

Barbara E. Borg

Blinde Flecken: Die frühe griechische Allegorie als Beispiel kollektiver Verdrängung¹

»Für die bildende Kunst«, so formulierte Karl Reinhardt in seinem bereits 1937 verfaßten, aber erst 1960 erschienenen, viel beachteten und -zitierten Aufsatz *Personifikation und Allegorie*, »erledigt sich die Frage kurz und schlicht: Archaisches und Klassisches kennt Allegorisches noch nicht.«² Dieses Diktum faßt nicht nur die Auffassung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts über die frühe griechische Kunst denkbar prägnant zusammen, sondern entspricht auch heute noch der *communis opinio*. Doch wie in solchen Fällen häufig, sind auch in diesem die Prämissen, auf denen die Auffassung letztlich ruht, mit der Zeit völlig aus dem Blick geraten. Im folgenden soll es nicht darum gehen, Reinhardts Diktum zu widerlegen – dies wäre im gegebenen Rahmen kaum möglich.³ Vielmehr soll am Beispiel der Allegorie gezeigt werden, daß Wissenschaftsgeschichte im Sinne einer Rekonstruktion solcher Prämissen geläufiger Meinungen dazu beitragen kann, Denkbarrieren zu überwinden, blinde Flecken sichtbar zu machen, neue Fragen an – teils »altbekanntes« – Material zu stellen oder alte Fragen neu zu überdenken

1 Diese nur leicht veränderte Fassung meines Berliner Kolloquiumsvortrags stellt in knapper Form Thesen vor, die in Borg (im Druck) ausführlicher erläutert und begründet werden. Für die Möglichkeit, diese Thesen in Berlin zur Diskussion zu stellen und den Beitrag an dieser Stelle zu publizieren, sei den Veranstaltern und Herausgebern herzlich gedankt. Mein Dank gilt darüber hinaus Glenn W. Most und allen Teilnehmern des Leibniz-Kolloquiums *Nachleben der Antike* für die anregenden Diskussionen, denen auch der vorliegende Text viel verdankt.

2 Reinhardt (1966) 34.

3 Es versteht sich von selbst, daß die Frage nach der Existenz von archaischen und klassischen Allegorien ganz wesentlich von der

Definition des Begriffs Allegorie abhängt. Jede erneute Suche im überlieferten Bildbestand müßte demnach zunächst eine für dieses Material sinnvolle Terminologie zu finden suchen. Im folgenden wird der Terminus in der von den jeweils betroffenen Personen gebrauchten Weise verwendet. Deren – oft nur implizite – Definitionen unterscheiden sich teils erheblich, doch ist ihnen gemeinsam, daß sie unter Allegorie eine mehrsinnige Ausdrucksweise verstehen, die das eine sagt/zeigt und ein anderes (auch) meint, eine Ausdrucksweise mit mehreren Bedeutungsebenen, die deutlich getrennt und unterscheidbar sind und zu ihrem Verständnis einen diskursiven, rationalen Zugang erfordern.

und somit unsere Perspektive auf den jeweiligen Gegenstand des Interesses zu erweitern.⁴

Noch für Winckelmann, den viel gefeierten, aber erst in den letzten Jahren wieder vermehrt auch gelesenen ›Heros Ktistes‹ der Klassischen Archäologie, war die Allegorie geradezu identisch mit jeder ›wahren‹ Kunst. Deren Aufgabe, so meinte er, sei nicht die reine Mimesis des physisch Gegebenen, sondern die Verbildlichung und dadurch (in jedem Sinne) anschauliche Vermittlung der Bedeutungshaltigkeit der empirisch erfahrbaren Welt, von allgemeinen Werten und Wahrheiten, welche eben nur durch Allegorie erfolgen könne. Die allegorische Ausdrucksform der Griechen waren für Winckelmann, entsprechend der geläufigen Auffassung des 18. Jahrhunderts, vor allem die Mythen, welche ebenso wie die Götter und Heroen selbst in Anlehnung an die antiken Mythenallegoresen gedeutet und als dichterische, das heißt mythopoietische, deutende und bedeutende Erfindungen von Dichtern und Künstlern angesehen wurden. Originell ist bei Winckelmann jedoch die absolut zentrale Rolle der Allegorie, die nun Grundbedingung jeder ›wahren‹ Kunst wird, indem nur sie überhaupt Bedeutsamkeit garantiert. Sie ist nicht nur der Sinngehalt eines Kunstwerkes selbst, sondern zugleich der Prozeß seiner Entstehung wie der seiner Deutung: Allegorie ist einerseits ein hermeneutisches Verfahren – was wir Allegorese nennen – das sowohl der antike Künstler bei der Betrachtung und Deutung der Natur angewendet hat, als auch der moderne Betrachter des Kunstwerks anwenden soll, um dessen Bedeutung zu rekonstruieren; andererseits ist Allegorie jener kreative Prozeß, der dem Kunstwerk erst diese Bedeutung beilegt.

