

DIE POUSSIN-AUSSTELLUNG IN ROM UND DUSSELDORF

Rom, Villa Medici, 15. 11. 1977—8. 1. 1978; Düsseldorf, Städtische Kunsthalle,
27. 1.—12. 3. 1978

(Mit 4 Abbildungen)

Die Réunion des Musées Nationaux in Paris und die Direktion der Académie de France in Rom haben seit einigen Jahren eine Reihe bemerkenswerter Ausstellungen in dem heutigen Sitz der Akademie, der Villa Medici, veranstaltet, die das Wirken französischer Künstler in Rom und die Wechselbeziehungen zwischen der römischen Kunstszene und den französischen Künstlern in Rom veranschaulichten: wir nennen „I Caravaggeschi Francesi“ (1973/74), „Corot“ (1975/76), „Piranèse et les Français“ (1976), „Natoire“ (1977). Nun folgte eine Poussin-Ausstellung, zu Ehren und auf Wunsch des scheidenden Direktors der Akademie, des Malers Balthus, der sich der Kunst des großen französischen Klassizisten immer besonders verbunden fühlte und in seiner Jugend Poussin im Louvre kopierte. Nach der denkwürdigen großen Poussin-Ausstellung in Paris 1960, die noch der greise Walter Friedlaender, mit Otto Grautoff einer der beiden deutschen Pioniere der Poussin-Forschung, besuchen konnte — sein 1966 erschienenes Buch ist die Frucht dieser erneuten Begegnung —, waren zwar 1962 in Bologna in der schönen, erhellenden, von Denis Mahon betreuten Ausstellung „L'Ideale Classico del Seicento“ eine Reihe von Werken Poussins im Kontext der bolognesisch-römischen Landschaftsmalerei (Annibale Carracci, Albani, Domenichino, Bril, Tassi, Claude, Dughet) gezeigt worden, doch eine eigentlich monographische Ausstellung war seitdem nicht mehr veranstaltet worden. Die Forschungslage hat sich in den vergangenen 17 Jahren erheblich verändert. Waren im Gefolge der Pariser Ausstellung die wichtigen Aufsätze von Denis Mahon erschienen, dessen Chronologie von derjenigen Blunts (im Pariser Katalog) z. T. abwich, so erschien 1966 Blunts große Monographie mit kritischem Katalog, der die veraltete Monographie von Grautoff (1914) ersetzte, und 1974 der kritische Katalog von Jacques Thuillier, der in Fragen von Chronologie, Zuschreibungen und Eigenhändigkeit stark von Blunt, aber auch von Mahon abwich. Wenn auch schon die nächste Monographie mit Katalog von Doris Wild ins Haus steht, deren radikale „Reinigung“ von Poussins Oeuvre zugunsten von Charles Mellin (in ihrem Mellin-Aufsatz von 1966/67) gerade im Licht neuerer Mellin-Funde (vgl. den Beitrag des Rezensenten im Burl. Mag. Dez. 1976) von vornherein gewisse Vorbehalte gegenüber dem angekündigten Werk bei den Spezialisten wachruft, so bot nun die gegenwärtige Ausstellung doch eine günstige Gelegenheit, eine gewisse Bilanz zu ziehen und — darin liegt der wichtigste Vorzug des Unternehmens — eine zwar begrenzte, aber alle Schaffensphasen ausreichend dokumentierende Zahl von Werken Poussins erstmals in Rom, an der Stätte seines Lebens und Wirkens, zu zeigen. Dies wiegt um so schwerer, als Rom

heute von Werken Poussins fast ganz entblößt ist, was allerdings damit zusammenhängt, daß Poussin einen großen Teil seiner Produktion an französischen Auftraggeber und Sammler lieferte. In Rom befinden sich nur noch Poussins einziges öffentliches Werk, das Altarbild der „Erasmusmarter“ aus St. Peter (Vatikanische Pinakothek); ferner eines der frühen Schlachtenbilder (Vatikan), die beiden Temperamalereien aus Chigi-Besitz (Slg. Incisa; jetzt in Rom ausgestellt) und eine kaum bekannte, vorher nie ausgestellte, ganz späte „Landschaft mit Hagar und dem Engel“ aus dem Palazzo Altieri; sie war jetzt in der Ausstellung zu besichtigen. Für die Ausstellung nach Rom zurückgekehrt war nach über 100 Jahren die Berliner „Landschaft mit dem Evangelisten Matthäus und dem Engel“, 1643—44 für den Kardinal Francesco Barberini gemalt, 1812 an die Familie Colonna di Sciarra vererbt und aus dem Palazzo Barberini in den Palazzo Sciarra transferiert, aus dem sie 1873 für die Berliner Galerie erworben wurde. Ein anderes, berühmteres Barberini-Bild Poussins, das erste bedeutende Werk, das der Kardinal Francesco Barberini im Oktober 1626 bei Poussin in Auftrag gab und im Januar 1628 seiner Sammlung einverleibt und bezahlt hatte, der „Tod des Germanicus“, verließ Italien erst 1958, war aber vorher durch Erbgang in den Besitz der Fürsten Corsini in Florenz gelangt. Es war auf der großen Poussin-Ausstellung 1960 nicht vertreten, dagegen 1973 Gegenstand einer kleinen monographisch-dokumentarischen Ausstellung im Louvre, als das Museum in Minneapolis, dem das Bild heute gehört, wegen eines Neubaus geschlossen war. Diesmal ist das Bild im Katalog enthalten, es kam aber — wegen der hohen Versicherungskosten — nicht nach Rom, sondern nur nach Düsseldorf, womit wir beim zweiten Teil des Unternehmens angelangt sind.

