

Von der »furia del diavolo« zur »ordinatissima norma di vivere«: Nicolas Poussins ›Heldenleben‹

Henry Keazor

Am 25. August 1819 präsentierte der französische Maler Pierre Nolasque Bergeret im Rahmen der jährlich im Louvre abgehaltenen Salon-Ausstellungen ein Gemälde mit dem Titel *Service funèbre du Poussin*. Ein Kritiker, der französische Künstler und Kunstschriftsteller Charles Paul Landon, bemerkte in einer ein Jahr darauf veröffentlichten Ausstellungsbesprechung, die Komposition des Bildes sei zwar »ordonnée avec autant de décence que de goût«, und dass der Gefühlsausdruck der dargestellten Personen »cette vérité d'expression« hätte, »qui convient au sujet«. Aber: »ce morceau laisse beaucoup à désirer pour l'exécution; le coloris manque de transparence et de finesse, et le pinceau est un peu sec et dur«. Angesichts dieses, Kolorit und technische *Bravura* vernachlässigenden, das korrekte *Disegno* aber durchaus aufweisenden Werkes kommt Landon schließlich zu dem Urteil, »l'effet général assez bien entendu« sei, »que le tableau puisse être le sujet d'une bonne estampe.«¹

Landon sollte mit seinem für einen Maler – je nach Anspruch – vernichtenden Verdikt inso-

fern Recht behalten, als uns Bergerets Gemälde heute tatsächlich nur noch dank jenes Umrissstichs von Charles-Pierre-Joseph Normand bekannt ist, der ausgerechnet Landons strenge Ausstellungsbesprechung begleitete und illustrierte,² und so eben jenen von Landon gelobten »dessin [...] assez correct« sowie die damit gestaltete Szene überliefert (Abb. 1):³ Wir sehen Nicolas Poussin aufgebahrt, wie Landon uns erklärt, in seiner Pfarrkirche San Lorenzo in Lucina in Rom, umgeben von seinen Freunden, dem Kardinal Camillo Massimi (ganz links), der Ehefrau seines Schwagers Gaspard Dughet (in der Bildmitte vorne) sowie diesem selbst (daneben rechts), dem Abbé Nicaise (eventuell die Figur mit dem aufgeschlagenen Buch in der Bildmitte hinten), dem Bildhauer Alessandro Algardi (möglicherweise eine der Figuren hinten rechts), dem Maler Giovanni Lanfranco (dessen Identifizierung im Bild unklar ist) sowie weiteren Personen.⁴

An das Metier des Malers erinnern zum einen Poussins im Hintergrund zusammen mit einem Lorbeerzweig an der Wand befes-



1. Charles-Pierre-Joseph Normand, Umriss-Stich nach dem Gemälde »Service funèbre du Poussin« von Pierre Nolasque Bergeret (1819), 1820

tigte Utensilien (Pinsel und Palette) sowie ein sich darunter entfaltender Behang mit der Aufschrift »DOM Nic. Poussino Gallo« [also: »Dem erhabensten Gott. Nicolas Poussin Franzose«].⁵ Vor diesem hebt sich der athletische, nackte Torso des Verstorbenen umso markanter ab, der durchaus nicht nach jenem alten und kranken 71-Jährigen aussieht, als den Giovan Pietro Bellori ihn in seiner 1672 erschienenen Poussin-Biographie beschreibt: Ihm zufolge konnte der Künstler zuletzt nur noch mit Mühe

das Haus verlassen, ehe ihn ein großer Abszess sowie innere Entzündungen zunächst ans Bett fesselten und dann sterben ließen.⁶ Poussin ist bei Bergeret so ausgerichtet, dass sein Gesicht in Richtung eines links des Wandbehangs befestigten Gemäldes weist, bei dem es sich eindeutig um Poussins *Sintflut* (Paris, Louvre, Abb. 2), das Winterbild aus der Serie der *Vier Jahreszeiten*, handelt.

Es ist klar, dass hier keine realistische Wiedergabe der ebenfalls von Bellori in seinen



2. Nicolas Poussin,
Die Sintflut/Der Winter,
Zyklus »Vier Jahreszeiten«,
Paris, Louvre, 1660/1664

Vite de' pittori, scultori et architetti moderni geschilderten Trauerfeierlichkeiten angestrebt ist, in denen zwar auch von einem Katafalk die Rede ist, auf dem der Tote aufgebahrt wurde, sowie von einer gesungenen Messe und Einsegnungsgebeten, die von Freunden, »brennende Kerzen in der Hand« haltend, als letzter Dienst unter Tränen gesprochen wurden⁷ – der Chronist benennt jedoch nicht die Trauergäste (schon gar nicht Algardi oder Lanfranco, die bereits 1654 bzw. sogar schon 1647 verstorben waren) und berichtet auch nichts von in der Kirche ausgestellten Gemälden. Zudem wäre es wenig realistisch anzunehmen, dass ausgerechnet der *Winter* anlässlich der Feierlichkeiten ausgestellt wurde, denn Poussin hatte dieses Gemälde bereits 1664 an den Auftraggeber, den Duc de Richelieu, ausgeliefert – das Bild befand sich also seinerzeit gar nicht mehr in Rom.⁸

Wie dargelegt, erscheint auch der athletische Körper des Verstorbenen wenig an den realen Gegebenheiten orientiert, aber es ist eben dieses Detail, das uns auch deutlich macht, worum es Bergeret hier tatsächlich geht: Er will uns den Maler als einen Menschen präsentieren, dessen athletischer Körper von den heroischen Kraftanstrengungen zeugt, die er im Laufe seines Lebens für die Kunst aufgewendet hat.⁹ Das *Sintflut*-Bild fungiert hier zudem als sein ›letztes Bild‹, d. h. zum einen als künstlerisches Testament, denn bei den *Vier Jahreszeiten* handelte es sich um die letzten vollendeten Gemälde Poussins (insofern passt es auch, dass Bergeret nicht Poussins letztes unvollendetes Bild *Apoll und Daphne* zeigt, das auch vom Sujet her weniger geeignet gewesen wäre);¹⁰ zum anderen jedoch, um zu zeigen, dass Poussin – im Moment des Todes – eine Harmonie von Leben, Werk und Natur erreicht hat-

te: Das *Sintflut*-Gemälde stellt nicht nur eine Episode aus dem Alten Testament dar, in der Gott beschließt, seine Schöpfung zu vernichten (weshalb es auch als eine verklausulierte Darstellung des Jüngsten Gerichts verstanden wurde),¹¹ sondern es bildet zugleich den Schlussteil eines die Jahreszeiten interpretierenden Zyklus. Sintflut, der Winter als letzte Jahreszeit eines Jahreszyklus, der Beschluss der Bilderfolge, Schaffensausklang sowie das Ende des Lebens und der Zeiten generell fallen hier quasi in eins, und indem das Gemälde hinter dem aufgebahrten Poussin gezeigt wird, macht Bergeret deutlich, dass hier ein schöpferisches Leben im Einklang mit dem Rhythmus der Natur zu Ende gegangen ist (also der zum Tod führende ›Winter des Lebens‹) und dass der Verstorbene seine Seele nun dem Jüngsten Gericht übereignet.

Wie sehr es Bergeret darauf ankam, Poussin hier als verstorbenen Heroen zu präsentieren, wird deutlich, wenn man ein Gemälde damit vergleicht, das nicht nur ebenfalls den Tod des französischen Malers interpretiert, sondern hierfür auch auf dessen Werke zurückgreift, um diese – nun an den Wänden des Sterbezimmers – zu platzieren: 1833, also vierzehn Jahre nach Bergerets Bild, stellte sein gleichfalls französischer Kollege François Marius Granet sein Gemälde *La Mort de Poussin* vor,¹² das unglücklicherweise heute ebenfalls nicht mehr erhalten ist: Es verbrannte 1945 bei der Bombardierung der Florentiner Villa San Donato, wohin der Besitzer Anatole Demidoff es verbracht hatte; erhalten sind uns nur noch Vorstudien (Abb. 3) sowie eine Radierung von Félix Bracquemond und Alfred Salmon (Abb. 4).¹³ Granet greift zwar fast auf das gleiche Bildpersonal zurück wie Bergeret – auch hier haben wir z. B. den Kardinal Camillo Mas-

simi als Anwesenden –, aber Poussin wird als geschwächerter, moribunder Kranker dargestellt, über dessen Kopf bezeichnenderweise sein *Et in Arcadia Ego* hängt (Abb. 5), jenes Gemälde also, in dem die Hirten Arkadiens voll sanfter Melancholie erkennen und verstehen lernen, dass der Tod auch in ihren scheinbar so paradiesischen Gefilden präsent ist.¹⁴ Den damit bereits in seiner Ölskizze (Abb. 3) angeschlagenen allegorischen Ton einer *Vanitas*-Mahnung verstärkt Granet im ausgeführten Gemälde, indem er das zunächst noch vorgesehene Landschaftsbild auf der rechten Seite durch eine Wiedergabe von Poussins *Die Zeit und die Wahrheit* (Abb. 6) ersetzt.¹⁵ Sollen wir hier also Mitleid mit einem durch seine Gemälde als eher melancholisch charakterisierten Maler haben, so zielt Bergerets Darstellung Poussins in der Art eines toten antiken Kriegers auf seinem Heroenkatafalk eher auf die Bewunderung des Künstlers.

