

vor. Der zunächst überraschende Vergleich eines westfälischen Werkes mit der Kunst des späten Trecento erwies sich als ausgesprochen fruchtbar. Woelk zeigte auf, wie viele Parallelen motivischer und kompositorischer Art zu finden sind, die durchaus nicht zum Standard der nordalpinen Malerei jener Zeit gehören. Sicherlich wäre der von ihm nur kurz angesprochenen Frage nachzugehen, welche Vermittlungswege hier in Frage kommen könnten. Woelks Vortrag war nur einer aus einer ganzen Corona von Beiträgen, die sich mit der Kunst um 1400 in den europäischen Regionen beschäftigten. Es ist sicherlich sinnvoll, einem Werk von europäischem Rang wie der Bielefelder Tafel diese Einordnung widerfahren zu lassen, und die z. T. instruktiven und kenntnisreichen Vorträge brachten aufschlußreiche Einblicke in Themen wie die böhmische, die bayerische, die mittelhheinische oder die weiter östlich entstandene Malerei der Epoche. Immer deutlicher ergab sich aber auch, daß von dort aus ausgesprochen wenig Fäden zum Berswordt-Meister führen. Offensichtlich waren die Themen vom Veranstalter vorgegeben. Desto mehr überraschte es aber, keinen Beitrag zur westfälischen Malerei zu hören, der im Zusammenhang mit dem Berswordt-Meister eigentlich nahegelegen hätte. Dies wurde um so schmerzhafter vermißt, als die Exkursion zum Berswordt-Altar in Dortmund Ge-

genheit gab, die exquisite Farbigkeit dieser besser als das Bielefelder Werk erhaltenen Tafel hervorzuheben. Wenn schon rein stilistische Vergleiche angestellt würden, so Stephan Kemperdick (Frankfurt), dann sei auf die in manchen Zügen deutlich hervortretenden Parallelen in der besonders durch die gelungene Kombination von Tönen aus dem Gelb-Rot-Bereich hervorstechenden Farbigkeit zwischen der Bielefelder Tafel und dem erheblich früher anzusetzenden und vermutlich aus Soest stammenden Hofgeismarer Altar (um 1310) hinzuweisen. Während der Betrachtung verfestigte sich bei den Teilnehmern allgemein der Eindruck, die Dortmunder Tafel könne schon am Ende des 14. Jh.s entstanden sein und damit vor dem Bielefelder Retabel liegen. Immer deutlicher ergab sich damit, daß es nicht sinnvoll ist, das Dortmunder und das Bielefelder Werk überhaupt in eine zeitliche Reihenfolge bringen zu wollen.

Man konnte sich am Ende nicht des Eindrucks erwehren, die Tagung sei insgesamt zu breit angelegt worden und habe die Hinführung auf das Werk nicht genügend in den Vordergrund gestellt. Das schwierige Thema der künstlerischen Einbindung des Berswordt-Meisters konnte nicht geklärt werden, aber es ist auch festzuhalten, daß in der Stifterfrage bedenkenswerte Hypothesen diskutiert wurden.

Thomas Lüttenberg

Intorno a Poussin: Ideale classico e epopea barocca tra Parigi e Roma

Ausstellung der Académie de France à Rome, Villa Medici, 30. März — 26. Juni 2000. Katalog hrsg. v. Olivier Bonfait und Jean-Claude Boyer. Rom, De Luca 2000. 149 S., zahlr. S/W- u. Farbabb.

Intorno a Poussin — ein Titel, der inzwischen fast zu einem Signet für um große Ausstellungen herumorganisierte Satellitenveranstaltungen geworden ist: in der französischen Variante, *Autour de Poussin*, begleitete 1994 eine 32 Gemälde umfassende Schau im Louvre die große *Poussin*-Ausstellung im Grand Palais,

welche 1995 nach London wanderte, nun sekundiert von einer im Palazzo Barberini zu Rom organisierten Zusammenstellung von 35 Bildern, einer Hommage an Poussins Wahlheimat; zeitgleich mit der monumentalen *Bellori*-Ausstellung im Palazzo delle Esposizioni zu Rom stellten Olivier Bonfait und Jean-Claude

Boyer jetzt 2000 in den drei Sälen der Villa Medici eine Werkgruppe unter den bewährten Titel.

