

## „DER SEUFZER DES THEMISTOKLES“ – BEOBACHTUNGEN ZUM „ALTERSSTIL“ NICOLAS POUSSINS

HENRY KEAZOR

Spätwerk, Alterswerk, Altersstil – an der Schwelle zur Ewigkeit streift der alte, der uralte Künstler die Fesseln des Materiellen und der Zeitlichkeit ab. Er tritt ein in einen geschichtslosen Raum, und frei von sogenannten Einflüssen und Abhängigkeiten folgt er nur noch seinem Genius, schafft das Unvergleichliche. Dem Betrachter seiner Werke wird tiefste Weisheit in höchster Vollendung des Künstlerischen offenbart. Die Schlacken des Stofflichen sind gleichsam schon abgefallen, das ‚Geistige in der Kunst‘ wird sichtbar wie kaum sonst.<sup>1</sup>

Mit diesen ironisch gefärbten Worten fasste Hans Ost in seiner 1992 veröffentlichten Studie zu Tizians ‚Stil und Altersstil‘ einleitend die gängigen Vorstellungen zusammen, die bis heute bemüht werden, wenn die Rede auf die späten und insbesondere die sehr späten und letzten Werke eines Künstlers kommt. Ost trankte diese Revue populärer Auffassungen mit einem gewissen Sarkasmus, weil es ihm darum zu tun war, am Beispiel Tizians zu zeigen, wie fehl diese Vorstellungen generell gehen, über die der Autor

– ehe er sie systematisch zu demontieren begann – noch einmal spottete: „Ein Raunen geht durch die Kunstgeschichtsschreibung; längst gehören solche Vorstellungen zum festen Repertoire der Mythen und Märchen, die das 19. und 20. Jahrhundert auch in der Wissenschaft reichlich hervorgebracht hat.“<sup>2</sup>

In der Tat zeigt die sodann eröffnete Revision der gängigerweise in solchen Zusammenhängen herbeizitierten Gewährsleute, die sich aus Künstlern wie Kunstbetrachtern rekrutieren, bei genauerem Hinsehen deutliche Verwerfungen. So kann Ost darauf hinweisen, dass bereits Goethe 1814 im Gespräch mit seinem Sekretär Friedrich Wilhelm Riemer zwar den Eindruck geäußert hatte, Tizian habe *zuletzt den Samt nur symbolisch*<sup>3</sup> gemalt, d.h., er habe *im hohen Alter diejenigen Stoffe, die er früher konkret nachzuahmen gewußt hatte, auch nur in Abstracto gemalt, zum Beispiel den Sammet nur als Idee davon*<sup>4</sup> – allerdings weise Goethe diesen Bildern, anders als ab dem 19. Jahrhundert bis z.T. heute geschehend, nicht unweigerlich einen höheren künstlerischen

1 H. OST, Tizian-Studien, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 5.

2 Ebenda. Eine erste, rudimentäre Bibliografie zum Konzept des ‚Altersstils‘ liefert D. ROSAND in seinem Editorial ‚Style and the Aging Artist‘ zu dem Themenheft des Art Journal, Vol. 46, No. 2, Old-Age Style (Summer 1987), S. 91–93, S. 92f., Anm. 1, welcher noch der Aufsatz von H. TIETZE, Jugendwerk und Alterswerk in der bildenden Kunst, Zeitwende, 9, 1933, S. 220–226 hinzuzufügen wäre.

3 J. W. GOETHE, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Band 7, 34. Napoleonische Zeit: Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816, R. UNTERBERGER (Hg.), Teil II, Frankfurt am Main 1994, S. 328, No. 786, 4.4.1814.

4 J. W. GOETHE, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, E. BEUTLER (Hg.), Vol. 23: Goethes Gespräche, II. Teil, Zürich 1950, S. 783, No. 2229. Diese Gesprächsnotiz ist undatiert. – OST, Tizian (zit. Anm. 1), S. 5f. war noch von dem Datum 1831 ausgegangen – und scheint geradezu aus der in Anm. 3 zitierten Äußerung Goethes herausentwickelt: Der Kontext – der Unterschied zwischen der Spezifikation und Varietät bevorzugenden Jugend und dem ‚Genera‘ und ‚Familias‘ anstrebenden Alter – ist ebenso der Gleiche wie Riemers in beiden Fällen erfolgreicher Verweis, Goethe habe diese Bemerkung auch in Bezug auf sich selbst mehrmals formuliert.

Rang zu (etwa aufgrund einer zu beobachtenden stärkeren „Durchgeistigung“<sup>5</sup>). Im Gegenteil: Wie eine weitere, in anderem Zusammenhang getätigte Äußerung des Dichters zeigt, empfand er den *Reiz der Sinnlichkeit* eines Kunstwerks als unverzichtbares Element, und so sah er bei zu stark abstrakter Idealität nachhängenden Werken sogar die Gefahr, dass der Künstler *trocken und kalt* werde<sup>6</sup>.

Und wie ein Blick auf von Ost angeführte, weitere Urteile zeigt, die bereits zwischen dem späten 16. und 17. Jahrhundert über die besonders spröde gehaltenen Werke betagter Meister gefällt wurden, gerieten jene häufig in das Kreuzfeuer der Kritik, da sie als *imperfetto*<sup>7</sup>, *brutta*<sup>8</sup> und sogar als *met een ruwe teerkwast (...) angemert*<sup>9</sup> empfunden wurden.

Es lässt sich sogar umgekehrt beobachten, dass Schöpfungen, die eben solche Eindrücke erweckten, bereits im 16. Jahrhundert automatisch als „Spätwerke“ verstanden wurden, da man sich die an ihnen wahrgenommene künstlerische Schwäche offenbar nicht anders zu erklären wusste als mit dem getrübbten Geist bzw. der gebrechlichen Hand des Künstlers.

Tatsächlich jedoch handelte es sich bei diesen Schöpfungen nicht zwingend um solche Alterswerke: Einige der so geschmähten Leistungen

Donatellos wie z.B. seine Kanzeln und die Bronzetüren für San Lorenzo wurden von seinem Bildhauerkollegen Baccio Bandinelli rund 90 Jahre später nach deren Entstehung zwar harsch kritisiert – in einem Brief an Cosimo Primo de' Medici schreibt er: *Donato (...) fece i pergami e le porte di bronzo in san Lorenzo tanto vecchio, che la vista non lo servì a giudicarle, nè a dar loro bella fine; e ancorache siano buone invenzioni, Donato non fece mai la più brutta opera.*<sup>10</sup> Volker Herzner hat jedoch 1972 detaillierte Beobachtungen an den inkriminierten Kanzeln vorgelegt<sup>11</sup>, die darauf hindeuten, dass sich der über 70-jährige Donatello hier gerade nicht auf seine altersschwachen Augen, sondern vielmehr auf die Mitarbeit junger Schüler und Werkstattmitarbeiter verlassen zu haben scheint, auf deren Unerfahrenheit und Ungeschick Schwächen in Ausführung und sogar Entwurf zurückführbar sein könnten, so dass man es demzufolge weniger mit einem echten Alterswerk des Künstlers, als vielmehr einem Frühwerk seiner Werkstatt-Mitarbeiter zu tun hätte<sup>12</sup>.

Auch die Spätwerke Tizians wurden von seinen frühesten Biografen keineswegs, wie dann später in der Kunstgeschichtsschreibung ab dem 19. Jahrhundert, als kühne Offenbarungen des Alters verstanden, sondern sogar ausdrücklich

- 
- 5 Zu diesem, besonders bei Hans Tietze verwendeten Schlagwort, vgl. OST, Tizian (zit. Anm. 1), S. 23.
- 6 J. W. GOETHE, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Band 12, S. 39, Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, C. MICHEL (Hg.), Frankfurt am Main 1999, S. 301 sowie OST, Tizian (zit. Anm. 1), S. 5f.
- 7 So Giorgio Vasari über Tizian: G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, R. BETTARINI/P. BAROCCHI (Hg.), Vol. V, Florenz 1987, S. 169.
- 8 So Baccio Bandinelli über Donatellos Kanzeln und Bronzetüren für San Lorenzo in einem von OST, Tizian (zit. Anm. 1), S. 7 zitierten Brief von 1547 an Cosimo Primo de' Medici: G. BOTTARI/S. TICCOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Vol. I, Mailand 1822, S. 72.
- 9 (...) *wie mit einem rohen Anstreicherpinsel hingeschmiert*. So A. HOUBRAKEN, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, Vol. I, Amsterdam 1718, S. 204 über die späten Gemälde Rembrandts.
- 10 Wie Anm. 7.
- 11 V. HERZNER, Die Kanzeln Donatellos in San Lorenzo, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F. 23, 1972, S. 101–164.
- 12 Zur Diskussion dieser Position vgl. A. ROSENAUER, Donatello. *L'opera completa*, Mailand 1993, S. 289–296, No. 61.

gerügt; so schreibt Giorgio Vasari in seinen 1568 gedruckten ‚Vite‘ über den venezianischen Maler: *Ha guadagnato assai, perché le sue opere gli sono state benissimo pagate: ma sarebbe stato ben fatto che in questi suoi ultimi anni non avesse lavorato se non per passatempo, per non scemarsi coll'opere manco buone la riputazione guadagnatasi negli anni migliori e quando la natura per la sua declinazione non tendeva all'imperfetto.*<sup>13</sup>

Als Paradebeispiel für diese „unvollkommenen“ Werke wird heute gerne Tizians ‚Verklärung Christi‘ in San Salvatore angesehen, ein großes, fast monochrom gehaltenes Bild, an dem die Kühnheit von Komposition und Farbgebung sowie die Freiheit des nicht an Feinmalerei ausgerichteten Pinselstrichs gelobt wird. Vasari, der das Bild 1566 gesehen hatte, sah in ebendiesen Merkmalen alles andere als Qualitäten und führte sie, Ost zufolge, zudem auf den Umstand zurück, dass der Künstler sich hier – wie Donatello bei den Kanzeln von San Lorenzo – von Schülern habe helfen lassen<sup>14</sup>.

Einige der zuvor als typische Alterswerke aufgefassten Gemälde Tizians hingegen haben sich inzwischen als tatsächlich bis zu 20 Jahre früher entstanden herausgestellt: Eine Darstellung mit dem ‚Tod des Aktäon‘ (London, National Gallery) z.B. wurde aufgrund ihrer skizzenhaften Faktur in die letzten Lebensjahre des 1576 gestorbenen Künstlers datiert, bis Charles Hope das Werk 1980 als 1555 anzusetzendes Bild plausibel machen konnte<sup>15</sup>. Als Erklärung für dessen eigen-

willigen Stil vermochte Hope die Tatsache vorzuweisen, dass das Gemälde schlichtweg unfertig ist, es also in einem Zustand auf uns gekommen ist, in dem der an vielen Stellen sehr lockere und teigige Pinselstrich nach dem Willen des Malers eigentlich noch durch weitere Farbschichten hätte geglättet und gefestigt werden sollen. Keinesfalls aber stellt das aktuelle Erscheinungsbild des unvollendeten Werkes eine bewusste Entscheidung ihres Schöpfers dar – ebenso wenig wie im Falle der dem endgültigen Gemälde nur zuarbeitenden ‚bozzetti‘ und ‚modelli‘, die von den Zeitgenossen nicht als vollwertige Kunstwerke an sich verstanden wurden, sondern als dieselben lediglich vorbereitende Entwürfe und Präsentationsstücke. Nichtsdestoweniger wurden jedoch auch die unvollendeten oder lediglich als Studien konzipierten Werke Guido Renis lange Zeit als Vertreter eines bewusst gepflegten, kühnen Spätstils missinterpretiert, obgleich bereits Carlo Cesare Malvasia als einer der frühesten Biografen Renis sehr klar zwischen dessen späten Bildern, d.h. seiner von ihm sogar sogenannten „Seconda“ oder „Ultima maniera“<sup>16</sup> ab den späten 20er-/30er-Jahren, seinen „bozzetti“ und „modelli“ sowie den unvollendeten Werken unterschied<sup>17</sup>. Letztere gelangten nur dadurch an die Öffentlichkeit, dass einige Auftraggeber nach dem Tod des Künstlers darauf beharrten, die zwar noch unfertig im Atelier zurückgebliebenen, doch von ihnen bereits bezahlten Gemälde an sich zu nehmen<sup>18</sup> – da sie zuweilen keine Künstler fanden, die bereit waren,

13 BETTARINI/BAROCCHI, *Le Vite* (zit. Anm. 7), S. 169. – Vgl. dazu auch OST, *Tizian* (zit. Anm. 1), S. 8.

14 OST, *Tizian* (zit. Anm. 1), S. 15. Allerdings schreibt Vasari tatsächlich nichts von einer Beteiligung der Schüler, sondern stellt bezüglich dieses und eines anderen Werkes lediglich deren geringe Wertschätzung durch den Künstler selber fest. BETTARINI/BAROCCHI, *Le Vite* (zit. Anm. 7), S. 165: (...) *non sono molto stimate da lui e non hanno di quella perfezione che hanno l'altre sue pitture.* – Zu dem Gemälde vgl. H. E. WETHEY, *The Paintings of Titian*, Vol. I, *The Religious Paintings*, London 1969, S. 163, No. 146.

