

Martin Clayton: *Poussin – Works on Paper*
(*Drawings from the Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II*),
Merrell Holberton, London 1995, 208 S., 80 z. T. farbigen Fig. und
195 durchgehend farbigen Abb.
(zugleich Katalog der 1995 in Dulwich, Houston, Cleveland und
New York gezeigten, gleichnamigen Ausstellung)

Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat:
Nicolas Poussin 1594 – 1665 · Catalogue raisonné des dessins.
Leonardo Editore, Mailand 1994. 2 Bde., 1217 S., ca. 700 Fig.,
ca. 1950 Abb., davon in Band I zahlreich in Farbe

Jacques Thuillier: *Nicolas Poussin*,
Flammarion, Paris 1994, 287 S. mit vielen, häufig farbigen Abbildungen

Aus der schier erschlagenden Fülle an Neupublikationen von Katalogen, Büchern, Artikeln und Broschüren, die der 1994 und 1995 mit Ausstellungen und Kongressen gefeierte 400. Geburtstag Nicolas Poussins dem interessierten Publikum wie den »Poussinisten« unter den Kunsthistorikern bescherte, ragen vor allem zwei Werke hervor, die nicht nur durch die Namen ihrer jeweiligen Autoren – Jacques Thuillier und Pierre Rosenberg –, sondern vor allem mit den von ihnen in Angriff genommenen Vorhaben in besonderem Maße die Aufmerksamkeit auf sich ziehen; in beiden Fällen handelt es sich dabei übrigens um mehr oder weniger stark überarbeitete »Neuausgaben« von vor genau zwanzig Jahren erstveröffentlichten Werken, ist es doch das erklärte Ziel¹ der von Pierre Rosenberg in Zusammenarbeit mit Louis-Antoine Prat unternommenen und in zwei dicken, üppig illustrierten Bänden vorgelegten Neukatalogisierung der Poussin-Zeichnungen, das seinerzeit von Walter Friedländer und Anthony Blunt zwischen 1939 und 1974 in fünf Bänden erschienene »Drawings of Poussin«-Verzeichnis zu aktualisieren und damit zu ersetzen².

Hinter Jacques Thuilliers Buch indes steht sein 1974 in der Reihe der »Classici dell'arte« erstveröffentlichter Band »L'Opera completa di Poussin«³, dessen Katalogteil dann auch in die Neuausgabe wiederaufgenommen wurde. Selbst die Themenwahl und der Aufbau der übrigen Partien, die mit einer Biographie, einem Dokumententeil sowie besagtem Werk-Katalog auch einen Querschnitt durch Thuilliers Forschungsschwerpunkte der letzten drei Jahrzehnte liefern, können vor dem Hintergrund dieses »Opera completa«-Bandes gelesen werden, dessen abrißartig knappe Einführungstexte hier zu vollständigen Kapiteln erweitert scheinen: anstelle der kurzen Einleitung von 1974 leuchtet Thuillier nun die zeitgeschichtlichen und kunsthistorischen Umstände von Poussins Leben und Schaffen aus und ergreift dabei zugleich die Gelegenheit, den z. T. widersprüchlichen Elementen in dessen Persönlichkeit sorgfältig abwägend nachzuspüren (Poussin: ein italienischer oder französischer, ein gelehrter oder eher unintellektueller Künstler, ein gläubiger oder glaubensloser Mensch?). Der seinerzeit in einer kurzen chronologischen Tabelle abgehandelten

¹ Rosenberg/Prat (im folgenden abgekürzt als R.-P. zitiert), XII f.

² Friedländer, W./Blunt, A.: *The Drawings of Nicolas Poussin*, 5 Bde., London 1939 – 1974.

³ Thuillier, J.: *L'Opera completa di Poussin* (Classici dell'Arte No. 72), Mailand 1974; frz. Ausgabe: *Tout l'œuvre peint de Poussin*, Paris 1974.

Biographie wird jetzt ein eigenes Kapitel eingeräumt, und die ursprünglich getroffene, knappe Auswahl an Texten zu Poussins *Fortuna Critica* konnte nun gegen einen vollständigen Neuabdruck des von Thuillier erstmals im Rahmen der Kongressakten von 1958/60 publizierten »Corpus Pussinianum« ausgetauscht werden (einer umfangreichen, chronologisch geordneten und kommentierten Sammlung von Poussin betreffenden Dokumenten des 17. und 18. Jahrhunderts⁴), von dem die Poussin-Forschung noch heute dankbar zehrt – und das somit, nachdem die alten Kongressbände längst vergriffen sind, wieder im Handel verfügbar ist. Die seinerzeit auf einen schmalen Tafelteil begrenzten Farbabbildungen durchziehen nun in verschwenderischer Fülle das ganze Buch und treten, zwar kaum kommentiert, doch geleitet durch eine z. T. sehr geschickte Bildregie, immer wieder zu instruktiven Ensembles zusammen⁵ bzw. führen einen stummen Dialog mit dem parallel fließenden, überwiegend in essayistischem Ton gehaltenen Haupttext; konnte sich Anthony Blunts Kritik damals noch an ihrer mehr als unbefriedigenden Qualität entzünden (»a catastrophe«⁶), so ist dieses Mal Sorge für eine überwiegend stimmige Farbwiedergabe getragen. Darüber hinaus aber scheint Thuillier bei der Konzeption und Niederschrift einzelner Teile seines Buches auch dort auf Blunts harsche Rezension zu reagieren, wo er z. B. der Mal- und Zeichentechnik Poussins ein eigenes Kapitel widmet – damit indirekt Blunts einstigem Vorwurf belegend, keine Kenntnis von Poussins Zeichenstil zu besitzen⁷.

Olivier Bonfait hat das primär biographisch-dokumentaristisch orientierte Poussin-Bild Jacques Thuilliers kürzlich einer brillanten Analyse unterzogen⁸, so daß auf dessen Implikationen, wie sie sich z. B. auch in der Gewichtung einzelner Themen in der vorliegenden Publikation niederschlagen, an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden muß. Hinzuweisen ist jedoch auf die auffällige Tendenz Thuilliers, im Interesse eines Extrempositionen ausgleichenden Vermittlungsversuches die damit verbundenen Probleme zu vereinfachen bzw. glattweg zu ignorieren: so sehr seine Verteidigung Poussins vor dem offensiven Zugriff sinnüchtiger Ikonologen in einzelnen Fällen angebracht sein mag⁹, so wenig wird diesem eine im Gegenzug unterstellte allgemeine Leichtverständlichkeit gerecht¹⁰. Der von Thuillier damit vollführte Sprung über den tatsächlich sehr viel komplexeren Sachverhalt hinweg rächt sich dann auch in einer Folge von Widersprüchen, die den weiteren Text durchflechten: hier beschränkt Poussin sich im Interesse der Allgemeinverständlichkeit noch darauf, seine Kompositionen mit Details lediglich zu »schmücken«, deren Entschlüsselung den »savants« Vergnügen bereitet¹¹, dort hingegen handelt es sich dabei vielmehr um die Hinzufügung ganzer Sinnebenen, die dem »lettré« eine Reflexion über die vielfältigen Auslegungen des dargestellten Sujets anbieten sollen¹²; und werden die vielfältigen Interpretationsversuche zu Poussins »Et in Arcadia Ego« (Paris, Louvre) zuvor noch mit einem Verweis auf die der Komposition zugrundeliegende »moral poesia« Rospigliosis ab-

⁴ Vgl. Thuillier, J.: »Pour un »Corpus Pussinianum«, in: *Actes du Colloque International Nicolas Poussin (1958)*, Bd. 2, Paris 1960, 49–238.

⁵ Vgl. Thuillier 1994, 95 mit einer aufschlußreichen Rekonstruktion des Zusammenspiels der drei Altarblätter Simon Vouets, Jacques Stellas und Poussins für die Noviziatskirche der Jesuiten in Paris.

⁶ Vgl. Blunt, A.: »The Complete Poussin«, in: *The Burlington Magazine* CXVI, 1974, 760–763, hier 760.

⁷ Blunt 1974 (Anm. 6), 761.

⁸ Bonfait, O.: »Poussin au carrefour des années 1960«, in: Ausstellungskatalog *Nicolas Poussin 1594–1665*, Paris 1994, 106–116, bes. 112ff.

⁹ Thuillier 1994, 19, 39 und 41f.

