

Farbengese und Primärfarbenrias in Nicolas Poussins «Die Heilung der Blinden»

Oskar Bätschmann

Originalveröffentlichung in: Hering-Mitgau, Mane (Hrsg.): *Von Farbe und Farben : Albert Knöpfli zum 70. Geburtstag*, Zürich 1980, S. 329-336
(Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich ; 4)
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008500>



I

I
In Poussins «Heilung der Blinden» (Abb.1) von 1650 trägt die Farbe wesentlich die Darstellung und greift bestimmend in ihr Verhältnis zur Thematik. Die Erzählung des Wunders, der Wende von der Blindheit zum Sehen, ist der Genese der Farben übergeben. Ineinandergebracht sind so der wunderbare Vorgang, den Mat. 20, 29–34 erzählt, und ein Problem der Wissenschaft der Optik und auch der Malerei. Weiter ist im Bild der natürlichen Entstehung der Farbe aus dem Licht und dem Dunkel eine vollkommene Trias der Grundfarben als Gegensatz und Ergänzung zugeordnet. Damit hat die Farbe nicht allein die Kraft des Erzählens, sondern darüber hinaus die, das geschichtliche Ereignis in die Allegorie als seine notwendige Ergänzung und seinen Gegensatz übergehen zu lassen. In der «Heilung des Blinden» läßt sich die Farbe viel auf, denn zum einen zielt die Frage nach dem Verhältnis von Thematik und Darstellung in einem jeden Historien-

bild ins Zentrum, und zum andern ist die Relation von Geschichte und Allegorie das von jedem Historienbild Poussins gestellte Problem.

II

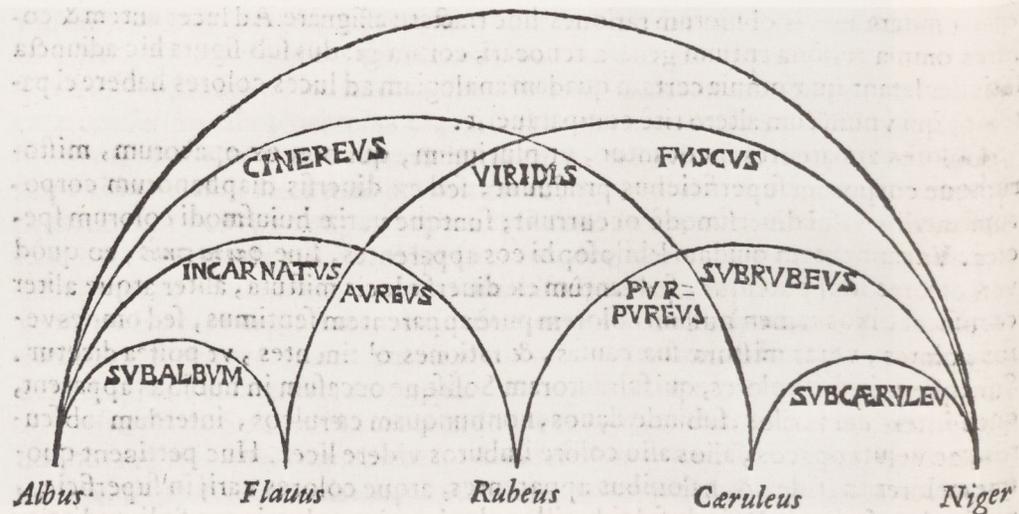
Die *conférence* über Poussins «Heilung der Blinden», die Sébastien Bourdon am 3. Dezember 1667 in der königlichen Akademie hielt, setzt dreimal im Licht dieses Bildes an: Bourdon bestimmt zunächst die *expression générale*, den spezifischen Ausdruck des Bildganzen als Ausdruck des Lichts, dann beginnt er die Erzählung des Ereignisses mit der Sonne, dem aufgehenden Licht, und in der folgenden Examinierung des Bildes nach *six parties principales* stellt er unorthodoxerweise das Licht als den wichtigsten dieser Teile an den Anfang¹. Bourdon rechtfertigt dies mit einem Hinweis auf die allgemeine Funktion des Lichts – *c'est la lumière qui découvre tous les objets, & qui nous donne moyen de les considerer* –, aber diese Betrachtung



1 Nicolas Poussin,
Die Heilung der Blinden,
1650, Paris, Louvre.

2 Nicolas Poussin,
Die Heilung der Blinden,
Federzeichnung, Bayonne,
Musée Bonnat.

3 Farbendiagramm
aus Athanasius Kircher,
Ars magna Lvcis et
Vmbrae, Rom 1646.



Analogia rerum cum coloribus.

Albus	Flauus	Rubeus	Caruleus	Niger
Lux pura	Lux tincta	Lux colorata	Vmbra	Tenebrae
Lux	Vmbra tenuissima	Vmbra moderata	Vmbra densa	Tenebrae
Dulce	Dulce temperatum	Γλυκύπικρον	Acidum	Amarum
Ignis	Aër vel æther	Aurora medium	Aqua	Terra
Pueritia	Adolescentia	Iuuentus	Virilitas	Senectus
Intellectus	Opinio	Error	Pertinacia	Ignorantia
Deus	Angelus	Homo	Brutum	Planta
Nete	Parente	Mese	Paramese	Hypathe

Porro præter hosce medios ipso Philosopho teste, nulla alia colorum species iucunda

entdeckt er nicht wieder im Bild, da für ihn von diesem nur die besondere Attraktivität des Lichts entgegenkommt. Den Zweck der *beaux effets du jour* findet Bourdon darin, dass die Geheilten mehr Vergnügen haben sollen an den Dingen, die im Morgenlicht anmutiger erscheinen, die Wirkung sieht er darin, dass sich das Wunder *plus manifeste & plus évident* darstelle².

Diese Steigerung der Thematik ist aber nicht so sehr die Sache des Lichts als die Sache der Farbe, der Ausgeburt von Licht und Dunkel oder Schatten, insofern weniger das Sichtbarwerden der Gegenstände als die Genese der Farben in ihnen dem Wunder der Heilung zum Sehen entspricht. Der heilenden Wirkung des Lichts hat Poussin in seiner anderen Blindenheilung, der «Landschaft mit Orion und Diana» von 1658, gedacht, wo der geblendete Riese durch die aufgehende Sonne das Sehen zurückerhält³. In der «Heilung der Blinden» fällt das beleuchtende Licht von links in das Bild ein, und auf seinem Weg durch das Bild entstehen die Farben. In dem vom Lichteinfall bestimmten Bildanfang fallen Licht und Schatten in reine Gegensätze auseinander und geben so die Prinzipien an, aus deren Vermischung nach der geltenden Farbenlehre die Farben hervorgehen. Denn das Licht geht vor der in tiefen Schatten gesenkten Mauer des Hauses durch, ohne eine andere Spur zu hinterlassen als die Beleuchtung des Wegstücks. In den Tür- und Fensterlöchern der Mauer ist der Schatten in sein Extrem, die Finsternis, getrieben, und mit der Gestalt, die auf der Schwelle sitzt, ist ihm jene Primärfarbe entwunden, die ihm am nächsten steht: Blau. Mit dieser so genau bestimmten Zone der Abwesenheit des Lichts steht der hintere der beiden Blinden in Verbindung. Denn der schrägliegende Stock ist ein zurückgelassener Stock und dadurch ein narratives Moment, das darauf hinweist, dass der Blinde vom Dunkel ans Licht getreten ist. Sein weissliches Kleid, nicht nur beleuchtet, sondern selbst eine Figur des reinen Lichts, stellt aber wieder den reinen Gegensatz zum Schatten und Dunkel dar. Dieser reine Gegensatz ist ein drittes Mal variiert. Der Blinde ist zwar aus dem Dunkel getreten und eine Gestalt des Lichts geworden, und so ist der vordem unzeitliche Gegensatz von Licht und Schatten in eine Folge gebracht worden, aber der Blinde sieht immer noch nichts und ist für sich selbst im Dunkel.

