



Marc Bayard und Elena Fumagalli (Hg.), *Poussin et la construction de l'antique*, Académie de France à Rome, Paris: Somogy Éditions, 2011, 400 Seiten¹

Oskar Bättschmann

Giovan Pietro Bellori erzählt in den *Vite* von 1672, Nicolas Poussin habe einem lästigen Touristen auf dessen Begehren nach einer antiken Rarität entgegnet, er wolle ihm die schönste Antike geben, die er sich wünschen könne. Dazu beugte sich der Maler zum Sand aus pulverisiertem Porphyrt und Marmor zu seinen Füßen und wies das Gemisch vor mit den sarkastischen Worten: „questa è Roma antica“². Natürlich erinnerte der gelehrte Maler-Philosoph mit der Geste an den bekannten Spruch *Roma quanta fuit* und zugleich an *Tempus edax*, den Statuenfresser, den François Perrier 1638 auf dem Titelblatt seiner 100 Abbildungen von Antiken in Tätigkeit gezeigt hatte.³

Perriers Sammlung nimmt im vorliegenden Band durch den Beitrag von Sylvain Laveissière eine besondere Stellung ein, da auf über 250 Seiten alle Tafeln der Publikation von 1638 reproduziert und bis auf zwei alle Statuen und ihr heutiger Standort nachgewiesen werden (S. 49–305). Die Erfüllung dieses seit langem bestehenden Desiderats weckt weitere Begehrlichkeiten – z. B. die Bearbeitung der Publikationen von Giovanni Battista de' Cavalieri, die ein halbes Jahrhundert vor Perriers Band erschienen sind. Das Projekt *Monumenta rariora. La fortuna della statuaria antica nei repertori a stampa* der Scuola Normale Superiore di Pisa ist auf die Erfassung der zahlreichen Stichsammlungen angelegt, wird aber noch weitere Zeit in Anspruch nehmen.⁴

Poussin galt als ein in jedem Sinn gelehrter Maler, unter Einschluss der Kenntnis der antiken Kunst. Erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts litt sein Ansehen als Kenner der Antike und vor allem als Meister des *costume*. Während Joshua Reynolds noch 1772 Poussins einzigartige Kenntnis der Antike hervorhob, kritisierten so unterschiedliche Maler wie Anton Raphaël Mengs oder Johann Heinrich Füssli die angeblich distanzlose Nähe zur Antike oder die statuenhaften Figuren (Olivier Lefeuvre, S. 545–567). Schon in Paris unterrichtete sich Poussin durch Drucke, und er nutzte dies auch weiterhin in Rom, wie Angela Gallottini (S. 41–47) aufzeigt. Poussin gehörte in Rom zum Kreis um Cassiano dal Pozzo und arbeitete für dessen *Museo Cartaceo* – wie andere Künstler, z. B. Pietro Testa (Giulia Fusconi, S. 307–324). Die Kenntnis der antiken Literatur und Kultur und besonders die Referenzen auf Franciscus Junius' *De pictura veterum* von 1637 erschließt Colette Nativel durch eine Untersuchung von Poussins Korrespondenz (S. 325–341). Jean-Claude Boyer diskutiert das Verhältnis zur Antike von Poussins kurzzeitigem Schüler und späteren Biografen André Félibien (S. 533–543). Mit den Beziehungen zwischen Künstlern und Sammlungen von Antiken beschäftigt

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.

◊ sich Federico Rausa (S. 23–40). Zu den Aufsätzen über die damalige Kenntnis der griechisch-römischen Antike treten als sinnvolle Ergänzung die Beiträge *Poussin et l'Antiquité biblique*, der sich auf die Darstellungen der Aussetzung des Moses bezieht (Matthieu Somon, S. 343–361) und „*Un Jupiter tonnant*“: *Poussin's Miracle of Saint François Xavier, Japan and Antiquity* (Todd P. Olson, S. 389–406).

Die Kenntnis der antiken Welten ist das eine, das andere ist der Gebrauch, den ein Künstler wie Poussin von den Werken und der Literatur in seiner Kunst machte. Alain Mérot diskutiert in seinem Beitrag (S. 365–388) am Gemälde *Venus übergibt die Waffen an Aeneas* (1639) die Beziehung von Poussin zu Vergil, die der Maler selber in seinem berühmten Modus-Brief vom 24. November 1647 an Paul Fréart de Chantelou umschrieben hat. Das andere antike literarische Werk, das für Poussin außerordentlich wichtig war, findet dagegen in keinem Beitrag eine angemessene Berücksichtigung. Die nur beiläufigen Erwähnungen von Ovid zeigen die vielleicht bedauerlichste Auslassung dieses Bandes an. Denn auch in der Bearbeitung der Ovid'schen Themen zeigt sich Poussins außerordentliche Durchdringung und neue Erfindung von literarisch und ikonografisch längst durch Konventionen besetzten Motiven. Beispielhaft zeigt sich das in *Narziss und Echo* (um 1630, im Louvre) mit der Darstellung der versteinernen Echo und des liegenden Narziss, der sich unter anderem auf einen Niobiden der Statuengruppe beziehen lässt, die sich im Park der Villa Medici befand.

