

Hubert Locher

»Barockkunst und Rhetorik«.

Zur Tagung des Ulmer-Vereins in Bamberg,
28.5.–31.5.1987

»Schloß und Park als Bühne des Absolutismus« betitelt der bekannte Kulturhistoriker Rudolf zur LIPPE sein Referat, das vor Ort im Treppenhaus von Schloß Weißensten/Pommersfelden vorgetragen, zahlreiche Zuhörer fand. Die Idee, auch das originale Kunstwerk in das Tagungsprogramm einzubeziehen, stammte von Gabi Dolff-Bonekämper, die die Planung der Tagung geleitet hatte. Diese Konzeption war für die Ortswahl Bamberg mitentscheidend. Neben Schloß Weißenstein konnte man unter der sachkundigen Führung von Bamberger Student/inn/en auch Vierzehnheiligen und Banz besichtigen. Der zitierte Referatstitel bezeichnet aber auch ein Grundanliegen der Tagung: Kunst und Barockzeit sollte nach ihrer historischen Funktion befragt werden.

Bei den Referenten war insgesamt eine große Skepsis gegenüber dem Begriff »Rhetorik«, beziehungsweise »rhetorisch« festzustellen, wenn es darum ging, diesen auf die Kunst anzuwenden. Hans LANGE etwa erwähnte in seinem Referat »Zentral situierte Treppenhäuser im absolutistischen Schloßbau – Zweifel an der zeremoniellen Bedingtheit einer Raumform und eine Gegenthese« das Wort »rhetorisch« ein einziges Mal in metaphorischem Sinn. Auch Johannes ZAHLTEN, »Literarische Quelle und künstlerische Invention bei Mathäus Günther«, vermied es, auf den Begriffskomplex einzugehen, indem er nur generell den Prozeß der Invention, einen Begriff aus der Rhetorik, untersuchte. Grundsätzliche Skepsis äußerte Gerhard EIMER in seinem Konterreferat (»Gegen die Verbalisierung barocker Forminhalte«). Die Bemerkung von Thomas KROTH, daß der barocken Kunst wohl ein »rhetorischer Grundzug« eigen sei, bezeichnete etwa den minimalen Konsens des Plenums.¹ Daß damit der allgemeine Hang zur theatralischen Inszenierung gemeint war, wurde aus seinem Referat deutlich (»Über den rhetorischen Charakter der Architektur des Dresdner Zwingers«).

Vielleicht ist es an dieser Stelle hilfreich, sich doch einmal die Vorgeschichte des Tagungsthemas zu vergegenwärtigen. C.G. ARGAN hatte 1954, anlässlich einer interdisziplinären Tagung mit dem Titel »Retorica e Barocco« als Grundzug der Barockkunst den Willen zur rhetorischen Persuasion festgestellt. Nach seiner These formte sich das »Wechselverhältnis ›pittura – poesia« [...] im 17. Jahrhundert in das Wechselverhältnis ›pittura – eloquenza« um.² Das Kunstwerk als sprachliches Zeichen werde im 17. Jahrhundert in neuer, nämlich persuasiver Absicht eingesetzt, zielend auf die Erzeugung von bestimmten Wirkungen beim Betrachter, ohne daß dieser sich des Vorgangs der Beeinflussung bewußt würde. Argans These eröffnete neue Wege der Kunstbetrachtung, indem sie verlangt, daß die komplexe Kommunikationssituation des Kunstwerks berücksichtigt wird. Er wandte sich gegen eine rein formalistische Interpretation, die im Barock nur eine Weiterentwicklung der Renaissance, einen degenerierten Spätstil sehen wollte. J. BIALOSTOCKI griff 1958 Argans These auf, in der er die Möglichkeit sah, den Barock überhaupt als stilistische Einheit zu erfassen. Nur »die genaue Analyse der philosophischen und kunsthistorischen Ideen der Epoche, die für alle Künste in gleichem Maße Bedeutung hatten«, ermöglicht seiner Meinung nach das begriffliche Erfassen einer Epoche, ohne willkürlich zu schematisieren.³ »Die Rhetorik«, um weiter Białostocki zu zitieren, »verschmilzt das Wahre mit dem Wahrscheinlichen; beides kann gleichermaßen zum

1 Nach W. BARNER: Barockrhetorik. Tübingen 1970.

2 G. C. ARGAN: La retorica: e l'arte barocca. In: Retorica e Barocco. Atti del III. Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Roma 1955. S. 9–14.

