

FRANK BÜTTNER

## Rhetorik und barocke Deckenmalerei.

### Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal

»Die Rezeption der antiken Rhetorik hat weit über das Mittelalter hinaus den künstlerischen Selbstausdruck des Abendlandes mitbestimmt«<sup>1</sup>. Diese Feststellung von Ernst Robert Curtius, mit der Ansichten älterer Forscher wie Borinski<sup>2</sup> bekräftigt wurden, hätte eigentlich die Kunstgeschichte veranlassen sollen, die Wechselbeziehungen zwischen Rhetorik und Kunst systematisch zu erforschen. Daß diese Fragestellung nur zögernd aufgegriffen wurde, wird man dem nachhaltigen Einfluß der Goethezeit zuschreiben müssen, die den Kunstbegriff unseres Faches bis in die Gegenwart hinein geprägt hat und die uns zugleich eine tiefe Abneigung gegen alles Rhetorische hinterließ. Dem »klassischen« Vorurteil nach hatte die Rhetorik als eine rein äußerliche Wortkunst zu gelten, die mit dem Begriff wahrer Kunst nicht zusammenzubringen ist. Aber wenn es auch bislang keine systematische und zusammenfassende Arbeit über die Bedeutung der Rhetorik für die Kunst gibt, sind doch insbesondere in jüngerer Zeit zahlreiche Abhandlungen zu Einzelaspekten des Themas erschienen. Schwerpunkt war dabei der Einfluß der Rhetorik auf die Kunsttheorie seit der Renaissance. Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang nur hingewiesen auf die Arbeiten von Rensselaer W. Lee, Allan Ellenius, Michael Baxandall und Ursula Mildner-Flesch<sup>3</sup>. Wichtige Anregungen gab auch Wilhelm Mrazek mit seinen Arbeiten zur Ikonologie der Barockmalerei<sup>4</sup>. Die Überlegungen dieser und anderer Autoren weiterzuführen, wird dadurch erleichtert, daß in den zurückliegenden zwei Jahrzehnten von Seiten der Literaturwissenschaft der Problemkreis der antiken Rhetorik und ihrer Rezeption in der Neuzeit unter

verschiedensten Gesichtspunkten aufgearbeitet und durch ausgezeichnete Handbücher und Einführungen zugänglich und überschaubar gemacht wurde<sup>5</sup>.

Ausgangspunkt der hier dargebotenen Überlegungen war ein Vortrag über die Bruchsaler Fresken Zicks, den ich im Winter 1981 an der Technischen Hochschule Karlsruhe gehalten habe. Ein Seminar, das ich im August 1988 im Rahmen des Ferienkurses der Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel hielt, gab Gelegenheit zur Erweiterung auf die allgemeinere Fragestellung »Rhetorik und Barockmalerei«. Professor Günter Heß (Würzburg), der den Ferienkurs leitete, möchte ich für anregende Gespräche herzlich danken.

- 1 E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München 1965, S. 88 (Erstauflage 1948).
- 2 K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Neudruck der Ausgabe Leipzig 1914, Darmstadt 1965, Bd. 1, S. 176 ff.
- 3 R. W. Lee, *Ut pictura poesis: The humanistic theory of Painting*, in: *Art Bulletin*, Bd. 22, 1940, S. 197–269 (Neudruck als Taschenbuch: New York 1967); A. Ellenius, *De arte pingendi. Latin art literature in seventeenth-century Sweden and its international background*, Uppsala 1960; M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of Painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*, Oxford 1971; U. Mildner-Flesch, *Das Decorum. Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujetstils am Beispiel Nicolas Pousins* (Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum, Bd. 5), Köln 1983.
- 4 W. Mrazek, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, *Phil. hist. Klasse, Sitzungsberichte*, Bd. 228, Nr. 3), Wien 1953; W. Mrazek, *Metaphorische Denkform und ikonologische Stilform. Zur Grammatik und Syntax bildlicher Formenelemente der Barockkunst*, in: *Alte und moderne Kunst*, Heft 9, 1964, S. 15 ff.
- 5 H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1973; J. Dyck, *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*, Bad Homburg 1969; H. Schanze (Hrsg.), *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert* (Fischer Athenäum Taschenbücher Literaturwissenschaft), Frankfurt 1974 (mit Bibliographie der Rhetoriklehrbücher seit dem 16. Jahrhundert); G.

Es ist sicherlich nützlich, einleitend in knappster Form auf die entscheidenden Gesichtspunkte hinzuweisen, auf die eine parallele Betrachtung von Rhetorik und bildender Kunst immer wieder führt.

Am Anfang muß dabei die Feststellung stehen, daß sich schon die Herausbildung einer Theorie der Kunst bei Alberti und seinen direkten Nachfolgern ganz wesentlich an dem Modell der antiken Rhetorik orientierte. Zentrale Bedeutung hat dabei die zu einer Systematik der Malerei verallgemeinerte Beschreibung der Produktionsstadien: »Picturam igitur circumscriptio, compositio et luminum receptio perficiunt«, schreibt Alberti und er rückt an späterer Stelle seines Traktates vor diese Trias noch die »inventio«. Damit schafft er für die Malerei ein System, das dem aus *inventio*, *dispositio* und *elocutio* bestehenden System der Rhetorik entspricht, ohne ihm genau parallel zu sein<sup>6</sup>. Die von Alberti eingeführte Systematik begegnet, wenn auch modifiziert, in der Kunsttheorie der folgenden Jahrhunderte immer wieder, beispielsweise bei Lodivco Dolce, der die Malerei in *Invenzione*, *Disegno* und *Colorito* einteilte<sup>7</sup>. Dolces Schema wurde im 17. Jahrhundert vielfach aufgegriffen, insbesondere von der führenden französischen Theorie, etwa von Dufresnoy<sup>8</sup>.

Der zweite wesentliche Aspekt der Übernahme von Vorstellungen aus der Rhetorik in die Theorie der Malerei betrifft die Wirkungsintentionen der Rede. Ziel des Rhetors ist die *persuasio*, die er auf dem Wege des *docere*, *delectare* oder *movere* erreichen kann<sup>9</sup>. Die Wirkungsintentionen der Malerei sind für Alberti die gleichen. Für ihn ist jene Historie die beste, die sich angenehm und geschmückt darbietet, »ut oculos docti atque indocti spectatoris diutius quadam cum voluptate et animi motu detineat.« Alberti verwendet auch den Begriff des *docere*. Am wichtigsten für ihn ist jedoch das *movere*. Erfolgreich ist der Maler, »dum eius pictura oculos et animos spectantium tenebit et movebit«<sup>10</sup>. Auch diese von der Rhetorik abgeleiteten Vorstellungen von den Wirkungsintentionen der Malerei kann man durch die Kunsttheorie bis in das 18. Jahrhun-

dert hinein verfolgen. Mit besonderem Nachdruck wurden die Wirkungsintentionen der Malerei und der Rhetorik in der Kunsttheorie der Gegenreformation gleichgesetzt. Paleotti widmete diesem Thema 1582 in seinem »Discorso« gleich mehrere Kapitel<sup>11</sup>. Die Vorstellungen Paleottis behielten im ganzen Barock ihre Gültigkeit<sup>12</sup>.

Ueding und B. Steinbrink, Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, Stuttgart 1986 (im folg. zit. als Ueding/Steinbrink); M. Fuhrmann, Die antike Rhetorik (Artemis Einführungen, Bd. 10), München und Zürich 1987 (im folg. zit. als Fuhrmann).

- 6 L. B. Alberti, Opere volgari, Bd. III, ed. C. Grayson, Bari 1973, S. 53 (De Pictura II.31). Im Grunde gehören die drei Grundbegriffe Albertis in den Bereich der *elocutio*, auch die *compositio*, die enger mit dem rhetorischen Begriff der *compositio* verbunden ist als mit der *dispositio*. Baxandall 1971 (vgl. Anm. 3) hat Albertis Verfahren der *compositio* analysiert. Alberti stellt sich vor, daß vom Künstler Flächen zu Gliedern, Glieder zu Körpern und Körper zur Historie zusammengefügt werden. Entsprechend werden nach Vorstellungen von rhetorischer *compositio* die einzelnen Worte zu Satzteilen und schließlich zu Perioden zusammengefügt. Zu Albertis Rückbezug auf die Rhetorik vgl. auch J. R. Spencer, Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 20, 1957, S. 26 ff.
- 7 L. Dolce, Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino (1557), in Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma, hrsg. von Paola Barocchi, vol. I (Scrittori d'Italia Bd. 219), Bari 1960, S. 50.
- 8 Ch. A. Dufresnoy, L'Art de Peinture, übers. und hrsg. R. de Piles, Paris 1783, S. 78 f.
- 9 Vgl. K. Adam, Docere – delectare – movere. Zur poetischen und rhetorischen Theorie über Aufgaben und Wirkung der Literatur, Diss. Kiel 1971; K. Dockhorn, Macht und Wirkung der Rhetorik, Bad Homburg und Berlin 1968.
- 10 L. B. Alberti, a.a.O. (Anm. 6), S. 69, 71 und 91 (De Pictura II, 40; II, 42; III, 52).
- 11 G. Paleotti, Discorso intorno alle Immagini sacre e profane (1582), in: Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma, hrsg. von Paola Barocchi, vol. II (Scrittori d'Italia, Bd. 221), Bari 1961, S. 215: »... per ufficio dell'arte imposto che debbano (sc. die Schriftsteller und Künstler) dilettere, insegnare, e movere«.
- 12 Auf den Aspekt der *persuasio* hat zuerst nachdrücklich Argan aufmerksam gemacht: G. C. Argan, La »Rettorica« e l'arte barocca, in: Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Rom 1955, S. 9 ff. Seine Gedanken wurden vielfach aufgegriffen, vgl. zum Beispiel den Abschnitt »Rhetoric and Baroque Procedure« in R. Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600–1750 (Pelican

Über diese Vorstellungen von den Wirkungsintentionen des Malers wie des Rhetors hinaus finden sich in den Darlegungen über den Stil Parallelen zu den Vorschriften der Rhetorik über die *elocutio*. Die vier Stilqualitäten der Rede sind *latinitas*, also korrekte Verwendung der Sprache, *perspicuitas*, *aptum* bzw. *decorum* und *ornatus*. Korrektheit muß in der Naturnachahmung und in der perspektivischen Darstellung erreicht werden. Mit der *perspicuitas* kann man Albertis Aufforderung zur Beschränkung der Figuren in der Historie zusammenbringen<sup>13</sup>.

Der Begriff des *decorum* ist für die Kunsttheorie der Renaissance und des Barock zu einer zentralen Kategorie geworden<sup>14</sup>. Alberti verwendet im Maleireitrat das Wort selbst zwar noch nicht, dem Inhalt nach findet sich der Begriff hier jedoch sehr wohl und zwar sowohl im Sinne des »inneren *aptum*«, womit die Forderung gemeint ist, daß alle Elemente einer Darstellung deren Thema und einander angemessen sein müssen, wie im Sinne des »äußeren *aptum*«, also der Angemessenheit hinsichtlich Ort und Zeit, an dem und in der ein Werk präsentiert wird.

Wie in der Rhetorik so ist auch in der Kunsttheorie die Stilqualität des *decorum* eng verbunden mit der Stilqualität des *ornatus*. Alberti allerdings stellt im Hinblick auf den *ornatus* keinen Katalog von Tropen und Figuren auf, sondern beschränkt sich auf die Forderung nach *copia* und *varietas*, wobei im Bild Reichhaltigkeit oder Fülle nicht viel wert ist ohne Mannigfaltigkeit: »in pictura et corporum et colorum varietas amena est«<sup>15</sup>. Mannigfaltigkeit ergötzt den Betrachter, trägt also zum *delectare* bei, sie muß aber *dignitas* und *verecundia* bewahren, findet also ebenfalls ihre Grenzen an der Forderung des *decorum*. Wie wichtig die Frage von *decorum* und *ornatus* auch im Barock noch waren, ist daran abzulesen, daß sich gerade ein Praktiker wie Gerard de Lairese ausführlich mit ihnen beschäftigt<sup>16</sup>.

Das Problem des *decorum* führte im Barock noch zu weitergehenden Überlegungen, zur Theorie der Stillagen. Auch hier war der Weg natürlich durch die Rhetorik vorgezeichnet. In Ciceros Orator

heißt es: »Was sich schickt, das muß der Redner nicht allein bei den Gedanken beachten, sondern auch bei den Wörtern. Nicht jedes Schicksal, jeder Rang, jede Würde, jedes Alter noch überhaupt jeder Ort und Zeitpunkt und Zuhörer darf auf dieselbe Weise in Worten und Gedanken behandelt werden«<sup>17</sup>. Von hier aus entwickelte sich die auch durch das Mittelalter hindurch tradierte Theorie der *genera dicendi* mit ihrem dreistufigen System des *stilus humilis*, *stilus mediocris* und *stilus gravis*<sup>18</sup>. Obwohl das Problem auch von der Architekturtheorie, insbesondere von der Theorie der Säulenordnungen her geläufig war, wurde in der Renaissance kein System der *genera pingendi* ausgebildet. Man begnügte sich hier eben mit der allgemeineren Erörterung des *decorum*. Im Barock wurde das anders. Wohl bekannt sind die Überlegungen Poussins zum Problem des Modus in der Kunst<sup>19</sup>. Seine sehr differenzierte Theorie der Sujetstile, die vor allem von der Musiktheorie Anregungen empfing, wurde jedoch nicht allgemeingültig. Gemeinhin entsprechen die Vorstellungen von den Stillagen der Bildkünste den Stil Kategorien der Rhetorik und auch der Poetik.

