

Rezensionen

OSKAR BÄTSCHMANN, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*. Zürich und München (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft und Prestel-Verlag) 1982 (Jahrbuch, Schweizer. Inst. f. Kunstwiss. 1978—1981). 112 Seiten mit 70 Abbildungen. DM 78,—.

Die Erforschung der Malerei von Nicolas Poussin hat sich in Etappen entwickelt, deren erste 1914 und deren zweite in den sechziger Jahren ihren Höhepunkt erreichte. 1914 erschienen drei fundamentale Monographien (O. Grautoff, E. Magne, W. Friedlaender), die für ein halbes Jahrhundert die Grundlage jeder weiteren Forschung bildeten. 1966—1967 hat Anthony Blunt seine jahrelangen, durch die große Poussin-Ausstellung von 1960 geförderten Studien in Form eines kritischen Kataloges (1966) und einer zweibändigen Monographie (1967) veröffentlicht; zwei Jahre später gab dann Kurt Badt sein voluminöses Buch über die Kunst Nicolas Poussins heraus. Gleichzeitig schritt die Veröffentlichung des von Walter Friedlaender begonnenen Corpus von Poussins Zeichnungen fort, das jetzt in fünf Bänden vorliegt (1939—1974). So hat die Forschung von diesem Künstler und seinem Werk in den letzten zwanzig Jahren ein neues Bild gewonnen, das für die heute aufsteigende jüngere Generation der Kunsthistoriker — der auch der Verfasser des hier zu besprechenden Buches angehört — den Ausgangspunkt bildet.

Als Blunts Poussin-Monographie erschien, wurde sie als ein vielschichtiges, beständiges Denkmal für den Künstler betrachtet, und in der Tat bleibt sie auf die Dauer der Forschung unentbehrlich.

Die großangelegten Monographien, zu welchen inzwischen noch der kompakte Katalog von Jacques Thuillier (1974) und das zweibändige Buch von Doris Wild (1980) hinzugekommen sind, haben dazu geführt, daß heute — laut Thuillier — „der Diskurs sich entweder in unlösbaren Disputen oder in Details reiner Erudition zu verlieren droht“. Thuillier ist der Ansicht, daß Fortschritte in den Poussin-Studien nur durch Entdeckung neuer Dokumente zu erzielen seien (J. Th., Claude Mignot, Collectionneur et peintre au XVII^e: Pointel et Poussin, *Revue de l'Art*, XXXIX, 1978, S. 38—58, hier S. 39). Bättschmann stellt dagegen in seinem Vorwort fest, daß seit der Pariser Poussin-Tagung 1958 neues Material in Mengen aufgefunden und publiziert worden sei, ohne „neuen Atem und neue Perspektiven zu verschaffen“; „dazu müßte das Wissen wohl erst mit der Erkenntnis der Gegenstände verbunden werden können“. Sein Buch ist ein Versuch, nicht in erster Linie durch neue Quellenforschung, sondern durch eine neue Betrachtungsweise ein neues Verständnis der Bilder selbst zu erschließen.

Man kann sagen, daß Bättschmanns Arbeit nicht nur ein Beitrag zur Poussin-Forschung, sondern zugleich auch ein Symptom der allgemeinen methodologischen Lage der Kunstgeschichte ist. In ihr drückt sich nicht nur eine Krise der Poussin-Forschung, sondern eine solche der Kunstwissenschaft überhaupt aus, nachdem

ihre — für den Gegenstand Poussin übrigens sehr fruchtbare — ikonologische Phase inzwischen ausgeklungen ist.

