

FELIX THÜRLEMANN

Die narrative Allegorie in der Neuzeit Über Ursprung und Ende einer textgenerierten Bildgattung

In meinem Beitrag möchte ich das Thema des Symposions an einem Punkt aufnehmen, an dem es von der Literaturwissenschaft üblicherweise verlassen wird. Meine Frage lautet: Was geschieht mit den vom Bild 'behexten' Texten nach ihrer Lektüre? Daß ekphrastische Texte, Texte, die Bilder simulieren, für Leserinnen und Leser eine besondere Qualität haben, wird in den maßgebenden Rhetoriken mit Recht betont¹. Die Rezeption der Ekphrasis muß jedoch nicht bei der Lektüre stehen bleiben. Jeder Text, der sich als Beschreibung eines Kunstwerks ausgibt, kann Ausgangspunkt für einen weiterführenden Prozeß sein, bei dem versucht wird, das mit sprachlichen Mitteln entworfene Bild in ein reales Bildwerk (zurück) zu übersetzen. Ob der jeweiligen Ekphrasis ein wirkliches Bildwerk zugrunde lag oder ob darin ein solches bloß fingiert wird, ist beim Prozeß der Verbildlichung nicht von Belang. Das mentale Bild, das man beim Lesen einer Ekphrasis als internes Referenzobjekt² notwendigerweise entwirft, kann grundsätzlich in eine Zeichnung, ein Gemälde oder gar eine Skulptur umgesetzt werden. Das so gewonnene materielle Bild kann selbstverständlich seinerseits wieder Anlaß für eine Verschriftlichung geben usf. Das Ping-Pong-Spiel ... Bild - Text - Bild - Text ... ist unabschließbar.

Die Kunstgeschichte zeigt, daß die Gebildeten unter den Malern seit der Epoche der Renaissance immer wieder versuchten, die in der antiken Literatur recht zahlreich überlieferten Beschreibungen von Kunstwerken ins Bild (zurück) zu übersetzen³. Dabei hat ein Textfragment eine besonders prominente Rolle gespielt, in dem der spätantike Autor Lukian ein dem griechischen Maler Apelles zugeschriebenes Gemälde mit dem Thema 'Verleumdung' beschreibt.⁴ Die

¹ Siehe den Beitrag von Maria Moog-Grünewald im vorliegenden Band.

² Zum Begriff des *réfèrent interne* siehe Algirdas Julien Greimas und Joseph Courtés: *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979, s.v. „réfèrent 6“.

³ Ein Inventar der wichtigsten Bildwerke der Neuzeit, die als visuelle Rekonstruktionen nach antiken ekphrastischen Texten verstanden werden können, steht noch aus. Zum Phänomen allgemein aus kunsthistorischer Sicht mit besonderem Bezug auf zwei Maler der Renaissance siehe Michaela J. Marek: *Ekphrasis und Herrscherallegorie – Antike Bildbeschreibungen bei Tizian und Leonardo*, Worms 1985.

⁴ Zur Rezeption von Lukians Ekphrasen in der Renaissance siehe die grundlegenden Aufsätze von Richard Förster: *Lucian in der Renaissance*, in: *Archiv für Literaturgeschichte* 14

intensive Auseinandersetzung mit Lukians Text hat es den Künstlern der Neuzeit erlaubt – dies ist meine These –, eine Bildgattung zu gewinnen, die sie zuvor in dieser Form nicht kannten: die narrative Allegorie. Die Geschichte dieser Bildgattung ist noch nicht geschrieben. Sie soll im folgenden in der Form einer Skizze an ihren markantesten Punkten rekonstruiert werden.

I.

Ich beginne die Darstellung der Geschichte dieser Bildgattung mit einem ihrer Höhepunkte. Gegen Ende 1637/Anfang 1638 schuf der sechzigjährige Peter Paul Rubens im Auftrag seines Künstlerkollegen Justus Sustermans, der sich als Hofmaler des Großherzogs der Toskana in Florenz aufhielt, ein großes breitformatiges Leinwandgemälde (Abb. 1). Das Werk, heute im Besitz der Galleria Pitti, ist unter wechselnden Titeln – *Die Schrecken des Krieges*, *Die Folgen des Krieges* oder einfach *Der Krieg* – bekannt⁵. Jacob Burckhardt nannte es das „ewige und unvergeßliche Titelbild zum Dreißigjährigen Kriege, von der Hand des allein im höchsten Sinne dazu Berufenen“⁶. Ob es sich beim Gemälde um einen privaten Auftrag von Sustermans selber an seinen berühmten Landsmann handelte, oder ob jener nur als Vermittler im Auftrag seines Dienstherrn Ferdinand II. fungierte, ist heute umstritten⁷. Eines aber ist so gut wie sicher: Rubens hat das Werk nicht nach einem Programm aus fremder Feder gemalt, wie dies bei

(1886), 337-354 und *Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance*, in: *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 8 (1887), 29-56, 89-113; 15 (1894), 27-40; 43 (1922), 126-133. Die *Verleumdung des Apelles* ist auch Gegenstand von zwei neueren, sich teilweise ergänzenden kunsthistorischen Studien: David Cast: *The Calumny of Apelles – A Study in the Humanist Tradition*, New Haven/London 1981 und Jean Michel Massing: *Du Texte à l'image – La calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990 (mit ausführlichem Katalog).

⁵ Inv. Palatina No. 86. Öl auf Leinwand, 206 x 345 cm. Wahrscheinlich 1691 von den Erben von Justus Sustermans für die Sammlung erworben. Siehe Didier Bodart: *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Ausstellungskatalog Florenz, Palazzo Pitti 22.7.-9.10.1977, Florenz 1977, 226-230, Kat.-Nr. 97 (mit ausführlichen Literaturangaben). Neuere Literatur: Erich Hubala: *Peter Paul Rubens: „Der Krieg“*, in: *Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*, hg. von Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann, Köln 1970, 277-289, Abb. 83-94; Reinhold Baumstark: *Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien*, in: *Aachener Kunstblätter* 45 (1974), 125-234, hier 189-201; Otto von Simson: *Peter Paul Rubens (1577-1640) – Humanist, Maler und Diplomat*, Mainz 1996, 333-336; Matthias Winner: *Rubens' „Götterrat“ als Friedensbild*, in: *Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst* 3, F. 48 (1997), 113-134, bes. 113-118.

⁶ Jacob Burckhardt: *Erinnerungen aus Rubens*, Leipzig 1938, 130.

