



Zum Verhältnis von Bild und Text in der Kunst der Frühen Neuzeit

HENRY KEAZOR

Bilder spielen im Unterricht, auch und gerade bei auf den ersten Blick nicht kunststoffnen Fächern wie der Geschichte oder dem altsprachlichen Unterricht, häufig eine große Rolle: Sie visualisieren anscheinend das dort in Texten Verhandelte und bringen es gegenüber dem dort zuweilen abstrakt Verbleibenden sichtbar auf den Punkt. In der Geschichte werden so gerne Gemälde verwendet, um dort dargestellte historische Ereignisse zu veranschaulichen, um also zu zeigen „wie es eigentlich gewesen“¹, ganz so, als handle es sich bei dem gezeigten Bild nicht um eine Interpretation des der Darstellung zugrunde gelegten Textes, sondern um eine Art von Fotografie – dabei ist ein Bild kein Tatsachenbericht.²

Historia Magistra vitae

Etwas anders scheint sich demgegenüber der Rekurs auf Kunstwerke im altsprachlichen Unterricht darzustellen, da hier der Bezug zwischen Text und Bild direkter ist: Während die Darstellung historischer Ereignisse meistens nicht auf einen einzigen, bestimmten Text rekurriert, sondern eher das als gängiges Wissen über den Vorgang Geltende umsetzt, knüpft eine Vielzahl erzählerisch angelegter Bilder (also solche, die sich von den Gattungen des Portraits oder des Stilllebens unterscheiden) direkt an einzelne antike Texte an. Diese Tradition reicht länger zurück, erhielt aber in der Renaissance mit Leon Battista Albertis Traktat *De pictura* von 1435/36 zusätzliche Prominenz: Der Verfasser behandelt im 2. und 3. Buch die für die adäquate Ausübung seines Berufes notwendigen handwerklichen und geistigen Fähigkeiten des Malers und spricht hierbei auch das *ingenium* an. Alberti rückt dabei die *historia*, die im Kunstwerk interpretiert

Abb. 1: Charles Le Brun, „Die Frauen vor dem Zeit des Darius / Das Zeit des Darius“, 1661
Foto: Archiv

werden soll, in das Zentrum der mit dem *ingenium* thematisierten Fähigkeiten, denn der Künstler soll seinen Gegenstand geschickt auswählen (*iudicium*) und mithilfe seiner Erfindungskraft (*inventio*) so ausgestalten, dass das Resultat dem ausgesuchten Thema angemessen ist (*aptum*). Alberti meinte dabei zwar mit der *historia* generell die im und mit dem Bild zu erzählende Geschichte – aber nicht zuletzt deshalb, weil die Themen vieler Kunstwerke auf biblische oder antike Texte zurückgehen, fokussierte sich die Bedeutung des Begriffs *historia* zunehmend auf die Schilderungen historischer und mythologischer Geschehnisse. Dies bedeutet nicht, dass die Werke keinerlei Beziehungen zur jeweiligen Gegenwart aufweisen sollten – ganz im Gegenteil: Im Sinne des Konzepts der „*Historia Magistra vitae*“ und des „*Historia docet*“ sollte die Darstellung zurückliegender Ereignisse durchaus auf das eigene „Jetzt“ verweisen und für dieses eine Art „Tugendspiegel“ bereithalten.

Charles le Brun's 1661 vollendetes Gemälde „Das Zelt des Darius“ (Musée National du Château de Versailles; Abb. 1, S. 9) stellt z. B. eine von verschiedenen antiken Autoren geschilderte Begebenheit nach der Schlacht von Issos im Jahre 333 v. Chr. dar: Alexander der Große besuchte zusammen mit seinem Freund Hephaestion das Zelt der Familie des von ihm besiegten Darius, um einem, um ihr mitzuteilen, dass dieser noch lebe, zum anderen jedoch, um ihr seinen Schutz zuzusichern. Hierbei kam es zu einer Verwechslung, denn die Familie des Darius hielt irrtümlich Hephaestion für den König und fiel vor ihm auf die Knie. Als sie entsetzt ihren Irrtum bemerkten, flehte Sisymbrius, die Mutter des Darius, um Vergebung für diesen Fehler, doch Alexander richtete sie großmütig mit seiner Hand empor und sprach: „Du hast dich nicht geirrt, Mutter, denn auch dieser ist Alexander.“ Passend zu diesem die Freundschaft zu Hephaestion ebenso wie die tugendhafte Demut Alexanders artikulierenden Diktum wurden Nachstiche des Gemäldes angefertigt, die mit ihrer Beischrift „*Il est d'un Roy de se vaincre soy mesme*“ („Es ziemt sich für einen König, sich selbst zu besiegen“) zugleich auch das mit der Darstellung intendierte Tugendprogramm aussprachen. Da das Gemälde 1660/61 nicht nur für Ludwig XIV., sondern auch unter dessen Augen angefertigt worden war und er es in der Folge wiederholt mit sich führte, wurde deutlich, dass der französische Herrscher diesen Anspruch auch für sich selbst reklamierte und sich auch darüber hinaus mit dem Vorbild des antiken Heroen Alexander und dessen Tugenden, Taten und Bedeutung identifizierte.³