¹⁰ *Ibidem*, 19: »Poussin...a lui-même indiqué le grand

principe qu'il suivait: choisir pour chaque tableau un sujet... connu de tous, de façon que le spectateur entrât d'emblée dans la pensée du peintre«. Nur für einige wenige Werke (»La plupart... tardives«) läßt Thuillier, 38 gelten, daß ihr »sujet... plus recherché, parfois obscur« sei. Waren jedoch Werke wie »Die Rettung des kleinen Königs Pyrrhus« (Paris, Louvre) von 1635, oder die »Phokion«-Landschaften von 1648 (Cardiff, National Museum of Wales und Liverpool, Walker Art Gallery) auch damals ohne Kenntnis der ihnen zugrundeliegenden literarischen Vorlagen unmittelbar verständlich?

¹¹ *Ibidem*, 38.

¹² *Ibidem*, 40f.

¹³ *Ibidem*, 23.

getan¹³ (als handele es sich bei dem Bild lediglich um eine Illustration derselben), so betont Thuillier ca. dreißig Seiten später selbst, daß ein Gemälde nie auf sein bloßes Sujet reduziert werden dürfe¹⁴. Umso bedauerlicher, daß er stattdessen seine präzise ansetzende Kritik an den etwa von Charles Le Brun im Rahmen der Académie Royale gehaltenen Vorträgen (mit ihren gelegentlich zu tief geschürften »Funden« von seiten der Ikonologen stets dankbar als Rechtfertigung zitiert) wieder abschwächt, wenn er deren z. T. spitzfindige Interpretationen vage nur auf eventuelle »*préoccupations personnels*« Le Bruns zurückführt¹⁵, anstatt sie vor dem ideologischen Hintergrund der Académie zu analysieren, die zu ihrem eigenen Ruhm und Nutzen in den Werken des zum maßgeblichen Vorbild gekürten Schulhauptes nun auch all die intellektuellen und künstlerischen Reichtümer wiederfinden mußte, als deren Repräsentant Poussin gelten sollte: die Gemälde Poussins wurden so zu Projektionsflächen für Ideale, die nicht mehr nur aus den Bildern selbst entwickelt, sondern gegebenenfalls auch in sie hineingelesen wurden¹⁶.

Wie schon bei der Ausgabe von 1974 stellt jedoch der Katalog das eigentliche Herzstück des Buches dar: 1980 und 1985 von den entsprechenden Unternehmungen Doris Wilds und Christopher Wrights gefolgt¹⁷, lag mit Thuilliers *Cœuvres*verzeichnis seinerzeit der erste Versuch einer streng chronologisch angelegten Werk-Erfassung vor. Da sich deren Layout bewährt hatte, wurde es für die vorliegende Neuauflage nur insoweit verbessert, als man nun zumeist erfolgreich bestrebt war, Katalogeintrag und entsprechende Abbildung übersichtlicher auf ein und derselben Buchseite Platz finden zu lassen, so daß die mit der alten Redaktion aufgegebenen verdrießlichen Blätter- und Suchspiele der Vergangenheit angehören.

Leider wurde auf die Überarbeitung und Aktualisierung der einzelnen Katalogtexte nicht die gleiche Sorgfalt verwendet, so daß sich die Spuren der Erstausgabe allzu bemerkbar machen, wenn Ereignisse der sechziger Jahre noch als »*récemment*« angesprochen werden¹⁸, oder fast sämtliche alten Fehler hinsichtlich Maß- und Literaturangaben unkorrigiert weitergereicht werden¹⁹. Auch hätte man sich gelegentlich eine gründlichere Auseinandersetzung mit

¹⁴ *Ibidem*, 60: »...bien plus riche que le mot, la phrase, le sujet de l'œuvre... La pensée du créateur ne peut être séparée des formes qu'il crée.«

¹⁵ *Ibidem*, 42.

¹⁶ Vgl. dazu auch schon die Berichte Claude Nivelons: *Vie de Charles le Brun et description détaillée des ses ouvrages*, Paris (Bibliothèque Nationale: MS Fr. 12987), 224 über die reserviert bis skeptisch ausfallenden Reaktionen des Akademie-Publikums von Le Bruns Vortrag über Poussins »Verzückung des Paulus« (heute Paris, Louvre: vgl. Thuillier, 1994, 260, No. 189).

¹⁷ Vgl. Wild, D.: *Nicolas Poussin – Leben, Werk, Exkurse*, Zürich 1980, 2 Bde. und Wright, C.: *Poussin Paintings – A Catalogue Raisonné*, London 1985.

¹⁸ Thuillier 1994, 243, No. 11 und 268, No. B 31.

¹⁹ Falsche Maßangaben unterlaufen in den Katalogeinträgen *ibidem*, 244, No. 16 (1974: No. 10): 113 statt 133 cm Länge; 260, No. 186 (1974: No. 163): 85 statt 65 cm Länge; 262, No. 211 (1974: No. 190): 105 statt 150 cm Höhe. Irrtümliche Literaturangaben macht *ibidem*, 245, No. 23 (1974: No. 22), wo Grautoff, O.: *Nicolas Poussin*, München 1914, Bd. 2 mit der falschen Katalognummer (49 statt 48) zitiert wird; 248, No. 55 (1974: No. 47) zitiert Blunt, A.: *The Paintings of Nicolas Poussin – A Critical Catalogue*, London 1966 gleichfalls mit einer falschen Katalognummer (140 statt 139); 251, No. 83 (1974: No. 70) behauptet, Grautoff 1914 erwähne das Bild in seinem

Katalog nicht – tatsächlich findet sich das Werk dort jedoch als Nummer 29 eingetragen; 254, No. 114 (1974: No. 95) zitiert Grautoff 1914 wiederum mit einer falschen Seitenzahl (168 statt 268). Thuillier 1994 254, No. 115 (1974: No. B 36) schließlich wundert sich, daß von dem Gemälde »Der Jagdausritt« (Madrid, Prado; betitelt auch »Atalante und Meleager«) keine Stiche existierten: ein Nachstich befindet sich indes in der Albertina, Wien; ein weiterer Nachstich, B. Picart zugeschrieben, befand sich im Kupferstichkabinett Dresden, gilt jedoch als verschollen (Kriegsverlust); in Frankfurt (Städel) und Paris (Louvre) werden des weiteren Zeichnungen nach dieser Komposition aufbewahrt (vgl. R.-P., Nos. R 421, R 761, R 799). Die Neu Nummerierung der einzelnen Katalogeinträge hat in der Redaktion der Ausgabe von 1994 zusätzlich kleinere Fehlangaben verursacht, die einige Querverweise ins Leere laufen lassen: vgl. z. B. die *Pendants* 253, No. 99 und 100, deren jeweilige Gegenstücke irrtümlich als No. 109 bzw. 108 angegeben werden (wiederholt 256 No. 142) oder 255, No. 122, wo für die Themenerläuterungen – anstatt richtig auf No. 109 – fälschlich auf No. 105 verwiesen wird (desgleichen irrig der 256 unter No. 138 erfolgte Rückbezug auf No. 101, welcher als No. 107 zu korrigieren ist; weitere Fehler: 254, No. 110 mit Verweis auf No. 99, anstatt auf No. 105; desgl. No. 182, mit Rückbezug auf No. 179, anstatt auf No. 180).

der in der Zwischenzeit erschienenen Forschungsliteratur gewünscht (etwa im Fall der ersten Fassung des »Raubes der Sabinerinnen« in Washington²⁰, als deren mittlerweile dokumentarisch belegter Auftragegeber der Maréchal de Créquy bei Thuillier keine Erwähnung findet²¹. War es Thuillier in der Erstredaktion seines Kataloges ein Anliegen gewesen, viele bis dahin eher später angesetzte Gemälde herabzudatieren²², so werden nun einige der früher mit Zweifeln belegten Bilder im Interesse einer weiteren spekulativen Rekonstruktion des Poussin'schen Frühwerks vor 1630 in den Rang von Originalen erhoben²³: das somit erzielte Ergebnis vermag jedoch angesichts der stilistischen Heterogenität der überwiegend in den Zeitraum zwischen 1621 – 1625 datierten Gemälde kaum zu überzeugen²⁴. So weisen sich etwa zwei »St. Denis«-Kompositionen (je

New York, Privatsammlung)²⁵ durch nichts als Werke Poussins aus, während sämtliche zu ihren Gunsten angeführten Argumente – in ihrer Poussin-Zuschreibung sehr schwankende Inventareinträge ab 1795 sowie die engen Bezüge zwischen der Komposition und der Nebenszene in einem weiteren Poussin zugeschriebenen »St. Denis«-Gemälde (Rouen, Musée des Beaux-Arts)²⁶ – jene von Thuillier kürzlich selbst wieder formulierte strenge Regel nicht vergessen machen: »En dernier ressort, quels que soient les affirmations et les silences des catalogues et des inventaires, l'œil est le seul juge«²⁷. Just der Augenschein sowie eine mit dem Gemälde in Beziehung gebrachte Zeichnung (New York, Metropolitan Museum)²⁸ scheinen hier jedoch Zuschreibungs- und Datierungsfragen eher in die Emilia des frühen 17. Jahrhunderts zu führen.

