



Peter Joch: Methode und Inhalt. Momente von künstlerischer Selbstreferenz im Werk von Nicolas Poussin (= Schriften zur Kunstgeschichte; Bd. 2), Hamburg: Verlag Dr. Kovac 2003, 347 S., 149 Abb., ISBN 3-8300-0999-2, EUR 127,00.

Rezensiert von:

Henry Keazor

Kunsthistorisches Institut, Johann Wolfgang Goethe-Universität
Frankfurt/M.

Schon öfter hat sich die Kunstgeschichte bei anderen Disziplinen erfolgreich und fruchtbringend mit methodischen Anregungen versorgt. In jüngerer Zeit ist es das Konzept der Selbstreferenz, auf das Kunsthistoriker verstärkt zurückgreifen, um bislang übersehene Facetten nun auch in den Werken der Frühen Neuzeit aufzuspüren und zu analysieren.

Tatsächlich lag der Begriff, der ursprünglich aus der Semiotik sowie der System- und Medientheorie stammt und dann von der Literaturwissenschaft genutzt wurde, implizit bereits jenen Untersuchungen zu Grunde, die dafür plädierten, moderne Kunst als "Kunst über Kunst", als Meta-Kunst, zu begreifen und zu würdigen. [1] Diesen Ansatz hat dann zum Beispiel Valeska von Rosen auch explizit auf das spätere Werk Tizians angewendet, wo sie unter anderem mittels der deutlich sichtbaren Pinselschläge den produktiven "Akt der Bildentstehung selbst thematisiert" [2] sieht.

Eine ähnliche, wenngleich weniger auf der Ebene der Maltechnik wirksame, als vielmehr mit den Mitteln von Ikonographie, Textbezug, Komposition und Arrangement realisierte Strategie möchte Peter Joch in seiner den Schöpfungen Nicolas Poussins gewidmeten Studie herauspräparieren: Unter implizitem Rekurs auf Verfahrensweisen der Semiotik und der Emblemik identifiziert er in den Gemälden des französischen Meisters Zeichen, die das dargestellte Sujet innerbildlich reflektieren, dem Betrachter bewusst machen und ihn zugleich auf den Kunstcharakter des Bildes verweisen. Das von Poussin verwendete Verweissystem lenkt demnach den Blick zum einen stufenweise durch die aus einzelnen Stationen komponierten Szenen, wobei ein "Index", etwa in Form einer Bildfigur (zum Beispiel eines Flussgottes im Vordergrund), als der die Themengattung (zum Beispiel "Antike") ankündigende "Einstieg" fungieren kann. Zum anderen werden mithilfe der im Gemälde untergebrachten Zeichen und Textbezüge Diskurse entfaltet, die dem Bildwerdungsprozess zu Grunde liegende Parameter thematisieren, dem Betrachter ein ideales Rezeptionsverhalten empfehlen und Hinweise auf das Selbstverständnis des Künstlers geben. Indem Joch seine Analyse auf sämtliche Schaffensbereiche und Werkphasen Poussins anwendet, führt

seine Studie einmal durch dessen Œuvre hindurch, wobei die frühe Fassung des "Et in Arcadia ego" von circa 1626 (Chatsworth) den Auftakt, Poussins letztes und unvollendetes Bild "Apoll und Daphne" von 1664 (Paris, Louvre) den Abschluss bildet.

