

Pluralisierung & Autorität

herausgegeben vom
Sonderforschungsbereich 573
Ludwig-Maximilians-Universität München

Band 11

LIT

Jan-Dirk Müller, Jörg Robert (Hrsg.)

Maske und Mosaik

Poetik, Sprache, Wissen
im 16. Jahrhundert

LIT



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

Gefördert aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Rahmen des
Sonderforschungsbereichs 573.

Homepage: <http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8258-0827-3

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2007

Auslieferung/Verlagskontakt:
Fresenstr. 2 48159 Münster
Tel. +49 (0)251-6203 20 Fax +49 (0)251-23 19 72
e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Inhalt

JAN-DIRK MÜLLER/JÖRG ROBERT	
Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – eine Skizze	7
<i>Imitatio</i>	
JÖRG ROBERT	
Vor der Poetik – vor den Poetiken. Humanistische Vers- und Dichtungslehre in Deutschland (1480–1520).	47
JÖRG ROBERT	
<i>Audite simiam Ciceronis</i> . Nachahmung und Renaissancepoetik – ein systematischer Aufriß.	75
GABRIELA SCHMIDT	
„Sua sunt figmenta poetis“: <i>imitatio</i> und <i>historica fides</i> im poetologischen Dissens zwischen Germanus Brixius und Thomas More (1513–1521).	129
JAN-DIRK MÜLLER	
Formung der Sprache und Formung durch Sprache. Zur anthropologischen Interpretation des <i>imitatio</i> -Konzepts	159
Transformation, Kanon, System	
JÖRG ROBERT	
<i>Normieren und Normalisieren</i> . Sprachenpluralität und Wissensordnung in der Frühen Neuzeit – am Beispiel der Lexikographie	201
JÖRG ROBERT	
<i>Ex disceptationibus veritas</i> . Julius Caesar Scaligers kritisch-polemische Dichtkunst	249
JAN-DIRK MÜLLER	
Fischarts Gegenkanon. Komische Literatur im Zeichen der <i>imitatio</i>	281

- Rupprich, Hans (Hrsg.) (1938): *Die Frühzeit des Humanismus und der Renaissance in Deutschland*. Leipzig (= Deutsche Literatur. Reihe Humanismus und Renaissance, 1).
- Schäfer, Eckart (1982): „Conrad Celtis' Ode an Apoll. Ein Manifest neulateinischen Dichtens in Deutschland“, in: Meid, Volker (Hrsg.): *Gedichte und Interpretationen*. Bd. 1: *Renaissance und Barock*. Stuttgart, 83–93.
- Stöckmann, Ingo (2001): *Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas*. Tübingen (= Communicatio, 28).
- Trappen, Stefan (1998): *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*. Heidelberg (= Beihefte zum Euphorion, 40).
- Vollhardt, Friedrich (1995): „Zur Selbstreferenz im Literatursystem: Rhetorik, Poetik, Ästhetik“, in: Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hrsg.): *Literaturwissenschaft*. München, 249–272.
- Worstbrock, Franz Josef (1983): „Die 'Ars versificandi et carminum' des Konrad Celtis: Ein Lehrbuch eines deutschen Humanisten“, in: Moeller, Bernd/Patze, Hans/Stackmann, Karl (Hrsg.): *Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1978 bis 1981*. Göttingen (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-hist. Klasse, 3, 137), 462–498.
- Worstbrock, Franz Josef (1987): „Die Brieflehre des Konrad Celtis. Textgeschichte und Autorschaft“, in: Grenzmann, Ludger (Hrsg.): *Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag*, 270–286.
- Worstbrock, Franz Josef (2001): „Niccolò Perottis 'Rudimenta grammatices'. Über Konzeption und Methode einer humanistischen Grammatik“, in: Ax, Wolfram (Hrsg.): *Von Eleganz und Barbarei. Lateinische Grammatik und Stilistik in Renaissance und Barock*. Wiesbaden (= Wolfenbütteler Forschungen, 95), 59–78.
- Zanker, Graham (1981): „Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry“, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 124, 297–311.

Audite simiam Ciceronis Nachahmung und Renaissancepoetik – ein systematischer Aufriß

Jörg Robert

1. Literatur im Namen des Vaters

Ich kann mich erinnern, daß ich einmal für längere Zeit einen eigentlich gebildeten Mann, mit scheinbar untadeligen Manieren zu Gast bei mir aufgenommen hatte, der an einem solchen Eifer – um nicht zu sagen: Wahn – litt, Cicero nachzuahmen, daß er sich schier zermarterte, wenn er sein Ziel in keiner Weise erreichen konnte. Wenn er daher seine Elaborate rezitierte, rief er, weil er sich in ihnen nicht als Sohn [sc. Ciceros] erkannte, wieder und wieder: Hört nur den Affen Ciceros!

Die kleine Anekdote aus der Feder des Gianfrancesco Pico della Mirandola¹ versammelt in tendenziöser Verzeichnung die zentralen Argumente und Topoi jener rinascimentalen Ciceronianismus-Kontroverse, die sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an der Frage nach der Verbindlichkeit Ciceros als Stilmodell entzündet.² Zur Disposition steht hier die konstitutive Operation der Renaissancekultur und -literatur (und damit diese selbst), die *imitatio veterum*, als „sprachlich-stilistische bzw. gattungs- und stoffbezogene Nachahmung normativer rhetorischer oder literarischer *exemp-*

¹ Pico 1954, 71: „Ac memini olim me hospitio ad multos menses quendam excepisse virum doctum alioqui, nec malorum ut videbatur morum: sed tanta in effingendo Cicerone cura, ne insaniam dixerim, laborabat, ut semetipse dum quod volebat omnino non posset assequi, pene cruciaret: quapropter saepe quae composuerat dum recitaret, ut qui se filium esse non nosset, exclamabat identidem repetebatque: Audite simiam Ciceronis.“ Übersetzungen hier und im folgenden von Jörg Robert.

² Vgl. den Überblicksartikel von Tateo u.a. 1994.

la“.³ Picos Vignette entwirft überzeichnend die Physiognomie der *imitatio Ciceroniana*: Ziel des Ciceronianer ist es, Cicero und nur diesen nachzuahmen, mehr noch: Das Modell soll im nachahmenden Autor und Text geradezu neu erschaffen werden.⁴ Pico gebraucht die Wendung „Ciceronem effingere“, eine alternative Formel hierfür lautet „Ciceronem exprimere“.⁵ Picos Hinweis auf Anstrengung und Beflissenheit (*cura*) des imaginären Ciceronianers läßt ferner erahnen, daß Ciceronianismus harte, alexandrini-sche Arbeit an der Form bedeutet, denn sie ist es (weniger der Inhalt), die als Kriterium für den Vergleich von Muster und Nachahmung dient. In der rhetorischen Systematik der *officia oratoris* ausgedrückt: Das Gelingen der *imitatio* entscheidet sich im Bereich der *elocutio*, nicht der *inventio*. Rhetorische Nachahmung lebt dabei von der kontinuierlichen, palimpsestartigen Spannung zwischen Original und Nachahmung, „Prätex“ und „Mimotext“.⁶ Im Gegensatz zur (post-)strukturalistischen Intertextualität ist die rhetorische *imitatio* der Frühen Neuzeit jedoch weniger ein intertextuelles denn ein *interauctoriales* Geschehen. Was sich in der Auseinandersetzung um die *imitatio* formiert, ist eine Theorie der *Produktion*, nicht der *Textualität*. Das Geschehen zwischen den Texten erscheint als Auseinandersetzung, bisweilen als Agon zwischen nachgeahmtem und nachahmendem Autor. Auf diese interpersonale Relation zielt die Pointe der Anekdote. Das Dilemma des Ciceronianers besteht nicht etwa darin, daß es ihm mißlingt, Ciceros Stil zu erreichen, sondern darin, daß er zu viel Erfolg hat und aus der Nachahmung Kopie wird. Darauf scheint der resignierte Ausruf: „Hört den Affen Ciceros“ am Ende zu deuten. Statt einer *imitatio*, die das Gleichgewicht zwischen Identität und Differenz, Fremdem und Eigenem wahrt, erkennt sich der Ciceronianer als ‘Affe Ciceros’. Recht verstandene *imitatio* darf nicht ‘sklavisch’ und unfrei werden,⁷ sondern zielt auf ‘Sohnschaft’, Familienähnlichkeit in der Differenz.

³ Kaminski 1998, 236. Aus der inzwischen unüberschaubaren Literatur zur rinascimentalen *imitatio*-Diskussion seien nur die grundlegenden Arbeiten von Ulivi 1959; Cave 1979; Greene 1982; Mouchel 1990 und MacLaughlin 1995 erwähnt.

⁴ Dies greift der Ciceronianer Giambattista Giraldo Cinzio in seinem Brief an Celio Calcagnini auf, wenn er fordert, man müsse „ipsum [sc. Ciceronem] ad amussim effingere“. Cinzio/Calcagnini 1970, 201.

⁵ Die Wahl der Verben *effingere* und *exprimere* statt *imitari* ist eher die Regel als die Ausnahme. Polizians Wendung „me ipsum exprimo“ (Poliziano 1952, 904) artikuliert kein Bedürfnis nach Selbstaussdruck im Sinne der Genieästhetik, sondern kehrt polemisch die klassizistische Maxime „Ciceronem exprimere“ um. Das Verb *exprimere* in dieser typisch frühneuzeitlichen Bedeutung schließt also die Bedeutung von ‘nachahmen’ ein, betont jedoch auch die im eigenen Text erreichte Abbildähnlichkeit gegenüber dem Modell, das wie in einem Porträt dargestellt, repräsentiert wird. Umgekehrt können die Anticiceronianer die Wendung „me ipsum imitor“ gebrauchen. Ein konzeptioneller und kategorialer Gegensatz zwischen *imitari* und *exprimere* liegt mithin dem 16. Jahrhundert noch fern.

⁶ Genette 1982; Pfister 1985.

⁷ Horaz, *Epistulae* 1, 19, 19: „O imitatores servom pecus.“

Wenn Pico die Filiation der Texte als Familienähnlichkeit ihrer Autoren begreift, so hat dies Tradition in der *Imitatio*-Debatte. Der Vergleich von Nachahmung und Sohnschaft geht zurück auf den jüngeren Seneca, der ihn in einschlägigem Zusammenhang in seinem 84. Brief an Lucilius zitiert. Er verwendet dabei als Gegenbild nicht den ‘Affen’, sondern das Bild bzw. Porträt: „Ich will, daß du [ihm] ähnelst wie ein Sohn nicht wie ein Bild (*imago*): ein Bild ist etwas Totes.“⁸ Der Gedanke stilistischer ‘Filiation’ kehrt wieder als apologetischer Topos der Ciceronianer im 15. Jahrhundert, an herausgehobener Stelle im Briefwechsel zwischen dem Ciceronianer Paolo Cortese und Angelo Poliziano, der die Matrix der folgenden Nachahmungskontroversen bildet. Poliziano hatte Corteses Votum für Cicero scharf kritisiert: „Du läßt, wie ich gehört habe, nur den gelten, der die (Stil-)Züge Ciceros annimmt. Mir scheint aber das Antlitz eines Stiers oder auch eines Löwen ehrenvoller als das eines Affen zu sein, obwohl dieses dem Menschen ähnlicher ist.“⁹ Daraus leitet Poliziano die Forderung ab: „Du schreibst nicht wie Cicero, wirft da jemand ein. Wie auch? Ich bin nämlich nicht Cicero, ich schreibe wie ich selbst“.¹⁰ Cortese bestreitet in seinem Antwortbrief den Vorwurf Polizianos. Angesichts der Vielfalt individueller Begabungen und Interessen könne von einer rigorosen Beschränkung auf Cicero keine Rede sein.¹¹ Dennoch sei es in einer Zeit, da die Menschen „gleichsam ihre natürliche Sprache verloren hätten“,¹² sinnvoll, einem einzelnen Muster zu folgen. Dies sei Cicero, da er von der Mehrheit der Gelehrten übereinstimmend als bedeutendste Autorität beurteilt werde, mit einer Einschränkung: „Ähnlich will ich dich, mein Polizian, nicht wie der Affe dem Menschen, sondern wie der Sohn dem Vater“. Sklavische Nachahmung sehe nur auf die Entstellungen, dagegen müsse man Verschiedenheit in der Ähnlichkeit anstreben.¹³ Diese Sohnschaft ist jedoch neurotisch belastet. Sie bedeutet Schreiben im Namen des Vaters, Autorschaft im Zeichen von „Einflußangst“. Zwar hat Harold Bloom sein freudianisch (und darwinistisch) tingiertes Konzept einer

⁸ Seneca, *Epistolae morales ad Lucilium* 84, 4: „Similem esse te volo quomodo filium, non quomodo imaginem: imago res mortua est.“

⁹ Poliziano 1952, 902: „Non enim probare soles, ut accipi, nisi qui lineamenta Ciceronis effingat. Mihi vero longe honestior tauri facies aut item leonis quam simiae videtur, quae tamen homini similior est.“

¹⁰ Poliziano 1952, 902: „Non exprimis, inquit aliquis, Ciceronem. Quid tum? non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo.“

¹¹ Cortese 1952, 905.

¹² Cortese 1952, 906: „quasi nativam quandam vocem deesse hominibus nostris.“

¹³ Cortese 1952, 906: „tamen habet in hac similitudine aliquid suum, aliquid naturale, aliquid diversum.“ Der Vergleich von Nachahmung und Sohnschaft wird von hier aus zur Formel der gemäßigten Klassizisten, aber auch der Anticiceronianer. Der spanische Humanist Juan Luis Vives greift es als einer von vielen auf. Vives 1990, 458: „similior patri filius, qui mores reddit, quàm qui lineamenta oris.“ Er stimmt Cortese zu: „simiae externa solum representant, filii etiam interna, nec simiae aliud quàm lineamenta et deformitates quasdam gestus, filii vultum, incessum, statum, motum, vocem.“ (ebd. 460).

‘Anxiety of Influence’ am neuzeitlichen ‘westlichen Kanon’ entwickelt,¹⁴ seine analytische Relevanz für die rinascimentale *imitatio*-Problematik steht jedoch außer Frage.¹⁵ Autorschaft und Literaturgeschichte stehen für Bloom im Zeichen eines „evolutionäre(n) Agon“,¹⁶ bei dem sich jeder Autor mit seinem Vorgänger wie mit einer Vater-Imago auseinanderzusetzen hat. Autorschaft ist Überlebenskampf. Erst gezieltes „Fehllesen“ des Vorgängers garantiert jene Originalität, die das Fortdauern des eigenen Namen innerhalb des ‘Kanon’ sicherstellt. Die möglichen Vorbehalte gegen eine Anwendung des Bloomschen Modells auf die Renaissance-Debatte liegen auf der Hand. Das Kanonmodell projiziert die Verhältnisse der modernen Literatur in anachronistischer Weise auf die Vormoderne, mehr noch: Bloom argumentiert nicht historisch, sondern anthropologisch. Dennoch beschreibt das Konzept der Einflußangst zutreffend zwei Konstituenten der Nachahmungsfrage. Einerseits das Problem von Kopie und Originalität, Norm und Abweichung, Identität und Differenz, das sich in den Beiträgen zur Nachahmungsdebatte ‘proto-freudianisch’ in einer Topologie und Metaphorologie der Sohnschaft artikuliert; andererseits die These, daß sich im Schreibakt ein personaler Agon, ein interauktoriales (nicht so sehr ein inter-textuelles) Geschehen zwischen zwei Autoren-Personen vollzieht. Hinzu kommen die immer wieder evozierten und karikierten Phantasmen der Selbstausslöschung durch Nachahmung. Vor allem in den Texten der Anti-Ciceronianer zählt die Furcht vor dem Verstummen im Schatten des vatergleichen Modells zu den rekurrenten Topoi; der Verlust auktorialer Identität mündet geradewegs in den ‘Wahnsinn’ – *insania*. Picos eingangs zitierte Anekdote verdichtet nicht nur die Argumente Polizianos, sie wirkt in der folgenden Nachahmungsdebatte nach. Das Bild des pathologischen Ciceronianers, der an seiner *imitatio* verzweifelt, wird Erasmus zum Anlaß und Rahmen seines *Ciceronianus* (1528) nehmen, der die Frage des Klassizismus in der Folgezeit noch einmal zum Glaubensbekenntnis erhebt. Hier ist es der Ciceronianer Nosoponus, der vom *morbis Ciceronianus* befallen ist und im Dialog mit seinen Sodalen zur Besinnung, d.h. buchstäblich zum *logos* und damit zur Gemeinschaft zurückgebracht werden muß.¹⁷

2. Kunst-Sprache und Sprache(n) der Kunst

Nicht nur wegen ihrer Nachwirkung verdient unsere Anekdote besonderes Augenmerk. Sie entstammt zudem einem Text, der als theoretisches Manifest

¹⁴ Bloom 1994.

¹⁵ Bloom 1973. Zur Diskussion Neumann 2004, 84 f. Zu Erasmus’ *Ciceronianus* Robert 2003.

¹⁶ Neumann 2004, 85.

¹⁷ Müller 1999; Kaminski 2000; Robert 2003.

des römischen Klassizismus gelten kann, dem Briefwechsel zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola (1470–1533),¹⁸ dem Neffen des großen Giovanni Pico, und Pietro Bembo (1470–1547), Sekretär Leos X. im Kardinalsrang und Autor der *Asolani* wie der *Prose della volgar lingua* (gedruckt 1528)¹⁹ Gedruckt erscheinen die drei Episteln im Jahr 1514 unter dem Titel *De imitatione*. Den Auftakt bilden die nachahmungskritischen Überlegungen Gianfrancesco Picos, die sich als Fortsetzung persönlicher Unterredungen über den Gegenstand (offenbar in Rom) geben („de imitatione mecum disserenti“).²⁰ Datiert sind sie auf den 19. September 1512. Auf Pietro Bembos Entgegnung (datiert auf 1. Januar 1513, wahrscheinlich jedoch schon Ende 1512 verfaßt) läßt Pico einen zweiten, wohl später entstandenen Brief folgen, der sich Punkt für Punkt mit den Argumenten seines Kontrahenten auseinandersetzt. Ungeachtet seines schmalen Umfangs ist *De imitatione* das bedeutendste und einflußreichste Manifest des römischen Klassizismus. Dies zeigt bereits ein Blick auf die Chronologie. Im Erscheinungsjahr der Korrespondenz werden die Ciceronianer Bembo und Sadoletto zu Sekretären Papst Leos X. ernannt, 1514/1515 geht Adriano Castellesis *De sermone latino*,²¹ gleichsam die offizielle Rechtfertigung der ciceronianischen Position durch ein Mitglied des Kardinalskollegiums, in Druck.²² Zeitgleich entstehen die konträren Manifeste für das Volgare, Bembos *Prose della volgar lingua* und Baldassare Castigliones *Libro del cortegiano*, die beide erst 1525 in Druck gehen. Hinzu kommen die persönlichen Kontakte zwischen den Protagonisten der hochrinascimentalen Kultur. Sie dokumentieren sich etwa in Raffaels Bildnis des Freundes Castiglione (1514/1515) wie im Doppelporträt der venezianischen Dichter Andrea Navagero und Agostino Beazzano (1516, Rom, Galleria Doria Pamphilj), das sich ursprünglich in Bembos Besitz befand. Bembo, Castiglione, Navagero, Beazzano wiederum nahmen mit Raffael 1516 an einer Expedition nach Tivoli teil, um dort *il vecchio* und *il nuovo* zu studieren. Andererseits erscheint Bembo als Figur in Castigliones *Libro del Cortegiano* (1528) wie in Sperone Speronis späterem, für die Volkssprachenfrage bedeutsamen *Dialogo delle lingue* (1540). In das Jahr des Briefwechsels datiert auch der berühmte Brief Raffaels an Castiglione, der Gianfrancesco Picos *idea*-Theorie aus *De imitatione* aufnimmt.²³ All dies läßt erahnen, daß der Briefwechsel mehr als eine stilistische Option für oder

¹⁸ Zu Gianfrancesco Pico noch immer grundlegend Schmitt 1967; Raith 1967, 67–81.

¹⁹ Ausgabe Pico 1954. Zu *De imitatione* vgl. Santangelo 1954, 1–23; Ulivi 1959, 26–61 (‘Il classicismo del Bembo’); de Caprio 1991, 99–112; Kablitz 1986; MacLaughlin 1995, 249–274; Robert 2001.

²⁰ Vgl. Pico 1954, 24, 49.

²¹ Edition in Grewing 1999.

²² Zum römischen Klassizismus d’Amico 1983.

²³ Aurenhammer 1994, 547.

gegen Cicero verhandelt; in ihm steht vielmehr *der* Klassizismus als Kunst- und Kulturmodell auf dem Prüfstein. Beide Kontrahenten sind sich der grundsätzlichen Reichweite ihrer Auseinandersetzung bewußt. Beide beziehen sich immer wieder auf die bildende Kunst, namentlich Architektur und Malerei und bezeugen auf diese Weise die „auffällige inhaltliche Koinzidenz der architektonischen und der linguistischen Diskussion im Rom der Hochrenaissance“.²⁴

Diese Koinzidenz beruht auf einer gemeinsamen Konfiguration des rinascimentalen Klassizismus: Paolo Cortese hatte den Ciceronianismus aus der Notlage begründet, daß die Modernen „gleichsam ihre natürliche Sprache verloren hätten“, und so formieren sich rhetorischer (wie artistischer) Klassizismus in der Renaissance als Suche nach einer ‘modernen’ Kunstsprache bzw. einer Sprache der modernen Kunst.²⁵ Sprachkonstitution und Grammatikalisierung zählen zu den wesentlichen Anliegen und Operationen *aller* Künste um 1520. Auf der einen Seite entwickeln Raffael, Antonio da Sangallo d.J., Giulio Romano und Jacopo Sansovino auf der Basis der *bella maniera delli antichi* ein neues Kunst- und Architekturidiom; der philologischen Rekonstruktion der Texte entspricht die archäologische Aufnahme der Monumente, die minutiös beschrieben, skizziert und kritisch mit der Autorität Vitruvs abgeglichen werden. Wird hier das „System der fünf Säulenordnungen“ als „architektonische Grammatik“²⁶ formuliert, so formt Bembo eine neue literaturfähige Volkssprache, indem er das Italienische mithilfe der Prinzipien des Lateinischen strukturiert und konstruiert. Erst durch diese Operation wird das *Volgare* aus einer Vielzahl von Dialekten im strengen Sinn zu einer ‘Sprache’, d.h. einem System von Regeln und Operationen nach dem Idealtypus der lateinischen Grammatik und Rhetorik. Der Vorzug des Lateinischen gegenüber allen anderen Sprachen beruht für die Verteidiger der Latinität wesentlich auf zwei Faktoren: seiner (inneren) Regularität und seiner (äußeren, historischen) Stabilität.²⁷ Diese unterscheiden es von den (romanischen) Volkssprachen, die sich aus dem Lateinischen durch Korruption und Veränderung abgeleitet hätten und, so die Position des Lascaris in Sperone Speronis *Dialogo delle Lingue*, eine „indistinta confusione di tutte le barbarie del mondo“ darstelle.²⁸ Damit ist ein Schema gefunden, das für

²⁴ Aurenhammer 1994, 535 f.

²⁵ Zum Sprachkonzept des 16. Jahrhunderts Apel 1980, 130–279, 205–212.

²⁶ Aurenhammer 1994, 551.

²⁷ Vgl. etwa die Argumentation des neulateinischen Dichters Ercole Strozzi in Bembos *Prose*: „Perciò che la lingua latina altro non è, d’una sola qualità e d’una forma, con la quale tutte le italiane genti e dell’altre che italiane non sono parimenti scrivono.“ (Bembo 1978, 105 f.).

