

Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste

hg. von Wolfgang Brassat,

Berlin-Boston 2017, 841 Seiten m. Abb., ISBN 978-3-11-033129-5,

in: Handbücher Rhetorik (Hg. Von Gregor Kalivoda, Hartwig Kalverkämper u.
Gerd Ueding) Bd. 2.

(Rezension)

Für den stattlichen Betrag von € 199,95 ist mittlerweile der Einzelband 2 der Handbücher Rhetorik erhältlich im handlichen Format auf etwas wie vergilbt oder gealtert wirkendem, recht dünnem, durchscheinendem, säurefreiem, aber ungestrichenem Papier und leider in einer sehr schlechten, ‚inepten‘ Deckelverbindung. (Fig.1) Aus ‚biblio-rhetorischer‘ Sicht nach dem Aptum und/oder Decorum finden wir weiter zahlreiche amateurhafte Aufnahmen (z.B. S. 498, Abb.1) unter den insgesamt etwa 170 papierbedingt kontrastschwach gedruckten Abbildungen. Ganz zum Buch passt auch die visuell-unrhetorische schlichte grafische Aufmachung. Die parallele digitale, viel kostengünstig erstellbare Version wird übrigens zum selben Preis angeboten, obwohl diese gegenüber der des Historischen Handbuches der Rhetorik aus dem gleichen Verlag weniger Sinn macht, abgesehen von der besseren Bildqualität und Durchsuchbarkeit.

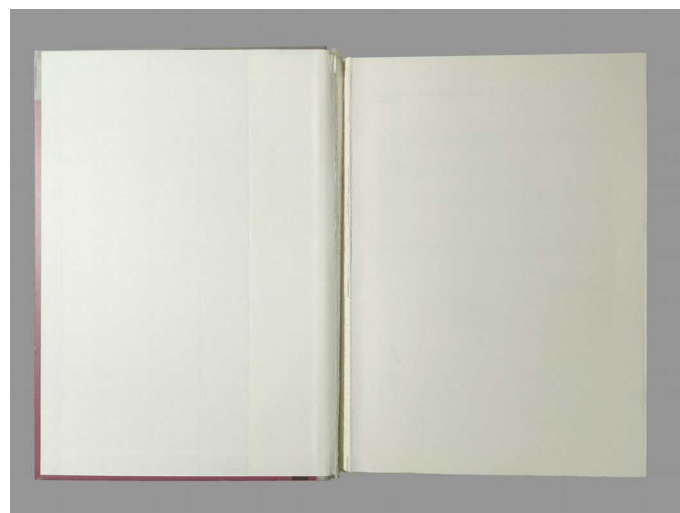


Fig.1: Nach nur einmaliger Lektüre der Buches.

Aber kommen wir mehr zu Inhalt des Buches, seinen Aussagen oder Absichten. Im hinteren Klappentext heisst es: *„Dieses Handbuch beleuchtet erstmals den Zusammenhang von Rhetorik und bildender Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Nach Epochen geordnet, erörtern die Beiträge die jeweilige Bedeutung der Rhetorik für die Kunsttheorie, die ihr zahlreiche Begriffe und Theoreme entlehnte, sowie die Anwendung rhetorischer Verfahren und Darstellungsmittel in Malerei, Skulptur, Architektur und weiteren Gattungen der bildenden Kunst.“* Allgemein für die Reihe ‚Handbücher der Rhetorik‘ gilt weiter: *„Die Handbuchreihe erschließt das rhetorische Wissen seiner disziplinären Vielfalt nach in systematischer Ordnung und historischer Perspektive. Entsprechend der Ausdifferenzierung des Faches seit dem 18. Jahrhundert ist jedes Handbuch einem einzelnen Fachgebiet gewidmet ... - wobei der Schwerpunkt auf der modernen Entwicklung liegt – und umschließt theoretisches sowie praktisches Fachwissen. Die Bände haben Orientierungs- und Referenzcharakter und verbinden hohen wissenschaftlichen Standard mit verständlicher Darstellung in diskursiver und narrativer Form“.* An diesem Sammelband haben auch nach dem Autorenverzeichnis am Ende immerhin teils namhafte Spezialisten mitgewirkt, um auch dem anspruchsvollen Vorwort der Herausgeber zu entsprechen. Es ergibt sich aus obigem eine Mischung von Epochen in klassischer historisch-stilistischer Hinsicht (Antike, Mittelalter, Renaissance und Manierismus, Barock und Klassizismus, Moderne und Postmoderne) mit soziokultureller Einleitung und einigen scheinbar überzeitlichen Sach-Wort-Begriffen wie ‚Ut pictura poiesis‘, Ekphrasis, Paragone, Allegorie, das Erhabene, Ästhetik, Kunstgeschichte, Denkmal, Karikatur. Das erstaunlicherweise fehlende Stichwort ‚Emblem‘ ist aus nur angedeuteten Gründen leider nicht behandelt worden. Der Titel ‚redet‘ nicht dem Sammelbegriff ‚Bildende Kunst‘ sondern eher auch kunstpraktisch den ‚Bildenden Künsten‘ – also den klassischen Gattungen Malerei/Grafik, Plastik und Architektur – das Wort. Es wundert, dass in der Reihenübersicht der insgesamt auf 13 Teilbände angelegten Handbücher der Rhetorik sich die ‚Schwester‘ oder ‚Kusine‘, die Musik fehlt, obwohl in dem ‚Historischen Wörterbuch der Rhetorik‘ ‚Musikalische Figurenlehre‘ als Stichwort auftaucht und schon 1941 Hans Heinrich Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert für diese Epoche zu bestimmen suchte. Letzten Endes stossen wir auch hier immer wieder nur auf die bekannten Schritte jeder mehr geistigen, nach aussen dringenden Arbeit wie inventio, elocutio ... mit der Werkabsicht von delectare, docere und movere u.ä., obwohl (formelhafte) Sprache (-Melodie) und Musik (Gesang) gemeinsame physikalische, somatische Wurzeln haben und immer wieder

stärkere Symbiosen eingehen. Für den Bereich der ‚Bildenden Kunst (Künste)‘ wurde quasi 1955 von Giulio Carlo Argan die Rhetorik (des Barock) als essentielles Strukturmerkmal (wieder) entdeckt, nachdem man formalistisch-stilistisch und inhaltlich (ikonographisch-ikonologisch) an hermeneutische Grenzen gekommen zu sein glaubte.

Diesen Weg zu (vermeintlich) neuer Erkenntnis beschriftet 1989 wohl nach einer Tagungsrezension von Hubert Locher, in: ‚Kritische Berichte‘ 1987, Nr.3/4, S. 18–21, und nach der Lektüre von Carsten Peter Warnckes Habil.-Schrift „Sprechende Bilder – sichtbare Worte“ – Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987 (in: Wolfenbütteler Forschungen 33) der jüngst leider verstorbene, hier nicht mehr als Mitautor auftretende damalige Münchner Ordinarius Frank Büttner ganz konsequent, indem er das Deckenfresko des Fürstensaales im Bruchsaler Schloss aus und in dem Geiste der Rhetorik entstanden wissen wollte, wobei vom wohl rhetorisch gebildeten Maler Johann Zick in einer Schrift selbst(-bestätigend) das redigierte Programm herausgegeben wurde. Eine kritische, den hermeneutischen Mehrwert durch Rhetorik-Parallelisierungen bezweifelnde Auseinandersetzung mit Büttners Aufsatz vom Schreiber dieser Zeilen aus dem Jahre 2012 findet sich [hier](#). In der Büttner-Nachfolge versuchte Markus Hundemer überdies eine ‚klimakterische‘ Steigerung, indem er aristotelisch-rhetorische Syllogistik als Entstehungs- und Erklärungsmuster für die barocke Deckenmalerei (v.a. J. G. Bergmüller, Diessen, und Fr. J. Spiegler, Zwiefalten) sogar strukturell zu unterstellen suchte. Vor diesem Hintergrund fühlte sich der Rezensent schon einmal vor zwanzig Jahren in einem kleinen unbeachteten Überblicksbeitrag für den Ausst.Kat. „Herbst des Barock“ – Studien zum Stilwandel – Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904), München-Berlin 1998, S.81, Anm.92 zu diesen mahnenden Worten herausgefordert: *„Die ‚Gedanken‘ (vgl. Anm.26) des Zwiefalter Benediktinerabtes und ‚Theaterfans‘ Benedikt Mauz basieren auf quasi ‚maurinischen‘ Exzerpten der Benediktinerhistorie, vermengt mit mystischen Erbauungstraktaten und gepaart mit jesuitischem Missionseifer. Die erhaltenen Teile kommen über das banale Konzept eines modernen Schulaufsatzes mit Thema, Materialsammlung (Inventio), Gliederung (Dispositio) und sparsamer rechtfertigender Beweisführung (Argumentatio) kaum hinaus. Manches in mehr bildhafter Form gerät zur direkten Arbeitsanweisung für die Künstler, besonders für Sigrist oder von Ow. Vor den gegenwärtigen Versuchen, Bilder und sogar ihre Struktur mit rhetorischen Begriffen und Beweisführungen zu erklären, sollten erst die Programmkonzepte auf ihre ‚Rhetorik-Haltigkeit‘ untersucht werden. Das Schema ‚pictura ut rhetorica/poiesis‘ dürfte kaum über*

parallelisierende und analogisierende Tautologien hinausführen. Selbst bei dem ‚Zwitter‘ Emblem(atik), wo sich zur anfänglichen humanistischen Sentenz das Bild illustrativ gesellt, liegen keine einfachen Gleichungsverhältnisse vor. Letztlich ist mehr von der Erforschung des Spezifischen des offeneren Bildes oder der eidetischen Vorstellungen in einer stark von der jesuitischen Rhetorik, vom bildhaften Wort und dem Theatralischen geprägten Gesellschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu erwarten. Die künstlerische Qualität (zumindest für uns heute) zeigt sich oft gerade in der ‚Übermalung‘ der aufdringlichen, starren rhetorisch-programmatischen Vorgaben. Das Verhältnis von Programm und Bild bzw. Entwerfer/Auftraggeber und Maler ist dialektisch und variabel vor dem Rhetorik-Hintergrund als einer Art Kommunikationssystem oder Denk-Sprache-Verhaltensmuster zu sehen. Gegen den unnatürlich-propagandistisch-suasorischen Schein-Charakter der Rhetorik wandte sich z.B. die Goethe-Zeit und gegen die auch affektive Formelhaftigkeit richteten sich schon die ‚Empfindsamkeit‘ und der ‚Sturm und Drang‘.“

Frank Büttner selbst verfolgte diese ‚Rhetorik-Schiene‘ nicht mehr so dezidiert, und auch die einige spätere Anwendungsversuche von Markus Hundemers Methode blieben weitgehend unbeachtet und ohne grösseren Eindruck, sodass der jetzige Bamberger Ordinarius und Herausgeber dieses Teilbandes, Wolfgang Brassat, den rhetorischen Erklärungszauberstab öffentlichkeitswirksam selbst übernahm z.B. mit „Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz – Von Raffael bis LeBrun“ (Warburg-Studien Bd.6), 2003, oder auch in dem von Joachim Knape 2007 herausgegebenen Sammelband „Bildrhetorik“ einer Tübinger Tagung, Baden-Baden.

In dem vorliegenden Handbuch finden sich glücklicherweise nicht nur Suasorien oder Elogen auf die (Macht der) Rhetorik, sondern auch kritische Autoren mit einer wissenschaftlich notwendigen Distanz. Bei der gebotenen, manchmal etwas sich auch wiederholenden Materialfülle – auch weil keine theoretische Grundsatzdiskussion beabsichtigt ist – seien vorrangig die Beiträge von Wolfgang Brassat sowie des Barocks und des Klassizismus ab S. 477 bis 628 ausführlicher behandelt. Aus einer gewissen Vertrautheit mit dieser Epoche und ihren Werken gelingt dem Schreiber dieser Zeilen hoffentlich ein angemesseneres kritisches Urteil über den Einfluss der Rhetorik auf das konkrete Werk, als eine Art ‚Lackmustrast oder -text‘ für einen wirklichen Erkenntnisgewinn durch diese paradigmatische Kategorie.

Ein grosses Problem in diesem ganzen gegenwärtigen ‚Rhetorical-Turn‘ (mit der Gefahr der vitiosen Kreisbewegung) liegt darin, dass die meisten Autoren Theoretiker sind und

von der künstlerisch (historischen) Praxis oft wenig verstehen oder sich in sie nicht wirklich eindenken können und wollen, und dass sie den damaligen Theoretikern, Kunstschriftstellern, Kunstästheten, Kunstkritikern ... zu bereitwillig oder leichtgläubig folgen. Wenn ausübende Künstler sich auch schriftlich oder theoretisch äussern, waren sie natürlich gezwungen mit der etablierten Poetik-Rhetorik-Literatur mitzuhalten, diese auch mangels anderer verbaler, textlicher ‚Vorbilder‘ zum Massstab zu nehmen. Die meisten schriftlichen Äusserungen sind auch sekundär, erst nach dem Werk entstanden. Kein Werk der bildenden Künste ist (abgesehen von Sonderfällen wie die ‚Verleumdung des Apelles‘) nach rhetorischem Rezept ‚gebacken‘ worden. Kein (damaliger) Künstler hat sich nochmals einen rhetorischen Traktat vorher durchgelesen, unters Kopfkissen gesteckt oder bei dem Entstehungsprozess zu Rate (hervor-) gezogen oder sich vorlesen lassen. Dem Schreiber dieser Zeilen ist – wie schon gesagt – kein schriftliches Auftragskonzept bekannt, das nach rhetorischen Regeln ‚gestrickt‘ ist oder zu rhetorischen Mitteln anleitet bzw. sie dazu auffordert.

Das vorliegende Buch hat aber zweifelsohne seine Berechtigung, schon weil es zum Widerspruch anregt, reizt. Der ‚ubiquitäre‘ (Gadamer u.a.) Begriff der Rhetorik birgt die Gefahr schillernd, vage, unbestimmbar zu bleiben. Da für den Rezensenten das einzelne Kunst-Werk am Anfang und am Ende steht und nicht irgendwelche Theorien oder akademische Systembildungen, bleibt der Erkenntnis- und Verständnissgewinn ihm gegenüber das entscheidende Kriterium, so auch bei dem wichtigen grundlegenden, persuasiven Einleitungskapitel: **„0 Einführung“** mit den Abschnitten: **„1 Rhetorik und bildende Kunst“**; **„2 Aspekte eines wechselseitigen Transfers“**, **„3 Das persuasive Vermögen des Kunstwerkes“** von Wolfgang Brassat. Hier in **„3.1 die Wirklichkeitstrategien“** kommt Wolfgang Brassat auf S.14-18 (und noch einmal auf S.319) auf Mantegnas berühmten, ohne Lupe eher wie eine Ätzeradierung wirkenden Kupferstich (Fig.2a) zu sprechen als „eine durch und durch rhetorische Bildkonzeption“, nachdem er schon 2007 in dem oben genannten Sammelband diese Grafik als Demonstrationsbeispiel sich ausgesucht hatte, und Baxandall schon 1971 darin eine „beispielhafte Umsetzung von Albertis Historia-Konzept“ gesehen hatte. Dass sich Mantegna diese ‚Rezepte eines Kunstdilettanten‘ zum ‚Vorbild‘ genommen haben soll, zeigt wieder die völlige Überbewertung der Kunsthistoriker von solchen theoretischen Schriften auf die Künstler und ihre konkreten Werke. Gerade die Übernahme einer ‚Rezeptionsfigur‘ (eine physiognomisch sympathische und für den Betrachter empathische

Identifikationsfigur nach Alberti, *De Pictura* V,42) des Johannes aus Masaccios Trinitätsfresko bzw. angeblich auch antiken Theatermasken nachgebildet, wie Brassat selbst mitteilt, spricht eher für visuelle Vorbilder. Der Autor glaubt, dass Mantegna wiederum Albertis ‚*De Pictura*‘ II,37 gefolgt sei, worin ein überzeugender Realismus (*Mimesis*) des Toten (‚*Meleager*‘) gefordert wird. Bei dem etwas mickrig, v.a. gegenüber der mittleren stehenden Kontrapostfigur schwächig wirkenden Christus hängt nichts schlaff herunter, sondern dieser scheint friedlich schlafend in seinem Leichentuch zum Grab getragen zu werden. Weiters wundert er sich, dass die Evangelien nicht von so vielen Beteiligten berichten. Aber wenn Brassat zuvor bei der vorhergehenden Abbildung Giottos ‚*Beweinung Christi*‘ in Padua mit noch mehr Personen bringt, und man hier die vor, mit dem Hintergrund fast Getarnten erst mühsam entdecken muss, ist die Figurenzahl von 10 nicht so gewichtig. Bei dem sich nur die Augen mit einem Gesichtstuch als Zeichen der Trauer Trocknenden meint der Autor den Topos des bezeugten „Verhüllens des Hauptes“ am oder im Werk zu sein.



Fig.2a: Andrea Mantegna: Grablegung Christi, um 1470/75. Kupferstich und Kaltnadel, 29,9x44,2 cm.

Dass Alberti doch nicht das Vorbild bzw. die Vorlage sein kann, erkennt der Autor darin,

dass sich der expressive Mantegna nicht an dessen eher klassizistisch gemässigten Vorschriften zum Pathos hält, wobei Hans Belting's jagdlich-theatralisch-musikalische Verbalisierung vom „Parforce-Akt dramatische Inszenierung ... im Fortissimo der Tonlage“ zitiert wird. Der Autor meint weiter, ferner, dass durch den Schmerzensausdruck, die divergierenden Bewegungs- und Blickrichtungen, die „zerrissene(n) Komposition“ (abgetrennte linke Gruppe) eine kathartische Wirkung intendiert gewesen sei. Hier ist wieder anzumerken, dass die Zäsur eigentlich nur durch die angedeutete dunkle Höhle zustande kommt. Die Komposition wird – für die räumliche Wirkung nachteilig – durch die felsig, steinerne Gleichbehandlung von Figur, Gewand, Fels, Hintergrund eher zusammengehalten. Der mimische Ausdruck ergibt sich eigentlich nur durch längere Detailbetrachtung, sodass der kathartische Effekt eigentlich sehr verzögert oder gebremst eintritt. Diesen Affekten, Affektgeladenheit stehe als „Sedativum“ die lesbare Inschrift der Sarkophagstirnseite: „HUMANI GENERIS REDEMPTOR. I“ entgegen. Zuerst dachte der Rezensent an einen Schreibfehler. Da aber auf S.319 das Ganze sich wiederholt, muss man dies als Irrtum des Autors werten, da es nur heissen kann: HUMANI / GENERIS / REDEMPTO / RI“ also: dem ‚Loskäufer, Erlöser des menschlichen Geschlechtes, der Menschheit‘ und nicht etwa ‚der erste (und letzte?) Erlöser der Menschheit‘. Der Verfasser scheint selbst bei seinem Paradebeispiel nicht richtig hingeschaut zu haben: der angebliche Punkt gehört eindeutig zu dem ausschwingenden R. (Fig.2b)



Fig.2b: Ausschnitt aus Fig2a.

Wenn man selbst feststellen muss, dass die zeitgenössischen Theoretiker die antik-aristotelisch-poetisch-theatralische Katharsis-Funktion abgelehnt haben, sollte man hier damit bei Mantegna nicht so „offenbar“ leichtsinnig umgehen. Bei der weiter angesprochenen „Ohnmacht Marias“ zu Füßen des Johannes handelt es sich um eine

nach 1200 häufig wiederkehrende und bildwirksame Legendenausschmückung, die man als Art Pathosformel unter einen mimisch-gestisch-rhetorischen Ausdruckskanon subsumieren könnte. Auch die kompositionelle ‚Peublierung‘ sei ein Zeichen der künstlerischen Autonomisierung wie auch der Rhetorisierung“. Statt jetzt noch einmal technisch und komparatistisch, funktionalistisch auf die Mantegna-Grafik auch auf die (pagane) antike und zeitgenössische Plastik v.a. des Relief und der christlich mittelalterlichen Tradition einzugehen, auch um die rhetorische Intention (v.a. auch der Autors bei sich selbst) zu relativieren, verliert sich der Autor wieder theoretisch in Alberti, Cicero und Schlagworten der klassischen Trias von ‚docere, delectare und movere‘ munitioniert bei der Analogisierung von rhetorischer Actio zu (bildnerischer) Mimesis, Pathos und Terribilità. Die in Anm.94, S.17 angesprochene Affektaufladung (inhaltlich-mimisch-gestisch) und einen distanzierenden „kontrollierende(n) Hervorbringungsakt“ (Stichwort: selbstbewusstes Bild) besitzt eigentlich jedes bessere Kunstwerk von (normalen) Erwachsenen. Statt vom Rhetorischen sollte man u.E. eher vom Theatralischen-Inszenatorischen sprechen.

Vielleicht gelingt es das Rubensgemälde – ebenfalls ein Vorzeigeobjekt Brassats – in der Londoner Nationalgalerie aus königlichem Besitz Abb.5, S.20/22 jetzt überzeugender aus oder im Geiste der Rhetorik zu betrachten (Fig.3a): Es sei 1629/30 während der diplomatischen Friedensmission von Rubens in spanischen Diensten am oder für den englischen Hof Karls I entstanden: „Minerva beschützt Pax vor Mars“, was der Autor Brassat auch schon im Handbuch der politischen Ikonographie Bd.1, 2011, S.47/48 oder in dem Historischen Wörterbuch der Rhetorik, Sp.82 ausgiebig verbreitet hatte. Auf Hans Martin Kaulbach gehe die Bestimmung der Zentralgruppe als ‚Eirene, Amme von Pluto‘ [= Plutus, Plutos, der Gott des Reichtums, aber noch im Kindes- oder Wachstumsalter] zurück. Die in einer Flachlandschaft auf einem nicht sichtbaren Erdhügel sitzende, thronende weibliche, nur mit einem roten Tuch im Schoss angetane, blonde, Hera oder einer anderen Alma-Mater ähnlich Milch dem Plutos(?) mehr zum Wachstum des Reichtums als des Friedens [? oder der Frieden ernährt seine Kinder?] gebende Hauptfigur sei ‚Pax‘ oder die Personifikation des Friedens. Erst auf einer besseren Abbildung (oder vor dem Original?) erkennt man dann doch noch einen Zephyr [= günstiger, förderlicher, vorteilhafter, fruchtbarer West-Wind], der einen Blätter- (Oliven-?) Zweig und einem Merkurstab [Kerykeion, Heroldstab = Handel, Wissenschaft, Fortschritt u.a.] aber keinen Sieges-Friedens-Palmwedel herbeibringt oder bereit hält. Es fehlt für die



Fig.3a: Pieter Paul Rubens: ‚Minerva protects Pax from Mars‘ (‘Peace and War’) oder ‚Felicitas publica‘, 1629-30. Oil on canvas, 203.5 x 298 cm (Presented by the Duke of Sutherland, 1828). London, National Gallery NG46

fast immer bekleidete ‚Pax‘ eigentlich das übliche (Kapitulations-) weisse Fahngewand oder der (Sieges-)Palmwedel. Brassat meint, dass Rubens hier ‚Maria lactans‘, Venus und Eirene synkretistisch aufgefasst, behandelt hätte. Die auf der linken Seite hinzukommende weibliche grazienhafte Rückenaktfigur trägt in einem Behältnis aber nur vordergründig „Handwerksprodukte“, sondern ‚verkörpert‘ mit diesen Gold-Perlen-Preziosen mehr als der noch mittellos-nackte ‚Kleinsparer‘ Plutos den ‚Reichtum‘ (Wohlstand eines Landes). Dass dazu der kniende und die Früchte (des Landes) aufwartende Satyr (= Urwüchsigkeit, Fruchtbarkeit des Landes) und eine teilweise entblösste Tänzerin, Musikantin mit Tambourin und Kastagnetten (= Lebensfreude, Vitalität) etwas verdeckt dahinter ein fächerförmiges Ensemble bilden, ist kaum nachvollziehbar, noch weniger, dass diese den „evolutionären Prozess einer Kultivierung der Natur“ ausdrücken, versinnbildlichen sollen, und ebenso, dass die auf dem Rücken sich legende, liegende, gezähmte, doch allerdings spielend (spielerisch?) die Krallen zeigende gefleckte Raubkatze (eigentlich ein Leopard) emblematisch auch den gebändigten Tyrannen darstellen könne und gleichzeitig die unterste Sozialstufe (eher gebändigte, wilde Natur) markieren solle, während der „dienende“ Satyr sich durch sein „entwickeltes soziales Verhalten“ schon die nächste,

höhere Stufe verdient, ‚erkniet‘ hätte, und dass die Grazie mit ihrem „handwerklichen, der Natur abgewonnenen Erzeugnissen“ schon für deren Nutzung stehen würde, erscheint insgesamt wenig überzeugend wie auch, dass „im Tanz der zweiten Grazie ... die sich über die necessitas erhebende menschliche Vernunft ihre Versöhnung mit der eigenen, zu bändigenden Natur (begehe)“, ist ebenfalls Produkt einer wohl noch rhetorikfreien, aber viel zu weit hergeholteten ikonographischen ‚Über- und Fehlprojektivität‘. Dass der normalerweise als Hochzeitsgott aufwartende Hymenäus die (noch unschuldigen?) Kinder zur ‚Pax‘ geleiten soll, ist ebenfalls sehr seltsam. Dass die Minerva etwas im Hintergrund den geharnischten Kriegsgott ins Abseits (eher zurück-) drängt, ist dagegen nachvollziehbar, aber weniger, dass Mars „in der Raubkatze sein gefährliches, asoziales Wesen“ [als quasi ‚alter ego animalis‘?] (erkennen) würde, während in diesem Moment der Selbsterkenntnis die Furie Alecto gleichsam aus ihm heraus- und ihm voranfährt [wie eine läuternde Teufelsaustreibung?], ist modernes psychologisierendes ikonographisches Gespenstersehen. Erst jetzt erfahren wir durch Brassat, dass es sich bei den beiden Mädchen, die von Hymenaios fackelmässig beleuchtet, geleitet und von einem geflügelten Amor bedient werden, um die Töchter des Malers, Kunstintendanten, Diplomaten, Gastgebers und Verhandlungspartners von Rubens in London (15. 11.1630 wieder in Madrid), Balthasar Gerbier (1592-1663), handeln würde. Das jüngere Mädchen blicke zum Betrachter und damit würde die (vorhergehende) rationale, das Wesen des Krieges erörternde Argumentation ... in den eindringlichen Blick der Schutzbedürftigen, der an die Fürsorge des Betrachters appellier(e), einmünden. Dies sei primär der englische und schottische, 1649 enthauptete König Charles I als ‚Pater Patriae‘, dem Rubens das Gemälde geschenkt hätte (nach Lisa Rosenthal 1989).

