

Sonderdruck aus

SAECVLA SPIRITALIA 45

BILDRHETORIK

Herausgegeben von Joachim Knappe



Joachim Knappe

Bildrhetorik
Einführung in die Beiträge des Bandes

2007

VERLAG VALENTIN KOERNER • BADEN – BADEN

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes

Joachim Knape 9

Theorie

Zur Rhetorik des Bildes

Lambert Wiesing 37

Können Bilder uns überzeugen?

Klaus Sachs-Hombach & Maic Masuch 49

Figuren der visuellen Rhetorik in werblichen Gesamttexten

Christian Doelker 71

Zur bildrhetorischen Wirkungsästhetik im Barock.

Ein Systematisierungsversuch nach neurobiologischen Modellen

Ulrich Heinen 113

Theoriegeschichte

Die Werkstatt des Humanisten. Zur produktionstheoretischen
Betrachtung der Künste in Antike und früher Neuzeit

Nadia J. Koch 161

Dialog-Inszenierung. Zur Rhetorik des Bildes

Gert Ueding 181

Perspektive als rhetorische Form. Kommunikative Funktionen
der Perspektive in der Renaissance

Frank Büttner 201

Malerei, Rhetorik und coup-d'œil-Wahrnehmung bei Antoine und Charles Coypel <i>Sergiusz Michalski</i>	233
Rhetorik und Malerei in der französischen Klassik <i>Áron Kibédi Varga</i>	251
Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs <i>Raphael Rosenberg</i>	271

Bildrhetorische Analysen

Rhetorische Merkmale und Verfahren in Darstellungen der <i>Grablegung Christi</i> von Mantegna, Raffael, Pontormo und Caravaggio. Zur Analogisierung und Ausdifferenzierung von Rhetorik und Malerei in der Frühen Neuzeit <i>Wolfgang Brassat</i>	285
Stil als Bildrhetorik beim jungen Rembrandt <i>Carsten-Peter Warncke</i>	347
Von der ästhetischen Illusion zur Zeichenmaterialität. Ekphrasis in Heinrich von Kleists <i>Zerbrochnem Krug</i> <i>Heinz J. Drügh</i>	377
Heidegger im Bild <i>Wolfgang Ullrich</i>	403
Bildrhetorik in der Warburgtradition. „Pathosformeln“, „Schlagbilder“ und „Topoi“ am Beispiel Berlusconi <i>Anne Ulrich</i>	447

Anhang

1. Register zu Namen und Sachen	475
2. Die Beiträger des Bandes	497

Vorwort

Das Thema Bildrhetorik ist zunehmend ins Interesse der scientific community getreten. Um hier einen Impuls für weitere Forschung zu geben, lud das Tübinger Seminar für Allgemeine Rhetorik zu einer Expertentagung ein, die als zweites „Tübinger Rhetorikgespräch“ am 4. und 5. Oktober 2002 stattfand. Finanziell wurde die Tagung großzügig vom Tübinger Universitätsbund unterstützt.

Die Diskussionsbeiträge der meisten Teilnehmer haben als Aufsätze einen Platz in diesem Band gefunden. Mit weiteren Vorträgen nahmen außerdem noch Gottfried Boehm (Kunstgeschichte, Basel) zum Thema *Der Topos der ‚Lebendigkeit‘*, Jeanne Boerkey (Rhetorik, Tübingen) zum Thema *Fotorhetorik* sowie Bazon Brock (Ästhetik, Wuppertal) zum Thema *Verbindliche Maßstäbe auch in der Gegenwartskunst? Zur Entdeckung des Decorum in der Moderne* teil. Um das inhaltliche Spektrum zu erweitern, wurde der vorliegende Band außerdem noch um Beiträge von Sergiusz Michalski, Gert Ueding, Wolfgang Ullrich und Anne Ulrich ergänzt. Allen danke ich herzlich für ihr Engagement in Sachen Bildrhetorik.

Dieter Wuttke, der sich in seinem wissenschaftlichen Werk der Bildforschung, hier insbesondere auch der Aby-Warburg-Tradition, ganz besonders verbunden fühlt, hat die Ergebnisse der Konferenz dankenswerterweise in die Reihe SAECVLA SPIRITALIA aufgenommen.

Ohne die unermüdliche Mitarbeit meiner Tübinger Helfer Matthias Lottner, Stefanie Luppold, Michael Pelzer, Nikola Wiegeler und Sara Tolok, vor allem aber der federführenden Redakteurin Elisabeth Grüner, wäre die Drucklegung nicht in der gewünschten Weise vorangekommen. Ihnen gilt mein besonderer Dank.

Tübingen, im Frühjahr 2006

JK

Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes

Joachim Knappe

Die Rhetoriktheorie schwankte bereits in der Antike zwischen zwei Konzeptionen. Die aristotelische Tradition sah die Rhetorik in erster Linie als Überzeugungskunst (*ars persuadendi*).¹ Die hellenistische und Teile der römischen Rhetoriktradition betonten eher das Konzept einer Ausdruckskunst, also einer Rhetorik des guten Formulierens (*ars bene dicendi*).² In Mittelalter und früher Neuzeit gab man zunehmend der letztgenannten Eloquenzrhetorik den Vorzug, mit den bekannten Folgen für die Verfestigung bestimmter Vorurteilsstrukturen.

Die moderne Rhetorikforschung muss vor diesem wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund eine neue Standortbestimmung vornehmen. Sie muss eine klare Trennlinie ziehen zwischen historischen und systematischen Zugangsweisen. Wer unter historischen Aspekten forscht, muss fragen, welches Rhetorikkonzept zu welcher Zeit mit welchen Folgen auf welchem Gebiet einflussgebend war. Wer sich heute unter systematischen Aspekten der Rhetorik nähert, muss vom persuasions-theoretischen Kern der Rhetorikfrage ausgehen und seinen Gegenstand unter entsprechenden methodischen Prämissen verhandeln.

1. Bildrhetorik zwischen Bildwissenschaft und Kunstwissenschaft

An eine zufrieden stellende Definition des Begriffs „Bildrhetorik“ gibt es bisher nur erste Annäherungen.³ Dies hängt damit zusammen, dass die ganze wissenschaftliche Problematik der Bild-Kategorie noch keineswegs im wünschenswerten Umfang aufgearbeitet ist. Erst langsam wird allgemein die Differenz begriffen zwischen dem, was als theoretischer

¹ KNAPE / SCHIRREN 2005.

² KNAPE 2005e.

³ KNAPE 2005d.

Hintergrund von Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, und dem, was als theoretische Basis einer sich in vielversprechenden Anfängen befindlichen Bildwissenschaft anzusehen wäre. Und erst langsam wird deutlich, wie sich allein schon in den terminologischen Undifferenziertheiten der Entwicklungsbedarf bildwissenschaftlicher Theorie gegenüber all dem spiegelt, was sprachbezogene Disziplinen inzwischen längst erreicht haben.

Auch was manche Bildphilosophen in ihren Diskurszusammenhängen zum Bild als „Bild“ sagen, könnte prima vista eher beunruhigend sein. Vieles erweckt den Anschein von Bildmystik. Ontologen und Restgeheimniswitterer scheinen das Bild nicht selten seiner kommunikativen Bodenhaftung berauben zu wollen.⁴ Bei näherem Hinsehen allerdings bemerkt man, dass es regelmäßig nicht um die Theorie des Bildes, sondern um kunstphilosophische Überlegungen geht, die sich auf Bilder als Kunstwerke beziehen. Solche Überlegungen, die wir auch zum literarischen Kunstwerk kennen, haben nicht selten eigenwilligen Charakter.⁵

Die erste Forderung, die also zu stellen wäre, ist diejenige nach einer präzisen Definition des Gegenstandes, mit entsprechenden disziplinären Folgen. Dazu eine kurze Bemerkung, bevor ich mich wieder theoretischen Fragen zuwende: Eine Bildwissenschaft im engeren Sinn hat letztlich vorrangig zu erforschen, was es mit dem Bild als Bild im Unterschied zu anderen semiotischen Phänomenen auf sich hat.⁶ Der

⁴ Der oft beobachtete Verstehens-„Rest“, der gern zum Ausgangspunkt philosophisch angehauchter Geheimnisüberlegungen genommen wird, ist bei nüchterner Betrachtung nichts anderes als die besonders in ästhetisierten Texten regelmäßig auftretende semantische Unschärfe, die sich aus der auf Textebene ganz normal sich einstellenden Selbstreferenzialität des ungeahnte Bedeutungen generierenden Kombinationsspiels der Zeichen ergibt, was zugleich zu den üblichen Bedeutungsdivergenzen zwischen Orator und Adressat führt. Vgl. KNAPE 2000, 60f. und ebd. das Kapitel *Textrhetorik*.

⁵ Gegen diskursspezifische Antworten auf die Frage „Was ist ein Bild?“ ist selbstverständlich nichts einzuwenden. Ungemütlich wird es nur, wenn spezielle Überlegungen zu dieser Frage in Äußerungen münden, die mit allgemeinem Verbindlichkeitsanspruch auftreten. Ein Beispiel dafür ist Gottfried Boehms Beitrag zur Hermeneutik des Bildes, in dem auch generelle bildtheoretische Postulate aufgestellt werden, die sich nicht halten lassen. Ich nenne insbesondere die mit schwer nachvollziehbaren – um es mal so zu sagen – Exkursen zum de Saussure-Verständnis unterfütterte Absage an den Zeichencharakter von Bildern. Da der gemeinte Artikel schon älteren Datums ist, kann es sein, dass er inzwischen auch von seinem Autor als veraltet angesehen wird, auch wenn er nach wie vor gern zitiert wird. BOEHM 1978.