²⁸ Speroni 1975, 595. Für Lascaris ist das *Volgare* voller Mißtöne wie die Musik der Türken. Für ihn bleibt es ein Notbehelf armer Zeiten, auf das jetzt zu verzichten sei (ebd. 603). Ein drittes wiederkehrendes Argument für das Lateinische ist die *egestas* und fehlende *copia* der Volkssprachen.

die Ausweisung der europäischen Volkssprachen als *Kunstsprachen* im humanistischen Diskurs von fortdauernder Bedeutung bleiben wird. Nur wo der Nachweis der Regelhaftigkeit – d.h. der Konformität und Kompatibilität mit dem Lateinischen – gelingt, erweist sich die Volkssprache als literaturwürdig und -fähig.²⁹ Dies erklärt, warum die Abfassung einer Grammatik nach dem Lateinischen regelmäßig den Auftakt aller Bemühungen um die Nobilitierung der Volkssprache bildet. Der Klassizismus-Streit des *primo Cinquecento* ist ein Sprachenstreit.³⁰ Votieren dabei die Antiklassizisten wie Pico für ein gleichsam naturwüchsiges Modell von Sprache und Sprechen, so ist Sprache etwa für den Ciceronianer Bembo ein Produkt der Selektion und der Kultivierung.³¹ Dies gilt insbesondere für das *Volgare* in den *Prose*, analog jedoch schon für das Lateinische, das in *De imitatione* durch Reduktion auf die ciceronianische Latinität von seiner stilistischen Polyphonie und Irregularität gereinigt werden soll. Bembos Normierungsarbeit ist erst in der neueren Forschung adäquat gewürdigt und analysiert worden. Denn weder war der Klassizismus darauf aus, das Lateinische wie das Italienische „zu Tode zu purifizieren“,³² noch wird man Curtius folgen wollen, wenn er den Petrarkismus, den Bembo mit seinen *Prose* begründet hatte, als eine „Pest“ bezeichnete, die sich „über Italien und Frankreich verbreitete“.³³ Man darf den konstruktiven Sinn des Ciceronianismus wie der parallelen Klassizismen für eine Kultur nicht übersehen, die mit einer Kopräsenz unterschiedlicher Idiome umzugehen hatte. Wie das Italienische in eine Pluralität von Dialekten zerfallen war, so das Lateinische in eine Vielzahl von Individual- und Epochenstilen, die durch den Buchdruck simultan verfügbar geworden waren.³⁴ Diese Kopräsenz der Stile, Stimmen und Sprachen mußte das Bewußtsein für historisch-stilistische Differenzen innerhalb einer Latinität

²⁹ So etwa in Nicolaus Beraldus’ Traktat über die Stegreifrede (*Dialogus, quo rationes quaedam explicantur, quibus dicendi ex tempore facultas parari potest*). Das Lateinische wird allgemein neben der Muttersprache erlernt, da die anderen Sprachen instabil sind: „cum linguae aliae omnes uagae sint, incompositae, nullisque artium praeceptis illigatae, Latina Graecaque ijs praeceptionibus obseruationibusque comprehensae sunt, quae et certissimae sunt, et certo ordine (C 3^v) digestae ac distributae.“ Beraldus 1534, fol. C 2^v.

³⁰ Kablitz 1999, 134–139.

³¹ Diese Auffassung legt Bembo auch Sperone Speroni in seinem *Dialogo delle lingue* in den Mund. Für Bembo habe der Volkssprache lediglich die Pflege gefehlt, die dem Lateinischen zuteil geworden sei. Speroni 1975, 607–610.

³² McLuhan 1995, 283, der – im Grundsatz richtig, in der Wertung zu abschätzig (‘Schulzimmer-Klassizität’) – den Buchdruck als treibende Kraft hinter der Sprachnormierung und Grammatikalisierung erkennt (ebd. 283–290): „Der Buchdruck bewirkte, dass das Latein zu Tode purifiziert wurde.“ (ebd. 283) Zu Bembos Normierungsleistung in den *Prose* Martina 1998; de Caprio 1991.

³³ Curtius 1993, 232.

³⁴ Vgl. Luhmann 1986, 642: „Es kann nicht ausbleiben, daß eine solche Simultanpräsentation von Vergangenen zu Orientierungsproblemen in der Gegenwart führt.“

schärfen, die bislang als integrales Ganzes verstanden worden war. Das verbreitetste spätmittelalterliche Wörterbuch trug daher den bezeichnenden Titel *Catholicon*. Der neue Diversifizierungsdruck führt im Klassizismus des 16. Jahrhunderts zu Lösungen, die sich charakteristisch von denen des 15. Jahrhunderts unterschieden. Hatten sich hier noch unbedenklich Stile, Sprachen und Gattungen zu einem hybriden Klassizismus verbunden, so schärften die philologischen und editorischen Leistungen der Folgezeit den Blick für die feinen Unterschiede zwischen Epochen- und Individualstilen.³⁵ Mit der Wahl der Optionen verband sich jedoch die Qual der Ordnung und Beschränkung. Es war die historische Mission des Klassizismus, in der Konfusion einzelner Stimmen und Sprechweisen Ordnung und Sprache zu stiften.³⁶ Dies hatte einen pragmatischen, kommunikativen Sinn. Der Klassizismus konstruiert Sprache als Artefakt, damit sprachliche Artefakte – und damit Kommunikation überhaupt – möglich werden. Entscheidend sind daher auch für die rigiden Ciceronianer weniger die Texte selbst als ihre generativen Regeln, die *ratio scribendi* bzw. *loquendi*, die sich in ihnen verkörpert. In dieser Produktionsorientierung unterscheiden sich Klassizisten und Antiklassizisten nur graduell. Sprechen letztere – mit deutlich theologischem Bezug – von *pectus* und *spiritus*, so betont auch Bembo immer wieder das *ingenium* und *artificium* Ciceros. Beide meinen damit ähnliches: Nachahmung setzt nicht an der einzelnen Formulierung, sondern am Gesamt der Rede an.³⁷ Beiden geht es um den Erwerb bzw. Einsatz von Ausdrucksfähigkeit, mit dem Unterschied, daß diese den einen naturgegeben, den anderen Ergebnis von Formung und Erziehung, mithin von Kultur ist. Das Phantom eines Klassizismus als fröhlicher Idolatrie und paganer Mummenschanz, wie es Erasmus in seinem *Ciceronianus* zeichnet, verzeichnet in polemischer Absicht die (sprach-)pragmatischen Interessen, die sich aus Bembos Position in *De imitatione* wie in den Einleitungen der *Prose della volgar lingua* ermitteln lassen.

Der Briefwechsel zwischen Gianfrancesco Pico und Pietro Bembo bündelt solche Grundprobleme des Klassizismus, die über die Grenzen *der Künste* auf gemeinsame Anliegen *der Kunst* der Hochrenaissance verweisen. Auch hier stehen sich klassizistische und antiklassizistische Tendenzen vom ersten Moment an gegenüber. Hat Bembos Arbeit an einer universalen Norm- und Regelsprache ihre Parallele in der zeitgenössischen Architektur, so findet

³⁵ Dazu Robert 2004b, 129 f.

³⁶ MacLaughlin 1995, 277. An der *varietas* der sprachlichen Regionalismen setzt Bembo an: „in ciascuna provincia si favella diversamente.“ Diese *favelle* wandelten sich dazu noch ständig: „oltre acciò esse stesse favelle così diverse alterando si vanno e mutando di giorno in giorno, maravigliosa cosa è a sentire quanta variazione è oggi nella volgar lingua pur solamente, con la qual noi e gli altri Italiani parliamo, è quanto malagevole lo eleggere e trarne quello esempio, col quale più tosto formar si debbono e fuori mandarne le scritture.“ (Bembo 1978, 75).

³⁷ Bembo 1954, 46: „in universa stili structura atque corpore versatur.“

Picos neuplatonische Ideenlehre Eingang in die Kunsttheorie. Raffaels berühmter Brief an Castiglione wie seine „Skepsis gegenüber fixen Regeln“ und seine „Freude an ihrem Überschreiten in der Lizenz“³⁸ verweisen klar auf Picos Stellungnahme in *De imitatione*. Der Briefwechsel geht aus von einer Frage, die in der Nachahmungskontroverse selten offen erörtert wird, aber von grundlegender Bedeutung für den klassizistischen Diskurs ist: die nach einem ‘Grund’ der *imitatio*.³⁹ Bedarf das ‘Neue’ der Nachahmung des ‘Alten’ und wenn ja, warum? Und warum die Nachahmung *dieses* und nicht (auch) *jenes* Autors? Damit ist ein Basisanliegen *jedes* Klassizismus angesprochen, die Kanonbildung. Weil die „Autorität des Modells nicht bereits gegeben ist“, bleibt auch „das Autoritätskriterium allererst selbst zu rechtfertigen“.⁴⁰ Beide Kontrahenten „ringen um ein Begründungskriterium“, im Austausch der Argumente bleibt jedoch „letztlich nur das Problem selbst zurück“.⁴¹ Die Frage, ob eine *ratio imitandi* bzw. *ratio scribendi* letztgültig begründet werden kann, bleibt von beiden unbeantwortet. Statt einer verbindlichen *ratio*, wie sie Pico eingangs einfordert, stehen am Ende divergierende *opiniones*. Wichtiger als das (letztlich offene) Ergebnis sind jedoch die Strategien der Argumentation. In ihnen zeichnen sich die historischen Signaturen der frühneuzeitlichen gegenüber der antiken Nachahmungsdebatte ab, auf die sie in Anspielung und „heimlichem Zitat“ verweist.⁴² Der Austausch der längst topischen Argumente ist nicht Verlegenheit, sondern Strategie, die eigenen Aussagen autoritativ, d.h. zitierend zu begründen, wenn man so will: die Geltung des Verfahrens durch seine *Praxis* zu begründen. Sieht man nur auf die Oberfläche der Argumentation, so zeigen sich in *De imitatione* die vertrauten Frontlinien. Betont Bembo formale Aspekte (Stil, *verba, elocutio*), die durch *imitatio* einer *auctor-auctoritas* zu gewinnen sind, so akzentuiert Pico die Inhaltsseite (*res, inventio*), während er die sprachliche Darstellung an das *ingenium* oder die eklektische Synthese mehrerer *boni auctores* verweist. Aus dieser Konstellation gehen weitere fundamentale Oppositionen hervor. Universalnorm steht gegen Individualstil,⁴³ Kunst gegen Natur, Schreiben gegen Sprechen, Improvisation vs. *labor scribendi*.

³⁸ Aurenhammer 1994, 548.

³⁹ Zum folgenden auch Robert 2001.

⁴⁰ Kablitz 1999, 134.

⁴¹ Kablitz 1986, 20.

⁴² Kablitz 1999, 155. Das gilt jedoch nicht nur, wie Kablitz meint, für Bembo; auch Picos betont spontane Rede ist durchzogen von fremdem Text. In der Argumentation spielt Horaz die wichtigste Rolle, aber auch Picos Lexik und Stil ist nicht weniger gesucht und artifiziell als die Bembo, sie rekurriert nur auf andere Modelle: die der archaischen oder ‘silbernen’ Latinität. Das ‘heimliche Zitat’ ist nicht Eigenheit der einen oder anderen Seite, sondern zählt zu den Voraussetzungen der Rede überhaupt. Damit wird implizit die Möglichkeit voraussetzungsloser, ‘eigener’ Rede dementiert.

⁴³ Sowinski 1998; Müller 1981.

3. Dialogizität und Improvisation

So bedeutsam wie der Streit selbst ist seine Präsentation. In *De imitatione* wird nicht dekretiert, sondern diskutiert. Die spätere Polemik des Erasmus und seiner erbitterten Widerredner wie Etienne Dolet und Julius Caesar Scaliger ist den beiden Kombattanten noch fremd, die für ihre Kontroverse die halböffentliche Form des Briefes wählen. Bestimmend ist eine Atmosphäre „freundschaftlicher Provokation“⁴⁴ und sodalitären Wohlwollens. Immer wieder zeigen sich beide mit aktuellen Projekten des anderen vertraut: Bembo weiß von Picos Arbeit am großen skeptischen Hauptwerk *Examen vanitatis*, Pico umgekehrt ist über Bembos Projekt der *Prose della volgar lingua* unterrichtet. Die Form des offenen Briefes unterstreicht den betont unsystematischen Charakter des Streitgesprächs, den dieses mit der älteren Debatte zwischen Poliziano und Paolo Cortese,⁴⁵ aber auch mit einer Reihe weiterer Diskussionen im Umfeld der Nachahmungsdebatte teilt.⁴⁶ Die Form ist hier – wie im Fall des literarischen Dialogs, den Erasmus für seinen *Ciceronianus* wählt – nicht nur Medium, sondern Teil der Aussage. Briefwechsel wie Dialog führen nicht ein dogmatisch geschlossenes System vor, sondern inszenieren „einen Prozeß der Wahrheitsfindung“.⁴⁷ Diese inszenierte Dialogizität charakterisiert vor allem die Epistel Gianfrancesco Picos, der mehr als einmal das Spontane und Improvisierte seiner Überlegungen hervorhebt, die er „in sechs (wenn ich mich nicht täusche) oder sieben Stunden und dies mit Unterbrechungen und ohne Hilfe von Büchern, stilistischer Feile und Gedächtnis, wie sie sich anboten, ergriffen und zusammengezimmert“ haben will.⁴⁸ Ganz anders Bembo, der dem Gestus des Immediaten den Hinweis auf *cogitatio*, *labor* und *stilus* gegenüberstellt. Texte entstehen für ihn aus Texten, nicht aus der Spontaneität des Gesprächs.⁴⁹ Bezieht sich Bembo daher stets auf den Akt des Schreibens und seine Schriften,⁵⁰ so geht es Pico durchgehend um das Sprechen.⁵¹ Dieser Gegensatz von Oralität und Skripturalität, Spontaneität und *labor limae* beschränkt sich keineswegs auf *De imitatione*, sie durchzieht die Nachahmungsdebatte wie ein roter Faden und trägt entscheidend dazu bei, die Fronten zu markieren. So folgen die Anti-Ciceronianer Pico in seinem

⁴⁴ Bembo 1954, 39.

⁴⁵ Auf sie wird in *De imitatione* ausdrücklich bezug genommen.

⁴⁶ Vgl. den Briefwechsel Cinzio/Calcagnini 1970 oder die Dialoge des Johannes Sambucus (1563) und Sebastián Fox Morcillo (Edition in Pineda 1994).

⁴⁷ Kablitz 1999, 155.

⁴⁸ Pico 1954, 37: „Haec habui ad praesens Bembo de imitatione quae dicerem, sex (ni coniectura fallor) aut septem horarum spatio, eoque interrupto, ac sine libris, stilo et memoria usi, quicquid sese obtulit, arripuimus atque compegimus.“

⁴⁹ Bembo 1954, 39.

Plädoyer für Stegreifede und mündliche Kommunikation.⁵² Wer ängstlich auf das Modell schaue und bei jeder Formulierung erst auf „Kommentare“ konsultieren müsse, laufe Gefahr, „kein Wort mehr vorbringen zu können“.⁵³ Erasmus hat diese äußerste Konsequenz des Ciceronianismus zum satirischen Ausgangs- und Zielpunkt seines Dialogs *Ciceronianus* gemacht. An Nosoponus, der Karikatur des Ciceronianers, wird demonstriert, wie die Fixierung auf klassische Texte und Textsurrogate wie Lexika⁵⁴ zu Verstummten und Selbstisolation führen kann.⁵⁵ In der Angst, im improvisierten Sprechen ein unklassisches Wort zu gebrauchen, weicht Nosoponus am Ende jeder mündlichen, d.h. spontanen Kommunikation aus und entzieht sich der sodalitären Gemeinschaft. Die Heilung des Nosoponus, der sich zuvor zum Studium der Schriften Ciceros in sein 'inneres Museum' zurückgezogen hatte, durch den „Logos medicus“ bringt den Patienten nicht nur zur Vernunft, sondern zur *sodalitas* und damit zum Gespräch zurück.⁵⁶

Der Antagonismus von Mündlichkeit und Schriftlichkeit verweist auf unterschiedliche kommunikative Bedürfnisse und pragmatische Kontexte von Sprache. Geht es Bembo um eine universelle *Schriftnorm*, den *Tullianus stilus*, der als offizielle Kanzleisprache den Anforderungen der päpstlichen

⁵⁰ Bembo 1954, 43 u.ö. Programmatish im Proöm zum ersten Buch der *Prose della volgar lingua* (Bembo 1978, 74): „Né solamente questa fatica, che io dico, del parlare, ma un'altra ancora vie più che una lingua non fosse a tutti gli uomini, e ciò è quella delle scritture; la quale perciò che a più largo e più durevole fine si piglia per noi, è di mestiero che da noi si faccia eziandio più perfettamente, con ciò sia cosa che ciascun che scrive, d'esser letto desidera dalle genti, non pur che vivono, ma ancora che viveranno, dove il parlare da picciola loro parte e solo per ispazio brevisimo si riceve.“ Schreiben ist für Bembo reflektiertes Sprechen (ebd. 75): „con ciò sia cosa che altro non è lo scrivere che parlare pensatamente, il qual parlare, come s'è detto, questo eziandio ha di più, che egli e ad infinita moltitudine d'uomini ne va, e lungamente può bastare.“

⁵¹ Bembo 1954, 59: Bezeichnenderweise wird die Definition der Herennius-Rhetorik von Bembo abgewandelt: „Nam si ea profecto imitatio est, qua impellimur, ut aliquorum similes in scribendo [statt: 'dicendo', *Rhetorica ad Herennium* 1, 3] esse valeamus.“

⁵² Diesem Gegenstand widmet sich in polemischer Auseinandersetzung mit dem Ciceronianismus der in Anm. 29 bereits erwähnte Dialog des Nicolaus Beraldo (1534); auch Joachim Vadian widmet dem Gegenstand in seiner Poetik (*De poetica et carminis ratione*, 1524) ein eigenes Kapitel (Vadian 1973, Bd. 1, 96–99). Die Diskussion um die 'freie' Rede geht im Kern zurück auf Quintilian, der sie im 10. Buch seiner *Institutio oratoris* verhandelt: „Maximus uero studiorum fructus est et uelut primus quidam plus longi laboris ex tempore dicendi facultas; quam qui non erit consecutus, mea quidem sententia ciuilibus officiis renuntiabit et solam scribendi facultatem potius ad alia opera conuertet.“ (10, 7, 1).

⁵³ Pico 1954, 68: „haerent in vestigio: nec hiscere verbum possunt. At si nunquam loquantur nisi ex commentario, aut nunquam loquentur, aut parcius omnino quam Lacones: deque aut nullis, aut paucissimis rebus fiet oratio.“

⁵⁴ Pico fordert (1954, 73), der Schreibende müsse die „lebende Sprache Ciceros“ erreichen, um nicht als 'Wörterbuch für obsoleete Wendungen' bezeichnet zu werden (nach Gellius, *Noctes Atticae* 18, 7, 3).

⁵⁵ Das Verlöschen der Konversation zählt zu den stehenden Argumenten der Antiklassizisten; vgl etwa den anonymen Cortegiano bei Sperone Speroni: „E io conosco di molti uomini che, per esser mediocri signori, si contentarebbero d'esser muti.“ (Speroni 1975, 591).

⁵⁶ Robert 2003.

Kurie nach Form und Repräsentation gehorchen muß, so hat etwa Baldasare Castiglione eine Konversationskultur im Auge, die empirischen Sprachgebrauch (*uso, consuetudine*) und *dissimulatio* (*sprezzatura*) in den Mittelpunkt stellt. Beide Standpunkte sind nur dann unvereinbar, wenn man sie, wie dies in der Nachahmungsdebatte die Regel ist, als Alternativlösungen gegeneinander ausspielt.⁵⁷ Selten genug werden Fragen des Geltungsreichs ausdrücklich thematisiert, der 'Sitz im Leben' der einen oder anderen Position bleibt diffus.⁵⁸ Beide Seiten scheinen auf hohem Niveau aneinander vorbeizureden, indem sie die je anvisierten partikularen Redeanlässe und – zusammenhänge absolut setzen. Auch das Konfliktpotential von *De imitatione* verdankt sich zu einem erheblichen Teil dem Umstand, daß der eine, Bembo, ein *graphozentrisches*, der andere, Pico, ein *phonozentrisches* bzw. performativ-dialogisches Verständnis von Sprache zugrunde legt. Wie für Erasmus und Castiglione bedeutet Sprache für Pico zuerst Sprechen, d.h. stilisiertes Sprechen in Form von Brief oder Dialog, inszenierte Mündlichkeit. Bembos Rechtfertigung der Nachahmung beruht dagegen auf der Fortdauer des Geschriebenen als Schrift – und strebt diese erneut an. Nicht das ephemere Gespräch, sondern das Schrift gewordene Sprachmonument ist Ziel aller Kunstübung; deren Gelingen bemißt sich daher am Kriterium des „Erfolgs“⁵⁹ (*fama*) im kulturellen Gedächtnis der Nachwelt. Im Rahmen eines solchen „Willens zur Ewigkeit“⁶⁰ kommt der Schrift als stabiles Archiv von Autorität und Autoren eine Schlüsselrolle zu. Als 'künstliches' Gedächtnis bewahrt sie Tradition zuverlässiger als die 'natürliche' *memoria*:

Zwar haben sich mir deine Worte aufgrund deiner außerordentlichen Qualitäten in allen Wissensbereichen wie aufgrund meiner Zuneigung zu dir tief in Seele und Gedächtnis eingegraben; aber dennoch bleiben

⁵⁷ Sperone Speroni inszeniert den Konflikt zwischen Gelehrten- und Hofmannexistenz Jahre später in seinem *Dialogo delle lingue* (Speroni 1975, 612): (Cort.) „e volendo tenerla in bocca, così morta come è, siavi lecito di poterlo fare; ma parlate tra voi dotti le vostre morte latine parole, e a noi idioti le nostre vive volgari, con la lingua che Dio ci diede, lasciate in pace parlare.“ (Bembo) „Bisogna, gentiluomo mio caro, volendo andar per le mani e per le bocche delle persone del mondo, lungo tempo sedersi nella sua camera; e chi, morto in sé stesso, disia di viver nella memoria degli uomini, sudare e agghiacciare più volte, e quando altri mangia e dorme a suo agio, patir fame e vegghiare.“

⁵⁸ Die verschiedenen Positionen zeichnen sich ab, wenn man Bembos Proöm zum ersten Buch der *Prose* mit Castigliones Widmungsepistel Kap. II (ed. Maier S. 74–78) sowie Buch I, Kap. 29 und 30 vergleicht, in denen die Frage nach der Strukturgleichheit von Sprechen und Schreiben kontrovers diskutiert wird. Zur Funktion der Sprache für Bembos Kultur- und Nachahmungstheorie vgl. Kablitz 1999, 140–143; zur Ausdifferenzierung unterschiedlicher kommunikativer Sphären und Relevanzbereiche Trabandt 2000. Zum Verhältnis zwischen Bembo und Castiglione in der Sprachenfrage Senior 1999.

⁵⁹ Kablitz 1999, 143: „Die Normativität eines Petrarca oder Boccaccio ist identisch mit ihrer faktischen Durchsetzung“, d.h. „Autorität hat hier im Grunde kein anderes Fundament als den Erfolg.“

⁶⁰ Apel 1980, 208.

sie, wenn man sie schriftlich festhält, fester und dauerhafter bestehen und können leichter hervorgeholt werden. Dazu kommt für gewöhnlich, daß das schriftlich Fixierte voller und reicher ist als das, was die Menschen im Gespräch miteinander austauschen. Denn stets geben stilistische Feile und geduldige Schreibebeit etwas hinzu; Sprache gewinnt durch Reflexion.⁶¹

Bembos Lob der Schrift als 'überlegte Rede' (*parlare pensatamente*) ist daher nicht nur folgerichtig, sondern auch wegweisend, weil es die dominante Mündlichkeitsemphase der Anticiceronianer souverän hinter sich läßt. Auf den Buchdruck als „Unsterblichkeitsmaschine“⁶² kommt Bembo in diesem Zusammenhang zwar nicht zu sprechen, sein Lob der Schrift zitiert jedoch zahlreiche Argumente der zeitgenössischen *laus typographiae*.⁶³ Gleichsam im Rücken der Akteure erweist sich die Kontroverse um die *imitatio veterum* als Sprach- und Mediendebatte.

