

Abb. 1 Nicolas Poussin, *Landschaft mit hl. Matthäus*, 1640, Berlin, Staatliche Museen

## « Rom ... ein mit Kunst erfülltes Theatrum »

## Joachim von Sandrarts Blick auf Nicolas Poussin

HENRY KEAZOR

Nimmt man die Momente und Stellen innerhalb der Poussin-Forschung in den Blick, in denen Joachim von Sandrart eine Erwähnung und Würdigung findet, so trifft man dort eine gewisse Bündelung im Kontext zweier Themen-Komplexe, die Sandrart einmal in einem günstigen, einmal jedoch in einem weniger günstigen Licht dastehen lassen.

Letzteres betrifft natürlich die berühmt-berüchtigte Passage in Sandrarts Teutscher Academie, in der er die Geschichte von den 12, angeblich durch den König von Spanien in Auftrag gegebenen Bildern erzählt. Wie Jane Costello 1950 in ihrem im Warburg-Journal publizierten Aufsatz «The Twelve Pictures "ordered by Velazquez" and the Trial of Valguarnera » darlegte,1 handelt es sich hierbei tatsächlich um eine komplexe und verwirrende Vermischung von Fakten und Fiktion: Nur eines der von Sandrart erwähnten Gemälde – Guido Renis Entführung der Helena (Paris, Louvre) - war ursprünglich wirklich für den König von Spanien bestimmt gewesen, lag je nach Bestimmung des wahrscheinlichen Zeitpunkts der von Sandrart zwar beschriebenen, aber nicht näher datierten Ausstellung^ anlässlich von Feierlichkeiten in der römischen Kirche S.Maria in Costantinopoli entweder (1631) nur in Form einer von Reni überarbeiteten Kopie<sup>3</sup> oder (1632) eventuell als Original vor.4 Die anderen Gemälde aber gingen nicht auf eine solche Bestellung des Königs von Spanien zurück (ein solcher Auftrag für 12 Gemälde erfolgte erst 1649, als Sandrart Rom längst verlassen hatte),5 und es muss sich bei nicht wenigen der angeführten Werke um Kopien gehandelt haben.6 Wo dies nicht der Fall war, wurden die Bilder entweder erst später fertig gestellt, oder aber befanden sich tatsächlich in alles andere als königlichem Besitz: Guercinos Tod der Dido (Rom, Galleria Spada), von Sandrart ebenfalls als in der Ausstellung vertreten erwähnt, wurde vom Maler erst im Oktober 1631 für Kardinal Bernardino Spada fertig gestellt und kam im Frühling 1632 in Rom an. 7 Viele Gemälde indes gehörten einem sizilianischen Edelmann, Diamantendieb und Betrüger, Don Fabrizio Valguarnera, der im Januar 1632 in einem römischen Gefängnis verstarb.8 Kurioserweise erwähnt Sandrart den realen Besitzer der von Nicolas Poussin angeblich ebenfalls für den König von Spanien gemalten Pest von Ashdod (Paris, Louvre) sogar in der lateinischen Ausgabe der Teutschen Academie explizit, indem er einen «technophilo quadom Siculo» (also einen sizilianischen Kunstliebhaber) mit dem Namen « Antonio » als Besitzer angibt, 9 ohne diesen Widerspruch zwischen dem allgemeinen Kontext der Erzählung (den angeblich für den König gemalten Bildern) und der darin gelieferten Detailinformation zu den Besitzverhältnissen in Bezug auf die Pest aufzuklären. Die in der lateinischen Ausgabe zu findende Angabe ist möglicherweise ein weiterer Hinweis darauf, dass Sandrart sich bei der Abfassung und Veröffentlichung der Teutschen Academie durchaus an die realen Ereignisse 1631/32 erinnern bzw. entsprechende Notizen dazu gut zuordnen konnte,10 es sich bei der Schilderung der Ausstellung in S. Maria in Costantinopoli jedoch um eine auf Fakten basierende literarische Ausschmückung handelte, die zum einen dazu diente, dem Leser gegenüber die Bedeutung des gerade erst in Rom angekommenen Sandrart zu betonen.11 zum anderen seinen Kontakt mit Vincenzo Giustiniani zu erklären.

Obgleich sich die Episode in der Biographie Sandrarts findet, die er angeblich nicht selbst verfasst hatte, sondern die der Feder anonym belassener «Vettern, Discipeln und Lehr-Schüler »12 zugeschrieben wird, hat sie, da Sandrart den Text offenbar billigte, dafür gesorgt, dass seine Zuverlässigkeit innerhalb der Poussin-Forschung gelegentlich ein wenig im Dämmerlicht des Zweifels erschienen ist. Verstärkt wurde dies sicherlich durch den Umstand, dass Costellos 1950 veröffentlichter Artikel aus einer 1946 abgeschlossenen und gleichnamigen Magisterarbeit<sup>13</sup> hervorgegangen war, die sie am Institute of Fine Arts der New York University unter der Anleitung des dort seit 1942 als Emeritus tätigen Walter Friedlaender angefertigt hatte, bei dem sie im Folgejahr, 1951, auch mit der Dissertation Nicolas Poussin and the Genesis of French Classicism promovierte.14 Friedlaender hatte mit seiner 1914 erschienenen Monographie Nicolas Poussin. Die Entwicklung seiner Kunst die Poussin-Forschung nicht nur in Deutschland, sondern international wieder belebt, denn abgesehen von der in vielerlei Hinsicht mit Fehlern behafteten biographischen Darstellung Nicolas Poussins Leben und Werke von Elisabeth Harriet Denio (1898 in Leipzig und im Folgejahr auf Englisch in London verlegt) hatte es schon länger keine intensivere, wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem französischen Maler gegeben. Eine erste Frucht der zeitgleich mit Otto Grautoffs zweibändiger monographischer Darstellung *Nicolas Poussin* erschienenen Publikation Friedlaenders war dann sein 1939 vorgelegter erster Band des vom Warburg Institute veröffentlichten Katalogs *The Drawings of Nicolas Poussin*, der bis 1974 in fünf Bänden erschien.<sup>15</sup>

In seiner 1914 vorgelegten Studie, die historische Kontextualisierung, Künstlerbiographie und Werkverzeichnis in sich vereint, führt Friedlaender Sandrart ausführlich als Gewährsmann in einem Abschnitt an, der dann zu einem Kapitel überleitet, das sich entsprechend der Überschrift mit der «Arbeitsweise» Poussins befasst:

Joachim von Sandrart, der deutsche Maler und Verfasser der « teutschen [sic] Academie », der um 1630 in Rom war und mit vielen Künstlern, u.a. auch Claude Lorrain, intim verkehrt hat, gibt ein anschauliches Bild auch von Poussin.

Darauf folgen zwei Exzerpte, darunter ein langes, ganzseitiges Zitat aus Sandrarts Vitentext. 16

Friedlaender fährt sodann eine Seite später fort: «Besonders interessant ist bei der Sandrartschen Darstellung die Schilderung der Arbeitsmethode»,<sup>17</sup> und diese wird in der Folge ausgiebig kommentiert.

