

Frankreichforschung

Der Maler auf der Flucht vor dem Auftrag: Poussin contre-cœur in Paris

Étienne Faisant (Hg.)

Nicolas Poussin et la Grande Galerie du Louvre.

Actes de la journée d'études tenue au Petit Château de Sceaux le 21 novembre 2023, Musée du Grand Siècle. Textes d'Olivier Bonfait, Geneviève Bresc-Bautier, Étienne Faisant, Guillaume Fonkenell, Alexandre Gady, Thomas Kirchner, Alain Mérot, Nicolas Milanovic et Pierre Rosenberg.

Dijon, Éditions Faton 2025. 216 p., 120 ill.

ISBN 978-2-87844-386-8. € 39,00

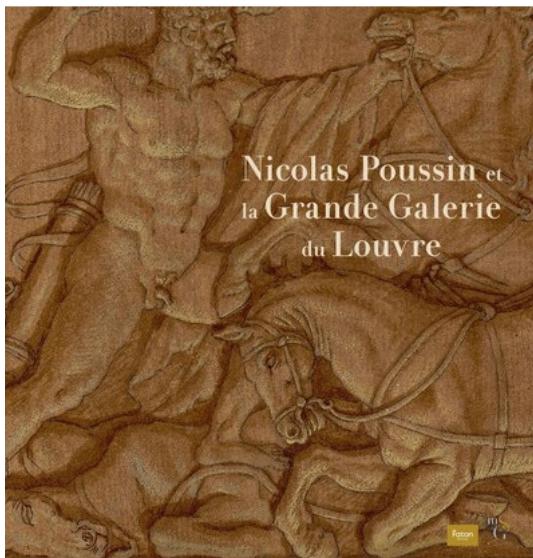
Prof. Dr. Thomas W. Gaehtgens

Berlin

thomas@gaehtgens.net

Der Maler auf der Flucht vor dem Auftrag: Poussin contre-cœur in Paris

Thomas W. Gaehtgens



I. In Saint-Cloud im Département Hauts-de-Seine entsteht ein neues Museum zum „Grand Siècle“. Den aus der Epoche der Restauration, unter Charles X, stammenden Baracken wird eine neue Aufgabe zugewiesen, deren Grundlage die Stiftung der Kunstsammlung des früheren Direktors der Gemäldegalerie und späteren Präsidenten des Louvre, Pierre Rosenberg, bilden wird. Der Umbau ist in vollem Gang. Die Eröffnung soll 2027 stattfinden. Neben dem Museum wächst im Rohbau ein Forschungszentrum, „Centre de Recherche Nicolas Poussin“, das die Bibliothek und das Archiv Rosenbergs bewahren und öffentlich zugänglich machen wird. Das „Centre“ hat bereits seine Arbeit mit einem Colloquium über das Thema „Nicolas Poussin et la Grande Galerie du Louvre“ aufgenommen. Jüngst wurde das Ergebnis der Untersuchungen in einer Publikation des „Musée du Grand Siècle“ vorgelegt.

II. In der reichen Poussin-Forschung wurde das Thema bisher eher stiefmütterlich behandelt. Mehrere Gründe verhinderten die nähere Beschäftigung. Zum einen, nichts ist von Poussins Dekoration erhalten. Zum anderen, die Quellenlage ist unzureichend und nur wenige und kaum eigenhändige Zeichnungen des Malers sind bekannt. Einige Stiche von Jean Pesne, 1678, nach ausgeführten Szenen an der Decke bleiben wertvolle Zeugnisse. Aber keine Ansicht der ausgeführten Dekoration ist überliefert, außer der keineswegs korrekten Wiedergabe des Raumes auf einer kleinen Tabaksdose.

Poussins Arbeit für die Grande Galerie galt allgemein als gescheitert, nicht zuletzt wegen seiner „aversion pour une peinture seulement décorative, lui qui préférait de beaucoup la lente élaboration de tableaux de cabinet“, wie Olivier Bonfait (151) treffend formuliert. Bisher nur von wenigen Autoren in einzelnen Aspekten behandelt, fehlte eine zusammenfassende Darstellung der Dekoration des Raumes und vor allem eine Analyse von Poussins Konzept. Von dem Poussinkenner Jacques Thuillier stammt die anschaulichste Schilderung des von ihm „L'intermède français“ genannten, knapp zweijährigen Aufenthalts des Malers 1640 bis 1641 in Paris (*Nicolas Poussin, Paris 1988*, 162–211).