In beiden Fällen haben wir es natürlich mit Konstruktionen zu tun. Gerade im Fall der Darstellung Bergerets lässt sich jedoch – jenseits der bei Granet waltenden, anekdotisch-melancholischen Stimmung – zeigen, was in seiner Interpretation an Bildvorlagen und -assoziationen kombiniert und gespeichert ist. Hier ist daher nicht die Frage interessant, was historisch richtig oder falsch ist, sondern vielmehr, mit welchen Bildvorlagen die anvisierte Aussage getroffen wird. Denn Bergerets Szene zitiert nicht nur die *Sintflut*, sondern sie geht in ihrer Anlage und in einzelnen Motiven selbst zurück auf Sterbeszenen von der Hand Poussins: Die Figurenkonstellation der den Protagonisten umstehenden Trauernden, die Architektur mit dem Bogendurchgang sowie das von rechts in die Komposition hineinreichende Tuch ist z. B. seinem *Tod des Germanicus* (Abb. 7)¹⁶ entlehnt, während sich die in Ber-

gerets Bild im Vordergrund kniende Gestalt und die Messdiener Poussins Interpretationen der *Letzten Ölung* und hierbei insbesondere der zweiten, heute in Edinburgh (National Galleries of Scotland) aufbewahrten Version verdanken (Abb. 8).¹⁷ Im *Service funèbre du Poussin* wird dessen *Sintflut* auch an jene Stelle gerückt, wo in der *Letzten Ölung* das aus goldenem Schild, Schwert und Speer bestehende Waffenstillleben hängt, das den Sterbenden als heldenhaften *miles christianus* auszeichnet,¹⁸ womit die oben vorgeschlagene Deutung des Jahreszeiten-Gemäldes als Zeugnis der hero-

enhaften Anstrengungen des Malers Poussin seine Bestätigung findet.¹⁹

Schließlich und vor allem: Bergeret hatte die Bildidee bereits dreizehn Jahre zuvor in seinem Gemälde *Die dem sterbenden Raffael auf seinem Totenbett erwiesenen letzten Ehren* von 1806 erprobt – dort ist es Raffaels *Transfiguration* (Vatikan, Pinakothek), also ebenfalls ein »letztes« und numinose Dinge andeutendes Bild, das über dem Kopf des verstorbenen Künstlers angebracht ist (Abb. 9).²⁰ Der Rekurs Bergerets auf dieses Konzept für sein Poussin-Gemälde passt auch insofern, als der Künstler



3. François Marius Granet, *La Mort de Poussin* (Ölskizze), Aix-en-Provence, Musée Granet, 1832



4. Félix Bracquemond und Alfred Salmon, Radierung nach Granets Gemälde (Abb. 3), 1870

sich hierfür nicht nur an Poussins *Germanicus* orientiert hat,²¹ sondern auch, als Poussin sein Leben lang Raffael nacheiferte und – in den Augen insbesondere der Mitglieder der Académie royale de peinture et de sculpture – eine Art »zweiter Raffael« bzw. »le Raphaël des François«²² geworden war: Nicht umsonst wurde dann auch auf Veranlassung des französischen Kunsthistorikers Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt 1782 eine Büste Poussins im Pantheon zu Rom aufgestellt, wo bereits Raffael und der als »zweiter Raffael« gefeierte

Annibale Carracci bestattet waren.²³ Poussin erfüllte damit in gewisser Weise, was schon mit der Anordnung der Biographien in Bello-*rri Vite* implizit postuliert worden war, denn in ihrer 1672 publizierten Form weisen sie nicht umsonst Annibale Carracci am Anfang und Poussin am Schluss eine Art von Brückenkopffunktion zu, da sie beide nach Raffael die Kunst wieder erneuerten.²⁴

Welche Vorläufer aber hat dieses Bild Poussins als Held nun in der Geschichte und wie wurde es in der Biographik entwickelt und ver-



5. Nicolas Poussin,
Et in Arcadia Ego,
Paris, Louvre, ca. 1638

mittelt? Denn in der Tat werden bereits im 17. Jahrhundert und unmittelbar nach Poussins Tod Episoden aus dem Leben des Malers verbreitet, die ihm – direkt oder indirekt – eine Heroenrolle zuschreiben: So teilt der Maler Sébastien Bourdon z. B. in einem Vortrag vor der Académie am 5. Juli 1670 einen Bericht des jungen Bildhauers Pierre Monnier mit, der 1665 – also im Todesjahr Poussins – nach Rom entsandt worden war, um antike Statuen zu vermessen; deren Proportionen sollten es ermöglichen, das Grundprinzip ihrer harmonischen Schönheit nicht nur zu verstehen, sondern es so auch lehrbar zu machen. Der alte Poussin habe den jungen Bildhauer nicht nur in dieser Absicht bekräftigt, sondern er habe ihm persönlich seinen eigenen Messzirkel überreicht, um diese Idee in die Tat umzusetzen: Einem Knappen gleich, der durch die Schwertleite zum Ritter erhoben wird, erfährt hier nicht nur der Bildhauer Monnier selbst eine entspre-

chende Nobilitierung, sondern mit ihm wird zugleich die hinter seinem Auftrag stehende Idee geadelt. Es überrascht angesichts des latent pathetischen Gehalts dieser von Bourdon mitgeteilten Szene dann auch nicht, dass sich diese wahrscheinlich gar nicht zugetragen hat: Monnier hat Rom vermutlich erst nach dem Tod Poussins erreicht.²⁵

Um aber an die Wurzel solcher und anderer, Poussin zu einem ritterlichen Vorbild und Tugendheld erhebenden Episoden gelangen zu können, ist es notwendig, zu den Ursprüngen der Poussin-Biographik zurückzukehren und sich die Konstruktion der Poussin-Vita seitens der frühesten Chronisten genauer anzuschauen. Es ist hierbei besonders interessant, in diesem Zusammenhang zu untersuchen, 1. welches Bild der erste Poussin-Biograph Bellori zeichnet, 2. wie es sich vor dem Hintergrund anderer Darstellungen ausnimmt, 3. welche Züge in Poussins Lebensbeschreibung



6. Nicolas Poussin,
Die Zeit und die Wahrheit,
Paris, Louvre, 1641

er vergleichsweise betont und welche er eher zurückfährt und 4. wie sodann bestimmte Elemente seitens anderer Biographen – gerade auch u. a. in Reaktion auf die Lebensbeschreibung Belloris – nachgereicht und ergänzt werden.

Als theoretische Modelle können bei einer solchen Analyse maßgeblich zwei Publikationen behilflich sein, die in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts erschienen sind: Zum einen – natürlich – Ernst Kris' und Otto Kurz' Buch *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* von 1934, wo nicht nur typische und topische Strukturen von Künstlerleben in ihrer Faktur und Motivation analysiert werden, sondern auch von dem Konzept des

»Kulturheros« gehandelt wird, dessen Ursprung Kris und Kurz bereits in der Antike verorten.²⁶ Sie schlagen dabei zwei Wege vor, sich die Entstehung des »Kulturheros« zu erklären: Einmal, indem die historische Gestalt eines Künstlers von seiner Um- und Nachwelt zur heroischen, mythischen Gestalt umgebildet worden sei – ein anderes Mal, indem man eine göttliche Person zum Träger einer bestimmten Leistung gemacht habe.²⁷ Kris und Kurz weisen selbst schon auf den Umstand hin, dass es »müßig« sei, hier »im einzelnen zu verfolgen, wie sich die beiden Rollen verbinden und die Motive verflechten, denn im Kern handelt es sich in beiden Fällen um den gleichen Vorgang, um die Erhebung menschlicher Tätigkeiten zu göttlichem Range.«²⁸



7. Nicolas Poussin, *Der Tod des Germanicus*, Minneapolis Institute of Arts, 1627/28

Der andere analytische Ansatz wurde von dem amerikanischen Autor und Mythenforscher Joseph Campbell 1949 unter dem Titel *The Hero with a Thousand Faces* vorgelegt und weitet den von Kris und Kurz auf das Gebiet der Künstlergeschichte fokussierten Blick gewissermaßen ins Welt- und Zeitemspannende, denn Campbell vergleicht in seinem Werk die Art und Weise, wie der Lebensverlauf von Helden in verschiedenen Mythen, Sagen, Märchen und Religionen auf der ganzen Welt und im Verlauf der Geschichte konzipiert wird und filtert hieraus eine all diesen Erzählungen zugrundeliegende, einheitliche Struktur heraus.

Indem Kris und Kurz sowie Campbell – mit freilich unterschiedlichen Blickhorizonten – auf jedoch methodisch vergleichbare (Psychologie, Strukturanalyse und Vergleich kombinierende) Art und Weise Stereotypen in Helden-Erzählungen nachspüren, erlaubt es diese Paralleltät auch, sie in ihren Ansätzen und Ergebnissen miteinander zu kombinieren – d. h. im hiesigen konkreten Fall: Die von Campbell herausgearbeiteten Grundstrukturen der Heldengeschichte können auch auf die Künstlergeschichten wie z. B. die *Viten Belloris* angewendet werden.

