

Ivan Nagel

Gemälde
und
Drama

Giotto
Masaccio
Leonardo



Suhrkamp

SV

Ivan Nagel
Gemälde und Drama

Giotto
Masaccio
Leonardo

Suhrkamp Verlag

Fachlektorat:
Dr. Anne Mueller von der Haegen
Bildrecherche:
Johanna Mueller von der Haegen

Erste Auflage 2009
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main
2009
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere
das der Übersetzung, des öffentlichen
Vortrags sowie der Übertragung durch
Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner
Teile. Kein Teil des Werkes darf in irgend-
einer Form (durch Fotografie, Mikrofilm
oder andere Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder
verbreitet werden.
Druck: Memminger MedienCentrum AG
Printed in Germany
ISBN 978-3-518-42126-0

1 2 3 4 5 6 – 14 13 12 11 10 09

INHALT

Einleitung

Über das Historiengemälde	9
---------------------------------	---

1. Gemälde, Drama, Erzählung	15
------------------------------------	----

Zur Geschichte der Begriffe

2. Giotto und Dante	51
---------------------------	----

Das sichtbare Sprechen

3. Giottos Folgerungen	76
------------------------------	----

Eine Bühne für den Bürgerhelden

4. Masaccio und Alberti	102
-------------------------------	-----

Der Mensch von Kopf bis Fuß

5. Filippos Kreis 1	130
---------------------------	-----

Baumeister, Bildhauer, Maler, Denker

6. Filippos Kreis 2	153
---------------------------	-----

Bildner und Schöpfer ihrer selbst

7. Blicke und Augenblicke	181
---------------------------------	-----

Vom Apostelboot zum Abendmahl

I. Navicella: Der Erlöser und die Jünger

II. Der Zinsgroschen: Der Augenblick und das Wunder

III. Das letzte Abendmahl: Überlegungen zu Leonardo

Vierzehn Exkurse

Zu Kapitel 2

»Storia«: Zum Wortgebrauch vor Dante	251
--	-----

Die Begegnung von Dante und Giotto	252
--	-----

Topographie der Gottesreliefs	256
-------------------------------------	-----

Antike, Bühne, Perspektive	258
----------------------------------	-----

Deutungen des »visibile parlare«	260
--	-----

Zu Kapitel 4

Masaccios Bildnis des Alberti	262
Masaccios Leben und Tod	267
Das Fenster zur Historie	276
Alberti und der Turm von Babel	278
Zur Farbenlehre: Licht und Schatten	280
Rhetorik oder Drama?	282

Zu Kapitel 6

Brunelleschis Genieschule	287
Anschwärzer und Weißwäscher	292

Zu Kapitel 7

Das »Abendmahl« und das Wunder	294
--------------------------------------	-----

Anmerkungen	297
Bibliographische Abkürzungen	343
Bildnachweis	344
Personenregister	345

Gemälde und Drama

VORBEMERKUNG Dieses Buch hat kein Vorwort. Es soll, auch wo es dem Herkommen widerspricht, für sich allein sprechen. Eine Bitte an den Leser: Er möge so selten wie möglich in den Anmerkungen nachschlagen. Sie stören die Kontinuität der Argumente. Gewiss: Materialien und Belege angeboten, Zitate nachgewiesen zu bekommen, ist das gute Recht des spezialisierten Lesers. Aber auch er hätte mehr davon, nur sparsam nachzublättern, sein kritisches Mitgehen nicht allzu oft zu unterbrechen. Das gilt sogar für die vierzehn Exkurse; sie wurden darum am Schluss gesammelt statt jedem einzelnen Kapitel, das sie betreffen, beigelegt. Auch die Exkurse sind Anmerkungen – in ausgeführter Form, zu ungewohnten oder strittigen Fragen.

Das Buch entstand aus einem Vortrag »Historienmalerei und Drama« über Giotto und Dante, Masaccio und Alberti, gehalten in der Siemens Stiftung München im März 2000. Es ist Bericht über eine malerische Gattung – mehr noch Danksagung an die, die sie ab 1300 neu erfanden. Der Verfasser hofft, diesen Kapiteln über Giotto, Masaccio, Leonardo eines Tages vier Kapitel über Caravaggio, Poussin, David, Goya hinzuzufügen. Sie erbten das Historiengemälde; sie lenkten und erlitten seine Wandlungen bis zum Untergang.

