

bei Holbein öfters (außer auf dem Erasmus-Holzschnitt das Korbkapitell z. B. 1535 auf dem Titel der Coverdale-Bibel [H. A. Schmid, 1949, Abb. A 129]). Das Motiv dürfte daher ebenso wie die Hermen jedesmal auf Holbein zurückzuführen sein. Der Zusammenhang der Hermen mit den entsprechenden, 1530 datierten Fresken von Dosso Dossi im Castel del Buonconsiglio in Trient (Abb. Morassi, Bolettino d'Arte 1929/30, S. 258, fig. 17), auf die Rez. von Verf. aufmerksam gemacht wurde, geht dagegen über das im Rahmen des Zeitstils Vergleichbare nicht hinaus. Vielleicht wird der Zusammenhang der Bildnisse König Ferdinands I. (Stich und Medaille, Kat. 87, 1561) mit der Wiener Hofkunst einmal noch deutlicher erkennbar werden (vgl. die Aufsätze von G. Glück im Wiener Jahrbuch 1933, 1934, 1937).

Die reichere Ausgestaltung der Hintergrundsarchitektur bei den Bildnissen Buthner (Kat. 20, 1957), Thaw (Kat. 24, 1559) und Straub (Kat. 26, 1561) liegt auf der Linie der allgemeinen Entwicklung, läßt aber auch an den in Wien tätigen J. Seisenegger denken. Beachtung verdient in diesem Zusammenhang der Hinweis von Niels von Holst (Die deutsche Bildnismalerei des Manierismus, 1930, S. 61) auf den Zusammenhang des Bildnisses von Erzherzog Ferdinand von J. Seisenegger in Wien (1548) mit dem 1559 entstandenen Bild Heinrichs II. von Frankreich von François Clouet in Florenz. Zu der Radierung mit dem Wappen Joh. Neudörffers und seiner Frau (Kat. 44, 1552) ist nachzutragen, daß nach W. Doede (Imprimatur I 1957, S. 23) dieses Blatt einem Exemplar der „Guten Ordnung“ Neudörffers im Bayer. Gewerbe-Museum, Nürnberg, vorgebunden ist.

Eine Gruppe von 6 Stechstein-Medaillen (Kat. 87/92) wurde von Verf. (im Anschluß an P. Grottemeyer) als späteste, zwischen 1561/64 entstandene Gruppe von Werken L. erstmalig zugeschrieben.

Während bei den früheren, seit der Mitte der 40er Jahre entstandenen Landschaftsradierungen Beeinflussungen durch A. Altdorfer und W. Huber nachgewiesen werden konnten, was den expressiv-phantastischen Zug dieser Blätter erklärt, geht L. auch hier seit Mitte der 50er Jahre den Weg zu „unmittelbarer Naturnähe und engster Wirklichkeitstreue“ (Kat. 67 konnte als topographisch zuverlässige Ansicht von Steyr a. d. Enns nachgewiesen werden). Folgerichtig sind L.'s späte, zwischen 1558 und 1559 entstandene Landschaftsradierungen ohne den Einfluß niederländischer Landschaftskunst der 50er Jahre (Hieronymus Cock) nicht denkbar. So mündet hier L.'s spätere Entwicklung – symptomatisch für die deutsche Kunst und ganz im Gegensatz zu ihrer negativen Bewertung durch Zoff – schließlich in die allgemeuropäische ein.

Wolfgang Wegner

GEORGES WILDENSTEIN, *Les Graveurs de Poussin au XVIIe siècle*. Gazette des Beaux-Arts, septembre à octobre 1955, imprimé en décembre 1957. 200 S. 199 Abb.

Die vorliegende Publikation, dem Poussin-Forscher eine Bereicherung von dokumentarischem Wert, wurde 1958 versandt, um als imposanter Nachtrag vier im Jahre 1955 ausgefallene Hefte der Gazette des Beaux-Arts zu ersetzen. Sie vermittelt rund hundert Jahre nach Erscheinen des Verzeichnisses der Kupferstiche nach Poussins Ge-

mälden von A. Andresen (Wildenstein S. 81 mit mehreren Schreibfehlern zitiert) eine neue Bearbeitung des umfangreichen Stoffes, indem sie, thematisch geordnet, einen Katalog mit Abbildungen aller Erst-Stiche des 17. Jahrhunderts bringt. Im Katalog sind die Erst-Stiche von Nach-Stichen und weiteren Stich-Kopien abgehoben, was zumeist nur auf langen Umwegen über Stecherbiographien, Inventare usw. festzustellen war; es finden sich ferner Hinweise auf das Bildoriginal und seinen derzeitigen Standort, dabei die Resultate der modernen Forschung aufzeichnend, und endlich zahlreiche Nachrichten über vorhandene oder in Auktionskatalogen gefundene Bildkopien. Eine knappe Einführung umreißt das Stoffgebiet, das Hunderte von Erst-Stichen umfaßt, am vollständigsten gesammelt im Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale Paris und im Warburg Institute London.