4. Schriftkritik und Bildkritik

Auf ein persönliches Gespräch mit Bembo („de imitatione mecum disserenti“) Bezug nehmend,⁶⁴ äußert Gianfrancesco Pico zu Beginn seines Briefes Skepsis hinsichtlich Möglichkeit und Notwendigkeit von Nachahmung. Immerhin seien sich auch die antiken Autoritäten über die Erforderlichkeit der *imitatio* nicht im klaren. Er sei daher nach langem Nachdenken zu dem Ergebnis gelangt, daß „manches nachzuahmen sei, jedoch nicht in jeder Hinsicht“, d.h., „man solle alle hervorragenden Autoren nachahmen, nicht nur einen bestimmten und diesen auch nicht in allen Aspekten“. ⁶⁵ Damit sind zwei Aspekte der strikten Nachahmungslehre berührt. Sie betreffen das

⁶¹ Bembo 1954, 39: „Quamquam enim propter eximiam tuam in omni genere doctrinarum praestantiam, et meum summum erga te amorem, singula tua dicta inhaerescere penitus in sensibus consueverint atque memoria mea: tamen ea ipsa prodita litteris et stabilius atque diutius permanent, et facilius repetuntur. Tum accidere etiam illud solet, ut ea, quae chartis mandantur, pleniora uberioraque sint, quam quae homines inter se colloquuntur. Addit enim semper aliquid stilus et scribendi mora, crescitque cogitatione ipsa oratio.“

⁶² McLuhan 1995, 252.

⁶³ Auswahlbelege bei Widmann 1965, Bd. 1, 14–49; Giesecke 1998, 124–168.

⁶⁴ Vgl. den Auftakt von Bembos Antwortbrief (Bembo 1954, 39): „Recte atque amanter factum abs te est, quod eius sermonis tuas partes, quem una de imitandi ratione nuper habueramus, etiam tuis ad me perhumaniter scriptis litteris perferri voluisti.“

⁶⁵ Pico 1954, 24: „In eam sum adductus sententiam, uti nonnihil quidem imitandum asseverem, usquequaque vero non putem: imitandum inquam bonos omnes, non unum aliquem, nec omnibus etiam in rebus.“ Ein weiteres Mal legt Pico seinen eklektischen Standpunkt in der Einleitungsepistel seiner Briefsammlung an Ludovico Ricchieri von Rovigo dar (Pico [1573] 1969, 1266): „in hoc nos albo posuimus ut quoscunque semper, et optimos in primis legeremus, sed neminem unum sequeremur.“ MacLaughlin 1995, 253–256.

Prinzip selbst und seine Reichweite. Einerseits gilt *imitatio* nur eingeschränkt (*nonnihil, non usquequaque*), andererseits richtet sie sich nicht auf einen – Cicero –, sondern auf alle ‘guten’ Autoren. Platon habe reine Nachahmer verurteilt, Horaz diese als ‘Sklavenherde’ bezeichnet.⁶⁶ Schon hier zeigt sich die Aporie in Picos Argumentation: Indem *imitatio* zugleich zugelassen und verworfen wird, steht sie als konstitutives Verfahren insgesamt zur Disposition. Ist Nachahmung nicht mehr überall verbindlich, ist sie dies nirgends mehr. Bembo wird in seiner Replik auf diesen Punkt zusteuern und fragen: „Warum hast du dich nicht gleich der Meinung derer angeschlossen, die Nachahmung überhaupt ablehnen?“⁶⁷ Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich aus dem eklektischen Credo, nicht ein Einzelautor, sondern ‘alle Guten’ seien nachzuahmen. Dies setzt Auswahl, Krisis und Kanon immer schon voraus, fordert Qualitätskriterium und Urteilsinstanz, die Pico jedoch ebenso schuldig bleibt wie Bembo. So ist bis zum Ende unklar, wonach sich jene *omnes boni* bzw. jener alleinige *optimus* bestimmt, woraus sie ihre *auctoritas* beziehen und warum diese überhaupt das eigene Schreiben fundieren kann und soll.⁶⁸ Wenn *imitatio* der Definition der *Herennius-Rhetorik* zufolge bedeutet, „einem anderen im Sprechen ähnlich zu werden“, müßte Pico sie rundheraus ablehnen. Zurückgewiesen wird freilich nur exzessive Nachahmung („*imitatio nimia veterum poetarum*“); man müsse vielmehr, wie das Beispiel Vergils zeige, seine eigenen Züge, seine individuelle und unverwechselbare Veranlagung behaupten. Cicero habe keineswegs nur Demosthenes imitiert, die ‘Stildifferenz’ zwischen Herodot und Thukydides sei ebenso sinnfällig wie zwischen Cicero und Varro. Obwohl er über Bildung und Urteilsvermögen verfügt habe, habe es Aristoteles vorgezogen, seinen Lehrer Platon nicht nachzuahmen, sondern seinen eigenen Weg zu gehen. Aristoteles, der Theoretiker der Nachahmung, kein Nachahmer – diese Pointe unterstreicht Pico durch die Aussage der *Poetik*, die Nach-

⁶⁶ Pico 1954, 25: „constat imitatores a Platone vel inani, vel nullo verius titulo notatos: ut qui proprio digni nomine non habeantur, nisi quod eis illa ipsa imitatio fecerit: inhonesta vero Flacci nomenclatura damnatos et appellatos servum pecus.“

⁶⁷ Bembo 1954, 40: „cur eam probas artem, in qua tametsi innumerabilia se clarissima ingenia exercuerint, laudem tamen boni artificis atque nomen tuo iudicio nullum est eorum consequutum? ac plane cur non potius ad eorum te sententiam contulisti, qui affirmaverunt imitari non oportere.“ Dies ist der Haupteinwand der Ciceronianer. So auch, neben vielen anderen, Giambattista Giraldo Cinzio: „Quis enim nescit, quod etiam Marcus Tullius Cicero in Oratore testatus est, omnem dicendi rationem imitatione summota non modo sterilesce, sed prorsus evanescere.“

⁶⁸ Die Schwierigkeit, einen nachhaltigen Grund für die Verbindlichkeit der einen oder anderen literarisch-stilistischen Autorität anzugeben, ist als Zentrum der kontemporanen *imitatio*- und Sprachendebatte immer wieder greifbar. Ausdrücklich markiert ihn Ercole Strozzi in Bembos *Prose della volgar lingua* (Bembo 1978, 134): „In che modo e con qual regola hass'egli a fare questo giudicio, e a quale segno si conoscono le buone volgari scritture dalle non buone e, tra due buone, quella che più è migliore e quella che meno.“

ahmung sei dem Menschen wesensgemäß.⁶⁹ Rhetorische *imitatio veterum* und (aristotelische) *imitatio naturae* (*Mimesis*) werden gleich- und ineins gesetzt. Hier wie in der gesamten Nachahmungsdiskussion erscheinen beide Konzepte nicht als inkompatibel, sondern konvergieren unter einem weiteren, anthropologischen Verständnis von Nachfolge, wie es Quintilian in seiner *Institutio oratoria* begründet hatte.⁷⁰

Wenn die Nachahmung eines literarischen Modells – ob als Person oder Text – mit der ‘Nachahmung’, d.h. Darstellung eines realen Modells in der bildenden Kunst verglichen werden kann, legt dies eine Engführung zweier Bereiche nahe, die zu Beginn des 16. Jahrhundert gleichermaßen prosperieren und dabei ihre theoretische Grundlegung erfahren: gemeint sind Nachahmungslehre und Porträt.⁷¹ Beide stehen vor denselben Schwierigkeiten und haben denselben Vorbehalten zu begegnen. Diese sind wesentlich platonischer Natur, und nicht zufällig hatte Pico an der oben zitierten Stelle Horaz’ Invektive gegen ‘sklavische’ (d.h. rhetorische) Nachahmung mit Platons *Mimesiskritik* zusammengebracht. Pico mußte dazu nur die platonische Reserve gegen die „nachahmenden Dichter“ im Sinne der *imitatio* umdeuten, um aus ihr den Vergleich zwischen Ciceronianismus und (schlechter) Porträtmalerei abzuleiten.⁷² Senecas oben zitierte Bezeichnung des Nachahmenden als *imago* weist in dieselbe Richtung. So steht der Vergleich von Malerei und Dichtung innerhalb der Nachahmungsdebatte zumeist unter polemischen Vorzeichen. Allein Klassizisten wie Bembo oder

⁶⁹ Pico 1954, 27: „Et si enim homo omnium maxime vim obtinet imitandi, ut hinc et multa et varia discere possit, quod scribit Aristoteles in Problematibus: eaque de causa Poëticam homini naturalem esse, primo quem ea de facultate libro scripsit, est aperte testatus.“ Der Verweis bezieht sich auf *Problemata* 956 a und *Poetik* 1448 b. Picos Anspielung ist damit eines der ersten Dokumente, aus dem eine intensivere Kenntnis der *Poetik* des Aristoteles, die erstmals 1508 bei Aldus Manutius in Venedig im griechischen Original gedruckt worden war, hervorgeht. Bereits 1498 war – zunächst ohne größere Resonanz – Giorgio Vallas lateinische Übersetzung erschienen. Weinberg 1961, Bd. 1, 361–371.

⁷⁰ Quintilian, *Institutio oratoria* 10, 2, 4: „Ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sufficit, uel quia pigri est ingenii contentum esse iis quae sint ab aliis inuenta. Quid enim futurum erat temporibus illis quae sine exemplo fuerunt si homines nihil nisi quod iam cognouissent faciendum sibi aut cogitandum putassent? Nempe nihil fuisset inuentum.“

⁷¹ Robert 2004b. Zeitgenössische Definitionen der *imitatio* wie die des gemäßigten Klassizisten Celio Calcagnini bezeugen die Nähe beider Nachahmungsvarianten: „imitationem nihil esse aliud nisi imaginem ad quam stylum quis orationemque conformet. Atqui in imagine quaedam similia, dissimilia quaedam sunt; nulla sunt eadem.“ Ebenso Melanchthon, der beide Positionen zu vermitteln sucht, indem er das *aptum*-Gebot der Anticiceronianer und die strenge, ‘katoptrische’ *Mimesis* verbindet: „seruiendum est enim temporibus ac locis, quemadmodum Virgilius, etsi ad imaginem Homeri se totum composuit.“ (Melanchthon 1846, 497).

⁷² Platon 1940, Bd. 2, 383: „Nicht wahr, jetzt erst können wir dem poetischen Nachahmungsdichter mit vollständigem Grunde zu Leibe gehen und ihn als vollkommenes Seitenstück zum Maler hinstellen? Denn ihm ja ist jener Dichter ganz ähnlich erstlich dadurch, daß er im Vergleich mit der eigentlichen Wahrheit nur schlechte Scheinerzeugnisse hervorbringt; zweitens ist er ihm auch insofern ganz gleich dadurch, daß er nur mit einem gleichfalls schlechten Seelenvermögen in uns verkehrt und nicht mit dem besten.“

Melanchthon gewinnen der Analogie von Porträt und Modellnachahmung positive Züge ab.⁷³ Für die Antiklassizisten wie Pico ist *imitatio* nicht mehr als Kopie der Wirklichkeit – mit allen ontologischen Folgen. Ob als Nachschrift oder Abbild – die *imago* bleibt schattenhaftes Derivat eines eigentlichen (d.h. inneren, spirituellen, immateriellen) Wesens, das sich im Porträt wie im Mimotext entzieht. Der durch Nachahmung entstandene Text ähnelt in der Sicht der Zeitgenossen weniger dem „Palimpsest“, das den ausgestrichenen Text unter dem neuen konserviert, als vielmehr der Überblendung von fremden und eigenen Konturen im stilisierten Porträt, das die individuelle Physiognomie typisiert und stilisiert. Mit der platonischen Mimesiskritik erben Nachahmungs- wie Porträttheorie die dualistische Anthropologie, die nun zu einer Anthropologie des Textes umgebaut wird. Wie das Porträt nur die ephemeren körperlichen Züge des Dargestellten widerspiegelt, so der aus Nachahmung gewonnene Text lediglich den Formkörper einer fremden Rede, deren belebendes Prinzip – Geist und *ingenium* – fehlen. Gegen den Fremd-Körper des anderen setzen Pico und seine Nachfolger die Emphase des belebten und inspirierten Textes, aus dem das Wesen, nicht die transitorische Erscheinung oder Verkleidung seines Autors spricht.

Wenn Schrift- und Bildkritik demselben Schema folgen, ist dies kein Zufall, sondern spiegelt einen Repräsentationskonflikt, der sich auf den Grundtext der abendländischen Schriftkritik, Platons *Phaidros*, zurückführen läßt. Schon bei Platon dient die Analogie der Künste als polemisches Argument gegen Repräsentation überhaupt. Schrift- und Malereikritik sind Kritik an der Veräußerlichung und Mortifikation lebendiger Präsenz.⁷⁴ Im einen Fall des Abbildes für den Gegenstand, im anderen der Schrift für die lebendige Rede:

(Sokrates): Dieses Mißliche nämlich, o Phaidros, hat doch die Schrift, und sie ist darin der Malerei gleich. Denn die Erzeugnisse auch dieser stehen wie lebendig da; wenn du sie aber etwas fragst, schweigen sie sehr vornehm. Geradeso auch die Reden: du könntest meinen, sie sprechen, als verstünden sie etwas: wenn du aber in der Absicht, dich zu belehren, nach etwas von dem Gesprochenen fragst, zeigen sie immer nur eines

und dasselbe an. Und wenn sie einmal geschrieben ist, so treibt sich jede Rede aller Orten umher gleicherweise bei den Verständigen wie nicht minder bei denen, für die sie gar nicht paßt, und weiß nicht, bei wem sie eigentlich reden und nicht reden soll; vernachlässigt aber und ungerrecht geschmäht, hat sie immer ihren Vater als Helfer nötig; denn selbst vermag sie weder sich zu wehren noch sich zu helfen.⁷⁵

Platon selbst hatte jedoch in der *Politeia* auch den Ausweg angedeutet. Er hatte vorausgesetzt, daß (schlechte) Malerei ein gegenüber der Urschöpfung „drittrangiges“ Erzeugnis hervorbringe. Er ahme nicht „jenes ideelle Urbild von jedem Dinge in der Schöpfung“, sondern „die Erzeugnisse der menschlichen Meister“, liefert also ein „Abbild im dritten Grade“.⁷⁶ Diese Perspektive mußte lediglich umgekehrt werden. Legte man die Malerei nicht wie Platon auf die „Nachahmung von Schein“, sondern „von wesenhafter Wahrheit“ fest,⁷⁷ so gewann man eine Theorie der Kunst auf sicherem ontologischem Grund. Sie mußte insbesondere die Konzeption des Porträts und als ihr literarisches Äquivalent die des Individualstils betreffen. Beide standen vor der Frage, wie das Individuum Zugriff auf jene „wesenhafte Wahrheit“ gewinnen könnte und welche der beiden Künste bei dieser Operation das weniger ephemere, epistemologisch stabilere und ‘geistigere’ Medium darstellte. Sucht man in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach einer Theorie des Porträts, wird man in der rhetorischen Diskussion um den Individualstil fündig.⁷⁸ Exemplarisch streicht Pico an Vergil heraus, „daß er eigne Züge zeigt“ („propria tenet lineamenta“).⁷⁹ Die sprachliche Äußerung wird zum Stellvertreter des Autors, zum ‘Körper’ der Rede,⁸⁰ eine Voraussetzung, die beide Kontrahenten teilen: Wie für Pico das Wort zum ‘Selbstporträt’ wird, so für Bembo zum ‘Bild’ des anderen.⁸¹

Bembo nimmt denn auch die Analogie zwischen Modell- und Naturnachahmung auf, bringt beide jedoch in eine hierarchische Folge. Auch das Porträt bezieht sich nicht auf die darzustellende Person selbst, sondern ihre Repräsentation in der Kunst. *Imitatio* ist der Mimesis überlegen, weil sie

⁷³ Ein wichtiges Beispiel stellt Melanchthon dar. Die wichtigsten Stellen zum *ut-pictura-poesis*-Komplex paraphrasiert Knappe 1993, 16–21.

⁷⁴ Grundlegend dazu die Ausführungen Derridas in seiner *Grammatologie*, der in seiner Kritik des Saussureschen ‘Phonozentrismus’ die abendländische, d.h. platonische Tradition der Schriftkritik analysiert. Auch wenn in diesem Kontext die bildende Kunst keine Rolle spielt, zeigen Derridas Untersuchungen doch, wo die Brücke zwischen den ‘Schwesterkünsten’ lagen: In der (metaphorischen) Gleichsetzung von ‘Schrift’ und ‘Körper’ als phänomenale, scheinhafte Außenseite des Diskurses bzw. der Person (Derrida 1983, 61 f.): „Würden doch die Schrift, der Buchstabe, die sinnliche wahrnehmbare Inschrift von der abendländischen Tradition immer schon als der Körper und die Materie betrachtet, die dem Geist, dem Atem, dem Wort und dem Logos äußerlich sind. Die Seele-Körper-Problematik ist zweifellos ein Derivat des Schrift-Problems, dem sie – umgekehrt – ihre Metaphern zu leihen scheint.“

⁷⁵ *Phaidros* 275 d 4–e 5.

⁷⁶ *Politeia* 598 a–d.

⁷⁷ *Politeia* 598 b.

⁷⁸ Robert 2004 a.

⁷⁹ Pico 1954, 25.

⁸⁰ Die Körpermetaphorik durchzieht vor allem Picos Briefe: „deinde variis aliorum virtutibus unum quiddam quasi corpus coagmentare“ (Pico 1954, 67). „Ex animo itaque qui trahunt suo, et qui ex multis aliorum in eloquendo virtutibus unum quasi corpus eloquentiae conficiunt“ (Pico 1954, 68).

⁸¹ Die Rede von den *lineamenta Ciceronis* wird, darauf deutet Poliziano in seinem Brief hin, von den Ciceronianern eingeführt und von deren Gegnern in polemischer Absicht aufgegriffen (Poliziano 1952, 904): „Nam qui tantum ridicula ista quae vocatis liniamenta contemplantur attoniti, nec illa ipsa, mihi crede satis repraesentant.“

gesteigerte Mimesis ist. Da Cicero allein der weitaus beste und hervorragendste Autor sei, müsse man ihn und *nur* ihn nachahmen. Nicht anders verhalte es sich in Malerei und Plastik. So habe Lysipps Alexanderbildnis Maßstäbe gesetzt, an denen die Epigonen nicht mehr vorbeikämen. Denn als „jene Künstler das Gesicht Alexanders porträtieren wollten („Alexandri vultum imitari“), richteten sie ihr Augenmerk allein auf Lysipp, d.h. auf sein modellbildendes Alexanderporträt. Sollten wir da, so Bembo weiter, „die wir uns das Idealbild jenes Stils („eius scripti simulacrum“), das am schönsten und vollkommensten ist“, vorsetzen müssen, unsere Mühe auf die Ausführung derjenigen Bilder („exprimendas imagines“) konzentrieren, die nicht so schön sind“.⁸² Nicht die Natur selbst – die Person Alexanders – dient der (Porträt-)Kunst zum Ausgangspunkt, sondern dessen künstlerische Verarbeitung im Bildnis des Lysipp.⁸³ Wenn Bembo die *imitatio* der Mimesis vor- und überordnet, prägt er eine Argumentation, die für den Klassizismus des 16. Jahrhunderts verbindlich wird. Scaliger wird in seinen *Poeticae libri septem* die Nachahmung der Natur als kulturgeschichtlich ältere, im Prozeß der Zivilisierung jedoch von der *imitatio veterum* überwundene Technik bezeichnen. Ist Homer gleichsam „Idee der Natur“, weil er aus und durch Natur schafft, so perfektioniert Vergil die Kunst und macht sie von der äußeren Natur und damit von ihrer Mimesis unabhängig.⁸⁴ Die Nachahmung seiner Dichtung enthalte daher immer schon die Nachahmung der Natur, „denn wir ahmen die Worte unserer Vorgänger nicht anders nach als diese die Dinge selbst nachgeahmt haben“.⁸⁵ Der Weg zur wahren und schönen Natur führt über die Kunst.

⁸² Bembo 1954, 41 f.: „nos, qui eius scripti simulacrum, quod sit pulcherrimum et perfectissimum, nobis proponere debemus, in quo effingendo studium et diligentiam adhibeamus; cum illud ante oculos habeamus.“

⁸³ Von Erasmus wird dies im *Ciceronianus* ins Lächerliche gezogen: „An eum Apelleum appellares, qui non posset quarumlibet rerum imagines effingere, sed tantum eas quas ante pinxit Apelles.“ (Erasmus 1995, 66).

⁸⁴ Scaliger 1998, 46 (V, cap. 2): „Quare neque mirandum est, si in eo [d.h. Homer: J.R.] naturae idea quaedam, non ars exstare dicatur. Neque censura haec pro calumnia accipienda. Vergilius vero artem ab eo rudem acceptam lectoris naturae studiis atque iudicio ad summum extulit fastigium perfectionis.“ So schon Bartolommeo Ricci: „ut vero paulatim cum hominum ingenia tum studia usque eo se expoliendo pervenere, ut pene omnia haberent absolutissima atque perfectissima ac cuiusque rei quasi certissimam imaginem sibi effinxissent, plerumque ad eorum regulam certissimam agendi rationem dirigendam esse, boni omnes comprobasse videntur“ (Ricci 1970, 435).

⁸⁵ Scaliger 1998, 448 (V, cap. 10): „neque enim alio modo imitatur, quae dixerint priores, quam illi res ipsas imitati sunt.“ Das synthetisierende Sammeln von Einzelementen idealer Schönheit nach dem Zeuxis-Exempel hält Dolet nur einmal für nötig. Zeuxis' *iudicium* schafft damit ein verbindliches Ideal, das fortan nicht in der Natur der Erscheinungen selbst, sondern im geschaffenen Werk des Künstlers aufzusuchen ist: „an non facile, qua quidvis parte in corpore muliebri pulchrum & uenustum sit, in Zeusidis exemplo non perspexisset? an omnia diligenter à Zeusides obseruata & comprehensa, non etiam obseruasset?“ (Dolet 1974, 116).

Imitatio erhält damit katalysatorische Funktion gegenüber einfacher *Mimesis*. Lodovico Dolce und Vincenzo Danti übertragen diese Relationierung beider Nachahmungskonzepte aus der rhetorischen Kontroverse in die bildende Kunst. Idealisierung bedeutet nunmehr – und bis zu Batteux – Korrektur der Natur durch Kunst. Dolce spricht in seinem *Dialogo della Pittura* (1557) von zwei Wegen zum Ideal und harmonisiert und *egalisiert* damit die Position von Nachahmungsbefürwortern und -gegnern.⁸⁶ Entweder der Künstler treffe selbst wie Zeuxis eine Auswahl aus der Natur oder er rekurriere auf die *exempla* der Alten, denn „die antiken Stücke enthalten alle Perfektion der Kunst und können als Modelle (*esemplari*) alles Schönen dienen“.⁸⁷ In gleicher Weise empfiehlt Vincenzo Danti zwei Wege zur Vollendung: Nachahmung der sichtbaren, d.h. 'unvollkommenen' Natur („nelle cose, che hanno in se imperfezione e che harebbono à essere perfette“) unter Korrektur ihrer Fehler sowie durch exakte Nachbildung (*ritrarre*) der 'perfekten' Stücke der Antike.⁸⁸ Für den „große(n) Bernini“ sei es, so Winckelmann später, „die [mediceische; J.R.] Venus gewesen, welche ihn Schönheiten in der Natur entdecken gelehrt, die er vorher allein in jener zu finden geglaubt hat und die er ohne die Venus nicht würde in der Natur gesucht haben.“⁸⁹ Das vollkommene Kunstwerk kondensiert Natur und macht sie so erst dem Menschen verfügbar.

In seinem Antwortbrief nimmt Gianfrancesco Pico Bembos Verweis auf die bildenden Künste auf, um daraus Belegmaterial für seine rhetorische Ideenlehre zu ziehen. In Anspielung auf dessen Lysipp-Anekdote gelangt Pico zu einer Umwertung von *imitatio* und Mimesis. Strenger Ciceronachahmung entspreche es,

wenn Maler der untersten Kategorie, die nichts von Symmetrie, von Farb- und Schattengebung verstünden, erbärmliche Zeichnungen anfertigten, die hervorragenden Malern von ungefähr ähneln und dann gleich meinen, sie hätten jene trefflich nachgeahmt – nur um später ihren Bildern Bezeichnungen für das, was sie darstellten, begeben zu müssen.⁹⁰

Wahre Ähnlichkeit sei nur zu gewinnen, indem man „aus sich selbst jenes Bild (*idipsum simulacri*) nehme, auf das der imitierte Autor zurückgegriffen

⁸⁶ Pochat 1987, 328 f.