Das Schicksal der Winckelmannschen Theorie der Allegorie in der späteren Rezeption wäre durchaus eine eigene Untersuchung wert. Hier mag es genügen, darauf hinzuweisen, daß dieser Aspekt seiner Kunsttheorie trotz gelegentlicher hellsichtiger Beobachtungen – man denke etwa an Erwin Panofsky oder Martin Fontius⁵ – und trotz der glänzenden Analyse Markus Käfers⁶ konsequent ausgeblendet wurde.⁷ Doch verschwand nicht nur die Theorie der Allegorie aus Winckelmanns Werk, sondern zugleich die Allegorie als künstlerische Ausdrucksform aus der älteren griechischen Kunst. Die Gründe dürften in beiden Fällen ganz ähnlich gelagert sein und gehen auf einen tiefgreifenden Wertewandel gegen Ende des 18. Jahrhunderts zurück, der nun mit der fortbestehenden Bewunderung für die griechische Kultur (und Winckelmann) in Konflikt geriet.

Winckelmanns Wertschätzung der Allegorie war noch zu seiner Zeit weitgehend unproblematisch und entsprach sowohl der Kunstpraxis wie deren allgemeiner

4 Selbstverständlich soll damit Wissenschaftsgeschichte nicht auf diese Aufgabe reduziert werden; sie scheint mir aber eine der interessantesten zu sein.

5 Panofsky (1960) Anm. 261; Fontius (1968) 9.

6 Käfer (1986).

7 Vgl. auch Borg (1999).

Beurteilung. Doch hat sich letzere gegen Ende des 18. Jahrhunderts geradezu in ihr Gegenteil verkehrt – im Zuge eines Wandels des Kunstideals, oder besser: Mit der erstmaligen Entwicklung eines echten ›Kunst‹-Begriffs, der heute so weitgehend akzeptiert wird, daß er oftmals geradezu als zeitlose Wahrheit erscheint, die im 18. Jahrhundert nicht etwa konstruiert, sondern entdeckt worden sei.⁸ Dieses neue Konzept des autonomen Kunstwerks geht in Ansätzen bereits auf das frühere 18. Jahrhundert zurück, als man infolge des sich auf breitere bürgerliche Kreise ausdehnenden Connaissanceurwesens nach einer Theorie dieser neu geschaffenen Kategorie der von aller Zweckmäßigkeit befreiten ›Schönen Künste‹ suchte und Schlüsselbegriffe der Metaphysik und der Theologie auf die Kunst übertrug – namentlich die Vorstellung Gottes als eines autarken, absoluten, nur durch Kontemplation und in uneigennütziger Liebe schaubaren, nicht hintergehbaren Wesens. Diese Übertragung stellte in gewisser Weise die Umkehrung der Entwicklung eben dieser Gottesvorstellung dar, die von den Kirchenvätern aus der platonischen Lehre von der Idee des absoluten Schönen und Guten und aus dem an diese anknüpfenden Plotinischen Konzept des Absoluten entwickelt worden war. Bereits 1785 durch Karl Philipp Moritz⁹ in allen wesentlichen Zügen entfaltet, erhielt dieses Kunstverständnis durch Kant und seine Maxime des ›interesselosen Wohlgefallens‹ im freien Spiel der Erkenntniskräfte beim ästhetischen Urteil im Anblick des Schönen¹⁰ einen entscheidenden Impuls. Auch wenn in der Folge einzelne Punkte der Kunsttheorie leidenschaftlich diskutiert wurden, so waren zentrale Aspekte dieser Autonomie- und Genieästhetik unumstritten und bereits im frühen 19. Jahrhundert vollkommen etabliert. ›Wahre‹ Kunst ist hier nach autonom in jeder Hinsicht: Sie ist nicht nur zweckfrei, sondern ohne jeglichen Bezug auf etwas außer ihr Befindliches. Ihr Charakteristikum ist daher das Zusammenfallen von Idee und Sinnlichkeit, von Erscheinung und Bedeutung, des Allgemeinen mit dem Besonderen; sie ist eine durch Ganzheit und Einheit geprägte Entität, die vom Genie in einem großen Wurf geschaffen und auch vom Betrachter nicht mehr aufgelöst, sondern nur in ihrer Vollkommenheit intuitiv, durch ›Einführung‹ wahrgenommen und, wenn überhaupt, nur unzureichend oder wiederum durch Kunst, durch Dichtung, sprachlich umgesetzt, nicht aber vollständig erklärt werden kann.

Daß der in diesem Sinne neu gefaßte Kunstbegriff nicht ohne Auswirkungen auf die Beurteilung der Allegorie bleiben konnte, liegt auf der Hand, denn bei allen Unterschieden in der Definition und Beurteilung von Allegorie im Detail blieb doch das bereits in der Wortetymologie angelegte, wesentliche Charakteristikum

8 So die treffende Analyse von Abrams (1989 a) 136; Abrams (1981) 75 f. Zum folgenden auch Abrams (1953); Abrams (1981); Abrams (1989 a); Abrams (1989 b). Für den

Hinweis auf diese Arbeiten danke ich Daniel Graepler.

