

JAN BIALOSTOCKI, Poussin i Teoria Klasycyzmu (Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki, Tom II). Breslau. Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich. 1953. XVII, 123, 32 Abb.

Jede Anthologie von Mitteilungen über einen großen Künstler hat heutzutage ihre Schwierigkeit. Nachdem deutlich geworden ist, daß solche Äußerungen oft weit davon entfernt sind, der wirklichen Geschichte, der gelebten Erfahrung zu entsprechen, ist die Frage nach der Grenze zwischen subjektiver Sicht und objektiver Richtigkeit immer mehr in den Vordergrund getreten. Bellori, von dem unser Poussinbild noch bestimmt wird – das gilt für die älteren Arbeiten von Friedländer, Grautoff und Magne ebenso wie für die neueren von Volskaja (1946), Licht (1954) und Golzio (1955) – schrieb über Poussin im Zusammenhang seiner gesetzgeberischen Ästhetik und nicht mit dem Ziel, die komplizierte Gestalt eines der größten europäischen Künstler zu erhellen. Die wesentlichen Einsichten in dessen Werk sind unabhängig von Bellori Ergebnisse moderner Wissenschaft, so daß sich das Hauptinteresse an einer Anthologie über Poussin auf die Art konzentrieren dürfte, mit der die Aussagen der Zeitgenossen mit der Forschung in Beziehung gesetzt sind.

Diese Zusammenstellung, Band II einer Folge „Quellenschriften zur Geschichte der Kunsttheorie“ (die bisher erschienenen Bände waren Leonardo, Cennini, Fromentin, Opalinski und – zuletzt, gleichfalls in der Bearbeitung von Bialostocki – Rembrandt gewidmet), vereinigt Mitteilungen Belloris, Félibiens, De Latours, Fénelons und Sandrarts mit Briefen Poussins und mit seinen Äußerungen zur Kunst. Es ist dem Herausgeber darauf angekommen, „Licht auf die Genese des Klassizismus zu werfen“ und zudem für „den Leser ein Beispiel der großen persönlichen und moralischen Qualitäten zu geben“, die eine hohe Kunstleistung zur Voraussetzung hat, also Auffassungstendenzen der Zeitgenossen klar hervortreten zu lassen und außerdem eine Deutung der Hintergründe poussinscher Malerei zu geben. Entsprechend gliedert sich der Text in die Anthologie und einen kritischen Kommentar.

Während den Biographen des 17. Jahrhunderts eine Idee von Poussins Lebensganzen vorschwebte, dem sie die einzelnen Ereignisse einzuordnen wußten, hat sich die Wissenschaft auf künstlerische Einzelzüge konzentriert und Materialien zu einem Poussinbilde gewonnen, das artikulierter zu werden verspricht als dasjenige von Bellori oder Félibien. Ein Kommentar wird die von den Zeitgenossen hervorgehobenen Phänomene differenzieren müssen. Dem 17. Jahrhundert ist Poussins Beschäftigung mit dem Altertum wohlbekannt, dagegen sind die verschiedenen Aspekte, unter denen er sich der antiken Kunst näherte, erst in unseren Tagen erkennbar auseinander gelegt worden. Wenn Bialostocki verallgemeinernd sagt, die Antike sei für Poussin „eine Norm“ (XIII) gewesen, so steht er damit auf dem Grunde des Barock, während er eigentlich zu dem Ergebnis kommen mußte, daß es keinen einheitlichen Gesichtspunkt gibt, unter den sich Poussins Beschäftigung mit Ovid vor und dann wieder nach der Pariser Reise, oder in ihren Motiven so unterschiedliche Antikenrezeptionen wie die Kopie der aldobrandinischen Hochzeit und die Lektüre von Car-taris „Imagini de gli Dei delli Antichi“ bringen ließen.

Wer gewohnt ist, Quellen nicht als bare Münze zu nehmen, sondern auf tieferliegende Tatbestände hin zu befragen, wird auch Poussins Korrespondenz entsprechend aufnehmen. Seine Briefe geben im Vergleich mit dem „heldenhaften“ Lebensbild Belloris „nur ein ärmliches Bild des Künstlers“ (VI); aber sie bergen doch entscheidende Wahrheiten. Als Beispiel diene der Brief, den Poussin wohl 1653 an Abraham Bosse gerichtet hat. Wörtlich genommen enthält er eine kurze Mitteilung negativen Charakters: absprechende Äußerungen über Leonardo und den Maler-Architekten Charles Errard, daneben in wenigen – von Bialostocki allerdings nicht abgedruckten – Sätzen auch Anerkennung der perspektivischen Arbeiten Bosses. Der Sinn dieses Briefes kann nur im Gänzen, nicht aber im Ausschnitt verständlich werden. Wegen Urheberrechtsfragen von Antikenmessungen war Bosse mit Errard in Streit geraten. Dieser Zwist wurde an LeBrun herangetragen, der Bosse wegen seiner Perspektivlehren grollte, worüber es in der Folgezeit noch zu erheblicheren Spannungen kam. Poussin nimmt dreifach für Bosse Partei: lobt seine Schriften, distanziert sich von dem Prozeßgegner Errard und spricht mit dem Tadel an Leonardo indirekt gegen LeBrun, den Propagandisten von dessen Malereitaktat. Nur so wird der Brief verstehbar, hatte doch Poussin wenige Jahre zuvor Leonardos Bemerkungen zur Malerei mit kleinen Zeichnungen versehen, sogar ein Bild – wie Bialostocki an anderer Stelle scharfsinnig erläutert hat – nach Anweisung Leonardos gemalt (Pyramus und Thisbe, Frankfurt), und in Rom zusammen mit Errard Antiken gemessen und zwar gerade diejenigen, um die später der Streit zwischen Errard und Bosse ging. So betrachtet bekommt der Brief einen positiven Sinn, seine Bedeutung reicht in das Gebiet der Kunsttheorie: von 1640–50 befaßte sich Poussin mit Anregungen, die ihm aus dem Kreise Bosses zugekommen waren. Die Antikenmessungen, die er 1640 in Rom betrieben hatte, führten ihn zu Ergebnissen, die von Cousin, Vignola, Barbaro vorbereitet, von Desargues und Bosse ausgesprochen, von LeBrun dagegen befehdet wurden. Poussins Brief ist eine Parteinahme für die Gegner der Pariser Akademie. (Übrigens findet sich auch bei Félibien ein Hinweis auf Verbindung Poussins mit dem Kreise um Desargues in der Bemerkung: „... la lecture qu'il [Poussin] faisoit de ... ce qui cause les déformitez ...“)