Es ist nicht nur durch den Blinden, sein tastendes Greifen, seine geschlossenen Augen und seinen leicht nach hinten gestellten Kopf, in Analogie zu Raffaels Elymas im Teppich «Die Bestrafung des Elymas», Blindheit ausgedrückt, sondern weiter dargestellt durch die dreifache Variation des reinen Gegensatzes von Licht und Dunkel, der sich steigert von der Abwesenheit der Farbe – einer Form von Nicht-sehen nach Athanasius Kirchers «Ars magna Lvcis et Vmbrae» von 1646 – bis zum völligen Dunkel im reinen Licht, in denen es nach Hegels Worten gleicherweise *dunkel und nächtig* ist⁴.

Nach der Vorstellung der zeitgenössischen Optik, soweit sie sich – im wesentlichen durch den Bezug auf die Autorität des Aristoteles – darüber zu äussern wagt, sind aber Licht und Dunkel oder Schatten die beiden Prinzipien, aus deren Vermischung die Farben hervorgehen oder geboren werden. Direkte Abkömmlinge einer dreistufigen Vermischung des Lichts mit seinem Gegensatz sind seit der Systematisierung von Franciscus Aguilonius in seinen «Opticorum libri sex» von 1613 die Primärfarben Gelb, Rot und Blau⁵. Aguilonius setzt in seinem Farbendiagramm diese drei mittleren Grundfarben in eine Reihe und ordnet ihr die *colores extremi* zu, Weiss und Schwarz. Aus der paarweisen Mischung der mittleren Grundfarben ergeben sich *avreus, pvrpvreus* und *viridis*. Die unendlich

vielen anderen Farben gehen aus dem freundschaftlichen Verhältnis hervor, das die Grund- und die Kompositfarben mit den Extremen Weiss und Schwarz unterhalten⁶. Dieses Farbendiagramm, das erste gedruckte, hat Kircher in seiner enzyklopädischen «Ars magna», die 1646 in Rom erschien, mitsamt seiner Schwierigkeit übernommen und leicht verändert wiedergegeben (Abb. 3). Die Schwierigkeit ist das Problem von Schwarz und Weiss, das seit Albertis Kritik an Aristoteles gestellt ist⁷. Kircher nennt in der Einleitung zu seinem Kapitel über die Farben diese *lucis & umbra genuina soboles*, also des Lichtes und des Schattens echte Ausgeburt – wie Goethe übersetzt –, und betrachtet Farbe als Eigenschaft eines dunklen Körpers oder als beschattetes Licht, als *opacata lux*⁸. Kirchers Farbendiagramm ist erst mit der von ihm beigelegten «Analogia rerum cum coloribus» auch als Schema der Farbengene und nicht nur als Darstellung der Kombinatorik zu lesen: *albus* entspricht in der zweiten Linie, der absteigenden Folge der Lichthaltigkeit, der *lux pura*, in der dritten Linie, die stufenweise die Finsternis vermindert, nur mehr der *lux*. Der Abnahme des Lichtes in den Farben entspricht eine Zunahme des Schattens, in beiden Linien ist Schwarz analog zur Finsternis. So müssen nach der «Analogia» in der Farbenreihe stets die Licht- und die Schattenreihe mitgelesen werden, wenn in der Kombinatorik noch der Genese gedacht werden soll.

In dieser Farbenlehre, die nach Goethes Urteil zum ersten Mal deutlich und umständlich ausführt, dass *Licht, Schatten und Farbe als die Elemente des Sehens* zu betrachten sind⁹, ist weniger eine Anleitung für die Maler denn ein Versuch zu sehen, die Praxis der Malerei zu reflektieren, insofern die Lehre versucht, die Kombinatorik, d. h. die Erfahrung mit den Farben, mit der Spekulation über den Ursprung der Farben zu verbinden. Es ist z. B. höchst wahrscheinlich, dass die Erfahrungsbasis der Farbenlehre des Aguilonius, die sie vor andern Versuchen der Systematisierung vom Anfang des 17. Jahrhunderts auszeichnet, sich im Zusammenhang mit Rubens in Antwerpen gebildet hat¹⁰. Alberti hat allerdings den Malern empfohlen, die philosophische Frage – die nach dem Ursprung der Farben – eine Frage der Philosophen bleiben zu lassen und sich allein mit dem Gebrauch der Farben zu beschäftigen¹¹. Wenn dieser Rat auch in Poussins Umgebung wieder auftaucht, er selbst scheint sich nicht daran gehalten zu haben. Sein Interesse an der Optik ist vom gleichen Félibien belegt, der Albertis Ratschlag wörtlich wiederholt¹². Ob Poussins Interesse über die Optik von Alhazen und Witelo hinausgeht und sich mit Kirchers trifft, der in Rom wie Poussin selbst zu den Bekanntschaftsfeldern von Casiano dal Pozzo und Francesco Barberini gehört, darüber gibt es wenigstens von der Seite des Malers keine Aufzeichnungen¹³. In seinem Werk aber wendet sich Poussin von der venezianischen Trias, der Hauptstütze des farbigen Systems seiner ersten Werke in Rom, zur Trias der reinen Primärfarben, gibt ihr zunehmende Bedeutung, bestimmt darüber hinaus mindestens zweimal Licht und Farbe als Ursprung der Malerei, und in der «Heilung der Blinden» äussert er sich über Licht, Schatten und Farbe als die Elemente des Sehens und zugleich der Malerei. Denn in diesem Bild entwickelt sich von den Licht-Schatten-Gegensätzen aus zweimal Farbe: die beiden Blinden, die durch die Angleichung ihrer Stellung einander verbunden sind, geben mit dem Weiss und dem Blau ihrer Gewänder allein den Übergang von Licht zu Schatten und Farbe an, über dieser abstrakten Basis wölbt sich aber ein entwickelter konkreter Halbkreis der Farben, ein Poussinsches Farbenfirmament, das jenes von Kircher variiert. Es hat seinen ersten Fixpunkt in dem jungen Mann im gelben



4

Gewand, der ersten Farbe nächst dem Weiss und Licht des Blinden. Der Mann beugt sich vor und schreibt damit zugleich sich selbst und seine Farbe in den Kreisbogen ein, mit seiner rechten Hand greift er in die ertastete Verbindung vom hinteren zum vorderen Blinden ein. Wie immer seine Geste zu verstehen sei – Matthäus legt nahe, sie als Hinderung zu lesen, Bourdon deutet sie als Führen, das Bild lässt sie zweideutig sein¹⁴ –, in der Erzählung der Genese der Farben bestimmt sich Gelb über diese Geste noch einmal als die erste Farbe nächst dem Licht und als Unterbrechung der abstrakten Linie des Umschlags von Licht-Weiss zu Schatten-Blau. Dem Gelb folgt auf dem Kreis der Zuschauer Rot, auf dieses kommt Blau zusammen mit Gelb, und die letzte Gestalt zeigt in den Gewändern Grün und ein bräunliches Grau, also die Mischung der ersten und der letzten der Grundfarbentrias und eine weitere Kombination. Mit dieser nach vorn gebeugten Gestalt leitet die Genese der Primär- und Sekundärfarben zurück auf das Ende der abstrakten Basis und auf den Moment der Heilung zum Sehen. Die Stationen der Farbgenese sind zugleich Stationen in der Entwicklung zum Sehen, die vom Tasten und Greifen zum scharfen Beobachten führt. Im Bild werden damit die Stufen der Farbgenese zusammengeschlossen mit den Stufen der Entwicklung des Sehens. Davon finden sich in der Zeichnung von Bayonne zur «Heilung der Blinden» (Abb.2) erst die Hervorhebung der Instrumente des Sehens in den überdeutlich hervortretenden Augen der Zuschauer und die Haltungen des genauen Betrachtens¹⁵.