Es geht hier natürlich nicht darum, so zu tun, als ob Bellori die Schriften von Kris und

Kurz bzw. Campbell gelesen habe – deren Forschungen zeigen ja nur, dass erzählte Künstler- und Heldenleben bestimmten, formulierbaren Strukturen folgen, die eine doppelte Funktion hatten und haben: Zum einen signalisieren sie, dass der Protagonist, dessen Leben auf diese Art erzählt wird, ein Held ist, d. h. man erkennt an dem zutage tretenden Typischen und Topischen, dass es sich bei der Person, auf deren Lebensgeschichte dies angewendet wird, um einen Helden handelt. Zum anderen wird die Idee des typischen Heldenlebens durch diese Praxis bestätigt, bekräftigt und tradiert.

Indem dies geschieht, wird zugleich deutlich, dass die typischen Züge des Helden auch jenseits von üblicher- und simplerweise mit dem Heroen assoziierten spektakulären ›Heldentaten‹ wie z. B. Schlachten erkannt werden können.

Wir werden dabei sehen, dass sich Poussins faktische Biographie – soweit wir sie anhand von Dokumenten jenseits der bereits von den Chronisten konstruierten Lebensbeschreibungen überblicken können – auch in gewisser Weise besonders dazu eignete, als ein solches, anderes ›Heldenleben‹ ausgedeutet zu werden:



8. Nicolas Poussin, *Die letzte Ölung* (aus dem zweiten Zyklus der »Sieben Sakramente«),
Edinburgh, National Galleries of Scotland, 1644

So sieht Campbells Grundmuster desselben z. B. einen »Call to Adventure« vor, auf den zunächst einmal typischerweise der »Refusal of the Call« seitens des Helden erfolge, der sich dem Ruf dann aber schließlich doch erbeuge und in der Folge auf seiner Reise verschiedene Hindernisse, die sich ihm in den Weg stellen, überwinden müsse. Später dann werde er zur Rückkehr an seinen Ursprungsort aufgefordert, die er jedoch zunächst verweigere, ehe er schließlich doch zurückkehre.²⁹

Kennt man die Biographie Poussins, so wird man nicht umhin können, in dem »Call« Poussins Drang wiederzuerkennen, von seinem Heimatort Les Andelys erst nach Paris und von dort nach Rom zu gelangen, um die Werke Raffaels – die er zuvor über in Paris studierte Stichwiedergaben gesehen hatte – nun im Original betrachten zu können. In dem von Campbell beobachteten »Refusal« könnte man den Umstand sehen, dass sich Poussin dann aber doch noch eine Weile in Paris betätigt, ehe er endlich nach Rom aufbricht. In den sich dem Helden in den Weg stellenden Hindernissen mag man Poussins mehrmaligen Anlauf sehen, Rom zu erreichen, denn der Künstler musste wiederholt aus unterschiedlichen Gründen – Krankheit, Geldmangel etc. – umkehren.³⁰ Und in der Aufforderung zur Rückkehr an seinen Ursprungsort kann man die Einladung des französischen Königs Ludwig XIII. erkennen, Rom zu verlassen, um als Maler an seinem Hof tätig zu werden.³¹

Allerdings: Entscheidend sind hier nicht nur Fakten, wie z. B. der Umstand, dass Poussin von Frankreich nach Rom gegangen ist, interessant ist auch die Art und Weise, wie dies von den jeweiligen Chronisten im Kontext ihrer biographischen Konstruktion interpretiert wird. So hätten sie den Weggang Poussins nach

Italien auch als Irrtum oder aus pragmatischen Gründen erfolgende Flucht darstellen können, während sie sich tatsächlich dafür entschieden, die Reise als durch ein Verlangen Poussins, als Teil seiner Bestimmung motiviert, zu erzählen, das ihm die Erlangung seiner künstlerischen Vollendung ermöglichte (also eben gerade keinen Irrtum bedeutete): Wie unterschiedlich solche Interpretationen – bei gleicher Faktelage! – sein können, wird deutlich, wenn man z. B. die Lebensbeschreibungen Annibale Carraccis von Bellori und Carlo Cesare Malvasia miteinander vergleicht. Während Annibales faktisch belegter Weggang von Bologna nach Rom seitens Bellori, der Rom als Hauptstadt der Künste verstand, nach Art eines konsequenten und den Künstler zu seiner Vollendung führenden Schritts aufgefasst und dargestellt wird,³² schildert der Bologna-Apologet Malvasia diesen als einen folgenschweren und Annibale künstlerisch ruinierenden Irrtum.³³ Man sieht also, dass die biographischen Fakten hier nur Bausteine sind und in den Architekturen unterschiedlicher Lebensbeschreibungen auch verschiedene Funktionen einnehmen können. Sie werden durch Kontexte ebenso geprägt wie sie in der Lage sind, solche zu bilden.

Betrachtet man nun die einzelnen Stationen, wie sie bei Campbell als typisch für das Heldenleben ausgemacht werden, und wendet sie auf Belloris Poussin-Vita an, so sieht man, wie hier die faktischen Bausteine aus Poussins Lebenslauf dementsprechend in einen Kontext gesetzt und ausgedeutet werden.

So legt Campbell es als einen wesentlichen Kern der typischen Heldengeschichte frei, dass der Protagonist meistens in seiner Jugend einen Ruf verspüre, der ihn zum ›World Navel‹, einen Ort führe, wo der Held grundlegende Erfahrungen mache, die ihn mit belebenden

Kräften ausstatteten, die er sodann in die Welt hinaus- bzw. an seinen Ursprungsort zurücktragen könne.³⁴ In Bellori's Poussin-Vita ist dies Rom (für Bellori der Nabel der künstlerischen Welt), wohin Poussin aufbricht, um die Werke Raffaels sowie die für Bellori ebenfalls zentrale Antike zu studieren. Durch diese Erfahrung bereichert, kann Poussin in der Lesart seines Chronisten sodann die Kunst erneuern, und zwar sowohl die Kunst Roms als auch insbesondere diejenige seines Ursprungslandes Frankreich. Dazu passt, dass Campbell zufolge die Lebens-Reise des Helden stets eine Kreis- oder Spiralstruktur aufweist: Der Protagonist kehrt am Schluss – allerdings verwandelt und quasi auf einem höheren Niveau – an seinen Ausgangspunkt, d. h. in seine Heimat, zurück und vermag es nun, diese von seinen unterwegs, am »Nabel der Welt«, gemachten Erfahrungen profitieren zu lassen.³⁵ Wir werden gleich sehen, dass Poussin's Vita einer solchen Kreisstruktur eigentlich zuwiderläuft – wir werden aber auch sehen, wie Bellori eben diese Abweichung durchaus im Sinne seiner Auslegung des Poussin'schen Lebensverlaufes umzudeuten und einzusetzen weiß.

Wie zuvor schon dargestellt, gehört laut Campbell auch das Überschreiten von Schwellen sowie das erstmalige Scheitern – auch, weil der Held den Ruf des Abenteurers ausschlägt oder vorübergehend vergisst – zu den typischen Zügen des Helden, und dies, obwohl er auf seinem Weg von überirdischen Kräften begleitet wird.³⁶ Auch dies findet sich in der Vita Poussin's, denn Bellori thematisiert gleich einleitend die »Grazie amichevole«, die gen Frankreich gelächelt hätten, als Poussin zur Welt kam.³⁷

Die besondere Bewandnis, die es mit dem Helden hat, zeigt sich sodann auch bereits in

seiner Kindheit: Campbell betont diesen Umstand, da er den vorherbestimmten Helden von dem Helden unterscheidet, der sich seinen Status erst mühsam erkämpft.³⁸ Im Falle Poussin's durchdringt sich dieses allgemein für den vorherbestimmten Helden typische Element mit den Beobachtungen, die Kris und Kurz für die Künstler-Biographik gemacht haben, wo der Künstler nicht selten aus bescheidenen, ländlichen Verhältnissen stammt und dort bereits in seiner Kindheit deutliche Hinweise auf eine besondere Begabung und Begnadung an den Tag legt:³⁹ Bellori zufolge entdeckte der Maler bereits in der Kindheit seine »rarissime doti«:

»tirati dall'ingegno alla imitazione, si volse a disegnare, e da se stesso senz' altra scorta cominciò a formare varie fantasie di figure, non come sogliono i fanciulli vanamente ed a caso, ma con un certo consiglio naturale, e con tanto incitamento che de' suoi disegni ornava i libri e la scuola. In vano il maestro, in vano il padre procuravano rimuoverlo da questa inclinazione, nella quale pareva che consumasse il tempo senza profitto.«⁴⁰

Glücklicherweise hält sich zu dieser Zeit zufällig⁴¹ der Maler Quentin Varin in Poussin's Geburtsort Les Andelys auf,⁴² der auf die Zeichnungen des Jungen aufmerksam wird, seine Begabung erkennt und ihn dazu ermuntert, diesen durch sein Talent angedeuteten Weg weiterzuverfolgen. Angespornt durch dieses Urteil, beschließt Poussin dann, von zu Hause auszureißen und nach Paris zu gehen, um dort einen geeigneten Lehrmeister zu finden.⁴³

Dass Poussin aus Frankreich stammte, dann nach Rom ging, dort den Großteil seines Lebens verbrachte und dann vorübergehend



