

Frédéric Cousinié

Paysage du paysage — Nicolas Poussin, Claude Gellée Le Lorrain, Sébastien Bourdon

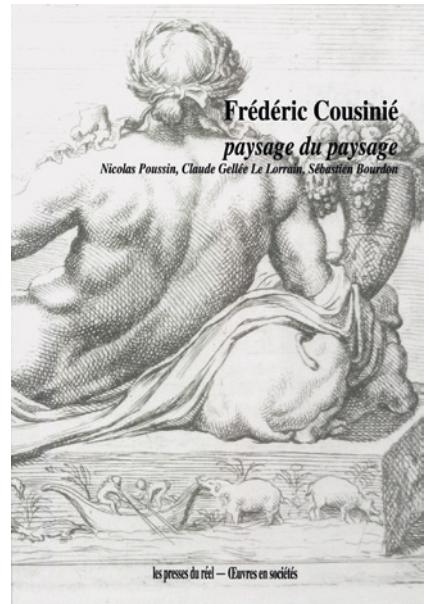
Lucy Pfeiffer

Die frühneuzeitliche Landschaftsmalerei der als *siecle classique* titulierten Epoche des 17. Jahrhunderts hatte es nicht einfach, ihren Belangen in den folgenden vier Jahrhunder-ten angemessenes Gehör zu verschaffen. Vor allem die harmonisierenden Interpretatio-nen in der romantischen Literatur vererbten ihr retrospektiv sublime und pittoreske Ei-genschaften, hinterließen diese wie Etiketten auf den Gemälden, die sich nicht nur schwer wieder entfernen lassen. Auch stellten sie die widersprüchlichen Diskurse, die ihrer Äs-thetik innewohnnen, in den Schatten. Frédéric Cousinié beginnt sein Buch mit einer Dia-gnose zur Rezeption der Gattung, ohne diejenige der eigenen Disziplin außer Acht zu lassen. Vor allem die positivistisch anmutende ›Gegenbewegung‹ der Kunsthistorik mit der politischen Landschaft als Wortführerin verschrieb sich ebenfalls einer durch-aus selektiven Perspektive auf das Genre und vernachlässigte zentrale Fragestellungen. Die zunehmende Beschäftigung benachbarter Disziplinen mit dem Landschaftsbegriff bot dann auch für die Kunstgeschichte neue Anknüpfungspunkte. Die Beiträge zur Landschaftsmalerei, als deren wichtigste Vertreter Claude Le Lorrain, Nicolas Poussin und Sébastien Bourdon gelten, sind zahlreich.

Wieso also erneut ein Buch, dessen Titel sich mit den berühmtesten Namen der französischen Kunstlandschaft schmückt? Bereits der Ausgangspunkt, der sich anschlie-ßend als roter Faden durch die rund vierhundert Seiten zieht, gibt einen ersten Hinweis auf Cousiniés Vorhaben: Dem Autor geht es nicht um eine bahnbrechende, alle bishe-riegen Interpretationen verwerfende Analyse der frühneuzeitlichen Landschaftsmalerei, noch weniger um die erneute Hervorbringung eines Überblickwerks, sondern vielmehr um eine revidierende Befragung der Wissenschaftspraxis des eigenen Fachs anhand der Betrachtung dieser rezeptionsgeschichtlich so vorbelasteten Werke.

Was die vier Kapitel verbindet, ist die Suche nach einer angemessenen Methode, um die mit der Landschaftsmalerei verbundenen Diskurse und Praktiken des europäischen 17. Jahrhunderts durch die Werkbetrachtung der Gemälde der drei Künstler (und derje-nigen einer Vielzahl an ausschließlich männlichen Zeitgenossen) zu rekonstruieren. Es ist die *paysage du paysage*, für die sich Cousinié interessiert, eine Landschaft, die als Raum reziproker Wechselwirkungen verstanden wird, in dem sich kulturelle Widersprüche und ideologische Spannungen durch die Ästhetik der dargestellten, repräsentierten

Frédéric Cousinié, *Paysage du paysage – Nicolas Poussin, Claude Gellée Le Lorrain, Sébastien Bourdon*, Paris: les presses du réel, Œuvres en sociétés, 2022, 442 Seiten.