„Lisez l'histoire et le tableau“

Das gewählte Beispiel deutet bereits die Herausforderungen an, die eine Interpretation von Kunstwerken stellt, die auf antike Texte rekurren: Die dargestellte Handlungsebene mag auf die Antike und auf den Inhalt des Textes verweisen – hinter dieser unmittelbar sichtbaren Schicht tut sich jedoch eine ganze Reihe von weiterführenden Fragen auf. Bei deren Beantwortung

wird deutlich, dass es in dieser Art von Kunst nicht primär oder ausschließlich darum ging, einen antiken Text zu „illustrieren“. Bereits im 17. Jh. trifft man jenes – 1766 von Gotthold Ephraim Lessing in seinem „Laokoon“ systematisiert aufgefächerte – Bewusstsein an, dass es fundamentale Unterschiede in Funktions- und Wirkweisen von Texten auf der einen und Bildern auf der anderen Seite zu berücksichtigen gilt.

Nicolas Poussin, „Die Mannalese“ (1638)

In seiner 1667 gehaltenen Rede vor dem Gemälde des französischen Barockmalers Nicolas Poussin „Die Mannalese“ von 1638 (Paris, Louvre; Abb. 2) reagiert Le Brun in seiner Eigenschaft als Präsident der französischen „Académie Royale de Peinture et de Sculpture“ auf Vorwürfe, das Bild setze den biblischen Text (2. Moses 16, 13–15) falsch um. Es zeigt den Mannaregen bei Tag und die Israeliten zu diesem Zeitpunkt noch als ausgehungert. Im Alten Testament wird dagegen berichtet, dass der Mannaregen bei Nacht und zur Überraschung der erst morgens erwachenden Israeliten gefallen sei, die außerdem durch den zuvor gefallenen Wachtelregen (2. Moses 16, 13) von der ärgsten Not bereits erlöst gewesen seien. Le Brun antwortet hierauf, „(...) mit der Malerei verhalte es sich anders als mit der Geschichte. Ein Historiker mache sich durch ein Gefüge von Worten und eine Folge von Diskursen verständlich. Diese formen ein Bild der Dinge, das er mitteilen möchte, und stellen eine Handlung, wie er sie sich wünscht, nach und nach dar. Der Maler jedoch hat nur einen Moment, in dem er die Sache packen muß, die er darstellen möchte. Um aber darzustellen, was in diesem Moment geschieht, ist es bisweilen notwendig, viele Ereignisse, die vorausgingen, miteinzuschließen, damit man das Sujet, das der Darstellung zugrunde liegt, versteht. Denn ohne dies wären die Betrachter des Gemäldes ebenso mangelhaft unterrichtet, als wenn der Historiker statt der ganzen Geschichte nur ihr Ende erzählte.“⁴ Daher, argumentiert Le Brun im Folgenden, habe Poussin die Israeliten noch ausgehungert gezeigt, um „das Überwältigende des Wunders zu demonstrieren“⁵ und den Regen der Manna habe er sich bei Tag ereignen lassen müssen, „denn anders kann er den Betrachter nicht wissen lassen, woher sie kommt“⁶.

