

„descriptio convivii¹“

oder

Sittenlosigkeit, Verrat und Liebesleid im Schein des Schönen.

(Beschreibung einer Beschreibung)

August Stahl

Die Beschreibung ist den Lehrern der Rhetorik kein besonderes Problem. Sie charakterisieren sie im Rahmen der *Elocutio* als eine Sinnfigur, *figura sententiae*, oder, auf griechisch, als ein *σχῆμα τῆς διανοίας*. Den meist sehr kurzen Ausführungen begegnet man daher in der Nachbarschaft der Abschnitte über die (rhetorische) Frage (*interrogatio*) oder die Paraphrase (*circuitio*), und das klingt dann etwa so:

*Hypotyposis s. descriptio: Darinn man eine ausführliche Abbildung von einer Sache giebt, und sie dem Zuhörer gleichsam vor Augen malet.*²

Die Definition Gottscheds, der in seiner *Ausführlichen Redekunst* noch ein Beispiel folgt, ist weder erschöpfend noch auch originell. Sie wiederholt, was vor ihm alle andern hie und da den Ausdruck ein wenig abändernd und auch unter wechselnden Bezeichnungen der Figur gesagt bzw. geschrieben haben. Was Gottsched „gleichsam vor Augen malen“ nennt, ist eine nur leichte Variante des in der rhetorischen Literatur immer wieder begegnenden „Vor-die-Augen-Stellen“ Ciceros.³ In dessen Schriften ist von der Sache häufig und in da und dort leicht abgewandelter Form die Rede. Mal liest man von der

¹ Quintilian, *Institutionis Oratoriae Libri XII*, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 1975, VIII, 66: „in descriptione convivii luxuriosi“.

² Johann Christoph Gottsched, *Ausführliche Redekunst* (1736), I, XIV. Nachdruck, Georg Olms Verlag, Hildesheim / New York 1973, S. 283. In seinem „Versuch einer Critischen Dichtkunst“ (X. Hauptstück, Von den Figuren in der Poesie, 17. § und 18. §) unterscheidet Gottsched die Hypotyposis von der Descriptio. Jene malt „in der Entzückung Dinge“ ab, „die nicht zugegen sind; diese hergegen wirklich vorhandene Sachen zwar lebhaft und munter, aber nicht so hitzig und handgreiflich, als jene, vorstellt.“ Zitiert nach der 4., vermehrten Auflage, Leipzig 1751, hier: photomechanischer Nachdruck, Darmstadt 1962, S. 328.

³ Vgl. Quintilian, *Institutionis Oratoriae*, IX, 2, 40: „Illa vero, ut ait Cicero, sub oculis subiectio“. Cicero, *De Oratore*, III, 53, 202 entspricht Gottsched noch genauer: „sub aspectum paene subiectio“. Das „gleichsam“ kann als Übersetzung des „paene“ gelesen werden.

„rerum [...] sub aspectum paene subiectio“⁴, mal von dem Redner, der in seiner Darstellung zuweilen die Kürze („brevitatem“) anstrebe, oft aber auch „rem dicendo subiciet oculis“.⁵ Die Figur der *Demonstratio* heißt es „an Herennius“, sei gegeben, wenn die „Sache in Worten so ausgedrückt wird, dass es scheine, der Vorgang spiele sich ab und die Sache stehe vor Augen“⁶, während die *Descriptio* so definiert wird:

*Descriptio nominatur, quae rerum consequentium continet perspicuam et dilucidam cum gravitate expositionem, [...].*⁷

Ob nun Quintilian die „sub oculos subiectio“ direkt unter Berufung auf Cicero als Figur einführt oder andere die *Diatyposis*, die *Hypotyposis*, die *Deformatio*, *Demonstratio*, *Descriptio* oder *Leptologia*, das ciceronische Diktum ist eine unabdingbare Größe bei allen Versuchen, die Beschreibung zu bestimmen. Als ein mehr oder weniger zufällig herausgegriffenes Beispiel sei zur Illustration auf die Poetik Scaligers verwiesen:

*veluti quum loca describimus ambitiosius, ita ut sub oculis subiciantur*⁸

Wie das „Vor-die-Augen-Stellen“ zu erreichen sei, davon ist in den Lehrbüchern, abgesehen einmal von den jeweils angeführten Beispielen, von denen noch zu handeln sein wird, allenfalls beiläufig und in untergeordneten Attributen die Rede. Meist enthalten die entsprechenden Passagen, Definitionen oder Bestimmungen bspw. einen Hinweis auf die Extension dessen, was als Beschreibung bezeichnet ist. In diese Richtung

⁴ Cicero, De Oratore, III, 53, 202.

⁵ Cicero, Orator 40, 139: „beim Reden die Sache vor Augen stellen wird“.

⁶ Cicero, Ad C. Herennium, IV, 55, 68: „Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur. Id fieri poterit, si, quae ante et post et in ipsa re facta erunt, comprehendemus aut a rebus consequentibus aut circumstantibus non recedemus“.