Der Vermittlung des neuen Direktors der Académie de France, Jean Leymarie, ist es zu verdanken, daß die Düsseldorfer Kunsthalle als Mitträger der Ausstellung und zweiter Ausstellungsort gewonnen wurde: eine Entscheidung, die es dem westdeutschen Publikum ermöglichte, diese bedeutende Ausstellung zu sehen und sich der Begegnung mit der Kunst des großen Franzosen auszusetzen, eine Entscheidung, die aber auch ihre offensichtlich problematischen Seiten hatte, insofern, als der Ausstellungsort von seiner ausschließlich moderner Kunst gewidmeten Ausstellungspraxis und an ihr orientierten Ausstellungsarchitektur und Innenausstattung her nicht den geeigneten Rahmen für die Bilder Poussins bildete. Kamen die Bilder in Rom auf den in sandbraunem Ton geschlammten Wänden der meist indirekt ausgeleuchteten Räume (Anstrahlung der Decken) schön zur Wirkung, so erlaubte der sehr dichte Ausstellungsterminplan in Düsseldorf nicht, das Weiß der Wände, für die Exponate moderner Kunst bestimmt, für die Bilder Poussins entsprechend zu dämpfen oder zu tönen, wie der Direktor der Kunsthalle bei seiner Eröffnungsansprache auch einschränkend

zugab. In dem riesigen Hauptraum im Erdgeschoß verloren sich die Bilder, von einem ausgewogenen Verhältnis zwischen Raumgröße und Bildgröße konnte nicht die Rede sein. Zudem hingen die Bilder zu tief und waren einem sehr harten, hellen Kunstlicht ausgesetzt, das allerdings dem Spezialisten erlaubte, alle durchgewachsenen Pentimente und Retuschen sehr gut zu erkennen. Diese empfindlichen Nachteile in Düsseldorf mögen einzelne Leihgeber wie das Kunsthistorische Museum in Wien bewogen haben, Leihgaben nur nach Rom zu geben. Andererseits konnte Düsseldorf den Vorzug für sich buchen, vier Bilder aus Rußland, eines aus Moskau und drei aus Leningrad, zeigen zu können, von denen zwei Bilder seinerzeit nicht auf der Pariser Ausstellung 1960 gewesen waren. Gar nicht hoch genug zu veranschlagen aber ist, daß mit der Düsseldorfer Kunsthalle eine Institution der Bundesrepublik in eine der von Paris aus organisierten internationalen Ausstellungen einbezogen war, wie dies bisher leider allzu selten der Fall war, jedenfalls auf dem Gebiet der Kunst vor 1900. Die Hamburger Ossian-Ausstellung und die Ausstellung französischer Zeichnungen aus Chicago in Frankfurt sind rühmliche Ausnahmen, während die Zusammenarbeit der Réunion des Musées Nationaux hinsichtlich gemeinschaftlicher Ausstellungsprojekte sowohl mit England (Millet, Courbet) als besonders mit den Vereinigten Staaten glänzend funktioniert und beachtliche Ergebnisse bringt, wie etwa die denkwürdige Ausstellung „de David à Delacroix“ (1974), die Greuze-Ausstellung (1977) und die von Frankreich wissenschaftlich betreute und mit Leihgaben bestückte, allerdings nur in Amerika gezeigte Ausstellung „The Age of Louis XV“ (1975/76). Deren Spiritus rector, Organisator und — im Falle der letztgenannten Ausstellung — alleinige Autor des Katalogs war Pierre Rosenberg, der auch bei der Poussin-Ausstellung für die Konzeption, die Auswahl der Leihgaben und den Katalog verantwortlich war. Da die Zahl der Exponate (46) beschränkt war, ging es ihm darum, eine wohlausgewogene Mischung aus bekannten Meisterwerken (vor allem aus dem Louvre: 10), aus in jüngster Zeit neuentdeckten Werken und umstrittenen, selten gesehenen, neu zur Diskussion gestellten Bildern sowie Ensembles von Bildern zusammenzubringen, die man bisher nicht in ihrem Zusammenhang hatte sehen können: so z. B. die drei (von vier) kleinen späten Tafelchen mit Christusszenen, die von Blunt 1960 und noch 1974 abgelehnt, nun aber auf der Ausstellung anerkannt worden sind (wie schon vorher von Doris Wild 1962 und Thuillier 1974), wobei zu dem Meinungsumschwung auch beigetragen hat, daß die Bilder, eines im Prado (schon vor 1974) und zwei in München (eines davon zuletzt im Schleißheimer Katalog von 1905 als Kopie geführt), kürzlich für die Ausstellung gereinigt und restauriert wurden. Dieser konstruktive Beitrag der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ist um so mehr zu rühmen, als der Organisator Pierre Rosenberg, der für diese erste Poussin-Ausstellung in Deutschland sich auch besonders auf Poussin-Bilder in deutschen Sammlungen stützen wollte, Ab-