Die Vorstellungen von der Einteilung und den Wirkungsintentionen der Kunst, die Lehre von *ornatus* und *decorum* und von den Stillagen sind die wichtigsten in der Kunsttheorie erörterten Probleme, die letztlich aus der Tradition der Rhetorik herzuleiten sind. Daß noch weitere Parallelen zu

History of Art), Harmondsworth<sup>3</sup>1973, S. 139. Argan hat seine Überlegungen zu ausschließlich von Aristoteles her aufgebaut, der für die Rezeption der Rhetorik im Barock nicht die Hauptrolle spielte.

13 Alberti, a.a.O. (Anm. 6), S. 69 (De Pictura II, 40).

14 Vgl. Mildner-Flesch, a.a.O. (Anm. 3), insbes. S. 51 ff.

15 Alberti, a.a.O. (Anm. 6), S. 69, (De Pictura II, 40).

16 G. de Lairese, Des Herrn Gerhard de Lairese Welt-belobten Kunst-Mahlers Großes Mahler-Buch, Bd. I, Nürnberg 1728, S. 157 ff.

17 Cicero, Orator, lateinisch-deutsch hrsg. von B. Kytzler, München/Zürich<sup>3</sup>1988, S. 59 (Orator 71).

18 Ueding/Steinbrink, S. 211 ff.

19 Vgl. J. Bialostocki, Das Modusproblem in den bildenden Künsten, in: ders. Stil und Ikonographie, Dresden 1965, S. 9 ff.; Mildner-Flesch, a.a.O. (Anm. 3), passim.

ziehen sind, dürfte zumindest den Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts bewußt gewesen sein. Am weitesten ging hier der Maler Charles Coypel, Direktor der Akademie in Paris, in einer um 1750 verfaßten Abhandlung »Parallèle de l'éloquence et de la peinture«, auf die Mrazek aufmerksam machte<sup>20</sup>. Coypel stellt fest, daß Malerei, Rhetorik und Poesie gleiche Ziele anstreben. Die *genera orationis*, nämlich das *genus iudiciale*, mit dem man anklagt oder verteidigt, das *genus demonstrativum*, mit dem man Tugend oder Laster vor Augen stellt, und das *genus deliberativum*, in dem die Verstandeskkräfte mobilisiert werden, um zuzuraten oder abzuraten, gelten nach Coypel auch für die Kunst. Es gebe, so sagt er, kein Sujet in der Historienmalerei, das nicht in dieses Schema hineinpaße. Natürlich sieht auch er eine Übereinstimmung der Produktionsphasen des Redners, von *inventio*, *dispositio*, *elocutio* mit denen des Malers. Darüber hinaus ist für ihn auch das Gliederungsschema der Rede in *exordium*, *narratio*, *confirmatio* (*argumentatio* oder *probatio*) und *conclusio* übertragbar. Ganz in der Tradition des Paragone, des Rangstreits der Künste, stellte Coypel fest, daß die Malerei der Rhetorik überlegen sei, weil sie *exordium*, *narratio* und *conclusio* gleichzeitig nebeneinander und nicht nur im Nacheinander zeigen könne. Eine Entsprechung zwischen Malerei und Rhetorik sieht Coypel schließlich auch auf dem Feld der Tropen und Figuren. Die Metapher beispielsweise gebe es genauso gut in der Bildkunst wie in der Rede. Ein allegorisches Gemälde sei nichts als »une assemblage d'heureuses metaphores«.

Auch wenn man gegenüber dieser strikten Parallelisierung von Malerei und Rhetorik skeptisch ist, weil sie die Eigenständigkeit des Mediums Bild in Frage stellt, kann sie den Anstoß dazu geben, die Frage nach dem Wechselverhältnis der beiden Bereiche erneut und über die bisherigen Forschungsergebnisse hinausgehend aufzugreifen und insbesondere zu untersuchen, ob es in dem weiten Bereich der *elocutio*, spezieller auf dem Gebiet des *ornatus* nicht engere Verbindungen geben kann, ob

und wie die für die Rhetorik entscheidende *argumentatio* in der Malerei verwirklicht wurde und wo die Grenzen der Übereinstimmung zwischen Rhetorik und Kunst liegen.

## II.

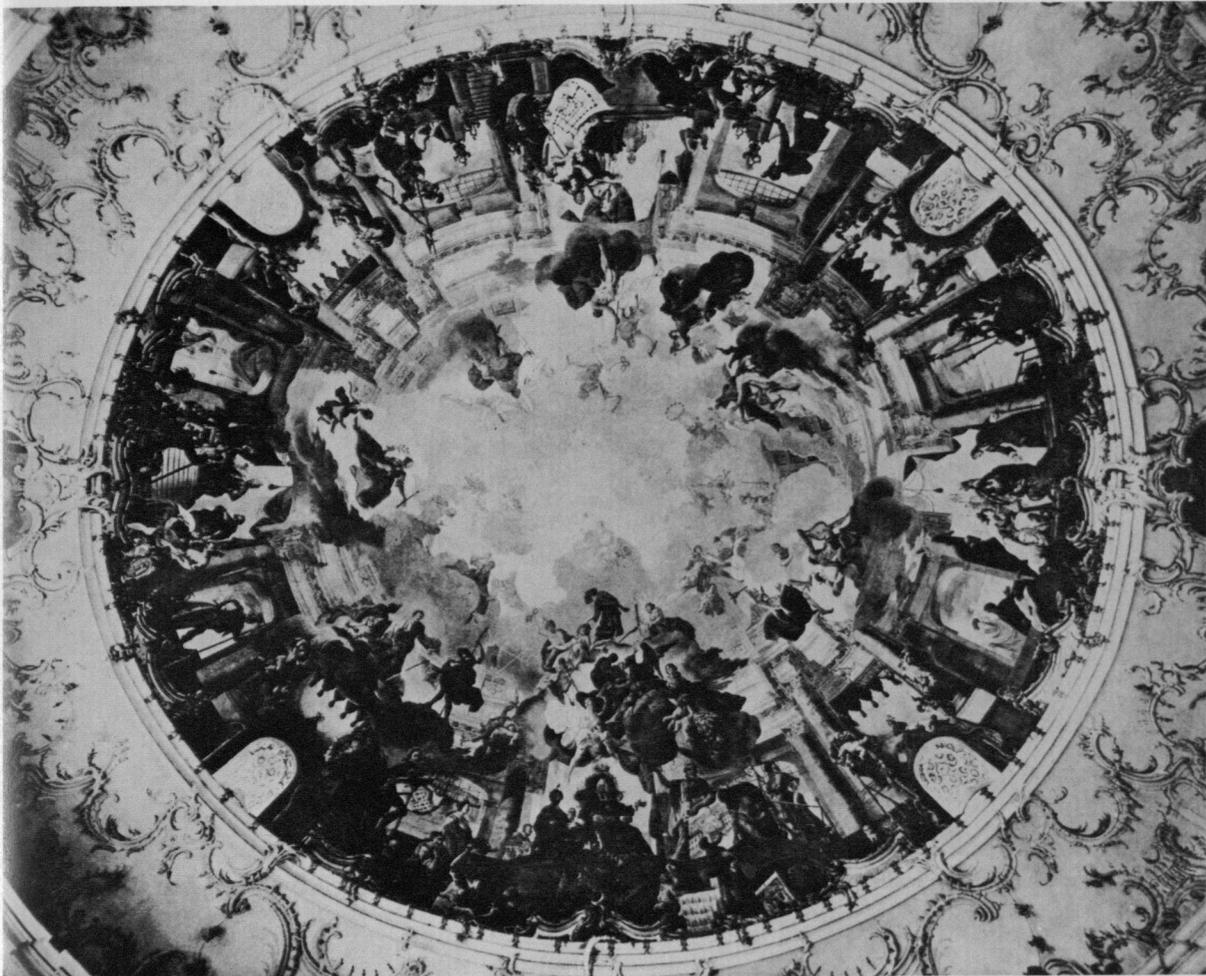
Um der Gefahr zu entgehen, ein rein theoretisches Perlenspiel zu betreiben, soll die Frage, wie weit das die Barockmalerei bestimmende Denken noch von der Tradition der Rhetorik geprägt ist, an einem ganz konkreten Beispiel erörtert werden, nämlich den Fresken Johann Zicks im Schloß Bruchsal, die sich nicht zuletzt deswegen zu diesem Zweck anbieten, weil wir eine vom Maler selbst verfaßte Beschreibung haben, die eine verlässliche Betrachtungsgrundlage ist<sup>21</sup>.

Das Bruchsaler Schloß wurde 1720 vom Speyerer Fürstbischof Damian Hugo von Schönborn (1676–1743) nach Plänen von Maximilian von Welsch und Anselm Franz zu Groenesteyn begonnen und konnte von ihm unter entscheidender Mitwirkung Balthasar Neumanns, dem vor allem die ungewöhnliche Anlage des Treppenhauses zu danken ist, wenigstens im Rohbau weitgehend vollendet werden.<sup>22</sup> Für die Ausstattung des Schlosses

20 Ch. Coypel. *Parallèle de l'éloquence et de la peinture*, in: J. B. Sensaric, *L'art de peindre à l'esprit*, 2. Aufl. Paris 1771. Bd. 3, S. 305 ff.; vgl. Mrazek, a.a.O. (Anm. 4), S. 31 ff.

21 [Johann Zick], *Unterthänigstes Denckmal der schuldigsten Danckbarkeit*, besteht in einem kurz verfaßten historischen Begriff des Ursprungs, Wachstums und gegenwärtig-begünstigtesten Zustandes des Bistums Speyer..., Bruchsal [1756]; (im folg. zit. als Zick).

22 F. Hirsch, *Das Bruchsaler Schloß aus Anlaß der Renovation 1900–1909*, Heidelberg 1910; H. Rott, *Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Bruchsal (Die Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden, Bd. IX, 2)*, Tübingen 1913; *Katalog der Ausstellung: Balthasar Neumann in Baden Württemberg*, Stuttgart 1975, S. 9 ff. In diesem Katalog auch S. 51 ff. ein Bericht über die Wiederherstellung des Bruchsaler Schlosses. Auch die Fresken Zicks haben die Kriegszerstörungen nicht überstanden, sie wurden in den sechziger Jahren rekonstruiert. Die Wiederherstellung des Treppenhausfreskos ist das Werk von Karl Manninger und die Fresken der beiden Festäle wurden von Wolfram Köberl wiederhergestellt. Die Illustrationen zu diesem Aufsatz zeigen jedoch den Zustand der Fresken vor dem Kriege.



1. Johann Zick, Kuppelfresko im Treppenhaus des Bruchsalers Schlosses

wurde in dieser ersten Bauphase wenig getan. Dies blieb Franz Christoph von Hutten (1706–1770) überlassen, der 1743 zum Nachfolger von Schönborns gewählt wurde. Von Huttens Regierungszeit weist zwei hervorstechende Züge auf, die dem heutigen Betrachter vielleicht widersprüchlich erscheinen mögen, damals aber, in der Spätphase des Absolutismus durchaus zusammenpaßten. Zum einen versuchte er durch den Ausbau der Wirtschaft nach den Prinzipien des Merkantilismus den Wohlstand seines kleinen Fürstbistums zu fördern. Zum anderen aber scheute er keine Kosten für die Führung

eines überaus prächtigen Hoflebens. Er hat den Hofstaat gegenüber dem seines Vorgängers verdoppelt, so daß der Aufwand dafür einen großen Teil der Staatseinnahmen verschlang.<sup>23</sup>

Von Huttens Sinn für die Entfaltung repräsentativer Pracht entsprach es, daß er nach einigen Regierungsjahren daranging, die Festräume des Schlosses zu vollenden. Dabei bediente er sich wie

23 H. Maas, Verwaltungs- und Wirtschaftsgeschichte des Bistums Speyer während der Regierung des Fürstbischofs Franz Christoph von Hutten, 1743–1770. Diss. Göttingen, Heidelberg 1931, S. 53 ff.



2. Johann Zick, Kuppelfresko im Treppenhaus des Bruchsaler Schlosses, Detail (Westseite) mit Porträt von Franz Christoph von Hutten

sein Vorgänger des erfahrenen Rates von Balthasar Neumann. Durch ihn dürfte der Stukkateur Johann Michael Feichtmayr nach Bruchsal empfohlen worden sein, der bis 1747 an der Ausstattung der Abteikirche Amorbach beteiligt war und dann an der Ausstattung des Käppele in Würzburg mitwirkte. Ganz sicher war es auch Neumann, der Johann Zick (1702–1762) den Auftrag für die Fresken in Bruchsal verschaffte. Zick hatte 1750 seine Fresken im Gartensaal der Würzburger Residenz vollendet<sup>24</sup>. Seine Hoffnungen auf weitere Aufträge in Würzburg hatten sich durch die Berufung Tiepolos zer schlagen. Daß er dennoch im Kreise seiner Auftraggeber hoch eingeschätzt wurde, belegt seine Bezahlung<sup>25</sup>.

Die Frage, ob Zick nach einem Programm arbeitete, das ihm vorgelegt wurde, ist offen. Feulner nahm dies zwar als sicher an, doch hatte Zick in Würzburg nachweislich nach eigenem Programm

24 Zu Johann Zick vergl. vorerst noch A. Feulner, *Die Zick*, München 1920. Die Monographie von B. Strieder, *Würzburger Diss.* von 1986 liegt noch nicht gedruckt vor.