Mit nur 26 Exponaten (darunter auch einige Zeichnungen) fiel ihre Ausstellung kleiner als die beiden vorangegangenen Veranstaltungen aus – doch erwies sich hier weniger als mehr: denn während die Vorgängerausstellungen nur vage dem Poussin-Umkreis zuzuordnende Bilder (Paris 1994) oder heterogene, sich oft aus Kopien oder Epigonenwerken rekrutierende Stücke (Rom 1995) unter der vagen thematischen Klammer des »autour de« präsentierte, hatte man dieses Mal ein fest umrissenes Thema gewählt, auf dessen Dokumentation und Erörterung die Auswahl der gezeigten Werke konzentriert hinarbeitete. 1639 bestellte der Marschall Henri de La Ferté-Senneterre über den Diplomaten François-Hannibal d'Estrées in Rom einen Zyklus von 16 Großgemälden zur Ausstattung seines soeben fertiggestellten (und heute zerstörten) Hôtels in der Rue Neuve-des-Petits Champs; anders als die berühmte Galerie im gegenüberliegenden Hôtel des Louis II Phélypeaux de La Vrillière mit seiner vorzüglichen Sammlung römischer Gemälde von Cortona, Guercino, Maratti, Poussin, Reni und Turchi, mit der Ferté-Senneterre konkurrieren wollte, sollten die Bilder ursprünglich ausschließlich bei den besten in Rom tätigen *französischen* Malern bestellt werden und Torquato Tassos *Gerusalemme Liberata* verpflichtet sein. Da sich nun die beauftragten Künstler (Charles-Alphonse Dufresnoy, Charles Errard, Pierre Lemaire, Pierre Mignard, François Perrier und, als einziger Nichtfranzose, Giacinto Gimignani) sämtlich aus dem Umfeld Poussins rekrutierten, welcher zugleich mit seinen Gemälden nach Tassos Versepos vorbildstiftend für die von Ferté-Senneterre bestellten Szenen war, hatte man für die Ausstellung ein Thema gefunden, in dem sich die vielfältigen Facetten des Poussin-Umkreises auf das glücklichste miteinander treffen. Denn indem dieser inzwischen als »commande d'Estrées« in die For-

schung eingegangene Auftrag anhand einer sparsamen, doch intelligenten und konzentrierten Auswahl von Werken dokumentiert wurde, konnte zugleich eine Vielzahl an noch offenen Fragen formuliert und teilweise geklärt werden.

So widmete sich Raum 1 der Ausstellung (»I Mentori«) dem Einfluß Poussins auf die französischen Künstler in Rom, idealtypisch gezeigt anhand der Bilder Dufresnoys; denn nicht nur in stilistischer Hinsicht nahm sich dieser Maler und Autor des kunsttheoretischen Lehrgedichtes *De Arte Graphica* seinen Landsmann zum Vorbild: auch thematische und ikonographische Parallelen belegen die ungewöhnlich große Vertrautheit mit dem Werk Poussins, welche sogar so weit reichte, daß Dufresnoy seinen Gemälden Zeichnungen Poussins zugrunde legte. So geht Dufresnoys »Rinaldo verläßt Armida« (Shugborough, Stafford: Kat. 7; dort irrtümlich mit »Armida entdeckt den schlafenden Rinaldo« überschrieben) offenbar auf einen von Poussin nie ausgeführten Entwurf (Louvre: Kat. 8) zurück (bzgl. weiterer Fälle vgl. Kat., p. 87 sowie Sylvain Laveissière in: *Revue de l'art*, 1996, 112, p. 39ff., Nos. 3, 4, 6, 19). Diesen Einblick in die künstlerische Nähe der beiden Franzosen weiß Laveissière nun durch ein weiteres Zeugnis zu vertiefen: zwei Versionen von Dufresnoys »Armida entdeckt den schlafenden Rinaldo« miteinander vergleichend (Moskau, Arkhangelskoye Museum: Kat. 5; das zweite, verschollene Bild durch ein Foto in der Londoner Witt Library dokumentiert), beobachtet er hier den Prozeß einer ikonographischen Korrektur, der sich auf fast identische Weise auch in Poussins »Armida entführt den schlafenden Rinaldo« (Berlin, Gemäldegalerie: Kat. 1) abgespielt zu haben scheint. Denn ein 1991 von Rainer Michaelis entdecktes *Pentimento* an den im linken unteren Bildrand abgelegten Waffen Rinaldos konnte inzwischen dahingehend erklärt werden, daß Poussin seinem Helden ursprünglich eine langgestreckte Schwertscheide beigegeben hatte – eine neuerliche