Abb. 1 Blick auf Walhalla mit Donau (Foto: Erhard Daniel, Regensburg)



Abb. 2a Nicolas Poussin: *Das Gewitter*. Rouen, Musée des Beaux-Arts
(Foto: Arte Fotografica, Rom)



Abb. 2b Nicolas Poussin:
Madonna mit Kind. Brighton, The Royal Pavilion, Art
Gallery and Museums

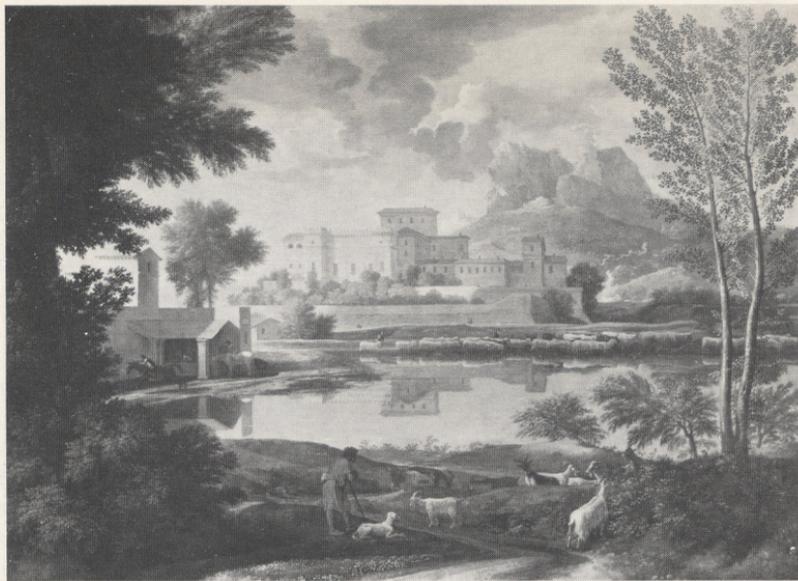


Abb. 3a Nicolas Poussin: Die Ruhe (Le Temps Calme). England, Privatsammlung (Foto: Sydney W. Newbery)



Abb. 3b Nicolas Poussin: Pietà. Cherbourg, Musée Thomas-Henry (Foto: Giraudon)

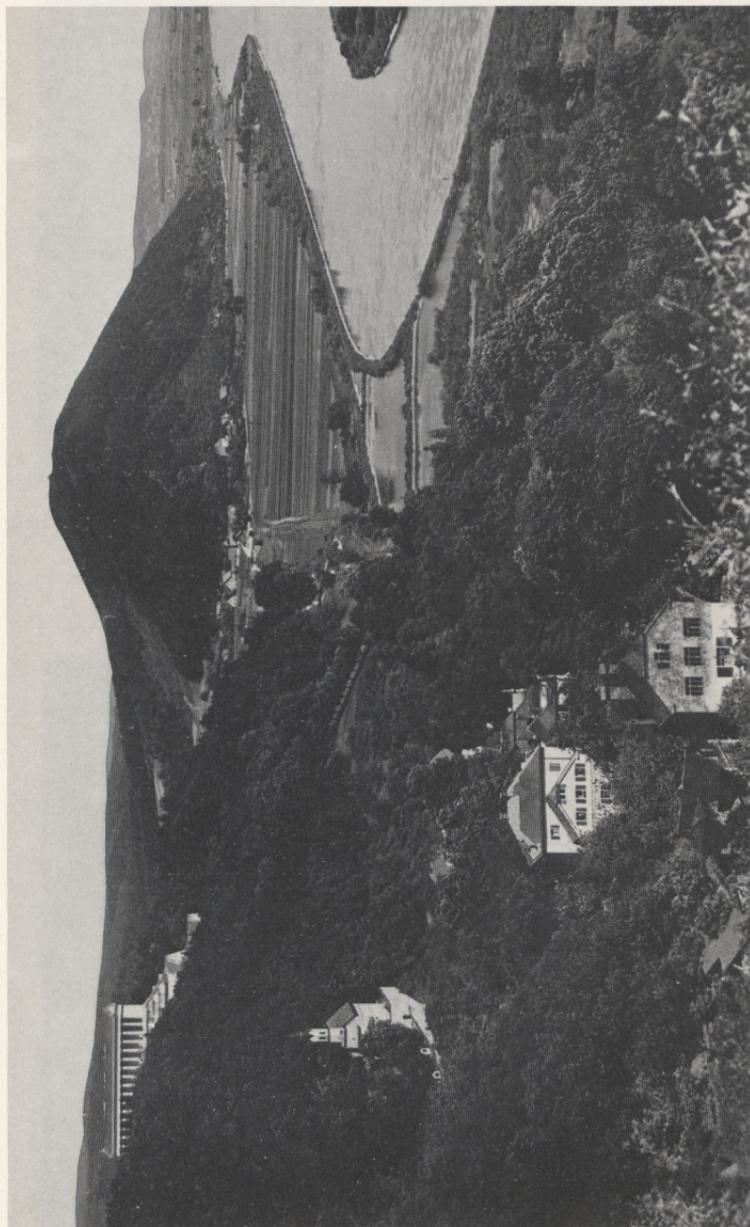


Abb. 4 Blick vom Donaustauer Burgberg auf den Bräuberg mit der Walhalla, den Scheuchenberg und die Donauauen; im Mittelpunkt links die Salvatorkirche (Foto: Bilderdienst Süddeutscher Verlag)

