

Rhetorik der Zeichen: A. G. Baumgartens Anwendung rhetorischer Figuren auf die bildende Kunst

IOKU Yoko

Tokyo University of the Arts, Tokyo

Einleitung

Obwohl Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) als Urheber der Ästhetik als philosophischer Disziplin angesehen wird, wird die Bedeutung seiner Ästhetiktheorie oft nicht besonders beachtet, weil sie sich auf Rhetorik oder Poetik beschränke. Die Leistung der Begründung einer Ästhetiktheorie wird erst Immanuel Kants (1724–1804) *Kritik der Urteilskraft* (1790) zugeschrieben. Um den Stellenwert von Baumgartens Ästhetik innerhalb der Geschichte der Ästhetik zu beleuchten, muss man nach derjenigen Bedeutung fragen, welche Baumgarten der traditionellen Rhetorik und Poetik für die Begründung der Ästhetik als einer neuen Wissenschaft zuschrieb. Die vorliegende Arbeit analysiert zu diesem Zweck den Begriff der Figur (*figura*), welcher eine grundlegende Gemeinsamkeit zwischen Ästhetik und Rhetorik bei Baumgarten darstellt. Sie untersucht Baumgartens Versuch, rhetorische Figuren außerhalb der redenden Kunst anzuwenden.

Baumgarten übernimmt zweifellos die von der rhetorischen Tradition überlieferten Namen und Definitionen der einzelnen rhetorischen Figuren, z. B. Metapher oder Interrogatio (rhetorische Frage). Dagegen definiert Baumgarten den Begriff der Figur an sich eigenständig, nämlich als besonders schönen Teil (vgl. KA § 26, § 145), im Unterschied zur traditionellen Rhetorik, die unter einer Figur die Abweichung von der normalen Sprechweise versteht. Baumgartens Definition der Figur ist allgemeiner als die der traditionellen Rhetorik. Eine Konsequenz dieser Verallgemeinerung ist die Anwendungsmöglichkeit auf andere Zeichen wie Bild oder Ton. Auch wenn Baumgarten in der *Aesthetica* (1. Band 1750; 2. Band 1758) Beispiele ausschließlich aus der Literatur anführt, macht er jedoch in der Nachschrift zu seinem *Kollegium über die Ästhetik* (vermutlich im Sommersemester 1750 oder Wintersemester 1750/51 aufgezeichnet) [1] einige Bemerkungen zur Figur in der Malerei. Die Bemerkungen sind so fragmentarisch, dass sie von der bisherigen Forschung übersehen wurden [2]. Aber dieser Text ist der Überprüfung wert, weil man durch ihn der Frage nachgehen kann, ob Baumgartens Ästhetik als eine allgemeine „Theorie der freien Künste (*theoria liberalium artium*)“ (AE § 1) aufgefasst werden könnte und wie sie verstanden werden kann. Baumgartens Versuch ist beachtenswert auch als Vorarbeit zur Theorie der „visuellen Figur“, die erst in der sogenannten „neuen Rhetorik“ im 20. Jahrhundert als Kategorie eingeführt wurde. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, den genauen Inhalt und ideengeschichtlichen Stellenwert von Baumgartens Erweiterung des Begriffs der Figur über die Rhetorik hinaus auf andere Kunstgattungen zu überprüfen.

Die Arbeit gliedert sich in 4 Teile. Zunächst werde ich Baumgartens Theorie der Figur in

Hinsicht auf die angewandten Kunstgattungen genau untersuchen (1). Dann werde ich zusammenhängende Diskurse in Ästhetik und Kunsttheorie skizzieren, wodurch Hintergrund und Eigentümlichkeit von Baumgartens Theorie beleuchtet werden können (2). Anschließend werde ich zwei Beispiele von Figuren in Gemälden aus dem Text der Nachschrift analysieren (3, 4). Dort werde ich zu erhellen versuchen, welche Werke und Ausdrucksmethoden Baumgarten in Betracht zieht, und welches die Quellen seiner Idee sein könnten. Durch diese Beobachtungen werde ich Baumgarten in einer neuen Rolle als Wegbereiter der Theorie über die visuelle Figur darstellen.

1. Die auf Zeichen allgemein anwendbare Figur

Es ist hilfreich, mit der Bestimmung des Wortgebrauchs des Begriffs der Figur zu beginnen. Das Wort *figura* bezeichnet weitläufig die Form eines Dinges. Es kommt von dem Verb *figo*, welches das Gestalten aus plastischem Material wie Wachs oder Schlamm bezeichnet. Laut dem Artikel „Figur“ in der *Allgemeine[n] Theorie der Schönen Künste* (1. Aufl. 1771/1774) Johann Georg Sulzers (1720–1779) bezeichnen Künstler Gestalt oder Umriss des Dinges nicht durch das Wort ‚Figura‘, sondern durch ‚Form‘. Sie benutzen das Wort ‚Figur‘ dagegen in einer spezifischeren Bedeutung, für die es in jeder Kunstgattung eine eigene Bezeichnung gibt (Sulzer 1792, 229–235). In der bildenden Kunst versteht man unter Figur die ganze Gestalt eines Menschen. In der redenden Kunst werden mit dem Wort Figur besondere Ausdrücke bezeichnet, welche über eine ungewöhnliche Form und eine besondere Wirkung verfügen, wie z. B. Simile oder Allusio. In der Musik wird Figur als gewisse Form einer Reihe von Tönen aufgefasst. Jeder einzelnen „musikalischen Figur (*figura musica*)“ geben Musiktheoretiker den Namen einer rhetorischen Figur. Sie nehmen an, dass jede musikalische Figur einen gewissen Begriff oder ein Gefühl zum Ausdruck bringt. Die Figurenlehre in der Musik entwickelte sich besonders in Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts im Bereich der „musikalischen Rhetorik (*musica rhetorica*)“ (vgl. Bartel 1997; Ueding 2000, 51–55).

In der deutschen Ästhetik und Kunsttheorie gegen Mitte des 18. Jahrhunderts wird also der Begriff der Figur in den redenden Künsten und derselbe Begriff in den bildenden Künsten unterschiedlich verwendet. Die Anwendung des Begriffs der redenden auf die bildenden Künste ist nicht üblich, während die Anwendung des Begriffs der redenden Künste auf die Musik schon eingeführt worden ist. Die Figur in Baumgartens Ästhetik ist dagegen ein Begriff, der die rhetorische Figur zum allgemeinen Modell erhebt, welches in allen Kunstgattungen gebraucht werden kann.

