

# Rhetorik an die vorderste Front – wider die Bildungsmisere!

Wolfgang Brassat (Hg.)  
**Handbuch Rhetorik der  
Bildenden Künste.** (Handbücher  
Rhetorik, Bd. 2). Berlin/Boston,  
Walter de Gruyter 2017. 855 S.  
ISBN 978-3-11-033129-5. € 199,95

**R**hetorik und Kunstgeschichte stehen im 21. Jahrhundert nur noch in einem lockeren Verhältnis zueinander. Studentinnen und Studenten der Kunst- oder Bildwissenschaft haben, wenn ihnen die Disziplin der Rhetorik überhaupt vor Augen steht, ein höchst unscharfes Bild des Gegenstandes. Gelegentlich bestärkt sich der Eindruck, das Ende der Kunstgeschichte liege – anders als 1993 von Hans Belting diagnostiziert – nicht am Rande der Moderne, sondern Kunstgeschichte beginne überhaupt erst mit der jeweiligen Gegenwartskunst, der man qua Zeitgenossenschaft interpretativ gegenüber treten könne. Komplexeres Vorwissen oder gar Formen allgemeiner Bildung scheinen dafür nicht zwingend notwendig. „Ut pictora poiesis“ oder gar „Ut rhetorica pictura“, früher feste Bestandteile der Bildinterpretation, dürften weitgehend hinter dem Bildungshorizont verschwunden sein. An ihre Stelle getreten sind Theorien mit neuen Halbwertszeiten.

Gerade im Rahmen einer erstarkten Bildwissenschaft gilt, was Johannes Grave formuliert hat: „Angesichts der Einordnung des Kunstwerks in eine Kunstgeschichte, die analog zur Naturgeschichte konzipiert wurde, konnten etwa konstitutive raum-zeitliche Komplikationen im Verhältnis zwischen Bild, Bildgenese und Bildrezeption nicht in den Blick kommen. Das als Kunstwerk verstandene Bild wurde gleichsam ‚gebändigt‘, indem al-

les, was zu befremden oder verstören vermochte, historisch abgeleitet und in eine linear und homogen konzipierte Geschichte eingeordnet wurde. Nur auf diese Weise konnte die frühe Kunstgeschichte dazu beitragen, einen fragwürdig gewordenen Begriff von Kunst zu sichern.“ (Die Kunstgeschichte als Unruhestifter im Bilddiskurs. Zur Rolle der Fachgeschichte in Zeiten des Iconic Turn, in: *Kunstgeschichte ejournal* 2009, urn:ubn:de:0009-23-17889, eingesehen am 24.11.17. Siehe dazu auch Werner Hahn, Kommentar zu Johannes Grave: Die Kunstgeschichte als Unruhestifter im Bilddiskurs. Zur Rolle der Fachgeschichte in Zeiten des Iconic Turn, in: *Kunstgeschichte* 2009, urn:ubn:de:0009-23-19162). Verblüffenderweise singt Grave im hier zu besprechenden Band in einer ganz anderen Melodie über „Spuren der Rhetorik in romantischen Entwürfen einer Theorie der bildenden Künste.“ In früherer Sichtweise hat die Rhetorik Mitschuld auf sich geladen, weil sie nämlich einen einigermaßen scharf umrissenen Begriff von Kunst (*ars*) hatte und hat. In wesentlichen Zügen hat dieser die Theoriebildung in der Kunst und damit den dortigen Kunstbegriff geprägt. In bildwissenschaftlicher Diktion wäre sie somit obsolet. Das nun vorliegende Werk mag jeder Leserin und jedem Leser die Möglichkeit bieten, bildwissenschaftliche Aussagen wie die zitierte auf ihre Korrektheit hin zu überprüfen und sich selber ein Bild von der Situation zu verschaffen.

## **RHETORIC TURN VERSUS PICTORIAL TURN**

Das *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste* baut auf älterer Forschung auf, zu erinnern wäre an Karl Borinski (*Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Leipzig 1914), an Michael Baxandall (*Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discov-*

ery of pictorial composition 1350–1450, Oxford/New York 1971 und *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford/New York 1972), an John R. Spencer (Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20, 1957), an Marc Fumaroli (*L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique „res literaria“ de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genf 1980), an die unterschiedlichsten Texte von Rudolf Preimesberger und an viele andere – die treffendste Übersicht bietet das *Handbuch* (29–34).