sagen von Karlsruhe, Kassel und Hannover erhielt, da „ihr Zustand den Transport nicht erlaubt“. Man fragt sich dabei, wieso das Hannoveraner Bild noch 1960 zur Pariser Ausstellung reisen konnte, während nach nur 17 Jahren dies nicht mehr verantwortet werden kann, obwohl von klimatischen Veränderungen infolge Umbau o.ä. in dem Museum dem Rezensenten nichts bekannt ist. Ähnliches gilt für das vielgereiste Karlsruher Bild, das auf die Pariser Ausstellung 1960 von einem amerikanischen Besitzer geliehen wurde, bevor es über den Schweizer Handel 1962 in die Kunsthalle gelangte. Doch noch einmal kurz zurück zu der Christusfolge: wer die Katalogtexte des römischen und des Düsseldorfer Katalogs miteinander vergleicht, wird feststellen, daß der römische Katalog noch der rein stilkritischen Spätdatierung Thuilliers (1657—60) folgt, während im Düsseldorfer Katalog mitgeteilt wird, daß das Madrider „Noli me tangere“ (wie auch die verschollene „Beweinung“) in einem neuaufgefundenen und von Thuillier zu publizierenden Nachlaßinventar des Sammlers Pointel aufgeführt ist (mit der Angabe „auf Holz gemalt“) und daß das Madrider Bild mit demjenigen zu identifizieren ist, das aufgrund der Angaben bei Félibien auf 1653 zu datieren ist. Die Mitteilungen Thuilliers zu dem Inventar und die positive Bewertung der Gruppe durch Blunt wurden in Diskussionen vor den Bildern kurz vor und nach der Eröffnung der Ausstellung in Rom gemacht und konnten in den Düsseldorfer Katalog eingearbeitet werden. Eine weitere Differenz zwischen der römischen und der Düsseldorfer Ausstellung betrifft die Abfolge der Hängung: während in Düsseldorf alle Bilder in streng chronologischer Folge gehängt waren, hatte man in Rom, z. T. wohl auch durch die kleineren Räume in der Villa Medici bedingt, in einem Raum die Landschaften (überwiegend aus den mittleren und späten vierziger und frühen fünfziger Jahren sowie die späte Hagar-Landschaft) zusammengefaßt, mit Ausnahme der großen Diogenes-Landschaft, die man wegen der Größe an die Rückwand des nächsten Raumes so gehängt hatte, daß das Bild im Durchblick durch den Durchgang vom Landschaftsraum aus zu sehen und optisch in ihn miteinbezogen war. Der Eindruck dieser konzentrierten Darbietung von sieben Landschaften, davon sechs aus Poussins klassischster Zeit der vierziger und frühen fünfziger Jahre, das „Gefühl von Klarheit, ruhiger Größe“, das sie vermittelte, war einzigartig. Das bekannte Paar der Evangelisten-Landschaften aus Berlin (1643—44) und Chicago (1644—45), wohl Teil einer für Kardinal Francesco Barberini bestimmten Evangelistenserie, die wegen der Entmachtung des Kardinals nach dem Tod von Urban VIII (1644) nicht vollendet wurde, war hier — nach der Pariser Ausstellung von 1960 — erneut wiedervereint: das Chicagoer Bild vielleicht etwas scharf gereinigt, das Berliner Bild seinerzeit (1960) etwas zu schwach und ungleichmäßig gereinigt, so daß ein leichter Gelbschleier, gerade im Kontrast zu dem tiefen Blau des Himmels im Chicagoer Bild, etwas störte. Gleichwohl ist in keinem anderen Bild — bis hin zu Corot — trotz aller

komponierten Tektonik und überzeitlichen Entrücktheit der Charakter und die Stimmung des Tibertals nördlich von Rom so eindringlich eingefangen.