Über das Historiengemälde

1.

Gemälde, die Götter, Helden oder Menschen in Handlungen und Entscheidungen zeigen, hießen immer schon: Historien. Ein Teil der Kunstwissenschaft überhäuft heute den alten Namen mit neuen Ehren. Er sieht ein jegliches der Myriaden Bilder, die ihren Stoff aus heidnischer, jüdischer, christlicher Sage oder Geschichte holten, wörtlich und wesentlich als »Historie«: als eine Erzählung, die auf Inhalt und Technik ihres Erzählens hin angeschaut und verstanden sein will.

EINLEITUNG

Dieses Buch meldet Zweifel an einer scheinbaren Selbstverständlichkeit an. In Frage gestellt wird, ob das »Historiengemälde« gerade in der glorreichsten Zeit seines Lebenslaufs denn auch tatsächlich »erzählt« hat. Diese Spezies Bild wurde schon in der Antike als die Leitgattung der Malkunst angesehen. Doch von 1300 bis 1500 wurden ihre Substanz und ihre Baugeetze neu geformt; und die neue Sicht blieb verpflichtend für alles, was im Abendland bis zur Wende um 1800 als bedeutende Malerei galt. – Besteht nun die Tat und Wirkung, mit der große Gemälde uns ergreifen, darin, uns etwas zu *erzählen*? Und: Bestand die Aufgabe, die sich große Maler einst stellten, darin, ein oft Erzähltes nochmals *nachzuerzählen*?

Ein von altem Wortgebrauch und gestrig-postmodernem Kunstschrifttum abgesegnetes System der Begriffe bringt uns in die Gefahr, die lebendige Tat und Wirklichkeit dessen, was gemalt wurde, einzuschränken, vielleicht zu verfälschen. Deshalb stellen sich hier einige weitere deutliche Fragen. Wer ein Gemälde sieht, erfährt: Das Bild *zeigt* ihm etwas. Wie vertragen sich Zeigen und Erzählen? Sind sie identisch, sind sie einander nah verwandt, oder sträuben sie sich gegeneinander? Was bietet das Bild seinem Betrachter, was bewirkt es in ihm, falls seine Absicht etwas anderes ist als Erzählen? Wäre ein anderes System von begrifflichen Koordinaten imstande, das, was in der Malerei seit 1300 geschah, präziser, das heißt kunstgetreuer zu beschreiben?

2.

»*Erzählräume*« nennt ein vielbemerkt Buch deutscher Kunstwissenschaft die Orte in Giotto's Gemälden. Was aber erzählt wird, die Aktion und Si-

tuation in diesen Häusern, Kirchen, Palästen, wird eine »Szene« genannt. »Szene«, »Szene und Kulisse«, auch »bespielbare Bildarchitekturen«, in denen »inszeniert« wird: der Terminus samt seinen Derivaten und Explikaten überflutet den Beginn jenes Buches – um dann spurlos in den postulierten »Erzählräumen« zu verschwinden.¹ Auch in ihrer Weltfachsprache Englisch hat die neuere Kunstliteratur die beiden Leihbegriffe aus Epik und Dramatik oft skrupelfrei zusammengepfercht – bis auch hier das »*narrative*« alle »*scenes*«, die es offenbar als lebendwarme Nahrung braucht, mit Haut und Haaren verschlungen hat.²

Halten wir dem entgegen: »Skēnē« heißt griechisch »Bühne«. Nichts Erzählendes aber, weder Chronik noch Epos oder Roman, hat je aus Szenen bestanden, auf einer Bühne gespielt. Szenen wiederum, Bestandteile von Dramen, wurden stets aufgeführt, niemals erzählt. Auf dieser Unterscheidung zu beharren, ist weder Purismus noch Pedanterie. Die Deutung der Malkunst, ja aller Malkunst aus ihrer vorgeblichen Gattungsanalogie mit der Erzählkunst ist uralte und mächtige; und diese Doktrin bediente sich immer schon der Taschenspielererei mit den Grundbegriffen von Epik und Dramatik. Ob »Erzählung« und »Drama« nun Wesenszüge der Malerei sind oder bloße Metaphern: beide zugleich können ohne Verwirrung nicht gelten.