III

Die Genese der Farben und die ihr eingefügte Entwicklung des Sehens sind zugleich die Entfaltung der Prinzi-

4 Nicolas Poussin, *Rebekka und Eliezer*, Pinselzeichnung, Lyon, Musée des Beaux-Arts.

5 Nicolas Poussin, *Selbstbildnis*. 1649, Stich von Jean Pesne.

prien von Poussins Malerei. Genannt und gezeigt sind sie in seinen beiden Selbstbildnissen, die in der gleichen Zeit wie die «Heilung der Blinden» entstehen. Im ersten «Selbstbildnis von 1649» (Abb.5) gibt sich der Maler einen Zeichenstift und ein Buch mit der Aufschrift *DE LVGINE ET COLORE* in die Hände. Im zweiten «Selbstbildnis von 1650» erscheinen die gleichen Elemente: für die Zeichnung das Skizzenbuch, für die Schrift die allegorische Figur der Malerei selbst, ausgezeichnet vor allem durch das leuchtende Inkarnat vor einem blauen Hintergrund und weiter bestimmt durch das Gelb, Rot und Blau. Zu dieser Erscheinung der Malerei als Licht und Farbe tritt als Zeichen des genauen, reflektierten Sehens das in das Diadem der Pittura gesetzte Auge hinzu¹⁶. Poussin hat zu Beginn der vierziger Jahre zwei Arten von Sehen unterschieden: eine einfache Rezeption der Form eines Gegenstandes im Auge, den *simple aspect*, und das bewusste Sehen, den *prospect*, bestimmt als *un office de raison qui dépend de trois choses, sçavoir de l'œil, du rayon visuel, et de la distance de l'œil à l'objet*¹⁷. Dieses zweite Sehen ist nicht nur eine Voraussetzung für die Malerei, sondern ebenso für ein vernünftiges Urteil über ihre Werke. Mit Licht, Farbe und reflektiertem Sehen sind die Prinzipien der Malerei auch gegenüber ihrer Ausführung in der «Heilung der Blinden» noch unvollständig. *DE LVGINE ET COLORE* ist eine Abkürzung und als solche offenbar unge-

wohnt. In den «Vite» von 1672 wird Bellori im Porträtstich Poussins, der beide Selbstbildnisse in eines zusammenzieht, den Titel des Buches mit der gewohnteren Zusammenstellung *DE LVM. ET VMB.* wiedergeben¹⁸. Den vollständigen Titel des fiktiven Buches dürfte Jean Dughet in dem von Félibien überlieferten Brief nennen, der verneint, dass Poussin Aufzeichnungen zu einem Traktat «de lumi & ombre, colori & mesure» hinterlassen habe¹⁹.

Aus Licht und Schatten geht bei Poussin zunächst die Zeichnung hervor. Sie ist der Ort der Auseinandersetzung und produktiven Trennung von Licht und Schatten. Reinsten Ausdruck der Zeichnung als Darstellung und Produkt der Dialektik von Licht und Schatten ist die kleine Gruppe der Pinselfzeichnungen und in ihr das Blatt «Rebekka und Eliezer am Brunnen» (Abb.4), das in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre entstanden ist²⁰. Der Ursprung, den das ausgeführte Werk als den seinen bezeichnet, ist vom Prozess der Herstellung zu unterscheiden. Wohl setzt Poussin hier wie in allen seinen Pinselfzeichnungen am Anfang einige orientierende Linien mit Kreide oder Feder, aber mit der Lavierung wird die Herkunft aus der Beschreibung der einzelnen Gestalten und ihrer Zusammenfügung zur Gruppe negiert und als Ursprung die Separierung von Licht und Schatten an der Gruppe gesetzt. Aus dieser Partikularisation gehen erst das Licht als Licht, d.h. die Bestimmung des Papiertons als Licht, der Schatten als Schatten und die einzelnen Gestalten aus der Gruppe hervor. Ihren durchgehenden Zusammenhang bewahren sich diese Produkte dadurch, dass einerseits das Licht ungeschieden in die Lichtpartien der Gestalten übergeht und diese andererseits als einzelne erst vom Schatten der benachbarten Gestalt ebenso fragmentarisch begrenzt und bezeichnet werden, wie sie selbst wieder mit ihrem Schatten die nächste Gestalt beschreiben. Diese Art von Partikularisation, die das Ungeschiedene zu einer zusammenhängenden Aufteilung in Licht, Schatten und Gestalten treibt und die Handlung hervorbringt, nennt Poussin *disposition*²¹. Als Prozess der Aufteilung, der das unbestimmte Ganze zum Gefüge der Zeichnung treibt, steht die Disposition im Gegensatz zur Komposition, der Zusammenstellung des Ganzen durch die Beschreibung des einzelnen. Von der *disposition* aus sind die Beschreibung des einzelnen und seine Zusammenstellung für Poussin unentbehrliche technische Grundlagen, aber nicht der Ursprung der Zeichnung²².

Dieser geschlossenen ersten Partikularisation des Lichts steht eine zweite, ebenso geschlossene in der Farbe gegenüber. Anders als für die Klassizisten in der französischen Akademie, die Poussin zu den ihren rechnen und mit dieser Einteilung bis heute nachwirken, ist für ihn die Farbe kein blosses Akzidens, das angenehm koloriert, was die Zeichnung gültig geformt hat²³. Farbe gehört für ihn einem nicht weniger vollständigen und selbständigen Gefüge zu als die Zeichnung, und das Bild geht aus dem Zusammenschliessen beider Gefüge zu einer neuen Sozietät hervor. Das Bild weist nicht nur den neuen Zusammenhang als Resultat vor, sondern ebenso die Dialektik, deren Produkt es ist. Das erste Zusammentreffen der Gefüge von Zeichnung und Farbe sprengt beide. Die Farbe muss aus dem Ganzen des Systems ihrer Bildung heraustreten und dazu herhalten, die bestimmte Farbigekeit von Gegenständen anzugeben. Damit treibt sie die Partikularisation weiter, insofern nämlich nicht mehr nur Hell und Dunkel unterschieden werden können, sondern weitere Differenzierungen und Begrenzungen gesetzt werden müssen. Die hier einsetzende Auflösung des Zusammenhangs des Licht-Schatten-Gefüges geht weiter. Denn wenn die Farbe sich ihm unterordnet, sinkt das Gefüge der Zeichnung zur