In der 1966 erschienenen und nicht von ungefähr Jane Costello gewidmeten Publikation *Nicolas Poussin. A New Approach*, <sup>18</sup> die in Inhalt und Struktur eng an seine erste Monographie anschließt, diese aber um einiges erweitert, gibt es zwar ebenfalls ein Kapitel zur «Method of Working» Poussins, Sandrart wird nun aber mit keiner Silbe mehr erwähnt, geschweige denn (wie noch zuvor) zitiert – stattdessen werden nun offenbar als verlässlicher eingeschätzte Chronisten wie Giovan Pietro Bellori und André Félibien angeführt. <sup>19</sup>

Es waren jedoch u.a. gerade die falschen bzw. verwirrenden Angaben in Sandrarts *Teutscher Academie*, die Costello auf die Spur des tatsächlichen ersten Besitzers der beiden Gemälde aus dem Frühwerk Poussins, der *Pest von Ashdod* und dem *Reich der Flora* (Dresden, Staatliche Gemäldesammlungen), brachten.<sup>20</sup> Die von ihr dabei entdeckten Dokumente erlaubten es, etwas Licht auf die bis dahin ungeklärten Arbeitsverhältnisse des Malers während seiner ersten römischen Jahre zu werfen, denn Poussin war bei dem Prozess, der dem Dieb und Betrüger Valguarnera im Sommer 1631 gemacht wurde, als Zeuge geladen und sagte am 28. Juli 1631 über seine Arbeitspraxis sowie seine Verfahrensweise mit Kunden aus.<sup>21</sup>

Demgegenüber (und obgleich Friedlaender Sandrart in seiner späteren Studie diesbezüglich als Gewährsmann nicht mehr anführt, geschweige denn zitiert) mehr oder weniger ungebrochen positiv war stets die

Reaktion von Seiten der Poussin-Forschung auf die von Sandrart mitgeteilten Informationen zur Arbeitsweise des noch jungen Franzosen. Dank der von Bellori verfassten und 1672 veröffentlichten Vita Poussins22 sind wir über dessen insbesondere spätere Laufbahn gut unterrichtet, doch zeigt sich in Belloris Darstellung eine deutliche Tendenz, den jungen Maler bereits im Licht des späteren gereifteren Künstlers erscheinen zu lassen, was faktisch bedeutet, dass der Biograph bestimmte, ihm für das angestrebte Bild Poussins unpassend erscheinende Episoden und Werke auslässt.<sup>23</sup> Dementsprechend fehlen uns z.B. zuverlässige und umfassendere Informationen über die ersten römischen Jahre Poussins. Hier vermögen die von Sandrart gemachten Angaben eine wichtige Lücke zu füllen, da er dem Maler in Rom wohl zwischen dem Frühsommer 1629 (dies die wahrscheinliche Ankunftszeit Sandrarts in Rom) und 1635 (dem Jahr der Abreise Sandrarts aus Rom)24 wiederholt persönlich begegnet und mithin Augenzeugenwissen zu liefern imstande ist - die Mitteilungen Sandrarts müssen gleichwohl mit einer gewissen kritischen Distanz gelesen werden, dies nicht nur in Anbetracht der problematischen Darstellung der 12 für den König von Spanien bestimmten Gemälde, sondern auch, da zwischen den Ereignissen selbst und Sandrarts Niederschrift mehrere Jahrzehnte lagen, so dass manche Details mit Vorsicht zu betrachten sind. So gibt Sandrart z.B. an, dass Poussin bereits 1622 in Rom angekommen sei, tatsächlich aber lebte Poussin erst ab 1624 hier:25 Sandrart selbst war, wie gesagt, wahrscheinlich erst ab Mitte des Jahres 1629 in Rom.

Nichtsdestotrotz liefert der Autor der *Teutschen Academie* uns zum Teil interessante Detailinformationen, z.B. bezüglich der von Poussin im künstlerischen Entwurfsprozess verwendeten technischen Hilfsmittel. So berichtet Sandrart, Poussin habe

auf ein glattes mit Pflasterstein ausgetheiltes Brett, seinem Vornehmen gemäß, die von Wachs darzu gemachte nackende Bildlein in gebührender Action, nach der ganzen Historie geartet [aufgestellt], denenselben aber legte er von naßem Papyr oder subtilem Taffet die Gewand nach seinem Verlangen um, mit durchgezogenen Fäden, daß sie nämlichen gegen dem Horizont in gebührender Distanz stünden, und deme nach er seine Werk auf Tuch mit Farben untermahlen könte, worzu er dann oft im Ausmachen sich des Lebens bedienet.<sup>26</sup>

Von der Beschreibung und sogar vom Vokabular her («mit Pflasterstein ausgetheilt») erinnert die Beschreibung an Passagen aus Erhard Schöns *Unterweisung der*  Proportion und Stellung der Possen von 1538 (Abb.2), wo lediglich die Gewänder nicht vorgesehen sind, weil es Schön primär um die Darstellung der Proportionen und Posen von in einem korrekt entworfenen Raumgefüge verteilten Figuren geht.<sup>27</sup> Dies macht deutlich, dass das von Sandrart berichtete Verfahren folglich zwei, für das Durchprobieren von Figurenkonstellationen und Kompositionen wesentliche Zwecke verfolgt: Es erlaubt zum einen die Beobachtung der im perspektivisch erschlossenen Raum verteilten Figuren, sowie zum anderen ein Studium der groben Wirkung ihrer Faltenwürfe.

Die von Sandrart gelieferte Beschreibung wird teilweise von André Félibien (1666) und Bellori (1672) bestätigt bzw. ergänzt: Bellori berichtet, dass der Maler alle darzustellenden Figuren mit ihren Posen als kleine, einen halben *Palmo* (also ca. 10 cm) hohe Wachsmodelle geformt und mit ihnen die gewünschte Handlung nachgestellt habe, «per vedere gli effetti naturali del lume e dell'ombre de' corpi ».²8 Demgegenüber interpretiert Félibien die von ihm beschriebene «table de petits modéles qu'il couvroit de vétemens » als ein Verfahren « pour juger de l'effet & de la disposition de tous les corps ensemble ».²9

Es wäre hier zu überlegen, in welchem Verhältnis Belloris, Félibiens und Sandrarts Texte zueinander stehen, denn auffällig an ihnen ist der Umstand, dass bezüglich der Abfolge der geschilderten Verfahrensweisen Poussins eine sehr große Ähnlichkeit besteht: Alle drei Chronisten berichten, dass der Maler zunächst eine grobe Skizze angefertigt, diese dann mit den Figürchen nachgestellt (Abb.3) und studiert, und das somit Erzielte sodann noch einmal anhand lebender Modelle durchprobiert habe.<sup>30</sup>

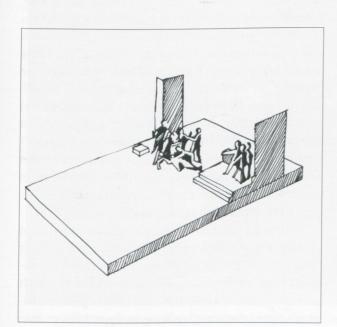
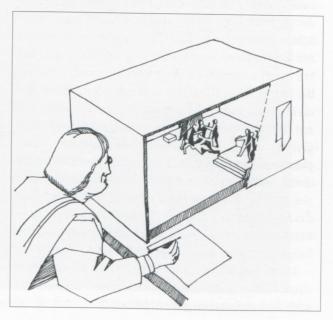




Abb. 2 Zehnte Figur, aus Erhard Schön, Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen, Nürnberg, 1540

Abb. 3 Oskar Bätschmann, *Nicolas Poussins « Table »* oder *« Planche »*, Rekonstruktionszeichnung, 1982

Abb. 4 Oskar Bätschmann, Nicolas Poussins « Grande Machine », Rekonstruktionszeichnung, 1982



Abweichungen finden sich hingegen im Detail: So schaltete Poussin, Bellori zufolge, zwischen das Studium der kleinen Figuren und der lebenden Modelle noch eine Stufe ein, auf der der Künstler Beschaffenheit und Faltenwurf der Gewänder zunächst noch einmal anhand größerer Figurinen studierte; ihm zufolge hätten die unterschiedlich dimensionierten Puppen mithin verschiedenen Zwecken gedient: Während die kleinen Figuren angefertigt wurden, um die Wirkungen von Licht und Schatten überprüfen und studieren zu können, wäre es bei den größeren Puppen darum gegangen, deren Gewänder hinsichtlich Faltenwurf und Farben durchzuprobieren.