Geboten ist, sich klarzumachen, dass es sich im Ausdruck »*narrative scenes*« um einen Widerspruch handelt, genauer: um eine *contradictio in adiecto*. Jede *contradictio in adiecto* (griechisch Oxymoron: »geistvolle Dummheit« oder »scharfer Stumpsinn«) ist ein Putschversuch der Rhetorik gegen die Logik. Das Beiwort unterjocht das Hauptwort, das ihm, als einem unstimmgigen, rebellisch sinnwidrigen, zuvor mit Ausschluss drohte. Brechts Erfindung »episches Theater« ist der Rede von »*narrative scenes*« verblüffend strukturgleich. Nur betrieb Brecht den Widerspruch, die Machtergreifung des Adjektivs über das Substantiv, bewusst und offen, um einen politisch-ästhetischen Progress freizusprennen.

Der Kunstgelehrte übersieht allzu oft, dass er mit *seinem* Widerspruch (einem Oxymoron ohne Schock- und Erkenntnisgewinn) Regression betreibt. »*Narrative scenes*« drängt jedes neu erdachte *Bild* zu dessen lang verbrauchter *Vor-Schrift* zurück, macht die Malerei zur Magd der Chroniken und Legenden. Gelöscht wird dabei gerade die Tat der Kunst: Phantasie und Handwerk des Malers, die den altersstarrten Buchstaben durchpulstes Leben gaben. Das treffende Oxymoron für bedeutende Historien Gemälde hieße wohl: »*dramatic narrative*« – jedes Bild eine Szene, die ihr Mitge-

führtes an Erzählung, ihren Ur-Bericht, aufgesogen, sich ganz anverwandelt hat. Schon Duccios, erst recht Giotto's Maria- und Christuszyklen waren nicht »erzählende Szenen«, sondern umgekehrt: »dramengewordene Erzählungen« – frei nach Brecht: »theatrale Epik«.

Auf der schlichtesten (doch unumgänglichen) Ebene ist unser Streit definitorisch: Was trennt das Gemälde von der Erzählung, die Erzählung vom Drama? Nehmen wir die beiden – außer Bibel und Koran – bekanntesten Werke der Weltliteratur, Shakespeares ›Hamlet‹ und Goethes ›Faust‹. ›Hamlet‹ griff, nach vierhundert Jahren, auf die oft fiktionale Dänemark-Chronik des Saxo Grammaticus zurück. Keiner, der bei gutem Verstand ist, wird behaupten: Shakespeares ›The Tragedie of Hamlet‹ *erzähle* nochmals Saxos Amlethus-Mär von dem sich verrückt stellenden, den ermordeten Vater überschlau rächenden Königssohn. Ebenso skurril wäre es, Goethes ›Faust. Eine Tragödie‹ eine *Historie* zu nennen – nur weil ihre Quellen (so die ›Historia von Doctor Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler‹ von 1589) Historien waren.

3.

Eine seltsame Koinzidenz hilft uns, die Nähe zwischen Gemälde und Drama, aber auch ihren gemeinsamen Abstand zur Erzählung, gerade an ›Hamlet‹ und ›Faust‹ zu bedenken. Goethe arbeitete 1797, laut Tagebuch vom 14. und 15. Juni, »an der Übersetzung des Amlet nach dem Saxo Grammaticus«. Wenige Tage später (22. 6.) schreibt er an Schiller: »Ich [habe] mich entschlossen, an meinen Faust zu gehen und ihn, wo nicht zu vollenden, doch wenigstens ein gutes Theil voranzubringen.« Erregte in Goethe die »Vergleichung« jener »merkwürdigen Erzählung« mit dem – für ihn – größten aller Dramen den Wunsch und Mut, sein eigenes Drama fortzusetzen?³ Sofort entstanden nun das »ausführlichere Schema zum Faust« (23. 6.) – und die ›Zueignung an Faust‹ (24. 6.): ein Inspirationsprotokoll.

