

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

14. Jahrgang

April 1961

Heft 4

BEOBACHTUNGEN IN DER PARISER POUSSIN-AUSSTELLUNG

Mai – Juli 1960

(Mit 4 Abbildungen)

Zum ersten Male ist im vergangenen Jahr eine größere Poussin-Ausstellung zusammengekommen, von den Gemälden etwa zwei Drittel, von den Zeichnungen ungefähr ein Fünftel des Vorhandenen. Viel mehr Gemälde wären nicht greifbar gewesen, weil entweder der Erhaltungszustand oder – vor allem französische und amerikanische – Legatbestimmungen einen Transport untersagten. Die Graphik hätte sich vermehren lassen, doch lag für diesmal der Schwerpunkt auf den Bildern.

Lange Zeit hindurch hatte Paris weniger zu dem Zeichner als zu dem *Mal*er Poussin nähere Beziehungen, dabei nicht ganz ungetrübte. Wenn heute noch gelegentlich sein „calcul“, seine „raison“ beklagt werden, schleppen sich Vorurteile des 17. und 18. Jahrhunderts fort. Dennoch ist man sich im klaren, in ihm den Gründer der klassischen französischen Malschule zu besitzen, Frankreichs Poussinverständnis schwankt leicht zwischen einer Art instinktiver Scheu und nationalstolzer Heldenverehrung. Dazu kommt gerade in Paris noch ein Quentchen schlechten Gewissens. Hier ist der Künstler seinerzeit an großen dekorativen Aufgaben gescheitert; „Poussin im Louvre“ war festlich begangene Rehabilitierung. Man hatte keinen Augenblick gezögert, die beiden im ersten Geschoß an die „Salle Denon“ grenzenden Riesenräume zur Verfügung zu stellen, die gewonnene Flucht mit eben den metallenen Säulen zu gliedern, die Hubert Robert (in seinem dritten Projekt) zur Rhythmisierung des alten „Corridor Henri IV“ vorgesehen hatte und damit gemäß dem gerade in Paris gern gepflegten Prinzip der „Atmosphère d'Epoque“ die Assoziation der „Grande Galerie“ beschworen, deren Ausmalung Poussin den speziellen Anlaß geboten hatte, 1642 als Franzose zu resignieren und endgültig nach Rom zurückzukehren.

Es gab aber noch andere Gründe. Seit etwa 15 Jahren ist die Poussin-Forschung in bedeutendem Aufschwung begriffen. Unter Einsatz aller, der modernen Kunstwissenschaft zur Verfügung stehenden Mittel, geschart um die glänzendsten Namen unseres Faches, ist ein größerer Kreis einem „neuen“ Poussin auf der Spur. Gewisse Probleme wollten vor Originalen erörtert sein. Auswahl und Gruppierung der Werke sowie die

technische Untersuchung ihrer Substanz ist in Paris von Gesichtspunkten geleitet gewesen, die nicht nur im Bereich unseres Wissens, sondern auch unseres Fragens liegen, was jedem Besucher auch durch den Katalog klargemacht worden ist. Vielen dürfte dieses wichtige Werk ein Handbuch ersetzen.

