

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

48. JAHRGANG AUGUST 1995 HEFT 8

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Mitteilung des Verlages und der Redaktion:

In diesem Jahr erscheinen erstmals September- und Oktobernummer als ein Doppelheft, das Mitte Oktober erscheint.

Forschungsberichte

Nicolas Poussin

Nicolas Poussin 1594-1665. Paris, Grand Palais (27. September 1994 – 2. Januar 1995); danach, ohne die Zeichnungen, mit z. T. veränderter Auswahl sowie eigenem, von Richard Verdi erstelltem Katalog in London, Royal Academy of Arts (19. Januar 1995 – 9. April 1995). Katalog hrsg. von Pierre Rosenberg. Paris, Réunion des musées nationaux 1994. 560 S. mit vielen überwiegend farbigen Abbildungen

Colloque International Nicolas Poussin, organisiert und geleitet von Alain Mérot. Paris, Louvre, Auditorium (19. – 21. Oktober 1994)

Nicolas Poussin – La collection du musée Condé à Chantilly (27. September 1994 – 6. Januar 1995)

Nicolas Poussin – La collection du musée Bonnat à Bayonne (31. September 1994 – 15. Januar 1995)

Autour de Poussin. Paris, Louvre (19. Oktober 1994 – 16. Januar 1995)

Roma 1630. Rom, Villa Medici (25. Oktober – 1. Januar 1995)

Poussin, Roma 1630, Convegno Internazionale. Rom, Villa Medici – Bibliotheca Hertziana (16. – 18. November 1994)

Intorno a Poussin. Rom, Palazzo Barberini (18. November 1994 – 29. Januar 1995)

Poussin Problems. London, National Gallery (19. Januar – 9. April 1995)

Bis zum Herbst 1994 war das anlässlich des 400. Geburtstages des großen Franzosen aus-

gerufene »Année Poussin« noch recht still verlaufen. Nach der aufsehenerregenden, doch nur einigen Spezialisten zugänglichen Konfrontation der beiden »Treppenmadonna«-Gemälde aus Cleveland (authentisch: Kat. 173) und Washington (Replik oder Kopie) im Mai an der National Gallery zu Washington wirkte im Sommer nur eine kleine, sehr didaktisch konzipierte Ausstellung im Londoner Courtauld Institute über *Prints (re)presenting Poussin* als Vorbote.

Ab Ende September stimmten dann erste Fingerübungen auf das zentrale Ereignis, die Pariser Poussin-Retrospektive im Grand Palais ein: Kabinettausstellungen in Chantilly und Bayonne zeigten die von dort aufgrund testamentarischer Bestimmung nicht ausleihbaren Gemälde und Zeichnungen und gewährten erste Einblicke in die Resultate einer von Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat unternommenen Neukatalogisierung der Poussin-Zeichnungen, deren bereits für Ende September angekündigte zweibändige Publikation erst Mitte November erfolgte (was die Lektüre der in Einband und Layout einheitlich gehaltenen Ausstellungskataloge insofern erschwerte, als der Benutzer durch den Verzicht auf Angabe der bisherigen Zählung nach Blunt und Friedländer regelrecht gezwungen wird, ab sofort den neuen Katalog zu konsultieren). Leider schlugen sich die von den Autoren vorgenommenen Ab- und Zuschreibungen auf der Chantilly-Ausstellung in einer streckenweise etwas tendenziösen Hängung nieder, welche es z. B. unmöglich machte, die (spektakuläre, da nur schwer vertretbare) Streichung der Rötel-Vorzeichnung zum »Triumph des David« in Dulwich (Chantilly-Katalog, p. 226ff., Nr. 119) aus dem Œuvre Poussins zu überprüfen, da das Blatt durch eine viel zu hohe Anbringung einem eindringlicherem Studium entzogen wurde. Großartig gelungen hingegen die erstmals ermöglichte Konfrontation der beiden »Theseus«-Bilder aus Chantilly und Florenz in der Rotunde, welche eindeutig zugunsten

des frisch restaurierten Chantilly-Exemplares – Chantilly-Kat. 4 – ausfiel. Bei dem Uffizien-Gemälde dürfte es sich um eine Replik von Jean Lemaire handeln, der Poussins Figuren aus der zuvor gemeinsam ausgeführten Chantilly-Fassung z. T. recht grob und ungeschickt modelliert in die von ihm gleichermaßen sauber ausgeführten Architekturmalerien übertrug.

Die Eröffnung der großen Retrospektive im Grand Palais gab dann Ende September zugleich das Signal zu einer wahren Sturzflut an Neupublikationen (erwähnt seien nur die jeweiligen Kataloge sowie ein neues, Monographie und Œuvreverzeichnis in sich vereinigendes Buch von Jacques Thuillier: *Nicolas Poussin*, Paris 1994). Es folgte eine zeitgleich mit dem Pariser Poussin-Kongreß (s. u.) in den fast gänzlich ausgeräumten Poussin-Sälen des Louvre gestartete Gegenüberstellung (weniger) echter, (vieler) vermeintlicher Poussin-Gemälde und von Poussin inspirierter Werke (*Autour de Poussin*). In Rom sah man im Salone Pietro da Cortona des Palazzo Barberini ein Pendant dazu: *Intorno a Poussin. Dipinti romani a confronto*, eröffnet am letzten Tag des römischen, *Poussin, Rom 1630* betitelten Kongresses (Villa Medici und Bibliotheca Hertziana), sowie eine Ausstellung in der Villa Medici (*Roma 1630*), welche die durch Sandrart halb fabulierte, halb beschriebene Schau von zwölf Meisterwerken rekonstruierte (1995 folgten in England und Amerika weitere Veranstaltungen, über die der einleitende Katalogbeitrag Rosenbergs bereits einen guten und verheißungsvollen Überblick gab).

Unbestrittenes Zentrum all dieser Aktivitäten war im Winter 1994 die Pariser Retrospektive. Wie immer häufiger bei den großangelegten Ausstellungsprojekten der letzten Jahre, sind zu deren Beurteilung drei (in ihrer Leistung zuweilen erstaunlich divergierende) Komponenten zu unterscheiden: die Auswahl der Werke, ihre Präsentation und Anordnung sowie der sie begleitende Katalog.

Mit Geschick und Umsicht hatte Rosenberg die Aufgabe gelöst, der mittlerweile legendär und zum Maßstab jeder nachfolgenden Poussin-Ausstellung gewordenen Pariser *Exposition Nicolas Poussin* von 1960 zu huldigen, ohne sie einfach zu wiederholen: 46 der 119 seinerzeit ausgestellten Gemälde schieden dafür aus oder wurden gegen andere Werke ausgetauscht, so daß sich die Zahl der präsentierten Bilder auf 109 verschlankte, während der Bestand an ausgestellten Zeichnungen von 121 auf 135 (z. T. gleichfalls neu ausgewählte) Blätter aufgestockt wurde (die in der Tagespresse triumphierend umhergereichten Zahlenspiele zum Beleg einer schon rein quantitativen Überlegenheit der Ausstellung von 1994 gegenüber der Schau von 1960 erwiesen sich insofern als irreführend, da sie nur die Gesamtsumme der Exponate, nicht jedoch deren Zusammensetzung thematisierten).

Die Entscheidung für oder gegen die Aufnahme mancher Werke war dabei zum einen durch den heutigen Forschungsstand diktiert, der mit einigen 1960 noch unentdeckten Stücken operiert (Kat. 5, 8, 33, 157, 158, 200, 201, 215 – 217, 237), während im Gegenzug manche seinerzeit noch unter dem Namen Poussins ausgestellten Werke inzwischen ganz aus dessen *Œuvre* gestrichen (vgl. Kat. 1960 1, 28, 34, 128, 162) oder mit Zweifel belegt worden sind (Kat. 1960 4, 7, 10, 11, 17, 21, 52). Zum anderen aber war es das erklärte Bestreben Rosenbergs, in seine Schau nur »sichere«, d. h. in ihrer Zuschreibung möglichst unumstrittene Meisterwerke aufzunehmen und gar keine oder zumindest nur wenige problematische Stücke zu präsentieren (vgl. *Giornale dell'arte* Nr. 126, 1994, p. 14). Damit wurde eine wesentliche Facette der Ausstellungskonzeption von 1960 von vorneherein ausgeblendet: bemühte man sich damals um Wiederentdeckung und Neuerständnis des unter dem Verdikt der kalten und verstaubten Klassizität abgelehnten bzw. mißachteten Franzosen, so vergab man dieses

Mal die Chancen zu Überraschungen und Neubewertungen, mit denen die Schau von 1960 aufgewartet hatte (z. B. im Falle des zunächst sehr reserviert aufgenommenen, heute fest in Poussins *Œuvre* verankerten Selbstbildnisses aus Berlin, Kat. 189).

Vergeblich suchte man daher nach den Gemälden, um welche die aktuellen Fragen der Poussin-Forschung kreisen. Gerne hätte man die sich anbahnende Rehabilitierung der »Anbetung des Goldenen Kalbes« von 1629 aus San Francisco vor dem Original überprüft (das Bild, 1960 nicht ausgestellt und seit 1973 auf Vorschlag Rosenbergs, *La 'Mort de Germanicus' de Poussin*, Paris 1973, p. 22 sogar als Fälschung Andrea da Leones verdächtig, kann inzwischen – vgl. *Burlington Magazine* CXXXVII, 1995, p. 12ff. – wieder als schwer beschädigtes und übermaltes Original oder aber als gute Kopie desselben betrachtet werden); auch die Hinweise von Rainer Michaelis (in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* XXVIII, 1992, p. 207ff.) auf eine mögliche Authentizität des Berliner Exemplars von »Rinaldo und Armida« von 1637 hätten gelohnt, im Kontext gleichdatierter und gesicherter Gemälde geprüft zu werden. Gleiches gilt für die kürzlich von Thuillier (in: *Revue de l'art* CV, 1994, p. 33ff.) vorgestellte Fassung der »Flucht nach Ägypten« von 1657 aus Pariser Privatbesitz und vor allem für den bis vor kurzem als Kopie bzw. Poussin-Pasticcio geschmähten »Triumph des Silen« der National Gallery zu London, der seinen Weg aus dem dortigen »Study Room« zwar nicht bis in die große Ausstellung in der Royal Academy fand und nur im Rahmen einer *Poussin Problems* betitelten Kabinettschau abseits von seinem Pendant »Triumph des Pan« gezeigt wurde, zu dessen Gunsten sich jedoch in jüngerer Zeit die Stimmen mehren (kürzlich durch eine technische Untersuchung des Gemäldes bekräftigt), welche das Werk als lediglich übergangenes Original ansprechen (vgl. jüngst Rosenberg selbst im Katalog, p. 226). Da sich für den »Triumph des Bacchus«