5

blossen Beleuchtung herab, setzt sie ihm aber ihre eigenen Licht- und Schattenwerte entgegen, ist der Zusammenhang verloren. Diese Auflösung und Aufteilung wird zweifach aufgehoben. Die Farbe muss über die Aufteilung hinausgehen und sich den Bestimmungen der Disposition und der Thematik nicht nur fügen, sondern sie in sich aufnehmen und zu einer neuen Einheit treiben. Das Produkt dieser Gegenbewegung zur Auflösung ist der Modus, der spezifische Ausdruck der vermittelten Einheit von Disposition und Farbe²⁴. Im Modus ist aber nur die eine Seite der Farbe enthalten und ihr Zusammenhang in ihrem eigenen Gefüge noch nicht erreicht. Daher bedarf der Modus wieder einer Vermittlung durch das Farbensystem. Das Produkt dieser Vermittlung des Modus durch das Farbensystem, vor allem durch die Primärfarbentrias, ist das Bild. Formelhaft lässt sich sagen, dass es zugleich der Ort der fortgesetzten Dialektik von Disposition und Farbe und deren Produkt sei. Damit liegt zwar ein Ansatz vor, in dem Disposition, Modus und Farbensystem aufeinander bezogen sind und der insbesondere auf die formale Bedeutung von Modus und Primärfarbentrias in Poussins Werk eingeht, aber er ist insofern unvollständig, als die weiteren Zusammenhänge der Farben noch nicht eingeschlossen sind. Kircher hat einige in seiner «Analogia rerum cum coloribus» als Zuordnungen dargelegt, Charles Lebrun wird in seiner *conférence* über Poussins «Entrückung des heiligen Paulus» dieses Bild an ein weiteres System, das der Emblematis der Farben, anschliessen. Sie bildet für Lebrun einen wesentlichen Teil der heiligen Hieroglyphik, die das Bild seiner Ansicht nach als verborgene *théologie muette* enthält und dementsprechend auch vor allem mit dem Code der konventionellen Signifikationen zu entziffern ist²⁵. Voraussetzung und Vorfahren sind höchst frag-

würdig, aber die zugrundeliegende Fragestellung ist nicht zu umgehen. Die Frage muss aber in die Dialektik von Disposition und Farbe getragen werden.

IV

Poussins Zeichnung in Bayonne (Abb. 2), der einzige erhaltene Entwurf zur Disposition der Gruppen in der «Heilung der Blinden»²⁶, gibt Christus die Stellung in der Mitte zwischen der Gruppe der Zuschauer mit einem knienden Blinden und der Dreiergruppe der Apostel. Der Hiatus zwischen dieser und Christus ist lediglich im Ansatz überbrückt von der Wiederholung der Geste des ausgestreckten Arms und von der Angleichung des Stehens der Apostel an jenes von Christus. Die gedrängte Gruppe der Zuschauer baut sich hinter dem Blinden auf und bleibt ohne überleitenden Anschluss zu Christus. Ganz links erscheint mit dem Knaben noch einmal das Motiv des Stehens, eine Andeutung der Notwendigkeit, die getrennten Gruppen rhythmisch zusammenzuschliessen. Das Bild legt ebenso den Zusammenschluss der Gruppen wie eine andere und anders dargestellte Aufteilung vor. Zentral ist hier die Gruppe des Ereignisses der Heilung, die einem Halbkreis eingeschrieben ist. Christus gehört seinem Standort nach diesem Halbkreis zu, er ist aber als eine gekrümmte Tangente bereits ausserhalb der Peripherie und leitet über zur Gruppe der Apostel. Im Vergleich mit der Zeichnung stehen die Apostel nicht nur näher bei Christus, sondern sie antworten auch auf dessen Hinneigung und dessen Bewegung durch ihre eigene Aktion im Stehen. Schliesst ihre Hinneigung zum Ereignis das Geschehen ab, so wird es auf der andern Seite von der stehenden Frau mit dem Kind eingeleitet. Die Unterteilung in drei Gruppen wird vom Lauf der Horizontlinie und ihrer Gliederung aufgenommen. Sie sinkt nach der beschatteten Hausfassade ab bis zur Stelle senkrecht über der stehenden Mutter, wird dort von einem aufragenden Baum unterbrochen, steigt auf bis zum Felsen mit der Burg, der genau über dem zentralen Ereignis plaziert ist, fällt dann ab zur Markierung des Einschnittes zwischen Christus und den Aposteln und fasst zuletzt wieder diese Gruppe zusammen. Wie die französische Akademie bemerkt, ergibt sich durch die Kunst Poussins in der Verteilung zugleich die vollkommene Erzählung eines Geschehens, indem Anfang, Mitte und Ende des Ereignisses gezeigt werden²⁷. Mit dieser Anlehnung an die Aristotelische Dramentheorie lässt sich aber die Disposition in der «Heilung der Blinden» nicht restlos begreifen. Zwar wird in der Mittelgruppe ein Vorgang stufenweise entwickelt, und von ihm aus sind die Frau mit dem Kind und die Apostel Anfangs- und Endgruppen, die auf das Ereignis bezogen sind. Sie ziehen aber zugleich eine andere Dimension ins Bild herein. Denn die Frau mit dem Kind ist nicht der Anfang der Handlung, sondern die Antithese zum Elend und auch zur Sünde. In «Christus und die Ehebrecherin» von 1653 erscheint sie an zentralster Stelle, in der Lücke zwischen Christus und der Sünderin, und zugleich als räumlich zugeordnetes Ziel der weisenden Hand des Christus²⁸. Im weiteren ist die Frau mit dem Kind der Gegenstand einer ganzen Werkgruppe Poussins, den Variationen über die Heilige Familie, deren Relation zu den mythologischen und den historischen Werken noch der Erkenntnis offensteht. Als Antithese zum Elend gibt die Frau mit dem Kind in der «Heilung der Blinden» die Vorbereitung der Empfindung, welche die Entwicklung des Ereignisses hervorrufen soll. Die Apostel sind die bei Poussin zum Kanon der erzählenden Darstellung gehörende Gruppe des reflektierenden Zuschauens, die hier im Gegensatz steht zu der Unmittelbarkeit der Augenzeugen in der zentralen

Gruppe. Poussins Disposition der Gruppen stellt also Empfindung, Ereignis und Reflexion in eine Folge und in einen Zusammenhang.

Die nähere Bestimmung und Unterscheidung dieser Folge leistet hier die Farbe. Sie selbst kann nicht mit einem einzigen Bezugssystem begriffen werden. Wenn die Frau mit dem Kind die Empfindung auf das Ereignis vorbereitet, so sind ihr gedämpftes Grün und Weiss primär nach ihrer psychologischen Wirkung und sekundär nach ihrem signifikativen Wert zu betrachten. Diese Werte hat die Emblematik der Farben schon längst in Unschuld und Hoffnung gefunden und fixiert²⁹. Dagegen ist die Wirkung der Farben auf die Psyche erstmals von Lomazzo in seinem «Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura» von 1584 erörtert worden. Grün zählt hier zu jenen Farben, die in der Seele des Betrachters *soavità e giocondità* hervorrufen – der Ausdruck dafür ist: *(i colori) generano per gli occhi nell'animo del riguardante la qualità loro* – und Weiss bewirkt eine eher melancholische *semplice attenzione*³⁰. Die Übertragung dieser Signifikation und Wirkung auf die Frau mit dem Kind im Bild steht nicht im Widerspruch zu ihrer Stellung und zur allgemeineren Bedeutung dieses Motivs, aber sie kann sich erst innerhalb des Modus festigen. In ihm finden der partikuläre Ausdruck und seine Beziehung auf den Akt der Heilung ebenso ihre Entsprechung und Antwort wie das geschichtliche Ereignis selbst. Bestimmend für die *expression générale* sind nach der Meinung von Bourdon und der Akademie *un certain caractère d'allégresse, & une beauté de jour*, die Wirkung dieses Ausdrucks ist Freude³¹. Es ist nach der von Poussin übernommenen Umschreibung der hypolydische Modus: *L'ypolidye contient en soy une certaine Suauité et Douceur qui remplit l'âme des regardans de joye. Il s'accommode aux matières diuines gloire et Paradis*³².