Damit knüpft es an jenen *rhetoric turn* der Kunstgeschichte an, der im Rahmen eines übergeordneten *linguistic turn* die Diskussion der 1980er Jahre stark prägte. Die Befreiung der Bilder durch den *pictorial turn* stellt auch den Versuch dar, die Dominanz des Textes zu reduzieren oder gar zu eliminieren, sie vor der „Vergewaltigung [...] durch die Sprache“ zu schützen, wie es Horst Bredekamp formulierte (zit. im *Handbuch*, 31, Anm. 151). Um diesen markanten Worten mit einem älteren Phänomen, nämlich der Rhetorik, gegenüberzutreten, bedarf es angesichts einer bisweilen gefährlich restriktiven Mainstream-Haltung in der kunsthistorischen Forschung doch großer Unabhängigkeit. Allein das macht das Werk schon bemerkenswert.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass beim Herausgeber Wolfgang Brassat gelegentlich Mut und Selbstvertrauen ins Wanken geraten. Die Perspektiven einer rhetorisierten Kunstwissenschaft umreißt er in gar zu vorsichtigen Sätzen. Von einem Interpretament ist dort die Rede und davon, dass Kunstwerke mit Hinweis auf ihren rhetorischen Charakter und ihnen inhärente rhetorische Themen und Darstellungsmittel nicht erschöpfend erklärt werden könnten, diese aber „oft unerlässlich“ seien, „um visuelle Befunde zu verstehen, für die man keine plausibleren Erklärungen vorgebracht hat“ (*Handbuch*, 34). Die kunsthistorische oder kunstwissenschaftliche Rhetorik nur als Lückenbüsser zu bezeichnen, der dann zur Anwendung kommen mag, wenn alle anderen Möglichkeiten versagen, ist denn doch überraschend tief gestapelt.

**A**ngesichts aktueller Probleme mit *fake news* und wohl auch mit *fake images* fließt die Rhetorik wieder in die Bildproduktion ein und kann, ja muss ideologiekritisch zugleich als aufklärerisches Analyseinstrument eingesetzt werden. Wo totalitäre Phänomene sich visuell niederschlagen, ist der Einsatz rhetorischer Interpretamente notwendiger denn je. Der *pictorial turn* hat eine seiner Legitimationen aus der Flut der Bilder geschöpft. Wenn *Instagram* und *Snapchat* allerdings zunehmend Medien wie *Facebook* an Beliebtheit übertreffen und mithin das geschriebene Wort fast vollkommen eliminiert wird, dann ist die Analyse der (Bild-)Rhetorik erst recht ein zentrales Instrument, um persuasive Mechanismen aus einer historischen Perspektive heraus zu erfassen, zu interpretieren und dann auch zu entschärfen. Die Bilderflut befördert ja keinen konturierten Kunstbegriff, sondern erzeugt einen rhetorisch überladenen Werkbegriff. Dieses Konzept vom Werk als einem Transportmittel multisemantischer Botschaften machen sich inzwischen auch Staatsmänner gerne zu eigen. An Berlusconi sei erinnert (siehe etwa die erheiternde Analyse von Berlusconi im Bild bei Marco Belpoliti, *Il corpo del capo*, Parma 2009), von Trump besser geschwiegen.

### ABSICHT UND PERSPEKTIVE

Darauf allerdings will der vorliegende Band nur ganz am Rande eingehen. Er baut auf den älteren Überlegungen auf, wonach klassische Rhetoriktheorie die Kunsttheorie beeinflusst habe und wonach es eine gemeinsame kulturelle Grundlage zwischen Künstler und Rezipienten gab, auf der sowohl die Kunstproduktion als auch das ästhetische Urteil eine Basis hatten (so besonders stark vertreten von David Summers in *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, NJ 1981). Das vorliegende Werk verdankt seine Entstehung einer von Gregor Kalivoda, Hartwig Kalverkämper und Gert Ueding initiierten Reihe von insgesamt 13 Bänden *Handbücher der Rhetorik*, in der es als zweiter Band erschienen ist. Die gesamte Reihe sieht sich in der Fortsetzung des *Historischen Wörterbuchs der Rhetorik* (hg. v. Gert Ueding, 12 Bde.,