Landschaften artikulieren. Schon die Strukturierung der vier Kapitel gibt Aufschluss über Cousiniés Gedankengang, der statt nach konkreten, konsensorientierten Antworten zu suchen, Unstimmigkeiten und Widersprüche verfolgt: Die Werke in den vier Fallstudien – die erste zu Poussin, die mittleren Teile zu Lorrain und der vierte Aufsatz zu Bourdon – werden auf ihre ›discords‹, ›disconvenances‹, ›dissonances‹ und ›désordres‹ hin untersucht. Bereits die Präfixe der vier jeweiligen Aufsatztitel verraten den Leserinnen und Lesern den dialektischen Gehalt, mit dem sie konfrontiert sein werden. Enttäuscht werden diejenigen, die eine weitere, sich dem ›romantic gaze‹ bedienende Lektüre erwarten, denn Cousiniés Methode intendiert es, die Nebel zu lichten, die sich im Verlauf der Zeiten über die Landschaftsmalerei gelegt haben.

Ein Blick auf Cousiniés Methode: Nicolas Poussins naturphilosophische Landschaften

Mit Fokus auf Nicolas Poussins Landschaften befasst sich die erste Fallstudie mit Grundproblemen der Kunsttheorie par excellence, der Frage nach der Imitation des Nicht-Repräsentierbaren in der Natur, genauer, der künstlerischen Erfassung von Wetter, Wolken, Wind und Atmosphäre. Dieses Thema durch den ›discord‹ zu betrachten, bewusst die Elemente in den Blick zu nehmen, die Konflikte generieren, erweist sich als äußerst fruchtbare Methode, denn sie tastet sich an Grenzen heran, nutzt die entstehenden Zwischenräume, um neue Bedeutungsfelder zu öffnen.

Zwar sind Poussins Gewitterlandschaften *Paysage avec Pyrame et Thsibé* (1651) und *L'Orage* (ca. 1651) das Zentrum der Untersuchung, doch bilden zunächst vor allem zwei schriftliche Referenzen zu den beiden Werken den Ausgangspunkt: die Briefe des Malers, die seine Intention bezeugen, das »(Un-)Wetter auf die Erde bringen« zu wollen, sowie ausgewählte Passagen aus den *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres* seines Biografen André Félibien. Die Konfrontation der *Entretiens* als Ekphrasis, in der ein fingierter Erzähler mit seinem Gesprächspartner über eine Landschaft kontempliert, ist insofern interessant, als dass sie gleich mehrere Diskurse eröffnet. Indem Cousinié den Text literarisch ernst nimmt und gerade nicht referentiell, dokumentarisch liest, ergeben sich nicht nur Gedanken über die Perspektive und Komposition der Landschaft im weitesten Sinne, sondern auch über die zeitgenössischen Kategorien einer ästhetischen Rezeption, die mit der Konfrontation von Bild und Sprache deutlich hervortritt.

Durch das Verschriftlichen der Landschaftswahrnehmung entsteht eine Zwischenebene, die im Gemälde naturgemäß fehlt, eine vermittelnde Instanz als externer Betrachter, die seine Empfindungen gegenüber der Landschaft in Worte fasst und an einen Dritten adressiert. Cousinié beschreibt diesen Prozess der Betrachtung, der sich im Dialog entfaltet, als »vue vers parole vers contemplation«. An erster Stelle steht die Lokalisierung der Perspektive, der bewusste Blick als »opérateur qui constitue le paysage« – ein die Landschaft erst konstituierender Demiurg –, der anschließend durch die sprachliche Reflexion der Wahrnehmung festgehalten wird und durch dialogische Kontemplation eine Theoretisierung erfährt. Cousiniés Reflexion über den (Um-)Weg der Sprache eröffnet Sichtweisen, die durch den Dialog zwischen Malerei und Ekphrasis beziehungsweise Literatur- und Kunsthistorie erst möglich werden.

Die Konfrontation der wetteifernden Künste wird vom Autor weiter ausgefaltet. Der zuvor formal zugespitzte Blick auf die beiden Gemälde führt über das Einbeziehen ihrer Sujets unmittelbar in einen altbekannten Konflikt, den *Paragone*: Das Problem der Darstellbarkeit des Ephemeren im Motiv des Gewitters als Inbegriff der Momenthaftigkeit, des Übergangs, der Bewegung und Mobilität ist hierfür treibende Kraft. Denn ganz im Gegensatz zur Dichtung ist ihre Schwesterdisziplin nicht in der Lage, die Ursachen der Effekte in zeitlicher Abfolge darzustellen. Über Poussins Beschäftigung mit dem Wetter lässt sich der Diskurs auf das Verhältnis von Dichtung und Malerei zur Wissenschaft ausweiten, da Sprache auch traditionell als Instrument der Naturwissenschaft zur Erforschung von Ursachen dient, während das Bild eher Effekte imitiert. Mit kunsttheoretischen Bezügen auf Leonardo da Vinci und Félibien, die Poussins Bilder diskursiv einbetten, bricht Cousinié diese tradierte Dialektik auf, indem er einen Zwischenraum öffnet, in dem sich die Malerei – ganz im Sinne Leonards – als nicht-theoretische Naturwissenschaft versteht. Als solche sei sie nicht primär an den Fakten orientiert, sondern am Ereignis, das, wenn man so will, phänomenologisch begriffen werden kann.