15 Vgl. den Verweis bei OST, *Tizian* (zit. Anm. 1), S. 25, auf C. HOPE, *Titian*, London 1980, S. 134. – Hopes Ergebnisse werden gemeinsam mit anderen Positionen diskutiert von F. PEDROCCO, *Tizian*, München 2000, S. 258, No. 21.

16 Zu den Begriffen vgl. R. E. SPEAR, *The „Divine“ Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven/London 1997, S. 275.

17 Vgl. dazu C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna 1841, S. 41: *l'opre (...) bozzate e imperfette*, sowie SPEAR (zit. Anm. 16), S. 314.

18 MALVASIA (zit. Anm. 17), S. 42.

die von Reni begonnenen Bilder zu vollenden, wurden diese dann in unfertigem Zustand ausgestellt, was später dem Missverständnis Vorschub leistete, der Maler selbst habe seine Schöpfungen in dieser Form als vollgültige Spätwerke verstanden und autorisiert. Die tatsächlich im Alter von Reni vollendeten Werke der „Seconda“ oder „Ultima maniera“ unterscheiden sich zwar von den Frühwerken durch eine hellere Chromatik, eine geringere Plastizität und Raumtiefe zugunsten einer weicheren Modellierung sowie weniger kraftvoll und energisch gehandhabte Kompositionen<sup>19</sup>, doch in keinem der Fälle weisen sie jene Skizzenhaftigkeit und Blässe der Farben auf, wie man sie an den unvollendeten Werken bzw. den Vorstudien beobachten kann.

In anderen Fällen hingegen, wo es sich bei der eigenwillig oder betont schmucklos gehandhabten Faktur eines tatsächlich späten Gemäldes um einen absichtlich hervorgerufenen Eindruck des Künstlers handelt, stand dennoch nicht etwa ein Altersstil hinter den so umgesetzten künstlerischen Zielen, sondern, wie Daniela Bohde im

Falle Tizians<sup>20</sup> oder Tom Nichols für Tintoretto nachweisen konnte, eine mit Ikonografie oder Kontext des betreffenden Werkes verbundene ästhetische Strategie: Tintoretts Gemäldezyklus für die Scuola di San Rocco in Venedig, entstanden zwischen 1583 und 1587, verdankt sein kühnes stilistisches Erscheinungsbild z.B. nicht etwa dem Umstand, dass der Geist des damals bereits auf die 70 zusteuernden Meisters in visionäre Sphären abgedriftet oder sein Körper krank und gebrechlich gewesen war, sondern vielmehr der Absicht, eine Darstellungsform zu finden, deren dem Auge wenig schmeichelnde Strenge und Sparsamkeit im Einklang mit den religiösen Überzeugungen auch und gerade der Auftraggeber standen<sup>21</sup>.

Es scheint also, als müsse man im Gefolge von Ost die Idee vom „Alterswerk“ tatsächlich vollständig in das „Repertoire der Mythen und Märchen, die das 19. und 20. Jahrhundert auch in der Wissenschaft reichlich hervorgebracht hat,<sup>22</sup> verabschieden.

19 Vgl. dazu SPEAR (zit. Anm. 16), S. 298f. Renis frühere Biografen liefern unterschiedliche Erklärungen für diesen Stilwandel: Francesco Scannelli nimmt in seinem ‚Microcosmo della Pittura‘ von 1657, S. 114 an, dass Reni damit zum einen dem Geschmack seiner Auftraggeber entgegengekommen sei, zum anderen aber durch eine grundsätzliche Aufhellung seiner Palette dem starken Nachdunkeln der Gemälde vorgebeugt habe. Malvasia übernimmt diese Sicht in seinen Notizen zu Renis Biografie: L. MARZOCCHI (Hg.), *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, Bologna 1983, S. 209, sowie in seiner 1678 veröffentlichten ‚Felsina pittrice‘, wo er die Einschätzung von Renis ‚Ultima maniera‘ als raffinierterem Stil implizit damit begründet (zit. Anm. 17, S. 58), dass dieser sich insofern an die ‚dotti‘ und ‚intendenti‘ richte und daher auch als ‚più scientifica‘ und ‚sovrana‘ gelten müsse, als die hellere Palette bereits das spätere Vergilben der Gemälde umsichtig mit einkalkuliere: Dadurch würden die zunächst zu hell erscheinenden Farben das Erscheinungsbild eines *vero, e buon naturale* annehmen, während die nach den üblichen Vorstellungen gemalten Werke anderer Künstler ihre Nuancen verlören. Zugleich liest Malvasia den Stilwandel Renis jedoch auch im Sinne eines *abbassamento di maniera* (S. 32) als Anzeichen eines gewissen künstlerischen Verfalls, da Figuren und Komposition hier weniger kraftvoll gehandhabt würden. Als Gründe für dieses Nachlassen verweist Malvasia zum einen (S. 34) auf die Schnelligkeit, mit der Reni gearbeitet habe, um rasch Geld zum Begleichen seiner Spielschulden zu verdienen, zum anderen auf die Erschöpfung des Künstlers angesichts der Vielzahl der daher angenommenen Aufträge. Beide, Scannelli wie Malvasia, darin möglicherweise auch durch eine Selbstaussage Renis unterstützt, machen schließlich auch das fortgeschrittene Alter des Künstlers hierfür verantwortlich (S. 115), MALVASIA, *Felsina* (zit. Anm. 17), S. 32. – Vgl. dazu auch SPEAR, Guido (zit. Anm. 16), S. 294f.

20 Vgl. dazu D. BOHDE, *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002, S. 25–60.

21 T. NICHOLS, *Tintoretto. Tradition and Identity*, London 1999, S. 239f.

22 OST, *Tizian* (zit. Anm. 1), S. 5.

Allerdings, und in diesem Punkt sei Ost schon einmal widersprochen, erweisen sich nicht alle der von ihm in den Blick genommenen Konzepte als späte Erfindungen des 19. und 20. Jahrhunderts: Der Gedanke, dass der Künstler in seinem Spätwerk an Numinoses, an ein „Zwiegespräch mit der Unendlichkeit, die mystische Nähe des Göttlichen“ rührt (so ein Zitat Herbert von Einems aus dem Jahre 1973)<sup>23</sup>, deutet sich z.B. bereits im 17. Jahrhundert bei Malvasia an, wenn er Renis ‚Ultima maniera‘ als einen Darstellungs-

modus bezeichnet, der ausschließlich für *idee divine e celesti come di Dio, della Vergine santissima, Angeli e simili* geeignet sei und den Künstler qua seines Malstils mithin auf die Auseinandersetzung mit solch überirdischen (*sopranaturale*) Themen verpflichtete<sup>24</sup>.

Und wie der Blick auf einen weiteren Künstler des 17. Jahrhunderts zeigt, sind auch die weiteren Begriffe und Konzepte des ‚Alterstils‘ keineswegs ausschließlich jüngeren Datums – oder komplett zu verwerfen.

### ABBRÜCHE UND THEMENWECHSEL

Nicolas Poussin, später berühmt für sein stoisches Lebensideal und seine klassisch-ausgewogene Kunst, scheint als junger Mann recht temperamentvoll gewesen zu sein. In fortgeschrittenem Alter mahnte er zwar Muße ebenso bei der Schöpfung wie bei der Beurteilung von Kunstwerken an: *Les choses esquelles il i a de la perfection ne se doiuent pas voir à la haste mais avec temp judgement et intelligense. Il faut user des mesme moiens à les bien juger comme à les bien faire*,<sup>25</sup> schrieb der 48-Jährige im März 1642 von Rom aus an seinen besten Freund und Kunden Paul Fréart de Chantelou, und er mokierte sich drei Jahre später in einem weiteren Schreiben an ihn über *vos peintres de paris qui en se jouant font des tableaux en vinte quatre heure*,<sup>26</sup> während er, Poussin, Zeit brauche, um etwas Gutes zu schaffen, weshalb er den stets

ungeduldigen Chantelou auch darum bat, seine *impatiense françoise* abzulegen, *car si j'auois autant de haste comme ceux qui me pressent je ne ferois rien de bien*.<sup>27</sup> In seiner Jugend hingegen scheint Poussin durchaus selbst sehr schnell und mit *haste* gearbeitet zu haben: Überliefert wird, dass er als 28-Jähriger in angeblich nur sechs Tagen und sechs Nächten unter Verzicht auf Vorstudien – sozusagen *en siflans*, wie er dies in dem oben zitierten, späteren Schreiben wegwerfend nannte – sechs große, heute verlorene Temperagemälde mit Darstellungen aus dem Leben der Gründungsväter des Jesuitenordens, Ignaz von Loyola und Franz Xaver, zur Begehung der Feierlichkeiten von deren Heiligsprechung im Sommer 1622 angefertigt haben soll<sup>28</sup>. Angesichts dieses Schaffensfurors nimmt es nicht wunder, dass der von

23 OST, Tizian (zit. Anm. 1), S. 5, dabei H. VON EINEM, Zur Deutung des Altersstiles in der Kunstgeschichte, in: Album Amicorum J. G. van Gelder, J. BRUYN (Hg. u.a.), Den Haag 1973, S. 88–92, hier S. 88 zitierend.

24 Vgl. L. MARZOCCHI (Hg.), Le carte di Carlo Cesare Malvasia, Bologna 1980, S. 33, sowie MARZOCCHI, Scritti (zit. Anm. 19), S. 208f. – Zum ideengeschichtlichen und theologischen Hintergrund der ‚Ultima maniera‘ vgl. G. WIMBÖCK, Guido Reni (1575–1642): Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002, S. 257–263.

25 CH. JOUANNY, Correspondance de Nicolas Poussin (Archives de l'art français, N.P., Vol. V), Paris 1911, S. 121f.: Brief vom 20. März 1642 an Chantelou.

26 JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 317: Brief vom 20. August 1645 an Chantelou.

27 Ebenda.

28 Vgl. dazu G. P. BELLORI, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni (Rom 1672), E. BOREA (Hg.), Mailand 1976, S. 424. Vier der Temperagemälde Poussins waren bis ca. 1749 erhalten und wurden in dem Jesuitenkolleg Louis Le Grand in Paris aufbewahrt, ehe sie dann verloren gingen. A.N. Dezallier d'Argenville beschreibt ihre einzelnen Themen noch in seiner 1749 veröffentlichten ‚Voyage pittoresque de Paris‘. – Vgl. dazu BELLORI, ebenda, S. 424.

den sechs Gemälden zutiefst beeindruckte Dichter Giambattista Marino den Maler nach dessen Ankunft in Rom im Sommer 1624 mit den Worten *Vederete un giovane che à una furia di diavolo* dessen zukünftigem Mäzen, dem Papstnepoten Francesco Barberini, ankündigen sollte<sup>29</sup>.

Bald darauf infizierte sich der Maler mit einer schweren Krankheit, wahrscheinlich der Syphilis<sup>30</sup>, die es ihm für einige Zeit unmöglich machte, für sich alleine zu sorgen, so dass er von in Rom ansässigen Landsleuten gepflegt werden musste. Er schien zwar zum Ende der 20er Jahre hin weitestgehend genesen zu sein, doch die Spätfolgen der Krankheit holten Poussin, der inzwischen einen u.a. durch eine Heirat geordneten Lebenswandel führte, anscheinend stets von neuem auf unterschiedliche Weise ein. So klagte der Künstler ab den frühen 40er-Jahren in seinen Briefen immer wieder über diverse Gebrechen: 1643 laborierte er an einem Ohrenleiden und an Stirnbeschwerden<sup>31</sup>. Gegen Mitte und Ende der 40er-Jahre waren es Magenübel<sup>32</sup> sowie schwere, sich bis in den Nacken hinziehende Kopf-

schmerzen, die ihn zuweilen über einen Monat lang arbeitsunfähig machten<sup>33</sup> und ihn – wie er in einem Brief bedauerte – *le plus beau temps de toute l'anée*<sup>34</sup> verlieren ließen.