9 Moritz (1962).

10 Kant (1990) § 59.

konstant: Daß sie zwei von einander verschiedene und stets unterscheidbare Bedeutungsebenen enthalte und insofern einen rationalen, reflektierenden, diskursiven Umgang sowohl bei ihrer Kreation als auch bei ihrer Deutung notwendig erfordere. Wo immer jenes Ideal der Kunst als autonomer Einheit anerkannt wurde, mußte die Allegorie eben wegen dieses sie konstituierenden Elements der Trennung von Erscheinung und Bedeutung zumindest als problematisch erscheinen, wenn sie nicht geradezu zum negativen Gegenstück der »eigentlichen« Kunst wurde.

Daß diese Neubewertung der Allegorie darüber hinaus in Konflikt mit einer unverändert positiv beurteilten, ja oft geradezu als normativ aufgefaßten griechischen Kultur im allgemeinen und griechischen Kunst im besonderen geräten mußte, war unvermeidlich und hat zu verschiedenen mehr oder weniger ausführlichen Apologien geführt.

Im Jahr 1881 publizierte etwa Hugo Blümner seine Schrift *Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten*, deren Argumentation äußerlich so aufgebaut ist, daß sich aus dem Nachweis des Fehlens von Allegorien bei den Griechen der klassischen Zeit die Verurteilung der Allegorie generell und ihre Verbannung auch aus der modernen Kunst ergibt. Doch zeigt die von Anfang an wertende Ausdrucksweise (man habe den Griechen die »Hinneigung zur Allegorie« »vorgeworfen«, sie ihrer »beschuldigt« usw.¹¹) hinlänglich, daß das Urteil über die Allegorie bereits feststand. Nicht zuletzt dadurch gewinnt man den Eindruck, daß das Anliegen des Altphilologen und Archäologen Blümner mindestens ebenso sehr, wenn nicht vornehmlich, darin bestand, die griechische Kunst von dem »Vorwurf« der »Hinneigung zur Allegorie« zu entlasten, wie darin, eine Handlungsanweisung für moderne Künstler zu geben – die schließlich auch einigermaßen kompromißlerisch und unscharf ausfiel. Die apologetischen Bemühungen in bezug auf die antiken Griechen liegen jedenfalls auf der Hand und wenn er vom Kunstwerk verlangt, es müsse »sofort beim ersten Anblick schon wenigstens in seiner Totalität erfaßt und begriffen« werden können, wogegen der Betrachter die Allegorie »unmöglich beim ersten Blick übersehen« könne, sondern sie »erst langsam, nach und nach, herausfinden und sich deuten« müsse,¹² erkennt man wesentliche Züge des Kunstideals der Goethezeit, dessen theoretische Begründungen und Voraussetzungen jedoch ebenso wenig reflektiert werden wie seine Historizität, und dessen Merkmale weitgehend den Charakter von nicht mehr hinterfragten Topoi besitzen.¹³

11 Vgl. etwa Blümner (1881) 9, 13 und öfter.

12 Blümner (1881) 89.

13 Dies ist um so erstaunlicher, als Blümner sehr wohl mit der komplexen goethezeitlichen

Kunsttheorie vertraut war; s. zum Beispiel seine Ausgabe von Lessings *Laokoon*, Blümner (1876). Zu Blümners Schrift ausführlich Borg (im Druck).

Das Fortwirken des Ideals vom autonomen Kunstwerk auch im Umgang mit der griechischen Kunst in der Klassischen Archäologie als Wissenschaft wird von Daniel Graepler gründlicher untersucht werden¹⁴ und läßt sich in der Kürze auch kaum in angemessener Ausgewogenheit darstellen. Ich muß mich hier auf einige isolierte Hinweise beschränken. Während des Dritten Humanismus wird der Versuch unternommen, die Vorstellung der Autonomie auch der antiken Kunst (und Dichtung), zu welcher neben den Skulpturen auch die bemalte Keramik gerechnet wird, mit einer wissenschaftlichen (im Sinne von rational-diskursiven) Bearbeitung zu verbinden. Diese Quadratur des Kreises ist Kern der von Guido Kaschnitz von Weinberg entwickelten und überaus einflußreichen Strukturanalyse¹⁵ und wird etwa im *Handbuch der Archäologie* von 1939 programmatisch empfohlen in den Beiträgen von Ernst Buschor und Bernhard Schweitzer, welche als Heilmittel gegen die positivistische Archäologie des Historismus auf eine Kunstarchäologie hoffen, »in der sich Intuition und wissenschaftliche Erkenntnis aufs neue fruchtbar verbinden und das Einzelwerk zu einer reineren Darstellung seiner selbst in dem Bewußtsein des Forschers gelangt«. ¹⁶ Mag dieses Pathos auch später ein wenig befremdlich erschienen sein, so ist doch das Konzept selbst sehr erfolgreich gewesen. Wenn gerade die Beiträge von Buschor und Schweitzer in der ansonsten völlig überarbeiteten Neuauflage des *Handbuchs der Archäologie* von 1969 mit dem Hinweis auf ihre angebliche Zeitlosigkeit¹⁷ unverändert bzw. nur mit leichten Korrekturen und Ergänzungen wieder abgedruckt wurden, so scheint mir dies nicht nur Ausdruck der scheinbar aporetischen Situation der Disziplin zu sein, deren Selbstfindungsprozeß durch ängstliche »Abstinenz von grundlegenden methodischen Fragen« behindert wurde, wie Adolf Borbein in seiner Gnomon-Rezension treffend diagnostiziert hat.¹⁸ Sie scheint mir darüber hinaus auch ein klares Indiz für die Attraktivität dieses Konzeptes einer irgendwie heilsamen, die Entfremdungen und Brüche des modernen Lebens kompensierenden griechischen Kunst und für das, wenn auch nicht mehr unumstrittene, Fortleben einer entsprechend ausgerichteten Kunstwissenschaft in Teilen der Klassischen Archäologie bis weit in die Nachkriegszeit hinein zu sein. Auch Nachbarwissenschaften haben diese Auffassungen nur zögerlich in Frage gestellt. Namentlich die Klassische Philologie operierte unter denselben Prämissen autonomer Dichtung¹⁹ und entwickelte zur Verteidigung der Griechen gegen den Allegorievorwurf ihrerseits mehr oder weniger raffinierte Strategien. Be-

