

»Je n'ay plus assez de joye ni de santé
pour m'engager dans ces sujets tristes«.

Gewaltdarstellungen bei Nicolas Poussin vor und nach 1638

VON

HENRY KEAZOR

»Ogni pittore dipinge sé«
Altes italienisches Sprichwort

I

Befaßt man sich allgemein mit dem Phänomen der Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert und befragt die entsprechenden Quellen – in einer ersten, noch gattungsunabhängigen Näherung – danach, wann, wo und warum in ihnen Gewalt explizit thematisiert wird, und wann, wo und warum hingegen eine eben solche Ausdrücklichkeit unterbleibt, so bietet sich dem suchenden Blick zunächst einmal der Begriff der Grenzüberschreitung als ein ordnendes Kriterium an: wo immer die Ausmaße, die Formen oder die Folgen ausgeübter Gewalt den Rahmen einer gesellschaftlich oder persönlich bindenden Norm zu durchbrechen scheinen, wird dies offensichtlich zum Anlaß von besonderen Erwähnungen, Beurteilungen oder Erörterungen genommen.

In der bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts findet sich die Thematisierung von Gewalt durch Künstler, Auftraggeber oder Kunsttheoretiker nur sporadisch; das zuvor flüchtig anskizzierte Kriterium der Grenzüberschreitung scheint dem zum Trotz auch hier zu greifen, läßt sich eines der illustrativsten Beispiele einer solchen Thematisierung – die poetische Reaktion des Dichters Giambattista Marino auf Guido Renis 1611 ausgeführtes Gemälde *Der bethlehemitische Kindermord* (Bologna, Pinacoteca Nazionale)¹ – doch eben gerade auf eine hier wahrgenommene

1 Die Untersuchung des Phänomens und der Entwicklung der Gewaltdarstellungen in den Werken Nicolas Poussins verdiente eigentlich eine eigene Studie, die sowohl sämtliche Gemälde und Zeichnungen des französischen Meisters berücksichtigte, als auch vergleichend die künstlerischen Zeugnisse seiner Zeitgenossen miteinbezöge. Eine solche Ausführlichkeit kann an dieser Stelle schon aus Platzgründen ebensowenig geleistet werden wie eine für die Erörterung eigentlich auch unabdingbare Vertiefung der Frage, welche unterschiedlichen Formen von Ge-

Normverletzung zurückführen. Letztere bestand, dem in seinem Urteil zwischen Lobpreis und Abscheu schwankenden Marino zufolge, darin, daß Reni seine sonst nur dem Schönen und Anmutigen geweihte Malerhand zur Darstellung einer blutigen Kampf- und Mordszene gebraucht und so Kunstgenuß mit Entsetzen gepaart hatte.²

Während ein allgemeiner Überblick über Gewaltdarstellungen in der Malerei des 17. Jahrhunderts nur eine anekdotische Kompilation zum Ergebnis hätte, zeigt bereits das hier angerissene Beispiel, um wieviel fruchtbarer die Auseinandersetzung mit einem einzelnen Künstler zu werden verspricht. Nicht jedoch der Bolognese Guido Reni, sondern der fast eine Generation jüngere Franzose und Wahrömer Nicolas Poussin bietet die für das 17. Jahrhundert fast einmalige Chance, einen Einblick in den ästhetischen Gesinnungswandel eines Malers zu gewinnen, der Gewalt in seinen Werken nicht nur darstellte, sondern auch bewußt darüber reflektierte.

II

»Vederete un giovane che à una furia di diavolo« [»Ihr werdet einen jungen Mann mit dem rasenden Temperament eines Teufels sehen«] – mit diesen verheißungsvollen Worten soll besagter Giambattista Marino

waltdarstellungen gegeneinander abgegrenzt werden müßten (z. B. das Zeigen lediglich angedrohter physischer Gewalt gegenüber der ausführlichen Schilderung tatsächlich verübter Aggressionsakte; hierbei ist zugleich das Vorwissen des Betrachters um Vorgeschichte, Verlauf und Folgen der auf einer literarischen Quelle fußenden Szene zu bedenken, ohne das die vorangegangene Differenzierung kaum durchführbar wäre: bei der Darstellung eines *Urteils Salomons* sowie eines *Bethlehemitischen Kindermordes* (Abb. 3) z. B. ist es unabdingbar, daß der Betrachter im ersteren Fall um die letztendliche Bewahrung des von der Zerteilung bedrohten Kindes, im zweiten Fall um die Rettungslosigkeit der Neugeborenen weiß). Die hier dargelegten Gedanken stellen insofern nur eine erste Annäherung dar, mit der einführend möglichst viele Aspekte grob umrissen, keinesfalls jedoch auch nur annähernd erschöpft werden sollen. Bezüglich des Eingangsmottos vgl. zuletzt Frank Zöllner, »Ogni Pittore Dipinge Sé« – Leonardo da Vinci and »Automimesis«, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 137-160. Zu dem Gemälde vgl. Stephen Pepper, *Guido Reni – L'Opera Completa*, Novara 1988, S. 40 f. und 230 f., Nr. 34.

² Vgl. Marinos (1619 erstveröffentlichtes) Madrigal *La Strage de' Fanciulli Innocenti di Guido Reni*, einsetzend mit dem Schreckensruf »Che fai, Guido? che fai?«: Giambattista Marino, *La Galeria*, Kritische Edition, hg. v. Giovanni Pozzi, Turin 1960, Bd. 1, S. 56, Nr. 14. Spätere Künstlerbiographen wie Bellori oder Malvasia zitierten die Verse sodann in ihren entsprechenden Viten Renis; vgl. dazu Pepper (wie Anm. 1), S. 230 f.