Nun möchte ich im Folgenden einen Abriss über den Begriff der Figur in Baumgartens *Aesthetica* vornehmen. Das erste Kapitel „Heuristik“ der *Aesthetica* ist in die allgemeine und die besondere Theorie der Schönheit der Erkenntnis gegliedert. Die besondere Theorie besteht aus; (a) „der Charakter des Ästhetikers“, (b) „der ästhetische Reichtum“, (c) „die ästhetische Größe“, (d) „die ästhetische Wahrheit“, (e) „das ästhetische Licht“, (f) „die ästhetische Überzeugung“ und (g) „das ästhetische Leben der Erkenntnis“. Die Ausführungen zu (a) bis (d) sind im ersten Band, diejenigen zu (d) bis (f) dagegen im zweiten Band enthalten. Die unvollendete *Aesthetica* wurde in (f) abgebrochen, somit wurde (g) nicht geschrieben. Von (b) bis (f) liegt mehr als ein Abschnitt

über den Begriff der Figur vor und auch in (g) hätte Baumgarten ihn behandelt (vgl. AE § 26, § 142). Baumgarten zählt insgesamt ungefähr 120 Figuren auf, rechnet man auch die kleineren Einteilungen mit ein. Baumgarten übernimmt einerseits den Namen und die Definition der einzelnen Figuren aus der traditionellen Rhetorik. Andererseits gibt er der Figur folgende Definition: „Wann in dem Ganzen, welches schön sein kann, ein gewisser Teil besonders schön ist, so ist dieses eine Figur“ (KA § 26; vgl. AE § 26). Als Beispiel für das Ganze gibt Baumgarten „eine Schrift“ (KA § 26) also einen Text an. Trotzdem behauptet er in der Nachschrift, dass die Figur in der Ästhetik nicht einem der „schülerhaft[en] Begriffe“ nämlich demselben in der Rhetorik entspricht, sondern „allgemein“ zu verstehen ist (KA § 145). Was Baumgarten für das Allgemeine der Figur in seiner Ästhetik hält, ist erstens im Hinblick auf die Abteilungen, die Ankündigung die Figur nicht nur im dritten Kapitel über den Ausdruck, sondern auch im ersten Kapitel über die Erfindung des Themas und im zweiten Kapitel über die Anordnung zu behandeln [3]. Zweitens ist es die allgemeine Anwendbarkeit des Begriffs auf alle Kunstgattungen.

Durch die Verwendung des Begriffs „Zeichen (signum)“ erweitert Baumgarten die in der Ästhetik als Untersuchungsgegenstand angesprochenen Kunstgattungen um die nicht-redende Kunst. Zeichen definiert Baumgarten als „das Mittel, die Existenz eines anderen zu erkennen ([m]edium cognoscendae alterius existientiae)“ (MT § 347). Es enthält sowohl künstliches als auch natürliches Zeichen. Baumgarten benennt das dritte Kapitel der *Aesthetica* mit „Semiotik“, das dem Kapitel über Elocutio in der Rhetorik entspricht (AE § 13, praefatio in 2. Bd.). Außerdem betont Baumgarten in der Nachschrift, dass er in der Ästhetik das Zeichen allgemein erörtern wird, und darin ein wesentlicher Unterschied zwischen seiner Ästhetik und dem bisherigen Diskurs über Schönheit bestehe (KA § 20).

In dieser Richtung der Erweiterung zeigt Baumgarten die Figur als denjenigen Begriff, der außerhalb der Sprache angewendet werden kann. Während in der Rhetorik mit der Figur ein Wort oder eine Wortgruppe als „Wortfigur (figura verborum; figura dictionis)“ bezeichnet wird, führt Baumgarten seinen eigenen Begriff der „Figur in der Bezeichnung (figura significationis)“ ein (KA § 145; vgl. AE § 26). Am Beginn des Abschnitts 11 in (b), in dem in der besonderen Theorie erstmals die Figur behandelt wird, spricht Baumgarten zwar nicht von Kunstgattungen, aber in den entsprechenden Stellen aus der Nachschrift schreibt er deutlich, dass „sowohl der Maler und [der] Musikus als der Redner“ „eine besondere Schönheit in den Zeichen anbring[en]“ und daher Figuren benutzen (KA § 145). Was dort als Zeichen angenommen wird, ist nicht nur Sprache, sondern auch Farbe und Ton. In *Aesthetica* behauptet Baumgarten Ähnliches in Bezug auf die „Trope (tropus)“ erstmals in (e) [4]. Dort sagt Baumgarten, dass er nicht auf diejenige Trope achte, welche „die kunstvolle Vertauschung der eigentlichen Bedeutung eines Wortes oder Ausdrucks mit einer anderen (verbi vel semonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio)“ (Quint. *Inst.* 8.6.1) ist und welche wegen der Armut der Sprache [5] oder wegen der Unwissenheit hervorgebracht wird. Er setzt fort:

Sondern [ich gebe hier acht] auf jede elegante Ersetzung einer Vorstellung durch eine andere, sei es, dass sie durch übertragene Worte bezeichnet wird, welches am bekanntesten ist, sei es durch sich wechselseitig ersetzende Töne seitens des Musikers, sei es durch Farben seitens des Malers oder sei es, dass man es durch was auch immer für eine andere Art von

Zeichen auf elegante Weise ausdrückt, anstelle des einen ein anders gedacht zu haben. (AE § 780) [6]

Baumgarten rechnet einerseits gemäß der rhetorischen Tradition zu den primären Tropen die Metapher, die Synekdoche, die Ironie, die Metonymie, die Antonomasie, die Allegorie und die Metalepse (AE § 782, § 797, § 801). Andererseits lehnt er die traditionelle Definition der Trope von Quintilian ab. Was in der Trope ersetzt wird, ist nach Baumgarten „Vorstellung“ oder „Zeichen“ aller Art.

Nun ist klar geworden, dass unter Figur in Baumgartens Ästhetik ein besonders schöner Teil in einem Werk der Literatur, der Musik oder in einem Gemälde usw. verstanden werden soll und für Zeichen aller Art gelten soll. Während Baumgarten in der *Aesthetica* diese Auffassung nicht weiter ausführt, gibt er in der Nachschrift zwei Figuren aus der bildenden Kunst als Beispiele an, nämlich „Synonymie (synonymia)“ und „Ellipse (ellipsis)“. Dies wird im 3. und 4. Abschnitt näher erläutert.

Die Idee eines auf Zeichen allgemein anwendbaren Begriffs der Figur kommt bei Baumgarten vermutlich um 1750 auf, also war dies anfangs lediglich im Keim angelegt. Wie wir schon gesehen haben, verwendet Baumgarten die Figur in dieser erweiterten Bedeutung erst in der Nachschrift und in dem zweiten Band der *Aesthetica*, in der Dissertation *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) dagegen noch nicht [7]. Außerdem definiert Georg Friedrich Meier (1718–1777) in *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (erste Aufl. 1748–1750) Figur als „ein Theil einer aesthetischen Rede, in welchem eine besondere und ausnehmende Schönheit angetroffen wird“ (Meier 1748, § 238, kursiv YI). Damit grenzt Meier die Figur auf die Sprache ein. Meier teilt nicht Baumgartens Idee der Verallgemeinerung der rhetorischen Figur, obwohl er Baumgartens Ästhetikvorlesung von 1742 als Grundlage benutzte. Nun gibt es keine Äußerung, die nachweist, dass bezüglich des Begriffs der Figur sich der Eine von dem Anderen absichtlich distanziert hätte. Also müsste Baumgarten damals [8] die Figur als fast gleich definierten Begriff wie in der Rhetorik, oder wenigstens den begrifflichen Unterschied nicht betonend, erörtert haben. Folglich schließe ich: Baumgarten erfand die Idee einer über den Bereich der Rhetorik erweiterten Figur nicht in den 1730er oder 1740er Jahre, als er die Ästhetik entwarf, sondern um 1750, als er seine bisherige Auffassung in dem Lehrwerk *Aeshtetica* zusammenfasste.

