

GEORG KAUFFMANN, *Poussin-Studien*. Berlin, Walter de Gruyter & Co. 1960. 108 Seiten, 46 Tafeln.

ERWIN PANOFSKY, *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*. Nationalmusei Skriftserie Nr. 5. Stockholm 1960. 64 Seiten, 32 Abb.

Wir stehen heute mitten in einer „Poussin-Renaissance“. Einmal spricht die Formstrenge der Bilder dieses klug abwägenden Malers besonders stark zu einem Zeitalter, das soeben erst dabei ist den Expressionismus zu überwinden. Zum anderen – so paradox es auch erscheinen mag – stellt der Gedankenreichtum seiner Kunst der modernen Kunstwissenschaft, die sich von einer bloßen Formanalyse abgewandt hat, besonders verlockende Aufgaben. Die beiden kurzen Bücher von Erwin Panofsky und Georg Kauffmann – glücklicherweise erschienen, solange uns die große Pariser Ausstellung noch lebhaft vor Augen steht – sind symptomatisch für die besonderen Interessen der derzeitigen Poussin-Forschung.

In seinen „Poussin-Studien“ unternimmt *Georg Kauffmann* den Versuch einer näheren Bestimmung von Poussins Stil der späten vierziger Jahre. Er unterwirft zwei wichtige Bilder – die „Treppenmadonna“ von 1648 (Washington National Gallery) und das „Selbstbildnis“ aus dem Jahre 1650 (Louvre) einer minutiösen formalen und ikonographischen Untersuchung. Den Ausgangspunkt bildet die Behauptung: „Poussins Spätwerke unterscheiden sich darin von der klassischen Tradition des Florentiner Quattrocento und von Raffael, daß sie in erster Linie die zwischen den Rahmenleisten sich spannende Leinwand, das zweidimensionale Arbeitsfeld des Malers, einer kompositorischen Gliederung unterziehen.“ (S. 16) Es ist fraglich, ob, historisch gesehen, diese kategorische Aussage haltbar ist; auch vom rein Künstlerischen her lassen sich gegen sie Einwände erheben. Als Arbeitshypothese aber, von Kauffmann konsequent in seiner Untersuchung angewandt, erweist sich diese Annahme fruchtbar. Es muß allerdings betont werden, daß man bei den Bildern um 1650 noch nicht von Poussins „Spätstil“ sprechen kann.

In den Kapiteln „Poussin und das Problem der Proportion“ und „Die Krise des Raumes“ werden die komplizierten theoretischen Grundlagen aufgezeigt, die Poussins Stil um die Jahrhundertmitte bestimmten. Mit Recht weist Kauffmann darauf hin, daß die Poussin-Forschung sich bisher fast ausschließlich mit dem Aufzeigen literarischer Anregungen befaßt hat, aber dabei des Malers Interesse an Mathematik und Optik unbeachtet ließ, obgleich wir von solchen Studien wissen. Unter Hinweis auf Poussins bekannten Brief an Abraham Bosse – den Kauffmann für echt hält – wird klar demonstriert, daß die theoretischen Schriften dieses Stechers und Lehres der Perspektive an der Pariser Akademie Poussin nach seiner Rückkehr nach Rom entscheidend beeinflusst haben. Darüber hinaus ist beiden das Interesse an Dürers Kunsttheorie gemeinsam.

Man hat sich schon oft bemüht, die von Félibien erwähnten Dürer-Studien Poussins zu klären, ohne aber tatsächliche Zusammenhänge aufzufinden. Hier nun hat Kauffmann durch einen glücklichen Fund und dessen scharfsinnige Interpretation endlich

nachgewiesen, daß Poussin „Die Vier Bücher von menschlicher Proportion“ in der französischen Übersetzung von Louis Meigret gekannt haben muß. Er argumentiert höchst einleuchtend, daß die handschriftlichen Randbemerkungen in einem Exemplar der Ausgabe von 1613 – heute im Besitz von M. und Mme. Baltrusaitis, Paris – aus dem engeren Kreise Poussins stammen. Die sich daran anschließende eingehende Beweisführung, daß die „planimetrische“ Darstellungsweise, so wie sie bei der „Treppenmadonna“ erscheint, durch Bosse und Dürer angeregt wurde, ist völlig überzeugend und damit ein wichtiger neuer Beitrag zur Erklärung von Poussins Schaffen.