1624 seinen gerade erst in Rom angekommenen Schützling, den französischen Maler Nicolas Poussin, dem Kunstmäzen und Papstneffen, Kardinal Francesco Barberini, anempfohlen haben³. Eine solche Kennzeichnung überrascht zunächst einmal, sollte sie doch einen Künstler charakterisieren, der heute allgemein als »Klassizist«,⁴ als Schöpfer ausgewogener, klar, nüchtern und sorgfältig erarbeiteter Figuren- und Landschaftskompositionen verstanden und keinesfalls mit Szenen assoziiert wird, in denen eine »furia di diavolo« tobt.⁵ Freilich stützte sich schon das von Poussins erstem Biographen Giovan Pietro Bellori entworfene und bis in unsere Zeit größtenteils als verbindlich akzeptierte Poussin-Bild im wesentlichen auf die Schöpfungen der mittleren und späten Schaffensphase des französischen Künstlers, während die (heute auch überwiegend verlorenen) Werke der vor- und frühromischen Jahre kaum Erwähnung fanden.⁶ Möglicherweise aber brach sich die von Marino apostrophierte

3 Überliefert wird dieser Satz alleine von Roger de Piles in seinem 1699 zu Paris erschienenen *Abrégé de la vie des peintres* ..., zitiert hier nach der 1767 in Amsterdam u. a. verlegten Ausgabe, S. 420; die übrigen Chronisten Poussins – Bellori (wie Anm. 6), Félibien (wie Anm. 15) und Passeri (wie Anm. 34) – berichten hingegen, der Künstler sei durch Marcello Sacchetti in den Kreis Francesco Barberinis eingeführt worden, da Marino schon bald im Anschluß an Poussins Eintreffen in Rom nach Neapel abgereist sei. Passagen aus De Piles *Abrégé* finden sich abgedruckt bei Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris 1994, S. 207.

4 Vgl. nur als zwei zufällig herausgegriffene Vertreter einer Reihe von unzähligen Beispielen die Einschätzung Poussins als eines Vertreters des Klassizismus durch Walter Friedländer, in: Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*, Bd. 27, Leipzig 1933, S. 321-327, bes. S. 323 sowie den Untertitel des Buches von Konrad Oberhuber, *Poussin – The Early Years in Rome: The Origins of French Classicism*, New York 1988.

5 Vgl. auch Poussins Selbstcharakterisierung in einem Brief vom 7. April 1642 an seinen Freund und Mäzen Paul Fréart de Chantelou: »Mon naturel me contrainct de chercher et aimer les choses bien ordonnées fuians la confusion qui m'est ausi contraire et anemie comme est la lumière des obscurs ténèbres« [»Meine Natur zwingt mich dazu, die gut geordneten Dinge anzustreben und zu lieben, die Verwirrung jedoch zu fliehen, die mir ebenso zuwider und feindlich ist, wie das Licht den dunklen Schatten«]. Das Zitat folgt dem Abdruck der von Charles Jouanny herausgegebenen *Correspondance de Nicolas Poussin* (Archives de l'art français, *Nicolas Poussin*, Bd. 5), Paris 1911, S. 134, Brief Nr. 59. Freilich darf der Begriff der »furia« nicht einfach nur mit »Zorn« oder »Wut« übersetzt werden; trotzdem merkt Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris 1988, S. 102 ganz richtig an, daß Marino damit wohl auch beabsichtigte, »l'ardeur et le brio du jeune peintre« zu erfassen.

6 Unter den rund 62 von Bellori in seinen *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* ..., Rom 1672, S. 407-462 erwähnten Einzelwerken bzw. Œuvre-Gruppen (wie z. B. dem Zyklus der *Sieben Sakramente* für Cassiano Dal Pozzo) überwiegen

»furia« Poussins gerade in Darstellungen Bahn, die zu diesen von Bellori ignorierten und heute verschollenen Szenen gerechnet werden müssen. Auch wenn das Prädikat Marinos aufgrund der hohen Verlustquote an Frühwerken somit nicht mehr recht nachvollziehbar bleibt, so ist sein Epitheton doch vielleicht dazu geeignet, den Blick auf ein Phänomen innerhalb des Poussin'schen Œuvres zu lenken, dem bislang kaum Beachtung geschenkt wurde: der Darstellung physischer Gewalt.⁷ Einige wenige erhaltene Arbeiten aus eben der frührömischen Lebens- und Schaffensphase Poussins gewähren dabei zugleich zumindestens einen Einblick in den möglichen Stil und Charakter solcher Szenen, angesichts derer Marino sein Lob der »furia« formulieren konnte. Abgesehen von den Blättern der sogenannten Marino-Zeichnungen (Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen*, die Poussin um 1623 im Auftrage Marinos anfertigte⁸), ist es dabei vor allem eine um 1624 entstandene, drei Gemälde

die Arbeiten ab Mitte der dreißiger Jahre. Darüber hinaus nimmt Bellori in seinen Text nur Werke biblischen und mythologischen Gehalts auf, während er die erotischen Darstellungen aus dem frühen Schaffen Poussins mit Schweigen übergeht, obgleich ihre Kenntnis durch das interessierte zeitgenössische Publikum bezeugt ist: vgl. z. B. den um 1695 verfaßten *Discours sur les ouvrages des plus excellens peintres ...* des Loménie de Brienne, der sich Col. 253 ff. über ein Venus-Gemälde Poussins äußert, das er aufgrund der gewagten Darstellung der als »trop nud et trop immodeste« beschriebenen Göttin habe beschneiden müssen. Das Zitat nach einem Teilabdruck des Manuskriptes von Brienne bei Thuillier 1994 (wie Anm. 3), S. 204. Zum kunsttheoretischen und ästhetischen Hintergrund der von Bellori getroffenen Auswahl vgl. den Beitrag von Martina Hansmann, »Vive immagini celebri«. Le choix des œuvres et des artistes dans les »Vite« de Giovanni Pietro Bellori, in: *Les vies des artistes. Actes du Colloque du Louvre 1994*, Paris 1996, S. 125-147.