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

Die ›Zueignung‹ handelt von Gespenstern, mit dem guten französischen Wort: *revenants*. Zwei Arten Wiedergänger überfallen Goethe bei der Versuchung, zu der Tragödie, die er vor fünfundzwanzig Jahren begann und vor sieben Jahren liegenließ, zurückzukehren: die Gestalten seines ›Faust‹ und die Freunde seiner Jugend. Beide Scharen streben aus der Vergangenheit in die Gegenwart. In den *letzten drei Stansen* der ›Zueignung‹ drängen die Gefährten heran, manche längst tot, die dem Anfang von Goethes ›Faust‹-Mühen beistanden. Die *erste Stanze* aber gehört dem Wiedererwachen des Dramas selbst: der Sehnsucht und Sucht seiner Personen, im »Zauberhauch, der euren Zug umwittert«, nochmals lebendig zu werden. Es gelingt: »Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.«

Goethes Sprachbilder (das Vokabular seiner Ergriffenheit) weisen über die traum- oder spukhafte Begegnung mit der eigenen Werk- und Lebensgeschichte hinaus. Präsentisches Aufleuchten des in »Dunst und Nebel« gehüllten Gewesenen, Rückkunft von Einstigem, lang Entwichenem: Sie sind der konstitutive Grundvorgang des Dramas und erst recht jedes Historiengemäldes. Nicht das seichte, modrige »historische Drama« des 19. Jahrhunderts (mit dem jähen Abgrund von ›Dantons Tod‹) – vielmehr schon Agamemnons, Oedipus' leibhaftes Herbeizitieren auf die Skene war ein Nekyia-Wagnis: ihre grässliche Schlachtung, Blendung ein Blutopfer an Tote. »Wem du jetzo erlaubst der abgeschiedenen Toten/ Sich dem Blute zu nahn, der wird dir Wahres erzählen.« (Odyssee, XI, 147-148)

4.

Mimesis, der sich Drama wie Gemälde emphatisch verschreiben, ist zweideutig. Das Werk bietet uns ein begreifliches oder doch dechiffrierbares Weltgerüst, Realitätsmodell. Aber im Kunst-Objekt und seiner Lebensähnlichkeit verquickt sich forschende Welterkundung jedesmal mit animistischem Hokusfokus: Wissenschaft mit Magie. Ob Andrea del Castagnos ›Abendmahl, Caravaggios ›Paulussturz‹ oder Géricaults ›Floß der ›Medusa‹: Je naturtreuer, illusionsmächtiger ein Bild gerät, umso verwirrender kreuzen sich in ihm Anatomie, Psychologie, Perspektivgeometrie mit dem Beschwörungsritual [Abb. 1]. Man prüfe Castagnos vor Ichwillen, Ichzwang vereinzelte elf Apostel (nicht nur Judas in düster verbohrtter Besessenheit): Ein Dämon ermächtigt und nötigt sie, »Ich bin« statt »Er war« zu sagen. Der Maler aber malt den Schockmoment, in dem das »Es war einmal« umschlägt ins »Jetzt geschieht es!«

Goethes »Wirklichkeit« dessen, was »verschwand«, besagt: Die Personen



der Bühne wie des Bildfelds erzwingen, dass ihre *Chronik* sich in *Szene* wandelt kraft geisterhafter Erweckung. Ihrem Ruf aus dem Gespensterreich nach Fleisch und Kleid gehorcht die Nekomantentat, Verwirklichungstat des Künstlers. Die Zerreißprobe der »Historie«, selber historisch, zeichnet sich ab: In der Ära 1300-1500, von der dieses Buch handelt, drängten kirchliche und weltliche Macht den Maler mit harter Befehlsgewalt und enormer Geldverschwendung, tote Götter und Helden zu verewigen. Zur gleichen Zeit aber forderten mündig werdende Mitbürger vom Maler, ihre Taten und Leiden nachzubilden: als erste Vorentwürfe innerweltlicher Autonomie. Das Historienbild huldigt dem Vergangenen – und unterläuft es mit Konflikttransfer und Sinngebung aus der Gegenwart.