Das Zitat aus: La Retorica e il Barocco. Il concetto di persuasione come fondamento della tematica figurativa barocca. In: Kunstchronik VIII, 1955, S. 91.

Den rhetorischen Charakter der Barockkunst stellt bereits Nietzsche fest: »Vom Barockstile. – Wer sich als Denker und Schriftsteller zur Dialektik und Auseinanderfaltung der Gedanken nicht geboren oder erzogen weiß, wird unwillkürlich nach dem Rhetorischen und Dramatischen greifen: denn zuletzt kommt es darauf an, sich verständlich zu machen und dadurch Gewalt zu gewinnen, gleichgültig ob er das Gefühl auf ebenem Pfad zu sich leitet, oder unversehens überfällt – als Hirt oder als Räuber. Diess [sic] gilt auch in den bildenden wie musischen Künsten;«

Als rhetorische Mittel sieht Nietzsche »schon die Wahl von Stoffen und Vorwürfen höchster dramatischer Spannung, [...] die Beredsamkeit der großen Massen, überhaupt der Quantität an sich – [...] dazu fortwährend neue Wagnisse in Mitteln und Absichten.«.

Aus: F. NIETZSCHE: Menschliches, Allzumenschliches. Anhang: Vermischte Meinungen und Sprüche. Chemnitz 1897. In: FN.Werke. Kritische Gesamtausgabe hrsg. G. Colli und M. Montinari. Bd. IV,3. Berlin 1967. S. 73f.

3 J. BIALOSTOCKI: Barock: Stil, Epoche, Haltung. In: Stil und Ikonographie. Dresden 1966. S. 94. (Erstpublikation 1958).

Mittel der Überredung des Beschauers werden. Daher der Illusionismus, das Phantastische und der Subjektivismus in der Kunst des Barock, das die Technik verschleierte, wodurch es die subjektive Wirkung und den subjektiven Eindruck der Wahrheit erzielt.«⁴ Diese ideengeschichtliche Fundierung einer Epoche am einzelnen Objekt zu verifizieren wurde in der Folge weiter versucht und war auch eine Aufgabe der Bamberger Tagung.⁵

Um es vorwegzunehmen, der Begriff des »Rhetorischen« hat sich vielleicht, so nützlich er als Epochencharakteristikum sein mag, doch als zu allgemein gefaßt erwiesen, um im Einzelfall aussagekräftig zu sein. Dennoch gelang es verschiedenen Beiträgen »rhetorische Momente« am Objekt festzustellen.

In der niederländischen Malerei hatte sich im 17. Jahrhundert ein strenges hierarchisches Gattungssystem etabliert, das im wesentlichen aus der rhetorisch geprägten poetischen Theorie des Mittelalters übertragen wurde, wie vor kurzem H.J. RAUPP detailliert belegt hat.⁶

In diesem System, auf das Reinhart SCHLEIER im Eröffnungsstatement kurz hingewiesen hatte, bestimmte das Gesetz des »decorum« weitgehend Gegenstandsreich und Realitätsgrad der Malerei. Reinhart SCHLEIER, auf dessen Anregung die Themenstellung der Tagung zurückging, beschrieb in seinem Referat den rhetorischen Charakter eines Stillebens von Pieter Claesz (»Zur Rhetorik des Stillebens«). Im Gegensatz zu emblematischen Kompositionen, die nur eine richtige Erklärung haben, sah Schleier die spezifische Struktur dieses Stillebens in der illusionistischen Darstellung von bedeutungsvollen Gegenständen, die dem Betrachter eine bestimmte Deutung nahelegen, aber nicht aufzwingen. Das »Rhetorische« würde somit in der gezielten Mobilisierung der Assoziationskraft des Betrachters bestehen. In der Diskussion kam die Sprache auch auf die gegenwärtig noch andauernde Kontroverse, wie diese an Embleme erinnernde Stilleben zu interpretieren wären.⁷

