

durch Vittorio Casale (Alcune precisazioni sui disegni di Lazzaro Baldi, *Prospettiva* 1983-84 [33-36], S. 262-275, hier 273, Abb. 21).

Das traditionell Filippo Lauri zugeschriebene Blatt »Saturn und drei Musen auf Wolken« (Kat. 440, ohne Abb.), dessen oberes Drittel leider fehlt, hätte mehr Aufmerksamkeit verdient (Abb. 9; 165 x 160 mm, Rötel). Schon vor einigen Jahren wies ich Turner darauf hin, daß es mit dem Fresko »Roma gefeiert von Poesia und Historia triumphiert über Chronos« im Deckenspiegel der heutigen Salle de Septime Sévère im ehem. Sommerappartement der Königinmutter Anne d'Autriche im Louvre in Verbindung steht, das Romanelli bei seinem zweiten Paris-Aufenthalt 1655-57 ausführte (vgl. Italo Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Rom 1970, S. 330, Abb. 278). Wahrscheinlich handelt es sich um einen Originalentwurf, denn es gibt signifikante Abweichungen von der Ausführung (Position der Sense hinter dem Haupt des Chronos), und die

Rahmung ist erst vorläufig mit dünnen Strichen angedeutet. Die gleiche Szene ist vollständig auf einer aquarellierten Zeichnung in einer Privatsammlung dargestellt (Didier Bodart, Une description de 1657 des fresques de G. F. Romanelli au Louvre, *Bulletin de la Soc. de l'Hist. de l'Art français* 60, 1974, S. 43-50, hier 46, Abb. 2).

In den vierzig Jahren seit dem Erscheinen des grundlegenden Kataloges der römischen Barockzeichnungen in Windsor Castle von Anthony Blunt und Hereward Lester Cooke (London 1960) wurden einige qualitätvolle Bestandskataloge italienischer Zeichnungen vorgelegt, so von Keith Andrews (Edinburgh 1968), Jacob Bean (New York 1979) oder James Byam Shaw (Oxford 1976 und Paris 1983). Den römischen Zeichnungen wurden einzelne Ausstellungen gewidmet (Paris 1988 und 1990, Florenz 1997). Jetzt gibt es wieder ein Standardwerk zu diesem Gebiet.

Jörg Martin Merz

Erinnern und Vergessen. Probleme der neueren Poussin-Forschung

## Commemorating Poussin - Reception and Interpretation of the Artist

Hrsg. v. Katie Scott u. Genevieve Warwick. Cambridge, Cambridge University Press 1999, 240 S., 52 s/w Abb.; 45 £. ISBN 0-521-64004-0

Als ferne Echos der Veranstaltungen von 1994/95 erscheinen noch immer Publikationen zu Nicolas Poussins 400. Geburtstag mit Rezensionen der seither erschienenen Literatur (vgl. David Carrier in: *Art Bulletin*, Sept. 1998, 726-738) und kritischen Bestandsaufnahmen der Forschung (vgl. Olivier Bonfait: in *Revue de l'art* 119, 1998-1, 62-76). Titel wie Untertitel auch des vorliegenden Buches *Commemorating Poussin* scheinen auf eine Sichtung und Diskussion des in den letzten Jahren gewonnenen Forschungsertrages zu verweisen, und der Klappentext präsentiert den Band als eine »collection of essays«, in der »the reception history of the great 17th-cen-

ture French artist, Nicolas Poussin« erforscht werde. Da die acht Beiträge des Bandes auf einen Vortragszyklus von 1995 am Londoner Courtauld Institute zurückgehen, konnten Konzeption und Ergebnis der 1994/95 organisierten Festveranstaltungen in diesen Vorträgen selbst noch nicht thematisiert werden. Doch wurde auch darauf verzichtet, sie in die Druckfassung einzuarbeiten: der einzige, im strengem Sinn mit Poussin-Gedenkfeierlichkeiten befaßte, einführende Beitrag von Katie Scott endet dann auch nicht (wie dessen Überschrift suggeriert) mit der Jahreszahl 1995, sondern untersucht lediglich die Feiern des Malers zwischen 1782 und 1960, während die