Es gilt hier nicht, die Wurzel neuerer Malerei in der Erzählung abzuschneiden. Der unermessliche Schatz aller Erzählungen ist nichts anderes als das Gedächtnis der Menschheit: die Sammlung ihrer Erfahrungen. Ohne Gedächtnis und Erfahrung wird die Spezies, ähnlich wie der Einzelne, dumm und tierisch. Hat aber die Menschheit ihre Geschichte nicht selber verfälscht – aus einer Rechenschaft schmerzlicher Mühen um Emanzipation zu einer Chronik glorreicher Herrschaft umgedichtet? Das Drama in der Malerei widersetzt sich diesem Selbstverrat der Erzählung. Der strukturelle Grundzug des Dramas, uns als sichtbare Präsenz entgegenzutreten, ermöglicht dem Neuen Historiengemälde, statt huldigender Rhetorik kühn insistierende Darstellung von Konflikt und Entscheidung zu sein: von allmenschlicher Bewährung oder Scheitern.

1 Andrea del Castagno,
Abendmahl.
Florenz, Refektorium
von S. Apollonia

5.

Im Jahr der ›Zueignung‹ 1797 schrieben Goethe und Schiller einen gemeinsamen Aufsatz: ›Über epische und dramatische Dichtung‹. Er beginnt (mit Hervorhebungen von Goethe): »Der Epiker und Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen; ... ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als *vollkommen vergangen* vorträgt, und der Dramatiker sie als *vollkommen gegenwärtig* darstellt.« – Im ersten Kapitel schildern und befragen wir die lange Geschichte der Gattungstheorie. Zuvor gilt es, uns einzuprägen: Die Begriffe der spätantiken Philosophen, erst recht der barocken Hof- oder Privatdenker dienten allzu oft Herrschafts- statt Erkenntnisinteressen. Die Kunst allein, nicht ihre Theorie, hat Malerei und Drama seit dem frühesten Aufstieg der Neuzeit zueinander geführt.

Von Giotto's Arena-Zyklus über Masaccio's Brancacci-Fresken bis zu Leonardos ›Abendmahl‹ flößten aufklärendes Forschen und mimetische Magie, Wissenschaft und Geisterbeschwörung dem Gemälde die Kraft ein, sich vom Bericht des Gewesenen loszulösen, die Parusie des Augenblicks zu vollbringen.

Gemälde, Drama, Erzählung: Zur Geschichte der Begriffe

Die Geschichte der Begriffe stößt zunächst auf Definitionen, das heißt: **ERSTES KAPITEL** auf die Grenz- und Begegnungslinien zwischen Gemälde, Drama, Erzählung. Die Antike zog diese Grenzen; sie wurden in der Neuzeit verstanden, oft missverstanden. Ihre Denkchronik reicht von Platon und Aristoteles, von Horaz und Plutarch über Tasso, du Fresnoy, Félibien bis Diderot. Die späteren Kapitel des Buches werden hingegen von Kunstwerken handeln: vom gewagten Wiederbeginn der europäischen Malkunst im 14.-15. Jahrhundert. Das Neue Historiengemälde entstand damals am zuvor unentdeckten Ort, an dem Malerei und Drama ihre Trennlinien, Gattungsgrenzen zueinander überschritten.

Die großen Gemälde 1300-1500 waren (außer Altartafeln der »Maestà«, der »Sacra conversazione«) allesamt Historiengemälde. Ihr Beispiel blieb bis zum Beginn der Moderne bindend. Wer über das Historiengemälde nachdenkt, denkt über Europas Malkunst nach. Es ist nicht leicht, der Selbstverständlichkeit und der Befremdlichkeit dieser Tatsache zugleich gerecht zu werden. Weshalb suchten die Maler von Giotto bis Leonardo – ja von Zeuxis bis Delacroix – ihre Impulse in erinnerten Berichten und Legenden? Verdankte die »Historie« ihre Machtstellung der freien Wahl der Künstler oder den imperativen Weisungen ihrer Auftraggeber? Wurde die Kunst bereichert oder verstümmelt, wenn sie sich an diese Hierarchie der erwünschten Themen und Ziele hielt? Und, die Rangordnung während zweieinhalb Jahrtausende einmal vorausgesetzt: Was geschah mit der Erzählung, damit sie Bild wurde? Stand der Vorgang der Bildwerdung von Erzähltem ein für allemal fest – oder hat er sich von Epoche zu Epoche, von Gesellschaft zu Gesellschaft, von Maler zu Maler, sogar von Gemälde zu Gemälde schroff oder unmerklich verändert?