Vor den folgenden weiteren ‚rhetorical-trials-and-errors‘ von Brassat, interpretiert der Rezensent ohne grosse weitere Recherche und lange Überlegung für sich das Gemälde so, dass Klugheit, Weisheit (= Minerva) den Krieg und seine beiden (!) negativen Begleiterscheinungen (neben Alecto, Megaira = Pest, Hunger?) abhält, abhalten kann, damit das (jeweilige) fruchtbar-nähende Land (Tellus, Magna Alma Mater, Kybele, Maja, Juno, Patria, Isis lactans ...) im Frieden gedeiht, gedeihen kann (= nomen est omen: die ‚säugende, stillende‘ ‚Felicitas publica‘ oder die ‚öffentliche Wohlfahrt‘). (Fig.3b) Von den Segnungen des Friedens profitieren natürlich die untertänigen, aufwartenden, ‚traulich‘ (?) vereinten ‚Landeskinder‘, die die süssen Früchte geniessen und im Gewand sammelnd

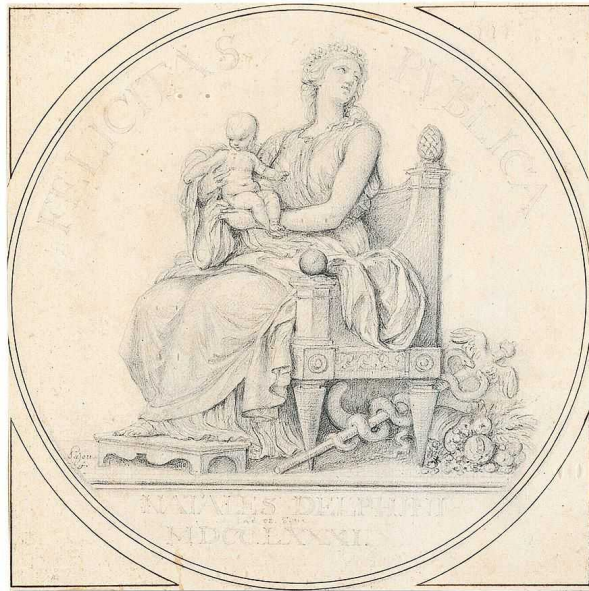


Fig.3b: Augustin Pajou: Felicitas publica (Geburt des Dauphin).Kreide-Entwurf für eine Grafik oder ein Relief. (1781)

empfangen können. Während man den mediativen Amor als ‚amor patriae‘ (Liebe, Fürsorge des Landes, wie zum, für das Land) ansehen kann und die ebenfalls von Brassat



Fig.3c: Peter Paul Rubens / Jakob Jordaens: Deborah Kip, Wife of Sir Balthasar Gerbier, and Her Children , um 1630. Oil on canvas, 165.8 x 177.8 cm. [Andrew W. Mellon Fund](#). London, Naional Gallery,1971.18.1.

nicht erwähnte dritte Person, den nackten die Schultern der beiden blonden Mädchen verbindenden Knaben, noch als Harmonie und Freundschaft zwischen den Völkern, Ländern (Anglia und Hispania oder Anglia und Scotia?) an-sehen kann, ist der oftmalige

Begleiter von Cupido, Hymenaios als Gott der glücklichen Liebe (Partnerschaft, Ehe-Bund zwischen den Völkern) vielleicht denkbar. Die Ältere, Grössere (Nation) scheint mit dem Brautkranz die Umworbene zu sein.

Im vor- oder nachbildlichen Privatporträt der ‚mater familias (Gerbier)‘ (Fig.3c) ebenfalls von Rubens und seinen Gehilfen ist oder wäre so der dort altersmässig dazwischenkommende Knabe in dem allegorisierten Bild zur geschwisterlichen Liebe mutiert.

Wir haben hier also Brassats ‚Friedensallegorie‘ vielleicht etwas mutig-spekulativ und politisch modifiziert einer Entstehungslage um 1630 auch im Kontext als Ausdruck der Friedensverhandlungen anzupassen versucht, ohne es als „Musterbeispiel eines rhetorischen Bildes“ gleich aufzufassen oder in falsche Richtungen zu missbrauchen. Der Schlusssatz Brassats, dass „... diesen mit argumentativen und der intendierten Wirkung dienenden ästhetischen Mitteln (der ethischen Wirkungsfunktion angemessene Komposition und Farbgebung, Affektbrüche) eine bestimmte Handlungsoption nahebringen sollte“, bleibt ein rhetorisches übergestülptes, unterstelltes oder aufgezwungenes Wortgeklingel. Eine bessere und saubere ikono-graphisch-logische Analyse würden den möglicherweise rhetorischen Anteil (hier: vielleicht allegorische Argumentation, oder die Kommunikation durch den Blick aus dem Bild zum Betrachter, die empathisierende Rückenfigur, oder: hier nicht ausgeprägt: die den Betrachter fixierende Zentralperspektive, oder hier mehr die relativ niedere, etwas überhöhende Augenhöhe des Maler bzw. Betrachters) automatisch beinhalten bzw. erst wirklich kenntlich machen.

Im folgenden Abschnitt der Einleitung: **„4 Aemulatio und Beobachtung zweiter Ordnung. Die Rhetorik des selbstreflexiven Kunstwerks“** versucht Brassat auf der Suche nach dem ‚Rhetorischen‘ dieses mit dem ebenso modernistischen Selbst-Reflexionsgrad zu verbinden („Kunstwerke sind theoriehaltige Gebilde“ und grundsätzlich rhetorisch durch sichtbares Was und sichtbares Wie) [natürlich besonders für die Kunsttheoretiker]. Als erstes demonstratives Beispiel wird Fra Angelicos ‚Pala di San Marco‘ mit ihrem illusionistischen Bild im Bild herangezogen. Die ‚aemulatio‘ (= imitatio?, mimesis?) mit ihrer zunehmend theoriehaltigen und agonalen „Überbietungslogik“ sei ein „Dispositiv der Neuzeit“ mit rhetorischer Dimension. Raffaels „Verzückung der Hl. Cäcilie“ soll dazu dienen das picturale Erzählvermögen („Zer-Ab-Fall‘ des Irdischen, der irdischen Musik) in „Präsenz und Permanenz“ gegenüber der Dichtung [und nicht dem Himmlischen?] zu zeigen. Parmigianinos ‚Sturz Pauli‘ oder Rembrandts ‚Doppelporträt

eines Menonitenpredigers und seiner Frau' stünden nicht abgebildet für sichtbar gemachtes Wort, der dagegen abgebildete ‚Satyr beim Bauern‘ (Fig.4) von Jakob



Fig.4: Jakob Jordaens: Der Satyr beim Bauern, um 1620. Öl/Lwd, 171x194 cm.
Erworben vor 1749 durch Wilhelm VIII. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. GK
101.

Jordaens für die Visualisierung von Sprichwörtern. Brassat erzählt uns nur knapp die zum Verständnis notwendige Äsop-Fabel, ohne die wir vielleicht die Szene folgendermassen gesehen oder gedeutet hätten: ein älterer Satyr mit Denkerkopf und kleinen Hörnchen zu Gast bei den Menschen ist überrascht von der ihm aufgetischten Suppe oder Eintopf oder zaubert er sich selbst ein Gericht herbei?. Wunderlicherweise wird vom Autor selbst nicht weiter auf das ‚Rhetorische abgefahren‘. Nach dem alten vorrhetorischen Schema Was?, Wie?, Wozu? (Inhalt, Form, Gehalt oder Aussage) lässt sich aber schon soviel erkennen: der Maler weist dem Betrachter die Augenhöhe der am Boden befindlichen nackten Bauersfüsse bzw. einer etwas verfolgenden Katze unter dem Tisch und den Stühlen zu. Er überhöht, monumentalisiert die genreartig-mythologische Szene quasi sakral in einer Art Abend-Emmausmahl-Transsubstantation auch durch das vornehme Tischtuch, also insgesamt in einer Stilhöhenmischung von Subtilem, Sublimem und Humilem. Während z.B. der frühe Januarius Zick diese Geschichte (Kunsthandel, 63 x 88 cm) mit den beiden Protagonisten Satyr ohne Schüssel und Mensch nicht als Bauer aber mit notwendiger

Schüssel und Löffel, der zum Betrachter blickenden Frau mit Krug und der sitzenden Alte im Vordergrund von höherer Warte in einem klaren, etwas ruinösem Raum konzentriert absehen und ablaufen lässt, ist hier alles nahsichtig: die ganze dichtgedrängte Familie des Bauern mit dem Gast wohl im Freien vor der Behausung. Aus der mimisch-gestischen ‚Rhetorik‘ lässt sich wohl erraten, dass der etwas schelmische Knabe hinter dem Satyr mehr Blickkontakt zum Betrachter als zur Schüssel vor dem Satyr aufnimmt, ihn quasi auch dazu einlädt und ihm zeigt, dass er dabei – auf einer besseren Abbildung – kühlend um den zu heissen Brei in der Schüssel redet bzw. rührt. Ein älterer Sohn oder Knecht in der Mitte mit ‚närrisch‘ blauen Haaren oder einer Perücke auf einen Hirtenstab gestützt blickt gebannt auf den Satyr-Gast, was dieser wohl mit der Schüssel anfängt. Eine Alte (Grossmutter) mit Strohhut hält sich einmischend ihre Linke etwas überrascht oder (warn-)hinweisend ins Bild. Der wie der Satyr auf dem Stuhl sitzende, mehr kauernde, über sein Essen gebeugte, etwas im Dunkel befindliche gastgebende Bauer hält seinen Löffel in der Rechten vor den pustenden Mund, während er seine linke Hand durch die heisse Schüssel erwärmt bzw. sein Essen dadurch etwas abkühlt. Die Frau links im Profil mit dem nicht mehr ganz so kleinen Jüngsten auf dem Schoss, der mit einem Ball oder einer Knet-Teigmasse spielt, scheint mit ihrer ausgestreckten Linken etwas gut zuzureden.

Die (unrhetorische) ‚Moral von der Geschichte‘ wenigstens für den Rezensenten ist mehr das eigentlich vernünftige, auch menschliche dichotome, komplexe Verhalten von Kühlen und Wärmen, also die ‚Temperantia‘, der ‚gesunde‘ Menschenverstand, was von dem aber wie ein Philosoph eigentlich gegebenen, aber nur halb menschlichen Satyr so nicht verstanden wird und verstanden werden kann. Das Ganze ist also eher eine im wahrsten Sinnes des Wortes und der Gestalt eine Satire über das Verstehen, Nicht- oder Missverstehen. So wie die Szene hier dargestellt ist, kann sie u.E. nicht nur in der bei Äsop und bei Erasmus angelegten und z.B. von Stephan Wyss in www.kunstexte.de 2002 nachgedeuteten traditionellen „Ambiguität“, Zweideutigkeit, Doppelzüngigkeit des Menschen gegenüber dem unerfahrenen, aufrichtigen, unzweideutigen Mischwesen, der ‚ehrlichen Haut vom Walde‘, die dann enttäuscht die Freundschaft mit den Menschen aufkündigt, gesehen werden, da eine Verspottung des Gastes, der in manchen Emblemdarstellungen kindlich vor dem Feuer abgehalten werden muss, kaum erkennbar ist. Letztlich kann aber erst ein fast kriminologischer Vergleich der zahlreichen Jordaens-Variationen dieses Themas eine Entscheidung über die spezielle Aussage des Bildes

treffen.

Zum Schluss wird noch auf die eher kollektive dialogische Kunstrezeption der Frühen Neuzeit gegenüber der stummen Einzelbetrachtung der Romantik und damit auf die kommunikative rhetorische Befähigung des Kunstwerkes hingewiesen.

Der Abschnitt „**5 Zur Genese und Perspektive einer rhetorisch versierten Kunstwissenschaft**“ ist also der Entwicklungsgeschichte und Zukunftsperspektive einer rhetorisch gewandten, erfahrenen [?] Kunstwissenschaft gewidmet, v.a. seit dem Kongress von 1954 (Giulio Carlo Argan u.a.) und dem Ende der „pejorativen Rhetorik“ über Bialostockis Modusproblem, dem ‚linguistic-‘, dann ‚iconic-pictorial-‘ und schliesslich ‚new-rhetorical-turn‘ mit dem jetzigen oder momentanen „Glauben ... [an] die Rhetorik [als] ein wichtiges Interpretament der Kunstwissenschaft“, aber dann doch gleich mit der folgenden Einschränkung, dass „Selbstverständlich ... Kunstwerke mit Hinweisen auf ihren rhetorischen Charakter und in ihnen angewandte rhetorische Theoreme und Darstellungsmittel nicht erschöpfend erklärt (seien)“ trotz des „heuristischen Potential(s) für die Kunstwissenschaft“. Die Rhetorik liesse sich auch „im Hinblick auf moderne Performancestheorien [z.B. Nicolaj van der Meulens für Zwiefalten] öffnen“.

In „**6 Zu Konzeption des vorliegenden Bandes**“ wird als Ziel ein gut lesbares und anschauliches Arbeitsinstrument in der Nachfolge und Spezialisierung des Historischen Wörterbuchs der Rhetorik ausgegeben, wobei „der Begriff der Rhetorik und deren Bedeutung für die bildenden Künste unterschiedlich (akzentuiert) und (gewichtet)“ würde und „auf dem behandelten Gebiet weiterhin Diskussions- und Forschungsbedarf (bestünde)“.

Zur Grundlegung folgen noch zwei Kapitel Entwicklungsgeschichten zu der altbekannten antiken Formulierung „**1 Ut pictura poiesis**“ [oder hier eigentlich: ut poiesis, rhetorica pictura] (**Arwad Arnulf**) bzw. zur „**2 Die Gattung der Ekphrasis**“ (**Wolfgang Brassat/Michael Squira**), einem der deutschen ‚Schilderung‘ verwandten Übergangsbegriff vom Bild zum Wort, eher vor allem aus der Rhetoriker-Warte. Auf S.67 scheinen bei den dazugehörigen, weitgehend synonymen ‚Saphéneia‘ und ‚Enárgeia‘ bzw. noch einmal ‚Enárgeia‘ (= erhellend, einleuchtend) letztere mit der ‚Enérgeia‘ (Lebendigkeit bzw. energós = bewerkend, bewirkend) bzw. durcheinander geraten zu sein. Im weiteren Verlauf taucht noch die unvermeidliche ‚Anáphrasis‘ oder ‚Anagraphé‘ der

‚Verleumdung des Apelles‘ durch Sandro Botticelli auf. Eine Art Totschlagargument gegen die Ekphrasis (und damit auch teilweise für die Kunstwissenschaft) wäre auch der angeführte Bellori-Spruch zu Carlo Maratta im Sinne von ein Bild sagt mehr als tausend Worte.

Die Epoche „**Antike**“ (S.89-147) beginnt wie die anderen auch mit einer mehr sozio-historischen Einleitung von **Anna Anguissola** „**3 Künstler und Gesellschaft in der Antike**“, in der die seit Platon und seinem elitären Literatenzirkel (vgl. dagegen den gelehrten Bildhauer Sokrates wie Christus oder Mohammed ein Selbst-Nichts-Schreiber) immer wieder vorgebrachte angebliche Minderachtung der (handwerklichen) Bildenden Künste und ihrer Urheber (Bánausoi) schon durch die zahlreichen Signaturen, die Wertschätzung bei Plinius d.Ä. u.a. völlig zu Recht korrigiert wird.

Während **Nadja J. Koch** in „**4. Rhetorik und Kunsttheorie in der Antike**“ aufwertend eine Verbindung zum konkreten Kunstwerk erst gar nicht versucht, zeugt **Andreas Grüners** Beitrag „**5 Die Rhetorik der griechischen Skulptur**“ von dem notwendigen kritischen Abstand, da „die konkreten Beeinflussungsmechanismen von Kunstproduktion und rede-theoretischer Reflexion fast vollständig im Dunkeln ... inwieweit rhetorische Begriffe und Systeme bei der konkreten Konzeption und Produktion von Bildwerken im Einzelfall überhaupt eine Rolle spielten ... die kunsttheoretische [nicht nur] Reflexion und Kunstproduktion der Antike sind in jedem Fall streng zu scheiden (S.126) ... Ein Vergleich von Rhetorik und Kunst ist für die Antike [und alle übrigen Epochen] nur dort angebracht, wo die Anwendung rhetorischer Begriffe, Konzepte und Strategien einen hermeneutischen Mehrwert verspricht [resp.: erbringt]. Es liegt zwar heutig nahe bestimmte Bildphänomene durch rhetorische Begriffe und Konzepte in sehr allgemeiner Weise zu be- oder umschreiben. Ohne präzise Fragestellung bleibt eine solche Bild-Text-Analogie jedoch unnötig und irreführend: vor allem deswegen, weil damit die grundsätzlich falsche Auffassung suggeriert wird, das rhetorische System sei das sprachliche Äquivalent zum visuellen Ausdruckssystem und quasi mechanisch übertragbar ... (S.135) dass im heiklen Feld der subjektiven Wahrnehmung eine methodisch akzeptable Anwendung rhetorischer Wirkungskonzepte ohne fundierten Abgleich mit Erkenntnissen der modernen Wahrnehmungspsychologie nicht möglich ist“. Im weiteren versucht sich der Autor an den „Pathos-Formeln“ der hochklassischen Skulptur und zieht ein eher verbindliches Fazit (S.146): „dass „Bild und Rhetorik ... – auch für folgende Epochen der Kunst – autonome

Bezugssysteme (bleiben), deren komplexe Interferenzen historisch kaum zu entwirren sind ...“

Im folgenden Epochenabschnitt „**Mittelalter**“ (S.149-226) bringt **Harald Wolter von dem Knesebeck** im Einleitungskapitel „**6 Künstler und Gesellschaft im Mittelalter**“ ähnlich wie Anna Anguissola für die Antike eine Korrektur, dass die „für das Mittelalter in Absetzung [zu Renaissance, Frühe Neuzeit] postulierte Anonymität und gesellschaftliche Randstellung des Künstlers in dieser Form nicht zutreffend (sei)“. Im Kapitel „**7 Kunst, Kunsttheorie und Rhetorik im Mittelalter**“ stellt **Bernd Mohnhaupt** S.169 nüchtern fest, dass „Versuche der (Re-) Konstruktion einer einheitlichen Kunsttheorie ... als gescheitert gelten (müsse)“... „Sie verallgemeinern häufig nicht nur Einzelbefunde für eine ganze Epoche, sondern missachten in der Regel auch die tiefe Kluft zwischen dem mittelalterlichen Sprechen über Bilder bzw. ‚Kunst‘ und der mittelalterlichen Kunst [ohne Anführungszeichen] bzw. Bildpraxis. Das bekannteste Beispiel für einen solchen Kurzschluss zwischen Schriftquellen und Kunstpraxis ist die mittlerweile widerlegte oder zumindest stark relativierte Theorie von der ‚Erfindung der Gotik aus dem Geist der Scholastik und Lichtmetaphysik“ ... oder S.170 die Kritik, dass „die Subsumierung der religiösen Gebrauchsweisen von mittelalterlichen Bildern unter den Begriff ‚Kult‘, wie sie Hans Belting in einer einflussreichen Monographie nicht nur für Byzanz, sondern auch für das westliche Europa vor dem 13. Jahrhundert vorgenommen hat, ... mittlerweile sehr skeptisch bewertet (werde)“. Auch der bezeichnenderweise von der Literaturwissenschaftlerin Mary Carruthers unternommene Versuch an den [nicht hier genannten] Bildern Rhetorik nachzuweisen (bleibe) häufig spekulativ, wie auch der Paul Crossbys am Beispiel der Kathedrale von Chartres. Bei den zugestandenen Stilhöhenunterschieden sollte man prosaisch Auftraggeber-Bedeutungs-Rahmenbedingungen vor Rhetorik in Betracht ziehen.

Das vom Autor S.174 (Abb.1, S.176) bemühte Werkbeispiel einer Widmungsseite aus einer frühzisterziensischen, um 1110 datierten Abschrift mit den Auslassungen des Benediktinermönches und Papstes Gregor der Grosse über Hiob (‚Moralia in Hiob‘), die dem Freund, benediktinischen Mitbruder, Arianerbekämpfer und Bischof von Sevilla Leander gewidmet war, soll verschiedene Stillagen dokumentieren, was der Rezensent für einen ‚rhetorischen‘ Übertreibungsversuch hält. Der ‚stylus humilis‘ wäre durch den dem ‚Miles‘ (pferdlosen Ritter) als Tritt dienenden, aber durch seinen Lanzenstich tatkräftig beim Drachenkampf mithelfenden Diener (Knappen) nur im Bild sichtbar und würde „mit

seiner [angeblichen] Komik [auch schon? der Miles als Schwert-Nahkämpfer?] die hohe Stillage des Widmungstextes unterlaufen, ironisieren und damit die rhetorischen und ständischen Hierarchien umkehren. Ob noch ein ironischer Seitenhieb gegen den berühmten benediktinischen Kirchenlehrer Gregor und dessen eingeführte und [angeblich] im 12. Jahrhundert höchst umstrittene päpstliche Demutsformel SERVVS / SERVORV DI“ [in übrigens gleich gross fortgeführter Schrift] beabsichtigt war, macht trotz eines gewissen Bildwitzes keinen richtigen Sinn. Ohne rhetorische Brille stellt diese Dedikationsseite in ihrem Initial von „REVE / RENTIS / SIMO / ET SCI[ENTI]SSIMO / F[RAT]RI LEANDRO / COE[PISCO]PO / GREGOR[II]“ Gregor appositiv als Servus (servorum Dei) sein Dienst unter/für, bei der ‚Militia Christi‘ gegen den Drachen des Bösen, Ungläubigen, Ketzler ... dar. Dieser ‚Miles christianus‘ hat etwas von Christus, Michael, Roland, Perseus und Herkules mit der lernäischen Hydra, insofern würde die Darstellung auch ganz gut in die Zeit des ersten Kreuzzuges (1095) passen. Es gibt hier wohl Standesunterschiede, aber keine in den Stillagen und sicher ein Schrift/Text-Bild-Ergänzung erklärendes Wechsel-, Zusammenspiel, was man vielleicht als (rhetorische?) Ansprache an den Leser, Betrachter deuten könnte.

Zwei weitere Beispiele von comicähnlicher Bildstruktur (‚De Lisle-Psalter, um 1320) mit der Predigt oder Glasfenster in Bourges, um 1215, angeblich mit Täuschungsabsicht!) können in der Rhetorikhaltigkeit auch wenig überzeugen. Etwas leichter, aber auch wenig ergiebig oder weiterführend tut sich der Byzantinist **Henry Maquire** bei den repräsentativen Mosaiken in Ravenna in „**8 Rhetoric and Artistry in Early Byzantine**“, in denen er repetitio, variatio, ekphrasis und synkresis herausstellt.

Bei **Michael Victor Schwarzens** Aufsatz „**9 Giotto di Bondone**“ findet sich der Satz S.214: „wie wenig theoretisch [auch rhetorisch?] fundiert [dessen] Vorgehen war“. Ausser einem verstärkten Einsatz von Allegorien unter der beginnenden (auch rhetorischen) Spätscholastik oder Humanismus lassen sich die kasten-system-mässig räumlichen Kompositionen Giottos nicht so leicht unter die rhetorische Haube bringen.

Auch der nächste Epochenabschnitt „**Renaissance und Manierismus**“ (S.227-414) soll hier nur kurz zu Wort kommen, obwohl S.231: „die Rhetorik, die im Mittelalter zu einer Hilfswissenschaft der Homiletik degradiert worden war, ... zu einer zentralen Disziplin der Studia humanitatis ... (aufgestiegen war)“. Man braucht wohl nicht als ‚name-dropping‘ wie S.234 Niklas Luhmann zu zitieren, um zu konstatieren, dass ein aristokratisches

Patronagesystem auch ein (Qualitäts-) Urteil über Künstler und Kunstwerk und deren Stellung zumindest fördert und Viten, Traktate auch durch einige theoretisierende Künstler selbst oder durch literarisch-rhetorisch geschulte Kunstliebhaber entstehen lässt. Vor allem bei Letzteren ist natürlich nicht überraschend, dass S.246 „systematisch [die schon vorhandenen] rhetorischen Kategorien übertragen wurden, um mehr oder weniger vergleichbare Schöpfungsprozesse zu charakterisieren“. Wie Theorie- oder Rhetoriklastig dies gerät, zeigt das Beispiel in Albertis „Della Pittura“, dass die „Historia (die Geschichte, Motiv) die „grandissima opera“ [Aufgabe] des Malers sei, nicht die Ausführung. Dass sich nach S.248 die italienischen und lateinischen Begriffe nicht decken, sagt doch auch etwas, wie ebenso, dass „sich eine bruchlose Entsprechung von rhetorischen und kunsttheoretischen Kategorien und Konzepten [nicht] erweisen lässt“, oder von einer linear progredienten historischen Entwicklung (nicht gesprochen werden kann)“. (S.249). **Bettina Grüter** und **Jürgen Müller** fassen ihren Beitrag: „**10 Künstler und Gesellschaft in Renaissance und Manierismus**“ so zusammen, dass der Erfolg der Rhetorik in der Renaissance durch ihre grosse Geltung in der Antike wie auch durch die Möglichkeit zur Aufwertung des Künstlers erklärt werden könne, und durch eine kunstaffine Wirkungsästhetik.