Zudem wirkte sich dieser schwankende Gesundheitszustand auch dann auf sein Schaffen aus, wenn er durch die Beschwerden nicht ganz vom Malen abgehalten wurde, wie zwei bislang in diesem Zusammenhang noch nicht gewürdigte Episoden seines Lebens zeigen: Auf Vermittlung eines französischen Malerkollegen, Jacques Stella, erhielt Poussin im Mai 1644 von dem in Paris ansässigen Parlamentspräsidenten Jacques Auguste II de Thou die Bestellung für die Darstellung einer ‚Kreuzigung‘ (heute im Wadsworth Atheneum, Hartford)<sup>35</sup>. Poussin zögert mit der Ausführung des Bildes ein Dreivierteljahr lang und vollendet es erst, fast zwei Jahre nach Erhalt des Auftrags, im Mai 1646. Dies lag zum einen daran, dass er – wie er selbst in seinen Briefen betonte<sup>36</sup> – in dieser Zeit sehr viel beschäftigt war; zum anderen schien er jedoch grundsätzlich auch einen gewissen Widerstand gegen das

29 Überliefert von Roger de Piles in seinem 1699 zu Paris erschienenen ‚Abrégé de la vie des peintres‘, hier zitiert nach der 1767 zu Amsterdam verlegten Ausgabe, S. 420.

30 Vgl. dazu E. WILBERDING, Poussin's Illness in 1629, in: Burlington Magazine, 142, 2000, S. 561, wo auf einen Briefwechsel zwischen Poussins frühem Freund und Mäzen Cassiano dal Pozzo und dem bolognesischen Arzt Pierre Poitier hingewiesen wird, in dem dal Pozzo sich nach geeigneten Therapiemöglichkeiten für einen an der Syphilis erkrankten Malerfreund erkundigt, hinter dem Poussin vermutet werden kann.

31 JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 221: Brief vom 27. Oktober 1643 an Chantelou: (...) *depuis quelque jours je me (sic) sois trouué en assés mauuaise disposition de ma santé par un mal d'oreille et une pesanteur de front qui me laisse point.*

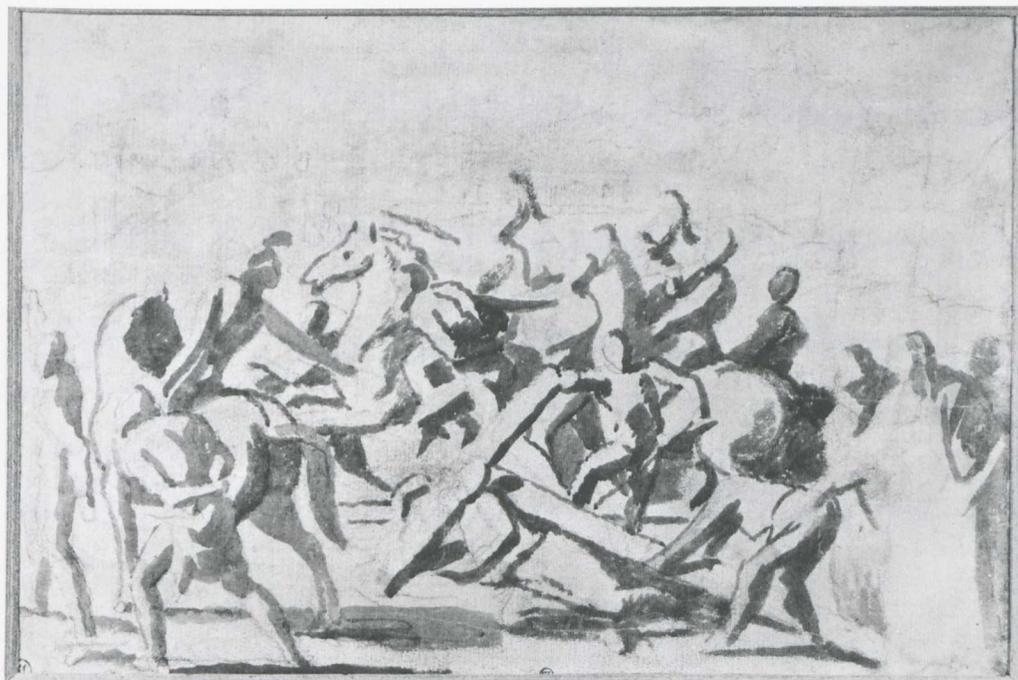
32 Zwischen dem 7. August und dem 2. Oktober 1644 berichtet Poussin in seinen Briefen von einem *mal à l'estomac*, der ihn an der Ausführung des ersten Bildes der ‚Sieben Sakramente‘ für Chantelou hindert und von dem er – JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 285 – schreibt, es sei *le moindre que j'eusses à lors.*

33 JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 342: Brief vom 23. September 1646 an Chantelou: *après auoir esté malade l'espace de trentecinq jours et n'ayant pas encore recouuert la santé entièrement.* JOUANNY Correspondance (zit. Anm. 25), S. 378: Brief vom 12. Januar 1648 an Chantelou: (...) *une Indisposition qui m'est venue il y a quelque temps et de laquelle je me trouue trauaillé. Jei une douleur à la teste qui du front me respond à la nuque. Je ne peux tousser ni faire autre effort sans souffrir grande douleur.* Der Brief vom 23. September 1646 schließt mit den Worten *Excusés ma débilité je ne peux plus escrire.*

34 JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 347: Brief vom 18. November 1646 an Chantelou.

35 Vgl. P. ROSENBERG, Nicolas Poussin 1594–1665, Ausst.-Kat., Paris, Louvre, 1994, S. 355–357, No. 146.

36 Vgl. z.B. gleich den Brief, in dem Poussin von dem Auftrag de Thous berichtet und mitteilt, dass er dessen Erledigung zugunsten seiner Chantelou gegenüber gemachten Zusagen verschieben werde – JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 269: Brief vom 14. Mai 1644 an Chantelou.



1 Nicolas Poussin, Entwurf für eine Kreuztragung, 1646. Dijon, Musée des Beaux-Arts, (CA. 871)

gestellte Thema gehegt zu haben. Den Grund für diese innere, stillschweigende Ablehnung legte er erst offen, als Stella mit einer weiteren Bestellung, dieses Mal für die Darstellung einer ‚Kreuztragung‘, an ihn herantrat. Poussin begann hierfür zwar noch mit einer Entwurfszeichnung (Abb. 1)<sup>37</sup>, brach die Arbeit an der Darstellung des unter Stockhieben und Tritten zu Boden stürzenden Christus dann jedoch mit der Begründung ab, die Auseinandersetzung mit derart traurigen Sujets gehe über seine gesundheitlichen Kräfte: (...) *le crucifix de Monsieur de Thou* (...)

*m'a embarrassé grandement*, klagt er im Juni 1646 an Chantelou<sup>38</sup>; und an Stella selbst schreibt er: *Je n'ay plus assez de joye 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 acheveroit de me tuer. Je ne pourrois pas résister aux pensées affligeantes et sérieuses dont il faut se remplir l'Esprit et le cœur pour réussir à ces sujets d'eux mesmes si tristes et lugubres. Dispensez m'en donc s'il vous plait.*<sup>39</sup>

Es besteht kein Anlass, hinter dieser Begründung für den Arbeitsabbruch lediglich einen

37 Zu der Zeichnung vgl. P. ROSENBERG/L.-A. PRAT, Nicolas Poussin. 1594–1665. Catalogue raisonné des dessins, Mailand 1994, Vol. I, S. 558, No. 288. An dem Blatt sind die Spuren des Arbeitsabbruchs deutlich zu erkennen: Die Umrisse der Komposition sind bereits mit dem Stift umrissen, inmitten der Ausgestaltung der Szene mit Pinsel und Tinte hat der Künstler jedoch innegehalten, sodass lediglich einige Figuren im Vordergrund schattiert und modelliert sind, während der Rest des Blattes unfertig bleibt.

38 Vgl. JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 339: Brief vom 3. Juni 1646 an Chantelou.

39 Briefpassage, überliefert durch den um 1695 verfassten ‚Discours sur les ouvrages des plus excellens peintres‘ des Loménie de Brienne, dessen heute in der Bibliothèque Nationale zu Paris verwahrtes Manuskript (anc. Saint-Germain 16986) J. THUILLIER, Nicolas Poussin, Paris 1994, S. 201–205, in Auszügen abdruckt; die zitierte, im Manuskript unterstrichene Passage (col. 228–229) findet sich dort S. 203.

Vorwand zu sehen: Poussin befand sich im Alter von 52 Jahren in einer beruflich derart sicheren Position, dass er es sich leisten konnte, ungeliebte Themen oder Auftraggeber ohne Umschweife und aufwändige Entschuldigungen abzulehnen. Ein diesbezüglich instruktives Beispiel stellt sein Verhalten gegenüber dem Schriftsteller Paul Scarron dar: Dieser verfasste, als ein ausgesprochener, sich in fast allen literarischen Gattungen tummelnder Vielschreiber, neben burlesken Romanen, Komödien und Mantel-und-Degen-Stücken auch Parodien auf klassische Autoren und deren Themen<sup>40</sup>. Eine solche, seinen drei Jahre zuvor erschienenen ‚Typhon burlesque‘, hatte er im November 1647 an Poussin geschickt<sup>41</sup>, der mit Scarrons derber Komik aber nichts anfangen konnte. Als Reaktion auf ein zuvor bereits erhaltenes Werk Scarrons (wahrscheinlich dessen 1643 erschienenenes ‚Recueil des quelques verses burlesques‘) schrieb Poussin, selbst recht grob auf Scarrons Krankheit anspielend<sup>42</sup> (tuberkulösen Rheumatismus oder eine tuberkulöse Erkrank-

ung der Rückenwirbel, die den Dichter lähmte und deformierte)<sup>43</sup>, im Februar 1647: *J'ei repseu du maistre de la poste de france un liure ridicule des frénésies de Monsieur Scarron. (...) Jei parcoureu le susdit liure une seule fois pour tousiours. Si j'estois obligé de dire mon sentiment des oeuvres de se bon malade je dirois sauf vostre respect quil fet des merueilles car il a le cul rond et fet les estrons carrés. pardonnés à ma liberté.*<sup>44</sup>

Nicht zuletzt diese tiefe Verachtung lag hinter Poussins langjähriger Weigerung, für Scarron zu arbeiten, und erst auf Intervention des zwischen ihnen vermittelnden Chantelou ließ der Maler sich schließlich dazu bewegen, für den Autor tätig zu werden – allerdings erst nach einer Wartezeit von vier Jahren<sup>45</sup>, während derer Poussin hoffte, dass Scarron Geduld und Interesse verlieren würde<sup>46</sup>. Zudem musste es sich der Auftraggeber gefallen lassen, dass er nicht mit dem von ihm offenbar gewünschten *subiect bachique plaisant*,<sup>47</sup> sondern einem religiösen Werk, der ‚Verzückung des Hl. Paulus‘ (Paris, Louvre)<sup>48</sup>, beliefert wurde.

40 Zu Scarron siehe P. MORILLOT, *Scarron et le genre burlesque*, Paris, 1888; A. ADAM, *Romanciers du XVIIe siècle: Sorel, Scarron, Furetière, Madame de La Fayette*, Paris 1968, S. 34–42; A.-P. LECA, *Scarron: le malade de la reine*, Paris 1999.

41 Poussin schreibt am 3. November 1647 an Chantelou (JOUANNY [zit. Anm. 25], S. 369), Scarron habe ihm über Monsieur Gueffier, den *chargé d'affaires de France à Rome* (JOUANNY, *Correspondance* [zit. Anm. 25], S. 35, Anm. 2), gemeinsam mit einem Brief eine seiner Publikationen überreichen lassen. Am 12. Januar 1648 bezieht sich Poussin in einem Brief an Chantelou (JOUANNY [zit. Anm. 25], S. 378) auf dieses Buch als den *Tiphon burlesque* und beklagt, dass Chantelou ihm nicht nur ein weiteres von Scarrons Büchern geschickt habe, sondern deren Verfasser ihn zudem selbst mit der Aussicht bedrohe, ihm sein neuestes Werk, den ‚Virgile travesti‘, zu schenken.

42 Auch in einem späteren Brief macht sich Poussin über Scarrons Krankheit lustig, wenn er schreibt: *il prétend me faire rire comme les estropiés comme luy; mais au contraire j'en deburrois pleurer (...)* – JOUANNY, *Correspondance* (zit. Anm. 25), S. 378f.: Brief vom 12. Januar 1648.

43 Vgl. dazu ADAM, *Romanciers* (zit. Anm. 40), S. 1351, Anm. 2.

44 JOUANNY, *Correspondance* (zit. Anm. 25), S. 350: Brief Poussins an Chantelou vom 4. Februar 1647.

45 Scarron hatte offenbar bereits im Februar 1646 Interesse an einem Werk Poussins geäußert, doch dieser schrieb in einem Brief an Chantelou (JOUANNY, *Correspondance* [zit. Anm. 25], S. 332), dass es ihm nicht möglich sei, diesem Wunsch nachzukommen – erst 1650 sollte Scarron dann ein Gemälde von Poussins Hand erhalten.

