

HENRY KEAZOR

„Baroque irony, as sophisticated as Pop“:

Auseinandersetzungen mit dem Barock in der Gegenwartskunst

Für den Barock hat der Germanist Paul Hankamer bereits 1935 als eine „Grundtendenz der Epoche“ die „barocke Ironie“<sup>1</sup> herausgestellt und zugleich auch schon die Quelle bezeichnet, aus der sich die von ihm diagnostizierte Ironie speist: die Spannung zwischen dem sinnlichen, doch vergänglichen Leben und dem Geist, der sich mit den Parametern des Lebens – Lust und Tod – auseinandersetzt und in letzter Instanz insofern über sie zu siegen vermag, als er kunstvoll mit ihnen spielt. Hankamer verweist hier insbesondere auf Daniel Caspar von Lohensteins Roman *Großmüthiger Feldherr Arminius oder Hermann* von 1689/1690<sup>2</sup>, bei dem, wie er schreibt, „der Ernst des großen künstlerischen Werks für uns kaum minder in Zweifel gezogen“ sei „als bei jenen bewegten Gedichten – den Sonetten vor allem –, in denen eine hochbetonte ‚ironische‘ Pointe noch einmal und besonders deutlich macht, daß es hier Kunst heißt, wenn der menschliche Geist mit den Dingen des Lebens spielt.“<sup>3</sup>

„Mit den Dingen spielen“ – wenn auch aus einer anderen Antriebskraft heraus – und damit „Kunst zu bedeuten“, ist nun auch ein Verfahren, dessen sich seit den 70er Jahren die architektonische Postmoderne bedient, deren Merkmale generell Parallelen zu jenen Eigenarten aufweisen, mit denen die Epoche des Barock oft zu charakterisieren versucht wird.

So trifft Theodor W. Adornos Bestimmung des Barock als „decorazione assoluta“ auch auf viele Vertreter der architektonischen Postmoderne zu. Adorno hatte geschrieben: „Daß der Barock dekorativ sei, sagt nicht alles. Er ist decorazione assoluta, als hätte diese von jedem Zweck [...] sich emanzipiert und ihr eigenes Formgesetz entwickelt. Sie schmückt nicht länger etwas, sondern ist nichts anderes als Schmuck [...]“<sup>4</sup>

1 Paul Hankamer: *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock*. Stuttgart 1935, S. 174: „[...] eine Grundtendenz der Epoche [...]: barocke Ironie“.

2 Daniel Caspar von Lohenstein: *Großmüthiger Feldherr Arminius oder Hermann/ Als ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit/ Nebst seiner durchlauchtigen Thußnelda/ In einer sinnreichen Staats- Liebes- und Helden-Geschichte/ Dem Vaterlande zu Liebe/ Dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlichen Nachfolge/ In Zwey Theilen vorge-stellet*, Leipzig 1689–1690.

3 Hankamer: *Deutsche Gegenreformation* (wie Anm. 1), S. 437.

4 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften 7. Frankfurt a. M. 1970, S. 437.



Abb. 1: Charles Moore, *Piazza d'Italia* (1976–1979), New Orleans.

Genau diese Formulierung ließe sich nun auf ein idealtypisches Beispiel der architektonischen Postmoderne wie Charles Moores zwischen 1976 und 1979 in New Orleans, Louisiana, gebaute „Piazza d'Italia“ anwenden (Abb. 1), einem öffentlichen Platz- und Brunnenkomplex, an dem Dekoration und Funktion, Bauzweck und Bauschmuck nicht mehr voneinander losgelöst werden können.<sup>5</sup> So sollte Moores *Piazza d'Italia* erstens den Beitrag der italienischen Bewohner von New Orleans zur kulturellen Vielfalt der Stadt deutlich machen, der bislang von der Bedeutung überlagert wurde, die man diesbezüglich den anderen Ethnien – Franzosen, Spaniern und Afro-Amerikanern – zuerkannt hatte; in lateinische Worte gekleidet findet sich dieser Anspruch mit der Gebälk-Inschrift „Hunc fontem cives Novi Aureliani toto populo dono dederunt“ formuliert.

Zum Zweiten sollte der Komplex einen öffentlichen Ort zum Treffen und Verweilen anbieten und damit – drittens – eine Initiative gegen die wachsende Zahl von abgerissenen Gebäuden im zentralen Geschäftsdistrikt von New Orleans darstellen und somit ein Zeichen für die Revitalisierung des Viertels setzen.

5 Zu Moores *Piazza d'Italia* siehe Lake Douglas: *Piazza d'Italia*. In: *Architectural Review*, Bd. CLXV, Nr. 987 (1979), S. 255 f.; Heinrich Klotz: *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart, 1960–1980*. Braunschweig und Wiesbaden 1984, S. 137–140; Eugene J. Johnson: *Charles Moore: Bauten und Projekte 1949–1986*. Stuttgart 1987, S. 78 f. sowie Charles Jencks: *Die Sprache der postmodernen Architektur*. Stuttgart 1988, S. 146.



Abb. 2: Nicola Salvi, *Fontana di Trevi* (1732–1762), Rom.

Die von Moore entworfene Architektur greift diese Ziele und Zwecke nun nicht nur auf, sondern macht sie sich so zu eigen, dass letztere nicht mehr vom Erscheinungsbild der Anlage getrennt werden können: Die anvisierte „Revitalisierung“ des Viertels findet sich u. a. mit dem der St. Josephs-Quelle entstammenden, lebensspendenden Wasser artikuliert, das durch die verschiedenen Becken des Brunnens fließt, der Zentrum und Höhepunkt der ganzen Anlage darstellt. Der damit gegebene Verweis auf den römischen Barock – Moores „Piazza“ will ganz offenbar zur Fontana di Trevi und ihrem weiten Bassin (Abb. 2) in Beziehung gesetzt werden – wird in Form der schmückenden, klassischen Architektur fortgesetzt, welche mit ihren Rückgriffen auf die fünf historischen Stile der römischen Antike und der italienischen Renaissance (Toskanisch, Dorisch, Ionisch, Korinthisch, Komposit) zugleich darauf verweisen soll, dass in der unmittelbaren Nachbarschaft die American Italian Renaissance Foundation ihr Museum und ihre Bibliothek hat. Der Italien-Bezug wird schließlich noch durch den Umstand kenntlich gemacht, dass die Plattformen und Stufen des Brunnens von oben betrachtet (Abb. 3) den Stiefel von Italien bilden.

Allerdings strebt die gewählte Architektur keinen historisch getreuen Rückgriff auf die Stile an, sondern modernisiert deren Erscheinungsbild durch die Verwendung von zeitgenössischen Materialien wie Stahl und Neon, mithin also durch eine ironische Adaption und Veränderung des Überlieferten: So kreierte Moore aus dem Zusammentreffen von Wasser

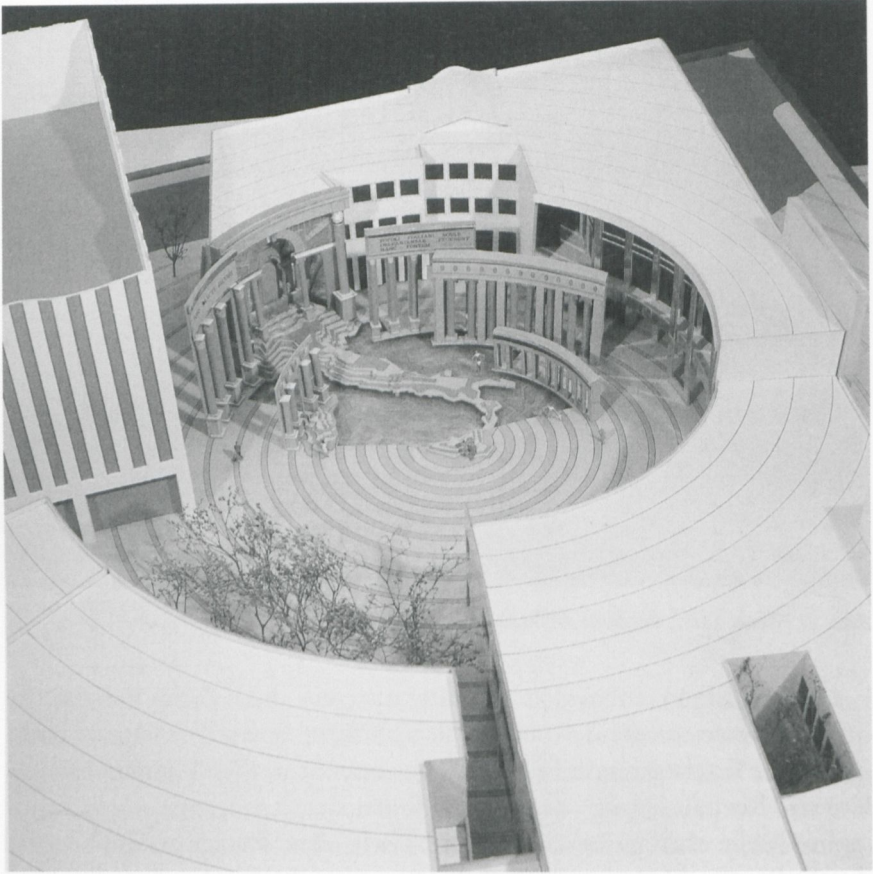


Abb. 3: Charles Moore, *Piazza d'Italia* (1976), Modell (Architekturmuseum Frankfurt am Main).

und Architektur neue Formen wie z. B. dorische bzw. toskanische Wassersäulen<sup>6</sup> oder so genannte „Wetopes“, d. h. „nasse“ Metopen, die nicht, wie sonst, aus bemalten oder skulptierten Steinblöcken bestehen, sondern stattdessen aus leeren Feldern gebildet werden, an deren Boden kleine Düsen eingelassen sind, welche den leeren Raum mit kleinen Fontänen füllen.