Dem Autor gelang es auf brillante Weise, die historische und kulturpolitische Situation zu vergegenwärtigen, in die sich Poussin versetzt und mit Anforderungen konfrontiert sah, die ihm kaum entsprachen. Sein friedliches Studio der Via Paolina in Rom, in dem er sich dem Antikenstudium und der Konzeption von Gemälden für gelehrte Sammler und Freunde widmete, hatte er verlassen. Am königlichen Hof, im Zentrum der Macht Frankreichs, befand er sich in einer ungewohnten Rolle als „Peintre d’État“, als Diener seines

Herrn, Ludwigs XIII. und dessen Baubehörde. Er sollte bei dem politisch ehrgeizigen Projekt mitwirken, Paris nach der Geburt des Thronfolgers 1638 zu einem neuen Rom umzugestalten. Die repräsentative Ausgestaltung der Grande Galerie diente diesem Ziel.

III. Thuilliers biographischen Überblick nun erweiternd, bietet der Band sowohl eine gründliche Bearbeitung der Schriftquellen als auch neue Einsichten über die ausgeführte Ausstattung und Poussins künstlerische Gestaltung der Grande Galerie. Die reichen Ergebnisse wurden durch die Zusammenarbeit von Forschern aus verschiedenen Gebieten ermöglicht. Kenner der Baugeschichte des Louvre und ein Architekt kooperierten mit solchen der Malerei und Skulptur.

Am 14. Januar 1639 schrieb Sublet de Noyers, Directeur des bâtiments du roi, an Poussin und bat ihn, nach Frankreich zurückzukehren. Sogar König Louis XIII unterzeichnete einen Tag später eine persönliche Einladung, wodurch die Anfrage einen geradezu staatspolitischen Charakter erhielt. Doch der Maler zögerte fast zwei Jahre, bis er endlich aufbrach und am 15. Dezember 1640 Paris erreichte. Der Versuch, ihn aus seiner Wahlheimat Rom in sein Geburtsland zum Ruhm der Nation umzusiedeln, gelang trotz erheblicher Privilegien nicht. Fast fluchtartig, unter dem Vorwand, er wolle seine Frau abholen, verließ Poussin Paris im Oktober 1642 und kehrte nicht mehr zurück. Nach der Geburt des Thronfolgers Louis, 1638, bemühte sich die königliche Administration, wie Sublet de Noyers in seinem Brief zum Ausdruck brachte, um das „embellissement et ornement de la France“. In diesem Sinne war bereits versucht worden, unter anderen Künstlern, Pietro da Cortona, Domenichino, Francesco Albani und François Dusquenoy für Aufträge in Frankreich zu rekrutieren. Sie lehnten aber ab. Poussin war der einzige bedeutende Künstler, den die königliche Bauverwaltung gewinnen konnte.

In den Einladungsbriefen war von einem Auftrag, die Dekoration der Grande Galerie des Louvre zu entwerfen und die Ausführung zu leiten, nicht die Rede. Sie wurde Poussin im Frühjahr 1641, wohl zu seiner

Überraschung, übertragen, vermutlich, weil kein bedeutender italienischer Dekorateur gewonnen werden konnte. Für eine solche Arbeit hatte er im Grunde keine Erfahrung. Poussin machte sich jedoch mit gleichsam „touchante ingénuité“ (Rosenberg, 11) an die Arbeit, obwohl, wie er selbst in seinen Briefen klagend zu verstehen gab, ihm die Aufgabe und die damit verbundenen technischen und organisatorischen Anforderungen von seiner Begabung her kaum entsprachen.

IV. Die unter Heinrich IV. vollendete Verbindung von Louvre und Tuilerien hatte seit ihrer Vollendung 1609 keine Ausstattung erhalten. Fast einen halben Kilometer lang stellte die längste gebaute Galerie in Europa ein Prestigeobjekt dar, das eigentlich nur eine praktische Verbindung zwischen zwei Palästen war, aber auch den „rêve palatial“ des ersten Bourbonenkönigs vergegenwärtigen sollte. Schon die schiere Länge des Raums, abgesehen von den Schwierigkeiten, die sich aus den durch das Terrain ergebenden unregelmäßigen Bauabschnitten ergaben, bedeutete für eine künstlerische Ausstattung eine kaum lösbare Herausforderung. Über die Jahrhunderte, vor allem nach der Einrichtung als Museum im 18. Jahrhundert, haben Architekten mühsam an einer architektonischen Gliederung und vor allem an einer verbesserten Beleuchtung gearbeitet, ohne ein wirklich befriedigendes Konzept zu finden – bis heute.