Wie andere Versuche einer Neubelebung der Kunstgeschichte schöpft auch Bättschmanns methodologisches Denken aus Quellen, die außerhalb der Tradition seiner Disziplin liegen. Indem der Autor sich auf die Hermeneutik beruft, bekennt er sich zu einer philosophischen Tradition, die von F. Schleiermacher, W. Dilthey, E. Betti und P. Ricoeur bis zu H. G. Gadamer und seiner Schule reicht, und die sich erst allmählich auf die Kunstgeschichte auswirkt (unter den wenigen methodologischen Arbeiten, die die Probleme der Kunstgeschichte aus einer hermeneutischen Sicht betrachten, sind zu nennen: Janet Wolff, *Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art*, London-Boston 1975; Oskar Bättschmann, *Bild-Diskurs. Die Schwierigkeiten des parler peinture*, Bern 1977; Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: *Seminar. Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, hrsg. v. H. G. Gadamer und G. Boehm, Frankfurt/Main 1978, S. 444—471). Bättschmann selbst hat in einem 1979 veröffentlichten Aufsatz einen Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik vorgeschlagen (Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik, in: *Ikonographie und Ikonologie, Theorien — Entwicklung — Probleme*, Köln 1979, S. 460—484 [Bildende Kunst als Zeichensystem, hrsg. v. E. Kaemmerling, I]).

Obwohl der Verfasser sich einer engen Verbindung der Kunst mit den sozialen, intellektuellen und geistigen Dimensionen des Lebens völlig bewußt ist, beschränkt er sich auf die künstlerischen Probleme schlechthin. Ihm geht es darum, die Kunstwerke aufmerksam zu lesen, das zu entziffern, was sie mitteilen (und nicht das, was „hinter den Bildern steckt“) und sie aufgrund ihrer Beziehungen zu dem — vom Gesamtwerk des Künstlers abgelesenen — System seiner Kunstsprache zu deuten. Alle Elemente des Kunstwerks — Komposition, Zeichnung, Farbgebung — werden als präzise Bedeutungsträger aufgefaßt. Das System der Kunstsprache Poussins wird rekonstruiert und die ausgewählten Kunstwerke des Meisters als in dieser Kunstsprache formulierte Mitteilungen gelesen.

Auf Seite 71 formuliert Bättschmann seine methodologische Position: „Ich frage nicht von den Werken aus nach rückwärts, um den Bereich der Intention zu erschließen, ich folge nicht der verbreiteten und gewöhnlichen Vorstellung, *hinter* den Werken sei das Eigentliche und Authentische zu finden. Ich versuche nicht, die Werke als Übersetzung der Gedanken, Ideen oder Absichten des Malers, Auftraggebers oder des soziokulturellen Kontextes aufzufassen. ...es heißt, die Werke nicht als Translation eines als authentisch betrachteten Grundes in ein uneigentliches Äußeres aufzufassen — mit anderen Worten: die gewohnte Voraussetzung der Interpretation von Bildern aufgeben. ...Das nicht erfaßte Problem ist das der Logik des Gemalten.“

Wovon jedoch diese Logik in das Gemalte kommen soll, ist nicht klar. Auf Seite 86 lesen wir: „Man sieht leicht, daß nicht etwa der historische Kontext oder die Intention des Künstlers darüber entscheidet, was das Gemälde zur Anschauung

bringt ...". Auch der Hauptbegriff Bättschmanns, nämlich die im Titel genannte „Dialektik der Malerei“, überzeugt nicht mehr als die „Logik des Gemalten“. Die Anwendung dieser Begriffe auf die Welt der Kunst muß natürlich mit der Skepsis des Lesers rechnen. Obwohl man bei Poussin mehr als bei anderen Künstlern einen logischen Schaffensvorgang erwarten kann, gehört die Kunst doch sicher nicht zu jenen Bereichen menschlicher Tätigkeit, wo allein — oder vorwiegend — das logische Denken waltet. Was die Dialektik betrifft, scheint es, daß jede Übertragung der dialektischen Beziehungen von der Logik, in der sie ihren Platz haben, auf andere Gebiete, wo die Elemente nicht notwendig wahr oder falsch sein müssen, nur metaphorisch gemeint werden kann. Bei Bättschmann funktioniert der Begriff Dialektik keineswegs eindeutig, und seine Analysen hätten, wie es scheint, nichts eingeübt, wenn er auf die Anwendung des Dialektikbegriffes verzichtet hätte.

Das Problem der Deutung der Kunstwerke als in einer ikonischen Zeichensprache formulierte Mitteilungen bleibt — auch wenn man von der Frage absieht, wovon die in dem Gemalten angeblich bestehende Logik kommt — eine schwierige Aufgabe, da es die Feststellung eines Systems und seiner einzelnen Elemente voraussetzt. Bättschmann schreitet fort durch die fünf Hauptteile seines Buches von den rein formalen Problemen bis zum Auffassen der Malerei Poussins als Aussage über die Grundprobleme der menschlichen Existenz.

