



PROJECT MUSE®

Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste hrsg. von Wolfgang
Brassat (review)

Rüdiger Singer

Monatshefte, Volume 110, Number 4, Winter 2018, pp. 661-664 (Review)



Published by University of Wisconsin Press

➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/718553>

Book Reviews

Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste.

Herausgegeben von Wolfgang Brassat. Berlin, Boston: de Gruyter, 2017. xiv + 841 Seiten + 164 s/w und farbige Abbildungen. €199,95 / \$229.99 gebunden oder eBook.

Das Konzept autonomer Kunst, die „interesseloses Wohlgefallen“ zeitigt, mag seit Kant unsere Kultur dominieren – ansonsten aber beeinflusst(e) Kunst ihr Publikum mit großer Selbstverständlichkeit zu konkreten Zwecken. Eine Rückbesinnung auf die rhetorische Dimension von Kunst kann deshalb helfen, die Kunstwissenschaft aus ihrer autonomieästhetischen Fixierung zu befreien.

Das ist die Schlusspointe von Caroline van Ecks 2007 erschienener Studie *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe* (205), und auch Wolfgang Brassats Einleitung zum ersten Handbuch einer „Rhetorik der Bildenden Künste“ betont: Kunst war seit jeher persuasiv, Autonomieästhetik ist ein Sonderfall. Allerdings thematisiert Brassat eine weitere systematische Bruchstelle im 18. Jahrhundert: Das „ut-pictura poesis“-Paradigma, also die Überzeugung von der engen Verwandtschaft zwischen Wort- und Bildkunst im Hinblick auf Naturnachahmung, Erzeugung mentaler Bilder und Affektwirkung, wurde erschüttert durch ein wachsendes Bewusstsein für mediale Unterschiede zwischen „Raum-“ und „Zeitkunst“, „natürlichen“ und „künstlichen Zeichen“, für das gemeinhin Lessings *Laokoon* steht. „Wenn es in diesem Band darum geht, eine rhetorische Prägung vorwiegend der älteren bildenden Kunst nachzuweisen, so ist dies stets eine selbstverständliche Prämisse: Die Adaption rhetorischer und literarischer Muster, also derjenigen eines anderen Mediums, in den bildenden Künsten ist immer eine Übersetzungsleistung, bei der Neues entsteht.“ (3) Gleichwohl ist Rhetorik nicht nur eine Texttheorie, sondern eine *techné* zur Herstellung persuasiver Artefakte, so dass sich spätestens seit der Renaissance die rhetorischen Kategorien der Produktionsstadien (besonders Stofffindung, eingängige Gliederung und kunstvolle Durchformung), Wirkungsziele (vor allem Erregung sanfter und heftiger Affekte, teilweise auch Belehrung) sowie Angemessenheit im Verhältnis von Gegenstand, Stilhöhe, Adressat und Überredungszweck fruchtbar auf die Künste übertragen ließen. Zudem setzt Rhetorik auf das imaginative ‚Vor-Augen-Führen‘ lebhafter Szenen durch sprachliche Bildlichkeit oder lebhaftes Erzählen, wo-

Monatshefte, Vol. 110, No. 4, 2018

0026-9271/2018/0004/661

© 2018 by The Board of Regents of the University of Wisconsin System

661

bei Kunst gegenüber Texten den Vorteil visueller Ähnlichkeitsverhältnisse hat, jedoch ihre „Stummheit“ durch die Körpersprache von Figuren kompensieren muss und dabei gern auf Vorgaben zur rhetorischen *actio* zurückgreift. Nicht zuletzt standen Künstler wie Rhetoriker oft im Wettstreit und boten Anregungen für gesellige Gesprächskunst.