Die Anordnung ging chronologisch vor, und so sah sich der Eintretende von Frühwerken umringt. Vielleicht hätte man zögern sollen, unter Nr. 1 gerade das jetzt wohl richtig „Aeneas und Dido“ genannte Bild aus Toledo (Ohio) vorzustellen. Es wird im Katalog auf „kurz nach 1624“ datiert unter Hinweis auf Verwandtschaften zur Schule von Fontainebleau, die übrigens nicht jeder zu sehen vermag. Das unpoussineske der farblichen Anlage, der Körperbildung und der eigentümlich flachen Landschaft als noch unpoussinesk, also als Zeichen des Frühstils zu verstehen, entbehrt angesichts der meisterlich-glatten Malweise etwa des linken Rückenaktes oder des flaumig gefiederten Cupido rechts der Evidenz. Man steht einem Mann von Erfahrung gegenüber. Es dürfte nicht wunder nehmen, wenn in Zukunft das Bild aus dem Oeuvre gestrichen und einem Nachahmer um 1650, womöglich noch später, zugewiesen würde; der liegende Flußgott rechts im Hintergrunde gehört in seiner achsialen Ansicht und seiner Bewegtheit ebenso zum späten Poussin wie der Faunskopf links unterhalb des Wasserfalls (vgl. den Leningrader „Polyphem“, Nr. 89). Die Einbeziehung des großformatigen Bildes aus Toledo verrät, wie unsicher wir dem Frühwerk gegenüberstehen. Größte Schwierigkeiten bildet die zeitliche Ordnung. Mangels eines handgreiflichen Datengerüsts liebäugelt jeder mit „seiner“ Chronologie. Anthony Blunt stellt einzelne Bilderfamilien zusammen, deren denkbare Abfolge er mit Jahreszahlen wie mit Platznummern kennzeichnet. Für Denis Mahon bedeutet ein Datum dagegen mehr „locus communis“ allgemeinerer Phänomene der römischen Barockmalerei (das Jahr 1631 für die „Himmelfahrt“ aus Burghley-House, Nr. 7 [Abb. 1], ergibt sich ihm sozusagen aus dem Schnittpunkt zweier Individualstile, Poussins und Andrea Sacchis, vgl. Burlington Magazine 1960, p. 294). Wieder anders Erwin Panofsky. Seine tiefgreifende Untersuchung des „Bacchus und Erigone“, Nr. 12, stellt zunächst unter dem heutigen Bestande einen abweichenden, früheren fest, dessen Typ bereits aus einer Vorzeichnung in Cambridge bekannt gewesen ist und am ehesten den derzeitigen Bildtitel rechtfertigen dürfte, während der heutige Zustand zugleich auch „Apoll und Muse“ genannt werden kann. Panofsky geht danach auf das ganze Frühwerk über, isoliert das „Apollon“-Thema, welches innerhalb dieser Werkgruppe eine gedankliche Entwicklung durchläuft, woraus sich eine Reihenfolge ergibt, deren Kettung an bestimmte Daten jedoch nicht versucht, ja ausdrücklich abgelehnt wird. Bindung an bestimmte Jahreszahlen scheint Panofsky unvorsichtig. Seine Reserve gegenüber dem Zahlenspiel mit möglichster Annäherung an den bildnerischen Tatbestand vereint, bietet offenbar die meisten Chancen für die Zukunft.

Man kann sich wundern, wie vage der sonst mit Ideen brillierende Katalog gelegentlich dem Faktisch-Materiellen gegenübertritt. Er spricht mit gewissem Schematismus von „venezianischem Kolorit“ bei der „Pest in Ashdod“, Nr. 23, wie auch bei