- 7 Ein solcher Diskurs über Gewaltdarstellung bei Poussin hat sich bislang stets nur ansatzweise entwickelt, wenn es um die Besprechung des *Kindermordes zu Bethlehem* (Chantilly, Musée Condé: Abb. 3) ging; vgl. dazu z. B. Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969, S. 170 f., S. 448 und S. 508 sowie Elizabeth Cropper, *Marino's »Strage degli Innocenti«*. Poussin, Rubens and Guido Reni, in: *Studi Secenteschi* 23 (1992), S. 137-166, hier insbes. S. 149 ff. Als Niederschlag der oben thematisierten »furia« Poussins wurde das *Kindermord*-Gemälde jüngst gedeutet durch Daniel Klébaner, *Tombeau de Nicolas Poussin*, Paris 1994, S. 11.
- 8 Zu ihnen vgl. Walter Friedländer u. Anthony Blunt, *The Drawings of Nicolas Poussin*, 5 Bde., Bd. 3, London 1953, S. 10 ff., Nr. 154-164 sowie Pierre Rosenberg u. Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin 1594-1665: Catalogue raisonné des dessins*, 2 Bde., Mailand 1994, Bd. 1, S. 8 ff., Nr. 2-13. Bereits in den Marino-Zeichnungen begegnet man der Darstellung von Gewalt: auf einem Blatt holt Merkur zum tödlichen Streich aus, um den schlafenden Argus zu erschlagen; eine andere Szene zeigt die mit einem Pfeilschuß in die Zunge durch Diana getötete Chione.

umfassende Gruppe biblischer Schlachtengemälde (Abb. 1),⁹ die es vermag, zumindestens eine Vorstellung davon zu vermitteln, was Marino an dem Maler als schätzenswert empfunden haben mochte – zeichnen sich diese ganz offensichtlich noch sehr ungeschickt komponierten Werke gegenüber ihren ausgereifteren Nachfolgern doch durch eine Expressivität aus, die sich nicht alleine aus dem dargestellten Kriegssujet erklärt, sondern darüber hinaus auch dem Personalstil des Künstlers verpflichtet ist, der eine Fülle heftig bewegter Figuren in fahlhellem Aufsicht eher schichtweise übereinandertürmt, denn im Raum zueinanderordnet. Von dieser Eigentümlichkeit einmal abgesehen, erweisen sich die frühen Kriegsdarstellungen Poussins jedoch als durchaus traditionell, sind die einzelnen Figuren motive und Gesten doch aufs engste dem vor allem im 16. Jahrhundert geprägten Typus des italienischen Schlachtengemäldes verhaftet, dessen Bildformeln vornehmlich in Florenz und Rom fixiert wurden:¹⁰ das Liniengeflecht erhobener Lanzenstangen, herbeisprengende berittene Anführer, zum tödlichen Streich ausholende Kämpfer, sterbend zu Boden sinkende Gegner, panisch Fliehende und auf sie anliegende Bogenschützen – Poussins Darstellung folgt dem üblichen Repertoire an Gewaltdarstellungen¹¹ und fügt ihm (so im hier abgebildeten Beispiel: Abb. 1) lediglich das Motiv des im Vordergrund ausgelegten Kopfes eines

9 Zu dem hier abgebildeten Gemälde *Josua besiegt die Amoriter* (Moskau, Museum Puschkin) sowie den beiden Szenen mit *Josua besiegt die Amalekiter* (St. Petersburg, Eremitage) und *Gideons Sieg über die Midianiter* (Vatikan, Pinakothek) vgl. Anthony Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin – A critical catalogue*, London 1966, S. 23 f., Nr. 29–31 sowie zuletzt Nicolas Poussin 1594–1665, Ausstellungskatalog Paris 1994, S. 134 f., Nr. 6 und 7. Bzgl. einiger, diese Schlachtengemälde teils begleitender, teils direkt vorbereitender Zeichnungen vgl. Rosenberg/Prat (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 24 ff., Nr. 14–17 sowie S. 38 ff., Nr. 21–25.

10 Vgl. z. B. die traditionsstiftenden Fresken im Palazzo Vecchio zu Florenz sowie in der Sala di Costantino des Vatikan; zu diesen Julian Kliemann, *Gesta dipinte – La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Silvana Editoriale 1993, S. 74 ff. sowie Rolf Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim u. a. 1979.

11 Nicht zufällig wurde die im Fitzwilliam Museum zu Cambridge aufbewahrte Kopie einer Vorzeichnung zu dem Gemälde in Moskau zunächst Giulio Romano zugeschrieben, der auch an der *Konstantinsschlacht* in der (in Anm. 10) erwähnten Sala di Costantino mitarbeitete. Zu dem Blatt vgl. Friedländer/Blunt (wie Anm. 8), Bd. 5, London 1974, S. 68, Nr. 388, wo es als authentische Vorzeichnung akzeptiert wird, während Rosenberg/Prat (wie Anm. 8), Bd. 2, die Komposition S. 826, Nr. R 217 m. E. zu recht aus dem Konvolut der Originalzeichnungen streichen.



Abb. 1: Nicolas Poussin, »Josua besiegt die Amoriter«.
Moskau, Museum Puschkin

Enthaupteten hinzu. Es erscheint – nun auf drei, in der Bildmitte liegende Köpfe gesteigert – rund vierzehn Jahre später in dem 1638 ausgeführten Gemälde des *Tempelbrandes zu Jerusalem* (Wien, Kunsthistorisches Museum: Abb. 2) wieder, mit dem die Reihe der Gewaltszenen bei Poussin (wenigstens in seinem malerischem Œuvre) zugleich ausklingt.¹² An dem *Tempelbrand*-Bild fällt jedoch auf, daß die Schilderung brutaler Kämpfe nun zunehmend in den Mittel- und Hintergrund gedrängt wird; zwar entdeckt man die oben beschriebenen Gewaltmomente auch in dieser Szene, doch fällt ihnen nun eher die Funktion zu, die im Vordergrund zu beiden Seiten auftretenden Protagonisten einem Bühnenprospekt gleich zu hinterfangen: was in den traditionellen Vorbildern folgenden biblischen Schlachten noch als Hauptthema ausgestaltet wurde, ist nun, in der einmaligen Illustration eines von Flavius Josephus überlieferten Momentes der jüdischen Geschichte¹³, zum Nebengeschehen geworden.