14 Siehe einstweilen Graepler hier S. 337–369.

15 Zur Strukturanalyse und Diltheys wesentlichem Einfluß auf sie: Hofter (1996).

16 Buschor (1939); Schweitzer (1939), Zitat 366.

17 Hausmann (1969) V: »Erwies sich der

konkise Beitrag von E. Buschor zu *Begriff und Methode* in seiner abgewogenen Diktion als geradezu zeitlos ...«.

18 Borbein (1972) bes. 293–300.

19 So etwa auch die Diagnose von Rösler (1980) 9–22.

zeichnend ist die Argumentation selbst eines so hochverdienten Forschers wie Karl Reinhardt. In seinem eingangs erwähnten Aufsatz²⁰ kann er sich die Existenz von archaischen und klassischen Texten mit allegorischer Struktur zu seinem Bedauern nicht verhehlen. Doch reduziert er deren Anzahl zunächst im Handstreich auf drei Beispiele, indem er die zahlreichen Schiffsallegorien kurzerhand zu einem Posten zusammenfaßt – obgleich diese nicht nur von verschiedenen Dichtern, Achilochos, Alkaios, Theognis, und zu unterschiedlichen Zeiten geschaffen wurden, sondern auch so unterschiedliche Referenten wie die Bevölkerung einer Stadt, die eigene Hetairie oder auch eine alternde Hetäre besitzen.²¹ Die anderen beiden sind die Allegorien der Litai im neunten und der Ate im 19. Buch der Ilias und wir wollen übersehen, daß er so manche andere Allegorie gänzlich ignoriert hat.²² In einem nächsten Schritt wird nun der Nachweis erbracht, daß diese Allegorien alle *ainoi* sind, was ihn schließlich zu dem Schluß führt: »Die Ausnahme bestätigt also wieder nur die Regel: Auch die alte Dichtung kennt das Allegorische im eigentlichen Sinne noch nicht; was allegorisch in ihr scheint, das ist in Wahrheit nur eine besondere Spielform zu der Wink- und Gleichnisrede – eine Art des ›Ainos‹.«²³ Diese Wendung ist wahrhaft virtuos: Sie verschleiert nicht nur, daß das gesuchte literarische Genre einmal nach seiner semantischen Struktur (im Falle der Allegorie) und ein andermal nach seiner kommunikativen Absicht (im Falle des *ainos*) definiert wird, weshalb sich die Kriterien und Gattungen schon auf der theoretischen Ebene nicht gegenseitig ausschließen, sondern ignoriert auch souverän die Tatsache, daß noch die später entstandenen Allegorien bis in die Neuzeit zumeist belehrenden Charakter besitzen.²⁴ Daß dieser Taktik zumindest teilweise ästhetische Motive und Vorlieben zugrunde liegen, macht Reinhardts unverhohlene Abneigung gegen die Allegorie deutlich, wenn er bereits eingangs gesteht: »So gern wir auch von vornherein vermuten möchten, daß von ihr [der Dichtung] dasselbe gelte wie von der bildenden Kunst [nämlich daß sie keine Allegorien kennt], ... es gibt doch Ausnahmen.«²⁵

20 Reinhardt (1966).

21 Zu den Schiffsallegorien bes. Rösler (1980) 126–148; aber auch: Clay (1982); Théognis (1966) 263–269; Nagy (1985).

22 Zum Beispiel die Pferdeallegorien Anakreon Fr. 417 Page = 78 Gentili, dazu Pretagostini (1993); Theognis, Elegia 257–260, dazu Pretagostini (1993) und van Groningen, in: Théognis (1966) 104 f.; die Weinstockallegorie Alkaios Fr. 119 Voigt, dazu Rösler (1980) 117 Anm. 10.

23 Reinhardt (1966) 39.

24 Zur Allegorie allgemein vgl. den hervorragenden Überblick von Meier (1976).

25 Reinhardt (1966) 35; vgl. auch ebenda 32: »Als man darüber nachzudenken anfangt: worin eigentlich besteht ein solches göttlich Gebild, wie es die Dichter schaffen? was geht dabei vor? und nach welchem Rezept wird so etwas gemacht? – da war's mit der Vergöttlichung vorbei, und übrig blieb – die Prosopopöie. Das Schlimme dabei war, daß solcherlei Gedanken nicht zuletzt auch bei den Dichtern auftauchten.« (meine Hervorhebung).