„Rinaldo und Armida“ aus Dulwich, Nr. 14, bei Bildern also, die farblich wenig gemein haben. Schon Sterling hat vermerkt, Poussins sogenannte „venezianische“ Farbigekeit sei kälter, härter, gelegentlich auch emaillierter als bei geborenen Venezianern, z. B. Veronese (Actes du Colloque Poussin, 1958 (1960), I. p. 175). Der Ausdruck „venezianisch“ ist zu unscharf, um etwas an die Hand zu geben. Andererseits sind mehrere Anlehnungen an Michelangelo, deren Feststellung unsere etwas festgefahrenen Ansichten auflockern könnte und auf die u. a. E. Panofsky besonderen Wert legt (brieflich; vgl. auch sein Buch „A mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm“, 1960, p. 59, wo acht Beispiele solcher Entlehnungen zitiert sind) übergegangen. In der Ausstellung waren nur drei sicher datierbare Frühwerke zu sehen: die nach dem „Valguarnera-Protokoll“ auf 1631 zu setzende „Pest in Ashdod“, Nr. 23, und die beiden russischen „Schlachten“, Nr. 2 und 3, die nach Bellori 1625/26 gemalt sind. Die Schwierigkeiten, um dieses dürftige Gerüst die übrigen Frühwerke einigermaßen sinnvoll zu ordnen, liegen erstens in der geringen Vergleichbarkeit der fixierten Stücke untereinander, zweitens in der Konzentration der feststehenden Daten auf die kurze Spanne von nur sechs Jahren und drittens in der beträchtlichen Variationsbreite der übrigen, undatierten Bilder, die in Format, farblicher Konzeption und auch in ihrer Attitüde gegenüber dem Antiken starken Schwankungen unterworfen sind. In diesem bewegten Stilbild kommt alles auf Konstanten an. Dabei müßte die reichliche Verwendung von Stichvorlagen Erwähnung finden. Anlässlich der „Pest in Ashdod“, Nr. 23, vermerkt der Katalog, daß der sich niederbeugende Mann aus Marc-Antons „Pest“-Stich (B. 417) genommen sei. Die Übereinstimmung geht aber etwas weiter. Sie umfaßt auch die Säulentrommeln auf dem Boden, gewisse abwehrende Gesten des übrigen Personals, die kleinteiligen Bauten rechts sowie die Bogenstellung in einem früheren Zustand des Gemäldes, die sich bei günstigem Seitenlicht noch unter der Farbmaterie abzeichnet, greift aber auch auf das Inhaltliche über, auf den sehr poussinesken Doppelsinn von Krankheit und Heilung; denn die Kirche oberhalb der Treppe, zu der ein Kranker (in der Gruppierung von Raffaels Grabtragung Borgehe) hingeschleppt wird, dürfte Marc-Antons gleicherweise mit sakralen Vorzeichen versehene Krankenpflege in einem – übrigens auch oberhalb einer Treppe befindlichen – Raum widerspiegeln, in den durchs Fenster ein Lichtstrahl mit der Botschaft EFFIGIES SACRAE DIVOM PHRIGI hereinbricht. Ferner möchte man die eigenartig hochgestelzte Herme auf diesem Stich im „Jungen Pyrrhus“, Nr. 54, wiedererkennen, in einem Bilde, das gleichzeitig auf einen anderen Stich Marc-Antons zurückgreift, da die beiden Figuren des Speerwerfers und des Steinschleuderers ähnlicher noch als in den Illustrationen zu Leonardos Malereitratat (wie der Katalog nach einer Bemerkung Bialostockis feststellt, der freilich vorsichtig eine Verwandtschaft „non sans transformation“, Actes du Colloque I, p. 138, konstatiert) im Stiche „David und Goliath“, B. 10, vorkommen (Abb.2). Beidemale handelt es sich um Rückenfiguren, während in den Leonardo-Zeichnungen die Personen von vorn gesehen sind, beidemale ist das charakteristische Übergreifen der linken Hand des Speerwerfers, welche rechts vom Kopfe sichtbar wird (besonders ähnlich die Vorzeichnung in Windsor), identisch und beidemale ist die Ge-