⁷ Hubala, *Der Krieg* [Anm.5] 277f. vermutet einen Zusammenhang zwischen dem Auftrag an Rubens und der von Pietro da Cortona im Sommer 1637 begonnenen, aber bald für längere Zeit unterbrochenen Freskierung der Stanza della Stufa im Palazzo Pitti mit einem Zyklus der vier Weltzeitalter. Winner, *Götterrat* [Anm.5] 114 spricht sich hingegen wieder für Sustermans als Besteller des Gemäldes aus.

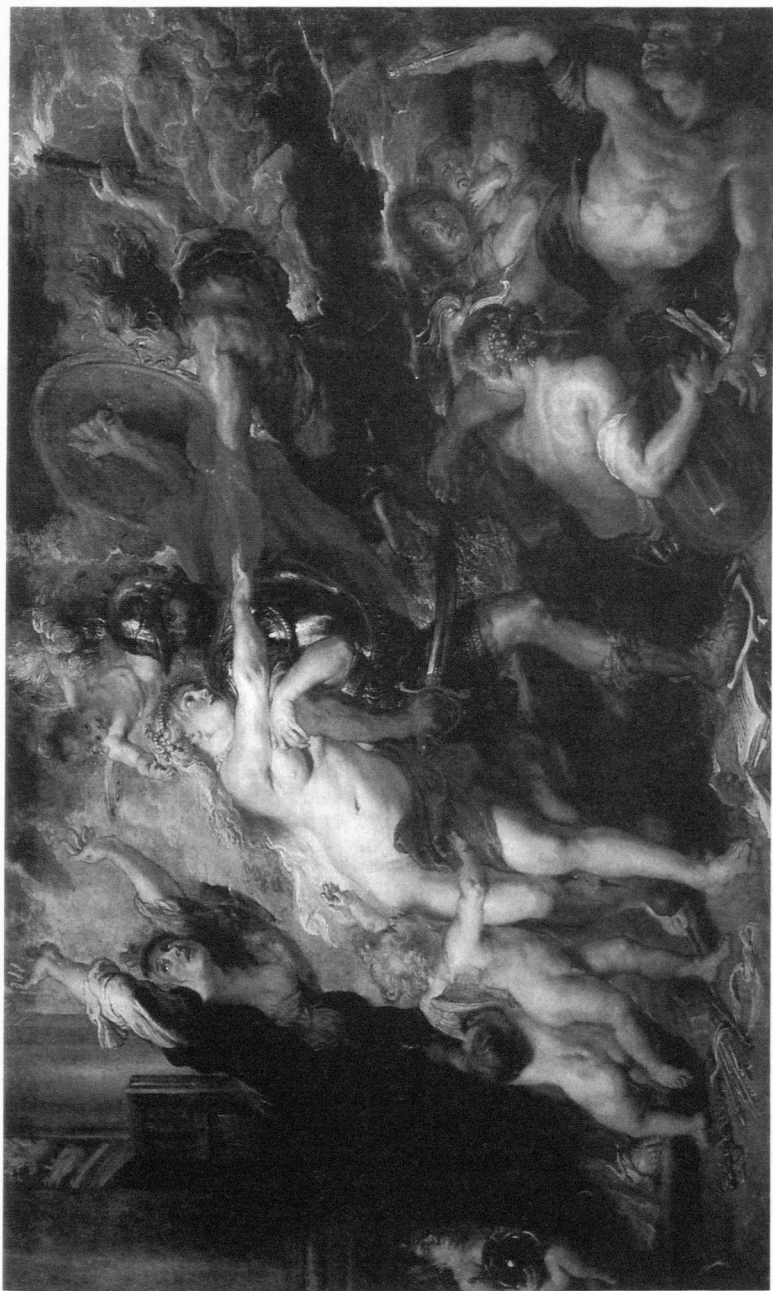


Abb. 1: Peter Paul Rubens: *Der Krieg* (1637/38)

großformatigen Auftragsarbeiten, insbesondere bei Allegorien, damals üblich war. Es ist nämlich ein Brief überliefert, in dem der Maler sein Werk dem Auftraggeber gegenüber in der Form einer Ekphrasis erläutert⁸:

[...] In quanto al soggetto della pittura egli è chiarissimo, di maniera che, con quel poco che ne scrissi a V. S. da principio, il rimanente si dichiarerà all'occhio giudizioso di V. S. meglio forse che per mia relazione. Contuttociò, per ubbidire a V. S., lo esplicherò con poche parole. La principal figura è Marte che, lasciando il tempio di Iano aperto (il quale in tempo di pace, secondo gli costumi romani, stava serrato) va collo scudo e la spada insanguinata minacciando ai popoli qualche gran ruina, curandosi poco di Venere sua dama, che si sforza con carezze ed abbracciamenti a ritenerlo, accompagnata dalli suoi Amori e Cupidini. Dall'altra banda Marte vien tirato dalla furia Aletto, con una face in mano e due mostri accanto, che significano la peste e la fame, compagni inseparabili della guerra. Nel suolo giace rivolta una donna con un liuto rotto, che denota l'armonia, la quale è incompatibile colla discordia della guerra; sicome ancora una madre con il bambino in braccio, dimostrando che la fecondità, generazione e carità vengono traversate dalla guerra che corrompe e distrugge ogni cosa. Ci è di più un architetto sottosopra colli suoi