²⁰ Thuillier 1994, 253, No. 103.

²¹ Zu den diesbezüglichen Dokumenten vgl. Boyer, J. C./Volf, I.: »Rome à Paris en 1638: les tableaux du Maréchal de Créquy«, *Revue de l'Art* 79, 1988, 22–41, hier 32, No. CXXX. Bedauerlich auch, daß Thuillier auf eine Aktualisierung der zusammen mit einem praktischen Werk- und (neu) Personenregister den Band beschließenden Konkordanz (angelegt wieder nach dem bewährten Modell der Ausgabe von 1974) verzichtet hat: keiner der seit 1974 erschienenen Werk-Kataloge Wilds, Wrights oder Mérots (siehe Anm. 17 und 23) findet hier seine vergleichende Gegenüberstellung zu den entsprechenden Publikationen Magnes (1914), Grautoffs (1914), Blunts (1966) und Thuilliers (1974/1994).

²² Vgl. z. B. Thuillier 1974, 85, Nos. 9, 10, 15, 17, 18, 19, 22, 24, 25, 30. Zu den theoretischen Hintergründen dieser Umdatierungen vgl. Bonfait 1994 (Anm. 8), 112.

²³ Vgl. Thuillier 1994, 243, No. 2 und 3 (1974: B 1 und 2), deren Rehabilitierung durch Mérot, A.: *Nicolas Poussin*, London 1990, 267f., Nos. 88 und 89 eingeleitet wurde; die von Blunt 1974, 763 argumentativ gegen die Authentizität der Gemälde ins Feld geführte, Poussin abgesprochene Zeichnung im Louvre wird von Thuillier nun als Rezeptionsbeleg verstanden. Zu den weiteren neuerdings durch Thuillier als authentische Komposition akzeptierten Werken vgl. Thuillier 1994, Nos. 4 (1974: B 3), 12 (1974: B 6), 13 (1974: B 5), 24 (1974: B 8), 28 (1974: B 12), 29 (1974: B 13), 32 (1974: B 33), 33 (B 29), 60 (1974: B 11), 76 (1974: B 23). Bezeichnenderweise bricht diese dichte Reihe neu aufgenommenen Bilder an der chronologischen Schwelle des Jahres 1630 ab: für die darauffolgenden 35 Schaffensjahre Poussins sieht Thuillier 1994, 254f., No. 115/116 (1974: B 36/37) nur noch zwei Neuaufnahmen (auf 1634/38 datiert) vor (bei 258, No. 168 – 1974: B 44 – handelt es sich um eine Szene, bei der lediglich die Frage nach ihrer Ausführung als Gemälde

umstritten ist); fast überflüssig zu erwähnen, daß Thuillier gegenüber seiner Katalogversion von 1974 nur noch Zu-, jedoch keine Abschreibungen mehr vornimmt.

²⁴ In der Zuschreibung schon sehr zweifelhaft z. B. der bei Thuillier 1994, 243 als No. 13 (1974: B 5) aufgenommenen »Triumph des Ovid« (Rom, Palazzo Corsini), der sich zusätzlich rein qualitativ nicht neben dem von Thuillier 1994, 244, No. 19 in den gleichen Zeitraum 1624/25 datieren »Kindermord« (Chantilly, Musée Condé) behaupten kann. Äußerst skeptisch stimmend desgleichen nicht nur das stilistische Erscheinungsbild der 246 als No. 32 geführten plumpen »Putten mit Hunden« (St. Petersburg, Eremitage), sondern auch deren Inventargeschichte, derzufolge sie 1740 zunächst Nicolas Chaperon zugeschrieben waren, ehe sie (rund dreißig Jahre später!) zu einem Werk Poussins erklärt und als solches an Katharina II. verkauft wurden.

²⁵ Ausgestellt im Rahmen der von Thuillier vorzüglich konzipierten und bei Richard L. Feigen im Frühling 1995 zu London und New York beherbergten Ausstellung »Poussin before Rome 1594–1624«; vgl. dazu den von Thuillier verfaßten, sich durch Sorgfalt und Gründlichkeit auszeichnenden Katalog, 71, No. 17 und 72f., No. 18: das erstere Gemälde gibt mit seiner Figurengruppe einen Detailausschnitt der von No. 18 geschilderten Szene wieder – nur diese letztere Komposition rangiert auch in Thuilliers *Cœuvrekatalog* 1994, 243, No. 2a (s.o., Anm. 23).

²⁶ Thuillier 1994, 243, No. 3 und Thuillier 1995 (Anm. 25), 59, No. 7.

²⁷ Thuillier, J.: »Serisier collectionneur et la »Fuite en Egypte« de Poussin«, in: *Revue de l'art*, No. 105, 1994, 35.

²⁸ Thuillier 1995 (Anm. 25), 51, No. 4 und R.-P., 944, No. R 658.

Tatsächlich Rätsel gibt hingegen das oben schon erwähnte »St. Denis«-Bild zu Rouen auf, dessen Hintergrund (bezeichnenderweise spiegelverkehrt, mithin wohl durch die Vermittlung eines Stiches) enge Parallelen zu den soeben besprochenen Szenen aufweist, und dessen Stilidom – einigen sehr befremdlichen Details zum Trotz – zu eng der künstlerischen Handschrift Poussins verpflichtet ist, als daß eine voreilige Streichung gerechtfertigt wäre. Erwartungsvoll stimmend schließlich Thuilliers Vorschlag, den seinerzeit auch von ihm (unter B 37) abgelehnten »Tanz zu Ehren des Priapus« (São Paulo, Museu de Arte) als stark übermaltes Original-Pendant zu dem »Jagdausritt« im Prado zu akzeptieren²⁹, dem eine derzeit unternommene Reinigung bald wieder sein ursprüngliches Erscheinungsbild zurückgeben soll.

Paradoxerweise hat Thuillier seine Widerstände gegen eine Aufnahme des »Triumph des David« (London, Dulwich College; früher von ihm unter B 26 als authentisches Werk angezweifelt)³⁰ in das *Ceuvre* Poussins zu einem Zeitpunkt aufgegeben, wo die aufs Engste damit verbundenen Zeichnungen in Windsor und aus dem Musée Condé (Chantilly) durch Rosenberg und Prat aus dem Konvolut der Originalzeichnungen gestrichen wurden; ein wirklicher Lösungsvorschlag für das mit Gemälde und Zeichnungen gestellte Problem (wie er von Rosenberg und Prat zumindestens ansatzweise zu erhoffen war) ist mit dieser ebenso radikalen wie hilflosen Maßnahme freilich nicht unterbreitet – ganz im Gegenteil wird so nicht nur eine tatsächliche Auseinandersetzung eher vermieden, sondern zusätzlich werden unnötig neue Fragen aufgeworfen, räumen Rosenberg und Prat im Gefolge Thuilliers doch durchaus ein, daß beide Blät-