25 Zick hatte für das Gartensaal fresco in Würzburg 1600 Gulden erhalten. Für das Treppenfresco in Bruchsal erhielt er 3000, für das Fresko im Marmorsaal 2000 Gulden (vgl. H. Rott, *Bruchsal. Quellen zur Kunstgeschichte des Schlosses und der bischöflichen Residenzstadt*. In: *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Beiheft XI, Heidelberg 1914, S. 113 ff.). Der Hofmarschall, der oberste Hofbeamte, erhielt in Bruchsal 400 Gulden jährlich, zusätzlich allerdings noch Naturalien (vgl. Maas, a.a.O., S. 19).



3. Johann Zick, Kuppelfresko im Treppenhaus des Bruchsaler Schlosses, Detail (Ostseite) mit Porträt von Damian Hugo von Schönborn

gemalt und dies mit der Signatur »invenit et pixit« zum Ausdruck gebracht. In Bruchsal signierte er nicht anders und auch die erwähnte Beschreibung, die er 1756 publizierte und die im Grunde von einem Programm nicht wesentlich verschieden ist, spricht m. E. dafür, daß das Bruchsaler Programm von ihm selbst verfaßt wurde. In jedem Fall sind die Fresken nach einem einheitlichen Gesamtkonzept entstanden. Die drei Räume, die sie schmücken, nämlich das Treppenhaus in der Mitte, der zur Fassade gelegene Fürstensaal und der Marmorsaal an der Gartenseite, bilden die Mittelachse im Piano Nobile des Schlosses. Durch die Beschreibung Zicks wird deutlich, daß die drei Säle thematisch miteinander verknüpft sind und sogar einen stufen-

artigen Aufbau zeigen, bei dem sich die Aussage vom Treppenhaus über den Fürstensaal zum Marmorsaal steigert.

Das Fresko in der Kuppel über dem Treppenhaus, 1752 ausgeführt (Abb.1), stellt nach Zicks eigenen Worten »in einem kurzen Begriff die Haupt-Geschichte des Bistums Speyer, dessen Ursprung, Zustand, Vermehrung, und die darinnen von Zeit zu Zeit vorgekommene merckwürdigste Begebenheiten« dar<sup>26</sup>. Die Betrachtung sollte im Zentrum ansetzen, das, wie meistens in der barocken Deckenmalerei, auch den gedanklichen Mittelpunkt bildet (Abb.2). Hier thront die »göttliche

26 Zick, S.1.

Providenz«, rechts von ihr die »göttliche Weisheit«, die der Personifikation des Bistums Speyer den Krummstab überreicht. Auf der linken Seite sieht man die »göttliche Ehre«, die sich auf eine Trompete stützt und die »göttliche Liebe«. Weitere Assistenzfiguren, die hier nicht weiter aufgezählt werden sollen, schließen sich im Kreise an. Sie alle zusammen formen die allegorische Aussage, daß das Bestehen des Bistums Speyer auf das Wirken der göttlichen Vorsehung zurückzuführen sei.

Dieser Teil des Fresko ist unmittelbar abhängig von einem Deckenentwurf, den der Architekt Paul Decker 1711 veröffentlicht hatte<sup>27</sup>. Dort findet man ebenfalls rechts von der Hauptgestalt, die hier die »göttliche Allmacht« ist, die »göttliche Weisheit« und links von ihr die »göttliche Ehre... auf eine Trompete sich lehrend«. Weitere Übereinstimmungen wären anzuführen. Daß Zick das Werk Deckers kannte, ergibt sich auch daraus, daß er in seiner Beschreibung einige Passagen seiner Vorlage fast wörtlich wiederholte. Die Übereinstimmung betrifft aber nur das Zentrum der Komposition. Zick erweiterte Deckers Programm zum einen um die Darstellung der Elemente und der Planeten. Entscheidender aber ist, daß die von der Scheinarchitektur beherrschte umschließende Zone bei Decker die Herrschertugenden zeigt, bei Zick hingegen die Applikation der zentralen Allegorie auf die Geschichte des Bistums Speyer. Der Übergang wird durch die Gruppe in der Hauptachse des Freskos geschaffen, die anschaulich eine Verbindung zwischen der göttlichen Providenz und Franz Christoph von Hutten als vorläufigem Endglied in der langen Kette der Bischöfe von Speyer herstellt<sup>28</sup>. Die legendenhafte Gestalt des ersten Speyerer Bischofs Jesse, in Gestalt eines Hirten dargestellt, lüftet hier den Schleier der Unwissenheit, der das Gesicht der Personifikation des »Blinden Heidentums« bedeckt. Die Personifikationen der Erkenntnis, mit einer Fackel in der Hand, des religiösen Eifers, der eine Götzenfigur zerstört, der Fama und der Historie, die letztere gleichgesetzt mit dem Gott der Zeit, sind in dieser Gruppe ebenfalls zu finden.

Ihr schließt sich eine auf der links schwebenden Wolke dargestellte Szene an, in der der Frankenkönig Dagobert dem Bischof und Hirten Athanasius das Bistum Speyer anempfiehlt, womit auf die eigentliche Gründung des Bistums angespielt werden soll<sup>29</sup>.

Aus der weiteren Geschichte des Bistums werden nur zwei Stationen als wichtig herausgehoben. Sie sind in den großen Arkaden zu sehen, mit denen sich die Scheinarchitektur in der Querachse der Kuppel öffnet. Rechts wird die Schenkung Bruchsal an Bischof Konrad I. durch Kaiser Heinrich III. im Jahre 1056 dargestellt (Abb. 4)<sup>30</sup>. Im Vordergrund kniet Merkur, der die Personifikation Bruchsal auf den noch leeren bischöflichen Thron hinweist, um anzuzeigen, daß diese Stadt knapp 700 Jahre später einmal Bischofsresidenz werden würde. Auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 5) wird die Vereinigung des Bistums mit der Propstei Weißenburg dargestellt, die Bischof Philipp II. von Flersheim 1545 bei Karl V. erreichen konnte<sup>31</sup>. Trotz der Belehnung und der nachfolgenden päpstlichen Bestätigung gelangte das elsässische Weißenburg erst 1745 in den faktischen Besitz des Fürstbistums<sup>32</sup>. Diese Darstellung hatte also damals durch- aus Aktualität.

Mit den Porträts von Damian Hugo von Schönborn und Franz Christoph von Hutten werden dem

27 P. Decker, Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis. Augsburg 1711, Tafel 13 und zugehöriger Text; vgl. P. Hering, Die »Allegoriengloriole« als austauschbarer Topos in barocken Deckenprogrammen: Zur Ikonographie von Johann Zicks Deckenmalerei im Treppenhaus des Bruchsaler Schlosses, in: Barock in Baden-Württemberg, Katalog der Ausstellung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe in Schloß Bruchsal 1981, Bd. 2, S. 97 ff.

28 In dem im Mainfränkischen Museum Würzburg erhaltenen Modello für dieses Fresko ist diese Gruppe noch nicht in der ausgeführten Form enthalten; vgl. Barock in Baden-Württemberg, a.a.O., Bd. 1, S. 136.

29 Zu den Anfängen des Speyerer Bistums vgl. F. X. Remling, Geschichte der Bischöfe zu Speyer, Speyer 1854, Bd. I, S. 104 f.

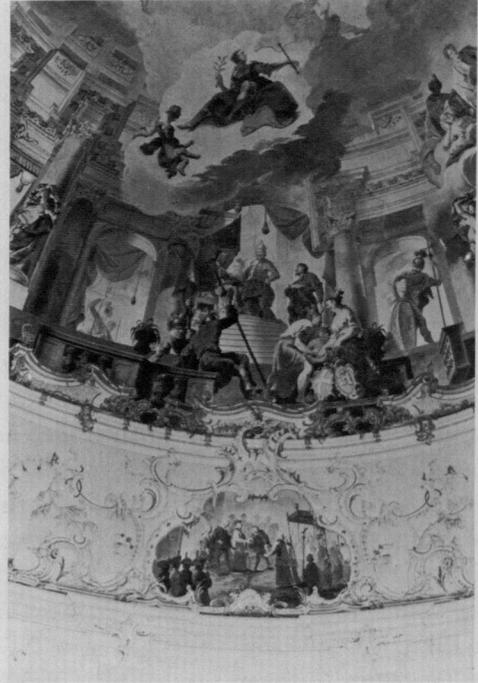
30 Remling, a.a.O., Bd. I, S. 283.

31 Remling, a.a.O., Bd. II, S. 267 ff.

32 Remling, a.a.O., Bd. II, S. 673 f.



4. Johann Zick, Kuppelfresko im Treppenhaus des Bruchsaler Schlosses, Detail (Nordseite) mit Darstellung der Schenkung Bruchsal



5. Johann Zick, Kuppelfresko im Treppenhaus des Bruchsaler Schlosses, Detail (Südseite) mit Darstellung der Vereinigung Weißenburgs mit Speyer

Betrachter jüngste Vergangenheit und Gegenwart des Fürstbistums vor Augen geführt. Beide werden durch die Arkaden der Scheinarchitektur ausgezeichnet. Hugo Damian von Schönborn (Abb. 3) hat seinen Platz über dem Eingang zum Fürstensaal gefunden, unmittelbar unter den Göttern, die die vier Elemente verkörpern. Er wird durch die Beifiguren um ihn herum als Begründer der Residenz und als Förderer der Künste bezeichnet. Sein Nachfolger von Hutten wird ihm gegenüber, über dem Eingang zum Marmorsaal dargestellt (Abb. 2), also an der Seite der Kuppel, die der Besucher, der die Treppe heraufsteigt, zuerst in den Blick bekommt. Er wird thronend gezeigt, womit deutlich gemacht wird, daß er es ist, der jetzt den Bischofssitz innehat. Die erwähnten Personifikationen der Fama, der Historie und der Figuren um den ersten Bischof Jesse stellen eine deutliche Achsenbeziehung zur göttlichen Providenz her. In den Beifiguren, die

sich um seinen Thron geschart haben, wird die Fülle der von diesem Fürstbischof geschaffenen Werke gefeiert: der Bau von Kasernen wie die Vollendung des Schlosses, die Anlage einer Wasserleitung und vor allem die Errichtung einer großen Saline, jener Industrieanlage bei Bruchsal, auf die von Hutten besonders stolz war. Sie waren ein unübersehbarer Beweis seiner Magnifizenz, einer Eigenschaft, die im Zeitalter der höfischen Gesellschaft als eine besonders wichtige Tugend der Fürsten galt.

Auf von Hutten beziehen sich auch drei der vier Historienbilder, die in großen Kartuschen in der Voute zwischen dem umlaufenden Gebälk und der freskierten Kuppel ihren Platz gefunden haben. Den wichtigsten Platz unter dem Bischof selber nimmt die Darstellung der Huldigung, des Treuegelöbnisses der Untertanen ein, das 1747 und 1748 feierlich abgelegt worden war. Auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 3) wird das festliche Hochamt

abgebildet, das von Hutten 1745 aus Anlaß der Wahl von Franz Stephan von Lothringen zum König zelebrierte. Besonders bemerkenswert ist die Darstellung des feierlichen Einzuges in Speyer, die unter der allegorischen Vereinigung von Speyer und Weißenburg zu sehen ist (Abb. 5). Hinter diesem Bild verbirgt sich eine heute nicht mehr ohne weiteres erkennbare politische Spitze. Hier wird die Reichsstadt an ihre Schuldigkeit erinnert, einen Staatsakt zu vollziehen, mit dem der Fürstbischof symbolisch von »seiner« Bischofsstadt Besitz ergreift. Dies jedoch verweigerte ihm der Rat der Stadt. Schon unter von Schönborn unterblieb dieser Einzug. Es waren gerade die darum mit der Stadt geführten Auseinandersetzungen, die ihn dazu bewegten, seine Residenz nach Bruchsal zu verlegen. Durch die als Ereignisbild gestaltete Darstellung Zicks gewinnt das Ereignis für den Betrachter historische Faktizität<sup>33</sup>.