In der zentralen Gruppe müssen aber die Farben nicht nur diese Wirkung hervorbringen, sondern mit der Darstellung ihrer Genese die Entwicklung des Sehens und die Erzählung des Wunders übernehmen. Darin ist von grösster Bedeutung, dass die Farben in ihrer Genese aus dem Licht und Schatten zweifach nicht zu ihrer Vollendung gelangen. Denn in der Entwicklung auf dem Halbkreis ist eine jede Farbe immer auch Übergang zur nächsten in der Folge, und alle werden durch einen leichten Grauschleier vom Erreichen ihrer vollen Intensität zurückgehalten. Das umschreibt den Unterschied zur letzten Gruppe im Bild. In der Gruppe der Apostel kommen die drei Primärfarben zusammen mit Grün zu ihrer vollen Intensität, und sie bilden keine Abfolge mehr, sondern eine ruhend bewegte Sozietät. Diese zu sich wie zu den anderen gekommenen Farben bilden den Gegensatz zur ersten Farbgenese, die noch im Grau gefangen war, und sie sind zugleich die Vollendung der Genese und damit die Vollendung des Ereignisses. Das reflektierende Zuschauen erhält aus diesen Bestimmungen seinen Inhalt: entwickelt die Farbgenese ein erstes Sehen, so stellt die vollendete Trias der Farben diesem ein zweites und anderes Sehen gegenüber.

Die Stellung von Christus als Überleitung von der zentralen Gruppe zu jener der Apostel ist die des Umschlags vom ersten zum zweiten Sehen. Das Licht und die Farben seiner Gewänder betonen dies. Bourdon beschreibt sie als *très-lumineuses & toutes célestes* und rechtfertigt die ungewohnte Farbwahl mit den folgenden Überlegungen: *Comme le jaune et le blanc participent le plus de la lumière. Monsieur Bourdon fit connoître que c'est pour cela que Monsieur Poussin en a fait la robe du Christ, parce que ce sont des couleurs douces auprès de la carnation, & qui pourtant sont des plus vives & des plus apparentes. Son manteau qui est de pourpre relève beaucoup l'éclat de sa robe, & s'unit*

*tendrement avec elle; car cette couleur composée de rouge & de bleu tient de la lumière & de l'air*³³. Mit dieser Annäherung von Christus an das Licht, die sich im Diskurs von Bourdon mehrmals zeigt in der Neigung, Christus nicht so sehr als Beleuchteten denn als Leuchtenden zu sehen, ist eine weitere Beobachtung zu verbinden, die offenbar nur im ursprünglichen Zustand des Bildes zu machen war. Bourdon beschreibt die Gebäude hinter Christus als *les bâtimens les plus éclairés*³⁴. Es sind also nicht die palladianischen Villen auf der linken Hälfte des Bildes – Palladios «Villa Garzadore» und die heute weiss leuchtende Fassade einer nicht näher bestimmbaren palladianischen Villa –, die am meisten Licht erhalten, sondern die Gebäude, die in ihrer Mitte die altchristliche Basilika haben³⁵. In dieser Verteilung, Zuordnung und Beleuchtung erhalten die drei Gebäude über die Funktion der Beschreibung des historischen Schauplatzes hinaus die einer *architecture parlante*, die nicht noch einmal erzählt, sondern erläutert. Die Basilika intensiviert den Lichtbereich von Christus und zeigt, als Zeichen über dem Geschehen der Heilung, zu welcher Art von Sehen die Blinden geheilt werden. In der Basilika ist das Zeichen dieses zweiten Sehens gesetzt, in der Farbentrias der Apostel ist das zweite Sehen ausgeführt. Seinen Ursprung hat es in Christus, insofern er nicht nur einen zweiten Lichtbereich bildet, sondern auch in den Farben seiner Gewänder sich einer variierten Wiederholung der Prinzipien der Farbengenese annähert.

V

In der «Heilung der Blinden» trägt vor allem die Genese der Farben die Erzählung vom Werden des Sehens vor und setzt dieses der am Anfang gezeigten Blindheit entgegen. Zugleich weitet die Farbe das geschichtliche Ereignis und das Licht zum Modus des Bildes aus. Aber sie sprengt diese vermittelte Entsprechung von *action particulière* und *expression générale* wieder, indem sie der gefangenen Genese der Farben die volle Trias entgegenseetzt und dadurch dem ersten Sehen ein zweites gegenüberstellt und so das geschichtliche Ereignis in einem anderen aufhebt, in dem es ebenso vollendet wie begriffen ist. Dieser Bereich, in dem das Ereignis der Geschichte übergeht und in dem es vollendet wird, ist Allegorie. In der Hierarchie der Gattungen, die Félibien in seiner *Préface* zu den Vorträgen der Akademie aufstellt, steht die Allegorie über dem Historienbild an oberster Stelle. Diese Wertung bleibt in der Erörterung ihrer Entstehung erhalten, nicht aber ihre Bestimmung als eine eigene Gattung. Denn sie kommt dadurch zustande, dass unter dem Schleier der Erzählung die Tugenden grosser Männer und die höchsten Mysterien verborgen werden, also durch ein *sçavoir couvrir* des Malers³⁶. Dieser Begriff der Allegorie als einer andern Dimension in der Darstellung eines geschichtlichen Ereignisses nähert sich jenem, der in Poussins «Heilung der Blinden» entfaltet ist. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass es Poussin nicht um ein *sçavoir couvrir* einer im voraus bestehenden allegorischen Deutung geht, die hier in der patristischen Allegorese der Blindenheilungen bereitgelegen hätte³⁷. An dieser zweifelhaften Änigmantik hat Poussins Bild nicht teil. Was es leistet, ist vielmehr ein *sçavoir découvrir*, eine Entdeckung des geschichtlichen Ereignisses zur Allegorie. Sie geschieht hier wesentlich durch die Farbe. Sie stellt nicht nur die Wende von der Blindheit zum ersten Sehen dar, sondern auch den Übergang von der Blindheit der Geschichte zur Einsicht der Allegorie. Dieser Übergang findet im Sichtbaren statt. Vom Sehenden fordert es nichts anderes, als was es darstellt, den Sprung vom ersten zum zweiten Sehen zu vollziehen.