Festivitäten von 1994 auf die Ausstellung im Grand Palais reduziert werden und diese selbst eine knappe Betrachtung im Spiegel ihrer französischen Rezensionen erfährt. Wäre den Autoren die Möglichkeit gegeben worden, ihre Vorträge noch einmal grundlegend zu überarbeiten, hätte man nicht nur neue Forschungsergebnisse in die eigenen Überlegungen mit einbeziehen, sondern auch ein vorläufiges Resümee der zurückliegenden Feiern ziehen können – so aber reduziert sich der Bedeutungsgehalt des Titels *Commemorating Poussin* auf den Entstehungskontext der Beiträge und auf das Thema von Scotts Einführung. Selbst in dieser eingegengten Perspektive nimmt es sich eigentümlich aus, wenn in einem dem Gedenken gewidmeten Buch Memoria so kurzsichtig auftritt, daß inzwischen erschienene Forschungsergebnisse ignoriert und ältere Literatur vergessen werden. Sicherlich wird mittlerweile in so dichter Folge zu Poussin publiziert, daß eine gerade im Druck befindliche Arbeit unmöglich auf die jeweils neueste Veröffentlichung reagieren kann. So ist es schade, daß Claire Pace bei ihrer Erörterung von Poussins »Bacchus und Erigone« in Stockholm (92) den Aufsatz von Malcolm Bull (in: *Burlington Magazine* 1998, 724-738) nicht mehr erörtern konnte: hier wird das Bild auf Nonnos' *Dionysiaca* zurückgeführt gegen Panofsky, der den dargestellten Gott für ein »numen mixtum« aus Bacchus, Apoll und Adonis hielt, und dem die Autorin folgt. Somit wäre der von Pace postulierte Zusammenhang zwischen dem einen solchen Mischgott zeigenden Wandgemälde in der Domus Aurea und Poussins Bild zu revidieren. Doch warum weist die Autorin (105, Anm. 36) nicht darauf hin, daß Konrad (nicht Karl) Oberhuber seine Streichung der in Windsor aufbewahrten Marino-Zeichnungen aus Poussins Œuvre bereits 1996 widerrufen hat (in: *Nicolas Poussin, Actes du colloque* 1994, hrsg. v. Alain Mérot, Paris 1996, Vol. I, 101)? Selbst der Herausgeberin Katie Scott scheinen die Akten des Pariser Kolloquiums von 1994

nicht vorgelegen zu haben, reicht sie doch (8) die gleichfalls 1996 von Donatella Sparti gründlich korrigierte Fehlinformation weiter, Poussins Atelier hätte nahe der Kirche Trinità dei Monti auf dem Pincio gelegen (vgl. *N. Poussin, Actes du colloque...*, Vol. I, 50f.). Schwerer wiegt es, wenn Thomas Puttfarcken seine These, Poussin habe in seinen lavierten Zeichnungen den »aspect«, das allgemeine Erscheinungsbild einer geplanten Komposition, festgelegt, ausgerechnet mit einem Blatt aus Stockholm zu belegen versucht, dessen schon lange umstrittene Zuschreibung (vgl. Pierre Rosenberg/Louis-Antoine Prat, *N. Poussin – Catalogue raisonné des dessins*, Mailand 1994, Vol. II, 1082, No. R 1151), 1996 Sylvain Laveissière zugunsten von Charles-Alphonse Dufresnoy entschieden hat (vgl. *Revue de l'art* 112, 1996, 45, fig. 8).

Über diese, 1994 von Pierre Rosenberg (in: Ausst.Kat. *N. Poussin*, Paris 1994, 19) beklagte Tendenz der Poussin-Forschung hinaus, Ergebnisse zu ignorieren, begegnet man einer gewissen Blindheit für die zur Poussin-Ausstellung 1960 erschienene Literatur. So legt Scott (1) nahe, der Begriff der »année Poussin« sei von Rosenberg im Hinblick auf die Veranstaltungen von 1994 geprägt worden; tatsächlich überschrieb Thuillier so 1961 seinen Rückblick auf die Aktivitäten des Jahres 1960 (vgl. »L'Année Poussin«, in: *Art de France* I, 1961, 336-348). Wie häufig 1994/95 solche bewußten Rückgriffe auf Formulierungen der rund dreißig Jahre zuvor abgehaltenen Vorgänger- und Konkurrenzveranstaltung waren, zeigt ein Blick auf die Rezeption zweier Artikel von Denis Mahon. Während Neil McGregors Katalogbeitrag »Plaidoyer pour Poussin peintre« (in: Ausst.Kat. *N. Poussin*, Paris 1994, 118ff.) ausdrücklich an Mahons »A Plea for Poussin as a Painter« (in: *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag*, Berlin 1965, 113ff.) anschließt, wurde dessen Aufsatz »Poussin au carrefour des années trente« (in: *N. Poussin. Actes du colloque* 1958, Paris 1960, Vol. I, 237ff.) gleich doppelt die Ehre zuteil, von Olivier Bonfait (»Poussin au carrefour des années 1960«, in: Ausst.Kat. *N. Poussin*, Paris 1994, 106ff.) und Elizabeth Cropper (»Ritorno al crocevia«, in: *Poussin et Rome*, Rom 1996, 257ff.) aufgerufen zu werden. Schließlich hätte Puttfarcken zufolge (53) Carl Goldstein (in: Ausst.Kat. *N. Poussin*, Paris 1994, 74ff.) »the most radical re-evaluation in recent years of Poussin as a thinker« vorgenommen, indem er ihn als einen neoplatonischen Denker in intellektueller Verwandtschaft mit Descartes, Gassendi und Galilei darstellte – was insofern überrascht, als Goldstein nur *en passant* zur Stützung einer weiterführenden Argu-

mentation auf einen viel älteren Topos verwiesen hatte (vgl. Otto Grautoff, *N. Poussin. Sein Werk und sein Leben*, München/Leipzig 1914, Vol. I, 221), der seither derart hartnäckig wiederholt worden ist, daß Mahon sich 1965 eben provoziert fühlte, im Rahmen seines »Plea for Poussin as a Painter« für einen weniger lesenden und philosophierenden denn malenden Poussin zu plädieren.