Berichte über die Verwendung solcher Puppen und deren Bekleidungen mit getränkten und gesteiften Draperien aus nassem Pergament und Papier gab es bereits z.B. bei Giorgio Vasari³² und Giovanni Battista Armenini.³³ Um Poussins Studium der Beleuchtungsverhältnisse der einzelnen Szenen im Detail nachzuvollziehen, ist Belloris Beschreibung jedoch zu wenig spezifisch, denn sein Bericht erwähnt keine der z.B. Carlo Ridolfi zufolge bereits auch von Tintoretto zu eben diesen Zwecken verwendeten Kammern aus Holz oder Karton, in die verschließbare Öffnungen geschnitten waren, mittels derer die im Inneren mit Figuren nachgestellte Szene von außen her kontrolliert beleuchtet werden konnte.³⁴

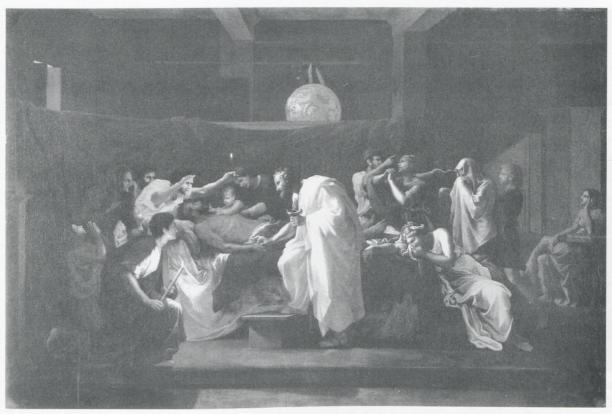
Eben eine solche «grande machine» beschrieb der Maler Antoine Le Blond de la Tour z.B. jedoch bereits 1669 in seinem Lettre du sieur Le Blond de Latour à un de ses amis, contenant quelques instructions touchant la peinture als eine angebliche «invention» Poussins. Ihm zufolge war sie wie bei Bellori – zweistufig angelegt; während bei Bellori jedoch die Rede von zwei unterschiedlich dimensionierten und mithin separaten Arbeitsabläufen zuzuordnenden Arten von Figurinen ist, berichtet Le Blond von zwei vielmehr im wahrsten Sinne des Wortes aufeinander aufbauenden Konstruktionsteilen: In einem ersten Schritt habe Poussin die Figuren auf einer so genannten «planche Barlongue»35 (also einem lang gestreckten Brett) aufgestellt und so in einer ersten Näherung die Komposition festgelegt (« pour y adjouster ou pour en diminuër quelque chose »36). Dann erst habe er eine mit verschließbaren Öffnungen versehene Kiste darüber gestülpt und die entsprechend dem gewählten Schauplatz simulierten Lichtverhältnisse studiert (Abb. 4). Dadurch, dass der Blick in die Box lediglich durch ein kleines Loch an der Vorderseite gewährt wurde, das durch das Auge des Betrachters verschlossen worden sei, so betont Le Blond, habe sich keine Verfälschung der Beleuchtungssituationen einschleichen können.

Lässt man die drei hier betrachteten Modelle noch einmal Revue passieren, so scheint es, als ob sie unterschiedlichen Zwecken gedient hätten:

- Sandrarts «Brett» (Abb.3) scheint eher der perspektivisch korrekten Wiedergabe der im Raum verteilten Figuren gedient zu haben (darauf verweist der Hinweis auf die «Austeilung mit Pflasterstein»), ähnlich, wie dies Erhard Schön in seiner Stellung der Possen bereits ab 1538 empfohlen hatte (Abb.2). Über dessen Verfahren hinaus erlaubte die vom Autor der Teutschen Academie geschilderte Praxis zugleich ein Studium der groben Wirkung von Faltenwürfen.
- In ähnlicher Weise, wenn auch mit einem weniger stark auf Perspektive gerichteten Akzent, scheint Félibiens « table » (Abb. 3) als dabei behilflich gedacht gewesen zu sein, die Komposition zu überprüfen und zu bestimmen (« pour juger de l'effet et de la disposition de tous les corps ensemble »).
- Belloris zweistufiges Verfahren zielt demgegenüber darauf ab, ähnlich dem Vorbild Tintorettos *einmal* die Licht- und Schattenwirkungen anhand kleinerer Figuren und *sodann* Faltenwurf und Farben anhand größerer Puppen auszuprobieren (im Unterschied dazu griff Tintoretto, Ridolfi zufolge, hierfür nur nicht auf zwei verschiedenen Typen von Figurinen zurück).
- Le Blond de la Tours Beschreibung schließlich amalgamiert die von Félibien und Bellori beschriebenen Verfahren mit Ridolfis Bericht über die Methode Tintorettos, indem er nun auch plausibel macht, wie das z.B. von Bellori dargestellte Verfahren konkret hatte funktionieren können (Abb. 4).

Möglich wäre schließlich auch noch, dass die Chronisten unterschiedliche Entwicklungsstadien37 von Poussins Praxis darstellen bzw. darstellen wollen. Geht es dem von Sandrart und Félibien beschriebenen Maler offenbar noch mehr um das Studium der Perspektive und der Komposition, legen Le Blond und Bellori demgegenüber bereits den Fokus auf ein Experimentieren mit Beleuchtungsverhältnissen, wie man es tatsächlich in den späteren Werken des Malers auf z.T. dramatische Weise vorgeführt bekommt (vgl. hier Abb.5), während solche Versuche im Frühwerk nicht anzutreffen sind (Abb.6). Insofern kann man annehmen, dass Le Blond und Bellori eine Verwendung der Bilderschachtel seitens Poussin beschreiben, wie dieser sie während seines Paris-Aufenthaltes 1640/43 entwickelt zu haben scheint.38 Denn eben diese Jahre fallen mit jener Phase zusammen, in der Poussin zunehmend mit solch markanten Beleuchtungsarrangements zu experimentieren begann.39

Dass es Sandrart demgegenüber jedoch nicht daran gelegen war, das Bild eines Poussin zu erwecken, der die Lichtverhältnisse seiner Werke ausschließlich anhand eines solchen Puppentheaters studierte, erhellt auch aus dem Umstand, dass er den Maler gleich zu Beginn seiner Lebensbeschreibung in Opposition zu zwei



 $Abb. 5\ \ Nicolas\ Poussin, \textit{Letzte\ \"Olung}, \textit{II}, 1644, Edinburgh, National\ Gallery\ of\ Scotland$ 