Diesem bekannten Bildpaar war ein anderes Paar gegenübergestellt, das hier zum ersten Mal ausgestellt war und die bedeutendste Wiederentdeckung von Werken Poussins seit Jahrzehnten ist: das „Gewitter“ (*L'Orage*; *Abb. 2a*) und die „Ruhe“ (*Le Temps Calme*; *Abb. 3a*), 1651 für Pointel gemalt und von Félibien beschrieben. Die Bilder waren offenbar bis zum frühen 19. Jahrhundert zusammen, als sie in London in einer Auktion des Marquis of Landsdowne 1806 als Werke von Gaspar Poussin auftauchten. Dann trennten sich ihre Wege. Das „Gewitter“ tauchte nach einer Auktion von 1819 erst wieder in den 1950er Jahren im Londoner und später im römischen Handel auf, war dort den Experten zugänglich und wurde zunächst als *Dughet* publiziert von Busiri Vici (1974) und Salerno (1975) und als gemeinsames Werk von Nicolas und Gaspar Poussin von Blunt (1975), bevor es Jacques Thuillier als das von Félibien beschriebene Bild für Pointel identifizierte und die Direktion der französischen Museen es für das Museum in Rouen ankauft. Das Gegenstück „*Le Temps Calme*“ ist offenbar das Bild, das in der Londoner Auktion der Slg. Lord Radstocke als „Ansicht des Bolsena-Sees“ von Nicolas Poussin beschrieben wurde. Um 1830 erwarb es James Morrison (Basildon Park), wo es Waagen (1854, 1857) beschrieb; 1914/15 war es in London als *Dughet* ausgestellt, doch in einer Zeitungsrezension sprach Claude Phillips es als Werk Nicolas Poussins an. Es blieb dann vergessen und unberücksichtigt von der Poussin-Literatur, bis es in einem Sotheby-Katalog 1974 als Gaspar *Dughet* abgebildet wurde. Vor der Auktion zurückgezogen und gereinigt, wurde es 1977 von Clovis Whitfield in einem vorzüglichen Aufsatz (*Burl. Mag.* Jan. 1977) als das verschollene „*Temps Calme*“ publiziert. Ungeklärt ist noch, warum nur der „Sturm“ vor 1680 von Louis Chatillon (mit vier anderen Landschaften) gestochen ist und warum der Erhaltungszustand der beiden Bilder so unterschiedlich ist: das „Gewitter“ schlecht erhalten, berieben und (als *Dughet*) retuschiert, vor allem aber durch sicher mehrfache Doublierungen zu stark gepreßt und in der Oberflächenstruktur beeinträchtigt, „*Le Temps Calme*“ dagegen nach der Reinigung von wunderbarer Frische auch in der Oberflächenstruktur. Daß Poussin dieses stark gegensätzliche Landschaftspaar: sturmgepeitschtes, von Blitzen durchzucktes Gewitterdunkel einer mächtigen Staubwolke einerseits und helle, lichte, bewegungslose Klarheit und Stille andererseits — nur wenige Jahre nach seinem berühmten Brief über die *Modes* (1647) gemalt hat, nimmt nicht wunder. In der Konzentrierung auf die Landschaft, in der Naturauffassung und in der Bildung von *Pendants* fügt sich dieses Paar in den Zusammenhang anderer, ähnlicher Landschaften und Landschaftspaare ein, die Poussin gerade in diesen Jahren schuf, z. T. auch für Pointel wie die Londoner „Landschaft mit dem Mann, der von einer Schlange getötet wird“ und als *Pendant* die Belgrader „Landschaft mit dem Hl.

Franziskus“ („Le Solitude“), „Polyphem“ und „Hercules und Cacus“. Das „Gewitter“ ist mit Recht mit der Frankfurter „Landschaft mit Pyramus und Thysbe“ verglichen worden und man hat zutreffend bemerkt, daß Poussins Beschreibung dieses Bildes in seinem Brief an Stella auch auf das „Gewitter“ paßt. Die „Ruhe“ dagegen, obwohl mit anderen Landschaftsbildern stilistisch vergleichbar wie der „Landschaft mit Diogenes“ (Félibien: 1648), deren Spätdatierung durch Mahon (1658—59) der Katalog erfolgreich zu widerlegen suchte, ist in vielen Zügen singulär: in der Lichtheit, der Konzentration auf die Mitte hin, wo das ans Vatikanische Belvedere erinnernde Gebäude sich über dem von einer Reihe ziehender Kühe gesäumten tiefblauen See erhebt, und besonders in dem kühnen, ungewöhnlichen Motiv der hochragenden, die verschiedenen Bildgründe rechts überspannenden und rahmend zusammenfassenden, zweistämmigen Pappel, auf deren Stämmen das Licht reflektiert und deren Laubwerk, Blatt für Blatt gemalt, sich ganz transparent vor dem Himmel abhebt: eine Transparenz und Lichtheit, die auf das 18. Jahrhundert vorausweist, auf Vernet und Hackert. Tatsächlich ist das Bild im 18. Jahrhundert von Jan Frans van Bloemen kopiert und variiert worden (vgl. Whitfield 1977).