Doch mit dieser Werk-Durchquerung tut Joch sich und seinem Vorgehen insofern keinen Gefallen, als gerade dadurch die Statik seiner Annahmen offenkundig wird: Ihm zufolge nämlich hatte der Künstler bereits in seiner Frühphase jene selbstreferentiellen Strategien entwickelt, die dann konsequent auch sein gesamtes späteres Schaffen prägen sollten. Dies aber würde heißen, dass Poussin nach 1626 kaum noch eine bedeutende Entwicklung durchmachte, da seine Konzepte stets um den Gedanken der Selbstreferenz kreisten. Es überrascht insofern wenig, dass in Jochs Darstellung die schon stilistisch sehr augenfälligen Unterschiede zwischen Poussins früher Fassung des "Et in Arcadia ego"-Themas und der rund zwölf Jahre später entstandenen Version (Paris, Louvre) vollkommen verwischen, da er beide auf das "Prinzip der künstlerischen Wiederbelebung von Vergangenheit" und dessen Reflektion (22) reduziert. Als Gewähr für eine solche Deutung gerade des frühen Bildes fungiert bei Joch die Figur des Flussgottes, der ihm zufolge "als Gattungssignal fungiert und das Genre der Antikendarstellung, die Abbildung des mythischen Arkadien ankündigt. Poussin greift als Einstieg und Legitimation der Darstellung mit der Repoussoir-Figur auf einen leicht identifizierbaren und bekannten Typus der Antike zurück" (12). Hier macht sich zum ersten Mal deutlich bemerkbar, dass der Autor bei dem seinen Überlegungen zu Grunde liegenden semiotischen Konzept ausgesprochen selektiv verfährt: In den Blick genommen wird nur, was die eigene Argumentation stützt. Eine differenzierende Auseinandersetzung mit anderen, eventuell Einwänden Vorschub leistenden Kontextualisierungen unterbleibt. Im Fall des Flussgottes bedeutet dies, dass die hier unter anderem zu berücksichtigende Bildtradition komplett ausgeblendet wird. Zwar verweist Joch auf zeitgenössische heraldische Darstellungen und Kartuschen, um einen emblematischen Kontext für seine Beweisführung glaubhaft zu machen. Doch greifen just die angeführten Entwürfe Ludovico Carraccis für ein Kardinalwappen auf die Flussgötter in ihrer Eigenschaft als topografische oder kosmologische und eben gerade nicht zeitliche Indizes zurück: Sie stehen hier nicht für Antike, sondern für einen reklamierten Herrschaftsbereich. Und in dieser Funktion eines topografischen Verweiszeichens wurden sie bereits in der Malerei des 16. Jahrhunderts wiederholt eingesetzt. [3] Der Umstand, dass Joch diese bereits ein Jahrhundert zuvor manifestierte und mithin auch als Sehgewohnheit zu berücksichtigende Semiose ignoriert, wäre an sich nicht so problematisch, da bei Poussin der Kontext der dargestellten Szene die Lesart des Zeichens "Flussgott" als eines Angehörigen der antiken Welt ja klärt. Aber Joch insistiert unglücklicherweise auf dessen umgekehrter Funktion als ein das Genre des Gemäldes erst definierendes Einstiegssignal und geht sogar so weit, zu behaupten, dass der "'emblematische' oder allegorische Status des Flussgotts [...] die Voraussetzung für eine adäquate Deutung des Bildsystems" bilde (17). Indem Jochs Analyse mithin schon auf ihrer ersten Stufe wesentliche Darstellungstraditionen und Sehgewohnheiten

ausklammert [4], geraten seine darauf aufbauenden Deutungen in eine Schiefelage.

Auch die immer wieder betonten Kunstgriffe, mit denen Poussin angeblich "die Artifizialität des Werks" (17) hervorhebt, um den Betrachter so auf selbstreferentielle Momente in seinen Bildern aufmerksam zu machen, erscheinen fragwürdig. So postuliert Joch wiederholt, dass Poussin die Illusion des Bildes durchbreche oder "entlarve". Gemeint ist damit, dass der Künstler die "trügerisch-sinnliche Täuschung" (87) des Gemäldes unterläuft, indem er es mithilfe diverser Strategien als Artefakt präsentiert. Nun scheint die eine solche "Entlarvung" voraussetzende "Illusion" jedoch gar kein ästhetisches Ideal Poussins gewesen zu sein, sodass erst einmal zu klären wäre, was in seinen Werken diesem Desinteresse und was einer gezielten Strategie zur Offenlegung des Trugs der Malerei geschuldet ist. In jedem Fall aber - und dies haben bereits Untersuchungen zu Künstlern des 16. Jahrhunderts gezeigt, die die Maloberfläche deutlich akzentuiert und mithin die Medialität des Bildes selbst schon zum Gegenstand gemacht hatten - kann im 17. Jahrhundert nicht mehr selbstverständlich davon ausgegangen werden, dass der Betrachter noch so zwingend dem Konzept Leon Battista Albertis vom Bild als "finestra aperta, onde si possa vedere l'istoria" anhing, dass er (noch dazu auf dem Gebiet der Tafelmalerei) die Durchbrechung einer solchen "Illusion" als besonderen selbstreferentiellen Akt wahrnahm.