Abb. 6 Nicolas Poussin, Letzte Ölung, I, um 1636, Grantham, Belvoir Castle



Abb. 7 Pieter van Laer, *Acqua Acetosa*, um 1630/35, Rom, Palazzo Barberini

französischen Caravaggisten bringt: Indem er darauf verweist, dass der mit Poussin konkurrierende Valentin de Boulogne sich am Vorbild Simon Vouets geschult habe, führt er gleich zwei Kontrahenten Poussins ein. Valentin lieferte sich bald nach Poussins Ankunft in Rom 1628/29 mit dem Maler einen Wettstreit hinsichtlich ihrer zeitgleich für St. Peter ausgeführten Märtyrergemälde (Valentin: Martyrium der Heiligen Prozessus und Martinianus, Poussin: Martyrium des Heiligen Erasmus, beide: Vatikan, Pinacoteca) und Valentins Lehrer Vouet sollte nach Poussins Berufung zum Hofmaler in Paris 1641 in direkter Konkurrenz zu dem aus Rom Gerufenen stehen.<sup>40</sup>

Sandrart, der den künstlerischen Wettstreit zwischen Valentin und Poussin in Rom seinerzeit als Augenzeuge miterlebt zu haben scheint, berichtet, dass beide in letzter Instanz gleich hoch geschätzt, wenn auch für ganz unterschiedliche Qualitäten gelobt wurden: Hob man bei dem Caravaggisten die Naturnähe, den kraftvollen Ausdruck sowie Intensität und Harmonie der Farben hervor, <sup>41</sup> so bewunderte man bei Poussin den Erfindungsreichtum der Komposition und die geglückte Schilderung von Gefühlszuständen. <sup>42</sup> Trotz dieser auf unterschiedliche Aspekte der Malerei zielenden Unterschiedlichkeit bezeichnet Sandrart Poussin interessanterweise als einen «aemulator» Valentins. Er versteht dies jedoch offenbar in dem Sinne, dass Poussin sich mit Valentin weniger hinsichtlich einer wetteifernden Nachahmung als

vielmehr im Sinne der Überbietung des Vorbildes auseinandersetzte, denn Sandrart zufolge gestaltete Poussin seine Werke bezüglich Schauplatz und Maßen in direkter Opposition zu denen seines Landmanns: Während Valentin lieber Innenraum-Sujets mit lebensgroß wiedergegebenen Figuren interpretiert (« Lebensgroßen Bildern in verschloßenen Orten »43), bevorzugt Poussin «2. oder 3. Spannen-hohe Bilder » mit im Freien spielenden Szenen<sup>44</sup> – dies bezieht sich auf den Umstand, dass sich der Maler im Anschluss an das noch sozusagen lebensgroße Erasmus-Gemälde von öffentlichen Aufträgen zurückzog, nachdem er einen Wettbewerb um die Ausstattung einer Kapelle in S. Luigi dei Francesi gegen Charles Mellin verloren hatte. Den Sammlungen privater Auftraggeber gemäß wandte er sich daher eher dem kleineren Format des Kabinettbildes zu. 45

Die als Gegensatzpaar dargestellten Künstler sind dabei offenbar als unterschiedliche Seiten ein und derselben Medaille zu betrachten: Sandrart schreibt bezüglich Valentin, dass er sich « in der Kunst des rechten wol-mahlens, natürlichen colorirens, rundirens und gründens, also der rechten universal-harmonie, in welchen nöhtigen Stucken die Franzosen vorher ganz unerfahren gewesen » befleißigt habe. Der von Valentin praktizierte Caravaggismus mit seinen lebensgroßen Innenraumdarstellungen stellt für Sandrart offenbar nur eine Möglichkeit dar, diesem bis dahin zu konstatierenden Defizit

innerhalb der französischen Malerei zu begegnen, dem Poussin mit seinen kleinformatigeren Außenraumdarstellungen ebenfalls auf seine Weise abzuhelfen wusste.

Die von Sandrart dabei ebenfalls im Kontrast zu Valentins Charakterisierung als Maler von «Lebensgroßen Bildern in verschloßenen Orten» gewählte Formulierung, Poussin habe sich « mehr in die offene Luft oder das weite Feld zu mahlen angetrieben» gefühlt,47 lässt sich auf zweifache Weise verstehen: Zum einen in dem Sinn, dass Poussin (wie Sandrart dies nicht in der dem Franzosen gewidmeten Lebensbeschreibung, sondern in der Vita des als Bamboccio bekannten Pieter van Laer berichtet) gemeinsam mit Künstlerkollegen wie Claude Lorrain und Sandrart selbst im Freien «Landschaften nach dem Leben zu mahlen oder zu zeichnen» unternahm;48 zum anderen jedoch in dem Sinn, dass er - anders als Valentin - die Darstellung im Freien spielender Szenen bevorzugte. Auch in diesem doppelten Sinne kann man Sandrarts daran anschließende Formulierung verstehen, dass Rom Poussin «als ein mit Kunst erfülltes Theatrum » vor Augen gestanden habe, 49 das den Maler mit Inspirationen und Motiven für seine Darstellungen von zunächst «Bacchanalien, Satyren, Nymphen, mit beygefügten Ruinen und Landschaften aus dem Ovidio», sowie dann im weiteren Verlauf seiner Laufbahn von «seriose[n] Historien der Griechen, Römer, und aus der Bibel» versorgte.50 Sandrart denkt hierbei natürlich ganz offenbar nicht an ein Innenraumtheater, sondern vielmehr an ein antikes Theater im Freien, in dem Rom selbst, seine Historie, seine Historien und seine Kunstdenkmäler zu einem Freilichtschauspiel werden. Vor diesem Hintergrund erscheint es dann auch nur plausibel, Poussin nicht als einen Künstler zu präsentieren, der in die künstlich abgeschirmte Bilderwelt eines Puppentheaters blickt, um seine Werke zu gestalten, sondern auf diese Weise lediglich Perspektive und Faltenwurf anhand eines solchen Hilfsmittels studiert.

Interessanterweise bestückte Poussin jedoch erst ab den 40er Jahren seine Werke mit Szenen aus der Umgebung oder dem direkten Stadtbild Roms: In der Landschaft mit dem Hl. Matthäus (Abb.1)51 trifft man mit dem Landstrich um den Tiber-Lauf bei Acqua Acetosa erstmals ein konkret bestimmbares Stück Landschaft an, das sich auch in den Gemälden anderer Künstler wie z.B. Bamboccios zuvor entstandenem Bild Acqua Acetosa (Abb. 7)52 wiederfindet.