Christophe Henry zeigt in seinem Beitrag *Imitation, proportion, citation. La relation de Nicolas Poussin à l'antique* (S. 495–529) an einigen Gemälden die Art der Bezugnahme des Malers auf antike visuelle Vorbilder. Charles Le Brun gab 1667 mit seiner Akademierede über *Das Mannawunder* von 1639 eine wichtige Verständnissvorgabe mit der Behauptung, Poussin habe die Proportionierung aller Figuren „von den schönsten Antiken ermittelt und dem Bildsujet in vollendeter Weise angepasst“.⁵ Dass es nicht um die Übernahme von Figuralmotiven geht, sondern um Proportion und Anpassung ans Thema zeigt auch Henry Keazor in seinem Beitrag über *Poussin ed il „Laocoonte“* (S. 475–491). Die Analyse der Zeichnungen scheint dagegen einen anderen Befund zu ermöglichen, denn der Archäologe Carlo Gasparri kann eine ganze Reihe von Bezugnahmen auf antike Statuen eruieren (S. 451–474).

Marc Bayard behandelt in seinem Beitrag *Poussin scénographe ou dramaturge? Quelques précisions sur Poussin et l'antique* (S. 407–431) den architektonischen Dekor in einigen Historienbildern und dessen Rückbeziehung auf Vitruv (über Serlio), Peruzzi und Palladio. Die Konklusion lautet, dass es nicht um Theaterszenen geht, sondern um die Frage eines authentischen decorum. Den Vorgang von Übernahme und Transformation beleuchtet Henri Lavagne in seinem Beitrag *Poussin et la Mosaïque du Nil à Palestrina. De l'érudition à la théologie*. Für den Abschluss des Bandes schrieb Pierre Rosenberg einige Reflexionen über seine Poussin-Ausstellungen in Rom von 1977 und Düsseldorf 1978 nieder (S. 569–577).

Im vorliegenden Band kommen fast alle Aspekte von Poussins Bezugnahme auf antike Kunst und Literatur in fundierten Beiträgen zur Sprache. Sehr positiv zu vermerken ist, dass in den Beiträgen weitgehend das Konzept „Einfluss“ vermieden wird. Dieses historiographische Konzept hat Michael Baxandall 1985 als stumpfmachend und „shifty“ bezeich-

net.⁶ Seine Kritik scheint sich langsam durchzusetzen. Natürlich geht es bei Poussin wie bei den meisten anderen Künstlern nicht um passive Vorgänge, sondern um eine aktive Tätigkeit, die mit Begriffen wie *electio* und *inventio* adäquat zu erfassen ist.

Stärker noch als beim ersten Poussin-Kolloquium in der Villa Medici von 1994 ging es beim Kolloquium von 2009 und der vorliegenden Publikation um eine französisch-italienische Besetzung. Unter den 19 Beiträgern stammen lediglich Henry Keazor (Heidelberg) und Todd P. Olson (Berkeley) aus anderen Ländern. Im Kolloquium von 1994 und der Publikation von 1996 kamen die Gelehrten aus Frankreich und Italien, aber auch sehr zahlreich aus Deutschland, einzelne aus England, Österreich, den USA und aus Kroatien. Wirklich international besetzt war dagegen das von Alain Mérot 1994 im Louvre organisierte Poussin-Kolloquium. Es wäre für einen bedeutenden Künstler und ein internationales Fach wünschbar, nicht einen national bestimmten Poussin *campanilismo* zu fördern. Dass im sorgfältig gestalteten Band die Résumés der Beiträge in vier Sprachen abgedruckt sind, ist doch ein gutes Zeichen.

1. Der Band gibt die Beiträge wieder, die auf dem Kolloquium von 2009 in der Villa Medici in Rom vorgetragen wurden.
2. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 441. Vgl. den Beitrag von Marc Bayard und Elena Fumagalli in dem hier besprochenen Band (S. 11–19).
3. François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidium evasere [...]*, Rom/Paris 1638.
4. Vgl. <http://mora.sns.it>.
5. Zit. nach Wilhelm Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht: Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins „Mannawunder“*, Freiburg i. B. 1996, S. 35.
6. Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985, S. 58–62.