Ebenso wie jedoch der Witz der „Wetopes“ sich nicht jedem Besucher erschließen wird, sind auch andere ironische Details nicht für jeden unmittel-

6 Diese bestehen aus einem als Kapitell fungierenden Metallring, dessen äußerer Rand mit feinen Düsen besetzt ist, aus denen Wasser herabfließt – je nachdem, wie stark der Wasserfluss eingestellt wird, bildet dieser eine nach Außen hin entweder glatte oder aber strähnige Oberfläche, welche damit den glatten oder aber kannelierten Schaft einer toskanischen oder dorischen Wassersäule bildet.

bar einsichtig und verständlich. So werden sicherlich nicht alle Betrachter erkennen, dass es sich bei den Wasserspeiern des Brunnens um ein Portrait von Charles Moore selbst handelt, ebenso wie nur wenige entdecken werden, dass der Name der Anlage sowie einige von deren Elementen wie z. B. die flachen, kulissenartigen Bögen und die Farben auf Giorgio de Chiricos Gemälde *Piazza d'Italia* bzw. sein Bild *Gare Montparnasse – La mélancholie du départ* zurückgehen<sup>7</sup>, dessen Uhrenturm fast wörtlich in Moores Komplex zitiert wird.

Die Brunnenanlage kann insofern als idealtypische Umsetzung des Schlachtrufs „Wit, ornament, and historical reference“ gelten, den die Postmoderne sich auf die Fahnen geschrieben hatte.<sup>8</sup> Der „wit“ in Moores Platz besteht eben in der zunächst überraschenden Kombination von historischen Architekturelementen mit zeitgenössischen Materialien wie Stahl und Neon, in der Schöpfung neuer Formen aus dem Zusammentreffen von Architektur und Wasser heraus (vgl. z. B. die „Wetopes“) sowie in der Platzierung ironischer Details (wie der Wasserspeier-Köpfe). Der Forderung nach „historical reference“ wird u. a. mit den zahllosen Verweisen auf historische Architekturstile sowie der Gestaltung der Brunnenteile in Form des italienischen Stiefels nachgekommen, und das „ornament“ schließlich ist allgegenwärtig, sei es in dem reichen Rückgriff auf tradierte, architektonische Schmuckformen oder aber auch in dem Umstand, dass die den Komplex markierenden konzentrischen Kreise (Abb. 3) versuchen, ihn mittels dieses Ornaments mit dem modernistischen Hochhaus in Beziehung zu setzen, gegen dessen nüchterne und monotone Schmucklosigkeit Moores *Piazza* ganz offenbar einen optischen Kontrapunkt setzen möchte: Die Postmodernisten waren aus einer kritischen Haltung gegenüber modernistischer Architektur und ihrer, wie sie es nannten, „Univalenz“<sup>9</sup> heraus mit dem Anspruch angetreten, demgegenüber wieder „polyvalente“, facettenreiche Baukunst zu verfolgen, bei welcher die Architektur den Betrachter wieder

7 Für eine Deutung von Moores *Piazza d'Italia* als „a walk-through reconstruction of de Chirico's Italianate motifs“ vgl. Robert Rosenblum: De Chirico's Long American Shadow. In: *Art in America* 84/7 (1996), S. 47–55. Bezüglich der erwähnten *Piazza d'Italia*-Gemälde de Chiricos vgl. Michael R. Taylor: Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne. Ausst.-Kat., Philadelphia, Museum of Art; London, Estorick Collection of Modern Italian Art, London 2002, S. 206, No. 36 für die Version in Toronto (Art Gallery of Ontario); für *Gare Montparnasse – La Mélancholie du départ* (New York, Museum of Modern Art) von 1914 vgl. Wieland Schmied: Giorgio de Chirico: Leben und Werk. München 1980, S. 286, No. 34.

8 Vgl. Amos Klausner: Bombing Modernism. Graffiti and its Relationship to the (Built)Environment. [http://www.core77.com/reactor/04.07\\_klausner.asp](http://www.core77.com/reactor/04.07_klausner.asp) [20.10.2009].

9 Vgl. Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture* (wie Anm. 5), S. 15.

anspricht, ihm spielerisch ihre Zwecke mitteilt, ihn erfreut, überrascht und vergnügt.

Eben dieser Schlachtruf „Wit, ornament, and historical reference“ ist es nun, der die architektonische Postmoderne wiederum in eine Parallele zum Barock setzt, denn neben der bereits von Hankamer konstatierten „barocken Ironie“, dem „Spiel mit den Dingen“ und der offenkundigen Vorliebe des Barock für das Ornament (welcher der Epoche wahrscheinlich sogar ihren Namen eintrug)<sup>10</sup> hat der aus Ecuador stammende Philosoph und Schriftsteller Bolívar Echeverría 2002 auf den Umstand hingewiesen, dass der Barock ebenfalls einerseits auf tradierte Ikonographien und Bildformeln, also „references“ zurückgreift, diese aber andererseits – darin wieder der Postmoderne vergleichbar – durch Subversion und Subkodierungen zum Teil ironisch zersetzt und sodann neu kombiniert.<sup>11</sup> Echeverría zufolge kommt dabei dem Mittel des Theatralischen eine wesentliche Rolle zu, womit eine weitere Parallele zur architektonischen Postmoderne gegeben wäre, die sich dieses Effektes ebenfalls gerne bedient (nicht umsonst hat z. B. der französische Architekt Jean Nouvel die *Piazza Moores* kritisch als „une scénographie de carton pâte, une farce de la ‚comedia [sic] della architettura‘, un décor d’opérette“ apostrophiert).<sup>12</sup> Als konkrete Beispiele für seine Darlegungen führt Echeverría u. a. Gian Lorenzo Berninis zwischen 1644 und 1651 ausgestattete Cornaro-Kapelle in der römischen Kirche S. Maria della Vittoria (**Abb. 4**) an, die mit ihren Zuschauerlogen und ihrer dramatischen Licht- und Bühnenstruktur von jeher zum Theater in Beziehung gesetzt wurde.<sup>13</sup> Forscher wie Irving Lavin und Rudolf Preimesberger<sup>14</sup> haben in ihren Arbeiten jeweils die vielfältigen „references“, die Rückgriffe auf etablierte Ikonographien und Bildformeln, nachgewiesen, mit denen Bernini hier arbeitet

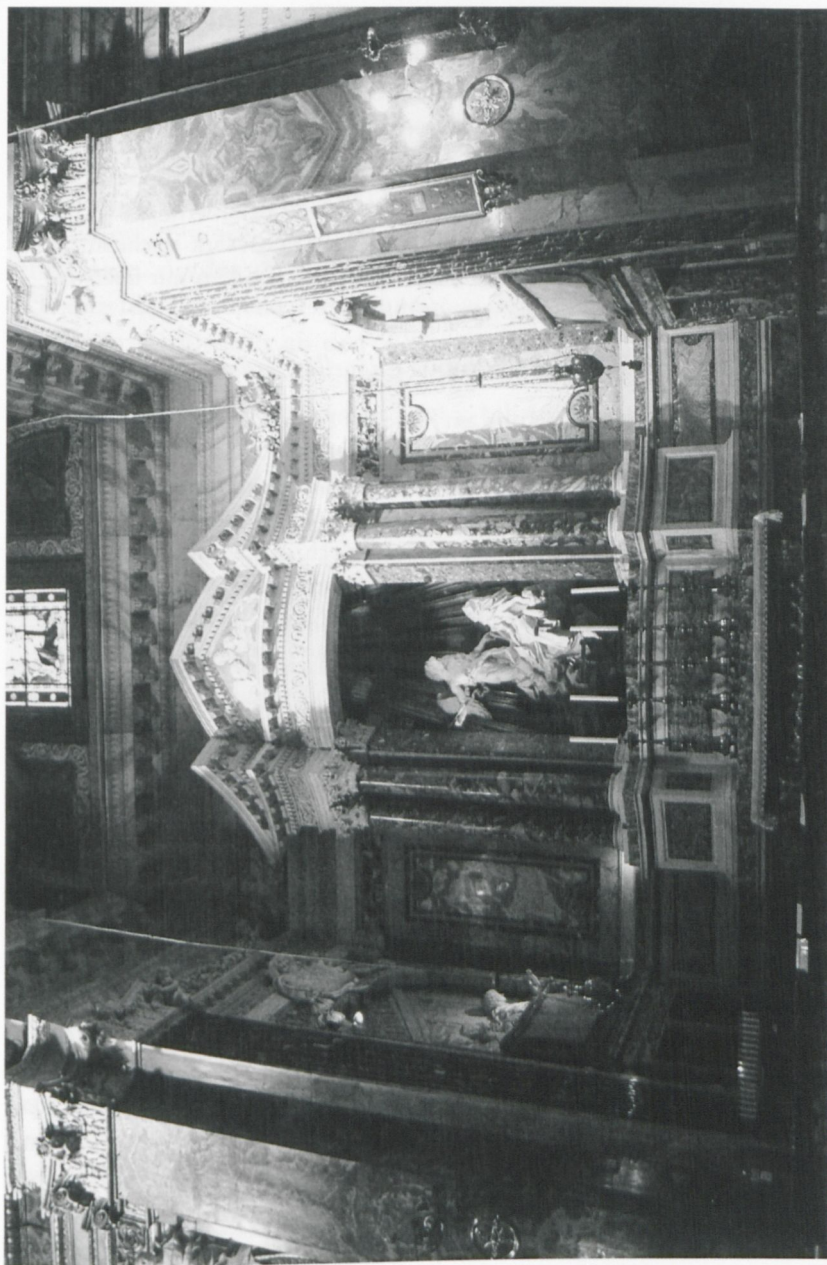
10 Vgl. hierzu z. B. Wilhelm Emrich: *Deutsche Literatur der Barockzeit*. Königstein/Taunus 1981, S. 14 f. oder Wilfried Koch: *Baustilkunde*. München 1994, S. 236.