Lektüre von *Ger. Lib.* XIV, 53 stieß den Maler jedoch darauf, daß der *miles christianus* zum Zeitpunkt seiner Entdeckung durch Armida sarazenische Waffen mit sich führte, da er sich mit einer Rüstung des Feindes getarnt hatte, weshalb Poussin das langgestreckte Schwert mit einem sarazenischen Krummsäbel übermalte. Faszinierenderweise scheint nun eine ähnliche Korrektur auch bei den beiden Fassungen von Dufresnoys Interpretation des verwandten Sujets gegriffen zu haben, legt der Maler seinem Helden doch in der Moskauer Fassung noch ein langgestrecktes Schwert zu Füßen, das in der zweiten Version durch einen in den Baum gehängten Krummsäbel ersetzt wird. Allerdings führen solche Beobachtungen zugleich vor, wie schnell man bei Dufresnoy in ein Minenfeld an Problemen geraten kann: handelt es sich z. B. bei dem nach der Poussin-Zeichnung ausgeführten »Rinaldo verläßt Armida«-Gemälde aus Shugborough (Kat. 7) wirklich um ein Werk von der Hand Dufresnoys? Der in der Ausstellung ermöglichte stilkritische Vergleich dieses Bildes mit den übrigen Zuschreibungen weckte erhebliche Zweifel daran, imitiert es doch (in selbst für Dufresnoy sonst ungewöhnlicher Weise) gerade in seiner zentralen Figurengruppe aufs engste den Stil Poussins ab den späten 40er Jahren (in der Ausstellung vertreten durch den leider weit entfernt im Nachbarraum gezeigten »Coriolan« aus Les Andelys: Kat. 2). Indem die Protagonisten u. a. mit ihren scharf geschnittenen Augenrändern eng den physiognomischen Vorgaben Poussins folgen, unterscheiden sie sich erheblich vom Erscheinungsbild der übrigen Figuren am linken Bildrand — der Verdacht drängt sich auf, daß man es hier mit einem weiteren Beispiel jenes Falls zu tun hat, der 1994 auf der *Poussin*-Ausstellung im Grand Palais mit dem Gemälde der »Rettung der Königin Zenobia« (St. Petersburg, Eremitage: vgl. Ausst.Kat. *Nicolas Poussin*, Paris 1994, p. 265, No. 79) vorgestellt wurde: obgleich dort als nicht fertiggestelltes Original präsentiert, handelt es sich wohl um eine

Kopie nach einer unvollendeten verschollenen Komposition Poussins. Mit dem Shugborough-Gemälde könnte nun gleichfalls eine Kopie nach einem Bild Poussins vorliegen, das in seinen noch unfertigen Passagen von dem Kopisten eigenständig ergänzt wurde – daß es sich bei diesem Künstler (trotz der ihm zugeschriebenen, mit der Komposition in Beziehung stehenden Zeichnungen: Kat., p. 85, fig. 7b und c) nicht zwangsläufig um Dufresnoy handeln muß, da Poussins Szene offenbar auch anderen Malern bekannt war, belegt ein Blatt Ludovico Gimignanis (Kat. 9), der diese, Poussins Figurenkonstellation lediglich spiegelnd, zu ungestümer Dramatik steigert.