9. Pierre Nolasque Bergeret, *Die dem sterbenden Raffael auf seinem Totenbett erwiesenen letzten Ehren*, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, 1806

zwischen 1641 bis 1642 für etwas über ein Jahr nach Frankreich zurückkehrte, ehe er dann regelrecht nach Rom zurück floh und dort für den Rest seines Lebens blieb, stellte für seine Biographen einerseits einen besonderen Reiz, andererseits auch eine gewisse Herausforderung dar, denn es warf nicht nur die Frage auf, ob Poussin nun als französischer oder als römischer Künstler zu gelten habe,⁴⁴ sondern auch, in welchem Verhältnis man die beiden Länder in Bezug auf Poussins Leben zu betrachten hatte. Dies war insbesondere für die französischen Biographen ein zu lösendes Problem, aber auch Bellori, der um gute Kontakte zum französischen Hof bemüht war (er widmete u. a. seine *Vite* dem französischen Finanzminister Jean-Baptiste Colbert)⁴⁵ musste sich überlegen, wie

er mit diesem Umstand umging, ohne Frankreich als Heimatland Poussins zu brüskieren. Er verfiel auf die elegante Lösung, Poussins Herkunftsland als Mutter, Italien hingegen als seine Lehrerin zu verstehen, d. h. die beiden Länder stehen sich nicht als Konkurrentinnen gegenüber, sondern die Mutter Frankreich übergibt in dieser Konstruktion ihren Sohn freiwillig an die Lehrerin Italien, was nochmals deutlich macht, dass Poussin unter der Obhut höherer Kräfte steht.⁴⁶

Wie die von dem Künstler auf seinem Weg von der Mutter zur Lehrerin zu überwindenden Hindernisse zeigen, widerfährt ihm dies alles freilich nicht nur, sondern er wird auch selbst tätig und zeigt sich der ihm gewährten Begabung und Unterstützung durch höhere

Mächte auch als würdig (dies kündigt sich in seiner Kindheit schon insofern an, als er sich von den Ermahnungen der Eltern und Lehrer von seinem Wunsch, zu zeichnen, nicht abbringen lässt).

Bellori vermag es durch diese Betonung der Doppelherkunft Poussins zugleich, diesem einen Status zuzuweisen, den Campbell als »Master of the Two Worlds« bezeichnet.⁴⁷ Mehr noch als andere Künstler in Belloris *Vite*,⁴⁸ gelingt es dem Künstlerhelden Poussin so, quasi das Beste beider Welten in sich zu vereinen und diese beiden Welten zugleich in Form seiner Kunst miteinander in Beziehung zu setzen und zueinander zu bringen.

An diesem Punkt ist es interessant, wie Bellori mit dem Umstand verfährt, dass Poussins Leben sich zwar ein Stück weit mit der klassischen Heldenerzählung vereinbaren und gemäß deren Prinzipien darstellen lässt (Poussin vernimmt den Ruf des Schicksals, bricht zum »Nabel der Welt« auf, macht dort grundlegende Erfahrungen und kehrt schließlich in seine Heimat zurück), allerdings dann einen Verlauf nimmt, der eigentlich einen Bruch mit der Struktur des klassischen Heldenlebens bedeutet: Denn anders als der Held, wie Campbell ihn aus seiner Analyse herausdestilliert, bleibt Poussin dann nach seiner Rückkehr eben gerade nicht in seiner ursprünglichen Heimat, sondern kehrt schon bald an den »Nabel der Welt« Rom zurück. Bellori greift dies auf, indem er andeutet, dass Frankreich unter König Ludwig XIII., der zudem bald nach Poussins Paris-Aufenthalt stirbt, einfach noch nicht bereit für ihn war, womit der Biograph die Dramatik erhöht: Da Frankreich geistig noch nicht reif genug für Poussin ist, erweist es sich für den Helden als besser, wieder an den Ort seiner Erfahrungen zurückzukehren. Freilich ist

er in Frankreich nun umso mehr in Form der vielen Werke, die er für französische Kunden schuf und schafft, ästhetisch-künstlerisch weiter präsent und auf diese Weise in der Lage, in seinem Heimatland Schule zu machen, bis, so umschreibt dies Bellori, mit dem Amtsantritt von König Ludwig XIV. 1661 etwas verzögert eine neue Ära für Malerei, Skulptur und Architektur anbrechen kann.⁴⁹ Anders als sein Vorgänger versteht dieser König, dass Poussin auch und gerade aus dem fernen Rom für die französische Kunst hilfreich sein kann, weshalb er ihn dort belässt, ihn aber trotzdem zu seinem »Ersten Maler« mit allen daran geknüpften Privilegien macht.⁵⁰ Durch seine in Frankreich befindlichen Werke, die auch und gerade nach Rom geknüpften Kontakte sowie dank der französischen Akademie und Malern wie Charles Le Brun, die Poussins Erbe antreten, wirkt der Geist des Heldenkünstlers somit auch in seiner Heimat weiter – und dies vielleicht sogar stärker, da er ungehindert den Kontakt zu dem belebenden Quell halten und diesen nach Frankreich weiterleiten kann.

Wie wenig bereit jedoch das Frankreich seines Vorgängers Ludwig XIII. für Poussin war, zeigt ein – uns heute ebenfalls nur noch in Form eines Umriss-Stichs überliefertes – Gemälde, das bis in das frühe 19. Jahrhundert als originales Werk Poussins galt und verkauft wurde. Angeblich hatte der französische Meister es vor seiner Abreise aus Paris ausgeführt, weshalb es neben seinem Titel *Coup de Masque* auch noch die Bezeichnung *Adieux de Nicolas Poussin à ses ennemis de Paris* erhielt (Abb. 10). Das Gemälde, das sich 1810 noch bei dem Sammler Marc Didot befand und 1819 in einer Versteigerung ein letztes Mal dokumentiert ist,⁵¹ wurde – auch hierin haben wir eine Parallele zu Bergerets *Sterbebild Pous-*

sins – ebenfalls zur Reproduktion empfohlen: So formulierte der französische Archäologe, Kunsthistoriker und Konservator Alexandre Lenoir 1810 in Bezug auf das Gemälde: »Ce tableau que j'ai vu chez M. Marc Didot, amateur distingué des arts, mériterait d'être gravé«⁵² – ein Wunsch, der sich dann zwei Jahre später anlässlich der Erstellung des Katalogs der zur Versteigerung anstehenden Sammlung Dufournoy erfüllte, in der sich das Gemälde damals befunden haben soll.

Man könnte an dieser Stelle eine eigene Betrachtung zu dieser Komposition eröffnen, denn wie gezeigt werden konnte, scheint diese nicht, wie bisher vermutet, erst im späten 18. oder frühen 19. Jahrhundert entstanden zu sein,⁵³ sondern eventuell auf einen Stich zurückzugehen, der auf 1672 (also das Erscheinungsjahr von *Belloris Vite!*) datiert ist und über die Inschrift »Hiacinthus Gimigunanus Pistoriis Ping. incid. 1672« zudem dem Maler Giacinto Gimignani zugeschrieben ist (Abb. 11).⁵⁴ Auffällig ist dabei, dass zwei der Figuren (Herkules und der Neid) hier andere Physiognomien als in dem Nachstich von 1819 (Abb. 10) besitzen, wo sie für ihre Figuren typischere Züge aufweisen. Die Komposition kann eventuell als bekräftigender Reflex auf *Belloris* Darstellung von Poussins Aufenthalt in Paris verstanden werden und damit als mediale Inszenierung Poussins, der als schlagkräftiger Held in Szene gesetzt wird. Denn der französische Meister erscheint hier selbst in keiner anderen Rolle als der des Herkules, der seine im Titel erwähnte Keule gegen Neid und Dummheit schwingt. Wir haben es also mit einer aktualisierten Form des spätestens seit Apelles kanonischen *Calumnia*-Motivs zu tun: Links (bzw. bei Gimignani noch rechts) sitzt, wie uns ein Brief des früheren Besitzers

Didot mitteilt,⁵⁵ »La Reine de sottise«, also die Königin der Dummheit, die Didot mit Jacques Lemercier identifiziert, ihm zufolge (fälschlicherweise) der Architekt der Grande Galerie, die Poussin während seines Paris-Aufenthaltes ausstatten sollte. Hierbei handelt es sich um ein bereits unter Heinrich IV. begonnenes, doch erst unter Ludwig XIV. erfolgreich abgeschlossenes Projekt – tatsächlich war Lemercier jedoch nicht der Architekt der Grande Galerie, aber es kam dennoch zu Streitigkeiten mit Poussin, der zum einen andere Bauten Lemerriers, zum anderen aber auch dessen Dekorationsentwürfe für den Louvre generell kritisierte.⁵⁶ Als eine solche Königin der Dummheit wird die Frauengestalt ausgezeichnet durch die schlaftrunken machenden Mohnkapseln, die ihre Krone bilden; ferner durch ihren Thron, einen von ihr liebkosten Esel, den Didot mit Jacques Fouquières identifiziert, dem Maler, der vor Poussin den Auftrag erhalten hatte, die Grande Galerie auszuschnücken und sich deshalb mit Poussin überwarf, den er als Konkurrenten empfand.