Diese Einleitungs-Thesen werden teilweise vertieft in zwei vorangestellten Beiträgen (die Kapitelzählung wird hier und im Folgenden, anders als im Handbuch, durch römische Ziffern angezeigt): zu Wirkung und Relativierung des „ut pictura poesis“-Paradigmas (I) und zur Ekphrasis im Sinne lebhafter Kunstbeschreibung (II), die herkömmlicherweise die emotionale Wirkung von Kunstwerken analog zur Rede feierte, ab dem 18. Jahrhundert jedoch Gemeinsamkeiten wie mediale Unterschiede thematisierte. Die restlichen Kapitel sind historisch in fünf Teile gegliedert: „Antike“, „Mittelalter“, „Renaissance und Manierismus“, „Barock und Klassizismus“, „Moderne und Postmoderne“. Am Anfang steht jeweils ein die Kommunikationsvoraussetzungen klärendes Kapitel zu „Künstler und Gesellschaft“ der Epoche, gefolgt von einem oder mehreren Kapiteln zur Kunsttheorie (im letzten Teil: „Ästhetik“) sowie Beiträgen zu Künstlern und Gattungen. Dazu kommen Artikel, die epochenübergreifende Phänomene behandeln, jedoch gewissermaßen ihrer Schwerpunktepoche zugeordnet sind.

Dem Reichtum dieser klug organisierten und meist angenehm zu lesenden 36 Beiträge von 38 Koryphäen kann die knappe *Monatshefte*-Rezension eines Literaturwissenschaftlers auch nicht ansatzweise gerecht werden. Festgehalten sei aber, dass die skizzierten bildrhetorischen Aspekte nicht nur für die Frühe Neuzeit entfaltet werden, sondern auch, methodisch wohlreflektiert und vorsichtig, für die Antike, deren Kunsttheorie nur fragmentarisch überliefert ist, und für das Mittelalter, bei dem das Verhältnis von Kunst(theorie) und Rhetorik noch umstrittener ist. Überhaupt gibt es bei aller Lust an Analogisierungen eine gesunde Skepsis, wie weit das Beschreibungsvokabular der Rhetorik sich auf die bildende Kunst übertragen lässt – und eine anregende Vielfalt des Umgangs mit diesem Problem.

Noch zwei Notizen: Erstens beeindruckte mich die heuristische Ergiebigkeit des sanften und heftigen affektiven Wirkungsziels (*ethos* und *pathos*, Letzteres in enger Beziehung mit dem hohen Stil und der Kategorie des Erhabenen, vgl. XXVII) als Analysekatoren: Bei starker Verallgemeinerung lassen sich Kunstepochen und -stile wie Frührenaissance und Klassizismus bzw. Hellenismus und Barock durch ihre Affinität zum *ethos* bzw. *pathos* charakterisieren; gleichwohl gibt es innerhalb dieser Epochen durchaus Flexibilität in Bezug auf Bildthemen und Werke, die pathetische und ethische Elemente kombinieren, um die Betrachter*innen erst aufzuwühlen und dann zu überlegen(d)er Gelassenheit zu führen (z. B. 17; IV; 486; 527). Zweitens frappierte mich, wie weit es trotz der vermeintlichen Dichotomie von „Raum-“ und „Zeitkünsten“ möglich ist, nicht nur Tropen und Sinnfiguren zu übertragen, sondern auch syntaktische Figuren: Wenn etwa Ulrike Müller-Hofstede in Bruneleschis Relief „Die Opferung Isaaks“ eine „in der Rahmenform des Vierpasses chiasmisch angelegte Komposition“ erkennt (342), ist dies eine heilsame Erinnerung daran, dass „Chiasmus“ sich auf die Kreuzform des griechischen Buchstabens „chi“ bezieht.

Die Liste ließe sich seitenweise verlängern – im Folgenden soll es aber um die Frage gehen, wie hier Bildrhetorik *nach* Kant und Lessing verstanden wird. Das ist einerseits unfair, liegt doch der Schwerpunkt des Bandes früher, insbesondere in der Frühen Neuzeit. Andererseits zwingt meine Fragestellung dazu, beide Bestandteile

der Formel „Rhetorik der bildenden Künste“ zu reflektieren und damit auch ihre Anschlussfähigkeit an Forschungsfelder wie Bildwissenschaft und Intermedialitätsforschung.