Schon die erste belegbare Initiative aus dem Jahre 1626, die Wände mit Gemälden auszuschmücken, war kein großer Wurf. Der Landschaftsmaler Jacques Fouquières begann mit Skizzen von Ansichten französischer Städte. Es wäre wohl eine über die Distanz eintönige, in jedem Fall düstere Inszenierung geworden. Nur wenige Gemälde wurden ausgeführt, auch aus finanziellen Gründen, denn die Städte sollten für die Kosten aufkommen, wogegen sie sich wehrten. Offenbar ist kein Bild in der Galerie angebracht worden. Erst 1638, vermutlich gefördert durch Richelieu, suchte Sublet de Noyers dem königlichen Palast neuen Glanz zu verleihen. Ausgeführt wurden Teile eines Dekorationssystems der Decke mit schwerge-



| Abb. 1 | Louis Nicolas Van Blarenberghe, Blick auf die Grande Galerie des Louvre mit der Präsentation der Planreliefs, 1770–71. Gouache auf Velin, integriert in die Schnupftabakdose des Herzogs von Choiseul, 27 × 56 mm. Paris, musée du Louvre, OA.2022.30.1. © 2024 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Hervé Lewandowski ↗

rahmten kreisförmigen und quadratischen Formen, die Gemälde enthalten sollten, und korinthischen Doppelpilastern an den Wänden. Der Entwurf stammte von dem Architekten Jacques Lemercier. Offenbar war Sublet de Noyers mit seinem Konzept nicht sehr glücklich, denn er übertrug im Frühjahr 1641 Poussin die Leitung der Ausgestaltung. Auseinandersetzungen zwischen den drei Beteiligten waren vorprogrammiert.

Aus den erhaltenen Briefen Poussins wird deutlich, dass der Maler Mühe hatte, ein Konzept zu finden und durchzusetzen. Er stand vor ungewohnten technischen Problemen, was sich bereits aus einem Detail ergibt. Die in seinen Schreiben an den Directeur des bâtiments aufgeführten Maße etwa sind oft nicht korrekt, wie heutige Messungen erweisen. Sehr bald ergeben sich Schwierigkeiten, denen er nicht gewachsen war. Ihm fehlten Mitarbeiter, die ihm bei dem Planungsprozess mit Zeichnungen helfen konnten. Aber schwerer noch wog das Grundsätzliche, die Vision, ein Dekorationssystem zu entwerfen, das über die ungewöhnliche Länge des Raumes „lisible et intéressant à voir“ (Fonkenell, 25) erscheinen sollte und gleichzeitig die Unregelmäßigkeiten der Bauausführung an den Wänden und der Decke berücksichtigte.

V. Was er vorfand, wollte er jedenfalls nicht fortsetzen. Lemercier, der gleichzeitig an der Tour d'horloge der Cour Carrée des Louvre arbeitete, und Fouquières machte er sich nicht zu Freunden. André Félibien berichtet: „Le Poussin fit changer ce qui avait été commencé par Le Mercier, comme choses qui ne lui paroisoient nullement convenables ni au lieu ni au dessein qu'il avoit formé. Ce changement offensa Le Mercier qui s'en plaignit“. Diese Bemerkung bezieht sich auf die schweren Rahmen der Bildfelder an der Decke, die Poussin abreißen ließ. Der Maler machte kein Hehl aus seiner Kritik an Lemerciers Werk, das er als von „lourde et désagréable pesanteur“ bezeichnete. (Ch. Jouanny, *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris 1911, 142) Für Lemercier bedeutete der Eingriff nicht nur die Zerstörung seines Entwurfs, sondern auch eine persönliche Kritik und eine Kränkung in einem Moment, in dem er sich als Architekt eine leitende Stellung am Hofe zu erwerben suchte. Für die ausgeführte Gestaltung der Wände mit korinthischen Doppellisenen und gerahmten Feldern für die Gemälde Fouquières blieb Lemercier weiterhin verantwortlich. Sie ist auf der berühmten Tabatière von Louis Nicolas Van Blarenberghe aus dem Jahre 1770/71, wenn auch in den Proportionen nicht