⁷ Cicero, Ad C. Herennium, IV, 39, 51: „Beschreibung wird genannt, was eine klare und deutliche und gewichtige Ausbreitung der Sachen und ihres Zusammenhangs enthält“. Das „cum gravitate“ entspricht von der Wirkung her (Intensität) dem „ausführlich“ (Extensität) Gottscheds, so wie die „expositio“ mit „Abbildung“ zu korrespondieren scheint. Dem „consequentium“ steht gelegentlich ein „circumstantium“ (Cicero, Ad C. Herennium IV, 55, 68) gegenüber wie Folge und Umstand. Vgl. Christian Schröter, Gründliche Anweisung (1804), 4. Cap. § 19: „Denn Descriptio sieht nur auf die Adjuncta und Circumstantias, Distributio aber auf die Partes.“

⁸ Scaliger, Poet. Lib. III, Caput XXXIII, 122 d 2. (Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Lyon 1561, hg. von August Buck, Stuttgart-Bad Cannstatt 1964)

wies schon die Formulierung „ausführliche Abbildung“ in der eingangs zitierten Gottsched-Stelle, das dem „ambitiosius“ Scaligers entspricht. Das lateinische Adverb „ambitiosius“⁹ könnte durchaus mit „ausführlich“ im Sinne von „alle Teile herausarbeitend“¹⁰ übersetzt werden. Wendungen wie „ausführlich“ oder „ambitiosius“ haben neben ihrer offensichtlich quantitativen Bedeutung auch eine qualitative Nuance im Sinne des von Cicero gebrauchten Zusatzes „cum gravitate“, „mit Gewicht“ oder „mit Ernst“. Denn sicher ist die von der Beschreibung beanspruchte und geleistete extensive Anwesenheit des Beschriebenen zugleich auch eine Intensivierung, besondere Aufmerksamkeit fordernde Verweilung bei dem Beschriebenen. Den Zusammenhang zwischen Umfang und Nachdruck, zwischen ausführlich und ausdrücklich stellt Cicero denn auch deutlich und unübersehbar her:

*Nam et commoratio una in re permultum movet et inlustris explanatio rerumque quasi gerantur, sub aspectum paene subiectio, quae et in exponenda re plurimum valet et ad inlustrandum id, quod exponitur, et ad amplificandum, ut iis, qui audient illud, quod augebimus, quantum efficere oratio poterit, tantum esse videatur [...].*¹¹

Die *commoratio una in re* und die „sub aspectum subiectio“ sind unterschiedene Formen, eine Sache vorzustellen, aber beide sind zugleich extensive und intensive Formen der Vergegenwärtigung. Konsequenterweise setzt Cicero beiden Figuren denn auch das zusammenfassende Resumé (*percursio*), den Hinweis (*significatio*), mit dem mehr gemeint ist, als gesagt wird, oder die Kürze (*brevitas*) entgegen¹². Sind nun mit der Ausführlichkeit und der Bedeutsamkeit wenigstens zwei Eigenschaften der Beschreibung wenigstens angemerkt, so ist zu vermuten, dass mit der „sub aspectum paene subiectio“

⁹ ambire = herumgehen, (ambitiosus = herumgehend, anspruchsvoll, ehrgeizig). Die Komparativform „ambitiosius“ (=ausführlicher) bestärkt noch den Sinn des Adverbs.

¹⁰ So im Duden, 1963, Band 7 (Herkunftswörterbuch, Stichwort „ausführlich“).

¹¹ Cicero, De Oratore III, 202. (Denn das Verweilen bei einer Sache hat eine ebenso große Wirkung wie auch die klare Ausbreitung und das sozusagen Vor-die-Augen-Stellen der Dinge, so als ereigneten sie sich gerade; alles dies vermag sehr viel beim Auseinanderlegen der Sache, beim Erhellen dessen, was auseinandergelegt wird, und beim Steigern, so dass denen, die zuhören, das, was wir hervorheben wollen, so groß erscheint, wie es die Rede zu bewirken vermag.) Quintilian zitiert die Stelle Inst. Orat., IX, 1, 27.

¹² Cicero, De Or. III, 202: „et huic contraria saepe percursio est et plus ad intellegendum, quam dixeris, significatio et distincte concisa brevitatis“.

darüber hinaus noch ein Drittes gemeint ist, nämlich die einen deutlichen Eindruck vermittelnde Geschlossenheit des die Sache repräsentierenden Textes, der als Beschreibung zu qualifizieren ist. Und es sieht so aus, als ob in Wolfgang Kayser's *sprachliche[m] Kunstwerk* die Charakterisierung des Bildes, das eine Beschreibung hervor zu bringen vermag, genau diese Eigenschaft umschreibt. Dies zusammen, die textliche Extensität, die pragmatische Intensität und die semantische Totalität als Qualitäten gelungener Beschreibungen ist mehr noch als aus den theoretischen Erörterungen aus den Beispielen zu ermitteln.¹³

Die syntaktische Extensität der Beschreibung ist nur bedingt mit dem verwandt, was Heinrich F. Plett als textsyntaktische Extension definiert.¹⁴ Sicherlich bestehen die meisten, wenn nicht alle Beschreibungen aus mehr als einem Satz, haben somit als Texte die „Minimalextension von zwei miteinander korrelierten Sätzen“ und es wird auch gelten können, das eine „Maximalextension nicht vorgeschrieben“ ist. Zwar sind alle vorkommenden und auch alle zu leistenden Beschreibungen tatsächlich begrenzt, aber alle faktisch vorkommenden Beschreibungen sind auch potentiell erweiterungsfähig. Denn da die Beschreibung das Beschriebene immer nur vertritt, repräsentiert, also niemals das Beschriebene selbst ist, bleibt sie als Repräsentation immer eine ergänzungsfähige Annäherung an die unendliche Merkmalsfülle des intentionalen Objekts der Beschreibung.¹⁵ Dass Beschreibungen dennoch den Schein der Totalität und den Schein der Vollständigkeit erzeugen können, ist, wie die Beispiele zeigen, das Ergebnis der stilistischen Aufbereitung, von der noch zu sprechen sein wird.