⁸ Brief von Peter Paul Rubens an Justus Sustermann vom 12. März 1638, in: Pietro Paolo Rubens: *Lettere italiane*, a cura di I. Cotta, Rom 1987, 487ff. (Nr. 190); dt.: [...] Was den Gegenstand des Gemäldes betrifft, so ist er äußerst klar, so daß sich das Übrige – zusammen mit dem Wenigen, was ich Ihnen anfangs darüber schrieb – Ihrem verständigen Auge besser erschliessen wird als durch meine Beschreibung. Dennoch will ich das Thema, um Ihnen zu gehorchen, mit wenigen Worten erläutern. Die Hauptfigur ist Mars, der den offenen Tempel des Janus – dieser war in Friedenszeiten entsprechend römischem Gebrauch geschlossen – mit seinem Schild verläßt und mit seinem bluttriefenden Schwert den Völkern ein großes Unheil androht. Dabei kümmert er sich wenig um Venus, seine Herrin, die – begleitet von ihren Amoretten und Liebesgöttern – ihn mit Liebkosungen und Umarmungen zurückzuhalten versucht. Auf der anderen Seite wird Mars von der Furie Alekto weggezogen. Sie hat eine Fackel in der Hand und zwei Ungeheuer an ihrer Seite, die die Pest und den Hunger, die beiden notwendigen Begleiter des Krieges, bedeuten. Auf dem Boden hingestreckt liegt eine Frau mit einer zerbrochenen Laute. Sie bezeichnet die Harmonia, die mit der Zwietracht des Krieges unvereinbar ist. Daneben liegt noch eine Mutter mit ihrem Kind im Arm, die zeigt, daß die Fruchtbarkeit, die Zeugung und die Nächstenliebe vom Krieg, der alles verdirbt und zerstört, vernichtet werden. Schließlich gibt es noch einen Architekten, der kopfüber mit den Instrumenten in der Hand daliegt, um auszudrücken, daß dasjenige, was in Friedenszeiten zu Bequemlichkeit und Zierde der Städte errichtet wird, untergeht und durch die Gewalt der Waffen zu Boden geworfen wird. Ich glaube, wenn ich mich recht erinnere, daß Sie auf der Erde, unter den Füßen des Mars, noch ein Buch und einige Zeichnungen auf Papier finden, woraus ersichtlich wird, daß dieser die Schönen Künste und andere edlen Dinge mit Füßen tritt. Da muß auch noch ein Bündel von Pfeilen sein, wobei das Band, das sie zusammenhielt, aufgelöst ist. Sie waren, solange sie vereint waren, ein Sinnbild der Eintracht, genauso wie der Caduceus und der Olivenzweig, die ich als Symbol des Friedens daneben liegend darstellte. Die schwarzgekleidete trauernde Frau mit zerrissenem Schleier und all ihrer Schmuckstücke und anderer Zierraten beraubt, ist die unglückliche Europa, die schon sovieler Jahre Raub, Schmach und Elend erduldet. Diese sind jedem so bekannt, daß ich sie nicht genauer anzugeben brauche. Ihr Zeichen ist die von einem Putto oder einem Genius gehaltene und mit dem Kreuz bekrönte Erdkugel, die das christliche Universum darstellt. Dies ist alles, was ich Ihnen zum Gegenstand des Bildes sagen kann, und es scheint mir schon zuviel, weil Sie es mit ihrem Scharfsinn leicht hätten selber ergründen können. Weil ich Sie mit nichts weiterem mehr aufhalten und lästig fallen möchte, empfehle ich mich von ganzem Herzen ihrem Wohlwollen und bleibe für ewig.

strumenti in mano, per dire che ciò che in tempo di pace vien fabbricato per la comodità e ornamento delle città si manda in ruina e gettasi per terra per la violenza delle armi. Credo, se ben mi ricordo, che V. S. troverà ancora nel suolo, di sotto i piedi di Marte, un libro e qualche disegno in carta, per inferire che egli calca le belle lettere ed altre galanterie. Vi deve esser di più un mazzo di frecce o saette col laccio che le stringeva insieme sciolto; che era, stando unite, l'emblema della concordia, sicome ancora il caduceo e l'ulivo, simbolo della pace, che finis giacerli acanto. Quella matrona lugubre, vestita di negro e col velo stracciato e spogliata delle sue gioie e d'ogni sorte d'ornamenti, è l'infelice Europa, la quale già per tanti anni soffre le rapine, gli oltraggi e le miserie, che sono tanto notorie ad ognuno che non occorre specificarle. La sua marca è quel globo, sostenuto da un angetto o genio con la croce in cima, che denota l'orbe cristiano. Questo è quanto possi dirne a V. S. e mi par troppo, che V. S. con la propria sagacità l'averebbe facilmente penetrato, onde non avendo altro con che trattenerla o tediarla mi raccomando di vivo cuore nella sua buona grazia, e resto in eterno (D'Anversa il 12 di marzo, l'anno 1638).

Aus der kommunikativen Situation geht klar hervor, daß der Malerfürst bei der Wahl des Sujets freie Hand hatte und daß er die komplexe Allegorie selber entwickelt hat. Das Werk hat aber trotzdem nichts Privates. Anders als die intimen späten Landschaften, die Rubens nicht aus der Hand gab, besitzt das Florentiner Gemälde die Sprachform einer öffentlichen Rede. Der vom Kunstschriftsteller Filippo Baldinucci überlieferte⁹, von Rubens kurz nach der Vollendung des Gemäldes aus der Erinnerung geschriebene Brief – er hatte es damals bereits an Sustermans abgeschickt – ist der einzige ausführliche Text, der sich von Rubens zu einem seiner Gemälde erhalten hat¹⁰. Die Kunsthistoriker haben sich deshalb auch gierig auf die Schriftquelle gestürzt. So sind Bild und Text heute im Grunde nicht mehr zu trennen. Das Bild wird mit dem Text im Ohr betrachtet, der Text wird mit einem Seitenblick auf das Bild gelesen.

Das Verhältnis zwischen der primären (der bildlichen) und der sekundären (der sprachlichen) Äußerung Rubens' ist bislang, soweit ich sehe, noch nicht kritisch reflektiert worden. Dies soll im folgenden versucht werden. Ich wende mich zuerst dem Text allein zu. Die Einleitung (Z. 1-4) hat auf den ersten Blick die Funktion einer *captatio benevolentiae* gegenüber dem in Florenz weilenden Malerkollegen. Die von ihm verlangte sprachliche Erläuterung sei, sagt Rubens, eigentlich gar nicht nötig, weil sich das Bild dem Empfänger aufgrund seines *verständigen* Auges (*occhio giudizioso*) besser erschließe (Z. 2-3: *si dichiarerà [...] meglio*) als durch die Beschreibung¹¹. Doch die Eingangsformel – Z. 1: *In*

⁹ Filippo Baldinucci: *Notizie dei professori del disegno* IV (1861), a cura di F. Ranalli, Firenze 1846, 492f.

¹⁰ Rubens hat zudem das von ihm entworfene Frontispiz für Frederik Marselaer: *Legatus*, Antwerpen 1638 ausführlich beschrieben. Siehe Ausst.-Kat. *Peter Paul Rubens*, Siegen 1967, 35.

¹¹ Die Aussage wird in Z. 25f. wiederholt: [...] *mi par troppo, che V. S. con la propria sagacità l'averebbe facilmente penetrato*. Wenn man, wie dies in der älteren Literatur der Fall

quanto al soggetto della pittura egli è chiarissimo (Was den Gegenstand des Gemäldes betrifft, so ist er äußerst klar) – erlaubt auch eine andere Lektüre: Rubens spricht seinem Gemälde solche Qualitäten zu, daß – die notwendigen Kompetenzen auf der Rezipientenseite vorausgesetzt – keine *Kommentarbedürftigkeit*¹² vorliegt. Dennoch hebt Rubens nun mit seiner ‘Erläuterung’ (Z. 4: *esplicherò*) an.