⁸⁷ Nach Barocchi 1960, 176: „Perciò che le cose antiche contengono tutta la perfezion dell'arte, e possono essere esemplari di tutto il bello.“

⁸⁸ Barocchi 1960, I, 263.

⁸⁹ Winckelmann 2002, 37.

⁹⁰ Pico 1954, 70: „quemadmodum fieri quandoque assolet: cum pictores quidam postremi ordinis nec symmetriae ullius, nec colorum, nec umbrarum memores, extrema quaequam lineamenta ducunt praeclaris pictoribus forte similia: actutumque autumant se illos probe fuisse imitato.“

habe“.⁹¹ Pico setzt das innere Bild gegen das äußere, die Nachahmung der Nachahmung gegen die Nachahmung des sichtbaren Artefakts – ob als ‘Bild’ oder Text. Man könnte von einer *idealistischen* gegenüber einer *realistischen* Nachahmungskonzeption sprechen; beide können sich auf Cicero berufen. Werden im einen Fall Ciceros Schriften nachgeahmt, so im anderen die ‘Konzepte’,⁹² aus denen sie hervorgehen. Mimesis stößt für Pico an ihre Grenzen, wo es um die Darstellung des Undarstellbaren – des Geistigen, Immateriellen und Göttlichen – geht. Vollkommene Schönheit, so der Einwand gegen Bembo, ist in der ‘sublunaren’ Welt der Phänomene nicht verfügbar. Dies illustriert Pico an einer Praxiteles-Anekdote, die er verschiedenen Epigrammen der Griechischen (bzw. Planudeischen) Anthologie entnimmt und im Sinne seiner idealistischen Poetik interpretiert.⁹³ So habe Praxiteles seine Aphrodite von Knidos als Aktbild der Hetäre Phryne geschaffen, seinen Cupido (d.h. den Eros in Thespias) dagegen jedoch nicht nach einem „menschlichen Modell“ („nullo ab animali exemplo“),⁹⁴ sondern nur „nach den Gefühlen, die er in sich vorfand“. Damit habe er unterstreichen wollen, daß „Schönheit sich mehr aus dem Geist („ex animo“) als aus einem bereits geformten und materialisierten Bild heraus darstellen und zeigen lasse“,⁹⁵ denn Cupido/Eros habe seine Mutter an Schönheit weitaus übertroffen. Die aristotelisch inspirierte Terminologie, die an eine Formulierung des Epigramms der *Anthologia Graeca* anschließt (*archetypon*), unterstreicht die philosophische Fundierung des Picoschen Idealismus, auf die im folgenden Kapitel zurückzukommen sein wird. Der Schluß vom Bild auf die Rede rundet diesen Beweisgang ab. Denn wer „aus seinem eigenen Geist“ oder aus den Vorzügen vieler seine Rede ableitet, der „ahme am besten nach“, ohne – wie Bembo der eklektischen Methode vorgehalten hatte – zu „rauben oder zusammenzubetteln“ („non furari, aut mendicare“).

Picos Schluß von der Kunst auf die Kunst der Rede ist freilich nicht unproblematisch. Es geht ihm um eine Kunst des Unsichtbaren bzw. Undarstellbaren, die allein auf die Opposition zwischen sichtbarem und unsicht-

barem Bild, Mimesis und Idee setzt, ohne mediale Unterschiede der Schwesterkünste zu beachten. Der Vergleich der Bilder zwischen *pictura* und *eloquentia* unterschlägt, daß von einem Bild – *simulacrum* – im engeren Sinne nur bei ersterer gesprochen werden kann. Pico scheint dies bewußt zu sein, daher greift er für das Ideal der Rede wahlweise auf Wendungen wie *conceptus*, *ex animo* oder alternative Instanzen des Inneren und Geistigen (*radix*, *affectus*, *spiritus*) zurück. Dagegen erhalten die Begriffe *simulacrum* oder *imago* entschieden abwertende, platonische Nebentöne. Die *curiosa imitatio* rückt in die Nähe der Geisterbeschwörung:

Stell dir vor, du würdest Apelles, Zeuxis, Phidias, Praxiteles, Lysipp oder Pyrgoteles aus der Unterwelt zurückholen, damit sie dir nicht nur die Kleider, sondern den Körper Ciceros darstellten. Wenn dir dann jene bedeutenden Künstler mit dem Pinsel, dem Meißel oder als Bronzekunst sein Bild vor Augen stellen, haben sie zwar ihre Aufgabe erfüllt; aber es bleibt doch ein gemalter, ein marmorner oder ein eherner Cicero, keiner aus Fleisch und Blut. Ich gehe noch ein Stück weiter. Wenn sie das Inkarnat Ciceros auch in ihrer Darstellung erreichen, was ist dann aber mit seinem Verstand und seinem Geist, von dem das Fleisch seine Form erhielt.⁹⁶

Diesen Fehler hätte, so Pico an anderer Stelle, ein Schüler des Apelles begangen, als er seinen Meister bei der Darstellung der schönen Helena nachgeahmt habe, dabei aber nur auf die Dekoration seines Gemäldes mit „Edelsteinen, Perlen, Gold und Purpur“ geachtet hätte.⁹⁷ Diesem falschen, weil äußerlichen Ornat entspricht der rhetorische Ornat, den eine lediglich äußerliche *imitatio* Ciceros vermittelt. Denn es gehe nicht darum, „unsere Erfindung mit Namen, Tropen, Rhythmen, Klauseln und Perioden wie den eigenen Körpern mit Flickern und fremden Farben zu bekleiden“. Wer so handle, werde eher als „Larve und Phantasma („larvae, et simulacra“), als

⁹¹ Pico 1954, 71: „ni tamen ex animo idipsum prompsert simulacri, quale autor ille prompsit quem imitantur.“

⁹² Pico 1954, 73: „Oporet itaque gerere animo conceptus Ciceronis.“

⁹³ Pico 1954, 68. Pico paraphrasiert hier ein Epigramm des Simonides. *Anthologia Graeca* I, 75 (Planud. IV. 204): „Praxiteles schuf hier den Eros, den er selbst litt, und nahm den Archetyp dazu aus seinem eigenen Herzen“. Der Gegensatz zwischen der sichtbaren Phryne und dem ‘inneren Eros’ behandelt auch AG I. 164. 90 (Planud. IV. 206) sowie AG II. 254.1 (Planud. IV. 25). Die Frage, nach welchem menschlichen oder göttlichen Vorbild Praxiteles seine Venus gestaltet habe, ist Gegenstand einer Serie von Epigrammen der Griechischen Anthologie, die Overbeck [1868] 1959, § 1236–1240 zusammenstellt. Tenor der Epigramme ist jedoch, daß Phidias sein Bild der Göttin deren unmittelbarem, visionären Anblick verdankt.

⁹⁴ Pico 1954, 68.

⁹⁵ Pico 1954, 68: „ex animo magis quam ex affirmata quapiam et in materiam impressa imagine posse pulchritudinem effingi et manifestari.“

⁹⁶ Pico 1954, 73: „sed eo etiam procede: ut imaginis Apellem te: aut Zeusim, Phidiam etiam et Praxitelem et Lysippum et Pyrgotelem excitasse ab inferis: ut tibi non vestes, sed corpus Ciceronis repraesentent; ubi enim magni illi artifices tibi vel penicillo, vel caelo, vel arte susoria imaginem eius ipsius, sub oculos posuerint: suo ipsorum erunt officio perfuncti; pictus tamen ille vel marmoreus, vel aereus Cicero fuerit, non carneus; do etiam aliquid plus: carnem quae Ciceronis fuerat assequantur imitando: at animum, at spiritum, quibus illa ipsa caro informabatur: num igitur verus ille solum habendus Cicero: qui scilicet formam orationis concipiebat animo.“ Dieselben Argumente verwendet Erasmus für die bildende Kunst: „(BULEPHORUS): Sit hoc in imitando Cicerone quod Zeuxis fuit in effigiando corpore muliebri. Expressit lineamenta colorem aetatem et, ut summum artificium praestiterit, affectus nonnihil, hoc est dolentis gaudentis irati metuentis attentis aut dormitantis. Haec qui praestitit, nonne quicquid ars potest absoluit? Quantum licuit, vivam hominis speciem in mutum simulacrum transtulit. Nec aliud exigi potest a pictore. Agnoscis formam eius, quae depicta est, vides aetatem et affectus, fortassis et valetudinem; adde quod a quibusdam effectum legimus: agnoscit indolem et mores et vitae spatium physiognomon. Sed immane quantum illic abest hominis! Quod ex summa cute conici potest, expressum est“ (Erasmus 1995, 106–109).“

⁹⁷ Pico 1954, 71.

flüchtiger Schatten denn als Mensch gelten, der denen, die er wiederzugeben wünscht (*repraesentare*), ähnelt, denn ihm wird Lebenskraft und der Geist fehlen.⁹⁸ Der Vergleich des Ciceronianers mit einer 'Larve', den Erasmus aufgreifen wird, ist doppelsinnig: einerseits führt er die platonisch grundierte Mimesiskritik fort, der Nachahmende wird zum Schemen und Revenant, mehr *mortua imago* als lebendige Person. Andererseits rückt Nachahmung in die Nähe der Hypokrise, die das verpflichtende Kommunikationsideal der Natürlichkeit (*dissimulatio artis, sprezzatura*) mißachtet.

5. Die Idee(n) des Individuums

Wird *imitatio* als Idolatrie verstanden, so stellt sich die Frage nach geistigen Instanzen, die an die Stelle der körperlichen Simulakren treten können. Gesucht wird eine Norm, „auf die wir immer wieder blicken und nach der wie Fremdes wie eigenes beurteilen“.⁹⁹ An die Stelle der *imitatio* treten bei Pico der eigene „Genius und die natürliche Neigung“ („genium propensionemque naturae eorum quisque sequebatur“).¹⁰⁰ Diesen „Instinkt“ („proprium tamen et congenitum instinctum“) besitze jeder von Geburt an, ihn gewaltsam zu korrigieren hieße, „die eigene Natur zu entweihen“ („plane violare naturam“). Nachahmung als Verstoß gegen das Gebot naturgemäßen Lebens – dieser negativen Bestimmung läßt Pico eine positive Begründung aus platonischem Geist folgen:

Da nun also in unserem Geist eine Art 'Idee', gleichsam eine 'Wurzel' eingelassen ist, deren Kraft uns zu jeder Aufgabe bewegt und gewissermaßen an die Hand nimmt, von anderen jedoch abhält, so verlohnt es der Mühe, diese Wurzel eher zu kultivieren als zu beschneiden, eher anzunehmen als uns zu entfremden.¹⁰¹

⁹⁸ Pico 1954, 70: „opus esse nostram, qualiscunque ea fuerit, veterum nominibus, tropis, numeris, clausulis, periodis, tanquam proprium corpus panno peregrinisque coloribus circumvestiri; sed larvae, et simulacra, et evanidae umbrae potius quam homines dicentur iis similes, quos cupiunt repraesentare. Deerit enim vividum robur et spiritus.“ Diese Position wird schon im ersten Brief vertreten (ebd. 31): „ita enim macerata sunt nonnulla, et quasi tabe consumpta: alioqui suapte natura formosa, ut simulacri et evanidae umbrae magis quam vivam animi effigiem praesferant.“

⁹⁹ Pico 1954, 27.

¹⁰⁰ Pico 1954, 27.

¹⁰¹ Pico 1954, 27: „itaque cum nostro in animo Idea quaedam et tanquam radix insit aliqua, cuius vi ad quodpiam muneris obeundum animamur, et tanquam ducimur manu, atque ab aliis quibusdam abducimur: colere illam potius quam incidere, amplecti quam abalienare operae pretium est.“

Diese 'Idee' gibt die zugleich ideale und individuelle Meßlatte richtiger und schöner Rede ab, sie „prägt dem Geist ein Bild der Schönheit ein“.¹⁰² Die bedeutendsten antiken Autoren hätten „auf jenes Bild geblickt, das sie von Geburt an in sich eingemeißelt, ja gleichsam eingebrannt“ trügen.¹⁰³ Dieses Ideal habe jedoch noch niemand erreicht, vielmehr verteile es sich auf die gesamte Schöpfung, deren Schönheit gerade auf der Vielfalt (*varietas*) beruhe.

Der Begriff der *varietas* führt ins Zentrum von Picos Haltung in der Nachahmungsfrage und bezeichnet zugleich die entscheidende Bruchstelle zu derjenigen Bembo. Beide setzen Abweichung und Differenz voraus, lokalisieren diese jedoch auf verschiedenen Ebenen. Geht Pico von *imitatio* zwischen gleichwertigen Autoren und Stilen aus, so konstruiert Bembo eine hierarchische Stufenleiter der Qualität mit Cicero an die Spitze. Picos horizontaler Varietät setzt Bembo eine vertikale gegenüber, die Differenz durch Distinktion ersetzt, sofern „bei jedem Begabung und Kunstvermögen ungleich und höchst verschieden sind“.¹⁰⁴ Zwischen Autoren bestehen Hierarchien der Wertigkeit (*praestantia*), „das Vortrefflichste ist auch das allerseltenste“.¹⁰⁵ Bembos elitäristisches Stilkonzept hat seinen sozio-historischen 'Sitz im Leben' in einer auf Nobilität und Hierarchie gegründeten Hofkultur. 'Mittelmäßigkeit' (*mediocritas*) bildet hier den absoluten Gegenpol zu aristokratischer Distinktion.¹⁰⁶ Anders Pico. Differenz bedeutet für ihn nicht Geltungsunterschied, sondern Stilvarietät und -individualität – *differentia stili, loquendi differentia* oder einfach *stilus*. Abweichung kann, nur scheinbar paradox, zur Norm des Schreibens werden, weil Qualitätsunterschiede von vornherein keine Rolle spielen. Herodot und Thukydides seien stilistisch völlig verschieden, dennoch genossen beide „die allerhöchste Wertschätzung“ („utriusque laudes amplissimae“).¹⁰⁷ Hinzu kommen Ambivalenzen in Picos Verwendung des Begriffs *varietas*. Am bedeutsamsten ist die Spannung zwischen rhetorischer und philosophischer Pluralität. Im rhetorischen Kontext sind *varietas* und *differentia* positiv besetzt, und dies in mehrfacher Hinsicht. *Varietas* ist hier geradezu Schreibnorm, weil

¹⁰² Pico 1954, 27: „Ideam igitur ut aliarum virtutum, ita et recte loquendi subministrat, eiusque pulchritudinis affingit animo simulacrum: ad quod respicientes identidem et aliena iudicemus et nostra.“

¹⁰³ Pico 1954, 67: „ad eam verius quam propriis quisque in animis habebat ab ortu naturae insculptam, et tanquam inustam imaginem respiciebant.“

¹⁰⁴ Bembo 1954, 41: „Nunc vero, cum uniuscuiusque ratio vel ingenii vel artificii uniuscuiusque, cum ingenio tum artificio dispar esse dissimillimaque reperiatur, sitque alius alio praestantius; quid esse causae potest, quin, si melioribus operam dederimus, eos, qui minus boni sunt, negligamus.“

¹⁰⁵ Bembo 1954, 44: „praestantia enim quae sunt, eadem perrara esse consueverunt: rarioraque, quo praestantiora.“

¹⁰⁶ Bembo 1954, 44: „Itaque mediocritatem ingeniorum reiiciunt: nihil enim mediocre idem atque praestans est.“

¹⁰⁷ Pico 1954, 26.

sie einerseits dem *taedium* entgegenwirkt,¹⁰⁸ andererseits der Forderung des innereren wie äußeren *aptum* Rechnung trägt.¹⁰⁹ Dagegen erscheint *varietas* in (neu-)platonischem Zusammenhang als Signum sublunarer Unvollkommenheit und Dispersion.¹¹⁰ Kein einzelner Autor ist für sich „Eckstein der menschlichen Republik“,¹¹¹ in keinem liegt „die reine und vollkommene Norm des Sprechens begründet“. Schönheit muß daher aus der Summe der zerstreuten Teilschönheiten rekonstruiert werden. Angesichts der existentiellen Diaspora des Menschen sind alle Autoren prinzipiell gleich nah oder fern zu Gott. Stildifferenz ist damit für Pico ambivalent. Sie verweist einerseits auf die existentielle Entzogenheit des Schönen in der Welt, andererseits auf die Hoffnung, in der Sammlung und Auswahl, die jedes Kunstwerk und jeder Schreibakt vollziehen, der Idee selbst 'eklektisch' habhaft zu werden.

Die philosophischen Kontexte der Picoschen Ideenlehre sind an anderer Stelle zur Genüge beschrieben worden,¹¹² daher seien hier nur ihre wichtigsten Implikationen zusammengefaßt. Wie Pico andeutet, bewegt sich seine *idea recte loquendi* im Fahrwasser Ciceros. Ihr Bezugspunkt ist das Poëm zur Schrift *Orator* (7–10), der es um die Suche nach dem idealen Redner bzw. der idealen Form der Beredsamkeit geht.¹¹³ Zwar nehme Demosthenes unter allen anderen eine herausgehobene Stellung ein („quantum inter omnes unus excellat“), doch habe es den idealen Redner nie gegeben. Auch die Werke eines Phidias seien unerreicht, dennoch ließe sich stets noch Schöneres imaginieren. Schon Phidias habe daher nicht empirisch vorfindliche Modelle nachgeahmt, sondern auf ein mentales Idealbild geblickt.¹¹⁴ Dieser Ur-Form des Phidias entspreche ein Ideal der *eloquentia*, das allein dem inneren Blick zugänglich sei, während in der sinnlichen Realität lediglich sein Abbild (*effigies*) erfahrbar werde.

Wie es bei den Formen und Figuren (der bildenden Kunst) ein äußerstes Maß an Vollkommenheit gibt, an dessen intelligible Urform sich bei der Darstellung jene Züge orientieren, die an sich nicht vor Augen kommen;

¹⁰⁸ Im übrigen auch für den Bembo der *Prose*, dem Petrarca Kunst der *variazione* zur Norm lyrischer Diktion überhaupt wird. (vgl. Bembo 1978, 169).

¹⁰⁹ Pico 1954, 34: „huc accedit scripti genus varium, quod variam quoque sibi vendicat phrasin.“

¹¹⁰ Pico 1954, 64: „Adde quod sublunaria isthaec, ut etiam tibi antea plane testabar, non sunt omni ex parte beata.“

¹¹¹ Pico 1954, 64: „ita nec uno in auctore quasi angulo quopiam humanae Reipublicae integra et perfecta est norma loquendi constituta.“

¹¹² Robert 2001, 606–614.

¹¹³ Die Grundfrage formuliert in *Orator* 1: „quid enim est maius quam, cum tanta sit inter oratores bonos dissimilitudo, iudicare quae sit optima species et quasi figura dicendi.“ Eine Analyse der Phidias-Anekdote und ihre Stellung im antiken Diskurs um die *Phantasia* bietet Männlein-Robert 2003.

¹¹⁴ Cicero, *Orator* 9: „in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam.“

ebenso sehen wir auch im Geiste ein Bild der vollkommenen Beredsamkeit und suchen sein Abbild mit den Ohren aufzunehmen. Diese Urbilder der Dinge bezeichnet [...] Platon als 'Ideen'.¹¹⁵

Für die Nachahmungskontroverse ist der *Orator* in mehrfacher Hinsicht bedeutsam. Beide Lager konnten sich Ciceros Überlegungen zum vollkommenen Redner wie zur vollkommenen Redekunst anschließen, beide konnten sich – nur auf verschiedenen Ebenen – als Ciceronianer fühlen, eine Pointe, auf der Erasmus' Argumentation im *Ciceronianus* entscheidend beruhen wird. So fanden die Ciceronianer im *Orator* ihren Anspruch auf ein ideales Einzelmodell formuliert. Demosthenes markiert als *unus excellens* jene Funktionstelle, in die schließlich Cicero selbst einrücken konnte. So fordert der Ciceronianer Giraldo Cinzio unter wörtlicher Anspielung auf den *Orator*, man müsse alle Bemühungen auf Cicero konzentrieren, „wie auf ein vollkommenes Muster der Rhetorik, das wir vielleicht in Gedanken, nicht aber mit unseren Kräften erreichen können.“¹¹⁶ Dagegen schließt Pico an die Argumentation des *Orator* an. Die Verschiedenheit (*dissimilitudo*) der Redner wird gesehen, ihre prinzipielle Gleichwertigkeit und damit die Subjektivität des Geschmacksurteils jedoch eingeräumt.¹¹⁷

Picos Rückgriff auf das Phidias-Exempel (neben der Zeuxis-Anekdote in *De inventione*) war vor allem für die bildende Kunst folgenreich.¹¹⁸ Im Zeichen der *idea*-Figur ließ sich durch 'Kategorientransfer'¹¹⁹ eine gemeinsame Bestimmung von Kreativität und Idealität formulieren. Die Rhetorisierung

¹¹⁵ Cicero, *Orator* 9/10: „Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatum speciem imitando referuntur ea, quae sub oculis ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. Has rerum formas appellat ἰδέαις ille non intelligendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato.“

¹¹⁶ Cinzio 1970, 200: „ad huncque, veluti ad perfectam quandam orationis imaginem, quam forte cogitatione assequi possumus, viribus autem non possumus, omnes conatus referendos.“ Ebenso wendet sich Bartolommeo Ricci gegen Picos *idea*. Problematisch sei die Auffassung, man solle sich „ad suam mentem tantum“ bei der Kunstausübung wenden (Ricci 1970, 426). Dies könne einerseits eine schrankenlose Freiheit der Realisierung meinen, wie sie bei der Darstellung einer Chimäre vorliege, oder eben wie gewöhnlich so, daß man sich an einer inneren Idee orientiere, der man bei der Ausführung des eigenen Werkes folge. Daraus entstehe jedoch das Problem, woher diese Idee stamme und weiter, woraus sie ihre Legitimität und Triftigkeit beziehe. Ricci sieht in der Nachfolge Bembo's die Problematik der *idea*-Theorie in der Normbegründung (ebd. 426 f.): „quaero item unde eam satis habeant probatam, quaeque bonorum iudicio, quo uno, non autem nostro proprio standum est, minime improbetur.“ Daß Cicero selbst das von ihm vermifste Muster idealer Beredsamkeit ist, wird ausdrücklich von Ricci betont (ebd. 442): „in hoc uno omnia floruerunt, id tantum addam: hoc uno in quovis dicendi genere nihil perfectius, nihil cumulatus, nihil absolutius nec factum esse, nec fieri potuisse. Huncque eum fuisse oratorem tenere possumus quem Antonius se nunquam vidisse dicebat, quemque Cicero ipse in suis oratoriis libris optime informat, tametsi is probe et modestissime dissimulet.“

¹¹⁷ Cicero, *Orator* 36: „Varia enim sunt iudicia.“

¹¹⁸ Vgl. den Überblick bei Lee 1940. Mit weiterführender Literatur Buck 1987, 216–223.