Auch der Zusammenhang zwischen den »Rinaldo und Armida«-Bildern Poussins und Dufresnoys wird durch die von Laveissière mitgeteilte Beobachtung eher verkompliziert denn geklärt, verwirren doch zwei Vorzeichnungen Dufresnoys die scheinbar eindeutige Chronologie seiner beiden Fassungen: während die Skizze im British Museum (Kat., p. 83, fig. 6b) als Vorbereitung der ersten Fassung in Moskau (Kat. 5) interpretiert wird, erwägt Laveissière, daß es sich bei dem in der Ausstellung gezeigten Blatt (Paris, École Nat. Supérieure des Beaux-Arts: Kat. 6) um einen zwischen den beiden Versionen vermittelnden Entwurf handeln könnte – seine eigene Beobachtung der Schwertscheiden-Korrektur jedoch entkräftet diese Rekonstruktion, erscheint in der Londoner Skizze doch »schon« ein in den Baum gehängter Krummsäbel, während das Pariser Blatt »noch immer« ein gerades »christliches« Schwert zeigt, wenngleich dieses nun nicht »mehr« zu Füßen Rinaldos liegt, sondern auch »bereits« am Baum aufgehängt erscheint. Akzeptierte man das nur durch das Foto der Witt Library dokumentierte Bild tatsächlich als autograph (trotz seines weichen, die Komposition eher ins 18. Jh.weisenden Stils), so bliebe als logische Konsequenz nur, die von Laveissière rekonstruierte Abfolge der Bilder und Zeichnungen umzustellen: für das Moskauer Gemälde lägen uns



Abb. 1
Charles-Alphonse
Dufresnoy, *Die Färbung
der Rose*.
Früher Potsdam, Neues
Palais, seit 1945
verschollen
(Staatl. Schlösser und
Gärten, Potsdam-
Sanssouci)

keinerlei Vorstudien vor, während das Pariser Blatt die erste, das Schwert »nun bereits« im Baum zeigende Vermittlungsstufe zu der zweiten Fassung darstellte; in einem nächsten, durch die Londoner Skizze belegten Schritt würde dieses dann durch einen Krummsäbel ersetzt.

Auch im Fall der »Färbung der Rose« stellen sich der Rekonstruktion einer Chronologie vergleichbare Schwierigkeiten in den Weg, da auch hier zwei Fassungen (Privatbesitz: Kat. 10 sowie das verschollene Potsdamer Bild: *Abb. 1*) und gleich drei zugeschriebene Vorzeichnungen (Louvre: Kat. 11, sowie Budapest und Braunschweig; p. 92f., fig. 11A und 11B, fälschlich ebenfalls als 11A bezeichnet) für Konfusion sorgen, wird doch sowohl in den Gemälden als auch den Zeichnungen ein ausgeklügeltes Verwirrspiel mit einzelnen, untereinander gespiegelten Bildmotiven inszeniert: so weisen die beiden Gemäldfassungen – entgegen Laveissières Angabe Kat., p. 90, die Putten beider Szenen wirkten wie von einer Leinwand auf die andere kopiert – lediglich Parallelen hinsichtlich der Figuren der Venus und der hinter ihr stehenden beiden Najaden