11 Bolívar Echeverría: *Zum Barock-Ansatz in Mexiko*. Vortrag gehalten im Juni 2002 an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig. [http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/barock\\_mexiko.html](http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/barock_mexiko.html) [20.10.2009]. Zum politischen Kontext des Barockverständnisses in Lateinamerika „as a revolutionary form, one capable of countering the dominance of capitalism and socialism“ vgl. zusammenfassend Angela Ndalians: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge/Mass. und London 2005, S. 12.

12 Jean Nouvel: *Fragments: en différé ... interview: en directs*. In: *L'Architecture d'aujourd'hui* 231 (1984), S. 2–14, hier S. 12.

13 Vgl. z. B. Irving Lavin: *Bernini and the unity of the visual arts*. London und New York 1980, Bd. 1, S. 77–140 sowie insbesondere das Kapitel „Bernini and the theatre“, S. 146–157.

14 Rudolf Preimesberger: *Berninis Cappella Cornaro: eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 190–219.



*Abb. 4: Gianlorenzo Bernini, Cappella Cornaro (1644–1651), Rom, S. Maria della Vittoria.*

und die er, so Echeverría, hier zugleich ironisch unterläuft, indem er die Dekoration triumphieren und sie die überlieferten Darstellungsweisen konterkarieren lässt. In Bezug auf eben diese Dekoration schreibt Echeverría:

„[...] die Weise ihres Dienstes, ihrer performance, ist anders als die einer normalen oder nicht-absoluten oder nicht-barocken Dekoration: sie ist übertrieben, zersetzend, um-formierend. Die absolut dekorierte Weise[,] in der das Zentrale oder Wesentliche am barocken Kunstwerk erscheint, ist eine Weise, die dieses Wesentliche nicht vernichtet, sondern nur überwindet; nicht annulliert[,] sondern transzendiert.“<sup>15</sup>

Und mit konkretem Bezug auf Berninis *Cappella Cornaro* formuliert er:

„Das Spiel der Falten, das Bernini am Kleid der Santa Teresa [...] skulptiert, bringt in die Darstellung der mystischen Erfahrung eine Sub-Kodierung in[s] Spiel, durch die das Sinnliche, Körperliche, Weltliche einer solchen Erfahrung als von seinen asketischen Zwängen Befreites zu entdecken ist. Auf diese Weise – überdeterminiert –, ohne das christliche Motiv zu verlassen, verwandelt sich die Capella Cornaro im römischen Tempel von Santa Maria della Vittoria, wo die Skulpturgruppe der Santa Teresa anzusehen ist, unversehens in einen Ort heidnischer und sogar anti-christlicher Ästhetisierung des Lebens.“<sup>16</sup>

In der Tat hatten sich Berninis Kapellenausstattung und hierbei insbesondere seine Skulpturengruppe der Heiligen Theresa mit dem Engel nicht umsonst wiederholt den Vorwurf der Profanisierung gefallen lassen müssen: Ein Anonymus äußerte um 1670 den Eindruck, die Heilige sei hier nicht nur „prostrata“, sondern auch „prostituita“ dargestellt<sup>17</sup> – ein Gedanke, dem Charles de Bosses knapp 70 Jahre später mit den Worten Ausdruck verlieh: „Si c'est ici l'amour divin, je le connais“<sup>18</sup>; oder in der sehr viel vehementeren Formulierung Jacob Burckhardts: „Hier vergisst man freilich alle Stilfragen über der empörenden Degradation des Übernatürlichen.“<sup>19</sup>

Eben einer solchen Degradation hätte Burckhardt wahrscheinlich auch Joan Costa geziehen, einen 1952 bei Valencia geborenen Maler, den man als „postmodern par excellence“ bezeichnen kann: So sieht Costa sich nicht nur als unter den Bedingungen des Endes der Kunst Arbeitenden (und er stützt diese Standortbestimmung durch den Verweis auf die entsprechenden Pub-

15 Echeverría: Zum Barock-Ansatz in Mexiko (wie Anm. 11).

16 Ebd.

17 Vgl. Lavin: Bernini (wie Anm. 13), S. 121.

18 Charles de Bosses: *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 & 1740*. Paris 1929, Bd. 2, S. 703.

19 Jacob Burckhardt: *Der Cicerone* (Neudruck der Urausgabe). Stuttgart 1986, S. 671.



likationen von Kunsthistorikern wie Arthur C. Dantos 1997 erschienenem Buch *After the End of Art*), sondern er leitet aus deren Diagnose zugleich die ihm zu Gebote stehenden künstlerischen Mittel und Verfahren ab, wenn er schreibt: „[...] now that the History of Painting has run its course, as Danto has explained in his *After the End of Art*, the technique of copying has not simply returned to service, it has become fashionable under the name of ‚appropriation‘“<sup>20</sup> – und *Apropriacons* ist dann auch der Untertitel einer Bilderreihe Costas, aus der uns hier zwei Beispiele interessieren sollen.

Damit legt Costa eine Denkungsart an den Tag, wie sie auch in der post-modernen Architektur ab den 70er Jahren anzutreffen war: Ebenso wie man dort mit der Sprengung der modern(istisch)en Vorzeige-Siedlung Pruitt-Igoe in St. Louis/Missouri am 15. Juli 1972 um 15.32 Uhr das Ende der Moderne und den Beginn der Postmoderne ausrief,<sup>21</sup> postuliert auch Costa – im Gefolge von Dantos Sicht – „that the concept of modernity has lost all meaning“.<sup>22</sup> Damit sieht er auch seine Befreiung von ihren Regeln legitimiert, die denen der architektonischen Moderne gleichen: Innovationszwang unter striktem Verbot von etwaigen, historistischen Rekursen auf Vorläufer sowie, damit einhergehend, die Untersagung von Ornamenten sowie letztendlich die ausschließliche Verpflichtung auf „hohe“, ehrwürdige Genres.

Nun von all diesen Zwängen befreit, sieht Costa sich in einer Situation, in der wieder ein extrem breiter und weiter Spielraum zu Verfügung steht, den er wie folgt umreißt: „Artistic themes previously disdained, an infinite variety of cultural and religious images, [...] reworkings of all forms of literary, artistic and cinematic output, ornaments of authentically popular nature previously despised as vulgar – there is room for everything.“<sup>23</sup> Jenseits des Motivisch-Inhaltlichen sieht er zugleich wieder eine große Freiheit in Bezug auf die anwendbaren künstlerischen Techniken gegeben: „The [...] consequence is the lifting of the prohibition on all the forms of language formerly deemed obsolete, traditional oil painting among them, that were kept shut away in the silent recesses of recent and not so recent History, allowing them to be brought back into service as a means of expression and rendered useful once again.“<sup>24</sup>

20 Vgl. Joan Costa: Appropriations. <http://www.joancosta.net/> unter: The Strong women (2002–2003) [29.10.2009].

21 Vgl. in diesem Sinne Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture* (wie Anm. 9), S. 9. Jencks setzt dabei – terminologisch wenig präzise – beständig die Begriffe „modernist“ und „modern“ in eins, um auf diese Weise das Zeitalter der „Postmoderne“ als legitimen Erben des Zeitalters der „Moderne“ sinnfällig machen zu können.