Im selben Beitrag P.s herrscht unnötige Verwirrung über den Eingriff, der 1993 am Berliner Selbstportrait Poussins vorgenommen wurde: während der Autor im Haupttext die *Entfernung* der als spätere Zutat erkannten Inschrift »*De lumine et colore*« auf dem Buchrücken beklagt (53 und 72; auch die Herausgeberin spricht [33] von »removal«), präzisiert P. selbst (75, Anm. 53), daß die Aufschrift nicht etwa entfernt, sondern lediglich – reversibel (vgl. Rainer Michaelis in: *Gemäldegalerie Berlin – 200 Meisterwerke*, Berlin 1998, 432) – übermalt worden ist. Hinsichtlich P.s Bekenntnis, er habe in Poussins zweiter Fassung der »Letzten Ölung« (Nat. Gallery of Scotland) das von Bellori beschriebene Chrismon auf dem an der Wand hängenden Schild nicht entdecken können, bleibt anzumerken, daß dieses aufgrund einer Fehlstelle in dem Gemälde verloren, doch dank der Nachstiche Jean Pesnes oder Gérard Audrans (vgl. Georges Wildenstein, *Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle*, Paris 1955/57, 236, No. 101) verifizierbar ist.

Diese Mängel sind um so bedauerlicher, als sie von der Überzeugungskraft einzelner, weiterführender Überlegungen ablenken: so legt P. tatsächlich eine bedenkenswerte Hypothese zu den möglichen Bedingungen vor, unter denen die (von ihm zwischen 1665 und 1678 datierte) Inschrift auf dem Buchrücken des Berliner Selbstportraits hinzugefügt worden sein könnte. Vor allem jedoch prüft er die bisher vorgelegten Rekonstruktionen von Poussins Kunsttheorie – da uns deren Elemente nur in Form von verstreuten und häufig *ad hoc* formulierten Äußerungen des Malers seit den späten 30er Jahren vorliegen, fällt es oft schwer zu entscheiden, wo er sich wirklich programmatisch äußert und wo er zu seiner Rechtfertigung Texte anderer Autoren adaptiert. P. untersucht die einzelnen Bekundungen daher kritisch auf Herkunft und Kontext, wodurch sie motiviert sind, welcher Textquellen Poussin sich zu ihrer Formulierung bedient und wo er sich von diesen löst. Doch da auch P. in letzter Instanz daran gelegen ist, die einzelnen Aussagen zu einem geschlossenen

System zusammenzudenken, vernachlässigt er schließlich doch wieder die von ihm nachgewiesene Heterogenität der einzelnen Äußerungen, und abstrahiert sie von ihrem Kontext und dem oft defensiven Zweck: gleich zwei der ästhetischen Proklamationen, der sog. »Modus«-Brief an Chantelou und die Sublet de Noyers auseinandergesetzte Differenzierung von »aspect« und »prospect«, sind Antworten auf Vorwürfe. Dies ist insofern wichtig, als der von Poussin gegen den wissenden Expertenblick des »prospect« ausgespielte »aspect« doch wohl als unverständiges Schauen des Ignoranten zu verstehen und mithin negativ konnotiert ist. Damit schiede P.s Indienstnahme dieses Begriffes als neutrale Bezeichnung für die generelle Disposition einer Komposition aus. Spätestens jedoch sein Versuch, diesen »aspect« (hinter dem in der Interpretation P.s ein der Gestalttheorie und der Strukturanalyse entlehnter tachistoskopischer Gesamteindruck zu stehen scheint: vgl. Hans Sedlmayr, *Epochen und Werke*, I, Mittenwald 1977, 274ff. und 321) in den lavierten Zeichnungen Poussins dokumentiert zu finden, weckt Zweifel. Abgesehen vom oben Angeführten ist zweierlei einzuwenden: 1) Selbst wenn das inzwischen zweifelsfrei Dufresnoy zugeschriebene Galathea-Blatt von der Hand Poussins wäre, bliebe es methodisch riskant, zwei um 12 Jahre voneinander getrennte Zeichnungen (Galathea, 1636, und Treppenmadonna, 1648) zum Beleg ein- und desselben Verfahrens nebeneinanderzustellen. 2) P. übersieht, daß die von ihm angeführte Zeichnung zur »Treppenmadonna« anders aussieht als das fertige Gemälde, da es sich nur um einen der ersten Entwürfe aus einer ganzen Reihe von Studien handelt, die Poussin stufenweise zur endgültigen Gesamtkomposition führten. Da diese nicht spontan in einer Skizze gefunden und fixiert wird, greift die isolierende Würdigung einer einzelnen Zeichnung zwangsläufig zu kurz. Auch der originellen Idee, der junge Poussin versuche, sich mit einem Gemälde wie dem »Triumph des David« (Dul-