Zudem erweisen sich die von Joch analysierten Verfahren zum Teil als nur scheinbar spezifisch für Poussin: "Durch die Vereinigung von traditionellen Emblemata und der [sic!] Figuren-Handlung entsteht so ein selbstreferentielles Arrangement, in dem zum einen die Deutung von Vergangenheit als Spiegelung der Erinnerung folgt und zum anderen diese Erinnerung konkret umgesetzt wird" (13), diagnostiziert der Autor zum Beispiel anhand der ersten Fassung von "Et in Arcadia ego". Trifft dies nicht auf jeden Künstler zu, der sich überlieferter ikonographischer Elemente bedient und diese im eigenen Vollzug interpretiert und damit aktualisiert? Inwiefern kann hier von einem Poussin eigenen und genuin "selbstreferentiellen" Verfahren gesprochen werden? So wie bei Joch zuweilen die Unterschiede zwischen den Werken aus Poussins unterschiedlichen Schaffensphasen verschwimmen, so passen auch viele seiner vermeintlich dicht am Werk des französischen Meisters entwickelten Zugriffe ebenso auf einen in vielerlei Hinsicht ganz anders konzipierenden Künstler wie zum Beispiel Peter Paul Rubens. [5] Damit aber erweist sich das theoretische wie begriffliche Instrumentarium als offenbar zu unscharf, um die tatsächlich aufzeigbaren und Poussin gerade im Vergleich deutlich profilierenden Unterschiede herausarbeiten zu können.

Dies überrascht umso mehr, als der Verfasser selbst immer wieder gestreng andere methodische Ansätze dafür kritisiert, dass sie das von ihm als grundlegend für ein Verständnis Poussins erkannte Verfahren angeblich ausblenden beziehungsweise nicht verstehen. Wegen der "Nichtbeachtung der verschiedenen Zeichenebenen" erlügen sie der "Gefahr einer Fehldeutung des Poussinschen Bildsystems" (18) oder

arbeiteten eben nicht mit dem adäquaten Vokabular. Kurt Badt zum Beispiel wird dafür gerügt, den Erfordernissen von Poussins spezifischer Darstellungsweise begrifflich nicht gerecht geworden zu sein. Dem werde ein Ansatz entgegengestellt, der das Werk "über eine betrachterorientierte Meta-Kunsttheorie" erfasst (51). Diese bleibt Joch freilich selbst schuldig, und die damit ausbleibende Arbeit am Begriff behindert den Autor bei der Einfuhr des von ihm anvisierten Ertrages: Zwar begegnet der Leser seines Textes dem Wort "selbstreferentiell" von Anfang an auf Schritt und Tritt. Doch da es erst ab der zweiten Hälfte des Buches zu Aussagen über Definition und Bedeutung des verwendeten "Selbstreferenz"-Konzepts kommt (167, 189), tendiert Jochs Handhabung des Begriffs dazu, jede Verrichtung des Malers unterschiedslos zum selbstreferentiellen Akt zu erheben. Es verwundert daher kaum, im Literaturverzeichnis nicht einen einzigen Verweis auch nur auf Standardwerke zur Theorie der Selbstreferenz (wie zum Beispiel auf die Schriften Steven J. Bartletts) geschweige denn sonst irgendwo eine klärende Auseinandersetzung mit diesem Konzept zu finden. Zugleich zeigt sich, dass die stattdessen angeführte, 1992 von Matthias Winner herausgegebene Publikation "Der Künstler über sich in seinem Werk" [6] als Referenzwerk hier schlichtweg nicht tragfähig genug ist, handelt es sich doch nicht etwa um ein methodenkonsistentes Buch, sondern um einen die Ansätze verschiedener Autoren zusammenführenden Sammelband. Dort stößt man oft auf die auch von Joch in seiner Vorbemerkung als "berühmte selbstbezügliche Bildkonzepte" (7) honorierten Künstler selbstportraits, die in der vorliegenden Studie jedoch nur einen Teil der zu untersuchenden Gemälde darstellen.