Der Fürstensaal, dessen Fresko nach Zicks Beschreibung den zweiten »Absatz« der Folge bildet, erhielt seinen Namen von den ringsherum angebrachten Bildnissen der Fürstbischöfe von Speyer seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts, die ebenfalls in Zicks Werkstatt geschaffen wurden. Das Gewölbefresko Zicks (Abb. 6) entstand 1751, war also das erste seiner Bruchsaler Werke. Ausgehend von der Wandgliederung schuf Zick eine mächtige Scheinarchitektur, die sich von den Ecken her pendentivartig aufbaut. Vier diagonal gestellte Pfeiler, die zwischen sich Durchblicke entsprechend den Hauptachsen des Raumes offen lassen, tragen eine hohe Kuppel, die in dunstiger Helligkeit verschwimmt. Das Fresko präsentiert, wie Zick es formulierte, in einem »poetischen Gedichte« »die glorwürdigste Beherrschung, Fruchtbarkeit und den Commercien-Flor des Hochfürstlichen Hoch-Stiffts«, bezieht sich also auf den gegenwärtigen Zustand des Fürstbistums. Im Zentrum des Freskos zeigt sich inmitten des Zodiakus Apoll, der in der einen Hand einen Bogen und in der anderen Hand einen Lorbeerzweig hält und dem die göttliche Vorsehung das Szepter überreicht, während auf der anderen

Seite die Personifikation des Bistums Speyer demütig naht, um den Lorbeerzweig zu küssen. Der Zentralgedanke des Treppenhausfreskos, daß sich in der Geschichte des Bistums das Wirken der göttlichen Vorsehung offenbart, wird hier aufgegriffen und fortgeführt, wobei aus dem Gesamtkonzept des Freskos deutlich wird, daß Apoll hier nicht Bild des Fürsten schlechthin ist, sondern als Allusion auf von Hutten verstanden werden soll. Seine Regierung wird mit dieser Darstellung als Herrschaft von Gottes Gnaden gefeiert, der sich das Land freudig unterwirft. Die segensreichen Wirkungen seines Regimentes werden in den figurenreichen Gruppen ringsum veranschaulicht. Auf allgemeinsten Ebene geschieht dies in der Gruppe unter Apoll, wo Merkur als Gott des Handels von drei Gestalten gekrönt wird, die die drei in der Persönlichkeit von Huttens vereinigten Würden verkörpern, nämlich die des Fürsten, des Bischofs und des Gelehrten, durch die, so die Behauptung, die Wirtschaft machtvoll gefördert werde. Die Folge davon wiederum ist das Blühen der Artes Liberales, die unterhalb Merkurs stehen und auf die die links darüber schwebende Minerva, Schutzherrin der Künste, verweist. Das Blühen der Künste ist nur ein Symptom der Wohlfahrt des Landes, das von Hutten regiert. Größeres Gewicht hat die Blüte der Wirtschaft, deren vier bedeutendste Zweige, nämlich der Feld- und der Weinbau, das Jagdwesen und die Salzgewinnung in den allegorischen Gruppen in den vier Ecken des Gewölbes verbildlicht werden. Dadurch, daß sie den vier Kuppelpfeilern zugeordnet werden, werden sie anschaulich hervorgehoben. Exemplarisch sei hier auf die Salzgewinnung hingewiesen, die links unter Chronos dargestellt ist

33 Das vierte Kartuschenbild zeigt eine Szene aus dem Bauernkrieg, nämlich Bischof Georg, der 1525 »in eigener Person mit Lebens-Gefahr unter den rebellischen Haufen reitet und durch sein nachdrucksames Zureden die niedrig gesinnte zum Gehorsam lencket« (Zick, S. 3 f.). Auch hier wird ein falsches Bild der Ereignisse vermittelt, denn der Aufstand flackerte alsbald wieder heftig auf, vgl. Remling, a.a.O., Bd. II, S. 526 ff.



6. Johann Zick, Deckenfresko des Fürstensaales des Bruchsaler Schlosses

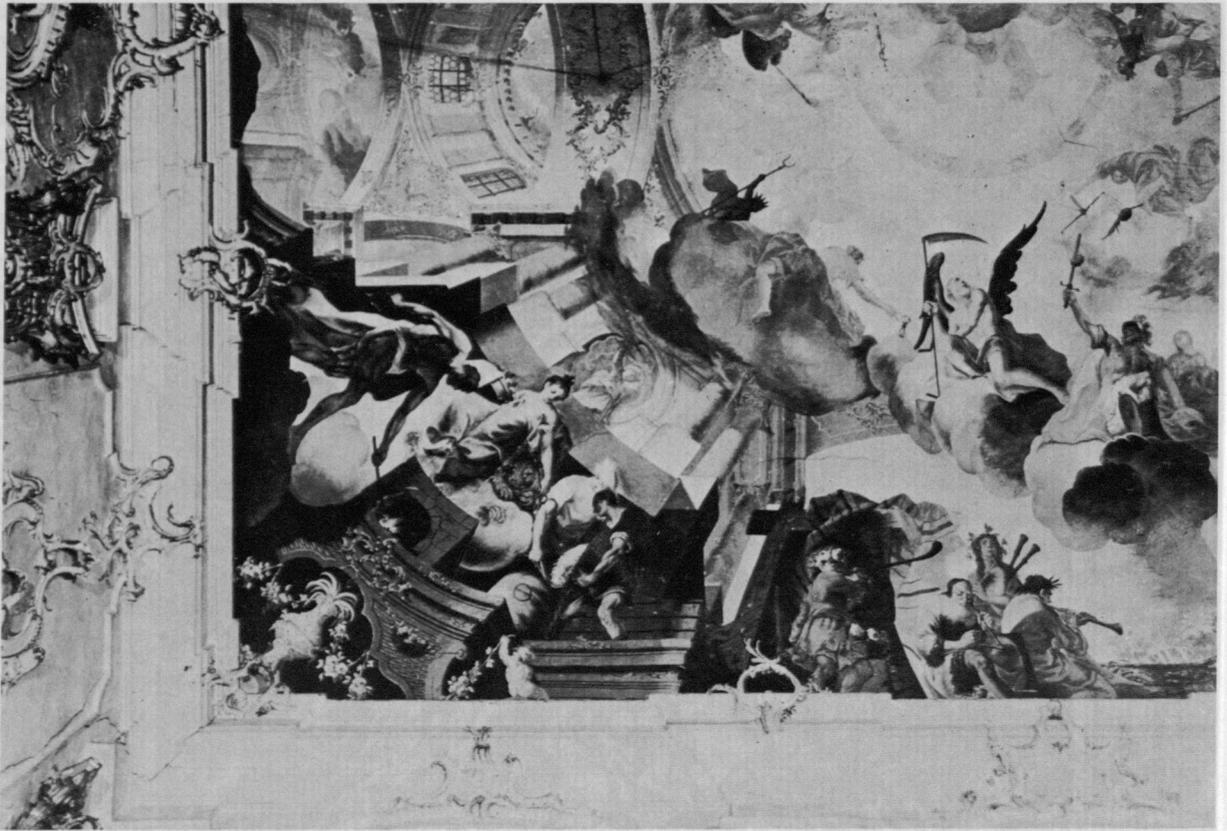
(Abb. 7). In der Mitte der Gruppe sitzt Kybele, aus deren Brüsten wie bei einer Brunnenfigur Wasser sprudelt, das in dem von Vulkan entzündeten Ofen verdampft und das Salz zurückläßt, das rechts in Säcke gefüllt wird. Das Aufgreifen dieses schon im Treppenhaus eingeführten Themas läßt erkennen, wie wichtig dem Fürstbischof die Salinenindustrie als besonders erfolgversprechender Zweig seiner merkantilistischen Wirtschaftspolitik war<sup>34</sup>. In den Gruppen an der Fensterseite wird der Aspekt der Wohlfahrt des Landes aufgrund seiner wirtschaftlichen Blüte noch überhöht, indem die Aspekte der Zeit und der Dauer hineingebracht werden. Hier wird dem Zeitgott Chronos von Fortuna die Sand-

uhr entwendet und darunter haben sich die vier Jahreszeiten zu einem harmonischen Konzert vereinigt.

Den hierin ausgesprochenen Gedanken führt das 1754 datierte Fresko des Marmorsaales (Abb. 8) zu ende, »in welchem die ewig-fortdauernde Beständigkeit des Hochfürstlichen Hoch-Stifts abgechilderet zu sehen ist«<sup>35</sup>. Dieses Fresko (Abb. 9) unterscheidet sich in der Anlage deutlich von den vorausgehenden. Der Zusammenhang mit der Wandglie-

34 Die Saline mußte allerdings nach von Huttens Regierungszeit geschlossen werden, weil sie unrentabel war; vgl. Maas, a.a.O., S. 86 ff.

35 Zick, S. 9.



7. Johann Zick, Deckenfresko des Fürstensaales des Bruchsalers Schlosses, Detail mit Darstellung der Salzgewinnung

derung ist weitgehend gelockert. Es gibt keinen Rahmen mehr, der das Bild eindeutig gegen die Architektur abgrenzt, sondern beide sind durch den bewegten Stuck Feichtmayrs ineinander verzahnt. Die perspektivische Konstruktion des Freskos ist auf zwei Hauptblickpunkte hin angelegt, die auf der Längsachse des Raumes liegen. In der Gewölbe- mitte ist der Götterrat von Jupiter, Juno, Neptun und Pluto dargestellt. Er symbolisiert die Harmonie der Elemente, den Zustand ihres unveränderlichen Gleichgewichts. Nach Zicks Erklärung fällt hier der Entschluß, die Wirkungen der alles zerstörenden Zeit aufzuhalten. Merkur wird als Vermittler ausgeschiedt und er weist uns auf ein anschauliches Bild (Abb. 10): Putten hindern Chronos daran, mit seiner Sense das Standbild des Atlas zu zerstören. Sie zerbrechen seine Sense und seine Sanduhr, rauben

ihm die Flügel und legen ihn in Fesseln. Auf der gegenüberliegenden Seite wird eine andere Form des Aufhaltens der Wirkungen der Zeit geschildert: dort werden die Parzen gezwungen, den Lebensfäden weiterzuspinnen und unter ihnen wird die ewig schwankende Fortuna von Herkules an eine solide Säule gefesselt.

In der Mitte dieser Freskohälfte wird dem Betrachter Einblick in einen überkuppelten Tempel gewährt (Abb. 8). Nach Zicks Beschreibung ist es der Tempel der Vesta, deren Standbild und deren heiliges Feuer unter der Kuppel zu sehen sind. Das Motiv ist ungewöhnlich. Den Sinn deutet Zick in seiner Beschreibung mit einem Wortspiel an: es werde hier, so sagt er, »der Vestalische Tempel nach den Regeln der Architectur mit vesten Säulen unterstüzt repraesentiret«. Nicht nur die »vesten«

Säulen, auch die Weltkugel, über der sich das Bild der Göttin erhebt, zeigt an, daß Vesta hier nicht als Symbol des häuslichen Feuers, sondern als mythisches Symbol der Erde zu verstehen ist<sup>36</sup>. Sie bedeutet das feste Stehen der Erde, die kein Schwanken kennt und damit ist sie die Grundlage der angehaltenen Zeit und des stabilisierten Glücks.

Dieser Vorstellungskreis wird weitergeführt mit der Darstellung des Göttermahles auf der gegenüberliegenden Seite des Freskos (Abb. 11). Schon in Zicks Fresko in der Sala terrena der Würzburger Residenz war das Göttermahl Wunschbild ewig andauernden Glücks. Der Ewigkeitsaspekt wird hier mit mehreren Bildformeln nachhaltig deutlich gemacht. Die Pyramide ist gängiges Symbol ewigen Bestehens. Die Gestalt, die über der Pyramide schwebt ist nach Zick Demogorgon, der der erste aller Götter war, wie die Mythologietraktate der Renaissance meinten<sup>37</sup>. Der Schlangenring, den er hält, ist geläufiges Symbol der Ewigkeit. Die Darstellung basiert auf einem Wortspiel, das die Inschrift auf der Pyramide aufklärt<sup>38</sup>. Das lateinische Wort für diesen Ring ist *spira*, was zugleich der latinisierte Name für Speyer ist. Das Gedicht behauptet, daß dieser Ring, das Ewigkeitssymbol, für das glückliche Speyer ein vielversprechendes Omen ist. Mit dieser Pyramidengruppe wird also die allegorische Aussage des Freskos auf Ort und Sitz des Fürstbistums bezogen. Das gilt dann auch für den Sonnenwagen darüber, der auf der Bahn des Tierkreises daherzieht, und gerade das Zeichen der Jungfrau erreicht hat. Die Jungfrau hält eine Waage in der Hand, zur Erinnerung daran, daß sie *Astraia*, die mythische Göttin der Gerechtigkeit ist, die zu Beginn des Ehernen Zeitalters unter die Sterne versetzt wurde. Nach dem Vorbild des Fürstensaales ist auch hier mit dem Sonnengott eine Anspielung auf von Hutten gegeben. Die Bildkonstellation behauptet, daß er sein Regiment im Zeichen der Gerechtigkeit führe, und sie spricht den Wunsch aus, daß so, wie die Sonne ewig ihre Bahn zieht, auch sein Regiment ewig dauern möge, damit der glückliche Zustand des Fürstbistums ohne Ende sei.



8. Bruchsal, Schloß, Marmorosaal, Blick nach Süden

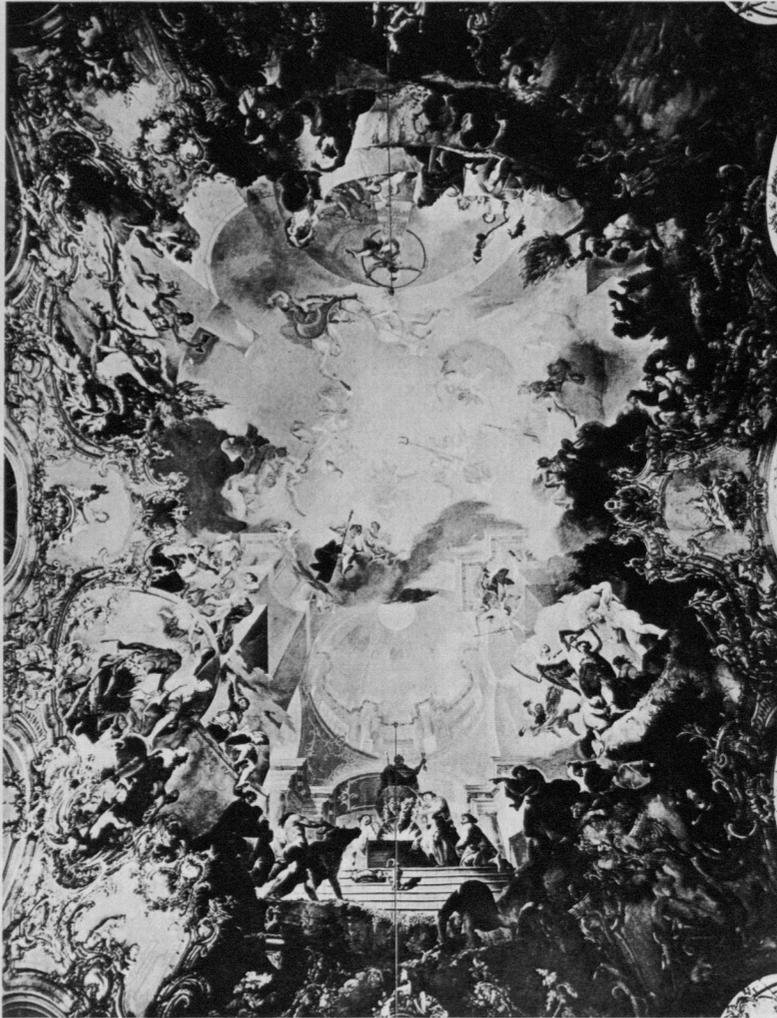
### III.