Präzise identifizierbare römische Stadtarchitektur findet sich ebenfalls erst in dieser Zeit: Hinsichtlich wiedergegebener Innenräume ist z.B. auf das Gemälde mit der Firmung von 1639 (aus dem ersten Zyklus der Sieben Sakramente für Cassiano dal Pozzo; zuletzt: Grantham, Belvoir Castle) zu verweisen, wo das Interieur der

Kirche S. Atanasio dei Greci rezipiert wird. 53 Bezüglich in ihrer Außenwirkung dargestellter Bauten hingegen kann die Diogenes-Landschaft von 1648 (Paris, Louvre) als Beispiel angeführt werden, wo der vatikanische Belvedere im Hintergrund erscheint.54

Mit dem Verweis Sandrarts auf die von Poussin bevorzugten Außenraumdarstellungen ist jedoch schließlich auch ein wichtiges Kriterium genannt, welches einen Großteil des Werkes des Franzosen von seinen späteren Schöpfungen unterscheidet, denn wie ein Blick z.B. auf die beiden Fassungen der Darstellung Der kleine Moses tritt die Krone des Pharao mit Füßen zeigt, 55 tendierte Poussin zunehmend dazu, seine Darstellungen in Innenräumen spielen zu lassen (Abb. 8 und 9). Zugleich lässt sich anhand diese direkten Vergleiches beobachten, dass und wie der Maler seine Quellen unterschiedlich nutzt. bzw. mit neuen Vorbildern kombiniert. Orientiert er sich in der ersten Fassung noch deutlich an dem sogenannten Icarius-Relief56 (Abb. 10: man beachte die von dort übernommene Kombination aus der Palme rechts und der Architektur links, den in beiden Kompositionen rechts frei einsichtigen Himmel sowie die vor diesem Hintergrund parataktisch davor aufgereihte Figuren - die im Relief ganz links positionierte Ablage für die Theatermasken wird bei Poussin direkt übernommen und neben den Pharao geschoben), so erinnert in der zweiten Fassung nur noch das hochgebundene Tuch im Hintergrund auf das Vorbild des Icarius-Reliefs. Für die neben dem Pharao positionierte Ablage orientiert Poussin sich nun an einer anderen Vorlage, nämlich an Raffaels Deckenfresko mit der Hochzeit von Amor und Psyche in der Farnesina von ca. 1518.57

Interessanterweise erwähnt Sandrart in seiner Oeuvreschau nicht nur die Werke, die er bis zu seiner Abreise aus Rom 1635 sehen konnte und unter denen die «Bacchanalien, Satyren, Nymphen, mit beygefügten Ruinen und Landschaften aus dem Ovidio» dominiert zu haben scheinen, mit denen sich Poussin in den ersten Jahren seines Malerlebens den Lebensunterhalt verdient haben wird - wie bereits erwähnt, werden bezeichnenderweise diese, auch erotische Darstellungen umfassenden, mythologischen Werke von Bellori dann fast vollständig verschwiegen, der mehr die von Sandrart eben auch als solche titulierten «seriose[n] Historien der Griechen, Römer, und aus der Bibel» bespricht. Jedoch führt Sandrart durchaus auch spätere Werke an, die allerdings ausschließlich aus der Schaffensphase des Malers bis 1643 stammen und bei denen es sich mithin – mit der einzigen Ausnahme des Tod des Germanikus von 1628 (Minneapolis, Institute of Arts)58 - um Außenraumdarstellungen handelt.

Das Bild von dem «mit Kunst erfüllten Theatrum»



Abb. 8 Nicolas Poussin, Der kleine Moses tritt die Krone des Pharao mit Füßen, I, 1645, Woburn Abbey, Collection of the Duke of Bedford



 $Abb. 9\ \ Nicolas\ Poussin, Der\ kleine\ Moses\ tritt\ die\ Krone\ des\ Pharao\ mit\ F\"{u}etaen, II, um\ 1647, Paris, Louvre$ 

legt schließlich jedoch zudem noch zweierlei nahe: Zum einen, ganz simpel, dass Poussin hier nicht nur Natur und Architektur studiert, sondern eben auch Werke der bildenden Kunst wie Gemälde und Skulpturen betrachtete. Zum anderen jedoch auch, da man in einem Theater selten alleine einem Schauspiel beiwohnt, dass es andere Zuschauer gab, die gemeinsam mit ihm das Publikum des römischen Theatrums gebildet haben.

Beides verschränkt sich in von Sandrart mitgeteilten und zum einen auf die Vita Poussins. zum anderen auf die Lebensbeschreibung Tizians verteilten, einander jedoch wechselseitig ergänzenden Informationen. Solche Wechselbeziehungen zwischen zwei scheinbar voneinander getrennten, tatsächlich jedoch durch Detailangaben aufeinander bezogenen Vitentexten trifft man immer wieder bei Sandrart an - man denke die oben bereits angeführte Verzahnung zwischen der Vita des Bamboccio und derjenigen Poussins. So berichtet er in der Lebensbeschreibung Poussins von dessen Zusammenkünften mit Malern anderer Nationen, wobei er den Franzosen als einen Künstler dargestellt, der sich (ähnlich wie der sich als Kosmopolit verstehende Sandrart selbst) besonders gerne mit Kollegen anderer Herkunft trifft, ja sich sogar mehr mit diesen als mit anderen Franzosen (« und hielte sich sonderlich [...] bey denen [...] bästen Italiänern, auch Niederländern viel mehr als bey seiner Nation auf »59). Wie sich eine solche Gesellschaft dann konkret zusammensetzte, wird in der Lebensbeschreibung des Tizian dargelegt, wo Sandrart eine Besichtigung von Tizians Bacchus und Ariadne (London, National Gallery, 1520/22) schildert und als Teilnehmende «Peter Corton, Francesco du Quenoy Bildhauer, Pousyn, Claudio Loreyn und andere » nennt.60

Während die Stadt- und umgebende Landschaft Roms, wie gesehen, erst später in den Werken Poussins einen Niederschlag findet, hinterlässt das Erlebnis von Tizians Bacchus und Ariadne sofort deutliche Spuren. Bereits in frühen Gemälden wie z.B. der Beweinung Christi von 1626 (München, Alte Pinakothek)<sup>61</sup> greift er das markante Motiv des auf ein Tuch gestürzten Gefäßes auf, das in der Folge in weiteren Gemälden der 20er und 30er Jahre eine wiederholte Verwendung finden sollte.62

Tatsächlich thematisiert Sandrart auch gleich zweimal die Orientierung Poussins an Tizian, die er freilich jeweils auf den Kolorit beschränkt sieht: «Er [...] folgte im Zeichnen Raphaels Gedanken, im Colorit aber Titians Manier nach, darum er dann auch gar bald erschollen und ein großes Lob erhalten ».63

In dieser Balance - das Kolorit von Tizian, die Zeichnung orientiert an Raffael (etwas, was sich in den zahllosen Rekursen Poussins auf den Urbinaten bestätigt findet)64 - erscheint Sandrart die stilistische Praxis Poussins ideal. Problematisch hingegen empfindet er die von ihm diagnostizierte spätere Verschiebung dieses Gleichgewichts zugunsten Raffaels:

Anfangs hielt er sich an das coloriren nach Titian, hernach aber vertiefte er sich zu weit in Raphaels Manier, daß er auch Titians Colorit verlaßen, und völlig Raphaels (unangesehen jener viel edler und bäßer vom Fleisch gemahlet) angenommen.65

Es ist insbesondere die Betonung auf dem «Fleisch», die daran denken lässt, dass sich dies z.B. auf spätere Werke Poussins wie seine Treppenmadonna (Cleveland, Museum of Art) von 1648 beziehen könnte, an der in der Tat immer wieder der Umstand bemängelt wurde, dass es scheine, als seien lebendige Oberflächen wie z.B. die Schale der Äpfel aus Stein.66

Trotz der intensiven und häufigen Rezeption antiker Skulptur, die sich im Werk Poussins beobachten lässt, geht Sandrart auf diese im Unterschied z.B. zu Bellori oder Félibien erstaunlicherweise an keiner Stelle ein (mit Ausnahme der erwähnten, doch recht unspezifisch verbleibenden « Academien [...] Antichen und bästen Italiänern, auch Niederländern», bei denen er sich aufgehalten habe). Demgegenüber wird im Lebenslauf Sandrarts explizit darauf hingewiesen, dass dieser selbst sich «bey täglicher besuchung der antichen Statuen und Academien »67 weiter ausgebildet und dadurch schließlich zu einer Meisterschaft und Achtung gefunden habe, die ihm u.a. den eingangs erwähnten Auftrag seitens des Königs von Spanien eintrug.