¹³ Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 4. Auflage 1956, S. 184: „[...] freilich wird die Beschreibung den Vorrang haben und oft genug allein ein Bild aufbauen. Kennzeichen sind Geschlossenheit, gegenständliche Fülle, zeitliche Entrücktheit bzw. Statik, und endlich ein besonderer Bedeutungsgehalt.“

¹⁴ Heinrich F. Plett, *Textwissenschaft und Textanalyse*, 2. Auflage, Heidelberg 1979, S. 57-60.

¹⁵ Vgl. dazu John R. Searle, *Intentionalität und der Gebrauch der Sprache*. In: *Sprachtheorie und Semantik*, hg. von Günther Grewendorf, Frankfurt a. M. 1979, S. 149-171; hier S. 157: „Eine Beschreibung eines Gegenstands repräsentiert den beschriebenen Gegenstand nur unter gewissen seiner Aspekte.“ Ähnlich Eckhard Lobsien, *Theorie literarischer Illusionsbildung*, Stuttgart 1975, S. 27: „Ganz anders stellt sich die Wahrnehmung dar. In ihr weist das Objekt eine solche Fülle von Eigenschaften auf, dass sich der Wahrnehmungsakt als unzulänglich erweist; er greift gegenüber dem offenbaren Reichtum des Objekts beständig zu kurz, er schematisiert und vereinfacht es.“ Schon Gottsched konnte sich in seinem „Versuch einer kritischen Dichtkunst“ gelegentlich einer Warnung vor „unaufhörlichen Malereyen und unendlichen Bildern“ auf die Autorität Boileaus berufen, der in der „Art poétique“ schon behauptet hatte: „Qui ne sçait se borner, ne sceut jamais écrire.“

Was die Minimaextension angeht, so sieht es so aus, als ob der von der Textkonstitution geforderte Zwei-Satz-Rahmen durchaus unterschritten werden kann. Was den als Beschreibungen angeführten Sätzen aber stets eigentümlich ist, ist die Zweigliedrigkeit oder häufiger noch die Dreigliedrigkeit in der Anlage der Sätze oder des Satzes. Das soll nicht heißen, dass das überhaupt so sein müsse, dass als Beschreibungen gemeinte Aussagen so aussehen müssten, wohl aber, dass sie tatsächlich so aussehen, und zwar überraschender Weise sowohl die, die die Lehrer der antiken Rhetorik als Beispiele anführen, wie auch diejenigen, die sich finden in kunstgeschichtlichen Werken und Betrachtungen der jüngeren und jüngsten Zeit, von Ciceros Beschreibung einer Orgie im Hause des Marc Anton über Wölfflins Beschreibung des „Letzten Abendmahls“ von Leonardo da Vinci bis zu J. A. Schmolls Beschreibung einer Plastik Camille Claudels . Es scheint in diesem Zusammenhang sinnvoll, eine Unterscheidung zu machen zwischen beschreibenden Sätzen oder gar beschreibenden Satzteilen (Epitheta, Verben) und Beschreibungen. Beschreibend im Sinne der Sprechakttheorie ist eine jede feststellende oder sich als feststellend gebende Aussage oder Teil einer Aussage. Insofern ist der Satz: „Der Hund ist bissig.“ (möglicherweise) beschreibend im Unterschied zu einem Befehl („Bleib zurück!“), aber vielleicht noch keine Beschreibung. Für diese wäre eine bestimmte Form der Detaillierung, der Ausführlichkeit zu reklamieren. Dies ist offenbar der Sinn des „ambitiosius“, des „ausführlich(er)“ oder der „sub oculos subiectio“, dass nämlich detailliert werden müsse. Und da ist es notwendig, dass mindestens zwei Elemente der Sache herausgestellt werden.

Gerhard Johannes Vossius zitiert denn auch als ein Beispiel für eine „Diatyposis in descriptione“ Cicero aus seiner 2. Rede gegen Antonius mit einem dreiteiligen Satzgefüge:

*Personabant omnia vocibus ebriorum, natabant pavimenta vino, madebant parietes &c.*¹⁶

¹⁶ G. J. Vossius, *Commentariorum Rhetoricorum, sive Oratorum Institutionum libri sex*, V, Cap. IX, II, (Nachdruck, Scriptor Verlag, Kronberg Ts. 1974, S. 378) zitiert Cicero, In M. Antonium Oratio Philippica II, 41, 105: „Est & διατύπωσις in descriptione convivij M. Antonij Philipp. II“. („Alles dröhnte von den Stimmen der Betrunknen, es schwammen die Böden im Wein, es trafen die Wände usw.“)

Ciceros Beschreibung der peinlichen Zustände im Hause des Marc Anton ist von äußerster formaler Eleganz, wozu neben der Dreigliedrigkeit auch der syntaktische Parallelismus mit der gleichmäßig abnehmenden Zahl der Satzglieder gehört.¹⁷ Die fortschreitende Verkürzung der parallel gesetzten Teile der Beschreibung ist ein dem Gleichlauf der Satzgliedfolge im Sinne der Variation entgegengesetztes Stilelement, das aber zugleich in dem chiasmisch angelegten Schlussteil der ganzen Periode sein abschließendes Gegenstück findet. Vossius zitiert die Periode Ciceros verkürzt, ob aus didaktischen Gründen, aus Platzmangel oder moralischer Skrupelhaftigkeit, mag dahingestellt bleiben. Die ganze Periode lautet:

Personabant omnia vocibus ebriorum, natabant pavimenta vino, madebant parietes, ingenui pueri cum meritoriis, scorta inter matres familias versabantur.