⁶ Die Frage der fachlichen Zuständigkeit der modernen Bildwissenschaft wird im Moment freilich noch kontrovers diskutiert. Es gibt unter anderem das von SACHS-HOMBACH 2005 ins Spiel gebrachte Bildwissenschafts-Konzept, das Gabriele Werner jüngst als „Metawissenschaft“ gekennzeichnet und kritisiert hat (siehe WERNER

Kunstcharakter von Bildern, gar im historischen Zusammenhang, müsste nach einer gewissen disziplinären Logik der genuine Ausgangspunkt von Kunstwissenschaft oder Kunstgeschichte sein, entsprechend hätte auch das philosophische Nachdenken über Bilder sein Proprium zu finden. In den sprachbezogenen Disziplinen gibt es längst eine deutliche Arbeitsteilung zwischen Linguistik, Literaturwissenschaft sowie „Sprachphilosophie“. Die wissenschaftliche Bildrhetorik schließlich steht vom Ansatz her quer zu Bildwissenschaft und Kunstwissenschaft. Sie interessiert sich gleichermaßen für beider Arbeitsergebnisse in Hinblick auf ihren eigenen Fragehorizont.

Doch zurück zu den theoretischen Fragen. Für die Bildrhetorik sind die notwendigen und zu erwartenden Fortschritte in der allgemeinen Bildtheorie von entscheidender Bedeutung. Immer noch steht vieles an Grundlagenarbeit in denjenigen Forschungsbereichen aus, die das Bild – wie etwa die wissenschaftliche Rhetorik – als kommunikatives Faktum betrachten müssen. Hier gilt: Wer nicht an den sprachbezogenen Disziplinen lernt, wird die Bildtheorie nicht voranbringen. Die Entwicklung der neueren Bildwissenschaft gibt da allerdings glücklicherweise Anlass zur Hoffnung.

Die herrschende Unsicherheit und Unklarheit zeigt sich am schönsten im Umgang mit einem Bildbegriff, bei dem meist nicht auf terminologische Wohldefiniertheit gesetzt wird. Allzu oft begnügt man sich selbst in anspruchsvollen Kontexten mit einem unterterminologisch-umgangssprachlichen Gebrauch und zudem mit der Alltagssprachlichen Unterentwicklung des gesamten Begriffsfeldes. Mit Ausdrücken wie „Bildlichkeit“, „Bild“, „Sprache des Bildes“, „Bildsprache“, „Sprache der Bilder“ usw. kann man immer noch bedenkenlos so ziemlich alles machen. Eine konsistente und brauchbare Bildtheorie hätte demgegenüber von einer klaren Unterscheidung der Termini und der theoretisch-analytischen Ebenen auszugehen, die man dann auch nicht mehr terminologisch miteinander verrechnen oder vermengen dürfte. Eine Minimaltheorie des Bildes, die im Kontext der Rhetorik brauchbar wäre, müsste mindestens von den folgenden 15 bildtheoretischen Kernpunkten ausgehen:

2005). Die allgemeine Bild*theorie* jedenfalls müsste Gegenstand einer Grundlagendisziplin sein, die das Bild bzw. die Bildlichkeit als solche zum Thema hat. Ihre Erkenntnisse müssten sowohl technisch-anwendungsbezogenen als auch wissenschaftlich-(bildtext-)interpretierenden Disziplinen zuarbeiten.

1. Ein Bild ist ein kommunikatives Faktum. Aus dieser, durch Beobachtung der Praxis des Gebrauchs von Bildern gewonnenen Prämisse ergeben sich zwingend eine Reihe theorierelevanter Postulate. Das erste und wichtigste lautet: Bilder bestehen aus Zeichen, denn nur wo Zeichen sind, gibt es menschliche Kommunikation.⁷
2. Der Terminus „Bild“ sollte im bildtheoretischen Zusammenhang ausschließlich für zweidimensionale Texte (also in kommunikativer Absicht geordnete, begrenzte Zeichenkomplexe) verwendet werden. Der Bildtext besteht im Prinzip aus Bildzeichen, aber natürlich ist der semiotische Mix als Grenzfall nicht ausgeschlossen. Unter dieser Bedingung gilt: Nicht jedes zweidimensional-visuelle Artefakt ist ein Bild, d.h. beispielsweise: Nicht jedes Gemälde ist ein Bild.⁸
3. Die Theorie des Bildes (als Texttheorie) muss das Proprium des Bildlichen herausarbeiten und damit auf alle Bildgattungen (von der Federzeichnung bis zum Computerbild) beziehbar sein, weshalb die Farbenfrage als bildtheoretisch akzidentell ausgeklammert werden kann.
4. Bildtheorie als Texttheorie ist keine Medientheorie, da Bilder als Texte (semiotisch) nicht auf derselben analytischen Ebene anzusiedeln sind wie die prinzipiell austauschbaren Bildträger (Medien).⁹
5. Die Theorie der Bildsprache bzw. der visuellen Kodes bezieht sich auf die Gesamtheit der wissenschaftlichen Annahmen, die hinter einer Bildgrammatik im engeren Sinne stehen. Demgegenüber umfasst die eigentliche „Bildgrammatik“ die regelhaft bzw. analogisch rekurrierenden Eigenschaften und Baumuster einer Bildsprache oder eines visuellen Kodes. Die Frage des Bildlexikons oder Zeichenvorrats ist davon zu trennen.

⁷ Der auf unvermittelte Reiz-Reaktions-Vorgänge bezogene zoologische Kommunikationsbegriff ist hier auszuklammern. Damit ist nicht zugleich gesagt, dass direkt arbeitende Reiz-Reaktions-Mechanismen nicht auch im Kontakt unter Menschen gezielt eingesetzt werden könnten. Zu fragen ist in solchen Fällen nur, um was für eine Form der Einflussnahme es sich dabei handelt, gewiss nicht um das, was man gewöhnlich unter Kommunikation (= symbolische Interaktion) versteht. Einen interessanten Sonderfall stellen die in diesem Band von Ulrich Heinen angesprochenen mimetischen Illusionismen dar.

⁸ Abgrenzend sei darauf hingewiesen, dass ein „Bild“ in diesem Sinne (zweidimensional-statischer Zeichenkomplex) als Textgattung nicht identisch ist mit anderen visuellen Gattungen auf Basis von Bildzeichenkodes wie etwa Film, Video, die televisuellen Formate des Fernsehens oder gar dreidimensional-plastische visuelle Artefakte.

⁹ KNAPE 2005a, hier insbesondere der Abschnitt „Nötige Arbeit am Medienbegriff“; vgl. auch KNAPE 2005b, sowie KNAPE 2005c.

6. Die Theorie des Bildes ist nicht mit der Theorie der Bildzeichen bzw. der Theorie visueller Zeichen (als Kodetheorien analog zur Sprachtheorie) identisch, auch wenn sie sich aufeinander beziehen. Wie für alle semiotischen Systeme gilt hier also ebenfalls Ferdinand de Saussures Unterscheidung von *langue* (Kode als System von Zeichen) und *parole* (die konkrete Welt der Texte: Kode im Gebrauch).
7. Bildzeichen sind, wie alle Zeichen, ausschließlich kognitiv bei den Mitgliedern der jeweiligen Kommunikationsgemeinschaft verankert. Davon zu unterscheiden sind ihre Äußerungsformen, insbesondere ihre externalisierten Notationsformen, die in der menschlichen symbolischen Interaktion eine Rolle spielen.
8. Die Zahl der faktisch vorkommenden optischen Wahrnehmungen, die ein Mensch lebensweltlich haben kann, ist unendlich. Die Zahl der Bildzeichen, die in einer Kommunikationsgemeinschaft sinnvollerweise verwendet werden kann, ist endlich. Für die Kreation und Verwendung von „Neologismen“ gelten dieselben Bedingungen wie im sprachlichen Bereich.
9. Bildzeichen sind im Unterschied zu anderen visuellen Äußerungselementen motiviert. Sie stehen ausschließlich für optisch wahrnehmbare Gegenstände der physikalischen Welt, also nur für das intersubjektiv Sichtbare. Nur was sich uns allen zeigen kann, kann als Bildzeichen verankert werden. Davon zu trennen sind andere visuelle Äußerungselemente, Kodes, die auch Abstraktionen bezeichnen können.
10. Man muss dabei von der Existenz diverser Bildsprachen bzw. Bild-dialekte oder Varietäten visueller Kodes (regional, epochal oder sozialstratifikatorisch) ausgehen. Die Theorie visueller Zeichen bzw. die Theorie der Bildzeichen ist strikt von der Theorie des Erlernens oder der Produktion dieser Zeichen zu unterscheiden, ohne zu leugnen, dass es Zusammenhänge gibt.
11. Auf den Ebenen des bildlichen Syntagmas bzw. des Bildtextes entsteht die Möglichkeiten der Generierung von arbiträren und höher organisierten Bedeutungen.
12. Was auf Seiten des Bildproduzenten (produktionstheoretisch) oder auf Seiten des Bildbetrachters (rezeptionstheoretisch) geschieht und was demgegenüber auf Seiten des Bildes als solchem (semiotisch) der Fall ist, kann und muss zunächst einmal getrennt untersucht werden, ohne zu leugnen, dass es Zusammenhänge gibt. Die Theorie des Bildes ist im selben Sinne strikt von der Theorie des Gebrauchs von Bildern (Bildkommunikation) zu trennen.