Nach diesem Vorgriff auf die Landschaftsgruppe aus Poussins mittlerer Schaffenszeit, die einen Höhepunkt der römischen Ausstellung bildete, kehren wir an den Anfang zurück und überblicken die ausgestellten Werke in ihrer chronologischen Abfolge. Den Anfang Poussins in Rom markiert eine der beiden Schlachtenszenen (Josuas Sieg über die Amoriter) aus Leningrad, wahrscheinlich zwischen März 1625 und Oktober 1626 während der Abwesenheit seines künftigen Mäzens, des Kardinals Francesco Barberini, gemalt, kompositorisch an Polidoro und Giulio Romano orientiert und insofern auf den Klassizismus der dreißiger Jahre vorausweisend, dagegen in der dunklen, erdigen Farbigkeit und der robusten Modellierung (darin eher an Lanfranco erinnernd) noch ganz verschieden von dem kaum mehr als ein Jahr später entstandenen „Tod des Germanicus“: dem Hauptwerk der Jahre vor 1630, des ersten Abschnitts der neoveenezianischen Phase Poussins (und der gleichzeitigen Malerei in Rom, etwa Cortonas, Sacchis, Romanellis, Lanfrancos, Mellins), von der die Moskauer Schlachtenszene noch gar nicht berührt ist. Es scheint, daß Thuillier und Rosenberg Recht haben, wenn sie die Gruppe der „neoveenezianisch“ gestimmten Bilder von sehr malerisch weicher Pinselschrift und Modellierung, relativ dunklen, warmen Farben (goldgelb, dunkelrot, dunkelblau) und weichem tiefem, manchmal dramatischem Helldunkel um den „Tod des Germanicus“ gruppieren und relativ früh innerhalb des 2. Jahrzehnts des dritten Jahrzehnts datieren, d. h. mehrere Jahre früher als Blunt diese Bilder datierte. Diese Stilphase war, abgesehen von dem genannten Hauptwerk, mit mehreren Bildern sehr gut auf der Ausstellung dokumentiert, etwa mit dem bekannten und mehrfach ausgestellten, tragisch gestimmten „Venus und Adonis-Bild“ aus Caen (Thuil-

lier: vor 1627; Blunt 1966: 1630; Mahon 1962: 1629—31) und dem sehr ähnlich romantisch-elegisch gestimmten „Midas“-Bild aus Ajaccio. Zu den Entdeckungen der Ausstellung und frühen Stücken dieser Gruppe gehört ferner das wenig gezeigte große „Bacchus und Ariadne“-Bild aus dem Prado, bisher von Blunt und Thuillier abgelehnt, nun aber auf der Ausstellung akzeptiert: ein sehr reich orchestriertes, komplexes Bild, in der Weichheit der Formen und Verträumtheit des Ausdrucks nicht unähnlich dem Münchner Bild „Apollo und Daphne“. Ganz ähnlich gestimmt auch die von Thuillier und Rosenberg um 1626 (Blunt: 1629; Mahon: 1630) datierte „Jugend des Bacchus“, von der in Rom nur die Pariser Fassung, in Düsseldorf sowohl die Pariser wie die Londoner Fassung zu sehen war, was zu der hier sehr schwierigen Variantenkritik einlud. Die Pariser Fassung, bereits von Mahon und Blunt angezweifelt und abgelehnt, aber von Friedlaender, Badt und Thuillier verteidigt, ist in den übereinstimmenden Teilen dem Londoner Original so eindeutig und stark unterlegen, daß man zögert, diese Fassung Poussin selbst zuzumuten. Andererseits sind die Abweichungen erheblich. Die Gruppe der ruhenden Bacchantin mit dem sich anschmiegenden Putto ist so fein empfunden und gemalt, daß man sie keinem anonymen Maler aus dem Umkreis Poussins (auch nicht Mellin) zutrauen möchte. Befremdlich wirken dagegen die sehr grob „gezeichnete“ Staffagegruppe rechts hinten und die ebenso derb hingetzten Lichter auf dem Baum neben dieser Gruppe, — Effekte grober Pinselführung in den Lichtern, die auch in dem „Venus und Adonis“-Bild in Montpellier wiederbegegnen, das, bisher verworfen, als Original von Rosenberg neu zur Diskussion gestellt wurde. Grobe Distortionen in der Modellierung der Figuren, zusätzlich zu der eigentümlichen Grobheit in der Akzentuierung der Lichter, nähren die Zweifel des Rezensenten, ob wir es hier wirklich mit einem Original und nicht mit dem Werk eines Nachahmers zu tun haben. Auch die von Rosenberg versuchte Wiederaufwertung der „Landschaft mit Nymphen und Satyrn“ aus Liverpool fand bei den Diskussionen vor dem Bild nicht einhellige Zustimmung (vor allem nicht die Thuilliers).

Ein großer Gewinn war es, innerhalb dieser Gruppe die beiden kleinen Hochovale der „Pietà“ (Abb. 3b) und der zugehörigen, erst 1974 von Christopher Wright wiederentdeckten „Madonna mit Kind“ (Abb. 2b) zusammenzusehen, zu denen Daniel Seghers, von Ende 1625 bis September 1627 in Rom, die rahmenden (leider beschnittenen) Blumengirlanden malte, wie er dies auch für andere römische Maler der Zeit, etwa Domenichino, tat: im Falle Poussins der einzige Fall einer derartigen Zusammenarbeit mit einem anderen Maler. In der ganz freien, pastos weichen Pinselschrift, der neovenezianischen Farbigkeit und der Expressivität stehen die kleinen Ovale dem „Tod des Germanicus“ ganz nahe.