22 Costa: *Appropriations* (wie Anm. 20).

23 Ebd.

24 Ebd.

Costa fühlt sich daher wieder frei, z. B. „with all the skill of a classical master“ zu malen, wie ihm der auch der aus Valencia stammende Dichter Josep Piera bescheinigt.<sup>25</sup>

Doch die postmoderne Befreiung beschränkt sich nicht nur auf die zur Verfügung stehenden Genres und Techniken, sondern auch auf die Verfahren, welche Costa nun ein konsequent geschichtliches Denken und Vorgehen erlauben: So übt er sich in der Fortsetzung und Anwendung traditioneller Praktiken auf zeitgenössische Phänomene und beobachtet, zu welchem Teil absurden Konsequenzen dies führen kann: Die Ergebnisse der – wieder – kunsthistorischen Forschungen zu Caravaggio aufgreifend, denen zufolge der Maler die Prostituierte Lena für einige seiner Gemälde verwendet haben soll, um ein Modell für die Jungfrau Maria zu haben (so z. B. für seine *Madonna dei Palafrenieri*, Rom, Galleria Borghese),<sup>26</sup> fragt Costa sich, warum nicht auch heute eine eigentlich auf den ersten Blick durch und durch weltliche Frau einer Heiligen das Gesicht leihen soll (Abb. 5): „Why then should Elizabeth Taylor not lend her face, via the photograph, to the personification of Veronica? This woman made her living by performing the same service in the context of another art, that of the cinema. If she could be Cleopatra, why not Veronica as well?“<sup>27</sup>

Costa lässt hierbei unerwähnt, dass er sich in seinen aus diesem Denkansatz resultierenden Werken stilistisch weniger an Caravaggio selbst als vielmehr an der Malweise des in seiner Jugend von Caravaggio geprägten französischen Malers Simon Vouet orientiert (Abb. 6)<sup>28</sup> und dass sich sein

25 Josep Piera: Joan Costa, pintor de mites / Joan Costa, pintor des mitos. In: Les Dones Fortes. Apropiacions. Joan Costa, Ausst.-Kat. Museo de Alicante 2008 (o. P.); für die englische, hier zitierte Version vgl. Costa: Appropriations (wie Anm. 20). In einem solchen Zusammenhang wären auch Unternehmungen wie diejenigen des britischen Malers David Hockney zu sehen, der in seinem 2001 erschienenen Buch *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* nachzuweisen versucht, dass Maler der Frühen Neuzeit wie z. B. Caravaggio oder Velazquez bei der Realisierung ihrer Werke bereits auf ähnliche technische Abbildverfahren zurückgriffen wie später dann auch ihre Künstlerkollegen in der Moderne – der Anspruch letzterer auf radikale Innovation wird somit ebenfalls relativiert und in Frage gestellt.

26 Costa: Appropriations (wie Anm. 20): „Caravaggio helped the courtesan Lena become the Madonna of the Palafrenieri.“ Costa bezieht sich dabei insbesondere auf die Forschungen von Jacob Hess, denen zufolge besagte Lena als Modell für Werke wie Caravaggios *Sieben Werke der Barmherzigkeit*, die *Madonna del Rosario* und den *Tod der Jungfrau* fungierte. Vgl. dazu insbesondere Jacob Hess: Modelle e modelli del Caravaggio. In: *Commentari*, V, fasc. IV, 1954, S. 271–289 sowie Mia Cinotti, Gian Alberto dell’Acqua: Michelangelo Merisi, detto Il Caravaggio. Tutte le opere. Bergamo 1983, S. 216 und S. 499 (No. 48) sowie S. 524 (No. 60).

27 Costa: Appropriations (wie Anm. 20).

28 Vgl. Emmanuel Coquery et al.: *Figures de la passion*. Ausst.-Kat. Paris, Musée de la musique. Paris 2001, S. 98, No. 11.



*Abb. 5: Joan Costa,  
Veronica Taylor in Red  
(2003),  
Fundación Martínez  
Guerricab, Valencia.*



*Abb. 6: Simon Vouet,  
Sainte Véronique  
(2. Viertel 17. Jh.),  
Le Mans, Musée de Tessé.*

Adaptions-Verfahren auch auf das sich im Schweißstuch manifestierende Antlitz ausdehnt, das nun nicht mehr Jesus Christus, sondern einen weiteren Helden der Populärkultur<sup>29</sup> und zugleich eine moderne Märtyrerkone<sup>30</sup> – Che Guevara – zeigt. Es ist die von Costa dezidiert ins Feld geführte Parallele z. B. zwischen den Verfahrensweisen der Malerei der Frühen Neuzeit und denen des Kinos hinsichtlich der sie verbindenden Modellwahl, welche demonstriert, wie die von ihm thematisierten „ornaments of authentically popular nature previously despised as vulgar“ nun wieder kunstwürdig werden können. Denn tradierte Ikonographien oder bestimmte, allgemein bekannte und gefeierte Kunstwerke mit den Berühmtheiten aus Politik oder Populärunterhaltung nachzustellen und neu zu besetzen, ist ein Verfahren, das seit den 50er Jahren aus dem Kontext von Zeitschriftencovern und Plattenhüllen her bekannt ist, also als ebenso „authentically popular“ wie „previously despised as vulgar“ bezeichnet werden kann. Dieses Pasticcio-Verfahren nun, da das Konzept der sie solcherart verachtenden Moderne als historisch überholt betrachtet wird, mit Verweis auf kunsthistorische Vorläufer zu nobilitieren, ist eine Strategie, die Josep Piera als „baroque irony, as sophisticated as Pop“<sup>31</sup> bezeichnet hat. Er bezieht sich damit zum einen – neben dem von Costa für sich reklamierten barocken Verfahren der eigenwilligen Modellwahl –, auf den gleichfalls in den Barock zurückweisenden, altmeisterlichen Stil und seine Verquickung mit den Ikonen der zeitgenössischen Populärkultur.

Zum anderen kann die „Sophistication“ in dem Umstand gesehen werden, dass Costa damit ein von anderen Künstlern gepflegtes Verfahren aufgreift, fortsetzt und gleichsam in sich selbst zurücklaufen lässt: Während ein Künstler wie Man Ray ausgerechnet das Gemälde eines sozusagen „neo-

29 Zu Che Guevara als populärer Figur vgl. Jon Lee Anderson: *Che. Die Biographie*. München 1997. Vgl. auch den Umstand, dass z. B. der Popstar Madonna sich für das Cover ihres 2003 erschienenen Albums *American Life* in der Ästhetik des stilisierten Che-Guevara-Konterfeis präsentierte, das der irische Künstler Jim Fitzpatrick 1967 auf der Grundlage von Alberto Kordas berühmtem *Guerrillero Heroico*-Foto anfertigte.

30 Wiederholt wurde darauf hingewiesen, dass Bilder des aufgebahrten und der Presse vorgeführten Leichnams Che Guevaras nach seiner Hinrichtung 1967 frappierende Ähnlichkeit mit künstlerischen Darstellungen des toten Christus (wie z. B. Andrea Mantegnas berühmtem Gemälde in der Mailänder Brera) zeigten und in Zeitungsberichten als Abbild eines modernen Heiligen interpretiert wurden, der sein Leben für höhere Ziele geopfert hatte. Vgl. dazu u. a. Anon.: *Che Guevara. A modern Saint and Sinner*. In: *The Economist*, 11.10.2007. Nicht zufällig fügte der Liedermacher Wolf Biermann 1976 in dem Lied *Comandante Che Guevara*, einer Vertonung eines Gedichtes von Carlos Puebla, noch den Vers hinzu, in dem Che Guevara als „Christus mit der Knarre“ besungen wird.

31 Piera: Joan Costa (wie Anm. 25).

barocken“ Klassizisten wie Jean Auguste Dominique Ingres (Abb. 7a)<sup>32</sup> mit den Mitteln der Fotografie neu interpretiert,<sup>33</sup> führt Costa die Fotografie – „now an icon or relic of the past“,<sup>34</sup> wie Piera angesichts von neuen künstlerischen Medien wie z. B. der Videokunst bemerkt, – in die Malerei zurück, indem er die Fotos von sich an Gemälden inspirierenden Künstlern wie eben z. B. Man Ray (Abb. 7b) und dem sich wiederum auf Man Rays Fotografien rückbeziehenden Joel Peter Witkin (Abb. 7c)<sup>35</sup> zur Grundlage seiner eigenen Werke macht, die er nun jedoch wieder im Medium der Malerei (Abb. 7d) gestaltet: „Their photographs have been ‚translated‘ into paintings, carried over into a different medium with the incorporation of colour. The meaning is intended to be different. We have here an itinerary of journeys to and from the territory of painting“<sup>36</sup>, womit, wie Costa an anderer Stelle hinzufügt, „new meanings from old images“<sup>37</sup> gewonnen würden.

Es ist kein Zufall, dass Costa sich bei diesen „old images“ direkt (Caravaggio) wie indirekt (Man Ray, Witkin) auf die Kunst des Barock bezieht, die, wie zuvor dargelegt, ansatzweise zuweilen ebenfalls mit den drei Schlüsselbegriffen von „wit, reference, ornament“ charakterisiert werden kann.

Eine interessante und narrativ ausgestaltete Interpretation derartiger Gedanken hat der Schriftsteller Michael Gruber mit seinem 2008 veröffentlichten Roman *The Forgery of Venus* vorgelegt.<sup>38</sup> Grubers Buch ist im Gewand eines autobiografischen Berichts gehalten, den der Künstler Charles (Chaz) P. Wilmot Junior dem Ich-Erzähler der Rahmenhandlung auf eine CD gesprochen hat, um zu erklären, warum er diesem gegenüber kurz zu-

32 Ingres selbst sah sich der Tradition von Malern wie Nicolas Poussin und Jacques-Louis David verpflichtet, zu deren Werken er in seinen Bildern daher immer wieder motivische Beziehungen herzustellen bestrebt war. Zu dem hier abgebildeten Gemälde *Die Badende von Valpenco* (Paris, Louvre) von 1808 vgl. Georges Vigne: Jean-Auguste-Dominique Ingres. München 1995, S. 69 f.