Im ersten Kapitel sucht der Verfasser zu beweisen, daß Poussins Zeichnungen nicht als eine direkte Vorbereitung der Gemälde dienen, sondern daß „Poussins Zeichnen bei allem Wandel und durch alle Abweichungen auf die Dialektik von Licht und Schatten am Sichtbaren bezogen“ bleibt (S. 18). Es ist nicht klar, was der Verfasser damit sagen will, es kann aber angenommen werden, daß er meint, Poussins Zeichnungen seien aus dunklen und hellen Elementen aufgebaut, die mit der sichtbaren Wirklichkeit zwar verbunden bleiben, aber nicht unbedingt diese wiedergeben sollen. „Die Darstellung der reinen Dialektik von Licht und Schatten“ soll nach Bättschmann „der Schwerpunkt der künstlerischen Intention des Zeichnens“ sein (S. 10), wobei wir nicht erfahren, was eine „Darstellung der reinen Dialektik“ sein soll. Wir lernen aber, daß „das Hervorbringen“ „des Gefüges“ „von Licht, Schatten, Dingen, Raum und Fläche“ eine „relativ selbständige künstlerische Intention des Zeichnens“ sei. Was er unter „Intention“ versteht, erklärt der Verfasser folgendermaßen: „Intention meint hier nicht eine Absicht ..., sondern die Anspannung der Kräfte auf ein Ziel“ (S. 14).

Im zweiten Kapitel erfaßt die Analyse den wichtigen Begriff der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts: *giudizio, jugement*, Urteilsvermögen des Künstlers: „Das Urteilsvermögen des Künstlers äußert sich sowohl in seinem rezeptiven Verhalten gegenüber der bestehenden Kunst als auch in seiner eigenen produktiven Tätigkeit“ (S. 27). Es wird u. a. am Beispiel der Niobidengruppe gezeigt, wie der Prozeß der kritischen Rezeption bei Poussin aussieht (speziell im Fall von *Narziss und Echo*). Nach Bättschmann hilft in dem Prozeß des Übergangs von der Zeichnung zum Gemälde die berühmte Poussinsche Wachsfigurenszene: „In dieser Funktion ist die

Modellszene als das entäußerte und verkörperte Urteilsvermögen zu begreifen" (S. 38).

Im dritten Hauptteil, wo von Licht und Farbe als Bedeutungsträgern gehandelt wird, konzentriert sich die Analyse auf das Bild *Die Heilung der Blinden von Jericho* im Louvre, dessen Besprechung von Sébastien Bourdon, am 3. Dezember 1667 in der Pariser Académie Royale vorgetragen, vom Verfasser geschickt einbezogen wird. Er sieht in der (als Funktion des durch das Bild gehenden Lichts aufgefaßten) Farbgebung ein wichtiges Mittel der Erzählung. Die Farbensauffassung macht auf ihre Weise das Phänomen der Heilung von der Blindheit zum Sehen sichtbar: „mit seinem weißlichen Kleid ist der Blinde im Licht selbst eine Figur des reinen Lichts geworden" (S. 42).