Tübingen/Berlin 1992–2015). Tatsächlich waren in jenem Wörterbuch bereits verschiedene zentrale Begriffe aus dem Überlagerungsfeld zwischen Rhetorik und Kunstgeschichte verhandelt worden. Wie dort schon angelegt, reichen auch im neuen Band die Bezüge weiter als nur bis zur klassischen Rhetorik. Konzepte der Poetologie, die ja nicht notwendigerweise deckungsgleich sind mit jenen der Rhetorik, werden ebenfalls einbezogen, so dass das gesamte Spektrum der historischen Interdependenz zwischen Kunst und Sprache ins Blickfeld rückt. Üblicherweise steht an deren Ende Lessings *Laokoon* von 1766. Hier aber wird – v. a. in den Bereichen Mimik und Gestik – der Faden weitergesponnen bis an die Grenzen der rezenten Kunstproduktion. Der Grundaufbau ist dabei streng chronologisch. Antike, Mittelalter, Renaissance und Manierismus, Barock und Klassizismus, Moderne und Postmoderne bilden die großen Abschnitte, unter die die einzelnen Beiträge rubriziert sind.

Vieles ist dabei nicht neu, sondern das Bestreben geht zunächst dahin, den Überblick über den Bestand zu bieten. Dabei steht weniger der Transfer von Begriffen aus der klassischen Rhetorik in eine (normative) Kunsttheorie und deren Anwendung in der Kunstproduktion im Vordergrund als vielmehr das generelle Verhältnis von Sprache und Artefakt sowie die damit einhergehenden persuasiven und wirkungsstrategischen Absichten. Die Rolle und Stellung des Künstlers, seine Teilhabe an (rhetorischem) Wissen wird in verschiedenen Epochen beleuchtet. Die Fülle verunmöglicht es, alle Beiträge in gleicher Weise zu gewichten. Hervorgehoben seien *pars pro toto* etwa die von Andreas Grüner angestellten Überlegungen zum Pathos in den Bildenden Künsten der Antike, namentlich der Skulptur, und den Mitteln einer Pathoszeugung bzw. -visualisierung. Sie bestimmen das Verhältnis von Nähe und Distanz zum Betrachter auf eigene Weise, im Bildmotiv wie etwa auch in der Proportionierung der Bildfiguren. Im Verhältnis dazu erscheint das europäische Mittelalter als eine rhetorisch schwach determinierte Epoche. Ihr sind im Band auch verhältnismäßig wenig Seiten zugebilligt. Die Medi-

ävistik stellt sich dabei als ein Forschungszweig dar, der sich bloß zögerlich Anregungen von außen zu eigen macht. Damit scheint hier ein inhärentes Problem des Bandes auch am schlagendsten auf: dass nämlich Themen, die in einem Beitrag auftauchen, nicht in einem anderen aufgegriffen und (für eine andere Epoche) weitergesponnen werden.

Das hätte womöglich nicht nur die innere Kohärenz gefestigt, sondern auch neue Blicke eröffnet und zu innovativer Forschung angeregt. So hätte etwa das am Beispiel antiker Skulptur angeschnittene Thema von Pathosstrategien auch für die Analyse mittelalterlicher Skulpturen einiges bereitgehalten. Der chronologische Aufbau war in diesem Sinne dem epochenübergreifenden Blick wenig förderlich. Und bei einer Gliederung, die gegen Ende des Bandes von Jahrhundert- beinahe zu Jahrzehnt-Schritten verlangsamt, wird umgekehrt das Mittelalter mit Siebenmeilen-Stiefeln durchmessen. Wo Bezüge aus der Einheit der Thematik gegeben wären, erscheinen sie im Detail doch oft als pure Zufallsprodukte. Erhellend bleiben sie allemal. Wenn beispielsweise Henri Maguire über „Description and competition“ in frühbyzantinischen Kunstwerken nachdenkt, so ist seine Analyse bestechend. Die eingesetzten künstlerischen Mittel werden medial genau abgewogen, ihre Wirkung in einer Art Wettstreit an ein und demselben Anbringungsort verglichen und dadurch vorgeführt, dass ein mit weniger materiellem Aufwand gestaltetes Kunstwerk einem aufwendigeren ebenbürtig sein kann, ja es in ästhetischer Hinsicht sogar noch überragt.