Wie gesehen, lassen sich die Äußerungen Sandrarts nicht immer vollkommen deckungsgleich mit dem in Einklang bringen, was wir bislang über Nicolas Poussin

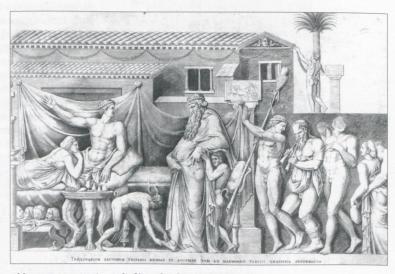


Abb. 10 Sogen. Icarius-Relief (Bacchus besucht den Dichter Icarius), aus Antoine Lafréry, Speculum Romanae Magnificentiae, nach 1548, unter dem Titel Triclinium

wissen und auch von anderen Biographen berichtet bzw. hervorgehoben wird – immer wieder gibt es im Kleinen Abweichungen (z.B. hinsichtlich der Daten), überraschendes Schweigen (z.B. bezüglich Poussins Antikenrezeption) und gewisse Eigenwilligkeiten in der Darstellung. Nichtsdestotrotz ist Sandrarts Text dabei behilflich, gerade im Abgleich mit dem bislang zu Poussin

Bekannten auf zuvor hier vielleicht wenig Beachtetes und in den Blick Genommenes aufmerksam zu werden, wie z.B. die Umschwünge von Außen- zu Innenraumdarstellungen. Insofern lohnt es sich, Poussin gemeinsam mit Sandrart dabei zuzuschauen, wie der französische Meister Rom «als ein mit Kunst erfülltes Theatrum, vor Augen» hat und erkundet.

- J. COSTELLO, «The Twelve Pictures "ordered by Velazquez" and the Trial of Valguarnera », Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 13, 1950, S. 237–284.
- Costello geht davon aus, dass die Ausstellung 1631 stattfand; ibid., passim; S. EBERT-SCHIFFERER, «Sandrart a Roma 1629-1635: un cosmopolita tedesco nel paese delle meraviglie », in O. BONFAIT (Hrsg.), Roma 1630. Il trionfo del pennello (Ausst.-Kat. Rom), Mailand, 1994, S. 97-114, hier S. 100 geht (sofern die Ausstellung ihr zufolge überhaupt glaubhaft stattgefunden hat) ebenso von 1632 aus wie S.D. PEPPER, «La storia del Ratto di Elena di Guido Reni: la conferma del resoconto di Sandrart del 1632 », in Nicolas Poussin. I primi anni romani (Ausst.-Kat. Rom), Mailand, 1998, S. 129-143, S.135; A. COLANTUONO, Guido Reni's Abduction of Helen. The Politics and Rhetoric of a Painting in Seventeenth-century Europe, Cambridge, 1997, S. 43 deutet zwar den Standpunkt an, dass Sandrart die Ausstellung nicht persönlich gesehen haben muss und mithin Sandrarts Abreise 1635 diesbezüglich keinen terminus ante quem darstellen würde, fasst die eigene Sicht dann jedoch (S. 46) selbst mit den Worten zusammen: «I have here proposed that the procession of Santa Maria di Costantinopoli described by Sandrart took place on June 1, 1632 ». Vgl. dazu auch bei ihm in diesem Sinne S. 49.
- So z.B. COSTELLO, op. cit. (Anm. 1), passim; EBERT-SCHIFFERER, op. cit. (Anm. 2), S. 100 (« probabilmente fu solo una copia di bottega del Ratto di Elena che poté essere vista a Roma dopo il 1631 ») und O. BONFAIT, Eintrag zu « Guercino, Tod der Dido », in BONFAIT, op. cit. (Anm. 2), S. 142.
- PEPPER, op. cit. (Anm. 2) hat gezeigt, dass das originale Bild durchaus in der Ausstellung vertreten sein konnte, wenn man diese auf 1632 datiert.
- <sup>5</sup> Vgl. u.a. COSTELLO, op. cit. (Anm. 1), S. 238.

- <sup>6</sup> Lediglich PEPPER, op. cit. (Anm. 2), S. 133 geht davon aus, dass es sich bei sämtlichen identifizierten Gemälden (d.h. vorbehaltlich der bis heute unbekannten Bilder von Valentin und Lanfranco) um Werke von der Hand der entsprechenden Künstler selbst gehandelt hat.
- <sup>7</sup> Vgl. COLANTUONO, op. cit. (Anm. 2), S. 39; sowie PEPPER, op. cit. (Anm. 2), S. 132.
- <sup>8</sup> Vgl. dazu COSTELLO, op. cit. (Anm. 1).
- Valguarnera scheint sich vgl. COSTELLO, op. cit. (Anm. 1), S.255 und S.268 - seiner Umwelt gegenüber gelegentlich als « Antonio » ausgegeben zu haben. Diese Divergenz zwischen der früheren deutschen und der späteren lateinischen Ausgabe der Teutschen Academie zeigt, wie wichtig es ist, beide Ausgaben zu konsultieren (vgl. daher auch die Wiedergabe des Passus aus der lateinischen Ausgabe in Rudolf Arthur Peltzers Edition Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlereykünste von 1675. Leben der Berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, hrsg. von A.R. Peltzer, München, 1925, S. 411, Anm. 1126). Zu den Angaben vgl. die 1683 veröffentlichte lateinische Ausgabe der erstmals 1675 vorgelegten Teutschen Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-künste (im Folgenden zitiert nach der kommentierten Online-Ausgabe http://sandrart.net), die Academia nobilissimae artis pictoriae, Nürnberg, 1683, fol. 369 (« cum antea pro technophilo quodam Siculo, cui nomen Antonio»). Zu der sich damit eröffnenden Diskrepanz zu der Geschichte der Bilder « für den König von Spanien », vgl. COSTELLO, op. cit. (Anm. 1), S.239, sowie COLANTUONO, op. cit. (Anm. 2), S. 42.
- 10 EBERT-SCHIFFERER, op. cit. (Anm. 2), S. 101 z.B. erklärt die Unstimmigkeiten damit, dass Sandrart zur Zeit der Entstehung der Biographie für die Teutschen Academie 40 Jahre zurückliegende Notizen nicht mehr korrekt habe zuordnen können, zumal er sich mehr für die Kunstwerke selbst als für die Umstände von deren Präsentation