Anmerkungen

1 Die ersten sieben *conférences* wurden 1668 von ANDRÉ FÉLIBIEN herausgegeben und als Zusatz zu späteren Editionen seiner «Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes» verschiedentlich nachgedruckt, ebenso von H. JOUIN, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture*, Paris 1883, S. 1–85. Ich benütze hier die Ausgabe der «Entretiens» von TRÉVOUX 1725, Bd. IV, S. 429–466. – Vgl. zu den *conférences*, insbesondere zum Problem der Farbe: BERNARD TEYSSÈDRE, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1965. – Poussins «Heilung der Blinden» wurde für die Ausstellung in Paris 1960 gereinigt. Danach sind Zweifel an der Authentizität des Bildes aufgetaucht trotz der lückenlosen dokumentierten Provenienz. Zur Diskussion dieses Problems vgl. ANTHONY BLUNT, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London 1967, Nr. 74, S. 52f; J. THULLIER, *L'opera completa di Poussin*, Milano 1974, Nr. 174, S. 107; und demnächst die Argumentation von Doris Wild. Bourdons vorzügliche Beschreibung weicht in zwei Fällen vom heutigen Zustand des Bildes ab. Da der Erhaltungszustand als schlecht bezeichnet werden muss, werde ich mich in diesen zwei Fällen auf Bourdons Beschreibung verlassen.

2 Bourdon, zitiert nach der Ausgabe von TRÉVOUX (wie Anm. 1), S. 432.

3 E. H. GOMBRICH, *The Subject of Poussin's Orion* (1944), in: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972, S. 119–122; BLUNT, *Catalogue* (wie Anm. 1), Nr. 169, S. 122.

4 ATHANASIVS KIRCHER, *Ars magna Lvcis et Vmbrae* in decem Libros digesta, Rom 1646, lib. I, pars III, S. 65. Vgl. Goethes Würdigung von Kircher und die Übersetzung der Praefatio in: J. W. VON GOETHE, *Schriften zur Farbenlehre*, Artemis-Ausgabe, Zürich 1964, Bd. 16, S. 441–446. – G. W. F. HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830). 2. Teil: *Die Naturphilosophie*, § 275, Zusatz, in der Ausgabe von E. Moldenhauer und K. M. Michel, Bd. 9, Frankfurt a. M. 1970, S. 114. Vgl. auch Poussins Aufzählung der Bedingungen, die erfüllt sein müssen, damit es ein Sichtbares gibt, in seinem Brief vom 1. März 1665, in: *CORRESPONDANCE DE NICOLAS POUSSIN*, ed. Ch. Jouanny, Paris 1911 (Nachdruck 1968), S. 461ff.

5 FRANCISCUS AGUILONIUS, *Opticorum libri sex*, Antwerpen 1613, Propositio XXXIX. Theorema. Quinque sunt simplicium colorum species, ac tres compositae, S. 38ff. Vgl. wiederum Goethes Würdigung im historischen Teil seiner Farbenlehre (Anm. 4), S. 431–438. Zu den anderen Autoren, die in der gleichen Zeit wie Aguilonius an der Systematisierung der Grundfarben arbeiten (Savot, Anselm de Boodt, de Dominis), vgl. Thomas Lersch, in: *REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE*, Lieferung 74/75, München 1974, Sp. 199ff. (Farbenlehre).

6 AGUILONIUS (wie Anm. 5), S. 40.

7 L. B. ALBERTI, *De Pictura*, in: *Opere Volgari*, ed. C. Grayson, Bd. III, Bari 1973, S. 25. Vgl. zu dieser Stelle SAMUEL Y. EDGERTON, JR., *Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1969, S. 114ff.

8 KIRCHER (wie Anm. 4), S. 65; GOETHE (wie Anm. 4), S. 441f.

9 GOETHE (wie Anm. 4), S. 441.

10 CHARLES PARKHURST, *Aguilonius' Optics and Rubens' Color*, in: *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek*, 12, 1961, S. 35–49. Rubens hat die Zeichnung zum Frontispiz von Aguilonius' «Optik» geliefert.

11 ALBERTI (wie Anm. 7), S. 25.

12 FÉLIBIEN (wie Anm. 1), Bd. III, S. 26–29; zu Poussins Interesse an der Optik: Bd. IV, S. 16f., 78f. Immerhin teilt auch F. BALDINUCCI im *Vocabolario toscano*, Florenz 1681, S. 37, ein Grundwissen zur Farbenlehre mit.

13 Die von Poussin wenigstens teilweise gelesene «Optik» von Alhazen und Witelo ist einer der Hauptpfeiler der wissenschaftlichen Optik des 17. Jahrhunderts. Sie liegt ihr vor in der Ausgabe von F. RISNER: *ALHAZENUS MAZANUS ARABS, Opticae thesaurus lib. VII. eiusdem liber de crepusculis et nubium ascensionibus. item Vitellionis lib. X. adjectis etiam in Alhazenum commentariis*, Basel 1572. Keplers Kritik von 1604 und 1611 konnte ihre Wirkung nicht beeinträchtigen. Im Nachdruck von Alhazens «Optik», New York 1971, gibt David C. Lindberg eine Liste jener Werke, die sich im 17. Jahrhundert auf sie stützen. – Zu Kircher

und Poussin vgl. die Bemerkung von ANTHONY BLUNT, Nicolas Poussin, London – New York 1967, S. 314, S. 287. Kirchers weitgespannte Unternehmungen auf allen Gebieten des Wissens würden mehr Aufmerksamkeit verdienen, als ihnen heute zuteil wird. 14 Mat. 20, 31; Bourdon, Ausgabe von TRÉVOUX (wie Anm. 1), S. 430.

15 WALTER FRIEDLÄNDER, The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné, Bd. I, London 1939, Nr. 63, Text S. 33 (Studies of the Warburg Institute, Vol. 5).

16 Trotz der zahlreichen Literatur über Poussins Selbstbildnisse fehlt noch immer eine zusammenhängende Lektüre, d. h. eine Lektüre aller Bildelemente und eine Lektüre der Bilder im Zusammenhang mit dem ganzen Werk. Neuere Teile geben DONALD POSNER, The picture of Painting in Poussin's Self-Portrait, in: Essays presented to R. Wittkower, London 1967, Bd. I, S. 200–203; MATTHIAS WINNER, Poussins Selbstbildnis im Louvre. Versuch einer Deutung seiner Allegorien, Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, N. F. Heft 22, 1974, S. 4–6. Für frühere Literatur vgl. BLUNT, Catalogue (wie Anm. 1), Nr. 1 und 2, S. 7f. Eine zusammenhängende Studie werde ich demnächst abschliessen.

17 CORRESPONDANCE (wie Anm. 4), S. 143. Zu diesem Brief von 1642 an Sublet de Noyers vgl. C. GOLDSTEIN, The Meaning of Poussin's Letter to De Noyers, in: Burlington Magazine, 108, 1966, S. 233–239.

18 GIOVAN PIETRO BELLORI, Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni, Rom 1672, S. 406.

19 FÉLIBIEN (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 78f. und S. 16.

20 FRIEDLÄNDER (wie Anm. 15), Bd. I, Nr. 2, Text S. 4. Vgl. hier die eingehende Behandlung der Zeichnungen Poussins durch KURT BADT, Die Kunst des Nicolas Poussin, Köln 1969, S. 133 bis 261, die aber wie das ganze Buch in manchem nicht über das Deskriptive hinauskommt.