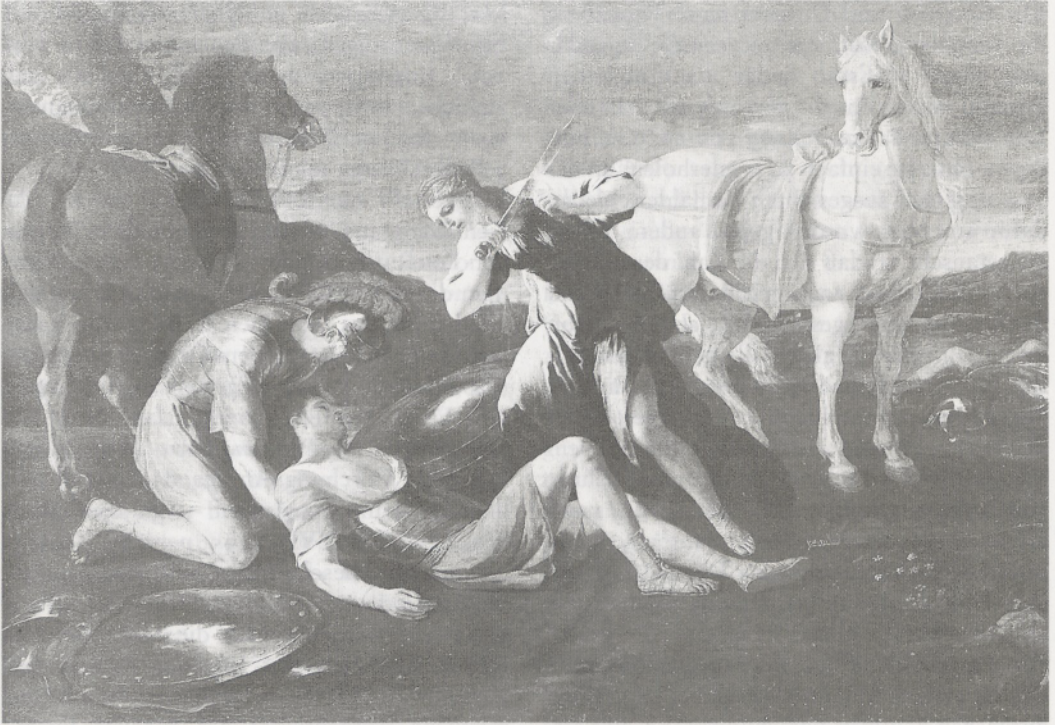


Abb. 1: Charles Mellin (?): Tankred und Herminia. St. Petersburg, Ermitage (Bulloz, Paris)

in Kansas City eine ähnliche Revision ankündigt (vgl. zuletzt Hugh Brigstocke in: *Burlington Magazine* CXXIV, 1982, p. 240), hätte man die Pariser Ausstellung gewinnbringend zu einer Reprise der 1981 erstmals in Edinburgh organisierten Zusammenführung dieser drei Bacchanale nutzen können. Statt dessen hatte man sich jedoch für den schon häufiger ausgestellten »Triumph der Venus« aus Philadelphia (Kat. 54) entschieden – und die hierbei zur Rechtfertigung vorgetragenen Argumente verraten, daß bei der Entscheidungsfindung auch noch ganz andere Kriterien den Ausschlag gaben als nur der vordergründige Wunsch, ausschließlich »echte« Hauptwerke zu versammeln. Tatsächlich schlägt sich in der Auswahl des Gezeigten ein Geschmack nieder, der sich in dem Bestreben, für Poussin zu werben und ihm Publikum zu

gewinnen, streckenweise vielleicht etwas zu eng an dessen möglichen Erwartungen und Reaktionen orientiert.

In der Gelegenheit, mit jeder Konzeption ein eigenes Profil des Künstlers zu zeichnen, liegen der Reiz und die bereichernden Möglichkeiten solcher Ausstellungen (interessanterweise widmen sich mit den Aufsätzen Oskar Bätschmanns, Olivier Bonfaits und Neil MacGregors gleich drei der 15, angenehm knapp gehaltenen Katalogbeiträge dem je nach Methode und Forscherpersönlichkeit wechselnden Poussin-Verständnis; Giovanna Perrini indes unterzog auf dem Kongreß in Rom Belleris Poussin-Vita einer brillanten Analyse). Daß Poussin mithin wieder einmal als entwerfender Künstler der 1657 für Fouquet ausgeführten Hermen ausgeklammert wurde, mag man als wohlüberlegte

findung der Königsburg (Kat. 79) und aus englischem Pro Replik des in P unumstrittenen Bild Blunt in *The Draw London 1974, p. 9 1966, Nr. 72 sow Zürich 1980, Nr ist gegenüber beide fertig. Wie die Zeichnung (Kat. Komposition her Poussin, 226) ist, 10228 12 stimmungsvoll, rakteristisch ab de Konzentrat Zeitschriften, Hindeutung, dem Ze*

Abb. 2:
Charles Mellin:
Narziss. Rom,
Palazzo Chigi
(Istituto Centrale
per il Catalogo
e la Documentazione, Rom)



Beschränkung auf das malerische und zeichnerische Werk akzeptieren (wenn auch den in Versailles ihrem Schicksal überlassenen Hermen etwas Aufmerksamkeit gut täte: während den Hermen von Pierre Le Gros der rettende Sprung in den Louvre bereits 1872 gelungen ist, nimmt der Erhaltungszustand der Poussin-Hermen – obgleich kürzlich offenbar teilweise gereinigt – zunehmend beklagenswerte Formen an). Und wenn auf den Bildlegenden in der Ausstellung die traditionellen Angaben zu Maßen, Technik etc. den Erläuterungen von Bildtitel und Sujet weichen mußten, so kann man dies als publikumsfreundlich werten. Unter Verweis auf eben dieses Publikum jedoch z. B. die drei »Triumph«-Bacchanale nicht auszustellen, da

sie in ihrer »*sensualité figée*« von den Besuchern nicht wirklich verstanden würden und daher der Sache Poussins kaum dienlich seien (*«servaient mal la cause de Poussin»*: Kat., p. 226), wirft nicht nur ein eigenartiges Licht auf die dahinterstehende Einschätzung des Publikums, sondern tut in Sachen Gefälligkeit vielleicht auch etwas zuviel des Guten.

Mißt man die getroffene Auswahl schließlich an ihrem eigenen Anspruch auf Originalität der zusammengetragenen Werke, so wird deutlich, wie illusionär und letztlich wenig fruchtbar eine solche Konzeption bei einem Künstler wie Poussin bleiben muß, dessen Stilspektrum in Zeichnungen und Gemälden (gerade der Jahre vor 1640) sich noch immer

so wenig festlegen läßt, daß man selbst in einer solchen, willentlich unproblematischen Zusammenstellung immer wieder auf Stücke stößt, die Anlaß zu Zweifel geben. Ist die Szene mit »Mars und Venus« aus Boston (Kat. 23) tatsächlich gänzlich von Poussin ausgeführt oder stammen die vollkommen unpoussinesken Figuren der rechten Bildpartie, die zu feucht und grob modellierten Putten und das unstoffliche, dem Körper nicht angepaßte, sondern einfach darübergemalte Gewand der Venus links nicht von einer anderen Hand? Verdächtigerweise vollziehen sich diese stilistischen Brüche ebendort, wo das Gemälde von der (leider nicht ausgestellten) Zeichnung im Louvre (RF 5893) durch Ergänzungen abweicht.

Betrachtet man wiederum »Tankred und Herminia« aus St. Petersburg (Kat. 35; *Abb. 1*) zusammen mit einem auf der römischen *Intorno a Poussin*-Ausstellung als Werk Charles Mellins dokumentierten »Narziss«-Gemälde (früher – im Text des entsprechenden Kataloges, Nr. 23 unerwähnt – bezeichnenderweise gleichfalls als »*opera giovanile*« Poussins geführt; *Abb. 2*), so fallen markante stilistische Parallelen auf. Hier wie dort ballt eine stark symmetrisierende Komposition die Figuren zu Gruppen zusammen, denen leer belassene Bildpartien gegenüberstehen. Die Physiognomie dieser Figuren wird in beiden Fällen durch eine die mandelförmig geschnittenen Augen umgebende Schattenpartie sowie die sehr betont umrissenen, dadurch wie vorgestülpt wirkenden Lippen geprägt. Kleinteilig und rasch getupfte Blätter stehen je vor einem Himmel, in den mit fest aufgedrücktem Pinsel breit geschmierte Berge aufragen. Details wie die feingeknittert gegebenen Stoffe und die Vorliebe für versprengt in die Landschaft gesetzte rote Blütenbüschel erhärten schließlich den Verdacht, daß es sich bei dem (erst 1766 dokumentierbaren, durch keine Vorzeichnungen oder Nachstiche als Werk Poussins belegt) »Tankred«-Gemälde um ein Werk Charles Mellins handeln könnte,



Abb. 3:
Antonio
Tempesta:
Stichillustration
zu Tassos
»Gerusalemme
liberata«:
Tankred und
Erminia (Wien,
Albertina)

der sich zum Entwurf des gleichnamigen Poussin-Gemäldes in Birmingham (Kat. 49; in der Ausstellung leider ohne Vergleichsmöglichkeit gehängt) sowie einer Stichillustration Antonio Tempestas (für das stets so bewunderte, »seelenvoll« blickende Pferd: *Abb. 3*) bediente.

Und auch die gleichfalls aus der Ermitage stammende Zeichnung »Storia und Fama« (Kat. 208) trägt ihre Poussin-Zuschreibung wohl zu Unrecht, handelt es sich bei ihr doch (wie der Vergleich mit dem glücklicherweise direkt benachbart ausgestellten Blatt gleichen Sujets aus Frankfurt a. M. zeigt: Kat. 207) um ein Kopie und freie Imitation verbindendes Elaborat, das sich gegenüber dem Original durch sein unsicheres Schwanken zwischen hier mit ängstlicher Akribie konturierendem, dort wieder flüssiger verlaufendem, stets jedoch zu sorgfältig zitterndem Strich verrät. Erwünscht hingegen ist offenbar eine Wiederaufnahme der Diskussion um die beiden als Originale ausgestellten, doch stets umstrittenen und von Anthony Blunt wie Doris Wild gleichermaßen abgelehnten Gemälde »Auf-

findung der Königin Zenobia« aus St. Petersburg (Kat. 79) und »Taufe Christi« (Kat. 218) aus englischem Privatbesitz, einer Kopie oder Replik des in Philadelphia aufbewahrten unumstrittenen Bildes (Kat. 219; vgl. dazu je Blunt in: *The Drawings of Nicolas Poussin V*, London 1974, p. 97, seinen Katalog, London 1966, Nr. 72 sowie den Katalog von Wild, Zürich 1980, Nr. 170 und 189). Tatsächlich ist gegenüber beiden Werken Skepsis gerechtfertigt. Wie die ebenfalls ausgestellten Zeichnungen (Kat. 80/82) nahelegen, mag die Komposition der »Zenobia« wirklich auf Poussin zurückgehen (bei der Zeichnung aus Moskau Kat. 81 handelt es sich im günstigsten Fall um eine grobe, für Poussin uncharakteristisch schwere Lavierungen aufweisende Kopie); einer überzeugenden stilkritischen Zuschreibung jedoch stellen sich gewichtige Hindernisse in den Weg, die nicht einfach mit dem Zustand der Leinwand (unvollendet bzw. übermalt?) entschuldigt werden können, zumal – woran der gleichfalls ablehnend urteilende Hugh Brigstocke in seinem Pariser Kongreßvortrag (s. u.) zu Recht erinnerte – mit »Apoll und Daphne« aus dem Louvre (Kat. 242) ein gleichfalls unvollendetes Werk vorliegt, das jedoch stilistisch keinerlei Zweifel provoziert. Zwar erscheinen manche Partien der Körpermodellierungen sowie die Physiognomie der Zenobia durchaus poussinesk – gerade diese aber, so lehren die in Chantilly und im Louvre ausgestellten Kopien und Fälschungen, sind technisch z. T. erstaunlich gut imitierbar, so daß hieraus zuletzt keine sichere Handhabe gewonnen werden kann, welche die stilistische Ferne der übrigen Figuren aufwiegt.