Dass es sich bei dieser Identifikation um keine reine Erfindung Didots handelt, begründet dieser selbst damit, dass der Esel in dem Gemälde angeblich ein Amulett mit den Initialen »J. F.« (Jacques Fouquières) trage – etwas, das auf den Nachstichen jedoch nicht belegt werden kann. Die Königin der Dummheit, also Lemercier, tritt die Attribute der Schönen Künste (Bücher und Malerutensilien) mit den Füßen, ein Knabe scheint Seiten aus einem der Folianten herauszureißen und in dem *Lingée*-Stich wird all dies sogar noch insofern gesteigert, als hier ein Knabe auf die Palette uriniert und zudem beide Kinder als Putten gegeben sind. Aus der Luft kommt eine Frauengestalt geflogen, die in dem *Lingée*-



Hercule portant la Femme sur son dos et le Cheval.

10. Madame Lingée (= Thérèse Eléonore Lingée), Adieux de Nicolas Poussin à ses ennemis de Paris ou: Coup de Massue, Umriss-Stich eines angeblichen Gemäldes Nicolas Poussins, 1819

Stich durch ein zusätzlich noch beigegebenes Rad als Fortuna ausgewiesen wird, die ihr Füllhorn in den Schoß der Dummheit leert: Diese hat sich diese Gaben, so die Aussage, nicht verdient, sondern der Zufall spielt sie ihr in die Hände bzw. in den Schoß bzw. der die Fortuna in dem Gimignani-Stich an den Haaren herbeiziehende Putto scheint hier seine Hände

im Spiel zu haben.⁵⁷ Dies wird jedoch nicht von Herkules geduldet, der sich von der Seite nähert – in dem Lingée-Stich holt er gerade zu einem rächenden Schlag aus, von dem ihn die weibliche Personifikation des Neides abzuhalten versucht, die ihm in die Arme fällt. In dem Gimignani-Stich ist ihr dies offenbar in Kombination mit dem Fußtritt, den Fortuna ihm



11. Giacinto Gimignani, *Kampf gegen Neid und Dummheit*, Stich, 1672

versetzt, bereits gelungen, denn Herkules (hier eigentlich nur noch am Löwenfell erkennbar) taumelt rückwärts, die Keule entgleitet seiner Hand. Über diesem Geschehen fliegen in dem Lingée-Stich zwei Putten, die einträchtig einen Lorbeerkranz halten, mit dem sie Herkules anscheinend bekrönen möchten – in dem Gimignani-Stich hingegen streiten sich die beiden um den Kranz und werden dabei handgreiflich: Offenbar zanken sie darum, ob man Herkules bekrönen solle oder nicht. Einträchtig schweben hingegen hinter ihnen Chronos und eine Frau mit nacktem Oberkörper herbei,

bei der es sich um Victoria, eventuell aber auch um die Wahrheit handeln könnte. Didot deutet den Herkules als Poussin, während er in dem Neid dessen Pariser Konkurrenten, den Maler Simon Vouet, sieht. Die beiden bekrönenden Putten über Herkules-Poussin sieht er als die beiden Poussin-Parteigänger Paul Fréart de Chantelou, einen Kunden und Freund Poussins, sowie dessen Cousin, den Surintendant des Bâtiments Sublet de Noyers, der Poussin 1641 nach Paris geholt hatte und dessen Sturz 1643 Poussin die Gelegenheit bot, Paris wieder zu verlassen.

Der Lingée-Stich verdeutlicht und vergrößert dabei manche Züge, die in dem Gimignani-Stich uneindeutiger bleiben: Die Fortuna hat dort noch kein Rad, kein Putto uriniert verächtlich auf die Attribute der Malerei, Herkules erhält erst in dem Lingée-Stich sein typisches Erscheinungsbild mit dem halbnackten muskulösen Körper und der Löwenhaupt-Kappe. Dies ist in gewisser Weise insofern paradox, als ihn dies von dem Erscheinungsbild Poussins stärker entfernt, der doch gerade in diesem Herkules erkannt werden soll, und das noch eher mit dem Herkules des Gimignani-Stiches konform gehen würde.⁵⁸

Es soll hier nicht darum gehen, die Zusammenhänge zwischen den beiden Darstellungen vollständig zu entwirren – nur so viel sei gesagt: Wahrscheinlich ist, dass es sich bei dem Gimignani-Stich um eine von Poussin zunächst unabhängige Komposition handelt, die daher im Nachlassinventar Gimignanis auch mit dem neutralen Titel *La Fortuna che da tesori all' Ignoranza et da un calcio alla virtu* geführt wurde (wobei interessanterweise ein Gemälde und ein Stich danach erwähnt werden).⁵⁹ In der Folge wurden dieses oder ein anderes Gemälde sowie Stiche danach mit den Schilderungen Bellori über Poussins Erfahrungen in Paris assoziiert, was schon insofern möglich war, als Gimignani in Rom zum engeren Kreis um Poussin gehörte, in jungen Jahren zeitweise sogar dessen Schüler gewesen sein soll und von daher also auch stilistisch zuweilen Anklänge an Poussin zeigte, die eine Zuschreibung an den Meister selbst vereinfachen.⁶⁰ Hinzu kommt, dass die Darstellung die Herkules-Thematik zeigt und damit auf einen der Hauptstreitpunkte während Poussins Paris-Aufenthalt anzuspielen scheint: Seine Planungen für eine Ausstattung der Grande

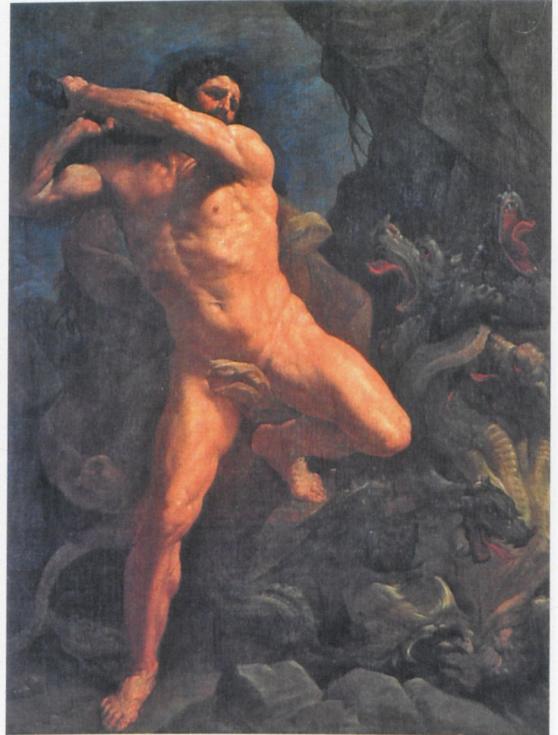
Galerie mit einem Zyklus zu den ›Arbeiten des Herkules‹.⁶¹ Als dieser selbst erschiene der heroische Poussin hier also, der freilich in dem frühen Bild noch die Keule verliert, während er sich in der späteren – offenbar an Guido Renis *Herkules tötet die Hydra* (Abb. 12) orientierten⁶² – Szene selbst durch den Neid nicht mehr vom Schlag mit der Waffe abbringen lässt.

Es wird also deutlich, dass Poussin in der Wahrnehmung der auf Bellori's *Vite* folgenden Generationen auf allegorischer Ebene als zunehmend schlagkräftiger Held gesehen und medialisiert wurde. Dies mag auf den ersten Blick in seltsamem Kontrast zu dem Bild stehen, das Bellori gerade von dem späteren, älteren Poussin zeichnete, denn dessen heldische Züge bestanden dem Chronisten zufolge – auch hierin wieder mit der von Campbell herauspräparierten typischen Struktur einer Heldenlaufbahn konform gehend, deren letzte Station mit ›Freedom to Live‹⁶³ überschrieben ist – zunehmend darin, dass er nun vor allem innere Stärke aufwies: ›Powerful in his insight, calm and free in action, elated‹, wie Campbell dies zusammenfasst.⁶⁴

In der Tat zeichnet Bellori Poussin dann ebenso als Stoiker wie als geradezu ein den irdischen Dingen entsagender Kyniker, der auch mit seiner Fähigkeit zur Prägung knapper, schlagkräftiger und zugleich gehaltvoller Aussagen brilliert. So schildert Bellori die Begebenheit, dass Poussins Kunde und Freund, der Kardinal Camillo Massimi, den gealterten Maler bei sich zu Hause besuchte. Als es draußen dunkel geworden war, begleitete Poussin ihn bei seinem Aufbruch mit einer Lampe in der Hand die Treppe hinab bis zur Kutsche, worauf Massimi angesichts des Umstands, dass der Künstler das Licht selbst trug, äußerte: ›Io vi compatisco che non abbiate un servidore‹, worauf Poussin

geantwortet haben soll: »Ed io compatisco piú V. S. Illustriss. che ne ha molti.«⁶⁵ Freiheit von Besitz, Bescheidenheit, aber Souveränität und Selbstsicherheit im Auftreten, weises Bescheiden sowie ein von der »*ordinatissima norma di vivere*«⁶⁶ geprägter, regelmäßiger und geordneter Tagesablauf mitzeitigem Aufstehen, einem sich daran anschließenden, ertüchtigenden, zweistündigen Gang durch die Stadt bzw. über die Hügel Roms, während dessen gelehrte Gespräche mit Freunden geführt werden, dann Arbeit bis zum Mittag, sodann Einnahme einer Stärkung, sodann wieder Arbeit bis zum Abend, der mit einem erneuten Spaziergang und Gesprächen mit Freunden und Reisenden ausklingt: Bellori entwirft das abgerundete Bild eines in sich und in seinem regelmäßigen Lebenswandel ruhenden Weisen.⁶⁷ Allerdings ist dies in den Augen Belloris kein reiner Selbstzweck, sondern er empfiehlt eine solch geordnete Lebens- und Arbeitsweise, indem er sie der Praxis jener gegenüberstellt, die willkürlich, ohne solches Reglement, ungestüm drauflos leben und arbeiten, und sich daher auch rasch erschöpfen und dann die Pinsel liegen lassen müssen, weshalb Poussin auch in seinen Augen mehr und Besseres erreichte als solche, die sich bloß vom Eifer und den Launen lenken lassen.⁶⁸