12 Zu dem Gemälde vgl. Blunt (wie Anm. 9), S. 29, Nr. 37 und Nicolas Poussin (wie Anm. 9), S. 260, Nr. 77.

13 Das Gemälde nimmt sich Flavius Josephus, *De Bello Judaico*, Bücher 5, 5 und 6, 4 zum Vorwurf; die dort geschilderte Ankunft des Feldherren Titus vor dem in

III

In seinem berühmt gewordenen sogenannten »Modus«-Brief aus dem Jahre 1647, einer Verteidigungsschrift gegenüber dem unzufriedenen Auftraggeber und Freund Paul Fréart de Chantelou, der Poussin bezichtigt hatte, andere Kunden mit schöneren Werken beliefert zu haben als ihn selbst, entwarf Poussin einen Kanon an Bildthemen, die er mit unterschiedlichen, der Musiktheorie entlehnten Stimmungsbegriffen oder »Modi« zu parallelisieren suchte;¹⁴ je nach Sujet müsse der Maler eine adäquate Darstellungsform wählen und zu den gemäßen Mitteln greifen, um die entsprechende Atmosphäre erzeugen – ernste und würdige Gegenstände verlangten eine »dorische« Stimmung, heitere und fröhliche Themen hingegen »ionische« Temperierung. Gewaltdarstellungen wie »guerres épouventables« [»entsetzliche Kriege«] schließlich seien in einer Weise umzusetzen, die er als »véhément furieux très-séuère« [»heftig, rasend, sehr ernst«] charakterisierte, »et qui rend les personnes étonnées« [»und welche die Personen in Erstaunen versetzt«].¹⁵ Poussin stellte Chantelou im gleichen Brief in Aussicht, noch vor Jahresablauf ein solches Bild im »phrygischen Modus« auszuführen – doch bezeichnenderweise führte er ein solches Werk nie aus: finden sich im Schaffen Poussins zuvor mit Schlachtenszenen, Heiligen-Martyrien und Interpretationen des bethlehemitischen Kindermordes (Abb. 3) immer wieder konkrete Darstellungen physischer Gewalt, so verschwinden diese mit dem 1638 ausgeführten *Tempelbrand von Jerusalem* (Abb. 2) fast vollständig aus den Gemälden des Künstlers. Nicht, daß er eine weitere Auseinandersetzung mit solchen Szenen abrupt verweigert hätte – schon im Rahmen des 1640 an ihn zusammen mit einer Einladung nach Paris ergangenen Auftrages zur Dekoration der Louvre und Tuileries verbindenden Grande Galerie

Flammen aufgehenden Tempel wurde zuvor – soweit überblickbar – von keinem anderen Künstler gestaltet: auch Andreas Pigler führt diesbezüglich in seinen Barockthemen: Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Budapest u. a. 1956, 2 Bde., Bd. 1, S. 481 ansonsten nur noch ein heute unbekanntes venezianisches Gemälde des 18. (?) Jahrhunderts an.

14 Zu Kontext, Rezeption und Forschungsgeschichte von Poussins »Modus«-Brief vgl. zuletzt Jennifer Montagu, *The theory of the musical modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992), S. 233-248.

15 Jouanny (wie Anm. 5), S. 374, Brief Nr. 156 vom 24. November 1647. Nichtsdestoweniger betont André Félibien in seinen *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres*, Bd. 4, Paris Trévoux 1725, S. 59, Poussin habe mit seinen Kriegsgemälden keine gewalttätigen Gefühle in deren Betrachter wecken wollen.



Abb. 2: Nicolas Poussin, »Der Tempelbrand zu Jerusalem«.
Wien, Kunsthistorisches Museum

entschloß er sich, Entwurfszeichnungen zu Szenen zu liefern, welche u. a. die Kämpfe des Herkules gegen die Zentauren und Amazonen sowie die Erschlagung von Kakus, Linus, Eryx, Kyknos, Sarpedon, Geryon, Eurytion, Mygdon und Amycos illustrieren sollten.¹⁶ Aber auch unabhängig von diesem Auftrag unternahm Poussin immer wieder Anläufe, biblische oder historische Begebenheiten zu gestalten, welche die Darstellung von Gewalt implizierten – doch bezeichnenderweise gediehen solche Projekte nach 1638 über das Stadium von Skizzen und Entwürfen nie mehr hinaus: die 1645 komponierte Szene mit einem *Freitod des Cato* z. B. wurde nie zu einem Gemälde ausgearbeitet.¹⁷ Analoges gilt für zwei gleichfalls 1645 bzw. 1647 in Angriff genommene Projekte, welche sich die ihre Kinder tötende Medea und den gewaltsam die Midianiter vom Brunnen vertreibenden Moses bei den Töchtern Jethros zum Thema ge-

¹⁶ Vgl. Jouanny (wie Anm. 5), S. 86, Brief vom 3. August 1641.