korrekt, erkennbar. (Gady, 34, 35) | Abb. 1 | Poussin war nur für die Ausgestaltung der Decke zuständig. Die nun vorliegenden Forschungsergebnisse bieten eine klarere Vorstellung, was er plante und was davon ausgeführt wurde, wenn auch manche Fragen unbeantwortet bleiben. Bis zur Abreise von Poussin sind sieben Traveen vollendet worden. Ungefähr drei weitere wurden auf der Grundlage von Zeichnungen, die er aus Rom schickte, fertiggestellt. Bis 1671 wurde in der Galerie noch gearbeitet, unterbrochen von einem Feuer 1661, das Teile der Dekoration in Mitleidenschaft zog. Lebrun setzte sich für deren Restaurierung ein. Poussins Arbeit in der Grande Galerie verlor dann wegen anderer Projekte, etwa des Baus und der Ausstattung von Versailles, an Interesse. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts blieb der nur bis zur Hälfte ausgestattete Raum erhalten.

VI. Von grundlegender Bedeutung für das Forschungsprojekt ist der gemeinsame Beitrag des Kunsthistorikers Étienne Faisant und des Architekten Guillaume Fonkenell. Er besteht in einer systematischen, schrittweisen Rekonstruktion der Entstehung des poussinschen Dekors: ein zunächst verwirrendes Puzzle, das sich aber, folgt man den Autoren, zu einer überraschenden anschaulichkeit zusammenfügt. Sie beginnen mit einer genauen Bauaufnahme und der Rekonstruktion des ausgeführten Dekorationsystems, binden dann die gemalten Szenen mit Hilfe der erhaltenen Zeichnungen in ihre Präsentation ein und gelangen abschließend zu einer kunsthistorischen Würdigung im historischen Kontext.

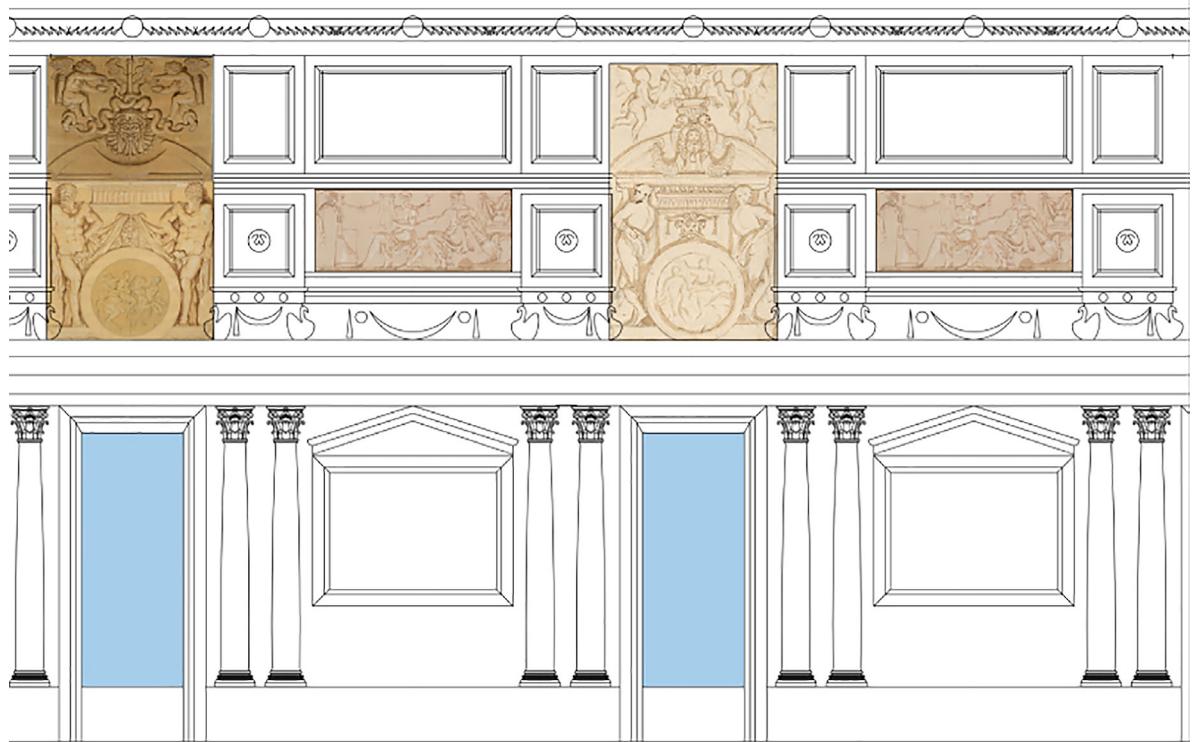
Um den Eindruck von Eintönigkeit zu vermeiden, entwarf Poussin unterschiedliche Motive zwischen den Fenster- und den Wandabschnitten auf beiden Seiten.