ter unzweifelhaft »préparatoires au tableau de Dulwich«³¹ und sogar von der gleichen Hand seien³², ohne jedoch die Aporie aufzuklären, wie sich die stilkritisch begründete Ablehnung dieser Zeichnungen mit einer gleichzeitigen Anerkennung des Gemäldes in Dulwich vertragen kann – ihr Verdikt, an anderer Stelle über eine angefochtene Argumentation gesprochen, fällt somit auf sie selbst zurück: »... cette hypothèse... ne repose que sur une appréciation toute subjective de la qualité de la feuille... Et surtout, elle n'explique rien«³³. Demgegenüber verdienen es die Äußerungen Martin Claytons gehört zu werden, der im Rahmen seines neu erstellten Kataloges der Windsor-Zeichnungen so überzeugend für die in Frage stehenden Blätter argumentiert³⁴, daß die sich aus den aufgezeigten Umständen ergebende Konsequenz es zum gegenwärtigen Wissensstand nur erlaubt, entweder die gesamte Gruppe von Gemälde und Zeichnungen geschlossen zu akzeptieren oder aber zu verwerfen³⁵. Überhaupt können die (stilistisch problemlos mit dem Stilidom Poussins zu Beginn der dreißiger Jahre kompatibel)³⁶ Entwürfe zum »Triumph des David« als interessanter Prüfstein der von jedem einzelnen Autoren befolgten Methode dienen: eine vergleichende Lektüre der von Rosenberg/Prat und Clayton vorgelegten Kataloge bestätigt einmal mehr, wie subjektiv und damit untereinander kontrovers die jeweils als idealtypisch gedachten künstlerischen Profile mit ihren daraus entwickelten stilkritischen Maßstäben ausfallen – so steht der Ablehnung der »David«-Blätter von seiten Rosenberg/Prats und ihrer Annahme durch Clayton der gerade umgekehrte Fall gegenüber, wenn Rosenberg/Prat einige Windsor-Zeichnungen als

²⁹ Thuillier 1994, 254f., No. 116. Bzgl. des »Jagdausrittes« vgl. Anm. 19.

³⁰ Thuillier 1994, 252, No. 91.

³¹ R.-P., p. 838, No. R 253 sowie Thuillier 1994, 252, No. 91.

³² Badt, K.: *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969, 203 hatte die Windsor-Skizze als originalen Entwurf akzeptiert, die Rötzelzeichnung aus Chantilly hingegen als Kopie eines verlorenen Blattes eingestuft.

³³ Unter R.-P., 56, No. 30.

³⁴ Clayton 1995, 66, No. 23.

³⁵ Tatsächlich zweifelt Prat in R.-P., 838, No. R 253 die Authentizität des Dulwich-Gemäldes auch an.

³⁶ Vgl. z. B. die enge Verwandtschaft der besonders auf dem Windsor-Entwurf zu beobachtenden Kopftypen mit den beiden gleichfalls von hinten gegebenen Frauen in der Vorzeichnung zu dem »Bacchantischen Reigen vor einer Pansherme« von 1631/33 (Windsor: R.-P., 102, No. 57, dort – etwas zu früh – auf 1628/30 datiert).

Originale klassifizieren, die von Clayton wohl zu recht unter den Kopien geführt werden³⁷. Es ist daher stets weniger zu fragen, ob das so entworfene und verteidigte Poussin-Bild verfehlt oder zutreffend ist, als vielmehr darauf zu achten, ob die der entsprechenden Argumentation zugrundeliegenden Maßstäbe in sich konsistent bleiben.

Gerade dieser Forderung aber vermögen die Katalogeinträge Rosenbergs und Prats zuweilen nicht zu genügen, wenn ihre unterschiedlich streng gehandhabten Kriterien so fragwürdige Zeichnungen wie die Studie mit dem »Tod der Jungfrau« (Hovingham Hall)³⁸, das »Putten-Bacchanal« (Rom, Istituto Nazionale)³⁹ oder eine Kopie nach der Windsor-Zeichnung »Apollo hütet die Herden des Admetus« (Rouen, Musée des Beaux-Arts) großzügig unter den Originalen belassen⁴⁰, sehr viel weniger problematische Blätter wie die besagten »David«-Entwürfe jedoch unerbittlich aussortiert werden. Zudem gehört ausgerechnet der die Rouen-Zeichnung von der Kopie zur

Replik aufwertende Eintrag zu jenen Katalogtexten, die durch eine unbefriedigende Magerkeit auffallen und nicht nur die entscheidungsbegründenden Argumente, sondern auch die Forschungsgeschichte zu vage vortragen (im vorliegenden Fall erweckt der Text sogar den irreführenden Eindruck, alleine Konrad Oberhuber habe 1988 Zweifel an der Authentizität der Zeichnung angemeldet, während diese tatsächlich seit 1974 in der Poussin-Literatur als Kopie geführt wird⁴¹). Da das verschwenderische Layout insbesondere des ersten Bandes die Abbildungen der Zeichnungen und den sie diskutierenden Text meistens je auf eigenen, gegenüberliegenden Seiten unterbringt, provoziert diese Sparsamkeit der Vermerke mitunter auch ein unausgeglichenes Text/Bild-Verhältnis, bei dem großformatigen, nicht selten farbigen Illustrationen Kommentare zugeordnet werden, die den ihnen überreich zugestandenen Raum nicht annähernd auszufüllen vermögen⁴². Grundsätzlich jedoch ist die graphische Gestal-

³⁷ R.-P., 36, No. 20 und 124, No. 69, angefochten von Clayton 1995, 200f., Nos. C 4 und C 12; entgegen Clayton 1995, 197, No. 73 und 74 würde ich auch die bei R.-P., 122 unter den Nos. 67 und 68 geführten Blätter zusammen mit Nos. 69 und 69 bis aus dem Œuvre Poussins streichen. Umgekehrt eliminieren R.-P., 892, 926 und 1122 mit R 457, R 580 sowie R 1289 neben einem Poussin-Pasticcio in Karlsruhe auch zwei Rötzelzeichnungen aus Malibu und Windsor, die von Clayton 1995, 133, Fig. 42 und 78, No. 26 zu Unrecht als Autographe akzeptiert werden. Desgleichen korrekt die von Clayton 152, No. 52 bestrittene Zuweisung des »Scipio Africanus«-Kartons in Windsor an die Poussin-Werkstatt durch R.-P., 772, A 89. Unter Widerspruch sowohl zu R.-P., 120, No. 66 und 446, No. 226, als auch zu Clayton 1995, 159, No. 53 bzw. 178, No. 60 sehe ich in den beiden Windsor-Blättern keine authentischen Werke Poussins, sondern Erzeugnisse, die aufgrund der wurmartig gelockten Haare an Pierre Lemaire denken lassen.

³⁸ R.-P., 4, No. 1: dem im Werk Poussins stilistisch vollkommen isoliert verbleibenden Aquarell hat bislang lediglich der Umstand Aufmerksamkeit gesichert, daß es – im Einklang mit einer Beschreibung sowie der das verlorene Poussin-Gemälde grob aufnehmenden Skizze Gabriel de Saint-Aubins – die Anwesenheit eines geistlichen Würdenträgers vorsieht; dessen Position weicht in beiden Szenen jedoch voneinander ab: vgl. dazu auch Thuillier, J.: »Tableaux attribués à Poussin dans les archives révolutionnaires«, in: *Colloque Nicolas Poussin II*, Paris 1960, 29ff., No. 1. Zusätzlich wird er in einer *ibidem*, 30 zitierten Guiden-Notiz gerade nicht erwähnt, obwohl diese sich ansonsten tatsächlich auf

die mit dem Aquarell vorstudierte Komposition beziehen könnte – ein von Thuillier, *ibidem* geführter Vergleich mit einer thematisch entsprechenden Darstellung Saracenis zeigt jedoch, daß sich Aquarell wie Poussin-Gemälde dort auch unabhängig voneinander inspirieren lassen konnten.

³⁹ R.-P., 52 No. 28: ein sich durch unsichere Strichführung, ausdruckslose Gesichter und zu glatte Lavierungen von sonstigen Poussin-Zeichnungen unterscheidendes Pasticcio nach Putten-Motiven der Gemälde »Kinder-Bacchanal« (Rom, Palazzo Barberini) und »König Midas vor Bacchus« (München, Alte Pinakothek).

⁴⁰ R.-P., 6f. unter 2 und 8, No. 3.

⁴¹ Vgl. Friedländer/Blunt V (Anm. 2), 105. Gerade vor dem Hintergrund einer gleichfalls sehr »exacte et diaboliquement habile« ausgeführten Kopie nach Poussins »Kindermord«-Skizze (»pratiquement une réplique«; R.-P., 72, no. 38: Lille, Musée des Beaux-Arts und R.-P., 1042, No. R 1011) sollten Rosenberg/Prat ausführlicher Rechenschaft über die Beweggründe ablegen, die sie der Rouen-Zeichnung den Status einer Replik gewähren lassen.