Obleich man ähnlich offensichtliche Manöver wie die Blümnern und Reinhardts in späterer Zeit selten findet, so scheint es doch bezeichnend, wenn in *Von Homer bis Becket*, einer Arbeit von 1969 über die Allegorie in der Literatur, die Einleitung den Untertitel *Rechtfertigung* trägt,²⁶ oder noch in einer britischen Dissertation über Personifikationen und Allegorien von 1986 die Ansicht vertreten wird, eine solche Studie erfordere »some degree of defence«. ²⁷ Aufschlußreich ist in jüngerer Zeit etwa der Umgang mit einer Gruppe von Vasen des späteren 5. Jahrhunderts v. Chr., die weibliche Figuren im Schema der üblichen Frauengemach- und Gartenszenen der Zeit zeigt, welche nun jedoch durch Beischriften als Personifikationen kenntlich gemacht sind, unter anderem Eudaimonia, Paidia, Makaria, Harmonia, Himeros, Pothos, Hedylogos, aber auch Hygieia, Eunomia und Eukleia. In der Regel hat man diese Darstellungen als Ausdruck einer oberflächlichen, eskapistisch-hedonistischen Grundhaltung in der Zeit des Peloponnesischen Krieges angesehen und ihnen keine weitere Bedeutung beigemessen. Typisch ist etwa die Einschätzung dieser Darstellungen von einer ansonsten so guten Kennerin der Materie wie Lucilla Burn: »One of the most obvious and important functions of the Meidian personifications is to look decorative ... Personifications are chiefly used to promote an atmosphere of escapism, and here their group appearance is important, since the reduplication of images of happiness consolidates and enlarges the total quantity of happiness on offer.«²⁸ Und selbst ein so reflektierter Denker wie Dieter Metzler läßt sich zu der Bemerkung hinreißen, die Auffassung, die Personifikationen seien »schlicht Schöpfungen der Phantasie des Künstlers ... enthebt zwar der Pflicht zu intensiverem Nachdenken, muß sich aber andererseits den Vorwurf eines platten Positivismus gefallen lassen«; das »Wunschziel [nämlich die durch die Personifikationen verkörperten Vorstellungen] verflüchtigt sich in Abstraktionen, deren hohle Würde mit euripideischer Lyrisierung und gorgianischem Detail prunkt, um sich in kostbarer Veräußerlichung der Form zu verlieren.«²⁹

Gerade in dieser letzten Bemerkung liefert der Autor jedoch mit seiner Verquickung von ästhetischer Disqualifizierung, Rhetorikvorwurf und der daraus abgeleiteten Negierung der Möglichkeit einer tieferen Bedeutung der Darstellungen – einmal abgesehen von der zwar traditionellen, aber dadurch nicht weniger fragwürdigen und geradezu entlarvenden Charakterisierung von Euripides und Gorgias – ein perfektes Beispiel dafür, wie mit dem allmählichen Zurücktreten der traditionellen Kunstauffassung aus dem wissenschaftlichen Diskurs die freiwerdende Stelle von der Rhetorik eingenommen wird, nun allerdings mit umgekehrten Vorzeichen. Moderne Etikettierungen von allegorischen Personifi-

26 Calin (1975).

27 Kershaw (1986) I.

28 Burn (1987) 35f.

29 Metzler (1980) passim, Zitate 75.

kationen als ›nur rhetorisch‹ oder ähnlich lassen oft einen letztlich moralischen Vorwurf mitschwingen, der Rhetorisches in den grundsätzlichen Verdacht der Wahrheitsferne und damit (bestenfalls) der Oberflächlichkeit und Irrelevanz bringt. Indem Rhetorik letztlich das ›Geständnis‹ bezeichnet, daß Sinngehalte in einer bestimmten, die Rezeption lenkenden Form gestaltet sind, ergibt sich unweigerlich der Verdacht einer Manipulation nicht nur des Rezipienten, sondern auch der Wahrheit, die nun selbst in Gefahr gerät. Rhetorik im allgemeinen ist wie die Allegorie im besonderen eine Ausdrucksform, in der Form und Inhalt in gewisser Weise getrennt sind, so daß erstere letzteren manipulieren kann. Aus dieser Möglichkeit der Manipulation wird nun aber der zur ständigen Unterstellung gerinnende Verdacht, die Rhetorik sei an der Wahrheit auch gar nicht interessiert, so als gäbe es für jeden Gegenstand eine Alternative mit Wahrheitsgarantie. Diese Garantie bieten aber nach gängiger Vorstellung nur der naturwissenschaftliche oder logische Beweis und – und hierin besteht die Verbindung zum ästhetischen Diskurs – das Kunstwerk, dessen Einheit von Erscheinung und Bedeutung jeden Manipulationsverdacht ausschließt.³⁰ Es erscheint daher nicht verwunderlich, daß um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert nicht nur die Allegorie, sondern auch die Rhetorik allgemein in Mißkredit geriet.³¹ Noch Anfang der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts bekannte Hayden White in einem Interview:³² »I had been taught that rhetoric is a bad thing. It is immoral, it is not interested in the truth, it is interested only in persuasion. ... Poetry is OK, I was taught ... Science and Logic are OK, but rhetoric is always bad.«