In ihrer Konzeption enthält diese Freskenfolge zahlreiche Elemente, die der Tradition der Rhetorik entstammen. Eine rhetorische Analyse kann sich in einer ersten Näherung an der Abfolge der Produktionsstadien orientieren und bei dem Problem der *inventio* ansetzen. Hier ist zunächst einmal generell festzuhalten, daß unsere moderne Vorstellung von künstlerischer Erfindung der rhetorischen *inventio* nicht mehr entspricht. Diese meint nicht originäres Hervorbringen, sondern Aufsuchen von Gedanken und Argumenten, die im zu behandelnden Gegenstand selbst oder in der Redekunst, in ihrer Tradi-

36 Vgl. Zedlers Universallexikon, Bd. 48, 1746, Sp. 308 s. v. »Vesta«: »Einige leiten den Namen solcher Göttin her von vi und sto, dieweil selbige, sofern sie die Erde bedeutet, mit Gewalt, oder feste stehet.«

37 V. Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venedig 1647, S. 11 f.

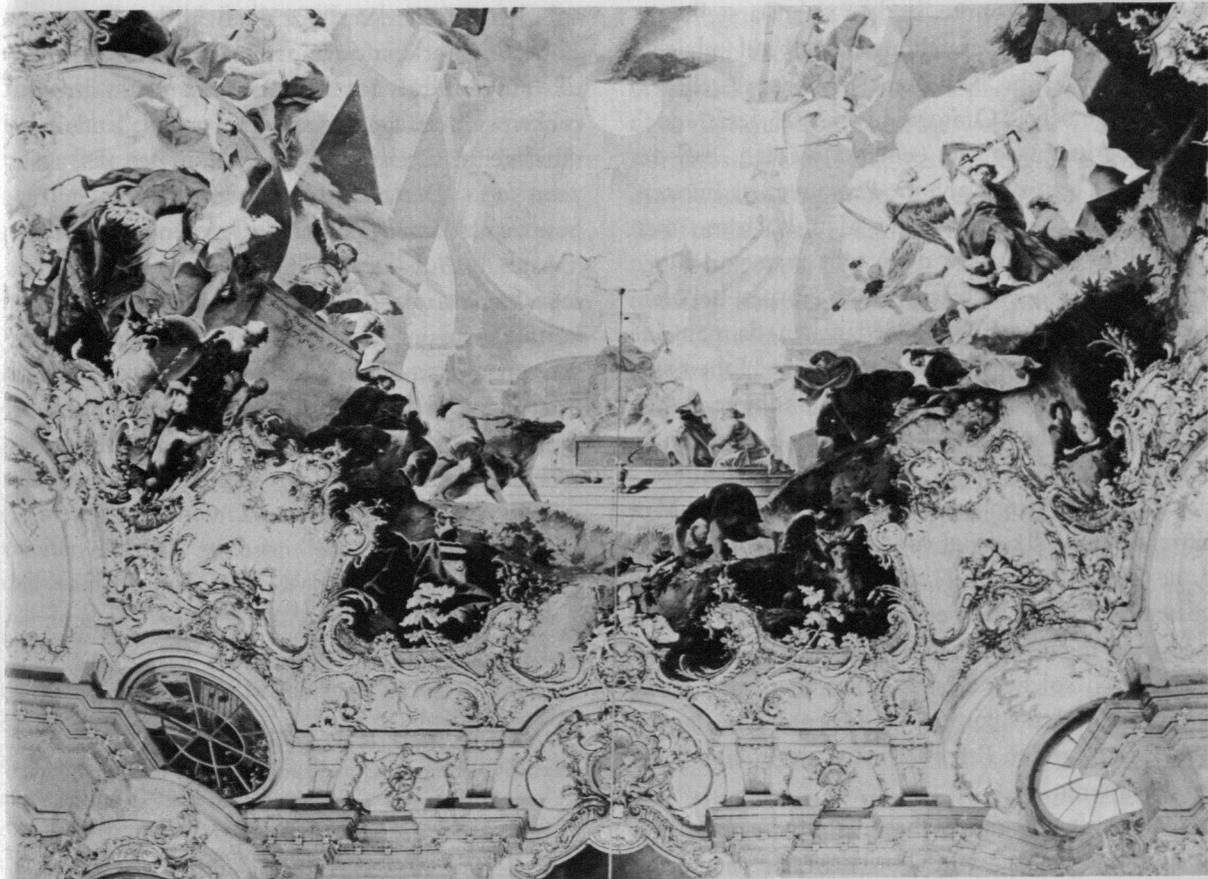
38 »Spira haec perpetuo sine fine revolvitur orbe, Felix Spira! tui prodroma spira status.«



9. Johann Zick, Deckenfresko des Marmorsaales des Bruchsalers Schlosses

tion und in ihrem Umfeld vorgefunden werden. Ein Rückgriff auf eine vorgegebene Konstellation von Personifikationen, wie sie bei der Mittelgruppe des Treppenfreskos festzustellen ist, für die Paul Dekker das Vorbild lieferte, ist von daher ein ganz legitimes Verfahren, das auch an anderen Stellen des Freskos zu finden ist. So begegnet einem beispielsweise die Kombination der Überwindung des Chronos und der Parzen 1718 in einem Fest für die Markgräfin von Baden<sup>39</sup>. Im Grunde war jede Übernahme einer Personifikation mit ihren Attri-

39 Zum Geburtstag der Markgräfin Franziska Sibylla Augusta von Baden-Baden wurde 1718 ein Theaterstück aufgeführt, dessen Handlung von dem Hofdichter so zusammengefaßt wurde: »An dem herrlichen Geburtstags-Fest der großen Götter-Frauen Juno befohlen übrige Gottheiten ihre Königin... Damit dann deren Treugesinnte Ehren-Wünsche furohin unverbrüchlich und weder an Langwürigkeit angelobten Wohlwesens, weder an derselben weit aussehender Daure ichtes hintersam seyn mögte, zwingen sie die Lebens-Vorsteherinnen Clotho, Lachesis und Atropos mit Gewalt, mit List aber die Zeit, als Feindinne Menschlichen Wohlergehens; da jene ihres Spinnzeugs, disse aber ihrer Sense, Sand-Uhr und Flügel beraubet: ja die Letzte selbst genöthiget wird, der angewunschen Immerwehrung



10. Johann Zick, Deckenfresko des Marmorsaaes des Bruchsaler Schlosses, südliche Hälfte

buten der Rückgriff auf einen Topos. Handbücher, wie dasjenige Ripas, waren gängige Hilfen für die *inventio*, wie es sie beispielsweise für die *exempla* seit der Antike gegeben hat<sup>40</sup>.

Die *inventio* muß bei ihrer Suche nach geeigneten Topoi vom Gegenstand ausgehen, wobei die ersten Fragen zu sein hatten, welcher Redegattung dieser Gegenstand zuzuordnen und welche Stillage ihm angemessen sei. Die Zick gestellte Aufgabe war es, in drei Fresken das Fürstbistum Speyer und den regierenden Fürstbischof zu feiern. Dieses Thema gehört eindeutig in den Bereich des *genus demonstrativum* oder *laudativum*, das im Barock ganz allgemein dominierte, während die in der Antike führenden *genera* der Gerichtsrede und der Bera-

tungsrede keine oder nur noch eine geringe Rolle spielten. Nicht weniger eindeutig war es für das Barock, das die antiken *genera dicendi* den sozialen Ständen zuzuordnen gewohnt war<sup>41</sup>, daß diesem Gegenstand nur der hohe Stil, das *genus grande*

Hochfürstlich-beständigen Wohlseyns zu unterschreiben: und Deroselbsten Verewigung als unter-thänigst-leibeigene Scлавin gehorsamst zu huldigen.« (R. Sillib, Schloß Favorite und die Eremitage der Markgräfin Franziska Sibylla Augusta von Baden-Baden (Neujahrsblätter der Badischen Historischen Kommission, Neue Folge 17, 1914), Heidelberg <sup>2</sup>1929, S: 55).

40 Am bekanntesten: Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*; im Barock sehr verbreitete Topos-Sammlungen waren: J. Masenius, *Ars nova argutiarum*, Köln 1649; und ders., *Familiarum argutiarum fontes*, Köln 1660.

41 Vgl. Ueding/Steinbrink, S. 92.

angemessen sein konnte, in dem sich Darstellungsgegenstand und Darstellungsmittel auf gleicher machtvoller Höhe bewegten. Hallbauer stellte in seiner »Teutschen Oratorie« von 1725 fest: »doch kann überhaupt so viel gemerkt werden, daß der hohe stilus erfordere a) hohe Personen, als Fürsten, Kriegshelden, hochberühmte Männer, wenn man ihnen Lob-Reden hält: denn gibt man von ihnen nur historische Nachricht, so bleibt es bei dem niedrigen Stilo. . . . b) hohe Gedancken, da man eine Person oder Sache nicht nur nach ihrer Hoheit sich vorstellet, sondern ihr mehr Vollkommenheiten beyleget, als sie in der That hat, z. E. bey einem Fürsten stellet man sich lauter göttliche, außerordentliche und wunderwürdige Dinge vor. Man erwehlet hohe Exempel von Kaysern, Königen ec., hohe Gleichnisse vom Himmel, Sonne, Gold, Edelgesteine ec. Muß man etwas berühren, welches an sich eben nicht hoch und sonderbar ist, so muß es doch einen solchen Zusatz bekommen, daß etwas sonderbares draus wird . . .«<sup>42</sup>. *Inventio* wie *elocutio* haben sich an den Erfordernissen des hohen Stiles zu orientieren.

Den Aufbau einer Lobrede und die *loci* ihrer Argumente hat schon Quintilian recht eingehend behandelt<sup>43</sup>. Rhetoriken der Renaissance und des Barock haben dies zu einem vielgliedrigen System ausgebaut<sup>44</sup>. Herkommen und Vorfahren, Gestalt und Tugenden, Taten und Werke sind die wichtigsten und ergiebigsten *loci* des Lobes. Ähnlich wie es bei Lobreden auf Länder und Städte üblich ist, gibt nicht die persönliche Abstammung Franz Christoph von Huttens Anlaß für das Lob »ante vitam«, sondern die Geschichte des Fürstbistums seit seiner Gründung durch Bischof Jesse. Von Hutten ist in dieser Folge nur der glorreiche Schlußpunkt. Besonderes Gewicht haben die Taten von Huttens, die »res gestae«, die im Treppenhaus (Abb. 2) mit den dem Porträt zugeordneten Beifiguren vorgestellt werden und die dann im erweiterten Sinne das Thema des Fürstensaales sind. Daß ein Redner keine andere Auswahl treffen konnte als der Maler, wird deutlich, wenn man sich spätere Lobgedichte

auf den Fürsten und Kardinal ansieht<sup>45</sup>. Weitere Lobestopoi erkennt man, wenn man die in der Antike aufgestellten Suchformeln, die *loci* in ihrer barocken Übertragung auf das *genus laudativum* durchgeht. Christian Weise zum Beispiel nennt zehn *loci*. »Der erste locus ist notationis, da man bey dem Namen allerhand Gelegenheit zu reden nimmt«<sup>46</sup>. Auf ihm beruht das Spiel mit dem Namen Speyer im Marmorsaal. Vielfältige Anregung konnte man aus dem dritten locus »generis und speciei« ziehen. »Die Rede geht a genere, wenn ich z. E. einen Fürsten . . . beschreiben soll und rede insgemein von dem Fürsten und den Regentensstaat.« Dies geschieht im Fresko des Fürstensaals,

42 F. A. Hallbauer, Anweisung zur verbesserten Teutschen Oratorie, Jena 1725, S. 517 f.

43 M. F. Quintilian, Institutionis oratoriae libri; Ausbildung des Redners, hrsg. und übers. von H. Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1972 und 1975 (im folg. zit. als Quintilian), III.7.1 ff. bes. III.7.10–18.

44 Vgl. z. B. C. Soarius, De Arte Rhetorica libri tres, ex Aristotele, Cicerone, et Quintiliano praecipue deprompti, Augsburg 1734, S. 40 ff. (Das um 1560 erstmals gedruckte Werk des Cyprianus Soarius S. J. war das wohl am weitesten verbreitete lateinische Rhetorik-Lehrbuch des Barock. Zu der Lobestopoi vgl. auch L. Carbonus, Tabulae Rhetoricae sive totius artis rhetoricae absolutissimum compendium, im Anhang zu C. Soarius, a.a.O., S. 176, wo die »laudationis loci« tabellenartig aufgelistet werden.