Denkbar wäre eine Geschichte der Kunst (nicht allein des Historiengemäldes), die von solchen Fragen ausgeht. Mancher hergebrachte Grundsatz würde dann selber zu offenen Fragen aufgebrochen: als riskante Annahme statt als feste Gewissheit gesehen. – Wir behaupten: Die altverehrte, wieder modisch gewordene These, dass »Bilder erzählen«, stammt vom er-

sten und bleibendsten Sündenfall der europäischen Ästhetik der Malkunst ab. Beginnen wir mit diesem Anfang.

Plutarchs Plagiat

Die Ankettung der Malerei an die Erzählung vollzog sich schon in Plutarchs berühmten Sätzen: »Simonides nennt zu Recht die Malerei eine stumme Poesie, die Poesie aber eine redende Malerei. [Denn:] *Dieselben Taten*, welche die Maler *als gegenwärtige zeigen*, werden von den Schriftstellern *als vergangene erzählt* und geschildert.« Die Verwandtschaft soll noch weiter reichen. Plutarch entfaltet sie an einer erzählenden Gattung, die wir heute nicht mehr der »Poesie« zurechnen: an der Geschichtsschreibung. »Als bester Historiker gilt der, der Personen und Leidenschaften seiner Erzählung bildhaft wie im Gemälde darstellt. Thukydides beeifert sich stets einer solchen sinnlichen Darstellung: Er gibt sich alle Mühe, den *Leser* zum *Zuschauer* zu machen.«¹ Seither gaben sich die Theoretiker und Ideologen der Malkunst alle Mühe, den *Zuschauer eines Gemäldes* umgekehrt zum *Leser einer Geschichte* zurückzustufen. Die Maler blieben stumm und malten.

Wieso vergisst Plutarch in seiner Parallele diejenige poetische Kunstform, die es selber mit »Zuschauern«, nicht mit »Lesern« zu tun hat? Warum rückt er die Malkunst nicht an das Drama heran, das doch »Taten« gar nicht erst (wie Epos und Geschichte) »als vergangene erzählt« – sondern ebenfalls »als gegenwärtige zeigt«?² Plutarchs These gründet sogar auf eine bewusste Unterschlagung. Den Vergleich zwischen zwei Kunstformen schrieb er nämlich von Aristoteles ab. Der unterschied zwei Wege der Mimesis: »dasselbe [Ereignis] nachzuahmen, entweder im Bericht – oder indem man alle Personen als Tätige und Wirkende auftreten lässt.«³ Nur: Aristoteles fand und schärfte dieses Kriterium, um Epos und Tragödie ob ihrer *gegensätzlichen Formidee* (rückwärtsgewandt-berichtend gegen präsentisch-vorführend) voneinander zu *trennen*; Plutarch dagegen verwischt dieses Kriterium, um Epos und Malerei ob ihrer *gemeinsamen Stoffe* (»dasselbe« laut Aristoteles, »dieselben Taten« laut Plutarch⁴) miteinander zu *vermengen*.

Gehen wir mit Aristoteles (und mit Goethe/Schiller), so erscheint das *Verfahren* der Malkunst mit dem des Dramas analog, ja beinahe identisch. Beide lassen »alle Personen als Tätige und Wirkende auftreten«. Sie präsentieren sie, das heißt, sie machen sie gegenwärtig.⁵ Geht man hingegen mit Plutarch, so scheint der *Zweck* der Malkunst mit dem der Epik zusammen-

zufallen. Beide künden von einstigen Taten – und finden die Gegenwart damit ab, Zeugin einer edleren Vergangenheit sein zu dürfen. Der Konflikt ist im Innersten des Historiengemäldes angelegt: Wie kann eine Kunst, die sich im jähren Erstrahlen des Augenblicks erfüllt, ganz der Verherrlichung von Gewesenem dienen? – Plutarchs ›Vergleichende Lebensläufe‹ nährten Republikanismen, auch Revolten der Neuzeit. Von seinem ›Athener‹-Aufsatz nährte sich alles, was herrschaftsfromm rückständig war in der Malerei und ihrer Theorie: bis in die späten Lobes- und Verbotssysteme der akademischen Schönfärberei.