Oskar Bätschmanns Beitrag ist der wohl zumindest heute wieder viel zitierten Schrift „**11 Leon Battista Alberti (1404-1472) De Pictura**“ des Kunstdilettanten Alberti gewidmet. Dass dieser nach Edward Wright (2010) sich an Quintilians weit verbreitetes Rhetoriklehrbuch formal und inhaltlich gehalten hat, ist nicht überraschend. Ein „eminent(es) rhetorisches Anliegen des Buches sei es gewesen, die Kommunikation zwischen Auftraggeber, Künstlern und Gelehrten zu ermöglichen. Für ein Anerkennen der doch abgesehen von der Zentralperspektive eher gewöhnlichen guten Ratschlag Albertis hat der Autor keine konkreten Auswirkungen zu bieten.

Zu „**12 Giorgio Vasaris Vite**“ stellt **Matteo Burrioni** im nächsten Beitrag S.276 fest, dass „ein rhetorisch geprägter Begriff von Biographie ... leitend für die „Vite“ als Kunstgeschichte (sei)“. Es durchziehe sie eine „Rhetorik der Autopsie“. Aber soweit erinnerlich steht nirgendwo bei Vasari etwas über den Einsatz von rhetorischen Elementen in der Kunstpraxis.

Bei dem fundierten Aufsatz von **Ulrich Pfisterer** zum „**13 Der Paragone**“ fragt sich der Rezensent, was und wie dieser mittlerweile inflationäre Begriff mit der Rhetorik zu tun hat, z.B. unterschiedliche Wirkungsästhetik u.ä. Bei dem geschichtlichen Überblick des

„Paragone“ mehr in der Theorie kommen glücklicherweise auch einige gemalte bzw. skulptierte praktische ‚Par-agon(i)e(n)‘ zu Gesicht wie eine schlichte Jan-Van-Eyck-Kopie einer ‚Frau bei der Toilette‘ mit gespiegelter Rückenansicht oder Parmigianinos Florentiner Zeichnung der Kunst als Nacheifern der Natur, wie die Beischrift besagt, und weniger „eine Allegorie des Vergleichs zwischen Malerei und Skulptur“, wie der Autor meint. Das inspirativ-pneumatische Gewand, ihre tastenden wie hervorzaubernden Hände bezeichnen wohl den Kreativprozess der Kunst (primär der Malerei), soweit man das aus dieser Abbildung ersehen kann. Die geschickt beigegebene dritte Vergleichsabbildung aus dem Guercino-Umkreis zeigt schon am rückwärtig gepinnten Pappschild den Vorteil der Skulptur gegenüber der Malerei im Falle der Blindheit (Teil einer Sinne-Serie?). Als Abbildung 4 a u. b eine ‚David-Goliath‘-Szene von vorne und von hinten auf der Vorder- und Rückseite einer Holztafel und als Nr.5 ein teilweise rundplastisches, signiertes/graviertes Stilleben-Marmorrelief einer hängenden toten Drossel, allerdings in einem realen hölzernen reliefierten Rahmen, das ein normales Gemälde suggerieren soll, während die De-Witschen- oder Sambachischen gemalten Marmor-Gipsreliefs ebensolche suggerieren sollen.

Der Aufsatz der beiden nach Kunstlandschaft getrennt verantwortenden Autoren **Wolfgang Brassat** und **Valeska von Rosen** „14 Die Malerei der Renaissance und des Manierismus“ beginnt mit einem Zitat von Peter Pfassel („Rhetorische Rationalität ...“ München 1993, S.103), dass „mit dem Sieg des Nominalismus im Universalienstreit ... die Verdrängung der Scholastik durch den Humanismus eingesetzt (habe), der die Rhetorik zur Grundlage seines gesamten Welt- und Wissensverständnisses (gemacht habe)“. Bei einem sprachanalogen Bildverständnis wäre das Gemälde intentional [Psyche, Physis und Moral] geworden [vorher nicht?]. Das Folgende ist recht konventionell eine Schau der Entwicklung der Renaissancemaler (Früh-Hoch-Spät-Renaissance/Manierismus) seit Masaccio mit einigen rhetorischen Seitenblicken (inventio, dispositio, elocutio bzw. compositio). Was an Masaccios ‚Zinsgroschen‘ oder Piero della Francescas ‚Auffindung des wahren Kreuzes‘ rhetorisch sein soll, bleibt unklar, auch wenn man Verbindungen zu Alberti schon als rhetorisch ansieht. Raffaels ‚Heilige Familie-Canigiani‘ sei ein Musterbeispiel für eine „rhetorische Inventio“ durch die Un-Lesbarkeit des Bandes mit dem „ECCE AGNUS DEI“. Bei dem Michelangelo-Entwurf für die ‚Schlacht von Cascina‘ wären Pathos und Physiognomie (z.T. nach Schemata antiker Theatermasken) rhetorische

Kennzeichen, wobei die Bilderklärung doch wieder weitgehend konventionell ikonographisch-ikonologisch erfolgt. Im ‚Borgo-Brand‘ führe Raffael einen rhetorischen Induktionsbeweis in der Anspielung an Troja neben einer mittleren Pathoslage und den Prinzipien der aristotelischen Poetik [Einheit von Ort, Zeit und Personen?]. Bei Tizians ‚Aretino-Bildnis‘ wäre nach von Rosen der sichtbare Duktus, die „convenevole sprezzatura“, Zeichen von Rhetorik (Leichtigkeit)“, während Brassat Tintoretts ‚Quellwunder mit Moses‘ (Abb.7) ins „genus vehemens“ verortet oder mit der Longinus-Erhabenheit zu charakterisieren bzw. zu erklären sucht.

In dem Beitrag von **Ulrike Müller-Hofsteede** zur „**15 Skulptur der Renaissance und des Manierismus**“ werden die bekannten Wettberbergsreliefs von Brunelleschi und Ghiberti in angeblich affektstarke und affektarme Plastiken zum Rhetorischen hin ausgeleuchtet. Die teilweise recht schwachen Donatello-Apostelreliefs in der Alten Sakristei von San Lorenzo würden wie bei Filarete als Fechtmeister bzw. Ringerkünstler ebenfalls kritisch gesehen, obwohl gerade dadurch die rhetorischen „Controverse“ anschaulich werden. Bei einem weiteren bekannten Vergleichsbeispiel, den Davids von Donatello und Michelangelo, werde im ersten Fall auf das rhetorische Ethos (u. Pathos) im anderen auf die Historia (die Erzählung, Geschichte) im fruchtbaren Moment und auf eine paragonische Replik zu Albertis erstarrten Einzel-„Colossus“ abgezielt. Die politisch abschreckende Funktion von Benvenuto Cellinis ‚Perseus-Medusa-Gruppe‘ in Florenz ins Rhetorische ausweiten zu wollen, bringt ebenfalls keinen Erkenntnisgewinn. Als Abb.7 erscheint ohne Verweis auf Hans Beltings Bildanthropologie eine Totenmaske von Lorenzo il Magnifico in teilvergoldetem Gips, die an die von Beethoven erinnert, und die zusammen mit der Inschrift die rhetorische Wirkung des Furcht- und Schreckenerregenden (des Toten und seiner Todesumstände) ausdrücke, hervorbringe. Man fragt sich, ob die früher üblichen Totenkopf-Gift-Zeichen auch rhetorisch gesehen werden sollten. Die Figura serpentinata von Giambolognas ‚Raptus-Gruppe‘ zeichne sich durch eine Rhetorik der Kunstfertigkeit aus. Der Abschnitt „**7 Skulptur im Paragone**“ ergänzt nur Ulrich Pfisterers Aufsatz von weiter oben. Die abschliessende ‚comiciierende‘ oder ‚pasquillierende‘ ‚Pasquino-Plastikgruppen‘ wären ein Sonderfall sekundärer Rhetorisierung.

In Kapitel „**16 Die Architektur der Renaissance und des Manierismus**“ beschäftigt sich **Anke Naujotat** mit der rhetorischen oder sprechenden Sonderart der Architektur als Bedeutungsträger (Bandmann) in dieser Epoche, indem sie versucht Albertis Konkurrenz

der Ruccellai zu dem Medici-Palast rhetorisch zu untermauern, aufzubauen bzw. zu dekorieren. Demonstrationsobjekt von Albertis rhetorischem Eklektizismus ist die Heiliggrabkapelle in der Ruccellai-Kapelle von S. Pancrazio in Florenz. Das Dekor und die Rhetorik der Säulenordnung in der Hochrenaissance und ihr Durchbrechen im Manierismus sollen wohl hier die Rhetorik v.a. als Regelsystem demonstrieren.

Das abschliessende Kapitel von **Kristina Patz „17 die Grafik der Renaissance und des Manierismus“** erweist sich mehr als die übliche Entwicklung der Drucktechniken, wobei v.a. die Einbeziehung von Text (als Erläuterung und Ergänzung) sie interessiert. Auf S.398/399 wird auch wieder auf die von Michael Baxandall und später Brassat als rhetorisch angesehene ‚Grablegung Christi‘ von Mantegna hier mehr als im Sinne einer Bühnenhandlung gesehen eingegangen. Marc Antonio Raimondis Stich ‚Bethlehemitischer Kindermord‘ wird als „verkürzte historia“ am dramatischen Höhepunkt als Appell an die Gemüter (phóbos kai éleos) gesehen, was auch ganz ohne rhetorische Nomenklatur wohl so aufgefasst würde. Antonio Pollaiuolos mantegnesker ‚Männerkampf‘ wird als „Modellkomposition“ [nur von Akt-Modellen? oder eher modellhaft, vorbildhaft?] angesehen, aber nicht weiter rhetorisch ausgedeutet. Parmigianinos ‚Grablegung Christi‘ wird eher als künstlerisch individuelle Originalgrafik denn als Anwendung von rhetorischen Schemata knapp kommentiert. Während der abbildungslose Abschnitt über die Reproduktionsgrafik erwartungsgemäss nichts zum Rhetorik-Problem beiträgt, wäre eigentlich von der folgenden „**6 Die reformatorische Bildpublizistik**“ (Flugblätter) und ihrer Text-Bild-Kombinatorik vielleicht mehr zu erwarten gewesen. Auch der „**7 Ausblick bis ins 20. Jahrhundert**“ bleibt mehr technisch als rhetorisch.

Man ist nun aber bei der Epoche „**Barock und Klassizismus**“ (S.415-593) angelangt, wo man vielleicht den Höhepunkt eines Einflusses der damaligen Rhetorik vermuten darf.

Den mehr soziologischen Einstieg versucht/verspricht **Nils Büttner** mit „**18 Künstler und Gesellschaft im Barock**“ auch im Blick auf den Einfluss der Rhetorik. Im Abschnitt „**1 Positionsbestimmung**“ meint er, dass mit dem Begriff des Künstlers noch kein bestimmtes Rollenbild verbunden gewesen sei, obwohl seit der Renaissance (und der Antike) von ‚homines famosi bzw. ‚viri illustres‘ dauernd die Rede ist. Büttner folgt im weiteren („**2 Ideal der Lebensführung**“) dem Buchgelehrten und Kunsttheoretiker

Franciscus Junius („De pictura veterum“, 1637) der dem „doctus artifex“ auch wieder den „vir bonus“ beigesellt. Mit „**2.1 Wohnung**“ und „**2.2 Kleidung**“ wird auf die dabei erkennbaren Rang- und Einkommensunterschiede (z.B. Malerfürsten wie Rubens nach antikem Vorbild wie Zeuxis) und das Rollenverständnis hingewiesen.

In Abschnitt „**3 Status, Prestige und Lebenswirklichkeit**“ wird neben den bekannten Kategorien von handwerklich-zünftischen, akademischen, hofbefreiten bzw. zum Hof gehörigen Handwerker bzw. Künstler auch erwähnt, dass in den Niederlanden Maler-Gilden „Rederijkammern“ (Rhetorikerkammern) quasi für die Bildung und Öffentlichkeitsarbeit unterhalten haben. Ein Beispiel, in dem sich die Rhetorik bzw. die rhetorische Schulung direkt auswirken konnte, ist unter „**4.1 Bücher und Bibliotheken**“ erwähnt und es erstaunt, dass der sonst so intellektuell zumindest in der heutigen Kunstwissenschaft angesehene Poussin nur neun (der damals teuren) Bücher besessen haben soll. Inwieweit die formale Bildung auch die Lektüre der lateinischen Klassiker beinhaltet hat, bleibt sehr oft im Unklaren. Die von Büttner nach Lairesse aufgestellte Liste umfasst zum einen die antike historische Literatur für die Historienmalerei und die antike Epik und Poesie hauptsächlich für die mythologischen Sujets. Es wundert, dass Büttner bzw. Lairesse nicht dabei Ikonologie-Symbol-Emblem-Literatur wie Cesare Ripa, Andrea Alciati, Emanuele Tesauro aufführt neben handwerklich-technischer Literatur wie Perspektivebücher (J. Saenredam oder E.17. Jahrhundert: Andrea Pozzo). Ein anderer Weg wie Rhetorisches das Kunstwerk beeinflussen konnte, wird in Abschnitt „**5 Kunstwerk, Kunden, Kenner**“ aufgezeigt, also eine gebildete Kenner- und Käuferschicht, die als Sachverständige bessere Kunstrichter (wieder nach Junius) als die Künstler selbst abgeben würden. Dass schon vorhandene Begriffe aus der Rhetorik übernommen worden seien, ist ja naheliegend. Und dass dabei „**5.1 Aemulation und Künstlerkonkurrenz**“ wie auch der sprichwörtliche Künstlerneid als Movens zum Tragen kommt, ist auch nicht überraschend. Noch weniger scheint „**5.2 Die Bewertung von Kunst und Künstlern**“ mit der Rhetorik etwas zu tun zu haben, wenn Junius intakte Sinne, angemessene Betrachtungsstandorte und -abstände, sowie eine Art Neutrallicht und vor allem eine längere Betrachtung nach und neben dem Ersteindruck fordert. Dass bei der verbalen und litteralen Beurteilung der Kunstwerke von zumeist Literaten und Gelehrten das rhetorische Vokabular Anwendung findet, ist geradezu konsequent. Roger de Piles qualitative „Balance des Peintres“ und noch weniger Abbé DuBos' sensualistisch-subjektiver-geschmacklicher Reflexionsansatz lassen sich auch bei Büttner nicht rhetorisch

vereinnahmen oder interpretieren.

Vielleicht kann die Nachfolgerin von Karl Möseneder auf dem Lehrstuhl in Erlangen, **Christina Strunck** mit „**19 Die Kunsttheorie des Barock**“ überzeugen, beginnend mit „**1 Barock und Rhetorik**“ seit 1954 ein „zugkräftiges Begriffspaar“ wobei sich dann aber diese Verbindung doch sehr relativiert: das „schlagendste“ Beispiel von dem Maler und Theaterdichter Charles Antoine Coypel („Parallele de l'Éloquence & de la Peinture“ von 1751) entpuppt sich letzten Endes als ein Vergleich mit den Bühnenregeln (wie auch bei Pietro da Cortona und Andrea Sacchi das Vorbild Epos bzw. Tragödie) und nicht mit der Rhetorik, die also „keineswegs das unangefochtene und einzige Modell für die künstlerische Theoriebildung [also nicht für das konkrete Kunstwerk] darstellte“. Warum zu Beginn von Abschnitt „**2 Die Rhetorik der Kunstliteratur**“ Coypels Vergleich von Rhetorik und Malerei, erst am Ende des Barockzeitalters (und der Rhetorik) „durch die Rhetorizität der barocken Kunstliteratur bedingt (sei)“, bleibt für den Rezensenten eher uneinsichtig. Vasaris „epideiktische Rhetorik“ [Lob und Tadel] würde im 17. Jahrhundert weitergepflegt. Manches wie G. P. Lomazzos „Tempio della Pittura“ sei in der Art der rhetorischen Mnemotechnik oder den üblichen Schritten des Kreativprozesses angelegt. Wenn die „Rhetorik die maßgebliche Text- und Performanztheorie (nach Knappe und Brassat)“ darstellte, ist es ja nicht überraschend, wenn „die Struktur barocker Malerei- und Architekturtraktate“ damit durchtränkt ist. Der Rezensent möchte fragend hinzufügen, ob dies signifikant auch die konkreten Kunstwerke ‚verseucht‘.

Im Abschnitt „**3 Persuasio und Wirkungsästhetik**“ kommt die Autorin natürlich auf „grundlegende Gemeinsamkeit“ von (nur?) Malerei und Rhetorik: bewegen und überzeugen (de Lairesse) nach der bekannten antiken Trias: docere, delectare und movere. Die Kluft zwischen Theorie und Praxis zeige sich, dass die Traktate der Bildertheologen „wenig konkret für den Künstler“ (Chr. Hecht) ausfallen, der in der ‚enárgeia‘ (= ‚Lebhaftigkeit‘ oder ‚Leibhaftigkeit‘) der Rhetorik und ihren Ekphrasen überlegen sei. Nach Iunius gebe es einige Stellen, in denen Cicero die Vorbildfunktion der Malerei für die Rhetorik betont habe. Eine rhetorische Bescheidenheitsformel – eine Art ‚captatio benevolentiae‘ – gegenüber der Malerei ist wohl auch Belloris ausdrückliches Verstummen in der römischen Akademie am Ende seiner Rede.

Zuletzt kommt die Autorin noch auf die Mimesis, Wahrheit und den Wahrscheinlichkeitsaspekt im grossen Zeitalter des Illusionismus mit der künstlerischen Lizenz der zielgerichteten, wirkungsvollen Übertreibung.

In „**4 Stil- und Modusfragen**“ erscheinen die drei klassischen Stilhöhen und noch etwas feiner und musikalisch differenziert und orientiert: die ‚Modi‘ (z.B. Poussin nach antiken Skalen- bzw. Tonartbezeichnungen). Die Autorin spricht auch die Ursache bzw. den Zweck an, die klassizistische Absetzung gegenüber Caravaggio und Bernini. Die Stilhöhe war praktisch gesehen themen- bzw. auftragsbedingt und von sekundären theoretischen Stildiskussionen doch eher unabhängig.

Im Abschnitt „**5 Actio und Affekt**“ wird eine Parallelisierung von dem Agieren des Redners und dem Duktus beim Malen (*sprezzatura* u.ä.) versucht. Die Affektsteuerung durch Mimik und Gestik wird wieder ganz simpel auch unter Berufung auf Poussin derjeniger durch die gemalten Figuren gleichgesetzt. Das Zitat von Antoine Coypel über universelle Sprache der stummen Malerei gegenüber der Unverständlichkeit der landessprachlichen Rhetorik variiert nur etwas das antike allgemeine Bildungsgut, die Differenz von Bild und Wort.

In Abschnitt „**6 Konzeptismus und ‚Gesamtkunstwerk‘**“ fänden sich die eindrucksvolle Berührung von Rhetorik und Malerei (bildende Künste) auch leider nur schlecht visualisiert am kontrastlosen Foto der zentralen Figurengruppe von G.L. Bernini in der Capella Coronaro, der Scharfsinn in Metaphern, Allegorien, Emblemen, also sehr oft Bild-Wort-Synthesen. Jetzt taucht auch der schon vermisste Cesare Ripa mit seiner ‚Iconologia‘, ein oft sehr gesuchtes und komplexes Bemühen abstrakte Begriffe zu visualisieren. Torquato Tasso und Emanuele Tesauro folgten mit ihren Impresen, Emblemen. Am schon angekündigten Bernini-Beispiel würden religiöse Propaganda, barocke Wirkungsästhetik, *genus sublime* (pathos und Stilhöhe der Engel-Teresa-Gruppe), *inganno-disinganno*, emblematisches Spruchband, Gesamtconchetto nachvollziehbar. Ob die ‚transverberatio‘ auch der „sprechenden“ Architektur durch das ‚transverberierende‘, ein-durchbrechende Himmelslicht auch von Bernini so gedacht, erdacht, konzipiert, empfunden wurde, sei dahingestellt. Preimesbergers ‚concettismo‘-Interpretation stehe Lavins mehr der des Theatralisch-Verhafteten entgegen. Als Schlusspunkt wird die Vorstellung vom seit den 1980er Jahren intensiv diskutierten ‚Gesamtkunstwerk‘ bzw. dem zeitgenössischen ‚bel composto‘ gesetzt, wobei Preimesberger auch letzteres nicht der theatralischen Gesamtillusion sondern eher der Imprese bzw. der Symbolik entstammen lassen möchte. Eine vielleicht auch nur banal-ästhetische-geschmackliche Erklärung bei ‚bel composto‘ wird nicht in Erwägung gezogen. Auch in der angefügten Literaturliste findet sich fast nichts, was die Rhetorik über die Kunsttheorie hinaus im einzelnen Kunstwerk konkret

nachweist oder nachweisen könnte.

Entsprechend der zweiten epochalen Medallenseite „**Klassizismus**“ folgt von der Literatur- und Kultur- und nicht Kunstwissenschaftlerin **Elisabeth Décultot** „**20 Die Kunsttheorie des Klassizismus**“, der sich zeitlich mit dem Barock weitgehend überschneidet (E. 17. Jahrhundert bis Anfang 19. Jahrhundert). Der terminologischen, historischen und inhaltlichen Eingrenzung der Begriffe Klassisch, Klassik, Klassizismus dienen die ersten beiden Abschnitte „**1. Definition**“, „**2 klassisch, Klassizismus**“ mit Einblicken in die Begriffsgeschichte. „**2.1 Entstehung und Anwendung auf dem literarischen Bereich**“, „**2.2 Klassizismus und Klassik, Die Substantivierung und ihre begriffsgeschichtliche Bedeutung**“; „**2.3 Klassik, klassizistisch und Klassizismus in der bildenden Kunst**“. Selbst in den weiteren Kapiteln: „**3 Kunsttheorie des Klassizismus, 3.1 Eine unmögliche Eingrenzung**“, „**3.2 Klassizismus als Denkstruktur**“, „**3.3. Klassizismus und Historismus**“, „**3.4 Das Klassische und seine Gegenpole**“, „**3.5 Klassizismus und Neoklassizismus**“ wird das Paradox umkreist, teilweise kritisch gegenüber Winckelmanns Unnachahmlichkeit durch Nachahmung u.ä., aber ohne dass der Begriff Rhetorik auftaucht, also z.B. das Verhältnis von rhetorischem Exempla-Denken und -Anführen und die Nachahmungsempfehlung des Klassizismus.

Mit **Wolfgang Brassats** nächstem Beitrag „**21 Malerei des Barock**“ dürften wir die theoretischen, abstrakten und worddominanten Höhen etwas verlassen und auf dem Boden der faktischen Kunst-Werke ankommen. In dem ersten Abschnitt „**1 Die Anfänge der Barockmalerei: Die Carracci und Carvaggio**“ finden sich die beiden Antipoden wieder aber im Vergleich eines grossen, offiziellen, wohl nicht untersichtig aufgefassten Deckenfreskos ‚Triumph des Bacchus mit Ariadne‘ in Rom, Galleria Farnese von Annibale Carracci und mit einem konventionellen, nicht ortsfesten Tafelbild ‚Enthauptung des Holofernes‘, jetzt in Rom, Palazzo Barberini. Wenn der Autor jetzt den Theologen, Literaten und Carracci-Förderer Giovanni Battista Agucchi zu Wort kommen lässt, dass ersterer der Vorstellung vom vollendeten Maler eher im Sinne der Poetik von Aristoteles bzw. der Rhetorik Ciceros verkörpere, muss man wie immer solche Äusserungen von rhetorisch-poetisch gebildeten Theoretikern als eher projektiv mit Vorsicht geniessen, weil dann z.B. sonst wie bei Alfons Ueckermann 1991 das Programm der Farnese Gallerie als „gemalte Lobrede auf eine vollendete ars amandi ... [im] reichen, monumentalen Stil ..