Nach Ansicht von Regine und Gerd Prange (XXIX: „Die Ästhetik“) kommt es unter dem Vorzeichen der idealistischen Ästhetik zu einer Spaltung zwischen Kunst im emphatischen Sinn, deren „innewohnende Erkenntnis“ die Ästhetik ergründet, und dem von ihr ignorierten „Trivialen“, das nunmehr versucht, zu belehren, zu rühren, „vor allem aber, im besonderen vor jedem Erkenntnisinteresse, zu unterhalten. [. . .] Es wird [. . .] erst im 20. Jahrhundert gelingen, Kunst nicht nur als Idee, sondern auch als Ideologie zu denken. Dies wird die von der Ästhetik gespaltene Rhetorik wieder in ihre Rechte einsetzen, rhetorische Begrifflichkeit nutzbar machen in der Rhetorik der Massenmedien“ (669). Damit ist eine methodische Option für weitere Artikel angedeutet, die sich auch jenseits Adornos und ohne eine Dichotomie von Hoch- und Trivialkunst nutzen ließe, wie es etwa in der Bildwissenschaft geschieht. Sinnvoll wäre spätestens hier auch eine Einbeziehung von psychologisch-kommunikationswissenschaftlichen Ausprägungen der „Neuen Rhetorik“ und eine Verbindung mit Erkenntnissen der Kunstpsychologie.

Allerdings nutzt das Handbuch diese Option, von wenigen Passagen abgesehen, nicht, da es insgesamt einem traditionellen Kunst- und teilweise auch Rhetorikverständnis verpflichtet bleibt. Das zeigt sich etwa in Claudia Hattendorfs Beitrag über „Malerei als politisches Medium“ (XXX), der im Grunde nur feststellt, dass Kategorien der antiken Rhetorik für Werke von Hochkünstlern wie Goya, David, Delacroix und Manet nicht mehr recht passen. Sogar das Kapitel über die Karikatur (XXXV) von Brassat und Thomas Knieper konzentriert sich auf die Porträtkarikatur und begnügt sich für die politische Karikatur mit knappen Hinweisen auf die Verarbeitung von „Metaphern und Redewendungen der politischen Rhetorik“ und das „spannungsvolle] Verhältnis von Text und Bild“ (792). Dass darauf verzichtet wird, das Verhältnis zur allegorischen Bildsatire zu beleuchten, obwohl der Allegorie ein eigener Beitrag gewidmet ist (XXV), hängt wohl auch mit zwei weiteren konzeptionellen Vorentscheidungen zusammen: Das Handbuch versteht Bilder primär als visuelle Lobreden, nicht Entscheidungsreden (trotz verheißungsvoller Vorüberlegungen, 19–22) und beschränkt sich weitgehend auf wortlose Kunst anstelle von Wort-Bild-Gattungen wie Plakat oder Comic (Ausnahmen: VII; teilweise XVII; XXVI; 685–87)

Zwei Beiträge lösen sich immerhin vom antik-frühneuzeitlichen Rhetorikverständnis: Michael Zimmermanns Essay zu „Baudelaire und Apollinaire über die Moderne als sich selbst unbekannte Epoche“ (XXXI) sowie Manuela Schöpfs und Elena Zanichellis Schlusskapitel zur „Rhetorik in der Kunst der Postmoderne“. Zimmermann interpretiert die Fügung „Rhetorik der bildenden Künste“ unter der Hand um zu „Rhetorik der Moderne bei zwei Kunstessayisten“. So brillant das ist – ließe sich der Begriff „Rhetorik“ hier nicht auch durch „Konzept“ oder „Vision“ ersetzen? Schöpfs und Zanichelli dagegen greifen auf drei Vertreter der „Neuen Rhetorik“ zurück, allerdings semiotisch-poststrukturalistischer Ausprägung. Nun ist kaum zu bestreiten, dass sich seit den 1960er Jahren etliche Künstler*innen bewusst an Autoren wie Barthes, Eco und de Man orientieren – aber reagieren sie speziell auf deren „Rhetorik“? Wenn ein Konzeptkünstler wie Sol LeWitt 1966 „alle Möglichkeiten durch[spielt], wie sich Quadrat und Kubus ineinander schachteln lassen“ (806), lässt sich diese anti-genialische Wendung durchaus mit Barthes' Aufsatz „Der Tod des