¹⁷ Zu der jetzt in Windsor befindlichen Zeichnung vgl. Friedländer/Blunt (wie Anm. 8), Bd. 2, 1949, Nr. 124 und Rosenberg/Prat (wie Anm. 8), Bd. 1, Nr. 139, wo das Blatt mit einer Datierung auf ca. 1638/40 m. E. je um ca. zehn Jahre zu früh datiert wird.

nommen hatten – obgleich beide Kompositionen bereits zur Ausführung vorbereitet waren, verzichtete Poussin zuletzt auf deren Umsetzung in die geplanten Bilder und brach die weitere Arbeit daran ab.¹⁸ Man gewinnt hieraus den Eindruck, Poussin habe es nur noch im Medium der Zeichnung vermocht, sich mit der Darstellung physischer Gewalt auseinanderzusetzen,¹⁹ wurden seine Herkules-Entwürfe für die Grande Galerie doch

18 Zu den *Medea*-Zeichnungen vgl. Friedländer/Blunt (wie Anm. 8), Bd. 3, 1953, S. 39 f., Nr. 223 und Rosenberg/Prat (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 546 f., Nr. 281 und 282; bzgl. der zahlreichen Vorstudien zu dem *Moses*-Gemälde vgl. Rosenberg/Prat (wie Anm. 8), S. 266, Nr. 137 sowie S. 582 ff., Nr. 300-305. Entgegen Blunt (wie Anm. 9), S. 163, L 65 (*Medea*) sowie S. 15 f., Nr. 17 und Rosenberg/Prat, S. 588, Nr. 303 (*Moses*) gelangte keine der Vorzeichnungen zur Ausführung: weder die von Blunt zitierte Bellori-Beschreibung des *Medea*-Blattes, noch die Nachstiche eines Entwurfes zu dem geplanten *Moses*-Bild stellen einen Garanten zur Verfügung, um die Existenz entsprechender, heute lediglich verschollener Gemälde anzunehmen. Bellori (wie Anm. 6) beschreibt auch S. 443 u. 447 drei Kompositionen, die nachweislich nur als Zeichnungen oder entsprechende Nachstiche vorlagen, ohne sie als solche kenntlich zu machen. Im Fall des *Moses*-Gemäldes läßt sich für dessen eventuelle Existenz nur eine Beschriftung ins Feld führen, die den Nachstich einer *Moses*-Vorzeichnung mit dem Vermerk »N. Poussin Pinxit« versieht (vgl. dazu: Georges Wildenstein, *Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle*, in: *Gazette des Beaux Arts* 1040-1043 (1955), S. 118, Nr. 14); eine frühere Edition dieses Stiches verzichtet jedoch auf diese Angabe und weist ihn mit »Ant. Stella del.« lediglich als Arbeit der Antoinette Bouzonnet-Stella aus. Da derartige Stichlegenden häufig dazu verwendet wurden, um die so bezeichnete Komposition mit Hilfe unzutreffender Angaben zu Person und Art des abgebildeten Werkes potentiellen Käufern attraktiver zu machen, ist deren Zeugnis mit dem allergrößten Mißtrauen zu begegnen. Daß gerade Antionette Bouzonnet-Stella, eine Nichte des Poussin-Freundes Jacques Stella, auf ihrem Stich nichts von der Existenz des *Moses*-Bildes vermerkt haben soll, stimmt des weiteren skeptisch. Betrachtet man schließlich den Stich selbst, so fällt auf, daß die männlichen und weiblichen Figuren je die gleichen Gesichtszüge tragen – da Poussin eine solche Praxis fremd ist und auch in den nach gesicherten Gemälden Poussins gestochenen Wiedergaben ein derartiges Phänomen nicht beobachtet werden kann, ist zu fragen, ob dieser Umstand nicht des weiteren dafür spricht, daß sich der Stecher zur Anfertigung seiner Reproduktion nicht eines ausgeführten Gemäldes, sondern der heute in Cambridge aufbewahrten Vorzeichnung (Rosenberg/Prat, wie Anm. 8, Nr. 305) bedient haben könnte, auf der die Gesichter der Personen nur vage angedeutet bleiben. Wie von mir in der Rezension der Pariser Poussin-Ausstellung (vgl. *Kunstchronik* 48 [1995], S. 358 f.) dargelegt, handelte es sich ferner bei dem *Moses*-Projekt möglicherweise um eine dann verworfene Alternative zu dem 1648 gemalten Bild *Rebecca und Elieser am Brunnen* (Paris, Louvre).

19 Der in Anm. 18 diskutierte Fall des Sujetwechsels von der *Verteidigung der Töchter Jethros durch Moses* zu einer Darstellung des Zusammentreffens von *Rebecca und Elieser am Brunnen* würde dies geradezu idealtypisch belegen: die Arbeit an den



Abb. 3: Nicolas Poussin, »Der bethlehemitische Kindermord«.
Chantilly, Musée Condé

von Gehilfen ausgearbeitet und realisiert, während die bereits oben erwähnten, durch präzise Zeichnungen vorbereiteten Kompositionen für Tafelgemälde ungenutzt liegen blieben.

In einem konkreten Fall sind die Motive für solch einen Arbeitsabbruch sogar überliefert: im Juni 1646 hatte Poussin ein *Kreuzigungs-* Gemälde vollendet,²⁰ zu welchem der Auftraggeber, Jacques de Thou,²¹ sogleich nach Lieferung des Werkes ein Pendant mit einer *Kreuztragung*

Entwurfszeichnungen zu dem kampfbeherrschten *Moses*-Bild wurde zugunsten der friedlichen *Rebecca und Elieser*-Szene aufgegeben, die Poussin dann auch tatsächlich als Gemälde ausführte.

²⁰ Jouanny (wie Anm. 5), S. 338, Brief Nr. 139 vom 3. Juni 1646. Zu dem heute in Hartford, Connecticut (Wadsworth Atheneum) gezeigten Gemälde vgl. Blunt (wie Anm. 9), S. 55, Nr. 79, Nicolas Poussin (wie Anm. 9), S. 355, Nr. 146.