Das Kapitel „Die Krise des Raumsinnes“ nähert sich dem Problem dieser „planimetrischen“ Darstellung auch noch von einer anderen Seite. Poussins Auffassung des Raumes und die Technik seiner Perspektiv-Konstruktionen lassen sich auf die Methoden der projektiven Geometrie von Desargues zurückführen. Auch hier ist Bosse wieder das wichtige Bindeglied, denn ihm „gebührt das geschichtliche Verdienst, die wissenschaftliche Betrachtungsweise dem künstlerischen Milieu vermittelt zu haben“ (S. 70). Kauffmann ist es gelungen, an Hand von bisher übersehenen Konstruktionslinien auf einigen Poussin-Zeichnungen zu zeigen, wie die von Bosse vorgeschlagene Methode in die Praxis umgesetzt wurde.

Man spricht oft oberflächlich vom „Rationalismus“ Poussins, vom „Cartesianischen“ in seiner Raumauffassung und von der „Logik“ seiner reifen Bildkompositionen. Es ist das Verdienst von Kauffmanns „Poussin-Studien“ an Stelle solcher vagen gefühlsmäßigen Hinweise eine solide fundierte Theorie gesetzt zu haben. Seine Beweisführung ist um so schlagkräftiger, als sie sich auf Bild und Wort, auf Poussin selbst und auf Äußerungen seines Kreises berufen kann.

In seinen ikonographischen Ausführungen ist der Verfasser allerdings weniger glücklich und seine Erklärung des angeblich Allegorischen in der „Treppenmadonna“ scheint uns verfehlt. Für Kauffmann ist „Proportioniertheit“ das wirkliche Thema dieses religiösen Bildes und er leitet diesen Inhalt aus seiner Formanalyse ab. Die Treppe im Hintergrund und der Zirkel in der Hand Josephs sind ihm dann sinnfällige Symbole dieser Ordnung. Es scheint aber, daß eine derartige Interpretation auf falschen Voraussetzungen aufgebaut ist.

Zunächst muß eingewandt werden, daß Kauffmann in seiner Entdeckerfreude den wirklichen Bildgegenstand – die Heilige Familie – völlig vergessen hat. Der Sinn liegt für ihn in der Form allein. Man kann aber bei einem Bild des 17. Jahrhunderts noch weniger vom dargestellten Gegenstand absehen, als etwa bei einem kubistischen Gemälde von Picasso oder Braque. Wir können daher dem Verfasser nicht zustimmen, wenn er schreibt: „Also ließe sich . . . sagen, Poussin sei ein Prinzip der Einordnung des Dinglichen in flächenhafte Bindungen gegenwärtig gewesen, bevor noch irgendein anderer, über die Figuren und das „Urmotiv“ von Würfeln und Pfosten hinausgehender, auf das Gegenständliche bezogener Gedanke bei ihm Gestalt gewonnen hatte“ (S. 48). Das heißt nicht nur Poussins Schaffensweise, über die wir recht gut unterrichtet sind, gründlich mißverstehen; es heißt auch eine moderne „abstrakte“ Methode ins 17. Jahrhundert zurückzuprojizieren. Es ist wohl ein solches Miß-

verständnis, das Kauffmann dazu verleitet hat, Formwert und Bedeutungswert in diesem Bild zu verwechseln.

Weiter hat Kauffmann nicht bedacht, daß jede ikonologische Lesung eines Bildes geschichtlich bedingt ist. Er löst die „Treppenmadonna“ in eine Reihe von einzelnen Emblemen auf, die dann durch oft wesentlich spätere Schriftquellen erklärt werden. Das gilt im besonderen für Josephs Zirkel, dessen tiefere Bedeutung nach Kauffmann letzten Endes vom Titelkupfer in Belloris 1662 erschienener *Idea* abhängt. Dieser Zirkel hat aber keineswegs einen Sinn, der sich nur aus der „Proportioniertheit“ des Bildes und aus Theorien Belloris – deren Stand im Jahre 1649 uns unbekannt ist – erschließen läßt. Auf der New Yorker Zeichnung zur „Treppenmadonna“ liegen Zirkel und Richtscheit zu Füßen Josephs. Die Londoner National Gallery besitzt eine „Heilige Familie“ (Nr. 1422), vielleicht von Le Sueur, die auf eine Poussin-Zeichnung der frühen vierziger Jahre zurückgehen muß (Friedländer I. Nr. 43). Joseph steht nachdenklich im Hintergrund; der Stab, auf den er sich stützt, ist ein Richtscheit und das Winkelmaß liegt auf einem Steinblock hinter ihm. Kauffmann weiß natürlich, daß – wie Blunt gezeigt hat – im Gefolge von Isolani's *Summa de donis St. Josephi* bereits die Kunst des 16. Jahrhunderts einen kontemplativen Josephstypus entwickelt hat. Zirkel, Richtscheit und Winkelmaß sind nicht nur alte Handwerkerattribute, im 17. Jahrhundert kommen sie auch als Embleme der *Geometria* vor. Joseph ist also ein „theoretischer“, philosophierender Zimmermann und seine Erscheinung, sowie sein Attribut, entspricht den durch die Theologie des Zeitalters bedingten Gegebenheiten.