21 CORRESPONDANCE (wie Anm. 4), S. 463: *Il faut commencer par la Disposition, Puis par l'Ornement, le Decoré, la beauté, la grace, la viuacité, le Costume, la Vraysemblance et le Jugement partout.* Es findet sich auch *distribuition*, S. 4. Charles Lebrun übernimmt den Begriff in seiner Analyse von Poussins «Mannalese», vgl. FÉLIBIEN (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 400–428, ebenso spricht BELLORI in den Vite (wie Anm. 18) an verschiedenen Stellen von *disposizione*, gebraucht aber weit häufiger *composizione*. Meines Wissens kehrt der Begriff *dispositio*, Vitruvs «De architectura» entnommen, mit Lomazzos «Idea del Tempio della Pittura» von 1590 in die Kunsttheorie zurück, und hier als einer der fünf Teile der *discrezione*, die er als *prima e principal parte della pittura* bezeichnet; in: LOMAZZO, Scritti sulle arti, ed. R. P. Ciardi, Bd. I, Florenz 1973, S. 294ff.

22 Im Gegensatz dazu BADT (wie Anm. 20), S. 139, dessen eigene Widerlegung der Behauptung einer linearen Grundlage von Poussins Zeichnungen S. 140ff. Vgl. dazu die Beschreibung von Poussins Arbeitsprozess, der technischen Seite des Schaffens von BELLORI, Vite (wie Anm. 18), S. 437 (in der Ausgabe Turin 1976, S. 452).

23 Vgl. hier die exemplarischen Darlegungen Lebruns als Antwort auf Blanchards Vortrag «Le mérite de la couleur» in: A. FONTAINE, Conférences inédites de l'académie royale de peinture et de sculpture, Paris o. J. [1903], S. 35ff.; zum weiteren Streit in der Akademie: TEYSSÈDRE (wie Anm. 1). Dieser Streit setzt das Schisma der Florentiner und Venezianer zwischen *disegno* und *colore* fort, während ein malender Maler wie Poussin alles daran gesetzt hat, das Schisma zu überwinden in seinen Werken. Ein frühes Beispiel ist «Narziss und Echo». Vgl. dazu und zur weiteren Diskussion meine demnächst in der Zeitschrift für Kunstgeschichte erscheinende Arbeit «Poussins «Narziss und Echo» im Louvre: Die Konstruktion von Darstellung und Thematik aus den Quellen».

24 CORRESPONDANCE (wie Anm. 4), S. 372ff. Bei der Lektüre von Poussins Brief über die Modi darf man nicht vergessen, dass er zur Belehrung von Chantelou verfasst worden ist und zur künftigen Vermeidung einiger der allergrößten Missverständnisse. Hierin war er erfolglos, die Ursachen dürften allerdings nicht allein in den etwas flüchtig zusammengestellten Ausführungen Poussins zu suchen sein. Zwei Bestimmungen in diesem Brief sind wenigstens festzuhalten und durch das Werk zu bestätigen: erstens, dass «Modus» eine vermittelte Einheit ist und nicht eine

einfache Entsprechung von Bildinhalt und Art der Ausführung, wie auch die neueren Erörterungen über die Modi noch immer annehmen; vgl. W. MESSERER, Die «Modi» im Werk von Poussin, in: Festschrift L. Dussler, München 1972, S. 335–356; A. P. DE MIRIMONDE, Poussin et la musique, Gazette des Beaux-Arts, 79, 1972, S. 129–150. Und zweitens, dass «Modus» Ausdruck ist. Dazu kommt, dass er nicht die letzte Einheit ist, was sich allein durch die Analyse der Werke zeigen liesse.

25 Charles Lebrun, Discours sur le tableau du ravissement de Saint Paul (10. Jan. 1671), in: FONTAINE (wie Anm. 23), S. 77–89.

26 FRIEDLÄNDER (wie Anm. 15) bezieht mit der Nr. 62, Windsor 11902, eine weitere Zeichnung auf das Bild «Die Heilung der Blinden». Diese Zeichnung stellt aber im Gegensatz zum Bild nicht die Heilung der Blinden von Jericho dar, sondern die Heilung der Blinden und Lahmen nach Mat. 21, 14, die im Anschluss an die Vertreibung der Händler aus dem Tempel stattfand. Der Tempel ist in der Zeichnung angedeutet, und Christus hat einen Lahmen, nicht einen Blinden vor sich. – Auf eine denkbare Anlehnung Poussins an altchristliche Darstellungen der Blindenheilung kann ich hier nicht eingehen. W. JAEGER hat in seiner Studie «Die Heilung des Blinden in der Kunst», Konstanz 1960, Poussins Bild nicht behandelt.

27 FÉLIBIEN (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 313, in der *préface* zu den *conférences*; vgl. ARISTOTELES, Poetik, 1450b.

28 BLUNT, Catalogue (wie Anm. 1), Nr. 76, S. 53f.

29 Vgl. z. B. JEAN BAUDOIN, Recueil d'Emblemes divers, Bd. 2, Paris 1638, S. 419ff.; und als Anwendung Lebruns Discours (wie Anm. 25).

30 LOMAZZO, Scritti (wie Anm. 21), Bd. 2, 1974, S. 177, 183; vgl. dazu R. KLEIN, La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne, Paris 1970, S. 164ff.

31 Bourdon, zitiert nach der Ausgabe von TRÉVOUX (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 429, 445.

32 CORRESPONDANCE (wie Anm. 4), S. 374.

33 Bourdon, zitiert nach der Ausgabe von TRÉVOUX (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 441.

34 Bourdon, zitiert nach der Ausgabe von TRÉVOUX (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 442.

35 Zu Poussins Bezügen auf Palladio vgl. BLUNT, Poussin (wie Anm. 13), S. 235ff.

36 FÉLIBIEN (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 310f, vgl. auch S. 86ff.

37 Vor allem bei AUGUSTINUS, In Ioannis Evangelium Tractatus CXXIV, in: J.-P. Migne, Patrologiae Latinae, Bd. 35, 1864, Tractatus XLIV, Sp. 1713–1719; und ISIDOR VON SEVILLA, Allegoriae quaedam sacrae scripturae, wie oben, Bd. 33, Sp. 119, § 161, und Sp. 128, § 240.

Abbildungsnachweis. Documentation photographique des Musées nationaux, Paris: 1. – Archiv des Autors: 3,5. – Repro aus W. FRIEDLÄNDER (wie Anm. 15): 2,4.

und Poussin vgl. die Bemerkung von ANTHONY BLUNT, Nicolas Poussin, London – New York 1967, S. 314, S. 287. Kirchers weitgespannte Unternehmungen auf allen Gebieten des Wissens würden mehr Aufmerksamkeit verdienen, als ihnen heute zuteil wird. 14 Mat. 20, 31; Bourdon, Ausgabe von TRÉVOUX (wie Anm. 1), S. 430.

15 WALTER FRIEDLÄNDER, The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné, Bd. I, London 1939, Nr. 63, Text S. 33 (Studies of the Warburg Institute, Vol. 5).

16 Trotz der zahlreichen Literatur über Poussins Selbstbildnisse fehlt noch immer eine zusammenhängende Lektüre, d. h. eine Lektüre aller Bildelemente und eine Lektüre der Bilder im Zusammenhang mit dem ganzen Werk. Neuere Teile geben DONALD POSNER, The picture of Painting in Poussin's Self-Portrait, in: Essays presented to R. Wittkower, London 1967, Bd. I, S. 200–203; MATTHIAS WINNER, Poussins Selbstbildnis im Louvre. Versuch einer Deutung seiner Allegorien, Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, N. F. Heft 22, 1974, S. 4–6. Für frühere Literatur vgl. BLUNT, Catalogue (wie Anm. 1), Nr. 1 und 2, S. 7f. Eine zusammenhängende Studie werde ich demnächst abschliessen.