Eine Nahtstelle zwischen rhetorisch geprägter Kunsttheorie und Kunstwerk, beziehungsweise Künstler, vermochte Ulrich KUDER im Falle Rembrandts fruchtbar zu machen. Er konnte anhand einer Briefstelle nachweisen, daß Rembrandt sich der verschiedenen »genera dicendi« der Malerei durchaus bewußt war und in gewollter Überschreitung der Grenzen dieser Genera eine persönliche (antirhetorische?) Ausdrucksdimension gewann. (»Modus und ikonographischer Stil bei Rembrandt«)

Wie die Manipulation der Ikonographie seitens des Auftraggebers zur Persuasion verwendet werden kann, war der Gegenstand des Beitrags von Cordula BLSCHOFF. (»Der Zweck heiligt die Mittel: Elisabeth von Thüringen als Medium verschiedener Interessen«). Sie stellte fest, daß der Deutschorden in den von ihm in Auftrag gegebenen Darstellungen der Ordensheiligen eine Veränderung der traditionellen Ikonographie veranlasst hatte, um die Ordensideale, die sich im Laufe der Jahrhunderte gewandelt hatten, glaubhaft erscheinen zu lassen. Man war sich in der Diskussion einig, daß in der dargelegten Vorspiegelung falscher Tatsachen die Malerei in gewissem Sinne zum rhetorisch verwendeten Medium wird. Jedoch ist die Verwendung kein Spezifikum der Barockkunst, eine Behauptung, die die Referentin allerdings nie erhoben hatte. Die Problematik dieses weitgefaßten Rhetorikbegriffes zeigte sich hier deutlich. Kunst war jederzeit mehr oder weniger auch Mittel der Repräsentation und Demonstration des eigenen Anspruchs und damit im weiteren Sinne »rhetorisch«.⁸

Daß dies nicht nur für die Malerei und die Architektur, sondern in besonderem Maß auch für den Bereich des »Zierats« gilt, zeigte Sigrid HOFER in ihrem Beitrag

4 A.a.O., S. 96.

5 Vgl. etwa G. C. ARGAN: *Retorica e Architettura*. In: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*. 21. Kongress für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Bd. III. Theorien und Probleme. Berlin 1967. S. 218 ff.

G. LeCOAT: *The Rhetoric of the Arts*. Bern/Frankfurt a. M. 1975.

6 H. J. RAUPP: *Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. In: *Zschr. f. Kunstgesch.* XLVI, 1983, S. 401 ff.

7 Ausgelöst wurde diese Kontroverse durch das Buch von Svetlana ALPERS: *The Art of Describing*. Chicago/London 1983. Vgl. Dazu J. BIALOSTOCKI: *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschauung?* In: *Zschr. f. Kunstgesch.* IVL, 1984, S. 421 ff. und das Vorwort zur deutschen Ausgabe S. a.: *Die Kunst des Beschreibens*. Köln 1985, von W. KEMP.

8 Ein Beispiel für den Einsatz der Kunst als Propagandamittel sind die Wandmalereien der Franziskaner im 14. Jh. Vgl. dazu D. BLUME: *Wandmalerei als Organspropaganda*. Worms 1983.