46 Vgl. seinen Brief vom 12. Januar 1648 (JOUANNY, *Correspondance* [zit. Anm. 25], S. 378), in dem der Maler sich wünscht, dass Scarron die Lust auf seine Bilder vergehen möge und diese dem Autor doch ebenso wenig gefallen mögen wie ihm, Poussin, dessen Bücher.

47 Vgl. Poussins Brief vom 7. Februar 1649 an Chantelou (JOUANNY, *Correspondance* [zit. Anm. 25], S. 396), in dem er bissig hinzufügt, dass die Turbulenzen um die Fronde in Paris Scarron eventuell doch noch von dieser Themenwahl abbringen könnten.

48 Vgl. ROSENBERG, *Ausst.-Kat., Poussin* (zit. Anm. 35), S. 434f., No.192.



2 Nicolas Poussin, Entwurf für Moses und die Töchter Jethros, ca. 1647/1648. Paris, Louvre (inv. 32432)

Natürlich sind hierbei gewisse Unterschiede hinsichtlich der gesellschaftlichen und hierarchischen Stellung zwischen dem Parlamentspräsidenten de Thou und dem Schriftsteller Scarron zu bedenken; da Letzterer jedoch dank seiner intensiven Kontakte zu den intellektuellen Adelskreisen von Paris und Gönnern, wie dem späteren Finanzminister Nicolas Fouquet, durchaus auch über einen gewissen Einfluss verfügte, ist Poussins Verhalten ihm gegenüber nicht zu unterschätzen.

Dass Poussins Abbruch an der ‚Kreuztragung‘ für de Thou mithin tatsächlich auf eine gewisse Abscheu gegenüber den früher von ihm selbstverständlich dargestellten Gewaltszenen zurückgeführt werden kann<sup>49</sup>, wird auch durch einen anderen, unmittelbar im Anschluss darauf an ihn ergangenen Auftrag bestätigt. Der reiche

Bankier und Seidenindustrielle Jean Pointel sollte ab den 1640er Jahren Poussins bester Kunde werden, besaß er doch zuletzt insgesamt 21 Gemälde des Künstlers<sup>50</sup>. Félibien berichtet, dass er in der Sammlung des Kardinals Mazarin ein Gemälde von der Hand Guido Renis gesehen hatte, das er sehr bewunderte, aber nicht in seinen Besitz bringen konnte, weshalb er sich gleichsam einen Ersatz dafür bei Poussin bestellte<sup>51</sup>: Da das begehrte Bild Renis (heute in der Eremitage, St. Petersburg) Maria in Gesellschaft junger Mädchen beim Nähen zeigte<sup>52</sup>, erbat sich Pointel eine Darstellung, in der ebenfalls eine Reihe schöner Frauen zu einer Szene zusammengestellt waren.

Es ist bislang übersehen worden, dass der Maler offenbar zunächst die Absicht hegte, diesen Wunsch mithilfe einer Komposition zu befriedigen, die auf eine Episode aus dem Leben

49 Vgl. zu diesem Kontext H. KEAZOR, *Je n'ay plus assez de joye ni de santé pour m'engager dans ces sujets tristes: Gewaltdarstellungen in den Werken Nicolas Poussins vor und nach 1638*, in: M. MEUMANN/D. NIEFANGER (Hg.), „Ein Schauplatz herber Angst“. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert, Göttingen 1997, S. 170–187.

50 Zu ihm siehe C. MIGNOT/J. THUILLIER, *Collectionneur et peintre au XVIIe siècle: Pointel et Poussin*, in: *Revue de l'Art*, 39, 1978, S. 39–58, sowie A. SCHNAPPER, *Curieux du Grand Siècle – Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Vol. II: *Ceuvres d'art*, Paris 1994, passim.

51 A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 5 Vol., Paris 1666–1688, hier: Vol. IV, *Trevoux 1725: Entretiens VIII*, S. 100; siehe auch die Ausgabe von C. PACE, *Félibiens Life of Poussin*, London 1981, S. 134.

52 Zu dem Gemälde vgl. S. PEPPER, *Guido Reni*, Novara 1988, S. 344f., No. A2.



3 Nicolas Poussin, *Rebecca und Elieser*, 1648. Paris, Musée du Louvre

des Moses im Alten Testament zurückgeht:<sup>53</sup> Nach seiner Flucht aus Ägypten beobachtet er an einem Brunnen in Midian, wie die sieben Töchter des dortigen Priesters Jethro von rücksichtslosen Hirten daran gehindert werden, ihre Schafe zu tränken. Moses vertreibt die Angreifer, hilft anschließend bei der Versorgung der Tiere und erhält später eine der Töchter, Zippora, zur Frau. In mehreren, bislang keinem konkreten, abgeschlossenen Projekt zuzuordnenden Zeichnungen (Abb. 2)<sup>54</sup> hatte Poussin den Moment des wilden Kampfes zwischen Moses und den Hirten im Beisein der Töchter Jethros studiert und schließlich bereits zu einer Komposition geklärt, als er die Arbeit an der Darstellung abrupt abbrach. Er belieferte Pointel stattdessen mit einem Gemälde, das die wesentlichen Elemente des beiseitegelegten Vorhabens beibehält, sie

aber in einem vollkommen friedlichen Kontext präsentierte. Brunnen, Mädchen, hinzutretender Mann und Brautwerbung wurden nun anhand einer früheren, ebenfalls aus dem Alten Testament stammenden Episode<sup>55</sup> umgesetzt, die davon erzählt, wie Abrahams Knecht Elieser abends an einem Brunnen für Isaak, den Sohn seines Herren, um Rebecca wirbt (Paris, Louvre – Abb. 3)<sup>56</sup>. Poussin nutzt den Moment, in dem Rebecca die Werbungsgeschenke überreicht werden, dazu, um die unterschiedlichen Gefühlsreaktionen der zuschauenden, jungen Frauen darzustellen. Diese reichen von amüsiertem Neugierde über Anflüge von Neid bis hin zu gebannter Anteilnahme: Eine Frau ist so in die Betrachtung der Szene versenkt, dass sie das aus dem Brunnen geschöpfte Wasser neben das eigentlich zu füllende Gefäß ausgießt und von einer Gefährtin korrigiert und zur

53 Exodus 2, 16–19. Lediglich D. WILD, Nicolas Poussin. Leben, Werk, Exkurse, 2 Vol., Zürich 1980, Vol. I, S. 124 und Vol. II, S. 135, No. 145, erwägt dies knapp. – Vgl. dazu auch KEAZOR, *Gewaltdarstellungen* (zit. Anm. 49), S. 178, Anm. 18.

54 Zu der hier abgebildeten Zeichnung vgl. ROSENBERG/PRAT, Poussin (zit. Anm. 37), S. 588f., No. 303.

55 Genesis 24.

56 Zu dem Gemälde vgl. ROSENBERG, *Ausst.-Kat.*, Poussin (zit. Anm. 35), S. 382ff., No. 166.

Ordnung gerufen werden muss. Wie anhand der Äußerungen Poussins in Bezug auf die ‚Kreuztragung‘ deutlich wird, empfand er es als für eine adäquate Darstellung von Themen unerlässliche Voraussetzung, sich als Maler „Geist und Herz“ mit den entsprechenden Gefühlen zu erfüllen (*remplir l'Esprit et le cœur pour réussir à ces sujets*), womit er sich als gelehriger Schüler Quintilians erweist, der im zweiten Kapitel des sechsten Buches seiner ‚Institutio Oratoria‘ von der Frage handelt, wie es dem guten Redner gelingen kann, seine Schilderungen überzeugend und packend zugleich geraten zu lassen. Um in den Stand zu kommen, die beabsichtigten Gefühle im Zuhörer auszulösen, müsse der Redner diese zuvor selbst empfinden, und zu diesem Zweck habe er sich die betreffende Szene mit größter Intensität und Lebendigkeit vor Augen zu führen und sogar so weit zu gehen, sich z.B. mit dem Opfer einer Gräueltat zu identifizieren und dessen Leiden zu durchleben<sup>57</sup>. Ebendieses Verfahren reklamierte Poussin im Falle der ‚Kreuztragung‘ auch für sich, aber angesichts des Umstands, dass er nicht mehr über die nötige Freude und Gesundheit zu verfügen glaubte, um sich der *pensées affligeantes et sérieuses dont il faut se remplir l'Esprit et le cœur pour réussir à ces sujets d'eux memes si tristes et lugubres* zu erwehren, bat er um die Entbindung von diesem Auftrag: Während der Maler seinem anderen Kunden Pointel Ersatz für das ursprüngliche, ebenfalls Gewalthandlungen implizierende Sujet anbieten konnte, da der allgemeine the-

matische Rahmen des anvisierten Bildes – eine Aemulatio von Renis Frauenszene – nicht ikonografisch festgelegt war, erschien die friedliche Darstellung einer ‚Kreuztragung‘ für de Thou schlichtweg unmöglich.

Freilich verbannte Poussin die Darstellung von Gewalt in der Folge nicht ganz aus seinen Bildern; während er sie allerdings zuvor als von Menschen gegenüber Menschen ausgeübte Handlungen des Krieges und der Grausamkeit umsetzte<sup>58</sup>, löst er sie nun in Akte der Natur und des Schicksals auf, mit denen der Mensch konfrontiert wird. Poussin, der die ‚Sieben Sakramente‘ der katholischen Kirche zweimal in seinem Leben in Form eines Gemälde-Zyklus gestaltete<sup>59</sup>, hegte später den – freilich nie in die Tat umgesetzten – Plan, diesen positiven Verrichtungen die willkürlichen Streiche von Natur und Schicksal entgegenzusetzen, denen die Menschen im Laufe ihrer Geschichte zum Opfer fielen. In einem Schreiben an Chantelou aus dem Entstehungsjahr des ‚Rebecca‘-Bildes, 1648, gestaltet er diese Idee aus: *Je souhetterois sil estoit possible que ses set Sacrements feussent conuertis en set autres histoires où fussent représentées viuement les plus estranges tours que la fortune aye jamais joué aux hommes, et particulièrement à ceux qui se sont moqués de ses efforts. Ces exemples ne seroient pas à l'auenture de petit fruit rapellant l'homme par leur veue à la considération de la vertu et de la sagesse qui faut aquérir pour demeurer ferme et immobile aux efforts de cette folle aueugle.*<sup>60</sup>

57 QUINTILIAN, Institutio Oratoria, Buch VI, Kp. 2, 26–34. Dass Poussin Quintilians Schrift gut kannte, erhellt allein schon aus dem Umstand, dass er daraus in den von Bellori im Rahmen seiner Vita Poussins veröffentlichten Notizen ‚Osservazioni de Nicolò Pussino sopra la pittura‘ bei der Erörterung des Themas ‚Dell'azione‘ – vgl. BELLORI, Vite (zit. Anm. 28), S. 479 – direkt zitiert. – Vgl. dazu A. BLUNT, Nicolas Poussin, Washington 1967, S. 222 u. 363.

58 Vgl. hier nur als mögliche Beispiele seine frühen Schlachtenbilder in St. Petersburg (Eremitage) und Moskau (Museum Puschkina) sowie die Darstellung der ‚Zerstörung des Tempels‘ (Wien, Kunsthistorisches Museum). Zu diesen Bildern vgl. ROSENBERG, Ausst.-Kat., Poussin (zit. Anm. 35), Nos. 6, 7 und 77.

59 Die erste Serie für Cassiano dal Pozzo heute in London (National Gallery) sowie Washington (The National Gallery of Art); ROSENBERG, Ausst.-Kat., Poussin (zit. Anm. 35), Nos. 63–69; die zweite Serie für Chantelou heute in Edinburgh (National Gallery of Scotland) – ROSENBERG, Ausst.-Kat. Poussin (zit. Anm. 35), Nos. 107–113.

60 JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 384: Brief an Chantelou vom 22. Juni 1648. – Vgl. dazu R. VERDI, Poussin and the ‚Tricks of Fortune‘, in: The Burlington Magazine, 124, 1982, S. 680–685.

## „ADMIRABLE TREMBLEMENT DU TEMPS“?

Tatsächlich sollte der Maler sich nur drei Monate später mit einem seltsamen und grausamen Streich dieser „blinden Verrückten“ konfrontiert finden, denn er erwähnte nun in seinen Briefen erstmals ein Leiden, das künftig seine ganze künstlerische Existenz in Frage stellen sollte. Im September 1648 berichtete der inzwischen 54-jährige Maler von einer zunehmenden Schwäche seiner Augen sowie insbesondere der nachlassenden Sicherheit seiner Hand, die seine Arbeit beeinträchtigte<sup>61</sup> und sich in den kommenden zehn Jahren zu einem massiven Problem auswachsen sollte. Anschaulich dokumentiert findet sich das von nun an häufig in seiner Korrespondenz erwähnte und von seinen späteren Biografen bezeugte, heftige „Zittern der Hand“<sup>62</sup> auch in seinen Zeichnungen und Briefen: Der Strich der Skizzen und Buchstaben wird zunehmend unregelmäßiger und unsicherer (Abb. 4, 5 und 6), und der Maler klagt zuletzt, dass es ihn bis zu acht Tage koste, einen simplen Brief zu verfassen, da er lediglich zwei bis drei Zeilen pro Tag schreiben könne<sup>63</sup>. Es sind diese, schließlich sogar ein Zittern aller Glieder umfassenden Symptome<sup>64</sup>,

die dafür sprechen, dass Poussin am Parkinson-Syndrom gelitten hat<sup>65</sup>, möglicherweise als Spätsyndrom seiner Syphilis<sup>66</sup>.