Man weiß um die Bedeutung der Stiche für das Werk eines Meisters, der nur sieben signierte Bilder hinterließ. Dank des „Poussin invenit“ oder „Poussin pinxit“ auf den Reproduktionen konnten allein in den vergangenen Dezennien gegen zwanzig Bilder als seine Werke erkannt werden. Allein in den letzten Jahren wurden nach dem Stich von Jean Pesne (Wildenstein 1) das erste der beiden berühmten *Selbstbildnisse* (1649) unter den Beständen des Ostberliner Museums festgestellt, nach einem anderen Stich von Pesne (Wildenstein 80), die *Verzückung Pauli* von 1643, die sich im Ringling Museum Sarasota befinden soll, nach einem Stich von Piccart (Wildenstein 37) die *Hirtenanbetung*, die in jüngster Zeit von der National Gallery London erworben wurde.

Georges Wildenstein legt in seiner Einleitung dar, wann und in welchem Zusammenhang der Name Poussin im Gebiet der Reproduktionsgraphik auftaucht. In zwei Stichen von 1635 und 1636 nach zwei mythologischen Liebesszenen liegen die ersten Wiedergaben vor; sie sind zugleich die ersten Blätter eines sehr jungen, 1621 geborenen Francesco Chiari, als Erst-Versuche nicht nach Gemälden, sondern nach zwei Zeichnungen von Poussin entstanden. Auch die nächsten Wiedergaben werden nach den drei bestellten Titel-Zeichnungen für die königlichen Ausgaben des Virgil, des Horaz und der Bibel von Claude Mellan 1641 und 1642 gestochen. Erst 1643 wurde ein Gemälde vervielfältigt, die Münchner *Beweinung*, gestochen von Rémy Vuibert, und bis gegen 1655 entstanden nur vier weitere Bildstiche. Dann griff Poussins Schwager Jean Dughet ein. Er übernahm von Mitte der fünfziger Jahre an das Auswerten der Meisterschöpfung; ehe die Bilder das Atelier verließen, wurden sie reproduziert, wahrscheinlich nicht von seiner Hand, sondern für seinen Verlag in Rom durch del Po, Alexandre Voet u. a. Ungefähr zur selben Zeit erschienen erst vereinzelt, dann durch einen Verleger wie Chasteau angeregt, zahlreiche Vervielfältigungen in Frankreich. Hervorragende Stecher machten sich kurz nach Poussins Tod ans Werk. Als bester Interpret galt Jean Pesne, der in zwanzig Jahren ebenso viele Wiedergaben schuf, neben ihm Gérard Audran, Claudine Bouzonnet-Stella und Etienne Baudet; Baudet legte acht große prachtvolle Blätter nach den berühmten Landschaften vor, alle im Bildsinn. Erst-Stiche sind meistens seitenverkehrt, Nach-Stiche wiederum im Bildsinn; selten nahm sich ein Stecher die Mühe einer

Erst-Ausgabe im Bildsinn wie Baudet; nur die Gemälde der königlichen Sammlungen mußten auf höheren Befehl im Bildsinn vervielfältigt werden.

In seiner Auseinandersetzung beschränkt sich Georges Wildenstein auf jene Blätter, die zu Lebzeiten oder in den ersten Dezennien nach Poussins Tod geschaffen wurden von einer Generation von etwa dreißig Stechern, die zum größten Teil authentische Bilder wiedergaben. Die Stecher verstarben alle um 1700 und hatten vorerst keinen Nachwuchs, da die erste Welle der Poussin-Begeisterung ungefähr mit ihnen verebte. Als sich Mitte des 18. Jahrhunderts eine zweite Welle erhob, spülte sie eine ganze Anzahl Fälschungen in Bildern und Stichen mit empor. Wildenstein setzte sich deshalb als zeitliche Grenze das Jahr 1700, vielleicht etwas zu konsequent. Uns fehlt z. B. der wichtige, 1708 erschienene Stich nach dem Nymphenbad; er gibt ein verschollenes Bild wieder, aus den Quellen um 1634 datierbar; ein wichtiges Faktum. Die seltsame Schöpfung ist formal und thematisch verwandt mit einem der vier erotischen Gemälde von Agostino Carracci in der Wiener Galerie, eine interessante Beziehung, deren Geflecht wir noch zu erhellen hoffen.