¹¹⁹ Knappe 1994.

des rinascimentalen Kunstdiskurses wie umgekehrt die Anreicherung rhetorikimmanenter Diskussion mit *exempla* der Kunstdebatte konnte hier im Anschluß an Cicero selbst vollzogen werden.¹²⁰ Picos Einlassungen über Ort und Status einer geistigen Stilidee stellen so neben dem *Orator* selbst den wichtigsten Ausgangspunkt für die ältere Kunsttheorie und ihre Theorie des Ideals dar.¹²¹ Wenn Raffael sich in seinem Brief an Castiglione gleichfalls auf eine „certa idea che mi viene nella mente“ beruft, mag dies mittelbar oder unmittelbar durch den Briefwechsel *De imitatione* angeregt sein.¹²² Panofsky ist diese Filiation bei seiner Genealogie des *idea*-Begriffs entgangen, wie überhaupt die rhetorische Linie der *Orator*-Rezeption in seiner Darstellung der platonisierenden Kunsttheorie der Renaissance keine Rolle spielt. Dies steht in auffälligem Gegensatz zur Evolution der Debatte selbst. Denn ausgehend von Pico wird das Konzept einer intelligiblen *idea loquendi* wie der Vergleich mit der bildenden Kunst (Phidias) in der Ciceronianismus-Frage zum Schibboleth der Cicero-Gegner. Es blieb indes der Kunsttheorie vorbehalten, Ciceros skizzenhafte Philosopheme platonischer (bzw. aristotelischer) Observanz¹²³ zu einer differenzierten Kunstmetaphysik auszubilden, an die im 18. Jahrhundert wiederum der genuin poetische Idealismus anschließen konnte.¹²⁴ Bis hin zu Winckelmann steht der *idea*-Komplex ganz im Zeichen der Rhetorik, er ist somit produktiv, nicht rezeptiv ausgerichtet.¹²⁵ Es ging hier nicht um eine Analytik des (Kunst-)schönen, sondern um „die Frage nach der Möglichkeit des künstlerischen Schaffens überhaupt“,¹²⁶ eine „Meta-Theorie künstlerischer Produktion“ also.¹²⁷

Nicht zu übersehen ist, daß der Rekurs auf die Ideenlehre des *Orator* mehr Fragen offen ließ, als er beantwortete. Dies gilt zuerst für den Status der Ideen, ihre Verbindlichkeit wie ihre Herkunft, die noch Kant bei seiner

¹²⁰ Warncke 1987; Pochat 1987.

¹²¹ Panofsky 1985.

¹²² Barocchi 1973, 1530. Zur Bedeutung der Kontroverse zwischen Pico und Bembo für die zeitgenössische römische Debatte vgl. Aurenhammer 1994, 547 f. Zur Nachwirkung der *Orator*-Stelle im 15. Jahrhundert auch Thielemann 1992, 77–89.

¹²³ Panofsky 1985, 10 spricht für Ciceros geistige Idee resümierend von einer „Zwitterbildung aus dem aristotelischen *endon eidos*, mit dem sie die Eigenschaft teilt, eine bewußtseinsimmanente Vorstellung zu sein, und der platonischen Idee, mit der sie die Eigenschaft der absoluten Vollendung, des 'perfectum et excellens' gemeinsam hat.“

¹²⁴ Erinnert sei an die narrative Ausgestaltung von Raffaels Diktum in Wackenroder/Tiecks *Hersenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von 1796 (Kap. „Raffaels Erscheinung“).

¹²⁵ Die Stelle aus den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* lautet: „Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meister-Stücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse Idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehrt, von Bildern, bloß im Verstande entworfen, gemacht sind.“ Winckelmann 2002, 30.

¹²⁶ Panofsky 1985, 45.

¹²⁷ Robert 2001, 613.

transzendentalphilosophischen Begründung des Ideals umtreibt: „Wie gelangen wir nun zu einem solchen Ideale der Schönheit? A priori oder empirisch?“¹²⁸ Wenn Pico seine *idea* als „eigentümlichen und eingeborenen Instinkt“ umschreibt, neigt er sich offensichtlich der innatistischen, d.h. platonischen Variante zu. Ideen werden nicht gebildet, sondern *erinnert*. Diesem apriorischen Ideal widerspricht jedoch das Zeuxis-Beispiel aus Ciceros *De inventione*, das Pico im unmittelbaren Anschluß paraphrasiert:

Glaubst du, jener kluge Maler [d.h. Zeuxis; J.R.] sei ohne Grund der Meinung gewesen, er könne nicht alle zur Anmut nötigen Eigenschaften an einem einzigen weiblichen Körper finden? Und glaubst du, jener überaus kluge Redner [gemeint ist der Redner Marcus Antonius, den Cicero in *Orator* 18f. für seine Ideenlehre reklamiert; J.R.] habe sich ohne Not der Haltung des Zeuxis angeschlossen, ja ihn sogar noch durch sein Urteilsvermögen weit überragt, indem er, um sich ein Bild des schönen Körpers jener Redekunst zu bilden, alle hervorragenden Redner auswählte – wo der andere [Zeuxis; J.R.] sich nur fünf gefeierte Schönheiten aus Kroton auswählte?¹²⁹

Pico zieht daraus die Konsequenz, man müsse „jene vollkommene Redefähigkeit, mit der wir unsere eigenen Irrtümer und die Vorzüge der anderen bei der Ausübung ermessen können, nachahmen“, läßt jedoch die Herkunft dieser Idee offen: „gleich, ob diese Idee eingeboren und von Anfang an vollkommen ist oder sich allmählich und durch ausgiebige Autorenlektüre vervollkommnet.“¹³⁰ Mit dieser Alternative bleibt nun offen, was eigentlich zu begründen war – die Frage nach dem Apriori bzw. Aposteriori der Idee. Die epistemologische Alternative zwischen empiristischer und innatistischer Herkunft der inneren Bilder bzw. Ideale, die sich mit den Modellen des Phidias auf der einen und des Zeuxis auf der anderen bis ins 18. Jahrhundert verbinden werden, bleibt in der Schwebe. Diese *Epoché* hat Folgen für Picos Anthropologie, die grundsätzlich auf dem Vorrang der Natur gegenüber der Formung und Zivilisierung aufbaut. Ein Konflikt zeichnet sich ab, der die Nachahmungsdebatte jenseits stilistischer Präferenzen und rhetorischer Standpunkte durchzieht. Er betrifft die Frage, ob der Mensch selbst durch

¹²⁸ *Kritik der Urteilskraft* § 17 („Von dem Ideale der Schönheit“); Kant 1977, 150.

¹²⁹ Pico 1954, 28: „An putas frustra prudentem illum pictorem censuisse omnia se uno in foemineo corpore reperire non posse ad venustatem? Et incassum putas prudentissimum oratorem eius industriam secutum, longe etiam illum praeterisse iudicio? Qui ut imaginem illam pulcherrimi eloquentiae corporis effingeret, omnes delegit viros facundia praestantes: cum ille quinque solum Crotoniatas selegisset virgines pulchritudine celebratas.“

¹³⁰ Pico 1954, 28: „imitari itaque eam debemus, quam animo scilicet gerimus dicendi perfectam facultatem: qua et aliorum et nostra cum errata in obeundo loquendi munere, tum virtutes etiam metiamur: sive ea ipsa penitus innata sit idea, atque ab ipsa origine perfecta, sive tempore procedente multorum autorum lectione consumata.“

Formung (Erziehung, Kultur, 'Technik') oder Naturanlage zu dem wird, was er ist bzw. was er spricht, mit anderen Worten: Es geht um die Dialektik von *ars* und *natura*.

6. Natur – Kunst – Kultur

In Picos erster Formulierung seines *Idea*-Konzepts zeichnet sich diese Spannung schon metaphorisch ab. Hier hatte Pico von einer „Wurzel“ (*radix*) im Geist gesprochen, die man besser 'kultivieren' (*colere*) als 'beschneiden' (*incidere*) solle.¹³¹ Die Logik des Bildes schließt den Ausgleich zwischen *natura* und *ars* ein, der vollkommene Baum ist Ergebnis behutsamer Kultivierung. Damit kommt in die Statik des apriorischen Ideals eine dynamisch-zivilisatorische Komponente, die Bembo in seiner Replik auf Picos Ausführung aufgreift. Wenn sich tatsächlich in jedem Individuum unterschiedliche Ideen vorfinden und es möglich sei, „unseren Stil durch eigene Sorgfalt und Beflissenheit in jede beliebige Richtung zu wenden, warum sollte man dann nicht für richtig halten, den einen, der von allen der größte und beste, nachzuahmen?“¹³² Zwar wirken auch für Bembo *ingenium* und *ars* notwendig zusammen, aber so, daß das Moment des Kultivierens überwiegt: „Ich wende mich an diejenigen, die, wenn sie sich bemühen und nicht entmutigen lassen, alles erreichen können und deren Anlagen (*ingenia*) reiche und zahlreiche Früchte tragen“.¹³³

Damit hat die Debatte ein bevorzugtes Bildfeld gefunden, der Gegensatz zwischen *ingenium* und *imitatio* spiegelt sich in dem zwischen Natur und Agrikultur (Gartenbau). Letztere wird dabei zum Repräsentanten von Kultur (*ars*, Technik, Form etc.) überhaupt. So definiert Bartolomeo Ricci: „Was bitte ist denn Agrikultur anderes als eine nicht nur angedeutete, sondern ausdrückliche Nachahmung der Natur“.¹³⁴ Hier wirkt wie bei den meisten Ciceronianern ein Aristotelischer Natur- bzw. Technikbegriff. Kunst besteht darin, „einerseits zu vollenden, was die Natur nicht herzustellen vermag, andererseits (das Naturgegebene) nachzuahmen“.¹³⁵ Ricci stellt gleichsam eine Synthese aus den Standpunkten Picos und Bombos her, indem er

¹³¹ Pico 1954, 27: „Itaque cum nostro in animo Idea quaedam et tanquam radix insit aliqua, cuius vi ad quodpiam muneris obeundum animamur: colere illam potius quam incidere, amplecti quam abalienare operaeprecium est.“

¹³² Bembo 1954, 43: „quod si in animis etiam nostris ideae illae insident, quas dicis, singulae in singulis; tum diversae inter se atque variae [...] ab iis si cura diligentiaque nostra stilum flectere in quancunque volumus partem nobis licet; cur non tu eum unum, qui sit omnium maximus atque summus, imitari nos tantummodo statuis oportere?“

¹³³ Bembo 1954, 44: „Eos volo, eos alloquor, qui si operam dederint, si animo non frangentur, nihil non assequi poterunt: et quorum ingenia, si excolantur, fructus uberes atque magnos ferent.“

¹³⁴ Ricci 1970, 434: „Quid enim, quaeso, aliud est tota agri colendi cura atque studium quam naturae ipsius non adumbrata, sed expressa quaedam imitatio?“

auf das Bild der Inokulation zurückgreift: „Nicht einmal die Bäume kommen ohne diese Kunst [sc. die Nachahmung; J.R.] aus; so wenig scheuen sie die fremde Natur, daß sie diese eher annehmen und ihre eigne vergessen.“¹³⁶ Wie Bäume erst nach dem Pfropfen Früchte tragen, so werde mancher erst dann „aus einem groben Klotz ein Mensch“ („e stipite hominem“),¹³⁷ wenn er das Fremde zulasse. Im Kern zielt die Metapher auf die Formbarkeit des Menschen, der zunächst nichts als unbehauenes Rohmaterial, Form 'in Potenz' ist. Wie Bembo tritt Ricci vehement für eine solche Formbarkeit des Menschen ein und widerspricht Picos *natura*-Standpunkt: „Wenn diese Leute [die Anticiceronianer; J.R.] behaupten, man dürfe der Natur keine Gewalt antun und keinen Fingerbreit von ihr abweichen, dann, bei Gott, geben sie allzu sehr ihrer eigenen Natur nach, nehmen aber der Kunst sehr viel weg“.¹³⁸

Wenn Ricci in der Nachfolge Bombos die Agrikultur zur Generalmetapher der Kunst macht, so beleuchtet dies den Grundsatzstatus der Nachahmungsdebatte. Unter der rhetorischen Polemik ist sie zugleich Kulturtheorie und Anthropologie. Bembo hatte diese Fährte gelegt, indem er Picos Vergleich des *ingenium* mit Wurzel und Baum im Sinne einer artistischen Hortikultur umdeutete und damit auch deren verdeckte Voraussetzung offenlegte. Denn auch Pico bestreitet keineswegs die Notwendigkeit, Mensch und Stil zu formen, weist dieser Formung jedoch nachgeordneten Rang zu. Auch Pico ist sich bewußt, daß Kunst ohne 'Kunst' nicht denkbar ist. Hierin besteht ein Konsens humanistischer Anthropologie, der noch den gegensätzlichsten Positionen der Nachahmungsdebatte zugrunde liegt. Daß solche „Formativität“ – als *Verpflichtung* wie als *Freiheit* und *Chance* zu Selbstmodellierung – die renaissancespezifische Signatur der *ars-natura*-Dialektik darstellt, wird im Vergleich mit der Originalitätsdebatte des 18. Jahrhunderts sichtbar.¹³⁹ Die Kunst kann und muß zwar dissimuliert werden, sie zur Gänze zu eskamotieren, führt jedoch über das zu Beginn des 16. Jahrhunderts Vermittelbare hinaus. Zwischen den Kontrahenten besteht daher weniger Uneinigkeit über Prinzipien, als über Stellenwert und praktische Relevanz des Nachahmungsgebotes. Kultivierung durch Lektüre ist auch für Pico unumgänglich, verliert aber an Bedeutung für den schon geformten, über *iudicium* verfügenden Sprecher, als den sich Pico sieht und inszeniert.

¹³⁵ Aristoteles, *Physik* II, 8 (199 a 15–17). Ebenso *Politik* IV, 17 (1337 a 1–2). Zur Stelle Blumenberg 1981, 55.

¹³⁶ Ricci 1970, 422: „quid vero quod ne arbores quidem artis huiusce expertes remansere, quae tantum abest ut alienam naturam refugiant, ut eam prorsus induentes, suam quasi dediscant.“

¹³⁷ Ricci 1970, 434.

¹³⁸ Ricci 1970, 427 f.: „quod vero dicunt naturae vim nullam esse afferendam ac ab ea ne latum quidem unguem esse dediscendum, nae suae nimis isti indulgent naturae, contra autem permultum detrahunt de artificio.“

¹³⁹ Schmidt 1988.

Unentschieden bleibt jedoch der Status von Picos Stilidee. An der zitierten Stelle wird sie doppelt – physiologisch und metaphysisch – begründet und changiert fortan zwischen zwei ontologischen Niveaus. Einer durch Anamnese wiederzugewinnenden intelligiblen ‘Idee’ steht ein lediglich physiologischer ‘Instinkt’ gegenüber, der das schreibende oder sprechende Individuum mit determinierender Folgerichtigkeit bestimmten Autoren entgegentreibt. In dieser Variante ist Picos *idea innata* kaum mehr als ein kontingentes Geschmacksurteil, das wenig später und wiederholt mit dem Verb *placere* umschrieben wird. Es bezeichnet ein vorbewußtes, halb-irrationales Prinzip, das dafür sorgt, „daß wir das herauspflücken, was uns bei dem oder jedem mehr zusagt“ („ut vel ab hoc vel ab illo quod placeret magis, decerpemus“).¹⁴⁰ Die Frage nach der Autorität der Idee bleibt der Treibsatz der weiteren Diskussion, die innerhalb des platonischen Bezugssystems nicht zu lösen ist. Entweder das einzelne, empirische Resultat einer Stilentscheidung trägt den Makel der Kontingenz oder es kann prinzipiell dieselbe Wertigkeit wie jedes andere beanspruchen. Damit wäre andererseits einem schrankenlosen Relativismus das Wort geredet, der Kanon, den *imitatio* notwendig voraussetzt, wäre nicht mehr konstruierbar. Pico ist sich dieser Aporie bewußt, wie seine fortgesetzten Fluchtbewegungen zeigen. Dennoch hat sie einen ‘positiven’ Sinn in seiner Argumentation. Offenbar denkt Pico nicht an ein absolutes ‘Ideal’, sondern an das Ideal einer individuellen Disposition, ein stilformierendes ‘Über-ich’ oder, in der Sprache des 18. Jahrhunderts, eine ‘generalisierte Individualität’, die dem Umstand Rechnung trägt, daß das Individuum buchstäblich nicht aus seiner Haut kann oder, um in Picos Bild zu bleiben, nicht die Wurzel ausreißen kann, aus der es selbst erwächst. Picos rhetorische Ideenlehre zeigt, wie die rinascimentale Nachahmungskontroverse allenthalben an weitreichende anthropologische und philosophische Probleme – hier die Frage, wie Individualität beschrieben und legitimiert werden kann – angrenzt. In der Spannung zur Forderung, ‘einem anderen – Cicero – ähnlich zu werden’, stellt sich die Frage nach dem Singulären und ‘nicht-Identischen’. Das Individuum kann sich als schreibendes und *sich* schreibendes Ich nur im Durchgang durch den fremden Text konstituieren. Individualität entsteht im Widerspiel von Norm und Abweichung, Identität und Differenz, *similitudo* und *dissimilitudo*.

Zur Charakterisierung der abweichenden Standpunkte bietet sich die linguistische Opposition von *parole* und *langue*, Sprechakt und Sprache an. Beide Seiten stehen für unterschiedliche Pole in dieser Dichotomie: Akzentuieren die Anticiceronianer wie Pico den einzelnen *Sprechakt*, so geht es den

¹⁴⁰ Pico 1954, 29; vgl. 35: „adde quod alio hic, alio ille caractere delectabitur, et alia afficietur figura dicendi.“

Ciceronianern um *Sprache* als geschlossenes, zu formendes oder zu reformierendes System. Die Legitimität stilistischer Individualität wird von Bembo daher weniger abgelehnt, als in ihrer Priorität bestritten. Für ihn kommt zuerst die Sprache als Norm, dann das Sprechen (bzw. Schreiben) als Abweichung. Pico – wie nach ihm Castiglione¹⁴¹ – beginnt von der entgegengesetzten Seite aus. Doch schon sein Rekurs auf die Ideenlehre zeigt das Bedürfnis, das Skandalon des Individuellen unter Rückgriff auf platonisch-neuplatonische Metaphysik zu entschärfen. Das Individuum muß normativ begründet werden, auch wo es gerade Abweichung von Norm sein soll. Daß der Widerspruch zwischen rhetorischer Auf- und philosophischer Abwertung von Differenz nicht durch ein drittes aufhebbar scheint, wurde bereits deutlich. Mit seiner *idea tamquam radix* wählt Pico eine Konstruktion, die Individuum und Ideal, Kontingenz und Transzendenz vermittelt und erkennbar das Ziel hat, dem Besonderen die Würde des Verbindlichen mitzuteilen und so normativ zu sichern, was sich sonst der Norm gerade entziehen würde. Die *Natur* des einzelnen wird durch die *Natur* insgesamt begründet und hinterfangen.¹⁴²

Bembo bleiben die Schwächen dieser Beglaubigungsstrategie nicht verborgen. Ausdrücklich benennt er in seinem Antwortbrief die platonische Provenienz von Picos Eröffnung („de Platoniorum sententia“), um sie seinerseits zu radikalieren.¹⁴³ Während er selbst, Bembo, in seinem Geist keinerlei Ideen vorgefunden habe, hätten die antiken Autoren unmittelbar auf jene „göttliche Idee des Schreibens, der nichts mangelt“, geblickt.¹⁴⁴ Picos platonisierende Lösung wird platonisch überboten, die Ideenlehre dazu genutzt, die entschiedene Alterität der antiken Autoren gegenüber ihren neuzeitlichen Epigonen philosophisch zu begründen. Hatten nämlich ein Xenophon, Demosthenes, Plato bis hin zu Cicero noch Einblick in die göttlichen Ideen, so findet der Moderne in sich zunächst gar nichts („nulla inerat in eo effigies“) vor.¹⁴⁵ Zunächst scheinen die Alten damit ein Vorrecht auf die „göttliche Idee des rechten Schreibens“ zu haben, dann wird jedoch eingeräumt, daß auch sie nur „nach Maßgabe ihrer Kräfte“ („quantum consequi poterant“) an diese heranreichten. Schon die Begriffe *imago* und *simulacrum* deuten das Sekundäre, Abgeleitete dieser Idee an. Auch die Modernen

¹⁴¹ Castiglione 1981, 78 (*Il libro del Cortegiano* I, 35): „le figure del parlare [...] tutte sono abusioni delle regule grammaticali, ma accettate e confirmate dalla usanza, perché, senza poterne render altra ragione, piaciono.“

¹⁴² Pico geht von einem doppelten Naturbegriff aus. Zwischen der „propria natura“ des einzelnen und der „ipsa natura“ insgesamt besteht ein Wechselverhältnis. Beide Wendungen kurz aufeinander folgend in Pico 1954, 27.

¹⁴³ Bembo 1954, 42.

¹⁴⁴ Pico 1954, 43: „In ipso mundi ac rerum omnium auctore et effectore deo; ut iustitiae, ut temperantiae, ut aliarum virtutum; sic etiam recte scribendi quandam divinam illam quidem, et cui nihil desit, atque omnino absolutissimam existere.“

¹⁴⁵ Bembo 1954, 42.

könnten versuchen, „an das Abbild (*simulacrum*) jener Form möglichst dicht heranzukommen“.¹⁴⁶ Bembo's Beweisgang beruht auf einer grundsätzlichen Annahme über die Struktur der Sprache, die auf das Verhältnis zwischen Alten und Neuen zurückwirkt und die geschichts- und sprachphilosophischen Konturen des klassizistischen Modells zeigt. Sie ergeben sich aus der Zuordnung zur Ideenlehre in ihrer platonischen Form. Wenn die „göttliche Form des rechten Schreibens“ eine ‚Idee‘ im platonischen Sinne darstellt, muß sie notwendig *eine*, d.h. unveränderlich sein, wie Cicero an der zitierten Stelle des *Orator* bereits festgestellt hatte. Denn Platon zufolge, „entstehen die Ideen nicht und bestehen auf immer“ („gigni negat et ait semper esse“).¹⁴⁷ Trifft dies zu, hat auch das *recte scribere* sein festes Maß jenseits historischer oder individueller Abweichung. Wenn Cicero selbst an einer transzendenten Idee das Maß seiner Sprache genommen hat, ohne es doch vollgültig zu erreichen, hat die Regel Priorität vor dem *exemplum*. Bembo scheint hier eine sprachliche Idealnorm – eine ideale Sprache – im Blick zu haben, die nicht in der Latinität Ciceros aufgeht, von dieser jedoch am vollständigsten repräsentiert wird. Cicero-Nachahmung hat daher immer nur vorläufigen Charakter, sie ist ein Instrument der Sprachperfektionierung, das idealiter überboten werden kann und muß.¹⁴⁸ Mag also Cicero bedeutender als alle Vorgänger und Zeitgenossen gewesen sein, so „könne doch in der Tat ein anderer auf der Bildfläche erscheinen, von dem nicht nur alle anderen, sondern sogar Cicero selbst übertroffen würde (*superetur*)“.¹⁴⁹ Nachahmung ist nicht Selbstzweck, sondern „muß stets mit Wetteifer verbunden sein“ („aemulatio semper cum imitatione coniuncta sit“).¹⁵⁰ Der Weg zu sprachlicher Perfektion folgt dem Progreß von *imitari*, *aemulari*, *assequi*, *superare*. Auf ihn ist jeder einzelne verwiesen, unterwegs zu jener „göttlichen Idee der Sprache“, die auch Ciceros Ziel war. Die Fundierung von Bembo's Sprachideal in einem aristotelischen Verständnis von Sprachvervollkommnung und -zivilisierung relativiert die Stellung Ciceros, läßt ihn zu einem überwindbaren Glied in einer Kette kontinuierlicher Arbeit an der Sprache werden.