2. Hintergrund und Eigentümlichkeit von Baumgarten

Das folgende Kapitel geht der Frage nach dem ästhetischen und kunsttheoretischen Hintergrund von Baumgartens Verallgemeinerung des Begriffs der Figur und ihrer Anwendung auf alle Kunstgattungen nach [9].

Von der Antike bis zum Mittelalter sah man Gemälde als bloße Handarbeit an. Sie wurden nur in der Rhetorik erwähnt, um in der Rhetoriktheorie als Vergleich zu dienen. Ab dem 15. Jahrhundert wurden umgekehrt zu Etablierung der Malereitheorie Poetik und Rhetorik herangezogen, da sie auf den systematischen Theorien der Antike begründet waren. Maler und Malereitheoretiker betonten die Gemeinsamkeit von Gemälden mit Gedichten bzw. Reden. Im

Zuge dessen wurden drei zentrale Kapitel aus der Rhetorik, nämlich Invention, Disposition und Elocution, in die Malereitheorie eingeführt. Die drei Teile entsprechen in der Malerei: Erfindung, Komposition, Dessin und Farbe [10]. Dabei zeigt sich die Auffassung, dass rhetorische Figuren mit Maltechniken vergleichbar erscheinen. Obwohl es in fast allen Diskussionen bei bloßen Analogien bleibt (vgl. Varga 1989, 218), finden sich bei Charles-Antoine Coypel (1694–1752) in einem Vortrag in der königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerei (1749) zu konkreten Malern bzw. Gemälden Ausführungen über Metapher, Hyperbel, Apostrophe (Abbruch eines Gedankens), Copparatio (Vergleich) und Aposiopese (Coypel 1751, 29–38; vgl. Sibuya 2011). Allerdings wurde das Manuskript dieses Vortrages erst im Mai 1751 publiziert. Also dürfte Baumgarten nicht Coypel gefolgt sein, sondern wahrscheinlich wurden ähnliche Diskurse zeitgleich geführt. Doch werden in der Rhetorikforschung solche Versuche in der Neuzeit fast gänzlich ignoriert, und die Entstehung der Idee der Figur des visuellen Zeichens wird erst der neuen Rhetorik im Bereich der Werbungs- und Filmanalyse zugeschrieben (vgl. Ueding 1996, 290).

In der Musiktheorie hatte sich, wie wir schon im vorangegangenen Kapitel gesehen haben, durch die Wiederentdeckung der antiken Rhetorikbücher ab dem 16. Jahrhundert die musikalische Rhetorik entwickelt. Johann Mattheson (1681–1764) und Johann Adolph Scheibe (1708–1776), die Vertreter der musikalischen Rhetorik in der Mitte des 18. Jahrhunderts, standen unter dem großen Einfluss der Rhetorikvorlesung des Wolffianers Johann Christoph Gottsched (1700–1766). Baumgarten erwähnt zwar nicht direkt die musikalische Rhetorik, muss aber Kenntnis von diesen Theorien gehabt haben, die im gleichen Zeitraum durch den Einfluss der modernen Rhetorik entwickelt worden sind.

Baumgarten müsste also durch diese Diskurse Kenntnis über die Verwendung der Figur in der Malerei und in der Musik gehabt haben. Obgleich dieser Boden kunsthistorisch und musiktheoretisch bereits bearbeitet wurde, kann man Baumgarten die Leistung zuschreiben, dass er die allgemeine, auf alle Kunstgattungen anwendbare Figur vorgeschlagen hat.

3. Anwendungsbeispiel (1): Synonymie

Die folgenden Kapitel beschäftigen sich mit der Frage, welche Ausprägungen Baumgarten für den Begriff der Figur in der bildenden Kunst vorsieht. Dies soll anhand von zwei Beispielen verdeutlicht werden.

Das erste Beispiel ist die Synonymie. „Synonymie“ ist in der Rhetorik eine Ausdrucksmethode, um ein bestimmtes Thema oder einen bestimmten Gegenstand mit mehreren synonymen Ausdrücken darzustellen. Nach Baumgartens Erklärung sind zwei Bedingungen erforderlich. Zum Ersten dürfen die Bedeutungen der synonymen Ausdrücke nicht völlig gleich sein. Baumgarten erklärt dies so, dass nicht „die völlige Synonymie (*synonymia totalis*)“, sondern „die teilweise Synonymie (*synonymia partialis*)“ erforderlich ist (AE § 146), oder dass es zwischen den Ausdrücken Unterschiede der „Nebenbegriffe (*conceptus adhaerentes*)“ oder der „Kennzeichen (*notae*)“ geben soll (KA § 146). Zweitens sollen die Ausdrücke nicht leeres Wortspiel, sondern schön sein. Diese Bedingungen sind in der Definition der Figur enthalten. Die Synonymie trägt durch die zur Schönheit beitragenden Elemente besonders zum „Reichtum

(ubertas; copia) der Erkenntnis“ (vgl. AE § 22) bei. Mit anderen Worten hat Synonymie die Wirkung, mehr zu erkennen (AE § 143; vgl. MT § 515). Für Baumgarten besteht die Schönheit darin, die Übereinstimmung der Bestandteile sinnlich zu erkennen (AE § 14; MT § 94, § 662). Synonymie vermehrt die Mannigfaltigkeit dieser Einheit. In der *Aesthetica* erklärt Baumgarten dieses im Folgenden:

Die völlige Synonymie ist keine Figur, die teilweise Synonymie ist eine, wenn durch den Unterschied der am Synonym haftenden Begriffe die bezeichnete Sache zumindest reicher von Augen gestellt wird, als es durch nur eines der teilweisen Synonyme hätte geschehen können. (AE § 146) [11]

Als Beispiel in Bezug auf die Sprache führt Baumgarten den Ausdruck von Titus Maccius Plautus (254 v. Chr.–184 v. Chr.) an: „leb wohl *wie ein Turner und ein Leichtathlet* (cura ut *pancratice atque athleticè valeas*)“ (KA § 146, kursiv YI; vgl. Plaut. *Bacch.* 2.3.14). Zu der Wortwendung im Brief „leb wohl *wie ein Turner*“ wird die Ergänzung „und ein Leichtathlet“ hinzugefügt. Während in der ursprünglichen Phrase das Wort „wie ein Turner“ bloß als „gesund“ benutzt wird, wagt der Autor, diesen Ausdruck „wie ein Turner“ buchstäblich aufzufassen und Synonymie damit zu verknüpfen. Baumgarten ist der Auffassung, dass dadurch sowohl die Mannigfaltigkeit als auch die Einheit zugleich geleistet werden.

Baumgartens Äußerung aus der Nachschrift zufolge ist ein Beispiel für die Anwendung der Synonymie in Gemälden diejenige Ausdrucksmethode, dernach ein bestimmter Gegenstand oder ein Thema mit mehreren ähnlichen Farben gemalt wird.