Ähnliches gilt auch für die Erklärung der Treppe. Warum kann die Architektur von Stufen und Säulen nicht einfach den Tempelbezirk andeuten? Die Deutung der Treppe als Symbol der Ordnung führt schließlich auf einen weiteren methodischen Fehler: die Isolierung einzelner Embleme. Es ist nicht die Summe von Einzelheiten, die den Sinn eines Bildes ergibt. Es ist vielmehr das Ganze, welches den Sinn der Einzelheiten bestimmt. Dieses Ganze ist hier die Darstellung der Heiligen Familie, nicht aber ein abstrakter Begriff, wie Ordnung oder *misura*. Ferner ist zu bedenken, daß nicht jede Einzelheit in einem Bilde unbedingt emblematische Bedeutung haben muß. Warum soll die Säule hier ein Hoheitszeichen der Madonna sein?

Kauffmanns Interpretation des Louvre-Selbstbildnisses ist im ganzen überzeugender, obgleich sich auch hier gegen manche Einzelheiten Einwände erheben lassen. Das gilt nicht nur für die angebliche Verbildlichung von Poussins Namen (Handauflegen bei der Frau im Hintergrund gelesen als *ponere – posi – Poussin!*), sondern auch für das, was der Verfasser über den Unterschied der beiden Poussin-Selbstbildnisse sagt. Es geht kaum an zu behaupten, daß die erste Fassung von 1649 als für Chantelou ungeeignet verworfen wurde. Blunt hat im Katalog der Pariser Ausstellung (Nr. 90) ausgeführt, warum Poussin das Bild für Chantelou „le meilleur et le plus ressemblant“ genannt hat. Was aber den Unterschied angeht, so scheint Sterlings Vorschlag im gleichen Katalog (S. 260/61) besser mit Poussins Schaffensweise vereinbar als Kauffmanns überspitzte Interpretation: Wir haben hier wahrscheinlich Bildnisse im phrygischen und dorischen „Modus“ vor uns.

Diese Einwände gegen Kauffmanns ikonographische Ergebnisse sollen jedoch den wahren Wert seiner wichtigen Arbeit nicht verurteilen. Die Aufdeckung der Zusammenhänge mit Bosse und Desargues ist entscheidend und hieran kann die Forschung in Zukunft nicht vorbeigehen.

Erwin Panofsky stellt in seinem Essay „A Mythological Painting by Poussin“ ein einziges Werk in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen. Es ist ein frühes Bild im Stockholmer Nationalmuseum, bisher meist „Bacchus und Erigone“ genannt. Eingehende Betrachtungen seiner Entstehung, der bildlichen und literarischen Quellen sowie der ikonographischen Bedeutung führen zur richtigen Benennung: *Liber Pater, qui et Apollo est* (Macrobius, *Saturnalia* I. 18. 7.), oder kürzer „Bacchus-Apollo“.

An Hand einer Zeichnung im Fitzwilliam Museum, Cambridge (Friedlaender, III, Nr. 184) und der Röntgenaufnahme des Stockholmer Bildes zeigt Panofsky, wie Poussin aus einer ursprünglichen Ovidillustration eine anspielungsreiche mythologische Allegorie gemacht hat. An der Tatsache, daß auf der Zeichnung und im ersten Zustand des Stockholmer Bildes die Bacchus-Erigone-Sage dargestellt war, kann wohl kein ernster Zweifel bestehen. Zwar hat Blunt (*Burlington Magazine* 1960 S. 402) entgegnet, daß bei einer Illustration dieser Geschichte Bacchus selbst nicht auftreten dürfe, da es bei Ovid heißt: *Liber ut Erigonem falsa decoperit uva* (Met. VI. 125). Doch lassen diese wenigen Worte der Phantasie Spielraum. Es gibt Ovidillustrationen, auf denen Bacchus in der Tat nur als Traube „verkleidet“ auftritt. Auf der frühesten bisher bekannt gewordenen Darstellung aber, einem Brüsseler Teppich aus dem späten 16. Jahrhundert (Wien, s. Baldass, Die Wiener Gobelinsammlung, 1920, Nr. 126), zeigt eines der Medaillons Bacchus in Person als Liebhaber der Erigone und die Ovidzeile erklärt diese Szene. (Nach freundlicher brieflicher Mitteilung von Professor Panofsky, den M. Roger d'Hulst nach Erscheinen des hier besprochenen Buches auf dieses wichtige Beispiel aufmerksam machte.) Auch paßt es besser zum Charakter von Poussins Frühwerk, daß er eine *favola* darstellen wollte und nicht einfach Bacchus mit einer Bacchantin, wie Blunt vorschlägt.