- interessiert habe. Angesichts des Gewichts, das aber eben genau diesen Umständen gegeben wird (der königliche Auftrag, die prestigeträchtige Nachbarschaft berühmter Werke, in denen Sandrarts Bild präsentiert wird), sowie in Anbetracht des Umstandes, dass Sandrart die Werke an sich nur sehr oberflächlich und zudem sowohl hinsichtlich ihrer Maße wie auch zuweilen ihrer Darstellungen falsch beschreibt (in Poussins Pest z.B. macht er Ärzte aus, die den Kranken beistünden), scheint dies kaum zuzutreffen und scheidet als Erklärungsmodell mithin aus. Vgl. in diesem Sinn bereits COSTELLO, op. cit. (Anm. 1), S.239: « It was not that he had forgotten; he knew these things in 1675, and he still knew them eight years later, in 1683 ».
- 11 Vgl. zuletzt E. MEIER, « Joachim von Sandrarts Lebenslauf. Dichtung oder Wahrheit? », Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 31, 2004, S. 205–239, hier S. 217 und S. 219. Dies ist die mittlerweile auch soweit gängige Erklärung der Funktion dieser Episode, die mit ihren vielen Widersprüchen und Inkongruenzen zwar kein tatsächliches Ereignis wiederzugeben versucht, jedoch offenbar bestrebt ist, es mit Fakten in Beziehung zu bringen, die seine Bedeutung betonen sollen.
- TA 1675, Lebenslauf, S. 4 (http://ta.sandrart. net/622, 31.07.2011). Bezüglich der Autorschaft des Textes zirkulieren verschiedene Vorschläge, unter denen Sigmund von Birken das größte Gewicht zugemessen bekommt: Vgl. dazu u.a. Peltzers Einführung in PELTZER, op. cit. (Anm. 9), S. 20f.; CH. KLEMM, «Sigmund von Birken und Joachim von Sandrart. Zur Entstehung der Teutschen Academie und zu anderen Beziehungen von Literat und Maler », in J. R. PAAS (Hrsg.), «der Franken Rom » Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden, 1995, S. 289–313, sowie MEIER, op. cit. (Anm. 11), S. 223.

- Vgl. dazu das 2009 erstellte Verzeichnis des Institute of Fine Arts, M.A. Theses and Ph.D. Dissertations unter http:// www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/pdfs/ dissertations/completed\_dissertations. pdf (eingesehen am 31.07.2011) sowie die Danksagung Costellos vor der ersten Anmerkung in ihrem Artikel: COSTELLO, op. cit. (Anm. 1), S. 237: «This article grew out of a study prepared at the Institute of Fine Arts, New York University, under the direction of Professor Walter Friedlaender ».
- Vgl. dazu die Einträge im von L. SORENSEN herausgegebenen, online verfügbaren Dictionary of Art Historians der Duke University. Durham / N. C., http://www. dictionaryofarthistorians.org/ friedlanderw.htm und http://www. dictionaryofarthistorians.org/costelloj. htm (eingesehen am 31.07.2011).
- 15 Vgl. dazu sowie zum Kontext, H. KEAZOR, « Poussin et l'Allemagne », in P. ROSENBERG (Hrsg.), Poussin, Watteau, Chardin, David: Peintures françaises dans les collections allemandes (Ausst.-Kat. Paris / Bonn), Paris, 2005, S. 35-40.
- W. FRIEDLAENDER, Nicolas Poussin. Die Entwicklung seiner Kunst, München, 1914, S. 20f. Einmal handelt es sich dabei um TA 1675, II, S. 367 von « und hielte sich sonderlich in denen Academien» bis zu « und ein großes Lob erhalten » (http://ta.sandrart.net/597, 31.07.2011); sodann um TA 1675, II, S. 368-369 (http:// ta.sandrart.net/598, 31.07.2011) von «In seiner ersten Zeit» bis «Raphaels (unangesehen jener viel edler und bäßer vom Fleisch gemahlet) angenommen » (http://ta.sandrart.net/599, 31.07.2011).
- FRIEDLAENDER, op. cit. (Anm. 16), S. 22f.
- <sup>18</sup> «To the Poussiniste Jane Costello».
- 19 W. FRIEDLAENDER, Nicolas Poussin. A New Approach, London, 1966, S.33: Kapitel VI, Poussin's [...] Method of Working.
- <sup>20</sup> Vgl. COSTELLO, op. cit. (Anm. 1), S.238: « [Sandrart] is the source of both information and confusion ».
- <sup>21</sup> Vgl. das entsprechende Protokoll, *ibid.*, S.275.
- <sup>22</sup> G.P. BELLORI, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni (1672), hrsg. von E. Borea, Mailand, 2009.

- Vgl. dazu 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 (Hrsg.), « Ein Schauplatz herber Angst ». Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert, Göttingen, 1997, S. 170-187, hier S. 172f., insbes. Anm. 6.
- <sup>24</sup> Zu den Daten vgl. CH. KLEMM, «Sandrart à Rome», Gazette des Beaux-Arts, 121, 1979, S.153-166.
- 25 Vgl. z.B. J. THUILLIER, Nicolas Poussin, Paris, 1994, S. 111.
- <sup>26</sup> TA 1675, II, S. 368 (http://ta.sandrart. net/598, 31.07.2011).
- <sup>27</sup> Zu den einzelnen Ausgaben vgl. L. BAER, «Einführung», in E. SCHÖN, Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen (1542), hrsg. von L. Baer, Frankfurt a.M., 1920, o.P. [S. 6-7], wo Baer feststellt, dass die Edition von 1540 die « erste vollständige » Ausgabe der 1538 erstmalig verlegten Schrift darstellt.
- <sup>28</sup> BELLORI, op. cit. (Anm. 22), S. 452.
- <sup>29</sup> A. FÉLIBIEN, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, 6 Bde., Trevoux, 1725, IV, Entretien VIII, S.155.
- 30 BELLORI, op. cit. (Anm. 22), S. 453: « Cosí a parte a parte designava l'ignudo dal naturale [...] ».
- 31 Ibid., S. 452f.: «Successivamente formava altri modelli più grandi e li vestiva, per vedere a parte le acconciature e pieghe de' panni sull'ignudo, ed a questo effetto si serviva di tela fina o combraia bagnata, bastandogli alcuni pezzetti di drappi per la varietà de' colori ».
- 32 Proemio di tutta l'opera, in G. VASARI, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, hrsg. von P. Barocchi & R. Bettarini, Florenz, 1966-, I, S. 19; sowie die Vita de Niccolò Soggi, pittore, ibid., V, S. 189, wo das Verfahren (« fare modelli di terra e di cera, ponendo loro panni addosso e carte pecore bagnate ») insofern negativ konnotiert ist, als es für die dauerhafte, da nicht mehr rückgängig zu machende Verödung von Soggis Malstil verantwortlich gemacht wird (« il che fu cagione che egli insecchì sì forte la maniera, che mentre visse tenne sempre quella medesima, né per fatica che facesse se la poté mai levare da dosso»). Zu solchen Hilfsmitteln vgl. generell J. VON SCHLOSSER, «Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance», Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 31, 1913-1914, S. 67-135, hier S. 111-118.