Wie man sieht, entspricht der abnehmenden Zahl der Satzglieder in den ersten drei Sätzen ein beträchtlich erweiterter Bestand im letzten Satz. Dem pluralischen Verb („versabantur“) sind zwei Subjekte („pueri“ – „scorta“) zugeordnet. Die dem Verb vorangestellten Satzteile enthalten neben dem Subjekt eine präpositionale Ergänzung („cum meritoriis“ – „inter matres“) und je ein, mal dem Subjekt („ingenui pueri“), mal der präpositionalen Ergänzung (inter matres familias“) beigegebenes Epitheton. Schafft so die dreifache Parallelität des ersten Teils und die doppelte des zweiten Teils der Periode, verstärkt durch das zuerst abnehmende dann gesteigerte Satzvolumen eine erstaunliche Ausgewogenheit des Ganzen, so wird diese durch die formalen Beziehungen und Binnenstrukturen semantischer wie syntaktischer Art noch erhöht. Auffällt der syntaktische Chiasmus in der Wortstellung zunächst im Vergleich der ersten drei Teilsätze mit dem abschließenden Satz:

¹⁷ 4, 3, 2.

<i>personabant</i>	<i>omnia</i>
<i>natabant</i>	<i>pavimenta</i>
<i>madebant</i>	<i>parietes</i>

<i>pueri</i>	<i>scorta</i>
--------------	---------------

versabantur

Hinzu kommt die Wiederholung des Parallelismus, der die ersten drei Teilsätze prägt, in der Abfolge von Subjekt und präpositionaler Fügung im letzten Teil des Gefüges, eine Anlage, die zugleich überlagert ist von einem differenzierten System syntaktischer und semantischer Oppositionen, Parallelismen und Chiasmen:

<i>ingenui</i>	-----	<i>familias</i>
<i>pueri</i>	-----	<i>matres</i>
<i>cum</i>	-----	<i>inter</i>
<i>meritoriis</i>	-----	<i>scorta</i>

Die unwürdigen und chaotischen Zustände in dem einst rühmlichen Hause, in dem man jetzt „trank, spielte, sich übergab“, sind auf diese Weise nicht nur in einer Fülle von Details vorgeführt, sondern auch zu einer höchst differenziert organisierten Einheit gestaltet. Die das Ganze ausmachenden Teile sind über die bloße Aufzählung hinaus in einem syntaktischen Muster geordnet, das die Einheit vorstellt, die es wiederzugeben beansprucht. Man könnte es auch einfacher sagen und von einem Satzgefüge sprechen, in dem die Hauptsätze zu einer großgeschwungenen Periode zusammengefasst sind, die in ihrem Beziehungsreichtum Fülle wie Einheit vermittelt.

Nicht zufällig zitiert Quintilian als Beispiel für „omnium ornandi virtutum“¹⁸ Ciceros Beschreibung des „convivii luxuriosi“ aus der Rede für Gallius und man stimmt dem berühmten Lehrer der Redekunst zu, vor allem, wenn man die Stelle in aller Ausführlichkeit betrachtet:

*fit clamor, fit convicium mulierum, fit symphoniae cantus. videbar mihi videre alios intrantis, alios autem exeuntis, partim ex vino vacillantibus, partim hesternis ex potatione oscitantibus. versabatur inter hos Gallius unguentis oblitus, redemitus coronis; humus erat immunda, lutulenta vino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium.*¹⁹

Diese Satzfolge ist wie die oben zitierte Passage aus der Rede gegen Marc Anton zugleich durch den Wechsel zwischen zwei- und dreigliedrigen, mal antithetischen, mal parallel, mal chiasmatisch angelegten Partien rhythmisiert und durch Alliterationen und Anaphern klanglich gewinnend inszeniert. Ohne die Details im Einzelnen zu benennen, hat Quintilian doch genau das Zusammenspiel der vielen und verschiedenen, mal parallel gesetzten, mal leicht variierten, mal antithetischen Wendungen (Quintilian: „ex pluribus“) gemeint, die den einen Eindruck aus dem Vielen zusammenfügen:

*fit clamor, fit convicium, fit cantus
alios intrantis – alios exeuntis
partim vacillantibus – partim oscitantibus
oblitus – redemitus
immunda – lutulenta – cooperta*

Überschaubarkeit und Geschlossenheit sind somit Leistungen des die Sache vorstellenden Textes. Die Organisation der Glieder, ihre Vielfalt und ihr Zusammenhalt vermitteln den Eindruck und die Gegenwärtigkeit der beschriebenen Sache, sie ist m. a. W. so aspektenreich, so überschaubar, so geschlossen, wie die Beschreibung es als Text ist.