[nach] Ciceros Konzept des *optimum genus dicendi*“ herauskommt. Brassat kann eigentlich nur auf die hier repräsentative Stilhöhe (*genus sublime*) abheben. Interessant ist vielleicht, wenn der *humile* ‚Bohnenesser‘ als „komisches Rollenporträt eines ... befreundeten Dichters [und Antipythagoräers?]“ gedeutet wird, dass das Domenichino zugeschriebene *Agucchi-Porträt als Brief-Lesender*‘, York/GB, Art Gallery ebenfalls diese niederen, genreartigen Züge aufweist. Caravaggio würde bei seinem „kruden Naturalismus“ auch eine ‚rhetorische Prolepsis bzw. Antizipation klassischer, höherer, antiker Elemente „raffiniert“ quasi hoffähig machen. Die schon oben erwähnte Mitarbeiterin Valeska von Rosen spreche hier von einem Verfahren der *dissimulatio* im Sinne von der Kunst die Kunst zu verhehlen, was sie auch als Zeichen der Erosion der Rhetorik deute [also schon um 1600?]. Unter einigen erwähnten, aber nicht abgebildeten Werken ist die berühmte ‚Meduse‘ in Florenz, wobei Brassat die Affektübertragung im Sinne von Alberti bzw. Horaz ein- oder auffällt und er sich etwas über die Erschrecktheit der sterblichen Gorgo Medusa etwas erstaunt. Weiters führt er an, dass das abgeschlagene Medusenhaupt ein geläufiges Symbol des Sieges der Vernunft über die Natur [auch am Gorgonenschild oder der Aigis der Athena?] sei. Warum dann aber der Dichter Marino den Adressaten und Besitzer Ferdinand von Medici mit ‚Medusa rediviva‘ bzw. ‚Perseus redivivus‘ und dessen Tapferkeit preist mit den Worten „ché la vera Medusa è il valor [= Wert, Tüchtigkeit, Tapferkeit] vostro“, was Brassat mit „Denn die wahre Medusa ist euer Mut“ übersetzt. Nun, das Ganze macht einen Sinn ganz ohne rhetorischen Schnick-Schnack, wenn die sterbliche Medusa im spiegelnden Schild des klug beratenden Perseus ihr eigenes Spiegelbild entdeckt und durch ihren eigenen Blick sich zu Tode erschreckt bzw. dann von Perseus enthauptet wird. Bei Marino lässt sich die mediceische Medusa [= Ferdinand] nicht selber blenden, sondern sie/er lässt nur ihre/seine Gegner, Umwelt durch ihre/seine strahlende Tüchtigkeit (als ‚blendender‘ Schutzschild) erblinden, erschauern, erstarren

Abgebildet findet sich hingegen die biblische Judith-Holofernes-Szene, wobei der Autor im obigen Sinne auf aufwertende [ironisierende?] berühmte antike Affekt-Vorbilder: Laokoon bzw. Amazone in diesem Gemälde hinweist. Ausserdem darf natürlich die tridentinische Predigt-Bild-Reform, die eigentlich eher die (pathetischen) Auswüchsen des Manierismus vor dem Hintergrund der protestantisch-calvinistischen Bildreservation korrigieren wollte und Senecas kathartische Theatralik [= Vernunftstimulation und Erziehung zum stoischen Gleichmut] nicht fehlen. Aber ob dies im Sinne von Caravaggio gewesen ist, darf

bezweifelt werden. Zumindest hätte der Gewaltverbrecher Caravaggio damit nicht gegen einen Humanismus verstossen, aber vielleicht gegen eine „humanistische Theorie“ nach der Kunst „grazia und varietà der Schöpfung“ zeigen solle. Leider wurde Poussins angeblicher Ausspruch von dem ‚Zerstörer der Malerei‘ nicht weiter diskutiert. Wenn Brassat bei Hell-Dunkel und nahsichtiger Körperlichkeit Caravaggios wieder Albertis andere Vorstellung nach auch rhetorischer ‚claritas‘ und ‚perspicuitas‘ anbringen muss, muss man sich vor Augen halten, welche Wirkung Caravaggio auf die ganze europäische Malerei in der Folge ausgeübt hat: das irrealer Hell-Dunkel des Manierismus wird zum physischen Kerzen-Theaterlicht des Barock. Mittlerweile sind wir bei Enthauptungen und anderen Kriegsgräueln auch wieder nicht mehr so zimperlich. Auf die Hinrichtungsspektakel bis 1800 braucht man erst gar nicht hinweisen. Glücklicherweise weniger rhetorisch meint Brassat Caravaggios Gemälde „nicht als sinnerfüllte ‚historia sacra‘ sondern als kontingente ‚historia nuda‘“ ansehen zu müssen.

Im Abschnitt „**2 Peter Paul Rubens**“ kommt ein vergleichsweise auch rhetorisch hochgebildeter Vertreter der flämisch-römischen Schule ins Wort und Bild, zuerst mit einer Rückseite eines Blattes aus einem ansonsten verlorenen bzw. aufgelösten Skizzenbuch, wo Zitate von antiken Schriftstellern und von Dürer mit Raffaelstudien kombiniert werden „im topischen Verfahren“ ... „aus Quellen des Hohen Stiles“. Es gibt unzählige Studien solcher Art, ohne dass hier Rhetorik bemüht werden kann und sollte. Eine Datierung des Blattes ist nicht angegeben. Wegen den zeichnerischen Schwächen ist wohl ein Entstehungszeitraum von 1606-1608 für den Rezensenten eher fraglich. Als zweites Bildbeispiel wurde der ‚Tod des Decius Mus‘ von 1617, in Wien, Palais Liechtenstein gewählt. Aber auch hier wirkt das Rhetorische‘ aufgesetzt, wie bei dem nach Longinus „unüberlegten“ oder „in dem Rollentausch“ im „wechselvollen Spiel der Leidenschaften“ gestalteten Schlachtengetümmel. Die Antithese um das Decius-Mus-Zentrum solle „gemischte Gefühle“ evozieren. „Die Darstellung ... bezeug(e) Rubens Rezeption des antiken Begriffs der Tragödie unter neostoizistischen Vorzeichen“. Wenn man das Bild wieder weniger rhetorisch ‚besoffen‘ oder nüchterner betrachtet, werden wie z.B. bei der Löwenjagd das verzweifelte Steigen des Pferdes, das schicksalshafte Gefälltwerden und Fallen des Decius Mus mit pathetischem Erlösungswunschblick, das Liegen, das Flüchten u.ä. geschildert und in wirbelnder aber zentralisierter Komposition gezeigt. [Dass es sich dabei um Decius-Mus-Tod fürs römische Vaterland handelt, wird nicht eindeutig gemacht]. Das rhetorische ‚Dulce-et-decorum-est-pro-patria-mori‘-Thema ist ja bis heute noch nicht

ausgestorben.

Das letzte Rubens-Beispiel ‚Marter des heiligen Livinius‘ muss ohne Abbildung auskommen, soll aber etwas mit dem erst später entstandenen ‚Il Cannocchiale aristotelico‘ des Emanuele Tesauro und seinen durchschaubaren Pathosformeln erklärt werden können. Der letzte Abschnitt mit der angeblichen ‚Minerva beschützt Pax vor Mars‘ in London stellt einfach eine Kurzwiederholung von der Einführung (s.o.) dar.

Nach der unserer Meinung nach rhetorisch („officia orationis“, „genera figurarum“?) unergiebigen Rubens-Auswahl folgt **„3 Nicolas Poussin“**, ein noch mehr als ‚doctus‘ angesehener Maler. Bei den Franzosen v.a. durch den Aufstieg des Klassizismus habe sich unter der Pejorisierung der Leidenschaften gegenüber ‚delectatio‘ und ‚admiratio‘ im descartschen Sinne, dass die Bewunderung die höchste Leidenschaft sei, da sie erkenntnisfördernd und nicht destabilisierend sei, das Rhetorische zurückgebildet. Brassat erwähnt noch die unter dem Einfluss von Lomazzo, Bellori und der Poetik des Aristoteles stehende französische Akademie. Trotzdem der Autor selbst auf den geringen heuristischen Wert des ‚Modus‘-Problems oder -Begriffs (bei Primat der ‚diléctation‘) verweist, versucht er sich an dem relativ frühen, noch etwas caravaggiesken Werk ‚Bethlehemistischer Kindermord‘ (Fig.5a) um 1628, Chantilly, Musée Condé (ursprünglich für den Caravaggio-Mäzen Vincenzo Giustiniani) im ‚pathetisch-phrygischen Modus‘ bzw. ‚genus vehemens‘. Viel entscheidender als diese Verbalkategorien sind die von Brassat angedeutete tiefe Horizontlage auf der Höhe des Kindes, die unbeteiligte raffaelische Betrachterfigur im Beindurchblick, die (laut schreiende) Mimik und Gestik der beiden Frauen in Gelb-Orange und Blau (mit schon totem Kind) neben blutroten Schergen. Die Farbtrias wird noch durch das unschuldige Weiss des Kindes vor dem grabähnlichen schwarzen Fliessen-Boden ergänzt. Die grau-bräunliche antike Architekturfolie oder der eher undramatische Himmelshintergrund seien nur am Rande erwähnt. Im Gemälde dominieren eine antikisierende Statuarik, eine Theatralik und weniger eine nicht klar definierte und definierbare Rhetorik. Dass „in diesem Gemälde die Welt durch unsagbares [aber darstellbares?] Unrecht aus den Fugen geraten“ sei, lässt sich bei dieser sehr bewussten Komposition gerade nicht nachvollziehen.



Fig.5a: Nicolas Poussin: Bethlehemitischer Kindermord, 1631/32. Öl/Lwd, 148 x 174,5 cm. Chantilly, Musée Condé.



Fig.5b: Nicolas Poussin: Urteil Salomonis, 1649. Öl/Lwd, 100 x 150 cm. Paris, Musée du Louvre.

Im dorischen Modus mit ‚Vernunft und Ordnung‘ soll das viel später entstandene, streng symmetrisch komponierte ‚Urteil Salomos‘ (Fig.5b) mit Horizont auf Augenhöhe der

knienden Mütter vor dem darüber thronenden, eigenartig jugendlich christusähnlichen König. Der ehrfürchtige männliche Vertreter des Volkes vor der Weisheit Gottes aus dem Munde Salomos, wie es etwa in 1 Könige 3,28 heisst, wird als affektlos und somit voller Einsicht (gegenüber den klagenden Frauen, vgl. David ‚Horatierschwur‘) und mithin als Beleg Poussins neostoizistischer Grundhaltung angesehen bzw. nach unserer Meinung völlig überinterpretiert. Was wohl auch für die genannte politische Allegorik oder Allusion zutreffen wird. Die angedeutete Nähe zu Corneilles weniger Racines (*1639) Theater erscheint dagegen glaubhafter. Inwieweit die rhetorische Körpersprache des Jesuiten und frühen Poussin-Förderers Louis de Cressolles (1568-1634) durch dessen „vacationes autumnales“ (hier fälschlich: „vavationes“) noch direkt mit hereingespielt hat, müsste noch besser geklärt werden.

Von dem klagenden ‚lydischen Modus‘ der ‚Beweinung Christi‘, München, Alte Pinakothek, dem ‚ionischen Modus‘ der Bacchanalien, dem ‚hypolydischen Modus‘ der ‚Inspiration des Dichters‘ finden sich leider keine Abbildungen. Dass die Thematik eine Farbstimmung bzw. kompositionelle Dynamik nach sich zieht, ist wohl banal.

Poussin abschliessend darf leider ohne Abbildung natürlich die ‚Mannalese‘ nicht fehlen, wo Brassat die linke Familiengruppe mit dem stehenden Mann und der die Mutter bzw. Grossmutter Stillenden (caritas romana?) als „mise en abyme“ (des Teilfürsorgers Jahwes) ansieht, aber eigentlich eher noch die vor dem Manna-Segen herrschende Not markiert alles wiederum ohne grossen rhetorischen Aufwand.

Nach der französisch-italienischen Schule bleibt noch die der Niederländer des 17. Jahrhunderts mit ihrem vorrangig reformatorischen-kalvinistischen und kunstmarktlichen Umfeld und man ist gespannt, was, wie und wo daran Rhetorisch sein mag. Anfänglich wird aber mehr der Nord-Süd-Gegensatz (S. Alpers u. V. Stoichita) und das Beschreibende und Selbstreflexive in Holland angedeutet. Rembrandt ist ganz knapp als Maler „stiller verhaltender Historien“ (‚Bathseba im Bade‘, 1654, Paris, Louvre) vertreten, dazu kommt noch ein interessantes, aber ausgefallenes Gemälde von Jan Steen ‚Rhetoriker am Fenster‘, 1662-1666, Philadelphia, Museum of Art, eines Brauersohnes aus Leiden, der wie Rembrandt an der Lateinschule und dortigen Universität wohl mit Rhetorik direkt, praktisch in Kontakt gekommen war. Wenn wir den erläuternden Worten Brassats folgen, wird die an die reichsstädtischen Meistersinger oder literarischen Gesellschaften erinnernden ‚Rhetoriker‘ (Redeijker mit Gilden-Zunftzeichen?) als ‚wein(ranken)selige Kannegucker‘ selbst-ironisch dargestellt. Ob der Neben- oder Haupterwerbsgastwirt Steen

das ‚rhetorische Motiv‘ auch auf rhetorische Art umgesetzt, gemalt sehen wollte, ist doch wohl sehr fraglich.

Mit Werner Teleskos Beitrag **„22 Barocke Deckenmalerei“** und ihren oft geistig anspruchsvollen, vielleicht rhetorischen ‚Konzepten‘ wird das für den Rezensenten zentrale Kapitel aufgemacht. Der in der österreichischen Ikonographie-Ikonologie-Tradition stehende Autor hatte schon 1999 Markus Hundemers Versuch, die barocke Deckenmalerei nicht nur aus dem Geiste der Rhetorik sondern der aristotelischen Syllogistik herzuleiten oder zu erklären, in seiner Antwort **„Barocke Kunst und Rhetorik, Beobachtungen zu einem methodischen Schwerpunkt der jüngeren Kunstwissenschaft anhand einiger Neuerscheinungen“**, in: Frühneuzeit-info, 10, 294-301 u.E. eher kritisch gesehen.

In Abschnitt **„1 die Bedeutung der barocken Deckenmalerei für die Kunst der Frühen Neuzeit“** wird zuerst noch einmal die Gesamtkunstwerk-Debatte der 80er Jahre aufgewärmt, wobei Telesko „Gesamtbildwerk“ nach Noehler (1995) „Bilderbau“ (nach Ganz 2003) vorschlägt: warum nicht einfach ‚Gesamtwerk, ‚Ensemble‘ oder Berninis ‚composto‘?. Dann kommen noch wohl fast die einzigen zeitgenössischen Äusserungen von Künstlern im 17. und 18. Jahrhundert zum Verhältnis von Rhetorik und Kunst (Malerei), die schon oben (S.436) erwähnte Debatte zwischen Andrea Sacchi und Pietro da Cortona über die Artverwandtschaft der Malerei zur Tragödie (Theater) oder zum Epos (Dichtung) und auch nochmals Charles Antoine Coypel, der nach Bauer (2000, 21) die „Identität der rhetorischen Mittel in den Künsten und der Rede“ unterstrichen hatte, in Anschlag. Wie Telesko aber schon Bauer fortsetzend und Coypel nochmals zitierend selbst schreibt, sind es nicht die Mittel sondern die gleichen Ziele von Malerei, Rhetorik und Poesie oder besser Kategorien (genera iudicale: Beurteilung, genus demonstrativum: Moralismus; genus deliberativum: Denkanstösse). Coypels Traktat gehöre in die Versuche Kunst einen theoretischen (hier: rhetorischen) Überbau oder Verkleidung (ornatus) zu geben.

Im nächsten Abschnitt geht es um den konzeptiven Anteil der Barockfreskant. Hier stellt sich für den Rezensenten die Frage, ob diese Künstler-Konzepte (bewusst) einen rhetorischen Einschlag haben. Spontan fällt einem hier nur die (nachträgliche) Dedikations- und Propaganda-Schrift von Johann Zick für die Ausmalung des Bruchsalers Schlosses wieder ein. Telesko weist selbst daraufhin, dass nur wenige Texte überliefert

sind, was wohl darauf schliessen lässt, dass keine hohe, literarisch-rhetorisch eigenständige Qualität intendiert war. Richtigerweise warnt Telesko vor einfacher Gleichsetzung mit der Homiletik als gemalte Predigt wie v.a. bei Hermann Bauer oder vor der Verwurzelung der Deckenmalerei in der barocken Predigt. Wenn Telesko auf die Bedeutung der (rhetorischen) Festpredigten durch zumeist ‚professionelle‘ und engagierte, eingeladene Redner verweist (vgl. Peter Hawel: Der spätbarocke Kirchenbau und seine theologische Bedeutung. Ein Beitrag zur Ikonologie der christlichen Sakralarchitektur, Würzburg 1987), sollte man aber vor dem angeblich Rhetorischen bei den zeitlich vorausgehenden Malereien etwas warnen. Gleichsam eine Visualisierung der „rhetorische(n) Funktion des Predigers“ meint der Autor in dem von ihm noch 1751-56 allerdings mit Fragezeichen, in der Legende zu der mässigen Abbildung S.48 als „wahrscheinlich 1752-1756“ datierten Zwiefalter ‚Ezechiel-Kanzel‘-Ensemble erkennen zu können. Der Kanzelprediger ist eigentlich nur der personifizierte Lautsprecher des Wortes Gottes aus dem AT (Ezechielvision) und NT.

Im weiteren werden nochmals die Unterschiede der Konzepte zu den Festpredigten und Beschreibungen betont, um die von Telesko selbst visuell und verbal favorisierte „Denkfigur der Typologie“ mit ihrem noch ungeklärten Verhältnis zur Rhetorik wieder ins Spiel zu bringen und etwas unverständlich von einer Überbewertung der künstlerischen Ausstattungen [der Bedeutung des Künstlerischen?] zu warnen, wie etwa im Brief Andrea Pozzos über seine Malereien in S. Ignazio, Rom zu finden.

Der Abschnitt „**2 Barocke Deckenmalerei und Rhetorik**“ beginnt auf der Suche „nach Anwendung rhetorischer Strukturen“ mit der Mehrteiligkeit und Markus Hundemer folgend: „begehbare Abfolge eines Zyklus“ [oder eher hin- und zurück?] als „eine[m] idealen [? ideellen?] Brückenschlag zur Systematik der Rhetorik“ mit ihrer „gliedernde[n] Struktur erst in der Rezeption“, was wohl auch auf zeitlich (räumlich) Poetik, Musik zuträfe. Bei dem Komplex der narrativen, symbolischen und auch rhetorischen Strukturen in der barocken Deckenmalerei nennt Telesko zu Recht zuerst die allgemein bekannten „rhetorischen Kriterien“ von Angemessenheit, Korrektheit und Verständlichkeit, wie auch visuelle Entsprechungen von speziellen Redeteilen und Redeschmuck als sicher nicht einfache Bestimmungsaufgabe. Dass hier „durchwegs kontrovers diskutiert“ werde, räumt er ein, um aber doch von Hubert Locher die Rhetorik als „strukturierendes System“ in den Bildkünsten als mittlerweile Konsens zu übernehmen, wobei hier und jeweils im konkreten Fall mehr als ein Entstehungsszenario eines Schul-Aufsatzes oder eines Kreativprozesses

herauskommen müsste. Bei der Erneuerung dieser Rhetorizität moniert der Autor Defizite in der Wirkungsästhetik und Rezeptionsgeschichte, um nochmals Locher quasi bildaktivistisch zu zitieren: „wie also „ein barockes Kunstwerk die Wirkung auf den Betrachter einkalkuliert“ [besser: der Auftraggeber und gegebenenfalls der Künstler?]. Die von Giulio Carlo Argan, Marc Fumaroli, Rudolf Wittkower (und auch Locher) „herausgestellte prinzipielle Bedeutung der Rhetorik“ werde jüngst (Evonne Levey 2004) hinterfragt, indem „Propaganda anstelle von Rhetorik“ gesetzt werden, also mehr das allgemeine Wirkprinzip (movere) zumindest zu Wort kommen solle.

In Abschnitt **„3 Die Bedeutung rhetorischer Strukturen für die barocke Deckenmalerei“** ist man natürlich auch gespannt, welche sich nicht nur projektiv und über die vergleichbaren „Produktionsstadien der Rede“ (mit Hinweis auf Gerd Ueding) hinaus erweisen lassen. Von der jüngeren Forschung, die bei der barocken Wand- und Deckenmalerei ein „hohe[s] Anwendungspotential für diverse Umsetzungen rhetorischer Prinzipien [? oder auch nur Elemente?] (siehe) im Gegensatz zur älteren Forschung mit einer rhetorischen Prägung eigentlich nur der Kunsttheorie“, wird Markus Hundemer angeführt, der an vielen Beispielen über die Rhetorik als strukturierendes System Erkenntnisse für die Kunst [das Kunstwerk?] gewonnen habe. Wenn diese so neu- oder grossartig gewesen wären, hätte Telesko diese sicher gleich angedeutet, und er wäre nicht wieder in den allgemeinen geistigen Produktionsprozess abgewichen: „inventio (conchetto), dispositio, elocutio, amplificatio“, auch wenn er Hundemers Paradebeispiel Diessen am Ammersee oder das decorum als aptum (Angemessenheit) pauschal anfügt. Wenn wie wiederum in der jüngeren Forschung zu dem Ornatus der rhetorischen elocutio die Quadraturmalerei [auch der Stuck] in Analogie gebracht werde, hätte dies auch eine sprachliche Berechtigung, da „ornato (neben prospettiva und architettura)“ als synonym nachgewiesen worden sei. Der Rezensent fragt sich, ob auch eine mögliche Analogie mit der muschelartigen Rokokoverzierungsstechnik [ebenfalls auf rhetorischer Grundlage? oder auf einem gemeinsamen, eher prälogischen Schmuck- und Markiertrieb basierend?] etwas (neues) brächte. In dieser theoretischen Lage kommt der Betrachter, seine räumlich-zeitliche Position oder die Rezeption wieder ins Visier jetzt auch mit Kritik an der jüngeren Forschung vornehmlich Hundemer, dem der Autor einen Logozentrismus vorwirft, dass aus „Bild-Teilen“ sich „Bild-Sätze“ ergeben würden für „vollständige Schlüsse“ [Syllogismen? oder Erschliessung des Einzelwerkes?]. Bei der sakralen Wand- oder Deckenmalerei dürften die Schwierigkeiten der Rekonstruktion der historischen

Rezeptionsbedingungen und damit die ursprüngliche Wirkabsicht nicht so gross werden, zumindest solange der katholische Ritus oder Kultus ähnlich besteht. Wieder ins allgemeine fällt Telesko, wenn er die Deutlichkeit oder ‚perspicuitas‘ und die klassischen drei Stilhöhen anspricht. Dass bei einer Apotheose o.ä. nur das höchste ‚genos‘ zur Anwendung kommen sollte, ist ja wohl auch selbstverständlich. Zuletzt und etwas unverbunden taucht das Problem: realer Kirchenraum, realer Besucher und reale Illusionsmalerei auf. Wenn er nach Karl Möseneder und letztlich Hermann Bauers ‚Bildhaftigkeit‘ in der relativ kleinen Antonius-Wallfahrtskirche in Partenkirchen mit den Holzer-Gemälden von einem „Hineingenommensein ins Bild“ spricht, interpretiert er eigentlich die „Inversion der Glorie“ nicht als Eindringen des Jenseits in das Diesseits.

Der Titel des letzten Abschnittes **„4 Die medialen Spezifika der barocken Deckenmalerei“** müsste mehr den malerischen, bildlichen, weniger bildrhetorischen oder gar nur rhetorischen Eigenheiten dieser Richtung gewidmet sein. Zu Beginn gibt der Autor zu, dass der Nachweis der konkreten Umsetzung der Vielfalt des sprachlichen Redeschmucks sehr schwierig sei, wofür er die rhetorische ‚Brevitas‘ anführt, die man mit dem bildlichen Abschied von der Pracht [ausgeräumter Himmel u.ä.] vielleicht in Verbindung sehen und bringen könnte. Telesko selbst denkt mehr an den Verzicht der Allegorie wie im Festsaal der Wiener Universität [während im Lyzeum von Eger eher das göttliche Mäzenatentum herrscht] oder an den Verzicht auf Tropen, die auch nach seiner Meinung kaum eine malerisch-visuelle Entsprechung finden können. Selbst Frank Büttner, der mit seinem schon genannten Bruchsal-Aufsatz von 1989 die Rhetorik im barocken Deckenbild aufzudecken hoffte, verweise – so räumt Telesko ein – auf diese Schwierigkeiten. Teleskos Methodenkritik in den Einzelheiten einer bildlichen Erzählung die visuelle Umsetzung einer rhetorischen Figur erkennen zu wollen oder zu müssen, richtet sich ohne Namen zu nennen letztlich gegen Hundemers rhetorisch-bildlicher Syllogismus-Analogie. An dieser Stelle versucht Telesko klar zu machen, dass die verkürzten Syllogismen oder Enthymeme selbst deutlich mehr nachvollziehbare [bild-]logische Denkfiguren denn als eine Initiation für den geistigen Prozess im Rezipienten anzusehen bzw. zu verbalisieren seien. Im folgenden spricht er von der Eigenwertigkeit bildrhetorischer [nicht bildlogischer] Strukturen die zum „Akt sinnlicher Erkenntnis“ [zum Nach-Denken] anregen. Leider sind für einige angeblich visuelle Beweise keine Abbildungen beigegeben. So ist es für Cosmas Damian Asams Chorfresko in der bayrischen Zisterzienserklosterkirche bzw. Landhofkirche Fürstenfeldbruck von 1723

weitgehend unwichtig, ob der Kirchengrundriss als ‚pars pro toto‘ bzw. ‚Synekdoche‘ nach Hundemer zu klassifizieren ist, da der damalige und heutige gebildete Betrachter ihn als allegorische Stiftungs-Bau- und Erneuerungsgeschichte Fürstenfeld(bruck)s durch den bayrischen Herzog mit Hilfe der drei geistlichen Tugenden auf den ersten Blick erkennen kann. Dass man einen Grundriss der gerade fertiggestellten Klosterkirche ins Bild bringt, ist nicht überraschend, da er auch besser von der Ferne aus zur Geltung kommt ohne gleich ‚perspicuitas‘ o.ä. im Munde zu führen.