13. Bildtheorie ist keine Theorie des Sehens. Die Theorie des Sehens bzw. die Bildwahrnehmungstheorie ist strikt von der Bildtheorie zu unterscheiden, wie ja auch Linguisten die Hörtheorie und die Sprachtheorie deutlich unterscheiden, ohne zu leugnen, dass es Zusammenhänge gibt.¹⁰ Die physikalische Optik ist strikt von der kulturellen Visualistik zu trennen.

14. Bildtheorie ist keine Methodologie der Interpretation von Bildern.

15. Die Frage, ob Bilder konkrete Ähnlichkeitsbeziehungen zu konkreten Einzelgegenständen der physikalischen Welt haben, ist kein Problem der Bildtheorie im engeren Sinn, sondern als Problem von Dokumentarismus-, Widerspiegelungs- oder Fiktionalitäts- und Faktizitätstheorien des Bildes zu verhandeln.

Über viele der in diesen fünfzehn Punkten genannten Aspekte ist schon eine Menge geschrieben worden. Aber noch gibt es keine einheitliche Theorie. Die Schwierigkeiten liegen in den Details des Sprachanalogie-theorems, das letztlich die Basis der einheitlichen Bildtheorie abgibt.¹¹ Es besagt, dass die Bildtheorie auf einer Bildsprachentheorie ruhen muss, die analog zur Verbalsprachentheorie konzipiert, aber natürlich nicht identisch ist, was auch für die Bildgrammatik gilt.¹²

Die Bildrhetorik erhebt sich mit ihren Fragestellungen über dem Fundament der allgemeinen Bildtheorie. Die Bildrhetorik ist in semiotischer Hinsicht auf Bildtexte, in pragmatischer Hinsicht auf den erfolgsorientierten kommunikativen Gebrauch solcher Bildtexte bezogen. Während die oben erwähnte Grammatik systematisch als Orthosystem, also als in einem Benutzerkreis verankertes Regelwerk unter dem Kriterien der „Korrektheit“ zu gelten hat, steht die Bildrhetorik unter dem Textkonstruktionskriterium der „Angemessenheit“. Das rhetorische Produktionskalkül fragt, was angesichts eines Kommunikationsziels in der

¹⁰ So hängen etwa die in den beiden hier genannten Zeichensystemen relevanten Probleme der Linearität versus Flächigkeit eng mit wahrnehmungstheoretischen Fragen zusammen. Sie haben den Status von Konstruktions-Prämissen hinsichtlich Grammatik und aktueller Formulierungstätigkeit.

¹¹ Wenn ich an anderer Stelle davon gesprochen habe, dass das Sprachanalogie-theorem „gilt und die Analogieprobleme auf der Ebene der Bildgrammatik im Wesentlichen geklärt sind“, dann habe ich das auf meine persönliche Einschätzung der Problemlage bezogen, nicht auf etwaige einschlägige Publikationen. Siehe KNAPE 2005d, 138.

¹² Dazu lege ich demnächst an anderer Stelle einige weiterführende Gedanken vor.

gegebenen Lage als angemessen zur Erreichung eines Zieles, mithin als intentionsgerecht und zugleich persuasiv zu erachten ist.¹³ Schon der wichtigste Archeget der Rhetoriktheorie, Aristoteles, hat dies als den systematischen Kern des Rhetorikproblems identifiziert und damit ein allgemeines Rhetorikpostulat aufgestellt, das in unserem Zusammenhang wie folgt zu lauten hat: Erkenne in allem, also auch im Bild, was als das Glaubenerweckende oder Überzeugende zu gelten hat. Das kann in der Praxis des Bildermachens durchaus eine Bildkonstruktion sein, die unter grammatischer Betrachtungsweise als „inkorrekt“, abweichend oder schräg zu beurteilen wäre. Damit sind wir mit unseren Überlegungen bereits beim nächsten, beim ästhetischen Kalkül angelangt. Es beruht auf einem Zusatzkriterium, bei dem es um die Frage geht, was bei den ästhetisch interessierten Kommunikationsteilnehmern bzw. Adressaten als angemessen in Hinblick auf Erweckung von Wohlgefallen eingeschätzt werden könnte.¹⁴ Was hier mit dem vielleicht schnöde klingenden Begriff „Kalkül“ bezeichnet wird, liegt letztlich – ob reflektiert oder nicht – jeglicher Textproduktion zugrunde, denn es ist eine Implikatur der aus der Welt des Zeichengebrauchs und der Textkonstruktion nicht wegzudenkenden Intentionalitätsprämisse. Texte, auch Bildtexte, entstehen vielleicht nicht immer im hellwachen Zustand ihres Verfassers, aber sie produzieren sich nicht selbst. Wenn es Bilder im terminologischen Sinn sind, dann funktionieren sie kommunikativ nur auf Basis irgendeiner Art Zeichengebrauchs, und Zeichen sind per definitionem konventionell. Aufgrund des Grice'schen Implikaturen-Komplexes müssen wir dann aber auch davon ausgehen, dass Absichten unterstellt werden, die ihrerseits wieder aus dem unvermeidlichen Abduktionsverhalten derjenigen Menschen resultieren, die sich in Semioseprozesse haben verwickeln lassen. So kann es passieren, dass Intensionsannahmen beim Betrachter entstehen, an die der Bildermacher selbst nicht gedacht hat. Er konstruiert sein Bild, doch er kontrolliert nicht mit letzter Konsequenz dessen Interpretation. Die Ebene des Textes ist eben das Reich der Freiheit, wo nicht nur der Textproduzent die Zwänge des konventionellen Zeichensystems durch seine Formulierungs- bzw. Bildkunst abschütteln kann, sondern auch der Adressat durch sein mögliches Interpretationsverhalten.

¹³ KNAPE 2003.

¹⁴ Worin dieses Wohlgefallen besteht, hängt von der jeweils herrschenden Ästhetik ab: Wohlgefallen in Hinblick auf sinnlichen Genuss, in Hinblick auf moralische Erbauung, in Hinblick auf intellektuelles Spiel oder in Hinblick auf überraschende Erkenntnis usw. oder alles zusammen.

Wie man sieht, gehört zur systematischen rhetorischen Betrachtungsweise auf jeden Fall zunächst einmal der produktions-theoretische Ansatz. Denn der Rhetoriker analysiert nicht um des bloßen Verstehens willen, sondern um Einsichten in Prinzipien und Maßgaben der Produktion und der zugrunde liegenden Erfolgskalküle für die weitere Verwendung zu gewinnen. Unter historischer Perspektive trifft er sich hier mit dem Kunsthistoriker, der die künstlerische Ratio eines Werkes im historischen Kontext und seine Verflechtung in die Zeitbezüge ermitteln will.

Bilder können nicht sprechen. Sie sind stumm. Der kommunikative Modus des Bildes ist das Vorzeigen. Wer zeigt vor? Für den Adressaten ist es zunächst das Bild, das ihm etwas zeigt. Aber eigentlich zeigt der Bildmacher mit dem Bild vor, was sich in seinem Bewusstsein an Bildvorstellung befand, aus welchen Gründen auch immer, er könnte z.B. auch einen Auftraggeber haben. Jedes Umkodieren und jedes Um-Medialisieren (auch das vom kognitiv repräsentierten Bild zu seiner externalisierten Notation) geht mit textuellem Informationsverlust einher. Das ist nur eine der Schwierigkeiten, auf die sich der Bildermacher einstellen muss. Zahlreiche andere Widerstände, etwa auf Seiten der Adressaten mit ihren individuellen Perzeptions-, Apperzeptions- und Denkgewohnheiten, sind aus Sicht des Bildermachers kontrainentional.¹⁵ Der Bildermacher tritt in die Rolle des Orators, wenn er sich in einem solchen widerständigen, rhetorikevozierenden Bedingungskontext sieht und sich im Interesse seines Anliegens mit ihm auseinandersetzen will. Dann ist der rhetorische Fall gegeben. In den Vorgängen der Bildproduktion und der Bildinteraktion ist rhetorisches Handeln nur dann vonnöten, wenn Widerstände irgendwelcher Art zu überwinden sind. Im andern Fall wäre rhetorischer Aufwand überflüssig. Eine bildrhetorische Analyse hätte unter dieser Voraussetzung auch zu untersuchen, auf welche Widerstände welche bildkommunikativen Mittel (im Sinne von Strategien der Widerstandsbearbeitung und der Minimierung von Verstehenskontingenz) justiert sind.