Es zeigt sich, daß diese recht einfach gestrickt ist. Nicht viel anders würde der Katalogbeitrag eines beflissenen Museumsvolontärs aussehen, der gelernt hat, barocke Bildwerke nach den Rezepten von Erwin Panofsky ikonographisch zu entschlüsseln¹³. Die dargestellten Figuren werden nacheinander, jede für sich, mit Hilfe eines Namensetiketts identifiziert. Zusätzlich werden einige wenige Handlungselemente erwähnt. Die Beschreibung setzt aber insofern einen Akzent, als sie mit der Erwähnung der Hauptfigur, Mars, beginnt (Z. 4-5: *La principal figura è Marte*). Diese nimmt, was Rubens nicht sagt, die Mittelvertikale der Komposition ein.

Rubens’ *relazione* versucht, das ‘Thema’ (Z. 1: *al soggetto*) zu erläutern, indem sie die dargestellten Figuren (Mars, Venus, Alecto mit ihren Begleiterinnen, die drei Opfer und die verlassene Europa) identifiziert. Nur wenig wird zu ihrer jeweiligen Haltung, wenig auch zum Verhältnis der Figuren untereinander gesagt. Vor allem aber wird überhaupt nicht auf die spezifische Bildgestalt eingegangen. Rubens beschränkt sich auf das *wiedererkennende Sehen* und verschweigt die ikonische Struktur des Bildes, um die von Max Imdahl geprägten Begriffe zu verwenden. Übergangen wird jene Dimension, wodurch das Gemälde als Bild seine spezifische Bedeutung generiert. Rubens sagt nichts zur genialen Gestaltungsidee des dominoartigen Umkippen der Figuren von links nach rechts, die das Unausweichliche im Fortgang des Unheils für den Betrachter anschaulich macht. Er sagt nichts dazu, wie sich die zwei Manifestationen der Baukunst – die Figur des gestürzten Architekten, der den Zirkel wie eine Waffe gegen sich selber richtet, rechts außen, und das Werk der Architektur, der Janus-Tempel, links außen –, im Bild als die beiden konträren Pole des Erzählverlaufs einander gegenüberstehen¹⁴. Mit kaum einem Wort erwähnt Rubens (dies ist für einen Maler erstaunlich) die Farbigkeit des Gemäldes. Unerwähnt etwa bleibt der zentrale dissonante Kontrast – einer kleinen Sekunde vergleichbar – zwischen

ist, davon ausgeht, daß Sustermans bei der Auftragvergabe an Rubens im Namen des Großherzogs Ferdinand gehandelt hat, könnte Rubens’ Erläuterung auch auf dessen Wunsch hin verfaßt worden sein. Der Text hätte damit zwei Adressaten: den explizit genannten Malerkollegen und den implizit mitgemeinten ‘Laien’.

¹² Zum Begriff der *Kommentarbedürftigkeit* siehe Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder – Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main 1960.

¹³ Charakteristischerweise heißt es denn auch bei Bodart, *Pittura fiamminga* [Anm.5] 226: „Il miglior commento per questo dipinto famoso è costituito dalla lettera indirizzata dallo stesso Rubens a Sustermans [...]“ Anders aber bereits Hubala, *Der Krieg* [Anm.5] 279f.: „Es ist [...] falsch zu glauben, daß diese Aufzählung von Namen eine Beschreibung des Gemäldes überflüssig mache oder gar bereits eine Deutung desselben darstelle.“

¹⁴ Vgl. dazu Hubala, *Der Krieg* [Anm.5] 281.

dem kühlen, dunklen Karminrot der Stoffbahn, die den Unterleib der Venus als Schamtuch umwindet, und dem warmen, hell-scharfen Zinnober im Umhang des Mars, um das sich die verfeindeten Frauen, Venus und Alecto, zu raufen scheinen. Der blutrote Umhang des Mars seinerseits erscheint, mit dem Feuerbrand in der Bildmitte malerisch nahtlos verbunden, wie eine Materialisation des Feuers, essentiell mit ihm verbunden¹⁵.

Nur ausnahmsweise werden die narrativen Verknüpfungen der Figuren untereinander zur Sprache gebracht, so etwa beim Streit zwischen den beiden Kontrahentinnen Venus und Alecto, die Mars in zwei gegensätzliche Richtungen wegzuziehen versuchen. Die Tatsache aber, daß Mars, wenn er über die 'Harmonia' hinwegschreitet, sein eigenes Kind aus der Verbindung mit Venus vernichtet, wird nicht thematisiert. Ansätze zu einer narrativen Interpretation gibt es vor allem lokal, auf der Ebene des *concettismo*, so etwa wenn es (Z. 18ff.) heißt, das Bündel von Pfeilen links unten bezeichne dadurch die verlorene Eintracht, daß das Band, das sie ursprünglich zusammenhielt, gelöst dargestellt ist. Doch es obliegt dem Betrachter, das Pfeilbündel dem unmittelbar darüber dargestellten Amor zuzuordnen, der, durch den elterlichen Streit verwirrt, sich hilflos seiner Mutter zuwendet. Nicht thematisiert wird schließlich die Idee, den Reichsapfel einem einsam zurückgelassenen Putto in die Hände zu geben. Die Personifikation der 'Europa', der das Attribut eigentlich zugehört, kann sich so unter Hintansetzung ihrer eigentlichen, der politischen Tätigkeit ganz dem Ausdruck des sie überwältigenden Schmerzes hingeben¹⁶.

Wenn der Maler in einer abschließenden Formel in seinem Brief bemerkt (Z. 30): *Questo è quanto posso dirne a V[ost]ra S[ignoria] (dies ist alles, was ich Ihnen zum Gegenstand des Bildes sagen kann)*, so macht dieser Satz nur innerhalb der eng umschriebenen Gesetze eines bestimmten Diskurses, d.h. der Möglichkeiten des in ihm Sagbaren, Sinn. Es ist im Grunde nicht der Maler Rubens, der im Brief an Sustermans spricht, es ist der Kunstschriftsteller Rubens, der die Tradition des ekphrastischen Diskurses aufnimmt. Die Ekphrasis ist eine Diskursform, die in der Spätantike ihre Blüte hatte und in der italienischen Frührenaissance revitalisiert wurde, um dann bis ins 19. Jahrhundert ohne wesentliche Änderungen weiter tradiert zu werden¹⁷.

¹⁵ Siehe Winner, *Götterrat* [Anm.5] 114.