²¹ Zu dessen Person und Ämtern vgl. Anthony Blunt, Nicolas Poussin, New York 1967, S. 213.

bestellte. Der Maler machte sich zwar unmittelbar daran, einen entsprechenden Entwurf auszuarbeiten, vollendete diesen jedoch nicht,²² sondern schrieb an den als Vermittler zu De Thou fungierenden Malerfreund Jacques Stella bezüglich der Darstellung des unter dem Kreuz zu Boden stürzenden und von Stockhieben bedrohten Christus: »Je n'ay plus assez de joye ni de santé pour m'engager dans ces sujets tristes. Le Crucifiement m'a rendu malade, j'y ai pris beaucoup de peine, mais le porte croix acheveroit de me tuer. Je ne pourrois pas résister aux pensées affligeantes et sérieuses dont il faut se remplir l'Esprit et le coeur pour réussir à ces sujets d'eux mesmes si tristes et lugubres. Dispensez m'en donc s'il vous plaist.« [»Ich bin nicht mehr freudig und gesund genug, um mich mit solch traurigen Themen zu beschäftigen. Die Kreuzigung hat mich krank gemacht, ich habe sehr darunter gelitten, aber die Kreuztragung würde mich ganz umbringen. Ich könnte mich der betrüblichen und ernsten Gedanken nicht erwehren, mit denen man Geist und Herz erfüllen muß, um solche an sich schon traurigen und grauenhaften Themen zu bewältigen. Bitte befreien Sie mich also davon.«].²³

Diese durch Krankheit und Niedergeschlagenheit bewirkte Abscheu vor solchen als unerträglich empfundenen Szenen, die Poussin bis zu der Weigerung trieb, sich weiterhin im Rahmen eines Schaffensprozesses mit derartig quälenden »sujets [...] tristes et lugubres« auseinanderzusetzen: hatte sie den Maler vielleicht auch in den anderen Momenten dazu veranlaßt, seine kurz vor der Ausführung stehenden Gemälde im Stadium der Vorzeichnung liegenzulassen? In der Tat war bereits mit der *Kreuzigung* einer der ab Mitte der 40er Jahre zunehmend seltener werdenden Fälle gegeben, in denen Poussin sich trotz eines als unangenehm empfundenen Sujets überhaupt noch zu dessen Ausführung hatte verpflichten lassen.²⁴ Im Umgang mit einigen anderen Privatkunden hingegen legte er ein bemerkenswertes Selbstbewußtsein hinsichtlich der Auswahl und

22 Zu der in Dijon, Musée des Beaux-Arts aufbewahrten Kompositionsskizze vgl. Friedländer/Blunt (wie Anm. 8), Bd. 1, 1939, Nr. 65 und Rosenberg/Prat (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 558, Nr. 288, wo erstmals treffend auf jene Merkmale der Zeichnung hingewiesen wird, die als eindeutige Indizien eines abrupten Arbeitsabbruches gelesen werden können.

23 Überliefert durch eine Passage in Loménie de Briennes *Discours* (wie Anm. 6), Col. 229, hier zitiert nach Thuillier 1994, S. 203.

24 »[...] le crucifix de Monsieur de Thou [...] m'a embarassé grandement« [»... die Kreuzigung des Herrn de Thou ... hat mich enorm belastet«], klagte Poussin am 3. Juni 1646 in einem Brief an Paul Fréart de Chantelou: vgl. Jouanny (wie Anm. 5), S. 339, Brief Nr. 139.

Gestaltung von Bildthemen an den Tag: so schrieb er am 24. November 1647 an Paul Fréart de Chantelou, daß er sich auf dessen Einsatz hin zwar dazu entschlossen habe, den Auftrag eines Monsieur de Lysle anzunehmen, fügte jedoch sogleich kategorisch hinzu, daß er dessen Bestellung so handhaben werde, als fertige er etwas für sich selbst an, »sans m'assuettrir dauantage aux caprise d'autrui« [»ohne mich weiterhin den Launen Anderer zu unterwerfen«].²⁵ Tatsächlich läßt sich anhand der ab 1638 ausgeführten Gemälde eine auffällige Verschiebung hinsichtlich der von Poussin interpretierten literarischen Vorlagen beobachten: zwar griff der französische Meister mit seinen Darstellungen biblischer Geschichten, mythologischer Dichtungen und historischer Berichte auf die gleichen Quellen wie vor 1638 zurück, doch wählte er nun Episoden daraus aus, bei denen eine Darstellung von Gewalt weitestgehend entfiel.²⁶ Dies bedeutete freilich nicht, daß es ab sofort nur noch friedlich und harmnisch in Poussins Gemälden zuing; tatsächlich wurde die Gewalt nicht gänzlich aus ihnen getilgt, jedoch erscheint sie nun mit stark verändertem Akzent: schilderte Poussin zuvor in seinen Schlachtengemälden

25 Vgl. Jouanny (wie Anm. 5), S. 371, Brief Nr. 156. Geplant war eine Darstellung der das Rote Meer durchquerenden Israeliten.