33 Zu Man Rays hier gezeigter Fotografie *Le Violon d'Ingres* von 1924 vgl. ebd., S. 70, sowie Emmanuelle de l'Écotais, Alain Sayag: Man Ray – Das photographische Werk. München, Paris und London 1998, S. 137 und S. 254.

34 Piera: Joan Costa (wie Anm. 25).

35 In der hier abgebildeten Fotografie *Woman once a Bird* von 1990 greift Witkin Motive aus Man Rays *Le Violon d'Ingres* wie z. B. die Rückenansicht der nackten Frau und die Klangritzen auf deren Körper auf und gestaltet diese zur Aufnahme einer (Vogel-)Frau um, der man die Flügel abgeschnitten hat. Vgl. dazu Joel-Peter Witkin, Pierre Borhan: *Disciple & Master*. New York 2000.

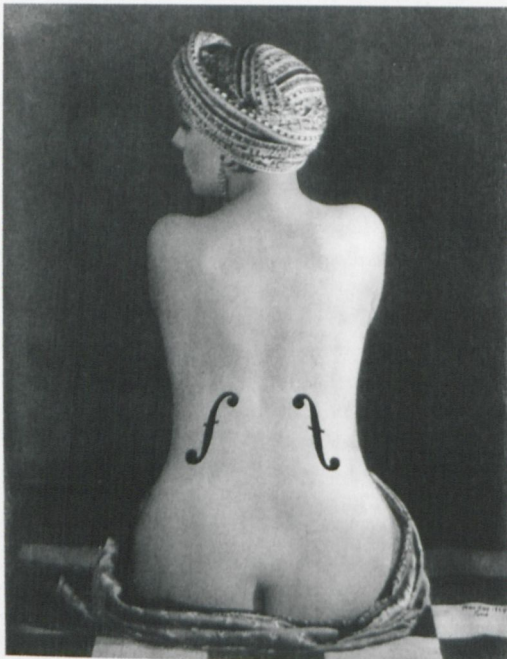
36 Costa: *Appropriations* (wie Anm. 20).

37 Ebd.

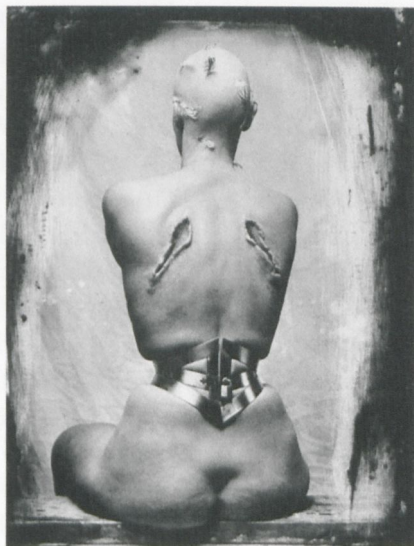
38 Michael Gruber: *The Forgery of Venus. A Novel*, New York 2009. Wie Gruber in einer e-mail vom 19.10.2009 an den Autor dargelegt hat, bezieht er sich mit seinem Roman auf keinen spezifischen Künstler.



*Abb. 7a: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Die Badende von Valpencon (1808), Paris, Louvre.*



*Abb. 7b: Man Ray, Le Violon d'Ingres (1924).*



*Abb. 7c: Joel-Peter Witkin,  
Woman once a Bird (1990).*



*Abb. 7d: Joan Costa,  
Mujer pájaro/  
Volaverunt (2003),  
Museo de la Univer-  
sidad de Alicante.*

vor ein gerade neu entdecktes Velazquez-Gemälde als „fake“, da 1650 angeblich von ihm und nicht von dem spanischen Künstler in Rom gemaltes Werk bezeichnet hat.<sup>39</sup> Tatsächlich hat der Leser bereits wenige Seiten zuvor erfahren, dass Wilmoz im Stil von Velazquez zu malen vermag: „I can paint like Velázquez. I can paint like anybody except me“,<sup>40</sup> äußert sich Wilmoz und erweist sich damit in gewisser Weise als würdiger Sohn seines Vaters, des finanziell wie gesellschaftlich gleichwohl sehr viel erfolgreicherer Malers Charles P. Wilmot Senior, seines Zeichens „at one time considered the natural heir to the throne occupied by Norman Rockwell.“<sup>41</sup> Bereits er verfügte über die Begabung, in den Handschriften verschiedener alter Meister zu arbeiten, und wandte diese zum einen für private Zwecke an (indem er z. B. seine Ehefrau in einem Stilreigen darstellte, der „from Pre-Raphaelite sylph [...], to classical Venus, to the Titian version, finally to Rubens“<sup>42</sup> reicht); zum anderen jedoch setzte er sie auch bei der Ausführung einer Szene aus dem Zweiten Weltkrieg ein, die eine Gruppe von Kanoniersoldaten auf einem Flugzeugträger im Angesicht eines gerade anvisierenden Kamikazefliegers zeigt: „[...] the interesting thing about the picture is that one of the crew, a boy, really has turned away from the oncoming doom and is facing the viewer [...] with an expression on his face that is right out of Goya [...]. In fact, the whole painting is [...] a modern take on his famous ‚The Shooting of May Third 1808‘.“<sup>43</sup> Anders als sein Sohn Chaz, der mit solchen Adaptionen einen Großteil seines Lebensunterhaltes verdient, war der sonst so erfolgreiche Maler hiermit allerdings erfolglos „and the painting remained unsold.“<sup>44</sup>

Gruber macht hierbei deutlich, dass hinter den von Vater wie Sohn praktizierten Rekursen auf die Stile alter Meister eine bewusste Opposition gegen das Innovationsdiktat der Moderne und den daraus resultierenden Verfall der zeitgenössischen Kunst steht: „I still can't quite believe that it's all gurgled down to the nothing that it looks like now“, fasst Chaz seine deprimierte Bilanz zusammen und führt als konkrete Beispiele stillschweigend Werke an, die Künstlern wie z. B. Jeff Koons, Martin Kippenberger, Damien Hirst und Andreas Slominski zugewiesen werden könnten: „big kitsch statues of cartoon characters, and wallpaper and jukeboxes, and pickled corpses, and piles of dry-cleaning bags in the corner of a white room [...]“<sup>45</sup>

39 Gruber: *The Forgery* (wie Anm. 38), S. 11.

40 Ebd., S. 7.

41 Ebd., S. 3.

42 Ebd., S. 18.

43 Ebd., S. 9.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 16.



Das auf einen abfließenden Strom verweisende Vokabular („all gurgled down“) verbindet die Passage mit einer auf den Kunsthistoriker Kenneth Clark zurückgeführten und von Vater wie Sohn geteilten Aussage, dass es für den Künstler einen Weg geben müsse, sich der „schonungslosen Innovationsflut“ gegenüber zu verweigern: „There has to be some way of not being swamped in the ruthless torrent of innovation, as Kenneth Clark called it. As my father was always saying.“<sup>46</sup>

Als einen Ausweg aus diesem die Kunst offenbar niederreisenden, da sie zur permanenten Innovation verdammenden Strom der Moderne sehen Chaz und sein Vater – wie Costa<sup>47</sup> – den bewussten Rekurs auf die Geschichte und die von ihr zur Verfügung gestellten Stile. Während der Vater dies aber nur für private Zwecke und im Rahmen eines (wie gesehen: erfolglosen und daher einmaligen) Experiments praktiziert, verdient sein Sohn Chaz sich damit seinen Lebensunterhalt – freilich: Nicht auf dem Gebiet der ‚hohen‘ Kunst, sondern im ‚niedrigen‘ Medium von Illustriertencovern, für die er als Auftragsarbeit z. B. die Hochzeit des New Yorker Bürgermeisters Rudolph Giuliani mittels einer Adaption von Jan van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* feiert. Dass sein Werk hierbei eigentlich deplatziert, da vollkommen unterschätzt ist, macht Chaz schon alleine damit deutlich, dass er für dessen Anfertigung einen viel zu hohen und in letzter Instanz unwirtschaftlichen Aufwand betreibt: Anstatt, wie andere Künstler, zu Computerprogrammen wie z. B. Photoshop zu greifen oder aber nur das für ein Illustriertencover Notwendigste zu liefern, orientiert Wilmot sich sogar hinsichtlich der verwendeten Materialien an seinem Vorbild: „I did that, in oils on real oak panel just like the original“,<sup>48</sup> und er kann daher nach Abschluss der Arbeit befriedigt feststellen: „It was a real painting, not a cartoon, and it had some of the authority of the original.“<sup>49</sup>

Allerdings wird eben diese Qualität von seinen Zeitgenossen aufgrund des benannten und beklagten Innovationsgebotes der Moderne nicht erkannt und gewürdigt: „[...] I can do something extremely well that has ab-

46 Ebd., S. 17. Die Formulierung vom „ruthless torrent of innovation“ geht zurück auf einen Satz aus Kenneth Clarks erstmals 1956 erschienenem Buch *The Nude* – vgl. Kenneth Clark: *The Nude*. London 1960, S. 355: „Almost alone of the generation succeeding Picasso, he [Henry Moore] has not felt himself swamped or frustrated by that ruthless torrent of innovation.“

47 Vgl. dazu Costas Kritik am Innovationszwang der Moderne, gekleidet in die Formulierung „the artistic onus imposed by the inanity and futility of the notion of ‚the new‘ in art, the need to contrive a constant succession of formal innovations (styles, as we used to term them) – [...] the tyranny of everything that proclaimed itself new or simply modern.“ Vgl. Costa: *Appropriations* (wie Anm. 20).