„Wann ich in der Malerei die rote Farbe einteile und das Rote überhaupt von der Purpurfarbe unterscheide und es an seinem Ort auftrage, so mache ich eine Figur, die zugleich eine Schönheit ist, und nicht etwa nur einen griechischen Namen führet.“ (KA § 146)

„Eine Figur“ steht hier zweifellos für die Synonymie, weil dieser Satz zwischen der Definition der Synonymie und deren Beispiel von Plautus eingesetzt ist. Unter der Voraussetzung dieser Definition trifft Synonymie auf dasjenige Gemälde zu, welches beide Farben Rot und Purpur gebraucht. Ein Maler differenziert durch ähnliche aber voneinander unterscheidbare Farben wie Rot und Purpur verschiedene Aspekte einer Sache, indem er jede dieser Farben an den jeweils passenden Stellen auf dem Untergrund (Leinwand usw.) aufträgt. Dadurch nimmt die wahrgenommene Mannigfaltigkeit zu. Diese Struktur der Synonymie ist gleich der in der Rhetorik. Baumgarten führt aber nichts weiter zur Synonymie in der Malerei aus. Könnte man versuchen, Baumgartens Intentionen konkreter zu veranschaulichen?

Meiner Meinung nach steht dieses Beispiel der Farbe in einer Beziehung zu dem Gedicht *Morgen=Gedancken* (1725 geschrieben) von Albrecht von Haller (1708–1777) und Baumgarten schwebte ein Gemälde der Morgenröte vor Augen. Dazu liegen folgende Belege vor: Nach der Erklärung über Synonymie führt Baumgarten „Exergasia“ als eine Unterteilung der Synonymie an und definiert sie als synonyme Ausdrücke in einer Phrase, die „gleiche Proportion[en] (ratio par)“ haben (AE § 146). Dann zitiert Baumgarten in der entsprechenden Stelle der Nachschrift,

ungewöhnlich für ihn, ein Gedicht des Zeitgenossen:

„In Hallers Morgengedanken werden wir einige fehlerhafte Figuren von dieser Art finden; einigemal aber finden wir eine wirkliche schöne Figur von dieser Art. Er sagt: *D e r H i m m e l f ä r b e t s i c h*; und hernach: *D i e M o r g e n r ö t e l a c h t*; das zweite bringet mir noch die ganze Fabellehre ins Gedächtnis und führet mich gleichsam in die Welt der Dichter ein.“ (KA § 146)

Baumgarten sagt, dass *Morgen=Gedancken* einige fehlerhafte Exergasiae habe, andererseits ist es ein Jugendwerk des 16-jährigen Haller. Das Gedicht wurde in seiner Gedichtsammlung *Versuch Schweizerischer Gedichte* (1. Aufl. 1732) publiziert [12]. Es besteht aus 12 Strophen und 48 jambischen Versen. Es reimt a-b-a-b. A ist männlicher und b ist weiblicher Reim. Von der 1. bis zur 5. Strophe schildert Haller Sonnenaufgang, Blumen, aufwachende Vögel und Bauern. Von der 6. bis zur 10. Strophe nennt er die Anblicke der Werke des Schöpfers. Er lobt Gott, indem er riesige Schöpfungen wie Berge, Wale oder das Firmament anführt. In der 11. und 12. Strophe drückt er seine Nichtigkeit im Kontrast zur Undarstellbarkeit Gottes aus.

Das Zitat aus dem Gedicht von Haller ist allerdings nicht explizit mit Synonymie der Malerei verbunden, jedoch können beide nicht ohne Beziehung zueinander sein. Zuerst sind beide Beispiele für Synonymie und haben die gleiche Struktur. Sie verstärken nämlich die Mannigfaltigkeit dadurch, dass der Eine einen gewissen Gegenstand mit zwei ähnlichen Farben und der Andere die aufbrechende Morgenröte mit zwei synonymen Phrasen markiert. Die von Baumgarten berührten Phrasen liegen in der 2. Strophe:

„Der Himmel färbet sich mit Purpur und Saphiren,
Die frühe Morgen=Röthe lacht:
Und von der Rosen Glanz, die ihre Stirne zieren,
Entflieht das blasse Heer der Nacht.“ (Haller 1748, 12)

Das Thema dieser Strophe ist der Sonnenaufgang. Die Phrasen „der Himmel färbet sich“ und „die Morgen=Röthe lacht“ bestehen aus drei jambischen Versfüße und haben phonetisch die gleichen Proportionen. Daher gelten sie Baumgartens Definition zufolge als Exergasia, aufgeführt unter Synonymie. Wenn nur eine dieser Phrasen gebraucht worden wäre, wäre das Verhältnis zwischen Mannigfaltigkeit und Einheit nicht gegeben. Anders aber wenn beide in Zusammenhang zueinander stehen: nach „der Himmel färbet sich“ folgt „die Morgen=Röthe lacht“.

Zweitens ist *Morgen=Gedancken* reich im Ausdruck an Farben, und damit ruft es ein Bild der Morgenröte hervor. In der 2. Strophe ist der Kontrast zwischen Rot und Blau augenfällig. „Morgen=Röthe“ zeigt wortwörtlich das Rot der aufgehenden Sonne. Durch den Sonnenaufgang wird der Nachthimmel unten purpurrot oben saphirblau gefärbt. Das allmählich schwächer und blasser werdende Sternenlicht verschwindet vor dem Sonnenschein. In der 3. Strophe folgt die Schilderung mit Rot und Gelb. Haller dichtet, dass die Sonne der „blitzende[n] Rubin[]“ durch das „rothe Morgen=Thor“ ihres runden Scheins steigt und das Feld durch „brennend[es]

Gold“ bedeckt wird. Zwar zitiert Baumgarten nur auszugsweise, aber er muss die ganzen Strophen gelesen haben.

Folglich ist es ein nicht zu gewagter Sprung, die Bemerkungen über die Synonymie der Malerei mit Hallers Gedicht in Beziehung zu setzen. Als Baumgarten seine Vorlesung vorbereitete und *Morgen=Gedancken* als Beispiel zu Exergasia wählte, müsste er gesehen haben, dass das Gedicht den Sonnenaufgang mit mannigfaltigen Ausdrücken der Farben gewissermaßen wie ein Gemälde gemalt hat. Deswegen dürfte er als Beispiel für die Synonymie der Malerei solch ein Werk wählen, in welchem der Himmel der Morgenröte mit ähnlichen aber zugleich doch verschiedenen Farbtönen gemalt ist.

4. Anwendungsbeispiel (2): Ellipse

Das zweite Beispiel ist die Ellipse. „Ellipse“ ist in der Rhetorik eine Ausdrucksmethode, bei der ein Bestandteil des Ausdrucks weggelassen wird, derart, dass der Empfänger die Auslassung bemerken kann. In der Rhetorik ist die Auslassung für den Hörer oder Leser durch die Syntax oder durch die Bedeutung des Satzes erkennbar, nach Baumgartens Bestimmung aber vor allem durch die Wiederholung des Ausdrucks. Beispielsätze der Ellipse in der Rhetorik sind: „Die Begierde überwand die Scham, die Tollheit die Scheu, der Wahnwitz die Vernunft (vicit pudorem libido, timorem audacia, rationem amenti)“ (Cic. *Clu.* 6.15) oder „Euch werd' ich - doch besser ist es, die aufgewühlten Wogen zu glätten (Quos ego...sed motos praestat componere fluctus)“ (Verg. *Aen.* 1.135). Was die Syntax betrifft ist klar, dass im ersten Satz die Verben des 2. und 3. Teils fehlen und der letzte Satz unterbrochen wurde. Auf der Ebene der Bedeutung versteht man, dass im ersten Satz „überwand“ und im letzten Satz ein Verb wie „nicht verzeihen“ ausgelassen wurde [13]. Dagegen erklärt Baumgarten die Ellipse in *Aesthetica* folgendermaßen:

„Hierhin [zur verborgenen Synonymie] gehört auch die Ellipse. Wenn der Leser oder Hörer die Kluft in den Wörtern erkennt,

und dabei die, welche verborgen sind, für schöner glaubt, [vgl. Ovid. Met. 1.502]
gibt er sich selbst viel mehr zu ergänzen auf, als mit drei Worten ausgedrückt werden mag“ (§ 145). (AE § 146) [14]

Baumgarten hält die Ellipse für eine Art Synonymie. Also muss Ellipse in Baumgartens Ästhetik eine Technik sein, durch die der Empfänger aus der bloßen Wiederholung der synonymen Ausdrücke von einem Gegenstand oder Thema auch erwartet, dass einer der oder einiges von diesen Ausdrücken ausgelassen worden ist. Baumgarten nennt die Ellipse „verborgene Synonymie“, weil die Ausdrücke nicht hinzugefügt, sondern entfernt werden. Eine Ellipse muss auch schön sein, um als Figur zu gelten. Eine schöne Ellipse lässt den Empfänger Vermutungen darüber anstellen, was ausgelassen wurde, und damit mehr nachdenken. Durch die Auslassung wird der Ausdruck kürzer und einfacher, aber die Wirkung umso reicher. Daher rechnet Baumgarten die Ellipse ebenso wie die Synonymie zu denjenigen Figuren, die Reichtum an Erkenntnis bringen (AE § 143).

Baumgarten meint, dass ein Beispiel für die Anwendung der Ellipse in der Malerei diejenige

Methode sei, dernach wie in einem Gemälde über den Mythos der „Opferung der Iphigenie“ eine von ähnlichen Darstellungen der abgebildeten Trauernden ausgelassen wird. In der Nachschrift äußert er:

„Eine andere Figur ist die Ellipsis, wann man ein Wort auslässet, wodurch man aber *mehr* dabei *denkt* als wann es gesetzt würde. Dies beobachtete der Maler, der den Agamemnon bei dem Opfer seiner Tochter *verdeckt* malte; da er unter dem übrigen Haufen die betrübtesten Gesichter gemacht, so lässet er uns *selbst schließen*, wie betrübt der Vater sein muß.“ (KA § 146, kursiv YI)

In der Szene der Opferung ist der Vater Agamemnon am schmerzlichsten vom Verlust betroffen, sofern die Mutter Klytämnestra nicht mitauftritt [15]. Falls das Gesicht des Agamemnons nicht explizit dargestellt wird, muss der Betrachter über seine tiefe Trauer durch die klagevollen Gesichter der anderen auf dem Bild dargestellten Personen Vermutungen anstellen. Dies lässt den Betrachter nachdenken. Nun, wer ist „der Maler“, der um die reiche Wirkung der Auslassung wusste? Wie malte er Agamemnon?

Meines Erachtens deutet Baumgarten auf einen Maler aus dem antiken Griechenland: Timanthes (5.–4. Jh. v. Chr.). Timanthes' Gemälde *Die Opferung der Iphigenie* ging früh verloren. Aber wir haben ein Wandgemälde aus Pompeji, das am Anfang des 19. Jahrhunderts entdeckt wurde und damals als römische Kopie von Timanthes' Werk angesehen wurde (Abb. 1) (vgl. Pappalardo 2009, 178–179; Perry 2002, 155–156). In der Mitte wird Iphigenie getragen. Rechts steht der Prophet Kalchas mit einem Dolch. Die Iphigenie tragenden Personen werden rechts als Odysseus links als Menelaos, der jüngerer Bruder Agamemnons, aufgefasst. Agamemnon steht links. Sein ganzer Körper ist mit einem locker fallenden Tuch verhüllt und er bedeckt sein Gesicht mit dem Tuch und der rechten Hand [16].



Abb. 1 *Die Opferung der Iphigenie*. ca. 1 Jh. Fresko. 146×140cm. Archäologisches Nationalmuseum Neapel (Public Domain, via Wikimedia) Commons)

Allerdings hatte Baumgarten keine Möglichkeit, dieses Wandgemälde zu kennen. Jedoch muss er Kenntnis über das Aussehen Timanthes' Gemälde *Die Opferung der Iphigenie* gehabt haben, weil dieses Gemälde von antiken Rhetorikern im Zusammenhang mit der „Angemessenheit (decorum; aptum)“ [17] des Ausdrucks immer wieder herangezogen wurde (vgl. Spencer 1957, 33f.; Perry 2002, 154–156; Moffitt 2005, 71–81). Plinius bezeugt, dass „Timanthes' Iphigenie von Rednern gelobt wird (eius [=Timanthii] enim est iphigenia oratorum laudibus celebrata)“ (Plinius *NH.* 35.73). Ab dem 15. Jahrhundert übernahmen bildende Künstler aufgrund dieses Textes die Methode, durch das Verbergen des Gesichts mithilfe der Kleidung oder der Hand starke Trauer auszudrücken (vgl. Moffitt 2005; McHam 2013, 44, 230, 342) [18]. Die Methode des Timanthes wurde zugleich in Diskursen über die Malerei erwähnt. Besonders empfahl Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592/1600) sie für Kruzifixe anzuwenden. Derart wurde die Methode in die christliche Kunst eingeführt. John F. Moffitt nennt diesen Topos von Timanthes „verborgenes Gesicht (vultus velatus)“ (Moffitt 2005, 77).

Viele verschiedene Texte bemerken den Topos des Timanthes, aber meiner Meinung nach hat Baumgartens Äußerung Ähnlichkeit mit denjenigen in antiken Rhetorikbüchern. Primäre Rhetorikbücher, welche Timanthes Gemälde berühren, sind *Orator ad M. Brutum* (46 . v. Chr.) von Marcus Tullius Cicero, *Factorum et dictorum memorabilium libri novem* (ca. 30) von Valerius Maximus und *Institutio oratoria* (ca. 95) von Marcus Fabius Quintilianus. Diesen dreien zufolge malte Timanthes den Grad der Trauer in den Gesichtern sich verstärkend in der Reihenfolge der Dargestellten: Kalchas, Odysseus und dann Menelaos. Es überstieg die Fähigkeit des Timanthes, noch größere Trauer als die von Menelaos zu malen. Daher konnte er nicht das Gesicht des Agamemnon darstellen, der in noch größerer Trauer sein musste. Also urteilte er, dass „der Kopf des Agamemnon verschleiert werden müsse (obvolvendum caput Agamemnonis esse)“ (Cic. *Brut.* 22.74). Dieses Urteil loben die Rhetoriker, da es zur Angemessenheit passe. Timanthes vermied die ungeschickte Darstellung des Gesichts von Agamemnon und „überließ dem Gemüt des Beobachters, den Jammer des Vaters zu schätzen (patris fletum spectantis adfectu aestumandum reliquit)“ (Val. Max. 8.11.ext.6) und „machte jedermann mit seinem Gemüt schätzen (suo cuique animo dedit aestimandum)“ (Quint. *Inst.* 2.13.12f.). Plinius führt auch eine solche Wirkung an und lobt, dass „in jedem dieser Werke von Timanthes immer mehr als das Gemalte verstanden wird (in unius huius operibus intellegitur plus semper quam pingitur)“ (Plinius *NH.* 35.74). Baumgarten analysiert zwar nicht den Grund, warum Timanthes das Gesicht des Agamemnons verdeckt malte, aber er stimmt mit diesen Texten in demjenigen Punkt überein, der der Wirkung auf den Empfänger Bedeutung beimisst [19]. Folglich schließe ich, dass Baumgarten insbesondere aufgrund dieser antiken Rhetorikbücher zu der Idee gelangte, dass die Ausdrucksmethode des Timanthes die gleiche Struktur wie die der rhetorischen Ellipsis hat [20].