¹⁸ Quintilian, Inst. Orat. VIII, 3, 66: („ein Beispiel für alle Tugenden des Schmucks“)

¹⁹ Cicero, pro Gallio, frg. orat. VI 1 Sch. Quintilian zitiert nur einen Teil, erst ab „videbar“ und ohne den Satz über Gallius.

Dies wird insbesondere dann deutlich, wenn man berücksichtigt, dass das, was Cicero in seinen höchst kunstvoll durchkomponierten Perioden beschreibt zuweilen, wie etwa in seiner Rede gegen Marc Anton, geradezu das Chaos²⁰ ist, die in unkontrollierter Auflösung endende Orgie im Hause eines römischen Politikers. Die Wahrnehmung erscheint insoweit sie sich sprachlich mitteilt, nach Regeln organisiert, die nicht unbedingt die Organisationsregeln des intendierten Objekts sein müssen.

Die Einsicht in dieses Verhältnis von Text und durch ihn (und in ihm) repräsentierten Gegenstand wird eher erschwert, wenn der Gegenstand selbst offensichtlich nach ähnlichen Regeln geformt ist wie der Text, der ihn vorstellt. Die Verwirrung z. B., die Leonardo da Vinci auf seinem Abendmahl-Gemälde dargestellt hat, ist nach Auffassung der Kenner tatsächlich genauso kunstvoll gegliedert wie etwa die Perioden Ciceros in seiner Philippica gegen Marc Anton oder in dem Fragment der Rede für Gallius.

Heinrich Wölfflins Überlegungen zur Formkunst Leonardo da Vincis ließen sich daher auch auf die Ciceronischen Perioden beziehen, denen sie gar nicht gelten, wie sie auch selbst realisieren, wovon sie sprechen:



²⁰ Man fühlt sich erinnert an Ernst H. Gombrichs These erinnert, wonach „art seeks to dominate [...] visual chaos“. Vgl. E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in Psychology of Pictorial Representation*. Washington 1960, S. 27.

Wie dann die Gruppen kontrastierend gebaut sind und wie sie unter sich in Beziehung gesetzt sind, wie auf der einen Seite die Verbindung vorn, auf der andern hinten herum sich vollzieht, diese Betrachtungen wird der Kunstfreund von selbst immer wieder zu machen aufgefordert, je mehr die Rechnung hinter der scheinbaren Selbstverständlichkeit sich versteckt hält.²¹

Wo Wölfflin das Bild beschreibt, da überlässt er die Vermittlung nicht etwa nur den Inhalten seiner Worte, da wird er rhetorisch, um nicht zu sagen geradezu poetisch, da setzt er die Gestalt der Rede ein, da arbeitet er mit den Mitteln der *elocutio*:

Inmitten des Tumultes Christus ganz still.

Die Ellipse bewirkt eine deutliche Zäsur, die die beiden Satzsegmente in ihrer Antithetik metrisch und rhythmisch gegeneinanderstellt und so die am Gegenstand beobachtete Bewegung in der sprachlichen Gestaltung wiederholt. Ein Meister solcher Umsetzung ist Kurt Badt. In seiner Beschreibung der Gestalt Christi und ihrer Situierung im Gefüge des Bildaufbaus beweist er eine hohe Sprachkunst. Mit Nebensätzen, Appositionen, Definitionen, zwei- und dreigliedrigen Reihungen wird ein kompliziertes Satzgefüge aufgebaut, welches dem Zusammenspiel und dem Fluss der Bewegungen des Bildes rhythmische und melodische Äquivalente schafft und zugleich mit dem Beziehungsreichtum der eigenen Syntax auch die Geschlossenheit eines in sich verlaufenden Sprachflusses erzeugt:

An dieser Stelle, wo die Handlung des Bildes zu ihrem Höhepunkte, nämlich dem geistigen Grunde ihres Seins gelangt, gibt Leonardo eine Pause, eine Unterbrechung, einen wahrhaften A b - b r u c h, der den nachfolgenden Blick zu einem neuen Ansatz zwingt, der nun die Gestalt Christi von ihrer groß und sichtbar auf den Tisch gelegten Hand her erfasst und von ihr zu seinem dem Zug

²¹ Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. (1. Auflage 1898) 6. Auflage, München 1914, S. 30.

der Bewegung wie der Komposition entgegengewandten, dorthin „offenen“ Antlitz aufsteigt, das noch im Schweigen den Ausdruck der eben gesprochenen Worte bewahrt: Schmerz und Erhebung. Hinter Christus, dessen innere Stille sichtbar in der Rahmung des Mittelfensters mit seinem Bogensegment verharret, tritt nun die zweite noch größere Unterbrechung der Komposition auf, indem die begrenzende Form des körperlichen, der menschlichen Körperlichkeit, der die ganze Handlung anvertraut ist, wie erschöpft schräg bis auf die Tischplatte absinkt.²²