48 Gruber: *The Forgery* (wie Anm. 38), S. 46.

49 Ebd.

solutely no exchange value as artwork. People can see that quality in the old masters, or at least they write about seeing it, but not in something made yesterday.“<sup>50</sup>

Dass diese Qualität jedoch tatsächlich auch enthüllende Eigenschaften hat und vielleicht auch daher in bestimmten, zeitgenössischen Kontexten nicht erwünscht ist, zeigt sich an einem anderen Auftrag, den Chaz ebenfalls von dem Redakteur einer Illustrierten erhält: Für *Vanity Fair* soll er eine „series of pieces on the great beauties of the day illustrated with oil portraits in the manner of the great masters“<sup>51</sup> anfertigen. Es ist hierbei auffällig, dass vier der fünf hierbei in den Blick genommenen alten Meister aus dem 17. bzw. 18. Jahrhundert stammen oder aber, wie Ingres, sich stark an der Barockmalerei orientieren: Einzig der Popstar Madonna soll im Stil eines Renaissancekünstlers gehalten sein, die anderen (Cate Blanchett, Jennifer Lopez, Gwyneth Paltrow und Kate Winslett) sollen in der Manier von Gainsborough, Goya, Ingres und Velazquez portraitiert werden. Als auslösendes Inspirationsmoment für die Serie fungiert zwar, wie Chaz selbst abschätzig bemerkt, Peter Webbers 2003 in die Kinos gekommener Film *The Girl with a Pearl Earring*, in dem die Schauspielerinnen Scarlett Johansson die Rolle der von Jan Vermeer gemalten „Griet“ spielt<sup>52</sup>, aber der Auftrag macht in Wilmots Augen dennoch Sinn, denn, wie er (dabei Costas Worte geradezu paraphrasierend) zu seiner Verteidigung vorbringt: „I don't see what the difference is between that and painting princesses in the seventeenth century [...]“<sup>53</sup>

Worin der Unterschied aber stattdessen liegt, erfährt Wilmot, als er die (wie Grubers detaillierte Schilderung des Madonna-Bildnisses nahe legt)<sup>54</sup> offenbar (auch darin wieder Costa ähnlich:) als Rollenportraits konzipierten und nach Fotos gearbeiteten Bilder abliefern. Sie werden vom Auftraggeber als „too spooky and weird“ und mit der Begründung abgelehnt, dass „they didn't look enough like the stars“. Wilmot widerspricht daraufhin energisch, indem er darauf hinweist, dass „they looked exactly like the stars“, wobei sein wesentliches Argument in dem Zusatz liegt, „as those stars would be seen by the five old masters concerned.“<sup>55</sup> Was dies konkret bedeutet, wird gegen Ende des Romans noch einmal deutlich, wenn der Ich-Erzähler ein Bildnis von sich beurteilt, das Chaz Wilmot – natürlich wieder nach Art eines historischen Rollenportraits („He'd put me in the clothing of a Spanish grandee of

50 Ebd., S. 67 f.

51 Ebd., S. 49.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 75.

54 Ebd., S. 58–60.

55 Ebd., S. 67.

the seventeenth century, just like Velázquez used to do<sup>56</sup>) – angefertigt hat: „It’s terrific. Full of life. More of me than I like to see revealed, frankly.“ Wie sich in der Diskussion mit Herausgeber und Redaktion von *Vanity Fair* zeigt, liegt Wilmots Problem genau darin, dass ihm über den historischen Stil der fünf alten Meister mithin eine durchdringende und enthüllende Sichtweise auf die Stars gelingt, die befremdend, da unzeitgemäß scheint:

„[...] what it turned out to be was they really had no idea that anyone had ever seen things differently from the way they do now. They thought that the current view of everything was the stone reality, that this week stood for all time. And I guess if you’re running a style magazine with cultural pretensions, that’s the way you have to see the world. [...] If people looked and thought deeply they wouldn’t read magazines or at least not magazines like *Vanity Fair*.“<sup>57</sup>

Man trifft hier mithin ganz ähnliche Denkmuster wie bei Costa an: Die Moderne mit ihrem Innovationsdiktat und ihrem Verbot bestimmter künstlerischer Praktiken und Formen hat versagt und ist an ihrem Ende, und beide, Costa wie Wilmot, berufen sich auf die Autorität eines Kunsthistorikers (Arthur C. Danto im einen, Kenneth Clark im anderen Fall), um sich die Absolution für ihre Abkehr von diesen Ver- und Geboten zu holen. Unter Verweis auf diese kunsthistorische Legitimation wenden sie sich sodann von der (im Falle Wilmots zusätzlich als handwerklich anspruchslos und konzeptionell fragwürdig dargestellten) Moderne ab und den Techniken und Motiven der Vergangenheit wieder zu.

Diese Zuwendung nimmt im Falle Wilmots jedoch sogar extreme und geradezu phantastische Züge an, denn im Gefolge eines medizinischen Drogenexperiments muss der Maler erleben, dass er anscheinend dazu in der Lage zu sein scheint, für eine Weile über Zeit und Raum hinweg den Körper mit niemand anderem als dem im 17. Jahrhundert lebenden Diego Velazquez zu tauschen. Daraus erklärt sich schließlich nicht nur Chaz’ eingangs zitierte Behauptung, er habe das nun als Werk des Velazquez geführte Gemälde 1650 in Rom gemalt (weshalb es in gewisser Weise tatsächlich ein „fake“, da kein [ganz] echter Velazquez ist), sondern der Roman legt auch nahe, dass die modern anmutenden Qualitäten der 1656 entstandenen *Las Meninas* (seine Konzeption wie auch einzelne Partien<sup>58</sup>) möglicherweise auf den Einfluss zurückzuführen sind, den der wiederholte Körper-

56 Ebd., S. 312.

57 Ebd., S. 67.

58 Vgl. z. B. ebd., S. 24: „[...] there wouldn’t be anything like the blurred treatment of the lady dwarf until the twentieth, it was like something out of de Kooning or Francis Bacon. [...] the two attendants *meninas*, one superbly painted like her mistress, the other blocked in angular planes like [...] a little Cézanne *avant la lettre* [...].“



Abb. 8: Nicolas Poussin, *Triumph des Pan* (ca. 1636), London, National Gallery.

tausch zwischen Wilmot und Velazquez auf das Werk des spanischen Malers hatte.

Den gegenüber Costa und Wilmot mit ihren nach Fotografien getätigten Gemälden und stilistischen Adaptionen gerade wieder umgekehrten Weg ist die 1935 in New York geborene Performance- sowie Installationskünstlerin und Filmemacherin Eleanor Antin gegangen, als sie 2004 Nicolas Poussins Gemälde *Der Triumph des Pan* (Abb. 8) in ein abfotografiertes und zudem gegenüber der Vorlage leicht vergrößertes Tableau vivant übersetzte (Abb. 9). Poussins heute in der Londoner National Gallery gezeigtes Gemälde misst 134 x 145 cm, Antins Fotografie hingegen kommt auf 153,7 x 184,2 cm, verbreitert das Vorbild also vor allem.<sup>59</sup> Jedoch versteht auch sie ihre Interpretation als eine Art Rückführung, denn mit ihrer Übersetzung

<sup>59</sup> Zu Poussins Gemälde vgl. Richard Verdi: *Nicolas Poussin 1594–1665*, London, Royal Academy of Arts, London 1995, S. 202–204, No. 29; zu Antins Interpretation vgl. Eleanor Antin: *Historical Takes*, Ausst.-Kat. San Diego Museum of Art. München, Berlin, London und New York 2008, S. 57.



Abb. 9: Eleanor Antin, *The Triumph of Pan* [after Poussin] (2004).

des Bildgeschehens unter Einsatz von Darstellern möchte sie auf den Umstand hinweisen, dass Poussin zur Ausarbeitung seiner Kompositionen auf ein kleines Bildertheater zurückgriff, auf dessen Bühne er kleine Figuren hin- und herschob und so die diversen Arrangements und Beleuchtungsmöglichkeiten ausprobierte. Diese kleinen Puppen ersetzt Antin durch lebende Darsteller<sup>60</sup> und hält sodann, ähnlich wie Poussin, das Endergebnis fest, allerdings eben nicht im Medium der Zeichnung und des Ölbildes, sondern mit Hilfe der Fotografie, um so das Gemälde neu- und nach-zuschaffen (sie selbst spricht mehrdeutig von „to re-construct“<sup>61</sup>, was zugleich darauf hindeutet, dass sie die Komposition Poussins erst einmal dekonstruiert, um sie sodann wieder neu zusammensetzen, zu rekonstruieren). Tatsächlich hat Antin das Gemälde Poussins dann auch nicht 100 prozen-

60 Vgl. dazu Betti-Sue Hertz: Eleanor Antin's Transpositions. A feminist view of academic painting in the age of digital photography, in: Antin: Historical Takes (s. Anm. 59), S. 81–91, hier S. 88.