Die Zahl der Stiche nach verschollenen Kompositionen verringert sich seit den vorwiegend in englischem Privatbesitz gemachten Funden der letzten Dezennien zusehends. Unauffindbar bleiben weiterhin *Noahs Opfer* (Wildenstein 5), eine der *Verkündigungen* (Wildenstein 29), eine *Heilige Familie* (Wildenstein 45), eine *Flucht nach Ägypten* (Wildenstein 57), die *Ruhe auf der Flucht* (Wildenstein 58), *Christus und die Samariterin* (Wildenstein 64), die *Stülpung der Heiligen Paul und Silas* (Wildenstein 77), das *Bacchanal vor dem Tempel* (Wildenstein 131), eine Fassung des Bildes *Armida trägt den entschlummerten Rinaldo* (Wildenstein 164) und die erste Fassung der Allegorie *Die Zeit befreit die Wahrheit* (Wildenstein 163). Diese Stiche bewahren, zum Teil quellenmäßig gesichert wie *Christus und die Samariterin*, Originalkompositionen von Poussin und runden die Vorstellung seines Schaffens ab. Aber wenn einerseits Stecher durch treue Wiedergabe der Originale wenigstens einen Ersatz für verlorene Kostbarkeiten retteten, schufen andere ebensoviel Unklarheit durch Stiche nach Vorlagen mit dem usurpierten Namen Poussin. Georges Wildenstein bringt etwa zwanzig Nummern, deren Zuschreibung an Poussin kaum zu verantworten ist; nicht nur fehlen die Bilder, nach denen sie hätten entstanden sein sollen, auch die schriftlichen Quellen schweigen. Zur Klärung von Poussins Schöpfung wäre es wohl besser gewesen, diese Fragwürdigkeiten dem bestehenden Anhang beizufügen.

Zu diesen Fragwürdigkeiten gehören die zwei Porträt-Stiche Giulio Rospigliosi, einmal als Kardinal, ein anderes Mal als Papst Clemens IX. dargestellt (Wildenstein 3, 4). Trotz der Notiz des Verlegers Mariette mit der Jahreszahl 1664 ist der erste Stich mit 1666 wohl richtig datiert, ein Jahr nach Poussins Tod und ein Jahr vor der Wahl Clemens IX. zum Papst; der zweite Stich zeigt mit dem Datum 1667 an, daß er anlässlich der Papstwahl erschien. Die Stiche, das Brustbild in ovalem Rahmen wie über einem Kaminsims wiedergebend, stammen von einem in Poussins Werk nicht ausgewiesenen Nicolas Ier Bonnart. Wann wäre die Bildvor-

lage entstanden, nachdem Rospigliosi 1645 Kardinal und 1667 Papst wurde? Die Quellen berichten nichts von einem Kardinalsporträt von Poussin, obwohl dies erwähnenswert gewesen wäre. In seinem Werk von 1624 bis 1665 finden sich bisher nur zwei Porträts, die beiden Selbstbildnisse von 1649 und 1650, entstanden auf das Drängen zweier bevorzugter Mäzene und ungern ausgeführt. In der Korrespondenz hierüber schrieb der Maler am 13. März 1650 an Chantelou, er spüre nicht die geringste Neigung zum Porträtieren und habe seit achtundzwanzig Jahren kein Bildnis mehr gemalt, dabei wohl an Frühwerke denkend, von denen vielleicht das Malerbildnis im Besitz von Sir William Worsley einzig erhalten blieb. Somit scheiden die Jahre vor 1650 für das Rospigliosi-Porträt aus und wohl auch die Jahre danach. Denn abgesehen vom Schweigen der Quellen, was bei dem berühmten Maler und dem hervorragenden Dargestellten an sich erstaunlich wäre, zeigen die beiden Rospigliosi-Stiche einen solch konventionellen Aufbau, daß der Vergleich mit den beiden aparten Selbstdarstellungen Poussins von 1649 und 1650 ein geradezu krasses Mißverhältnis offenbart.