Auch das andere abbildlose Beispiel stammt aus Fürstenfeld(bruck) ‚Maria als Erntehelferin‘ und wird von Hundemer rhetorisch kategorial als „ironische Fabel“ ‚verschubladet‘, während Telesko die sicher auch bildwitzige Botschaft der „humilitas“ als die eigentliche Intention markiert. In seiner Warnung vor einer „generalisierenden Sicht ... in Bezug auf eine prinzipielle Gleichwertigkeit mit bildlichen Systemen“ kommt Telesko nochmals auf Frank Büttners Bruchsal-Aufsatz zurück, der sich darin auch die Frage nach diesen „Grenzen der Übereinstimmung von Rhetorik und [visueller] Kunst“ stellte. Dessen Versuch das Treppenhaus als ‚exordium‘, den Fürstensaal als ‚argumentatio‘ oder den Marmorsaal als ‚conclusio‘ zu verstehen, hat auch Telesko nicht völlig überzeugt, das hier auch ein Ausnahmefall vorliege (vgl. wie oben: [Hosch 2012](#)). Das antike und frühneuzeitliche Bildverständnis [der Literaten weniger der ausübenden Künstler] würde auf einer grundsätzlichen Vergleichbarkeit von Wort und Bild [bzw. auch von Bild und Wort?] beruhen, aber Telesko erwähnt Carsten Peter Warnkes Hinweis und die Transferprobleme und zitiert nochmals Coypel, der in seinem tendenziösen Parallelisierungsversuch von Malerei und Rhetorik dann doch die Sinnlichkeit ersterer als Überlegenheit angesehen hatte. Emanuele Tesauros erwähnte „materielle Metaphern“ der (visuellen) Kunst liessen zum einen die Unterschiede wie die Gemeinsamkeiten erkennen.

Zuzustimmen ist Telesko, dass das „Denken in Bildern“ (H. Bauer) in der Herstellung wie in der Rezeption nach eigenen Gesetzen erfolge, weniger dem folgenden der wieder dem hierarchischen Denken verwurzelten ‚Glorie‘ im Scheitel gegenüber der angeblichen Inversion in Holzers Fresko von Partenkirchen, da auch hier der als Weltenherrscher gegebene Jesusknabe des Antonius doch noch unter der himmlisch, göttlichen Laterne im Zenit sich befindet. Bei den Rhetorikparallelisierungen seien auch ihr Ort, ihre nachbarschaftliche Interaktion, die Betrachterbezogenheit zu beachten. Wie Rhetorik und Deckenmalerei, weil sie nicht als autonom zu bezeichnen seien, in einem besonderen Verhältnis zueinander stünden, wird wenigstens dem Rezensenten nicht klar. Die Rhetorik

braucht doch auch einen oder möglichst mehrere Zuhörer. Ist das autonome Tafelbild mehr oder weniger rhetorik-affin?. Über die Betrachterbezogenheit kommt Telesko zu dem gegenwärtig konjunkturellen ‚peripatetischen‘, ‚leibhaftigen‘ Sehen (Ganz/Neuner 2013, van der Meulen 2016) und man fragt sich, ob es hier auf rhetorischer (eher passiv rezipierender) Seite ähnliches gibt. Auf diesem unsicheren Terrain herumschwankend meint nun Telesko, dass aber nicht nur die perspektivisch verfasste Deckenmalerei rhetorisch gebunden sei, und er benützt Matthäus Günthers bekanntes ‚Judith‘-Fresko in Wilten als „eigenwertiges Bild“ und rhetorisches Wilten im Sinne von zweites Bethulia, das aber als „historischer Ort“ statt einer Glorie dem rhetorischen ‚aptum‘ widersprechen würde.

Danach kommt noch sogar Hundemers ‚Brücke über die Zeit‘ in Bergmüllers, Chorbogenfresko in Diessen ins Bild und zu Wort, das man auch viel einfacher weitgehend unrhetorisch und v.a. kunstimmanent erklären kann. Abschliessend kommentiert Telesko Markus Hundemers ‚sinnliche Erkenntnis‘ (Baumgarten) als bildrhetorischer Vorgang im Betrachter, dass die (bewusste) Visualisierung rhetorischer Mittel die Imagination des [rhetorisch versierten?] Betrachters inspirieren würde, und die Bildrhetorik als ein künstlerisches Instrumentarium ähnlich der Ikonographie handbuchartig zu erlernen wäre bzw. erlernt worden wäre wie durch das von Ernst Ludwig Huch mit dem malerisch umzusetzenden banalen Synekdoche-Vorschlag von Blüten als Frühling.

Wenn man den sicher bemühten Beitrag von Werner Telesko nochmals kurz Revue passieren lässt, schwankt dieser Autor zwischen kritischer, analytischer Distanz und doch einer zugehörigen Nähe oder Zugehörigkeit zu der ‚Jüngeren (aber auch zur ‚Älteren, renommierten) Kunstwissenschaft‘. So sehr er sich auf hohem analytischen Niveau bewegt, so wenig erreicht auch er eine Stringenz von Rhetorik, rhetorisch, Bildrhetorik u.ä.. Es bleiben Worthülsen. Der Erkenntnisgewinn ist eigentlich nur der, dass ein Bild oder Bildelement auch eine gewisse Nähe zu rhetorischen ‚Erscheinungen‘ bzw. Begriffen hat. Aus der Sicht eines eher der künstlerischen Praxis und dem konkreten Werk Verbundenen mit einer doch schon etwas längeren und mehr oder weniger intensiven Beschäftigung auch mit den ‚Gedancken‘, Konzepten, Programmen muss der Rezensent konstatieren, dass (Schul-) Rhetorik so gut wie keine Rolle spielt, obwohl die meisten Auftraggeber (Programmmentwerfer) und auch einige wenige Künstler eine rhetorische Schulung hinter sich hatten. Bei den Künstlern äussert sich dies allenfalls in einer gewissen kreativen Neigung zur Allegorie, Emblematik u.ä., was man am ehesten als

rhetorisch etikettieren könnte, aber zur Entschlüsselung der enigmatischen eigentlichen Absicht oft nichts beiträgt. Bei den meisten Aufträgen gab es nur eine Unter-Verabredung und knappe schriftliche, bei schwächeren Malern und künstlerisch-theatermässig ambitionierten Auftraggebern ausführlichere, bildhaftere Vorgaben auch mit den situativen Gegebenheiten. Es war sicher nicht so, dass dann der Maler für sich, bei sich ein rhetorisches Lehrbuch (hat sich jemals eines im Nachlass befunden?) zur Hand nahm – von einem von Telesko genannten rhetorischen Fundus wie im ikonographischen Bereich ist dem Rezensenten nichts bekannt – , um zu dem geforderten Thema sich seine Gedanken richtig machen zu können, sondern er zieht wenn nicht mitgegeben eventuell entsprechende religiöse-historische Literatur heran, stellt sich innerlich ein Bild vor, erinnert sich seiner Vorbilder, durchforstet seine Vorlagen, fertigt Skizzen, um das vorgegebene Thema wirkungsvoll (und in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts historisch etwas getreuer) in Szene, zum Ausdruck zu bringen, wofür man auch ‚decorum, aptum‘ in rhetorischer Weise sagen könnte. Die immer rhetorisch beanspruchten Stilhöhen wie auch die musikalischeren Modi ergeben sich aus der auch situativen Thematik, die allenfalls bewusst, gewollt vom Auftraggeber wie vom Künstler möglicherweise ironisch, parodistisch, travestiehaft oder unfreiwillig dilettantisch, freiwillig verkehrt, gemischt oder sonst irgendwie verändert wurde. Ob auch bei der Vorlage, Genehmigung, dem endgültigen Kontrakt und der Ausführung von seiten der Auftraggeber in der barocken Deckenmalerei explizit rhetorische Elemente noch einfließen, oder einzubauen waren, lässt sich nirgendwo nachweisen. Am ehesten könnte man dies in wenigen, zumeist nachträglichen, oft rechtfertigenden, lobenden, propagandistischen Beschreibungen und Erklärungen und teilweise mit einem gewissen literarischen-poetischen Anspruch noch vermuten oder annehmen.

Vielleicht wird die Rhetorik, das Rhetorische im nächsten Kapitel bei der nächsten Gattung **„23 Die Skulptur des Barock und Rokoko“ (Philipp Zitzelsperger)** etwas offensichtlicher, das mit **„1 Einleitung“** vielversprechend so beginnt: „wenn über die Rhetorik in der Skulptur des Barock und Rokoko zu sprechen ist, muss vorweg genommen werden, dass deren rhetorische Implikationen [‚Einfältelungen‘, Verwicklungen, vgl. Gilles Deleuze] selten von der Hand zu weisen. [aber dann] in ihrer strukturellen Eigenart jedoch schwer zu bestimmen und von denen der Malerei [welchen?] zu unterscheiden sind. Die Rhetorik war im Barock eine allgemeine Kommunikationslehre, die den Künsten und ihrer

Theorie als [nur?] theoretisches Dispositiv diene“ ... „nach ‚ut pictura poiesis‘ ... orientierte sich die bildende Kunst ... an der Rhetorik als einem disziplinierenden und tragfähigen Regelwerk“ [so ähnlich auch Giulio Claudio Argan 1955]. Über die Bedeutung der Analogie von visuellen Künsten und Rhetorik, ja „Gleichsetzung“ v.a. in der Plastik werde [nicht überraschend] gestritten. Zitzelsberger scheint sich der „bis heute ... [geäusserten? Warnung] vor einer allzu leichtfertigen, deduktiven Anwendung der Rhetoriktheorie auf die Deutung der Kunst“ [also nach dem Motto: wir haben einen rhetorischen Terminus, er muss im Werk vorhanden sein, wir suchen und wir finden ihn] und der „Induktion als methodische Alternativ(e)“-Empfehlung [wohl in der Art: Merkmal x in Werk y wirkt wie Rhetorik-Element z] anzuschliessen. Der Autor nennt dafür die Namen Hubert Locher (1987), Nikolaj van der Meulen (2001)) und Ulrich Fürst (2002). Nach den üblichen analogen Rhetorik-Kunst-Stich-oder Schlagworten: inventio, dispositio, elocutio, den Stilhöhen bzw. -tiefen; decorum, ornatus, variatio, perspicuitas; ... docere, delectare, movere, persuadere ... provocatio, concettismo und ihrer leichteren Umsetzung in der auch dadurch zumeist privilegierten Malerei erwähnt der Autor einen bislang unveröffentlichten Traktat eines theoretisierenden Bildhauers Orfeo Boselli (ca. 1610-1667), der – o, Wunder – leider „auch wenig ergiebig ist für das spezifische Verhältnis von Skulptur und Rhetorik“, um dann im nächsten Abschnitt doch wieder festzustellen, dass „die Übertragung der Rhetorik auf die neuzeitliche Theorie[!] der Künste ... dennoch [nur?] anhand der Kunstliteratur der Zeit nachzuvollziehen (sei)“. Dass in solchen Lobschriften von Literaten, Theoretikern rhetorische Schlüsselbegriffe auftauchen oder die Artefakte als rhetorische Leistungen (deskriptiv und präskriptiv) bezeichnet werden, ist ja wie schon hier öfters geäussert wahrlich nicht überraschend, aber dann auch zu relativieren, nicht für bare Münze, sondern eher ‚rhetorisch‘ (man merkt die Absicht, und ist bestimmt etwas vorsichtiger) zu nehmen. „Die Kunstliteratur des Barock vermittele einen [immer auch zu differenzierenden] Eindruck von den Seh[empfindungs- und Denk]gewohnheiten dieser Epoche“. Der Autor verspricht die rhetorischen Elemente der Plastik v.a. gegenüber der Kategorie Malerei herauszufinden.

Dazu gehört als erstes „**2 sprechende Skulpturen**“ – sprechende oder schreiende Malerei hatten wir ja schon z.B. bei Poussin oder in der süddeutschen Provinz die redselig muntere ‚heilige Sippe‘ von Johann Heiss in Ellwangen, St. Vitus gegenüber den sich anscheinenden ‚sacre conversazione‘ der Renaissance – und wieder kommt der etwas gesichtslose und wie durch Zettel sprechende Pasquino-Torso zu Wort und zu Bild. Die

angeführte Empfehlung Tommaso Campanellas in seinem ‚Sonnenstaat‘ vor stummen zuschauenden, aber dennoch mit- oder auswirkenden Statuen der grossen Geister den Zeugungsakt mit den aufschauenden weiblichen Beteiligten auszuführen, findet sich ja ähnlich weniger öffentlich in anderen Breiten und Zeiten vor und unter anderen Bildern. Der Pygmalioneffekt wird mit der rhetorischen ‚persuasio‘ bzw. ‚accutezza‘ nur ganz oberflächlich verbunden, obwohl der Autor gleich darauf mitteilt, dass das Pygmalion-Galatea-Motiv (Falconet 1764) am Vorabend der Aufklärung bzw. bei Sonnenuntergang der Rhetorik entstanden sei.

Der Übergang zur Denkmalfigur **„3 Memoria und Allegorie“** mit dem Höhepunkt eher im rhetorikfernen 19. Jahrhundert erfolgt etwas abrupt und die Stichworte neben memoria‘ wie aemulatio, decorum, aptum, convenevolezza, difficoltà, varietà, novità bleiben aufgesetzt. Bei Gruppenbildungen (z.B. Bernini) wird etwas vermengend von ‚rhetorische(r) Theatralität‘ aber nicht von ‚theatralischer Rhetorik‘ gesprochen.

Im Abschnitt **„4 Difficoltà, Accutezza und Illusionismus“** kommen noch weitere Leitmerkmale zu Wort und auch noch einmal die ‚Transverberation der Hl. Teresa‘ von Bernini mit Filippo Baldinuccis „bel composto“ zu Bild auch bei der „meraviglia“ erzeugenden „skulpturalen difficoltà“ unter angeblich bewusster Vernachlässigung des (doch eher sittlichen?) decorums und gleichzeitiger Steigerung des „Scharfsinns“ (accutezza) des Konzepts. Hier liefert diese rhetorische Analyse allenfalls gewisse Termini, aber keine wirklich neuen Erkenntnisse. Dieser Konzeptismus wie auch des Theaterimpresarios Bernini scheint mehr vom Theater als von der Rhetorik beeinflusst zu sein. Neben den Asam- bzw. Zimmermann-Brüdern werden auch Johann Joseph Christian und Johann Michael Feichtmayr mit dem Zwiefalter Kanzel-Gegenkanzeln-Gebilde (jetzt um 1760) erwähnt, allerdings bleiben die „semantischen Umdeutungen“ (Realität gewordene Illusion) unausgesprochen. Zum Stichwort ‚Illusionismus‘ werden Sforza Pallavicinos „Trattato delle Stile del Dialogo“ von 1662 und das Täuschung-Enttäuschung (inganno-disinganno)-Prinzip weniger zu überwältigen als zu einem besseren Glauben zu führen genannt.

Auch wenn das anekdotische Lob auf Papst Urban VIII bzw. seine Büste nach rhetorischen Regeln (occasio, provocatio, dictum) erfolgt sei, ist damit über die Rhetorik der Büste wenig konkretes ausgesagt. Etwas konkreter wird es, wenn wieder die Literaten bei dieser Bernini-Büste „azzioni“ und „contraposti“ oder „difficoltà der Einfarbigkeit“ anmerken. Der längere Abschnitt über den exzentrischen Franz Xaver Messerschmidt

bringt keine neuen Erkenntnisse z.B. in Bezug auf Rhetorik. Das weitere zu Georg Raffael Donner oder Fidelis Sporer, Jean-Antoine Houdon, Jean-Baptiste Pigalle ist weitgehend konventionelle, anmutungshafte rhetorikfreie Stilkritik.

Peter Stephan, der sich anfänglich mehr in politischer Ikonographie (Würzburger Residenz) und dann an bildhafter Architektur (S. Ivo, Rom) versuchte, beschäftigt sich jetzt in „**24 Barockarchitektur und Rhetorik: Das Berliner Schloss**“ mit einem leider nicht mehr erhaltenen bzw. jetzt auch nicht mehr im Innern rekonstruierten Gebäude. Im ersten Abschnitt „**1 Architektur als nonverbale Kommunikation**“ folgt der Autor G. Bandmann u.a. mit Architektur als narrativer (parlante), metaphorischer oder gar allegorischer Bedeutungsträger. Ob hier auch von rhetorisch geredet werden kann, abgesehen von grossem (prächtigen), mittlerem oder einfachen Baustil, ist fraglich. Das Schloss ist wohl mehr politisch-historisch-soziologisch als ständisch-höfische, repräsentative ‚dritte Haut‘ hier des markbrandenburgischen Reichs-Kur-Fürsten und zum König in Preussen Erhöhten zu sehen. Dass die rhetorisch gebildeten Berater den architektonischen Entwicklungsprozess in Analogie zur Rede gesehen haben [sollen: kein direkter Beleg], überrascht weniger, als dass Michelangelo die Fassade des Konservatorenpalastes in Rom nach dem „Aufbau eines lateinischen Schachtelsatzes“ gestaltet habe. Ebenfalls keinen direkten Nachweis gibt es für die Gesandtentreppe in Versailles als Éloge auf Louis XIV, da wohl jedes Bauwerk etwas zu Ehren des Bauherrn errichtet wurde. Das in S. Ivo, Rom Architektur gewordene Pfingsten hat der Verfasser auch schon ausführlicher in: „Aufklärung und Sakraler Raum – Ausstattungsdiskurse im klerikalen Milieu des 18. Jahrhunderts“, Tübingen 2017, S.39-56 allerdings ebenfalls nicht direkt rhetorisch verbalisiert. Bei den Schöpfungen der Gebrüder Zimmermann bzw. Asam ist auch nur von spielerischer Theatralik die Rede.

Wenn in Abschnitt „**2 Architektur als Invention**“ Lothar Franz von Schönborn allbekannt das Treppenhaus in Pommersfelden als seine „invention und meisterstick“ bezeichnet hat, sollte man ohne Beweise nicht die Überinterpretation als (bewusste?) Analogie einer „Konzeption einer Rede“ im Sinne Quintilians oder Ciceros, wofür die Stichworte: inventio, argumentum, loci (topoi), a persona, a re herhalten müssen, begehen. Die folgende Bauausführung entspräche der ‚elocutio‘ in einer der bekannten Stillagen. Die Wahl der „architektonischen Figuren“ [Form-Ornamentik] dient oder erzeugt die „Klarheit“ [perspicuitas] und „Schönheit“ [ornatus]. Der rhetorischen ‚memoria‘ entspräche die

Bauzeichnung. ‚Pronuntiatio‘ und ‚actio‘ wären die weitere Bauausführung. Diese verquälte Analogisierung endet mit der Architekt-Handwerker-Absprache als eine Art rhetorischer Mimik und Gestik, und man ist gespannt, ob und wie der Autor dies alles in Abschnitt „**3 Das Berliner Schloss als Fallbeispiel**“ wird nachweisen können.

Leider ist anscheinend kein schriftliches Konzept für „**3.1 Die Invention des Argumentes**“ vorhanden, ob das Generalthema der Rangerhöhung durch „vier loci a re“ (loci a causa, loci a tempore, loci a circumstantia, loci a modi) so dokumentiert ist.

Der nächste Abschnitt „**3.2 Die Berücksichtigung der Fundstätten**“ klingt zuerst wenig rhetorisch. Der Unterabschnitt „**3.2.1 Die ‚loci a circumstantia‘**“ bringt mehr oder weniger Historisches wie die König-Selbst-Krönung 1701 in Königsberg nur für das reichsexterritoriale Preussen (ehemals Deutschordensgebiet) und die gleichzeitige Erneuerung des Schwarzen-Adler-Ordens des Deutschordens, was sich auch am Ausbau (Ummantelung durch den Mantel des Schwarzen-Adler-Ordens) allerdings nicht nur steinfarben niedergeschlagen habe.

Mehr ikonographisch-ikonologisch wird es, wenn die Fassaden und die Paradezimmer als Metaphern für den Krönungsornat gedeutet werden. Zur Veranschaulichung werden drei alte Aufnahmen eines Fassadenabschnittes mit Krone und Schild, eines Deckenbildes von Terwesten in der Schwarzen Adlerkammer und der Deckenvoute mit dem Ordensmantel im Rittersaal beigegeben, sowie ein Adler-korinthisches Kapitell des Portalrisalits und des stuckplastischen Gigantensturzes durch Minerva im Treppenhausgebälkbereichs von etwas bescheidener Qualität auch bei der Wiedergabe. Das ‚genus grande‘ zeige sich durch Nobilitierungsmotive wie durch Zitate teilweise antiker römischer Art (vgl. Rom des Nordens, auch unter dem Enkel Friedrich II, den Grossen).

Bei „**3.2.2 Die loci a persona**“ bekommen weniger die rhetorischen als ikonographischen Einzelheiten in Bezug auf den König Friedrich zu Wort oft in dem damals angemessenen, noch fast obligatorischen Latein: genus, natio, patria, quid (Kunst- Friedensliebe) affectet cuique, educatio et disciplina, animi natura, fortuna (Münzturm, Fortunaportal, Potsdamer Schloss). Bei Peter Stephan ist nun zu lesen, dass Joachim van Sandrart den dritten Band seiner Teutschen Academie dem damaligen Kronprinzen Friedrich (Wilhelm) gewidmet hätte. In der 1679 erschienenen Ausgabe heisst es aber (unmiss-)verständlicherweise Friedrich Wilhelm, womit der Vater und damalige Grosse Kurfürst sicher noch gemeint war. So ist auch eine mehrfach geäußerte Vermutung, dass das Schloss als steingewordene Academie anzusehen wäre, schlicht überzogen. Ob später der friedensliebende Friedrich

III, der sich als Friedrich I die Krone selbst aufgesetzt hatte, sich als zweiter Augustus, Salomon, Antoninus Pius, Numa Pompilius gesehen hat oder sich sehen bzw. darstellen liess, muss man auch hinterfragen, wie auch, ob unter dem psalmodischen Schwesternkuss von Eirene und Sophia in dem Deckenbild der Schwarzen-Adler-Kammer (Fig.6a) das sich küssende Regentenpaar Friedrich und Sophia (+1705, 2. Gemahlin) verbirgt oder auf ihre Wesens-Herrscher-Merkmale alludiert wird. Das Verhältnis der



Fig.6a: Augustin Terwesten: Investitur des preußischen Königsadlers (Glück Preussens), 1703. zerst. Deckenbild, Berlin, ehem. Stadtschloss, Schwarze-Adler-Kammer

beiden war recht lange distanziert. Das verschlungene Monogramm in der Hand der „felicitas publica“ (vgl. oben bei Rubens) ist wohl als CR = Charlotta, Carlotta Regina oder SCR = Sophia Charlotta Regina weniger CFR = Charlotta Fridericus Rex/rRegina zu verstehen. Ebenso fragt man sich, ob Friedrich die Rangerhöhung als Gunst der Stunde

oder Geschenk der launischen Fortuna ansah, während er über 2,5 Millionen Dukaten und 8000 Soldaten für einen Königstitel ausserhalb des Hl. Römischen Reiches hinlegen musste. Schon in seinen früheren Arbeiten zeigt Peter Stephan monistische oder monokausale Tendenzen, was sich in „**3.3 Die figurae**“ wieder in dem „rhetorischen Charakter“ oder der ‚rhetorischen Brille‘ für ‚ornatus, perspicuitas, puritas‘ bzw für „**3.4 ordo und decorum**“ äussert. Unser Friedensfürst oder dieser ‚Friedensreiche‘ mutiert jetzt aber sogar noch zu Zeus, Jupiter, der mit seiner Tochter Athena, Minerva die ‚gigantes superbos debelliert‘, was als „Verkörperung der preussisch-brandenburgischen Staatsräson“ (gegen die drei Wehs?) und als „Metapher für die Restituierung von ordo und decorum“ (vgl. auch law and order) zu gelten habe. Dies alles ist schon historisch wenig glaubhaft und zu rhetorisch verbrämt, da sich hier im Vorraum bzw. Treppenhaus noch das übliche moralisierende, aufsteigende Tugend-Laster-Spektakel abspielt im Aufstieg und in einem standesmässigen Kosmos.

In dem Abschnitt „**3.5 Architektur als Manifestation einer höheren Idee**“ erfährt alles bisherige noch eine ‚climax‘: ‚gute Invention‘ (z.B. einer Architektur) wie das Berliner Schloss) sei eine Widerspiegelung einer höheren Ordnung und „christlich neuplatonische Emanation“ oder „punktuelle Nachvollzug des göttlichen Schöpfungsaktes [der göttliche Architekt, vgl. Gott als Architekt]“, „eine höhere Idee nehme Gestalt“ an „werde zum Beweisstück „argumentum“. Ob Schlüter seine Tätigkeit(en) rhetorisch wie ein Schulaufsatz oder ein Vortrag nach rhetorischem Schema: inventio, dispositio, elocutio, memoria und pronuntiatio/actio und „Materialisierung einer göttlichen Idee“ selbst so gesehen hat, da hat der Rezensent doch so seine Zweifel; so auch, ob wegen des angeblich „salomonischen Friedrich“ dieser Schlossbau gleich als salomonischer Tempel zu gelten habe. Der Hofantiquar Lorenz Beger spricht ja nicht von der „domus“ oder dem „templum sapientiae“, sondern dass Pallas „so etwas wie die weltlich-göttliche Weisheit (des Auftraggebers) „has ... arces“, also diese Burg-Schloss-Trakte gegründet (errichtet) hätte. An der Abbildung Nr.4 des Rittersaales kann leider nicht richtig nachvollzogen werden, ob Pallas diesen von Jupiter gestifteten Krönungsornat oder eher den Ordensmantel in der Voute [zusammen mit Fama und?] in den Fassadenmantel (aussen?) übergehen lässt, dass also letztlich „Schloss wie preussisches Königtum ...“ Ausfluss einer himmlischen Idee [eher Bestimmung: fatum oder votivartig] wäre gleichsam eine ‚Kopfgeburt‘ wie die Pallas selbst oder eher eine des Autors. Bei der wieder aufgenommenen Gigantomachie mit dem Jupiter-Friedrich, den Steine schleudernden

Giganten bzw. Schlüters in dem Treppenhaus fühlt man sich an Giulio Romanos Palazzo del Te in Mantua erinnert. Das angesprochene „reziprok(e)“ Verhältnis von Schlüters Treppe und der Giganten-Rampe zu Salomons-Tempel und dem Turm von Babylon im Sinne von Tugend und Laster ist leider nur gedanklich nachzuvollziehen, aber weniger, dass „im Berliner Treppenhaus ... die Sandrart'sche Akademie-Architektur zu einer quasi sakralen Ideenarchitektur (transzendiert) wäre [allenfalls in der Vorstellung des Autors].