45 Vgl. z. B. die anonyme Lobschrift »Der hochwürdigste Fürst und Herr Franz Christoph, Bischof zu Speyer, Probs der gefürsteten Probstei Weissenburg, des heiligen Römischen Reichs Fürst ec. ec. in Teutschen Versen allerunterthänigst besungen, Bruchsal 1761: »Wenn auch erstorben wärd der Redner treuer Mund/ So würdest Du der Welt durch Deine Werke kund./ Die süsse Wasser-Bäch, die Du has beygeleitet,/ Das Perlen-weisse Salz, so sich von Raysert scheidet,/ das prächtige Gebäud, worin das Tabacks-Blatt. Mit nützlichem Gewerb die Pfleg- und Richtung hat./ De Musen-Haus, samt dem, so Du dem Mars gewiehen,/ Seyt Wunderwerk, die sich auf Deine Weisheit ziehen.« Das Gedicht entstand aus Anlaß der Erhebung von Huttens in der Kardinalstand. Zusammen mit einer ganzen Reihe vergleichbarer Lobgedichte befindet es sich in der Würzburger Universitätsbibliothek, Rp XXIV. 252 fo.

46 C. Weise, Politischer Redner, das ist: kurtze und eigentliche Nachricht, wie ein sorgfaeltiger Hofmeister seine Untergebene zu der Wolredenheit anführen soll, Leipzig [1679], S. 113 f.

wo mit dem Bild des Apoll nach Zicks Wort das »Symbolum eines großen Fürsten«<sup>47</sup> gegeben ist, aber eigentlich Fürstbischof von Hutten gemeint ist. Auch den *locus causarum* und den *locus effectorum* könnte man heranziehen: er würde wieder auf die Taten von Huttens führen.

Der oberste Leitsatz für das *genus laudativum*, nach dem man sich bei der Auswahl der Lobestopoi zu richten hatte, ist von Quintilian formuliert worden: »*proprium laudis est res amplificare et ornare*«<sup>48</sup>. Dies führt zum einen auf die *argumentatio*, die Beweisführung, der es obliegt, den Gegenstand zu vergrößern und zu steigern, zum anderen aber auf das Gebiet des »sprachlichen Ausdrucks«, der *elocutio*. Es erscheint sinnvoll, sich zunächst diesem zweiten Bereich zuzuwenden, der elementarer ist und weniger komplex. Von den oben schon erwähnten vier Sprachqualitäten, lassen sich *latinitas* und *perspicuitas*, die Sprachrichtigkeit und die Klarheit, relativ schnell abhandeln, nicht weil sie auf die bildende Kunst unübertragbar wären, sondern weil sie dort ganz allgemein gültigen Forderungen entsprechen. Auch ein Gemälde muß, gemessen an dem Naturvorbild und an den Regeln der Perspektive, richtig sein und es muß so gestaltet sein, daß es klar erkennbar, im Anschaulichen verständlich ist. Auf die Qualität des *aptum* oder *decorum* soll nicht näher eingegangen werden, denn daß die Forderung an die Redner, das *decorum* zu wahren, die Darstellungsmittel dem Gegenstand und der ihm angemessenen Stillage anzupassen, auch für die Kunst gilt, ist wohlbekannt<sup>49</sup>. Hier soll die bislang vernachlässigte Frage im Vordergrund stehen, welche Bedeutung das von den Rhetorikern aufgestellte verweigerte System des *ornatus* für die Barockmalerei hat.

*Ornatus* im Sinne der Rhetorik ist mehr als nur schmückendes Beiwerk, mehr als nachträglich aufgesetzter schöner Schein. Er betrifft einen wesentlichen Aspekt der inneren Konzeption des Kunstwerkes. Die in den Lehrbüchern übliche Unterscheidung in »*ornatus in verbis singulis*« und »*in verbis coniunctis*« ist durchaus auf die Kunst zu

übertragen. Das wichtigste Mittel des Redeschmückes sind die Tropen, »übertragene uneigentliche Ausdrücke, die an die Stelle der direkten, eigentlichen Formulierung gesetzt werden«<sup>50</sup>. Auch dem »*ornatus in figuris singulis*« liegt das Verfahren des Austausches zugrunde. In der *Synekdote* wird ein Teil für das Ganze, das Allgemeine für das Spezielle (oder umgekehrt) gesetzt. Diesen Tropus verwendet Zick beispielsweise, wenn er im Treppenfresko (Abb. 3) beim Porträt von Schönborns den Grundriß des Bruchsaler Schlosses zeigt, um anzudeuten, daß das Schloß dessen Werk ist, oder wenn er in der Darstellung der Schenkung Bruchsal's einen Thronessel zeigt und damit meint, daß diese Stadt einst Residenzstadt sein werde. Auch die Darstellung der Weintrauben für den Wein als fertiges Produkt, wie dies im Fürstensaal zu sehen ist, fällt unter diesen Begriff.

Ein besonders beliebter Tropus der barocken Kunst ist die *Metonymie*, die darin besteht, »daß man die Ursache nennt und die Wirkung meint, oder – weit seltener – umgekehrt«<sup>51</sup>. »Sie bezeichnet das Erfundene nach dem Erfinder und das Besessene nach den Inhabern«, sagt Quintilian<sup>52</sup>. Auch Zick verwendet diesen Tropus vielfach, zumeist in einer Form, die seit der Antike so geläufig war, daß sie kaum mehr als Tropus auffällt, etwa, wenn er im Treppenhaus die Elemente und Planeten durch Götter versinnbildlicht. Ausgiebigen Gebrauch dieses Tropus' macht Zick im Marmorsaal, denn die Gruppen in den Ecken sind auf der Metonymie

47 Zick, S. 8.

48 Quintilian, III.7.6.

49 R. Hausscherr, *Convenevolezza*. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Antike bis ins 16. Jahrhundert (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Geistes- und sozialwiss. Klasse, Jahrgang 1984, Nr. 4; Mildner-Flesch, a.a.O. (Anm. 3).

50 Ueding/Steinbrink, S. 266.

51 Fuhrmann, S. 128; zur metonymischen Verwendung der antiken Mythologie im Barock vgl. auch F. Büttner, *Die Galleria Riccardiana in Florenz* (Kieler Kunsthistorische Studien, Bd. 2), Bern/Frankfurt 1972, S. 38 ff.

52 Quintilian, VIII. 6. 23.

aufgebaut: hier steht Ceres für das Getreide, Diana für die Jagd, Kybele für die Erde und Vulkan für das Feuer.

Der gebräuchlichste sprachliche Tropus war von jeher die *Metapher*. »Sie setzt die Ähnlichkeit zweier Begriffe voraus, die eine Ersetzung des »eigentlichen« Wortes eines Begriffs durch das Wort, das den ähnlichen Begriff bezeichnet, ermöglicht«<sup>53</sup>. Bei Quintilian heißt es: »Im Ganzen aber ist die Metapher ein kürzeres Gleichnis und unterscheidet sich dadurch, daß das Gleichnis einen Vergleich mit dem Sachverhalt bietet, den wir darstellen wollen, während die Metapher für die Sache selbst steht«<sup>54</sup>. In der Kunst ist dieser Tropus schwieriger zu realisieren als in der Sprache und gleichwohl häufig. Ein schönes Beispiel für eine Bildmetapher finden wir bei Zick an entscheidender Stelle, nämlich im Zentrum des Fürstensaales, wo Apoll als Bild des Fürsten erscheint. Im Marmorsaal (Abb. 11) erweiterte er diese Metapher, wo Apoll im Sternzeichen der Jungfrau Bild des gerechten Fürsten ist. Auch das Göttermahl darunter als Bild dauerhaften Glückes darf als Metapher bezeichnet werden<sup>55</sup>. Auch die Darstellung der Bischöfe Jesse und Athanasius als Hirten kann man als Metapher bezeichnen<sup>56</sup>.

In der Kunst nimmt die Personifikation, von den Rhetorikern als *Prosopopöie* bezeichnet, die Stelle des häufigsten Tropus ein, wobei natürlich an die Stelle des literarischen Kunstgriffes, die erdachte Gestalt sprechen zu lassen, in der Kunst das Handeln der Personifikationen tritt<sup>57</sup>. Es bedarf sicher keiner detaillierten Darlegung, daß auch Zick diesen Tropus vielfach verwendet. Die von Decker übernommenen Figuren im Treppenhaus beispielsweise gehören ausschließlich in diese Kategorie. Für die Redekunst stellte ein barocker Autor fest: »Dem hohen Stil steht vor allem die Prosopopöia gut: was im niedrigen Stil untersagt ist, etwa den Toten reden zu lassen, das gibt dem hohen Stil erst seinen Prunk«<sup>58</sup>. Diesen Zusammenhang von Ornatus und Stillage kann man sehr schön in den Geschichtsszenen des Treppenfreskos erkennen. In

den kleinen Fresken in der Voute (Abb. 5) werden die Ereignisse ohne jede Verwendung bildlicher Tropen wiedergegeben: sie sind im niederen Stil gehalten. In den Darstellungen der Kuppel jedoch spielen die Personifikationen eine wesentliche Rolle. Beispielsweise erscheinen Weißenburg und Speyer als »zwey Matronen... so einander die Hände bieten, und zur Umarmung geneigt seynd«<sup>59</sup> und setzen so die Vereinigung der beiden Orte ins Bild. Hier ist also das Ereignisbild in den hohen Stil transponiert worden.

Die in den Rhetoriken ausgebildete Systematik für den »ornatus in verbis coniunctis« läßt sich nun begrenzt auf die Malerei übertragen, da sich sehr

53 Ueding/Steinbrink, S. 273.

54 Quintilian, VIII. 6. 8.

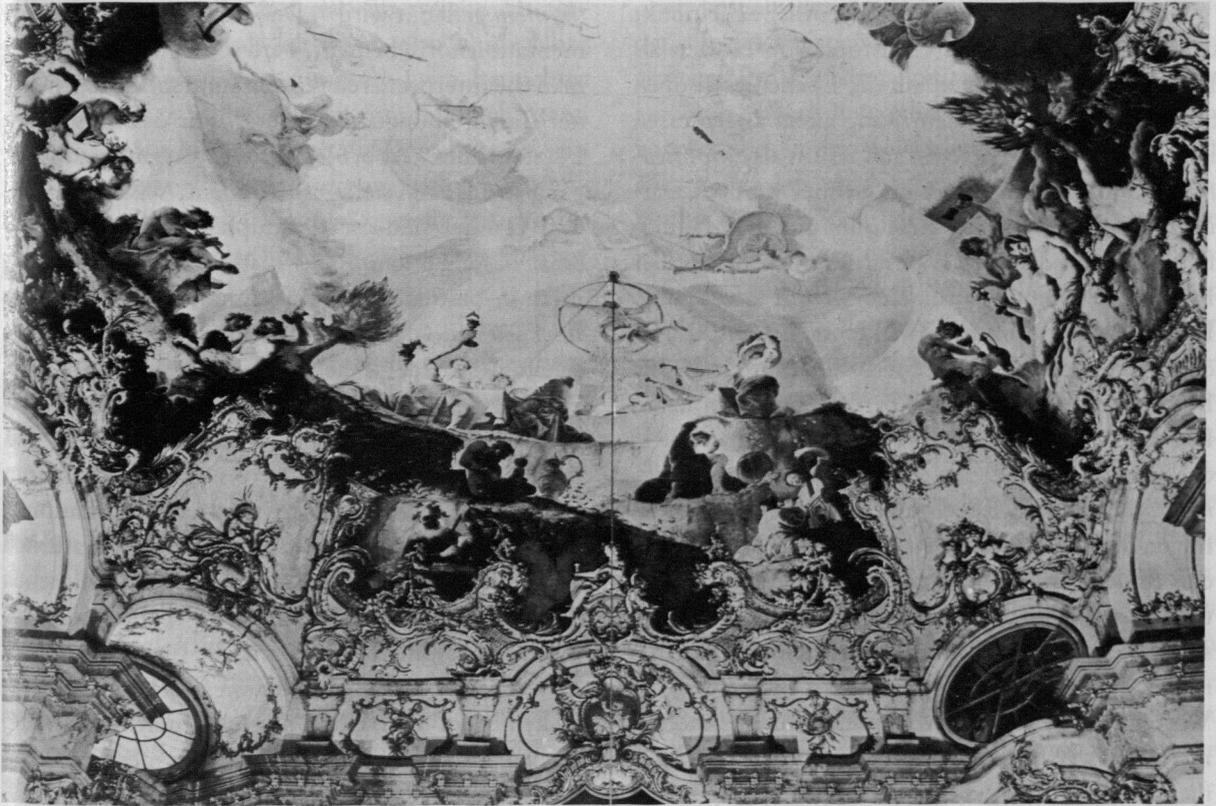
55 Dagegen spielt bei Zick jene Form der Metapher, in der Unbeseeltes für Beseeltes bzw. Unbeseeltes gesetzt wird, keine besondere Rolle. Sie ist jedoch der Barockkunst durch die Emblemik bestens vertraut, vgl. z. B. das Gemälde von Honthorst in Braunschweig »Der Soldat und das Mädchen«, in dem die glühende Kohle Metapher für die Liebesglut ist (vgl. den Katalog der Ausstellung: Die Sprache der Bilder, Braunschweig 1979, S. 91 f.).

56 Man könnte dies allerdings auch als Antonomasie auffassen. In diesem Tropus wird für einen Eigennamen etwas andere, nämlich ein Epitheton oder eine Periphrase gesetzt (vgl. Ueding/Steinbrink, S. 269).