Ich muß hier die verschiedenen Rehabilitierungsversuche der Allegorie übergehen: In der modernen Literaturwissenschaft, angefangen mit Walter Benjamins *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* und weit vorangebracht durch die Arbeiten von Hans Robert Jauss; in der modernen Kunstgeschichte, die sich der Tatsache einer selbst im 19. Jahrhundert ungebrochenen Vorliebe für allegorische Ausdrucksweisen in der künstlerischen Praxis seit einigen Jahren stellt. Ich übergehe ebenso die Rehabilitierung der Rhetorik in den übrigen Geisteswissenschaften, besonders seit den späten sechziger Jahren, die sich vor allem Hans-

30 Die dritte Garantie bietet selbstverständlich der religiöse Glaube, doch würde eine Diskussion des Dreiecksverhältnisses zwischen poetischen bzw. künstlerischen Fiktionen, Göttern und Wahrheitsanspruch hier zu weit führen, vgl. demnächst Borg (im Druck). Hier sei nur darauf hingewiesen, daß es genau dieser (scheinbare) Ausweg aus der Bedeutungslosigkeit der oben genannten Vasenbilder ist, den Hampe (1955) und Metzler (1980) gewählt haben.

31 Um nun doch noch einmal auf Winckel-

mann zurückzukommen: Es ließe sich meines Erachtens gut zeigen, daß es gerade die aus der Rhetorik abgeleiteten Aspekte der Winckelmannschen Kunsttheorie (die sich nicht auf die Allegorie beschränken) sind, die später aus der Wahrnehmung Winckelmanns systematisch ausgeblendet wurden. Vgl. zu den rhetorischen Elementen der Winckelmannschen Ästhetik bes. (allerdings mit einer inadäquaten Behandlung der Allegorie) Ueding (1992) 139–154.

32 Domarska (1993) 15. Den Hinweis auf dieses Interview verdanke ich Katja Schupp.

Georg Gadamer im Rückgriff auf Giovanni Battista Vico gewonnene Erkenntnis zunutze macht, daß Rhetorik trotz ihres Appells an Emotionen nicht aus dem Bereich des Vernünftigen herausfällt, sondern überall dort, wo logisch zwingende Argumente nicht zu finden sind, den notwendigen Bereich der überzeugenden Argumente bildet;³³ ich übergehe auch Hayden White als – wenn gleich in Deutschland noch immer mißtrauisch beäugten – Vertreter der Geschichtsschreibung, der, Vico und Gadamer nicht unähnlich, für eine Rhetorik als Wissenschaft des Diskurses plädiert und auf die Unvermeidbarkeit rhetorischer Rezeptionslenkung in der Geschichtsschreibung hingewiesen hat.³⁴ In den Altertumswissenschaften scheint, vielleicht nicht zuletzt wegen ihrer notorischen Scheu vor theoretischen Diskursen, die Einsicht in die Behinderung interessanter Fragestellungen durch lange tradierte Vorurteile erst langsam einzudringen.³⁵

Ich will hier enden und weitergehende Überlegungen den Lesern überlassen, ob und mit welchen Konsequenzen vielleicht auch in unserer Wissenschaft rhetorische Brillanz und gute publizistische Darstellung den Verdacht erregen, sie dienen nur dazu, Inhaltsleere, Belanglosigkeit und wissenschaftliche Mediokrität zu bemänteln. Es wäre auch zweifellos ebenso müßig wie uninteressant, Urteile zu fällen oder gar Schuldzuweisungen vorzunehmen. Insofern geht es hier nicht um die einzelnen zitierten Wissenschaftler, deren Verdienste im übrigen nicht in Frage gestellt werden, sondern nur um das mehr oder weniger heimliche – oder unheimliche – Fortwirken traditioneller Auffassungen und ihren Einfluß auf die Beschränkungen auch der Wissenschaft: hinsichtlich ihrer Ergebnisse wie auch – und dies wiegt schwerer – hinsichtlich ihrer Fragestellungen. So kann die eigene Wissenschaftsgeschichte produktiv genutzt werden zur Aufdeckung und Überwindung von Denkbarrieren und in ein Plädoyer für eine möglichst große Offenheit gegenüber verschiedenen Wegen münden, einen Gegenstand zu betrachten, die diesen in seiner ganzen komplexen Vernetztheit erscheinen läßt und auf immer neue Weise interessant macht. Darüber hinaus gewinnt man oft ein ungeheures Ideenreservoir hinzu: In unserem Fall etwa durch den Blick hinter die Barrieren von Klassik und Romantik; auf Vico, auf die allegorische Kunst in Mit-

33 Gadamer (1990), bes. 77–80. 488 f.; Gadamer (1993 a); Gadamer (1993 b), bes. 273–275; Gadamer (1993 c). – Daß in diesem Rahmen kein allgemeiner Überblick über die Geschichte der Rhetorik und ihre Verdrängung gegeben werden kann, versteht sich von selbst; etwas ausführlicher Borg (im Druck).