Cousiniés Gedankengang kehrt erneut zum Ausgangspunkt, dem Bild, zurück, hier speziell zum Motiv der Wolke. Die künstlerische Beschäftigung mit diesem mythisch aufgeladenen, okkulten Motiv beziehungsweise Ikon, das gegenüber seinem Referenten, dem wirklichen Objekt, stets zeichenhaft-arbiträr bleibt, ist ein Grenzphänomen der bildenden Künste und der Naturwissenschaften. Wolken sind weder in ihrer Ganzheit darstellbar, noch ließen sich damals ihre Ursachen empirisch erklären. Vielmehr greift hier ein abstraktes, an Heraklits Zitat »la nature aime à se cacher« anknüpfendes Prinzip, das von Leonardo und naturphilosophischen Positionen des *siecle classique* rezipiert wird und in Poussins Gewitterlandschaft zum Gegenstand einer künstlerischen Auseinandersetzung wird. Der formlose Ursprung der Natur wird durch unvollendete Formen, mit der Wolke als Paradebeispiel, sichtbar und materialisiert sich folglich erst in der Figuration, in Mensch und Tier. Mit einem breiten, mehrperspektivischen Ansatz bietet Cousinié eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten, die sich rund um das Verhältnis von Kunst und Naturphilosophie des 17. Jahrhunderts durch die Landschaftsmalerei hindurch entfalten. Die erste Fallstudie ebnet als zentrales Bedeutungsfeld der Landschaftsmalerei gleich zu Beginn den Boden für die weiterführenden Fallstudien.

Diplomatische, soziale, spirituelle Landschaften

Von den naturphilosophischen und kunsttheoretischen *paysages du paysage* wendet sich Cousiniés Blick den sozialen, ökonomischen und politischen Landschaften zu, die sich in den Gemälden Claude Le Lorrains gleichsam im Stillen artikulieren – Landschaften, die vor allem aufgrund der nicht-diskursiven und uneindeutigen Sujets ihrer Gemälde lange zum Schweigen gebracht wurden. Doch wie Cousinié zeigt, lassen sich die hier behandelten, im Jahre 1639 entstandenen Pendants *Port de mer avec soleil couchant* und *Fête villageoise* aus ihrem tradierten Deutungsmuster herauslösen. Mit einem präzisen, vergleichenden Blick auf die beiden Bilder, auf ihre Strukturen, das Personal und zeitgenössische Referenzen umgeht Cousinié das ›Problem‹ einer am Narrativ orientierten Interpretation und enthüllt dennoch, oder gerade deshalb, das kommunikative Potential: Die Pendants agieren untereinander, ergänzen sich gegenseitig und brechen das Schweigen auf ihre subtile Art, wie sie für Lorrains Werk typisch ist. Die Hafenszene des ersten Fallbeispiels zeigt ein Aufeinandertreffen mehrerer kleiner Personengruppen, denen anhand zeitgenössischer anthropologischer Texte und Abbildungen verschiedene Nationalitäten zugeschrieben werden können. Mit Bezug auf die politische Situation der Entstehungszeit der Bilder lässt sich ein Ausgleich politisch unproportionaler Kräfte zwischen den Figurengruppen rekonstruieren, eine Verdichtung diplomatischer Beziehungen, die mehr anthropologisch als narrativ Gestalt annimmt. Doch gipfelt diese ›Mikro-Politik‹ nicht in der Auflösung ihrer Gegensätze, sondern in einem Kräfteausgleich im Sinne einer *cordia discors*. Nicht nur auf formaler Ebene – man beachte Komposition, Tageszeit und Licht – reagieren die beiden Werke aufeinander. Wie in seinem Pendant strukturiert eine Konfrontation die ländliche Szene des Hirtentanzes, eine Begegnung zweier Gruppen von ungleichem sozialem Herkommen, die aristokratischen Jäger und die Hirten. Der Konflikt ist somit weder national-politischer Natur, noch finden ihre Gegensätze zum Ausgleich. Die Komposition ergibt sich durch den Habitus der beiden Parteien, ihre wirtschaftlichen und sozialen Differenzen, die sich reziprok im ovalen Raum des Bildzentrums in Form des Hirtentanzes artikulieren. Der Tanz als ästhetischer und ritualisierter Raum wird zum Aushandlungsort hierarchischer, geschlechtlicher und wirtschaftlicher Machtgefälle der Klassen, ein Bruch, der auf subtile Weise omnipräsent ist. Cousiné zeigt, wie ›disconvenance‹ und ›dissonance‹ zu Modi einer stimmigen Landschaftskomposition werden.