Einem solchen Verweis auf die Unterschiedlichkeit der Struktur und Funktionsweise von Text und Bild scheint eine Äußerung Poussins zu widersprechen, der seinen Klienten und Mäzen Paul Fréart de Chantelou am 28. April 1639 bei der Betrachtung der für ihn ausgeführten „Mannalese“ dazu aufforderte, zugrunde gelegten Text und hieraus entwickeltes Gemälde direkt miteinander zu vergleichen: „*lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet*“ („Lesen Sie die Geschichte und dann das Bild, um zu erkennen, ob alles dem Thema angemessen ist“).⁷

Mit „*appropriée au sujet*“ scheint aber eben nicht die eigene Verpflichtung auf Texttreue gemeint zu sein, sondern vielmehr die Aufforderung an den Betrachter, zu erkennen („*connaître*“), wie



Foto: © Jean Louis Mazieres

Abb. 2: Nicolas Poussins „Die Mannalese“ (1638) folgt nicht genau der biblischen Vorlage: Es zeigt den Mannaregen bei Tag und die Israeliten noch hungrig. Charles Le Brun verteidigte die Entscheidung Poussins: „Um ... darzustellen, was in diesem Moment geschieht, ist es bisweilen notwendig, viele Ereignisse, die vorausgingen, miteinzuschließen, damit man das Sujet, das der Darstellung zugrunde liegt, versteht.“

geschickt der Maler die Vorgaben des Textes – ganz im Sinne von Albertis „*aptum*“ und Le Bruns Plädoyer – den Bedingungen des eigenen Mediums gemäß adaptiert hat.

Im Folgenden seien noch zwei Beispiele eingehender besprochen.

Annibale Carracci, „Herkules trägt das Himmelsgewölbe“, Rom 1595/96

Um 1595/96 stattete der aus Bologna stammende Maler Annibale Carracci die Decke eines kleineren Zimmers im Palazzo Farnese zu Rom, des sogenannten „Camerino Farnese“, mit Fresken sowie einem zentralen, am Scheitelpunkt der Decke eingelassenen Ölgemälde („Herkules am Scheideweg“) aus. Vertikal darüber und darunter ordnete Carracci zwei thematisch passende Darstellungen an: „Der ruhende Herkules“, und „Herkules trägt das Himmelsgewölbe“ (Abb. 3). Das Augenmerk soll auf eben diese Szene gerichtet werden, die auf den ersten Blick unmittelbar verständlich scheint: Unter dem Gewicht des hier traditionsgemäß als riesiger Globus gegebenen Himmelsgewölbes in die Knie

gegangen, stemmt der an seinem Löwenfell klar identifizierbare Heroe die Kugel mit seinem Rücken, während er sie mit seinen Händen in Position hält. Auch der Kontext scheint klar: Die Darstellung bezieht sich auf jene (u. a. von Pseudo-Apollodorus überlieferte) Erzählung,⁸ derzufolge Herkules Atlas bat, für ihn die Äpfel der Hesperiden zu besorgen, die er im Rahmen der ihm auferlegten zwölf Taten vorweisen musste. Atlas willigte unter der Bedingung ein, dass Herkules inzwischen für ihn das Himmelsgewölbe tragen möge, besorgte die Früchte, bekundete dann aber nach seiner Rückkehr, dass er das schwere Himmelsgewölbe künftig nicht mehr tragen wolle, weshalb er Herkules damit zurücklassen wollte. Dieser stimmte scheinbar zu, bat Atlas dann jedoch, die Kugel kurz noch einmal zu übernehmen, damit der Heroe sich auf das dauerhafte Tragen der Last etwas bequemer einrichten könne. Ohne die List zu erkennen, willigte Atlas ein – aber kaum hatte er das Gewölbe auf seinem Rücken, ließ ihn Herkules triumphierend damit zurück. Die Darstellung im Camerino Farnese zeigt allerdings keinen Atlas. Es scheint sich also um eine Szene zu handeln, die im Anschluss an die erste Übergabe der Himmelskugel spielt: Herkules trägt sie und wartet



Abb. 3: Die Astronomen in Annibale Carraccis Fresko (1596) machen deutlich, dass es sich bei der Herkules-Darstellung nicht um eine narrative Szene handelt. Sie repräsentieren Intelligenz und deuten an, dass Herkules von Atlas in der Astronomie unterrichtet wurde.