Zu den fragwürdigen Zuschreibungen, die vielleicht besser dem Anhang eingegliedert worden wären, gehören wohl auch Wildenstein Nr. 6, 21, 36, 47, 60, 76, 170, ferner als wahrscheinliche Kompilationen nach Gemälden von Poussin Nr. 34, 41, 42, 46 (dies vielleicht nach verschollenem Original?), 71 und 73. Nr. 108 und 189 geben wohl je ein Bildfragment wieder wie auch Nr. 192. Die Prado-Landschaft mit den drei Männern (Wildenstein 191) ist vermutlich von Poussins Schwager Guaspere Dughet. Dies zu belegen würde zu weit führen, es genüge ein äußerer Hinweis, um ihre Streichung aus Poussins Oeuvre zu begründen: Poussin konzentriert die Handlung immer szenisch im Vordergrund; er baut bis 1660 die Hauptfiguren nie in den Mittelgrund und gab sie auch nicht abgewendet vom Beschauer.

Mit den vier Stichen 117, 123, 126 und 238 stellt sich das Problem der erotischen Darstellungen, das durch Kopien und Nachahmungen besonders verunklärt ist; neben bewußten Fälschungen wurde auch manches nicht in Täuschungsabsicht gemalte Bild später auf den berühmten Namen getauft. Nachdem Poussin um 1629 die drei d'Este-Bacchanalien von Tizian, damals in Rom befindlich, im Original gesehen hatte, zog sich während eines Jahrzehnts eine Kette von Liebesbildern und Bacchanalien durch sein Werk. Die Zuschreibungen können an gesicherten Schöpfungen gemessen werden, z. B. an der „Labung des Knäbleins Bacchus mit nackter Bacchantin“ im Louvre, „Bacchanal mit Lautenspielerin“ daselbst, „König Midas vor Bacchus“ in München, an den zwei großen „Flora“-Bildern in Paris und Dresden, dem „Bacchanal“ von Chantilly, „Acis und Galathea“ in Dublin, den Bacchanalien für Richelieu u. a.

Mit diesen verglichen befremdet zunächst der Stich Wildenstein 123, *Venus und Amor*, als Schöpfung von Poussin. Aber er ist in Poussins Sterbejahr 1665 und in Rom entstanden, von einem Stecher, dessen Name sozusagen für die Wiedergabe eines Originals bürgt, schuf doch Etienne Baudet gesichert vierzehn, vielleicht siebenzehn ausgezeichnete Vervielfältigungen nach durchwegs authentischen Vorlagen. Es

ist deshalb kaum denkbar, daß dieses eine, überdies in Rom veröffentlichte Blatt nicht ein Original reproduzierte. Wahrscheinlich wollte Poussins Schwager Jean Dughet Baudets Können erst an einem unwichtigen Frühwerk erproben, das nach Poussins Tod beim Räumen im Atelier zum Vorschein gekommen war. Das Bild mochte vorrömischer Entstehung oder im ersten Jahr in Rom 1624 gemalt worden sein, in der Nähe von *Bacchus und Erigone* in Stockholm (Grautoff 1); Amor gleicht dem über Bacchus Fliegenden, Venus ist Erigone schwesterlich verwandt. In beiden Bildern erscheint die Landschaft wenig artikuliert.

Zu Wildenstein 117, *Leda und der Schwan*, existieren zumindest eine Grisaille und eine Zeichnung in englischen Sammlungen, vielleicht beide nicht von Poussin. Trotzdem mag ein Original bestanden haben, gemalt wenig später als die *Bacchische Szene am Waldrand* in Kassel (Grautoff 51) und vor *Acis und Galathea* in Dublin (Addenda XXI), zwischen 1632 und 1634. Dagegen hat sicherlich keine Vorlage von Poussin bestanden für den Stich Wildenstein 126, *Schlummernde Venus von Satyrn entdeckt*. Der Vorwurf, Tizians Venus vom Pardo im Louvre entliehen, erfreute sich gegen Ende des 17. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit: das Entdecken und Enthüllen einer schönen, schlummernden Venus oder Nymphe durch häßliche, bockfüßige Satyrn. Zusammen mit dem Stich Wildenstein 126 scheiden wahrscheinlich eine Anzahl Varianten aus Poussins Werk aus: das kleine Bild der National Gallery London (Grautoff 24) – von Martin Davies im Katalog dem 18. Jahrhundert zugewiesen – ein Bild in Privatbesitz New York (abgeb. Friedländer/Blunt, *Drawings of Nicolas Poussin III*, S. 32), eines in der ehemaligen Sammlung Paul Jamot (in dessen Buch *Connaissance de Poussin* abgeb. Tafel 21) und selbst die beiden übereinstimmenden Exemplare im Kunsthaus Zürich und in Zürcher Privatbesitz (Société Poussin, *Second Cahier*, Addenda, unter Nr. XX, mit mehreren Irrtümern katalogisiert) samt dem dazugehörigen Stich von Jean Daullé, 1760 datiert. Vielleicht gehen alle diese Darstellungen auf ein verschollenes Bild von Poussin zurück, geben aber kaum die Originalkomposition wieder, selbst nicht die durch den Stich von Daullé und mehrere identische Exemplare herausgehobene Zürcher Venus. Ein Stich aus der Mitte des 18. Jahrhunderts hat keine Beweiskraft für ein Bild, in welchem die gedrungene Komposition der Hauptgruppe, die ungeschickten Überschneidungen, das Fehlen der Beziehung von Haupt- zu Nebengruppe im Hinblick auf Poussins Kunst ebenso befremden wie der Schwall von Tüchern, der Armreif der Boudoir-Schönen, ihr schwächlicher Fuß, die niedlichen Tauen, die winzigen Flügelchen des Putto und die etwas geistlose Sinnlichkeit.