Die Frage, wie Quellen und Bäume, Berge und Wälder zur (spirituellen) Landschaft werden, steht im Zentrum der letzten Fallstudie, einer Analyse von Bildern reformatorischen Anspruchs und zeitgenössischer Schriften, deren (Bild-)Rhetorik sich von Naturmotiven navigieren lässt. Im thematisierten Spätwerk Sébastien Bourdons lässt sich dieses Muster in Form einer beinahe syntaktischen und dialektischen Anordnung der Landschaftsfragmente wiederentdecken. So verwebt und kontrastiert Bourdon bekannte christliche Motive mit unkultivierten Landschaftsausschnitten wie abgebrochenen Bäumen, Quellen und schroffen Felsen. Letztere entziehen sich typischen kunsttheoretischen Kriterien, gehen auf eine genaue Naturbeobachtung zurück und lassen sich in den Kontext protestantischer Literatur einordnen. Denn diese undeterminierten Landschaftsfragmente stehen nicht repräsentativ im Dienst der christlichen Ikonographie, sie sind *eo ipso* unmittelbare Verweise auf religiöse Sinnstiftung und stehen für einen Gott, der sich

gemäß der protestantischen Glaubensrichtung in der Unkontrollierbarkeit der Natur verschleiert zu erkennen gibt. So wird das störende Potential des Chaos in der Ordnung als Ausdruck des Kontrasts zwischen ikonographischen Verweisen und Bildern unkultivierter Natur zur Quelle der Kontemplation und folglich zur Bedingung religiöser Erkenntnis. Indem dieses Schlusskapitel erneut den Sinn generierenden Gehalt von Dissonanzen unterstreicht, bildet es nicht nur eine Klammer zu den drei vorherigen Fallstudien. Es ist Cousiniés Methode selbst, die an dieses Prinzip anknüpft, indem sie Mehrdeutigkeiten und Widersprüche aufsucht, um Zugänge zu komplexeren Zusammenhängen und vielseitigen Perspektiven zu schaffen. Die vier Fallstudien bezeugen, dass diese Vorgehensweise eine präzise Orientierung am Kunstwerk erfordert, die sich trotz der Umwege und Ausflüge in benachbarte Disziplinen, Theorien und Referenzen nicht in eben diesen verliert.

Rückfrage

Es sei am Ende erlaubt, eine Rückfrage an die *paysage du paysage* zu stellen, die sich vornimmt, die erste *paysage*, die dargestellte Landschaft, ihr Konzept und ihren Begriff auf eine Reflexionsebene mit der zweiten, der kulturellen, ideologischen und imaginierten Landschaft, zu heben. Die schon im Titel angedeutete Vernachlässigung eines allgemeineren, kunsthistoriographischen Kontexts des frühneuzeitlichen Landschaftsbegriffs verdient gleichwohl einen interessierten Blick, der im Zeitalter des Anthropozän gerade heute notwendig wäre. Wie Philippe Descola mit Bezug auf Erwin Panowskys Untersuchung über die Perspektive zeigt, ist diese Geschichte Zeugnis für die Herausbildung und Festigung des westlichen, naturalistischen Weltbildes im Sinne Descolas, eines dualistischen Konzepts, in dem sich Natur und Kultur, Umwelt und Gesellschaft diametral gegenüberstehen.¹ In einer Zeit, die sich unmittelbar mit den Folgen der Dienstbarmachung der Natur konfrontiert sieht, muss bei der Betrachtung der *paysage du paysage* als Kulturgeschichte stets das mit ihr zusammenhängende Gegenkonzept, die Natur, mitgedacht werden.² Vermutlich reflektieren die Gemälde auf ihre subtile Art auch die ›dis cords‹ und ›dissonances‹ der Geschichte eines Natur-Konzepts, wie sie im gleichen Maß auch kulturelle ›désordres‹ und ›disconvenances‹ in sich tragen.

1 Erwin Panowsky, »Die Perspektive als ›symbolische Form‹«, in: id., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunswissenschaft*, Berlin: Spiess, 1964 [1927], S. 99–167. Und Philippe Descola, *Jenseits von Natur und Kultur*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2013, hier S. 60 f. und S. 99–106.

2 An dieser Stelle muss ebenfalls verwiesen werden auf Bruno Latour, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2020.