Der ursprüngliche Plan muß aufgegeben worden sein, als das Gemälde schon ziemlich weit fortgeschritten war. Aus Bacchus wurde ein *Numen mixtum* und damit aus der Sagenillustration die Allegorie einer abstrakten Idee. Bei seinem neuen Thema konnte sich Poussin, wie Panofsky mit reichem Material zeigt, nicht nur auf so geläufige Autoritäten wie Cartari, Conti und Girdaldi berufen, sondern selbstverständlich auch auf antike Autoren, unter denen Macrobius besondere Bedeutung zukommt. Der Fülle der von Panofsky bereits zitierten Quellen mag noch eine weitere hinzugefügt werden, die im 17. Jahrhundert viel benutzt wurde und gerade für das Stockholmer Bild bedeutsam erscheint: Servius Kommentar zu Virgil (Ecl. VIII, 12/3). Indem Servius seinen Text auslegt, spricht er einerseits von der Krönung mit Efeu und Lorbeer, andererseits von Apollo/Bacchus: *quoniam Apollo carminum deus, idem Liber pater putabatur* (s. auch J. Trapp, *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, XXI, 1958 S. 235 f.).

Die neue Interpretation des Stockholmer Bildes erlaubt es dem Verfasser, diese Darstellung mit drei weiteren Poussin-Bildern in Verbindung zu bringen, die alle die Inspiration und Verherrlichung des Dichters zum Thema haben: die sogenannte „*Inspiration d'Anacréon*“ (Hannover), die „*Inspiration du Poète*“ (Louvre) und der „Parnass“ (Prado). Allen gemeinsam ist das Motiv der Lorbeerkrönung und die Gegenwart einer apollinischen Gottheit. Panofsky glaubt, daß das Bild in Hannover nicht Anakreon, sondern ganz allgemein die Inspiration des lyrischen Dichters darstelle, womit es ein Gegenstück zur Inspiration des epischen Dichters (Louvre) wäre. An einer solchen Deutung des Louvre-Bildes kann natürlich kein Zweifel bestehen. Die drei Bücher (in der Hand des Puttos und am Boden) machen das klar, denn sie sind durch Inschriften als die drei großen Epen der klassischen Antike gekennzeichnet. Eine ebenso präzise Deutung des Bildes in Hannover scheint aber weniger gesichert. Die ikonographischen Einzelheiten, von deren Erklärung sie abhängt, sind doch wohl zu komplex und vieldeutig.

Wichtiger aber und folgenschwerer ist Panofskys neue Interpretation des „Parnass“ im Prado. Er erkennt in dem Dichter, der von Calliope gekrönt wird, während er Apollo ein Buch überreicht, Poussins Freund und Mäzen Marino. Dieser Vorschlag ist überaus anziehend. Falls richtig, kann diese Identifikation vielleicht bei der strittigen Datierung dieses Bildes helfen.

Marino starb im Frühjahr 1625, nicht lange nach Poussins Ankunft in Rom. Eine Totenehrung kann aber der „Parnass“ kaum sein, da er so früh seinen Platz im Oeuvre Poussins noch nicht finden kann. Aber es gibt eine posthume Gelegenheit, die der „Parnass“ vielleicht verewigt. Panofsky hat bemerkt, daß der Dichter ein dickes Buch unter dem Arm hält und dem Gott ein kleineres präsentiert. Marino hatte sein berühmtes langes Epos *Adone* bereits 1623 veröffentlicht; ein kürzeres schon lange erwartetes Gedicht, *Strage degli Innocenti*, erschien erst nach seinem Tode im Jahre 1632. Panofsky nimmt an, daß dies Bild schon vor der Veröffentlichung gemalt wurde. Ist es aber nicht natürlicher, das Erscheinen der Dichtung zum Anlaß des Bildes zu machen? Die Symbolik von Krönung und Unsterblichkeit scheint auf einen solchen Anlaß besonders gut zu passen. Den meisten, die das Bild auf der Pariser Ausstellung sahen, muß aufgefallen sein, daß es sich nur schwer in die späten zwanziger Jahre datieren läßt, hingegen stilistisch der Dresdner „Flora“ von 1630/31 nahe steht. Denis Mahon (*Burlington Magazine*, 1960 S. 295) hat daher das Datum 1630–33 für den „Parnass“ vorgeschlagen. Panofskys ikonographische Deutung und der hier vorgeschlagene Anlaß würden dieses Datum ihrerseits bestätigen.