Übergeht man einmal die durch Antithesen (Höhepunkt – Grund, Abbruch – Ansatz, aufsteigt – absinkt) bewirkte Spannung und Verklammerung des Textgefüges, so fallen insbesondere die raumbrauchenden Reihungen auf, die insistierend und gliedernd zugleich den Redefluss gestalten und runden. Was man eine *Amplificatio* nennt, damit beginnt der Text, mit doppeltem Einsatz und nachgetragener Ergänzung, dreifach anhebend und präzisierend, beschreibend, wertend. Der dreifach variierten Ortsbestimmung (Stelle, Höhepunkt, Grund) entspricht die dreifache, nach dem Gesetz der wachsenden Glieder (*per incrementum*) gebildete Klimax des(r) Akkusativ-Objekts(e) in Form einer *commoratio una in re*²³:

eine Pause, eine Unterbrechung, einen wahrhaften A b – b r u c h

v v I v v v I v I v v v I v v I I
 4 (1) 6 (2) 7 (3)

Schließlich wird die Periode in der durch die syntaktische Ausklammerung und die Interpunktion hervorgehobenen zweigliedrigen Apposition (Schmerz und Erhebung) zu einem klaren und betonten Abschluss gebracht. Der ganze Abschnitt endet auf die nämliche Weise in dreifach gesetzter adverbialer Ergänzung:

wie erschöpft schräg bis auf die Tischplatte

²² Kurt Badt, Modell und Maler von Jan Vermeer. Köln 1961, S. 76.

²³ Cicero, De Oratore. III, 202 und Heinrich Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, 2. Auflage, München 1973, § 650: "synonymische Wiederholung".

Auch der vorhergehende Absatz ist rhetorisch intensiv gestaltet. Er ist von einer Metapher geprägt, orientiert am Bild eines Flusses. Seinem Verlauf entsprechend ist die erste Periode gegliedert, fünfteilig:

Er setzt rechts ein – stürzt davon - strömt fort – erhebt sich - kommt zum Stehen.

Der im „Stehen“ schon angedeutete Wechsel von der Horizontale (strömt fort über drei horizontal ausgestreckte Hände) in die Vertikale wird dann in dem dreimal wiederholten Adverb „senkrecht“ entschieden, um dann im letzten Satz als Substantiv mit attributiver Erweiterung wiederzukehren und als betonte Wiederholung den Abschnitt auch klanglich abzuschließen.

Die durch Wiederholungen, Reihungen, Parallelismen und Antithesen, durch Pausen und Zäsuren geformten Sprachereignisse sind durch eben diese figuralen Gestaltungen gewissermaßen „überschaubar“ geworden, erfassbar oder wie die Rhetoriker sagen:

„gegenwärtig“.²⁴

Solche, die sprachliche Wiedergabe prägenden Regeln verkürzen möglicherweise um der Wirkung willen die Repräsentation des (beschriebenen) Objektes zum bloßen Schein.

Dies gilt insbesondere da, wo die Detaillierung des Ganzen oder eines Teiles des Ganzen durch Aufzählung einzelner Elemente sich in den Rahmen des rhetorisch Zulässigen oder Üblichen fügt und nicht etwa sich an die Merkmalfülle des Objekts hält. Dies trifft zu für die dreifache adverbiale Ergänzung Kurt Badts im schon zitierten Satz: „wie erschöpft schräg bis auf die Tischplatte hinab“. Nicht anders ist es bei Goethes beschreibender Reihung etwa in dem Satz: „Auch ist gewiß das Tischtuch mit seinen gequetschten Falten, gemusterten Streifen, und aufgeknüpften Zipfeln, aus der Waschkammer des Klosters genommen. Schüsseln, Teller, Becher und sonstiges Geräte gleichfalls denjenigen nachgeahmt, der sich die Mönche bedienten.“²⁵

²⁴ Quintilian, Inst. Orat. VIII, 3,61: “itaque ἐνάργειαν, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus.” Und: Vossius inst. or. VI, Cap. III, S. 460: „Tertia dictionis in genere tenui virtus est ἐνάργεια, seu evidentia quae res quasi ante oculos ponit”.

²⁵ Johann Wolfgang Goethe, Joseph Bossi über Leonard da Vinci Abendmahl zu Mayland. In: Schriften zur Kunst, Sämtliche Werke, hg. von Karl Richter, Bd. 11, 2, München 1994, S. 403-436; hier S. 406.

Ob subordinierte Häufung von Epitheta oder koordinierte mit „steigernder Nachstellung des Kollektivbegriffs“²⁶, die drei genannten Merkmale des Tischtuches wie die drei Gegenstände, die da erwähnt sind in asyndetischer Reihung sind nur eine unvollständige Repräsentation der Sache, ergeben aber sprachlich, rhythmisch wie klanglich ein vollkommenes Gebilde. Die Dreigliedrigkeit des Ausdrucks erzeugt einen so starken Eindruck der Vollständigkeit, dass man den Gegenstand kaum mehr nach weiteren Eigenschaften zu überprüfen versucht ist und es stellt sich die Frage, ob nicht etwa der Rhythmus des Sprachgebildes die in ihm sich spiegelnde Beobachtung geleitet hat. In der Nomenklatur der Rhetorik hieße das soviel wie den Einfluss der *Dispositio* (Ordnung) und des *Ornatus* (Schmuck) auf die *Inventio* (Findungslehre) zu konstatieren.