¹⁶ Eine solche komplexe Bildidee kann kaum als Manifestation eines unbewußten Schaffensimpulses angesehen werden. Dies auch deshalb, weil es sich um ein Motiv handelt, das der Niederländer Robert Campin mehr als zweihundert Jahre zuvor geprägt hat. In der *Madri-der Kreuzabnahme* und in einer bereits um 1425 entstandenen Entwurfszeichnung für ein verlorenes Altargemälde ist der hl. Magdalena jeweils eine Assistenzfigur zugeteilt, die ihr Attribut, das Salbgefäß, in den Händen hält. Zur Zuschreibung der beiden Werke an Campin siehe Felix Thürlemann: *Die Madri-der Kreuzabnahme und die Pariser Grabtragung – Das malerische und das zeichnerische Hauptwerk Robert Campins*, in: *Pantheon* 51 (1993), 18–45.

¹⁷ Auch der kunstkritische und der beschreibende kunstwissenschaftliche Diskurs der Neuzeit stehen mit wichtigen Aspekten in der Tradition der antiken Ekphrasis. Siehe dazu Raphael Rosenberg: *Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung – Vasari, Agucchi*,

II.

Doch nicht nur Rubens' Text, auch sein Gemälde geht auf die ekphrastische Tradition der Antike zurück. Rubens' Komposition ist als ganze eine große Erzählung, näherhin ein Beispiel für jene Bildgattung der *narrativen Allegorie*, für die die Kunstgeschichtsschreibung bisher keinen Begriff kennt. Die Gattung – dies soll im folgenden gezeigt werden – ist primär aus der Beschäftigung mit der antiken Literatur erwachsen.

Einer der zentralen Referenztexte der ekphrastischen Tradition war – gerade für Maler – die bereits oben erwähnte Passage in Lukians Traktat mit dem Titel *Gegen die Verleumdung, oder daß man denen, die Böses nachsagen, nicht zu leicht glauben müsse*. Es ist einer jener antiken Texte, die erst Anfang des 15. Jahrhunderts nach einer vollständigen Eklipse im westlichen Mittelalter über Konstantinopel nach Italien gelangten und dort wieder gelesen und übersetzt, ja in Ausschnitten bald auch ins Bild gesetzt wurden.

Das eigentliche Thema von Lukians kleiner Schrift sind die negativen sozialen Folgen, die sich aus der Unwissenheit ergeben, vor allem aus der Situation, wenn ein Richter, der zu wenig informiert ist, einem verleumderischen Menschen Glauben schenkt. Dieses Thema wird zu Beginn kurz dargelegt. Danach schildert Lukian, um konkret zu werden, einen Justizfall in der Form einer kleinen Anekdote. Die Rede ist vom berühmten Maler Apelles. Dieser wurde von einem eifersüchtigen Malerkollegen namens Antiphilus beim ägyptischen König Ptolemäus angeschwärzt. Antiphilus – *nomen est omen* – gab vor, Apelles sei an der politischen Verschwörung, die zum Abfall der Stadt Tyrus führte, beteiligt gewesen. König Ptolemäus ließ daraufhin Apelles in den Kerker werfen, und dieser wäre enthauptet worden, wenn nicht ein anderer, der an der Verschwörung tatsächlich beteiligt war, Mitleid mit dem verfolgten Maler gehabt und die Wahrheit bezeugt hätte. Apelles wurde daraufhin wieder freigelassen und vom König reich beschenkt. Apelles aber, berichtet Lukian weiter, habe sich daraufhin selber Genugtuung verschafft, indem er ein Bild, worin er seine ungerechte Behandlung schilderte, gemalt habe. Erst jetzt folgt die Ekphrasis des Gemäldes¹⁸:

[...] Apelles aber, auf den die Gefahr, die er gelaufen war, einen tiefen Eindruck gemacht hatte, verschaffte sich selbst durch ein Gemälde Genugtuung, das folgenden Inhalts ist.

Rechter Hand sitzt ein Mann, der so ansehnliche Ohren hat, daß ihnen wenig zu Midasohren fehlt, und schon von ferne der auf ihn zukommenden Verleumdung die Hand entgegenreicht. Zu beiden Seiten stehen zwei Frauenspersonen neben ihm, die mir die Unwissenheit und das Mißtrauen vorzustellen scheinen. Diesem nähert sich von der andern Seite die Verleumdung in Gestalt eines wunderschönen, aber etwas erhitzten Mädchens, deren Gesichtszüge Groll und Ingrimme verraten: sie trägt in der linken Hand eine brennende Fackel und schleppt mit der rechten einen jungen

Félibien, Burckhardt, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995), 297-318. Den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich – zusammen mit weiteren Anregungen – Gerd Blum.

¹⁸ Nach Lukian: *Werke* III, übers. von Chr. M. Wieland, Berlin und Weimar 1981, 267ff.

Menschen bei den Haaren herbei, der die Hände gen Himmel streckt und die Götter zu Zeugen seiner Unschuld nimmt. Vor ihr geht ein häßlicher, bleichsüchtiger, hohlaugichter Mann, der so aussieht, als ob er von einer langwierigen Krankheit ausgezehrt wäre, und den man ohne Mühe für den Neid erkennt. Hinter der Verleumdung gehen zwei andere Weibspersonen, die sie aufzuhetzen, zu unterstützen und an ihr zu putzen scheinen und deren eine (wie mir der Vorweiser und Ausleger des Gemäldes sagte) die Arglist und die andere die Täuschung vorstellt. Noch weiter hinter ihnen folgt in einem schwarzen und zerrissenen Traueraufzug die Reue: sie weint und wendet das Gesicht beschämt von der Wahrheit, die sich ihr nähert, ab, als ob sie sich scheute, ihr in die Augen zu sehen. Auf diese Weise suchte Apelles das Andenken der gefährlichen Lage, in die ihn die Verleumdung gebracht hatte, durch ein Werk seiner Kunst zu erhalten. [...]

Das von Lukian geschilderte Bild kann im doppelten Sinne als *Verleumdung des Apelles* bezeichnet werden: Es ist ein Werk dieses Themas aus der Hand des bekannten Malers, und es erzählt gleichzeitig – quasi als gemalte Autobiographie – die Geschichte, die dem Maler zugestoßen ist. Spuren eines entsprechenden antiken Gemäldes haben sich nicht erhalten, und wahrscheinlich hat es auch nie existiert. Zweifel sind zum erstenmal am Ende des 17. Jahrhunderts aufgetaucht. Man stellte damals fest, daß der Maler Apelles, von dem man auch sonst einiges weiß, gar nicht zur Zeit des Königs Ptolemäus gelebt hat. Also konnte dem Apelles die Geschichte zumindest nicht während seiner Regierungszeit zugestoßen sein. Auch das Verbrechen, dessen man Apelles laut Lukian angeklagt hatte, müßte ein anderes gewesen sein¹⁹.