Schluss

Die vorliegende Arbeit hat Folgendes gezeigt: Erstens führte Baumgarten den eigenen Begriff einer „Figur in der Bezeichnung“ ein, der für alle Arten von Zeichen gelten sollte. Aber er entwickelte die Figur auf Malerei oder Musik bezogen eindeutig erst um 1750, damit blieb die

Idee anfangs lediglich im Keim entwickelt. Zweitens, obwohl die Idee der Anwendung der Rhetorik auf Musiktheorie und Malereitheorie in der Neuzeit schon eingeführt worden war, hat Baumgarten einen eigenständigen Beitrag geleistet, weil er eine auf alle Kunstgattungen anwendbare Figur konzipierte. Drittens zeigte Baumgarten ein Beispiel der „Synonymie“ in der Malerei als die Ausdrucksmethode auf, einen Gegenstand mit ähnlichen Farben zu malen. Baumgarten dürfte dabei ein Gemälde mit dem Morgenrot als Gegenstand vor Augen gehabt haben, inspiriert von A. v. Hallers Gedicht *Morgen-Gedanken*. Viertens war ein Beispiel der „Ellipse“ in der Malerei Baumgarten zufolge die Ausdrucksmethode, eines von ähnlichen Bildern auszulassen. Als Basis für dieses Beispiel dürfte er auf einen Topos aus Timanthes Gemälde *Die Opferung der Iphigenie* zurückgegriffen haben, und stimmte mit antiken Rhetorikbüchern in der Hinsicht überein, die Wirkung auf den Empfänger zu betonen.

Somit ist zu schlussfolgern, dass Baumgartens Ästhetik, welche er in den 1730er Jahre mit dem Kern „allgemeine Rhetorik (rhetorica vniuersalis)“ und „allgemeine Poetik (poetica vniuersalis)“ entwarf (MT¹ § 533), in den 1750er Jahren durch die Modifikation der rhetorischen Figur als eine konkrete Methode entwickelte, die Rhetorik auf andere Gattungen zu übertragen. Die Elemente der allgemeinen Rhetorik von Baumgartens Ästhetik wurden allerdings in der modernen Ästhetik ab Kant nicht übernommen. Jedoch ist die Idee einer visuellen Figur nicht in der Ästhetik, sondern in der Rhetorik, nach der Überwindung der traditionellen Rhetorik unerwartet aufgeblüht. In der Forschung der Rhetorikgeschichte kann man nun nicht mehr sagen, dass die Theorie der visuellen Figur ein Kennzeichen der Trennung der neuen Rhetorik aus der traditionellen Rhetorik gewesen ist.

Rhetorik ist zwar eine Theorie für die Produktion, dennoch kann sie sowohl die Erkenntnis für den Empfänger als auch den Künstler behandeln, weil Rhetorik die Wirkung auf die Hörer miteinbezieht. Um bei Hörern eine gewisse Leidenschaft zu erregen, fordert die moderne Rhetorik den Sprecher auf, durch die gleiche Leidenschaft ergriffen zu sein, die er bei seinen Hörern erwecken will. Wie die Arbeit gezeigt hat, schenkte Baumgarten immer denjenigen Wirkungen von Synonymie und Ellipse Beachtung, die dem Empfänger mehr Reichtum an Erkenntnis bringen. Dieser Reichtum gilt auch für den Sprecher oder den Künstler. Ästhetik als allgemeine Rhetorik ist in diesem Punkt der Ästhetik als „der Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ nicht fremd. Vielmehr haben Ästhetik und Kunsttheorie, welche die Rhetorik zum Modell nehmen, den Vorteil, dass sie die Form der Erkenntnis beispielsweise durch den Begriff der Figur erhellen können. In unserer Zeit, wo Rhetorik als Neues wieder geboren worden ist, kann Baumgartens Ästhetik uns nützliche Hinweise geben.

Anmerkungen

* An dieser Stelle soll Herrn Prof. Heiner F. Klemme von der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und den Oberseminarteilnehmern für ihre nützlichen Kommentare gedankt werden. Insbesondere gilt mein Dank Frau Katerina Mihaylova für ihre inhaltlichen sowie sprachlichen Anmerkungen und Korrekturen.

[1] Die Nachschrift entdeckte Bernhard Poppe in der Staatsbibliothek zu Berlin (damals „Königliche