Die Ciceronischen Beschreibungen von Gelagen wie die hier angeführten Beschreibungen des Abendmahls von Leonardo da Vinci sind keine selbständigen Texte. Sie sind vielmehr Teile größerer sprachlicher Zusammenhänge, sei es politischer Reden, einer Rede vor Gericht oder kunstgeschichtlicher Darstellungen. Darüber hinaus sind diese Reden und kunstgeschichtlichen Darstellungen selbst wieder Teile von umfangreichen politischen Auseinandersetzungen und kunstgeschichtlichen Diskussionen. Insoweit die erwähnten Beschreibungen Elemente größerer Redezusammenhänge in einem als Dialog begreifbaren geschichtlichen Prozess sind und also nicht als „Beschreibungen als solche“ existieren, gilt es, sie auch in ihrer Funktion einzusehen.

Nicht anders als die Erzählung (*narratio*) ist auch die Beschreibung (*descriptio*) mit der von ihr zu leistenden Vergegenwärtigung der Sache in der Rhetorik der beabsichtigten Redewirkung untergeordnet.²⁷ Die Beschreibungen geraten daher in der Regel zu Belegen, sie werden zu Argumenten in der auf Lob und Tadel gerichteten Ausführung.²⁸ Ciceros Beschreibung der Orgien im Hause des Marc Anton dienen der Diskreditierung

²⁶ Lausberg, Handbuch § 671 3a (I, S. 399), s. a. § 665f.

²⁷ Vgl. Quintilian Inst. Orat. IV, 2, 21 : « neque enim narratio in hoc reperta est, ut tantum cognoscat iudex, sed aliquanto magis, ut consentiat. » Dass es sich bei der Geschichtsschreibung anders verhielte, betont Quintilian an anderer Stelle (X. Buch, 1,31):“Historia [...] scribitur ad narrandum, non ad probandum“.

²⁸ Rudolf Baehr, Zum Einfluß der lateinischen Beschreibungslehre (*descriptio*) auf einige Porträts der provenzalischen und französischen Literatur des Mittelalters. In: J. Sarrailh – A. Machionini – W. Trummert, Münchener Universitätswoche an der Sorbonne zu Paris vom 13. bis 17. März 1956, Werk-Verlag E. Banaschewski, S. 122-134; hier S. 125: „Im Rahmen der Epideixis verfolgt die Beschreibung einen ganz bestimmten Zweck, nämlich Lob und Tadel.“

des politischen Gegners und die Beschreibungen des Abendmahls von Leonardo fungieren alle im Rahmen einer Feier der „höchsten Kunst“²⁹ des Italieners. Die angeführten Beschreibungen von Goethe bis Badt wirken in diesem Sinne als Bestätigungen und Begründungen für die eigene Bewunderung und betreiben zugleich die Werbung für den Wertungsstandpunkt der Apologeten.³⁰ Konsequenter Weise haben wir es in keinem Falle mit einer „reinen“ Beschreibung zu tun. Vielmehr wechseln beschreibende Passagen mit wertenden bzw. kommt es nicht selten vor, dass Feststellung und Preisung in eins gesetzt sind, in einander übergehen:

*Wie dann die Gruppen kontrastierend gebaut und wie sie unter sich in Beziehung gesetzt sind, wie auf der einen Seite die Verbindung vorn, auf der anderen hintenherum sich vollzieht, diese Betrachtung wird der Kunstfreund von selbst immer wieder zu machen aufgefordert, je mehr die Rechnung hinter der scheinbaren Selbstverständlichkeit sich versteckt hält.*³¹

Der Wechsel zwischen beschreibenden und wertenden Redeteilen bzw. die Gleichzeitigkeit von wertender Beschreibung und beschreibender Wertung wirkt keineswegs störend und ist theoretisch durchaus abgesichert, insofern die Rhetorik das Interesse des Vortragenden immer als Element jeder Rede akzeptiert hat und gerade die Beschreibung immer begriff als eine wirksame Sinnfigur im Rahmen des *genus demonstrativum*.

Ganz im Dienste des Redezwecks steht entsprechend auch der Aufbau der Rede. Die in der *dispositio* vorgestellten Ordnungsmöglichkeiten nach dem *ordo naturalis* oder *artificialis (artificionis)* sind daher je nach dem Redezweck, der Wirksamkeit der Rede und den Tugenden der Klarheit und Deutlichkeit wählbar, keineswegs aber von den dargestellten Sachen eindeutig vorgeschrieben. Ob daher ein Vorgang nach der Chronologie geschildert wird, nach dem Prinzip der Steigerung oder dem des Wechsels vom Allgemeinen zum Besonderen kann der Redner unabhängig von der Sache selbst bestimmen. D. h. natürlich nicht, dass die vom Redner gewählte Ordnung mit der Sache

²⁹ Wölfflin, Die klassische Kunst, S. 26.

³⁰ Goethe, Sämtliche Werke 10, 2, S. 410: „das herrliche Werk“.

³¹ Wölfflin, Die klassische Kunst, S. 30.

gar nichts zu tun hätte, sondern nur, dass die Reihenfolge, in der er die Details des Ganzen in seiner Beschreibung vorführt, mehr vom Zweck abhängt als von der Sache selbst.