Dies führt jedoch zu einem Widerspruch mit dem Nachahmungsprinzip. Dieses beruht darauf, den fremden Text im eigenen als normative Folie zu evozieren, um Abweichung überhaupt sichtbar zu machen. Bembo's Perfektionstheorie scheint dagegen die agonale Praxis der *imitatio* auszu-

blenden. Schon der metaphorische Aufstieg von der Nachahmung über den Wettstreit bis zum Übertreffen zeichnet das Bild eines Agons, dessen Teilnehmer prinzipiell gleichberechtigt einem gemeinsamen Ziel, der *perfecta ratio scribendi* bzw. *loquendi*, entgegenstreben. Doch der literarische Klassizismus beruht gerade nicht darauf, Modelle wie Cicero oder Vergil überflüssig zu machen; er benötigt den Gehalt der Autorität(en), auf die er dialogisch bezogen ist. Ohne *imitatio*, so Bembo selbst, fehlt dem Produkt „der Beigeschmack der Majestät jener Epochen, es hat keinerlei Spuren und Zeichen des Altertums an sich.“¹⁵¹ Voraussetzungsloses Schreiben ist unmöglich, jeder Text – hier nimmt Bembo Einsichten moderner Intertextualitätstheorie vorweg – beruht immer schon auf anderen Texten: „Wer kann schon ein regelgerechtes Werk verfassen, ohne etwas von jemand zu entlehnen und zu nehmen, was er in seine eigenen Schriften einsetzt und einstreut“.¹⁵² Wichtiger als die eigene *inventio*, das ‚Gebären‘ (*parere*), ist der Agon selbst. Vergil sei es nicht so sehr um eigene Erfindung („quod ex se promeret“) gegangen, als um den ‚Vorrang‘ („quod anteiret“). „Seinen Ruhm hat er viel mehr im Sieg als in der Erfindung gesehen“.¹⁵³

Vom Standpunkt dieser agonalen Poetik aus leuchtet ein, daß Modernität ohne Anciennität dem Schreiben das Fundament entzieht. ‚Sieg‘ und ‚Triumph‘ der Neueren über die Alten können daher immer nur begrenzt sein. Bembo's Konzept muß zwei antagonistische Annahmen verbinden: der Perfektion Ciceros (*imitatio*) steht der Glaube an seine Perfektibilität gegenüber (*aemulatio*). Die Arbeit am Ideal gründet in einer Logik von Zweikampf und Turnier. Letztere, die Lust an der Distinktion, drängt bei Bembo immer wieder den Gedanken der Sprachkultivierung zurück und erhebt Kategorien wie *fama* und *gloria* zu objektiven Zielen des Schreibens. Schon bei Bembo deutet sich damit an, wie die *imitatio* aus dem Zentrum der Kunstübung zu rücken und ihre Priorität an ein Perfektionsmodell abzugeben beginnt, das Sprache als form- und optimierbares Artefakt bestimmt. Geschichte ist im Rahmen dieses Modells nur als Annäherung und Entfernung von einer solchen Entelechie denkbar, nicht als Geschichte inneren Struktur- oder Stilwandels. Aus dieser Diagnose begründet Bembo gegenüber Pico das Engagement für das *Volgare*:

Der Abfassung dieser Schriften [gemeint sind vor allem die *Prose*; J.R.] haben wir uns um so intensiver gewidmet, als in dieser Sprache solche entstellten und verkehrten Erzeugnisse von den meisten kursierten und der richtige und eigentliche Gebrauch des Schreibens längst ausgestorben

¹⁴⁶ Bembo 1954, 43.

¹⁴⁷ Cicero, *Orator* 10.

¹⁴⁸ Bembo 1954, 54: „tamen eos nos unos sequi tantummodo imitarique dicerem oportere propterea quod viciniis ad perfectam rationem illis ducibus, quam ullis aliis, progredi et pendere possemus.“

¹⁴⁹ Bembo 1954, 56: „sic profecto alius existere aliquando poterit, a quo cum reliqui omnes, tum etiam ipse Cicero superetur.“

¹⁵⁰ Bembo 1954, 57.

¹⁵¹ Bembo 1954, 50: „quippe quod venustatem sermonis, proprietatem, maiestatem eorum saeculorum non redolebat: nullum antiquitatis vestigium, nullam notam referebat.“

¹⁵² Bembo 1954, 58: „Quis enim opus legitimum conficere potest ullum, qui nihil mutuatur, nihil a quoquam sumat, quod scriptis inserat atque interspergat suis.“

¹⁵³ Bembo 1954, 59: „multoque plus in victoria gloriae, quam in inventione posuisse videatur.“

war, so daß es scheinen mußte, als würde diese Sprache ohne Stütze in Kürze einen derartigen Zusammenbruch erleben, daß sie ehr- und glanzlos, ohne Pflege und Würde auf lange Zeit darniederliegen müßte.¹⁵⁴

Wie zuvor für das Lateinische gibt es auch hier für das *Volgare* einen *rectus usus scribendi*, einen korrekten Sprachgebrauch, der zugleich der 'eigentliche' ist. Ihn gilt es vorgeblich nur zu restituieren, obwohl Bembo um die dialektale und historische Partikularität des 'klassischen' *Volgare* der Trecentisti Petrarca und Boccaccio weiß. Mehr als um eine Rekonstruktion geht es um die Konstruktion der Volkssprache aus Geist und *Struktur* der Latinität.

Der Kampf um Cicero ist für Bembo kein Scharmützel um diesen oder jenen Stil, sondern der um eine Norm richtigen Schreibens, mehr noch: die Legitimität der Norm als solcher. Für Bembo ist sie nicht nur überzeitlich, sie überspannt auch letztlich alle Einzelsprachen. Hierin liegt Grund und Legitimation für den Transfer von Kategorien lateinischer Grammatik und Rhetorik auf das *Volgare*, wie sie Bembo in den *Prose della volgar lingua* betreibt. Sie trägt nicht nur dem vordergründigen Bedürfnis Rechnung, die Volkssprache durch Nachweis von Regelmäßigkeit zu autorisieren, sondern entspringt dem Glauben an die Einheit dessen, was das Gesamt der Sprache als Gefüge von Regeln, Strukturen und Operationen ausmacht. Das hatte schon Polizian formuliert: „Sic eloquentiae una est ars, una forma, una imago“.¹⁵⁵ Das erklärt erst, warum sich der eingeschworene Klassizist Bembo der Konstitution des *Volgare* überhaupt zuwendet. Hier zeichnet sich ein Komplementärvorgang ab, der für die Ausdifferenzierung der Literatur(en) der Frühen Neuzeit, soweit sie innerhalb des lateinhumanistischen Paradigmas erfolgen, von grundsätzlicher Bedeutung ist: Der Pluralisierung der Sprachen steht die normative Einheit und Universalität der *eloquentia* gegenüber – und umgekehrt.¹⁵⁶ Die Vervielfältigung der Literatursprachen macht sichtbar, was als Idee der Sprache hinter jeder einzelnen Sprache steht: eine „recte scribendi speties quaedam divina“.¹⁵⁷ Sie ist die zeitlose und sprachübergreifende Universalie, auf die sich beide Seiten der Nachahmungsdebatte, vor allem aber die Anticiceronianer nach Erasmus berufen. So stellt Juan Luis Vives fest: „Es ist gleichgültig, in welcher Sprache jemand spricht, denn auch im Skythischen, Französischen, Deutschen oder Spanischen sind viele gewandt“.¹⁵⁸ Diese Tendenz zur Formalisierung der *imitatio* verdrängt mehr und mehr die strenge, klassizistische Variante. Sie entspricht einer

¹⁵⁴ Bembo 1954, 53: „ad quae quidem conscribenda eo maiore studio incubuimus quod ita depravata multa atque perversa iam a plurimis ea in lingua tradebantur, obsoleto prope recto illo usu atque proprio scribendi; brevi ut videretur, nisi quis eam sustentavisset, eo prolapsura ut diutissime sine honore, sine splendore, sine ullo cultu dignitateque iaceret.“

¹⁵⁵ Poliziano 1952, 908.

¹⁵⁶ Vgl. dazu meine Beiträge zu Scaliger und Opitz in diesem Band.

¹⁵⁷ Bembo 1954, 43.

neuen Poetik, die nicht mehr autoritäts- und textgebunden ist, sondern sich im Zeichen von *methodus* und System kritisch und 'wissenschaftlich' mit den antiken Texten und Theorien auseinandersetzt.¹⁵⁹

7. *Exemplum vs. exemplar*

Spätestens mit dieser Wende zur rationalistisch-kritischen Poetik werden Status und *auctoritas* des Klassikers zum Problem. Der Klassizist sieht sich vor dem Dilemma, ob das Ideal *in* Cicero verkörpert oder nur *mit* ihm erreichbar ist, ob, mit anderen Worten, der klassische Autor nur Modell (*exemplum*) oder doch Ideal (*exemplar*) des Schreibens sein soll. Scheint Bembo zunächst ganz auf die Picosche Linie einzuschwenken, indem er einräumt, Cicero habe zwar auf die vollkommene Form in Gott geblickt, diese jedoch nur 'nach Kräften' realisieren können, so weist der Tenor seiner Argumentation in eine andere Richtung. Wie das *Volgare* Boccaccios und Petrarca in den *Prose*, wird nun Ciceros individuelle Latinität zum universalen Modell des Lateinischen. Die *parole* Ciceros wird zur *langue* erhoben. Dies kann gelingen, weil ihr zugleich Einheit und Vielheit, Stabilität und Flexibilität zugeschrieben wird. Bembo muß dazu lediglich Picos Argument von Ciceros *varietas* ins Positive wenden. Stil verliert damit seinen Abweichungscharakter¹⁶⁰ und wird zur Sprachnorm, während die innere *varietas* der Ciceronianischen Texte durchaus im Sinne Picos zum Argument für ihre Universalität wird: „Denn obgleich in allen seinen Schriften derselbe Stil gegenwärtig ist, derselbe Schwung und derselbe Glanz der Worte, sind doch manche Teile üppiger und haben gleichsam mehr Saft, manche wieder sind schlanker und glänzen nur in ihrer eigenen Kraft“.¹⁶¹ Sofern das Einzelmodell auch Einheitlichkeit verbürgt, wird jene Gefahr der Inhomogenität gebannt, die Bembo in Picos Eklektizismus gegeben sieht: „Wollte einer gleich mehrere in einer Schreibweise erreichen, wie sollte dessen Duktus

¹⁵⁸ Vives 1990, 468: „non refert quo sermone, nam et in Scythico, et Gallico, et Germanico, et Hispano multi sunt eloquentes: nec quod Latinus, et Graecus sermo, eruditi sint, et copiosi, continuo nullus erit in alio sermone eloquens, nam et hi ipsi Parthis ac Moedis barbarismi sunt.“ In eine ähnliche Richtung weist Delminio am Modell der Topik orientierte Nachahmungstheorie. Es gehe beim Schreiben nicht um die Nachahmung der *parole*, sondern um ein abstraktes, vorsprachliches *modello di eloquenzia*, das dann in verschiedene Sprachen eingekleidet werden könne (Camillo Delminio 1970, 183). Delminio vergleicht dies mit einem Körper, der auf Skelett und Muskeln reduziert ist (ebd. 184), um dann mit 'Fleisch', d.h. in verschiedenen Sprachen, ergänzt zu werden.

¹⁵⁹ Dazu siehe die Einleitung dieses Bandes.

¹⁶⁰ Zu diesem Aspekt vgl. Luhmann 1986.

¹⁶¹ Bembo 1954, 57: „neque enim in omnibus eius scriptis, cum idem sit stilus, eadem tamen amplitudo inesse, idem verborum apparatus conspicitur: sed quaedam uberiora sunt, et tanquam succiplena; quaedam exilia et suo tantum robore nitentia.“

nicht inhomogen (*dissimilis*), unausgewogen (*impar*) und in sich uneinheitlich und unbeständig sein, wie nicht ungefüge (*inconcinna*) und inkohärent (*parum cohaerens*).¹⁶²

In der mythischen Figur des Verwandlungskünstlers Proteus findet Bembo das Sinnbild für die Dialektik von Einheit und Varietät, welche die *imitatio Ciceronis* garantieren soll. Wandelbar, aber doch so, „daß sich in einem Moment nie mehr als ein eine Form zeige“.¹⁶³ So muß auch Bembo paradoxerweise Individualstil zugestehen, dieser ist geradezu die Voraussetzung für sein Sprachbildungsprogramm in den *Prose* wie in *De imitatione*. Daß es sich um eine individuelle Norm handelt, muß kaschiert werden, sonst bliebe es bei Picos indifferentem Nebeneinander autonomer Individualstile. In dieser Spannung zwischen individuellem ‘Stil’ und normativer Sprache bewegt sich Bembos Haltung zu Cicero wie, mutatis mutandis, zu Petrarca und Boccaccio in den *Prose*. Sie changiert zwischen den Polen von *exemplum* und *exemplar*, nimmt das Modell bald als Idealfall einer Regel, bald als diese Regel selbst wahr. Einerseits wird Nachahmung mit Blick auf Cicero auf das *exemplum* bezogen: „Da Nachahmung ganz auf dem Modell (*exemplum*) beruht, muß man sie vom Modell aus suchen; wenn dieses fehlt, wie kann es da irgend eine Nachahmung geben?“¹⁶⁴ Denn Nachahmung „bedeutet nichts anderes, als die Ähnlichkeit mit einem fremden Stil in die eigenen Schriften zu übertragen, sich gewissermaßen derselben Tönung (*temperamentum*) des Schreibens wie der Nachgeahmte zu bedienen“.¹⁶⁵ Andererseits sieht Bembo die *idea loquendi* in Cicero bzw. Vergil verkörpert. Da alle Vorzüge anderer Autoren sich ‘glänzender und vollkommener’ in Cicero und Vergil finden, erübrigt sich auch jene Elektion, die Pico noch gut platonisch aus der Dispersion des einen Schönen in die vielen Schönheiten abgeleitet hatte. An die Stelle der Sammlung tritt die Offenbarung: „Die Natur und Gott selbst müßten, wenn sie in Versen aussprechen wollten, was Vergil geschrieben hat, zugeben, sie würden nicht besser und nicht anders sprechen (als dieser).“¹⁶⁶ Zu Scaligers Apotheose Vergils als ‘zweiter Natur’ ist es von hier nicht mehr weit. Der göttliche *logos* hüllt und enthüllt sich im *logos* des Dichters. Die *imitatio veterum* ist daher für Bembo Königsweg zur Perfektion. Wer nach Art des allseits bewunderten Apelles malen gelernt habe, bedürfe nicht mehr der Bilder seiner Lehrer Polygnot und Thymas, ebenso wenig werde der, der die „glänzende Bildhauerkunst Lysipps ange-

¹⁶² Bembo 1954, 49.

¹⁶³ Bembo 1954, 49: „nunquam tamen eodem aspectu plus unam formam prae se tulisse.“

¹⁶⁴ Bembo 1954, 45: „imitatio autem quia in exemplo tota versatur, ab exemplo petenda est: id si desit, iam imitatio esse ulla qui potest.“

¹⁶⁵ Bembo 1954, 45; vgl. 47: „nisi et temperamento fueris usus tanto, quanto ille maiore usus est.“

¹⁶⁶ Bembo 1954, 54: „Ut si natura ipsa hominum rerumque omnium parens, ea loqui versibus voluisset, quae ab ipso perscripta sunt; nec melius affirmant, nec omnino aliter fuisse loquuturam.“

nommen habe“, die steifen Figuren eines Kalamis oder Kanachos nachahmen.¹⁶⁷ Ist Elektion bei Pico Voraussetzung *jeder* neuen künstlerischen Produktion, so wird sie bei Bembo zum singulären Ereignis einer Perfektionsgeschichte der *eloquentia*. Was Cicero ein für alle mal aus seinen noch kruden Vorgängern kondensiert hat, erübrigt diese selbst.¹⁶⁸ Das *exemplum* wird zum praktischen Lehrbuch, zur Anthologie. Dieses Modell überträgt Bembo ungebrochen auf die bildenden Künste, deren Analogie zur Rhetorik nicht aus der *imitatio naturae*, sondern aus der *imitatio artis* abgeleitet wird. Denn auch die bildenden Künste sind für Bembo wesentlich Kunst aus Kunst, nicht Kunst aus Natur. Das Kunstwerk emanzipiert sich von seiner Repräsentationsfunktion und will nach Stil, Form und ‘Manier’ („*mos pingendi*“) gewürdigt werden. Letztere entscheidet über seinen Rang und seine Dignität, Stildifferenz wird valorisierend in Distinktion durch „Diskontinuität“ übersetzt.¹⁶⁹ Die Nachahmungskontroverse steht damit am Beginn einer Evolution, die um 1800 in der Autonomie der Kunst und des Kunstwerks, zur Emergenz und Ausdifferenzierung eines ‘funktionalem Teilsystems’ Kunst führen wird.¹⁷⁰ Der rhetorische Klassizismus des 16. Jahrhunderts schafft erst den Reflexionsrahmen, den formalartistischen Mehr- und Eigenwert der Kunst, die „unausgesprochene Selbstreferenz“ der Form gegen alle ihr äußerlichen Vereinnahmungen autonom zu setzen.¹⁷¹

8. Lesen – Erinnern – Schreiben

Daß die Besinnung auf die formale Autonomie der Kunst auf die epistemologischen Annahmen der Nachahmungsgegner reagiert, wird dort am deutlichsten, wo Bembo dem *idea*-Konzept Picos eine Theorie des Lesens gegenüberstellt, die physiologische wie mediologische Voraussetzungen der Nachahmungsdebatte erhellt. Pico hatte die Verschiedenheit der individuellen Stilidee und -neigung doppelt begründet: Durch eine Art Illumination auf

¹⁶⁷ Bembo 1954, 41: „quasi necesse sit, qui Apellis more pingere didicerit; cuius artem reliqui pictores admirati primas ei partes sine controversia tribuerunt; illum etiam Polygnoti et Thymantis tabulas, a quibus doceretur adhibuisse: aut eum, qui Lysippi excellens ac praeclarum fingendis imaginibus artificium expresserit, Calamidis signa rigida, vel etiam magis rigida Canachi fuisse contemplatum.“

¹⁶⁸ Der ungarische Humanist Johannes Sambucus (Janos Szamboky) zitiert als Beispiel eines durch Elektion gewonnenen Ideals die Venus des Apelles: „Vt enim Apelles ad illam suam Venerem de omnibus monumentis, et praestantibus exemplis aliquid selegit, itaque absoluit, ut nihil addi, nil ab arte ad laudem possit detrahi: qui pingendo artificiosorum numero esse vult, cur non malit Apellis. i. optimi in ea re opus, quantum possit exprimere.“ (Sambucus 1563, fol. [E vii]).

¹⁶⁹ Luhmann 1986, 629.

¹⁷⁰ Dazu die systematischen Überlegungen von Luhmann 1997, 215–300.

¹⁷¹ Luhmann 1986, 629.

der einen, durch physiologische Determination auf der anderen Seite. Letztere geht zurück auf Picos Orientierung an der pyrrhonischen Skepsis, wie er sie in den *Grundrissen (Hypotyposes)* des Sextus Empiricus fand und in seinem *Examen vanitatis* zur Grundlage einer schonungslosen Revision des Wissens machte.¹⁷² Schon Sextus hatte den Dissens der Meinungen und Wahrnehmungen physiologisch begründet.¹⁷³ Pico folgt ihm hierin, wenn er die Rede vom Körper abhängen läßt.¹⁷⁴ Vollkommene Ähnlichkeit mit Cicero scheiterte schon an der „natürlichen Verschiedenheit der Temperamente“.¹⁷⁵ Die göttlichen Ideen unterschieden sich „entsprechend der unterschiedlichen Disposition der Aufnehmenden“.¹⁷⁶ Der einzelne schaue auf das Bild, das ihm von Geburt an in seinem Geist „eingemeißelt und gleichsam eingebrannt“ sei.¹⁷⁷ Diese pyrrhonische Wendung der Ideenlehre führt offensichtlich zu einer Aporie, auf die bereits hingewiesen wurde: Um der *auctoritas* Ciceros eine gleichgewichtige Instanz entgegenzusetzen, wird die Transzendenz der Idee erst behauptet, dann bestritten. Nimmt man den Skeptiker Pico beim Wort, ist es der Körper, der Individuum und Individualstil garantiert.

Bembo lehnt Picos Version der Ideenlehre einerseits ab, stellt ihr jedoch andererseits eine Physiologie des Lesens gegenüber, die den Menschen als voraussetzungslose *tabula rasa* versteht. Was beide trennt, ist die Frage des Apriori oder Aposteriori jener Ideen, die der Mensch in sich vorfindet, nicht aber dessen physiologische Voraussetzung in einer Theorie der Sinneswahrnehmung und der *memoria*, die von den proto-sensualistischen Prämissen aristotelischer Seelenlehre bestimmt ist.¹⁷⁸ Pico selbst hatte sich in seinem bedeutenden Traktat *De imaginatione* (1501)¹⁷⁹ eng an die Seelenlehre des Aristoteles angeschlossen und die Bedeutung der Sinneseindrücke als

¹⁷² Dazu ausführlich Robert 2001.

¹⁷³ Er wird behandelt im Rahmen der 'zehn Pyrrhonischen Tropen der Relativität'. Vgl. Sextus Empiricus 1993, hier 1, 14, 40–78. Schmitt 1967, 81–83.

¹⁷⁴ Pico 1954, 67: „ut animum etiam et corpus, a quo illa ipsa pendet oratio.“

¹⁷⁵ Pico 1954, 74: „quae eadem omnino esse non potest ubi est naturae ipsius in temperamento diversitas.“ Dies nimmt auch der Spanier Fox Morcillo in seinem Dialog auf: „singulae enim humani corporis temperationes, ut medici volunt, diversa fingunt ingenia.“ Fox Morcillo 1994, 139.

¹⁷⁶ Pico 1954, 66: „pro captu etiam et varia excipientium animorum conditione diversas, quamquam suo in fonte nullam varietatem patiantur.“

¹⁷⁷ Pico 1954, 67: „quam [sc. 'inustam imaginem'] et corporis temperamentum moderabatur, quod unusquisque obtinet ab alio diversum.“ Dieselbe physiologische Voraussetzung von Stilindividualität wird in der Einleitungsepistel zur Briefsammlung (vgl. Anm. 65; Pico [1573] 1969, 1267) behauptet: „suus animi vultus et propria quaedam ac nativa imago spiritalis, quae ita de affectibus plerisque ut ex multis membris corporea illa dissulset.“

¹⁷⁸ Busche 2001.

¹⁷⁹ Kritische Ausgabe in Pico 1930; deutsche Übersetzung in Pico 1984.

Substrat jeder Erkenntnis betont, bevor er in dem 1514 vollendeten¹⁸⁰, erst 1520 gedruckten *Examen vanitatis* eine skeptisch-platonische Kehre vollzieht (besonders Buch IV und V).¹⁸¹ Dieser „anti-Aristotelische Turn“¹⁸² stellt die epistemologische Voraussetzung für Picos Haltung in *De imitatione* dar,¹⁸³ ändert jedoch nichts an bestehenden Gemeinsamkeiten. Wie Bembo setzt Pico ein Seelenmodell voraus, für das die Vorstellung der 'Prägung' bestimmend ist. Die Seele (bzw. die *memoria*) gleicht einem Wachsblock, dem sich – auf unterschiedlichem Wege – Formen, Bilder und Ideen einprägen. Pico wie Bembo sprechen von „eingebrannten“ Bildern, um jenen Abdruck zu bezeichnen, für den die antike Seelenlehre¹⁸⁴ den Begriff *typus* bereithielt. Was beide unterscheidet, ist die Frage nach der Entstehung des Ein- und Abdrucks in der Seele. Sie läßt sich auf alternative philosophische Filiationen beziehen: Folgt Bembo der aristotelischen, proto-sensualistischen Eindruckslehre, so steht Pico auf der Seite der Platonischen Anamnesis-Theorie der Ideen. Spricht Platon im *Theaitet* vom „Wachsabdruck“ (κρίπινον ἐκμαγεῖον), „Stempel“ (τύπος) oder „Siegel“ (σφραγίς), so bezeichnet Aristoteles in der Schrift *De memoria et reminiscentia* die Erinnerung als „Bild“ und „Stempel“, vergleichbar dem Abdruck des Siegelrings.¹⁸⁵ Aus der Perspektive der frühneuzeitlichen Psychologie und Wahrnehmungstheorie gesprochen nimmt Aristoteles in *De anima* eine empiristische, Platon eine innatistische Position ein. Es ist diese Differenz bei gleichen Annahmen über die Natur der Seele im übrigen, die Pico in der Nachahmungstheorie von Bembo trennt. Sie begründet die Matrix jener Gegensätze, die den Gang der Debatte durchziehen. So stehen sich Mnemonik und Anamnese, Selbstformung und Selbsterkenntnis, Einprägung und Aus-Druck gegenüber. Picos 'erinnere dich!' setzt Bembo sein 'forme dich!' entgegen.