Mit Brigstocke möchte man in dem Gemälde daher die unvollendet belassene Kopie eines verlorenen Gemäldes sehen, das jedoch keinesfalls (wie bei Kat. 79 vorgeschlagen) vor 1640, sondern angesichts des mächtigen Figurenmaßstabes vielmehr zwischen 1648/55 datiert werden muß – eine Datierung, die auch durch den Stil der Zeichnungen bestätigt

wird (vgl. ferner den musterhaft vorsichtig gehaltenen Katalogbeitrag Elena Fumagallis, die p. 54, Anm. 69 ein Rospigliosi-Inventar zitiert, in welchem ein Zenobia-Gemälde Poussins als »*di ultima maniera*« klassifiziert wird). Ähnlich verhält es sich wohl im Falle der »Taufe Christi« des Earl of Wemyss (Kat. 218), mit der wahrscheinlich keine authentische Variante des Philadelphia-Bildes (Kat. 219), sondern eine gute, im Stilidiom Poussins rechts die Komposition frei erweiternde (Werkstatt?-) Kopie vorliegt. Der erfreulicherweise in der Ausstellung ermöglichte Vergleich beider Fassungen erweist die eindeutigen Schwächen des Wemyss-Bildes, das gegenüber dem aus Philadelphia durch einige ungeschickte Körperproportionierungen, vor allem jedoch mit seinem summarisch abgelieferten, viel zu glatt, ebenmäßig und wie getöptert wirkenden Flußufer auffällt.

Leider ermöglichte die sonstige Anordnung der Bilder solche Vergleiche nicht immer. Obgleich glücklicherweise auf eine streng chronologisch orientierte Hängung verzichtet wurde, suchte man zuweilen dennoch vergeblich nach jenen überraschenden und erhellenden Gegenüberstellungen, für welche Rosenbergs Ausstellungs-dramaturgien berühmt geworden sind (vgl. *Burlington Magazine* CXX, 1978, p. 421). Dabei zeigten gerade die gelungenen Zusammenstellungen, wie gewinnbringend und wichtig solche Konfrontationen sein können: schön z. B. die parataktische Abfolge dreier Gemälde in der Rotunde, welche den am Boden ausgestreckten Leichnam des »Adonis« aus Caen mit den gleichartig gelagerten Körpern des beweinten Münchner »Christus« und des sterbenden Louvre-»Narziss« in rhythmischer Entsprechung flankierte (ein für Kat. 12 und 17 schon häufiger durchgeführter Vergleich, dem Rosenberg Kat. 38 neu hinzufügte).

Gelungen auch das »Duett« der Londoner »Anbetung der Hirten« (Kat. 46) mit dem Louvre-»Pyrrhus« (Kat. 51), deren erdiger Grundton in dieser unmittelbaren Nachbar-

schaft besonders deutlich wurde und so die seinerzeit von Denis Mahon (in: *Burlington Magazine* CII, 1960, p. 303f.) mitgeteilte Beobachtung einer beide Gemälde prägenden analogen Lichtbehandlung bestätigte. Die Gegenüberstellung von »Et in Arcadia ego« (Kat. 93) aus dem Louvre und der gleichfalls dort beheimateten »Rettung des Moses« (Kat. 92) sprach hingegen aufgrund der vollkommen unterschiedlich, hier warm schimmernd, dort kalkig-kühl gehandhabten Farbigkeit eher gegen die im Katalog, p. 284 verteidigte Annahme einer engen chronologischen Nachbarschaft beider Gemälde um 1638 (das »Arkadien«-Bild wohl etwas später, auf ca. 1640 anzusetzen).

Wunderschön die Gegenüberstellung der beiden »Achilles auf Skyros«-Bilder aus Boston und Richmond (Kat. 209/225), anhand derer gut ersichtlich wurde, um wieviel Grade Poussin sowohl die ausdrucksstarken Gesten als auch die leuchtenden Farben für die zweite Fassung herunterkühlte, in welcher er jedoch, bei allem sonstigen Verzicht auf Anekdote, noch Spielraum für aufblitzenden Humor schafft, wenn er den in der ersten Fassung einer Tochter des Lykomedes gereichten Spiegel nun in die Hand des Achilles wandern läßt, welcher sich mit gezücktem Schwert selbstzufrieden lächelnd darin betrachtet.

Die verdienstvolle Zusammenstellung der beiden »Verkündigungen« aus München und London (Kat. 216 und 227; leider über Eck gehängt) wird hoffentlich die Diskussion über deren Abhängigkeitsverhältnis neu beleben (angesichts der sorgfältigen Ausführung sowie der auf das Kleinformat abgestimmten Abweichungen gegenüber dem Londoner Bild dürfte es sich bei der »Verkündigung« aus München – entgegen Wild, 1980, Nr. 187 – wohl nicht um ein Modello, sondern um das Stück eines Dekorationszyklus handeln, der in den auf München und Madrid verteilten Tafeln – vgl. auch Kat. 215 und 217 – nur noch fragmentarisch erhalten ist).

Schließlich wurde auch die anregende Idee, derzufolge die »Landschaft mit dem von einer Schlange Getöteten« aus London und die »Landschaft mit Orpheus und Eurydike« im Louvre (Kat. 179 und 180) als Pendants zu verstehen sein könnten, einem anschaulichen Test unterzogen, den die aufgrund des gleichen Auftraggebers sowie ähnlicher Maße und Sujets von Wild (1980, Nr. 174) entwickelte Hypothese freilich nicht bestand. So sehr diese auf dem Papier überzeugt, so wenig bestätigt sie der Augenschein: eine je divergierende Anzahl von Figuren, deren Modellierung zudem unterschiedlich gehandhabt ist (rauh in dem »Schlangenbild«, glatt bei »Orpheus«), eine geradezu gegensätzliche Gewichtung von Architekturdetails (vernachlässigt in den summarisch gegebenen Bauten der »Schlangenlandschaft«, sorgfältig ausgestaltet in dem Louvre-Bild) sowie eine je anders ausgerichtete Farbpalette (dunkel und kontrastverzichtend homogen in dem Londoner Gemälde, heller und bunter bei der »Orpheus«-Landschaft) weisen die beiden Szenen als ganz unterschiedlich aufgefaßte Werke aus. Um diesbezüglich Gewißheit zu erlangen, wäre freilich eine Gegenprobe unabdingbar gewesen, die anhand der (als Pendants dokumentierten) »Phokion«-Landschaften (Kat. 168 und 169) leicht bereitgestellt hätte werden können. Leider hingen diese beiden (in ihrem farblichen Erscheinungsbild auch geradezu gegensätzlich wirkenden) Gemälde jedoch nicht nur ein Stockwerk tiefer: sie wurden dort aus unerfindlichen Gründen auch nicht nebeneinander, sondern über Eck präsentiert – ähnlichen Beispielen einer, statt in großen Zusammenhängen nur in kleinen Werkparzellen denken, unaufmerksamen Hängung begegnete man in dieser Ausstellung noch häufiger.

Darüber hinaus konnte man immer wieder einen offensichtlichen, doch unerklärlichen Widerwillen gegen die naheliegende Praxis beobachten, Pendants oder im Sujet identische Gemälde vergleichend nebeneinander zu stellen. Warum z. B. mußten Stücke wie »Erasmus«-Modello und -Gemälde (Kat. 26/27), beide

»Selbstporträts« (Kat. 189/190), die »Verkündigungen« (Kat. 216/227) sowie direkt als Pendants konzipierte Werke wie eben die »Phokion«-Landschaften, »Sturm« und »Ruhe« (Kat. 200/201) und die »Moses«-Bilder (Kat. 145/152) über Eck anstatt nebeneinander präsentiert werden? Im letzteren Fall wog diese Hängung um so schwerer, als die beiden Werke zwar durch starkes Kopfdrehen miteinander in Beziehung gesetzt, jedoch aufgrund der unglücklichen Beleuchtungssituation nicht wirklich verglichen werden konnten: wie häufiger in den Tageslichtsälen III, V und VI vereitelten starke Reflexe ein ruhiges Betrachten, indem sie verdrießlicher Weise stets nur wahlweise einzelne Bildpartien freigaben.

Bereits angesichts der am Eingang zu Saal III aufgehängten Entschuldigung für diesen Störfaktor, spätestens jedoch in Anbetracht der sich in Saal V diesbezüglich zuspitzenden Lage drängte sich dem Besucher die Frage nach der Notwendigkeit der Mischung von Tages- und Kunstlicht auf. Wäre eine konsequente Beschränkung auf künstliche Lichtquellen (wie sie die Säle I, II und IV sowie die Londoner Ausstellung so angenehm vorführten) nicht vorteilhafter gewesen? Bei der Hängung von Gemälden wie z. B. dem »Eudamidas« (Kat. 139) oder der »Kreuzigung« (Kat. 146) hätte man unter Berücksichtigung ihres Spiegelwirkungen begünstigenden Kolorits zumindest Sorge für eine adäquate Anbringung tragen müssen.

Im ersten Saal hingegen wurde das gründliche Studium der ausgestellten Werke leider durch einen Besucherstrom beeinträchtigt, der gleich nach Betreten der Räume an dem unglücklicherweise dort vorgeschalteten Zeichnungskabinett aufgestaut wurde: Da mit den Marino-Zeichnungen aus Windsor (Kat. 1–4) die frühesten Werke Poussins erhalten sind, war es angesichts des chronologisch organisierten Abfolgeprinzips nur konsequent, die Ausstellung mit diesen Blättern zu eröffnen. Anstatt sich jedoch von der damit gebotenen Gelegenheit verführen zu lassen, gleich einen ganzen Raum einzurichten, der bruchlos Zeichnungen der Jahre 1623–1642 hintereinanderweg präsentierte, wäre es vielleicht günstiger gewesen, das graphische Werk – etwa in Synchronie mit den für die Gemälde gewählten vier Schaffensperioden – in kleinere Portionen zu unterteilen. Bedauerlicherweise fehlte auch die Möglichkeit, zumindestens einmal exemplarisch Gemälde und entsprechende Vorzeichnungen direkt zueinander in Beziehung zu setzen (nebenan, in der ersten großen Caillebotte-Retrospektive, hatte man sich eine geschickte Strategie erdacht, um dem Besucher die Arbeitsetappen Caillebottes für seine »Rue de Paris; temps de pluie« mittels eines Zeichnungskabinetts nachvollziehbar zu machen, das durch ein großes Sichtfenster die Aussicht auf das vollendete Werk freigab).

Die hinsichtlich Beleuchtung und Raumschnitt problematischen Säle des Grand Palais befriedigend in einen lebendigen Parcours umzugestalten, wird sicherlich

immer ein Problem bleiben, das jedoch durchaus lösbar ist, wie dies sowohl schon bei vorangegangenen Ausstellungen als auch angesichts des Höhepunktes und Herzstückes der Pariser Poussin-Retrospektive deutlich wurde: des Saales IV mit den beiden Fassungen der »Sieben Sakramente« (Kat. 63–69, 107–113). Schade, daß man sich die vollendete Präsentation dieses in dezentem, warmem Dunkelrot gehaltenen Raumes hinsichtlich Beleuchtung, Anordnung und Wandfarbe nicht zum Modell für die übrigen Säle genommen hatte, wo die bewußt auf eine Inszenierung der Werke verzichtende, schmucklose Raumgestaltung zuweilen in asketische Monotonie umzuschlagen drohte und ein blaßkalter Himbeerton die mitunter etwas dicht gehängten Gemälde hinterfing (ein optischer Genuß hingegen deren Präsentation in London, wo sie an den in dezentem Blau, Rot oder Grau gehaltenen Wänden der Royal Academy eine großzügigere Verteilung fanden).

Allen diesen Einwänden zum Trotz, war mit den 110 Gemälden auf beeindruckende Weise fast die Hälfte des (in seinem Umfang zwischen ca. 200 und 250 Titeln oszillierenden) Gesamtwerkes versammelt und zu einem abschreitbaren Œuvre-katalog geordnet, den die im Frühjahr 1995 an der Londoner Royal Academy abgehaltene Ausstellung komplementär zu ergänzen half (wo z. B. auch so umstrittene Werke wie die »Himmelfahrt Mariae« aus Washington gezeigt wurden).