| Abb. 2 | Über den Fenstern befand sich ein gemaltes hochformatiges Hauptfeld. Vor einer Aedikula wurde die Mitte von einem Tondo bestimmt, auf dem Ignudi sitzen oder zu den Seiten stehen. Auf den Giebeln befinden sich jeweils zwei schwelende Putti. Zwei aquarellierte Cartons, möglicherweise von Louis de Boullogne, geben dieses Dekorationssystem genau wieder. | Abb. 3 | Für die Wandabschnitte sah Pous-

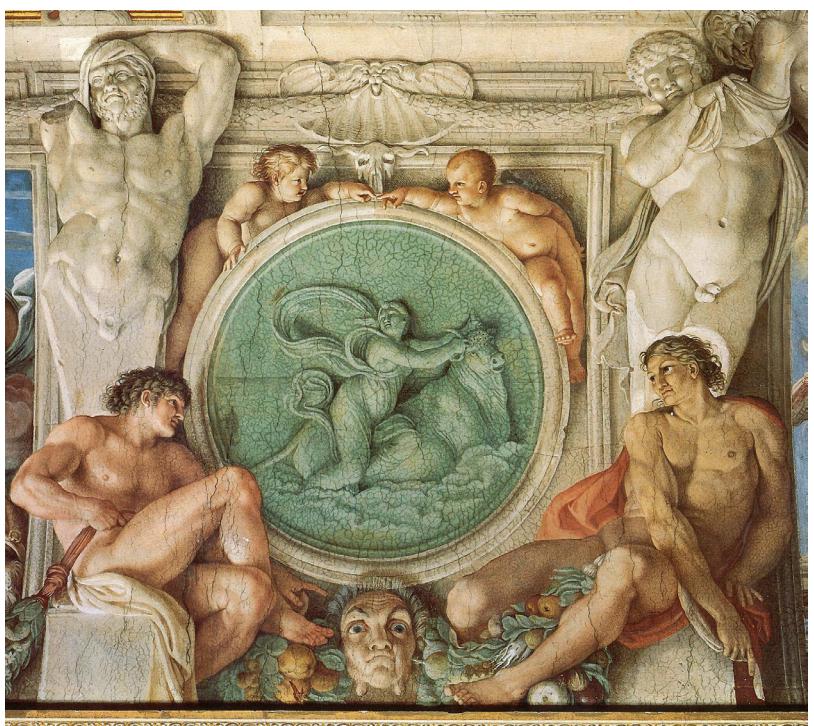
sin über einem durch Festons geschmückten Fries sechs Felder mit Szenen vor, die mittleren übereinander in breitem Querformat. Durch die sich abwechselnden hochformatigen Felder über den Fenstern und die beiden Querformate über den Wandabschnitten, die wie Reliefs erschienen, sollte Lebendigkeit der Gewölbedekoration erreicht werden. Faisant und Fonkenell vertreten die Hypothese, dass diese Dekoration die ganze Höhe der Wölbung einnahm, ein Umstand, den die Ansicht auf der Tabaksdose nicht wiedergibt.