Poussin scheint zwar nicht permanent an diesen Attacken gelitten zu haben – dennoch mussten sie sich, zumal sie immer häufiger auftraten, für einen Maler natürlich katastrophal ausnehmen, konnte die Krankheit doch im schlimmsten Fall das Ende der Arbeitsbefähigung und damit den Entzug jeder Einkommensgrundlage bedeuten. Dies umso mehr, als Poussin keine Werkstatt führte, an deren Mitglieder er die Erfüllung von Aufträgen hätte delegieren können.

Doch Poussin war offenbar nicht willens, sich den „seltsamen Launen des Schicksals“, dieser *folle aueugle* zu unterwerfen und sann auf Strategien, die zunehmende Schwäche der Hand auszugleichen. In seinen römischen Anfangsjahren war er berühmt geworden für einen von ihm entwickelten Typus kleinformatiger Kabinettpilder<sup>67</sup>, die er in detailreicher Feinmalerei ausgestaltete. (...) *dipingere in picciolo* nennt Bellori diesen Stil<sup>68</sup>, der den Maler dazu angehalten habe, *a rinchiudere troppo angustamente il pannel-*

61 (...) *la débilité de mes yeux et le peu de fermeté de ma main*. Vgl. JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 388f.: Brief an Chantelou vom 13. September 1648. – Vgl. dazu auch die Formulierung von BELLORI, Vite (zit. Anm. 28), S. 454: *Con l'età s'indebolì poi maggiormente la mano, che al dipingere trouava impedimento*.

62 Als *main tranblante* (oder *tremblante*) erwähnt in Briefen, wie denjenigen an Chantelou vom 24. April 1651: JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 422, sowie vom 25. November 1658: JOUANNY, ebenda, S. 449.

63 (...) *il me faut huit jours pour escrire une méchante lettre à peu à peu deus ou trois lignes à la fois* (...). Vgl. JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 460: Brief an Chantelou vom 16. November 1664. – Auch BELLORI, Vite (zit. Anm. 28), S. 454, beschreibt, dass *un tremore e battimento de'polsi* (...) *gl'impediva il disegnare, per questo alcuni suoi disegni non hanno li tratti molto sicuri e paiano fatti da mano tremante*.

64 (...) *le tremblement de mes membres augmente comme les ans*. Brief an Chantelou vom 2. August 1660: JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 450.

65 Vgl. dazu bereits WILD, Poussin (zit. Anm. 53), I, S. 105.

66 Vgl. z.B. die ‚Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme‘ (10. Revision, Version 2007), wo auf S. 31 bei ‚A52. – Spätsyphilis‘ unter A52.1 das ‚Syphilitische Parkinson-Syndrom (G22\*)‘ aufgeführt wird. – Vgl. ferner T. BRANDT/J. DICHGANS/H. C. DIENER (Hg.), Therapie und Verlauf neurologischer Erkrankungen, Stuttgart 1993, S. 929.

67 (...) *picciole misure di quadri per li gabinetti* nennt BELLORI, Vite (zit. Anm. 28), S. 431 diese Gemälde.

68 Ebenda.

18

Monsieur.

J'attendray que Dieu me face La grace d'estre aussy de vous  
 pour reconnoître Les obligations que Le Dieu deuy moy aux dea  
 parolles Mais par offre de vous mes dignes dignes pour  
 maintenant de Ne vous importuneray point de Long discours  
 Je vous admireray seulement que de vous envoie votre tableau  
 de La main par Bartholin Courvois de Lyon de La un gaffe  
 diligemment et croy que vous Le recevrez bion Conditions  
 de Laq accompagné d'uy autre d'uy autre petit que tomoye  
 A Monsieur Debonis portemanteau. N'ayez jusques a  
 present en autre occasion pour Luy faire tenir que La  
 présente vous Luy permettra d'uy de providus car il est  
 icy  
 quand vous autre veyez Le volume de vous suplié si vous  
 Le trouvez bon de L'envoy d'uy peu de Cornice car il y a  
 bion afin que on Le Considéras en toute son parure  
 Les valours de L'œil sont retourné en moy point appare  
 au delors en recevant Les <sup>Espece</sup> d'uy autre obiecta voisins qui  
 vons peignent avec Les Espece de pointa Coupoient Le  
 tout  
 il sera fort a propos que L'aditte Cornice fut avec des  
 Mat. tout simplement car il y aint tendencyes aux  
 Les couleurs sans Les offuscs -  
 au qst Je vous voir souvenance de La premiere Lettre que  
 Je vous de voir tougave Les monuments des figures que de  
 vous présenter de faire et que tout ensemble vous Considéras  
 Le tableau de Croix que facilement vous reconnoistrez  
 quelle sont Celles qui Langissent qui admire Celles  
 qui ont pitie qui font action de Charité de grande Neceité  
 de desir de se repaire de consolation et autres car Les  
 sept premiere figures a main gauche vous diront tout  
 ce qui est icy deit et tout Le reste est de La meisme  
 estoffe L'Espece L'Espece en Le tableau affiné de Cognoscere  
 de Si après L'ancien Considéras plus dans voir vous en  
 autre quel que satisfaction mande Le moy sel vous  
 plaist sans rien dequisse affiné que de Mo zionisse  
 de vous avoir contenté pour La premiere fois

Le 18<sup>me</sup> fevrier. 1664 Rome

II



Je l'ay de plusieurs a plusieurs a respondre a la lettre  
 de d'uns Januins a cause d'un grand Caton qui n'est  
 tombé. Sur la position qui m'incomme de fort. Je me  
 suis effors de veu faire des deus lignes pour  
 ne veu par tenir plus long temps en deuil.  
 et me desplait beaucoup que Je ne pouvois satisfaire  
 vostre Curiosité par ce que outre que Je ne plus soufir  
 l'incomme de se faire portraire. C'est que nous  
 manou ici entre les peuples in d'auant de peffent  
 qui ont la pratique de faire ressemblé en peinture  
 du de Conseil plus tost de faire Copie l'un de  
 Ceu qui sont a Paris qui ne me voyable par  
 mal se sont de ma main propre lors que Je me s'avo  
 d'eu par semblance. L'un est Char<sup>me</sup> de Char<sup>me</sup>  
 Maître de l'ordinaire du Roy a La Rue St Thomas  
 du Louvre. L'autre Char<sup>me</sup> de tout veu  
 a Paris La porte St Médicis Rue St Martin tout  
 Les deux sont hommes faciles de courtois  
 qui ne veu ressembler par cela. Il s'entrouve  
 a Paris plusieurs jeunes hommes qui Copient  
 assez bien. Voilà tout ce que Je veu pour dire  
 sur ce sujet de me desplait de veu autre Justice  
 en plain de bonne volonté, de s'avo jusqu' a ma  
 fin

maufait

Vostre tres humble de affection. Nicolas Poussin

Le Poussin



M<sup>re</sup> Nicaise

5 Nicolas Poussin, Brief vom 18.2.1664 an den Abbé Nicaise. Paris, Bibliothèque Nationale (ms. nouv. acq. fr. 28, fol. 77)



6 Nicolas Poussin, Entwurf für Achilles unter den Töchtern des Lykomedes, ca. 1656. St. Petersburg, Eremitage (Inv.No. 5140)

lo,<sup>69</sup> und mit dem er so erfolgreich war, dass Bestellungen für diese mit präzise gesetzten Strichen ausgeführten Werke *da tutte le parti, e di Parigi particolarmente*<sup>70</sup> an Poussin ergangen seien, für den diese Schöpfungen als typisch erachtet wurden. Tatsächlich sind die erhaltenen Werke seiner

frühen römischen Jahre oft noch im kleineren Format ‚Tela di testa‘ gehalten (eine Bezeichnung, die für Formate von 30 × 25 cm<sup>71</sup> bis hin zu 75 × 100 cm<sup>72</sup> Verwendung fand)<sup>73</sup>, während er später bevorzugt auf Leinwänden arbeitete, deren Größe als ‚Tela Imperatore‘ bezeichnet wurde (ca.

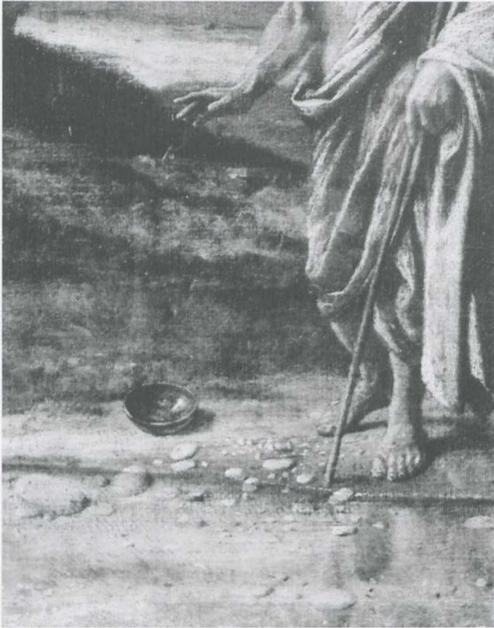
69 Ebenda.

70 Ebenda. – Vgl. auch die von BELLORI, *Vite* (zit. Anm. 28), S. 453 zitierte Ansicht *ch'egli* (Poussin) *dipingesse in picciolo i suoi migliori componimenti, in figure di due o tre palmi* (...). Ebenda wird auch darauf verwiesen, dass der Maler damit *cresciuto in questa riputazione* sei.

71 Vgl. z.B. T. J. STANDRING, A Lost Poussin Work on Copper: The Agony in the Garden, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 127, No. 990, 1985, S. 614–617, hier S. 617, Anm. 18.

72 WILD, Poussin (zit. Anm. 53), I, S. 188.

73 Vgl. z.B. frühe, zwischen 1625 und 1629 entstandene Werke wie ‚Venus und Adonis‘ (Providence, Rhode Island, School of Design, Museum of Arts: 75 × 100 cm), ‚Et in Arcadia Ego‘ (Chatsworth, Derbyshire, Devonshire Collection: 101 × 82 cm), ‚Die Inspiration des Dichters‘ (Hannover, Landesgalerie: 94 × 69,5 cm), ‚Narziss und Echo‘ (Paris, Louvre: 74 × 100 cm) oder ‚Bacchus und Erigone‘ (Stockholm, Nationalmuseum: 98 × 73 cm). – Zu diesen Gemälden vgl. WILD, Poussin (zit. Anm. 53), II, Nos. 6, 13, 14, 19 und 30.



7 Nicolas Poussin, *Landschaft mit Diogenes (Detail)*,  
ca. 1647/1648. Paris, Louvre

100 × 135 cm). Bellori hob das angesichts des Zusammenspiels dieser Maße und der Darstellung vielfiguriger Historienszenen aufgegebenen (...) *dipingere in picciolo* deshalb besonders hervor, da Poussin sich nach seiner erfolglosen Bewerbung um den Auftrag für eine Kapellenausstattung in San Luigi dei Francesi im Juli 1630 ganz von öffentlichen Wettbewerben, und das heißt auch der Ausführung großformatiger Altarbilder und Fresken, zurückgezogen hatte<sup>74</sup>.