⁴² Vgl. z. B. R.-P., 10, Nos. 4 und 5; R.-P., 14, No. 7, R.-P., 700, No. 363 und R.-P., 400, No. 205, wo man gerne erklärt bekäme, wie eine Zeichnung von gänzlich fremder Hand auf die Rückseite der höchst fragwürdigen Greifen-Kopie in Stuttgart gelangen konnte. Unter R.-P., 128, No. 72 bricht der Text durch einen Satzfehler nach wenigen Zeilen mitten im Satz ab. Diese Knappheit der Eintragstexte ist dabei umso weniger gerechtfertigt, als man immer wieder beobachten muß, daß den

tung dieses neuen Zeichnungskataloges als vorbildlich zu loben, zumal sie nicht einfach einem blinden Abbildungsluxus frönt, sondern sehr bewußt darauf achtet, daß Zeichnungen höchstens in ihren Originaldimensionen, nicht aber in den Eindruck verfälschenden Vergrößerungen wiedergegeben werden (eine Sensibilität, wie man sie sich künftig auch bei der Abbildung von Gemälden wünscht, die in einigen Katalogen noch immer ohne Rücksicht auf ihre Maßunterschiede in vereinheitlichem Großformat illustriert werden, was im Œuvre Poussins insbesondere kleinen Täfelchen wie z. B. der »Taufe Christi« aus New Yorker Privatbesitz schlecht bekommt). Nur gelegentlich verfällt die Seitengestaltung in unangenehme Extreme, so etwa wenn längsformatige Zeichnungen (R.-P. Nos. 22, 61, III) unnötig und in wenig geglückten Proportionen über zwei Seiten verteilt oder über der exzessiven Abfolge von Zeichnungskopien nach Poussins »Färbung der Koralle« (R.-P., No. 36) sowohl die Erwähnung, als auch die Illustration des wesentlich wichtigeren, da gleichfalls danach gefertigten Gemäldes Sébastien Bourdons (München, Alte Pinakothek) versäumt werden. Diese grundsätzlich sehr lobenswerte Aufmachung entschädigt jedoch nicht wirklich für die oben schon angedeutete Schwäche einiger Katalogeinträge, die

man sich präziser und gründlicher erhofft hätte – zumal, wenn sie vergleichend zu den Einträgen Claytons gelesen werden, mit denen sie sich auch dann messen lassen sollten, wenn man den immensen Umfang der von Rosenberg und Prat zu bewältigenden Forschungsarbeit in Rechnung stellt.

Clayton paßt seine einzelnen chronologisch geordneten Katalognummern einer in drei Schaffensperioden unterteilten Künstlerbiographie ein, deren die 30er Jahre behandelnder Mittelteil aufgrund des Windsor-Bestandes am umfassendsten ausfällt; sorgfältig und differenziert in der Argumentation erwägt er Datierungen und sujetgemäße Titel, stellt Überlegungen zu Verwendung, Grundlagen und Entwicklung der Poussin-Zeichnungen an⁴³ und weist auf einige technische Besonderheiten der gründlich von ihm befragten Blätter hin (so etwa auf das 1953 bereits von Kate Traumann-Steinitz nachgewiesene⁴⁴, hier erstmals anhand konkreter Spuren rekonstruierbare Pausverfahren, dessen Poussin sich in einigen Fällen bediente, um einzelne Figurengruppen zu neuen Kompositionen zusammenzustellen⁴⁵: einige, bislang aus dem Œuvre ausgeschlossene Skizzen dürften vor diesem Hintergrund eine erneute Würdigung verdienen, handelt es sich bei ihnen doch möglicherweise um unvollendete Bearbeitungen solcher Pauskopien⁴⁶). Dem Zeichner

in älterer Literatur mitgeteilten Beobachtungen nicht die nötige Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde: so findet z. B. die einmalige, von Wild (Anm. 17), Bd. 2, 46 überzeugend nachgewiesene Ableitung einer Figur der »Malereitraktats«-Illustrationen (R.-P., 251, No. 129–29) von der neben dem Reiter stehenden bärtigen Gestalt in der »Taufe Christi« (Paris, Louvre) keinerlei Erwähnung, obgleich dies für eine Frühdatierung der »Traktats«-Zeichnungen auf 1633/34 (statt 1637) sprechen könnte.

⁴³ Interessant, wenn auch diskutabel z. B. die von Clayton 1995, 44f. aufgestellte, an Poussins »Modus«-Brief geschulte Hypothese einer Kohärenz von Stil und Sujet, derzufolge der Künstler Technik und Charakter seiner Zeichnungen in den späten 30er Jahren nach dem zu illustrierenden Gegenstand ausrichtete.

⁴⁴ Traumann-Steinitz, K.: »Poussin, Illustrator of Leonardo da Vinci and the problem of Replicas in Poussin's Studio«, in: *Art Quaterly*, 16, 1953, 40–52.

⁴⁵ Clayton 1995, 132ff., No. 46 und 47 mit einer Datierung auf ca. 1637, die gegenüber der viel zu spät ansetzenden, die beiden Blätter unnötig über einen Zeitraum von

zehn Jahren auseinanderreißen Entstehungschronologie von R.-P., 266, No. 137 und 584, No. 301 überzeugt.

⁴⁶ So z. B. im Falle des bei R.-P., 834, No. R. 246 ausgeschiedenen Chantilly-Blattes, dessen Rückseite ein Briefkonzept von der Hand Poussins trägt: während die linke der drei Frauengestalten weitgehend in den von dem Pausverfahren herrührenden, blassen Umrisslinien verbleibt, werden die Konturen der Begleitfiguren bereits mit einem dünneren, satteren Strich nachgefahren (an der ersten Figur links nur Hinterkopf und Schulter; die Gestalt hinter ihr erhält bereits Kopf und linke Körperhälfte betont; ganz aus den Kopierlinien hervorgehoben schließlich Kontur und – unabhängig von der Pause weiterbearbeitet – die Binnenstruktur der im Vordergrund stehenden). Vor dem Hintergrund dieses Entstehungsprozesses geben die ungewöhnlichen Stilmerkmale der Zeichnung – die eigentümliche Raumlosigkeit der Figurengruppe, ihr Mangel an Binnenstruktur sowie die einige Formen leer belassenden, fehlenden Verbindungslinien – keinen Anlaß mehr zu Verwunderung.

Poussin widmet er bereits mit dem Einleitungstext einige allgemeine Überlegungen, die sich – vor dem Hintergrund der während der Neusichtung der Windsor-Bestände gewonnenen Erkenntnisse – immer wieder zu grundsätzlichen Einsichten in Eigenart und Entwicklung des Künstlers verdichten, gegenüber dessen Werken Clayton weder mit Lob und Bewunderung, noch mit Tadel und Kritik spart.

Auch Rosenberg und Prat stellen ihrem Katalog einen Eröffnungstext voran, der angesichts von 382 (unter rund 1800 Zeichnungen als Originale assortierten) Blättern natürlich ungleich allgemeiner ausfällt und fast zwangsläufig mehr Fragen aufwerfen als Antworten geben muß. Es ist jedoch gerade dieses beeindruckende Konvolut an bearbeiteten Zeichnungen, das zugleich den Nutzen der auch hier zugrundegelegten chronologischen Anordnung in Zweifel zieht, die nur ausnahmsweise – wie im Falle der »Sakraments«-Entwürfe, der Landschaftszeichnungen und Antikenkopien – durch thematische Blöcke aufgebrochen wird. Konnte Clayton mit diesem Abfolgeprinzip angesichts der nur 120 Objekte umfassenden Windsor-Sammlung auf ein übersichtliches Endergebnis rechnen, so erscheint dieses Ordnungsschema bei einer um mehr als das Dreifache vergrößerten Materialmasse streckenweise schlichtweg überlastet. Abgesehen auch von den z. T. diskutablen Datierungen⁴⁷ wird das Auffinden einzelner Zeichnungen zusätzlich durch den Umstand erschwert, daß für diese fast überwiegend nur vage, zwischen einigen Jahren oszillierende Datierungen getroffen werden können. Da ein- und derselbe Zeitraum aber zumeist gleich eine ganze Serie von Blättern umfaßt, gerät deren einzelne Abfolge