- Bibliothek“) und veröffentlichte sie im Jahre 1907. Ein unbekannter Hörer schrieb eine Ästhetikvorlesung von Baumgarten mit, in der Baumgarten höchstwahrscheinlich den ersten Band *Aesthetica* als Lehrbuch benutzte, weil die Nummer und der Inhalt der Artikel übereinstimmen.
- [2] Zur Figur in Baumgartens Ästhetik unter anderen Gesichtspunkten vgl. Haverkamp (1998); Bahr (2004, 107–144); Campe (2014); und Anmerkung 6.
- [3] Zum Allgemeinen der Figur und zum Verhältnis zwischen den drei Kapiteln in Baumgartens *Aesthetica* vgl. Ioku (2014).
- [4] Baumgarten sieht Trope als „die durch die Ersetzung verkürzte Figur (figura contracta per substitutionem)“, mithin als eine Unterklasse der Figur (AE § 783f.).
- [5] Das bedeutet Katachrese (catachresis), nämlich die Entlehnung von Wörtern aufgrund des Mangels des eigentlichen Ausdrucks, z. B. „Tischbein“ oder „Flügel der Flugzeuge“.
- [6] „[Hic attendo] sed omnem elegantem perceptionis vnus pro altera substitutionem, siue vocabulis translatis significetur, quod notissimum, siue sonis sibi inuicem substitutis a musico, siue coloribus a pictore, siue per aliud quodcunque signorum genus eleganter te pro vno aliud cogitasse exprimas.“ (AE § 780. Lat. zit. nach Reprint 1986. Dtsch YI, vgl. Mirbach)
- [7] In seiner Dissertation verwendet Baumgarten jedoch einige Begriffe, welche traditionell „Figur“ genannt werden und in *Aesthetica* als Figur behandelt werden: Beispiel (exemplum), Beschreibung (descriptio), Tropen und Epitheton (MP § 21f., § 54f., § 82–88). Aber diese werden nicht dem Oberbegriff „Figur“ untergeordnet, sondern durch den Begriff „extensiv klarer (extensive clarior)“ oder „poetisch (poeticus)“ erklärt. Anders ausgedrückt, bildete Baumgarten den erkenntnistheoretischen Begriff der „extensiven Klarheit“ durch Verbindung mit rhetorischen Figuren (vgl. dazu Campe 1990, 5; Campe 2006, 25–27; Paetzold 1995, 14). Man kann also nicht sagen, dass die Figur in der Dissertation keine Rolle spielte.
- [8] Wir haben keine vollständige Dokumentation über die Abhaltung der Ästhetikvorlesungen von Baumgarten (vgl. Hlobil 2005).
- [9] Dieser Abschnitt folgt im Wesentlichen Ueding (2000, 47–55); Spencer (1957); Lee (1940); Varga (1989); Bartel (1997); Nishihara (1983).
- [10] Die drei Sparten stimmen selbstverständlich nicht einfach überein. Die Komposition der Malerei entspricht oft nicht nur Disposition, sondern auch Invention. Dessin ist auch Invention, wenn erkennbar ist, dass dies mehr mit Gedanken als mit Technik zu tun hat.
- [11] „Synonymia totalis non est figura, partialis est, si per differentias synonymo cuius adhaerentium conceptuum res significata copiosius saltim sistatur, ac per vnum synonymorum partialium fieri potuissent.“ (AE § 146. Lat. zit. nach Reprint 1986. Dtsch YI, vgl. Mirbach)
- [12] Ab der 3. Auflage (1743) wurde *Morgen=Gedancken* am Anfang abgedruckt.
- [13] Jener heißt Zeugma, d.i. Ellipse durch die Einsparung der gemeinsamen Satzbestandteile. Dieser ist Interruption durch Ellipse. Interruption kann auch ohne syntaktische Unterbrechung sein, z. B. „Was soll ich mehr sagen?“. Diese Interruption wird nicht zur Ellipse gerechnet.
- [14] „Ipsa huc ellipsis, si lector auditorve lacunam deprehendat in vocabulis,/ *Quaeque latent, meliora putans,*/ multo plura suppleturus ipse sibi tradat, ac tribus verbis exprimi potuissent. §. 145.“ (AE § 146. Lat. zit. nach Reprint 1986. Dtsch. Mirbach)
- [15] Vgl. die nächste Anmerkung.
- [16] Das Wandgemälde weist einige Unterschiede zu Timanthes’ Bildnis auf (vgl. Perry 2002, 156). Relevant für die vorliegende Arbeit ist, dass das Gesicht des Odysseus im Wandgemälde unklar ist, während Timanthes jeden Gesichtsausdruck geschickt dargestellt haben soll. In dem Wandgemälde haben wir ferner keinen sicheren Beweis dafür, dass dieses Bild Odysseus darstellt. Was die Person links betrifft, wurde kein Beleg dafür gefunden, dass es sich um Klytämnestra handeln könnte, weil vermutlich der später erwähnte Topos ein derart Feststehender ist. Die Sandalen dürften „Krepides“ sein, die sowohl Männer als auch Frauen anzogen (vgl. Morrow, 1985). Aber man kann es als männliches Bild verstehen, weil die Farbe der Haut Sonnenbräune

zeigt und eine Ausbeulung der Kleidung rechts in die Mitte das Tragen des Schwerts andeutet. Klytämnestra nicht zu malen, ist womöglich Resultat des Einflusses der Tragödie *Iphigenie in Aulis* von Euripides (vgl. Moffitt 2005, 79).

- [17] Rhetorik rechnet Angemessenheit mit Richtigkeit (*Latinitas; puritas*), Klarheit (*perspicuitas*) und Schmuck (*ornatus*) zu Tugenden (*virtutes*) der Worte. In *Aesthetica* haben die Erklärungen über „das Verhältnis der Gedanken zu den Stoffen (*ratio cogitationum ad materias*)“ von ästhetischen Größen (AE § 217–328) Gemeinsamkeiten mit dem Begriff der Angemessenheit in der Rhetorik.
- [18] Maler und Bildhauer der Renaissance übernahmen oft aus antiken Werken Ausdrucksmethoden, die ein bestimmtes Ereignis oder Gefühl zeigen. Solch ein Topos heißt „Pathosformel“, ein Begriff Aby Warburgs (1866–1929).
- [19] Leon Battista Alberti (1404–1472) und Lodovico Dolce (1508–1568) loben, dass Timanthes die Angemessenheit wahrt. Der Grund dafür ist nach Alberti, dass jede Geste die Person oder den Mythos treffend zeige (*De Pictura* 1435, 2.42), und nach Dolce, dass Agamemnons Geste jenes Gefühl darstellt, dass den schrecklichen Anblick der Tochter mit eigenen Augen sehen zu wollen ausdrückt (*Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* 1557, 167, deutsch 267). Aber im 17. und 18. Jahrhundert messen Maler und Kunsttheoretiker in Frankreich wieder dem größere Bedeutung bei, durch Beschreibung des Gesichtsausdrucks Gefühle der Person darzustellen, mithin entgegen der Tradition des Timanthes das Gesicht des Agamemnons zu malen (vgl. Fullenwider 1989). Charles Le Brun (1619–1690), der sich nach seinem Vortrag über den Gesichtsausdruck an dieser Richtung orientierte, malte *Die Opferung der Iphigenie* in den 1640er Jahre auf die Art, dass Agamemnon nur die Augen mit der Hand verdeckt (das Werk ist verschollen). Außerdem malten Coypel in 1737 und Carle van Loo (1705–1765) in 1757 Agamemnon mit unverborgenem Gesicht. Dagegen behauptete Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) im *Laokoon* (1766), dass Timanthes das Gesicht nur deswegen nicht malte, um Hässlichkeit zu vermeiden (Lessing 1766, 23–25). Baumgarten wendet sich nicht offensichtlich dem Problem zu, ob man in der bildenden Kunst starke Emotionen explizit darstellen soll. Doch hätte Baumgarten, der um die reiche Wirkung schöner Ellipsen wusste, Timanthes gegen den anderem Standpunkt, wie Lessing ihn vertritt, verteidigt.
- [20] Coypel erwähnt auch *Die Opferung der Iphigenie* von Timanthes als Beispiel der „Silence“ (Aposiopese) (Coypel 1751, 35). Aber anders als Baumgarten erörtert er nicht die Beziehung zwischen Form und Wirkung.

Quellen

- Alberti, Leon Battista. (1435): *De Pictura*. URL: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alberti/de_pictura/pdf/alberti_de_pictura.pdf (Online-Abfrage: 01. Juni. 2016).
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. (1735): [MP] *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle: Grunert. URL: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/id/4448118> (Online-Abfrage: 01. Juni. 2016). (*Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*. Übers. von Heinz Paetzold. Hamburg: Meiner. 1983.)
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. (1739): [MT¹] *Metaphysica*. editio 1. Halle: Hemmerde. URL: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/id/6859316> (Online-Abfrage: 01. Juni. 2016).
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. (1750): [MT] *Metaphysica*. editio 4. Halle: Hemmerde. URL: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/id/5202099> (Online-Abfrage: 01. Juni. 2016). (*Metaphysica = Metaphysik*. Übers. von Günter Gawlick und Lothar Kreimendahl. Stuttgart: Frommann-Holzboog. 2011.)
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. (1750/1758): [AE] *Aesthetica*. Frankfurt an der Oder: Kleyb. Reprint. Hildesheim: Olms. 1986. (*Ästhetik*. 2 Bde., Übers. von Dagmar Mirbach. Hamburg: Meiner. 2007.)