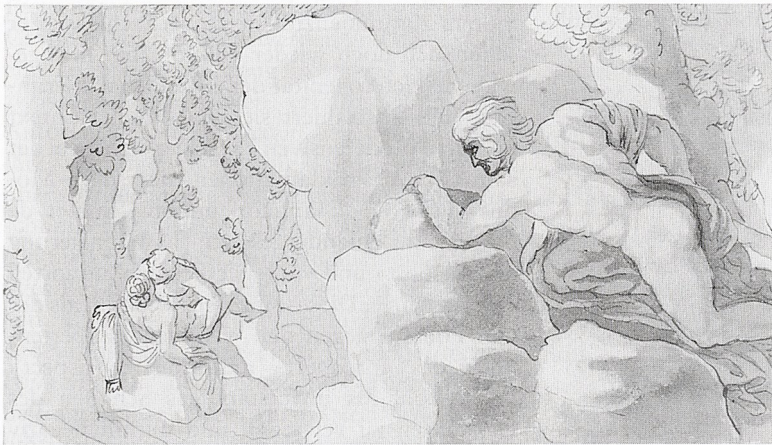


Abb. 1  
Nicolas Poussin,  
Acis und Galathea.  
Windsor Castle  
(The Royal Collection,  
Copyright 2000  
Her Majesty the  
Queen Elizabeth II)

wich College Picture Collection) als »master of perspective« (60) zu empfehlen, muß man mit Skepsis begegnen, handelt es sich doch bei dem von P. als Prüfstein dieser Meisterschaft interpretierten Zahnschnittfragment um ein Zitat aus Raimondis Stich nach Raffaels Loggien-Fresko »Isaac segnet Jakob« (vgl. *The Illustrated Bartsch*, Vol. 26, 15, No. 6-I [7]). Vielleicht werden wir über Poussins Kunsttheorie sichereren Aufschluß erhalten, wenn wir das 1711 im Besitz Carlo Marattas verzeichnete »libretto intitolato Documenti di pittura, disegnato, e scritto dà Nicolò Pusino« wiederfinden (Archivio di Stato di Roma. Not.A.C. Franciscinus, Franciscus, vol. 3265, 437v; vgl. auch *L'Archiginnasio* XXII, 5-6, 1927, 238, No. 107 sowie *Antologia di Belle Arti* N.S. 25-26, 1985, 75).

Komplementär zu P. spürt Claire Pace den Belegen im Werk Poussins nach, die ihn nicht nur als »peintre philosophe«, sondern als »peintre-poète« ausweisen, und kommt zu dem Schluß, daß man ihm nur gerecht wird, wenn man diese beiden Aspekte seiner künstlerischen Persönlichkeit zusammensieht. Ihre Würdigung (82) des in der frühen Marino-Zeichnung »Acis und Galathea« (Windsor; Abb. 1) mit ihren »Mannerist discrepancies in scale« beobachteten »element of wit (arguzia)« ließe sich dahingehend ergänzen, daß Poussin den im französischen Manierismus

beliebten Größenkontrast (vgl. z. B. Toussaint Dubreuil's »Angelika und Medor«, Louvre; Abb. 2) hier geistreich legitimiert, indem er den Giganten Polyphem riesenhaft in den Vordergrund rückt.

Charles Dempsey unternimmt den scharfsinnigen Versuch einer Rehabilitierung der berüchtigten, 1671 vor Poussins »Verzückung des hl. Paulus« (Louvre) gehaltenen Akademie-Rede Charles Le Bruns: wegen ihrer spitzfindigen Interpretationen schon von den Zeitgenossen mit skeptischer Ablehnung aufgenommen, gilt sie als warnendes Beispiel detailversessener Überinterpretation. D. erwägt die Möglichkeit, daß Le Brun sich auf Informationen stützen könnte, deren Quelle wohl nicht Poussin selbst, doch der Auftraggeber des Bildes Paul Scarron oder der gemeinsame Freund Paul Fréart de Chantelou gewesen sein könnte. Le Brun hätte somit über Bezüge zwischen der schweren Krankheit Scarrons und dem Heilsversprechen der illustrierten Bibelstelle (2. Kor 12, 1-10) unterrichtet sein können. So sehr diese ingenüose Hypothese dazu angetan sein mag, das Sujet des Bildes zu erklären (Poussin wollte Scarron ursprünglich mit einem »subject bachique plaisant« beliefern: vgl. *Correspondance de N. Poussin*, hrsg. v. Charles Jouanny, Paris 1911, 396, 7.2.1649), so wenig erklärt sie doch zuletzt Le Bruns Auslegung desselben: wieso griff er – wenn er denn über