26 Während die Marino-Zeichnungen Dichtungen aus Ovids *Metamorphosen* illustrieren, schildern die frühen Schlachtenbilder Episoden aus Exodus (*Josua*, Josua (*Josua*) und dem Buch der Richter (*Gideon*). Der *Bethlehemitische Kindermord* (Abb. 3) nimmt sich die Überlieferung des Matthäus-Evangeliums, der *Tempelbrand* (Abb. 2) schließlich die Berichte des Flavius Josephus zur Quelle. In den gleichen Werken fand Poussin nach 1638 den Stoff zu seinen späteren Gemälden, bevorzugte nun jedoch andere Texte daraus: vgl. z. B. die durch Abschnitte der Bücher Genesis, Ruth und Numeri angeregten *Vier Jahreszeiten* (Paris, Louvre) aus den Jahren 1660/64, seine dem Buch Exodus verpflichteten Gemälde der *Mannalese* von 1638/39 (Paris, Louvre) und des *Quellwunders* von 1649 (St. Petersburg, Eremitage), die dem Evangelium des Matthäus folgende Schilderung der *Blindenheilung* von 1650 (Paris, Louvre) und seine Interpretation der von Flavius Josephus in den *Antiquitates* erzählten Kindheitsgeschichten Mosis von 1643/44 (Woburn Abbey) und 1645 (Paris, Louvre). Ovids *Metamorphosen* schließlich erweisen sich bis hin zu seinem letztem, unvollendetem Bild *Apollo und Daphne* (Paris, Louvre) als von Poussin am häufigsten konsultierte Inspirationsquelle. Zu Poussins Auswahlkriterien in seinen späteren Schaffensjahren vgl. auch die Bemerkung von Blunt, Nicolas Poussin (wie Anm. 21), S. 167, wo er darauf hinweist, daß Poussin mit seinem Gemälde *Tod des Eudamidas* (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst) zur Illustration der Freundschaftstugend just jene Geschichten aus Lukians *Toxaris* verwarf, die von getöteten oder verstümmelten Helden erzählen; stattdessen wählte er die Episode des friedlich in seinem Bett sterbenden Eudamidas.

(Abb. 1), Märtyrerbildern (Abb. 3) und historischen Szenarien wie dem *Tempelbrand* (Abb. 2) eindeutige, von Menschen gegen Menschen verübte Aggressionsakte, so wird Gewalt in den späteren Werken nur noch sehr mittelbar sichtbar. Gezeigt wird nun nicht mehr deren direkte Ausübung *in actu*, sondern entweder gelangen nun nur noch deren dramatische, sich bedrohlich zuspitzende Vorgeschichten (so z. B. in dem 1649 entstandenen Gemälde *Das Urteil Salomos* aus dem Louvre, Paris²⁷) oder aber die Wirkungen und Folgen solcher Gewalt zur Darstellung (siehe dazu die 1659 gemalte *Landschaft mit Herkules und dem erschlagenen Kakus* in der St. Petersburger Eremitage, wo Sieger und Besiegter nur noch im Hintergrund einer ansonsten friedlichen Szenerie erscheinen)²⁸. Darüber hinaus aber schlug Poussin einen weiteren, neuartigen Weg ein, indem er das durch künstlerische Ahnen wie Annibale Carracci und Domenichino ästhetisch vorbereitete und als Gattung etablierte Landschaftsgemälde dazu verwendete, um nun auch Natur und Schicksal als unerbittliche Instanzen auftreten zu lassen, die ihre Gewalt gegenüber dem Menschen mitunter grausam ausüben.²⁹ So kündigt sich mit der von einer Schlange erschreckten Dienerin und dem in Rauch aufgehenden Festungsgebäude in der 1650 entstandenen *Landschaft mit Orpheus und Eurydice* (Paris, Louvre)³⁰ unheilvoll der baldige Tod der frisch getrauten Ehefrau des Sängers an, die durch einen unglücklichen Zufall auf das Reptil treten und von ihm gebissen werden wird; in der *Schlangens-Landschaft* von 1648 (London, National Gallery: Abb. 4)³¹ hat eine riesige Schlange ihr Opfer bereits getötet, während ein Zeuge des Vorganges voller Entsetzen flieht.

Mit dieser Transposition der Gewalt ins Überpersönlich-Schicksalshafte vollendet sich ein Abstraktionsvorgang, der bereits mit Poussins stillschweigendem Entschluß einsetzte, keine zeitgenössischen Ereignisse darzustellen. Im Unterschied zu seinen Landsleuten und Kollegen wie

27 Zu dem Bild vgl. Blunt (wie Anm. 9), S. 28 f., Nr. 35 und Nicolas Poussin (wie Anm. 9), S. 416 f., Nr. 183.

28 Vgl. Blunt (wie Anm. 9), S. 115 f., Nr. 158 und Nicolas Poussin (wie Anm. 9), S. 507 f., Nr. 235.

29 Vgl. dazu grundsätzlich: Richard Verdi, Poussin and the »Tricks of Fortune«, in: Burlington Magazine 124 (1982), S. 681-685.

30 Vgl. Blunt (wie Anm. 9), S. 122, Nr. 170 und Nicolas Poussin (wie Anm. 9), S. 409 f., Nr. 180.

31 Vgl. Blunt (wie Anm. 9), S. 143, Nr. 209 und Nicolas Poussin (wie Anm. 9), S. 406 ff., Nr. 179.



Abb. 4: Nicolas Poussin, »Landschaft mit einem von einer Schlange Getöteten«.
London, National Gallery

z. B. George de La Tour³² oder Jacques Callot³³ verweigerte Poussin die künstlerische Gestaltung des persönlich erlebten oder bekannten Alltags: obgleich er selbst bald nach seiner Ankunft in Rom 1624 ein Opfer franzosenfeindlicher Gewalt wurde (und dabei nur knapp einer Verstümmelung entging, die das frühzeitige Ende seiner Künstlerlaufbahn bedeutet hätte),³⁴ erscheinen Momente der Aggression und Gewalt in

32 Vgl. z. B. dessen Genre-Gemälde *Streit der Musikanten* (Malibu, Kalifornien: J. Paul Getty Museum), in dem ein erblindeter Leierspieler mit gezücktem Messer auf einen Blasmusikanten losgeht; zu dem auf 1625/30 datierbaren Werk sowie seinen ikonographischen Vorläufern vgl. Pierre Rosenberg u. Marina Mojana, *Georges de La Tour – Catalogo Completo*, Florenz 1992, S. 33, Nr. II.

33 Vgl. die Sektion »La guerre« in Jacques Callot 1592-1635, Ausstellungskatalog Nancy 1992, S. 347 ff., insbesondere S. 392 ff.