auf die Rückkehr des Atlas. Was allerdings irritiert, sind die beiden je links und rechts am Bild lagernden Männergestalten: Der Linke scheint Herkules eine Armillarsphäre, ein astronomisches Gerät, zu reichen, das der Darstellung der Bewegung von Himmelskörpern dient. Der rechts Sitzende blickt auf den von Herkules getragenen Himmelsglobus und schlägt zugleich mit einem Zirkel Kreise in einem Buch – er scheint also etwas, das er auf der Himmelskugel beobachtet, in grafischer Abstraktion zu notieren. Diese beiden Assistenzfiguren, üblicherweise als Astronomen identifiziert, machen deutlich, dass es sich bei der Herkules-Darstellung nicht, wie zunächst angenommen, um eine narrative Szene handelt. Wie eine solche aussehen kann, hatte Annibales Bruder Agostino Carracci zwei Jahre zuvor in einem 1593/94 im Palazzo Sampieri zu Bologna ausgeführten Fresko gezeigt: Dort ist Herkules gerade im Begriff, dem sich ihm nahenden und in einer Hand die Äpfel der Hesperiden haltenden Atlas die Himmelskugel zu übertragen.⁹

Bei dem Gemälde im Palazzo Farnese hingegen scheint es sich eher um ein allegorisches Denk-Bild zu handeln, welches das Wissen des gelehrten Betrachters herausfordert und ihm aufgibt, zu erkennen, dass es sich angesichts der Anwesenheit der beiden Astronomen nicht um eine erzählerisch angelegte Interpretation des Mythos von Herkules und Atlas handeln kann. Vielmehr wird der Betrachter dazu eingeladen, Beziehungen zwischen diesem Gemälde, den anderen Herkules-Darstellungen und weiteren Texten zu suchen, zu erkennen und zu verstehen, denen

zufolge Atlas auch als Gott der Astronomie aufgefasst wurde.¹⁰ Gelingt dem Rezipienten dies, so begreift er, dass es sich auch bei den anderen Herkules-Darstellungen um Szenen handelt, in denen es um Wissen, Weisheit und Klugheit geht: Der sich am Scheideweg befindende Herkules wird sich richtig für den Weg der Tugend entscheiden, und der ruhende Herkules löst die Inschrift „Mühe ist die Quelle der süßen Ruhe“ (eine Variation auf Plutarchs Spruch „Die Erholung ist die Würze der Arbeit“)¹¹ auf einem Stein ein, auf dem nicht zufällig ein sphinx-artiges Geschöpf als Symbol der Weisheit steht. Zugleich jedoch verkörpert das Wesen wohl einen der Stymphalischen Vögel, der, zusammen mit den anderen um den Stein herum liegenden Tieren (der Kerynischen Hirschkuh, dem Erymanthischen Eber, Kerberos) sowie mit dem von Herkules getragenen Fell des Nemäischen Löwen, für die von Herkules dank seiner List und Klugheit erfolgreich ausgeführten Taten steht.¹² Dazu passt, dass eine der in Gold-Grisaille gehaltenen Tugendpersonifikationen, die „Intelligenza“,¹³ als Attribute nicht nur eine Schlange, sondern auch eine Armillarsphäre in der Hand hält, mit der zu den ebenfalls Intelligenz repräsentierenden Astronomen in der Herkules-Darstellung verwiesen wird. Sie deuten an, dass Herkules von Atlas in der Wissenschaft der Astronomie unterrichtet wurde.

Der gelehrte Betrachter soll jedoch noch einen weiteren Bezug erkennen, der in der Darstellung des das Himmelsgewölbe tragenden Herkules erkennbar ist: Die darin von dem Heroen eingenommene Pose geht nämlich auf die antike Skulptur des „At-

Annibale Carracci, „Hercules supporting the world flanked by Euclid and Ptolemy“, 1596, Camerino Farnese/ Palazzo Farnese, Rom, Italien, Foto: © Bridgeman Images