Belloris Poussin erlebt zwar im Verlauf seines Lebens eine gewisse Entwicklung hin zu diesem beruhigten Lebenswandel, aber da er von Anfang an als Tugendheld angelegt ist, gewährt der Autor ihm keine allzu radikalen Veränderungen und blendet daher auch (in seinen Augen) drastischere Züge seines Protagonisten aus. Der »andere« Poussin, wie er uns zum einen aus seinen frühen erotischen Bildern, mit denen der junge Maler offenbar schnell zu Geld zu kommen versuchte, zum anderen aus Briefen entgentritt, in denen die Behauptung



12. Guido Reni, *Herkules tötet die Hydra*, Paris, Louvre, 1620/21

des Biographen Giovanni Battista Passeri belegt wird, Poussin habe an der Syphilis gelitten (vor einiger Zeit wurde ein Briefwechsel zwischen einem Mäzen Poussins und einem Bologneser Arzt entdeckt, in dem Bezug auf diese Erkrankung genommen wird),⁶⁹ wird von Bellori unterdrückt.

Es scheint jedoch im Rückblick so, als habe gerade diese Tendenz Belloris zur Glättung das Bedürfnis nach komplementären Ergänzungen im Hinblick auf die Züge des jungen Poussin geweckt. Im Anschluss an Belloris 1672 erschienene *Vite* werden weitere biographische Schilderungen zu Poussin nachgeliefert, die den ungestümen Charakter des jungen Hel-

den belegen sollen: Die *Vite dei pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673* Passeris sind zwar erst 1772 erschienen, jedoch hatte ihr 1679 verstorbener Verfasser natürlich ein Jahrhundert früher daran gearbeitet. Passeri liefert uns nicht nur mit der Nennung von Poussins Krankheit gewisse Hinweise auf dessen frühen erotischen Lebenswandel, sondern schildert auch eine Episode, in der Poussin handgreiflich wird: Im März 1625, also knapp ein Jahr, nachdem Poussin in Rom angekommen war, besetzten die Truppen Richelieus das Veltlin, das von dem Fluss Adda durchzogene Tal im Norden Italiens, das wegen seiner strategischen Lage in den Konfessionswirren insbesondere von Frankreich und Spanien umkämpft war. Die französische Besetzung löste daher in Spanien, aber auch in Italien Empörung aus, welche die in Rom ansässigen Franzosen ebenfalls zu spüren bekamen, unter ihnen Poussin. Eines Abends seien er und zwei seiner gleichfalls französischen Begleiter in Rom von einem Trupp italienischer Soldaten mit Waffen bedroht worden. Es ist dabei bezeichnend, dass Passeri von den Begleitern des Malers berichtet, dass sie geflohen seien, während Poussin sich der Überzahl der Angreifer habe allein stellen müssen. Nicht nur sei es dem Maler – das Risiko einer schweren, berufsverhindernden Verletzung in Kauf nehmend – gelungen, deren Degenschläge mit seiner Zeichenmappe zu parieren (Passeri betont, dass ihm ein Hieb beinahe zwischen Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand gefahren sei, was eine weitere Nutzung der Hand beim Malen sicherlich erschwert, wenn nicht sogar unmöglich gemacht hätte), sondern Poussin habe die Angreifer zudem auch noch ganz alleine durch eine Serie gezielter Steinwürfe in die Flucht geschlagen.⁷⁰

1699 brachte Roger de Piles das damit an den Tag gelegte Temperament des jungen Mannes auf den Punkt: In seinem *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages* schildert er, mit welchen Worten der Dichter Giambattista Marino den Kunstmäzen und Papst-Nepoten Kardinal Francesco Barberini auf seinen Schützling Nicolas Poussin zu Beginn von dessen römischer Zeit neugierig gemacht haben soll: »Vederete un giovane che à una furia del diavolo«.⁷¹

Gerade mit dem biographischen Profil Belloris vor Augen überrascht eine solche Charakterisierung auf den ersten Blick; sieht man die verschiedenen Biographien – gerade auch in ihrer Abfolge –,⁷² so wird jedoch deutlich, wie diese teilweise aufeinander reagieren, sich quasi übereinanderlegen und miteinander verschränken und so eine Entwicklung des Künstlerhelden Poussin umreißen, die diesen von der »furia del diavolo« des jungen Adepten zur »ordinatissima norma di vivere« des älteren Meisters führt und damit eine Laufbahn zeichnet, der noch Richard Strauss in seiner 1898 abgeschlossenen und im Folgejahr uraufgeführten Tondichtung *Ein Heldenleben op. 40* folgt, wenn er diese Laufbahn nach der Auseinandersetzung mit den Widersachern in »Des Helden Weltflucht und Vollendung« münden lässt.⁷³ Auch Poussin führt die Konstruktion seiner Biographen von der Auseinandersetzung mit und in der Welt hin zur Flucht vor dieser und zum Rückzug daraus, aus dem schließlich eine Art Erhebung und Entrückung resultiert, wie sie dann auch in der Malerei des 19. Jahrhunderts ihre visuelle Umsetzung fand. Als einen solchen Entrückten malte Charles Meynier den Künstlerhelden z. B. 1822 im Rahmen der Deckenausstattung des Louvre (Abb. 13): Poussin erscheint dort in der Art eines antiken



13. Charles Meynier,
Triumph der französischen Malerei,
Die Apotheose von Poussin,
Le Sueur und Le Brun, Paris, Louvre
(Deckengemälde in der Salle Duchâtel), 1822

Apostels oder Kirchenvaters. In ein schwarzes Gewand gehüllt, lagert er auf einer Wolkenbank und wird von einem Genius gegenüber Chronos verteidigt. In seiner Rechten hält er eine Schriftrolle, auf der mit den Bezeichnungen »Eudamidas« und »L'Arcadie« auf die Titel seiner Gemälde *Das Testament des Eudamidas* und *Et in Arcadia ego* (Abb. 5) hingewiesen wird, bei denen es sich beide Male um Bilder mit moralischem Exempelgehalt handelt: Wo Kirchenväter in solchen Darstellungen übli-

cherweise ihre Schriften vorweisen,⁷⁴ mit denen sie sich verdient gemacht haben, führt Poussin hier jene Werke an, mit denen er sich offenbar das Anrecht auf Schutz vor dem Angriff der Zeit erworben hat. Die Darstellung erinnert jedoch zugleich an auf Wolkenbänken lagernde olympische Götter – der Künstlerheld Poussin, so die Aussage, ist wohlverdient in jenen Sphären angelangt, in denen das Beste der christlichen wie der heidnischen Welten miteinander verschmolzen ist.

Anmerkungen

- 1 CHARLES PAUL LANDON, *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts: Salon de 1819*, Paris 1820, Vol. II, S. 28. Die Maße von Bergerets Bild werden mit »3 pieds« (Höhe) und »4 pieds« (Breite) angegeben, was ca. 97,5 x 130 cm entspricht.
- 2 Der Umrissstich wird dort auf Planche 16 publiziert.
- 3 Unter den online gestellten Dokumenten der Archives des Musées Nationaux (<<http://www.culture.gouv.fr/documentation/manuscrits/AMN-Recherches/Z-Pieces-relatives-a-plusieurs-departements-ou-musees-et-pieces-diverses.pdf>>) findet sich in der »Serie Z: Plusieurs Départements« unter der Rubrik »Z 6: Acquisitions et Commandes« für den 14. Dezember 1819 ein Eintrag, demzufolge beschlossen wurde, Bergerets Gemälde für die Musées Nationaux anzukaufen: »Z6 1819, 14 décembre: État des dépenses prévues sur les budgets de 1819 et 1820 pour l'acquisition de tableaux, de travaux de décoration dans le musée et l'exécution de sculptures: [1p.] Acquisitions sur les fonds de 1819: [...] – La mort du Poussin de M. Bergeret.« Wie der namenlose Übersetzer des zunächst 1820 auf Englisch (unter dem Titel *Memoir of the Life of Nicolas Poussin*) erschienenen Buches von MARIA GRAHAM (später: MARIA, LADY ALCOTT), *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin*, Paris 1821, S. 107, 2. Anm. (I) festhält, befand sich das Bild im Anschluss, d. h. zum Zeitpunkt des Erscheinens der Mémoires, tatsächlich im Palais du Luxembourg. Danach verliert sich seine Spur jedoch.
- 4 LANDON 1820 (wie Anm. 1), S. 28.
- 5 In seinen *Entretiens* schildert André Félibien ein eben-