2 Lösung Hektors,
schwarzfigurige
Amphora um 540 v.
Chr. Kassel, Antiken-
sammlung

Epos, Tragödie, Vasenbild: Der Bittgang des Priamos

Umreißen wir das Vorgehen erst des Aristoteles, dann des Plutarch an einem Beispiel. Alle drei Künste – Epos, Drama, Malerei – haben dargestellt, wie der greise Troerkönig Priamos vor den jungen Griechenhelden Achill tritt, um vom Vieltöter den Leichnam seines Sohnes Hektor mit Flehen und Goldschätzen zu erbitten. Homer hat die Handlung um 700 v. Chr. im 24. Buch der ›Ilias‹ erzählt; Aischylos hat sie um 460 im Schlussteil seiner (verlorenen) ›Achilleis‹-Trilogie auf die Bühne gestellt; Vasenmaler zwischen 560 und 300 haben mit ihr viele Amphoren und Trinkschalen geschmückt [Abb. 2].⁶ – Aristoteles könnte zunächst Homers Bericht zitieren: »Eintrat jetzt unbemerkt Priamos, und, dem Helden genahet,/ Fiel er, umschlang dem Achill die Knie und küsste die Hände,/ Ach, die entsetzlichen Würger, die seine Söhne gemordet!/. ...Und laut jammernd begann der erhabene Priamos also:/ ›Deines Vaters gedenk, o göttergleicher Achilleus,/ Sein, gebrechlich wie ich an der wüsten Schwelle des Alters!‹«⁷

Bittgang und Unterwerfung des Troerkönigs werden im Epos ins Einstige entrückt, von der Erinnerung aufgesucht. Sogar des Greises Stimme, die jenen Augenblick maßlos durchlitt, ist – auf der Strecke von Priamos zu Homer, von Homer zu Aristoteles (und zu uns) – zum Zitat verklungen.⁸ Trat hingegen der Schauspieler des Priamos auf die Bühne des Theaters in Athen, so stand er greifbar lebendig vor seinen Mitbürgern. Der Leidenschrei des Erniedrigten füllte die Luft des Dionysos-Festtags, die

Mime und Publikum gemeinsam atmeten. Heute noch schrie er so auf unseren Bühnen, wären nicht Aischylos' Worte im Zeitstrom, den sie als Drama leugneten, als Papyrusrolle verschwunden. – Wo steht nun das Gemälde? Die Begegnung auf der Vasenwand zwischen dem Flehenden und dem ihn zuletzt Erhörenden: sie ist Szene, nicht Bericht. Mit aller Kraft will das Bild, wenn nicht der Moment jener Begegnung »sein«, so doch ihn »nachahmen«, »vortäuschen«, schlicht: darstellen. Darstellen heißt für die Malkunst wie für das Theater: eine Handlung als Gegenwart vor uns hinstellen. So der angewandte Aristoteles.

Plutarch dagegen hat ein Auge dafür, was jeder sieht und bei gesunden Sinnen einsehen sollte: Ob berichtet, gemimt oder gemalt – die Handlung bleibt jedesmal die gleiche. Der ehrwürdigste König kniet vor dem stärksten Kämpfer, der erbarnt sich seiner: Die Tat dieser Ruhmreichen ist des Rühmens durch alle drei Künste wert. Die älteste dieser Künste, Erfinderin des Treffens von Priamos und Achill, war die des Sänger-Erzählers Homer. Fragt man also nach Grund und Auftrag der Malkunst, so gibt es keinen Zweifel: Sie soll dem alten Heldenlied folgen, Vergangenes, Großes herbeizitieren. Überflüssig, ja störend für dieses nützlich klare Verhältnis wäre es, das Drama zwischen die gesungene, geschriebene Erzählung und die gemalte Nacherzählung zu klemmen. Bis heute wird *Plutarchs* kaum verschleierte Tadel offen, auch offiziös wiederholt: Selbstverliebte Künstler nehmen die formalen Modi und technischen Tricks ihres Handwerks, die sie »Ästhetik« nennen, viel zu wichtig. Was die Bürger (und ihre Gebieter) von den Künsten wollen, sind Inhalte: Geschichten, die approbierte Tugenden lehren und lobpreisen.