Der telefonbuchstarke Katalog beschränkt sich neben den bereits erwähnten Beiträgen vernünftigerweise auf eine gewissenhafte Erfassung der zu den einzelnen Stücken erschienenen Literatur und verschafft hierzu einen meist gründlich und umfassend erarbeiteten Überblick. Angesichts des fast beängstigenden Anwachsens der Poussin-Literatur kapitulierte freilich auch er zuweilen und rettet sich in eine »bibliographie essentielle«. Hier und da hätte man sich einen entschieden kritischeren Umgang mit dieser Literatur gewünscht oder aber die Standpunkte Rosenbergs gern schärfer und kenntlicher von lediglich adoptierten oder wiederholten Meinungen abgehoben gesehen – doch in Anbetracht der begrüßenswerten Knappheit der einzelnen Katalogeinträge sind solche Unschärfen wohl unvermeidlich (vgl. auch die Anmerkungen zu einzelnen Nummern am Ende dieses Artikels).

Geradezu vorbildlich gestaltet ist der Katalog in typographischer Hinsicht. Im Unterschied zu seinem Londoner Pendant ermöglicht hier eine übersichtliche Seitenanlage eine rasche Orientierung, während beigeordnete Vergleichsabbildungen instruktive Gegenüberstellungen, wichtige (Kat. 11: das Porträt Lady Ansons) und originelle (Kat. 92: das Gemälde Léon Bénouilles) Rezeptionsbelege wiedergeben. Ein sorg-

fältig angelegtes Personen- und Werkregister erschließt die Materialfülle und gestattet den gezielten Zugriff.

Gleichsam als aktuelle Fortsetzung der mit dem Katalog unternommenen Bestandsaufnahme zur Poussin-Forschung hatte Alain Mérot für das Auditorium im Louvre einen vorbildlich organisierten Kongreß mit einem umsichtig erarbeiteten Programm vorbereitet, welches in angenehm ausgewogenem Verhältnis Teilnehmer aus mehreren Ländern, aus Museum und Universität versammelte. Vom 19. bis einschließlich 21. Oktober trugen hier unter der straffen Leitung der jeweiligen Sektionspräsidenten (welche die von Jean-Pierre Cuzin eingangs angemahnte Pünktlichkeit stets, wenn auch zuweilen leider auf Kosten eines breiteren Diskussionspielraumes, streng einhielten) 30 Forscher ihre Resultate zu Poussins Leben und Werk vor.

Gleich im Anschluß an die einleitenden Begrüßungsworte des scheidenden Louvre-Direktors Michel Laclotte (zusammen mit dem Sektionspräsidenten des Nachmittags John Shearman und den im Publikum Anwesenden Mahon und Thuillier einer der »Überlebenden« des Poussin-Kongresses von 1958) sowie seines designierten Nachfolgers Rosenberg erläuterten *Geneviève und Olivier Michel* (»La fortune matérielle de Poussin«) anhand der bislang verfügbaren Finanzdokumente (jüngst von Donatella Sparti, in: *Storia dell'arte* 79, 1993, p. 341ff. ergänzt) Poussins Umgang mit Geld: angefangen von seinem auch anhand der Kontoführung ablesbaren sozialen Aufstieg Ende der 20er Jahre über zahlreiche geschickte Bank- und Anlage-transaktionen bis hin zu den mehrfach redigierten Testamenten; Olivier Michel schloß diese (angesichts der spröden Materie wohl unvermeidlich etwas trocken ausfallenden) Darlegungen mit dem Vorschlag, die im Alter gegenüber seinen Verwandten an den Tag gelegte Großzügigkeit Poussins als einen Reflex der ihn ab ca. 1640 quälenden und milder stimmenden Krankheit zu interpretieren.

Donatella Sparti (»La maison-atelier de Poussin«) hatte sich vorgenommen, den vor allem durch die Legendentradition des 19. Jh.s gespeisten Mythos der Einheit von Wohnort und Atelier im (heute nicht mehr mit Sicherheit zu lokalisierenden) Haus des Künstlers zu untersuchen, und war dabei auf einen wahren, unter den Schichten von Klischees verborgenen Kern gestoßen: scheint sich Poussin in Rom doch tatsächlich einen Haushalt eingerichtet zu haben, der Atelier und Wohnung zu einer Art von Symbiose verband. Das Anliegen der Rednerin war es zugleich, den Poussin-Schwager Jean Dughet von dem im 19. Jh. aufgekommenen Verdacht zu befreien, er habe sich vor bzw. nach Poussins Tod einiger Gegenstände aus dessen Atelier bemächtigt und sie unrechtmäßig verkauft.

Nicholas Turner (»Sur l' 'Autoportrait' dessiné du British Museum«) machte sich zum Anwalt des 1969 erstmals bereits von Kurt Badt (in dessen zu wenig beachtetem Artikel in: *Pantheon* N.F. XXVII, 1969, p. 395ff.) abgelehnten Zeichnungs(selbst?)porträts Poussins und versuchte die zuletzt von Rosenberg 1991 (in: *Burlington Magazine* CXXXIII, p. 212) erhobenen Einwände bezüglich Stil, Chronologie und kommentierender Beischrift zu entkräften, indem er das Werk einer vorbildlichen Analyse unterzog. Turner betrachtete das Blatt dabei zunächst vor dem Hintergrund der es im 18. Jh. beherbergenden Sammlung Francesco Maria Gaburris und konnte diesen somit überzeugend für die Rahmung sowie die (z. T. falsche Angaben übermittelnde und seinerzeit schon von Badt in die Mitte des 18. Jh.s datierte) Beischrift verantwortlich machen. Der Vortragende räumte ein, daß der stilkritische Befund der Zeichnung in einigen Details gewichtige Probleme bereite, machte demgegenüber jedoch die Autoritäten einer fast lückenlosen (zwar nur bis in die erste Hälfte des 18. Jh.s zurückverfolgbaren, doch stets von der Zuschreibung an Poussin begleiteteten) Pro-

venienz sowie der Person Gaburris geltend. Rosenberg und Ann Sutherland-Harris indes äußerten sich in der anschließenden Diskussion gegenüber Turners Werbung für das Blatt weiterhin skeptisch, und da die von Badt erkannten, in der Tat verdächtigen Parallelen zwischen Bekleidung und Mimik des Porträtierten und Le Bruns »Le Pleurer« (in dessen *Conférence sur la Méthode pour apprendre à dessiner les Passions* von 1677, Tafel 39b) leider unerörtert blieben, ist es weiterhin nicht auszuschließen, daß mit der (auch stilistisch z. T. eher dem 18. Jh. zuneigenden) Zeichnung ein an Le Bruns Vorlage orientiertes fiktives Poussin-Porträt von anonymer Hand vorliegt.

Konrad Oberhuber (»Dessins de jeunesse de Poussin«) überraschte in seinem Vortrag zunächst einmal mit dem Zugeständnis, mittlerweile doch die von ihm zuletzt (*Poussin – The Early Years in Rome*, New York 1988, D9-20; D188) als Kopien abgelehnten Windsor-Zeichnungen aus dem Frühwerk Poussins als authentisch zu akzeptieren, und nutzte die ersten Minuten seines Vortrages zu einer generellen Revision einiger damals von ihm vertretener Gedanken sowie zu einer Schelte der kritischen Aufnahme derselben von seiten der Forschung (wie sie sich zuletzt vor allem in der erwähnten tendenziösen Hängung in Chantilly manifestierte). Sodann demonstrierte er anhand eines Defilees von (in der Zuschreibung äußerst diskutablen) Landschafts- und (größtenteils übereinstimmend akzeptierten) Figurenzeichnungen seine Entwicklungstheorie zum Zeichenstil des jungen Poussin, die sich – in Fortführung seiner Studie von 1988 – auf die (noch immer häufig nur schwer objektivierbaren) Beobachtungen zu Raumgestaltung und Figureneingliederung stützt.

Der in Edinburgh aufbewahrten (stilistisch sehr heiklen und daher in der Zuschreibung noch immer zu Recht umstrittenen) »Mystischen Hochzeit der Hl. Katharina« waren die Ausführungen von *Ann Sutherland-Harris*

(»Attribution, commanditaire, iconographie«) gewidmet, die noch einmal den Umstand betonte, daß das Bild auf Eichenholz gemalt sei – einen in Italien äußerst selten verwendeten Bildträger. Auf der überzeugenden Grundlage dieser Beobachtung konstruierte sie aufwendig entworfene Hypothesen zu einzelnen Aspekten des Werkes (ihrzufolge von Poussin noch in Paris um 1623 als Auftrag Marinos ausgeführt und dann nach Rom verbracht, wo es in die Sammlung Cassiano Dal Pozzos gelangte), welche zuletzt die Frage aufwerfen, ob der eingangs konstatierten Materialproblematik damit nicht zuviel zugemutet wird. Sicher schon keine frühen Dokumente eine Poussin-Zuschreibung (nach einigen zwischen Anonymität und namentlichen Erwähnungen schwankenden Inventareinträgen wird das Werk erst 1730 in einem Inventar der Sammlung Dal Pozzo mit Poussins vollem Namen in Verbindung gebracht, als es um seinen Verkauf an »*certi inglesi*« geht – vgl. dazu Timothy J. Standring in: *Burlington Magazine* CXXX, 1988, p. 611 u. 617; gegen die Poussin-Zuschreibung auch Thuillier, 1994, p. 267, No. B17), so weist das Gemälde des weiteren keinerlei stilistische Parallelen zu den um 1622/23 in Paris für Marino entstandenen Poussin-Zeichnungen auf, während zuletzt auch die Frage offen bleiben muß, ob es sich bei der Eichenholztafel nicht ebensogut um einen schon früher aus Nordeuropa transportierten und später in Italien lediglich wiederverwendeten Bildträger handeln könnte.

Hugh Brigstocke (»Répliques, copies et pratiques d'atelier«) stellte u. a. eine weiteres auf Eichenholz gemaltes und Poussin (erstmalig durch Oberhuber, 1988, p. 264, Nr. 21) zugeschriebenes Bild vor (»Ruhe auf der Flucht«; zur spektakulären Verkaufsgeschichte vgl. *Giornale dell'arte* Nr. 114, 1993, p. 70; gegen diese Zuschreibung vgl. Thuillier, 1994, p. 268, No. B25). Brigstockes eigentliches Anliegen war es jedoch, zunächst einmal Poussins Zeichnungen auf ihre unterschiedlichen Zwecke hin zu befragen, um so zur



Abb. 4: Nicolas Poussin: Sieg der Israeliten über die Midianiter. Windsor Castle, 11884 (The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II)

Definition eines Gattungsstils zu gelangen, der davor bewahren soll, für in der Ausführung ähnliche Blätter den gleichen Entstehungszeitraum anzunehmen, ohne zuvor überprüft zu haben, ob die Ähnlichkeit nicht vielmehr durch die gleiche Funktion der Zeichnungen bedingt sein könnte (Präsentationszeichnungen z. B., zu unterscheiden von Entwurfs-skizzen, Kompositionsstudien oder autonomen Zeichnungen). Auf der Grundlage dieses Gattungs- oder Funktionsidiomes kritisierte Brigstocke etwa die von Prat und Rosenberg (Kat. 14/44 u. 20/45) vertretene Annahme, daß die von ihnen (zu früh) um 1626/27 datierten Vorzeichnungen zum »Triumph der Flora« und »Parnass« erst um 1631/32 in Gemälde umgesetzt worden seien. Tatsächlich scheint es dem Rezensenten, daß beide Autoren gleichfalls dem (idealtypisch in den Marino-Zeichnungen vertretenen) Präsentationsstil Poussins erliegen, wenn sie ein Blatt aus Windsor (Kat. 9, wo schon zu Recht gefragt wird: »s'agissait-il d'un dessin

de 'présentation'?«) viel zu früh auf 1626 datieren, obgleich sowohl die Komposition selbst als auch eine einzelne Motive daraus variierende Zeichnung (Windsor 11884r: Abb. 4) engste Nachbarschaft zu dem sicher auf 1632/33 datierbaren Gemälde »Zug durch das Rote Meer« (Melbourne: Abb. 5) aufweisen (vgl. Parallelen wie die Kampfgruppe mit dem zu Boden Gestürzten in Kat. 9 links und Abb. 4 rechts, die Gestalt der die Arme gen Himmel reckenden Figur links in Abb. 4 und 5 sowie das in allen drei Szenen anzutreffende Motiv der übereinandergestapelten Schilde), also wohl nicht vor Beginn der 30er Jahre datiert werden können. Da beiden Zeichnungen obendrein große Ähnlichkeit mit der bereits angeführten Präsentationszeichnung des 1631/32 datierten »Parnass« eigen ist, erweist sich das von Prat/Rosenberg angewendete Modell als durch nichts gerechtfertigt.