auf; die Position der Göttin wird jedoch in der späteren Version (Kat. 10) gespiegelt, wodurch das Bild kompositionell der Pariser Zeichnung (*Abb. 2*) angenähert wird, wo wiederum Erotengruppen zu sehen sind, welche noch die sich in dem Potsdamer Bild (*Abb. 1*) tummelnden Putten gespiegelt wiedergeben. Am ehesten ließe sich mithin rekonstruieren, daß Dufresnoy mit der Pariser Zeichnung Motive des Potsdamer Bildes auf dem Weg zu seiner zweiten Fassung aufgriff und variierte, während das Blatt aus Braunschweig, wo gegenüber Potsdam lediglich Najaden und der (bereits aus Dufresnoys »Armida«-Bild: Kat. 5 bekannte) Puttenwagen die Seiten getauscht haben, eine Vorstudie zu der Erstfassung darstellte (bei der Dufresnoy zugeschriebenen Variante aus Budapest – Kat., p. 92, fig. 11A – dürfte es sich hingegen um das *Pasticcio* eines anonymen Künstlers handeln, weist das Blatt doch keinerlei stilistische Ähnlichkeit mit den sonst bekannten Zeichnungen Dufresnoys auf).

Verwirrenderweise wurde Raum 2 mit »La committenza d'Estrées« überschrieben, obgleich hier tatsächlich eine Fortsetzung des



Abb. 2
Charles-Alphonse
Dufresnoy, Vorzeichnung
zur »Färbung der Rose«.
Paris, Louvre,
Département des Arts
graphiques, inv. 32454
(Giraudon)

»Mentoren«-Themas stattfindet, werden doch die übrigen, an der »commande d'Estrées« beteiligten Künstler Lemaire, Mignard und Perrier vorgestellt und zu Poussin in Beziehung gesetzt. Für einige Perplexität wird wohl Laveissières Vorschlag sorgen, die Kopie nach Poussins »Theseus findet die Waffen seines Vaters« (Uffizien: Kat. 17; das Original in Chantilly) nun Pierre Lemaire zuzuschreiben: eine 1994 im Musée Condé arrangierte Gegenüberstellung der beiden Fassungen hatte zu der Übereinkunft geführt, in dem Werk eine Kopie von der Hand des älteren der beiden Lemaire, Jean, zu sehen, zumal dieser schon laut Mariette für die Architekturen in der Chantilly-Fassung verantwortlich war (vgl. M. Fagiolo dell'Arco, *Jean Lemaire*, Rom 1996, p. 200ff., Nos. 43 u. 44 — einzig E. Magne, *N. Poussin. Premier peintre du roi*, Paris 1928², p. 241 hatte den Bericht auf Pierre Lemaire bezogen); da ferner die Figuren relativ uninspiriert kopiert erscheinen, während größeres Geschick auf die Wiedergabe der Ruinenkulisse verwendet wurde, spricht alles für die Autorschaft des Architektur- und Perspektivmalers Jean Lemaire.

Laveissières Gegenargumente hingegen fallen eher dürftig aus: der Marmor sei weniger »trocken« (»arido«), die Kanten hingegen eher »weich« (»smussati«) wiedergegeben; doch in der Konfrontation mit Pierre Lemaire's »Opfer an Minerva« (Privatbesitz: Kat. 16, leider nicht auf der Ausstellung) erweisen sich diese stilkritischen Einwände als wenig stichhaltig, erscheinen die Architekturen des Uffizien-Bild gegenüber denen des »Minerva-Opfers« doch vergleichsweise trocken und wuchtig. Auf welch tönernen Füßen Laveissières Zuschreibung steht, wird schließlich deutlich, wenn er um das Uffizien-Bild weitere potentielle Werke Pierres gruppiert und ihm dabei mit dem »Bethlehemitischen Kindermord« (Paris, Petit Palais) ein Werk zuschlägt, für das Elena Fumagalli 1994 Poussins Autorschaft dokumentieren konnte (vgl. Ausst. Kat. *N. Poussin*, Paris 1994, p. 56, Anm. 92). Wie eklektisch einige der an der »commande d'Estrée« beteiligten Künstler zuweilen ihre Werke konzipierten, wurde anhand des als »Pyramus und Thisbe« (Kat. 20; *Abb. 3*) ausgestellten Bildes Pierre Mignards ersichtlich: Figuren, die Gemälden Renis (links), Raffaels