samtsituation des um eine Waldecke herum ins Offene vordringenden kriegerischen Zuges gleich. Nicht unwichtig, daß sich die Stichvorlagen des jungen Poussin nahezu ausschließlich auf den Schulkreis des Marc-Anton konzentrieren. Nur einige – dem Katalog entgangene – Beispiele: Die beiden, dem Zuge in „Davids Triumph“, Nr. 9, vorangehenden Musikanten stammen bis in Einzelheiten (Löwenkappen!) aus dem Relief der Dakerschlacht vom Konstantinsbogen, das jedoch schon im 17. Jahrhundert so zerstört gewesen sein dürfte wie heute (vgl. Gerkan-l'Orange, Tf. 48a), weshalb man Poussins direkte Vorlage im restaurierenden Nachstich des Beatrizet (B. 94) anzunehmen hat (Abb. 3). – Der im „Kinderbacchanal“, Nr. 6, aus dem Fasse trinkende, als „nach Michelangelo“ apostrophierte Putto dürfte eher nach dem Stich des Beatrizet (B. 40) als nach der heute in Windsor befindlichen strittigen Zeichnung gefertigt sein. – Für „Bacchus und Erigone“, Nr. 12, kommt Filtrierung des antiken Bestandes durch Stecher einerseits für die „Pyramis“ auf dem Tische (häufiges Requisit der Raffael-schule, in der m. W. sonst nicht nachweisbaren Fassung in kastenartigem goldenen Fuß nur noch bei Giulio Romano, „Hochzeit der Psyche“ in Mantua) in Frage, andererseits für die „Erigone“, deren Art am Tisch zu sitzen beim „Würfel“-Meister vorgebildet ist (B. 60) – diese Verwandtschaft leuchtet vor allem beim Blick auf die Vorzeichnung in Cambridge ein – und schließlich für den Tisch selbst, dessen Form gleichfalls von Giulio erfunden ist und bei Poussin noch auf einer späteren Zeichnung (Nr. 223) wiederkehrt. – Ferner möchte man fragen, ob nicht die ein wenig – wie Wolfgang Lotz gesprächsweise äußerte – an Lorenzettis „Pax“ in Siena erinnernde Quellnymphe auf dem Madrider „Parnass“ (Nr. 6 bis) neben der ausführlich von Panofsky behandelten Raffael-Variation Marc-Antons, wo diese Nymphe fehlt, auch noch Ghisis „Parnass“-Stich (nach Luca Penni) voraussetzt, wo sie gegeben ist. – Im Falle der „Amphitrite“ aus Philadelphia, Nr. 47, die, ehe sie 1932 von Fiske Kimball für Bill Elkins gekauft wurde, durch die Hände Max J. Friedländers in Berlin ging, der ihr hervorragende Erhaltung bescheinigte, wird man gleichfalls Marc-Anton mit seinem Galathea-Stich (B. 350) interpolieren dürfen, denn das einzige Moment, worin dieser sich vom Farnesina-Fresko unterscheidet, ist – und das hat Poussin übernommen – die mit dem Zügel nur einen Delphin lenkende Göttin. – Von ganz besonderer Bedeutung ist die Vorlage für das „Reich der Flora“ aus Dresden, Nr. 20. Mit Recht verweist der Katalog in Bezug auf die Lokalität auf einen Stich des Meisters LD (Leone Doren?) nach Primaticcio (?), die entsprechende Vorzeichnung befindet sich im Louvre, frdl. Mitteilung von Fräulein Dorothee Rondorf): „tout à fait à gauche, se dresse un terme et la scène est environnée d'une tonelle“; wirklich kommen diese beiden wichtigen Motive des Stiches in dem Bilde vor. Thema des Stiches sei – so fährt der Katalog jetzt aber irrig fort – „une fête de Priape“. In Wahrheit handelt es sich um C e r e s , die den Menschen den Ackerbau lehrt, wörtlich nach Ovids Fasten, IV, 359 ff. Poussin hat also Elemente einer „Ceres-Lokalität“ verwendet, übrigens auch in dem links von halber Höhe herabrauschenden Wasserfall, und in diese sinnerfüllte Szenerie das „Fest der Flora“ komponiert, gleichfalls nach den Fasten, V, 195 – 230. Also nicht die Metamorphosen, wie es gemeinhin heißt, son-