61 E-mail vom 24.7.2008 an den Autor: „In my ancient Greek and Roman series, I like to occasionally ‚re-construct‘ a particular painting that engages me.“

tig getreu nachgebildet. So weicht ihre Schöpfung auf der rechten Seite zunehmend von Poussins Vorbild ab: Pan ist bei Antin keine armlose Statue, sondern eine lebende, handelnde Person, die Figuren rechts von ihm weichen in ihren Gesten und Posen von denjenigen Poussins ab und mit dem auf dem Gemälde von rechts in das Treiben hineinschreitenden jungen Bacchanten fehlt bei Antin sogar eine Gestalt. All dies sind Hinweise darauf, dass der enthemmende Gott Pan selbst in Antins Komposition dafür Sorge zu tragen scheint, dass die Szene sich von den Fesseln einer strengen Nachbildung von Poussins Gemälde löst und sich zu einer „fakery of the copy as parody“<sup>62</sup> hin entwickelt.

Darüber hinaus strebt Antin damit eine doppelte Aktualisierung an – denn zum einen sagt sie:

„[...] I thought that in some way, his [Poussin's] ‚Triumph‘ evoked the erotic (and absurd) landscape of my own Southern California.“<sup>63</sup>

Zum anderen ist die Hintergrundkulisse der Aufnahme ihrer Auskunft zufolge nach Abbildungen aus alten kunsthistorischen Büchern gemalt, die alle auf dasselbe, aber zumeist nur beschnitten reproduzierte Museums-Ektachrom zurückgehen,<sup>64</sup> so dass Antins Foto zugleich eine Reflektion über die Medialität der Reproduktion von Kunstwerken umfassen möchte. Antin betont hierbei den Umstand, dass das von ihr zugrunde gelegte Ektachrom „old fashioned“, „poorly done“ und „cropped“ gewesen sei,<sup>65</sup> was sie zudem dadurch zu artikulieren sucht, dass sie dies nicht im Medium der Fotografie, sondern der Malerei wiedergibt, die sie generell, als Gattung, als „historical ruin“ ansieht.<sup>66</sup>

In einen Dialog mit ebenso den originalen Gemälden und Zeichnungen Poussins wie auch deren Abbildungen möchte schließlich die in Philadelphia geborene und aufgewachsene Künstlerin Natalie Charkow eintreten: Obgleich eigentlich als Bildhauerin ausgebildet und tätig, sagt sie von sich selbst, dass sie, nach einer Phase, in der sie sowohl figurative als auch abs-

62 Hertz: *Transpositions* (wie Anm. 60), S. 88.

63 E-mail vom 24.7.2008 an den Autor.

64 Ebd.: „Also, we had to paint the drop from small, lousy reproductions in old art history books so the color varied, often considerably, from book to book, even though they often used the same, old fashioned, poorly done (and cropped) slide from the host museum [...].“

65 Ebd.

66 *Impossible Facts* – Max Kozloff interviews Eleanor Antin. In: *Antin: Historical Takes* (wie Anm. 59), S. 76–79, hier S. 76: „Eleanor Antin: Painting is pretty much a historical ruin.“ Die Formulierung lässt an Costas oben zitierte Charakterisierung der Fotografie als „now an icon or relic of the past“ denken – vgl. Costa: *Appropriations* (wie Anm. 20).

trakte dreidimensionale Skulpturen geschaffen hatte, sich insbesondere von Gemälden und Zeichnungen angezogen fühlte, wobei sie sich in ihrer Auseinandersetzung mit ihnen sowohl (zunächst) mit den Originalen als auch (später) mit deren Abbildungen auseinandersetzt:

„I realized what I liked best was [...] having what I call a long ‚conversation‘ with the work in question, since during the work in progress I repeatedly refer to reproductions of the images.“<sup>67</sup>

In ihren daraus entstehenden Reliefs verbindet sie gleichsam graphische, skulpturale, abstrakte und figurative Kunst miteinander, da sie sich nicht für die konkret dargestellte Handlung oder Ikonographie der zugrunde gelegten Ausgangs-Kompositionen interessiert, sondern vielmehr für deren Aufbau, Struktur und räumliche Konstellation – oder, wie es der Dichter John Hollander in einem Kommentar zu Charkows Werk formuliert:

„The sculptor’s imagination does not ask ‚Who are these figures?‘ but rather ‚Where are they‘ – ‚How, structurally, spatially, are they there?‘“<sup>68</sup>

Es ist eben dieses Interesse an abstrakten, stereometrischen Strukturen, das die Künstlerin auch an Poussin gereizt hat, dessen Werke sie vor allem als durch „order and logic“ charakterisiert sieht<sup>69</sup>, und die sie dementsprechend nicht aufgrund der dargestellten Themen, sondern vielmehr einem bestimmten Proportionsschema folgend für ihre inzwischen mehr als 40 Jahre währende Auseinandersetzung mit dem Künstler ausgesucht hat.

Dem erstmals 1962 entstandenen Relief *Parnassus (After Poussin)* (ausgeführt jeweils in Kalkstein und in Bronze und ab 1980 in einer Serie von Repliken vorgelegt)<sup>70</sup> – Charkows erster Auseinandersetzung mit dem Künstler – lag dementsprechend auch nicht das ausgeführte, farbige Gemälde Poussins aus dem Prado in Madrid<sup>71</sup>, sondern vielmehr die entsprechende, in ihren Strichen und ihrer Monochromie abstrakter anmutende Vorzeichnung (Malibu, The J. Paul Getty Museum)<sup>72</sup> zugrunde, die Charkow 1962 in der zu Bologna gezeigten Ausstellung *L’Ideale Classico del Seicento in Italia* gesehen hatte (ihre eigene Interpretation vermittelt hinsichtlich der Maße zwischen dem größeren Gemälde [145 x 197 cm] und der

67 E-Mail an den Autor vom 18.7.2008.

68 John Hollander: Introductory Note. In: Natalie Charkow. Sculpture. New York, Robert Schoelkopf Gallery 2001, o.P. [S. 1].

69 E-Mail an den Autor vom 18.7.2008.

70 Vgl. Hollander. Introductory Note (wie Anm. 68) sowie die Angaben in der Liste „Works in the Exhibition“.

71 Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat: Ausst.-Kat. Nicolas Poussin. Paris 1994, S. 206 f., No. 45.

72 Ebd., S. 161, No. 20.

kleineren Zeichnung); erst für spätere Werke wie z. B. ihre *Twelve Mythological Views (After Poussin)* aus dem Jahre 1999 (**Abb. 10**) rekurrierte die Künstlerin für einige der nun miniaturhaft interpretierten Kompositionen Poussins auf dessen vollendete Gemälde (wobei sie – mit der Ausnahme der 1642 entworfenen „Scipio und die Piraten“-Szene [die bezeichnenderweise von Poussin nur als Zeichnung ausgearbeitet wurde]<sup>73</sup> – fast ausschließlich Werke aufgreift, die der Maler in den 20er und 30er Jahren des 17. Jahrhunderts geschaffen hatte).

Im Unterschied zu Antin erfuhr Charkow – „ironically“, wie Hollander dies formuliert<sup>74</sup> – erst sehr viel später von Poussins Miniaturtheater, das doch mindestens genauso gut wie Antins fotografierte „Tableaux vivants“ zu Charkows kleinen Figurenschachteln zu passen scheint. Doch verweisen ihre an Miniaturbilderkabinette erinnernden Schöpfungen bewusst auf den Umstand, dass Poussin sich seine Anregungen immer wieder anhand des Studiums antiker Sarkophagreliefs verschaffte – auch Charkow historisiert Poussins Werke mithin in mehrerlei Hinsicht: Zum einen führt sie sie gleichsam in Technik, Gattung und Erscheinungsbild auf deren Inspirationsquellen zurück; diese werden jedoch nicht als intakte Modelle evoziert, sondern vielmehr in einer Art und Weise, die daran denken lässt, dass die antiken Reliefs anscheinend vom Zahn der Zeit bis auf ihre schemenhafte Umrisse zurückgenagt und geschliffen worden sind; zudem präsentiert die Künstlerin die Kompositionen schließlich nicht in den Originalmaßen der zugrunde gelegten, einzelnen Modelle, sondern kombiniert diese vielmehr nach der Art historischer Miniatur-Bilderkabinette als ausschnitthaften und keineswegs streng chronologischen Überblick des Œuvres des Künstlers (darin etwa den Miniaturkabinetten eines Johann Valentin Prehn nicht unähnlich, der sich damit eine bürgerliche Kleinversion der größeren barocken Bildersammlungen schuf: **Abb. 11**).<sup>75</sup> Schließlich erinnern Form und Rahmung von Charkows Miniaturbilderbühnen zugleich auch an die typische Form von Kleinbilddias – dies ja inzwischen auch eine fast historisch gewordene Art der Vergegenwärtigung von Kunstwerken.