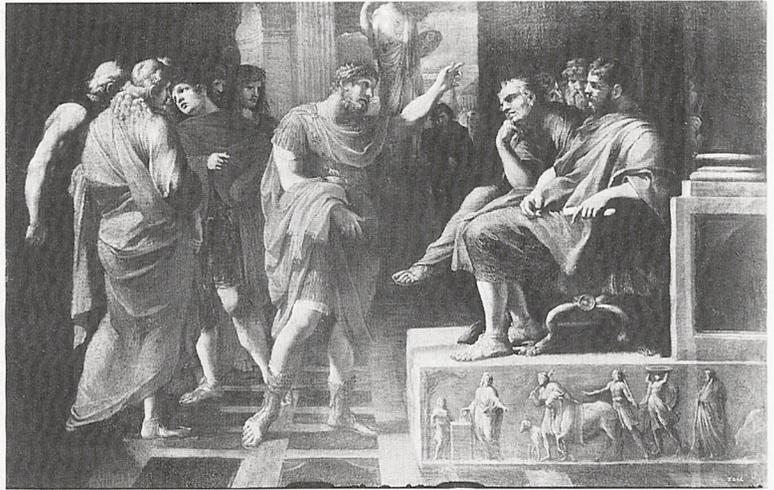
Abb. 3
Pierre Mignard,
Hero und Leander.
Privatsammlung
(Katalog)

»Verklärung« (rechts daneben) und Annibale Carraccis »Andromeda«-Szene in der Galleria Farnese (rotgekleidete Frau in der Bildmitte) entstammen, werden hier versammelt, um ein totes Liebespaar zu beweinen. Daß es sich bei diesem wohl nicht um Pyramus und Thisbe handelt, wird aus dem auch von Boyer im Katalogtext konstatierten Umstand ersichtlich, daß sämtliche für dieses Thema typischen Elemente (der Dolch, Thisbes blutiges Tuch, die Wunden der Liebenden) fehlen. Die auffällige Wahl eines Ufers als Schauplatz sowie die bleiche, auf Ertrinken hinweisende Hautfarbe der beiden engumschlungen daliegenden Toten spricht vielmehr für Hero und Leander (vgl. in diesem Sinne fragend auch Alastair Laing in *Burlington Magazine*, CXLII, Juli 2000, p. 470). Mignard scheint sich dabei nicht die ursprüngliche Verserzählung des Musaios zum Vorwurf genommen, sondern im 3. Buch der *Tre libri degli Amori* Bernardo Tassos (Venedig 1537) die »Favola di Leandro e d'Ero« (LXVIII) konsultiert zu haben, wo die Geschichte der sich ihrem ertrunkenen Geliebten hinterher in den Tod stürzenden Hero um jenen, im Gemälde dargestellten Aspekt erweitert wird: im Tod umarmt sie den toten Leander (V. 659: »Col marito abbracciata si sommerse«), und die beiden Unglück-

lichen werden anschließend von ihren beiden, sie im Leben trennenden Herkunftsstädten gemeinsam beweint (V. 667: »A voi pur si convien, piangete voi / Con queste due città la morte loro«).

In seinem Sujet vorerst rätselhaft bleibt hingegen das unter dem Titel »Scena di storia romana« ausgestellte Gemälde Perriers aus Dresden (Kat. 19; Abb. 4) mit einem römische Konsuln anrufenden Feldherren (möglicherweise die Rede des Camillus vor der Volksversammlung mit seiner Beschwörung u. a. der religiösen Pflichten gegenüber Rom, worauf auch das auffällige Sockelrelief verweisen könnte: vgl. Livius, V, Kap. 50-54). In seinem »Moses«-Gemälde (Rom, Pinakothek: Kat. 18) sowie insbesondere in dessen (nicht gezeigtem) Pendant (»Anbetung des Goldenen Kalbes«; Rom, Pinakothek: Kat., p. 115, fig. 18b) verfährt Perrier zwar ähnlich eklektisch wie Mignard, wenn er Motive aus thematisch verwandten Kompositionen Ludovico Carraccis (Bologna, Pinakothek) und Poussins (London, Nat. Gallery) entlehnt, doch amalgamiert er diese Anleihen konsequent mit seinem eigenwilligen Stil und bindet sie dadurch souveräner in die Gesamtkomposition ein als Mignard.