Von der Hand Poussins sind hingegen drei Darstellungen einer im Baumschatten entschlummerten Venus oder Nymphe, von Hirten oder Satyrn entdeckt: das poetische Bild der *Venus* in Dresden (Grautoff 23), die inspirierte Zeichnung von *Venus und Satyr* in Windsor (Friedländer/Blunt, *Drawings of Nicolas Poussin III*, Nr. 211) und sehr wahrscheinlich die Bildvorlage des Stiches Wildenstein 238, von ihm irrtümlich *Salmacis und Hermaphrodit*, Andresen 383, bezeichnet statt *Jupiter und Antiope*, Andresen 338. Die Bildschöpfung ist als Erfindung unge-

wöhnlich und allen versuchsweise auf Poussin getauften Bildern weit überlegen, eine kühne figurale Gruppe in einer Landschaft voller Poesie und Lebensfülle. Stilistisch gehört sie wohl eng zusammen mit *Pan und Syrinx* in Dresden (Grautoff 66) und wäre somit in die Mitte der dreißiger Jahre zu datieren.

Ein Katalog wie der vorliegende von Georges Wildenstein ist natürlich nicht denkbar ohne kleine Irrtümer; aus einem Umrechnungsfehler der alten Maße Fuß und Zoll für Nr. 18, *Mannalese*, entstand z. B. eine unrichtige Schlußfolgerung; die Umrechnung beträgt 130 x 200 cm, was der ursprünglichen Bildgröße der Mannalese im Louvre entspricht, ohne die Anstückungen. Doch vermögen kleine Schönheitsfehler den Wert einer Publikation kaum zu verringern, die einen wichtigen und anregenden Beitrag zur Kenntnis von Poussins Schaffen bietet.

Doris Wild

## PERSONALIA

### München

Professor Dr. Robert Oertel übernahm am 1. Juni 1958 das Amt eines Hauptkonservators an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

### Wien

Dr. Hermann Fillitz wurde mit Wirkung vom 1. Mai 1958 zum Leiter der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe am Kunsthistorischen Museum ernannt.

## BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Otto Benesch und Erwin M. Auer: *Die Historia Friderici et Maximiliani*. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1957. 142 S. m. 86 Abb., 48 Facsimile-Taf. Ln. DM 48. - .

Bruno Bushart: *Meisterwerke der Stuttgarter Staatsgalerie*. Aufnahmen von Elisabeth Held, Honnef/Rhein. Dr. Hans Peters Verlag o. J. 43 S. m. 1 Taf., 102 S. Taf., z. T. in Farben. Ln. DM 38. - .

Elisabeth Dhanens: *Jean Boulogne-Giovanni Bologna Fiammingo*. Douai 1529 - Florence 1608. Bijdrage tot de Studie van de Kunstbetrekkingen tussen hat Graafschap Vlaanderen en Italie. Verhandelingen Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten, Verhandeling Nr. 11. Brüssel, Paleis der Academien, 1956. 1 Taf., 420 S., 213 Abb. auf Taf.

Ruth Ehmke: *Der Freskenzyklus in Idensen*. Veröffentlichungen des Niedersächsischen Amtes für Landesplanung und Statistik, hrsg. von Kurt Brüning. Reihe A: Forschungen zur Landes- und Volkskunde. II. Volkstum und Kultur (Schriften des Niedersächsischen Heimatbundes e. V.), Neue Folge Bd. 34. Bremen-Horn, Walter Dorn Verlag, 1958. 114 S., 54 Abb. auf Taf. DM 12. - .

Ernst Gagel und Fritz Schnelbögl: *Pfanzing, der Kartograph der Reichsstadt Nürnberg (1554 - 1599)*. Schriftenreihe der Altnürnberger Landschaft Band IV. Hersbruck,