Für den Klassizisten ist Stil eine Frage der Schulung, der artistischen, wenn nicht der anthropologischen Formung.¹⁸⁶ Er versteht sich nicht von selbst, sondern hat eine biographische Dimension, die in Bembos Bericht über seine Stilerfahrung und -aneignung zutage tritt. Stil ist Ergebnis eines

¹⁸⁰ Die Entstehungszeit der Schrift fällt damit unmittelbar in die zeitliche Nachbarschaft von *De imitatione*. Für den mehrfach betonten freundschaftlichen Umgang beider Kontrahenten spricht, daß Bembo über Picos Projekt bestens im Bilde ist, wie sich aus einer Stelle am Ende des Briefes ergibt (Bembo 1954, 60): „quanquam non ego is sum, qui me falli non putem posse: praesertim cum Aristoteles tam multis in locis libros, atque universam prope antiquorum philosophiam, abs te reprehendi videam.“

¹⁸¹ Schmitt 1967, 75–83.

¹⁸² Robert 2001, 634.

¹⁸³ Eingehend Robert 2001, 629–642.

¹⁸⁴ Die wesentlichen Stellen bei Yates 1990, 34–51.

¹⁸⁵ 450 a 30–32.

¹⁸⁶ Zur anthropologischen Valenz der Nachahmungskontroverse vgl. den Beitrag von Müller, *Formung der Sprache* in diesem Band.

individuellen Lernprozesses, damit gebunden an die kontingenten Stileindrücke, die der Lesende auf dem Weg seiner Formung durchläuft:

Über meinen Geist kann ich dir nur soviel sagen, daß ich in ihm keine Stilform, kein Bild der Rede vorgefunden habe, bevor ich es mir bewußt und reflektierend durch die Lektüre von Werken der Alten, mit viel Mühe, langer Praxis und Übung ausgebildet habe. Diesem Bild wende ich mich nun beim Schreiben zu und sehe in Gedanken wie mit leiblichen Augen, woher ich das nehmen kann, was mir zur Abfassung einer Schrift nötig scheint. Bevor ich mich diesen Gedanken intensiv gewidmet hatte, blickte ich nichtsdestoweniger in meinen Geist hinein und suchte wie in einem Spiegel nach einem Bild, mit dessen Hilfe ich vollbringen konnte, was ich wollte. Aber da war kein Bild, nichts zeigte sich mir, nichts konnte ich sehen.¹⁸⁷

Der Geist ähnelt einer *tabula rasa*, auch wenn Bembo nicht das Modell der Wachstafel, sondern das des Spiegels gebraucht. Der Klassizist ist zugleich Sensualist und Empiriker. Es überrascht daher nicht, wenn sich die von Bembo umschriebene, später von Locke vertretene sensualistische Maxime – „nichts ist im Intellekt, was nicht zuvor von den Sinnen rezipiert wurde“ – bei einem Ciceronianer wie Paolo Cortese ausdrücklich formuliert findet.¹⁸⁸ Diese Affinität des Klassizismus zu sensualistischen Positionen in aristotelischer Tradition ist wohl begründet, sie folgt zwingend aus der Rolle der Lektüre im Vorgang des Schreibens. Während Pico die *lectio* als Voraussetzung eigener Produktion abwertet oder ignoriert, nimmt sie in Bembos Psychologie literarischer Kreativität eine Schlüsselstellung ein. Lesen bedeutet, sich dem sinnlichen Eindruck des Vorbildes – Bembo spricht selbst von *perceptiones*¹⁸⁹ – vorbehaltlos und passiv hinzugeben, sich wie ein „Gefäß“ vom Einfluß des Gelesenen füllen zu lassen.¹⁹⁰ Die sensuelle tritt gegenüber der semiotischen Leistung von Sprache in den Vordergrund und behauptet sich

¹⁸⁷ Bembo 1954, 42: „De meo quidem animo tantum tibi affirmare possum; nullam me in eo stili formam, nullum dicandi simulacrum antea inspexisse, quam mihi ipse mente et cogitatione legendis veterum libris, multorum annorum spatio, multis laboribus ac longo usu exercitationeque confecerim: ad quod nunc, cum aliquid scribendum est, me converto; videoque quasi oculis, sic cogitatione, quae conficiendo scripto opus sunt, unde sumam. Ante autem, quam in iis, quas dico, cogitationibus magnopere essem versatus, inspiciebam quidem in animum meum nihilo sane minus, quaerebamque, tamquam a speculo, effigiem aliquam, a qua mihi sumerem conficeremque quod volebam. Sed nulla inerat in eo effigies, nihil se mihi offerebat, nihi conspiciebam.“

¹⁸⁸ Cortese 1952, 908: „nam et omnis doctrina ex antecedenti cognitione paratur, et nihil est in mente quin fuerit prius in sensibus perceptum.“

¹⁸⁹ Bembo 1954, 47: „itaque dediscendae plerunque sunt veteres perceptiones; ut novis perceptionibus curam atque animum adhibeamus.“

¹⁹⁰ Bembo 1954, 51: „sed angebar animo, quod, ut odore novum vas, sic quo primum rudimento stilus imbueretur, permagni interesse audiebam.“

als Eigenwert. Es ist dies ein „gusto dell'orecchio“,¹⁹¹ auf den Bembo in den *Prose della volgar lingua* auch die Autorisierung Petrarcas als Norm im *Volgare* gründet.¹⁹² Dessen Exemplarität als Autor beruht auf der Musikalität (*suono*) seiner Lyrik,¹⁹³ ihren elokutionellen Vorzügen (*vago, dolce, figurato*),¹⁹⁴ denen das Gehör als Urteilsinstanz auf die Spur kommt: „quel concetto e quella armonia, che nelle prose dal componimento si genera delle voci, nel verso oltre acciò dal componimento eziandio delle rime.“¹⁹⁵ Man hat von einer musikalischen Dimension des Verses gesprochen.¹⁹⁶

So durchdringen sich bei Bembo phonematisches und graphematisches Denken. Zwar akzentuiert er durchgehend das Schreiben gegenüber dem Sprechen, sein Sensualismus des Wortes repräsentiert jedoch eine Kultur der Mündlichkeit, die lautlichen Vortrag und stimmliche Performanz als Normalfall ansetzt. In den *Prose* ist diese Musikalität des Wortes bei gleichzeitiger Entreferentialisierung ganz dem Gegenstand, der Liebeslyrik Petrarcas und ihrem sozialen Ort – der höfisch-dialogischen Wertegemeinschaft –, angemessen. In *De imitatione* wird sie nur verständlich durch eine von der klassischen Rhetorik tradierte Theorie des Lesens, an deren auch physiologische Voraussetzungen Bembo anschließt.¹⁹⁷ Sie folgt einer Trias von *lectio* – *memoria* – *scribere (loqui)*,¹⁹⁸ die quer zur Abfolge von *ars* – *imitatio* – *exercitatio* liegt, jedoch in spezifischer Weise den Bedürfnissen klassizistischen Schreibens entspricht. Sie verbindet zwei Bereiche, die in der antiken Rhetorik an verschiedenen Systemstellen angesiedelt sind: *lectio* und *memoria*. Lesen ist immer zugleich ‚Einprägen‘, Verinnerlichen, Memorieren. Schon die antike klassizistisch orientierte Rhetorik versteht daher Lesen und Memorieren von denselben physiologischen Annahmen aus. Weder bei Quintilian noch im kaiserzeitlichen Klassizismus wird der mnemonische Aspekt der *imitatio* theoretisch reflektiert. Das ‚natürliche‘ oder ‚künstliche‘ Gedächtnis dient dem Memorieren eigener Elaborate mit dem Ziel, improvisierte Rede zu suggerieren, während die Lektüre der Musterautoren als Voraussetzung von Nachahmung auf das Aneignen von ‚Wortfülle‘ abzielt

¹⁹¹ Ulivi 1959, 45 spricht von einem „gusto d'orecchio“.

¹⁹² So auch Pico 1954, 72: „quare non semper ab exemplari: quasi a praetoris edicto: aut a duodecim tabulis petendi sunt, sed ex animi auriumque sententia.“

¹⁹³ Ulivi 1959, 59 f.

¹⁹⁴ Etwa in *Prose* I, 18; Bembo 1978, 119: „Nondimeno egli si vede che in tutto 'l corpo delle composizioni sue esso è così di belle figure, di vaghi modi e dal popolo non usati, ripieno, che meraviglia non è se egli ancora vive, e lunghissimi secoli viverà (sc. Boccaccio).“

¹⁹⁵ *Prose* II, 10; Bembo 1978, 147.

¹⁹⁶ Martina 1998, 222.

¹⁹⁷ Einen Abriss bietet Bickenbach 1999, bes. 55–173 (‘Geschichte des Lesens’).

¹⁹⁸ Das Zusammenspiel zwischen *memoria* und *imitatio* und damit die poetologische Dimension der Mnemonik bleibt für die frühe Neuzeit noch zu entdecken. Von den neueren Arbeiten zur Mnemonik geht nur Bolzoni 1995, 87–90 beiläufig auf diesen Komplex ein. Auch die grundlegende Studie von Sabine Heimann-Seelbach 2000 läßt die poetologischen Implikationen der Mnemonik außen vor.

(10, 1, 5: „copia rerum ac verborum“). Entsprechend werden *memoria* und *lectio/imitatio* auch getrennt behandelt; die *lectio* in Buch 10, 1–2, die *memoria* in Buch 11, 2 (*memoria*). Beide Male dient der geschriebene Text als Ausgangspunkt, Ziel ist jedoch jeweils die mündliche, extemporierende Sprachfertigkeit (10, 2, 3: „extemporalis oratio“).

Wie eng jedoch schon in der *Institutio oratoria* Erinnern und Lesen verknüpft sind, wird im *memoria*-Abschnitt deutlich. Gedächtnis ist universale Voraussetzung aller Kunst („omnis disciplina memoria constat“), es dient wie die Lektüre der *auctores* der spontanen Wortfülle und ist überhaupt mit einer später beliebten Metapher „thesaurus eloquentiae“. ¹⁹⁹ Seine Voraussetzungen sind, wie die des Schreibens überhaupt, *exercitatio* und *labor*. Vor allem der Heranwachsende muß dazu genötigt werden, „seinen Widerwillen, Geschriebenes und Gelesenes öfters durchzugehen und wie ein- und dieselbe Speise wiederzukäuen“, zu überwinden. ²⁰⁰ Weil sich Verse leichter memorieren ließen als Prosa, sollten Quintilian zufolge zunächst Dichtungen, dann Reden, schließlich juristische Texte auswendig gelernt werden. Was einmal gelernt sei („ad verbum repetita“), könne wirken, wie aus dem Stegreif vorgetragen („ex tempore effusa“). ²⁰¹ Ein gutes Gedächtnis sorgt für den „Ruf eines gegenwärtigen Geistes“ („prompti ingeni famam“), der weder ängstlich „auf sein Buch schaut“ („ad libellum respicere“) noch den Anschein erweckt, seine Ausführungen „vom Schreibtisch mitgebracht“ zu haben, sondern im Moment selbst das für den Fall Angemessene zu ergreifen. ²⁰² Ziel der Bemühungen bleibt die juristische Praxis, das *genus iudiciale*. Es bleibt der rinascimentalen Debatte vorbehalten, jene Bereiche systematisch zu verknüpfen, zwischen denen bei Quintilian nur lose Querverbindungen bestanden hatten. So rekurriert die frühneuzeitliche Nachahmungskontroverse denn auch keineswegs allein auf Quintilians Überlegungen zur *imitatio*. Gewichtige Argumente namentlich der Anticiceronianer finden sich außerhalb von Buch X in jenen Partien der *Institutio*, die sich mit Aspekten der Performanz beschäftigen. Neben den Ausführungen über Gedächtnis und Mnemonik sind dies die Abschnitte zu Vortrag (*actio*) ²⁰³ und Stegreifrede („ex tempore dicendi facultas“). ²⁰⁴

¹⁹⁹ Quintilian, *Institutio oratoria* 11, 2, 1. Geprägt offenbar durch den *Auctor ad Herennium* 3,28: „Nunc ad thesaurum inventorum atque ad omnium partium rhetoricae custodem, memoriam, transeamus.“

²⁰⁰ Quintilian, *Institutio oratoria* 11, 2, 41: „devolet initio taedium illud et scripta et lecta saepius revolventi et quasi eundem cibum remandendi.“ Zur Speisemetaphorik Curtius ¹¹1993, 144–148.

²⁰¹ Quintilian, *Institutio oratoria* 11, 2, 39.

²⁰² Quintilian, *Institutio oratoria* 11, 2, 45 bzw. 46.

²⁰³ Quintilian, *Institutio oratoria* 11, 3.

²⁰⁴ Quintilian, *Institutio oratoria* 10, 7.

Ähnliches gilt für die Anweisungen zur Lektüre (*lectio*). Auch für Quintilian wie für die Rhetorik ist sie produktionsbezogen: „Denn gediegen und bei immer frischer Kraft kann die Redekunst nur sein, wenn sie aus gründlicher schriftlicher Übung ihre Kräfte gewonnen hat; ohne das Vorbild, das die Lektüre liefert, wird aber das Ziel dieser schriftlichen Arbeit, da der Wegweiser fehlt, unstat und verschwommen bleiben.“ ²⁰⁵ Nicht nur der Hinweis auf die Orientierungsleistung der Lektüre kehrt bei Bembo wieder. Die *lectio* ist die *eine* rezeptive Seite der *imitatio*, sie ist intensiv, nicht extensiv, nicht auf Quantität, sondern auf Vertiefung und Verinnerlichung angelegt. Das Lesen ist zwar ‚frei‘ (*libera*), nicht aber zweckfrei.

Die Lektüre ist unabhängig und läuft nicht mit dem Ungestüm der vorgetragenen Rede ab, sondern sie kann immer wieder zurückgreifen, falls man Zweifel hat oder man es dem Gedächtnis fest einprägen will. Zurückgreifen aber wollen wir und grundsätzlich es immer wieder neu vornehmen, und wie wir die Speisen zerkaut und fast flüssig hinunterschlucken, damit sie leichter verdaut werden, so soll unsere Lektüre nicht roh, sondern durch vieles Wiederholen mürbe und gleichsam zerkleinert unserem Gedächtnis und Vorrat an Mustern (zur Nachahmung) einverleibt werden. ²⁰⁶

Der abschließende Hinweis auf die doppelte Bestimmung der Lektüre – „memoriae imitationique“ – unterstreicht, daß Quintilian sich der Affinität der Systembereiche bewußt ist, auch wenn *memoria* als Voraussetzung einer intertextuellen Poetik, die auf das „Gedächtnis des Textes“ bzw. das seines Autors setzt, ²⁰⁷ nirgends theoretisch reflektiert wird. Analogien zeigen zwischen beiden Feldern eröffnen sich jedoch schon in der Metaphorik. Zwei

²⁰⁵ Quintilian, *Institutio oratoria* 10, 1, 2: „nam neque solida atque robusta fuerit umquam eloquentia, nisi multo stilo vires acceperit, et citra lectionis exemplum labor ille carens rectore fluitabit.“

²⁰⁶ Quintilian, *Institutio oratoria* 10, 1, 19: „lectio libera est nec actionis impetu transcurrit, sed repetere saepius licet, sive dubites sive memoriae penitus adfigere velis. repetamus autem et tractemus et, ut cibos mansos ac prope liquefactos demittimus, quo facilius digerantur, ita lectio non cruda, sed multa iteratione mollita et velut confecta memoriae imitationique tradatur.“

²⁰⁷ Lachmann 1990, 36: „So läßt sich – noch einmal – sagen, daß das *Gedächtnis des Textes* die Intertextualität seiner Bezüge ist, die im Schreiben als einem Abschreiten des Raumes zwischen den Texten entsteht.“ Die Grenzen dieses Erklärungsmodells für die rinascimentale *imitatio* liegen darin, daß diese wie die gesamte rhetorisch bestimmte Tradition nicht *Texttheorie*, sondern *Produktionsanweisung* sein will. Texte entspringen einem präzisen Kalkül des Autors, ihr Sinn ist (zumindest nach dem Selbstverständnis des Schreibenden) intentional, nicht der ständigen Dispersion ausgeliefert. Dies zeigt sich im Falle Bembos: *imitatio* bezeichnet nicht vorrangig ein Geschehen zwischen Texten, sondern zwischen Menschen. Ergebnis der Debatte ist gerade ein Verständnis des Autors als eines personalen Gegenübers, dessen Physiognomie sich im Text abzeichnet. Demgegenüber kehrt die postmoderne Theorie die Verhältnisse um: Der Autor wird als Garant wie Urheber von Sinn depotenziert, das Geschehen zwischen Personen zu einem Geschehen zwischen Texten, die sich gegenseitig und unkontrolliert zitieren und relativieren.

Bilder stehen für Verinnerlichung und 'Transformation'²⁰⁸ des Gelesenen zur Verfügung, das der Wachstafel (bzw. des Siegelabdrucks) und das der Nahrungsaufnahme. Vor allem letzteres durchzieht im Verbund mit dem 'Bienengleichnis' seit Petrarca die Nachahmungsdebatte.²⁰⁹ Die Muster werden physiologisch verarbeitet und gehen buchstäblich in Fleisch und Blut über.²¹⁰ An einer viel zitierten Stelle in den *Familiares* wird auf Quintilians Theorie der *lectio* angespielt:

Ich las in Vergil, Horaz, Boethius und Cicero. Und ich las nicht nur einmal, sondern tausend Mal, nicht kursorisch, sondern intensiv und konzentrierte alle Geisteskräfte darauf. Morgens verzehrte ich, um abends zu verdauen, als Knabe sog ich in mich auf, um als älterer Mann wiederzukäuen. Ganz vertraut gingen sie in mich über („se michi ingessere“), setzten sich nicht nur im Gedächtnis, sondern in meinen Eingeweiden fest und wurden eins mit meinem Geist, so daß sie dort haften blieben, selbst wenn ich sie mein Leben lang nicht mehr lesen würde. Dies hatte aber auch zur Folge, daß ich mitunter den Urheber [einer Formulierung; J.R.] vergaß, als ob ich sie durch langen Gebrauch und ständigen Besitz zuerst geschrieben hätte, sie für meine hielt und mich in der Fülle solcher Texte nicht mehr zuverlässig erinnern konnte, wem sie gehörten und ob sie von einem anderen stammten.²¹¹

Spürbar wird hier das Beunruhigungspotential einer Lektüre, die sich auktorialer und intentionaler Steuerung entzieht. Was Petrarca als Faszinosum beschreibt, trägt schon die Ahnung jener „Einflußangst“, die sich bei den Anti-Ciceronianern wie Poliziano und Erasmus zum „Kampf gegen die sich in den eigenen Text notwendig einschreibenden Texte“ verfestigen wird.²¹² Aufschlußreich ist dabei Petrarcas schwankende Bildlichkeit. Sie verweist 'metaphorologisch' gelesen, auf die Verlegenheit, den Vorgang der *imitatio* zwischen Lesen, Erinnern und Vergessen in einen konsistenten Beschrei-

²⁰⁸ Entsprechend dem von Lachmann 1990, 39 gewählten Begriff für eine „über Distanz, Souveränität und zugleich usurpierende Gesten sich vollziehende Aneignung des fremden Textes, die diesen verbirgt, verschleiert, mit ihm spielt, durch komplizierte Verfahren unkenntlich macht“.

²⁰⁹ Zum Bienengleichnis Stackelberg 1956, 271–293; zu Petrarcas Nachahmungstheorie MacLaughlin 1995, 22–48.

²¹⁰ Die Verdauungsmetaphorik ist bereits in Senecas für die Nachahmungslehre bedeutendem 84. Brief an Lucilius (84, 5–7) angelegt, welcher auch das 'Bienengleichnis' enthält.

²¹¹ Petrarca 1942, 106 (*Familiares* 22, 2, 12–13): „Legi apud Virgilium apud Flaccum apud Severinum apud Tullium; nec semel legi sed milies, nec cucurri sed incubui, et totis ingenii nisibus immoratus sum; mane comedi quod sero digererem, hausi puer quod senior ruminarem. Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo, ut etsi per omnem vitam amplius non legantur, ipsa quidem haereant, actis in intima animi parte radicibus, sed interdum obliviscar auctorem, quippe qui longo usu et possessione continua quasi illa prescripserim diuque pro meis habuerim, et turba talium obsessus, nec cuius sint certe nec aliena meminerim.“

²¹² Lachmann 1990, 39: spricht hier im Anschluß an Harold Bloom von „Tropik“ als „Wegwenden des Vorläufertextes“.

bungsrahmen einzupassen. Immerhin werden an der zitierten Stelle erstmals *lectio*, *imitatio* und *memoria* in enge Verbindung gebracht, die Semantik der Nahrungsaufnahme wird ausgehend von Quintilian vertieft und konkretisiert. Kennzeichnend für das neue Verhältnis zu den Alten ist ihre fast physische Nähe. *Imitatio* bedeutet Aufgehen des Fremden im Eigenen und umgekehrt, körperliche Vereinigung im Akt lesenden Memorierens. Was für das Verhältnis zwischen Personen gilt, gilt analog für das zwischen Epochen. Petrarca bestimmt Nachahmung (und mit ihr *renovatio*) als Bund über Zeit und Raum, der sich nur mehr in para-religiöse Bildlichkeit fassen läßt. Lesen und Nachahmen bedeuten Kommunion und Transsubstantiation („unumque cum ingenio facta sunt mea“). Quintilians Konsumtionsmetaphorik ermöglicht nicht nur die Engführung von *memoria* und *imitatio*, sondern auch ihre christianisierende Umdeutung in einem Bild mystischer Einheit.

9. Lebenswahl und Stilgewissen

Beide Aspekte – Verbindung von *memoria* und religiöse Aufladung von Lektüre und *imitatio* – kehren bei Bembo in einem bemerkenswerten Passus wieder. Er schließt an Petrarca auch insofern an, als Stil hier Ergebnis biographischer Erfahrung und Kontingenz ist. Der Mensch ist, *was* und *wie* er gelesen hat. Wenn Bembo im zweiten Teil seines Briefes sein Votum für die Nachahmung eines einzelnen aus der eigenen Erfahrung begründet,²¹³ stilisiert er sie zur regelrechten Konversion, die im Gestus die Augustinische Lebensbeichte durchscheinen läßt. Wie der junge Augustinus der *Confessiones* spricht Bembo rückblickend von einem „Irrweg“ („error meus“),²¹⁴ der ihn über den Eklektizismus zu einer individuellen, von Vorbildern unbeeinflussten Schreibweise („novam intactamque ab aliis rationem ac plane suam quenque conficere scribendi“) geführt habe.²¹⁵ Letzteres mußte scheitern, da sich nichts zeigte, „was nicht bereits durch den Stil irgendeines antiken Schriftstellers ausgeschöpft scheinen konnte“.²¹⁶ Neuheit ist, wie schon Petrarca feststellen mußte, Selbsttäuschung, die sich in Bembos Fall zur Schreibhemmung auswächst („frustratio laboris“), Eklektizismus führe zu Orientierungslosigkeit. Der Adept bedarf dagegen einer sicheren Führung und Ausrichtung. Die Entscheidung, ob nur die besten oder auch die mittelmäßigen Autoren nachgeahmt werden sollen, ist nicht nur Stil-, sondern

²¹³ Bembo 1954, 49 ff.

²¹⁴ Bembo 1954, 50. Vgl. 53: „quoque pacto in eam tandem sententiam, quae tibi quoque cellem probari posset, venerim, quam perpexis cogitationibus, quibus maeandris, vides.“

²¹⁵ Bembo 1954, 50.