dern das Kalenderwerk Ovids haben hier, wie auch noch andernorts (Hippolytus, Kakus) Pate gestanden, was nun nicht nur für das Bildverständnis von Bedeutung, sondern auch für die D a t i e r u n g ausschlaggebend ist: Ceres und Flora sind Gottheiten der Monate April und Mai. Das Fest der Flora „incipit Aprili, transit in tempore Maii“ (V, 185). Es umfaßt als Frühlingsfeier auch den Monat der Ceres. Nun wissen wir aus dem Valguarnera-Protokoll, daß 1631 eine „Primavera“ vollendet gewesen ist, hatten bislang aber Schwierigkeiten, das hierfür passende Bild zu finden. Kein Titel ist jedoch besser für das Dresdner Bild geeignet, als eben dieser, weshalb alle Überlegungen, ob mit der Valguarnera-„Primavera“ nicht die Louvre-„Flora“, Nr. 31, gemeint sein könnte, beiseite gelassen werden müssen und sich die Aufmerksamkeit auf das Dresdner Stück zu konzentrieren hat.

Man hatte im ersten Saal der Ausstellung teilweise übereinander gehängt, so daß sich bei scharf einfallendem Oberlicht Reflexe ergaben und die Bilder – auch die der m i t t l e r e n Schaffenszeit – nicht immer gut gesehen werden konnten. Eine Placierung des Berliner „Phaeton“, Nr. 40, in die Zeit um 1631 würde faßlicher sein. Warum ihn in die Mitte des Jahrzehntes rücken und damit aus dem Kreise der „Primavera“ – um bei diesem Titel zu bleiben – oder „Diana und Endymion“, Nr. 26, lösen? Die Libellenflügel der den Sonnenwagen begleitenden Zephyre (?) kommen sonst bei Poussin nicht vor, sind offenbar manieristischen Ursprungs, hier wohl von Primaticcio genommen. In der mittleren Zeit beschäftigten uns vor allem s t i l i s t i s c h e Probleme. Sie enthalten auch Fragen nach Poussins Pinselführung. Wie unterscheidet man ihn von den Nachahmern? Die „ziegenreitenden Putten“, Nr. 21, ein wirklich häßlich gemaltes Fragment ungesunden Kolorits, können nicht allein deshalb als echt genommen werden, weil der Künstler dergleichen bis in die Spätzeit gezeichnet hat. – Die Kopie nach Bellinis „Götterfest“, Nr. 28, wirkt bedenklich; entweder ist sie unvollendet oder (vor sehr langer Zeit) zu stark gereinigt, oder sie ist – überhaupt nicht von Poussin. – Die „Rettung des Moses“, Nr. 57, kann, obwohl alter Louvrebeseitz, in der kalkigen Härte des Farbanstrichs nicht mit unbezweifelbaren Werken gemessen werden. Ähnliches wäre von der Zürcher „Venus mit Satyrn“, Nr. 34, zu sagen. – Warum sträubt man sich, die beiden zersägten Stücke aus Dulwich und dem Louvre (Nr. 35, 36), die einst ein „Venus-Merkur“-Bild nebst musizierenden Putten ergaben, als Kopie hinzunehmen? Nachdem Panofsky die wichtigsten Gründe nannte, sind beide nicht mehr als Originale anzusehen. Darüber hinaus ist die Pinselführung unfein. Die nachdenkliche, „melancholische“ Geste der Venus erhält angesichts des neben Merkur liegenden wissenschaftlichen und – auch von den Putten gehandhabten – musischen Gerätes besondere Signifikanz. Sie bezieht sich auf den zu Füßen der Göttin ausgefochtenen Kampf zwischen „himmlischer“ und „irdischer“ Liebe; sie mißverstehend Venus an einer Blume riechen zu lassen, konnte nur einem Empfindsamen des 18. Jahrhunderts einfallen. – Es ist gut, sich zu vergegenwärtigen, in welchem Maße unsere Poussinkenntnis auf Repliken aufbaut. Die Ausstellung hat das Unterscheidungsvermögen weiter geschärft. Daß die „Heilung des Blinden“, Nr. 94, eine Kopie sei, hat der Rezensent schon 1958 von John Shearman lernen können. Es bleibe dahingestellt, ob das silbrig

kühle Exemplar der „Phocion“-Landschaft aus dem Besitz des Earl of Plymouth, Nr. 81, nicht als (vorzügliche) Wiederholung anzusprechen ist.

Etwas anders ist die Lage, sobald auch die Erfindung fraglich wird. In der mittleren Schaffenszeit erreicht Poussin seine größte Nähe zu anderen Barockmeistern. Dies ist der Fall bei „Amor vincit omnia“, Nr. 33, nach einem noch unpublizierten Fund von Eckhard Schaar zweifellos *ke i n* Poussin. Ähnliche Probleme gibt es auch im Spätstil, denken wir nur an die beiden Münchner Bilder der „Verkündigung“ oder der „Geburt“, die – leider nicht ausgestellt – hier jedoch Erwähnung finden können, da sie die Frage der Unterscheidung zwischen Individual- und Zeitstil besonders dringlich stellen. (Mit Recht hat Blunt kürzlich beide mit Pietro del Pò zusammengebracht. Leider sind die Werke seines Pinsels ungemein schwer zu fassen. Der Rezensent verdankt Herrn A. E. Perez-Sanchez, Madrid, Kenntnis von zwölf miniaturhaften Ölbildern Pietro del Pòs in einer Sakristei der Kathedrale von Toledo, welche die von Blunt allein aus der Betrachtung der Stiche gewonnene These, derselbe sei ein „Meister in Varianten nach Poussin“ gewesen, auch von den Gemälden her voll zu bekräftigen vermögen.)

Die mittlere, ziemlich dunkle „Salle Denon“ wurde vom „Schulmeister von Falerii“, Nr. 46, beherrscht, einem wichtigen Beispiel poussinscher Antikennachfolge in der Hauptgruppe (Laokoon) und den wohl nach DuChoul kopierten römischen Feldzeichen. Im übrigen waren hier Zeichnungen zu sehen, während in der anschließenden Loggia instruktive Makro-, Infrarot- und Röntgenaufnahmen auch dem Laien verständliche Antwort auf Zustandsfragen gaben.