Es ist ein verblüffendes Paradox der abendländischen Kunsttheorie, dass sie ihre Ästhetik der Malkunst aus einer Schrift geholt hat, deren einziges Anliegen die Abwertung von Kunst war, eine Anti-Ästhetik. *Plutarchs* Abhandlung mit dem Simonides-Zitat trägt den Titel ›Sind die Athener ruhmwürdiger durch ihre Kriege oder durch ihre Geistesgaben?‹⁹ Sie führt den Beweis, dass der Krieg aller Kultur überlegen ist. *Plutarchs* seltsame Wahl der Geschichtsschreibung zur Nächstverwandten der Malkunst erhält hieraus ihren Sinn. Für unser Beispiel: Wie sollte der Maler-Chronist des Achill ruhmwürdiger sein als Achill selbst? *Plutarch*: »Ich lehne es ab, dass die Gabe des Malers der des Feldherrn an die Seite gesetzt wird, oder dass man denen beipflichtet, die das Gemälde über die Siegestrophäe, die Nachahmung über die Wahrheit erheben.«¹⁰ Denn: Nur »ein Schimmer« der Könige und Feldherren fällt auf die Künstler, die (auf Spuren der Historiker) an deren »glänzendem Andenken teilhaben.«¹¹

Platons Einspruch: Die Schlange der Nachahmungen

Die Verwandtschaft zwischen Malerei und Drama, die Aristoteles übersprang und Plutarch unterschlug, war schon vierzig Jahre vor der ›Poetik‹, vier Jahrhunderte vor dem ›Athener‹-Aufsatz erkannt und ausgesprochen worden: von *Platon* in ›Der Staat‹. Anders als Aristoteles, der streng, gleichsam systematisch die Gesetze und Grenzen der beiden Dichtarten erkundet, lässt der Sokratiker Platon die Beziehung zwischen Epos, Drama, Malerei anmutig und fruchtbar an verstreuten Stellen der ›Politeia‹ diskutieren.¹² Seine Diagnose fiel allerdings höchst unfreundlich für zwei dieser Künste aus. Weder Drama noch Malerei durften auf seine Duldung hoffen.

Auch Platon trennt in den *Wortkünsten* das »Berichten« vom »Aufführen«: die erzählende (bei ihm: »einfache«) von der dramatischen (bei ihm: »nachahmenden«) Wiedergabe einer Handlung.¹³ Doch er lehnt die leibhaft vorgespielte Imitation, wie die Bühne sie bietet, erbarmungslos ab. Platons Lehrer und Sprecher Sokrates will den Dramatiker aus seinem Musterstaat verbannen; der könnte die Bürger durch distanzlose Vorspiegelung von hautnah-jetzigem Tun und Leiden zur Einfühlung auch in schlimme Vorbilder verlocken. Mit höhnischer Bosheit schlägt Platon/Sokrates für den Fall vor, dass ein Dramatiker aus einer fremden Polis zu Besuch käme: Man soll ihn erst, »das Haupt ihm salbend und mit Wolle bekränzend«, nach allen Regeln ehren, dann aber schleunigst davonjagen. – Die *Malkunst* hat Platon im 10. Buch ›Der Staat‹ zusammen mit dem Drama verdammt und verbannt.¹⁴ Als schädliche »Nachahmungskünste« sieht er sie dicht ineinander verfilzt im Sündenregister der Gattungen. Der aufstachelnde Sinnenreiz erregender Bildsujets in grellbunten Farben teile nämlich mit dem Ausdrucksgehampel der Schauspieler eine agitatorische Betörung, Überumpelung. Während das epische Verhältnis Distanz zwischen Erzähler und Erzähltem belässt, uns Hörern/Lesern also Urteil gestattet, zielen Drama und Malerei auf Identifikation: auf das Fortscheuchen und Wegräumen vernünftiger Urteilskraft. Der Tragödienautor ist, und das ist vernichtend gemeint, »das vollkommene Seitenstück zum Maler«.¹⁵

Platons Alarmruf wird Schule machen. Er klagt an: Nachahmung verführt zur Nachahmung. Gemalte wie gemimte Helden oder Schurken zwingen ihr Beispiel den Betrachtern auf. Feinde und Freunde der beiden Künste übernahmen nun gleich hitzköpfig diese Befürchtung oder Hoffnung: in Zwinglis Bildersturm wie in Diderots »peinture morale«¹⁶ – in Cromwells