Alles in allem hat es die Theorie der Bildrhetorik also mit einem bildtexttheoretischen sowie einem kommunikations- oder handlungstheoretischen Ansatz zu tun. Texttheoretisch steht die Frage im Mittelpunkt, wie sich der Appellcharakter eines Bildes unter gegebenen Wider-

¹⁵ Zur rhetorischen Widerstandstheorie siehe KNAPE 2000, 46-63.

standsbedingungen zeigt.¹⁶ Handlungstheoretisch ist zu untersuchen, wie das Bild mit welchem Effekt in kommunikative Prozesse verwoben ist. „Die Rhetorik eines Bildes ist demnach sein zugrunde liegendes, bildstrukturell sedimentiertes, auf einen kommunikativen Effekt gerichtetes, mithin strategisches Produktionskalkül sowie sein (auf Handlungszusammenhänge bezogenes) Interaktionspotential“, das sich im Text als persuasive Bedeutungsdimension darstellt.¹⁷

2. Zu den Beiträgen des Bandes

Die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes beziehen sich auf diese und andere Rhetorikaspekte. Die sachliche und historische Konvergenz einer ganzen Reihe von Artikeln ist kein Zufall. Hierin schlägt sich die Tatsache nieder, dass es auf dem Feld der Bildrhetorikforschung immer noch um erste Anfänge geht, und man sich daher auch wie von selbst um gemeinsame Themenaspekte sammelt. Bei den historischen Beiträgen überrascht daher nicht die Bevorzugung der frühen Neuzeit, die ja als Hochzeit rhetorischen Bewusstseins gelten kann. Dabei wird immer wieder Leon Battista Alberti (1404-1472), der frühneuzeitliche Archeget rhetorisch inspirierter Kunsttheorie aufgerufen (Koch, Ueding, Büttner, Brassat, Warncke). Verschiedene diachrone Beiträge gehen dem Problem von Überschneidung und Ausschließung zwischen Verbalsprachlichkeit und Bildsprachlichkeit am Beispiel der Ekphrasis nach (Rosenberg, Warncke, Drügh), weil hier unter rhetorischem Vorzeichen die intersemiotische Problematik gewissermaßen gattungskonstitutiv ist.

Die ersten vier Aufsätze allerdings erörtern systematische Fragen der Bildrhetorik vornehmlich synchron und finden sich daher unter der Rubrik THEORIE. Hierbei hat der fundamentale Beitrag des Bildtheoretikers *Lambert Wiesing* (Jena) voranzustehen. Er rekurriert implizit auf

¹⁶ Die rhetorisch-fachliche Konzentration auf den Appellcharakter von Texturen bedeutet zugleich, dass andere Perspektiven (etwa die ästhetische, politische, religiöse usw.) im Theoriezusammenhang der Rhetorik zurückstehen oder nur eine rein funktionale Rolle in Hinblick auf die proprietären Fragestellungen der Rhetorik spielen. Man könnte statt vom „Appell“ des Bildes auch von seinem „Stimuluscharakter“ sprechen, wobei „Stimulus“ bei kulturellen Phänomenen freilich nicht im Sinne eines biologischen, also semiotisch-unvermittelten Reiz-Reaktions-Zusammenhangs aufgefasst werden darf.

¹⁷ KNAPE 2005d, 138.

das oben genannte allgemeine Rhetorikpostulat des Aristoteles. Text-rhetorisch operationalisiert verlangt es, den Bildtext so einzurichten, dass er im Gelingensfall bei den Adressaten eine bestimmte Haltung gegenüber dem verhandelten Sachverhalt evozieren kann. Wiesing nimmt dies in seinem Beitrag ‚Zur Rhetorik des Bildes‘ als Ausgangspunkt. Er will die Frage klären, „ob von einer für Bilder spezifischen Form der Rhetorik gesprochen werden kann, und wenn ja, worin diese genau besteht“. Wiesing erkennt sie in der jedem Bild eigenen „Sichtweise“ eines Gegenstands, die er mit dem auch in der Kunstgeschichte verwendeten Begriff des „Stils“ verknüpft: Der Stil oder die „Sichtweise eines Bildes – das Gleichsetzen des Nichtgleichen – ist im Bild selbst sichtbar“, denn „jedes Bild zeigt ein sichtbares Was immer nur mittels eines ebenfalls sichtbaren Wie“. Dieses ist „genuin rhetorisch, weil hier eine über das Gegebene hinausgehende Einstellung mitgeteilt wird“. Nun ist gerade die Kunst jener „Ort“, „an dem die Rhetorik des Bildes systematisch erforscht wird“, denn nach Ansicht von Theoretikern wie Wilhelm Dilthey (1892) oder Arthur C. Danto (1981) ist „die Geltung oder das Gelingen eines Kunstwerks an seinen rhetorischen Erfolg gebunden“. Das Gegenteil dieses Ansatzes wäre gegeben, wenn es beim Bild nicht mehr um „eine Erforschung der Sichtweise“ geht, sondern – wie Wiesing am Beispiel des älteren *Panoramas* und des neueren *Cyberspace* erläutert – „um eine Vergleichsgültigung des Umgangs mit der bildnerischen Sichtweise“. Beide genannten Bildarten versuchen, den „Widerstreit“ zwischen „der Wahrnehmung des Bildes und der Umgebung“ zugunsten eines illusionären Eintauchens („Immersion“) in die Bildwelt aufzuheben. Moderne Medien erziehen uns geradezu dazu, rein gegenstandsbezogen zu betrachten und von der „Sichtweise“ abzusehen: „Nicht dass man den Stil nicht sehen könnte: Er wird programmatisch übersehen.“ Damit wird das „Gegenteil zu den notwendigerweise rhetorischen Versuchen der Kunst“ kultiviert, „in der Gestaltung und im Stil eines Bildes, eine Sichtweise zur Darstellung zu bringen“.

Aus dem allgemeinerhetorischen Persuasions-Postulat entsteht zwangsläufig die Frage: ‚Können Bilder uns überzeugen?‘ Die Bildwissenschaftler *Klaus Sachs-Hombach* und *Maic Masuch* (Magdeburg) greifen sie auf und knüpfen dabei an den in der Rhetorik traditionell hoch bewerteten „Begriff der Argumentation“ in einem sehr weiten Verständnis an. Sie untersuchen, „ob sich ein spezifischer Sinn bzw. welcher spezifische Sinn sich mit dem Begriff des visuellen Arguments verbinden

lässt“. Ausgangspunkt ist ein Verständnis von Bildrhetorik, bei dem „das Bild eine (vom sprachlichen Kontext tendenziell unabhängige) eigenständige Funktion“ in Kommunikationszusammenhängen hat und „gewissermaßen seine rhetorische Kraft ganz allein mittels der bildeigenen Eigenschaften entfalten kann“. So verstanden läge „der konkretere Inhalt einer visuellen Rhetorik“ in „der Erfassung der konkreten Bildmittel, mit denen im Einzelnen Überzeugungen generiert oder modifiziert werden“, etwa mittels „Darstellungsperspektiven – z.B. die extreme Untersicht“. Sachs-Hombach/Masuch fassen Bilder dabei als „wahrnehmungsnahes Zeichen“ auf, „die in einem System geordnet und bestimmten kommunikativen Absichten unterstellt sind“ und die „zumindest teilweise durch Rekurs auf Wahrnehmungskompetenzen“ interpretiert werden, „ohne von speziellen Kodierungsregeln Gebrauch zu machen“. Sachs-Hombach/Masuch gehen zudem von einer „prädikativen Natur der Bilder“ aus. Sie beruht auf der „Bildfunktion“ der „Veranschaulichung“, die „analog zur Prädikation“ als „eine Weise der Charakterisierung“ einzelner „Aspekte realer oder fiktiver Gegenstände bzw. Sachverhalte“ verstanden wird. Hinzu kommen „die verschiedenen illokutionären Funktionen“ von Bildern, die allerdings erst von einer zukünftigen „Bildpragmatik“ wirklich zu bestimmen wären: „Mit Bildern können wir also unter anderem etwas behaupten, vor etwas warnen, etwas verbieten, über etwas informieren oder auf etwas hinweisen.“ Hieran schließt sich die Hauptfrage des Beitrags an: „In welchem Sinne können wir mit Bildern nun jemanden überzeugen“ und was ist ein „visuelles Argument“? Nach Sachs-Hombach/Masuch kann „von einem speziell visuell-argumentativen Beitrag“ erst dann die Rede sein, „wenn das Bild allein durch die Verwendung visueller Mittel einen bisher unklaren Zusammenhang verständlich werden lässt“ und zur „Veranschaulichung von Begründungszusammenhängen“ dient. Ein wichtiges Beispiel ist hier die „Illustration von Behauptungszusammenhängen“ in den Wissenschaften, z.B. in der Archäologie. Einzuräumen ist dabei, dass „das Gelingen solcher ‚Bildbehauptungen‘ an zahlreiche kontextuelle Voraussetzungen“ gebunden ist, „die bei sprachlichen Behauptungen in diesem Maße nicht erforderlich sind“. Generell gilt, dass „visuelle Argumente [...] zumeist eines klar bestimmten, in der Regel sprachlich vorgegebenen Kontextes“ bedürfen.

Zum strukturalistischen Erbe des 20. Jahrhunderts gehört im Bereich der Bildforschung eine ganze Reihe von Versuchen, das sprachbezogene Modell der „rhetorischen Figur“ auf den visuellen Bereich zu übertragen.