Das System erlaubte es, den unterschiedlichen Formaten entsprechende Sujets zuzuweisen, d. h. zwischen Themen, die im Querformat eine Reihe von Gestalten aufweisen, und solchen, die im Tondo auf ein oder zwei beschränkt sind, zu unterscheiden. Die Querformate wurden als Reliefs in Grisaille gemalt, während die Tondi weiße Figuren auf goldfarbenem Hintergrund festhielten. Auch durch die Abfolgen von Grisaille und Goldgrund konnte eine diskrete Lebendigkeit entstehen. Faisant und Fonkenell ist es nun gelungen, die erhaltenen Zeichnungen und Cartons so zu sortieren, dass sie den Wandfeldern an der Decke zugewiesen werden können. Der Auftraggeber hatte die Geschichte des Herkules für die Ausgestaltung bestimmt. Durch Van Helsing konnten gesichert werden, dass Poussin als literarische Quelle die *Mythologie* von Natale Conti in der Ausgabe von Jean Baudouin, 1627, benutzte. Verschiedentlich war bereits versucht worden, die Abfolge der Szenen mit Hilfe der Zeichnungen – auf einigen befinden sich Zahlen – auf dem Gewölbe zu platzieren. Am besten ist das Natalie und Arnold Henderson gelungen. Allerdings wird dieses Puzzle von Faisant und Fonkenell erheblich präzisiert. Dabei hat sich ergeben, dass Poussin der literarischen Vorlage Contis sehr genau folgte.

VII. Seltsamerweise sind nur fünf Zeichnungen zur Grande Galerie erhalten, die als eigenhändig Poussin zugeschrieben werden konnten und in den Katalog der Zeichnungen von Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat aus dem Jahr 1994 aufgenommen



| Abb. 2 | Rekonstruktion des von Nicolas Poussin entworfenen Dekors der Grande Galerie des Louvre. Zeichnung: Guillaume Fonkenell. Faisant 2025, S. 88–89



| Abb. 3 | Anonym (Louis Boullogne?), Vertikale Komposition um ein Medaillon mit Herkules, der Jupiter ein Füllhorn überreicht, um 1668–71. Feder, braune Tinte, Pinsel, Gouache- und Goldhöhungen auf Pergament, 55,8 × 31,1 cm. Wien, Albertina, Graphische Sammlung, 11693 ↗

| Abb. 4 | Annibale Carracci und Werkstatt, Gewölbe der Farnese-Galerie, Detail: Medaillon mit der Entführung der Europa, 1597–1607. Rom, Palazzo Farnese. Faisant 2025, S. 167

wurden. Größere Bestände an Zeichnungen unterschiedlicher Handschrift und Technik aus der Werkstatt befinden sich im Louvre, in St. Petersburg, in Windsor und an anderen Orten. Dank der intensiven stilistischen Untersuchung dieser Blätter und unter Berücksichtigung ihrer Provenienzen durch Nicolas Milanovic liegen jetzt neue Erkenntnisse vor. So konnte dieser die Entwürfe nach verschiedenen Händen scheiden. Allerdings muss die Zuweisung an die namentlich bekannten Mitarbeiter hypothetisch bleiben. Überzeugend gelang Milanovic die Ausgliederung einer Reihe von Zeichnungen, die als Vorstudien zu den entstandenen Stichwerken von Jean Pesne (1678) und Antoine Gelée (1850) dienten.

Offenbar gab es unterschiedliche Vorstellungen über die Gestaltung der Decke. So schlug Sublet vor, Kopien von antiken Reliefs u. a. von den römischen Triumphbögen und der Trajanssäule anzubringen. Die Brüder Fréart hatten in Rom Abgüsse erworben. Sie in das Dekorationssystem einzufügen, wäre allerdings allein aus technischen Gründen aufwendig gewesen, wie Geneviève Bresc-Bautier in ihrer Analyse darstellt. Die Reliefs hätten schon aus formalen Gründen die Ausgewogenheit des Systems gestört und wären sicher in Poussins ikonographischem Programm als Fremdkörper erschienen. Der Gedanke von Sublet ist allerdings verständlich. Die ideologische Absicht des Auftraggebers sollte sichtbar sein: „Tout dans le Louvre devait célébrer Paris comme une seconde Rome“, gemeint war das antike Rom! (Mérot, 155f.) Sublet de Noyers Idee wurde jedoch fallengelassen.