Seine Tragweite und Fruchtbarkeit erst noch erweisen muß hingegen Brigstockes Vor-



Abb. 5: Nicolas Poussin: Der Zug durch das Rote Meer. Melbourne, National Gallery of Victoria (University of Melbourne)

schlag, einige bislang unter den Kopien rangierende Bilder als mögliche Repliken aufzuwerten, die von Poussin als »Werkprotokoll« angelegt oder aber im Rahmen der Neugestaltung eines bereits interpretierten Sujets als experimenteller Bildfindungsprozess ausgeführt worden sein könnten: eine interessante Hypothese, ausgelöst wahrscheinlich durch die Diskussion um die Wemyss-Fassung der »Taufe Christi« und entwickelt nach dem von Oberhuber (1988, D31, D37, D58) für einige Zeichnungen vorausgesetzten »ricordo«-Modell, doch angesichts der unsicheren Provenienzen entsprechender Stücke sowie des noch immer nicht in Angriff genommenen Fragenkomplexes nach Existenz und Organisation einer Poussin-Werkstatt eine schier unlösbare

Aufgabe. Beim gegenwärtigen Stand der Forschung birgt diese Hypothese daher primär das Risiko in sich, die Zuschreibungs-Diskussionen mit einer ganzen Schwemme bereits als Kopien abgelehnter Bilder neu zu belasten (einen Vorgeschmack hierauf bot die kleine Ausstellung *Intorno a Poussin* in Rom, wo gleich zwei, in Stil und Qualität vollkommen unterschiedliche Kopien nach Poussins »Triumph der Flora« aus dem Louvre [Kat. 13] gleichermaßen als Repliken präsentiert wurden – vgl. den begleitenden Ausstellungskatalog, Nr. 5 u. 6).

Gleichfalls um die Rehabilitierung eines in der Literatur seit 1960 nur noch mit Ablehnung belegten Werkes ging es *Humphrey Wine* (»'La nymphe endormie' de Londres: l'apport



Abb. 6: Nicolas Poussin: *Das Reich der Flora*. Dresden, Staatl. Kunstsammlungen (Museum)

des radiographies«), der sich die seinerzeit schon von Martin Davies (*National Gallery Catalogues – French School*, London, 1956, p. 184) beschriebenen Röntgenuntersuchungen der Londoner »Schlafenden Nymphe« wieder vorgenommen und auf Hinweise für eine eventuelle Authentizität hin studiert hatte. Während Davies einen unter der obersten Malschicht verborgenen und während der technischen Untersuchung entdeckten Männer-Torso u. a. zu der Figur des knieenden Königs in Poussins »Midas vor Bacchus« (München, Pinakothek) in Beziehung gesetzt hatte, identifizierte Wine das Szenen-Fragment aufgrund einer behelmten Nachbarfigur eher als Teil einer Kriegsszene, die ihn an die frühen Schlachtenbilder Poussins denken ließ. Ganz im Sinne Brigstockes plädierte Wine

daher abschließend dafür, die auf London und Zürich (Kunsthau sowie, von ihm nicht erwähnt, Sammlung Dr. Thalberg) verteilten Fassungen (*Poussin Problems*, Nr. 1 und 2) als das 1626 angefertigte Original bzw. die auf Bestellung gelieferten Repliken zu betrachten, mit denen Poussin einen Marktbedarf an schnell und flüchtig gemalten Erotika zu bedienen versucht habe; die – schwierig zu lesenden – Röntgenaufnahmen könnten sich jedoch ebensogut auch als Versuch eines Epigonen lesen lassen, einzelne Figuren aus Poussins »Midas«-Gemälde zu kopieren, dem die Gestalt der schlafenden Nymphe zuletzt ihre Physiognomie wie auch ihre Pose verdankt.

Francesco Solinas (»Cassiano Dal Pozzo et Poussin: une collaboration amicale«) gab



Abb. 7: Giulio Romano: *Psyche erlebt die Hilfe der Ceres*. Mantua, Palazzo del Te, Sala di Psyche (Frick Art Reference Library, New York)

einen Überblick über die fast dreißigjährige Zusammenarbeit des Malers mit dem auch als dessen Mentor zu würdigenden Mäzen und stellte zugleich Hinweise auf die in jüngster Zeit erneut angefochtene Beteiligung Poussins an der Erstellung von Dal Pozzos archäologischer Zeichnungssammlung in Aussicht (vgl. dagegen Blunt, *The Drawings of Poussin*, London 1979, p. 128, Nicolas Turner in: *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo*, Ausst.Kat., London 1993, p. 31f., sowie Henrietta McBurney in ihrem Katalogbeitrag, p. 59f.), die er dann auf dem Kongress in Rom vortrug. Vor ihrem Hintergrund sprach Solinas sich vorrangig für eine vielseitigere Rekonstruktion von Dal Pozzos »Museo

Cartaceo« aus, derzufolge dort auch weniger ausgeführte Antiken-Zeichnungen vom Typ der sogenannten »anthology drawings« (vgl. Blunt, 1979, p. 136) Aufnahme finden könnten.

David Freedberg (»Poussin, Ferrari, Cortone et l' 'Aetas Florea': nouveau regard sur 'Le Triomphe de Flore'«) probierte eine neue Lesart von Poussins 1631 entstandenen »Reich der Flora« (Dresden; Kat. 44), indem er das Sujet vor dem Hintergrund der im 17. Jh. erstarkenden römischen Leidenschaft für Gärten betrachtete, die sich auch in Publikationen wie Giovanni Battista Ferraris *Aetas Florae* von 1625 niederschlug. Ausgehend von dem (zusammenfassend bereits



Abb. 8: »Allegrezza«, Stichillustration aus Cesare Ripas »Iconologia«, Siena, 1613, p. 19 (Autor)

von Walter Friedländer, *Nicolas Poussin – A New Approach*, London 1966, p. 30ff. erörterten) Gedanken, daß Poussin sich an Vorbildern Pietro da Cortonas orientiert habe, präsentierte Freedberg ferner zwei von dessen Stichillustrationen zu Ferraris *De Florum Cultura* (Rom 1633) als mögliche ikonographische Modelle für Poussins tanzende Flora (»Il trionfo della Natura sull'Arte«) sowie die im Hintergrund links aufgestellte und von Blumenkörben flankierte Satyr-Herme (Frontispiz-Stich). Hiergegen ist jedoch einzuwenden, daß letztere (Abb. 6) wohl auf die (von Poussin fast wörtlich zitierte) Herme in Giulio Romanos Mantuaner Lünettenfresko »Psyche erfleht die Hilfe der Ceres« (Südwand der Sala di Psiche, Palazzo del Te; Abb. 7) zurückgeht, während die parallelen Schreitgesten von Cortonas Vertumnus und Poussins Flora auf die beiden gemeinsam zugrundeliegende ikonographische Quelle zurückzuführen sind: den bei Cesare Ripa, *Iconologia*, Siena 1613, p. 19, illustrierten und im Text als »manifesto inditio« vorgeschriebenen Tanzschritt der »Allegrezza« (Abb. 8), von welcher

es dort p. 18/20 heißt: »vestita di verde... prontamente mostri di ballare in un prato pieno di fiori«.

Der Ertrag der von Timothy J. Standring vorgestellten Forschungen (»Poussin, le cardinal Massimi et d'autres mécènes romains«) wird in vollem Umfang erst bei Erscheinen der Kongreßakten zu würdigen sein, da der Referent sein neuentdecktes Dokumentenmaterial (u. a. mit weiterführenden Aufschlüssen über die von Kardinal Camillo Massimi besessenen Gemälde und Zeichnungen Poussins) in einem vorläufigen Stadium erster Auswertung darbot.

Gilles Chomer (»Poussin et Jacques Stella«) eröffnete den zweiten Kongreßtag mit einem fein gezeichneten Porträt Stellas, dem er – als Freund, Malerkollegen und Auftraggeber Poussins – zwar zugestand, sich aus einzelnen Werken seines berühmteren und von ihm bewunderten Gefährten mit Anregungen und Vorbildern bedient zu haben, den er jedoch vor dem Verdacht verwahrt wissen wollte, Poussin jemals in täuschender Weise imitiert zu haben (so die Hypothesen Otto Grautoffs, *Nicolas Poussin*, München 1914, Vol. II, p. 276, und vor allem Wilds, die 1980, p. 282ff. vier Werke aus Poussins Œuvre streicht und Stella zuschlägt).

Véronique Gérard-Powell (»Poussin et Velazquez«) begab sich auf die Suche nach möglichen Spuren einiger Poussin-Gemälde nach Velazquez' Rom-Besuchen 1629/30 sowie 1649/50 in dessen Werk und verlor sich dabei leider in einer (anschließend auch von Bätschmann kritisierten) Zergliederung von Velazquez' Gemälden »Jakob erhält Josephs Tunika« (Escorial), »Apoll in der Schmiede des Vulkan« und »Las Meninas« (beide Prado), anhand welcher sie – wenig überzeugend – Anleihen einzelner Figuren und ganzer Kompositionsschemata aus Poussins »Tod des Germanicus« (Kat. 18), »Martyrium des Hl. Erasmus« (Kat. 26) und dem Louvre-Selbstporträt (Kat. 190) nachzuweisen versuchte.

Ruth Rubinstein rekapitulierte in ihrem pointiert und auch (leider sonst ein Manko auf diesem Kongreß:) humorvoll vorgetragenen Exkurs über die unterschiedlichen Quellen, Typen und Funktionen der von Poussin dargestellten Flußgötter (»Poussin et la sculpture antique: le thème des dieux-fleuves«) zunächst generell deren durch die Auffindung antiker Skulpturen initiierte Aufnahme in die europäische Malerei des 16. Jh.s, ehe sie sodann anhand der »Aussetzung des Moses« von 1648 (Oxford, Kat. 221) exemplarisch den komplexen Einsatz dieser Gottheiten in späteren Kompositionen Poussins untersuchte (bezüglich ihres interessanten Vorschlages, hinter der dort dem Nil beigesellten Sphinx aufgrund ihrer entspannten Pfotenstellung sowie ihrer mitra-artigen, weichen Kopfbedeckung eine Stichillustration und deren Kommentar im 1654 erschienenen dritten Band des *Oedipus Aegyptiacus* Athanasius Kirchers als Quelle zu vermuten, ist freilich anzumerken, daß z. B. bereits auch schon jene Sphingen auf dem Hauptgesimsfries der 1633/34 vollendeten Westfassade des Palazzo Barberini in Rom eine ebensolche Haube tragen – eine sehr gute Detailabbildung derselben in *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, Rom 1983, Vol. I, p. 177).