Regelmäßig werden dabei unter Verzicht auf genaue bildgrammatische Bestimmungen intuitive Verfahren der Analogiebildung ins Spiel gebracht.¹⁸ Bis heute sind die theoretischen und methodischen Probleme des Transfers akustisch-linearer Gestaltkonfigurationsmodelle (also sprachlich-rhetorischer Figuren) auf optische, flächig-zweidimensionale Verhältnisse ungelöst.¹⁹ Vor diesem Hintergrund stellt der Beitrag des Medienwissenschaftlers *Christian Doelker* (Zürich) zu bestimmten ‚Figuren der visuellen Rhetorik in werblichen Gesamttexten‘ einen interessanten Versuch dar, neuerlich eine „Typologie“ von 15 „rhetorischen Figuren“ der „visuellen Rhetorik“ auf der Grundlage von Sprach-Bild-Werbeanzeigen („werblichen Gesamttexten“) zu entwickeln. Doelkers Taxonomie geht von einer Fortschreibung und Übertragung des Sprachfunktionen-Modells von Roman Jakobson (1960)²⁰ auf Bilder aus und bezieht sich mit seinen vier Basisoperationen zur Generierung der Figuren auf Quintilians Änderungskategorien. Nach antiker Vorstellung sieht Doelker die Deviationstheorie als grundlegend für die Figurenbildung an und übernimmt dementsprechend auch das hieran orientierte Relationenschema der Figurenmatrix von Jacques Durand (1970).²¹ Die auf Basis dieser Theoriebestandteile gewonnenen 15 Figurenvorschläge sind ein geeigneter Ausgangspunkt für weitere Diskussionen des Bildfigurenproblems.

Wann ist ein Bild rhetorisch? Immer, wenn es bewegt? fragt der Kunst- und Gestaltungsforscher *Ulrich Heinen* (Wuppertal) zu Beginn seiner Ausführungen unter dem Titel ‚Zur bildrhetorischen Wirkungsästhetik im Barock. Ein Systematisierungsversuch nach neurobiologischen Modellen‘. Heinen scheint auf den ersten Blick einen historisch-bildanalytischen Beitrag zur Barockmalerei zu liefern. Bei der Lektüre zeigt sich jedoch sehr bald, dass es um die naturwissenschaftliche Erklärung affektiver Wirkungen ikonographischer Phänomene geht. Heinen konstatiert: „Im kunsthistorischen Sprachgebrauch hat es sich zumindest eingebürgert, Bilder mit bewegendem Affektausdruck rhetorisch zu

¹⁸ Hier ist zu erinnern an die Versuche von BONSIPE 1965; BONSIPE 1968; ALDRICH 1968; KOPPERSCHMIDT et al. 1972; KENNEDY 1985; ROFFEY-MITCHELL 1988.

¹⁹ KNAPE 1996, zum Bildbereich hier insbesondere Sp. 334f., zu den allgemeinen theoretischen Problemen Sp. 295-301.

²⁰ Referentielle, emotive, konative, phatische, metasprachliche und poetische Funktionen der Sprache; JAKOBSON 1979.

²¹ DURAND 1970.

nennen.“ Er will untersuchen, was hinter dieser Auffassung in Hinblick auf das psychische „Bild-Erleben“ des Menschen steckt. Ausgangspunkt sind zunächst detaillierte Analysen barocke Bilder von Ghisbert van Veen (*Allessandro Farnese*) oder Peter Paul Rubens (*Medusenhaupt*) bzw. Caravaggio (*Medusenhaupt*), denen die Intention starker „Affekt-wirksamkeit“ zugesprochen werden kann. Wie lässt sich angesichts der affektrhetorischen Befunde „Ordnung in die Verschiedenheit und gegenseitigen Bezüge der Emotionswirkungen“ bringen? Im Anschluss an Vorstellungen der *neuronalen Ästhetik* Bazon Brocks gewinnt Heinen Antworten auf dem Wege des Erklärungsimports aus anderen Disziplinen. Er entlehnt aus der „Hirn- und Emotionspsychologie“ ein „Modell“, das „die gegenwärtigen Vorstellungen von der Lokalisation des Bild-Erlebens in Gehirn und Körper vereinfachend zusammenfasst“. Es soll eine aus naturwissenschaftlichem Kontext bezogene „Beschreibung der emotionalen Reaktionen“ auf gewisse affektevozierende Bilder erlauben. Das plötzliche Vorzeigen des mit Schlangen oder Spinnen und Skorpionen versehenen *Medusenhauptes* hat die gewiss vom Maler intendierten, historisch beglaubigten Reaktionen hervorgebracht. „Solches Bildersehen ist ein neurobiologischer Kurzschluss, wie andere Schlüsselreize tief verwurzelt im Erbe des stammesgeschichtlichen Lernens der Menschheit.“ Das kalkulierte Zielen auf die „Stress-physiologie des Betrachters“ gehört für Heinen als *ictus* zum Inventar der frühen Neuzeit und lässt sich zugleich mit antiken Überlieferungen zu entsprechenden Verhaltensstrategien verknüpfen. Eine ganze Reihe von aus der Antike stammenden affekt- bzw. allgemein-wirkungstheoretischen Kategorien, die mit derartigen Phänomenen in Zusammenhang stehen, werden in den weiteren Ausführungen Heinens diskutiert und mit Hilfe der Ergebnisse heutiger neuronaler Forschung erklärt: *Compassio*, *Enargeia*, *Energeia*, *Sublimitas*, *Diaetetica* und *Virtus*. In diese Reihe gehört auch die durch Affekt ausgelöste *Persuasio*, die sich unter anderem mit Hilfe der Theorie „somatischer Marker“ im Sinne der „neueren Biopsychologie“ als Aktivierung früherer Gefühlszustände per Erinnerung erklären lässt.

Der Beitrag Heinens leitet von seinem konkreten Bildmaterial her schon über zu einer historischen Betrachtungsweise des Bildrhetorikproblems. Ihr sind die folgenden Beiträge verpflichtet, die sich insbesondere der THEORIEGESCHICHTE widmen. Ein schon seit längerer Zeit diskutiertes Problem stellt hier die Abhängigkeit der in der Renaissance entstandenen

frühneuzeitlichen Kunsttheorie von Paradigmen der antiken Rhetorik dar, sei es in Bezug auf einzelne Kategorien, sei es in Hinblick auf systemische Referenz.²² Insbesondere der Kunsthistoriker sehe sich mit der derzeit „herrschenden Forschungsmeinung konfrontiert, dass die Kunsttheorie seit Alberti überwiegend durch Begriffe der Textproduktion strukturiert worden sei“, bemerkt die klassische Archäologin *Nadia Koch* (Tübingen/Bochum) in ihren Überlegungen mit dem Titel ‚Die Werkstatt des Humanisten. Zur produktionstheoretischen Betrachtung der Künste in Antike und früher Neuzeit‘. Nadia Koch wirft die Frage auf, ob hier nicht vielleicht eine Verzerrung der Wahrnehmung aufgrund einer auf den ersten Blick einseitigen Quellenlage vorliege. Tatsächlich ist die Überlieferungssituation bei den rhetoriktheoretischen Primärquellen antiken Ursprungs sehr viel günstiger als bei den kunsttheoretischen. Ist damit aber das schon in den 1930er Jahren von Archäologen wie Bernhard Schweitzer angegangene Projekt einer Rekonstruktion der antiken Kunstlehre aufzugeben? Die neuere Renaissanceforschung macht da Hoffnung. Freilich kritisiert Koch die in der Renaissance-Kunstgeschichte bisweilen zu beobachtende, „über das Ziel hinausschießende rhetorische Herleitung der Terminologie“ und diverser mit ihr verbundener Konzepte. „Wie rhetorisch ist die Kunsttheorie tatsächlich?“ Koch schlägt vor, auf „die antike Produktionstheorie“ mit ihren Ursprüngen „im sophistischen Konzept von der *Techné*“ zurückzugehen und sie „als die systematische Schnittstelle zwischen Rhetorik und Kunsttheorie“ zu nehmen. Aus fremder und „eigener Werkerfahrung“ können in diesen Zusammenhängen „universelle Produktionsregeln“ abgeleitet werden. Für die Antike liegt mit der *Naturalis Historia* des Plinius eine interessante, auf ältere Werke zurückgehende Quelle vor. Ihre genauere Analyse zeigt, „wie die Rhetorik sich des kunstkritischen Instrumentariums bedient“ und darum später für Renaissance-theoretiker wie Alberti ihrerseits „einen fruchtbaren Fundus bildet, weil sie selbst schon kunsttheoretisch durchdrungen war“. Insbesondere schlägt sich dies in Überlegungen zum anregenden „Kreislauf von Produktion und Rezeption“ nieder.