Nachdem die ersten Symptome seiner Krankheit sich jedoch zunehmend bemerkbar machten, verlegte der Maler sich wieder auf großformatigere Kompositionen wie z.B. Landschaftsdarstellungen, bei denen er weniger gehalten war, penibel

gestaltete Einzelheiten unterzubringen (insofern lässt sich hier also tatsächlich von einem ‚Altersstil‘ sprechen, der sich von dem in Poussins Anfängen gepflegten Stil deutlich unterscheidet): Vermochte Poussin dem 1647/48 gemalten Bild ‚Landschaft mit Diogenes‘ (Paris, Louvre)<sup>75</sup> z.B. noch Details wie die unter der Wasseroberfläche sichtbaren bzw. sich in ihr spiegelnden und z.T. am Ufer liegenden Kieselsteine zu gestalten (Abb. 7), so verzichtete er drei Jahre später bei der Ausführung seiner ‚Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe‘ (Frankfurt am Main, Städel)<sup>76</sup> bereits weitestgehend auf die Wiedergabe solcher Feinheiten: Nicht mehr akribisch und detailverliebt dargestellte Ansammlungen kleiner Steine, sondern lediglich die großen Flächen von Hausfassaden und Baumkronen spiegeln sich nun im Wasser. In einem seiner letzten Bilder, dem ‚Sommer‘ aus dem Zyklus der ‚Vier Jahreszeiten‘, entstanden zwischen 1660 und 1664 (Paris, Louvre)<sup>77</sup>, entfernt Poussin sich noch weiter von der früher gehandhabten Feinmalerei, wenn er Figuren und Gestein gleichermaßen eher großzügig mit breiten Pinselstrichen formt. Anhand dieses Bildes lässt sich zugleich beobachten, welche Herausforderungen es für den Künstler in späteren Jahren darstellt, Natur und Stadtdarstellungen in der Bildtiefe seiner Gemälde zu gestalten: Handhabt er dies in einem Werk wie der 1648 vollendeten ‚Landschaft mit von einer Schlange ermordetem Mann‘ (London, National Gallery; Abb. 8)<sup>78</sup> noch relativ souverän, so kostet ihn dies in der mehr als 10 Jahre später entstandenen ‚Sommer‘-Szene (Abb. 9) sichtlich Mühe – nicht umsonst wählte François-René de Chateaubriand ausgerechnet ein Gemälde aus der Serie der ‚Vier Jahreszeiten‘, um daran die in sei-

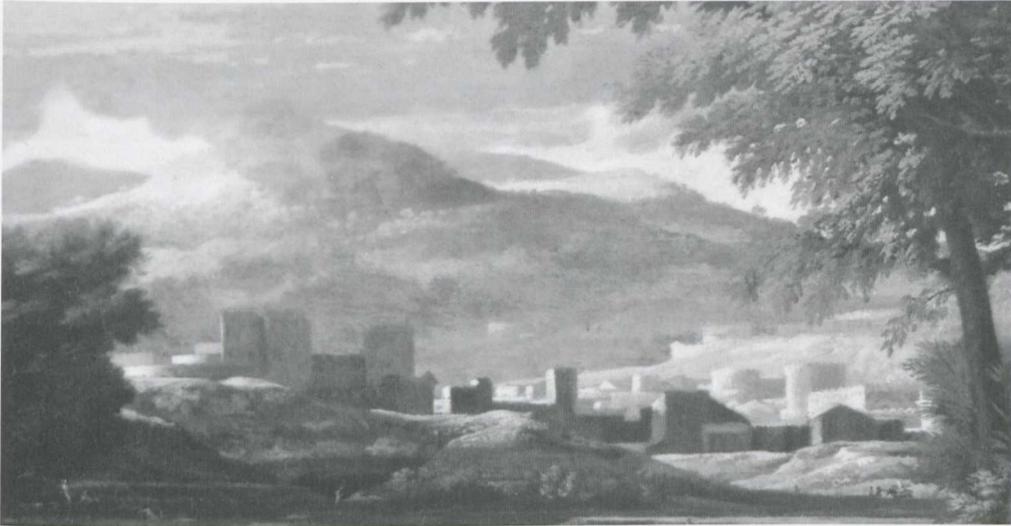
74 BLUNT, Poussin (zit. Anm. 57), S. 100. – BELLORI, Vite (zit. Anm. 28), S. 453 diskutiert zeitgenössische Meinungen, denen zufolge Poussin Abstand von großformatigen Altarbildern und Fresken genommen habe, weil er dafür nicht begabt gewesen sei – unter Verweis auf die 1641/1642 in Paris entstandenen großen Gemälde und deren *figure grandi molto lodate* sucht Bellori diese Argumentation jedoch zu entkräften.

75 ROSENBERG, Ausst.-Kat., Poussin (zit. Anm. 35), S. 392–394, No. 171.

76 Ebenda, S. 453f., No. 203.

77 Ebenda, S. 514f. No. 239.

78 Ebenda, S. 406–408, No. 179.



8 Nicolas Poussin, *Landschaft mit von einer Schlange ermordetem Mann*, 1648. Öl auf Leinwand (Detail). London, National Gallery

nem 1844 veröffentlichten Roman ‚Vie de Rancé‘ formulierten Gedanken zur Nähe von spätem und letztem Werk zu knüpfen<sup>79</sup>: *Ce tableau rappelle quelque chose de l'âge délaissé et de la main du vieillard: admirable tremblement du temps! Souvent les hommes de génie ont annoncé leur fin par des chefs-d'œuvre: c'est leur âme qui s'envole.*<sup>80</sup>

Auch aufgrund dieses *admirable tremblement du temps* wandte Poussin sich verstärkt der Darstellung von Stadtlandschaften zu, bei denen sich der Blick nicht nur oft weniger weit in die Bildtiefe verliert, sondern die ihn zudem davon

entbanden, die bei Naturszenen zumeist notwendigen Details wie z.B. feines Geäst und Blätter zu gestalten. Zudem ermöglichten es ihm solche Werke wie ‚Christus und die Ehebrecherin‘ von 1653 (Paris, Louvre: Abb. 10)<sup>81</sup>, größere, angesichts der unsicheren Hand leichter gestaltbare Figuren vorzusehen. Diese führt er zugleich, wie auch zahlreiche Interieurszenen zeigen, in einer anderen Technik aus: Hatte er sie zuvor in einer glatten und feinen Faktur geschaffen (vgl. z.B. seine frühe ‚Anbetung der Hirten‘ aus der Londoner National Gallery von 1631/33; Abb. 11)<sup>82</sup>, so greift

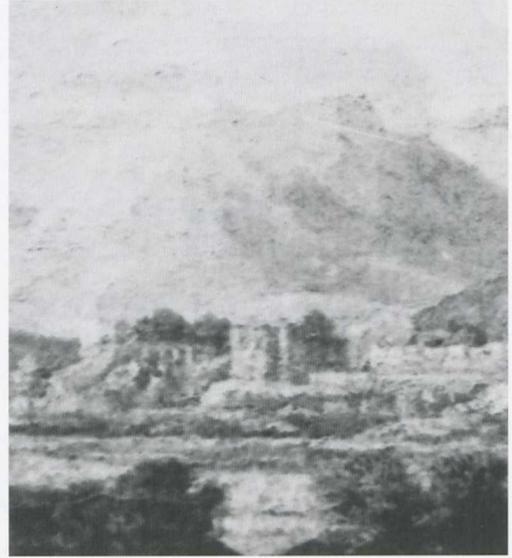
79 Poussins ‚Winter‘, auf den sich die Zeilen Chateaubriands beziehen, wurde wohl auch aufgrund seiner Todes- und Endzeitthematik zuweilen als letztes Werk Poussins betrachtet. Vgl. dazu O. BÄTSCHMANN, *Nicolas Poussins ‚Winter-Sintflut‘: Jahreszeit oder Ende der Geschichte?*, in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte*, 52, 1995, S. 38–48, hier S. 44.

80 F.-R. DE CHATEAUBRIAND, *Vie de Rancé*, Paris 1991, S. 104. ‚Admirable tremblement du temps‘ ist daher auch ein 1991 gedrehter Film von Alain Jobert (Paris: Ed. Montparnasse, 1991, Reihe ‚Palettes‘) benannt, der die ‚Vier Jahreszeiten‘ Poussins zum Thema hat. In jüngerer Zeit dient das Zitat auch als Titel eines Buchprojektes, das sich mit den Implikationen künstlerischen Schaffens im Alter auseinandersetzt und im März 2008 erschienen ist: M.-C. PAILLARD (Hg.), *Admirable tremblement du temps: le vieillir et le créer*, Clermont-Ferrand 2008. Vgl. auch die im Sinne Chateaubriands Poussin betreffende Formulierung von J. THUILLIER, *Serisier collectionneur et la ‚Fuite en Egypte‘ de Poussin*, in: *Revue de l'art*, 105, 1994, S. 33–42, S. 36: (...) *Poussin ressent le plus cruellement le poids de l'âge et de la maladie, où sa main refuse de lui obéir, où chaque touche, désormais, lui coûte un effort. Mais du même coup, chaque touche devient une signature inimitable.*

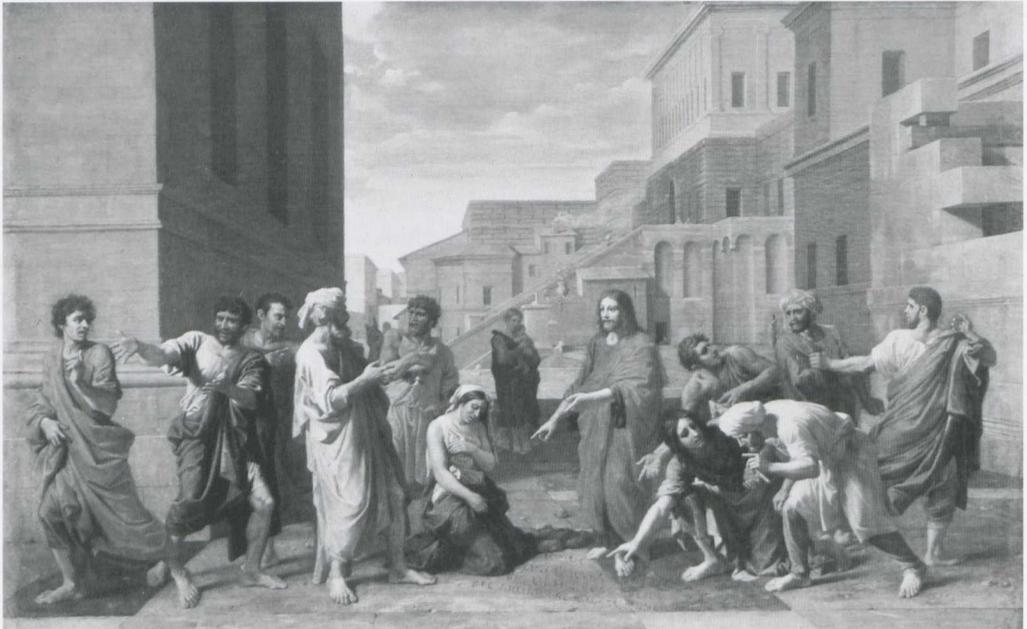
81 ROSENBERG, *Ausst.-Kat.*, Poussin (zit. Anm. 35), S. 473f., No. 214.

82 ROSENBERG, *Ausst.-Kat.*, Poussin (zit. Anm. 35), S. 208f., No. 46.

er nun auf eine eher rau und teigig modellierende Pinselführung zurück (vgl. die ‚Anbetung der Hirten‘ aus der Münchener Pinakothek von ca. 1653; Abb. 12)<sup>83</sup>. Indem Poussin zunehmend auf das ihm verbleibende handwerkliche Geschick Rücksicht nahm, vermochte er es, einen neuen, ihm adäquat erscheinenden Stil zu entwickeln, der aufgrund der durch die Einschränkungen diktierten Sprödigkeit – und gerade im Kontrast zu seinen früheren, in der Faktur glatteren und in der Wirkung dadurch gefälligeren Werken – strenger, gravitätischer und zuweilen nachgerade abstrakt anmutete. Im Unterschied zu den eingangs zitierten Äußerungen über die Spätwerke anderer Künstler wurde dieses Erscheinungsbild von den Zeitgenossen nicht nur akzeptiert, sondern offenbar sogar besonders geschätzt. Beredtes Zeugnis dafür ablegend, dass es Poussin schnell gelang, die aufkommenden Gerüchte zu wider-



9 Nicolas Poussin, *Der Sommer* (Detail), ca. 1660/1664. Paris, Louvre

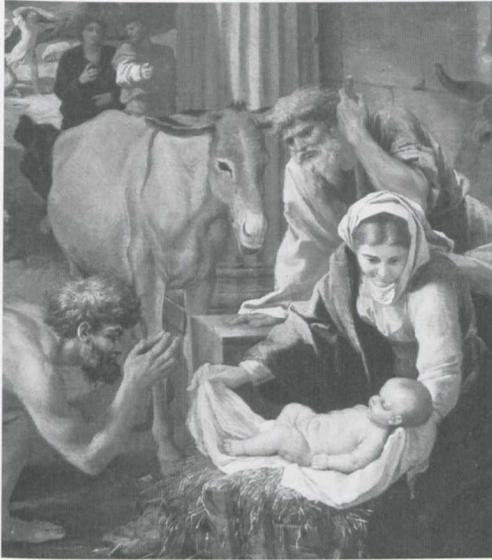


10 Nicolas Poussin, *Christus und die Ehebrecherin*, 1653. Paris, Louvre

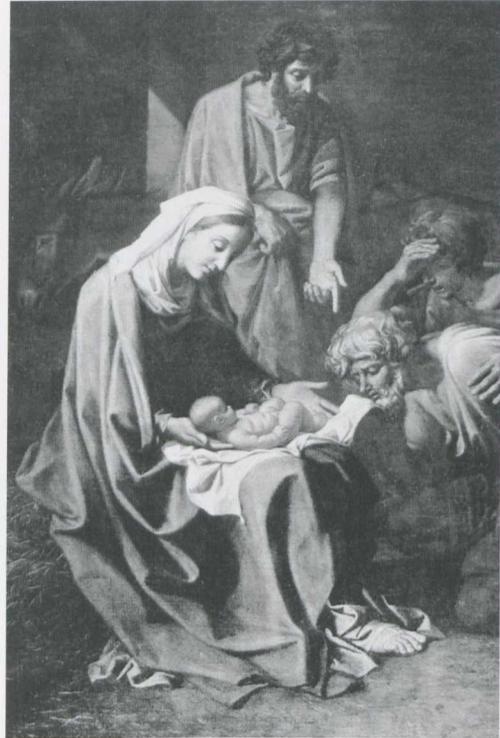
legen, er könne sich aufgrund seiner Glieder- schwäche nicht mehr betätigen oder qualitätvolle