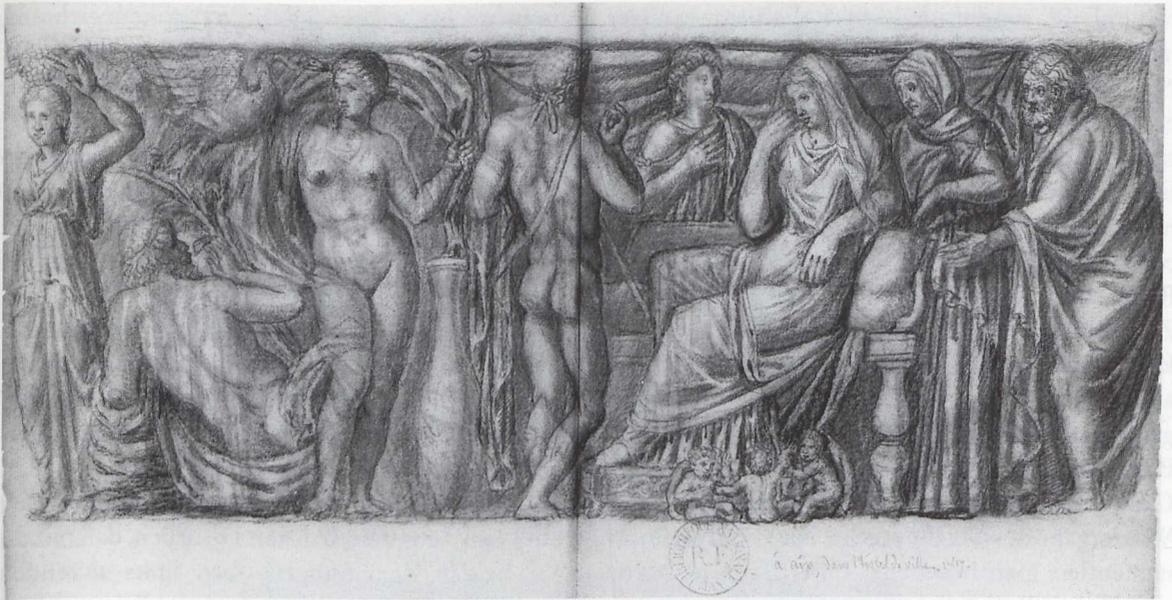
somit zuletzt mehr oder weniger zufällig, und das eingangs zur Rechtfertigung vorgebrachte Ziel, mit Hilfe der chronologischen Anordnung eine künstlerische Entwicklung zu veranschaulichen⁴⁸, muß aufgrund der breit gefächerten Stilvielfalt Poussins ein nicht verwirklichter Wunsch bleiben. Zumindestens hilfreich wäre es jedoch gewesen, die entsprechenden Jahreszahlen übersichtlich am Kopfende der Katalogseiten anzuzeigen, um eine rasche Orientierung zu gewährleisten, während es dem Benutzer des Verzeichnisses so nun aufgegeben ist, sich erst in den jeweiligen Eintrag einzulesen und den Text auf die dort vorgeschlagene Datierung hin abzusuchen. Ein weiteres Hindernis schließlich stellt die strenge Zweiteilung in (382) akzeptierte und (1333) abgelehnte Zeichnungen dar⁴⁹, die nur im Falle jener (hier auf 90 Objekte veranschlagten) Werkstattprodukte aufgehoben wird, die dem Kontext der in Poussins Pariser Zeit 1640/42 erteilten Aufträge zugehören (als eigene, insbesondere durch die »Grande Galerie«-Dekoration bestrittene Gruppe zu Beginn des zweiten Bandes zusammengestellt und durch die vorangestellte »A«-Signatur kenntlich gemacht): gewonnen die alten Katalogtexte Friedländers und Blunts häufig auch und gerade aus der Unterscheidung der abgeschriebenen Zeichnungen in Kopien und bloße Imitationen z. T. wichtige Rückschlüsse auf verlorene Originalblätter, so begeben sich Rosenberg/Prat dieses wichtigen Differenzierungsmittels, wenn sie sämtliche der von ihnen ausgesonderten Zeichnungen unterschiedslos mit der Signatur »R« (für »rejeté«) versehen und sie im zweiten Band einer alphabetisch nach dem Aufbewahrungsort sortierten Liste einfügen. Mit diesem Verzicht auf eine Untergliederung der ausgeschie-

⁴⁷ Zu einer grundsätzlichen Kritik an dem von Rosenberg/Prat verfolgten und einige irrtümliche Frühdatierungen provozierenden Modell vgl. den auf dem Pariser Poussin-Colloque 1994 gehaltenen Vortrag Hugh Brigstockes über »Répliques, copies et pratiques d'atelier«. Tatsächlich setzen Rosenberg/Prat einige auf 1629/30 zu datierende Kompositionen (R.-P., 40, No. 22, 44, No. 24, 46, No. 25) mit 1626 wohl zu früh an – vgl. demgegenüber auch die überzeugendere Datierung von R.-P., No. 22 bei Clayton 1995, 70, No. 24. Gleichfalls mit »vers 1630« zu früh datiert R.-P., 118, No. 65: eine um 1647/50 entstandene Zeichnung, die das »Christus in

Gethsemane«-Thema wieder aufgreift (vgl. in diesem Sinne auch Thuillier 1994, 252, No. 88).

⁴⁸ R.-P., XIV.

⁴⁹ Hin und wieder wird dabei leider auch versäumt, zwischen Blättern querzuverweisen, die sich zwar gemeinsam auf eine einzelne Komposition Poussins beziehen, doch nun jener strengen Zweiteilung in akzeptierte und abgelehnte Werke unterworfen werden: vgl. z. B. R.-P., 102, No. 57, wo man vergeblich nach einem Hinweis auf den 910 unter No. R 517 verbuchten (Werkstatt?)-Karton zu dem »Bacchanal vor einer Pansherme« (London, National Gallery) sucht.



1. Anonymer Künstler des 17. Jahrhunderts, *Nachzeichnung eines Leda-Sarkophages*, Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 6012, fol. 94

denen Werke in Kopien, Werkstattarbeiten und Poussin gänzlich fremde Zeichnungen (von Blunt/Friedländer und Clayton mit Hilfe verschiedener Buchstabenkürzel indiziert) wird jedoch nicht nur der bloß trügerische Schein eines radikal bereinigenden Ordnungsgefüges erweckt (tatsächlich werden stilistisch unbequeme Blätter wie z. B. das »Flora«-Modello in Windsor⁵⁰ nur an eine anonyme Hand weitergereicht, das damit gestellte Problem – handelt es sich um eine Werkstattarbeit, eine Kopie etc.? – jedoch nicht wirklich angegangen, sondern beiseite geschoben); darüber hinaus bildet sich auf der Grundlage dieses dualen, lediglich in Ab- und Zuschreibungen denkenden Klassifizierungssystems eine nicht ungefährliche Hierarchie, die in der Werkstattarbeiten, Kopien und Imitationen vermengenden R-Liste ihren Anfang nimmt, den somit zurückgewiesenen Zeichnungen darüber hinaus jedoch z. T. auch eine sorgfältige Bearbeitung und Erforschung vorent-

hält: wie überlegt und berechtigt die den Quellen und Vorbildern solcher Zeichnungen nachspürenden Erörterungen Friedländer/Blunts waren, zeigt sich z. B., wenn man die von Rosenberg/Prat unter R 48 notierte Zeichnung aus Bayonne (Musée Bonnat) mit der Wiedergabe eines Leda-Sarkophages eingehender betrachtet. Dort mit der Anmerkung »Il pourrait s'agir d'une copie assez faible d'un dessin perdu de Poussin«⁵¹ versehen, beschränkt sich der Eintrag ansonsten darauf, die bereits von Emmerling aufgezeigte antike Quelle anzugeben⁵². Es wird jedoch versäumt, einem von ihr an gleicher Stelle vermittelten Hinweis nachzugehen, der dabei behilflich sein kann, auch unabhängig von stilkritischen Maßstäben den hypothetischen Status der Zeichnung als einer wahrscheinlich recht getreuen Poussin-Kopie zu fundieren. Konfrontiert man das Bayonne-Blatt nicht nur mit dem stets zu Aix-en-Provence belassenen und vor 1739 fast gänzlich unbekanntem Sarko-

⁵⁰ R.-P., 1124, No. R 1298; Clayton 1995, 200, C 6 und 58; das Blatt wurde von Friedländer/Blunt III, 35 unter No. A 58 als »studio version« eingetragen. Vgl. desgleichen auch R.-P., 1124, Nos. R. 1297f., 1132, No. R 1318.