Obwohl der Zweck der Beschreibung des Abendmahls die Vermittlung des ästhetischen Vergnügens ist an der Gestaltung der Szene, der Rhythmik und Architektonik der „ganzen Anordnung“ (Burckhardt), obwohl das „Verhältnis“ und die „Beziehung“ der Teile zueinander und zum Ganzen („in Eins gedacht“ – Goethe) für alle Autoren zutrifft, sind sie dennoch nicht nach dem gleichen Darstellungsformat vorgegangen. Für alle gilt freilich das Darstellungsformat der Blickwanderung³². Am entschiedensten ist dieses Modell von Kurt Badt vorgeführt. Badt geht davon aus, dass Leonardo als Linkshänder vom üblichen links-rechts-Modell abweichend seine Bilder von rechts nach links konzipiert habe und er belegt seine Ansicht überzeugend in seiner Beschreibung der Bewegungskurve des Gemäldes. Insofern er bei seiner Beschreibung eine lineare Blickwanderung von rechts unten nach links oben verfolgt, kann man von einer Sequenzstruktur sprechen, wie sie Veronika Ullmer-Ehrich bei den meisten Wohnraumbeschreibungen festgestellt hat. Es kann nicht verwundern, dass die von Badt empfohlene Richtung und Folge der Blickwanderung (für Rechtshänder gilt die umgekehrte Richtung, aber dieselbe Folge) umso überzeugender ist, als sie im Rahmen seiner These vom Bildaufbau und seiner Einheit zweckbestimmt und erfolgreich ist. Die in der Beschreibung Goethes vorgeführte Wanderung des Blickes von der in der Mitte sitzenden Gestalt zur Gruppe rechts von Christus, dann zur linken Gruppe ist zwar wie Badt bemerkt nicht frei von „Belieben“, entbehrt somit einer zwingenden Verbindlichkeit, ist aber dennoch übersichtlich und klar. Das hängt wohl mit drei Dingen zusammen. Erstens hat Goethe mit seinem Einsatz in der Mitte des Bildes durchaus die „zentral-symmetrische Komposition“ (Badt) auf seiner Seite wie auch den Handlungsmittelpunkt des dargestellten Vorgangs. Zweitens hat Goethe teils in der Hinführung, teils in einzelnen Abschnitten das Bild als Ganzes, seinen Ort, seine Größe, den Vorgang und die einheitliche Wirkung des Ganzen und die Komposition der Teile zur Einheit vermittelt und somit eine Art „tota rerum imago“ geliefert, eine Art

³² Vgl. dazu Veronika Ullmer-Ehrich. Wohnraumbeschreibungen. In: LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 1979, Heft 33, S. 59-83.

Bezugsrahmen gegeben, in den die Detaillierung immer wieder eingliedert ist. Und schließlich ist das Ziel seiner Ausführung, ihre „causa finalis“, nicht allein auf die äußere Gestaltung gerichtet, sondern auf den Zusammenhang von innerem Vorgang und äußerer Gestaltung, Deutung des dargestellten Geschehens und Demonstration dieses Geschehens an der erscheinenden Darstellung. Die Goethesche Beschreibung ist insofern auktorial. Sie zeigt das Beschriebene ganz und gar in der Brechung des beschreibenden Bewusstseins.

Gegenwärtig sind aber alle Weisen des Sehens und Zeigens und alle Bewunderung für das Gesehene und Gezeigte und alle Absicht und aller Zweck als konkret sprachliche Wirklichkeit, klanglich, rhythmisch, fühlbar und hörbar. Gelegentlich ist man erstaunt, wenn man bemerkt, wie die bewunderte Architektur der Syntax Ciceros noch immer wirksam ist, noch immer einsetzbar, aber auch immer noch erzeugt und gestaltet werden muss. Beispiele dafür finden sich in den zahlreichen Beschreibungen von Kunstwerken wie sie etwa J. A. Schmolgen Eisenwerth gegeben hat. Als ein Muster seiner Kunst mag die Beschreibung der 2. Fassung von Camille Claudels Plastik *Das reife Alter* oder *Das Verhängnis* von 1898 angeführt sein, nicht der ganze Zusammenhang, nur der Kernsatz, das Kernsatzgefüge. Andeutungsweise sei verwiesen auf die syntaktische Organisation der Details, die wechselnde Reihung der Subjekte, ausgewogen in Form und Umfang („der linke noch in ihre Richtung pendelnde Arm“ – „der linke, ihn um die Schultern fassende Arm“), die durch Ausklammerung zusammen gerückten und durch ihre semantische Opposition und klangliche Parallelität betonten Partizipien („aufgenommen und abgebogen“) und die ganz unauffällig wirksame Bildlichkeit („aufwärtsführende Wellenlinie .. zum fast senkrechten Fall“).



Der Körper der Flehenden, ihre erhobenen Arme, der linke noch in ihre Richtung pendelnde Arm des Mannes und der linke, ihn um die Schultern fassende Arm der Alten sind in einer aufwärtsführenden Wellenlinie angeordnet, die vom Mantelbausch über dem Kopf der Alten aufgenommen und abgebogen wird zum fast senkrechten Fall auf der linken Seite, die durch die rechten Arme von Frau und Mann und durch ihre Körper umschrieben wird.³³

Es ist ein richtiges Wunder, dass man schließlich sieht, was man gehört und gelesen hat und dass die Beschreibung über die Gestaltung hilft, die dargestellte Not in der gemeisterten Form zu ertragen.

³³ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Rodin und Camille Claudel, München – New York 1994, S. 82-88; hier S. 85. Abb. ebd. S. 84.