Bätschmann berücksichtigt die optische Theorie des 17. Jhdts. (Aguilonius und Kircher) und zieht Schlüsse daraus für die Lektüre des Bildes. Laut dieser Theorie entstehen die Farben aus einer Mischung von Licht und Dunkelheit. Die direkten Abkömmlinge der dreistufigen Vermischung von Licht und Dunkel sind die drei Primärfarben: Gelb, Rot und Blau. Ihnen mißt Bätschmann in Poussins Schaffen eine wichtige Rolle und eine besondere Bedeutung bei. Er sieht in der farbigen Komposition des Bildes zugleich eine Darstellung der Genese der Farben und des Sehens, was als eine rein künstlerische Vorführung der Heilung zum Sehen verstanden werden kann. Auf des Blinden Weiß folgt das Gelb, dann kommt Rot und endlich Blau. „Im Halbkreis der Zuschauer und im Umschlag vom Weiß zum Blau des Blinden ist damit als Vorgang dargestellt, was in diesem Moment durch Christus am Blinden sich ereignet." In der rechts sichtbaren Gruppe der Apostel wiederholt sich die Trias der Primärfarben, allein sie ist viel reiner und mehr gesättigt: „Die Apostel sind die bei Poussin zum Kanon der erzählenden Darstellung gehörende Gruppe des reflektierenden Zuschauens, die hier im Gegensatz steht zum unmittelbaren Anschauen der Augenzeugen" (S. 46). So wird bei Poussin nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch zwischen *aspect* und *prospect*, einem einfachen Sehen und einem aktiven und aufmerksamen Beobachten unterschieden.

Ich kann hier nicht alle Probleme, die Bätschmann berührt, besprechen, wie z. B. den Unterschied von *modus* und dem Farbensystem, „das der Widerpart und die Aufhebung des farbig bestimmten Modus ist" (S. 49). Daraus zieht jedoch der Verfasser eine wichtige Schlußfolgerung bezüglich der Bilder Poussins und ihrer Betrachtung: „Mit der Aufhebung des Modus durch das Farbensystem erweist sich das Gemälde selbst als Gegenstand des *Prospect*, des bewußten Sehens. ...Das heißt zugleich, daß die Betrachter vom Gemälde aus nicht als Objekte der Faszination definiert werden. Das Gemälde soll sie nicht dazu bringen, daß sie der Macht des Dargestellten unterliegen, sondern daß sie am Dargestellten sich zum bewußten Sehen bringen" (S. 49).

Im vierten Teil, der „Praesenz-Absenz" heißt, analysiert der Verfasser Poussins Selbstbildnisse und die zwei *Et in Arcadia Ego*-Kompositionen. Nach Bätschmann verbinden die Selbstbildnisse — wie schon von Bellori berichtet — die Idee der Malerei mit jener der Freundschaft (Alberti sagte, die Malerei — wie die Freund-

schaft — vergegenwärtige die Abwesenden; doch allein jene, nicht aber die Freundschaft, könne die längst Verstorbenen zeigen) und ferner mit der Idee der Vergänglichkeit, auf welche der Schatten anspielt, der auf die Inschrift auf der Leinwand hinter dem Kopf Poussins fällt.

In diesem Teil benutzt der Verfasser wieder den Begriff der Dialektik, indem er von der „Dialektik des Bildnisses“ spricht. Damit ist gemeint, daß ein Bildnis gleichzeitig von der Präsenz der dargestellten Person im Bild und von ihrer Absenz in der Wirklichkeit Zeugnis ablegt. Das Bildnis zeigt einen Menschen so, als ob er lebendig vor uns stünde, zugleich erweckt es jedoch im Betrachter das Gefühl der Absenz des wirklichen Menschen (Bätschmann zitiert hier die passenden Worte Pascals: „Un portrait porte absence et présence, plaisir et déplaisir. La réalité exclut absence et déplaisir“; S. 59). Diese Ambiguität der Gefühle, die von einem Bildnis geweckt werden können, als Dialektik zu bezeichnen, scheint mir aber nicht begründet.

Zwischen Poussins Selbstbildnissen und seinen zwei *Et in Arcadia Ego*-Kompositionen findet Bätschmann Verwandtschaft. Der Schatten des Hirten fällt dort auf die Sarkophaginschrift, entsprechend demjenigen Poussins im Pariser Selbstbildnis. Der Schatten der Hand des Hirten nimmt die Form einer Sense an, was den Hirten einem Saturn angleicht und die durch die anderen Elemente des Bildes schon angesprochene Vergänglichkeitsidee noch stärker betont. Die Hirten links sollen das einfache Glück darstellen, das durch das Lesen der Inschrift zunichte wird; während der Lesende das Wissen von der Bedeutung der Inschrift gewinnt, erliegt er Saturn, der Vergänglichkeit und der Trauer.