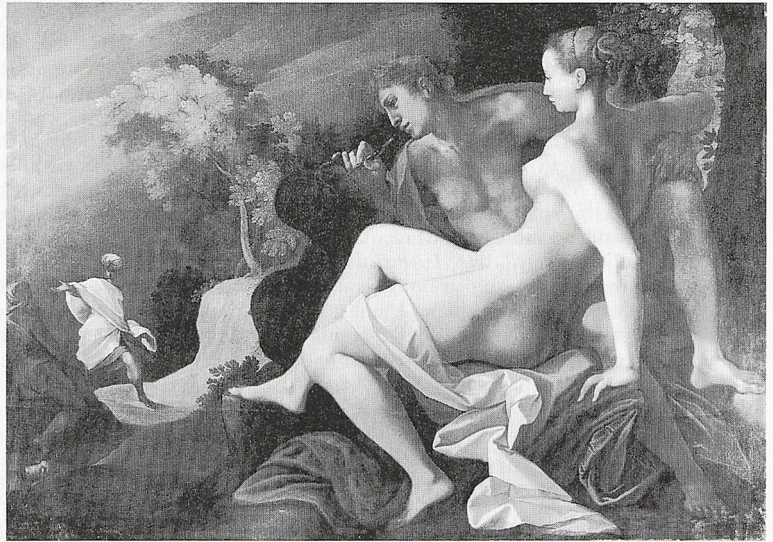


Abb. 2  
Toussaint Dubreuil (?),  
Angelika und Medor.  
Paris, Musée du Louvre  
(RMN, Daniel Arnaudet)

diese Informationen verfügt haben sollte – nicht darauf zurück, als es darum ging, sein ablehnendes Akademie-Publikum zu überzeugen, und wieso sollte er in seinen Ausführungen diese einleuchtenden Entstehungsbedingungen durch einen ausgiebigen Rekurs auf Begriffe aus der zeitgenössischen Theologie vernebelt haben? Denn von dort, nicht jedoch aus dem Poussins Gemälde zugrundeliegenden Korintherbrief stammen die Abstufungen der göttlichen Gnade, denen Le Brun in dem ikonographisch konventionellen (vgl. Domenichinos »Verzückung des hl. Paulus« im Louvre oder Lanfrancos »Verzückung der hl. Maria Magdalena« im Museo Capodimonte zu Neapel) Bild nachspürt. Daher greifen hier auch weder Verweise (125) auf die Diskussion um Poussins »Rebecca und Eliezer« im Louvre noch auf die schon zum Topos erstarrte Empfehlung des Malers »Lisez l'histoire et lisez le tableau«, da in beiden Fällen das allgemein vom Betrachter überprüfbare Verhältnis zwischen einem konkreten Text und seiner künstlerischen Umsetzung thematisiert wird, während im Fall der Akademierede die Struktur der von Le Brun entwickelten Verweise so komplex und über die allgemein zugängliche

Textquelle hinaus zusätzlich so dicht mit einer zeitgenössischen theologischen Debatte und der persönlichen Situation des Auftraggebers verwoben würde, daß eine Synthese nur noch dem Eingeweihten möglich wäre. Die Grenzen seiner Hypothese spürend, unterscheidet D. dann auch (123) vorsichtig zwischen Poussins tatsächlicher Intention und der Interpretation Le Bruns, doch tendiert er dazu, beide miteinander gleichzusetzen. Er ignoriert auch den Kontext der Ausführungen Le Bruns und betrachtet sie wie wissenschaftliche und nicht didaktische Literatur. Tatsächlich aber war es ja die Absicht Le Bruns, idealtypisch die reichen semantischen Möglichkeiten der Malerei aufzuzeigen – folglich lag ihm weniger an einer Erörterung von Poussins Intentionen, denn an aus dem Gemälde zu ziehenden Lehren: ein Umstand, an den auch sein vier Jahre zuvor gehaltener Vortrag über Poussins »Manna-lese« gemahnt, wo der Leser gleichfalls in Verständnisschwierigkeiten gerät, wenn er die dortigen Vergleiche zwischen den Bildfiguren und dem klassischen Kanon antiker Skulpturen wörtlich nimmt (vgl. Wilhelm Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht*, Freiburg i. Br. 1996, 63f., 77f.).