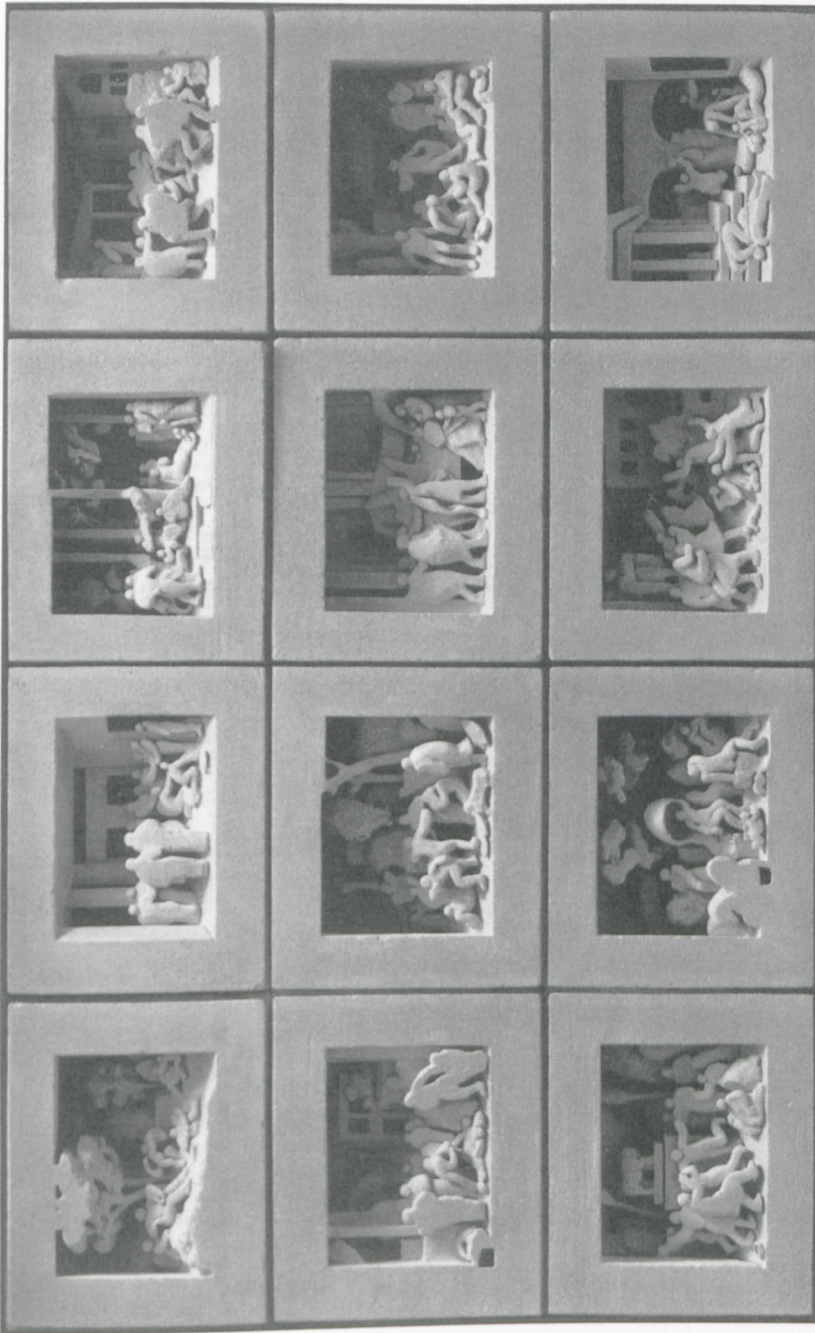
Blickt man auf die hier ausgewählten Beispiele zurück, so wird deutlich, dass die unterschiedlichen Werke – neben ihrem Rekurs auf Kunst und Verfahren des Barock – zugleich durch ihre Motivationen miteinander verbunden werden: Denn sie alle scheinen gerade dadurch, dass sie sich auf eine historisch vorausgegangene Epoche rückbeziehen, zugleich eine Befreiung von den ästhetischen Vorgaben der eigenen Gegenwart zu suchen. Es ist in-

73 Ebd., S. 309, No. 106.

74 Hollander: Introductory Note (wie Anm. 68).

75 Vgl. Victoria Schmidt-Linsenhoff, Kurt Wettengl: *Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700–1830*. Frankfurt a. M. 1988.





*Abb. 10: Natalie Charkou, Twelve Mythological Views [After Poussin](1999).*

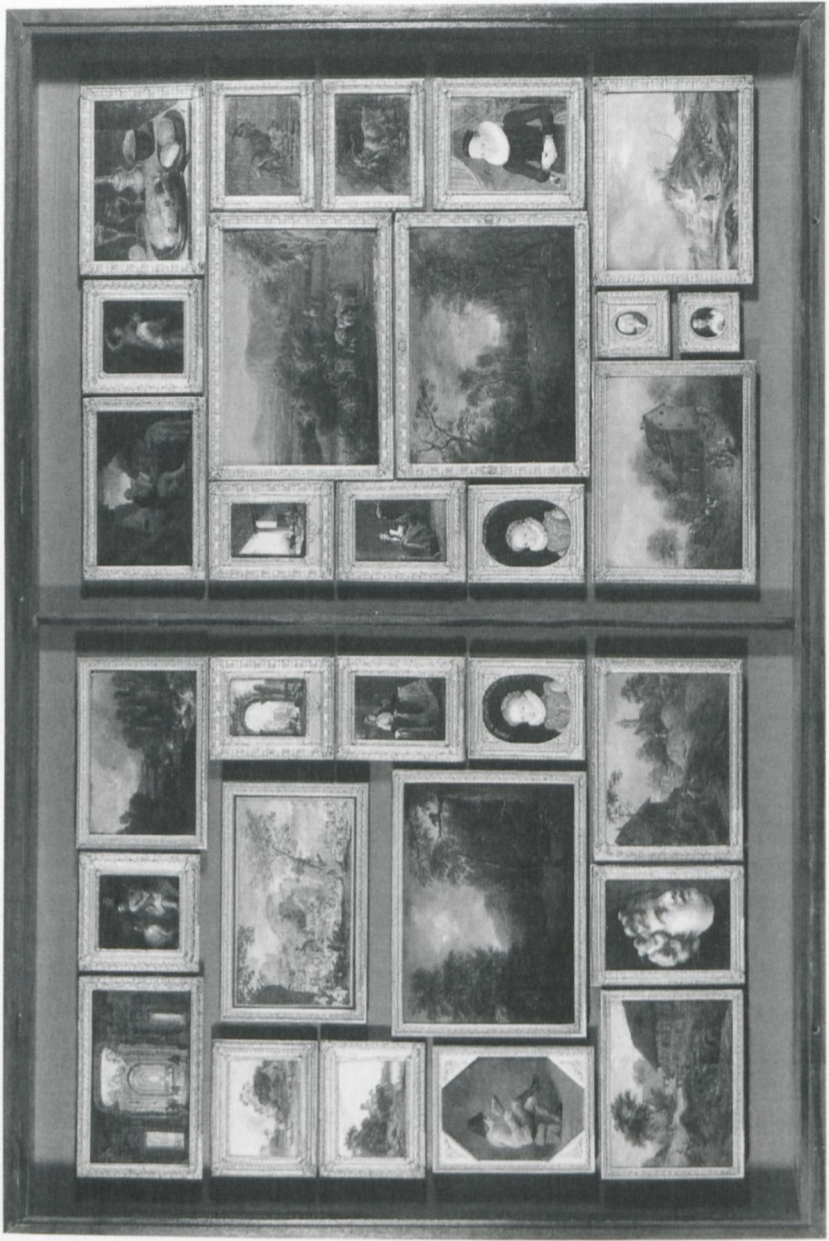


Abb. 11: Miniaturkabinett von Johann Valentin Prehn (1780/1821), Historisches Museum, Frankfurt am Main.

sofern kein Zufall, dass es sich bei der für den Rekurs ausgesuchten Ära gerade um den Barock handelt, scheint dieser doch mit seiner, Verweis und Ironie kombinierenden, Denkungsart die nötige Balance zwischen notwendiger Befreiung („Ironie als Kunststil will entscheidungsloses Schweben und vollendet sich im Schaffen einer selbstwertigen Form, [...] eines ästhetischen Gebildes im ästhetischen Raum“, schreibt Hankamer in Bezug auf die „barocke Ironie“<sup>76</sup>) und erwünschter Rückbindung zu gewähren. Zugleich fungiert er als idealer, da die richtige Ferne und Nähe bietender Spiegel – oder wie Mieke Bal dies 1999 formulierte, als sie den Barock weniger als Stil, denn vielmehr als eine Perspektive oder eine Denkungsart begriff, „which first flourished during a specific period and which now functions as a meeting point whose traffic lights make us halt and stop to think about the (culture of) the present and (some elements of) the past“.<sup>77</sup>

---

76 Hankamer: Deutsche Gegenreformation (wie Anm. 1), S. 271.

77 Mieke Bal: Quoting Caravaggio, Contemporary Art, Preposterous History. Chicago 1999, S. 16.



*Farbabb. 4: Joan Costa, Veronica Taylor in Red (2003), Fundación Martínez Guerricab, Valencia.*



Farbabb. 5: Eleanor Antin, *The Triumph of Pan* [after Poussin] (2004).