Fast noch problematischer sind schließlich Fehler im Detail, die gerade bei einer so anspruchsvollen Fragestellung schwer ins Gewicht fallen. Um hier nur ein Beispiel anzuführen: Joch beschreibt Poussins erste Fassung der "Letzten Ölung" (zurzeit London, National Gallery), um zu belegen, dass der Maler seine Szenen oft nach einem "grado in grado"-Prinzip (31) arrangierte, demzufolge Anteilnahme am Hauptgeschehen auch kompositionell, zum Beispiel durch räumliche Nähe beziehungsweise Ferne, artikuliert wird. Das am rechten Bildrand auf einem Tisch komponierte "Stilleben" interpretiert der Verfasser als "szenischen Ausklang und [...] Coda", wird von ihm unter den dort ausgebreiteten "Requisiten" doch auch ein Blatt beobachtet, "auf dem die Worte 'omnium', 'visum', und 'Amen' zu lesen sind" (29). Joch scheint sich das Bild jedoch entweder nicht sehr genau angeschaut oder eine unzuverlässige Beschreibung konsultiert zu haben, denn das von ihm geschilderte Blatt auf dem Tisch existiert nicht. Der tatsächlich mit Satzketten wie "Per ist...", "suam pii" und "omnius" [sic!] Elemente der vom Priester gesprochenen Salbformel zitierende Wortlaut steht deutlich auf der Tafel zu lesen, die der im linken [!] Bild Drittel vorne kniende Ministrant hält.

Dazu kommen schwer nachvollziehbare Versäumnisse und Missverständnisse auf formaler Ebene: So scheint Joch Probleme beim Verständnis des Klassifikationssystems des alten Katalogkorpus der Poussin-Zeichnungen gehabt zu haben. Er verweist auf eine Zeichnung,

um die strittige Zuschreibungsfrage eines Gemäldes zu Gunsten einer Autorschaft Poussins zu entscheiden (70, Anmerkung 221). Dabei scheint er jedoch übersehen zu haben, dass es sich bei dem als Gewähr angeführten Blatt um eine von den Verfassern des zitierten Zeichnungskataloges Poussin aberkannte Zeichnung handelt, die mithin kaum dazu geeignet ist, die Zuschreibung eines damit in Beziehung stehenden Bildes zu stützen. Der verzeihliche Irrtum [7] wäre ihm sicherlich erspart geblieben, hätte er einen Blick in den bereits 1994 erschienenen, von Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat bearbeiteten, neuen Katalog der Poussin-Zeichnungen geworfen, wo sich das inkriminierte Blatt unmissverständlich in den die Poussin-Abschreibungen versammelnden zweiten Band abgeschoben findet. [8]

Doch der Verfasser scheint dieses Werk überhaupt nicht konsultiert zu haben, wie man generell in den letzten Jahren erschienene Literatur vermisst. [9] Eine Auseinandersetzung mit den unmittelbar vor 1998 erschienenen Titeln mag bei einer in eben dem Jahr abgeschlossenen Dissertation nicht zu verlangen sein. In der fünf Jahre später publizierten Fassung wäre sie zu erwarten gewesen. Doch selbst die vom Autor nachgetragene Literatur findet sich eher flüchtig und sporadisch eingearbeitet, keinesfalls diskutiert. [10]

All dies ist umso mehr zu bedauern, als Joch sich mit der gewählten Themenstellung einer gerade im Falle Poussins tatsächlich faszinierenden Frage angenommen hat, gibt es doch immer wieder auch briefliche Hinweise aus den 1640er-Jahren darauf, dass der Maler durchaus eine klare Vorstellung vom eigenen künstlerischen Profil und dessen Rezeption hatte [11], womit die Voraussetzungen für ein Eigeninteresse an selbstreferentiellen Strategien gegeben wären. Indem der Künstler jedoch zugleich betonte, dass er nie im gleichen Ton singe, sich mithin niemals wiederhole [12], wird die mit dem Forschungsgegenstand aufgebene Schwierigkeit deutlich. Die vorliegende Arbeit ist ihr - trotz der rhetorischen Souveränität, die Joch zweifelsohne zu Gebote steht - leider nicht gerecht geworden.

Anmerkungen:

[1] Vgl. hierzu z.B. den von Jean Lipman und Richard Marshall herausgegebenen Katalog "Art about Art", New York 1978.

