



**Louis Marin: Die Malerei zerstören, Berlin: Diaphanes 2003, 280 S., 46 Abb., ISBN 3-935300-04-2, EUR 39,00.**

Rezensiert von:

Barbara Wittmann

Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin

Manche Bücher führen ein Leben in Latenz. Man kennt sie Vom-Hören-Sagen, ihren evokativen Titel, Stichwörter aus der Sekundärliteratur. "Détruire la peinture" dürfte im deutschsprachigen Raum bislang in ihrer Reihe gestanden haben - in einer Reihe mit originären Texten, denen es vielleicht zum Glück gereicht, (viel zu) spät übersetzt worden zu sein. 1977 erstmals in Paris erschienen, hat das zentrale Werk des französischen Philosophen Louis Marin den deutschsprachigen Raum bestenfalls durch seine implizite und explizite Rezeption bei Victor I. Stoichita, Georges Didi-Huberman oder Michael Fried erreicht, die Popularisierung und - damit meist verbunden - Banalisierung seiner Thesen ist ihm erspart geblieben. [1] Wer nun den von Bernhard Nessler übersetzten Band zur Hand nimmt, wird einen Text entdecken, der einiges von seiner französischen Eleganz, aber nichts von seiner intellektuellen Frische und spröden Brillanz verloren hat.

Marins Text handelt von der Reflexivität der Malerei, vom Selbst-Bewusstsein und der Selbst-Regulation der diskursiven und narrativen Verfahren, die das Gemälde zur Darstellung bringt. Marin geht davon aus (und diese Grundannahme las sich 1977 sicherlich revolutionärer als heute), dass jedes malerische Kunstwerk - also nicht nur das modernistische - implizit selbstkritischen Charakter hat und "piktural die grundlegenden Probleme stellt, die in der Malerei, in der malerischen Repräsentation als solcher liegen" (133). Damit ist also nicht der Verweis des Bildes auf kunsttheoretische Konzepte und Topoi angesprochen und auch nicht die Reaktion der Malerei auf ihre künstlerische Rezeption: statt einem Diskurs der Malerei *über* Malerei, verfolgt Marin den Diskurs *des* Gemäldes selbst. In diesem Diskurs kommt nicht nur "das Gesetz" und die Prinzipien der Repräsentation zur Sprache, sondern auch das, was verleugnet und zerstört werden muss, um die Malerei als System zu begründen. Die dem Vergessenen, Unterdrückten und Transzendenten angemessene Interpretation nimmt ihren Ursprung - wie Marin eingangs bemerkt - in einer "Art von Gemurmel, das ich, das Sie im Kopf haben, wenn ich (Sie) Bilder anschaue(n)" und das den Gemälden ihre Qualität als *Äußerungen* zurückgibt (10).

Am Anfang von Marins "Gemurmel" steht der bedeutungsvolle Tratsch eines Kunsthistoriographen: "Monsieur Poussin konnte von Caravaggio nichts leiden, und er sagte, dass dieser auf die Welt gekommen sei, um die Malerei zu zerstören." (André Félibien) Marins Text versucht das zu

bergen, was in dieser Zerstörung aufgehoben war. Doch wie kann ein Maler von seinem Vorgänger behaupten, dieser habe die *Malerei* zerstört, während er selbst noch - oder wieder - malt? Und wie kann ein Maler behaupten, sein Vorgänger habe die *Malerei zerstört*, wenn *seine* Malerei nicht schon vor der Caravaggios bestanden hätte? Poussin wird also die *Historia* - als exemplarisches Modell dessen, was Malerei war - nicht nur rekonstruiert haben, nachdem Caravaggio sie zerstört hatte, Caravaggio wird auch der Malerei Poussins immer schon Schaden zugefügt haben.

Marins heuristische Strategie besteht darin, zwei exemplarische Werke - Poussins "Arkadische Hirten" (Louvre, Paris) und Caravaggios "Medusenhaupt" (Uffizien, Florenz) - miteinander zu konfrontieren und sich in den Spiegel des jeweils anderen blicken zu lassen. Was es in diesem Spiegel zu sehen und zu lesen gibt, wird keine Kunstgeschichte der "Einflüsse", "Kontexte" oder "Traditionen/Traditionsbrüche" sein, sondern eine Analyse der strukturellen Bedingungen und Grenzen dessen, was Marin (analog zu Foucaults klassischer *episteme*) die *klassische Repräsentation* nennt. Die Zerstörung der Malerei zu analysieren, bedeutet für Marin also auch die Kunstgeschichte als linearen Diskurs zu zerstören. Dem "Détruire la peinture" antwortet ein durchaus lustvolles "Détruire l'histoire de l'art".