Da es möglich ist, gewisse Grundzüge von Bosses Perspektivlehre in Poussins Zeichnungen der späten 40er Jahre nachzuweisen, gewinnt die poussinsche Kunsttheorie einen Zug zum Praktischen hin: sie ist im lebendigen Zusammenwirken mit dem malerischen Werk zu betrachten. Wort und Gedanke verwandeln sich für Poussin scheinbar selbstverständlich in Bilder; bereits die frühest erhaltenen Zeichnungen (des 28-jährigen) verbildlichen Texte des Ovid mit beispielhafter Akribie. So wenig man fehl geht, seine Kompositionen auf eine dichterische Grundlage hin zu prüfen, so berechtigt kann man andererseits sein, sie als bildgewordene Kunsttheorie anzusehen. Das Theoretische hat sich ihm nicht nur im Bereich des Literarischen gehalten und es scheint mir ein kennzeichnender Irrtum, daß Bialostocki – Alpatoff folgend – den Gegenstand, auf den Poussin sich im Selbstbildnis von 1650 (Louvre) stützt, als ein theoretisches Buch anspricht, während es sich in Wahrheit um eine von

einem roten Bändchen umschlungene Skizzenmappe handelt. Damit wird dem Porträt keineswegs der gedankliche Hintergrund genommen.

Angesichts solch vielfältiger Erscheinungen wirkt es als eine zu weitgehende Vereinfachung, daß Poussins theoretische Vorstellungen „auf einfache rationale Gedanken“ beschränkt seien und „Unklarheiten vermeiden“.

Die Frage, ob das von der Wissenschaft umrissene Poussinbild schon so abgerundet sei, daß allein auf diesem Grunde seine Gestalt verlebendigt werden kann, wird durch Bialostockis Anthologie unausgesprochen verneint. Sie bietet eine Art Synthese zwischen der alten Heroisierung und den Zügen, die durch neuere Interpretation herausgearbeitet worden sind. Die Gefahr, daß dabei schillernde Aussagen zustande kommen, ist in der gegenwärtigen Situation der Forschung schwer vermeidbar und sollte einem Buche nicht als Mangel angerechnet werden, das mit außerordentlicher Genauigkeit alle Literaturstellen verarbeitend, den kompakten Stoff durch zwei Register aufgliedernd, unterstützt von einem gut gewählten Abbildungsteil dem Leser ein handliches Werkzeug bietet, von allen Seiten in die Probleme poussinscher Kunstanschauung einzudringen, die im Vorwort bei aller Knappheit aufklärend dargelegt werden.

Bei der Übersetzung des polnischen Textes habe ich mich der Hilfe von Fräulein Eva Krull erfreut.

Georg Kauffmann

FREDERIC ANTAL, *Fuseli Studies*. 176 Seiten Text, 64 Bildtafeln. London (Routledge & Kegan Paul) 1956. 35 s.

Nach den umfangreichen Publikationen der letzten Jahre über Füßli (Ganz 1947 und 1949, Powell 1950, Mason 1951) erscheint nun als erste der nachgelassenen Schriften Antals auch ein Buch aus seiner Feder. Die Aktualität des Künstlers erklärt sich aus der Verwandtschaft seiner Kunst mit den irrationalen Strömungen sowohl des 16. wie des 20. Jahrhunderts. Insonderheit lenkt die form- und geistesgeschichtliche Analyse des Manierismus als eigenwertiger Epoche und erster Welle der „Moderne“ den Blick auf das aus ähnlicher Lage erwachsene Werk des Deutschschweizers. Indessen darf man Antal glauben, daß seine Arbeit „has been written not because, but in spite of this present conscious predilection for Fuseli and for mannerism“. Wie kein anderer war der Autor legitimiert, beide Epochen in Bezug zu setzen und die Kunst Füßlis von der jener früheren Periode her zu erhellen. Wir verdanken gerade Antal grundlegende Erkenntnisse über den Manierismus (bes. in den „Kritischen Berichten“ I und II). Nachdem sich das Interesse des Forschers im letzten Jahrzehnt immer stärker dem 18. Jahrhundert zugewendet hatte, mußte er zwangsläufig auf die Persönlichkeit dieses „Expressionisten“ stoßen. Es ist eine Wendung von ähnlicher Folgerichtigkeit, wie sie – in der ersten Phase der Neubewertung des Manierismus – Lily Fröhlich-Bum von dem Buch über Parmigianino (1921) zu einem zweiten über Ingres (1924) vollzogen hat.

Antals Studien hätten „Füßli und der Manierismus“ überschrieben werden können, denn diese Fragestellung bildet das Hauptthema der Arbeit. Sie ist nicht neu, der