Panofskys Buch enthält im Text und in den Fußnoten eine Fülle von weiteren Anregungen und Entdeckungen. Hervorgehoben sei hier nur die wichtige Beobachtung, daß der Bacchus-Apollo des Stockholmer Bildes auf ein antikes Wandbild zurückgeht, das im 17. Jahrhundert bekannt gewesen sein muß, aber erst vor wenigen Jahrzehnten wieder aufgedeckt wurde.

Diese kurze Studie hat unser Verständnis Poussins wesentlich vertieft. Panofsky hat uns gezeigt, daß jene klassische Tradition, die für den späten Poussin so entschei-

dend war, ihm schon in den zwanziger Jahren vertraut war. Darüber hinaus hat uns der Verfasser eine Arbeit geschenkt, die gerade wegen ihrer Knappheit, Klarheit und Schärfe als wahrhaftes *exemplum* der Ikonologie studiert werden sollte.

L. D. Ettlinger

*Antoine Pesne*. Mit Beiträgen von Ekhart Berckenhagen, Pierre du Colombier, Margarete Kühn, Georg Poensgen. Eingeleitet von Georg Poensgen. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1958. 230 Seiten, 251 Abbildungen.

So erstaunlich es klingen mag, aber es ist einem Team von vier Kunsthistorikern gelungen, eine Künstlermonographie zu schreiben, die so dicht, nahtlos und lückenlos ist, als stamme sie von einem einzigen Autor. Es ist das Buch über Antoine Pesne, den Hofmaler der preußischen Könige.

Zweierlei mag dieses veranlaßt haben. Einmal die große Ausstellung zu Ehren dieses Künstlers 1957 in Sanssouci und zum anderen das Vermächtnis von Charles F. Foerster, der lange diese Monographie plante und dessen Material im Kriege weitgehend zerstört wurde, wobei aber doch ein Rest erhalten blieb, der einen neuen Anfang bot. Dem Gedächtnis dieses Forschers ist das Buch denn auch gewidmet. Fragt man aber, wie weit nicht kunsthistorisches Vermächtnis, sondern das Werk des Künstlers Pesne Verpflichtung zu einer monographischen Bearbeitung sei, so ist eine gewisse Skepsis sicherlich berechtigt, denn zweifellos war Pesne ein Gestirn zweiter Ordnung am Malerhimmel des achtzehnten Jahrhunderts. Und gerade im einleitenden Kapitel von Georg Poensgen erhält diese Skepsis weitere Nahrung. Denn in ihm wird diese Tatsache deutlich ausgesprochen. „Wäre er eine schöpferische Natur hohen Ranges gewesen, so hätte er wohl kaum an der fast ein halbes Jahrhundert betriebenen Aufgabe schwereloser Salonmalerei Genüge finden können“, heißt es hier. Was berechtigt dann den Aufwand eines so reich ausgestatteten und so sorgfältig gearbeiteten Buches? Die Antwort ist wiederum bei Poensgen zu lesen: „Der Zusammenklang von kultivierter Traditionstreue mit spielerisch apostrophierender Wirklichkeitswiedergabe, mit theatralischer Auffassung des Sichtbaren und höchst subtiler Pinseltechnik war bei ihm einmalig.“

Das ist eine sehr schöne Umschreibung des Phänomens Rokoko. Und von diesem her gesehen, ist die Monographie über Pesne ein wertvoller Beitrag – vielleicht der exakteste, der bisher überhaupt geleistet wurde. Exakt, weil immer wieder eine Wertung versucht wurde, weil immer wieder die Grenzen der Möglichkeiten klar bezeichnet und abgesteckt wurden, exakt in der Katalogisierung, exakt in der Erfassung der Einflüsse und Ausstrahlungen.

Es gibt weder in Frankreich noch in Deutschland eine Monographie eines Rokokomalers, in der der Katalogteil mit solcher vorbildlicher Akkuratess gearbeitet wäre wie hier, keine Monographie, in der auch nur annähernd mit solcher Klarheit die Wertungen ausgesprochen sind, keine, in der sich so Leidenschaft für den Gegenstand und Kühle ihm gegenüber paaren. Es ist, als wehe wieder jener Geist Berlins, der für Pesne Nährboden war und ihm zugleich die Grenzen steckte.