Zweifel an der Existenz eines entsprechenden Gemäldes des Apelles ergeben sich aber vor allem deshalb, weil die von Lukian erzählte Geschichte gleichsam zu schön ist, um wahr zu sein. Die Ekphrasis erfüllt nämlich eine präzise, rein literarische Funktion innerhalb des kleinen Traktats über die Verleumdung. Der Verdacht, daß es sich um ein von Lukian bloß fingiertes Bild handelt, wird so zur Sicherheit: Das dem Maler Apelles zugeschriebene und von Lukian mit sprachlichen Mitteln evozierte Bild ist eine allegorische Darstellung des Prozesses der Verleumdung, in der die verschiedenen abstrakten Kräfte, die daran im allgemeinen beteiligt sind, als handelnde Figuren nacheinander auftreten. Es sind dies die Verleumdung selber, aber auch die Unwissenheit, das Mißtrauen, der Neid, schließlich die Reue, die der Wahrheit, die zuletzt erscheint, nicht ins Gesicht zu schauen wagt.

Lukians Ekphrasis führt in der Form von Personifikationen die kognitiven Kompetenzen auf, die in ihrem Zusammenspiel die Grundlage für das menschliche Handlungsmuster ausmachen, das 'Verleumdung' genannt wird. Die Szene erscheint als kleines Gerichtsverfahren mit Anklage, Fehlurteil und dem verspäteten Auftreten der Wahrheit. Lukians Ekphrasis gibt in der scheinbaren Simultaneität eines Gemäldes zusammengefaßt eine komplexe semantische Analyse, eine Definition des Begriffs 'Verleumdung', die den direkten sprachlichen Ana-

¹⁹ Siehe Cast, *Calumny* [Anm.4] 10.

lysen, wie sie in den Wörterbüchern gesammelt sind, strukturell verwandt ist. Mithilfe der Ekphrasis, die den Zuhörer dazu zwingt, ein internes Referenzobjekt in der Form eines Gemäldes zu konstituieren, bekommt die Begriffsanalyse ihren vom sprachlichen Kontext abgehobenen diskursiven Sonderstatus, aber auch eine Anschaulichkeit und Prägnanz, die ihre rhetorische Wirksamkeit erhöht.

III.

Bekanntlich hat man die Ekphrasen in antiken Texten, die Kunstwerke zu beschreiben vorgeben, in der Renaissance allesamt als Schilderungen tatsächlich realisierter Kunstwerke, die dem Zahn der Zeit zum Opfer gefallen sind, aufgefaßt. Vor allem Lukians *Verleumdung des Apelles* ist, wie eingangs bemerkt, von den Malern mit Vorliebe ins reale Bild übersetzt (oder, wie die Maler selber glaubten, 'zurück-übersetzt') worden. Das – rein literarisch begründete – Prestige des Künstlers Apelles, des angeblichen Autors des Bildes, hat sicher entscheidend dazu beigetragen²⁰.

Die älteste erhaltene Rekonstruktion erscheint auf dem Frontispiz einer vor 1492 entstandenen, im Manuskript überlieferten lateinischen Übersetzung des Lukian-Traktates durch Bartolomeo Fontio²¹. Die berühmteste der Rekonstruktionen ist jene von Botticelli, die wenig später, etwa 1495, entstanden ist. Nochmals etwas später zu datieren ist die sehr genaue bildliche Umsetzung von Andrea Mantegna (Abb. 2), die ohne jegliches schmückende Beiwerk auskommt²².

Das Mißverständnis, Lukians Ekphrasis für die Beschreibung eines realen Gemäldes des berühmtesten antiken Malers zu halten, hat sich – kunsthistorisch betrachtet – als äußerst fruchtbar herausgestellt. Die Maler der Renaissance haben in der Beschäftigung mit dem Text eine neue Bildgattung gewonnen, die sie zuvor nicht kannten: eben jene narrative Allegorie. Man kann die Gattung bestimmen als Darstellung von Personifikationen, die interagieren, um ein abstraktes Konzept in der Form einer bildlichen Definition anschaulich zu machen.²³ Einige der bedeutendsten Künstler der Renaissance, aber auch solche

²⁰ Die Zugänglichkeit der Ekphrasis hatte sich für die Künstler wesentlich erhöht, nachdem sie von Leon Battista Alberti 1434/35 im 3. Buch seines Malereitraktates als Beispiel für eine ideale Figurenkomposition zitiert worden war. Siehe Alberti: *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Rom/Bari 1975, 92.

²¹ Siehe Massing, *Du Texte à l'image* [Anm.4] Cat. 1.A.

²² Siehe Ronald Lightbown: *Mantegna – With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986, Cat. No. 195.

²³ Von den Formen der allegorischen Erzählung, wie sie während des ganzen westlichen Mittelalters vor allem in Buchillustrationen praktiziert wurden, unterscheiden sich die neuzeitlichen, auf antiker Grundlage rekonstruierten narrativen Allegorien meist durch einen entscheidenden Zug: Sie präsentieren sich als Definitionen abstrakter Begriffe. Hingegen besitzen die allegorischen Erzählungen in der sienesischen Malerei des frühen Trecento vielfach ebenfalls einen definatorischen Charakter. Diese nehmen dadurch – möglicherweise ohne Bezug auf antike Vorbilder – die Bildgattung der narrativen Allegorie voraus. Vgl. *Malerei und Stadtkultur in der*

späterer Epochen, haben versucht, neue Werke nach den Gesetzen der Bildgattung, wie sie in Lukians Text greifbar ist, zu erfinden. Am besten läßt sich die Vorbildrolle des Lukianschen Textes für Mantegna belegen. Die von ihm um 1500 entworfene allegorische Komposition *Das Reich der Ignorantia* (Abb. 3)²⁴ verweist mit dem zwischen zwei weiblichen Personifikationen thronenden Herrscher nicht nur auf die von Mantegna zeichnerisch umgesetzte Ekphrasis der dem Apelles zugeschriebenen Komposition (Abb. 2); das Bildkonzept als ganzes scheint von der Eingangspassage des Lukianschen Traktats angeregt²⁵.

Auch Rubens' Gemälde geht letztlich auf die Auseinandersetzung mit Lukians Ekphrasis zurück. Der einfache Titel *Der Krieg* scheint mir deshalb angebracht, weil er wie im Falle der *Verleumdung des Apelles* das *explicandum* benennt, das in der malerischen Definition erläutert wird. Daß Rubens sich direkt mit Lukians Text beschäftigt hat, beweist eine kurz vor 1608 entstandene Zeichnung mit der *Verleumdung des Apelles*, die als Entwurf für die Außendekoration von Rubens' Haus in Antwerpen identifiziert werden konnte²⁶. Rubens' zeichnerische Komposition schließt sich zwar im wesentlichen an eine ältere, von Federico Zuccari im Jahre 1572 geschaffene, als Kupferstich weit verbreitete Verbildlichung der Lukianschen Ekphrasis an. Wie Jean-Michel Massing zeigen konnte, hat jedoch Rubens die Vorlage des römischen Manieristen an einigen Stellen korrigiert, um wieder stärker Lukians Text – der Schilderung des angeblichen Gemäldes von Apelles – gerecht zu werden.²⁷

Dantezeit, hg. von Hans Belting und Dieter Blume, München 1989. Siehe darin vor allem die Beiträge von Hans Belting, 23–64, und Renate Colella, 171–185.