In dem sich anschließenden Beitrag ‚Dialog-Inszenierung. Zur Rhetorik des Bildes‘ sieht der Rhetoriker *Gert Ueding* (Tübingen) einen unabweisbaren Zusammenhang zwischen Komponenten der klassischen Rhetoriktradition und den frühneuzeitlichen Künsten. Dies ergibt sich

²² KNAPE 1994.

zunächst einmal aus den geistesgeschichtlichen Rahmenbedingungen. Für die Zeitgenossen der Renaissance und Nachrenaissance war „die Vorstellung einer einheitlichen Ordnung des Weltganzen“ durchaus „zwingend“, so dass eine „synoptische Perspektive auf die Künste“ in ihrem inneren Zusammenhang nahe lag. Infolgedessen muss man auch von einer frühneuzeitlichen Übertragung rhetorischer Kategorien und Konzepte auf andere Künste ausgehen. Ueding stellt zunächst die Konzepte der „Mimesis“, der „Wirkungsintentionalität“ und des „Adressatenbezugs“ heraus und geht dann zu jenen früh von der Rhetorik entwickelten Verfahren über, die die Produkte der Malerei, Bildhauerei, Architektur und der mimisch-„bildrednerischen Veranstaltungen“ verbal „zum Sprechen“ bringen. Auch die „Bild-Rede“ sollte eben „zu Gehör gebracht“ werden. „Das ist kein Gegensatz zur persuasiven Anschauung des Bildes“, sondern fügt ihr durch Rede „einen besonderen Akzent hinzu“. Noch zu Goethes Zeit sah man in dieser wechselseitigen Ergänzung der Künste eine „reizende Unterhaltung“, einen wechselseitigen Prozess „in Spruch und Widerspruch, Einwendung und Zustimmung“. Was die von Cicero genannten Beweis- und Überzeugungsmittel anlangt, so steht in den Kunstschriften der Renaissance das „Vor-Augen-Stellen“ naturgemäß voran. Wichtig wurde hier unter anderem „das erzählende Geschichtsbild mit seiner Weltfülle“ und seinen Möglichkeiten moralisierender Evidenzschaffung. Sodann werden natürlich alle Verfahren der Affekterregung bedeutsam. Entsprechend empfiehlt Leonardo „die menschlichen Leidenschaften und deren körperlichen Ausdruck“ dem „besonderen Studium seiner Kollegen“. Bei alledem muss für den Künstler „das Wechselverhältnis von Bild und Adressat“ im Vordergrund stehen. Was sich zwischen Maler, Bild und Betrachter abspielt, hat als komplex zu gelten und ist vom Künstler genau zu bedenken. „In der Lehre vom *prepon* oder *decorum* hat die Rhetorik sich dieser sozialen oder besser sozialetischen Dramaturgie ihrer Wirkungsfaktoren gewidmet.“ Die Kunsttheoretiker der Renaissance wussten dies und waren sich bei ihren Wirkungsüberlegungen des stets zu bedenkenden „Konsensmodells“ bewusst.

Der Kunsthistoriker *Frank Büttner* (München) geht in seinen folgenden Überlegungen zum Thema ‚Perspektive als rhetorische Form. Kommunikative Funktionen der Perspektive in der Renaissance‘ von einer Kritik der vorherrschenden Meinungen über die Entstehung und Bedeutung der Perspektive in der Renaissance aus. Büttner besteht zunächst darauf, die

Auffassungen über die Eigenart und die philosophischen Implikationen der Perspektive als historische Entwicklung vom 15. bis 17. Jahrhundert zu sehen, innerhalb derer sich die Einsichten zu wichtigen Aspekten wie „Fluchtpunkt“, „Raum“ oder „Unendlichkeit“ erst langsam entfaltet haben. Sodann geht es ihm darum, dem in der Perspektivforschung weithin vernachlässigten, jedoch „konstitutiven Verhältnis von Bild und Betrachter“ den gebührenden Platz in der wissenschaftlichen Diskussion einzuräumen. „Diese Frage nach den kommunikativen Funktionen der Perspektive erlaubt es, deren Verbindungen mit der Tradition der Rhetorik herauszuarbeiten, die bislang wenig beachtet wurden.“ Theoriegeschichtlich steht am Anfang allerdings die Auseinandersetzung mit den Gesetzen der Optik, die gewissermaßen als die Grammatik der Bildkunst anzusehen ist, auch bei Alberti. Die genuin rhetorische Betrachtungsweise kommt in den frühen Malereitraktaten ins Spiel, wenn es um die kommunikative Leistung des Bildes geht. Hier ist an erster Stelle die Evidenz zu nennen, die mit Hilfe von Perspektive und Proportionalität optimiert werden kann. Ähnliches gilt für die in der Rhetoriktheorie so prominente Aufmerksamkeit. Die frühen Theoretiker vertieften ihre mit dem Perspektivproblem verknüpften wirkungstheoretischen Ansätze durch zahlreiche technische Überlegungen, etwa zum Problem von „Betrachterdistanz und Horizont“ oder dem „angemessenen Blickpunkt“ einer Darstellung. Dabei zeigt sich, dass sich der vom optischen Denken her scheinbar ergebende „Objektivitätsanspruch“ in der Praxis geradezu zwangsläufig durch die Verfahren der Perspektivierung „unterlaufen“ werden muss. „Ein bestimmter Standort wird gewählt und gefordert, es könnte aber auch viele andere Standorte geben.“ Dies ist das perspektivtheoretische Einfallstor der Persuasion, auch in ihrer affektiven Variante. An Bildern von Hans Holbein d. J. und Mantegna lässt sich dies eindrücklich zeigen.

Der Kunsthistoriker *Sergiusz Michalski* (Tübingen) widmet sich unter dem Titel ‚Malerei, Rhetorik und coup d’œil-Wahrnehmung bei Antoine und Charles Coypel‘ den kunsttheoretischen Auffassungen des französischen Akademiedirektors Antoine Coypel aus der Zeit von 1705 bis 1721 sowie seines Sohnes Charles in Schriften bis zum Jahre 1752. Beide waren Maler und Kunsttheoretiker, und bei beiden lassen sich „faszinierende Versuche einer Parallelisierung zwischen Rhetorik und Malerei finden“, die an eine Diskussion über die „modale Bedingtheit der Bildwahrnehmung“ insbesondere beim „ersten, unreflektierten Gesamt-

eindruck“, dem coup d’œil, anknüpfen. Antoine Coypel greift die Theater- und Tragödientheorie sowie die musikalische Moduslehre auf, um Analogien zwischen Bildgestaltung und Theatralik aufzuweisen. Der Maler müsse wie der Musiker einen Ausdrucksmodus finden, der dem Sujet angemessen sei. Bei der Bildwahrnehmung hat sich dieser Modus eigentlich im Moment des coup d’œil über die Gestik oder die Farb- und Lichtphänomene des Bildes schlagartig mitzuteilen. Der ältere Coypel nimmt hier aber mit Blick auf Gattungen wie die Historien- oder Schlachtenbilder eine differenziertere Position als andere Theoretiker ein, die der reflektierenden Anschauung Platz gibt. Der Sohn Charles Coypel „hat wie sein Vater die Wichtigkeit der theatralischen Bezüge für die Malerei betont“, und „viele seiner Bilder illustrieren konkrete Theater-szenen“. Kunsttheoretisch folgt er seinem Vater und akzentuiert bei seinen Analysen die Probleme des „dramatischen Ausdrucks“, wobei er etwa die Beachtung der malerischen „Kontrastregeln“, vor allem im Sinne einer „Hell-Dunkel-Regie“ fordert, „um der Szene Bewegung zu verleihen“. Auch bei ihm spielt „die prälogische Wahrnehmung“ beim coup d’œil eine wichtige Rolle. Gegen Ende seines Lebens brachte er ein Werk über die ‚Parallelität von Beredsamkeit und Malerei‘ (1751) heraus, in dem er bei Gattungen und Redeteilen ausdrücklich auf Quintilian als Gewährsmann Bezug nimmt. Dies Werk ist besonders originell, weil es die linear angeordneten Bausteine eines sprachlichen Redetextes mit den auf einen Blick in der Fläche wahrnehmbaren Komponenten eines Bildes analogisiert. Michalski relativiert moderne Kritik an solchen waghalsigen Analogien mit Verweis auf die Besonderheiten der zeitgenössischen Rhetorik-sicht.

Antoine Coypels Betonung der Rolle von Gesten und Gebärden in der Malerei sowie die entsprechenden Diskussionen in der *Académie* sind auch Gegenstand der Überlegungen des Komparatisten und Bild-theoretikers Áron Kibédi Varga (Amsterdam) in seinem knappen Überblick über die Thematisierung von ‚Rhetorik und Malerei in der französischen Klassik‘ des 17./18. Jahrhunderts, insbesondere in Hinblick auf die Historienmalerei. Die Zeitgenossen sahen die Künste im rhetorischen Wettbewerb („Paragone“), und Theoretiker wie Dubos, Félibien, Coypel, de Piles oder Le Brun, oft selbst als Maler tätig, versuchten in ihren Schriften immer wieder „die Überlegenheit der Malerei zu beweisen“. Wichtiger Anknüpfungspunkt ist hier die Affektenlehre der Rhetorik, die unter anderem auch im Kapitel *actio* (also der Performanzlehre) im

Zusammenhang mit emotionalen Körperhaltungen und Gesichtsausdrücken ins Spiel kommt. „Merkwürdigerweise befassen sich die meisten Rhetoriktraktate kaum mit der *actio*, dies bleibt den Malereitraktaten vorbehalten.“ Ihre affekttheoretischen Lehren lassen sich anhand der Gemälde von Le Brun, de la Fosse oder Poussin exemplifizieren. Die anderen, in der Rhetorik verhandelten Produktionsstadien (vor allem *inventio*, *dispositio* und *elocutio*) werden in der Theorie malereibezogen adaptiert. So entspricht etwa den rhetorischen Figuren im Bereich der *elocutio* „der Gebrauch der Farben“. Und es ist dabei „kennzeichnend, dass die heftigste Diskussion in der *Académie* die Gegenüberstellung von *dessin* und *coloris* betraf, also die Frage, ob der Maler den *dessin*, d.h. die deutlich identifizierbare Wiedergabe einer Geschichte bevorzugen sollte, also das, was ihn in die Nähe des Dichters rückt“ und was dem Produktionsstadium der *inventio* zuzuordnen ist, „oder den *coloris*, die Schönheit der Darstellung,“ die in den Arbeitsgang der *elocutio* gehört.