- so beschriftetes Monument, das der Abbé Nicaise für Poussin habe errichten lassen, so dass Bergeret mit dieser Wandgestaltung auf diese Stiftung anzuspieren scheint – dazu würde passen, dass es sich bei der links davon stehenden Figur wahrscheinlich um den Abbé Nicaise handeln soll. Zu dessen Monument vgl. ANDRÉ FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes [1685-88]*, Paris ²1725, Vol. IV, S. 73-74, wo lediglich die Schreibweise des Nachnamens Poussins (»Pussino«) von derjenigen bei Bergeret (»Poussino«) abweicht.
- 6 GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, [Rom 1672], hg. von EVELINA BOREA, Turin ²2009, Vol. II, S. 454.
- 7 Ebd.: »[...] con le candele accese nelle mani, prestando gli amici quest' ultimo ufficio non senza lagrime [...]«
- 8 ANTHONY BLUNT, *The Paintings of Nicolas Poussin*, London 1966, S. 9, Nos. 3-6; *Nicolas Poussin. 1594-1665*, Ausst.-Kat. Paris 1994, hg. von PIERRE ROSENBERG und LOUIS-ANTOINE PRAT, Paris 1994, S. 514-519, Nos. 238-241.
- 9 RICHARD VERDI, *Poussin's Life in Nineteenth-Century Pictures*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 111, No. 801, 1969, S. 741-750, hier: S. 749 vergleicht den Torso Poussins daher auch mit Hektor-Darstellungen Richard Hamiltons und Jacques-Louis Davids.
- 10 Zu diesem ebenfalls im Louvre aufbewahrten Gemälde vgl. BLUNT 1966 (wie Anm. 8), S. 92, No. 131 sowie Ausst.-Kat Paris 1994 (wie Anm. 8), S. 520-521, No. 242.

- 11 Vgl. OSKAR BÄTSCHMANN, Nicolas Poussins »Winter-Sintflut: Jahreszeit oder Ende der Geschichte?«, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Vol. 52, 1995, H. 1, S. 38-48, hier S. 41, sowie HENRY KEAZOR, Kreis und Pfeil: Zur Struktur von Nicolas Poussins »Vier Jahreszeiten«, in: Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Jahreszeiten, hg. von THIERRY GREUB, München 2013, S. 249-268.
- 12 LÉON DE BERLUC-PÉRUSSIS (Le Baron Guillibert), Le Peintre Granet d' Aix-en-Provence, Paris 1904, S. 6-15 datiert die ersten Arbeiten Granets an dem Projekt auf 1832.
- 13 VERDI 1969 (wie Anm. 9), S. 749, Anm. 39 schreibt in Bezug auf das Originalgemälde irrtümlicherweise: »Granet's finished picture, formerly in the Demidoff collection, is now in the Musée Granet at Aix, together with an oil sketch and a preparatory drawing for the work.« Auch Pierre Rosenberg gibt in Ausst.-Kat. Paris 1994 (wie Anm. 8), S. 296 an, dass sich Granets Gemälde im Musée Granet in Aix-en-Provence befände – tatsächlich werden dort jedoch nur die Ölskizze und die Vorzeichnung aufbewahrt (mein herzlicher Dank für die Bestätigung dieses Sachverhalts geht an Mme. Elisabeth Vidal-Naquet vom Service documentation des Musée Granet in Aix [E-Mail vom 2.9.2014]), während Granets Gemälde (das Verdi und Rosenberg wohl mit der Skizze bzw. einer der Kopien verwechseln) – siehe die Notiz von Corjan de Raaf unter <<http://www.renneslechateau.nl/2008/06/11/death-of-poussin/>> – bei der Bombardierung der Villa Demidoff 1945 zerstört wurde.
- 14 Zu dem Gemälde vgl. BLUNT 1966 (wie Anm. 8), S. 80-81, No. 120 sowie Ausst.-Kat. Paris 1994 (wie Anm. 8), S. 283-285, No. 93.
- 15 VERDI 1969 (wie Anm. 9), S. 749 sieht darin demgegenüber eher die Bewegung »from the transience of all earthly things to the triumph of truth over time« thematisiert. Granet fügte im ausgeführten Gemälde links unter dem *Et in Arcadia Ego*-Gemälde zudem noch die Mal-Utensilien Poussins – Staffelei, (und, wie bei Bergeret:) Pinsel und Palette – hinzu. Zu dem Zeit-Gemälde Poussins vgl. BLUNT 1966 (wie Anm. 8), S. 83, No. 122 sowie Ausst.-Kat. Paris 1994 (wie Anm. 8), S. 296-298, No. 93.
- 16 Zu dem Gemälde vgl. BLUNT 1966 (wie Anm. 8), S. 113-114, No. 156 sowie Ausst.-Kat. Paris 1994 (wie Anm. 8), S. 156-159, No. 18.
- 17 Zu dem Gemälde vgl. BLUNT 1966 (wie Anm. 8), S. 76-79, No. 116 sowie Ausst.-Kat. Paris 1994 (wie Anm. 8), S. 314, No. 107.
- 18 Vgl. dazu HENRY KEAZOR, Poussins Parerga, Regensburg 1998, S. 117-128. Siehe dort auch den Vergleich zu dem kompositionell ähnlich gelagerten Poussin-Gemälde mit dem *Testament des Eudamidas* (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst), das ebenfalls zu Bergerets Szene in Bezug gesetzt werden kann – vgl. dazu auch VERDI 1969 (wie Anm. 9), S. 749. Jenseits des auch hier nackten Oberkörpers des Sterbenden könnte man auch das Waffenstillleben, das für anhand von Taten der Vergangenheit bewiesene Tugend und Tapferkeit steht, in den Malerutensilien und der Wiedergabe der *Sintflut* reflektiert sehen, die in Bergerets Szene nicht zufällig dessen Platz einnehmen. Verdi 1969 (wie Anm. 9), S. 746-749 zufolge fertigte Bergeret einen Druck nach Poussins *Letzter Ölung* an und besaß eine angebliche Vorzeichnung Poussins für das *Eudamidas*-Gemälde – er kannte beide Werke also gut. Auch Granets Szene orientiert sich in der Anordnung des vor dem Bett stehenden Kardinals, den am Kopfende stehenden Messdienern sowie der rechts mit aufgestütztem Kopf sinnierenden Frau an Poussins zweiter Version der *Letzten Ölung*. Zu dem *Eudamidas*-Gemälde vgl. generell BLUNT 1966 (wie Anm. 8), S. 110-111, No. 152 sowie Ausst.-Kat. Paris 1994 (wie Anm. 8), S. 345-346, No. 139.
- 19 Vgl. auch bereits das in BÄTSCHMANN 1995 (Anm. 11), S. 44 zitierte Zeugnis des Engländers Henry Matthews, der in seinem Tagebuch anlässlich eines Besuchs im Louvre am 27. Mai 1819 vor dem *Sintflut*-Gemälde Poussins zu der Einsicht kommt: »Nicholas Poussin is the great hero of the French school of painting«. Vgl. HENRY MATTHEWS, The Diary of an Invalid. Being the Journal of a Tour in Pursuit of Health in Portugal, Italy, Switzerland and France in the Years 1817, 1818 and 1819, London 1822, Vol. II, S. 289.
- 20 Die Anbringung der *Transfiguration* über dem Totenbett Raffaels kann sich zwar in diesem Fall auf die entsprechende Schilderung Giorgio Vasaris vom Tod des Künstlers berufen, Bergerets Gemälde wurde jedoch trotzdem für die vielen, in seinem späteren Poussin-Bild wieder ähnlich angewendeten Anachronismen gescholten. Vgl. dazu Raphael et l'art français, Ausst.-Kat. Paris 1983, hg. von JEAN-PAUL BOULANGER und GENEVIÈVE RENISIO, Paris 1983, S. 78-79, No. 18, 19.
- 21 Vgl. dazu MARTIN ROSENBERG, Bergeret's Honors Rendered to Raphael on his Deathbed, in: Allen Memorial Art Museum Bulletin, Vol. XLII, No. 1, 1984/85, S. 2-15.
- 22 FÉLIBIEN 1725 (wie Anm. 5), Vol. IV, S. 153.
- 23 Vgl. dazu ANTHONY BLUNT, Nicolas Poussin, Washington 1967, S. 3 sowie PASCAL GRIENER, La fata-