Dinge hervorbringen, berichtet z.B. der Abbé Louis Fouquet, der Bruder des zuvor erwähnten

83 THUILLIER, Poussin (zit. Anm. 39), S. 263, No. 221. Vgl. dazu auch das Urteil von Denis Mahon zu den in diesem



11 Nicolas Poussin, *Die Anbetung der Hirten* (Detail), ca. 1631/1633. London, National Gallery



12 Nicolas Poussin, *Die Anbetung der Hirten* (Detail), ca. 1653/1655, München, Alte Pinakothek

Nicolas Fouquet, als er 1655 Poussins Atelier besucht, um im Auftrag des Bruders Gemälde zu kaufen: *Quoy qu'on dise que sa main tremblante ne rend plus ses ouvrages si beaux, c'est néanmoins une médisance, und er fügt hinzu: il travaille mieux que jamais il n'a fait et plus juste.*<sup>84</sup>

Tatsächlich gelangen dem Künstler unter diesen schwierigen Bedingungen weiterhin beeindruckende Leistungen, und dies sogar auf dem Gebiet

der Zeichnung, wo selbst Gian Lorenzo Bernini die Blätter Poussins in dessen Todesjahr 1665 dafür lobte, dass sie *extraordinairement achevés* seien: *vu sa mauvaise main.*<sup>85</sup> Trotzdem tadelte Bernini auch einige Bilder des Malers, wie z.B. das oben erwähnte Gemälde ‚Christus und die Ehebrecherin‘ von 1653 (Abb. 10), angesichts dessen er meinte, man solle in einem bestimmten Alter besser mit der Arbeit aufhören<sup>86</sup>, da es dann mit allen Men-

Zeitraum entstandenen Werken, die seines Erachtens nach *so touching* sind, *because of the way in which the master turned the liability of his shaking hand to artistic advantage.* Vgl. D. MAHON, Nicolas Poussin (1594–1665): La Fuite en Egypte/The Flight into Egypt, Monaco 1997, S. 8.

84 Louis Fouquet an seinen Bruder Nicolas am 2. August 1655: vgl. E. DE LÈPINOIS/A. DE MONTAIGLON (Hg.), Nicolas Poussin. Lettres de Louis Fouquet à son frère Nicolas Fouquet (1655–1656), in: Archives de l'art français, 12 (2e série), II, Paris 1862, S. 267–309, hier S. 290 – sowie JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 447, Anm. 1.

85 CHANTELOU, Journal de voyage du Cavalier Bernin en France, M. Stanić (Hg.), Paris 2001, S. 244, unter dem 10. Oktober 1665.

86 CHANTELOU, Tagebuch (zit. Anm. 85), S. 246, unter dem 10. Oktober 1665: *À la vérité, il a fait depuis des choses, qui ne sont plus cela; le tableau de la ‚Femme adultère‘, cette ‚Vierge allant en Égypte‘ que j'ai vue chez ce marchand (...) ne sont plus de cette force. Il faudrait qu'un homme se sût abstenir au-delà d'un certain temps.* Eine ähnliche Formulierung hatte Bernini bereits am 10. August 1665 ebenfalls in Bezug auf Poussin verwendet – vgl. dazu die folgende Anm. Rund 30 Jahre später äußerte sich auch Loménie de Brienne kritisch über Poussins späten Stil, wenn er in seinem oben bereits zitierten (Anm. 39) ‚Discours sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens‘ schreibt: *Sa manière*



13 Nicolas Poussin, *Taufe Christi*, 1656. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

schen bergab ginge und die daraus resultierenden Werke sogar dem guten Ruf des Künstlers schaden könnten<sup>87</sup>, (dies also ein fast wörtliches Echo des oben zitierten Urteils von Vasari über die den guten Ruf Tizians schädigenden Spätwerke).

Tatsächlich sieht man einigen anderen Gemälden sogar noch mehr an, gegen welche Schwierigkeiten

Poussin bei ihrer Ausführung ankämpfte – besonders deutlich wird dies z.B. an seiner um 1655 gemalten ‚Taufe Christi‘ (Philadelphia, Philadelphia Museum: Abb. 13)<sup>88</sup>, wo der Künstler die Gestalten seiner Komposition – auch und gerade im Vergleich zu seinen zuvor geschaffenen Interpretationen des Themas<sup>89</sup> – besonders groß

*tremblante à laquelle je ne me arreste pas, parce que c'étoit comme les derniers soupirs de son pinceau qui s'éteignoit.* Vgl. THUILLIER, Poussin (zit. Anm. 39), S. 203.

87 CHANTELOU, Tagebuch (zit. Anm. 85), S. 112, unter dem 10. August 1665, hier in Bezug auf Poussins 1657 für Jacques Serisier gemalte ‚Flucht nach Ägypten‘ (Lyon, Musée des Beaux-Arts) – vgl. dazu J. THUILLIER, Serisier (zit. Anm. 80). Bernini pflichtet, auch darin in gewisser Weise, den oben zitierten Worten Vasaris folgend (zit. Anm. 13: *non avesse lavorato se non per passatempo*), Chantelou bei, der zur Verteidigung Poussins einwirft, Künstlern, die zu arbeiten gewohnt seien, falle es schwer, müßig zu gehen, weshalb sie zur eigenen Unterhaltung arbeiteten. – BELLORI, Vite (zit. Anm. 28), S. 456, stellt Poussin übrigens als mit Bernini einig dar, schreibt er doch bezüglich des Franzosen: (...) *egli fosse di parere che al pittore vecchio non convenga più l'affaticarsi per la mancanza dello spirito, come in molti si è veduto.*

88 ROSENBERG, Ausst.-Kat., Poussin (zit. Anm. 35), S. 479f., No. 219.

89 Vgl. demgegenüber z.B. sein Gemälde ‚Johannes tauft das Volk‘ (Paris, Louvre) von 1634/1635, das kleinteiliger in der Komposition ist und in dem die zahlreicheren, kleineren Figuren sowie die detailreich geschilderte Landschaft fein modelliert sind. Zu dem Bild vgl. ROSENBERG, Ausst.-Kat., Poussin (zit. Anm. 35), S. 220–222, No. 53.

anlegen musste, um sie noch meistern zu können, was ihm jedoch selbst unter diesen Bedingungen nicht immer ganz überzeugend gelang.

So nimmt es auch nicht wunder, dass der Maler in den Folgejahren gelegentlich berichten muss, dass er durch seine Krankheit zeitweilig gezwungen sei, die Arbeit ganz zu unterbrechen. In einem Brief an den Freund und Gönner Chantelou schrieb er am 2. August 1660: *Je ne passe aucun jour sans douleur, et le tremblement de mes membres augmente comme les ans. L'excès de la chaleur de la saison présente me bat en ruine. et partant j'ai été contraint d'abandonner tout labeur, et de*

*mettre les couleurs et les Pinceaux à part. Si je vis cet automne j'espère les reprendre particulièrement pour vous qui aués eu la bonté de tant patienter.*<sup>90</sup>

Von diesen letzten Lebensjahren schrieb Poussin kurze Zeit vor seinem Tod am 19. November 1665 dann auch als den *années paralitique*,<sup>91</sup> den „Jahren der Lähmung“ und im Januar 1665 muss er sich endgültig geschlagen geben. In seinem letzten Brief an Félibien teilt er mit: *Je suis devenu trop infirme, et la paralysie m'empêche d'opérer. Aussi il y a quelque temps que j'ai abandonné les pinceaux, ne pensant plus qu'à me préparer à la mort. J'y touche du corps, c'est fait de moi.*<sup>92</sup>

#### ,DER SEUFZER DES THEMISTOKLES‘

Tatsächlich empfand der Künstler die Konfrontation mit seinem zunehmend ungehorsamen Körper, dieser *seruante (...) débile*,<sup>93</sup> selbst als paradox. In einem Brief an Chantelou vom März 1658 sinniert er über die Segnungen und Flüche des Alters und reflektiert dabei sogar über die Qualitäten seines eigenen, krankheitsbedingten Altersstils (auch in diesem Licht wäre die rigore Verbannung des ‚Altersstil‘-Konzepts durch Ost in das „Repertoire der Mythen und Märchen“ folglich etwas zu relativieren): *Si la main me vouloit obéir j'aurois quelque occasion de dire ce que Themistocles dit en soupirant sur la fin de sa vie, que l'homme finit et s'en va quand il est plus capable ou qu'il est prest à bien faire – Je ne pers pas courage pour cela car ce pendant que la teste se portera bien (quoy que la seruante soit débile) elle luy fera tousiours observer les melieures et plus excellentes parties de ce quelle fait profession.*<sup>94</sup> Wenige Monate zuvor, im Dezember 1657, hatte

Poussin gegenüber Chantelou bereits den griechischen Mythos vom Gesang des sterbenden Schwans aufgegriffen und versprochen: *Lon dit que le Cigne chante plus doucement lors qu'il est voisin de sa mort. Je tascherei à son imitation de faire mieux que jamais et ce peut estre dernier service que je vous rendrai.*<sup>95</sup>

Während der Mythos vom süß singenden Schwan auf einen mit dem Tod gegebenen, klaren Endpunkt hin orientiert ist und den Maler daher dazu anhält, von „letzten Diensten“ zu schreiben, spornte der Verweis auf den Seufzer des griechischen Feldherren Themistokles hingegen offenbar eher seinen Optimismus an, da demzufolge der Mensch im Alter am fähigsten und bereit ist, Gutes zu leisten, und Poussin seinen Verstand noch in der Lage sah, immer die besten und ausgezeichnetsten Momente der eigenen Tätigkeit zu erkennen und die störrische Hand zu deren Beachtung zu verpflichten. Damit kehrte er das

90 JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 450: Brief an Chantelou vom 2. August 1660.

91 JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 459: Brief an Chantelou vom 16. November 1664.

92 JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 461 – der Brief wird ursprünglich von Félibien in seinen Entretiens (zit. Anm. 51), S. 46 mitgeteilt.

93 JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 447: Brief an Chantelou vom 15. März 1658.

94 Ebenda.

95 JOUANNY, Correspondance (zit. Anm. 25), S. 445: Brief an Chantelou vom 24. Dezember 1657.

in dem Seufzer des Themistokles formulierte Paradox gerade um, der ja eben den Umstand beklagt haben soll, dass der Mensch ein Leben lang braucht, um geistig in die Lage zu gelangen, Gutes zu erkennen und leisten zu können, dann jedoch zu schwach bzw. dem Tode zu nahe ist, um dies wirklich in die Tat umzusetzen.

Es ist bislang unbemerkt geblieben, dass sich die von Poussin zitierte Episode aus dem Leben des Themistokles tatsächlich in keiner der bekannten Lebensbeschreibungen des Feldherren findet: weder in den Viten des Plutarch, des Herodot oder des Cornelius Nepos noch in den ‚Moralia‘ des Plutarch<sup>96</sup> oder dem ‚Gelehrtenmahl‘ des Athenaios, wo Themistokles zwar gelegentlich erwähnt, nicht jedoch das ihm hier von Poussin zugewiesene Zitat geliefert wird.