²¹⁶ Bembo 1954, 50: „Nihil enim inveniebam, quod non vel ab aliquo veterum scriptorum stilo haustum videri facile posset.“

Lebensfrage. Wie ein neues Gefäß nimmt der Stil den Geruch der ersten Versuche an. Die verhängnisvollen Eindrücke müssen erst 'gelöscht' werden, damit sich „Antlitz und Abbild des vollkommenen Stils abzeichnen können“. ²¹⁷ Schreiben beruht auf Erinnerung und Gedächtnis, rekuriert auf jene Spuren und Bilder, die der Schreibende zuvor (physisch) in sich aufgenommen hat. Lernen heißt, solche *perceptiones* einzeichnen oder im umgekehrten Fall wieder „aus dem Gedächtnis tilgen“ (*dediscere*). ²¹⁸ Auch Bembo sieht die Gefahren einer unbewußten und unkontrollierten Habitualisierung von Lektüre und Stilen. Wie bei Petrarca erscheint die *memoria* als eigenmächtig und gefährdet, weil sie den sinnlichen Eindrücken und Einschreibungen widerstandslos ausgesetzt ist. Vergleichbar dem ungebrauchten Gefäß, der unbeschriebenen Wachstafel oder dem reinen Gewebe, das von fremdem Stil „befleckt“ wird („quasi maculis infeceram“), ist sie intentionaler Steuerung durch den Schreibenden unzugänglich. Hier wird die Kehrseite der 'ästhetischen', d.h. sinnlichen Substanz von Sprache sichtbar, die sich an die 'unteren Erkenntnisvermögen' (in der Terminologie der Aufklärungspsychologie) wendet. Was not tut ist eine rhetorische „Bilderlöschkunst“, ²¹⁹ welche die eine Prägung durch die andere ersetzt: „Die Eindrücke, die man sich durch langes Bemühen verinnerlicht hat, wieder zu löschen, ist nicht so leicht wie es sein sollte“. ²²⁰ Als dies jedoch gelungen sei, habe sich Bembo den „besten und größten“ zugewendet, sei freilich aufgrund seiner Bemühungen um das *Volgare* nur teilweise zum Ziel gelangt. Am Ende dieses 'mäandrierenden' Weges („quam perplexis cogitationibus, quibus maendris“) habe sich jedoch sein Standpunkt in der Nachahmungsfrage gefestigt. Die Irrfahrt (*error*) landet allen Anfechtungen zum trotz im sicheren Hafen der Gewißheit und kommt 'zur Ruhe' (*conquiescit*) – nicht in Gott, sondern im sicheren Wissens um die „perfecta ratio scribendi“. ²²¹ Provozierender konnte am Ende dieses autobiographischen Exkurses die existentielle Dringlichkeit der *imitatio* für den Lebensweg des Autorindividuums nicht mehr gefaßt werden. Von der weltlichen zur stilistischen Befleckung ist es

²¹⁷ Bembo 1954, 52: „Ut imitari summos incipere mihi certe ne tum quidem liceret propterea, quod ea didiceram, animumque meum iis quasi maculis infeceram, quibus residentibus perfectae rationis ulla in eo depingi recte facies imagoque non posset.“

²¹⁸ Bembo 1954, 47.

²¹⁹ Neuber 2001, 1040.

²²⁰ Bembo 1954, 52: „Deleri vero ea, quae quis diuturno studio in animum induxit suum, non tam facile est, quam oportet“. Ricci greift diesen Standpunkt auf; auch er läßt das kulturelle wie das individuelle Gedächtnis nach dem sensualistischen Bild der Wachstafel funktionieren (Ricci 1970, 435): „Qua una perfecte percepta, illa rudioris aetatis lineamenta quasi spongia sunt ex hominum animis, nedum ex gentium usu prorsus deleta atque extincta.“

²²¹ Bembo 1954, 54: „in qua porro adhuc eo libentius conquiesco, quod aliis prius tentatis omnibus diligenter rationum viis, ea me portus ex longo errore diu iactatum excepit. Hanc qui e initio ingredi poterunt, et ingressi nunquam se ab ea deflecti sinent, quemadmodum illi, qui in cursu nihil offendunt, celerius curriculum conficiunt, quam qui lapsi aliquotiens sunt.“

nur ein kurzer, metaphorischer Weg: „Wer einmal Cicero und Vergil für sich festhält und nie losläßt, der wird sich nie von Nachahmung und Wettstreit mit ihnen durch die Verlockungen (*illecebris*) anderer Autoren abringen lassen.“ ²²²

Solche para-religiösen Begründungen zeigen bei aller rhetorischen Hyperbolik den Einsatz, der in der Nachahmungsfrage auf dem Spiel steht. Pico nimmt in seinem Antwortbrief Ton und Richtung der Argumentation auf, indem er seinerseits die Frage nach dem Grund der individuellen Prägung theologisch überhöht. Auf die Frage, wie der einzelne zu einer gefestigten Stilhaltung gelange, werden zwei Antworten angeboten, deren Frontstellung für die heraufziehende Glaubensspaltung aufhorchen lassen. Dem Weg über eine normsetzende und -repräsentierende Instanz, den 'Mittler' Cicero, setzt Pico in seinem Antwort die Gewißheit gegenüber, über eine unverbrüchliche Glaubensinstanz zu verfügen, die den Gegenpol zur Unsicherheit der äußeren Autoritäten und Meinungen, aber auch zur Blasphemie eines zum Heilsbringer verklärten Cicero bildet. Die *imitatio Ciceronis* ist nicht *imitatio Christi*:

Weit gefehlt, daß irgendein einzelner nachzuahmen wäre, als sei er mehr als Gott, der höchste und beste, der uns ja auch nicht in jeder Hinsicht zur Nachahmung steht. Denn seine Macht und Weisheit dürfen und können wir gar nicht nachahmen. Nein, nur diejenige [sc. Weisheit; J.R.], die kraft seines Willens aus jener geistigen Sonne („ex sole illo intellectili“) in unserem Geist erstrahlt, die verlohnt es der Mühe zu pflegen – Um Gottes Ruhm zu bekunden und in unseren Herzen die Liebe zur göttlichen Güte zu befeuern. Sie wird uns, soweit unsere Kräfte dazu ausreichen, dargeboten, damit wir sie nachahmen mit höchstem Einsatz an Liebe und Pflicht, die aus dieser hervorgeht. Durch sie werden wir selbst gut und schließlich, wenn der Lauf dieses Schattendaseins vorüber ist, glücklich. ²²³

Picos theologische Auflösung der *imitatio*-Frage ist als polemische Spitze gegen Bembos Auratisierung Ciceros zum Mediator sprachlicher Perfektion verstehbar – aber nicht nur. Sie liegt zugleich in der Logik seines Skeptizismus. Wo alle äußeren Normen und Autoritäten dekonstruiert werden,

²²² Bembo 1954, 54: „ut cum Ciceronem, tum Virgilium semel complexi nunquam dimittant: nunquam ullis aliorum scriptorum illecebris ab eorum imitatione aemulationeque revocent.“

²²³ Pico 1954, 37: „tantum abest ut quispiam unus usquequaque sit imitandus: quasi ille Deo praestaret opt. max. qui nobis usquequaque imitandus non proponitur: neque enim potentiam eius possumus: nec sapientiam aut debemus, aut possumus omnino imitari: sed quam ille voluit ex sole illo intellectili nostris mentibus illuscescere, eam ipsam excolere operae precium est: ad ipsius dei manifestandam gloriam: ad accendendum nostris in pectoribus amorem divinae bonitatis: quae quidem nobis, quoad vires nostrae queunt efficere, proponitur imitanda amore intentissimo, et officiis, qui de illo prodeunt: quibus et boni ipsi efficimur: et umbratilis huius vitae peracto cursu, omnino felices.“

behaupten Vision und Illumination als Garanten höherer Gewißheit – des Gewissens – das Feld. Skeptizismus und Mystizismus berühren sich, Destruktion und Introjektion von Normen sind zwei Seiten einer Medaille. In der Nachahmungsfrage wiederholen sich damit Konstellationen der Glaubenskrise: Auf der einen Seite eine auf sichtbare äußere Leitbilder und Autoritäten bezogene Nachahmungsfrömmigkeit, auf der anderen Internalisierung einer Norm, die der Mensch immer schon in sich findet, wenn er sie nur sucht. Picos innere Stil-Idee als Analogon des 'modernen' Gewissens?²²⁴ Man muß die Position der Cicero-Gegner nicht als rhetorischen Protestantismus bezeichnen, um zu erkennen, daß sie sich einer vergleichbaren Tendenz und Konstellation verdankt und zu Frontstellungen führt, wie sie auch die Konfessionsdebatte bestimmen. Es ist daher kein Zufall, wenn Erasmus, der Schüler der *Devotio moderna*, in seinem *Ciceronianus* die autoritätskritische Haltung Picos aufnimmt und in immer neuen Anläufen der *imitatio Ciceronis* die Paulinische *abundantia cordis* entgegenstellt.²²⁵ Wie die Mystik sich als innere Erfahrungsweisheit gegen die Buchgelehrsamkeit (*sapientia doctrinalis*) abgrenzt, so die auf Introspektion setzenden Anticiceronianer gegen die 'dogmatischen' Klassizisten.²²⁶ Dies mag auch der Grund sein, warum die Individualstiltheorie und ihr wichtigstes Einsatzfeld, der literarische Brief, in so auffälliger Weise 'protestantisch' dominiert sind – bis ins 18. Jahrhundert. Aus dieser Konstellation könnte sich auch die instinktive Härte erklären, mit der die 'Schlacht um Cicero' zeitgleich mit dem Beginn der Reformation geführt wird. Es sind gleichwohl nicht die konfessionellen, sondern die anthropologischen Divergenzen, welche die entschieden liebeswürdige Auseinandersetzung zwischen den römischen Freunden Pico und Bembo bestimmen.

Bibliographie

Quellen

- Barocchi, Paola (1960): *Trattati d'Arte del Cinquecento*. Bd. 1. Bari.
 Barocchi, Paola (1973): *Scritti d'arte del Cinquecento*. Bd. 2. Mailand/Neapel.
 Bembo, Pietro (1978): *Prose e Rime di Pietro Bembo*. Hrsg. von Carlo Dionisotti. Turin.
 Beraldus, Nicolaus (1534): *Dialogus, quo rationes quaedam explicantur, quibus dicendi ex tempore facultas parari potest [...]*. Lyon.

²²⁴ Kittsteiner 1995.

²²⁵ Stolt 2000, 57. Robert 2003.

²²⁶ Zu den Begriffen Stolt 2000, 58 und ebd. 57–61 (Luther und die Mystik').

- Castiglione, Baldassare (1981): *Il libro del Cortegiano*. Hrsg. von Amedeo Quondam. Mailand.
 Cinzio, Giovambattista Giralaldi/Calcagnini, Celio (1970): „Super imitatione epistola/ Super imitatione commentatio“, in: Weinberg, Bernard (Hrsg.): *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bd. 1. Bari, 200–220.
 Cortese, Paolo (1952): „Brief an Angelo Poliziano“, in: Garin, Eugenio (Hrsg.): *Prosatori latini del Quattrocento*. Mailand/Neapel, 904–909.
 Camillo Delminio, Giulio (1970): „Della imitazione“, in: Weinberg, Bernard (Hrsg.): *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bd. 1. Bari (= Scrittori d'Italia, 247), 159–185.
 Dolet, Etienne (1974): *L'Erasmianus sive Ciceronianus*. Hrsg. von Emile von Telle. Genf (= Travaux d'humanisme et Renaissance, 138).
 Erasmus von Rotterdam (1995): „Dialogus cui titulus Ciceronianus sive de optimo dicendi genere. Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog; Adagiorum Chiliades (Adagia selecta). Mehrere Tausend Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten (Auswahl).“, in: Erasmus von Rotterdam: *Ausgewählte Schriften* [lat./dt.]. 8 Bde. Hrsg. von Werner Welzig und übersetzt von Theresia Payr. Bd. 7. Darmstadt, 1–355.
 Kant, Immanuel (1977): *Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M.
 Melanchthon, Philipp (1846): „Elementa rhetorices“, in: Melanchthon, Philipp: *Opera omnia*. Hrsg. von Carolus Gottlieb Bretschneider. Bd. 13. Halle a.S. (= Corpus Reformatorum, 13), 412–506.
 Pico della Mirandola, Gianfrancesco ([1573]1969): *Opera omnia*. Bd. 2. Heidelberg.
 Pico della Mirandola, Gianfrancesco (1930): *On the Imagination*. Hrsg. und übersetzt von Harry Caplan. Oxford (= Cornell Studies in English, 16).
 Pico della Mirandola (1954): *Le Epistole „De imitatione“ di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*. Hrsg. von Giorgio Santangelo. Florenz (= Nuova collezione di testi umanistici inediti o rari, 11).
 Pico della Mirandola, Gianfrancesco (1984): *Über die Vorstellung/De imaginatione*. Hrsg. von Eckhard Keßler. München (= Humanistische Bibliothek; II, 13).
 Petrarca, Francesco (1942): *Le Familiari*. Hrsg. von Vittorio Rossi. Bd. 4. Florenz.
 Pineda, Victoria (1994): *La imitación como arte literario en el siglo XVI español (con una edición y traducción del diálogo De imitatione de Sebastián Fox Morcillo)*. Sevilla.
 Platon (1940): *Sämtliche Werke*. 3 Bde. Berlin.
 Poliziano, Angelo (1952): „Brief an Paolo Cortese“, in: Garin, Eugenio (Hrsg.): *Prosatori latini del Quattrocento*. Mailand/Neapel, 902–905.
 Ricci, Bartolomeo (1970): „De imitatione. (Liber primus)“, in: Weinberg, Bernard (Hrsg.): *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Bd. 1. Bari (= Scrittori d'Italia, 247), 415–449.
 Sambucus, Johannes (1563): *De imitatione a Cicerone petenda Dialogi tres*. Antwerpen.
 Scaliger, Julius Caesar (1998): *Poeticus libri septem/Sieben Bücher über die Dichtkunst*. Bd. 4. Hrsg. und übersetzt von Gregor Vogt-Spira. Stuttgart-Bad Cannstatt.
 Sextus Empiricus (21993): *Grundriß der pyrrhonischen Skepsis*. Hrsg. und übersetzt von Malte Hossenfelder. Frankfurt a.M. (= stw 499).
 Speroni, Sperone (1975): *Dialogo delle lingue*. Hrsg. von Helene Harth. München (= Humanistische Bibliothek; 2, 11).
 Vadian, Joachim (1973–1978): *De poetica et carminis ratione*. Hrsg. und übersetzt von Peter Schäffer. 3 Bde. München (= Humanistische Bibliothek; 2, 21, 1–3).

- Vives, Juan Luis (1990): *Über die Gründe des Verfalls der Künste/De causis corruptarum artium*. Hrsg. von Emilio Hidalgo-Serna und übersetzt von Wilhelm Sendner. München (= Humanistische Bibliothek; II, 28).
- Winckelmann, Johann Joachim (²2002): „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“, in: Winckelmann, Johann Joachim: *Kleine Schriften – Vorreden – Entwürfe*. Hrsg. von Walther Rehm. Berlin/New York, 26–59.

Forschungsliteratur

- Apel, Karl Otto (³1980): *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*. Bonn.
- Aurenhammer, Hans H. (1994): „‘Multa aedium exempla variarum imaginum atque operum.’ Das Problem der *imitatio* in der italienischen Architektur des frühen 16. Jahrhunderts“, in: Kühlmann, Wilhelm/Neuber, Wolfgang (Hrsg.): *Intertextualität in der frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*. Frankfurt a.M. u.a. (= Frühneuzeit-Studien, 2), 533–605.
- Bickenbach, Matthias (1999): *Von den Möglichkeiten einer ‘inneren’ Geschichte des Lesens*. Tübingen (= Communicatio, 20).
- Bloom, Harold (1973): *The anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York.
- Bloom, Harold (1994): *The Western Canon. The Books and the School of the Ages*. New York.
- Blumenberg, Hans (1981): „‘Nachahmung der Natur’. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: Blumenberg, Hans: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart, 55–103.
- Bolzoni, Lina (1995): *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*. Turin.
- Buck, August (1987): *Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen*. Freiburg/München (= Orbis academicus. Geisteswissenschaftliche Reihe; 1, 16).
- Busche, Hubertus (2001): *Die Seele als System. Aristoteles’ Wissenschaft von der Psyche*. Hamburg (= Paradeigmata, 25).
- Caprio, Vincenzo de (1991): „Dal Latino al Volgare: Bembo e la ricostituzione della norma“, in: Toscano, Antonio (Hrsg.): *Interpreting the Italian Renaissance. Literary Perspectives*. New York (= Filibrary Series, 1), 99–112.
- Cave, Terence (1979): *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*. Oxford.
- Curtius, Ernst Robert (¹¹1993): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern/LMünchen.
- D’Amico, John F. (1983): *Renaissance Humanism in Papal Rome. Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation*. Baltimore/London (= Johns Hopkins University studies in historical and political science; 101, 1).
- Derrida, Jacques (1983): *Grammatologie*. Frankfurt a.M. (= stw 417).
- Engelsing, Rolf (1974): *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland, 1500–1800*. Stuttgart.
- Fox Morcillo, Sebastián (1994): *La imitación como arte literario en el siglo XVI español (con una edición y traducción del diálogo De imitatione de Sebastián Fox Morcillo)*. Hrsg. von Victoria Pineda. Sevilla (= Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla: Sección literatura 1a, 23).

- Genette, Gerard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris.
- Giesecke, Michael (1998): *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Frankfurt a. M. (= stw 1357).
- Greene, Thomas M. (1982): *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven/London.
- Grewing, Farouk (1999): *Lateinische Grammatik und Stilistik in der Renaissance. Zu Adriano Castellesi, De sermone Latino et modis Latine loquendi*. Trier (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium, 45).
- Heimann-Seelbach, Sabine (2000): *Ars und scientia: Genese, Überlieferung und Funktionen der mnemotechnischen Traktatliteratur im 15. Jahrhundert. Mit Edition und Untersuchung dreier deutscher Traktate und ihrer lateinischen Vorlagen* (= Frühe Neuzeit, 58)
- Kablitz, Andreas (1986): „Intertextualität und Nachahmungslehre der italienischen Renaissance (II)“, in: *Italienische Studien* 9, 19–35.
- Kablitz, Andreas (1999): „‘Warum Petrarca?’ Bembo’s *Prose della volgar lingua* und das Problem der Autorität“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 50, 127–157.
- Kaminski, Nicola (1998): „Imitatio“, in: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 4, 235–285.
- Kaminski, Nicola (2000): „‘Initio Davum agam’ oder die folgenreiche Verwechslung von simulatio und dissimulatio. Inszenierung humanistischer imitatio-Doktrin im ‘Ciceronianus’ des Erasmus von Rotterdam“, in: Lauffhütte, Hartmut (Hrsg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Teil I. Wiesbaden (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 35), 309–320.
- Kittsteiner, Heinz D. (1995): *Die Entstehung des modernen Gewissens*. Frankfurt a.M. (= stw 1192).
- Knape, Joachim (1993): *Philipp Melanchthons ‘Rhetorik’*. Tübingen (= Rhetorik-Forschungen, 6).
- Knape, Joachim (1994): „Rhetorizität und Semiotik. Kategorientransfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit“, in: Kühlmann, Wilhelm/Neuber, Wolfgang (Hrsg.): *Intertextualität in der frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*. Frankfurt a.M. u.a. (= Frühneuzeit-Studien, 2), 507–532.
- Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a.M.
- Lee, Rensselaer W. (1940): „‘Ut pictura poesis’. Humanistic Theory of Painting“, in: *Art Bulletin* 22, 197–269.
- Luhmann, Niklas (1986): „Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst“, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a.M. (= stw 633), 620–672.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.
- MacLaughlin, Martin L. (1995): *Literary imitation in the Italian Renaissance. The theory and practice of literary imitation in Italy from Dante to Bembo*. Oxford u.a.
- McLuhan, Marshall (1995): *Die Gutenberg Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn u.a.
- Männlein-Robert, Irmgard (2003): „Zum Bild des Phidias in der Antike. Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers“, in: Dewender, Thomas/Welt, Thomas (Hrsg.): *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*. München/Leipzig, 45–67.
- Martina, Alessandra (1998): „La canonizzazione della lingua petrarchesca nelle ‘Prose della volgar lingua’ di Pietro Bembo“, in: *Lingua e stile* 33, 217–230.

- Mouchel, Christian (1990): *Ciceron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance*. Marburg (= Ars rhetorica, 3).
- Müller, Wolfgang (1981): *Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*. Darmstadt (= Impulse der Forschung, 34).
- Müller, Jan-Dirk (1999): „Warum Cicero? Erasmus' *Ciceronianus* und das Problem der Autorität“, in: *Scientia Poetica* 3, 20–46.
- Neuber, Wolfgang (2001): „Memoria“, in: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 5, 1037–1078.
- Neumann, Florian (2004): „Autorität, Klassizität, Kanon. Petrarca und die Konstitution literarischer Autorität“, in: Regn, Gerhard (Hrsg.): *Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*. Münster u.a. (= P & A, 6), 79–109.
- Overbeck, Johannes (1959). *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*. Ndr. d. Ausg. Leipzig 1868. Hildesheim.
- Panofsky, Erwin (1985): *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin.
- Pfister, Manfred (1985): „Konzepte der Intertextualität“, in: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, 1–30.
- Pochat, Götz (1987): „Imitatio und Superatio – das Problem der Nachahmung aus humanistischer und kunsttheoretischer Sicht“, in: Meyer zur Capellen, Jürg/Oberreuter-Kronabel, Gabriele (Hrsg.): *Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag*. Hildesheim u.a., 317–335.
- Raith, Werner (1967): *Die Macht des Bildes. Ein humanistisches Problem bei Gianfrancesco Pico della Mirandola*. München (= Humanistische Bibliothek ; I, 3).
- Robert, Jörg (2001): „Norm, Kritik, Autorität. Der Briefwechsel 'De imitatione' zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo und der Nachahmungsdiskurs in der Frühen Neuzeit“, in: *Daphnis* 30, 597–644.
- Robert, Jörg (2003): „Einflußangst. Autor – Autorität – Pluralisierung in der frühneuzeitlichen *imitatio*-Debatte am Beispiel von Erasmus' *Ciceronianus*“, in: Oesterreicher, Wulf/Regn, Gerhard/Schulze, Winfried (Hrsg.): *Autorität der Form – Autorisierungen – institutionelle Autoritäten*. Münster u.a. (= P & A, 1), 141–157.
- Robert (2004a): „Macht und Ohnmacht des Bildes: Erasmus und die frühneuzeitliche Theorie des Porträts“, in: Büttner, Frank (Hrsg.): *Die normierende Kraft des Bildes – die normierende Kraft von Bildern*. Münster u.a. (P & A, 4), 205–226.
- Robert (2004b): „Lateinischer Petrarkismus und lyrischer Strukturwandel. Die Autorisierung der Liebeslegie im Licht ihrer rinascimentalen Kommentierung“, in: Regn, Gerhard (Hrsg.): *Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*. Münster u.a. (P & A, 6), 111–154.
- Sabbatino, Pasquale (1985): „La codificazione della scrittura volgare nelle 'Prose' del Bembo“, in: *Lingua e Stile* 20, 333–370.
- Santangelo, Giorgio (1954): *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*. Florenz (= Biblioteca del Leonardo, 41).
- Schmitt, Charles B. (1967): *Gianfrancesco Pico della Mirandola (1469–1533) and His Critique of Aristotle*. Den Haag (= International Archives of the History of Ideas, 23).
- Schmidt, Jochen (1985): *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik. 1750–1945*. Bd. 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Darmstadt.

- Senior, Diane (1999): „Il Rapporto tra Bembo e Castiglione sulla base della 'Questione della lingua'“, in: *Rivista di studi italiani* 17, 145–164.
- Stackelberg, Jürgen von (1956): „Das Bienengleichnis: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio“, in: *Romanische Forschungen* 68, 271–293.
- Stolt, Birgit (2000): *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*. Tübingen (= UTB, 2141).
- Sowinski, Bernhard (1998): „Individualstil“, in: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 4, 327–333.
- Tateo, Francesco/Teuber, Bernhard u.a. (1994): „Ciceronianismus“, in: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2, 225–247.
- Thielemann, Andreas (1992): *Phidias im Quattrocento*. Köln [Diss.].
- Trabant, Jürgen (2000): „Gloria oder grazia. Oder: Wonach die 'questione della lingua' eigentlich fragt“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 51, 29–52.
- Ulivi, Ferruccio (1959): *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*. Mailand.
- Weinberg, Bernard (1961): *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 Bde. Toronto.
- Widmann, Hans (1965): *Der deutsche Buchhandel in Urkunden und Quellen*. 2 Bde. Hamburg.
- Yates, Frances A. (1990): *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Weinheim.