Der zweite, große, hieran anschließende Saal bot ein anderes Bild als der Parallelraum mit den frühen und mittleren Werken. Pendelten dort die Besucher angeregt studierend von Bild zu Bild, gaben sie sich hier, unter den Werken des *Spätstiles*, der Atmosphäre besinnlicherer Kontemplation hin. Unvergleichliche Höhepunkte: „Herkules und Kakus“, Nr. 108, aus Moskau (Abb. 4), und „Polyphem“, Nr. 89, aus Leningrad. Da die „innere Geschichte“ von Poussins letztem Schaffen voller Rätsel steckt, ist die Frage, wie es zu solchen Spitzenleistungen kommt, kaum zu beantworten. Da in diesem Saal auch Werke des Pariser Aufenthaltes, wie der die Stirnwand dekorierende „Franz-Xaver“, Nr. 62, zu sehen waren, wurde klar, daß die entscheidende Wende mit der Rückkehr nach Rom 1642 beginnt. Die in Paris etwas ermüdete Kunsttätigkeit regeneriert sich im Zuge einer allgemeinen Verfestigung des Kompositorischen, das selbst vor geometrischer Strenge nicht halt macht. Wie planimetrisches Konstruieren Hand in Hand geht mit sinnbildlicher Vertiefung, konnte an den beiden Selbstbildnissen beobachtet werden. Das Exemplar von 1650 für Chantelou, Nr. 90, mit seiner strengen Grundstruktur und seinen symbolischen Anspielungen hing neben dem Porträt von 1649, dem sich in bestem Zustand präsentierenden Berliner Exemplar, das weniger geregelt komponiert, zugleich auch weniger sinnerfüllt ist. – Die „Schlüsselübergabe“ aus Bridgewater House, Nr. 73, von 1647 ist eines der wenigen Beispiele dieser Zeit, an denen mehrere Etappen des Schaffens unterschieden werden können. Die zuge-

hörige Vorzeichnung in Windsor, Nr. 200, mit landschaftlichem Hintergrund, lag in einer Vitrine unterhalb. Von ihr ist das Gemälde ausgegangen. Die Quarzlampe lehrt, daß nicht nur der über die Schulter Christi geworfene blaue Mantel (dem die Figur ihre olympische Majestät verdankt), sondern auch größere Teile der Architekturen im Hintergrunde im weiteren Verlauf der Arbeit über bereits Vorhandenes hinweg gemalt worden sind (frdl. Mitteilung von Willibald Sauerländer). Bei dem Pfeiler links mit dem eigenartigen Buchstaben „E“ ist wegen des Durchwachsens alten Grundes die Zufügung gegen Ende der Arbeit auch dem bloßen Auge sichtbar. Man könnte die für das Spätwerk geltende Regel aufstellen, daß, je später ein Detail innerhalb einer Komposition erscheint, um so wichtiger es für das Verständnis des Gesamtsinnes ist. Auch hier ist jedes der nachträglich eingefügten Elemente mit Bedeutung gefüllt. Links sieht man auf der Höhe ein Bauwerk nach Art der Villa Madama, rechts einen bizarren Pyramidenbau. Zwischen dieser „neuen“ und „alten“ Welt verbindet eine Brücke, sinnfälliger Hinweis auf das Mittleramt Christi. Soll man nun jedoch den Pfeiler mit dem Buchstaben mit dem Katalog als „le sanctuaire d'Apollon à Delphes“ (nach Plutarch) ansehen? Dann stünde er innerhalb des symbolisch systematisierten Hintergrundes zweifellos auf der falschen, auf der „neuen“, statt der „alten“ Seite. Die Erklärung liegt wohl in anderer Richtung. Unter allen Umständen hätte das Felsstück unterhalb Petrus' hervorgehoben werden müssen („Tu es Petrus . . .“), dann die Verschiedenfarbigkeit der beiden Schlüssel in den Händen Christi. Der gen Himmel gereckte ist golden, der zur Erde weisende eisern. Diese Farbunterscheidung wird häufiger angewandt, sofern die Schlüssel als Attribute in Petrus' Händen liegen (Fra Angelico, Palma Vecchio, Carracci), ist jedoch außerordentlich selten bei einer „Schlüsselübergabe“. Sie kommt offenbar – worauf Leopold Ettliger freundlicherweise hinwies – nur noch einmal, und zwar bei Peruginos „Schlüsselübergabe“ in der Sixtinischen Kapelle vor, bei einem Bilde also, das gleichfalls im Hintergrunde die Unterscheidung macht zwischen „alter“ und „neuer“ Architektur. Mit der Schlüsselsymbolik finden wir uns ins Mittelalter verwiesen. Dort werden bei der Übergabe die Schlüssel gelegentlich als Buchstaben gebildet, die sowohl den Hinweis auf Petrus, als auch den Namen der Römischen Kirche enthalten (vgl. H. Schade, Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXII, 1960, S. 33, Anm. 47; frdl. Hinweis von Rainer Haussherr). Da Poussin die Schlüssel durch farbliche Unterscheidung als Öffner für Himmels- und Erdentor versteht, durch das Felsstück auf Petrus verweist, bliebe, um den Gedankenkreis zu schließen, für den Pfeiler nebst seinem Buchstaben „E“ schlechterdings keine andere Erklärung als diejenige, die bereits Löhneysen vorschlug, daß nämlich hier ECCLESIA gemeint sei. So verstanden erhöhe sich der Pfeiler auf der richtigen Bildseite links, als Pendant zum heidnischen Tempel rechts, dann erst erhalte die Brücke hinter der Christus-Petrusgruppe ihren verbindenden Sinn. An den „Pontifex“ zu denken, liegt unter diesen Umständen nahe.