Im letzten, „Errettung-Zerstörung“ betitelten Hauptteil entwickelt Bätschmann seine Semiologie der Komposition. Er behauptet, daß Poussin bei verschiedenen Bildgattungen unterschiedliche Kompositionsprinzipien anwende. Sind die Mythologien auf ein Zentrum hin gebildet, symmetrisch und meistens in einer Dreiecksform gefaßt, „entleert sich die Mitte“ in den Historienbildern, wo auch „die Bewegungen der Gestalten divergieren und die Handlungen nach außen gerichtet sind“. Die Tatsache, daß *Narziß und Echo* den genannten Prinzipien der mythologischen Bilder nicht entspricht, wird damit erklärt, daß das Bild die Enttäuschung des Narziß, seinen Tod und das Ende des Mythos veranschauliche: „Mit der Umkehrung“ der Merkmale der mythologischen Darstellungen „wird das Ende des Mythos anschaulich gemacht“ (S. 76).

Da einigen mythologischen Bildern Poussins die Dreieckskomposition eigen ist, sieht Bätschmann in der Tatsache, daß der Maler auch seine Heiligen Familien in dieser Gruppierung auffaßte, den Ausdruck seiner Absicht zu zeigen, daß in solchen Szenen „das mythische Glück wiederhergestellt“ und „die geschichtliche Zerteilung“ überwunden werden. Dieses Kompositionsschema begegnet jedoch in der religiösen Malerei seit dem Mittelalter, und es scheint nicht berechtigt, in seinem Vorkommen bei Poussin den Niederschlag pointierter philosophischer Ansichten zu suchen. Es scheint übrigens, daß die Dreieckskomposition bei handlungslosen allegorischen Themen (bezeichnenderweise findet sie sich nicht in der *Geburt des*

Bacchus in Cambridge/Mass., die eine Handlung zeigt) und Darstellungen einer Welt außerhalb der Zeit bevorzugt wird. Die mehr dynamischen Kompositionsprinzipien werden dort angewandt, wo Handlungen ins Bild gesetzt werden, unabhängig davon, ob sie aus der religiösen, mythologischen oder profanen Sphäre stammen.

In dem, was er „Aufhebung und Versöhnung von Mythos und Geschichte“ nennt, sieht Bättschmann eine besondere Leistung der Malerei (S. 94). „Die Erkenntnis des Übergangs des Mythos in Historie ist eine Form der Erkenntnis des Mythos durch seine Repräsentierung im Bild. Ebenso ist die Darstellung des Übergangs der Historie in Allegorie ein Vorgang des Erkennens dieses historischen Ereignisses und mit ihm der Geschichte“ (S. 86). Diese Auffassungen sieht Bättschmann in der „Art der Darstellung“ ausgedrückt, d. h. in der Transformation der Disposition für Historienbilder in Richtung auf Allegorie; den Übergang von der Historie zur Allegorie findet er bei Poussin um 1650.

Endlich wird der „Errettung“ durch die Heiligen Familien die in den Landschaften dargestellte „Zerstörung“ gegenübergestellt. Diese sind die „auf der Basis der historischen Disposition gebildeten Landschaften, in denen die Zerstreuung und Entleerung nicht mehr aufgehoben werden kann“ (S. 99). Die Errettung ist innerhalb der natürlichen Ordnung, die in den Jahreszeitenlandschaften dargestellt wird, unmöglich. Die Arche Noahs kann allein den Weg der Rettung in dieser Welt der Sintflut zeigen: den Weg der Religion außerhalb der irdischen Zeit.