Mit ihrem (bereits 1996 in *Word and Image*, 333-348 publizierten) Beitrag geht Genevieve Warwick den konzeptuellen Parallelen zwischen der Ästhetik Poussins und den Ideen Agostino Mascardis zur Geschichtsschreibung nach, die jedoch selten dazu anregen, einen über Anthony Blunts (*N. Poussin. Lettres et propos sur l'art*, Paris 1989<sup>2</sup>, 183ff.) und Elizabeth Croppers (*The Ideal of Painting: Pietro Testa and the Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984, 118, Anm. 107) Einschätzung hinausgehenden Einfluß von Mascardis 1636 in Rom veröffentlichter *Dell'Arte Historica* auf den Maler annehmen zu lassen (zu den einführend mit den »Sieben Sakramenten« Poussins in Beziehung gesetzten gegenreformatorischen Ideen des Caesar Baronius vgl. Veronique Gérard Powell in: *Baronio e l'arte*, Sora 1985, 474-487, wo dieser Gedanke 481ff. bereits diskutiert wird – W. zitiert den Band zwar in Anm. 9, erwähnt den Artikel Gérard Powells jedoch nicht).

In Vertiefung der Forschungen Blunts zu »Poussin's Friends and Patrons in Paris« (*N. Poussin*, Washington 1967, 208) nimmt Todd Olson die französische Klientel des Malers in den Blick. Im Gegensatz zu Blunt, der keinen Zusammenhang zwischen deren aktiver Beteiligung an der aufständischen *fronde* und ihrer gleichzeitigen Vorliebe für die Gemälde Poussins zu sehen vermochte, erscheinen der Maler und seine Werke bei O. gleichsam als politische Fanale einer ersehnten politischen Reform: »a figure for lost opportunities and the failures of the Regency« (161), »a talisman for a culture held in reserve« (163), »virtue forced into exile« (164), »furniture for an imaginary exile« (167), »markers of a loss« (178) sind die Metaphern, mit denen der Autor Status und Funktion von Poussins Persönlichkeit und Schaffen innerhalb der *frondeurs* zu kennzeichnen versucht. Doch trotz seiner Archivforschungen zum dokumentarischen Hintergrund eines Auftraggebers wie Michel Passart bleibt O. den konkreten Beleg dieser apodiktischen Formulierungen schuldig. Gleiches gilt für die von ihm angegebenen Provenienzen einzelner Bilder Poussins, wonach etwa das heute in Les Andelys (Musée Poussin) aufbewahrte »Coriolan«-Gemälde sich ursprünglich im Besitz eines aktiven *frondeur* befunden habe (166).

In der dazu gesetzten Fußnote wird jedoch nur vage auf die – stillschweigend Angaben André Félibiens (VIII.

*Entretien*, Vol. IV, Trévoux 1725, 152) und Blunts (*The Paintings of N. Poussin*, London 1966, 71) aufgreifende – Spekulation verwiesen, daß um 1685 Charles de l'Aubespine oder Antoine III Loisel als mögliche Eigentümer des mehr als 30 Jahre alten Bildes in Frage kämen. Jedoch gilt auch hier, was Blunt in einem parallelen Fall über ein anderes Werk Poussins schreibt: »It is quite possible that Charles de l'Aubespine inherited the pictures from his father, but there is no reason to believe (...) that it was actually painted for a member of the Hauterive family« (*The Paintings...*, 69). Die Indizien sprechen eher für einen römischen Auftraggeber, wurden doch vor 1685 die »Stephan Baudet Sculp. Romae« signierten Nachstiche Etienne Baudets ausschließlich in Rom vertrieben (vgl. Wildenstein, No. 113). Auf einen Archivfund sowie eine Angabe Félibiens gestützt, schreibt O. (165) des weiteren, der »Camillus« in Pasadena (Norton Simon Foundation) sei aus Passarts erstem Auftrag an Poussin hervorgegangen – das von O. gefundene Inventar bekräftigt jedoch nur Félibiens Information, das Bild habe sich einst in der Sammlung Passarts befunden, während der Wortlaut Félibiens, das Bild sei »quelques années« vor 1637 gemalt worden (in der Bildlegende 165 irrtümlich mit »1638« datiert) und befinde sich nun »entre les mains de Mr Passart«, dafür zu sprechen scheint, daß er Passart nicht mit dem Auftraggeber des Gemäldes identifizierte (VIII. *Entretien*, Vol. IV, 25, zu unterscheiden z. B. von 66, wo Félibien deutlich ein anderes Bild mit »pour Monsieur Passart« bezeichnet).

O. vertritt (179) die Ansicht, Poussin habe für seine von den *frondeurs* bestellten Bilder einen Stil entwickelt, der den politischen Idealen seiner Auftraggeber konform war. Im Gegenzug müßten die für sonstige, etwa römische Kunden gemalten Bilder anders aussehen, was jedoch schon angesichts der Schwierigkeit, Gemälde wie den »Camillus« oder den (ursprünglich wahrscheinlich sogar in Rom befindlichen) »Coriolan« eindeutig einem sich aus *frondeurs* rekrutierenden Kundenkreis zuzuschlagen, fragwürdig ist. Freilich ist schon O.s strenge Zweiteilung der Entwicklung von Poussins Stil in ein malerisches, sinnenfrohes und ansprechendes Frühwerk sowie ein abstrakteres, sprödes und sich dem Augengenuß verweigerndes Reife- und Spätwerk problematisch (155f.). Abgesehen davon, daß eine solche gewaltsame Aufspaltung vor vielen späten Landschaftsbildern und Werken wie z. B. der oben diskutierten »Verzückung Pauli« versagt und sich auch nicht (trotz 157)