Nicht ganz unumstritten (von Blunt 1966 abgelehnt) ist innerhalb der frühen Gruppe auch das Münchner „Midas vor Bacchus“-Bild, eine ganz

dicht gedrängte Komposition, sehr differenziert und überlegen in der formalen Artikulation, ungewöhnlich hell, sandig-gelb in der Farbigkeit. Die in der Diskussion geäußerte und auch im Düsseldorfer Katalog notierte Ansicht, die jetzige Oberfläche sei weitgehend im 18. Jahrhundert übermalt und darunter verberge sich vielleicht ein Temperabild, ist inzwischen durch den technischen Befund widerlegt worden, der feststellt, daß das Werk ein sehr gut erhaltenes Ölbild ist (vgl. J. G. Prinz von Hohenzollern in Pantheon XXXVI, 2 1978, S. 158). — Hat das bekannte „Bacchanal mit der Gitarrenspielerin“ (Louvre) noch dieselbe, auf dunklen Rots und Blaus aufbauende Farbigkeit der Zeit des „Germanicus“, so hellt sich von 1630 an die Farbigkeit auf, die Bildbühne wird übersichtlicher, die Figuren werden eleganter, gestraffter, „klassizistischer“, nähern sich dem auch von Cortona und Duquesnoy (Hl. Susanne) verfolgten antikischen Figurenideal, wie es die Ludovisi-Bacchanales des frühen Tizian vorprägten: das Detroit-„Diana und Endymion“-Bild, von Rosenberg wohl zu Recht um 1630 datiert, und das herrliche, leider ungereinigte, auf grobe römische Leinwand gemalte Leningrader „Tancred und Erminia“-Bild belegen diesen Moment der Entwicklung, dem Rosenberg auch den berühmten „Narziß“ des Louvre (kurz vor 1630) zuordnet.

Nach der reich dokumentierten Frühzeit 1625—30/31 sind die dreißiger Jahre mit nur wenigen Werken belegt: die Frage der Authentizität (nicht der Eigenhändigkeit) eines Bildes stellt sich in geringerem Maße, die Übergänge zum Umkreis der Nachahmer sind weniger fließend, die Schwankungsbreite der Datierungen nimmt ab. Poussin befindet sich zwar noch im Einklang mit den klassizistischen Tendenzen Cortonas und seiner Nachfolger Romanelli und Giacinto Gimignani und ist im Kontakt mit Landsleuten wie Jacques Stella und Lemaire, doch der Weg einer sich isolierenden, vom römischen Ambiente sich ablösenden, ganz auf sich selbst gestellten Entwicklung ist vorgezeichnet, — eine Entwicklung, die in den dreißiger Jahren zu einer immer klareren räumlichen Szenerie, zu kühlerer Modellierung, klassizistischerem Figurenstil und zu reich orchestrierten, streng kalkulierten, vielfigurigen Kompositionen führt, in denen jede Figur ihre ganz bestimmte Funktion im Ablauf des Bildgeschehens und im Gesamtzusammenhang hat und mit ihren Bewegungen, Gesten und Gesichtsausdrücken Träger ganz bestimmter Empfindungen, Absichten und Handlungen ist. In der Ausstellung findet diese Entwicklung ihren virtuosen Kulminationspunkt in dem großen Wiener Bild der „Zerstörung Jerusalems durch Titus“ von 1638 (nur in Rom gezeigt) und ihren künstlerischen Gipfelpunkt in dem bewundernswerten Meisterwerk der „Errettung des jungen Pyrrhus“ (1637—38). Innerhalb dieser Gruppe war ein Bild ausgestellt, an dessen Problematik — Original oder Kopie — sich die Diskussion besonders entzündete: der „Triumph des Bacchus“ aus Kansas City, zu den Bacchanales Richelieu zählend, von Rosenberg leidenschaftlich als Original verteidigt, von Thuillier

1974 als Kopie angesehen, während Blunt dem Vernehmen nach sich in Düsseldorf zur Akzeptierung des Bildes entschlossen hat. Für den Rezenten bleibt der Verdacht bestehen, daß es sich um eine zwar brillante und detailscharf artikulierende, aber auch penible und trockene Kopie handelt. Allerdings trägt der gespritzte synthetische Firnis zu dem abträglichen Eindruck des Bildes bei.

Die „Mannalese“ des Louvre, kurz vor der Parisreise Poussins an der Schwelle der vierziger Jahre gemalt, bedeutet einen Wendepunkt: sie hat bereits den tragischen Unterton der späteren Bilder, im Atmosphärisch-Räumlichen eine Abtönung der übergroßen Klarheit, eine elegische Stimmung, die auf die bereits erwähnten Evangelisten-Landschaften (Berlin-Chicago) von 1643—45 und vor allem auf die düstere „Kreuzigung“ (1645—46) aus Hartford vorausweist, ein in den oberen Hintergrundpartien wohl unvollendetes, aber auch schlecht erhaltenes Werk, zu dem der Katalog aus dem Brief Poussins an Stella zitiert, der das Bild besaß und eine „Kreuztragung“ als Gegenstück bestellen wollte: „Je n'ai plus assez de joie ni de santé pour m'engager dans ces sujets tristes. Le crucifiement m'a rendu malade. J'y ai pris beaucoup de peine, mais le porte croix achèverait de me tuer. Je ne pourrais pas résister aux pensées affligeantes et sérieuses dont il faut se remplir l'esprit et le coeur pour réussir à ces sujets d'eux-mêmes si tristes et si lugubres“; ein erschütterndes Dokument zu einem ebenso ergreifenden wie unerbittlich-strengen, herben Bild. Poussin hat in der Tat die „Kreuztragung“ nie dargestellt und aus dem Leben Christi vorwiegend Gleichnisse und Wunder oder Maria mit dem Kind bzw. die Hl. Familie, aus der Passion dagegen nach dem Hartford Bild nur noch zweimal die „Beweinung Christi“, in einem kleinen, verschollenen Holzbild, zu der Serie von vier Szenen aus dem Leben Christi gehörig, deren drei ausgestellte Bilder aus dem Jahre 1653/54 f. wir eingangs schon erwähnten, und in dem ganz späten Dubliner Bild (nach 1657: ebenfalls ausgestellt).