17 CORRESPONDANCE (wie Anm. 4), S. 143. Zu diesem Brief von 1642 an Sublet de Noyers vgl. C. GOLDSTEIN, The Meaning of Poussin's Letter to De Noyers, in: Burlington Magazine, 108, 1966, S. 233–239.

18 GIOVAN PIETRO BELLORI, Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni, Rom 1672, S. 406.

19 FÉLIBIEN (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 78f. und S. 16.

20 FRIEDLÄNDER (wie Anm. 15), Bd. I, Nr. 2, Text S. 4. Vgl. hier die eingehende Behandlung der Zeichnungen Poussins durch KURT BADT, Die Kunst des Nicolas Poussin, Köln 1969, S. 133 bis 261, die aber wie das ganze Buch in manchem nicht über das Deskriptive hinauskommt.

21 CORRESPONDANCE (wie Anm. 4), S. 463: *Il faut commencer par la Disposition, Puis par l'Ornement, le Decoré, la beauté, la grace, la vivacité, le Costume, la Vraysemblance et le Jugement partout.* Es findet sich auch *distribution*, S. 4. Charles Lebrun übernimmt den Begriff in seiner Analyse von Poussins «Mannalese», vgl. FÉLIBIEN (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 400–428, ebenso spricht BELLORI in den Vite (wie Anm. 18) an verschiedenen Stellen von *disposizione*, gebraucht aber weit häufiger *composizione*. Meines Wissens kehrt der Begriff *dispositio*, Vitruvs «De architectura» entnommen, mit Lomazzos «Idea del Tempio della Pittura» von 1590 in die Kunsttheorie zurück, und hier als einer der fünf Teile der *discrezione*, die er als *prima e principal parte della pittura* bezeichnet; in: LOMAZZO, Scritti sulle arti, ed. R. P. Ciardi, Bd. I, Florenz 1973, S. 294ff.

22 Im Gegensatz dazu BADT (wie Anm. 20), S. 139, dessen eigene Widerlegung der Behauptung einer linearen Grundlage von Poussins Zeichnungen S. 140ff. Vgl. dazu die Beschreibung von Poussins Arbeitsprozess, der technischen Seite des Schaffens von BELLORI, Vite (wie Anm. 18), S. 437 (in der Ausgabe Turin 1976, S. 452).

23 Vgl. hier die exemplarischen Darlegungen Lebruns als Antwort auf Blanchards Vortrag «Le mérite de la couleur» in: A. FONTAINE, Conférences inédites de l'académie royale de peinture et de sculpture, Paris o. J. [1903], S. 35ff.; zum weiteren Streit in der Akademie: TEYSSÈDRE (wie Anm. 1). Dieser Streit setzt das Schisma der Florentiner und Venezianer zwischen *disegno* und *colore* fort, während ein malender Maler wie Poussin alles daran gesetzt hat, das Schisma zu überwinden in seinen Werken. Ein frühes Beispiel ist «Narziss und Echo». Vgl. dazu und zur weiteren Diskussion meine demnächst in der Zeitschrift für Kunstgeschichte erscheinende Arbeit «Poussins «Narziss und Echo» im Louvre: Die Konstruktion von Darstellung und Thematik aus den Quellen».

24 CORRESPONDANCE (wie Anm. 4), S. 372ff. Bei der Lektüre von Poussins Brief über die Modi darf man nicht vergessen, dass er zur Belehrung von Chantelou verfasst worden ist und zur künftigen Vermeidung einiger der allergrößten Missverständnisse. Hierin war er erfolglos, die Ursachen dürften allerdings nicht allein in den etwas flüchtig zusammengestellten Ausführungen Poussins zu suchen sein. Zwei Bestimmungen in diesem Brief sind wenigstens festzuhalten und durch das Werk zu bestätigen: erstens, dass «Modus» eine vermittelte Einheit ist und nicht eine

einfache Entsprechung von Bildinhalt und Art der Ausführung, wie auch die neueren Erörterungen über die Modi noch immer annehmen; vgl. W. MESSERER, Die «Modi» im Werk von Poussin, in: Festschrift L. Dussler, München 1972, S. 335–356; A. P. DE MIRIMONDE, Poussin et la musique, Gazette des Beaux-Arts, 79, 1972, S. 129–150. Und zweitens, dass «Modus» Ausdruck ist. Dazu kommt, dass er nicht die letzte Einheit ist, was sich allein durch die Analyse der Werke zeigen liesse.

25 Charles Lebrun, Discours sur le tableau du ravissement de Saint Paul (10. Jan. 1671), in: FONTAINE (wie Anm. 23), S. 77–89.

26 FRIEDLÄNDER (wie Anm. 15) bezieht mit der Nr. 62, Windsor 11902, eine weitere Zeichnung auf das Bild «Die Heilung der Blinden». Diese Zeichnung stellt aber im Gegensatz zum Bild nicht die Heilung der Blinden von Jericho dar, sondern die Heilung der Blinden und Lahmen nach Mat. 21, 14, die im Anschluss an die Vertreibung der Händler aus dem Tempel stattfand. Der Tempel ist in der Zeichnung angedeutet, und Christus hat einen Lahmen, nicht einen Blinden vor sich. – Auf eine denkbare Anlehnung Poussins an altchristliche Darstellungen der Blindenheilung kann ich hier nicht eingehen. W. JAEGER hat in seiner Studie «Die Heilung des Blinden in der Kunst», Konstanz 1960, Poussins Bild nicht behandelt.

27 FÉLIBIEN (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 313, in der *préface* zu den *conférences*; vgl. ARISTOTELES, Poetik, 1450b.

28 BLUNT, Catalogue (wie Anm. 1), Nr. 76, S. 53f.

29 Vgl. z. B. JEAN BAUDOIN, Recueil d'Emblemes divers, Bd. 2, Paris 1638, S. 419ff.; und als Anwendung Lebruns Discours (wie Anm. 25).

30 LOMAZZO, Scritti (wie Anm. 21), Bd. 2, 1974, S. 177, 183; vgl. dazu R. KLEIN, La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne, Paris 1970, S. 164ff.

31 Bourdon, zitiert nach der Ausgabe von TRÉVOUX (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 429, 445.

32 CORRESPONDANCE (wie Anm. 4), S. 374.

33 Bourdon, zitiert nach der Ausgabe von TRÉVOUX (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 441.

34 Bourdon, zitiert nach der Ausgabe von TRÉVOUX (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 442.

35 Zu Poussins Bezügen auf Palladio vgl. BLUNT, Poussin (wie Anm. 13), S. 235ff.

36 FÉLIBIEN (wie Anm. 1), Bd. IV, S. 310f, vgl. auch S. 86ff.

37 Vor allem bei AUGUSTINUS, In Ioannis Evangelium Tractatus CXXIV, in: J.-P. Migne, Patrologiae Latinae, Bd. 35, 1864, Tractatus XLIV, Sp. 1713–1719; und ISIDOR VON SEVILLA, Allegoriae quaedam sacrae scripturae, wie oben, Bd. 33, Sp. 119, § 161, und Sp. 128, § 240.

Abbildungsnachweis. Documentation photographique des Musées nationaux, Paris: 1. – Archiv des Autors: 3,5. – Repro aus W. FRIEDLÄNDER (wie Anm. 15): 2,4.