Auf einmal tauchen Gedanken auf, die weiter hinten im Band wieder bei Ulrich Pfisterer in seinem Beitrag zum Paragone kunsttheoretisch vertieft werden. Er zeigt, wie sich das Problem zu Beginn der Frühen Neuzeit noch einmal zu verschärfen begann und zwar nicht nur in dessen Kerngebiet, Italien, sondern in einer Art frühen „Globalisierung“ auch in Spanien, England, Frankreich und anderen europäischen Ländern. Erstaunlich ist das nicht, denn mit dem Wettstreit der Künste verbindet sich eine entscheidende Debatte über den Rang des Künstlers und dessen intellektuelles

Potential. Der Paragone markiert allerdings nur die Spitze des Eisbergs im Verhältnis von Bild und Sprache. Dessen Basis fördert in chronologischer Durchdringung vieles zu Recht und gewinnbringend zutage. Und doch erweist sich die dadurch forcierte synchrone Behandlung gelegentlich als Hemmschuh, namentlich auf flankierenden Feldern der Rhetorik, vor allem dem der Gestik. So bleibt offen, ob eine Behandlung nach einzelnen Epochen sinnvoller gewesen wäre als in einem großen Bogen das Verhältnis von Gestus und (antiker) Rhetorik zu skizzieren (vgl. hierzu u. a. Ulrich Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München/Berlin 2002).

**A**uch andere Probleme wie etwas das des „Erhabenen“ tauchen an ganz unterschiedlichen Stellen auf, aber die *disiecta membra* lassen den gesamten Körper nicht einmal fragmentarisch erkennen. Etwas sehr schmalbrüstig kommt die Architektur weg, die gerade einmal in einem Beitrag zum Barock gewürdigt wird. Hat die „architecture parlante“ des 18. und 19. Jahrhunderts, haben Albert Speer oder Marcello Piacentini in ihren faschistischen Bauten, ja haben selbst Axel Schultes und Charlotte Frank im Kanzleramt in Berlin wirklich mit Rhetorik nichts zu tun? Und vollständig fehlt vor allem ein Begriff, der für die Rhetorik doch einer der zentralen war, nämlich das *Decorum*, die Angemessenheit. Ihre Respektierung ist womöglich eine der Voraussetzungen, die dazu führen, dass im entstandenen Werk überhaupt rhetorische Akzente gewinnbringend gesetzt werden können. Denn nur wo das Werk sich einer höheren Instanz, eben dem *Decorum*, unterwirft, kann es auch zweckdienlich genutzt werden und Aufgaben der Persuasion erfolgreich übernehmen. Steht das Künstlergenie, das jede Form der Angemessenheit verwirft, im Vordergrund, ist die Autorreferenzialität des Kunstwerkes wahrscheinlich das hervorstechende Element seiner Wirkungsästhetik. Als Transporteur anderer Botschaften, etwa rhetorischer Art, wirkt es dann überaus eingeschränkt.

## BLICK AUF DIE MODERNE BIS AN DIE AKTUELLE GEGENWART HERAN

Das Angemessene hat in der Moderne einen schwierigen Stand, weil die Avantgarde als eine Folge programmatischer Decorumsverstöße just ihre avantgardistische Haltung in den Vordergrund rückte. Kreist nicht auch der *pictorial turn* um die damit legitimierte vollkommene mediale Autonomie? Vor diesem Hintergrund verdienen all jene Beiträge, die das Verhältnis von Rhetorik und Bildenden Künsten bis an die Grenzen der Gegenwart ausloten, besondere Aufmerksamkeit. Manuela Schöpp und Elena Zanchielli stoßen zur Appropriation Art vor, die als eine Art Neo-Allegorisierung interpretiert wird. Sie beschreiben, wie der von der Avantgarde forcierte Mythos der Originalität des Künstlers und der Einheit von Zeichen und Bezeichnetem in der Moderne zunehmend obsolet wird und wie mit dem Verlust der Autorschaft die Rhetorik an Präsenz gewinnt. Hier hätte man gerne mehr zum Verhältnis von Rhetorik und Kunst in der Gegenwart erfahren und namentlich auch andere Formen beleuchtet gesehen. Die Performance etwa würde sich geradezu aufdrängen. Als ebenso ergiebiger Gegenstand könnte sich die Videokunst erweisen, wo gelegentlich mit Pathosformeln gearbeitet wird, die bewusst oder unbewusst in einer Jahrhunderte alten Tradition verwurzelt sind. Mit diesem Stichwort ist schließlich auch Aby Warburg präsent, dessen Rezeption sowohl in den Wissenschaften als auch in den Künsten in jüngster Zeit Konjunktur hat. Ob sich hier nicht auch die Rhetorik als Interpretament fruchtbringend anwenden ließe? Jedenfalls hätte er doch wohl einen Beitrag verdient.