Mit „**3.6 Das Ingenium des Architekten**“ gelangt der Beitrag wieder voll auf das rhetorische Gleis zurück. Wir hätten gerne mehr von dem gelehrten, sicher rhetorisch-geschulten Berater Lorenz Beger erfahren, bevor Schlüter an Quintilian und Cicero gemessen wird: iudicium, studium, eruditio, litterae, consilium, astutia, ars combinatoria und ingenium. Das direkte Studium der (antiken) Bauten wird wohl eine grössere Rolle als Theoretiker wie Bartolo, Bellori oder Sandrart gespielt haben bei einem noch im Barock verbreiteten Exempla-Denken. Ob allerdings Schlüter ein zweiter Horaz („aere, lapide perennius“?) war, weil leider ohne Abbildungsnachweis „ingenium und ars“ im Deckenbild des Rittersaales (Fig.6b) das emporgetragene Schlossmodell Schlüters als „himmlische

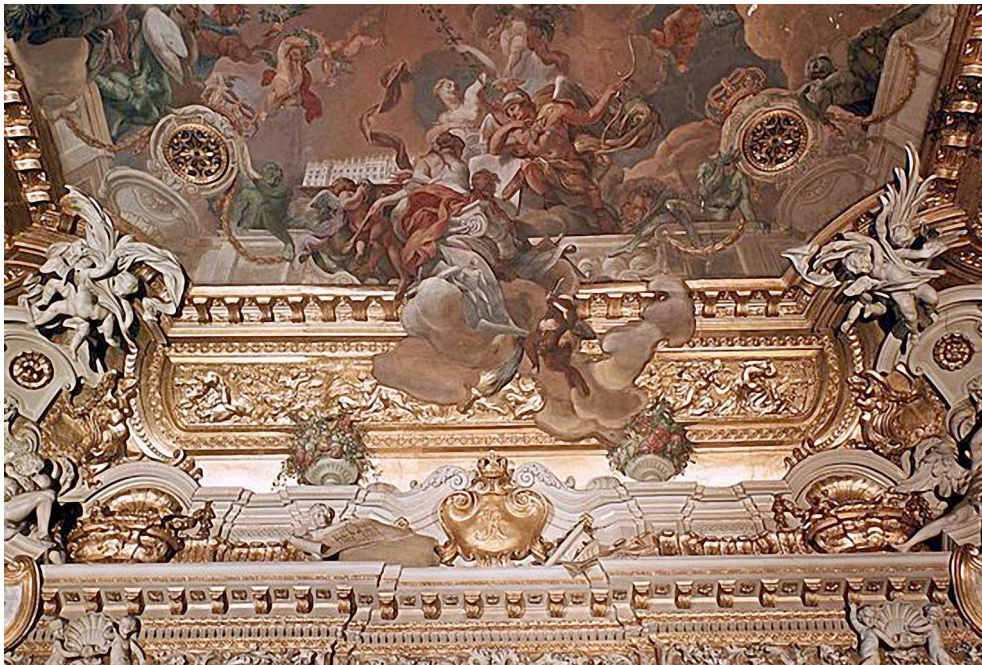


Fig.6b: Johann Friedrich Wentzel: Detail des ehem. Deckenbildes. Berlin, Stadtschloss, Rittersaal.

Gedankenarchitektur wie ingeniöse künstlerische Schöpfung präsentieren würde, bleibt wieder als These im luftigen Raum, da ja man alle diese Motiv-Dedikations-Modell-Bilder ähnlich interpretieren müsste. Der Autor schliesst auch noch daraus, dass das Werk im

Kopf bereits existiere und die Ausführung sekundär sei. Das mag bei dem plastischen wie auch malerischen Barockentwurf so gewesen sein, der vom Künstler oft als das Original gegenüber der Ausführung angesehen wurde.

In Abschnitt „**3.7 Die bauliche Umsetzung des Entwurfs als Entsprechung zu pronuntiatio und actio**“ gehen die Analogie-Bemühungen weiter: Pronuntiatio (plastisch-figürlicher Dekor) und actio (= Hofzerimonell, theatrum caeremoniale). Man kann dem Autor zustimmen, dass das barocke Hofzeremoniell eine Vergegenwärtigung der himmlischen Ordnung sei, aber wohl nicht die Rhetorik, ausser Herrscher und Hofstaat hätten sich nicht nur wie „Olympier auf Erden“ gefühlt, sondern auch als antike Redner aufgeführt. Richtig ist auch, dass profan und sakral vor der Aufklärung noch nicht getrennt waren. Dass aber [erst, nur?] „auf der Grundlage der Rhetoriktheorie Architektur, Malerei, Skulptur und Ritus, zu einer Einheit, eine Art Gesamtkunstwerk in einer übergeordneten Gesamtaussage, des argumentum,“ verschmolzen wären, bleibt eine Unterstellung.

Im letzten Abschnitt „**3.8 Das Schloss im ikonographischen Diskurs**“ wird der Autor wieder etwas historisch-politisch und soziologisch: ‚Königs-, Kaiser-, Reichs- und Imperialstil‘.

Wenn man noch die „**4 Literatur**“ anliest (z.B. Beger, Lorenz, Thesaurus Brandenburgens selectus – 3 Bde., Berlin/Leipzig (1696-1702) oder doch einige der zahlreichen neueren Monographien zum Berliner Schloss könnte man meinen, dass sich bei Peter Stephans fixer Idee von Rhetorik dafür konkrete Belege finden müssten. Genauere (,saubere‘) historisch-archivalisch-politisch und ikonographische Untersuchungen sind unerlässlich, damit nicht wie in diesem konkreten Fall, die Sicht durch vermeintlich, angeblich ursächliche primordiente Rhetorik de facto eher verstellt wird. Selbst Frank Büttner, ein anfänglicher Promotor des Rhetorischen in der Kunst des Barock, verzichtet 2008 in der „Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland“, Bd 5. Barock und Rokoko, S.209-216, Nr. 21-23 ganz auf einen rhetorischen Unter- oder Überbau.

Nachdem für unsere Begriffe man mit der Rhetorik beim Berliner Schloss auch etwas überzogen hat, ist man nun wieder gespannt, ob **Cornelia Logemann** im Kapitel „**25 Die Allegorie**“ an einigen Beispielen von 1400 bis 1800 mit fünf Abbildungen ihre (Wechsel-) Beziehung mit der Rhetorik uns auf- oder nachweisen kann.

In Abschnitt „**1 Allegorie zwischen Bild und Text**“ ist (S.556) erstaunlich und irgendwie

für den Rezensenten signifikant, dass der Allegorie-Begriff aus den rhetorischen Tropoi in der Kunstliteratur anscheinend erst in der rhetorisch-allegorischen Krise ab Mitte des 18. Jahrhunderts (Sulzer) auftaucht. Gerade bei den literatur-[und wohl auch rhetorisch-] wissenschaftlichen Vorgaben (bleibe) „eine kritische Beschäftigung mit der Theorie und Terminologie der Allegorie in den Bildkünsten ein Desiderat“ auch im Vergleich mit Symbol, Emblem, Hieroglyphe, Personifikation (rhetorisch: Teil der Personifikation. Diese scheint in dem Synkretismus von antikem Heidentum und mittelalterlichem Christentum am Beginn der neuzeitlichen Allegorik zu stehen (Giotto: Tugenden und Laster). An politischer Allegorik werden A. Lorenzettis ‚Regierungsarten‘ im Rathaus von Siena zwar abgebildet aber nicht näher wegen der angeblichen Theorielastigkeit [oder -losigkeit?] eingegangen, leider auch nicht auf Bronzinos interessante, rätselhafte ‚Allegorie mit Venus und Cupido‘, die Vasari anscheinend nur als „Gemälde von einzigartiger Schönheit“ (mit Amor küsst Venus, Vergnügen des Spiels (u. anderer Amoretten, Tücke, Eifersucht, Leidenschaft der Liebe) beschrieb ohne auf das damals wohl selbstverständliche Verbindende einer Grundidee einzugehen.

Im Abschnitt **„2 Bildallegorien“** ist aus den zahlreichen literarischen Quellen (inclusive der ‚praktischen‘ Emblembücher wie von Cesare Ripa) die Einteilung des Jesuiten Louis Richeômes von 1609 in ‚peinture muette‘ (Gemälde), ‚peinture parlante‘ (literarische bildhafte Beschreibungen) und ‚allegorie‘ (profan-sakrales Mysterium) erwähnt. Eine didaktische, gegenwartsbezogene Weiterentwicklung meint die Autorin in einem 1724 entstandenen Frontispiz (S.568, Abb.5) erkennen zu können, auf dem die sitzende, schreibende ‚Historia‘ von ‚Chronos‘ auf einem rückwärtigen Visions-Bildschirm mit der Heilsgeschichte von Adam und Eva bis zur christlichen Erlösung hingewiesen wird, während die irdisch vergänglichen Geschichtszeugen auf oder am Boden liegen, was die Autorin auch so ähnlich sieht.

In Abschnitt **„3 Allegorie in der Krise“** zeigt die Autorin diese an den Forderungen Roger de Piles von 1708: 1. intellegibel (= einsichtig, verständlich), 2. durch eine Tradition abgesichert, 3. nützlich und notwendig. Dazu werden noch weitere verschiedenartige Namen kritisch genannt wie Winckelmann und seinen ‚Versuch einer Allegorie‘ von 1766. Das Sich-Überleben und Verändern der Allegorie im Verlauf des 18. Jahrhunderts hätte man anschaulicher, tiefergehend und nicht nur die Kunsttheorie betreffend sich gewünscht, v.a. die Querverbindungen zu einem anderen Glaubens-Herrschafts-Verständnis, dem damaligen Niedergang der Rhetorik und der Allegorik vor der

Genieästhetik ... Die „kanonisch“ gewordenen postumen Äusserungen Goethes zu Symbol und Allegorie hätte man sich ebenfalls kritisch kommentiert gewünscht.

Im Abschnitt „**4 Ausblicke**“ wird die Weiterentwicklung, die Veränderung der Allegorie bei Gustave Courbet bis in die Werbung und Neuen Medien wie die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Allegorie bei Abi Warburg, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Walter Benjamin bis zur Gegenwart knapp angedeutet. Der Rezensent vermisst in der teilweise hochtheoretischen Abhandlung eine geistesgeschichtliche Darstellung der Entwicklung und der Beziehungen von Bildenden Künsten, Poesie v.a. vor dem Hintergrund der Rhetorik-Problematik. Zum logischen Verständnis von Allegorien trägt das rhetorische klassifizierende Vokabular über Ikonographie-Ikonologie hinaus eigentlich nichts bei. Zumindest ist bei den bisherigen Beispielen im Buch kein grosser Erkenntnisgewinn zu ver'buchen'.

Noch mehr als in der Allegorie dürfte, müsste im nächsten Kapitel „**26 Barocke Thesenblätter**“ (**Birgit Ulrike Münch**) durch ihre oft emblematische Verbindung von Bild und Text, oder durch den rhetorischen Zusammenhang (akademisch-öffentliche Vorträge, Disputationen) herauskommen. Überdies ist das Thesenblatt wie es in „**1 Definition**“ heisst, ein Phänomen v.a. des jesuitisch-katholischen Barock (Jesuiten und Benediktiner) kurz nach 1600 und bis 1773 also in der Zeit der v.a. jesuitisch geprägten Rhetorik. Bei den knapp von der Autorin aufgeführten Merkmalen und Funktionen ist aber auch erwähnt, dass „Bild und Text ... jedoch nicht immer in engem Zusammenhang (stünden)“. Die Abschnitte „**1.1 Patrone und Adressaten**“ und „**1.2 Geographische Verbreitung und Auflagenhöhe**“ (zwei Thesenblätter im Zusammenhang mit der universitären Disputationspraxis) bieten in dem höfisch-konfessionellen Universitätsbereich keine Überraschungen. Bei der etwas strittigen Funktion des Thesenblattes als Einladungsschreiben, Plakat und noch mehr als Memoriale ist weniger die Gedächtnisstütze für den Defendenten (Anette Michels) als Dank, Lob für den Empfänger, Patron und oft Mäzen (Sibylle Appuhn-Radtke) zuzustimmen.

In „**3 Vorläufer und verwandte Phänomene**“ werden Bezüge des Thesenblattes zu Emblem, Allegorie, Typologie und die Verwandtschaft zum Frontispiz genannt. Von einem interessanten von Wolfgang Kilian 1637 gestochenen, ausführlicher besprochenen Blatt ‚Theses de anima‘ gibt es leider keine und von einem früheren, 1625 von Callot für Nikolaus Franz von Lothringen gestochenen Blatt ‚Conclusiones Physicae‘ nur eine im

Detail nicht ausreichende Abbildung.

In Abschnitt „**4 Ars Memorativa und Disputatio in der Jesuitischenrhetorik**“ werden die ignatianischen Exerzitien mit den rhetorischen Begriffen wie „apostrophe“, „hypotyposis“, „prosopopeia“ unterlegt, aber wie die Autorin mitteilt, anfänglich ohne Abbildungen publiziert im Gegensatz zu den 1595 von Hieronymus Nadal postum veröffentlichten illustrierten „Adnotationes et Meditationes in Evangelia“ [nicht: Evangeliae!].

Im Abschnitt „**5 Vorlagen und Bildsujets der Thesenblätter**“ wird die Frage nach der Konzeption neuer oder Wiederverwendung älterer Bildmotive und nach den Verantwortlichen gestellt und so beantwortet, dass wie bei den Fresken übliche schriftliche Programme nicht überliefert sind und Präses, Defendent und der Vorzeichner zusammengewirkt haben dürften. Als Beispiel wird ein lavierter, weiss gehöhter Kreide(?) - Entwurf (Fig.7a) angeblich von Johann Ulrich Mayer in London, British Museum ohne



Fig.7a: Anton Mayer: „HI-Blut“ - Entwurf für Thesenblatt (?), um 1720. Kreidezeichnung 123,3 x 85,4 cm. London, British Museum.



Fig.7b: Anton Mayer: „Sieben Zufluchten“, bez. u. dat.1715. Öl/Lwd. Heiligkreuztal, Klosterkirche (ehem Hochaltarblatt).

Technikangabe angeführt, der unten eine leere Sockelfläche mit einer jetzt unleserlichen Kartusche in der Mitte besitzt. Im Zentrum die strahlende Heilig-Blut-Reliquie darunter der Mess-Opfer-Kelch, eine Mandorla mit Weinranken und den verschiedenen Reliquien des Passionsgeschehens, die Schmerzensmutter in der Mitte, während darüber Gott Vater als Herr der Schöpfung und die Geisttaube das Erlösungs-Opfer-Werk beschützen (Variation des Ratschlusses der Erlösung). Die Autorin dürfte diesen Entwurf mit der Heilig-Blut-Reliquie im Schein‘ von Weingarten (‘in vineis‘) richtig verortet haben. Das Ganze hat aber nichts Rhetorisches an sich, sondern erinnert an ein allerdings übergrosses Wallfahrtsbild(chen). Der penibel als Grafikvorlage ausgearbeitete Entwurf ist wohl eher nur nach der Signatur dem 1630 geborenen und 1704 verstorbenen ehemaligen Rembrandt-Jordaens-Schüler Ulrich Mayer um 1700 zugewiesen. Der Rezensent würde das Blatt eher dem im Umkreis des frühen Bergmüller in Augsburg lebenden Anton Mayer (z.B. Heiligkreuzthal, 1715) (Fig.7b) stilistisch zuweisen. Ausserdem wäre es sehr unwahrscheinlich, wenn der vornehmliche Porträtist Mayr als einer der reichsten evangelischen Bürger Augsburgs im Alter von über 70 einen solchen erzkatholischen Auftrag übernommen hätte.

Im Abschnitt „**5.1 Bildthemen**“ wird die gegen rhetorische Einflüsse sprechende Vielfalt und nochmals der mangelnde Bezug zu den Thesen angeführt. Ausführlicher geht die Autorin auf einen Bartholomäus-Kilian-Stich ‚Theses Philosophiae: De corpore Animato‘ von 1674 nach unbekanntem Entwurf der erst 1669 gegründeten Leopold-Franzens-Universität ein, wobei sie aber mehr auf die Lichtmetaphysik (direkt vom Innsbrucker Gnadenbild auf das Reich, den Reichsapfel und auf die weibliche Perl-Empfänger-Muschel (vgl. das Maulbertsch-Fresko in Halbthurn 1765) bzw. indirekt über Spiegel abgelenkt ins Gesicht von Kaiser und Universitätsgründer Leopold und Kaiserin Claudia Felicitas (1653-1676, oo 1673, 2 Töchter) den Geist erhellend, animierend-belebend (corpore animato), befruchtend, das Genealogische Band durch Nachwuchs (und Maria-Hilf-Beistand) zu verlängern. Wenn man will, kann man diesen Licht-Laser-Wunsch-Gnaden-Verkehr rhetorisch auffassen, aber dadurch nicht besser verstehen.

In „**5.2 Architekturelemente als Rahmung**“ wird dessen vereinheitlichendes, szenisches Element eher theatralisch (‘theatrum mundi’): der Defendent als Schauspieler oder Kämpfer in der akademischen Arena“ aber nicht als Redner (wie z.B. Christus unter den Schriftgelehrten) verstanden.

Nachdem auch hier unsere ‚rhetorischen‘ Erwartungen wieder etwas enttäuscht wurden, setzten wir nochmals grosse Hoffnung auf das Kapitel „**27 Das ‚Erhabene‘**“ und **Wolfgang Brassat**. Der Autor beginnt mit „**1 Definition**“ und „**2. Begriffs- und Theoriegeschichte**“: to hypsos, Genitiv hypsous oder sublimitas in Beziehung zu Schönheit und zu genus grande oder sublime. Es fallen Namen wie Cicero und natürlich des Pseudo-Longinus des 1. Jahrhunderts n. Chr. mit seinem περί ὑψους. Die als Wort gefallene Ekstase (ἔκστασις) ist weniger der „Aufstieg der Seele“ (also nach oben, vgl. animo elato) als der Ausstieg-Weg aus der ursprünglichen Befindlichkeit. Ohne Longinos Erhabenes habe das Mittelalter auskommen müssen. Es folgt dann von der Wiederentdeckung in der Renaissance ein Gang durch die Erhabenheitsdiskussion: Thomas Wilson 1560, Emanuele Tesauro (1654), Nicolas Boileau-Depréaux (1674), Charles Batteaux (1747: naiveté), Joachim Winckelmann (1755: edle Einfalt und stille Grösse), Immanuel Kant (1764: männlich = erhaben, weiblich = schön, Mathematisch-Dynamisch-Erhabens = Kunst), Schiller (1793: Praktisch-Erhabenes u. Theatralisch-Erhabens = Kunst, Mathematisch-Erhabenes), Hegel, Schopenhauer (Zustand der Erhebung, Weltauge), Adorno (Erhabenes = äussere Natur, nicht auf das konkrete Kunstwerk). Es müssen natürlich noch Namen wie Jacques Derrida, Jacques Lacan, Jean-François Lyotard, Barnett Newmann fallen, aber die neuerliche Diskussion „... (wäre) seit den 1990er Jahren wieder verebbt“ und jetzt wieder ‚angeflutet‘.

Dazu folgt in „**3 Das Erhabene in Kunst und Kunstliteratur**“ ein Eildurchmarsch durch die Zeiten: „**3.1 Frühe Hochkulturen, Antike und Mittelalter**“. Hier muss der Autor feststellen, dass vor oder auch ohne diesen Begriff das Erhabene ein solches Gefühl in den Kunstwerken vorhanden ist (vgl. Hans Belting: Kunst vor dem Kunstbegriff). Da sich anscheinend für die Kategorie des Erhabenen in der Kunsttheorie der Antike „keine Belege“ finden, werden einige Schriftsteller genannt, die die erhabene Wirkung von Kunstwerken andeuten. Zumindest seit dem Hellenismus meint Brassat „ein[en] sich verdichtende[n] Zusammenhang zwischen dem rhetorischen ‚genus sublime‘ und entsprechenden künstlerischen Ausdrucksabsichten [eher -Ansichten] ... annehmen zu können“. Als Beispiel wird der Pergamonaltar, die Laokoon-Gruppe genannt, also die pathetisch-barock-hellenistische Richtung.

Für frühchristliche-byzantinische und mittelalterliche Kunst hält er das ‚Erhabene‘ für irrelevant. Gerade das Beispiel des sich das Irdische-Sinnliche verbietenden Petrarca am Mont Ventoux könnte für die Macht des Sinnlich-Erhabenen bzw. die Empfänglichkeit dafür

stehen.

In „**3.2 Renaissance, Manierismus und Barock**“ lässt Brassat den späteren Pius II 1452 die Malerei und Rhetorik analogisierend zu Wort (beide „non vulgare sed altum et summum“) kommen, dass, „wenn die Beredsamkeit blühe, so auch die Malerei blühe“ ohne hinzuzufügen, dass der Verfasser v.a. auch Literat war und somit das Ganze wieder zu relativieren ist. Dass die ‚terribilità‘ (griech: deinótes) mit dem Longinus zusammenhängen soll, erfordert mehr als eine etymologische Gleichung. Es ist wohl zu einfach, die verschiedenartige Ausdruckskraft (terribilità nach Vasari) bei Bramante, Leonardo und Tintoretto, Giulio Romano mit Longinus erklären zu wollen. Taucht bei Vasari Longinus überhaupt auf?.

Dem Palazzo del Te und einigen Fresken wendet sich der Autor etwas ausführlicher aber unrhetorisch, kunsthistorisch-konventionell bis auf die Verletzung des Decorums zu, aber nicht um vielleicht nochmals Longinus als Auslöser, Anreger dingfest zu machen, sondern um Vasari seine unmittelbaren subjektiven Eindrücke bei der Betrachtung mitteilen zu lassen. Wie inhaltlich und formal unbestimmt die Kategorie des Erhabenen ist, zeigt die angebliche gegenreformatorische Legitimation des oft brutalen Pathos eines Caravaggio oder Rubens durch den immer an dieser Stelle auftauchenden Gabriele Paleotti und die angeblich nicht darstellbaren Sturm-Gewitter Poussins, der angeblich die „vavationes [wieder fälschlich für: vacationes] autumnales“ [Herbstferienlektüre!] des Jesuiten Louis de Cresolles gelesen habe, worin dieser Autor über weite Passagen Longinus zitiere und den „orator tacens“ preise. Poussins Erbe zusammen mit Einfluss Riberas sei auf Salvatore Rosa, quasi eine Enkel-Schüler des Pseudo-Longinus übergegangen. Neben dem Hinweis auf das Erhabene in den Architekturen von St. Peter, der grenzenlosen Deckenmalerei ist interessant, dass Louis XIV 1663 in einer Tapiserie-Folge mit seiner Taten-Bilanz einen niederen (also wohl realistischen) Stil angeschlagen sehen wollte. Berninis berühmte Büste desselben Königs wird von Brassat quasi aristotelisch als ‚unbewegter Bewegter‘ über den Gewand-Wolken-Falten (nach Horst Bredekamp) gesehen und mit Herrscher-Reiterstatuen und antiken Heldendarstellungen in Verbindung gebracht.

Im Abschnitt „**3.3 18. Jahrhundert**“, das dadurch auch optisch vom vorausgehenden Barock abgesetzt wird, bringt der Autor dann die antik-klassisch-antirokokohafte Malerei der oft rousseau-haften Naturlandschaft herbei und auch die sogenannte französische Revolutionsarchitektur (Boullée, Ledoux) mit ihrem Gigantismus z.B. Newton-Kenotaph und am Ende auch noch Jacques Louis David, der die Erhabenheit des

„Ballhauschwures‘ malerisch umzusetzen gehabt hätte.

Die Geschichte des mannigfaltigen Erhabenen geht in „**3.4 19. und 20. Jahrhundert**“ weiter mit Philippe de Loutherbourg, William Blake, William Turner, John Martin, Theodore Géricault, Eugène Delacroix, C.D. Friedrich, bei dem Werner Busch einen Einfluss von Schleiermachers Geschmack fürs Unendliche gegenüber eher dem Kants ausgemacht hätte. J.A. Koch und J. Chr. Reinhart würden „am Ideal des rhetorischen ‚genus sublimis‘ und am Decorum festhalten“. Der problematische Begriff des Erhabenen wird im weiteren auch an Bruno Taut, Walter Gropius, Gabriele d’Annuncio („Einlösung des Sublimen durch einen Heroismus des Textes“), NS-Architektur, Fritz-Lang-Filme (Metropolis), Luis Trenker angelegt. Es folgen noch Barnett Newman, Erwin Panofskys und philologisch herausfordernder „vir herocus sublimis“, Mark Rothkos Ikonoklasmus, Walter de Marias Land-Art, Joseph Beuys und Anselm Kiefer, Salvadore Dali („Le moment sublime“), Dieter Roth, um die Funktionslosigkeit dieses Begriff zu ent-be-kraftigen oder zu beweisen, wie durch Andreas Gurskys Fotografien (contemporary sublime) oder eine Ausstellung im Centre Pompidou von 2016: „Sublime: les tremblement du monde“.