Claire Pace (»Héros de légende: Achille et Enée«) betonte die faszinierenden mythologischen Parallelen zwischen den Göttersöhnen Achill und Aeneas (beider, für das Schicksal ganzer nachfolgender Populationen ausschlaggebender Lebensweg ist schicksalhaft an Waffenpräsentationen geknüpft) und sah solche Entsprechungen im Œuvre Poussins fortgesetzt, wo das entsprechende Schicksalsmoment beider Helden je gleich zweimal interpretiert erscheint (s. o. zu Kat. 209 u. 225; die »Aeneas«-Bilder aus Toronto und Rouen bedauerlicherweise nicht in der Ausstellung). Leider hatte sich die Vortragende angesichts einer auf 30 Minuten bemessenen Redezeit mit der Analyse von Genese, Kom-

position und Dramaturgie dieser vier Gemälde übernommen, so daß ihre anfänglich breit ausgeführten Überlegungen am Ende überganglos in ein skizzenhaft verbleibendes Fazit umschlagen mußten.

Gleichfalls antiken Heroen gewidmet waren die Reflexionen Richard Verdis (»Poussin et la 'Vie de Phocion' de Plutarque«), der nach den Gründen und Motiven fragte, die um 1648 Poussins Wahl bei der Suche nach Bildthemen auf einen Stoff wie z. B. die von keinem anderen Künstler sonst gestaltete Vita des Phokion (Kat. 168/169) fallen ließen. Wie hierbei gezeigt werden konnte, vereinte dieser idealtypisch die von Poussin auch an anderen stoischen Helden hochgeschätzten Tugenden sämtlich in sich und stellte somit eine Identifikationsfigur ersten Ranges dar.

Saburo Kimura (»A propos de 'Camille et le maître d'école de Faléries'«) nahm kompositorische Parallelen zwischen der zweiten, 1637 für La Vrillière ausgeführten Fassung von Poussins »Camillus« (Louvre) und zwei im 16. Jh. verlegten Quellentexten (einer bebilderten Plutarch- sowie einer mit Stichen Jost Ammans illustrierten Livius-Ausgabe) als Garanten dafür, daß Poussin diese Veröffentlichungen nicht nur konsultiert, sondern daraus auch bildkonstituierende Anregungen bezogen habe. Die von ihm als Kriterium betonte, tatsächlich gegenüber der ersten Fassung auffallende Nahansichtigkeit der Figuren scheint im vorliegenden Fall (ebenso wie das für Poussin mit 252 x 268 cm ungewöhnlich große Format) jedoch eher auf den Umstand zurückzuführen sein, daß La Vrillière das Gemälde als Pendant zu Guido Renis »Raub der Helena« (253 x 265 cm; Louvre) bestellte, dessen stolzer Besitzer er war.

Die Diskrepanz zwischen den wenigen überlieferten Landschaften Poussins und der Vielzahl der ihm in den Quellen zugeschriebenen entsprechenden Werke ermutigten Clovis Whitfield (»A propos des paysages de Poussin«) zu dem Vorschlag, einige bislang dem Poussin-Schüler und -Schwager Gaspard

Dughet zugeschlagene Gemälde (insbesondere die in Edinburgh aufbewahrte »Landschaft mit See«) als von Poussin in den 40er Jahren selbst ausgeführt zu betrachten. Anhand einiger suggestiv gegenübergestellter Bildauschnitte der (als Werk Poussins dokumentierten) »Heiteren Landschaft« (Sudeley Castle; Kat. 201) und des Edinburgher Gemäldes (Marie-Nicole Boisclair, *Gaspard Dughet*, Paris 1986, Nr. 286) versuchte Whitfield, das skeptisch gestimmte Auditorium zu überzeugen, erweckte damit jedoch vor allem Argwohn, dem Sutherland-Harris mit ihrer Bemerkung Worte verlieh, daß der Vortragende bezeichnenderweise auf eine Konfrontation von Gesamtansichten beider Werke verzichtet habe.

Als Allegorie der Tugenden und Fähigkeiten der Malerei las *Elizabeth Cropper* Poussins »Blindenheilung« im Louvre (»Toucher le regard: 'La Guérison de l'Aveugle'«), deren Schauplatz sie in Kapernaum lokalisiert wissen wollte (nicht, wie seit Félibiens *Entretiens*, 1725, IV, p. 61 üblicherweise angenommen, in Jericho; zu den bereits 1667 an der Académie Royale ergebnislos ausgetauschten Argumenten, welche für Mt 9, 28 bzw. Mt 20, 30 als zugrundegelegtem Bibeltext sprechen vgl. Henry Jouin, *Conférences*, Paris 1883, p. 66ff.). Für ihre assoziative Exegese nahm sie sich den 1667 vor dem Gemälde gehaltenen Akademievortrag Sébastien Bourdons (s. o.) zum Leitfaden und war bestrebt vorzuführen, wie der Prozeß des Sichtbarmachens der Dinge, der Übergang von deren haptischem zu ihrem optischen Begreifen hier einmal selbst zum Thema der Malkunst werde.

Daß auch solche kunstvoll und dicht gearbeiteten Allegoresen einander zuletzt regelrecht ausschließende Ergebnisse zeitigen können, wurde anhand der beiden den zweiten Tag beschließenden Vorträge deutlich, die dem gleichen Werk, Poussins letztem und unvollendetem Gemälde »Apollo und Daphne« (Louvre; Kat. 242) gewidmet waren. *Charles Dempsey* (»La mort en Arcadie: les dernières

œuvres de Poussin«) konnte dabei erstmals die im rechten Hintergrund des »Daphne«-Bildes am Boden liegende (bislang im Widerspruch zu den literarischen Quellen mit Narziss, Hyazinth oder Daphnis identifizierte) Gestalt überzeugend als den Königssohn Leukippos bestimmen, der sich, in Daphne verliebt, als Jägerin verkleidet hatte, um der Geliebten im Gefolge der Diana nahe sein zu können. Um Leukippos' List aufzudecken, schickte der eifersüchtige Apollo daraufhin eine große Hitze, welche die Jägerinnen dazu bewog, ein Bad zu nehmen, wobei die Verkleidung entdeckt und Leukippos mit dem Tod bestraft wurde: Von Hirten betrauert, liegt der leblose Körper des für seine Liebe Gestorbenen in Poussins »Daphne«, und mit der Klage um diesen ersten Toten Arkadiens hält, Dempsey zufolge, dort auch die Poesie Einzug. *Oskar Bätschmann* (»'Apollon et Daphne' [1664]: le testament du peintre-poète«) konnte sich diesen, eine Reflexion über Poussins »Et in Arcadia ego« (Louvre; Kat. 93) beinhaltenden Ausführungen nicht anschließen, da in dem von ihm eröffneten, eher lose durch die thematische Klammer des »späten« bzw. »letzten Werkes« zusammengehaltenen Deutungskosmos der durch die Rache von Aphrodite und Eros erblindet von einem Felsen herabgestürzte Daphnis eine wesentliche Vermittlungsfunktion einnahm; Bätschmann, der in Poussins »Daphne« auch eine Allegorie des Blicks wirksam sah, hielt daher an der von Dempsey widerlegten Identifikation des Toten als Daphnis fest und schloß seine (auch das Autonomiebestreben Poussins ansprechenden) Darlegungen mit einem Ausblick auf mögliche Parallelen zu einem weiteren künstlerischen Vermächtnis: Cézannes »Badenden«.

Zur Eröffnung des dritten Kongreßtages sprach *Sebastian Schütze* (»Poussin, Aristide de Thèbes et la représentation des 'affetti' dans la peinture italienne au début du XVIIe siècle«) mit dem aus Beschreibungen bekannten Gemälde des Aristides (Plinius,

Naturalis historia, 35.98ff.) eine bereits von Heinrich Füssli und Blunt (*Nicolas Poussin*, Washington 1967, p. 94) in Erwägung gezo-gene Bildvorlage für die Mutter/Kind-Gruppe in Poussins »Pest von Asdod« (Louvre; Kat. 43), welche (im Unterschied zu den anderen, hierfür von Poussin verarbeiteten Quellen) den Akzent freilich auf die Darstellung der angesichts des eigenen Todes über das Schicksal ihres Kindes räsonnierenden Mutter legte (vgl. dazu schon Füssli in seinen 1801 erstveröffentlichten *Lectures on Painting*, London 1831, p. 64ff.). Hiervon ausgehend, verfolgte der Redner den Einsatz einzelner Affekt- und Pathosformeln im Werk Poussins und schloß mit einigen Thesen zu Motivation und Systematik der dort zu beobachtenden Amalgamierung von in der Antike wie im Cinquecento gesuchten Vorbildern, wobei er kurz auch auf eine Stichillustration aus Thomaso Porcacchis 1591 zu Venedig erschienenen *Funerali antichi* (p. 53, Tafel IX) als mögliche Anregung für eine zwischen 1632/40 datierte, den Tod des Germanicus illustrierende Poussin-Zeichnung verwies (Chantilly-Kat., Nr. 26).

Wie zuvor Freedberg, wandte sich anschließend *Matthias Winner* (»L'Empire de Flore' et le problème de la couleur«) Poussins »Reich der Flora« (Dresden; Kat. 44) zu, das er einer gleichermaßen eindringlichen wie gelehrten Lektüre unterzog. Auch er fragte nach den Beweggründen Poussins bei der Wahl gerade eines solchen Bildthemas und stieß hierbei auf den bislang stets vernachlässigten Aspekt des mit dem Flora-Sujet verknüpften Farbenreichtums. Unter Voraussetzung der Schriften Albertis und Vitruvs gelangte Winner zur Etablierung einer Farbikonographie der einzelnen Figuren, welche zugleich im Interesse eines synästhetischen Paragone-Wettstreits funktionierten: die Tastbarkeit der Skulptur, Blumenduft und der Klang der menschlichen Stimme seien hier mit Hilfe der Farben aufgerufen und sichtbar gemacht, so daß Flora, die Königin der

Farben, zuletzt durch einen Garten tanze, der als programmatisches Reich der Möglichkeiten des Malers betrachtet werden könne. *Youri Zolotov* (»Le Rameau d'or de Virgile«) schickte sich daraufhin an, Poussins Einstellung gegenüber dem Verhältnis von angeborenem und erworbenem Talent vor dem (etwas breit entfalteten) Hintergrund sowohl der von Poussin adoptierten Texte, als auch deren ideengeschichtlicher Tradition zu bestimmen. Er schlug dabei u. a. eine Passage aus Traiano Boccalinis 1612/13 erstveröffentlichten *Ragguagli di Parnaso* (Ragguaglio XXVIII) als literarische Quelle für Poussins »Parnass« (Madrid, Prado; Kat. 45) vor und interpretierte dementsprechend den im Gemälde vor Apoll knieenden Dichter (entgegen Erwin Panofskys Identifikation desselben mit Giambattista Marino, in: *A Mythological Painting by Poussin*, Stockholm 1960, p. 54f.) als Torquato Tasso (von Panofsky, p. 53 in der Figur vorne links bestimmt).