⁵¹ R.-P., 784, No. R 48. Vgl. auch Rosenberg, P./Prat, L.-

A.: Nicolas Poussin – *La collection du musée Bonnat à Bayonne*, Paris 1994 (zugleich Ausstellungskatalog), 66, No. 19.

⁵² Emmerling, S.-C.: *Antikenverwendung und Antikenstudium bei Nicolas Poussin*, Würzburg 1939, 60.

phagrelief⁵³, sondern hält zusätzlich eine weitere in das 17. Jahrhundert zu datierende anonyme Nachzeichnung (Abb. 1) vergleichend daneben, so erweist sich die Bayonne-Szene als in einigen Details mehr dieser Studie, denn dem originalen Relief verpflichtet (vgl. den in beiden Wiedergaben nur doppelt anstatt dreifach gebauchten Bettpfosten rechts, der sich die linke Klinenstütze des Reliefs zum Modell nimmt; diese wird auf den Zeichnungen durch eine nackte männliche Rückenfigur verstellt, auf dem Sarkophag jedoch freiansichtig belassen; hier führt der am linken Rand gelagerte Flußgott Eurotas eine Hand an seinen Bart, dort hingegen verharrt die Hand vor dem Gesicht; schließlich teilen sich beide Blätter eine Wiedergabe des Gefäßes rechts der Leda mit unornamentiert glatt belassener Oberfläche, während sie auf dem Relief an Hals und Bauch Verzierungen aufweist). Die hier dem Bayonne-Blatt gegenübergestellte Zeichnung entstammt einem Manuskript des zu Aix-en-Provence gebürtigen und in Paris ansässigen Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580 – 1637), der diesem Konvolut einige Nachzeichnungen von in Südfrankreich gefundenen Antiken beigefügt hatte⁵⁴; da Peiresc eine enge freundschaftliche Beziehung zu Poussins Mäzen Cassiano Dal Pozzo sowie dessen archäologisch interessiertem Umkreis pflegte und innerhalb dieser Gelehrtengemeinschaft häufiger auch Zeichnungen und Abgüsse nach Antiken ausgetauscht wurden⁵⁵, rückt die Zeichnung aus Bayonne vor diesem Hintergrund in einen neuen Kontext: mit ihr liegt wahrscheinlich die Kopie eines heute ver-

lorenen Originals vor, das die Antikenzeichnung Peirescs in dem für Poussin typischen Skizzenstil (vgl. R.-P. No. 176) aufnahm. Wie aufschlußreich solche Kopien zuweilen sein können, wird auch deutlich, wenn man ein im Istituto Nazionale per la Grafica zu Rom aufbewahrtes Skizzenfragment (R.-P. No. 291) zu einem Blatt in Beziehung setzt, auf dem ein anonymes Kopist die der römischen Originalzeichnung entnommenen Figuren im Umfeld weiterer Studien wiedergibt (Paris, Louvre: R.-P., R. 857); daß es sich weder bei diesen zusätzlichen Motiven selbst, noch bei deren Anordnung um freie Erfindungen des Nachzeichners, sondern um eine wahrscheinlich recht getreue Kopie der heute verlorenen Vorlage handeln muß, wird aus dem Umstand deutlich, daß mit der auf beiden Zeichnungen oben links sitzenden, weiblichen sowie der auf dem Kopistenblatt schräg rechts darunter gelagerten, männlichen Gestalt zwei Figuren wiedergegeben sind, die Poussin – bislang unbemerkt – einem Nachstich des berühmten Portlandvasen-Reliefs entnommen hatte (Abb. 2: vgl. im oberen Register die Sitzgestalten rechts und links, deren jeweilige Kopfhaltung Poussin lediglich variierte⁵⁶). In der auch die Pendantfigur überliefernden Paris-Kopie darf somit eine Rekonstruktionsgrundlage zu dem heute nur noch die weibliche Gestalt aufweisenden Rom-Fragment gesehen werden, die als wesentlich zuverlässiger zu würdigen ist, als dies durch den Katalogeintrag Rosenberg/Prats nahegelegt wird.

Freilich liegt mit jedem auch noch so gründlich

⁵³ Vgl. dazu Robert, C.: *Die antiken Sarkophagreliefs – Die mythologischen Zyklen II*, Berlin 1890, 6f., No. 2; das Relief wurde erstmals im 18. Jahrhundert nach der Vorlage einer Kopie der 1592 von Charles Marteau angefertigten Zeichnung gestochen, die jedoch in einigen signifikanten Details sowohl von dem Sarkophag selbst, als auch älteren Nachzeichnungen in Bayonne und Paris (siehe folgende Anm.) abweicht. Der Nachstich der Komposition findet sich bei Martin, J.: *Explication de divers monuments singuliers*, Paris 1739, Tafel VIII, wo 303 von der Zeichnung Marteaues berichtet wird. Robert bildet auf Tafel II, Fig. 2 eine moderne Nachzeichnung des Reliefs ab; Rosenberg-Prat 1994, 66 (Anm. 51) zeigen mit fig. 19a eine Fotografie des Sarkophags.

⁵⁴ Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 6012, fol. 94.

Eine Beschreibung des Manuskriptes, das auch über die Konsultation Bernard de Montfaucons für seine *Antiquité expliquée* identifiziert werden kann, gibt Matz, F.: »Mittheilungen über Sammlungen älterer Handzeichnungen nach Antiken«, in: *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften und der Georgs-August-Universität*, Göttingen 1872, 45–71, hier insbesondere 58ff.

⁵⁵ Vgl. dazu grundlegend Jaffé, D.: »The Barberini Circle – Some exchanges between Peiresc, Rubens and their Contemporaries«, in: *Journal of the History of Collections* I, No. 2, 1989, 119–147.

⁵⁶ R.-P., 564, No. 291 sehen beide Figuren des römischen Originalblattes als freie Erfindungen Poussins an; bezüglich der Kopie merken sie unter 1002, No. R 857 lediglich Blunts irrije Hypothese an, daß es sich bei der

die Rede, gehört mit ihm doch das (zugegebenermaßen inzwischen vertraut gewordene) Durcheinander der alten Friedländer/Blunt-Bände mit ihrem thematischen Aufbau und den unzähligen Nachträgen, Widersprüchen, Korrekturen und Richtigstellungen nun der Vergangenheit an. Mußte man dort ferner stets zwischen dem kommentierenden Katalogtext und dem illustrierenden Tafelteil hin- und herblättern (eine Unbequemlichkeit, die zuweilen sogar noch durch den Verweis auf eine weitere, an entfernter Textstelle untergebrachte Vergleichsabbildung gesteigert wurde), so lassen sich nun Katalogeintrag, Zeichnung und zur Gegenüberstellung herangezogene Illustrationen auf einen Blick überschauen. Der oben diskutierte Nachteil einer chronologischen

Anordnung wird weitestgehend durch ein sorgfältig erstelltes Register ausgeglichen, das über Namen, Themen, Aufbewahrungsorte sowie vor allem eine die unterschiedlichen Zählungen aufeinander abstimme Konkordanz mit den alten Friedländer/Blunt-Bänden den gezielten Zugriff auf die in dem Katalog verarbeitete Materialfülle erlaubt. Beinahe alle der auf den Zeichnungen festgehaltenen Motive sind nun identifiziert⁵⁹ und gegebenenfalls auf konkrete (stets auch vergleichend abgebildete) Vorlagen zurückgeführt; die Provenienzen der einzelnen Blätter konnten z. T. um ein erhebliches Stück zurückverfolgt und weiter aufgeklärt werden, in dem alten Katalog übersehene bzw. neuentdeckte Stücke sind erörtert und zu bereits bekannten Werken in Beziehung gesetzt⁶⁰;