In einem hochwirksamen "Wendemanöver" untersucht der Philosoph im ersten Teil des Buchs "Arkadische Hirten" als Dekonstruktion (*déconstruction*) der Darstellung, um danach auf Caravaggios Zerstörung (*déstruction*) zu sprechen zu kommen. Im Zentrum von Poussins berühmtem Gemälde des Louvre steht bekanntermaßen ein sprechender Sarkophag, der die Hirten über ihren kommenden und unvermeidlichen Tod belehren wird ("Et in Arcadia ego"). Doch - so die zentrale Frage Marins - wer spricht in dieser Inschrift? Und zu wem? Und warum müssen die Hirten mit dem Betrachter/der Betrachterin *lesen*, um den Sinn des Sarges/des Bildes zu verstehen? Marin interpretiert die Szene als Allegorie der Lektüre in der Malerei - einer Malerei, die sich als sich selbst erzählende Geschichte begründet. So wie Poussin die Hirten durch Gesten und Blicke als komplexes Modell der Kommunikation (mit Sender, Botschaft, Code und Empfänger) entwirft, so spricht in der Inschrift ein "Ego", das nicht Teil der Repräsentation werden kann und auf das verweist, was im klassischen Geschichtsbild verleugnet werden muss, um die Fiktion einer Erzählung ohne Erzähler und Publikum zu konstituieren: das Subjekt des Satzes benennt und (*ent*)leugnet das Gemälde als Äußerung (*énonciation*). Was die Abwesenheit der Pinselschrift, die laterale Komposition und die Vermeidung des Blickkontakts der Figuren mit dem Betrachter zum Verschwinden bringen - das Subjekt der Äußerung und den/die Rezipient/in als Adressat/in - erhält im Sarkophag ein Monument, das der Autonomie und Zeitlosigkeit des klassischen Bildes ebenso ein Denkmal setzt, wie es den Prozess der Repräsentation als Tod (des *malenden Subjekts*, des/der *adressierten* Betrachter/in) exemplifiziert: "Die doppelte Auslöschung des Namens und des Verbs in der Inschrift bezeichnet die Operation, welche der Prozess der Repräsentation als Erzählung realisiert, genau gesagt, die Auslöschung der Äußerungsstruktur selbst, eine Auslöschung, dank der die

Vergangenheit, der Verlust, der Tod - und da liegt die Funktion der historiographischen Operation - zurückkehrt ins Milieu der Lebenden, hier jetzt, aber als Repräsentation und in Szene gesetzt: Gegenstand einer heiteren Betrachtung, Austreibung der Angst." (121)

Während das Subjekt in Poussins "Arkadischen Hirten" monumentalisiert *und* abwesend erscheint, so verweist Caravaggios Malerei nur allzu deutlich auf die Äußerungssituation und findet in ihr ihren Untergang. Exemplarisch und geradezu emblematisch zeigt sich dieser Untergang der Malerei als erzählendes Geschichtsbild im "Medusenhaupt" der Uffizien. Die Identifikation des Bildes mit dem spiegelnden Schild hebt die distanzierte Beziehung zur Welt auf, der Kopf Medusas befindet sich inner- wie außerhalb des Darstellungsraums. Die *(Ent)leugnung (dénégation)* oder - wie Kemp interpretierend übersetzte - *Darstellung der Darstellungsverneinung* kehrt hier als gewaltsame Trennung von Blick und Hand (der Gorgo, aber - wie Caravaggios Selbstportrait als enthäupteter Goliath zeigt - auch des Malers) zurück und gebiert einen schockhaften Moment, der aus der diachronen Erzählung der Historia herausfällt. Dieser tödliche Augenblick wird allerdings nie ganz bei sich selbst ankommen, sich im Falle des "Medusenhaupts" auf den *skulpturalen Moment* (den versteinernen Blick der Gorgo in Perseus spiegelndes Schild) und den *dekorativen Moment* (die Präsentation des abgeschlagenen Haupts am Schild des Perseus) zurückfalten: "Indem das Nach-dem-Schlag das Vor-dem-Schlag einwickelt und integriert, bezeichnet das Gemälde sich selbst als die Wirkung des Schlags in der Betrachtung und der Theorie des Bildes, das heißt den Moment, da die Natur sich selbst als Kunst hervorbringt, ein unerträglicher und buchstäblich in Erstarren versetzender Augenblick." (190)

Marins methodisches Vorgehen gleicht in mancher Hinsicht Caravaggios Zerstörung der Geschichte, der Autor selbst kokettiert an vielen Stellen mit dieser Nähe: Auch in Marins Lektüre verschränken sich zwei Momente - der Poussins und der Caravaggios - in einem Chiasmus, der die historische Diachronie arretiert. Auch hier wird die Wirkung immer schon Ursache sein und Poussins Rekonstruktion der Malerei nicht nur Reaktion, sondern auch Ausgangspunkt Caravaggios. Auch hier wird es - und darin liegt die Stärke wie auch die Schwäche von Marins Buch - keine Vorgeschichte und keine Nachwirkung geben. Die grundlegende Geste und Ironie von "Die Malerei zerstören" wäre also folgende: Der Philosoph findet das Modell seiner Interpretation nicht dort, wo sich die Malerei selbst als diskursiv entwirft, sondern dort, wo mit der Geschichte auch die Lesbarkeit der Malerei zerstört wurde, um das Bild in einen bloßen *Eindruck*, eine reine Wirkungsmacht zu verwandeln. Muss hinzugefügt werden, dass sich die Deutung der frühneuzeitlichen Malerei selten so erfolgreich von ihren Wurzeln in der akademischen Kunstkritik abgeschnitten hat wie hier?

Anmerkung:

[1] Zentrale Thesen von Marins Buch sind dem deutschen Publikum

allerdings durch Wolfgang Kemp's Übersetzung eines Aufsatzes zugänglich gemacht worden, der die ausführliche Analyse von Poussins "Arkadischen Hirten" aus "Détruire la peinture" kondensiert und zusammenfasst (Louis Marin: Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins *Arkadische Hirten*, in: *Der Betrachter ist im Bild*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1992, 142-68). Die einzige eingehende Auseinandersetzung mit Marins Text findet sich - meines Wissens - in der bislang unpublizierten Dissertation von Wolfram Pichler: *Schminke/Leinwand//Caravaggio/Goya: Selbstreflexion und Untergang des Illusionismus in Farbe*, Diss. Wien 1999.

Redaktionelle Betreuung: Hubertus Kohle

**Empfohlene Zitierweise:**

Barbara Wittmann: Rezension von: *Louis Marin: Die Malerei zerstören, Berlin: Diaphanes 2003*, in: **sehpunkte** 4 (2004), Nr. 7/8 [15.07.2004], URL: <<http://www.sehpunkte.historicum.net/2004/07/4713.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