Anhand des Selbstporträts Poussins im Louvre (Kat. 190), in welchem er ein Doppelspiel von Abbildungsebenen wirksam sah (das gemalte Porträt Poussins auf der bildtragenden echten Leinwand / der gemalte Schatten Poussins auf der gemalten Leinwand im Hintergrund) demonstrierte *Anthony Colantuono* (»Interpréter Poussin: métaphore, similarité et 'maniera magnifica'«) einleitend seine Auffassung poussinscher Metaphorik, ehe er sich, wie vor ihm Rubinstein, der »Aussetzung des Mose« (Oxford; Kat. 221) als einem Beispiel für Poussins 'maniera magnifica' zuwandte. Colantuono suchte hier vor allem die synkretistische Interpretation seiner Dissertation (*The Tender Infant*, Baltimore 1986, p. 323) durch ein syllogistisches Modell abzustützen, das den gedanklichen Weg Poussins zu der vorgeblichen Parallelisierung von Moses mit Attis rekonstruierbar machen sollte: ein sehr gelehrt ansetzendes, spekulatives Unterfangen, bei dem sich jedoch angesichts der eindeutigen (von Colantuono auch angeführten) zeitgenössischen Schriftquellen

(zusammengefaßt in der kritischen, auf diesem Kongreß vielzitierten Äußerung des Loménie de Brienne über Poussins Flußgötter, abgedruckt wieder bei Thuillier, 1994, p. 202) die Frage nach dessen tatsächlichem Nutzen aufdrängt.

Maxime Préaud (»Poussin dans les éditions d'Etienne Gantrel«) stellte den nach Poussins Tod aktiven Stecher und Verleger Gantrel vor, in dessen Besitz sich einige Poussin-Kopien befanden, die ihm wohl als Vorbilder für seine Nachstiche dienten.

Jean-Claude Boyer (»Un amateur méconnu de Poussin: Daillon du Lude«) rekapitulierte die bereits bekannten Dokumente, in denen Gaspard de Daillon, Erzbischof von Albi und Sohn des Comte de Lude, in Erscheinung tritt, und zeichnete sodann seinen, Poussins Leben und Werke zuweilen direkt kreuzenden Werdegang. De Daillon transportierte nicht nur im Auftrage Richelieus zwei der Poussin-»Bacchanale« nach Frankreich, sondern nahm auch selbst in seine Sammlung mindestens drei von dessen Gemälden auf. Aus den zugrundeliegenden dokumentarischen Spuren wob Boyer ein spannendes Konstrukt aus Hypothesen, denzufolge der von Bellori anonym erwähnte (von Georges Duplessis in *Revue Universelle des Arts* VIII, Paris, 1858, p. 13 mit Henri d'Avic, von Émile Magne, *Nicolas Poussin*, Paris 1928², p. 45 mit Alexandre Courtois gleichgesetzte) »gentiluomo del Poitù«, der den jungen Poussin vor 1616 in Paris beherbergte und mit ihm dann in seine Heimat zurückkehrte, als Gaspard de Daillon identifiziert werden könne.

Ein Porträt Séraphin de Mauroys zeichnete *Richard Beresford* (»Séraphin de Mauroy et Poussin«), mit dessen Persönlichkeit zugleich ein auf dem Kongreß sonst kaum thematisierter Aspekt des *Œuvres* zur Sprache kam: die religiösen Gemälde. Da de Mauroy (ein Kollege der Poussin-Freunde Chantelou, Chambray und Noyers) ein ausgesprochen frommer Mann gewesen zu sein scheint, finden sich in seiner Sammlung ausschließlich Hinweise auf religiöse Werke von Poussins Hand, unter denen eine »Kreuzabnahme« (möglicherweise das Gemälde in St. Petersburg?; vgl. zuletzt Thuillier, 1994, p. 246, No. 39) noch der eindeutigen Identifizierung harrt.

Arabella Cifani trug die zusammen mit *Franco Monetti* erarbeiteten Ergebnisse über Bestand und Geschichte der Bildersammlung des Cassiano-Vetters Amadeo dal Pozzo in Turin als exemplarischen Ausschnitt ihrer aktuellen Forschungen vor (»Poussin dans les collections piémontaises des XVIIe, XVIIIe et XIX siècles«); beide Autoren machten es dabei auch zu ihrem Anliegen, ein bislang Poussin ab- und einem Epigonen zugeschriebenes ovales Bild mit einer »Ruhe auf der Flucht« aufgrund eines Inventareintrages wieder als Original zu rehabilitieren (Budapest, Szépművészeti Múzeum; gezeigt auch als Nr. 10 in *Autour de Poussin* im Louvre). Da man um die gelegentliche Unzu-

verlässigkeit solcher Inventarlisten weiß (vgl. dazu kürzlich Thuillier, in: *Revue de l'art* CV, 1994, p. 35), stimmt es bedenklich, daß nicht nur das stilistische Erscheinungsbild des Gemäldes (auch bei der von Cifani/Monetti vorgeschlagenen Datierung auf 1627/28) weiterhin nur schwer mit Poussins Stilidiom vereinbar ist, sondern daß auch die in einem Inventar der Dal Pozzo-Sammlung 1740 präzise notierte Beschreibung (durch Standing: s. o., p. 625f. publiziert) eines »*Philippus Poussini imitator Gallus*« zugeschriebenen Werkes in allen Details mit der in Rede stehenden Komposition (nicht jedoch ihrem Format) übereinstimmt. Da ein Identifikationsirrtum vonseiten der (diesen Umstand leider undiskutiert lassenden) Autoren auszuschließen ist, könnte wohl nur eine technische Untersuchung des Gemäldes (auf dessen Rückseite eine heute nicht mehr lesbare Inschrift das Werk eben jenem 1695 bereits in einem Inventar erwähnten »*Filippo francese che imitava Monsiù Posino*« zuerkannt haben soll) Aufschluß über die Identität des Bildes geben.

Der in Abwesenheit verlesene Vortrag *Arnauld Brejon de Lavergnée* (»Tableaux de Poussin et d'après Poussin dans une collection parisienne vers 1860«) stellte die (bis auf den 1869 erfolgten Verkauf von Poussins »Apollo und Daphne« [Kat. 242] an den Louvre) fast intakt überkommene Privatsammlung des Marquis de Gouvello vor, die nicht nur mit vier neuen Gemälden Sébastien Bourdons, sondern auch sieben bislang unbekanntem, wohl Ende des 17./Anfang des 18. Jh.s nach Originalen in Frankreich angefertigten Poussin-Kopien aufwartet.

Im letzten Kongreßbeitrag untersuchte *Carl Goldstein* (»La fortune de Poussin au XIXe siècle: Poussin et les académies«) schließlich die Prinzipien, unter denen die Werke Poussins den Akademieschülern als vorbildhaft anempfahlen wurden. Er zeigte eine langsame Verschiebung des Schwergewichts von der getreu imitierenden Kopie zu deren Ablehnung im Interesse einer selbständigeren Aneignung und schließlich freien Interpretation der in den Vorbildern als wirksam erkannten Regeln und Konzepte.

Da auf die angekündigte Abschlußdiskussion verzichtet wurde, unternahmen Bättschmann und Mérot eine zusammenfassende Rückschau. Bättschmann beklagte den in den einzelnen Beiträgen zu beobachtenden Mangel an Methodenvielfalt und kritisierte die Isolierung einzelner Werke Poussins, welche nur selten zueinander in Beziehung gesetzt worden seien.

Tatsächlich wirft der bei Kongreßbeginn durch Rosenberg beschworene Vergleich mit dem Kolloquium von 1958 ein signifikantes

Licht auf die mittlerweile veränderten Bedingungen der Poussin-Forschung. Konnte damals in einem einzelnen Beitrag noch zu vielen Bildern einer oder mehrerer Schaffensperioden Fundamentales gesagt werden, so erfreut sich ein beträchtlicher Teil des Œuvres inzwischen einer gründlichen historisch-dokumentarischen oder kunstkritischen Bearbeitung. Während die Suche nach klärenden und präzisierenden Dokumenten (vgl. die auf dem Kongreß vorgestellten Forschungen von Cifani-Monetti, Michel, Solinas, Sparti und Standring; in Rom: Olivier Bonfait und Ingo Herklotz), nach Bildvorlagen (vgl. die Vorträge von Freedberg, Rubinstein und Schütze; in Rom: Philippe Sénéchal und Christoph Luitpold Frommel) sowie nach literarischen Inspirationsquellen (Pace, Verdi, Winner und Zolotov) weiter fortgesetzt wird, konzentriert sich die Aufmerksamkeit der Poussinisten inzwischen zunehmend auf zwei Themenkreise, die schwerpunktartig auch auf dem Pariser Kongreß zum Tragen kamen. Da erst mit dem »Tod des Germanicus« von 1628 (Kat. 18) das früheste, sowohl erhaltene wie auch dokumentierte Werk Poussins vorliegt, übt die vorangehende, nach wie vor in fast völliger Ungewißheit liegende Periode der vor- und frühromischen Zeit eine zunehmende Anziehungskraft auf z. T. sehr reizvolle Spekulationen und Hypothesen aus (vgl. die Kongreßbeiträge von Boyer, Harris, Oberhuber, Turner und Wine), denen das Verdikt Blunts »endless – but in my view profitless« (in: *Burlington Magazine* CXVI, 1974, p. 763) keineswegs gerecht wird.

Während gleichzeitig das dokumentarisch weitgehend abgesicherte Spätwerk unterdessen in immer größerem Maße als Angriffspunkt für allegorische Exegesen bevorzugt wird (Vorträge Bättschmanns, Colantuonos, Croppers und Dempseys), beobachtet man im Gegenzug eine zunehmende Vernachlässigung und Ausgrenzung anderer Themen. Der Poussin der »Bacchanale« etwa fand auf dem Kongreß keine Vertreter und war auch von

der Ausstellung beinahe vollständig zugunsten des »frühen«, »heroischen« und »späten« Poussin verbannt; Poussin als religiösem Maler mochte sich nur Beresford annähern (vgl. aber auch den nachdenklich und behutsam die unterschiedlichen Quellen befragenden Katalog-Essay Thuilliers über »Poussin et Dieu«); die Frage nach Existenz und Organisation einer etwaigen Poussin-Werkstatt schließlich wurde alleine von Brigstocke (auf eine freilich mehr Probleme aufwerfende als lösende Weise) gestreift.

Insofern trugen die entsprechenden Veranstaltungen dazu bei, das bestehende Poussin-Bild zu klären und zu erweitern, ohne jedoch seinen Rahmen zu überschreiten. Als ein wesentlicher Faktor dürfte hierbei der Umstand wirken, daß die solcherart konservierte Sichtweise einen Forschungsspielraum eröffnet, der nicht nur die ausschließliche Anwendung einer einzigen Methode gestattet, sondern es diesen unterschiedlichen Verfahrensweisen auch erlaubt, einander einfach zu ignorieren. In der Folge hat sich zunehmend die (eingangs im Katalog, p. 19 auch von Rosenberg beklagte) Praxis etabliert, die eigene Forschungsleistung wie unabhängig und bezugslos neben die mit Schweigen belegten Resultate anders oder auch ähnlich orientierter Fragestellungen zu stellen, anstatt sich mit bestätigenden und widersprechenden Ergebnissen auseinanderzusetzen. Mit der reichen Fülle des auf den Veranstaltungen 1994 und 1995 präsentierten Materials jedoch sind nicht nur die idealen Voraussetzungen zu einer Zwischenbilanz gegeben: von ihm sollte zugleich die Einladung ausgehen, die vorliegenden Ergebnisse – sofern möglich – zusammenzudenken und dort neue Ansätze zu entwickeln, wo das herkömmliche Poussin-Bild versagt und zur Flucht in methodische Selbstbeschränkung verlockt. Thuillier schreibt in der Einleitung seiner neuen Publikation (1994, p. 10): »Faire la toilette des statues à la veille des commémorations n'est pas un rite inutile« – und dem möchte man hinzufügen: »ni même le lendemain«.