²⁴ Siehe Cat. 193 bei Lightbown, *Mantegna* [Anm.22]. Siehe dort auch Cat. 220 zu dem nach Mantegna geschaffenen Kupferstich, der die Komposition vollständig wiedergibt.

²⁵ Siehe Lukian, *Werke* III [Anm.18] 267: *Es ist ein großes Übel um die Unwissenheit. [...] Wir sind [...] alle wie Blinde, die, weil sie nicht sehen, was vor ihren Füßen liegt, alle Augenblicke an etwas anstoßen [...]*.

²⁶ Siehe Massing, *Du Texte à l'image* [Anm.4] Cat. 26.G.B.a.

²⁷ Rubens hat zumindest in seinen späten Jahren die Möglichkeit, Werke antiker Maler auf der Grundlage von Ekphrasen zu rekonstruieren, kritisch beurteilt. Dies geht aus einem kurz vor der Arbeit an der Florentiner Kriegslegorie verfaßten, auf den 1. August 1637 datierten Brief an der Florentiner Kriegslegorie hervor. (s. *Correspondance de Rubens*, ed. Max Rooses et Ch. Ruelens, VI 6, Antwerpen 1909, 179f.). Im Dankeschreiben für die Übersendung des von Junius eben publizierten Werkes *De Pictura Veterum* heißt es: [...] *quotusquisque nostrum, si praeclarum aliquid Apellis aut Thimantis opus a Plinio aut aliis auctoribus graphice descriptus, pro rei dignitate oculis subjicere tentaturus aliquid non insulsum aut a veterum majestate non alienum praestabit, sed Genio suo quisque indulgens musteum aliquid pro Opimiano illo dulceamaro promet et injuriam magnis illis manibus offeret, quos ego veneratione summa prosequor. (Wie wenige von uns, die den Versuch unternehmen, eines jener berühmten Werke von Apelles und Timanthes, die von Plinius und anderen Autoren mit sprachlichen Mitteln beschrieben worden sind, der Würde des Gegenstandes wegen zu visualisieren [oculis subjicere], werden anderes als Geschmackloses und von der Erhabenheit der Alten weit Entferntes hervorbringen? Jeder wird doch seinem eigenen Genius folgen und einen gewöhnlichen Most anstelle des süßsauren Opimian erzeugen und damit den großen Geistern, denen ich mit größter Ehrfurcht begegne, Unrecht tun.)* – Den Hinweis auf diese Briefstelle verdanke ich Irene Schütze.



Abb. 2: Andrea Mantegna: *Die Verleumdung des Apelles* (um 1500)

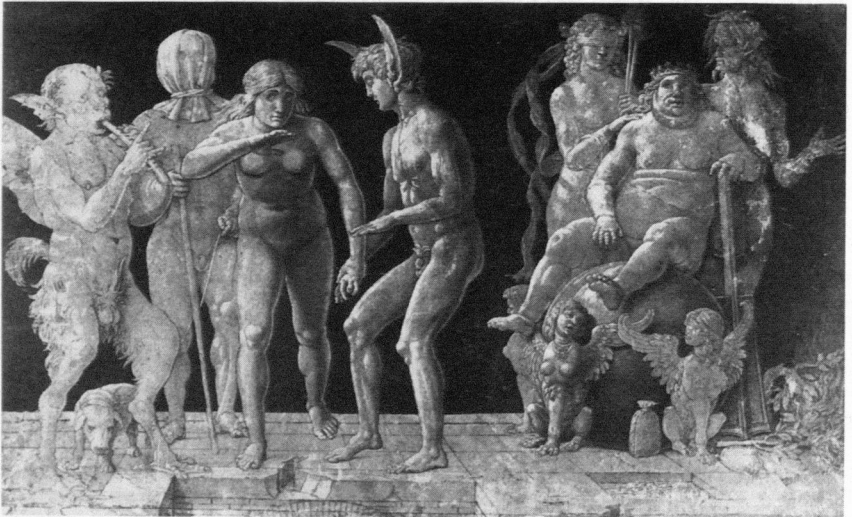


Abb. 3: Andrea Mantegna: *Das Reich der Ignorantia* (um 1500)

Rubens' Gemälde *Der Krieg* ist eines der letzten großen Beispiele für die Bildgattung der narrativen Allegorie innerhalb der europäischen Malerei. Die Gattung war immer eng an die Verbildlichungen von Lukians *Verleumdung* gebunden und konnte nur solange lebendig bleiben, als sich die einzelnen Maler selber mit dem Text des spätantiken Autors gründlich auseinandersetzten. Denn schon Lukian hat in seiner Ekphrasis – wie Rubens 1450 Jahre nach ihm – Ikonographie im schlechten Sinne betrieben und sich im wesentlichen auf die Aufzählung der im Bild dargestellten Akteure beschränkt. Nur bei aufmerksamer Lektüre wird klar, daß hinter seiner Schilderung eine künstlerische Ausdrucksform steckt, die fähig ist, Elemente der narrativen Verknüpfung durch spezifisch bildnerische Verfahren sichtbar zu machen. Wenn etwa der Figur der 'Verleumdung' in der Form eines 'erhitzten Mädchens' die Personifikation des 'Neides' vorangeht, so wird der Neid – im logischen Sinne – als Vorbedingung für die verleumderische Handlung bestimmt. Wenn andererseits die Wahrheit abgeschlagen an den Schluß der Figurenfolge gestellt ist, wird über eine ähnliche Analogisierung von Raum und Zeit ausgedrückt, daß schließlich doch noch die Wahrheit an den Tag kommt.