Der 64-jährige Maler scheint hier einem – wie man annehmen könnte – etwa altersbedingten Gedächtnisirrtum erlegen zu sein: Denn bekannt ist ein solcher Seufzer über das Paradox des Alters für den griechischen Philosophen und Naturforscher Theophrastos von Eresos (390 v. Chr.–287 v. Chr.), einem Schüler des Aristoteles, von dem Cicero in den Tusculaner Gesprächen schreibt: *Theophrastus autem moriens acusasse naturam dicitur quod cervis et cornicibus vitam diuturnam, quorum id nihil interesset, hominibus, quorum*

*maxime inter fuisset, tam exiguam vitam dedisset; quorum si aetas potuisset esse longinquior, futurum fuisset ut omnibus perfectis artibus omni doctrina hominum vita erudiretur. querebatur igitur se tum, cum illa videre coepisset, extingui.*<sup>97</sup>

Dies entspricht dem Gehalt nach ziemlich genau dem von Poussin zitierten ‚Seufzer des Themistokles‘. Wieso aber schrieb der Künstler diese tatsächlich von Theophrastos geführte Klage nun dem Themistokles zu – und das, obwohl er, wie man aus seiner Korrespondenz weiß, sowohl mit den Schriften Ciceros als auch der Gestalt des Themistokles durchaus vertraut war<sup>98</sup>?

Tatsächlich lässt diese Zuschreibung deutlich die Quelle erkennen, aus der Poussin die Episode kennengelernt hatte – und diese bestand nicht etwa in den ‚Tusculaner Gesprächen‘ Ciceros, sondern in einem mittelalterlichen Text, dem wohl um 1125/1128 verfassten ‚Didascalicon de studio legendi‘ des in der Nähe von Paris tätigen christlichen Theologen Hugo von St. Victor. Mit seiner ‚Anleitung zum Studium des Lesens und Auslegens‘ betitelten Schrift gibt Hugo eine Art Einführung in das Studium der Theologie und behandelt in den ersten drei Büchern vor allem die ‚Sieben freien Künste‘; im dritten Buch legt der Autor unter der Überschrift *De studio quaerendi* (Vom Eifer zu forschen) nun die Vorteile

96 Vgl. dazu auch hier Anm. 98.

97 CICERO, *Tusculanarum disputationum*, III, XXVIII, 69: „Theophrastus wiederum soll auf seinem Totenbett die Natur dafür gescholten haben, dass sie Hirschen und Krähen mit einem langen Leben gesegnet hat, Kreaturen also, denen ein solches Geschenk gleichgültig ist, während die Menschen, für welche dies von größter Wichtigkeit wäre, nur mit einer kurzen Lebensspanne versehen sind: Wäre deren Dasein verlängert worden, hätte dies zum Ergebnis gehabt, dass alle Systeme zur Vollkommenheit gebracht wären und das menschliche Leben mit dem Erwerb von Wissen bereichert worden wäre. Er klagte daher, dass er in dem Moment dahinscheide, wo er dies zu sehen beginne.“

98 In den oben erwähnten (Anm. 57) Notizen Poussins *Osservazioni de Nicolò Pussino sopra la pittura* verweist der Maler bei der Erörterung des Themas ‚Dell’ azione‘ – vgl. BELLORI, *Vite* (zit. Anm. 28), S. 479 – auf Gedanken Ciceros. In einem Brief vom 7. Januar 1644 an Chantelou zitiert Poussin mit den Worten (...) *si nous n’estions perdus nous serions perdus* einen Ausspruch des Themistokles, den Plutarch sowohl in seiner Lebensbeschreibung des Feldherren als auch in seinen ‚Regum et imperatorum apophthegmata‘ (PLUTARCH, *Moralia*, Buch III, S. 185; Themistokles, 17) wiedergibt – vgl. z.B. die Ausgabe *Apophthegmata Graeca regum & ducum, philosophorum item (...) ex Plutarcho & Diogene Laertio*, s.l. 1568, S. 104: *O pueri (inquit) perditum eram, nisi perissemus.* – Vgl. dazu auch JOUANNY, *Correspondance* (zit. Anm. 25), S. 239, Anm. 5, der allerdings irrtümlich die ‚Apophthegmata Laconica‘ als Quelle angibt.

emsigen Wissenserwerbs dar. Er kommt dabei auf den Umstand zu sprechen, dass, während alle Kräfte des Körpers mit dem Alter schwinden, allein die Weisheit stetig zunehme, und verweist auf die von der Geschichte gelieferten Beispiele weiser Männer, die von Jugend an studiert hätten und nun, im Alter, die süßen Früchte ihrer Bemühungen ernten könnten. Konkret verweist Hugo dabei auf den *sapiens ille vir Graeciae, Themistocles, cum expletis centum septem annis se mori cerneret, dixisse fertur se dolere quod egrederetur de vita quando sapere coepisset*.<sup>99</sup>

Hugo bezog sich dabei jedoch nicht auf Cicero (der den Ausspruch ja eindeutig Theophrastus zugewiesen hatte), sondern er zitierte dabei vielmehr – wörtlich – aus einem Brief, den er den Episteln des Kirchenvaters Hieronymus entnommen hatte, der in einem 394 n. Chr. verfassten Schreiben an Nepotian mit genau den gleichen Worten diese Klage geschildert hatte<sup>100</sup>. Allerdings nannte Hieronymus keinerlei Namen, sondern deutete lediglich durch die geschilderten Umstände an, dass er sich hierbei auf die Darstellung Ciceros in den ‚Tusculaner Gesprächen‘ bezog und folglich mit dem „Weisen Griechenlands“ den Philosophen

und Naturforscher Theophrastus meinte. Hugo von St. Viktor, angeleitet möglicherweise durch eine andere Schilderung Ciceros in dessen Schrift ‚De senectute‘, wo Themistokles wegen seines selbst noch im Alter fulminanten Gedächtnisses gelobt wurde<sup>101</sup>, deutete die Schilderung des Hieronymus als auf den griechischen Feldherren bezogen und ‚ergänzte‘ dessen namentliche Nennung daher in seiner Übernahme des Epistel-Textes.

Aus dieser eigenmächtigen Ergänzung erhellt eindeutig, dass Poussin sich nicht auf Cicero oder Hieronymus rückbezog und dann irrtümlich einen falschen Namen ins Spiel brachte, sondern dass er hierin Hugo von St. Viktor gefolgt war. Dessen ‚Didascalicon‘ hatte er möglicherweise konsultiert, da Poussin sich für mittelalterliche Schriften zur Geometrie interessierte (bekannt ist, dass der Maler z.B. die entsprechenden Traktate des arabischen Mathematikers und Astronomen Alhazens gelesen hatte, die im 13. Jahrhundert ins Lateinische übersetzt worden waren)<sup>102</sup>, und da Hugo in den ersten drei Büchern seines ‚Didascalicon‘ vor allem die „Sieben freien Künste“ erörtert<sup>103</sup> und folglich auch immer wieder

99 Hugonis de Sancto Victore Didascalicon de studio legendi, Liber Tertius, Caput XIV: De studio quaerendi, 775D: „(...) jener Weise Griechenlands, Themistokles, der 107 Jahre gelebt habe und, als er sah, dass er sterben werde, seiner Trauer darüber Ausdruck verlieh, dass er das Leben in eben dem Moment verlassen müsse, wo er beginne, weise zu sein.“

100 Hieronymus, Epistulae, ep. LII an Nepotian. – Vgl. dazu J. TAYLOR (Hrsg.), The Didascalicon of Hugh of St. Victor: a medieval guide to the arts, New York 1968, S. 215, Anm. 73.

101 CICERO, De senectute, Kapitel VII, 21.

102 In seiner Korrespondenz bezieht Poussin sich zweimal auf die Schriften Alhazens: In seiner Verteidigungsschrift aus dem Jahr 1642 an Sublet de Noyers bezüglich seiner Entwürfe für die Grande Galerie (JOUANNY, Correspondance [zit. Anm. 25], S. 139–147) bemüht der Maler mit seiner Unterscheidung von ‚aspect‘ und ‚prospect‘ Konzepte, die in ähnlicher Weise von Alhazens thematisiert worden waren; in seinem Brief an Chantelous Bruder, Fréart de Chambray, vom 1. März 1665 (JOUANNY, Correspondance [zit. Anm. 25], S. 461–464) listet Poussin eine Reihe von Prinzipien auf, die er u.a. den Schriften Alhazens entnommen hat. – Vgl. dazu P. ALFASSA, L’origine de la lettre de Poussin sur les modes d’après un travail récent, in: Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français, 1933, S. 125–143 – sowie A. BLUNT, Lettres et propos sur l’art, Paris 1964, S. 62, Anm. 43 und S. 164, Anm. 19.

103 Vgl. dazu auch I. ILLICH, Im Weinberg des Textes, Frankfurt am Main 1991, S. 37f. – BELLORI, Vite (zit. Anm. 28), S. 451, berichtet, dass Poussin jenseits seines breiten Wissens in Literatur und Geschichte auch in den *altre arti liberali e della filosofia* bewandert gewesen sei, und er fährt fort: *Al quale effetto gli serviva la reminiscenza della lingua latina, benché imperfettamente (...)*. – Zu Poussins vorhandenen, doch sicherlich nicht zu überschätzenden Lateinkenntnissen vgl. H. BARDON, Nicolas Poussin et la littérature latine, in: A. CHASTEL (Hg.), Actes du colloque international Nicolas Poussin (1958), Paris 1960, S. 123–132.

von der Geometrie handelt, hatte Poussin die ‚Anleitung‘ Hugos möglicherweise in der Barberini-Bibliothek konsultiert<sup>104</sup>.

Würde Nicolas Poussin diese Wanderung einer Äußerung von einer Person zur anderen überblickt haben, hätte er vielleicht seinen Gefallen daran gefunden, da er die kreative Kraft derartiger Neukombinationen schätzte: Eine Formulierung des Dichters Torquato Tasso aufgreifend, formulierte der Maler in den wahrscheinlich gegen Ende seines Lebens niedergeschriebenen und von Bellori 1672 unter dem Titel *Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la pittura* mitgeteilten Notizen<sup>105</sup> auch Überlegungen bezüglich der Art und Weise, wie Altes und Althergebrachtes zu Neuerungen führen können. Poussin bezog sich dabei nicht auf Lebensalter und Altersstil, aber seine Worte können versuchsweise auch im Licht seines erfolgreichen Ringens mit den körperlichen Beschränkungen gelesen werden, die Alter und Krankheit ihm auferlegten<sup>106</sup>: Eine *buona e nuova disposizione ed espressione* seien notwendig, dann werde aus dem *commune e vecchio* etwas, das neu und einzigartig, *singolare e nuovo* sei<sup>107</sup>.

*Abbildungsnachweis:* Abb. 1: Musée des Beaux-Arts, Dijon. – Abb. 2, 3, 7, 9, 10: Musée du Louvre, Paris. – Abb. 4, 5: Bibliothèque Nationale, Paris. – Abb. 6: nach Rosenberg/Prat (zit. Anm. 37). – Abb. 8, 11: National Gallery, London. – Abb. 12: Alte Pinakothek, München. – Abb. 13: Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

104 Zu Poussins Zugang zu solchen Quellen vgl. BLUNT, Poussin (zit. Anm. 57), S. 207, der zudem darauf hinweist, dass der Maler hierbei möglicherweise von Lucas Holstenius, dem Bibliothekar von Kardinal Francesco Barberini, unterstützt wurde. – Abgesehen einmal davon, dass Hugos Traktat gegen Ende des 15. Jahrhunderts bereits in einer gedruckten Ausgabe vorlag (vgl. z.B. die vor 1474 zu Strassburg bei Henricus Ariminensis verlegte Edition ‚Hugo de S. Victore: Didascalicon et alia opuscula‘ des Würzburger Druckers Georg Reyser, ein Exemplar z.B. in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen: 4 PATR LAT 1370/47 INC), verzeichnet T. SILVERSTEIN, *Medieval Latin Scientific Writings in the Barberini Collection*, Chicago 1957, S. 79, No. 283, ein entsprechendes Manuskript in der Barberini-Bibliothek.

105 BELLORI, Vite (zit. Anm. 28), S. 473, berichtet, dass Poussin geplant habe, die Notizen *nella sua vecchiezza* zu einem Traktat auszuarbeiten; er berichtet S. 456, dass der Maler stets ein kleines Buch mit sich geführt und hier Reflexionen und Lese Früchte vermerkt habe – die ‚Osservazioni‘ verdanken sich wahrscheinlich einer späteren Redaktion der dort wohl noch wahl- und regellos eingetragenen Notizen.

106 Insofern versteht sich dieser Artikel als ein Beitrag zu der von J. S. HELD 1987 aufgeworfenen Fragestellung – in seinem ‚Commentary‘ zu dem Themenheft des *Art Journal*, Vol. 46, No. 2, *Old-Age Style* (Summer, 1987), S. 127–133, schreibt Held S. 130f.: „I have mentioned before that physical disabilities are unlikely to represent ‚sufficient cause‘ for major stylistic changes, although they may have been contributing factors. Perhaps it might be a worthwhile study – since we know of a good many cases where artists had to cope with physical hindrances – to find out how each artist learned to adjust to, or overcome, such impediments, and possibly derived new sources of strength from them.“

107 BELLORI, Vite (zit. Anm. 28), S. 481: *Della novità*.