34 White (1973); White (1978); White – Manuel (1978); s. auch Kellner (1989). – Zur *meta-*

history s. auch die Besprechungen in: *Meta-history* (1980).

35 Dies zeigt sich nicht zuletzt an jenen Arbeiten, die ausdrücklich die Rhetorik als Forschungsgegenstand, als Wissenschaft oder als Praxis aufwerten möchten, tatsächlich aber indirekt die Erfolglosigkeit des Unternehmens dokumentieren, indem sie ihre Versuche immer wieder erneut als Rehabilitierungen kennzeichnen.

telalter und Neuzeit, die sich durchaus nicht in fader Emblematik erschöpfte – und nicht zuletzt in die Antike selbst, in der die Allegorie als Redeschmuck und zur geistigen Anregung des Zuhörers empfohlen wurde und die *hyponoia* (ihr Äquivalent in der älteren Terminologie) als Form der Andeutung bereits von Aristoteles³⁶ für problematische Gegenstände gelobt wird. Vielleicht gelingt es dadurch, die Kreativität und Variationsbreite antiker Bildsprache besser zu verstehen, an den Bildern neue Seiten zu entdecken und nicht zuletzt solche Stücke interessant zu machen, die bisher allenfalls eines abschätzigen Blickes gewürdigt wurden.³⁷

36 Aristoteles, Nikomachische Ethik

4.8. 1128 a.

37 Es ging mir hier, wie erwähnt, nicht um den Nachweis allegorischer Bilder und somit auch nicht um die Deutung einzelner Darstellungen, weshalb ich die oben angesprochenen Vasen des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. nicht noch einmal aufgegriffen und der Kritik an den bestehenden Thesen eine eigene gegenübergestellt habe. Um die eventuelle Neugier der Meidias-Bewunderer aber dennoch nicht gänzlich zu frustrieren, sei hier wenigstens soviel gesagt: Unabhängig davon, ob man der Überzeugung ist, die Griechen hätten an die dargestellten Personifikationen als an Gottheiten geglaubt oder nicht (es wäre zu diskutieren, was das bedeutet), erweisen sich die Bilder bei einer symbolischen bzw. allegorischen Lesart, welche die von den Personifikationen verkörperten Begriffe in ihrer ganzen dem Darstellungskontext entsprechenden Breite ebenso ernst nimmt wie die (zugegebenermaßen spärlichen) Hand-

lungen, weder als kontingent, noch als banal oder gar tautologisch. Sie setzen vielmehr Vorstellungen über das Verhältnis verschiedener Prinzipien und Mächte zueinander ins Bild, die sich um die Bereiche der sinnlichen Liebe und des persönlichen, auch moralisch geprägten Glücks gruppieren, und die sich oft als ein Plädoyer lesen lassen für sorgenfreies Wohlergehen, Erotik und sinnliche Liebe innerhalb jener Grenzen, die sowohl die innere Harmonie und den guten Ruf des, oder besser: der Einzelnen als auch die gute Ordnung des Gemeinwesens garantieren. Damit thematisieren sie ähnliche Konflikte und Handlungsmaximen, wie sie auch in der Dichtung problematisiert, im späteren 5. Jahrhunderts schon geradezu topisch geworden und in den philosophischen Diskursen des 4. Jahrhunderts dann auch theoretisch erörtert werden. Den Nachweis werde ich demnächst ausführlich zu führen suchen; vgl. auch Borg (im Druck).

Vortragsdiskussion Barbara Borg

Diskussionsleitung: Wulf Raeck

MATHIAS RÉNE HOFTER Ich habe zwei Verständnisfragen. Du hast die Genieästhetik und den neuplatonischen Gottesbegriff – habe ich Dich richtig paraphrasiert? – in eine Verbindung gebracht. Ich kann mir zwar ungefähr denken, was Du da meinst, aber ich würde es gerne genauer wissen. Zweitens, Du hast eben griechische Vasenbilder mit Personifikationen genannt. Ich würde gerne genauer wissen, wo Du Allegorien in der zeitgenössischen griechischen Kunst des 5. und 6. Jahrhunderts v. Chr. siehst.

BARBARA BORG Zu dem ersten Punkt. Ich berufe mich besonders auf verschiedene Aufsätze von Meyer Howard Abrams, der diese Beziehung meines Erachtens sehr überzeugend herausgestellt hat. Es ging mir in diesem Fall ausdrücklich nicht um Abweichungen zwischen verschiedenen Vorstellungen sowohl von Gott als auch von Kunst im Detail, sondern um gewisse Grundzüge. Für mich bestehen sie in diesem Falle vor allen Dingen darin, daß das, was betrachtet wird, also Gott oder das Kunstwerk, als eine Einheit betrachtet wird; als etwas, was nicht hintergebar ist, sondern nur als Ganzheit wahrgenommen, aber nicht durch einen erklärenden Diskurs auseinanderdividiert werden kann. Es ging mir nur um die Charakteristika des Kunstbegriffs, die explizit das Gegenteil zur Allegorie bilden. Daß es darüber hinaus Punkte gibt, zu denen große Divergenzen bestehen, ist natürlich völlig unbestritten. Zur zweiten Frage nach der Existenz früher griechischer Allegorien: Das ist hier natürlich nur sehr schwierig zu erklären. Dafür müßte man weiter ausholen. Meines Erachtens gibt es Allegorien seit der archaischen Zeit, wobei ich vielleicht dazu sagen müßte, daß ich jetzt natürlich auch einen sehr simplifizierten Allegorie-Begriff