- Baumgarten, Alexander Gottlieb. [1750–51?]: [KA] “Kollegium über die Ästhetik.” In: *Alexander Gottlieb Baumgarten*. Bernhard Poppe, S. 65–258. Leipzig: Noske. 1907.
- Cicero, Marcus Tullius. (66 v. Chr.): *Pro Cluentio*. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0010> (Online-Abfrage: 01. Juni. 2016). (*Sämtliche Reden*. Übers. von Manfred Fuhrmann. Bd. 2. Zürich: Artemis-Verlag. 1985.)
- Cicero, Marcus Tullius. (46 v. Chr.): *Orator [ad M. Brutum]*. Loeb classical library 342. London/ Cambridge: Harvard University Press. 1971.
- Coypel, Charles-Antonie. (1751): “Parallele de l' Eloquence et de la Peinture.” *Mercure de France* mai: 8–38. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6358973s> (Online-Abfrage: 01. Juni. 2016).
- Dolce, Lodovico. (1557): *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*. URL: <http://www.memofonte.it/trattati/lodovico-dolce-1508-1568.html> (Online-Abfrage: 01. Juni. 2016). (*Der Dialog über die Malerei: Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*. Übers. von Gudrun Rhein. S. 227–318. Köln: Böhlau. 2008.)
- Haller, Albrecht von. (1748): “Morgen-Gedanken.” In: *Versuch Schweizerischer Gedichte*. 4. Aufl. 11–13. Göttingen: Abram Vandenhoeck. URL: <https://books.google.co.jp/books?id=siYHAAAQAAJ> (Online-Abfrage: 01. Juni. 2016).
- Lessing, Gotthold Ephraim. (1766): *Laokoon*. In: *Gesammelte Werke*. Hrsg. Paul Rilla. Bd. 5. Berlin: Aufbau-Verlag. 1955.
- Maximus, Valerius. (ca. 30): *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0675> (Online-Abfrage: 01. Juni. 2016).
- Meier, Georg Friedrich. (1748): *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. 1. Aufl. Teil 1. Halle: Hemmerde. URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574308-6> (Online-Abfrage: 18. Juli. 2016).
- Plautus, Titus Maccius. *Bacchides*. Loeb classical library 60. London/ Cambridge: Harvard University Press. 1992.
- Plinius Secundus, Gaius. (ca. 77): *Naturalis historia*. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0138> (Online-Abfrage: 01. Juni. 2016).
- Quintilianus, Marcus Fabius. (ca. 95): *Institutio oratoria*. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0059>; <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0065> (Online-Abfrage: 01. Juni. 2016).
- Sulzer, Johann Georg. (1792): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. 2. Aufl. Teil 2. Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung. Reprint. Hildesheim: Olms. 1967.
- Vergilius Maro, Publius. (1 Jh. v. Chr.): *Aeneis* (*Aeneis*. Hrsg. u. übers. von Gerhard Fink. Düsseldorf/ Zürich: Patmos Verlag/Artemis & Winkler Verlag. 2005)

Sekundärliteratur

- Bahr, Petra. (2004): *Darstellung des Undarstellbaren: Religionstheoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A. G. Baumgarten und I. Kant*. Tübingen: M. Siebeck.
- Bartel, Dietrich. (1997): *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Campe, Rüdiger. (1990): *Affekt und Ausdruck: Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: M. Niemeyer.
- Campe, Rüdiger. (2006): “Der Effekt der Form: Baumgartens Ästhetik am Rande der Metaphysik.” In: *Literatur als Philosophie, Philosophie als Literatur*. Hrsg. Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke. S. 17–33. München: W. Fink.
- Campe, Rüdiger. (2014): “Vier Tropen bei Vico und Baumgarten: Zur Inversion von Kulturwissenschaft

- und Ästhetik." In: *Baumgarten-Studien: Zur Genealogie der Ästhetik*. Rüdiger Campe, Anselm Haverkamp und Christoph Menke, S. 173–201. Berlin: Augst.
- Fullenwider, Henry. (1989): "The Sacrifice of Iphigenia' in French and German Art Criticism, 1755–1757." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (4): 539–549.
- Haverkamp, Anselm. (1998): "Metaphora dis/continua: Figure in de/construction: Mit einem Kommentar zur Begriffsgeschichte von Quintilian bis Baumgarten." In: *Allegorie : Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*. Hrsg. Eva Horn und Manfred Weinberg. S. 29–45. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Hlobil, Tomáš. (2005): "Aesthetics in the Lecture Lists of the Universities of Halle, Leipzig, Würzburg and Prague, 1785–1805." *Das achtzehnte Jahrhundert* 29 (1): 13–50.
- Ioku, Yoko. (2014): "Der Begriff der „figura“ in Baumgartens Ästhetik: Über die Systematik der *Aesthetica*." *Kallista: The Journal of Aesthetics and Art Theory* 21: 1–18. (in Japanese)
- Lee, Rensselaer W. (1940): "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting." *The Art Bulletin* 22 (4): 197–269.
- McHam, Sarah Blake. (2013): *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance: The Legacy of the Natural History*. New Haven: Yale University Press.
- Moffitt, John F. (2005): "Sluter's 'Pleurants' and Timanthes' 'Tristitia Velata': Evolution of, and Sources for a Humanist Topos of Mourning." *Artibus et Historiae* 26 (51): 73–84.
- Morrow, Katherine Dohan. (1985): *Greek footwear and the dating of sculpture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Nishihara, Minoru. (1983): "Musikästhetik der deutschen Aufklärung: J. A. Scheibe und Probleme der Musikästhetik um 1750." *Bulletin, Faculty of Music, Tokyo Geijutsu Daigaku (Tokyo University of the Arts)* 9: 29–53. (in Japanese)
- Paetzold, Heinz. (1995): "Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der Philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant." In: *Von der Rhetorik zur Ästhetik: Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert*. Hrsg. Gérard Raulet. S. 7–37. Rennes: MSH.
- Pappalardo, Umberto. (2009): *The Splendor of Roman Wall Painting*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Perry, Ellen E. (2002): "Rhetoric, Literary Criticism, and the Roman Aesthetics of Artistic Imitation." In: *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*. Ed. Elaine K. Gazda. pp. 153–171. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Shibuya, Taku. (2011): "La notion d'exagération dans la théorie de la peinture française chez Roger de Piles, C.A. Coypel et Denis Diderot." *Seijo Journal of Aesthetics and Art History* 19: 137–151. (in Japanese)
- Spencer, John R. (1957): "Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20 (1/2): 26–44.
- Ueding, Gert. (2000): *Moderne Rhetorik: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. München: C.H.Beck.
- Ueding, Gert. Hrsg. (1996): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 3. Tübingen: M. Niemeyer, s.u. "Figurenlehre" von Joachim Knape.
- Varga, A. Kibédi. (1989): "Rhetorik, Poetik und die Kunsttheorie." In: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft: Akten des IX. Germanistischen Symposions der deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986*. Hrsg. Christian Wagenknecht. S. 209–221. Stuttgart: Metzler.

* Die vorliegende Arbeit basiert auf dem Aufsatz in *Bigaku* 67(1): 1-12, 2016.