Abb. 4
 François Perrier,
 Camillus vor der
 Volksversammlung (?).
 Dresden, Gemäldegalerie
 No. 426 (Deutsche
 Fotothek Dresden)



In Raum 3 («La Galleria dell'Hotel de La Ferté-Senneterre») schließlich liefen die zuvor in der Ausstellung gesponnenen thematischen Fäden zusammen: zum ersten Mal seit ihrer im Jahre 1685 erfolgten Verteilung auf verschiedene Sammlungen hingen die bislang wiederentdeckten fünf (heute in Museen von Bouxwiller, Reims und Cheltenham aufbewahrten) Bilder des einst insgesamt 16 (dem Zeitzeugen Henri Sauval zufolge 18) Gemälde zählenden Zyklus abermals zusammen. Im Falle des als Maler noch immer schwer faßbaren Charles Errard (für ihn lassen sich lediglich einige Zeichnungen sichern) bot diese Zusammenführung die willkommene Gelegenheit, die 1994 von Alastair Laing vorgeschlagene Zuschreibung eines »Tankred und Erminia«-Gemäldes (Cheltenham, Queen's Hotel: Kat. 26) anhand einer gleichfalls Errard zugeschlagenen Darstellung von »Rinaldo verläßt Armida« (Bouxwiller: Kat. 25) zu überprüfen. Während sich dabei (durch den Erhaltungszustand bedingte?) Unterschiede in der jeweiligen Malweise beobachten ließen (der Farbauftrag erscheint in dem »Armida«-Bild satter, das Kolorit klarer und bunter als in dem farbig stark abgedämpften, trocken und wie mit dünner Lasur gearbeiteten »Erminia«-Gemälde), teilen doch beide Werke das gleiche

Interesse für großflächige, antiken Vorbildern entlehnte Ornamentwiedergaben (so geht der rechts unten im Bild abgelegte Schildschmuck auf die sog. Trofei di Mario auf dem Kapitolsplatz in Rom zurück — auch das Kat., p. 27, fig. 9 abgebildete Gemälde eines anonymen Künstlers in Odessa zeigt einen diesem antiken Monument entnommenen Schild). Darüber hinaus weisen beide Szenen die gleichen, an antiken Skulpturen geschulten Physiognomien auf (dem Vorschlag von Emmanuel Coquery p. 134, in der recht ungrazil rücklings zu Boden gestürzten Armida eine Rezeption der berühmten antiken Statue der »Schlafenden Ariadne« [oder »Cleopatra«] zu sehen, möchte man jedoch den überzeugenderen Vergleich mit der in der *Bellori*-Ausstellung gezeigten »Gefallenen Amazone« aus Neapel entgegenstellen, welche mit Errards Heroine nicht nur die Arm- und Kopfhaltung, sondern auch das eine Brust aussparende Übergewand gemeinsam hat: der Künstler mußte lediglich das Motiv der angewinkelten Beine hinzufügen — vgl. Ausst.Kat. *L'Idée del Bello*, Rom 2000, Vol. II, p. 427, No. 26). Aufgrund der angeführten stilistischen Unterschiede sowie des von den übrigen vier Bildern abweichenden Quadratformates möchte man mit Alastair Laing (vgl. *Burlington Magazine*, CXLII, Juli