VIII. Ein zentrales Thema ist die Auswahl, Gestaltung und ikonographische Bedeutung des Bildprogramms. Mit dem Herkules-Mythos war bereits Heinrich IV. und eine lange Reihe frühneuzeitlicher Herrscher in Gemälden und Kupferstichen heroisiert worden. Louis XIII übernahm diese Identifikation und suchte sich durch seine politischen Erfolge in die väterliche mythologische Tradition einzureihen. Thomas Kirchner gelingt es in seinem Beitrag, den er „Hercule, Nicolas Poussin et le projet d'un art français“ betitelt hat, die komplexe Auftrags- und Entste-

hungsgeschichte der Gewölbedekoration in ihrem kunstpolitischen und ästhetischen Zusammenhang darzustellen. Er beantwortet die Frage, warum nicht Simon Vouet, der 1627 aus Italien nach Paris zurückgeholt wurde, den Auftrag für die Ausgestaltung der Grande Galerie erhielt. Mehrere Beiträge des Bandes beschäftigen sich mit diesem Umstand. In der Freskenmalerei erfahren, hatte er sich durch vergleichbare, wenn auch weniger monumentale Arbeiten bereits ausgezeichnet. „Son art était trop italien, pas assez français“ ist die überzeugende Antwort. (Kirchner, 146f.)

Mit Sublet de Noyers als Directeur des bâtiments setzte sich eine neue kunstpolitische Richtung durch. Im Sinne einer an antiken Vorbildern orientierten Auffassung, die sich ja auch durch den erwähnten Versuch, Kopien von antiken Reliefs in die Decke einzufügen, zeigte, suchte man sich von den Werken der Carracci oder Cortona abzugrenzen. Es galt eine nationale französische, auf Vorlagen der Antike orientierte Tradition zu initiieren, für die Poussin, nach der Überzeugung Sublets, in seinen Gemälden die Grundlage geschaffen hatte. Diesem Ziel diente auch 1641 seine Ernennung zum Premier peintre ordinaire. Poussin wurde eine Autorität verliehen, die bestimmte, dass ihm alle künstlerischen Arbeiten vorgelegt werden mussten. Der Maler empfand diese Verantwortung als lästig und beklagte sich Freunden gegenüber. Nach der Entlassung Sublets, 1643, bemühte sich Mazarin nicht mehr darum, „de créer un art spécifiquement français“. (Kirchner, 148) Damit verlor sich auch das Interesse, die Arbeiten in der Grande Galerie fortzusetzen. Der Kardinal, Sammler und Kunstsammler förderte die römische „barocke“ Dekorationskunst, wie sie Giovanni Romanelli in der Galerie für Anne d'Autriche verwirklichen sollte. Dem Konflikt oder dem kunstpolitischen Diskurs, römische „barocke“ Dekorationsformen gegenüber antik-französischen auszuspielen, hätte vielleicht ein eigener Beitrag in dem Band gewidmet werden können. Das Thema sollte in der französischen Kunsttheorie durch die Debatte über die „Anciens et Modernes“ und die Rolle der Vorbildhaftigkeit der Antike



| Abb. 5 | Nicolas Poussin, Herkules lernt von Eumolpos, die Lyra zu spielen, um 1641. Feder und braune Tinte, brauner Lavis, mit weißen Gouache-Höhungen, auf einer Skizze mit schwarzem Stein, 178 × 422 mm.
Paris, musée du Louvre, Inv. 32443. © GrandPalaisRmn ↗



| Abb. 6 | Bernardino Capitelli, Dekor der Portlandvase, 1633. Radierung, London, British Museum, 1970,0403.1.
© The Trustees of the British Museum. Faisant 2025, Abb. 106 ↗

nicht nur in der Architektur, sondern in allen Künsten zu heftigen Auseinandersetzungen führen. Auf diesen Zusammenhang verweist vor allem Alain Merot. Wenn Poussin auch Anregungen des Dekorationssystems von Annibale Carracci im Palazzo Farnese aufgriff, verzichtete er jedoch völlig auf farbige illusionistische Bilder, wie er sie in Fontainebleau sehen konnte, vor allem aber aus den römischen Palästen kannte. | Abb. 4 | Im Gegensatz zu Vouet, seinem Hauptgegner der eifersüchtigen Kabalen, vermied

er, Gemälde an die Decke zu bringen, die leuchtende Farbigkeit und Verkürzungen in den Kompositionen notwendig gemacht hätten. Im Sinne antiker Darstellungen sollten die Themen leicht lesbar sein, „pour éviter une richesse fatigante pour l’œil comme pour l’esprit“ (Merot, 166). Gerade angesichts der Länge der Galerie hätte die große Anzahl solcher Bilder an der Decke zu Verwirrung geführt. Die kaum zehn Jahre früher entstandene Decke von Pietro da Cortona im Palazzo Barberini muss Poussin als das extreme

Gegenbild seiner nach ausgeglichener Anordnung, einfacher Lesbarkeit und durchgängig in weißer und goldener Farbigkeit orientierten Gewölbedekoration erschienen sein.