Die in der Rhetorikdoktrin kultivierte Terminologie diffundierte in der Frühen Neuzeit in die verschiedenen, mit semiotischen Prozessen befassten Disziplinen, wie etwa die Bildkunst. Ein Beispiel für ganz neuzeitliche begriffliche Wanderungsbewegungen ist demgegenüber der Terminus „Ekphrasis“, mit dem sich der Kunsthistoriker *Raphael Rosenberg* (Heidelberg) auseinandersetzt. Sein Aufsatz trägt den Titel ‚Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs‘ und wirft die Frage auf, ob sich frühneuzeitliche und neuzeitliche „Bildbeschreibungen“ tatsächlich als Ekphraseis im rhetorischen Sinn verstehen lassen können. Ausgangspunkt der Überlegungen sind die antiken Definitionen, nach denen eine Ekphrase „dem Zuhörer innere Bilder“ in rhetorischer Absicht „suggerieren“ soll. In Form von Festvorträgen lag antiken Ekphrasen nichts „ferner als der Anspruch einer sachlichen Beschreibung“. Nichtsdestotrotz wird der Ausdruck „Ekphrasis“ seit den 1950er Jahren zunehmend auf Bildbeschreibungen bezogen. Er wird „dabei seinem ursprünglichen Kontext – der antiken Rhetorik – gänzlich entfremdet, um eine immer breitere Bedeutung zu gewinnen, bis er zu einem Inbegriff von Intermedialität und Interdisziplinarität geworden ist“. Dabei haben sich in der Verwendung mindestens drei Bedeutungen ergeben: Ekphrasis a) als „die poetische Beschreibung von Kunstwerken“, b) als „die narrative Beschreibung von Kunstwerken“, c) als „jede sprachliche Beschreibung eines Objektes“. Diese Bedeutungen stehen jedoch „im direkten Widerspruch“ zur ursprünglich

rhetorischen Auffassung von Ekphrasis als Anfeuerung der Imagination eines Adressaten und veranlassen Rosenberg, von einem Missbrauch des Begriffs sowie der „Inflation eines wissenschaftlichen Modewortes im 20. Jahrhundert“ zu sprechen und seine Rehistorisierung zu fordern.

Zu den besonderen Herausforderungen der wissenschaftlichen Rhetorik gehört die Applikation des rhetorischen Ansatzes auf die Bildanalyse. Die nun folgenden Beiträge stellen sich dieser Herausforderung und verbinden auf gelungene Weise BILDRHETORISCHE ANALYSEN mit Diskussionen zu den dabei notwendigerweise heranzuziehenden rhetoriktheoretischen Kategorien. Der am Anfang dieser Abteilung stehende Aufsatz des Kunsthistorikers *Wolfgang Brassat* (Bamberg) beginnt zunächst mit einer weiträumigen geistesgeschichtlichen Betrachtung, der die Auffassung zugrunde liegt, „dass der Humanismus die Rhetorik zur Grundlage seines gesamten Welt- und Wissenschaftsverständnisses machte“ und dass die Kultur der Renaissance insgesamt im Sinne Jacob Burckhardts „völlig“ auf einer „auf die Anwendung berechneten rhetorischen Erziehung“ beruhte. Diese Sicht verbindet sich mit der Feststellung, dass man zugleich von einer generellen „rhetorischen Fundierung der frühneuzeitlichen Kunsttheorie“ ausgehen muss. Bevor sich Brassat seinem Hauptthema ‚Rhetorische Merkmale und Verfahren in Darstellungen der *Grablegung Christi* von Mantegna, Raffael, Pontormo und Caravaggio. Zur Analogisierung und Ausdifferenzierung von Rhetorik und Malerei in der Frühen Neuzeit‘ zuwendet, erörtert er Albertis *historia*-Konzept von 1435. Dabei geht es um malereitheoretische Überlegungen zur Bilderzählung, der Alberti in Analogie zur Rede „eine unmittelbare affektive und ethische Wirkung“ zuspricht, insofern es sich um „die Darstellung von handelnden Menschen und ihren Gemütsbewegungen“ handelt. In die weiteren Ausführungen ist sodann ein Exkurs über das zeitgenössische „Eloquenzideal und das Konzept einer selektiven Bildrhetorik“ eingefügt, in dem es um rhetorisch motivierte Bildzitation und Verfahren der „selektiven Aneignung und Verwertung der Bildtradition“ im 15./16. Jahrhundert geht. Im Hauptteil seiner Untersuchung widmet sich Brassat der Analyse von Beispielen für das Konzept einer rhetorisch zu sehenden *historia*. Diese Exempla liefern frühneuzeitliche Bilder zur *Grablegung Christi*. Brassat analysiert eine ganze Reihe der motivähnlichen Darstellungen und kommt zu einem differenzierten Urteil über die jeweils herrschende Nähe und Ferne zu Albertis Konzeption. So kann man etwa Mantegnas Grablegungs-Bild

einerseits als „geradezu paradigmatische Umsetzung von Albertis Konzept der Bilderzählung“ auffassen, zugleich aber auch in seinem gesteigerten Pathos-Ansatz (mit kathartischer Wirkungsintention) als Beispiel für eine signifikante Überschreitung der Vorstellungen Albertis beurteilen. Weitere eingehende Analysen Brassats zeigen, dass auch Pontormos *Überführung Christi* auf eine originelle und „gesteigerte psychagogische Wirkung“ hin ausgearbeitet wurde. Vergleicht man dagegen Caravaggios relative konventionell angelegte *Grablegung Christi* „mit Pontormos manieristischem Werk mit seinen spiritualisierten, in einem aperspektivischen Raum versammelten Körpern,“ so hat sich Caravaggio bei aller Eigenheit der Gestaltung auch „wieder auf Albertis Gebote des Naturalismus und der narrativen Konsequenz und Kohärenz besonnen“. Er hat mit seiner *Grablegung* „ein durch und durch rhetorisches Werk“ geschaffen, bei dem sich allerdings auch zeigt, dass es sich „mit rhetorischen Kategorien nur noch partiell und ungefähr fassen“ lässt. Unbestreitbar steht Caravaggios *Grablegung* in liturgisch-funktionalen Zusammenhängen, doch, so Brassat in seinen abschließenden Überlegungen zur Problematik von Heteronomie und Autonomie dieses Werkes, ist es ein Bild mit bemerkenswerten „ästhetischen Lizenzen“ sowie „zahlreichen Irritationsmomenten“, das sich auf höchst subtile Weise als „kunstvolles Gebilde“ ersten Ranges darstellt.

Der Kunsthistoriker *Carsten-Peter Warncke* (Göttingen) geht bei seinen Überlegungen zum Thema ‚Stil als Bildrhetorik beim jungen Rembrandt‘ von einem 1629 entstandenen „Kommentar“ des Niederländers Constantin Huygens zu Rembrandts frühem *Judas*-Bild aus. Warncke erkennt in der Beschreibung das rhetorische Modell der Ekphrasis, denn für Huygens muss sich in seinem Text „die Wahrheit“ dem „rhetorischen Effekt beugen“. Besonders interessant ist jedoch der „spezielle Inhalt, die Analyse der zentralen Figur Judas. Huygens konzentriert sich ganz auf die Gebärde, das Agieren als Ausdruck einer Seelenlage, der Reue“. Dahinter steht das seit Alberti kultivierte „Ideal frühneuzeitlicher Kunstliteratur“, die „Bewegung und Mimik als Ausdruck von Gemütsbewegungen“ herauszuheben. So widmet sich auch das nach dem Vorbild des Biographien-Schemas Vasaris angelegte, zeitgenössische niederländische *Schilder-boeck* „ausführlich den *affecten*“. Für Warncke tut sich aber eine deutliche „Differenz“ auf zwischen den sprachlichen Interpretationen und den keineswegs entsprechend eindeutigen Darstellungen der Bilder dieser Zeit, etwa dem *Judas* Rembrandts.

Gemeinsam ist ihnen allerdings die grundsätzlich rhetorische Auffassung. Was sie in Hinblick auf die genannte niederländische Malerei bedeutet, untersucht Warncke im Folgenden im Rahmen einiger vertiefender Detailanalysen. Nicht nur der Maler Lievens, sondern vor allem auch Rembrandt kennt „offenkundig die physiologischen Bedingungen der visuellen Rezeption und nutzt die Gesetze des Sehens für bildrhetorische Effekte“. Vergleicht man seine Arbeiten mit denen seines Lehrers Lastman, dann zeigt sich, wie eigenständig „sein Umgang mit der Komposition“ bzw. der *rauen Manier* ist. Er traf damit den entwickelten Kunstanpruch seines ästhetisch gebildeten Umfeldes und Kundenkreises, wo Wert darauf gelegt wurde, dass ein „aufstrebender junger Maler“ nach Überbietung strebte und für sich durch „gezieltes Aufgreifen und Variieren unterschiedlicher Stil-Muster eine eigene Bildsprache“ schuf. Auch darauf bezieht sich Huygens in der oben genannten Ekphrasis.