Nach der Lektüre dieses Beitrages ist der aus der Rhetorik-Ästhetik stammende Begriff des Erhabenen in der bildenden Kunst eine Beschreibung für verstärkten, übersteigerten, verfeinerten Aus-Ein-Druck, Anmutung eines Werkes, der einer anschaulichen Bestimmung, Erläuterung bedarf: Sublime oder Erhaben wo, wie, wodurch, wozu?

Das grosse Kapitel „**Moderne und Postmoderne**“ (S.629-817) beginnt wieder mit dem knappen soziokulturellen Einstieg „**28 Künstler und Gesellschaft in Moderne und Postmoderne**“ von **Wolfgang Brassat** und **Matthias Krüger** und mit „**1 Einleitung**“ und „**2 Von der Hofkunst zum Kunstmarkt**“, der Entwicklung vom Handwerker-Hofkünstler zum (autonomen?) Produzenten ebensolcher Kunst (Autonomieästhetik), also von Auftragskunst zur Bekenntniskunst und im Extremfall zur l’art pour l’art. Hier kommt es wieder auf das Verständnis von Rhetorik, Rhetorisch an, ob man jedwede rhetorische Funktion dem Kunstwerk nun ab-zusprechen muss oder darf. Über ‚Individualität, Originalität – warum eigentlich dann nicht Individualrhetorik? - wird auf „**3 Akademische Lehre und künstlerischer Individualismus**“ (z.B. Geniekult?) übergeleitet. Ob der „Autodidakt“ schon im 19. Jahrhundert zum faktischen Regelfall, allenfalls zum rhetorisch dominanten Modell, wurde, sei dahingestellt. Es ist kein objektives Bild des 19. Jahrhundert, wenn die offizielle, auch noch weitgehend auftragsbedingte Kunst gegenüber

den antiakademischen, fortschrittlicheren Richtungen unter den Tisch gekehrt wird bis auf **„4 Die öffentliche Kunstausstellung und der Ausstellungskünstler“** also die ‚Salonkunst‘. Die Anfänge des Ausstellungswesens reichen aber doch zumindest bis ins 17. Jahrhundert zurück. Was auch der Abschnitt **„5 Der Skandal“** andeutet. Hier wird Géricaults ‚Floss der Medusa‘ (1819) herausgegriffen und dann doch nur mit michelangellesker ‚terribilità‘ oder ‚genus vehemens‘ (unruhige, chiastische Komposition), aber gegen das klassizistisch-akademische Decorum verstossend rhetorisch-antirhetorisch etwas aufbereitet. Ausser Selbstvermarktung und „multilayered construct“ bleibt das akademische und rhetorische ‚Phryne‘-Porno von Gérôme bei den Autoren rhetorisch erstaunlich blass. Zu einem nicht abgebildeten Courbet-Gemälde wird nur das Anstössige, gegen das Decorum Verstossende und damit auch Anti-rhetorische angemerkt. Bei Duchamps ‚fontaine‘ (oder Pissoir), den Dadaisten und anderen Beispielen bis in die Gegenwart werden ebenfalls die (gegen das Decorum gerichteten) Tabubrüche angesprochen. Hier gewinnt das Rhetorische eine Nähe zum konventionellen, Konservativem und Normativem.

Im Abschnitt **„6 Die Herausforderung der neuen Medien und das ‚deskilling‘“** weniger mit Panorama und Diorama als mit Fotografie, der hand- und geistlosen Wiederholbarkeit und des absichtsvollen ‚Deskilling‘ (skilled deskilling) müsste nicht nur der ‚Verlust der Aura‘ sondern der Rhetorik deutlicher gemacht werden. Susan Sontag wird mit „Schritt in die Stille“ als Verweigerung von Kommunikation (und damit von Rhetorizität?) zitiert, Theodor Adorno mit „Logik der Schrumpfung“ (Selbstauflösung) und Niklas Luhmann mit „Kontingenzerzeugung (also eine bessere Art informationsloses und weitgehend unrhetorisches Bildrauschen?)“ erwähnt.

Das nächste wieder partnerschaftlich von **Regine** und **Gerd Prange** verantwortete Kapitel **„29 Die Ästhetik“** ist reine Theorie, kein äusseres, ästhetisches (= wahrnehmbares) Bild, keine Abbildung, für eine allgemein und leicht verständlich angelegtes Handbuch wie im Vorwort eher eine Zumutung. Auf eine unsinnliche, entlustigende Weise werden **„1 Das Schöne in der Krise“** (auch die göttliche repräsentative Ordnung durch die Subjektivierung, „Rhetorik in der Krise“), **„2 Das Schöne in der Wissenschaft“** oder die Ästhetik seit Baumgarten vorgestellt. Dessen Teilung in obere und untere Erkenntnis (sinnlich, schönes Denken, Philosophie der Grazien und Musen) besässe nach Herder noch eine zu grosse Nähe zur Rhetorik. Mit **„3 Das Schöne und das Gute“** und nun

endlich „**4 Das Schöne und das Wahre**“ wird die öde Diskussion des 18. Jahrhunderts über das Sinnlich-Sittliche wieder aufgemacht. Dass durch die zunehmenden Autonomie des Kunstwerks „die Verbindung der Ästhetik an das wissenschaftliche Modell der Rhetorik ... gelockert“ sei, bleibt ohne Definition [wissenschaftliche Modell der Rhetorik: wie sieht das aus?] für den Rezensenten zu vage im Nachvollzug. In „**5 Das [auch sich?] zerreiBende [zerrissene?] Schöne**“ wird mehr oder weniger die Position zur Kunst von Hegel, Schleiermacher, Jean Paul und Schelling wiederholt. Wenn der Rezensent den letzten Abschnitt richtig verstanden hat, entwicklele sich um 1800 eine bürgerliche Gesellschaft mit partikularen Interessen, ähnlich spalte sich das ‚Kunstschöne‘ in das Triviale“ (auch volkstümliche?), das bekanntermassen poetisch-rhetorisch belehrend, rührend und unterhaltend sei. Der Wissenschaft [der Ästhetik, Kunstphilosophie?] gelänge es erst im 20 Jahrhundert Kunst nicht nur platonisch als Idee [Ideal] sondern auch als Ideologie [und damit rhetorisch?] zu denken [und zu sehen?]. Damit werde die von der [eher idealistischen] Ästhetik gespaltene Rhetorik? [wertneutrale, sophistisch(?)] wieder in ihre Rechte eingesetzt und man könne ihre Begrifflichkeit wieder nutzen z.B. „visuell-verbale Rhetorik bei der Analyse der modernen Medien.

Wenigstens mit zwei Abbildungen wartet das nächste, sich inhaltlich bzw. zeitlich überschneidende Kapitel „**30 Spuren der Rhetorik in romantischen Entwürfen einer Theorie der bildenden Künste** [oder:... in Entwürfen einer Theorie der bildenden Künste zur Zeit der Romantik?]“ (**Johannes Grave**) auf. Im Abschnitt „**1 Eine problematische Fragestellung**“ werden die Schwierigkeiten auch im Vergleich mit der viel besser aufgearbeiteten Literatur der Romantik herausgestellt, wobei „aus heuristischen Gründen“ kein strenger Begriff von Romantik oder Kunsttheorie (und wohl auch nicht von Rhetorik) der klar strukturierten Untersuchung zugrunde gelegt wird).

Der nächste Abschnitt „**2 die romantische Distanzierung vom rhetorischen Paradigma**“ beginnt mit „**2.1 Rhetorik-Kritik um 1800**“ und des Negativurteils als „Kunst der Ver-Führung“. Lehr- und lernbar, mechanisch, regel- formelhaft lasse sie sich auch nicht mit der Autonomie- und Genieästhetik vereinbaren. Statt aber von „Ende der Rhetorik“ zu reden, müsse man vom Nachwirken in einem anderen Rahmung, Umgebung ausgehen.

Vielleicht wird dies in „**2.2 Distanz der bildenden Künste bzw. Rhetorik**“ etwas konkreter. Der Autor bringt aber zuerst zwei Literaten und Kunsttheoretiker wie Wilhelm

Heinrich Wackenroder und Friedrich Schlegel mit dem „Unbewussten, Freiheit und Willkür“ aufs Tapet. Die ausübenden Künstler wie Philipp Otto Runge („Primat der Gefühls-Ahnung von Gott“), Caspar David Friedrich, Franz Pforr wollten wieder das Religiöse, Echte, nicht äusserlich Virtuose. Die Entfernung der bildenden Künste von der Rhetorik gehe auch mit der gegenüber Sprache und Poesie einher, indem z.B. Gottfried Ephraim Lessing die Eigengesetzlichkeit gegenüber der Poesie deutlich gemacht hätte. Dem Rezensenten scheint in der Romantik eher die Poetik oder besser das Poetische anstelle der Rhetorik in der bildenden Kunst getreten ist.

In „**2.3 Bedeutungsverlust rhetorischer Kategorien in Kunstphilosophie und Kunsttheorie**“ sollen „die leitenden Kategorien“ bei Schelling und Schleiermacher: Idee, Begriff, Ideal/Reales, Besonderes/Allgemeines „kaum Bezüge zur Rhetorik“ aufweisen. Bei August Wilhelm Schlegel „aber treten zwei Begriffe [Ausdruck und Komposition], die noch am ehesten eine Affinität zur Rhetorik aufwiesen, in den Hintergrund“ und weiter „der marginalen Stellung der Rhetorik innerhalb der neuen Kunstphilosophie entspricht ihr Bedeutungsverlust für die stärker [?] anwendungsbezogene Kunsttheorie“. Wenn sich nicht einmal mehr die „Grundfragen des Diskurses über die Malerei“ durch Anleihen bei Rhetorik [als Referenzsystem] klären“ liessen, fragt man sich, ob sich Rhetorisches und welcher Art (angeblich z.B. heroisch-pastoral als Stilhöhenabart) dann in der Malerei der Romantik zu finden ist.

Und doch wurde in „**3 Transformationen rhetorischer Kategorien in Kunsttheorien der Romantik**“ untersucht und eine „nicht intentionale ... mit Friedrich Schlegel, eine unendliche, eine materiale, enthusiastische Rhetorik“ gesucht, deren Bestimmung es sei, „die Philosophie praktisch zu realisieren“. Wie diese andere Rhetorik auf die Theorie [nicht Praxis] der bildenden Künste sich auswirkt, wird im folgenden unter „**3.2 Artifizialität des Bildes**“ also des Mimesis-Täuschungs-Problems nicht im Sinne rhetorischer Verstellung, Verführung angegangen. Die Artifizialität, die (abstrakte?) Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Ausdrucksformen haben im 18. Jahrhundert massgeblich dazu beigetragen, Malerei und Skulptur aus dem Paradigma der Rhetorik zu lösen“.

In „**3.3 Das Erhabene**“ wird diese (angeblich) rhetorische Kategorie in der Artifizialität gegenüber der natürlichen Erhabenheit der Natur auch in der Kunst mittelbar möglich. Das Problem der (Un-) Darstellbarkeit des Erhabenen (durch vernunftgestützte Erhebung). Am Beispiel von C.D. Friedrichs „Watzmann“ von 1824/25, Berlin, Nationalgalerie versucht der Autor statt einem Fall für einen Versuch des Erhabenen einen Vorstoss in eine Kritik der

Theorien [Plural!] des Erhabenen zu konstruieren, dass nach der anfänglichen Lust (mit vernunftgestützter Erhebung = das Erhabene oder Erhebende) durch Störfaktoren (keine Zugänglichkeit in den Plänen, Unklarheiten des Betrachterstandpunktes u.ä.) sich „Unlust“ breitmacht, sodass der Wunsch nach einer erhabenen Empfindung ins Leere (laufe)“, um dann kurz darauf doch von „Zügen des Erhabenen“ und einer Erhabenheit [Monumentalität?] der Darstellung zu sprechen. Der Betrachter werde hier in Frage gestellt und in der Darstellung selbst entziehe sich stets etwas Undarstellbares, was mit dem poststrukturalistischen Diskurs des Erhabenen bei Jean-François Lyotard und Jean-Luc Nancy überraschend [projektive] Analogien habe. Ist dieses Undarstellbare oder gar Undenkbare, das Unendliche?. Irgendwie wäre auch Paul Klees Credo von Kunst als Sichtbarmachung (des Unsichtbaren) oder weiter unten Novalis konterkariert. Eine weitere „produktiv(st)e Adaption“ der rhetorischen Kategorie wäre die **„3.4 Romantische Allegorie“**. Nach einer Darstellung der Ablehnung der Allegorie durch Karl Philipp Moritz bzw. Ablehnung der Allegorie durch Karl Philipp Moritz und Johann Wolfgang Goethe und Schellings Definition von Symbol als versinnlichter Idee zitiert der Autor den Philosophen Manfred Frank mit „Allegorie ... als[o] notwendiges Manifest der Undarstellbarkeit des Unendlichen“ passend auch zum vorherigen. Leider gibt der Autor hier selbst kein konkretes Beispiel für den Einsatz der Allegorie in der Kunst der Romantik, da er auch sagen muss, dass es „in der kunsthistorischen Forschung noch immer umstritten [sei] ... ob und in welchem Anlass die frühromantische Konzeption der Allegorie auch auf die bildenden Künste gewirkt hat“. Es werden dabei Werner Busch (Runges Arabesken =Äquivalent zur Allegorie) und Christian Scholl (keine? schriftliche Zeugnisse vom Künstler der Romantik) genannt, aber doch zum Schluss gesagt, dass „weiterhin zu untersuchen [bliebe], inwieweit sich in ihren Bildern eine eigene innovative Konzeption der Allegorie artikuliert“.

Mit **„3.5 Romantische Ironie“** als „Synthese von Witz und Allegorie“ (M. Frank) oder „permanente Parekbase“ (F. Schlegel: dauerhaftes Aus-sich-herausgehen, auch Neben-sich-treten) kommt die letzte einst auch rhetorische Kategorie zumindest zu Wort. „Der Begriff der Ironie (sei) von Künstlern der Romantik in schriftlichen Äusserungen nicht im starken Sinne verwendet worden“, aber vielleicht im Bild, wozu der Autor auf Runges ‚Lehrstunde der Nachtigall‘ 1804/05 in der Hamburger, Kunsthalle verweist. Hier sieht der Autor wieder wie bei dem ‚Watzmann‘ von C.D. Friedrich bewusste Widersprüche, Ungereimtheiten, die einen gewissen Bildwitz verrieten, aber mehr auf die Artifizialität des

Bildes verweisen würden. Ein weiteres Beispiel von Friedrich, die Zeichnung ‚Alte Frau mit Sanduhr und Buch‘ (1802), ist leider nicht abgebildet um Friedrichs Spiel mit Sehen, Nichtsehen, Glauben, Nichtglauben, dem Schweben „zwischen dem Dargestellten und den Darstellenden“ als „Kern der romantischen Ironie“ uns vor Augen zu führen.

Bei manchem an dieser Lektüre fühlt sich der Rezensent eher noch an den barocken, vorromantischen Bildwitz erinnert.

Das nächste Kapitel **„31 Die Gegenwart mit dem Versprechen künftiger Epiphanie: Baudelaire und Apollinaire über die Moderne als sich selbst unbekanntes Epoche“** (Michael F. Zimmermann) erscheint dem Rezensenten als ‚rhetorischer‘ Versuch um die ‚Rhetorik‘ einiger Literaten und nicht bildender Künstler: **„1 Die Moderne als ihr eigenes Projekt“** mit Modernität als rhetorische Figur vorzuführen. Bei **„2 Mit den Augen der Geschichte: Baudelaire und die ‚modernité‘ als einstmals erinnerte Gegenwart“** muss der „arme(n) Constantin Guys“ in „flüchtig-intensiven“ [eher Neorokoko] Aquarellen“ als „peindre de la vie moderne“ mit „grandios naive(m) Pinselstrich“ erhalten, während Manet mit seiner Bardame in den Follies-Bergères‘ als viel ‚Modernerer‘ zu kurz kommt.

Der Abschnitt **„3 Guillaume Apollinaire und die Zukunft als ‚vierte Dimension‘ der Gegenwart“** ist ein geistesgeschichtlicher ‚Vortrag‘ über den Kubismus mit Delaunays Orphismus als synästhetische Entgrenzung und Apollinaire wie zuvor Baudelaire als rhetorische Propheten der Moderne.

Der Abschnitt **„4 Epiphanie und Apokalypse, Moderne und Postmoderne“** bringt noch einmal ‚Autonomie, Authentizität, Alterität als neue rhetorische Kategorien teilweise in flammender, oft antithetischer Rede etwas „trunken von Enthusiasmus“, dem Glauben an die Gegenwart des Modernismus, „trunken“ von der Endzeit-Stimmung. Das „rhetorische(n) Spiel(s) einer fortdauernden Selbstoffenbarung“ kann man auch dieser ‚Predigt‘ des Autors unterstellen.

Wieder etwas mehr unliterarische Nüchternheit verspricht Kapitel **„32 Die Kunstgeschichte“** von **Hubert Locher**, der 1987 den eingangs erwähnten Tagungsbericht zur Rhetorik in der Kunst v.a. des Barock verfertigt hatte. Eigentlich hätte dieser Beitrag im Einleitungsteil bzw. am Ende stehen können oder müssen, da er versucht die Rolle der (oder besser: einer geschichtlichen) Rhetorik (Kunsttheorie,

Kunstkritik z.T. nach rhetorischen Kategorien, Ästhetik oder Kunstphilosophie eher in der Kunstgeschichte als Wissenschaft [nicht in der Geschichte von Kunst-Werken, also Rhetorik in den Kunstwerken] zu bestimmen.

In „**1. Definition und Auslegung**“ findet sich dieser Satz: „für die Erörterung der Rolle der Rhetorik in der Kunstgeschichte ist diese Untrennbarkeit von Kunstbeurteilung [Kunstkritik?] und geschichtlicher Abhandlung [faktisch, wertfrei?] zentral“ oder klarer: „Über die Kunsttheorie fließen Kategorien der Rhetorik [Stilniveau, Wirkungsästhetik, Nonverbale oder actio: Mimik, Gestik u.ä.] in die Historiographie der Kunst“.

In „**2 Antike und Mittelalter**“ beginnt der Autor seinen Gang durch die Kunstgeschichte unter dem rhetorischen Vorzeichen damit, dass er auf die Parallelisierung von Kunst mit der Rede bzw. der Poesie und sogar Musik angeblich wegen des gemeinsamen Mimesis-Charakters neben Wirk-Funktion zumindest seit dem Hellenismus hinweist. Dass mit der antiken Rhetorik seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. auch das Vokabular für die Reflexion über Kunst-Werke (Kunsttheorie; z.B. verschiedene Stil Kategorien: asianisch-attisch) geliefert wurde, ist wohl unbestritten. Interessanter wäre wie auch in Kapitel 3 bis 5 nicht gelungen direkte Einflüsse der Rhetorik auf die Kunstentwicklung (z.B. Dekor in der Bühnenmalerei/Sakralarchitektur) zeigen zu können.

Es wurde auch nicht versucht das vielleicht überlieferungsbedingt und hier als üblich betont geringe Interesse des transzendenten Mittelalters an Kunst, Kunsttheorie und auch mit an der Rhetorik zu parallelisieren, oder ist die in „**3. Renaissance bis 18. Jahrhundert**“ genannte Kunstliteratur auch mit einer Renaissance der Rhetorik in Italien noch als ihr Teilgebiet zu erklären, zu verbinden?. Die ‚vite‘ des Giorgio Vasari sollen „gemäß den Prinzipien der epideiktischen Rhetorik abgefasst ...“ worden sein. Bei Franciscus Junius gelehrtem Traktat über die Malerei der Alten soll die Rhetorik als Argumentationshilfe und Leittheorie dienen oder gedient haben. Das Folgende ist dann eine knappe Entwicklungsübersicht der Kunstdiskussionen bis Winckelmann in ihrer formelhaft rhetorischen bzw. poetischen Terminologie, was man bei der Validierung am einzelnen Werk immer mitbeachten sollte.

Im Abschnitt „**4. Kunstgeschichte als Stilgeschichte**“ wird gesagt, dass „in der faktenorientierten Kunstgeschichte ... die Rhetorik keine Rolle mehr (spiele)“ (wertungsfreie Geschichte des Stilwandels).

Der Abschnitt „**5 Kunstgeschichte als Interpretation von Werken der Kunst und als**

Bildwissenschaft“ vermittelt knapp die Entwicklung von Wölfflin bis zur Gegenwart mit dem Versuch den Gemeinplatz des rhetorischen Charakters der Barockkunst zu konkretisieren, also mehr als nur „anmutungshafte Verbindungen von Rhetorik und Kunst oder als „allgemeine Haltung“ herauszuarbeiten und anders als ein Schüler (Paolo Portoghesis) des immer wieder als Bahnbrecher genannten Carlo Giulio Argan, der in einer Borromini-Monographie „jedoch durch den schlichten Vergleich einzelner architektonischer Formen mit rhetorischen Figuren keine überzeugende Interpretation des barocken Architekturvokabulars vorlegen kann“. In der entsprechenden Anmerkung steht: noch: „vgl. entspr.[echend] den Anwendungsversuch von Büttner“, wobei wohl dessen Bruchsal-Aufsatz von 1989 gemeint sein dürfte. Nach Creighton Wilberts frühem (1945), dem Rezensenten nicht bekannten Aufsatz zur „Bedeutung der Rhetorik für die humanistische Kunsttheorie“ und pauschal dem Warburg-Institut in London kommt Locher auf den Punkt: „Das Problem der Beziehung der rhetorisch geprägten Kunsttheorie zur Kunstproduktion, die Frage nach spezifischen Strategien der bildenden Kunst, die als ‚rhetorisch‘ bezeichnet werden könnten, ist dennoch erst in einzelnen Aspekten behandelt worden“, wobei er nicht überraschend als mögliche Forschungsrichtungen die Rezeptions- und Wirkungsästhetik, die Kategorien decorum, modi bzw. genera, nonverbale Kommunikation (Mimik/Gestik) empfiehlt. Bei letzterem verweist er in den Anmerkungen auf den „anspruchsvollen [schon genannten] Versuch Brassats, Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz von Raffael bis LeBrun, Berlin 2003. Abschliessend erwähnt der Autor noch semiotische und bildwissenschaftliche Aufsätze (z.B. von Roland Barthes) mit dem grundsätzlichen Zusatz: „ein offenes Problem bleibt bis zu welchem Punkt Sprach- oder Zeichentheorien einem Bild überhaupt gerecht werden können“. Fast schon rhetorisch ist der Schluss mit ‚pathos‘ [u. *Enérgeia*?] und ‚enárgeia‘ [Evidenz] des Bildes.

Das nächste Kapitel: „**33 Malerei als politisches Medium: David, Goya, Delacroix, Courbet**“ (Claudia Hattendorff) verspricht statt Rhetorik eher Politisches und sogar an einzelnen Künstler und am konkreten Werk. So heisst es in Abschnitt „**1 Malerei in Frankreich und Spanien, ca. 1780 bis 1870**“ auch „inwiefern rhetorische Darstellungen und Konzepte in diesem Zusammenhang noch eine Rolle spielten“ oder „rhetorische Verfahren zum Tragen kommen“.

In: „**2 Dekonstruierte exempla und Augenzeugenschaft: David**“ kommen recht konventionell Davids ‚Brutus und die Likatoren‘ und als Ereignisdarstellung die Studie zu

dem ‚Ballhausschwur‘ ins Bild. Im ersteren sieht die Autorin Brutus als Held dekonstruiert [= auch entwertet] und im letzteren „Unmittelbarkeit und Kontingenz an die Stelle strukturierter Aufarbeitung [= gewöhnlich Komposition?“ treten, was der Rezensent nicht nachvollziehen kann vielleicht auch z.B. wegen der modernen Kunsthistoriker-Rhetorik.

In Abschnitt „**3 Selbstreflexion und Kritik: Goya**“ ist leider nur die ‚Familie Karls IV‘ von 1800, Madrid, Prado abgebildet. Ob mit dem Selbstbildnis im Dunkel und zwei Gemälden an der Rückwand Velázquez ‚Las Meninas‘ nicht nur nicht zitiert, sondern Stoichita-artige Selbst-Reflexivität (und ein „Sinnhorizont“) zum Ausdruck gebracht werden soll, ist so eine Frage - sicher eine geringere, als, ob (und warum) hier eigentlich gegen das idealisierende, repräsentative Dekor eines „persuasiven“ Herrscherbildnisses verstossen wird. Des weiteren werden die ebenfalls bekannten Bilder mit dem Aufstand gegen die Franzosen als angeblich nicht moralisierende Schilderungen von Gräuel angesehen, „möglicherweise als Appell an die zurückgetretenen Herrscher“ und man fragt sich wozu?. Bei der Erwähnung der ‚Caprichos‘ und den ‚Desastros‘ sollte man Goyas Begleittext als Versuch, es mit der Redekunst und Dichtung gleichzutun, nicht überbewerten.

Im Mittelpunkt von „**4 Aktualisierung der Allegorie: Delacroix**“ stehen das ‚Massaker von Chios‘ und die ‚Freiheit führt das Volk‘ und nicht abgebildet eine Zwischenstufe: ‚Griechenland auf den Ruinen von Missolonghi‘. Bei den beiden letzteren arbeitet Delacroix wieder mit Personifikationen in Verbindung mit historisch-politischen Ereignissen: „Versöhnung von Idealismus und Realismus in einer aktualisierten [= politischen?] Allegorie ... möglicherweise als Ausdruck einer auf Mäßigung bedachten politischen Haltung“, was den Rezensenten nicht überzeugt. Die bürgerliche Salonkritik an der Vulgarität der für uns heute eher idealisierten ‚Liberté‘ könnte man als Verstoss gegen eine nicht ausreichend idealisierende Dekorumsvorstellung rhetorisch deuten.