57 In kunstgeschichtlichen Arbeiten werden oft die Begriffe Personifikation und Allegorie synonym verwendet. Dies ist eine unscharfe Begriffsverwendung, die die eigentliche Bedeutung der Allegorie verwischt. Die Allegorie gehört in den Bereich des »ornatus in figuris coniunctis« und ist zu definieren als »fortgesetzte Metaphorisierung eines Textes mit Hilfe derselben Bildsphäre« (Fuhrmann, S. 129). Als Allegorie ist eine Konstellation von mehreren Personifikationen zu bezeichnen, aber auch eine Darstellung aus der Mythologie, der Geschichte, der Alltagswelt, mit der etwas ausgesagt werden soll, was vom wörtlichen Sinn verschieden ist. Pieter Bruegels Bilder geben prägnante Beispiele für solche aus dem Alltagsleben entnommene Allegorien. Zum Problem der Allegorie vgl. C. Meier, Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorieforschung, in: Frühmittelalterliche Studien, Bd. 10, 1976, S. 100 ff. und den von W. Haug herausgegebenen Band Formen und Funktionen der Allegorie (Germanistische Symposien, Bd. III), Stuttgart 1979.

58 J. H. Alsted, Orator, Herborn 1616, S. 167, zit. nach Dyck, a.a.O. (Anm. 5), S. 94.

59 Zick, S. 3.



11. Johann Zick, Deckenfresko des Marmorsaales des Bruchsalers Schlosses, nördliche Hälfte

viele der Wortfiguren unmittelbar aus der grammatischen Struktur der Sprache ergeben und die Bildkünste hier ihre eigene »Grammatik« haben. Dennoch kann man feststellen, daß die prinzipiellen Möglichkeiten wie Verdoppelung, Reihung, oder Klimax, d.h. Reihung mit Steigerung, gängige Schmuckfiguren bildlicher Darstellung sind. In Zicks Fresken kann die ausgedehnte Darstellung des Göttermalles als Beispiel einer Klimax dienen, die von den Seiten her vorbereitet wird und ihren Höhepunkt in der Mittelgruppe unter der Pyramide findet.

Die große Zahl der Gedankenfiguren, mit denen die Rhetorik arbeitet, ist kaum auf die Kunst zu übertragen, weil die meisten von ihnen mit der Kommunikationssituation der Rede in untrennbarer Verbindung stehen. Die »rhetorische Frage« ist

das bekannteste Beispiel dafür. Einzelne jedoch wird man auch in der Kunst wiederfinden, beispielsweise die *Antithese*. Zick bedient sich dieser Figur beispielsweise in der Darstellung Apolls im Fürstensaal, »dessen rechte Hand einen Lorber-Zweig denen Freunden zum Zeichen des Friedens und Eintracht führet, die linke Hand aber mit einem Bogen und Pfeil, denen Feinden und Widerspenstigen zur Furcht und Bezwingung, bewaffnet ist«<sup>60</sup>. Auch die *Allegorie* muß zu den Gedankenfiguren gezählt werden<sup>61</sup>. Daß sie in der Barockkunst eine herausragende Rolle spielt, bedarf keiner besonderen Erläuterung.

60 Zick, S. 6.

61 Cicero, *De Oratore*. Über den Redner, übers. und hrsg. von H. Merklin, Stuttgart 1976, III, 42, 167; vgl. Ueding/Steinbrink, S. 275. Vgl. auch oben Anm. 57.

Durch den *ornatus* wird der eigentliche Zielpunkt des Programmes, Franz Christoph von Hutten als Fürstbischof von Speyer, auf die Ebene des »hohen Stils« gehoben, die seinem Rang allein angemessen ist. Dieser Vorgang selbst kann schon als *amplificatio* im Sinne der Rhetorik bezeichnet werden. Darüber hinaus bewirkt der Reichtum und die Mannigfaltigkeit, mit dem dieser *ornatus* in den Bruchsaler Fresken verwendet wird, eine weitere Steigerung. Die durch den *ornatus* bewirkte *amplificatio* ist jedoch eine mehr generelle Steigerung, durch die die Bildwelt insgesamt sich als besondere zeigen kann. Die streng gegenstandsbezogene *amplificatio* ist in der Rhetorik Sache der Beweisführung, der *argumentatio*, die den Regeln nach auf die *narratio* zu folgen hat<sup>62</sup>. Carsten Peter Warncke hat gezeigt, daß Bilder zum einen – im Sinne der ersten Bedeutung des Wortes *argumentum* – als zusammenfassende Repräsentation eines gegebenen Inhaltes dienen, zum anderen – in der zweiten Bedeutung des Wortes – als erörternde Abhandlung fungieren können<sup>63</sup>. Dies erfolgt für ihn »durch die Verknüpfung mehrerer Ordnungssysteme in der Komposition des Bildes«. Der Zeichenwert der Ordnung im Bild, die bildliche Syntax ist Grundlage dafür. Das ist grundsätzlich richtig, die Möglichkeiten bildlicher Argumentation erweisen sich aber als weit vielfältiger, als sie Warncke erscheinen, wenn man von der Rhetorik herkommend ein komplexes Programm wie das Bruchsaler analysiert.

Nach Quintilian arbeitet die Beweisführung mit *signa*, sinnlich wahrnehmbaren Zeichen, mit *argumenta*, rationalen Schlußfolgerungen und mit *exempla*<sup>64</sup>. Die letzte Gruppe, die Beispiele sind in der Barockikonographie wohlvertraut. In der Ripa-Ausgabe Hertels beispielsweise werden Personifikationen mit historischen Szenen verbunden, die *exemplum* für den personifizierten Begriff sind<sup>65</sup>. Auch die Szene aus dem Bauernkrieg, die Zick in der Voute des Treppenhauses gemalt hat, kann als historisches *exemplum* bezeichnet werden.

Die elementarste Form der Argumentation ist der *Syllogismus*, dessen rhetorisch verkürzte Form *En-*

*thymem* genannt wird<sup>66</sup>. Daß sich Zick dieser Argumentationsform bedient, wird sofort deutlich, wenn man die interpretierenden Zusammenfassungen seiner Beschreibungen betrachtet. Für das Fresko des Fürstensaales (Abb. 6) sieht der Argumentationsgang so aus: Ein sicheres Regiment, Wissenschaftler und Handel sind die Grundpfeiler, ohne die kein Staat bestehen kann. Das Bistum Speyer kann sich ihrer in besonderem Maße rühmen. Deswegen ist festzustellen, daß Speyer »durch sothane Eigenschaften sich der Nachwelt unsterblich und seine Zeiten glücklich macht«<sup>67</sup>. Da aber das Fürstbistum all dieses seinem Herrscher verdankt, gebührt ihm letztlich aller Dank und Preis. Mehrfach betont Zick, daß aus den gezeigten Figurenkonstellationen bestimmte Folgerungen zu ziehen seien<sup>68</sup>. Natürlich kann dieser Schluß im Bild nicht im eigentlichen Sinne gezogen werden, doch wird er durch die Zueinanderordnung der Figuren, die für die einzelnen Sätze des Syllogismus beziehungsweise Enthymems stehen, dem Betrachter präsupponiert. Dies kann mit einem anderen bildlichen Enthymem im Treppenfresko erläutert werden: Dort wird gezeigt, daß die »göttliche Weisheit«, von der »göttlichen Providenz« herkommend, der Personifikation des Bis-

62 Ueding/Steinbrink, S. 245 ff.

63 C. P. Warncke, Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis der frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 33), Wiesbaden 1987, S. 111 ff. bes. S. 131.

64 Quintilian, V. 9.1: »Omnis igitur probatio artificialis constat aut signis aut argumentis aut exemplis.« Vgl. Ueding/Steinbrink, S. 247 ff.

65 Vgl. Mrazek, a.a.O. (Anm. 4), S. 83 f.

66 Zum Enthymem vgl. Aristoteles, Rhetorik, übers. von F. G. Sieveke, München 1980, S. 141 ff. (Rhetorik 1395 b ff.); Quintilian, V, 14,1 ff. Zusammenfassend: Fuhrman, S. 90 ff. Zum im Barock geläufigen Schema des Syllogismus vgl. z. B. Weise, a.a.O. (Anm. 46), S. 41 ff.

67 Zick, S. 8.

68 Vgl. Zick, S. 8: »Wir schließen aus dieser dem Bistum Speyer zugesellten Schaar derer Wissenschaften, aus dero weislichst angeordneten Regierung-Form, so auch im bedürftigen Fall von der Gerechtigkeit geleitet, mit standhaftem Muth das Schwerdt zu führen weiß, und hiedurch nicht nur die Feinde bändiget, sondern auch mit einer dreyfachen Ehren-Krone umgeben zu werden, die unsterbliche Verdienste sammet.«

ums Speyer den Bischofsstab überreicht. Die bischöfliche Amtsgewalt leitet sich also unmittelbar von der göttlichen Vorsehung ab. Dem Betrachter wird damit der Schluß nahegelegt, daß auch Franz Christoph von Hutten durch die Vorsehung in sein Amt eingesetzt wurde und dieser Schluß wird unterstrichen durch die Figurenkonstellation, in der die Providentia an der Spitze der über dem Bischof sich aufbauenden Figurengruppe steht.

Daß mit einem solchen bildlichen Enthymem das Ziel der *amplificatio* erreicht wird, dürfte evident sein. Eine andere Argumentationsmöglichkeit bietet die *comparatio*, der Vergleich. Er ist in der Kunst am einfachsten durch Gegenüberstellung zu erreichen. Dies geschieht ebenfalls im Treppenhausfresko, wo von Schönborn und von Hutten miteinander konfrontiert werden (Abb. 2/3). Von Schönborn wird stehend gezeigt, von Hutten thronend. Von den Begleitfiguren von Schönborns wird ein einziges Werk des Bischofs, nämlich die Residenz präsentiert: bei von Hutten sind es fünf. Unmittelbar über von Schönborn ist Neptun zu sehen, über von Hutten dagegen Fama, die seinen Ruhm zu verkünden scheint. Ganz entschieden wird von Hutten in diesem Vergleich als der bedeutendere herausgestellt. Eine andere gängige Möglichkeit der *comparatio*, die eine Steigerung bewirken kann, ist die Gleichsetzung oder Parallelisierung mit antiken Götter oder Heroen. Sie ist beispielsweise mit der Darstellung Apolls als Metapher für den Fürstbischof impliziert.

Eine weitere Möglichkeit der *amplificatio* ist die *congeries*, die Häufung synonyme Wörter und Sätze<sup>69</sup>. Mit ihr arbeitet Zick im Marmorsaal, wo die Überwindung der Parzen und des Chronos und die Fesselung der Fortuna gemeinsam die ewige Beständigkeit des Glückes bezeichnen.

Ein machtvolleres Mittel der *amplificatio* ist es auch, vom speziellen Fall zum allgemeinen aufzusteigen, eine *quaestio finita* zu einer *quaestio infinita* zu erweitern: »Amplior est semper infinita, inde enim finita descendit«<sup>70</sup>. Diesen Weg vollzieht das Treppenhausfresko, wenn man es von unten nach

oben liest. In der Zone der Scheinarchitektur werden die Fürstbischöfe und ihr glückliches Wirken gezeigt. Von der Kuppelmitte her gesehen sind dies jedoch nur Wirkungen der »göttlichen Providenz«, von der alles in der Welt gelenkt wird. Daraus folgt aber auch, daß sich in der Herrschaft der Fürstbischöfe das Wirken der Vorsehung erfüllt: eine kaum zu überbietende *amplificatio*.

Die vierte Möglichkeit der *amplificatio* ist für die Rhetoriker die Steigerung (*incrementum*)<sup>71</sup>. In der auf von Hutten ausgerichteten Anlage des Treppenhausfreskos kann man eine solche Steigerung sehen. Interessanter ist aber, daß es in einer Freskenfolge, wie sie Zick in Bruchsal schuf, eine Steigerung gibt, die über das einzelne Werk hinausgeht. Sie wurde von Zick durch eine enge Verzahnung der drei Freskenprogramme erreicht. Am deutlichsten wird sie, wenn man die Motive verfolgt, die auf von Hutten direkt hinweisen. Im Treppenhausfresko ist er in persona zu sehen, unterhalb der göttlichen Vorsehung. Im Fürstensaal erscheint er als Apoll, dem selbst die Providentia untergeordnet ist, die ihm ihr ureigenes Attribut, das Zepter, überreicht. Im Marmorsaal ist dieser Apoll schließlich über die Ewigkeitssymbole Demogorgon, Schlangenring und Pyramide gestellt und somit über alle Zeitlichkeit erhaben. Die Abfolge vom Treppenhaus über den Fürstensaal zum Marmorsaal entspricht, auf den allgemeinsten Begriff gebracht, der Zeitenfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Auch diese Folge ist als eine Steigerung anzusehen.