(»Zur gesellschaftlichen Dimension der Stuckausstattung im frühen 18. Jahrhundert«). Sie bewies überzeugend durch den Vergleich von Zitaten aus zeitgenössischen Architekturtraktaten mit der Stuckausstattung des »Audienzschlafzimmers« des Klosters Ottobeuren, daß der Dekorateur ein Formenvokabular verwendete, dessen Bedeutung festgeschrieben war. An diesem Beispiel erwies sich, wie problematisch es ist, solche Ornamentformen chronologisch aneinanderzureihen, oder womöglich formale Kriterien eines »Stils« daraus herzuleiten. Sogenannte »Stilverspätungen« stellen sich oft als durch das Gesetz des »decorum« bestimmten »Modus« dar.⁹ Abgesehen von der Geltung des rhetorischen »decorum«, das die Formelemente bestimmten Bereichen zuordnet, ist auch generell in der Verwendung von bedeutungsgeladenen und dem Betrachter offenbar verständlichen Zeichen eine rhetorische Dimension im obengenannten weiteren Sinn festzustellen, daß nämlich ein Diskurs zwischen Auftraggeber und Beschauer angestrebt wird.

Eine interessante Beziehung zur Rhetorik stellte Annette MICHELS an Augsburger Thesenblättern des 17. Jahrhunderts fest. (»Rhetorische Bildpraxis im Thesenblatt des 17. Jahrhunderts«). Die Thesenblätter listen nach den Regeln der »ars memorativa« in anschaulicher und damit memorierbarer Weise die Thesen des zu promovierenden Kandidaten auf. Zusätzlich ist diese selten beachtete Wort-Bild-Kombination auch (rhetorisches?) Propagandamittel des Fürsten, der die Universität, beziehungsweise den Kandidaten förderte und sich in Wort und Bild verherrlichen ließ.

»Gebaute Rhetorik« war der Titel des Referats von Konrad HOFFMANN zu einem der aufregendsten Skulpturkomplexe des deutschen Rokoko, der Ezechiel-Kanzelgruppe von Zwiefalten. Hoffmann analysierte die ikonographische Struktur der Gruppe, deren Eigenheit in der Kombination von bis dahin unabhängig voneinander existierenden ikonographischen Komplexen besteht. Indem die drei theologischen Tugenden unmittelbar mit Ezechiels Vision des Totenfeldes und Christi Opfertod verbunden wurden, entstand eine Gebilde, das die rhetorische Funktion des Predigers thematisiert und gleichzeitig Apologetik transportiert, als Skulptur die Aufgabe hat, der protestantischen Lehre, daß Glaube allein selig mache, ein Stoff gewordenes Argument entgegenzusetzen. Gerade an diesem Beispiel ließ sich besonders deutlich die spezifisch barocke Bilderzählung beobachten. Indem die Interpretation, in Gestalt der Allegorien und durch den Kontext der Kanzel, der biblischen Historie mitgeliefert wird, ist dem Betrachter jeglicher Auslegungsspielraum genommen.

Was in diesem und auch in einigen anderen Beiträgen anklang, hätte man sich vielleicht noch expliziter formuliert gewünscht: Welche Mittel werden in der barocken Kunst angewendet, um den Betrachter von der Richtigkeit einer bestimmten Ansicht zu überzeugen. Gewiß muß zunächst das »Argument« bestimmt werden, was in der Malerei durch eine ikonographische Analyse geschehen kann. Die nächste Frage müßte sich damit befassen, in welcher Weise es vorgetragen wird, von wem es verstanden werden soll und wem es in den Mund gelegt wird. Leicht mochte man zugeben, daß die Rhetorik als strukturierendes System wirksam wird: in der Hierarchie der Bildgattungen gemäß der »genera dicendi«, sie wird thematisiert, sie liefert Dispositionsschemata, in den Thesenblättern oder den Säulenordnungen, sie liefert Begriffe, »inventio«, »decorum« um nur zwei zu nennen, die in der Theorie verwendet werden. Kaum wurde jedoch darauf eingegangen, in welchem Maß ein barockes Kunstwerk die Wirkung auf den Betrachter einkalkuliert, in einer bestimmten Weise verständlich sein will und sich zu diesem Zweck kodifizierter Vokabeln bedient. Der

9 Vgl. J. BIALOSTOCKI: Das Modusproblem in den bildenden Künsten. In: Stil und Ikonographie. Dresden 1966.

10 Vgl. dazu G. HEINZ: Realismus und Rhetorik im Werk des Bartolomeo Passarotti. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien LXVIII, 1972, S. 156 ff. Und für weitere Literatur M. WARNEKE: Goyas Gesten. In: W. Hoffmann / E. Helman / M. S. Warnke: Goya. »Alle werden fallen«. Frankfurt a. M. 1981, S. 117 ff.