Poussin hatte kein Modell einer antiken Galerie vor Augen, dem er für seine Konzeption hätte folgen können. Wie die querformatigen Zeichnungen nahelegen, stellte er sich eine Decke vor, auf der Bilder, die wie antike Reliefs erscheinen, den wesentlichen Teil der Erzählung ausmachen sollten. Zurecht verweist Olivier Bonfait auf die Ara Pacis Augustae, die Trajanssäule oder die Portlandvase | Abb. 5 |, deren Erzähilstil von Skulpturen im Vordergrund vor neutralem Hintergrund Poussin in seinen querformatigen Zeichnungen übernahm (180). | Abb. 6 | Für die Rundfelder konnten die Reliefs des Konstantinsbogens Anregungen bieten. So römisch-antik wie möglich sollte die Galerie erscheinen, im Sinne der Vorstellung des Directeur des bâtiments. Noch einmal: Paris als das neue Rom.

IX. Poussins Grande Galerie des Louvre blieb ein Torso, der aber nicht ohne Folgen war. Nur die genaue Rekonstruktion und intensive Analyse des gesamten erhaltenen Materials an Briefen und Zeichnungen erlaubte es, eine visuelle Vorstellung zu gewinnen. Sie wiederum eröffnet die Frage nach Spuren von Poussins „antikem“ Konzept in den monumentalen Ausstattungen des Grand Siècle von Charles Lebrun in der Galerie d'Apollon des Louvre und der Galerie des Glaces in Versailles. Ihr überwältigend reicher Dekorationsstil und ihre Programmatik illustrieren den politischen Anspruch des Auftraggebers, der im Zentrum porträtiert und heroisiert wird. Poussins zurückhaltender Dekorationsstil erscheint nun weit entfernt. Und doch erinnern die gemalten Reliefs, die Rundbilder und Atlanten an Grundformen des Dekorationssystems von dessen Grande Galerie.

Schon der Sonnenkönig wollte Poussins Decke entfernen, da sie seinen repräsentativen Vorstellungen nicht entsprach. Aber erst die Umwandlung des Raumes in ein Museum unter Ludwig XVI. führte zu substantiellen Eingriffen, die vor allem der Beleuchtung von Gemälden dienen sollte. Poussins Werk wurde ausgerechnet im Neo-Klassizismus zerstört, als sich die Künstler erneut dessen Werken als den maßgebenden Vorbildern für die Malerei der Gegenwart wandten. Im Auftrag der Bâtiments du roi entstand 1787 Poussins Statue von Pierre Julien in der Reihe der „Grands Hommes“ als ein Monument der Verehrung. Seine Ausstattung der Galerie erschien jedoch nur wenigen als erhaltenswert. Immerhin ist eine kritische Stimme überliefert, die den Verlust bedauert und den Abriss sogar als „barbarisch“ bezeichnet: „Les vrais amateurs gémissent sur la perte de cet ouvrage du plus grand de nos peintres français.“ (zit. nach Gady, 198)

Die erste Publikation des „Musée du Grand Siècle“ erweitert unsere Kenntnis der Dekoration der Grande Galerie des Louvre durch Nicolas Poussin auf entscheidende Weise. Das Buch ist eine Sammlung von Aufsätzen auf der Grundlage eines Colloquiums. Die Autoren wiederholen gelegentlich bestimmte Zusammenhänge oder widersprechen sich auch. Dies ist im Grunde nicht zu kritisieren, denn die gewählten Themen überschneiden sich oft. Der Leser bedauert allerdings, dass dem Band zwar eine ausführliche Bibliographie, aber keine zusammenführende Liste der Daten, sowohl der Schriftquellen wie der Ausführung der Arbeiten, angefügt wurde. Eine solche Zusammenstellung wäre nützlich gewesen, zumal der Band auch zukünftig für weitere Forschungen nicht nur zu Poussin, sondern auch für das Verständnis der monumentalen Dekorationen zwischen Italien und Frankreich grundlegend bleiben und zu konsultieren sein wird.