Die Frage drängt sich hier auf, ob diese Abfolge auch mit der Folge der Redeteile zusammenzubringen ist. Man könnte versuchsweise das Treppenhausfresko als *exordium*, das im Fürstensaal als *argumentatio* und das im Marmorsaal als *peroratio* zu bezeichnen. Doch dieser Vergleich läßt sich nicht stringent durchführen. Einzig das Fresko im Marmorsaal kann mit einigem Recht als Redeschluß

69 Vgl. Lausberg, a.a.O. (Anm. 5), S. 244.

70 Quintilian, III. 5. 8.

71 Ueding/Steinbrink, S. 254.

bezeichnet werden. Nach den Lehren der Rhetoriker ist die *sententia*<sup>72</sup>, der Sinnspruch ein besonders geeigneter Schmuck der *peroratio*. Auch das Fresko endet, wenn man Zicks Beschreibung folgt, mit einem Sinnspruch, nämlich jenem erwähnten Wortspiel, das Speyer und die Ewigkeit verbindet<sup>73</sup>. Genau besehen entspricht das Fresko im Marmorsaal insgesamt einem Redeschluß, wie er im Barock gebräuchlich war. Riemer stellte in seiner »Standes-Rhetorica« fest: »Alle Reden bei Hofe sollen sich mit einem Compliment enden und mit einem Voto schließen«<sup>74</sup>. Mit der ungewöhnlichen Häufung von Ewigkeitsmetaphern in diesem Fresko wird mit größter Nachdrücklichkeit das Votum unterstrichen, daß der beglückte Zustand und die Wohlfahrt des Fürstbistums Speyer immerwährende Beständigkeit haben möge.

In der Konzeption seines Werkes, insbesondere im *ornatus* und in der *argumentatio* bedient sich Zick zahlreicher Mittel, die aus dem Repertoire der Rhetorik stammen, um die ihm gestellte Aufgabe zu lösen, mit diesem gemalten Panegyrikus den Landesherrn Franz Christoph von Hutten zu verherrlichen. Dieses Ziel ist aber erst dann wirklich erreicht, wenn das Werk seine Wirkungsabsichten in den Betrachtern, an die es sich wendet, erfüllt. Daß dies nicht möglich ist, wenn nicht ganz elementare Vorbedingungen beachtet werden, soll hier wenigstens am Rande erinnert werden. Zu allererst muß das Werk für den Betrachter Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit besitzen, um überzeugen zu können<sup>75</sup>. Das Bild darf in sich nicht widersprüchlich sein, darf nicht gegen das verstoßen, was nach menschlicher Vorstellung als möglich zu denken ist. In diesen Zusammenhang gehört auch die im Barock immer wieder vorgebrachte Forderung, daß im Rahmen von Deckendekorationen, die einen Himmelsausblick fingieren, nur gezeigt werden dürfe, was auch im Himmel vorstellbar ist<sup>76</sup>. Zur Wahrscheinlichkeit der Monumentalmalerei gehört auch die den architektonischen Regeln gerechte Einfügung des Bildes in den baulichen Zusammenhang.

Eine andere Vorbedingung für die überzeugende

Wirkung ist die Betrachterbezogenheit des Bildes. Das Bild, insbesondere das Deckenbild, muß sich nach den im Hochbarock geltenden Auffassungen in seiner perspektivischen Anlage auf den Betrachter beziehen. Damit wird erreicht, daß sich das Gemälde, der »Ansprache« des Redners entsprechend, direkt und nachdrücklich an sein Publikum zu wenden scheint, und daß die Bildwelt vom Standpunkt der Betrachter aus als »richtig« erscheint. Die Figuren müssen dabei in einer Größe erscheinen, die der Betrachter als seinesgleichen empfinden kann, die aber zugleich mit dem Gesamtzusammenhang in einem angemessenen proportionalen Verhältnis steht<sup>77</sup>. Die Lichtführung, dies ist ja eine seit dem 14. Jahrhundert geltende Regel, darf nicht mit dem tatsächlichen Lichteinfall in Widerspruch stehen.

Wenn diese Voraussetzungen (und weitere formale Bedingungen, auf die hier der Kürze wegen nicht eingegangen werden soll) erfüllt waren, konnte das Gemälde mit den rhetorischen Mitteln seine Überzeugungswirkung entfalten. Die drei Stufen der *persuasio*, die die Rhetorik kennt und die, wie im ersten Abschnitt erwähnt, mit den Begriffen *docere*, *delectare* und *movere* bezeichnet werden, sind auch wieder auf die Kunst übertragbar. Darüber hinaus ist auch die in der Rhetorik

72 Ueding/Steinbrink, S. 250.

73 Vgl. oben Anm. 38.

74 J. Riemer, Standes-Rhetorica oder vollkommener Hoff- und Regenten-Redner, Leipzig 1685, S. 183.

75 Der Begriff der Wahrscheinlichkeit spielt in der Rhetorik seit Aristoteles eine zentrale Rolle; vgl. Ueding, S. 24 f.

76 Bartholomeo Altomonte z. B. riet dem Abt von Admont, in der Decke die Geschichte der Königin von Saba malen zu lassen, weil dies Architekturdarstellung erfordere und man »solche gedanckhen, alwo sich gebei [Gebäude] befindet, wan anderst möglich, über die hehe zu malen man maiden solle, dan gebei in liften vors erste wider die natur, vors andre dem aug kein contento geben kann.« (H. Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des ah. Kaiserhauses, Wien, Bd. 30, 1911, S. 1).

77 E. Hubala, »Proportionalgröße« in der barocken Monumentalmalerei, in: Imagination und Imago, Festschrift Kurt Roscher, Salzburg 1983, S. 103 ff.

bliche Verknüpfung mit den drei Stillagen<sup>78</sup> möglich. Danach ist das Belehren Sache des niederen Stiles, der schlichte Informationen vermittelt, ohne sie auszuschmücken. In Bruchsal fallen, wie erwähnt, die vier kleinen Historien im Treppenhaus unter diesen Stil. Vor allem angenehm berühren und ergnügen will der mittlere Stil, »der sich nur mäßig der Tropen und Figuren bedient und auf einen natürlichen Eindruck abzielt«<sup>79</sup>. Diese Stufe wird, wie meistens in der Barockmalerei, übersprungen. Zicks Gewölbefresken gehören der dritten Stufe an, der des hohen Stiles, der vor allem die Seelen der Betrachter bewegen will. Wenn dem mittleren Stil die sanften Affektstufen des Ethos zugeordnet werden, gehören zum hohen Stil die heftigen Affekte, die mit dem Begriff des Pathos bezeichnet werden<sup>80</sup>. Allerdings wäre es falsch, die Wirkungsabsicht des hohen Stils nur im *movere* zu suchen. Der vollkommene Redner, so hob Cicero nachdrücklich hervor, wird der sein, der mit seinen Worten belehrt, erfreut und bewegt<sup>81</sup>.

Auch Zick erhebt diesen Anspruch in seinen Fresken. Sie sollen belehren mit der Darstellung des historischen Standes des Bistums und dem Aufzeigen der Taten und Tugenden der Fürstbischöfe. Erfreuen sollen sie mit ihren malerischen Qualitäten, der kunstvollen Erfindung und dem geistreichen Spiel mit dem Schein. Schließlich und vor allem sollen sie bewegen mit der den gewohnten Vorstellungskreis weit übersteigenden Pracht, mit dem Gewicht ihrer Aussage, mit den erhabenen Vorstellungen von Zeit und Ewigkeit. So wollen sie dem Fremden Bewunderung abnötigen und beim Untertanen Ehrerbietung wecken, vielleicht auch Liebe zum Landesherrn, auf jeden Fall aber die Hoffnung auf eine lange Dauer des gegenwärtigen glücklichen Zustandes, wenn es denn dem Maler gelungen sein sollte, den Eindruck zu erwecken, daß dieser Zustand glücklich ist.

Von ihrer inneren Konzeption her, aufgrund des spezifischen Denkens, das das Programm prägte, waren die Fresken eine demonstrative Rede, die sich wie jede Rede an ein bestimmtes Publikum richtete.

Dieses Publikum war mit der höfischen Gesellschaft gegeben, die zugleich Träger und Adressat der absolutistischen Repräsentation war, und dem die kunstvolle Sprache der Rhetorik wohlvertraut war. Dies führt uns auf ein letztes Problem, nämlich das des äußeren *aptum*. »Wirken kann die Rede nur, wenn sie den außer ihr liegenden Gegebenheiten angemessen ist, wenn sie die Realität berücksichtigt und in der sie umgebenden Realität als wahr erscheinen kann«<sup>82</sup>. Die Frage der äußeren Angemessenheit stellt sich zunächst in der Zuordnung der Malerei zu den architektonischen Gegebenheiten und zur Zweckbestimmung der Räume. Wenn man Kabinette oder andere Nebenräume auszuschmücken hatte, bediente man sich des mittleren oder niederen Stils: das Watteau-Kabinett, das von Januarius Zick in Bruchsal geschaffen wurde, ist ein schönes Beispiel dafür. Die hier behandelten Fresken jedoch schmücken die bedeutendsten Repräsentationsräume des Schlosses, in denen die bedeutendsten Festakte des Hofes vollzogen wurden. Ihnen war einzig die höchste Stillage angemessen, wie beispielsweise Alhardus Moller bestätigt: »Das dritte und fürnehmste [sc. genus], welches mit sonderer Zier-Rede, sowohl als auch mit auserwelten Reden und Figuren durchsüset, gebrauchen wir

78 Vgl. Fuhrmann, S. 144; Ueding/Steinbrink, S. 258 ff.

79 Ueding/Steinbrink, S. 261.

80 Vgl. Cicero, *De oratore*, a.a.O. (Anm. 61), II,185 (S. 321): »An diese Art der Rede schließt sich aber jene, von ihr verschiedene, die in ganz anderer Art das Gemüt der Richter zu bewegen sucht und sie zu Haß oder zu Liebe treibt, zu Neid oder Wohlwollen, zu Furcht oder Hoffnung, zu Begierde oder Schauer, zu Freude oder Trauer, zu Mitleid oder dem Wunsch nach Bestrafung und zu anderen Gefühlen, die solchen Regungen etwa verwandt und ähnlich sind«.

81 Cicero, *Orator*, a.a.O. (Anm. 17), S. 56 f. (*Orator* 69); vgl. A. Reckermann, *Das Bild als Bedeutungsträger im philosophischen Diskurs. Ciceros Suche nach dem »optimum genus dicendi«* und ihre Folgen für die klassizistische Kunsttheorie, konkretisiert am Beispiel der Galleria Farnese und ihrer Deutung durch G.P. Bellori. In: *Text und Bild. Bild und Text. Germanistische Symposien*, Bd. 10, hrsg. von W. Harms, Stuttgart 1989 (im Druck).

82 Ueding/Steinbrink, S. 206.

zuweilen in herrlichen Missionen, Empfängnissen, Abdankung- und Leichen-Reden u. d. g.«<sup>83</sup>.

Äußeres *aptum* hieß aber zugleich, daß das Werk Rücksicht nahm auf Denk- und Verhaltensweisen der höfischen Gesellschaft als dem Publikum, an das es sich richtete. Wenn es richtig ist, daß unsere Lebensgewohnheiten unsere Wahrnehmung ausschlaggebend prägen, so war damals das Hofzeremoniell, das das Leben der höfischen Gesellschaften bis in kleinste Detail regelte, mithin das Wahrnehmen lenkte, eine entscheidende Instanz, an der sich auch ein Freskenprogramm auszurichten hatte. Diese Zusammenhänge, die noch eingehendere Untersuchungen verdienen, können hier nicht weiter ausgeführt werden. Hier soll nur ein anderes damit zusammenhängendes Problem erörtert werden. »Eine ehemals wahre Rede kann durch die Überlieferung den Schein der Wahrheit verlieren; wenn sich die außer ihr liegende Realität verändert, verändert sich ihr äußeres *aptum* zu einem *inaptum*«<sup>84</sup>. Auf Zick und die Barockmalerei allgemein bezogen heißt das: in dem Augenblick, in dem das reglementierende Hofzeremoniell abgeschafft wurde, die höfische Gesellschaft und mit ihr die ihr eigentümlichen Kommunikationsformen untergingen, wurde den Fresken ein wesentlicher Bezugspunkt ihres äußeren *aptum* genommen. Das, was in seiner Entstehungssituation richtig war, erscheint nun auf einmal als »falsche« Kunst. Hier liegt ein entscheidender Grund für die Ablehnung der Barockkunst im 19. Jahrhundert. Die auf das rein Formale ausgerichtete Betrachtung des Barock, die auch heute

noch (und wieder) ihre Anhänger hat, vermochte zwar das Interesse an dieser Kunst wiederzuwecken, sie muß sich aber vorwerfen lassen, daß sie die eigene Rezeptionssituation absolut setzte und dem Kunstwerk, indem es dieses aus der scheinbar zeitlosen Atmosphäre des Museums heraus interpretierte, ein äußeres *aptum*, nämlich das des autonomen Kunstwerkes, unterstellte, das diesem nie eigen war. Mit diesem Vorgehen wird das ganze innere Gefüge des barocken Kunstwerkes verschoben. Für die Barockforschung kann es keinen anderen Weg geben, als den einer Interpretation im Rahmen einer historischen Rekonstruktion der ursprünglicher Rezeptionsbedingungen. Sie muß sich, wenn sie wirklich verstehen will, in die Vorstellungswelt derer hineindenken, die die Werke geschaffen haben und für die sie geschaffen worden sind. Die Rückbesinnung auf die Rhetorik als eine Tradition, die das Denken des Barock machtvoll geprägt hat, sollte ein Beitrag dazu sein.

83 Alhardus Moller, *Viridiarium epistolicum*, das ist: Ein Lustgarte vieler, mit anmuthiger Wort-Zierligkeit, und edlen Red-Arten, jetzt beliebtem Styli nach, eingekleideten Sendschreiben, Goslar 1655, S.351, zitiert nach Dyck, a.a.C. (Anm. 5), S. 96.

84 Ueding/Steinbrink, S. 206.

#### *Photomachweis*

Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe: Abb. 2, 3, 4, 5, 7, 10, 11.

Bildarchiv Photo Marburg: Abb. 1, 8.

Kunsthistorisches Institut Kiel: Abb. 6, 9.