Cabinet des Estampes der Pariser Bibliothèque Nationale aufbewahrt wird; die Serie bildet einen Teil des sogenannten »Cabinet Peiresc«, in dessen beiden Bänden Zeichnungen nach der Antike gesammelt sind (Tome CCLV und Aa. 53 rés.). Joly, seinerzeit »garde des Estampes du roi«, erstellte 1766 ein Verzeichnis dieser Blätter, das bei Guibert, J.: *Les dessins de la Collection Peiresc au Cabinet des Estampes*, Paris 1910/11 abgedruckt wird. Joly schreibt dort 85, No. 115/97 vier Aquarelle nach einem antiken Achatgefäß Nicolas Poussin zu: deckt sich jedoch schon die verniedlichend weiche und rundliche Handhabung der dargestellten Figuren schwer mit den bekannten Antikenwiedergaben Poussins, so ist die Notiz Jolys schließlich angesichts der unaquarellierten Partien vollends in Zweifel zu ziehen, da diese in einer Poussins Handschrift vollkommen fremden Weise ausgeführt sind. Zu dem dargestellten Achatgefäß vgl. Alcouffe, D., »The Collection of Cardinal Mazarin's Gems«, in: *The Burlington Magazine* CXVI, 1974, 522, No. 470. Desgleichen übersehen haben Rosenberg und Prat ein Blatt aus der Sammlung des Gabinetto Nazionale delle Stampe zu Rom (F. C. 127440), das trotz einer Poussins Namen usurpierenden Signatur kaum unter die Originale einzureihen ist (vgl. demgegenüber – von den beiden Katalogautoren offenbar nicht konsultiert –: Daniela di Castro/Stephen Paul Fox, *Disegni dall'antico dei secoli XVI e XVII*, Ausst.-Kat. Rom 1983, p. 127f., No. 65).

⁵⁸ So übersehen R.-P., 196f., No. 106, daß die Louvre-Skizze zur »Buße« (wie schon von Blunt, A.: »The triclinium in religious art«, in: *Journal of the Warburg Institute* II, 1938/39, 275 nachgewiesen) bis in Details der »Abendmahls«-Stichillustration aus Hieronymus de Prados/Giambattistas Villalpandos *In Ezechielem Explanaciones* von 1596 verpflichtet ist. Rosenberg/Prat betrachten die Louvre-Zeichnung als Entwurf für die erste Fassung der »Buße«, obgleich sowohl der die locker gefügten Formen nur flüchtig anskizzierende

Stil, als auch eine Briefpassage Poussins von 1646/47 mit einer Erwähnung der »triline lunaire« dafür sprechen, daß es sich um eine Notiz für die zweite Version handelt. Bestätigt wird dies durch den Umstand, daß Poussin sich für die erste Fassung der »Buße« nur geringfügig an den Stichen Prados/Villalpandos orientiert, während er sich bei diesen im Falle der späteren »Sakraments«-Serie für gleich zwei Gemälde mit großzügigeren Entlehnungen bedient: die »Buße« II folgt eng den kompositionellen Vorgaben des Stiches mit dem »Fest im Hause des Simon«, der mit zwei Knoten hochgebundene Vorhang sowie die davor herabhängende Öllampe der »Eucharistie« II hingegen sind direkt der Illustration zum »Letzten Abendmahl« entnommen.

⁵⁹ R.-P., 194, No. 105 sieht in den Apostelköpfen der verso-Seite fälschlicherweise Entwürfe zu dem Taufgemälde der ersten »Sakraments«-Serie, während sich die auf der Zeichnung vorstudierten Häupter – wie schon von Anthony Blunt 1979 nachgewiesen, doch im Katalog entstellend zitiert – eindeutig in der »Schlüsselübergabe« (Belvoir Castle) umgesetzt finden. Desgleichen irrtümlich setzen R.-P., 440, No. 224 die unter eine draperiebespannte Kline geschobene Fußbank der verso-Seite zu dem Gemälde »Das Wunder des Heiligen Franz Xaver« (Paris, Louvre) und einer Zeichnung mit einer »Letzten Ölung« (R.-P., 192, No. 105) in Beziehung – tatsächlich handelt es sich um eine exakte Detailstudie zu der rechten Kline in der heute nur noch in Kopien überlieferten »Buße« des ersten »Sakraments«-Zyklus, womit die von R.-P. abgeleitete Datierung von 1640/42 auf 1637/40 korrigiert werden muß.

⁶⁰ Wohl zu Unrecht unter die Originale aufgenommen die 1994 von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò entdeckte Zeichnung einiger antiker Statuen, R.-P., 542, No. 279, die sich mit ihren ungewöhnlich hochaufgeschossenen Körpern, kärglichen Faltenlinien, ungeschickten Standmotiven sowie zu Blasen schematisierten Händen, Füßen und Zehen im Umfeld authentischer

drei Anhänge führen in Nachstichen überlieferte bzw. nur noch durch ihre Erwähnung bekannte Stücke⁶¹ sowie die bei der Erstellung des Kataloges konsultierten Versteigerungsverzeichnisse auf. In Kabinetten und Sammlungen verborgene, zu Unrecht auf den Namen Poussins getaufte Zeichnungen werden nun systematisch erfaßt und vorgestellt, wobei die Entscheidung der Autoren, jedes der abbeschriebenen Blätter auch mittels einer kleinen Abbildung zu präsentieren, als äußerst verdienstvolles Novum gegenüber dem alten Friedländer/Blunt-Verzeichnis zu begrüßen ist, kann sich der Benutzer des Kataloges nun doch ein eigenes Urteil bilden, ohne (wie noch bei Friedländer/Blunt) alleine auf die Autorität der Verfasser angewiesen zu sein. Mit Band II des Rosenberg/Prat-Kataloges steht folglich eine 1352 Nummern umfassende Fotothek von unschätzbarem Wert zur Verfügung, die einen faszinierenden Einblick in die unterschiedlichen Spielarten der Poussin-Rezeption wie -Imitation gewährt.

Da derartig monumentale Unternehmen wie der von Rosenberg/Prat vorgelegte Katalog stets für mindestens ein halbes Jahrzehnt die von ihnen anvisierten Lücken innerhalb der entsprechenden Fachliteratur besetzen und ähnliche Vorhaben in die fernere Zukunft verweisen, müssen sie sich die

abschließende Frage gefallen lassen, ob sie auch der damit übernommenen Verantwortung nachkommen, der Forschung für die nächsten Jahre mindestens ein dienliches Arbeitsinstrument an die Hand zu geben. Tatsächlich ist es den Autoren vorliegender Publikation – die oben angemerkten Mängel abgezogen – im Ganzen gelungen, dem Benutzer Überblick über eine Forschungslage zu verschaffen, die ab 1974 (d. h. nach Erscheinen des letzten Friedländer/Blunt-Bandes) durch eine sich in einzelnen Aufsätzen, Katalogartikeln und Erwähnungen zerstreute Literatur zunehmend unübersichtlich geraten war.

Abgesehen von den Geburtstagsveranstaltungen 1994 und 1995 ist Nicolas Poussin mit den Katalogen Thuilliers, Claytons, Rosenbergs und Prats würdige Ehrerbietung entgegengebracht worden; der weitausholende – Biographie, Gemälde und Zeichnungen des Meisters erfassende – Radius dieser Werke hat dabei die diesbezüglichen Wissens-Grenzen erweitert und neu abgesteckt: sie können mithin als Grundlage genommen werden, sich einiger dringlicher Probleme (z. B. den Fragen nach Wesen, Funktionsweise und Personalbesetzung einer eventuellen Poussin-Werkstatt) anzunehmen, die ungelöst zurückgeblieben sind.

Henry Keazor

scher Blätter kaum zu behaupten vermögen. Auch die verso-Seite mit ihren Raumkonzeption und Figurenumriß extrem vage und verwaschen belassenden Schraffuren gibt zu Zweifeln Anlaß. Desgleich in ihrer Zuschreibung stilkritisch unbegründet die Zeichnungen R.-P., 578f., No. 298 und 299 (letztere eher Pierre Lemaire zuzuweisen) sowie R.-P., 632, No. 326.

⁶¹ Hier u. a. noch nicht aufgeführt: eine Zeichnung von der Hand des »Monsu Posino« mit einer »Beata Vergi-

ne con il Bambino S. Giovanni Battista, S. Elisabetta e S. Giuseppe con varij Puttini«, die der Architekt Carlo Fontana den Albani geschenkt haben soll – vgl. dazu Prospero Valenti Rodinò, S.: »I disegni di Casa Albani«, in: *Alessandro Albani patrono delle arti (Studi sul Settecento Romano IX)*, hrsg. von E. Debenedetti, Rom 1993, 15–69, hier besonders 19 (auf diese Erwähnung hat mich Frank Martin, Rom, freundlicherweise hingewiesen).