Autors“ aus demselben Jahr parallelisieren, aber eben nicht mit seiner „Rhetorik des Bildes“ von 1964. Diese wird kurz vorher (799–801) vorgestellt anhand der überzeugenden Analyse einer Reklameseite, die einen Konsumartikel über sprachliche und visuelle „Konnotatoren“ als ‚Naturprodukt‘ inszeniert. Ein verheißungsvoller Ansatz nicht nur für die Analyse des „Trivialen“, sondern auch für die darauf reagierende Pop Art – doch gerade die fehlt in diesem Handbuch. Überzeugender scheint mir die These, dass die poststrukturalistische Dekonstruktion genialer Originalität den Blick auf Bildrhetorik wieder freimache – doch was heißt das konkret? Unterscheidet sich etwa VALIE EXPORTs Fotomontage einer Hausfrau mit Staubsauger im Arm vor Botticellis „Maria mit dem Granatapfel“ (809f.) grundsätzlich von einer Fotomontage John Heartfields oder dem „Affen-Laokoon“ aus dem 16. Jahrhundert?

Zu hoffen ist, dass dieses Handbuch eine breite interdisziplinäre Diskussion solcher Fragen provoziert. Es ist ein Pionierwerk.

University of Minnesota–Twin Cities

—Rüdiger Singer

Handbuch Literatur und Religion.

Herausgegeben von Daniel Weidner. Stuttgart: Metzler, 2016. viii + 484 Seiten. €99,99 gebunden, €76,99 eBook.

Comprising eighty essays by scholars from eight countries, this ambitious volume offers a plethora of fascinating and valuable insights into the ways in which literature and religion have intersected with and informed each other, specifically within the context of German cultural history and literary production, for the past several centuries. As editor Daniel Weidner, professor of comparative literature, German, and cultural theory at the Humboldt University in Berlin, notes in his foreword, the topic of literature and religion (as opposed to literature about religion or religious literature) has experienced a surge of interest in recent years, after half a century of near-total neglect, resulting in a dynamic, interdisciplinary field of research that defies attempts to circumscribe it. Weidner's stated goal with this volume is to establish “in welchem Maße religiöses Wissen als textvermitteltes Wissen auf einer literarischen Epistemologie beruht. Umgekehrt wird deutlich, wie auch nicht offensichtlich religiöse Literatur als Archiv religiöser Probleme fungiert, indem sie Semantiken des Religiösen verwendet und neu kodiert. [. . .] Religiöse Symboliken werden literarisch vermittelt zum Teil des kulturellen Wissens” (vii). To that end, rather than covering well-trod ground by profiling individual authors' engagement with religious elements or tracing religious motifs in literary texts, this handbook attempts instead to illuminate the shape and scope of the emerging field of literature *and* religion, in order to examine how religious questions are dealt with in German-language literature and literary elements function within religious belief, discourse, and practice.

The volume is divided into six sections, each of which approaches the question of the interrelationship of literature and religion from a different angle. The three essays in the introduction section, *Zugänge*, lay a foundation for the remainder of the volume by tackling the philosophical question of what “religion” is and surveying how literary theory and theology have tended to approach each other. Section two, *Diskurse*, contains seven essays that engage with overarching discourses in which both religion and literature have a stake, ranging from memory, media, images, and