2000, p. 469) in dem Gemälde ein von Errard später, d. h. nach 1644 ausgeführtes Werk sehen (möglicherweise doch zu identifizieren mit der im Vertragstext von 1639 erwähnten Szene »della morte d'Arganti« [Kat., p. 60f.], handelt es sich doch bei der in dem »Erminia«-Bild im Hintergrund liegenden Gestalt nicht, wie Kat., p. 137 behauptet, um einen toten Soldaten, sondern um den erschlagenen Riesen Argante, während der Kontrakt sonst keine »Tankred und Erminia«-Szene kennt). Der Katalog arbeitet der präzisen Konzeption der Ausstellung in die Hand: die Einträge verstehen sich nicht als erschöpfende Diskussionsdiskussionen, sondern verorten die einzelnen Exponate mit straff geführten Argumentationen in einem größeren Kontext. Themenwahl und Abfolge der einführenden Aufsätze folgen einem sorgfältigen Aufbau. Setzt Paola Barocchi Torquato Tassos Poesie in Bezug zur Malerei seiner Zeit, so widmen sich Bonfait und Emmanuelle Hélin der Rezeption Tassos durch Künstler und Schriftsteller: wie eng das Wechselverhältnis zwischen Literatur und Kunst geraten kann, wird deutlich, wenn Bellori in eine Zeichnung Poussins Elemente eines *drama musicale* wie der von Bonfait/Hélin p. 33 zitierten, 1669 in Venedig veröffentlichten *L'Armida; nemica, amante e sposa* Francesco Maria Santinellis in die dargestellte Szene hineinsieht. Denn bislang mußte eine Passage seiner Poussin-Biographie unverständlich bleiben, in der er die heute in Windsor aufbewahrte Studie zu »Armida entführt den schlafenden Rinaldo« (P. Rosenberg/L.-A. Prat, *N. Poussin. Cat. raisonné des dessins*, Mailand 1954, Vol. 2, p. 1132, No. R 1318) dahingehend beschreibt, daß sich unter dem Erosen-Gefolge der Zauberin zwei Putten

befänden, von denen einer, ein »giovine spre-giatore de' piaceri e seguace di Marte«, einen am Boden liegenden Pfeil aufnahm, um den entführten Rinaldo zu verletzen, während der andere sich »sdegno« in den Finger beiße und seinem Gegenüber Rache androhe (*Le vite de' pittori...* [Rom 1672], hrsg. v. E. Borea, Turin 1976, p. 462f.). Zwar lassen sich die beiden Putten tatsächlich auf dem Blatt unten links beobachten, die von Bellori zwischen ihnen beschriebene Auseinandersetzung findet sich jedoch durch nichts angedeutet. Motiviert war sie jedoch wohl durch Belloris Kenntnis der *Armida* Santinellis (die Karrieren beider Autoren sind über Königin Christina von Schweden miteinander verschränkt), wo für den Moment, in dem Armida noch zwischen Mordlust und Liebe zu Rinaldo schwankt, der Auftritt zweier Allegorien als Verkörperungen der einander widerstrebenden Regungen vorgesehen ist: Amore e Sdegno. Bellori projizierte die von Santinelli im Dialog der beiden entwickelte Rivalität offenbar auf seine Betrachtung von Poussins Zeichnung und identifizierte den sich nach dem Pfeil Bückenden als Sdegno, seinen Nachbarn hingegen als Amore. Ein Artikel Emmanuel Coquers über die dem Seicento vertrauten Antiken sowie ein die Entstehung und Zerstörung der Galerie Ferté-Senneterre nachzeichnender Artikel Bonfaits leiten sodann zum eigentlichen Katalogteil über.

Alles in allem kann man dieser konzentriert, präzise und schlank gearbeiteten Ausstellung nur bescheinigen, den selbstgestellten Anspruch (Kat., p. 12) auf das erfreulichste eingelöst zu haben: die präsentierten Werke zum Sprechen gebracht und in einen ertragreichen Dialog geführt zu haben!

Henry Keazor