Leider war das Bild aus Dulwich, Nr. 84, dessen Benennung schwierig ist und das die nüchtern denkende Claudine Stella höchst einfach „Paysage, ou il y a des cailloux“ getauft hatte, zu hoch gehängt, als daß man die schöne, schwermütige, nicht gut er-

haltene Landschaft genauer hätte betrachten können. Der Katalog nannte sie „Paysage avec un grand Chemin“, immerhin besser, als der von Wildenstein präsentierte, dem Bilde ein Thema unterlegende Titel „Junger Mann, Wasser schöpfend“, denn „Hauptperson“ ist eine Straße aus schweren, genau gefügten Quadern, gemalt mit ähnlich archäologischem Bedacht wie die Straße hinter dem „Tod der Saphira“, Nr. 106; der englische Titel „Roman Road“ scheint der beste. Es handelt sich offenbar um eine Gräberstraße, wir sehen einen jungen Mann beschäftigt, Opfergaben darzubringen. Die Öffnung, zu der er sich niederbeugt, könnte ein Grabgewölbe sein, links an der Mauer rankt Epheu. Symbole der Auferstehung halten sich im motivischen Umkreis des späten Poussin: weiße Blumen sprossen aus der Grabesmauer, hinter der die Sonne sich erhebt, ein Baum sich mit prangenden Früchten wölbt. In den gleichen Zusammenhang gehört die Frau, die unter diesem Baum mit einem Kinde auf dem Arm ins Licht schreitet. Rechts im Hintergrund dehnt sich an einem Wasserspiegel ein von starken Mauern umschlossener Kirchenbezirk. In „Roma sotterranea“ pflegt B o s i o die Beschreibung unterirdischer Grabanlagen nach den Straßen zusammenzufassen, an denen sie gelegen sind und dabei jeweils von einer Kirche auszugehen, die nicht selten „fortissime mura“ umgeben ist. Selten versäumt er, an diesen Gräberstraßen Wasserläufe zu erwähnen und so kann man annehmen, Poussin habe hier aus literarischer Quelle eine Sepulkral-Szenerie ins Bild gesetzt. Vielleicht sind auch die eigenartig runden, auch vegetabilische Elemente enthaltenden Vertiefungen im Vordergrund der Straße, die wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht definierbar sind, aus dem Grabkult zu begreifen (in Ovids Fasten heißt es im II. Buch: „bringt kleine Gaben zu den Begräbnisstätten, einen Ziegel, umhüllt mit Opferkränzen, legt in einer irdenen Schale mitten auf den Weg“, 533). Pietas, Auferstehung, angesiedelt auf der Grenzscheide zwischen Antike und Christentum, sind Zentren der aus der Gedankenwelt der „Sakramente“ herauswachsenden letzten Themen.

Die meisten Besucher werden „Apoll und Daphne“, Nr. 119, nach der Restaurierung von 1958 zum ersten Male in originaler Farbigkeit gesehen haben. Ergreifend ist bei diesem unvollendet gebliebenen Abschlußwort der Zustand letzter, mürber Reife. Auch hier ist nach Panofskys grundlegender Untersuchung von 1950 unser Wissen nicht weit fortgeschritten, vor allem ist nicht festgestellt der eigentümliche, an die Praktiken der Frühzeit erinnernde Rückgriff auf Stecherquellen. Jede Figurengruppe läßt sich mit einem Stich in Verbindung bringen, was bedeutsam ist für die Beurteilung der erhaltenen Vorzeichnungen. Über das Uffizienblatt, Nr. 240, gehen die Meinungen nicht erst seit heute auseinander. Panofsky hat es, auch wegen seiner eigentümlichen Lücken, stets abgelehnt, der Zeichnungskatalog von Friedländer-Blunt nennt es sogar „a poor copy“, der Ausstellungskatalog dagegen faßt es jetzt nicht ohne Rührung auf als „letzte Zeichnung“ von Poussins eigener Hand. Der Rezensent würde geneigt sein, sich – was die Echtheit anlangt – diesem Urteil anzuschließen, er würde es freilich vielleicht doch v o r die Louvrezeichnung, Nr. 237, setzen mit dem Hinweis, daß die im Hintergrunde der ziemlich großen Studie sichtbare Flucht der Daphne bei Poussin, der sonst vermeidet, ein und dieselbe Person in einem Zusammenhang mehrfach darzustellen,