- <sup>33</sup> G.B. ARMENINI, De' veri precetti della pittura (1586), hrsg. von E. Castelnuovo, Turin, 1988, S.116-119.
- C. RIDOLFI, Vite dei Tintoretto da le Maraviglie dell'arte (1648), hrsg. von G. Keller, Venedig, 1994, S. 8: « Esercitavasi ancora nel far piccioli modelli di cera e di creta, vestendoli di cenci, ricercandone accuratamente con le pieghe de' panni le parti delle membra, quali divisava ancora entro picciole case e prospettive composte di asse e di cartoni, accomodandovi lumicini per le finestre, recandovi in tale guisa i lumi e le ombre».
- A. LE BLOND DE LATOUR, Lettre du sieur Le Blond de Latour à un de ses amis. Contenant quelques instructions touchant la peinture, Bordeaux, 1669, S. 37-41.
- 36 Ibid., S. 36f.
- <sup>37</sup> Zu diesem Gedanken vgl. bereits knapp O. BÄTSCHMANN, Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin, Zürich, 1982, S.36 sowie ID., Nicolas Poussin. Dialectics of Painting, London, 1990, S.28.
- Vgl. in diesem Sinne auch bereits BÄTSCHMANN 1982, op. cit. (Anm. 37), S.36, Anm. 66 und BÄTSCHMANN 1990, op. cit. (Anm. 37), S. 138, Anm. 38. Mir nicht nachvollziehbar ist allerdings Bätschmanns dort vorgenommene Abgrenzung der Beschreibung Le Blonds von derjenigen Belloris, die Bätschmann als mögliche Wiedergabe eines noch späteren Verfahrens betrachtet.
- Es ist zudem zu fragen, ob Sandrart diese Verfahrensweise Poussins in dessen ersten Jahren beobachten konnte (ab 1629 konnte Sandrart ihm bei der Arbeit zusehen, 1635 verließ er die Ewige Stadt) oder ob er nicht eventuell ein Verfahren beschreibt, das Poussin erst später verwendete, das Sandrart folglich einem von anderer Hand verfassten Bericht entnommen und dann entsprechend redigiert hätte.
- Vgl. den diesbezüglich von Poussin selbst überlieferten angeblichen Ausspruch des Königs « Voila Vouet bien atrapé », den dieser anlässlich der Ankunft Poussins getätigt haben soll und der die Konkurrenz in gewisser Weise auf den Punkt brachte und zugleich befeuerte vgl. dazu den bei BELLORI, op. cit. (Anm. 22), S. 439 zitierten Brief Poussins an Carlo Antonio dal Pozzo.
- TA 1675, II, S. 368 (http://ta.sandrart. net/598, 29.07.2011): « da hat Valentin in der wahren Natürlichkeit, Stärke, Erhebung des Colorits, Harmonia der Farben es bevor gethan ».

- <sup>42</sup> Ibid.: « wo Pousin in denen Passionen, Affecten, und der Invention vorgezogen worden ».
- <sup>43</sup> TA 1675, II, S. 367 (http://ta.sandrart. net/597, 29.07.2011).
- 44 Ibid., wo Poussin als « in die offene Luft oder das weite Feld zu mahlen, angetrieben » charakterisiert wird.
- <sup>45</sup> Vgl. dazu u.a. H. KEAZOR, Nicolas Poussin, Köln u.a., 2007, S. 32.
- <sup>46</sup> TA 1675, II, S. 367 (http://ta.sandrart. net/597, 29.07.2011).
- 47 Ibid.
- <sup>48</sup> *Ibid.*, S. 311 (http://ta.sandrart.net/537, 29.07.2011).
- <sup>49</sup> *Ibid.*, S. 367 (http://ta.sandrart.net/597, 29.07.2011).
- 50 Ibid.
- <sup>51</sup> Zu dem Gemälde vgl. P. ROSENBERG (Hrsg.), Nicolas Poussin, 1594–1665 (Ausst.-Kat. Paris), Paris, 1994, Kat.-Nr. 95, S. 289.
- <sup>52</sup> Zu dem Gemälde vgl. D.A. LEVINE & E. MAI (Hrsg.), I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock (Ausst.-Kat. Köln), Mailand, 1991, S. 203.
- <sup>53</sup> Vgl. dazu A. BLUNT, Nicolas Poussin. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1958, New York, 1967, S. 189. Zu dem Gemälde vgl. ROSENBERG, op. cit. (Anm. 51), Kat.-Nr. 66, S. 246.

- <sup>54</sup> Zu dem Gemälde vgl. ROSENBERG, op. cit. (Anm. 51), Kat.-Nr. 171, S. 392f. In der Folge sollte Poussin dann in seinen Entwürfen und Gemälden ab 1649 besonders gerne die römische Engelsburg in seine Szenen aufnehmen – vgl. dazu z.B. Zeichnungen wie diejenige zum Raub der Europa (Stockholm, Nationalmuseum, 1649) oder Gemälde wie Orpheus und Eurydike (Paris, Louvre, 1650) oder Aussetzung des Moses (Oxford, Ashmolean Museum, 1654). Ibid., Kat-Nr. 197 (Europa), S. 442–445, Kat.-Nr. 180 (Orpheus), S. 409f., und Kat.-Nr. 221 (Moses), S. 484f.
- <sup>55</sup> *Ibid.*, Kat.-Nr. 145, S. 352f., sowie Kat.-Nr. 152, S. 363–365.
- <sup>56</sup> Vgl. zu diesem Relief, P. PRAY-BOBER & R. RUBINSTEIN, Renaissance Artists and Antique Sculpture, New Haven / London, 1986, S. 122–124.
- <sup>57</sup> Zu den beiden Bildern vgl. auch H. KEAZOR, « Nicolas Poussin et l'histoire de Moise. Versions, variations et sources picturales », in M. BAYARD, A. BREJON DE LAVERGNÉE, É. DE CHASSEY, Poussin et Moise. Du dessin à la tapisserie (Ausst.-Kat. Rom), Rom, 2011, S. 44–51, hier S. 46.
- <sup>58</sup> Vgl. zu dem Gemälde ROSENBERG, op. cit. (Anm. 51), Kat.-Nr. 18, S. 156–159.
- <sup>59</sup> TA 1675, II, S. 367 (http://ta.sandrart. net/597, 29.07.2011).
- 60 Ibid., S. 160 (http://ta.sandrart.net/372, 29.07.2011).
- <sup>61</sup> Zu dem Gemälde vgl. ROSENBERG, op. cit. (Anm. 51), Kat.-Nr. 12, S.144f.

- <sup>62</sup> Vgl. dazu H. KEAZOR, Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins, Regensburg, 1998, S. 129–133.
- <sup>63</sup> TA 1675, II, S. 367 (http://ta.sandrart. net/597, 29.07.2011).
- <sup>64</sup> Vgl. dazu zusammenfassend H. KEAZOR, «"Uno studio dipendente dall'antico e da Rafaelle": Raphaël chez Poussin », in I. DUBOIS-BRINKMANN & S. LAVEISSIÈRE (Hrsg.), Nicolas Poussin. La Fuite en Égypte, 1657, Paris, 2010, S.174–185.
- 65 TA 1675, II, S. 369 (http://ta.sandrart. net/599, 29.07.2011).
- 66 Zu dem Gemälde vgl. ROSENBERG, op. cit. (Anm. 51), Kat.-Nr. 173, S. 297-299; zu dem « steinernen » Charakter der Oberflächen vgl. z.B. den Ausspruch von Charles Sterling während einer Diskussion auf dem Pariser Poussin-Kongress 1958: « Les fruits sont des fruits de pierre polychromée; ils sont de la même substance que les colonnes [...] ». Die Diskussion findet sich im Anschluss an den Vortrag von F.-G. PARISET, «Les "natures mortes" chez Poussin », in A. CHASTEL, Actes du Colloque International Nicolas Poussin (Konferenzakten Paris, 1958), 2 Bde., Paris, 1960, I, S. 215-224, S. 222.
- <sup>67</sup> TA 1675, Lebenslauf, S. 9 (http://ta.sandrart. net/627, 29.07.2011).