11 G. PALEOTTI: Discorso intorno alle imagine sacre e profane. Bologna 1582. In: Trattati d'arte del cinquecento. Hrsg. v. P. Barocchi. Bd. II, Bari 1961. F. Junius: De pictura veterum. Amsterdam 1637. (Nachdruck in: The Printed Sources of Western Art. Bd. 25, Portland 1972.)

12 N. MICHELS: Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhundert. Münster: Litt-Verlag 1987.

13 W. KEMP (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln 1985, S. 9.

14 Die Forschung beschäftigt sich zunehmend auch mit diesem Problembereich. Vgl. KEMP a.a.O. mit verschiedenen methodischen Ansätzen und entsprechenden Literaturhinweisen. 15 A.a.O., S. 9.

Einfluß der Rhetorik auf die Ausbildung dieses Ausdrucksvokabulars, etwa im Fall der Gebärdensprache in der Malerei, sollte nicht unterschätzt werden.¹⁰ Daß man diesen Problemkreis oftmals nur vorsichtig anschnitt, oder ihm sogar auswich, mag an der Schwierigkeit des Unterfangens liegen, die Erlebnissituation des damaligen Betrachters zu rekonstruieren; die Diskussion um die angemessene Interpretation der niederländischen Stilleben dürfte exemplarisch die Probleme einer Annäherung an diese Fragen darstellen. Um die Kommunikationssituation historisch nachzuzeichnen, kann die Kunsttheorie ein nützliches Hilfsmittel sein, wie die Referate von Sigrid HOFER und Ulrich KUDER gezeigt haben. Zur Klärung und Ausräumung einiger Zweifel hätte bestimmt ein Referat zu den Traktaten von Gabriele Paleotti und Franciscus Junius beigetragen, wie es ursprünglich eingeplant war.¹¹ Wenn auch nicht zu leugnen ist, daß bereits Alberti in »De pictura« mit rhetorischen Begriffen operiert und in bescheidenem Maß Wirkungsfragen behandelt, so geschieht dies bei Paleotti in neuer und verstärkter Weise, abgesehen davon, daß von einer breiteren Rezeption von Kunsttheorie seitens der Künstler erst mit dem Aufkommen der Akademien gesprochen werden kann. Zur Frage, in welcher Weise sich der Einfluß der Rhetorik auf die Kunsttheorie verändert, wird die demnächst erscheinende Dissertation von Norbert MICHELS einigen Aufschluß geben.¹²

Im späten 16. und im 17. Jahrhundert wurde ein Kunstlehre entwickelt, deren Instrumentarium an der Rhetorik orientiert war und demzufolge, um Wolfgang KEMP zu zitieren, »der Wirkungsästhetik viel näher [stand] als [solche] Theorien, die im Zentrum den Künstler oder das Werk haben.«¹³ Darin liegt eine Aufforderung, gerade den Fragen der Wirkung nachzugehen.¹⁴ Jene Schwierigkeiten, diese Aspekte am Kunstwerk auszumachen, mögen ihre Ursache darin haben, daß »die bildenden Künste [damals] stärker als alle anderen kontextbezogen waren: Architektur, Kultus, Konvention sicherten die Rezeption schon von außen.«¹⁵ Diese Tatsache muß berücksichtigt werden; die Konsequenz dürfte jedoch nicht einfach im Umgehen der Frage bestehen, sondern vielmehr in der komplexen Betrachtung des Kunstwerks als Teil eines größeren Organismus.