las Farnese“ zurück, die sich damals im Besitz der Familie Farnese befand und im Palazzo Farnese aufgestellt war (Abb. 4). Annibale erwies somit zum einen seinem Auftraggeber, dem Kardinal Odoardo Farnese, dessen Besitz und der Vorbildlichkeit der Antike eine Hommage. Zugleich jedoch gab er damit auch eine ästhetische Stellungnahme ab, denn er machte damit deutlich, dass und inwiefern er Dinge anders umsetzte als seine Vorläufer und Malerkollegen: Hätte man zuvor in der Spätrenaissance, deren Malerei auch mit dem Begriff des „Manierismus“ bezeichnet wird, das antike Vorbild möglichst getreu und unverändert in die Szene hineinkopiert, so war Annibale bestrebt, zu zeigen, dass man das Vorbild der Antike mit jeder Verwendung stets neu aktualisieren, d. h. der jeweiligen Situation anpassen sollte. Da Carracci seinem Herkules eine sehr viel größere Kugel auferlegte, sah er sich gehalten, die Körperhaltung des Helden nun auch den damit geänderten statischen Verhältnissen anzupassen: Ein Vorgang, den Annibale, wie wir dank erhaltener Vorzeichnungen wissen, anhand eines männlichen Modells studierte, das offenbar die Pose des „Atlas Farnese“ einnehmen sollte. Anhand von dessen Körperstellungen studierte der Maler schließlich die für die vergrößerte Kugel adäquate Haltung vor. Diese Praxis wurde von Annibales Zeitgenossen und auch Biografen nicht nur bemerkt, sondern sogar eigens gelobt. So charakterisiert der italienische Autor Giovan Pietro Bellori in seiner 1672 veröffentlichten Lebensbeschreibung Annibales Leistung wie folgt: „Sein besonderer Stil bestand darin, dass er das Ideal mit der Natur verband.“¹⁴

Es ging bei der Herkules-Darstellung im Camerino Farnese also nicht alleine um die visuelle Umsetzung eines einzelnen Textes, sondern dieser bot vielmehr Anlass und Ausgangspunkt für eine Reihe von recht komplexen Verweisen zu einem anderen Text sowie zu innerhalb wie außerhalb des Deckenfreskos befindlichen Figuren.

Nicolas Poussin, „Die Rettung des Königs Pyrrhus“, Paris, Louvre, 1634

1634 interpretierte Nicolas Poussin mit der „Rettung des Königs Pyrrhus“ (Abb. 5) ein in der früheren wie späteren Kunstgeschichte extrem selten dargestelltes Thema, das mehr noch als die Fresken Carraccis einen wissenden Betrachter voraussetzt, der überhaupt in der Lage ist, die gezeigte Handlung vor dem Hintergrund des zugrunde gelegten Textes – einer Episode aus Plutarchs *Leben des Pyrrhus* – zu identifizieren.¹⁵ Wie wir aufgrund von Zeugenaussagen des Malers in einem Prozess wissen, pflegte Poussin in seinen früheren Schaffensjahren offenbar ganz bewusst Gemälde mit eher exotischen Themen zu beginnen. Er spekulierte darauf, dass so die Neugierde potenzieller Kunden geweckt würde, die dann die Fertigstellung des Bildes – eventuell auch gemäß ihren Wünschen – in Auftrag geben könnten.¹⁶ Es ist ungewiss, ob es sich auch bei dem für Kardinal Gian Maria Roscioli gemalten „Pyrrhus“ so zugetragen hat. In jedem Fall zeigt Poussin



Abb. 4: Die Pose des das Himmelsgewölbe tragenden Herkules in Carraccis Fresko geht auf die antike Skulptur des „Atlas Farnese“ zurück. (Römische Marmorkopie eines griechischen Originals; 2. Jh. n. Chr.)

hier – ganz im Sinne von Albertis Postulat des vom Künstler an den Tag zu legenden *ingeniums* –, dass er es verstand, geschickt eine *historia* auszuwählen und sie sodann mithilfe seiner Erfindungskraft und seines Wissens dem ausgesuchten Thema angemessen auszugestalten. Dabei bewies der Maler zugleich, dass er die Funktionsgesetze seiner Malerei so reflektiert hatte, dass er die Handlungsstruktur der literarischen Vorlage – Plutarch, Pyrrhos – entsprechend zu adaptieren wusste. Denn Plutarchs Text schildert, wie der König von Epeiros, Aiakides, durch die aufständischen Molosser vertrieben wird und es zwei Getreuen des Herrschers gelingt, auch dessen kleinen Sohn Pyrrhus vor den Feinden zu retten und in Sicherheit zu bringen. Die Flucht vor den Verfolgern wird allerdings durch den Umstand erschwert, dass sie zur Versorgung des Kindes einige Diener und Frauen mitnehmen müssen. Daher wird beschlossen, Pyrrhus drei jungen Männern zu übergeben, die ihn so schnell wie möglich in das benachbarte und freundlich gesonnene Megara bringen sollen, während die übrigen Getreuen versuchen, die feindlichen Verfolger vorübergehend zurückzuschlagen. Nachdem ihnen dies gelungen ist, eilen sie den Kameraden nach, müssen allerdings feststellen, dass diese kurz vor Megara aufgehalten wurden: Die Strömung des an der Stadt entlangfließenden Stroms war durch starke Regenfälle zwischenzeitlich so angeschwollen, dass ein Hinüberschwimmen mit Kind und Gefolge an das rettende Ufer unmöglich ist. Die tosenden Wassermassen verhin-