ungewöhnlich ist, jedoch beim „Würfel“-Meister vorkommt, der in seiner Daphnegeschichte derartig simultan verfährt und auf den Poussin mit Sicherheit in der rechten Gruppe seines Gemäldes („Daphne mit ihrem Vater, dem Flußgott Peneus“) zurückgreift, die aus dem Stich B. 20 des „Würfel“-Meisters stammt (vgl. auch einen demnächst in der „Zeitschrift f. Kunstgeschichte“ erscheinenden Aufsatz über das Gemälde). – Der Zeichnungskritik erwachsen bei Poussins letztem Werke erhebliche Schwierigkeiten aus einer eigenartigen Unschärfe des Thematischen. Ein „Apollon-Sauroktonos“ oder ein „Urteil des Paris“ haben zur Gestaltung des höchst komplexen Stoffes beigetragen. Man würde zögern, das Louvrebblatt Nr. 236, jetzt „Apoll und Merkur“ statt „Paris und Merkur“, wie bisher, zu nennen. Daß eine Kuh am linken Bildrand zu sehen ist, rechtfertigt nicht, in dem Mann mit der phrygischen Mütze einen „Hirten-Apoll“ zu sehen. Eine antike Fassung des Themas wie der Medici-Sarkophag spielt wahrscheinlich, transmittiert durch Marc-Antons Stich B. 245, bei der Erfindung seine Rolle: sie enthält Kühe, zeigt Merkur zu seiten des Paris und bildet auch den Adler des Zeus ab.

Aber abgesehen von allem Thematischen: Poussin ist als Zeichner nicht erst seit Balzacs „Chef d'oeuvre inconnu“ berühmt. Die im Alter mit zitternder Feder sich formenden Monologe galten schon frühzeitig als Zeugnisse unvergänglicher Künstlerschaft. Angesichts solcher Stücke wie „Moses und die Töchter Jethros“, Nr. 229, oder der „Bekehrung Pauli“, Nr. 234, beginnt man zu zweifeln, ob nur das alte „schlechte Gewissen“ der Pariser, nur die Wißbegierde der Fachleute die herrliche Ausstellung des vergangenen Sommers zustande gebracht haben, und nicht doch auch ein innerster Drang zum „Klassischen“, der vielleicht gerade deshalb heute magisch zu wirken beginnt, weil niemand mehr wagen kann, diesen Begriff auszusprechen.

Der Katalog enthält neben dem Werkverzeichnis auch ein 43 Seiten langes bibliographisches Register, das in jeder gewünschten Richtung weiteres Eindringen erlaubt. Man vermißt jedoch in dieser Zusammenstellung diejenige Sorgfalt, die andere Teile des Katalogs, z. B. die Jahr für Jahr vorgehende Künstlerbiographie von Charles Sterling, auszeichnen. Wilhelm Tischbeins „Aus meinem Leben“ (1861 zuerst gedruckt) als Veröffentlichung von 1922 vorgestellt zu sehen, erweckt ebenso einen falschen Eindruck, wie Burckhardts „Cicerone“ als Publikation von 1924, Winckelmann gar als Errungenschaft von 1925! Longhis Aufsatz über die Turiner Margarete, hier unter 1948 rubriziert, ist schon in der Festschrift Walter Friedländer (1933) erschienen. 1959 hat sich Hannelore Glasser im Bulletin des Virginia-Museums in Richmond über den dortigen „Achill auf Skyros“ geäußert. Vielleicht hätte auch noch Brigantis Studie über den „Erasmus“ Erwähnung finden können (Paragone, März 1960). Leicht ließen sich noch etwa 20 fehlende Beiträge, meist freilich geringeren Gewichtes, anführen. Man möchte nur noch berichtet sehen, daß die Arbeit über „Narziß, Echo und Bacchus“ von 1949 aus der Feder von D o r a (nicht E r w i n) Panofsky stammt.

Georg Kauffmann