Mit der „Auffindung Mosis“, die Poussin 1647 für Pointel malte, einer nächtlichen Szene von elegisch-versonnener Stimmung, beginnt in der Ausstellung die Reihe der großen, klassischen, streng ausgewogenen Kompositionen mit einer mittleren Zahl von Figuren größerer Proportion (im Gegensatz zu den kleineren, schlankeren in den vielfigurigen Szenen der vorhergehenden Jahre), mit Szenen des Alten Testaments und Gleichnissen Christi sowie Aposteltaten — sei es in einer (leicht geschwungenen, auf die Mittelgruppe pointierten) Frieskomposition wie in dem für Pointel gemalten, von Félibien ausführlich analysierten Bild „Rebecca und Eliezer“ (1648) oder in dem bald darauf entstandenen Coriolan-Bild, heute in Poussins Geburtsstadt Les Andelys befindlich, sei es streng axialsymmetrisch mit seitlichen Hauptgruppen wie in dem für Pointel gemalten „Salomonsurteil“ (1648) oder dem „Tod der Saphira“ (nach Rosenberg und Mahon um 1652, nach Blunt und

Thuillier um 1654—56) oder dem tragisch gestimmten, in dunklen, warmen Farben gehaltenen Bild der Eremitage „Esther vor Ahasver“, das in gewissen Zügen noch an die „Mosesauffindung“ erinnert. Gibt es in der Gruppe dieser großen klassischen Kompositionen von ca. 1647—1655 auch gewisse Datierungsschwankungen in der neueren Forschung, so treten stilkritische Fragen (Fragen der Eigenhändigkeit gibt es hier kaum) doch ganz zurück hinter den Erfordernissen der Analyse von Komposition, Koloristik, Expression und der Funktion der einzelnen Figur im Gesamtzusammenhang des Bildes, die im Katalog in der gebotenen Kürze durchaus jeweils skizziert sind.

Die bereits erwähnten drei kleinen Holztafelchen mit Christusszenen markieren den Übergang zur Spätzeit, in der sich farbige Übersteigerung zu intensiv glühenden Tönen mit meditativer Verinnerlichung und kompositorischer Entspannung verbindet. Die Spätzeit ist mit relativ wenigen, aber bedeutenden Bildern vertreten: der Dubliner „Beweinung“ mit ihrer expressiv gesteigerten Farbigkeit tiefer Blaus, Rots und intensiver Violetter und die Blunt'sche Fassung des „Rebecca und Eliezer“-Themas, mit zittriger Hand in den letzten Lebensjahren (1661—64) gemalt, ein ergreifendes Werk, das gegenüber der klassizistisch ausgewogenen, fest gefügten Komposition des Bildes von 1648 eine lockere Gelöstheit mit ikonographisch neuen Einfällen verbindet. Neben diesen Höhepunkten ist die Spätzeit mit der 1654 für Stella gemalten, großen dunkelfarbigem, von schwermütiger Stimmung geprägten „Aussetzung Mosis“ in Oxford vertreten, die durch den trotz der Restaurierung von 1972 nicht ganz wiederhergestellten Erhaltungszustand ebenso beeinträchtigt ist wie die große „Heilige Familie“ aus Sarasota, eine Huldigung an den späten Raffael, und mit der Münchner „Anbetung der Hirten“, deren schlechter Zustand trotz der jüngsten Restaurierung die Beantwortung der Frage — Original oder Kopie (der Rez. neigt letzterem zu) — erschwert.

Der römische Katalog ist zweisprachig (italienisch-französisch) abgefaßt, der Düsseldorfer Katalog bringt nur die deutsche Übersetzung. Gegenüber den unzureichenden und zu kleinen, in Offset gedruckten Schwarzweißabbildungen des römischen Katalogs, der allerdings auch Details bringt, sind die auf Kunstdruckpapier gedruckten, meist großen Schwarzweißabbildungen des Düsseldorfer Katalogs von sehr viel besserer Qualität, während die Farbtafeln leider mißlungen sind. Der Einleitung Pierre Rosenbergs und den beiden Aufsätzen Blunts und Thuilliers ist im Düsseldorfer Katalog eine weitere Abhandlung Blunts „Poussin und Deutschland“ hinzugefügt worden.

Erich Schleier