Bättschmanns Unternehmen verdient Aufmerksamkeit als ein zweifellos interessanter Versuch, den Sinn der Poussinschen Bilder aus ihrer Form — Disposition, Licht, Farbe — abzulesen. In vielen Detailfragen stellt der Verfasser die bisherige Poussin-Forschung richtig (z. B. wo er beim *Urteil Salomons* korrekt die Intention Poussins deutet, während Blunt von einem „unverständlichen Irrtum Poussins“ sprach). Er bringt eine Menge neues Material zur Kenntnis des geschichtlichen Hintergrundes und der in Poussins Umgebung geläufigen Begriffe (Aguilonius, Kircher, Montaigne) bei. Er benutzt geschickt die Quellen, die uns darüber unterrichten, auf welche Art und Weise die zeitgenössische Kunstkritik (Séb. Bourdon, Lebrun etc.) Poussins Bilder zu „lesen“ pflegte. Im Mittelpunkt steht natürlich der Versuch, den Schlüssel zu Poussins Kunstsprache zu finden (die Bedeutung der Primärfarbentrias, die mit verschiedenen Bildgattungen verbundenen Kompositionsweisen). Bättschmann beschreibt sein Vorgehen als ein Experiment: „Ich versuche [das Problem der Logik des Gemalten] zu stellen durch die Frage nach dem Zusammenhang der Werke untereinander — ohne damit den Anspruch zu erheben, in einem ersten Anlauf mehr als einen Umriß sichtbar machen zu können“ (S. 71).

Ist diese „Hermeneutik der Bilder“ nicht doch ein allzu logisches Verfahren, das mit Bildern und ihren Teilen umgeht wie mit Elementen einer philosophischen Beweisführung (in seiner Studie von 1979, S. 465 f., spricht Bättschmann von der „Umdeutung der Werke in Zeichen“ durch Panofsky. In dem Poussinbuch behandelt er die Kunstwerke als aus Zeichen gebaute Ganzheiten)? Gelten wirklich die von Bättschmann formulierten Beobachtungen über Poussins Kunstsprache so all-

gemein, daß sie wie „Gesetze“ als Grundlagen seiner weitgehenden Schlußfolgerungen taugen? Ist nicht das Raisonement im allgemeinen zu abstrakt? Hier möchte der Rezensent (und wohl auch mancher Leser) Zweifel anmelden. Auch erweist sich das Rahmengerüst der Dialektik für das Künstlerische — selbst bei einem *peintre-philosophe* wie Poussin — mit all seinen undefinierbaren, für das Ergebnis aber doch bedeutungsvollen Komponenten immer wieder als ein Prokrustesbett (vgl. besonders die Einwände von Otto Pächt gegen die Annahme des rational Intendierten in der Kunst in vielen Arbeiten, zuletzt: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, München 1977).

Gleichwohl bleibt Bätשמanns Buch ein wichtiger Versuch, nicht nur das in der Kunstgeschichte bisher Erreichte kritisch zu beurteilen, sondern auch konstruktiv einen neuen Weg zu suchen — einen Weg, der nach des Verfassers Wunsch so wenig subjektiv und so wissenschaftlich wie möglich sein sollte.

Jan Bialostocki

URSULA MENDE, *Die Bronzetüren des Mittelalters, 800—1200*. Aufnahmen von Albert Hirmer und Irmgard Ernstmeier-Hirmer. Munich, Hirmer 1983. 422 pp., 220 photos on 190 plates, 36 color plates. DM 178,—

Mende and the Hirmer's *Bronzetüren* follows the attractive and now consecrated Hirmer Verlag formula. There is a narrative first section which is self-contained and presents a comprehensive though generally-keyed treatment of the subject. This is followed by an excellent and detailed pictorial record of the principal monuments surveyed. With the exception of the doors of St. Sophia at Novgorod, which were not accessible, these works were newly photographed by the Hirmers, with many telling views for each monument, most of them in black and white, but with a generous sprinkling of color plates. The last section of the book is a catalogue of the monuments designed for the specialized reader, with appropriate documentation, diagrammatic reconstructions and bibliography for each item. Mende was in most cases able to make use of an extensive older literature, particularly the volumes of the *Mittelalterliche Bronzetüren* corpus begun in 1926 with Adolph Goldschmidt's work on the early Medieval bronze doors in Germany and continued by him and by Albert Boeckler with books on the doors of Novgorod and Gniezno (Gnesen) by the first author, and Verona, Bonanus of Pisa and Barisanus of Trani by the second. In a Tübingen Dissertation of 1969 entitled *Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts* (Bamberg, 1971), Ute Götz catalogued the historiated series of doors as a whole and brought the relevant bibliography up to date. The Mende-Hirmer publication is nevertheless most welcome, since it offers an informed and readable account of this important material, as handsomely produced, moreover, as one could wish.