Mit „**5 Regelverstoss und Realismus: Courbet**“ steht dessen berühmtes ‚Atelier des Malers‘ von 1855, Paris, Musée d’Orsay im Blickpunkt, wobei mehr oder weniger Bekanntes erzählt wird. Ausser „Ablehnung der akademischen Praxis“ konnte man auch damals wenig einwenden: Orientierung an der Natur, individuelle künstlerische Imagination, Beachtung der Tradition. Wenn man nun auf neue Erkenntnisse über die rhetorische Schiene hofft oder gehofft hat, wird einem mitgeteilt, dass „Prinzipien, die sich der Rhetorik verdanken, ... in diesem Kontext nur in stark vermittelter Form eine Rolle (spielen würden)“. Allegorie bezeichne „bei Courbet mehr als eine [rhetorische] Spielfigur,

nämlich den grundsätzlichen Darstellungsmodus einer Durchdringung von Realitätsorientierung und Imagination“. Ob dieses „umfassende(s), die Grenzen der Rhetorik überschreitende(s) Verständnis von Allegorie ... als Mittel der Entschärfung [= Anpassung an das Dekor, die Konvention]“ zu sehen ist, ist die Frage. Man könnte so etwas auch als Provokation, Spiel mit der Konvention sehen. Den Rezensenten wundert, dass gar die „Stil-Mischung“ (einschliesslich eines Hollandismus) nicht? in Betracht gezogen wurde.

Etwas schwieriger zu lesen und teilweise problematischer ist der letzte Abschnitt „**6 Politische Zwecke in Zeiten der Autonomie der Kunst**“. Hier wird neben der Autonomisierung der Kunst auch die „Marginalisierung“ durch die Freisetzung [= keine Anstellung, keine Aufträge] ... aus der Sphäre der Aristokratie und des Klerus“ das Wort geredet. „Regeln und Mittel der Überzeugung, die sich der Rhetorik verdanken könnten – Gattungslehre, exemplum, Allegorie – erscheinen nur in ... veränderter und angepasster Form“. Das „Kunstwerk als Werk der Wirkung“ [= visuelle Rhetorik] werde durch das „autonome Kunstwerk ohne primäre Zweckbestimmung [= Auftrag]“, „die Rhetorik mit ihren Machbarkeitsregeln“ durch das „Geniekonzept“ ersetzt mit Folgen für die politische Kunst: Rhetorik erscheint hier unter einem historisch-soziologisch-politischen Aspekt eher auch als Affirmation/affirmativ.

Durch die oft herausgehobene Position im Öffentlichen könnte man wieder etwas ergiebiger zu Kapitel „**34 Die Rhetorik des Denkmals**“ (**Peter Springer+**) vorstellen. In „**1 Definition**“ unterscheidet der Autor unter Denkmal „das spezielle, primäre Denkmal für eine Person und Sache [und von einem Stifter, Auftraggeber?] von dem Sekundären, Gewordenen, bei dem man nicht von Denkmalsrhetorik sprechen könne. Wenn weiter unter „**2 Allgemeines**“ und „**2.1 Funktionen**“ die memorialen und affektiven Funktionen des römischen Begriffs monumentum (griech.: to mnemeion, to mnema) etymologisch erklären will, könnte man noch auf die indoeuropäische Stammsilbe men, mna = Sinnen, Denken, Erinnern vgl. Minne‘ = ein verehrendes, liebendes Denken oder ‚meinen‘ = im Sinn, den Gedanken haben, verweisen. In „**2.2 Redende Komponenten**“ kommt die ‚Sprachlichkeit oder rhetorisches Vermögen des Denkmals zu Wort: Inschriften, Attribute, Embleme, Allegorie und Personifikationen, historisch-erzählende Reliefs bei oft eigentlich kontraproduktiven, aber gleichzeitig monumentalisierender Distanzierung (Sockel u.ä.) und

einem ausgeprägten Ewigkeitsaspekt (vgl. Horaz: exegi monument' aere perennius).

Im Abschnitt „**2.3 Materialität und Zeitfaktor**“: als quasi Denkmal eines Denkmals figuriert die Abbildung der übriggebliebenen Militärstiefel eines ehernen Stalin-Denkmal in Budapest. In Abschnitt „**2.4 Redende Steine**“ wird auf das lucanische ‚saxa loquentur‘ (die Rhodopischen Felsen, Steine werden reden, Zeugnis abgeben ... vgl. das biblische ‚lapides clamabant, lithoi kekrazontai) und wieder auf die Pasquino-Gruppen verwiesen. Man könnte hier wieder die Pygmalion-Galatea-Geschichte hinzufügen.

In Abschnitt „**3 Geschichtliche Entwicklung**“, „**3.1 Antike**“ werden die Beschriftung, aber auch Nacktheit bzw. Bekleidung als rhetorisches Merkmal angesehen, ganz zu schweigen von Redner-Statuen bzw. Statuen mit Redner-Adlocutio-Gestus. In „**3.2 Mittelalter und Neuzeit**“ finden sich abgebildet und knapp erläutert eine Nachzeichnung einer bekrönten, thronenden Herrscherfigur (Friedrich II von Hohenstaufen) um 1234-1239 über einem Brückentor, die verlorenen Hände angeblich im Redegestus, oder Donatellos ‚Gattamelata‘ hoch auf einem mehrgeschossigen Pseudo-Grabbau, und die bekannte Grabplatte der ‚Maria Langhans und ihres Kindes‘ im fruchtbaren berstenden Moment der Auferstehung der Toten mit der erklärenden quasi Text-Sprechblasen der Szene und nochmals Boullées Newton-Kenotaph und seine visuelle Rhetorik (oder eher Symbolik/Allegorik). Eine Analogie von Architektur und Wort konstruierte der Architekt Boffrand durch eine Gleichsetzung von Worten und Formelementen. Boullées Ausspruch „Auch ich bin ein Maler“ (fast wie: ‚auch ich in Arkadien‘) von 1790 wird vom Autor als Zeichen „pittoresker Beredsamkeit“ gesehen nach dem Horaz'schen Poiesis-Pictura-Vergleich. Als weiteres Bindeglied wird der Einfluss der Landschaftsarchitektur und der Landschaftsmalerei auf die Revolutionsarchitektur genannt.

In „**3.3 Moderne und Postmoderne**“, wobei u.a. das 19. Jahrhundert als Zeitalter des Denkmals zu gelten hat, steht neben den Monumenten für (bürgerliche) Geistesheroen v.a. das politische Denkmal. Selbst die abgebildete und besprochene ‚Karikatur‘ aus dem ‚Kladderadatsch‘ mit Martin Luther und Hermann der Cherusker ist aus der gründerzeitlichen kirchen-politischen Botschaft zu verstehen. Als Beispiel des Denkmals zu Zeiten von Abstraktion wird Peter Eisenmanns ‚Holocaust-Quader/Stelen-Feld‘ in Berlin angeführt, wobei das Rhetorische sich im Sublimen äussere. Etwas ‚humaner‘ und expressiv-konventioneller aber auch relativ überindividuell ist das ‚Giordano-Bruno‘-Denkmal, ebenfalls in Berlin und ebenfalls ohne rhetorisch-erklärenden Beitekt. Die Krise des Denkmals und der Denkmalsplastik wird durch das ‚unsichtbare Denkmal oder das

„lebende Denkmal“ sicht- oder lesbar.

Am Ende dieses Kapitels fragt sich wiederum der kritische Leser, ob nicht bei einer klassischen, formalen, ikonographisch-ikonologischen Analyse eines Denkmalobjektes nicht fast automatisch sich dessen inhärente Rhetorik zeigt: das ‚Sublime‘ durch das Herausheben (Sockel), die Botschaft im und für den öffentlichen Raum und manchmal formal und mimetisch als agierende Ehrenfigur. Im Falle des Denkmals bringt die Fragestellung nach der Kategorie Rhetorik einen gewissen schnelleren Erkenntnisgewinn.

Das gemeinschaftlich verantwortete und vorletzte Kapitel **„35 Die Karikatur“ (Wolfgang Brassat / Thomas Knieper)** beginnt mit **„1 Definition“** und ihrer eigentlichen Entstehung bzw. Benennung (1646) um 1600 in Bologna, und man fragt sich, inwieweit die damalige Rhetorik mitverantwortlich sein könnte bzw. was überhaupt an ihr rhetorisch sein soll. Die folgenden Abschnitte **„2 Geschichte“** und **„2.1 Vorläufer in Antike, Mittelalter und Renaissance“** zeigen die Herkunft aus der Kritik, der Satire und Verächtlichmachung. Leonardos groteske, irgendwie doch physiognomische Köpfe werden wohl wegen ihres künstlerischen Anspruchs und ‚Eigenindividualität‘ nicht zur Karikatur gezählt. Dass in **„2.2. 17. und 18. Jahrhundert“** gerade in dem klassizistischen Bologneser Umfeld und mit Annibale Carracci die Karikatur quasi erfunden wurde, ist erst einmal erstaunlich, aber bei dem Bassano-Niederländer-Einfluss wieder verständlich neben Atelierversnügen oder Entlastungstätigkeit. Die Veröffentlichung im Umkreis von Papst Urban VIII macht den nötigen, auch distanzierten Intellektualismus deutlich. Den weithin bekannten Entwicklungsgang leitet die Abbildung der berühmten Strichkarikatur Berninis von Kardinal Scipio Borghese ein. Die Engländer-Karikatur des angeblichen Asam-Lehrers in Rom, Pier Leone Ghezzi, scheint ein stecherartiger Entwurf für Illustrationen eines Land-und-Leute-Spiegels zu sein. William Hogarths bemühte Kritik gegenüber physiognomischen Charakterstudien in der Leonardo-Nachfolge wirkt heute nicht gerade (auch rhetorisch) überzeugend.

Im **Abschnitt „2.3 19. Jahrhundert“** kommt das rhetorische Vermögen der politischen Karikatur ins Bild v.a. England (James Gillray), Frankreich (Charles Philipon, Honoré Daumier). Wenn von „rhetorischem Vermögen“ dabei gesprochen wird, ist wohl die Beeinflussung der öffentlichen Meinung gemeint. In **„2.4 20. und 21. Jahrhundert“** mit

Simplizissimus bis Charly Hebdo wird der Einsatz der Karikatur in Gegen-Propaganda, Gesellschaftskritik u.ä. angedeutet. Die angebliche Marginalisierung der Karikatur in der Postmoderne werde den digitalen Wandel, der Medienpräsenz bzw. Vielfalt, Verlust des ästhetischen Gegners, der Norm verursacht.

In Abschnitt „**3 Rhetorik-Ästhetik-Psychoanalyse**“ wird das ‚tertium comparationis‘ von Karikatur und Rhetorik angesprochen: vor allem der überraschende Witz (Ironie, Analogie, Allegorie, Personifikation, Metapher, Hyperbel und Synekdoche), wengleich wieder gesagt wird, dass „für die Rhetorik ... das Komische ein heikles Terrain“ sei, wegen der von Cicero gesehenen Gefahr des Redners zum Possenreisser, des „Verlustes des auch virtuoson Niveaus der Qualität (vgl. sprezzatura, das gewisse Etwas). Bei Joshua Reynolds fände sich eine Spielart des auch im Barock gezeigten Bildwitzes. Nach Hegel-Sprüchen wie die „Karikatur als Überfluss des Charakteristischen“ oder „Charakteristik des Hässlichen“ wird das „Satanische“ (Baudelaire) der Karikatur und ihre Bedeutung für die Genese der modernen Kunst [v.a. Expressionismus?] angeführt. Aus psychoanalytischer Sicht sei die Karikatur „Ferien vom Über-Ich“ (Kris/Freud) und kontrollierte Aggression. Die eher harmlose, eher familienpolitische Abb.7 im ‚Le Bon vivant‘ ist wegen des Perspektivewechsels von Bild- und dialogischer Titel-Unterschrift gewählt. Sie zeigt die Grenzen der Möglichkeit und ihr Zusammenwirken. Neben der gemeinsamen Wurzel im Witz, Spott u.a. und der allgemeinen Wirkung auf den Betrachter (Zuhörer, Leser) lässt sich nach unserer Auffassung wenig Rhetorisches bei der Karikatur vorbringen. Die (bildhafte) Übertreibung in Gestik und Mimik entspräche vielleicht dem (zumeist stummen, pantomimischen) Clown.

Von zwei Damen (**Manuela Schöpp / Elena Zanichelli**) wurde das letzte Kapitel „**36 Zu Rhetorik in der Kunst der Moderne**“ verfasst. In „**1 Einführung**“ ist von einem Revival, einem Versuch einer Neuen Rhetorik, nach 1945 die Rede, unter Einfluss von Psychologie, Kommunikationswissenschaft und vor allem der Semiotik nach dem ‚Linguistic-Turn‘. Die Semiotik verstehe unter Rhetorik eine erkenntnistheoretische (epistemologische) Disziplin weniger die „Kunst der (wirkungsvollen) Rede“. Man fragt sich schon hier, ob bei dem ‚Iconic-Turn‘ die Rhetorik dann wieder abzdanken hat.

Der Abschnitt „**2. die Neue Rhetorik innerhalb der Semiotik**“ beginnt mit „**2.1 Roland**

Barthes“ und „**2.1.1 die alte Rhetorik (l'ancienne rhétorique) (1964/65)**“ und dem „Tod der (alten) Rhetorik“ und deren Analyse: „ nicht nur ‚elocutio‘ (gute Ausdrucksweise) sondern polyfunktional wie: Überredung, Lehrpraxis, Wissenschafts-Metasprache, Moral-Lehr-Gesetz-Regel-Normbuch, Privileg der Herrschenden (schwarze Rhetorik oder Antirhetorik), Analyse der Rhetorik als Aufdeckung von Regelmäßigkeit, bildwissenschaftliche Semiotik. Statt an einem Kunstbild versucht sich bildwissenschaftlich-semiotisch in „**2.1.2 Die Rhetorik des Bildes (Rhétorique de l'image, 1964)**“ an einer (künstlichen, um kunstvoll zu vermeiden) Werbeplakat „Pasta Panzani“ mit drei Botschaften: sprachlich (= Schrift), kodiert bildlich (= symbolisch) und nicht kodiert-Bildlich [= buchstäblich? oder eher natürliche?] Art. Die Summe der Konnotationen sei die Rhetorik als Signifikant der Ideologie. Die Welt des Gesamtsinns teile sich in „System als Kultur“ und dem „Syntagma als Natur“. Eine Anwendung bei einem klassischen Einzelkunstwerk wäre hier wünschenswert gewesen. Jack Burnham hat mit einer hierarchisierenden Strukturanalyse einst so etwas versucht mit mässigem Erfolg (vgl. J.Burnham, Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der Kunst-Interpretation, dt. 1973).

Ganz theoretisch bleibt Abschnitt „**2.2 Umberto Eco: Einführung in die Semiotik (La struttura assente, 1968)**“ zeichentheoretische Rekonzeptualisierung der Rhetorik als Untersuchung von kulturellen Kommunikationsprozessen. Dabei sei die Rhetorik „Schatz erworbener Formeln“ später in „A Theory of Semiotics“ (1976) die Zeichen „als Korrelation zwischen Inhalt und Ausdruck“ konventionell und kulturell zu bestimmen. Für den Empfänger einer Botschaft (= der Kunstbetrachter] liegt in der Decodierung dessen „Freiheit“. Rhetorik sei eine Technik menschlicher Interaktion und nicht etwa ein Täuschungsmanöver. Das alles klingt etwas idealistisch-moralisch und ist wohl in der Praxis nicht sehr ergiebig. Bilder sind eigentlich Täuschungsmanöver.

Im Abschnitt „**2.3 Paul de Man: Allegorie des Lesens (Allegories of Reading, 1979)**“ wird dieser belgische Dekonstruktivist oder Poststrukturalist herbeizitiert: „Rhetorik ... (erfasse) die Sprache im Ganzen“. Wort und „Sinn einer Rede oder eines Textes liessen sich nicht unterscheiden“. Es gehe bei der Rhetorik um [sprachliche] „Defiguration“. Dem Zweifel an der Möglichkeit eine Wirklichkeit jenseits von Sprache zu repräsentieren, sowie am Subjekt (Autor) wird vielleicht im folgenden auf das Bild übertragen.

Wenn, wie in Abschnitt „**3 Zur Demontage der Originalität seit den 1960er Jahren**“ die Rhetorik als Regelwerk von der Idee der Originalität und Freiheit abgelöst wird und

„Originalität ab ca 1960 als Mythos [!] entlarvt wird“ [Tod des Autors u.ä.] könnte man vermuten, dass erneut ein Regelwerk [= Konzeption?], eine neue Rhetorik Platz greift, wofür ein serielles, maschinell gefertigtes Projekt des Konzeptkünstlers Sol LeWitt angeführt wird. „Dieses objektive (autonome?) Regelwerk“ könnte so als reine Rhetorik verstanden begriffen werden [ist die Idee zu diesem Projekt auch kein kreativer Akt?, oder auch Automatismus : L'homme machine?] allerdings ganz ohne emotionalen „Kick“.

Den schwierig auszumachenden rhetorischen und ästhetischen Normen ist der Abschnitt **„4 Repräsentationskritik als Enttarnung tradierter (Bild-) Rhetoriken seit den 1970er Jahren“** gewidmet. Die beiden Autorinnen gehen davon aus, dass die poststrukturalistische Zeichentheorie bereits in den 1960er Jahren von den KünstlerInnen als Bezugssystem für ihre Arbeiten entdeckt worden wären, von feministischer Seite z.B. von Martha Rosler, deren ‚Bringing the War home‘, ‚House Beautiful‘ leider nicht abgebildet ist, aber wie eine (rhetorische) Paraphrase von Richard Hamiltons Ur-Pop-Art: „Just What is it that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?“ (1956) sich anhört. Von Valie Export wird eine (leider kaum gedeutete) ‚Erwartung‘ mit Vorwerk-Kobold vor Botticelli im Bild gezeigt. Die ‚lebenden signierten Körper‘ und die eingedoste ‚Künstler-Scheisse‘ bedauerlicherweise aber nicht, wie auch das ausführlicher angegangene ‚Projekt 34‘ von Felix Cancellari in Florenz wenigstens mit dem Bett des Künstlers. Etwas leichter oder besser sind „Taktiken der Dekodierung als Enttarnung institutionalisierender Rhetoriken“ an Monica Bonvicinis ein- und ausladender ‚Not for You‘-Leuchtschrift an der Museumsseite einzusehen und vielleicht zu verstehen. Der arme Betrachter, Rezipient benötigt aber fast wieder ein Semiotic-Oberseminar, um die geäußerte neue Allegorik und Rhetorik nachvollziehen zu können. Vielleicht hat die Künstlerin selbst ihr Werk erklärt. Bei einer Ausstellung im Fridericianum Kassel 2010 wurde die Installation weniger semiotisch oder rhetorisch als soziokulturkritisch und allgemeinverständlich so beurteilt: *Weniger partizipativ, jedoch ebenso direkt wurden die Betrachter/innen mit der Arbeit NOT FOR YOU, 2007, konfrontiert. In meterhohen Leuchtbuchstaben, befestigt an einem Stahlgerüst, war der Werktitel über Eck laufend an zwei Wänden des ansonsten leeren Ausstellungsraumes zu lesen. Die Flächen der überdimensionalen Buchstaben, ähnlich einer Außenreklame für Revuetheater zweireihig mit Glühbirnen besetzt, leuchteten in einem Rhythmus grell auf. Während die Besucher/innen sich dem visuellen Reiz unmöglich entziehen konnten, wurden sie durch die buchstäbliche Botschaft „Not for you“ zurückgewiesen. Monica Bonvicini deutete auf diese Weise – gleichzeitig verbal brutal und*

konzeptuell subtil – auf eine Klassengesellschaft im Kulturbetrieb hin, in der zeitgenössische Kunst zum exklusiven Statussymbol eines ebenso hermetischen wie elitären Zirkels geworden ist. NOT FOR YOU problematisiert die Rolle des Betrachters, aber auch die Funktion des Ausstellungsraumes, der trotz der leeren Bodenfläche durch die Größe und das grelle Licht des Schriftzuges überlastet schien. Der Ort der Kunst – die Institution und ihre Protagonist/innen inbegriffen – wird bei Bonvicini zum Thema der Kunst und hier konkret zur Zielscheibe künstlerischer Kritik an den herrschenden [aber für ihre Arbeit eigentlich konstitutiven] Bedingungen des institutionellen Systems.

Nach dieser Neuen auch als Dekonstruktion ihrer selbst einzuschätzenden Rhetorik gibt es noch in Abschnitt „**5 Das Comeback der Allegorie in den 1980er Jahren**“ z.B. in der ‚Appropriation Art von Sherrie Levine ‚After Walker Evans‘ oder einer Fotografie nach oder besser der eines Fotografen. Craig Owens bezeichne die Künstler dieser Aneignungs-Annäherungskunst als Allegoriker, da allegorische Bilder keine erfundenen, sondern wiedergefunden, sogar konfiszierte Bilder seien, eine Art Palimpsest [vgl. Arnulf Rainers Übermalungen]. Owens Allegorie-Begriff (nach W. Benjamin und P de Man) habe aber nur wenig gemein mit der klassischen Rhetorik, da es hinter den rhetorischen Figuren hier nicht gelänge, einen Sinn zu finden. Das Kapitel endet etwas Ratlosigkeit beim Rezensenten hinterlassend. „Mit dem Verlust des Ursprungs und dem Zerschneiden der Einheit zwischen Sinnlichkeit und Sinn rückt die Rhetorik wieder in den Fokus der Aufmerksamkeit in der Postmoderne“.

Das ist (post-) moderne kunstgeschichtliche Rhetorik.

Es folgen noch eine alphabetische Auflistung der Autoren, Abbildungsnachweise und ein etwas unvollständiges Sach- und Personen- aber kein Ortsindex.

Fazit: Was die Lebensdauer des Buches betrifft, kann man ihm nur wünschen, dass es nur wenig benutzt wird. Wenn es aber trotzdem seinem Namen nach in die Hand genommen wird, stellt sich bei der Lektüre die Frage nach seinem Nutzen. Für die einzelnen Autoren bot es die Gelegenheit sich und den wohl nicht so zahlreichen Lesern akademische Intellektualität unter Beweis zu stellen. Neue Aspekte bzw. Zugänge zum besseren Verständnis von Werken der bildenden Kunst zu finden, zu betreten ist zweifelsohne die Aufgabe der Kunst- und Bildwissenschaft. Der hier gezeigte Mehrwert an Erkenntnis für das einzelne Werk ist allerdings als recht bescheiden einzustufen, abgesehen von einer Sensibilisierung für Wirkungs- und Rezeptionsästhetik. Jedes akustisch-optisch-haptische Werk (wahrnehmbar Geschaffenes) will, soll wirken und etwas

vermitteln. Ob das schon mit Rhetorik gleichzusetzen ist?. Die bisherigen mehr schulrhetorischen Analogieversuche sind banal, tautologisch und allenfalls pleonastisch. Rhetorik, Rhetorisches, Rhetorizität sind leider nicht der grosse Schlüssel zu den Kunstwerken. Das liegt auch an der Unschärfe und historischen Bedingtheit dieser Begriffe.

(Stand: 11-04-2018)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de

Metakritische Nachträge:

1. In dem neuesten Heft der KUNSTCHRONIK Nr. 4, April 2018, S.187-91 findet sich jetzt eine knappe Rezension des Handbuches Rhetorik der Bildenden Künste von dem Basler Universitätsprofessor Axel Christoph Gampp unter der schlagkräftigen wie etwas lautstarken Überschrift: „Rhetorik an die Vorderste Front – wider die Bildungsmisere!“. Und man fragt sich weiter, ist damit die (Bild-) Wissenschaft zu retten?. Der Rezensent versucht den Herausgeber Wolfgang Brassat zu mehr „Mut und Selbstvertrauen“ in die Wunderkraft der Rhetorik zu ermuntern, indem er auf das auch schon einmal in den 70er Jahren als Medien-Konsum-Kommunikations-Kritik beschworene, in heutiger Zeit dringend nötige aufklärerische Potenzial der rhetorischen Analyse verweist. Während ihm das Mittelalter und die Architektur im Rhetorischen etwas zu „schmalbrüstig“ gekommen erscheint, findet er Henri Maguires „Analyse [von frühbyzantinischer Kunst] bestechend“ [= rhetorisch über-zeugend-wältigend?, stich-haltig?, um nicht zu sagen ver-blendend?]. Es könne „niemand in Abrede stellen“, dass das „weite(s) Feld“ der Rhetorik in diesem Band „mit Erfolg und Gewinn“ [welcher Art und für wen?] „beacker(t)“ worden wäre und „jedem Wunsch an ein kompetentes [= mit-streitbares?] Nachschlagewerk gerecht werden“ könne. Gampp glaubt, dass die rhetorische Begrifflichkeit zur kritischen Beurteilung von Form und Inhalt „als Interpretament“ [= Erklärungsmuster?] angewandt werden könne. Bei der kunstbild-wissenschaftlichen Analyse der „performativen Qualitäten der Rhetorik“ könne auch die Kunst-Bild-Objekt-Produktion (Stichwort: „Performance“) „befruchte(t)“ werden. ‚Rhetorik‘ müsse zum universitären Bildungskanon gehören: die Rhetorik, das Rhetorische als interpretatorische, akademische und inspirierende Allzweckwaffe der Zukunft?

(Stand: 19-04-2018)