in meinem Durchmarsch durch das 19. Jahrhundert verwendet habe, über den man auch streiten könnte. Wenn man Allegorie als eine Ausdrucksform mit einer bestimmten semantischen Struktur versteht, dann kann man sehr wohl seit der Archais, sowohl in der Dichtung als auch in der bildenden Kunst, Allegorien finden. Ich würde z. B. denken, daß die Dike, die auf der Kypselos-Lade die Adikia prügelt, durchaus eine Allegorie ist, und ich gehe nicht mit Shapiro konform, der meint, Allegorien fingen erst dann an, wenn es mehr als zwei Personifikationen gibt.

CORNELIA ISLER-KERÉNYI Ich glaube, das Problem der Allegorie hängt nicht nur mit dem Kunstbegriff zusammen, sondern auch mit dem heute sehr stark hinterfragten Konzept, daß Mythos und Logos aufeinanderfolgen. Ich meine mit Glenn Most, daß Mythos und Logos zwei verschiedene Konzepte sind, die parallellaufen, grundsätzlich vom Anfang bis zum Christentum. Allegorie ist ja irgendwie an der Schnittstelle zwischen Mythos und Logos.

BARBARA BORG Ich bin absolut Ihrer Meinung und teile auch diese Vorstellung des Verhältnisses von Mythos und Logos vollständig. Das ist letztlich auch keine so neue Erkenntnis. Es gibt eine sehr interessante Arbeit von Roger Hinks, von 1939, der schon aufgezeigt hat, daß Mythos und Logos im Grunde zwei komplementäre Ausdrucksformen sind.³⁸ Es ist natürlich auch völlig richtig, daß die Vorstellung, es habe erst sehr spät Allegorien gegeben, an so einem evolutionistischen Bild gegangen hat, nur daß die Bereitschaft, dieses evolutionistische Bild in Frage zu stellen, ihrerseits Teil des Verdrängungsprozesses darstellt. Es ist auch für Reinhardt die wunderbare, bequeme Mög-

38 Hinks (1939).

lichkeit, durch scheinbar gesicherte wissenschaftliche Erkenntnisse zu belegen, daß es nicht nur sein ästhetisches Urteil ist. Mein Argument ging eher dahin, die wenig bewußten Hintergründe dafür etwas zu beleuchten, die dazu beigetragen haben mögen, daß man das Verhältnis von Mythos und Logos so lange nicht befragt hat.

CORNELIA ISLER-KERÉNYI Ich habe meinerseits, als ich mit diesem Problem konfrontiert war, im Zusammenhang z. B. mit Schiffsdarstellungen auf Vasen im 6. Jahrhundert, immer von Metapher gesprochen und nicht von Allegorie. Das kann ich jetzt nur feststellen; man müßte die beiden Begriffe vergleichen, um genau zu verstehen, wie sie zueinander stehen.

BARBARA BORG Da stimme ich Ihnen völlig zu. Das ist letztlich eine Frage, die sich um Definitionen dreht, die auch nicht irgendwie vom Himmel fallen, sondern die man entwickeln muß, um sie sinnvoll für die Fragestellung einzusetzen, die man gerade bearbeiten muß. Ich persönlich habe mich dazu entschieden, Darstellungen als Allegorien zu bezeichnen, die eine gewisse Abgeschlossenheit in sich haben und nicht einzelne Elemente innerhalb einer größeren Darstellung sind, um es verkürzt zu sagen. Ich würde z. B. ein Bild, das ein Schiff im

Sturm zeigt, und von dem ich überzeugt wäre, daß es so zu deuten wäre wie etwa die Schiffsallegorien des Alkaios, sofort als Allegorie bezeichnen, weil es eine komplexe Darstellung mit einem komplexen Inhalt ist und nicht nur ein einzelnes Zeichen oder ein einzelnes Wort, wie das etwa bei der Metapher wäre. Wenn beispielsweise einzelnen Figuren Attribute hinzugefügt werden, die nicht gegenständlich gedacht sind, dann würde ich es vorziehen, von Metapher oder metaphorischem Gebrauch zu sprechen. Aber das ist natürlich letztlich auch ein bißchen ein Streit um Begriffe, um den es mir nicht geht.

MATHIAS RÉNE HOFTER Nur eine kleine Ergänzung. Ich fand das sehr gut, was Frau Isler zum Verhältnis von Mythos und Logos sagte. Wir können in der Kunstgeschichte und der Geistesgeschichte beobachten, daß die Allegorie dort auftritt, wo Mythos und Logos auseinandertreten und dieses Verhältnis wieder überbrückt wird. Pindar verwendet Mythen allegorisch in exakt diesem Sinne, und auch in der neuzeitlichen Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts wird gerade die Allegorie, auch im neuplatonischen Sinne, benutzt, um mythologische Ikonographie wieder mit einem christlichen oder philosophischen Sinngehalt zu verbinden.