auf Charles Perrault berufen kann (der zwar in *Les Hommes illustres*, II, 1700, 90 Poussin eine »manière austère et précise« bescheinigt, dabei aber nicht zwischen Früh- und Spätwerk unterscheidet), erweist O. sich als so sehr auf die Faktoren »Politik« und »Gesellschaft« fixiert, daß er den wesentlichen Grund für Poussins tatsächlichen Stilwandel nicht nennt: dessen Krankheit. Denn weniger eine bewußte Unterdrückung eigener Begabungen im Interesse eines »politisch korrekten« Stils, als vielmehr eine durch zunehmend stärker zitternde Hände nahegelegte Beschränkung steht hinter den (178 von O. zu einem regelrechten Katalog zusammengestellten) Veränderungen.

O. schließt weiter (169) die vitale Roheit der Entwurfsskizzen für die Grande-Galerie-Dekoration mit der kargen Strenge der damit entworfenen Ausstattung kurz, ohne zu bedenken, daß derartige Blätter sodann von Werkstattgehilfen glättend und verfeinernd in raffiniert kolorierte Zeichnungen überführt wurden, denen gegenüber die eigenhändigen Studien Poussins nur als flüchtige Notizen galten.

Haben letztere tatsächlich in Paris als »markers of a loss« (178) zirkuliert? Die einzig erhaltene dieser Szenenskizzen in Windsor Castle (Fig. 37) befand sich offenbar bis in die Mitte des 18. Jh.s in Rom, da Poussin seine Handzeichnungen mit nach Italien genommen zu haben scheint, während er die geglätteten Werkstattzeichnungen (vgl. z. B. Pierre Rosenberg/Louis-Antoine Prat, *N. Poussin - Catalogue raisonné des dessins*, Mailand 1994, Vol. I, No. 216) in Paris zurückließ. Dies läßt darauf schließen, daß Poussin bei seinem Weggang aus Paris gar keine Absicht hatte zurückzukehren, um die Grande Galerie zu vollenden – was sich wiederum schlecht mit O.s Interpretation verträgt, der Poussin (161) zu einem sehnsüchtig nach Frankreich zurückblickenden Exilanten stilisiert und dabei einer raffinierten (in einem Brief vom 7.10.1643 – Corr., 219 – sogar offengelegten) Taktik des Malers erliegt: während der Künstler in seiner Korrespondenz sonst eine Rückkehr nach Paris stets ausschließt (vgl. seinen Brief an Chantelou vom 7.10.1643: Corr., 219, sowie das von Félibien überlieferte Schreiben vom 26.6.1644: Corr., 280), stellt er sich immer nur dann als zur Rückkehr gewillt dar, wenn er den Fortbestand seiner Pariser Privilegien und Besitztümer wie des Hauses in den Tuileries einklagt (vgl. z. B. die Briefe vom 26.11.1644: Corr., 298f. und 18.6.1645: Corr., 308f.). Schließlich behauptet O. (180), Poussin habe für seinen bewußt karg und abweisend gehaltenen Stil »discomfort« von seinen Auftraggeber erwartet – wie erklären sich dann jedoch die häufig um das Gefallen des Kunden besorgten Formulierungen in seinen Briefen (vgl. z.

B. Corr., 21, 176 oder 297), und woher rührt dann der jeweils von neuem betriebene rhetorische Aufwand, um einen unzufriedenen Auftraggeber wie Chantelou zu beschwichtigen (z. B. im »Modus«-Brief)?

Schon im folgenden Beitrag Richard Verdis jedenfalls wird O.s Behauptung, die Spätwerke würden allesamt »sensual pleasures« zurückstellen oder gar opfern (156), Lügen gestraft, denn in der meisterhaft nachgezeichneten, faszinierenden und oft kuriosen Rezeptionsgeschichte der späten Gigantenbilder Poussins begegnet der Leser immer wieder enthusiastischen Urteilen von Betrachtern des 18. und 19. Jh.s, welche diese Schöpfungen mit Begriffen wie »poetic«, »pleasant«, »elegant«, »beautiful«, »brilliant« und sogar »luxuriant« charakterisieren.

Wird Katie Scott der »commemoration« Poussins gerecht und schildert Verdi exemplarisch dessen »reception«, so leistet der den Band beschließende Artikel des kürzlich verstorbenen Michael Kitson eine Auseinandersetzung mit jener »interpretation« des französischen Künstlers, die noch heute für sich den Rang des Standardwerks beanspruchen darf: Blunts 1967 erschienener Monographie. K. spürt den Einflüssen auf Blunts Denkweisen nach, die sich aus dessen biographischen und intellektuellen Stationen ergaben, und meistert die lauernden Klippen mit Feingefühl. Wie K. zu Recht anmerkt, ist man mit Blunt zugleich an der Ursprungsquelle eines Themas, welches unseren ansonsten in seinen Ansätzen und Themen heterogenen Band wie ein roter Faden durchzieht: der Frage, ob Poussin eher als peintre-philosophe oder schlichtweg als peintre zu betrachten sei.