Foto: © Jean Louis Mazieres

Abb. 5: In Nicolas Poussins „Die Rettung des Königs Pyrrhus“ (1634) dient der junge Pyrrhus als Scharnier zwischen der Handlung in der Gegenwart (links) und der Vorgeschichte (rechts). Poussin veranschaulicht so die unmittelbare Bedrohung, der es zu entkommen gilt, und erhöht die Dramatik des dargestellten Moments.

dern zudem eine Verständigung mit den auf der anderen Seite des Flusses stehenden Einheimischen, denen man folglich die bedrohliche Lage nicht verständlich machen kann. Da somit weder Rufe noch Gesten helfen, beschreiben die Getreuen daraufhin ein Stück Baumrinde und schleudern dieses mithilfe eines Speers bzw. eines Steines auf die andere Flussseite. Dort liest man die Botschaft, baut rasch mehrere Flöße und rettet Pyrrhus und seine Helfer so vor den herannahenden Feinden.

Wie schon im Falle der späteren „Mannalese“ gesehen, zieht Poussin auch hier – im Interesse der Verständlichkeit und der Erzählökonomie, aber auch im Sinne einer größeren Spannungswirkung – mehrere Momente der Erzählung zusammen. D. h. zeitlich aufeinanderfolgendes wird kompakt zu im Raum hintereinandergeordnetem adaptiert, wobei Poussin quasi rückwärts, von der unmittelbaren Gegenwart der Handlung zu deren Vorgeschichte, erzählt: Links und im Vordergrund sieht der Betrachter als Erstes die Gruppe der Getreuen, die eine Botschaft zu den Bewohnern von Megara hinüberschleudern; rechts daneben bemüht sich noch einer der Soldaten vergeblich, sich mit Gesten verständlich zu machen und weist dabei auf die Hauptfigur, den kleinen Pyrrhus. Dieser dient zugleich als eine Art Scharnier, von dem aus die Handlung nun von den nach links ausgerichteten und für die Gegenwart stehenden Soldaten in die Vorge-

schichte umklappt. Die ihn versorgenden Frauen schauen voll angstvoller Ergriffenheit nach rechts, wo im Hintergrund weitere Gehilfen die bereits bedrohlich nahe herangerückten Feinde zurückzuhalten versuchen. Angesichts der räumlichen Nähe der Verfolger erscheint es wenig wahrscheinlich, dass den Getreuen des Pyrrhus noch die Zeit bliebe, darauf zu warten, dass man in Megara die rettenden Flöße baut, aber Poussin veranschaulicht so die unmittelbare Bedrohung, der es zu entkommen gilt, und erhöht zugleich die Dramatik des dargestellten Moments. Wie schon im Falle des „Herkules“-Freskos von Annibale Carracci, bezieht sich das „Pyrrhus“-Gemälde Poussins aber nicht nur auf einen Haupttext; auch hinter diesem Gemälde stehen mehrere Texte. So geht die Darstellung der Stadt im linken Hintergrund auf eine offenbar sehr aufmerksame Lektüre Poussins gleich mehrerer Beschreibungen des historischen Megara zurück, die er nicht nur bei einem anderen Text Plutarchs, sondern auch bei einem ganz anderen Autor, nämlich bei Pausanias und dessen Reisebeschreibungen, fand.¹⁷ Die so gewonnenen Erkenntnisse über die charakteristischen Wahrzeichen der Stadt (darunter ein Amazonengrab, das Poussin links von der Hermesstatue akribisch wiedergibt) verband der Maler mit den Figuren im Vordergrund: Es fällt auf, dass die rechts stehende, sich umwendende Frau neben sich einen typischen Amazonenschild, eine „Pelte“, neben sich