Auch wenn Lukians Gemäldeschilderung fiktiv ist, so entspricht sie offenbar doch den Gestaltungsgesetzen der antiken Malerei und kann so als sprachliche Fiktion eines möglichen Gemäldes betrachtet werden. Die narrative Allegorie war in der Antike eine verbreitete Bildform, die aber, soweit ich sehe, von den Archäologen ebenfalls noch nicht als solche erkannt worden ist. Bereits in der attischen Vasenmalerei finden sich friesartige Kompositionen mit interagierenden Personifikationen²⁸. Das semiotische Prinzip der Analogisierung von Raum und Zeit scheint für die narrative Allegorie der Antike charakteristisch gewesen zu sein, ebenso die Idee, in einem komplexen Gefüge von Personifikationen für den Menschen zentrale abstrakte Begriffe anschaulich zu definieren. Das sprechendste Beispiel für dieses Verfahren ist die Darstellung der *Occasio*, die in einem Epigramm des spätrömischen Autors Ausonius in der Form einer Ekphrasis überliefert ist. Das in der – fiktiven oder realen – plastischen Gruppe realisierte Bildkonzept hat in der deutschen Redewendung „eine Gelegenheit beim Schopf packen“ seine Spur hinterlassen²⁹. Es ist bemerkenswert, daß Andrea Mantegna auch diese Ekphrasis ins Bild (zurück)übersetzt hat³⁰.

Lukian hat die gestalterischen Prozesse, die in der Tradition der antiken Malerei die erzählerische Logik sichtbar machten – da von seiner Kultur als

²⁸ Als Beispiel kann etwa auf eine bei Carl Robert: *Archäologische Hermeneutik*, Berlin 1919, 63 reproduzierte Abwicklung einer Dose des British Museum verwiesen werden. Dort hält die Personifikation der 'Aphrodite' einen beflügelten, einem Wagen vorgespannten Eros mit Namen 'Pothos' (Liebesverlangen) am Zügel. Dieser wird dabei gleichzeitig von dem ebenfalls beflügelten Eros 'Hedylogos' (Süßwort) zu 'Hygieia' (Gesundheit) hin geleitet.

²⁹ Siehe Ausonius: Epigramm XXXIII: *IN SIMULACHRUM OCCASIONIS ET PAENITENTIAE*.

³⁰ Siehe Lightbown, *Mantegna* [Anm.22] Cat. 143. Mantegna bezieht sich in seiner Grisaille zusätzlich auf die Darstellung der 'Vera Eruditio' in der *Tabula Cebetis*.

selbstverständlich vorausgesetzt – nicht thematisiert. Einige bedeutende Maler wie Mantegna und Rubens haben jedoch aufgrund ihrer intensiven Beschäftigung mit Lukians Text diese Dimension erkannt und daraus für ihre Neuschöpfungen Gestaltungsmittel entwickelt, die der syntagmatischen Komplexität ihrer Aussage gerecht wurden. Aber auch sie blieben, wie es das Beispiel Rubens' zeigt, dieser Bilddimension gegenüber stumm. Die narrative Allegorie war in der Neuzeit, weil die Entwicklung eines ihren spezifischen Gestaltungsgesetzen adäquaten Beschreibungsdiskurses ausblieb, eine beständig gefährdete Bildgattung ohne große Verbreitung.

IV.

Das von Pablo Picasso für die Weltausstellung von 1937 geschaffene Kriegsbild *Guernica* kann als ein verspätetes Beispiel der Bildgattung der narrativen Allegorie, genauer als Beleg für deren Ende betrachtet werden. In einem 1984 publizierten Buch (Abb. 4) hat die amerikanische Kunsthistorikerin Alice Tankard nachweisen wollen, daß Picasso sowohl Komposition als auch Ikonographie aus Rubens' Werk 'entliehen' habe. Mir scheint es schwierig, zu entscheiden, ob die tatsächlich feststellbaren Analogien zwischen den beiden Kompositionen sich bei der Beschäftigung Picassos mit dem Thema des Krieges zufällig ergeben haben oder ob sie auf eine Imitation von Rubens' Gemälde zurückgehen³¹. Es kann auf Zufall beruhen, wenn in beiden Bildern je eine klagende Frau mit erhobenen Armen – spiegelbildlich verteilt – am Bildrand erscheint oder wenn in beiden Werken eine ausgestreckte Hand mit einem Lichtträger – Fackel oder Öllampe – sich einander entsprechen.

Wichtiger scheint es mir, die Differenzen zwischen den beiden thematisch verwandten Werken festzuhalten: Während in Rubens' Gemälde die Figuren in einem kohärenten narrativen Gefüge interagieren, stehen in Picassos Wandbild die einzelnen Motive unvermittelt im Bildraum und sind bloß durch ein nachträglich aufgesetztes pyramidales Kompositionsschema und die Andeutung einer gemeinsamen Szene zusammengefaßt. Das stumme Nebeneinander der verschiedenen Pathosformeln bei Picasso kann höchstens als Ausdruck der Verständnislosigkeit gegenüber dem grauenhaften Ereignis aufgefaßt werden – und ähnlich ist es auch schon gedeutet worden³².

³¹ Auch von Simson, *Rubens* [Anm.5] 336 bemerkt, daß die Frau mit erhobenen Armen in *Guernica* mit der gleichen Geste wie Rubens' Europa „Klage und Anklage zugleich“ ausdrückt.

³² Siehe etwa Max Imdahl: *Zu Picassos „Guernica“ – Inkohärenz und Kohärenz in moderner Bildlichkeit*, in: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, hg. von Rainer Warning und Winfried Wehle, München 1982, 521-575, bes. 543ff.



Picasso's *Guernica* after Rubens's *Horrors of War*

Alice Doumanian Tankard



Abb. 4: Alice Tankard: *Picasso's „Guernica“ after Rubens's „Horrors of War“* (1984), Umschlag

Das Fehlen einer syntagmatischen Ordnung kann aber auch anders gedeutet werden: als Signal für das Ende der malerischen Gattung, in die das Werk Picassos der Form und dem Anspruch nach noch eingereiht werden kann. In Picassos Gemälde *Guernica* ist der narrativen Allegorie der diskursive Nährboden, der die Gattung vermittels eines möglichen Bezugs auf Lukians Ekphrasis am Leben erhalten hatte, endgültig entzogen. Der Versuch, Picassos Darstellung des Krieges einer globalen Sinnstiftung zu unterziehen, kann bestenfalls noch indirekt, über den problematischen Bezug zu Rubens' thematischem Analogon, unternommen werden. Picassos *Guernica* ist im Gegensatz zu Rubens' *Der Krieg* keine stimmige Erzählung mehr.

Bildzitate:

- Abb. 1 Peter Paul Rubens: *Der Krieg* (1637/38). Florenz, Palazzo Pitti
- Abb. 2 Andrea Mantegna: *Die Verleumdung des Apelles* (um 1500). London, British Museum
- Abb. 3 Andrea Mantegna: *Das Reich der Ignorantia* (um 1500). London, British Museum
- Abb. 4 Alice Tankard: *Picasso's „Guernica“ after Rubens's „Horrors of War“* (1984), Umschlag