Überhaupt ist es weniger die »Commemoration«, die sich als thematische Klammer des Buches erweist, als vielmehr ganz allgemein die »Reception & Interpretation«; führen die Beiträge doch einmal mehr vor, in wieviele Facetten die künstlerische Persönlichkeit Poussins aufgefächert werden kann: Maler, Philosoph, Poet, Theologe, Historiker, Moralist sowie kulturelles und politisches Mahn-

mal. Indem diese unterschiedlichen und z. T. konkurrierenden Aspekte inzwischen kaum mehr zueinander in Beziehung gesetzt oder wechselseitig diskutiert werden, scheint sich die Poussin-Forschung – gedrängt auch durch ihre zunehmende Unübersichtlichkeit – immer mehr auf jenen von Paul Feyerabend gewiesenen, Methodenzwang und Konsistenzbedingungen ablehnenden Weg zu begeben: »Der einzige allgemeine Grundsatz, der den Fortschritt nicht behindert, lautet: Anything goes. (...) Erkenntnis (...) ist ein stets anwachsendes Meer miteinander unverträglicher (und vielleicht sogar inkommensurabler) Alternativen (...) denn jede Idee, sei sie auch noch so voll von Fehlern, hat einen zukunftssträchtigen

Gehalt, der unter neuen Umständen die Forschung vorantreiben kann« (*Wider den Methodenzwang*, Frankfurt/M., 1999<sup>7</sup> 5, 34, 64). Jedoch verpflichtet Feyerabend den Forscher zugleich auf Diskussion und Vergleich: »Er muß Ideen mit anderen Ideen vergleichen, (...) und alle tragen durch ihre Konkurrenz zur Entwicklung unseres Bewußtseins bei. (...) Die Diskussion widersprechender Tatsachen bringt Fortschritt« (34 und 43). Ideen zu und über Poussin gibt es, wie die vorliegende Publikation zeigt, derzeit viele: bleibt die Aufgabe, sich ihrer zukünftig auch zu erinnern, sie auf ihren Tatsachengehalt hin zu überprüfen und sie zu diskutieren.

Henry Keazor

## Abschied vom Dia

Vorteile elektronischer Bildprojektion in der kunsthistorischen Lehre

Die anschauliche Vermittlung des Gegenstandes durch Diaprojektionen ist ein wichtiges Kennzeichen kunsthistorischer Vorträge und Seminare. Die grundlegende Methode des »vergleichenden Sehens« und der spätere technische Fortschritt auf dem Gebiet der Farbproduktion haben zu hochwertigen Bildprojektionen geführt, von denen die Gründungsväter der Kunstgeschichte nur träumen konnten.

Bis jetzt hat die Kunstgeschichte die Entwicklung von Fotografie und Bildreproduktion mit Interesse begleitet. Umso mehr verwundert es, daß die Vorteile der neuen elektronischen Bildprojektion von unserem Fach bislang wenig beachtet werden. Stärker technisch orientierte Disziplinen nutzen schon seit einiger Zeit Großprojektionen, die mittels Computer und einem angeschlossenen Projektor (»LCD-Beamer«) in taghellen Räumen hochwertige und unverzerrte Farbbilder an raumhohe Wände werfen. Während in den Anfangszeiten geringe Lichtstärken und niedrige Auflösungen, technisch bedingte Unschärfen und die Dominanz einfacher Schaubilder eine skeptische Einschätzung dieser Technik zu

rechtfertigen schienen, sind die Geräte mittlerweile so weit ausgereift, daß der Einsatz auch in der kunsthistorischen Lehre sinnvoll erscheint.

Am Lehrstuhl für Baugeschichte der Universität Dortmund und am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln werden seit einiger Zeit gute Erfahrungen mit elektronischen Bildprojektionen im Unterricht gemacht. Moderne Präsentationsprogramme wie PowerPoint aus der Microsoft-Office-Welt ermöglichen hierbei die leichte Herstellung von virtuellen Präsentationsfolien, in die digitalisierte Bilder eingebunden werden können.

Die technischen und didaktischen Vorteile dieser Methode liegen auf der Hand: Die aufwendige und teure Diaherstellung entfällt, weil die Vorlagen nicht fotografiert, sondern eingescannt oder aus institutsinternen oder externen Bilddatenbanken kopiert werden. (Nähere Informationen über technische Daten zur Bildverarbeitung, zu Bildformaten und -größen finden Sie auf folgender Homepage <http://www.altenberg-projekt.uni-dortmund.de/hoppe/index.htm>