liegen hat, die wohl – ähnlich wie die sonst in Historiengemälden häufig dargestellten Flussgötter – auf den speziellen Handlungsort hinweisen soll.¹⁸ Wie Annibales „Herkules“ versteht sich Poussins Gemälde schließlich ebenfalls als selbstbewusster Beitrag zu einem kunsttheoretischen Diskurs, denn bereits die Wahl des Themas und dessen motivische Zuspitzung sind hier bezeichnend: Das Bild handelt gemäß der Textvorlage von den Grenzen der rein akustischen und visuellen Kommunikation. Die Getreuen des Pyrrhus können sich angesichts des Wassergetöses nicht mit gesprochenen Worten verständlich machen; Gesten versagen ebenfalls. Daher müssen sie auf die Schriftsprache zurückgreifen. Darüber hinaus aber zeigt Poussin zum einen, dass er das an und für sich nicht Malbare – nämlich Geräusche – durch die Reaktionen der Handlungsfiguren durchaus darstellen kann; zum anderen stellt er mit seinem Bild in gewisser Weise wieder die erweiterten Möglichkeiten einer visuellen Kommunikation dar. Denn auch wenn der Betrachter zur adäquaten „Lektüre“ des Gemäldes dessen Textgrundlage kennen muss, so überbietet doch die bildliche Darstellung das Schriftliche, indem sie simultan und synoptisch zeigt, was auf der Ebene der Schrift auf verschiedene Texte verteilt ist: „Lisez l'histoire“ – um sich von der Topografie des für Plutarchs Pyrrhus-Episode zentralen Schauplatzes von Megara literarisch einen Eindruck zu verschaffen, muss der Leser zwischen den verschiedenen Texten Plutarchs und der Beschreibung des Pausanias hin- und herblättern. „Lisez l'image“ – der gebildete Betrachter des Gemäldes muss sich nur von Poussin durch dessen Bild leiten lassen, um dasselbe Ziel zu erreichen.

Die Grenzen des Malbaren (gerade im Hinblick auf Geräusche) waren zuvor insbesondere von Leonardo da Vinci in seinem „Malerei-Traktat“ von ca. 1480/1516 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Urbinus Latinus 1270) diskutiert worden. Poussin war 1632 mit dessen Illustration für eine geplante und erst 1651 erfolgte Veröffentlichung des Textes beauftragt worden. Nicht zufällig griff er dann auch auf zwei dieser Zeichnungen zurück, als er die Figuren des Speer- und des Steinschleuders im „Pyrrhus“ gestaltete,¹⁹ die jedoch zugleich – ähnlich wie Carraccis „Herkules“ – auch eine Auseinandersetzung mit antiken bzw. frühneuzeitlichen Vorbildern darstellen: Der Steinschleuderer im „Pyrrhus“ geht in wesentlichen Momenten auf die antike Skulptur des sogenannten „Borghesischen Fechters“ (Paris, Louvre) zurück, die Figur des Speerwerfers orientiert sich an einem Soldaten in einem Fresko Raffaels in den vatikanischen „Loggien“.²⁰

Fazit: „Texte veut dire, tissu“ – Le plaisir du texte (1973)

Es dürfte deutlich geworden sein, dass Gemälde, die Texte interpretieren, sehr viel mehr leisten als eben diese auf einen bestimmten Text zielende Interpretation. Sie verweben und verflechten dabei nämlich vielmehr die zugrunde gelegte literarische Vorlage nicht nur häufig mit weiteren Texten, sondern auch mit

kunstinternen, häufig rein visuell artikulierten Diskursen. Insofern könnte man diese Kunstwerke selbst wieder – mit aller gebotenen Zurückhaltung – im Sinne von Roland Barthes als „Texte“ verstehen: „Texte veut dire, tissu“ (...), schrieb Barthes 1973 in seinem Buch „Le plaisir du texte“: „Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier, aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht (...)“²¹ ■