Nr. 1. Die unter Fig. 1a abgebildete Zeichnung mit dem »Tod der Jungfrau« aus Hovingham Hall irrtümlich spiegelverkehrt wiedergegeben.

Nr. 13. Aufgrund einer Verwechslung von Dokumentennummer und Ausstellungsjahr ist das unter »Provenance« zitierte Sacchetti-Inventar irrtümlich auf 1649 datiert, während es tatsächlich erst 1747 erstellt wurde (vgl. *Guercino e le collezioni capitoline*, Ausst. Kat., Rom, 1992, p. 46f.).

Nr. 24. Das auf die »Flora« (Kat. 14/44) und den »Parnass« (Kat. 20/45) wohl zu Unrecht angewendete Entstehungsmodell einer unterschiedlichen Datierung von (früher) Zeichnung und (späterem) Gemälde (s. o.) greift hier sehr viel überzeugender. Die Zeichnung ist wohl tatsächlich auf 1628/29 zu datieren, das danach ausgeführte Gemälde jedoch unmöglich – wie im Katalog behauptet – vor 1630/31 entstanden.

Nr. 43. Unter der Rubrik »Provenance« einige bibliographische Mängel. Natürlich kann Baglione den Kaufpreis des »Pest«-Bildes nicht an den Rand seines Bellori-Exemplars geschrieben haben, sondern – umgekehrt – Bellori notiert dies in seine Baglione-Ausgabe (vgl. Vat. Cod. Ottob. lat. 2977 und Giambattista Passeri, *Vite*, Rom 1772, hrsg. von Jakob Hess, Leipzig 1934, p. 326, Anm. 7); in der Bibliographie, p. 550 ferner der in diesem Eintrag angeführte Aufsatz Patrick Michels, »Rome et la formation des collections du Cardinal Mazarin«, in: *Histoire de l'art*, 1993, p. 5 – 16 nicht aufgeschlüsselt.

Nr. 53. Das Gemälde mit 1634/35 wohl etwas zu spät angesetzt: Eine Datierung um 1632 dürfte aufgrund motivischer und stilistischer Parallelen zum »Zug durch das Rote Meer«, Melbourne (s. o. und Abb. 6) korrekter sein.

Nr. 61. Obgleich Fig. 61b einen Nachstich Mariettes zeigt, wird versäumt, den Detail-Stich Poillys (Albertina) und die fast zwei Dutzend zählenden Kopien des Gemäldes zu erwähnen.

Nr. 70. Wohl eher zur 2. Serie der »Sieben Sakramente« gehörig, wo die Zeichnung in den direkt daran anknüpfenden Entwürfen (Kat. 133, besonders jedoch Kat. 134!) fortgeführt wird.

Nr. 71. Wahrscheinlich eine für die 2. »Sakramente«-Serie entstandene Skizze und im Zusammenhang mit den auf p. 317 des Kataloges zitierten Briefstellen Poussins von 1646/47 (»*triline lunaire*«) zu betrachten. Die p. 252 gegen die Interpretation der von Cordélia Hattori entdeckten und gedeuteten Zeichnungsrückseite vorgebrachte Hypothese, es handle sich bei der Darstellung nicht um einen eigenständigen Entwurf, sondern um die (durch Herkules-Szenen frei ergänzte) Kopie einer römischen Palastdekoration, ist durch nichts belegt und ändert nichts am Entstehungskontext des Blattes.

Nr. 83. Mit 1635/40 wohl zu früh datiert: Angesichts der zittrigen, fadenartigen Strichführung sowie der die Formen mit einem Liniengeflecht einkreisenden Modellierung ist eher an eine Datierung um 1649/50 zu denken.

Nr. 85. Wohl kaum – so der Katalog – vor 1640, sondern vielmehr danach, gegen 1645/50, entstanden (vgl. die Gesichtszeichnungen mit Kat. 143).

Nr. 86. Gleichfalls im Katalog zu früh datiert. Ein Zusammenhang zwischen dem Gewandstudienfragment am linken Blattrand und der »Heiligen Margarethe« von 1636/38 (Turin, Gall. Sabauda) nicht einsehbar; ferner sowohl verso-, als auch recto-Zeichnungen stilistisch eher auf die Jahre 1649/50 hinweisend.

Nr. 105. Die im Katalog zur Begründung einer Datierung auf 1642 herangezogenen Briefstellen beziehen sich auf die Ankunft von Titelblatt, Frontispiz und vier Illustrationen bei Poussin sowie seine vergeblichen Versuche, von Ludwig XIII. die einen Druckkostenzuschuß bedeutende Annahme der Widmung zu erwirken – die Tatsache, daß Poussin in seinen Briefen zwar explizit von anderen Zeichnungsprojekten, nicht jedoch von der Arbeit an seinem Ferrari-Entwurf berichtet, ist wohl als Indiz zu werten, daß seine eigene Zeichnung zu diesem Zeitpunkt bereits vorlag, so daß die von Wild, 1980, Nr. 93 und Freedberg vorgeschlagene Datierung auf 1640 (vor der Abreise nach Paris) am ehesten überzeugt.

Nr. 106. Entgegen dem Katalog könnten die Zeichnungen aus Windsor 0698 und Orléans 1040 durchaus als Präsentationszeichnung fungiert haben, da sie ausreichend »*mises au net*« sind.

Nr. 114. Das Blatt im Katalog als einzige Vorzeichnung zur »Letzten Ölung« angeführt, wobei die Skizzen in Paris, Rom (vgl. Blunt/Friedländer, *Drawings*, I, Nr. 103 und V, Nr. 415) und Cleveland (vgl. *Bulletin of the Cleveland Museum* Oktober 1984, p. 290ff. sowie Kat. 64, »Dessins«) unerwähnt bleiben.

Nr. 129. Angesichts der für Poussin ungewöhnlich glatten Ausführung eher als (Werkstatt?-)Arbeit eines Kopisten zu betrachten, dessen Hand auch Nr. 42 zuzuschreiben ist.

Nr. 138. Wie der Vergleich mit dem überzeugend um 1647 datierten »Jethro«-Blatt (Kat. 156) zeigt, hier zu früh auf 1643/45 angesetzt. Nr. 139. Die Modellierung des Torsos sowie die fahle, wenigen Farben intensive Leuchtkraft verleihende Tönung lassen – vgl. Kat. 226 – eine Datierung auf 1643/44 als zu früh erscheinen: Die Annahme einer Entstehungszeit um 1657/58 dürfte demgegenüber eher zutreffen.

Nr. 142. Ein wohl auf 1647 anzusetzender Entwurf, der auf seiner verso-Seite rechts zugleich eine Skizze zur »Treppenmadonna« (Kat. 173) zu bewahren scheint: Ins Profil gewendet Elisabeth auf einer Stufe sitzend, vor ihr die Umrisse des kleinen Johannes, hinter ihr ein blumenstreuender Engel, der in der Zeichnung aus New York (Kat. 175) dann zu einem Putto schrumpft und aus der Gemäldefassung schließlich ganz verschwindet.

Nr. 160. Die verso-Seite wird stets falsch gedeutet als Entwurf zu einem Gemälde »Moses verteidigt die Töchter Jethros«: tatsächlich handelt es sich bereits

um Skizzen zu den Wasser schöpfenden und sich umarmenden Mädchen in »Rebecca und Elieser« (Kat. 166): vgl. schon Goldsteins Verwunderung darüber, daß die Mädchen auf dieser Skizze angesichts des dramatischen Kampfes zwischen Moses und den Hirten »utterly detached« dastünden (in: *Bulletin of the Rhode Island School of Design* LV, März 1969, p. 8). Tatsächlich sind die Mädchen auf dieser Zeichnung eben schon als Zeuginnen der friedlichen Szene zwischen Rebecca und Elieser aufgefaßt; das Motiv der Umarmungen in den »Moses«-Entwürfen sonst auch nie zu beobachten. Die engen motivischen und kompositorischen Parallelen zwischen den beiden biblischen Szenenentwürfen würde die von Doris Wild, Katalog 1980, Nr. 145 geäußerte Hypothese bestätigen, derzufolge Poussin zunächst daran dachte, seinen Auftraggeber Pointel mit einer »Moses und die Töchter Jethros«-Komposition zu beliefern, ehe er sich für »Rebecca und Elieser« entschied.

Nr. 171. Ein Vergleich mit der auf das gleiche Jahr datierten »Schlangenlandschaft« (Kat. 179) erlaubt,

das Gemälde doch mit dem von Félibien für 1648 überlieferten »Diogenes«-Bild zu identifizieren.

Nr. 209. Als für eine Datierung auf 1650/51 sprechendes, wichtiges Argument unerwähnt gelassen: die als Fig. 209b abgebildete Zeichnung in St. Petersburg, auf deren Rückseite sich ein wohl 1650 verfaßter Briefentwurf findet.

Nr. 214. Die unter Fig. 214a wiedergegebene Zeichnung aus Chantilly überzeugt nicht als authentisch: wie bei einer Pauskopie umreißt eine grob und eckig gehandhabte Strichführung ansonsten rudimentär belassene Figuren.

Nr. 220. Mit 1654 wahrscheinlich zu spät datiert: Gemälde dieser Periode geben den Physiognomien eine ganz andere, teigigere, wie aus Lehm geknetete, raue Stofflichkeit (vgl. Kat. 221), niemals jedoch jene marmorne Glätte wie sich hier z. B. am Teint der Esther beobachten läßt; ein Vergleich mit den »Moses«-Bildern des Louvre (Kat. 152/153) läßt eher an eine Datierung um 1647 denken.

Henry Keazor

Roma 1630 – Il trionfo del pennello

Ausstellung der Académie de France à Rome. Rom, Villa Medici, 25. Oktober 1994 – 1. Januar 1995. Katalog mit 259 Seiten und zahlreichen Schwarzweiß- und Farbabbildungen: Mailand, Electa 1994. Konzeption: Olivier Bonfait

Es war ein Vergnügen, dreizehn bedeutende Gemälde aus dem frühen Seicento zu sehen, dazu Porträts der Künstler und Mäzene in Stichen von Ottavio Leoni und aus Girolamo Tetis Prachtpublikation des Barberini-Palastes (1642); ergänzend die Kupferstich-Historien aus den beiden botanischen Büchern des Jesuitenpaters Giovanni Battista Ferrari (1633 und 1646), der ebenfalls beabsichtigte, führende italienische Maler und Poussin zu einer Galerie zu versammeln.

Die Gemälde waren in Anlehnung an eine Geschichte ausgewählt, die Joachim von Sandrart in seiner Autobiographie (1675) überliefert. Während seines Aufenthaltes in Rom (1629 bis 1635) seien zwölf für den spanischen König gemalte Bilder berühmter Künstler in S. Maria di Costantinopoli ausgestellt worden. Francisco Preciado (1789) brachte

diese Überlieferung mit Velázquez' zweitem römischen Aufenthalt 1650 in Verbindung, doch Carl Justi (1888) erkannte, daß nur dessen erster Rom-Aufenthalt 1629-30 gemeint sein kann. Erst Jane Costello (1950) entwirrte das Knäuel der damit zusammenhängenden Probleme: die von Sandrart erwähnten Bilder – beziehungsweise Kopien davon – gehörten mit Ausnahme von Renis »Raub der Helena« (Louvre) und Guercinos »Tod der Dido« (Galleria Spada) dem sizilianischen Edelmann Fabrizio Valguarnera, der als Hehler eines Diamantenräubers aus Madrid nach Rom gekommen war und dort nach Verhaftung und Prozeß am 2. Januar 1632 im Kerker Tor di Nona starb. Die Ausstellung in den Kellergewölben der Villa Medici, ein für Piranesis *Carceri* kongeniales Ambiente, erweckte so den Eindruck, als wäre zur Er-