[2] Valeska von Rosen, Mimesis und Selbstbezüglichkeit in den Werken Tizians - Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Berlin 2001, 300. - Rezension von Candida Syndikus in: Kunstform 4 (2003), Nr. 9 [15.9.2003]; <http://www.kunstform.historicum.net/2003/09/3478.html>.

[3] Vgl. z.B. die Ereignisse des 16. Jahrhunderts darstellenden Fresken Giorgio Vasaris ("Ankunft des Kardinals Ippolito de'Medici in Ungarn" und "Einnahme von San Leo") in der Sala di Clemente VII bzw. der Sala di Leone X im Palazzo Vecchio zu Florenz.

[4] Dazu gehört im vorliegenden Fall auch die Behauptung, Poussin demonstriere "durch die szenische Anordnung und die Isolierung solcher Assistenzfiguren wie der Flussgötter, dass er über eine solche aus der Antike überkommene Verwendung der Elementarwesen als ausschließlich narrativer Erweiterungen hinauszugehen" beabsichtige (18): Tatsächlich gehört die räumliche wie emotionale Isolierung des Flussgottes vom Hauptgeschehen zu den festen Elementen seiner Darstellungstradition!

[5] Jochs Beschreibung der im Vordergrund von Poussins "Triumph des Pan" (London, National Gallery) ausgestreuten Gegenstände etwa könnte bis hin zu deren Klassifizierung als "vorgelagerte Indizes des künstlich Geschaffenen" (54) angesichts von Rubens' sich selbst ständig ins Bewusstsein des Betrachters rückenden Malstils mit geradezu noch mehr Fug und Recht z.B. auf dessen "Venusfest" (Wien, Kunsthistorisches Museum) angewendet werden, wo in der vorderen Bildebene fast die gleichen Objekte in die Szene hineinführen.

[6] Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana 1989*, Weinheim 1992.

[7] Nur im Vorwort von Band 1 des fünfteiligen Kataloges wird erklärt, dass mit Buchstabenzusätzen versehene Katalognummern (wie eben die von Joch bemühte B 56) als für nicht original erachtete Blätter bezeichnen: Anthony Blunt / Walter Friedlaender, *The Drawings of Nicolas Poussin*, London 1939, VII.

[8] Pierre Rosenberg / Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin 1594 - 1665: Catalogue raisonné des dessins*, 2 Bde., Mailand 1994, II, 784, R 48.

[9] Vgl. nur z.B. Jochs Interpretationen von Poussins Architekturdarstellungen (z.B. 44, 124 etc.), bei denen er C. L. Frommels diesbezüglich zentralen, schon 1996 erschienenen Beitrag übergeht: Christoph Luitpold Frommel, "Poussin e l'architettura", in: Olivier Bonfait et al. (Hg.), *Poussin et Rome*, Paris 1996, 119-134.

[10] Der Grad der Flüchtigkeit kann schon daran ersehen werden, dass Joch dem Leser insofern ungewollt Aufschluss über die nachträglich noch aufgenommenen Publikationen gibt, als deren Angabe im Literaturverzeichnis vom zuvor gehandhabten System abweicht: Werden sonst stets erst die Nach- und dann die Vornamen genannt, so kehrt sich diese Abfolge bei einigen, fast sämtlich ab 1998 erschienenen Titeln um.

[11] Vgl. z.B. Poussins Briefe an Cassiano dal Pozzo vom 4.4.1642 sowie an Chantelou vom 2.7.1643: Charles Jouanny, *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris 1911, No. 58, 126-132 sowie No. 85, 202f.

[12] Vgl. u.a. Poussins Briefe an Cassiano dal Pozzo vom 4.4.1642 sowie an Chantelou vom 24.3.1647: Jouanny, No. 58, 126-32 sowie No. 146, 350-352.

Empfohlene Zitierweise:

Henry Keazor: Rezension von: *Peter Joch: Methode und Inhalt. Momente von künstlerischer Selbstreferenz im Werk von Nicolas Poussin, Hamburg: Verlag Dr. Kovac 2003*, in: **sehpunkte** 4 (2004), Nr. 7/8 [15.07.2004], URL:
<<http://www.sehpunkte.historicum.net/2004/07/4300.html>>

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieser Rezension hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse ein.

Diese Rezension erscheint auch in KUNSTFORM.

ISSN 1618-6168