Kein Werk verträgt es freilich, überfrachtet zu werden. Der Herausgeber Wolfgang Brassat hat eine Auswahl getroffen, die in weiten Zügen nachvollziehbar ist. Ohne Courage kann es nicht gelingen, ein derart weites Feld zu beackern. Dass das hier mit Erfolg und Gewinn geschehen ist, kann niemand in Abrede stellen. Der größte Vorteil des Werkes liegt in der Weite des Ansatzes. An alles, was seit der Antike unter das Verhältnis Wort – Bild subsumiert werden kann, wird hier erinnert. Damit kann der vorliegende Band jedem Wunsch

an ein kompetentes Nachschlagewerk gerecht werden. Allerdings liegt hier auch die Gefahr. Das Thema des Verhältnisses von Rhetorik und Bildenden Künsten im strengen Sinn wird zu einem unter vielen. Das ist insofern bedauerlich, als auch eine aus der Rhetorik gewonnene Begrifflichkeit sehr wohl zur kritischen Beurteilung von Form und Inhalt neuer Medien angewandt werden könnte. Dabei müsste möglichst auch der Stand der aktuellen Rhetorikpraxis, wie sie theoretisch reflektiert wird, berücksichtigt werden.

**U**nd: Womöglich könnte ein solcher Diskurs die Interdependenz zwischen Kunstwissenschaft und Kunstproduktion sogar wieder in einer Weise befruchten, wie es seit Jahrhunderten nicht mehr der Fall war. Warum soll beispielsweise die derzeit in Hochkonjunktur stehende Gattung der Performance nicht Anregungen von den performativen Qualitäten der Rhetorik empfangen, begriff-

lich davon inspiriert werden und das Empfangene dann weiterentwickeln? Die Übertragung müsste dabei nicht auf künstliche Weise geschehen, indem man einem lebenden Produkt gleichsam die Seele eines moribunden Konzepts einzuhauchen versuchte, sondern in dem Sinne, dass etwa Pathosformeln als Transporteure vergangenen Wissens wieder benannt und damit aktualisiert werden – und mit ihnen auch die Rhetorik als Mittel der Bildinterpretation. Die erste Voraussetzung hierfür wäre allerdings, den allgemeinen Bildungsstandard an den Universitäten wieder auf ein Niveau anzuheben, in dessen Rahmen Rhetorik zumindest als Begriff einen Platz hat.

---

**PROF. DR. AXEL CHRISTOPH GAMP**  
Steinengraben 14, CH-4051 Basel,  
axel.gamp@unibas.ch

## Impression mit großen weißen Flecken

### **Revolution. Russian Art 1917–1932.**

London, Royal Academy of Arts,  
11. Februar–17. April 2017. Kat. hg. v.

Beatrice Gullström, John Milner,  
Natalia Murray u. a. 326 S., zahlr. Ill.

ISBN 978-1-910350-43-0. £ 40.00

**D**as Jahr 1932 war ein entscheidendes für die sowjetischen Künstler. In einer umfangreichen Jubiläumsausstellung, die vom November dieses Jahres bis Januar 1933 in Leningrad und danach in noch umfassenderer Form in Moskau präsentiert wurde, zelebrierte der Staat die „Künstler der RSFSR [Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepu-

blik] in 15 Jahren“ und begann zugleich mit der Festschreibung des Kanons sowjetischer Kunst. Nachdem bereits im April 1932 das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion in der Verordnung „Über die Umbildung der Literatur- und Kunstorganisationen“ die Vielfalt der künstlerischen und literarischen Organisationen aufgelöst und einen einheitlichen, staatlich kontrollierten Verband gegründet hatte, zeigte die Ausstellung deutlich die Konsequenzen dieser kulturpolitischen Maßnahme: Sie bemühte sich zwar einerseits, der Diversität der verschiedenen stilistischen Idiome und entsprechender konkurrierender Künstlervereinigungen wie der „Gesellschaft der Staffeleimaler“ (OST) oder der „Assoziation der Künstler der Revolution“ (AChR) gerecht zu werden, die Organisatoren entschieden sich aber andererseits dafür, Werke der meisten „futuristischen“ bzw. „linken“ Künstler (heute