- le attraction du Moyen Age. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'»Histoire de l'art par les monuments« (1810-1823), in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Vol. 54, 1997, S. 225-234, hier insbesondere S. 226.
- 24 Die Lebensbeschreibung Carlo Marattas, die eigentlich den Höhe- und Endpunkt von Belloris *Vite* hätte bilden sollen, würde damit von den zum Zeitpunkt des Erscheinens bereits toten Künstlern zu einem noch Lebenden übergeleitet haben. Zur kontroversen Diskussion der geplanten und der dann realisierten Struktur von Belloris Buch vgl. u. a. TOMMASO MONTANARI, Introduction, in: GIOVAN PIETRO BELLORI, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects*, hg. und übersetzt von ALICE SEDWICK WOHL und HELLMUT WOHL, Cambridge 2005, S. 1-41, hier insbesondere S. 17 und S. 29.
- 25 Vgl. dazu HENRY KEAZOR, »La douleur échauffée par la colère«. Poussin ed il »Laocoonte«, in: Poussin et la construction de l'antique, hg. von MARC BAYARD und ELENA FUMAGALLI, Paris/Rom 2011, S. 475-493, hier S. 478.
- 26 ERNST KRIS und OTTO KURZ, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [1934], Frankfurt am Main 1980, S. 44.
- 27 Ebd., S. 45.
- 28 Ebd.
- 29 Vgl. JOSEPH CAMPBELL, *The Hero With a Thousand Faces* [1949], Novato 2008, vgl. hier schon die entsprechenden Kapitelüberschriften S. 41, 49 und 167.
- 30 Vgl. zu alldem die entsprechenden Schilderungen bei BELLORI 2009 (wie Anm. 6), Vol. II, S. 423-425.
- 31 Ebd., Vol. II, S. 437-438.
- 32 Ebd., Vol. I, S. 42-43.
- 33 CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice* [1678], Vol. I, S. 296 sowie S. 346.
- 34 CAMPBELL 2008 (wie Anm. 29), Kapitel 4, S. 32-37: *The World Navel*.
- 35 CAMPBELL 2008 (wie Anm. 29), S. 23, wo dies anhand eines Kreisschemas illustriert wird.
- 36 Ebd., S. 274.
- 37 BELLORI 2009 (wie Anm. 6), Vol. II, S. 421.
- 38 CAMPBELL 2008 (wie Anm. 29), S. 275.
- 39 KRIS/KURZ 1980 (wie Anm. 26), S. 37 sowie S. 58-61.
- 40 BELLORI 2009 (wie Anm. 6), Vol. II, S. 422. Auch diese Episode wurde von Bergeret dargestellt – vgl. dazu VERDI 1969 (wie Anm. 9), S. 741.
- 41 Zur Rolle des Zufalls in diesem Kontext vgl. KRIS/KURZ 1980 (wie Anm. 26), S. 53.
- 42 Zu dem aus Beauvais stammenden Maler Quentin Varin (1570-1634) sowie zu den drei für die Kirche von Les Andelys gemalten und noch erhaltenen religiösen Bildern vgl. BLUNT 1967 (wie Anm. 23), S. 11-13 sowie DORIS WILD, *Nicolas Poussin. Leben, Werk, Exkurse*, Zürich 1980, Vol. I, S. 14.
- 43 BELLORI 2009 (wie Anm. 6), Vol. II, S. 422. Als Modell steht hier natürlich die Konstellation des von Cimabue entdeckten jungen Giotto im Hintergrund – vgl. dazu KRIS/KURZ 1980 (wie Anm. 26), S. 60.
- 44 Vgl. dazu noch im 20. Jahrhundert die als Frage formulierte Kapitelüberschrift bei JACQUES THUILLIER, *Nicolas Poussin, peintre français ou peintre romain?*«.
- 45 BELLORI 2009 (wie Anm. 6), Vol. I, S. 3.
- 46 Ebd., Vol. II, S. 421: »[...] Nicolò Pussino, di cui l'una fu madre felice, l'altra maestra e patria seconda.«
- 47 CAMPBELL 2008 (wie Anm. 29), S. 196-205.
- 48 Wie z. B. die ebenfalls von Bellori porträtierten nicht-italienischen Künstler Peter Paul Rubens, Anthony Van Dyck oder François Duquesnoy.
- 49 BELLORI 2009 (wie Anm. 6), Vol. II, S. 447: »Se bene possiamo dire che non mancasse allora, ma più tosto si differisse a questo tempo la felicità della pittura, scoltura ed architettura nella Francia, quando Ludovico XIV regnante [...] vi fa fiorire con le buone arti [...]«.
- 50 Ebd., Vol. II, S. 454: »Onde il gloriosissimo ed invittissimo re Luigi XVI gli conferì la sua grazia, benché lontano, confermandogli il brevetto paterno col titolo di suo primo pittore, e comandò gli fossero pagati li gagli o provisioni trascorse, come Sua Maestà ne segnò il breve sotto li 28 dicembre 1655.«
- 51 VERDI 1969 (wie Anm. 9), S. 475 sowie ANNEGRET HOBERG, *Zeit, Kunst und Geschichtsbewusstsein. Studien zur Ikonographie des Chronos in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts* [Dissertation 1983], Tübingen 2007, online publiziert unter <<http://d-nb.info/987446118/34>>, S. 82.
- 52 ALEXANDRE LENOIR, *Musée Impérial des monuments français. Histoire des arts en France et description chronologique*, Paris 1810, S. 91, Anm. 1.
- 53 So noch VERDI 1969 (wie Anm. 9), S. 745.
- 54 HOBERG 2007 (wie Anm. 51), S. 83.
- 55 Dieser Brief wird von LENOIR 1810 (wie Anm. 52), S. 91-93, Anm. 1 zitiert.
- 56 Die Grande Galerie geht tatsächlich auf die beiden Architekten Louis Métezeau und Jacques II Androuet du Cerceau zurück. Zur Grande Galerie vgl. BLUNT 1967 (wie Anm. 23), S. 158. Für die Auseinandersetzung Poussins mit Lemer cier vgl. ebd.
- 57 Vgl. dazu auch HOBERG 2007 (wie Anm. 51), S. 84: »Fortuna, die der »Sottise« ihren Geldsegen in den

- Schoß kippt, ist zu einer Fortuna-Occasio geworden [...]«, d. h. eine günstige Gelegenheit wird hier wörtlich von dem Putto ergriffen und genutzt.
- 58 HOBERG 2007 (wie Anm. 51), S. 83 z. B. formuliert ihre Beobachtung, der zufolge »besonders deutlich der modisch-bärtige Herkules und die Gestalt des Neides Portraitszüge von Poussin und Vouet tragen«.
- 59 Vgl. dazu Ebd., S. 84.
- 60 Ebd., S. 83.
- 61 Vgl. dazu Wild 1980 (wie Anm. 42), Vol. 1, S. 102.
- 62 Zu dem Gemälde und seinem Zyklus vgl. HENRY KEAZOR, »Il beneficio delle statue« – Antikenrezeption in Guido Renis »Herkules«-Zyklus, in: *artibus et historiae*, No. 43 (XXII), 2001, S. 137-160.
- 63 CAMPBELL 2008 (wie Anm. 29), S. 205.
- 64 Ebd., S. 206.
- 65 BELLORI 2009 (wie Anm. 6), Vol. II, S. 456.
- 66 Ebd., Vol. II, S. 450.
- 67 Ebd., Vol. II, S. 451.
- 68 Ebd.
- 69 Vgl. Die Künstlerbiographien von GIOVANNI BATTISTA PASSERI, hg. von JACOB HESS, Leipzig 1934, S. 324-325, wo vom »male di Francia« gesprochen wird, an dem Poussin »con gran mortificazione, e pena« gelitten habe, sowie ERICK WILBERDING, Poussin's Illness in 1629, in: *The Burlington Magazine* 142, 2000, S. 561.
- 70 Die Künstlerbiographien von GIOVANNI BATTISTA PASSERI (wie Anm. 69), S. 324.
- 71 ROGER DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages* [1699], Paris 1715, S. 459.
- 72 1672: Bellori, 1675-1679: Joachim von Sandrart, 1679: Passeri, 1685-1688: Félibien, 1699: Roger de Piles.
- 73 Der Komponist hatte das Stück ursprünglich mit programmatischen Überschriften oder Satzbezeichnungen durchsetzt, die er bei späteren Auflagen der Partitur wieder entfernen ließ: 1. Der Held, 2. Des Helden Widersacher, 3. Des Helden Gefährtin, 4. Des Helden Walstatt, 5. Des Helden Friedenswerke, 6. Des Helden Weltflucht und Vollendung.
- 74 Man denke hier z. B. nur an Raffaels Darstellung der *Disputa* in der Stanza della Segnatura im Vatikan von ca. 1509/10.

Bildnachweis

- Allen Memorial Art Museum, Oberlin College: Abb. 9
Archiv des Verfassers: Abb. 1
Artothek/Hans Hinz: Abb. 8
Artothek/Peter Willi: Abb. 2
bpk/Musée du Louvre, Dist. RMN – Grand Palais/Etienne Revault: Abb. 13
de Young/Legion of Honor – Fine Arts Museums of San Francisco, Achenbach Foundation (Mr. and Mrs. Marcus Sopher Collection), San Francisco: Abb. 11
Gowing, Lawrence, *Die Gemäldesammlung des Louvre*, Köln 2001: Abb. 12
Mérot, Alain, *Nicolas Poussin*, New York 1990: Abb. 5, 6
Musée des Beaux-Arts, Nancy: Abb. 4
Musée Granet, Aix-en-Provence: Abb. 3
Nicolas Poussin. *Colloque international*, Paris, 19.-21. Sept. 1958, hg. von André Chastel, Paris 1960: Abb. 10
Nicolas Poussin 1594-1665, *Ausst.-Kat.* Paris, hg. von Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat, Paris 1994: Abb. 7