Anmerkungen

- 1 v. Ranke, Leopold: *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*, Leipzig 31885, Vorwort, S. VII. Vgl. dazu auch Vierhaus, R.: *Ran-kes Begriff der historischen Objektivität*, in: Koselleck, R./ Mommsen, W.J./ Rüsen, J. (Hgg.): *Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft*, München 1977 (= Beiträge zur Historik. Bd. 1), 63–76.
- 2 Vgl. Schlink, W.: *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins „Mannawunder“*, Freiburg i. Br. 1996.
- 3 Vgl. Kirchner, Th.: *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001.
- 4 Zitiert nach Schlink 1996, 46–47.
- 5 Schlink 1996, 47.
- 6 Schlink 1996, 47. Vergleichbare Diskussionen wurden auch vor einem anderen Gemälde Poussins, „Rebecca und Elieser“ von 1648 (Paris, Louvre) geführt: Am 7. 1. 1668 hielt Philippe de Champaigne einen Akademievortrag zu dem Bild; in der Diskussion wurde dann ähnliche Kritik an Poussin geäußert. Vgl. Schlink 1996, 197–205, hier v. a. 203–204. Vgl. dazu auch: Thuillier, J.: *Temps et tableau: la théorie des 'péripiétés' dans la peinture française du XVIIe siècle*, in: *Stil und Überlieferung des Abendlandes (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte)*, Berlin 1967, 191–206.
- 7 Blunt, A. (Hg.): *Nicolas Poussin: Lettres et propos sur l'art*, Paris 1989, 45.
- 8 Vgl. *Pseudo-Apollodorus, Bibliotheca: Apollodorus, The Library*, übers. v. Frazer, J.G., London 1921 (Loeb Classical Library Volumes 121 / 122), 2. 119–120.
- 9 Vgl. Riccòmini, E.: *L'Ercole trionfante. I tre Carracci a casa Sampieri*, Bologna 2006, 32–33.
- 10 Vgl. z. B. *Diodorus Siculus: Didodor's von Sizilien historische Bibliothek*, übers. v. Wurm, J.F., Stuttgart 1831, hier Buch 4, 27, S. 400–401, der berichtet, Atlas habe es in der Astronomie sehr weit gebracht und eine Kugeldarstellung des Kosmos besessen. Aus Dankbarkeit für die Befreiung seiner Töchter durch Herkules habe er sein Wissen mit diesem geteilt, der daraufhin die Lehre von der Kugelgestalt der Welt an die Griechen vermittelt habe.
- 11 Plutarch, *Moralia I*, Über die Erziehung der Kinder, 13.
- 12 Hyginus, *Fabula 151* zufolge hatten die von Herkules besiegten Ungeheuer die gleiche Abkunft wie die Sphinx. Vgl. dazu auch Martin, J.R.: *The Farnese Gallery*, Princeton, New Jersey 1965, 29.
- 13 Diese Ikonografie folgt Ripa, C.: *Iconologia* [erstmalig 1593], hg. v. Buscaroli, P., Mailand 1992, 197–198.
- 14 Bellori, G.P.: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [Rom 1672], hg. v. Borea, E., Mailand 2009, 90: „Il suo proprio stile fu l'unire insieme l'idea e la natura (...)“
- 15 *Plutarch, Große Griechen und Römer (Vita Parallelae)*, 6 Bde., hg. u. übers. v. Ziegler, K., Stuttgart/Zürich 1954/65, hier Vol. 6 (Pyrrhos), 1965.
- 16 Vgl. dazu Costello, J.: *The Twelve Pictures 'Ordered by Velasquez' and the Trial of Valguarnera*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 13, Nr. 3/4, 1950, 237–284, hier v. a. 261 und 275.
- 17 Vgl. dazu Keazor, H.: *Poussins Pargera. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins*, Regensburg 1996, 51–58.
- 18 Vgl. Keazor 1996, 47.
- 19 Vgl. Rosenberg, P./ Prat, L.-A.: *Nicolas Poussin 1594 – 1665: Catalogue raisonné des dessins*, 2 Bde., Mailand 1994, Bd. 1, 242.
- 20 Vgl. dazu Friedlaender, W.: *Nicolas Poussin. A New Approach*, London 1966, 19 (Borghesischer Fechter) und Kauffmann, G.: *Beobachtungen in der Pariser Poussin-Ausstellung*, in: *Kunstchronik*, XIV, 1961, 93–101, hier 95 (Raffael).
- 21 Barthes, R.: *Die Lust am Text* [1973], Frankfurt a.M. 1974, 94.