Auch der germanistische Literaturwissenschaftler *Heinz Drügh* (Tübingen) thematisiert die Differenz von sprachlich verfassten Ekphraseis und Bildern. Im ersten Teil seines Beitrags ‚Von der ästhetischen Illusion zur Zeichenmaterialität. Ekphrasis in Heinrich von Kleists *Zerbrochnem Krug*‘ stehen bildtheoretische Überlegungen, die die genannte Differenz unter Bezug auf antike, frühmoderne und bestimmte aktuelle, bildphilosophische Ansätze herausstellen. Im Fall der „Versprachlichung von Bildern“, also der „Ekphrasis“, „trifft der Anspruch auf ästhetische Illusion mit einem Effekt zusammen, den man seit der formalistischen Theoriebildung ‚Kunst als Verfahren‘ nennt: einer forcierten Präsentation der Darstellungsweise zu Lasten des Dargestellten“. Die Ekphrasis, verstanden als „Deskription“ stellt aber nicht nur „ihr Verfahren aus“, statt es wie das Bild „zum Verschwinden zu bringen“, sondern kann in ihrer Gestaltungsweise auch etwas rhetorisch auf den Punkt bringen, was das Bild als unreduzierbares, „anschauliches Ganzes“ an diskretem Konzentrat verweigert, denn „auf einem Bild“ ist „buchstäblich alles relevant“. Der Beitrag geht mit Gottfried Boehm von der „prinzipiellen Andersheit des Bildes“ aus, vom Phänomen der „Buchstäblichkeit“ – wie Drügh es nennt –, das für ihn darin besteht, „dass Bilder eine dichte Ansammlung potentieller Zeichen bereithalten, welche sich sowohl der optischen als auch der semantischen Vereinheitlichung widersetzen“ und im Sinne Roland Barthes’ zu einer „endlosen Öffnung des Sinnfeldes“ führen. Im zweiten Teil des Beitrages werden diese theoretischen Überlegungen historisch mit Kleists *Zerbrochnem Krug* korreliert. Drügh sieht

in ihm „ein Drama des Sehnsinns“, der hier „sowohl Ausgangspunkt der Einheitswünsche als auch Agent der Entzweiung ist“. Das Stück um den Sündenfall des Dorfrichters Adam ist die dramatische „Vertextung“ eines zeitgenössischen Kupferstichs, bei der sich alle zeichentheoretisch erwartbaren Konsequenzen im oben erwähnten Sinn einstellen. Das Drama thematisiert dabei verschiedene „Sehvorgänge“ und das „Sehbegehren“ unter anderem mit zahlreichen sprachlichen Doppelkodierungen von Ausdrücken des Visualitätsfeldes mit geradezu psychoanalytischer Tiefeneinstellung. Kleist eigene, mit dem Stück in Zusammenhang stehende Ekphrasen nimmt Drügh zum Ausgangspunkt, um über eine Reihe sich daran anschließender ästhetischer Probleme zu sprechen, etwa das rhetorische „Vor-Augen-Führen“ oder den „fruchtbaren Augenblick“. Kleists Stück wird in letzter Konsequenz als mitwirkender Faktor in einem „Prozess“ gesehen, in dem „das Bild“ seine Rolle als „Leitmedium der Einheitsstiftung“ verliert.

Der nun folgende Aufsatz des Philosophen und Kunsthistorikers *Wolfgang Ullrich* (München) ist der erste von zwei abschließenden Beiträgen, in denen es um die moderne Fotografie und die Rhetorik geht. Ullrich veröffentlichte seine Überlegungen zu ‚Heidegger im Bild‘ erstmals im Jahre 2003 in seinem Sammelband ‚Verwindungen. Arbeit an Heidegger‘.²³ Der philosophisch und historisch fundierte Beitrag analysiert eine Serie von Aufnahmen, die die Fotografin Digne Meller Marcovicz auf Wunsch und in Zusammenarbeit mit dem Philosophen Martin Heidegger im Jahre 1968 auf dessen Schwarzwaldhütte in Todtnauberg gemacht und 1978 veröffentlicht hat. Ullrichs Analysen fügen sich bestens in den vorliegenden Sammelband, weil sie unausgesprochen vom oratortheoretischen Ansatz der Rhetorik ausgehen.²⁴ In einer bemerkenswerten Arbeitssymbiose haben der Philosoph und die Fotografin zu einer rhetorischen Stilisierung der Figur Heidegger gefunden, die man von Seiten Heideggers als eine bewusste, mit eigenen Aversionen gegen das Bild brechende Selbststilisierung als Seinsphilosoph, mit Blick auf die Nachwelt, verstehen muss. Heidegger möchte offensichtlich das Sein des Philosophen, also sich, im existenziell Elementaren abgebildet sehen. „Gewiss kannte die Fotografin das Werk Heideggers nicht so genau, dass

²³ ULLRICH 2003. Ich danke dem Fischer Taschenbuch Verlag und Frau Meller Marcovicz für die Erlaubnis zum Wiederabdruck.

²⁴ KNAPE 2000, 33-45.

sie einzelne Gedankenfiguren gezielt hätte aufgreifen können, und vermutlich war sie nicht einmal mit seiner Vorliebe für das Ursprüngliche und Elementare vertraut. Die Fotos und ihre Ästhetik sprechen vielmehr dafür, dass Heidegger es verstand, durch sein Auftreten bestimmte Bilder zu provozieren, die den Tenor seiner Philosophie überraschend wiedergeben. Hier zeigt sich seine Erfahrung als Person des öffentlichen Lebens: Über Jahrzehnte hinweg hatte er in seinen Vorlesungen und Seminaren, bei Vorträgen und Diskussionen gelernt, sich eindrucksvoll in Szene zu setzen“. Die Bedeutung von „Präsentation und Inszenierung“ hob er auch in seinen programmatischen Überlegungen zum Hochschulunterricht heraus. Bei öffentlichen Auftritten, von denen Ullrich vermutet, dass sie hinsichtlich der Gestik wohl auch eingeübt waren, „weckte sein Verhalten, da es überraschte und nicht ins übliche Bild passte, den Eindruck besonderer Bedeutsamkeit und verlangte danach, eigens gedeutet zu werden. So traf Meller Marcovicz in Heidegger auf einen Profi, der wusste, was er zu tun hatte, um das Image von sich zu kultivieren, das er sich längst schon zugelegt hatte“.

Die Rhetorikerin *Anne Ulrich* (Tübingen) geht in ihren sich anschließenden Ausführungen mit dem Titel ‚Bildrhetorik in der Warburgtradition. „Pathosformeln“, „Schlagbilder“ und „Topoi“ am Beispiel Berlusconi‘ von der maßgeblichen Wahlkampfschrift des italienischen Politikers Silvio Berlusconi *Una Storia Italiana* des Jahres 2001 aus. Dieses farbige Bildbuch wurde an alle italienischen Haushalte verteilt und hat einzig die Figur Berlusconis zum Gegenstand. Die Absicht ist, die „kommunikative Macht“ des Bildes zu nutzen und eine politische „Botschaft“ in die Köpfe der Adressaten zu transportieren. „Doch wie lässt sich diese Leistung des Bildes rhetorisch fassen, erklären, analysieren?“ Anne Ulrich knüpft im Wesentlichen an zwei wissenschaftliche Traditionen an: die aus der Rhetorik kommende Toposforschung und die Pathosformel- bzw. Schlagbild-Forschung in Warburg-Tradition. Nach Aby Warburg geht es bei der bildlichen „Pathosformel stets um die Darstellung einer äußerst intensiven Empfindung“ als gestaltete Leidenschaft, als „geformtes Pathos“. „Das macht sie für die Rhetorik interessant.“ In Fortführung dieses Ansatzes spricht Warburg auch vom „Schlagbild“, ein Begriff, den der Kunsthistoriker Diers 1997 aufgriff, um die „Appellfunktion, die ein Bild in der Öffentlichkeit bekommt“, speziell die ikonische „Angriffslust“ sowie die „Bildparolen“, begrifflich zu fassen. Ulrich setzt sich kritisch, diskutierend und klärend mit dem

Schlagbild-Begriff auseinander. Dabei werden erhellende Abgrenzungen vorgenommen, etwa zum „Vexierbild“, aber auch zu Begriffen wie „Geste“ oder „Topos“ aus der rhetorischen Tradition. Das zentrale Bild aus Berlusconis Wahlkampfbroschüre, das ihn als quasi-imperiale Herrscherfigur nach alteuropäischen Mustern stilisiert, eignet sich zur Diskussion dieses Problemzusammenhangs besonders gut. In Hinblick auf die Schlagbilder lautet das Ergebnis, dass sich die „Rhetorizität“ in der „konkreten Aktualisierung eines Topos“ manifestiert, „die sich vor allem über den kommunikativen Kontext erschließen lässt und auf ihre Historizität untersucht werden muss“. Es ist „das Oszillieren zwischen der unmittelbaren, komplexitätsreduzierten Form des Schlagbilds und seinen historisch manifestierten assoziativen Anreicherungen, das seine visuelle Rhetorik so wirkungsmächtig macht“.