34 Giambattista Passeri berichtet in seinen 1772 zu Rom erschienenen *Vite de' pittori, scultori ed architetti* ..., hg. v. Jakob Hess, Leipzig 1934, S. 324, Poussin sei bald nach seiner Ankunft in Rom eines Abends auf einige römische Soldaten gestoßen, die ihn und seine beiden französischen Begleiter mit dem Degen bedroht hätten; während seinen Landsleuten die Flucht gelang, fand Poussin sich in großer Bedrängnis: er mußte sich mit seiner Zeichenmappe gegen die auf ihn zielenden Schläge schützen, »e poco mancò che non ricevesse un taglio di spada tra il dito indice, et il medio della mano destra, e se la spada non fosse calata di piatto gli succedeva questa gran disgrazia«. Passeri zufolge gelang es Poussin schließlich nur mit

seinem Werk bis 1638 ausschließlich im Rahmen biblisch, mythologisch oder historisch legitimer Szenen.³⁵ Nach 1638 wird dann auch die konkrete Schilderung solcher Gewalttaten aus den Gemälden Poussins ausgeschlossen, indem nun nur noch deren Vor- oder Nachgeschichte erzählt wird. Zugleich wird die dabei wirksame Gewalt entpersonalisiert und ins Übermenschliche erhoben, wenn sie nun nicht mehr von Menschen gegenüber Menschen ausgeübt, sondern von einer übermächtigen Natur, einem unentrinnbaren Schicksal ausgeht, die den hilflosen Menschen mit Tod und Vernichtung bedrohen. Daß Poussin in eben diesen Jahren tatsächlich eine solche Einstellung – auch gegenüber den eigenen Zeitumständen und dem persönlichen Lebensschicksal – entwickelte, belegen Briefstellen, in denen er die politischen Wirren z. B. mit einem Zyklopen vergleicht, vor dessen blutverschmierten Händen man sich (nach dem Vorbild des listenreichen Odysseus) am besten unter Schafsfell verberge.³⁶ Das die Zufälle des Lebens lenkende Schicksal hingegen erschien ihm als eine »folle aveugle« [»blinde Verrückte«], deren Untaten ihn auf die Idee brachten, dem Zyklus der für Chantelou gemalten »Sieben Sakramente« eine Serie von »Anti-Sakramenten« entgegenzustellen, »où fussent représentées viuement les plus estranges tours que la fortune aye jamais joué aux hommes, et particulièrement à ceux qui se sont moqués de ses efforts« [»wo anschaulich die seltsamsten Streiche dargestellt würden, die das Schicksal seither den Menschen, insbesondere denjenigen gespielt hat, die sich über ihre Bemühungen lustig gemacht haben«].³⁷ Poussins stoizistische Gesinnung wird schließlich

Hilfe gezielter Steinwürfe, sich seiner Verfolger zu entledigen. Hintergrund dieses anti-französischen Übergriffes bildete die italienische Empörung über die 1625 erfolgte Besetzung des Veltlins durch die Truppen Richelieus. Ähnliche Begebenheiten scheinen sich im Rom dieser Jahre jedoch durchaus nicht selten zugetragen zu haben: Thuillier, Nicolas Poussin (wie Anm. 5), S. 100 führt eine Episode an, in der ein junger französischer Maler, Pierre Brébiette, schon bald nach seiner Ankunft in der Ewigen Stadt eines ärztlichen Besuches bedarf, um seine »blessures à la face reçues de trois Espagnols« verbinden zu lassen, die der herbeigerufene Mediziner als »fort graves« einschätzte.

35 Analoges gilt – *mutatis mutandis* – für Poussins Landschaftsgemälde, von denen Egon Friedell in seiner Kulturgeschichte der Neuzeit, [1927-31] München 1976, 2 Bde., Bd. 1, S. 519 treffend bemerkt: »[...] was er malt, ist immer eine antike Gegend. Während auf der Bühne die toten Römer in Reifrock und Perücke auf-treten, trägt auf der Leinwand die lebende Natur Toga und Kothurn [...]«.

36 In einem Brief vom 24. Mai 1649 an Paul Fréart de Chantelou, Jouanny (wie Anm. 5), S. 399, Brief Nr. 171.

37 In einem Brief vom 22. Juni 1648 an Paul Fréart de Chantelou, ebd., S. 384, Brief Nr. 162.

deutlich, wenn er sodann den pädagogischen und moralischen Nutzen dieser Gemälde der sieben »Anti-Sakramente« formuliert: »[...] rapellant l'homme par leur veue à la considération de la vertu et de la sagesse qui faut aquérir pour demeurer ferme et immobile aux efforts de cette folle aueugle« [»den Menschen bei ihrem Anblick an die Betrachtung von Tugend und Weisheit erinnernd, die es zu erwerben gilt, um gegenüber den Anstrengungen dieser blinden Verrückten fest und unbeweglich zu bleiben«].³⁸ Diese Haltung, Unglücksfällen und Widrigkeiten ungerührt, gelassen zu begegnen, spricht immer wieder aus Poussins Briefen, so etwa, wenn er Chantelou angesichts eines diplomatischen Unglücks zu trösten versucht: »C'est une chose si commune aux hommes que les misères et disgraces que je m'émerueille que les hommes d'esprit s'en fachent et ne s'en ris plustost que d'en soupirer« [»Dies ist eine unter den Menschen ebenso allgemein verbreitete Sache wie Elend und Mißgeschick, daß ich mich darüber wundere, daß geistvolle Menschen sich darüber ärgern und nicht, anstatt darüber zu seufzen, darüber lachen«].³⁹ Lachen soll man anstatt zu seufzen, stellen Welt und menschliches Leben doch nichts anderes dar, als ein »têatre«,⁴⁰ eine »Comédie«, ⁴¹ die man sich aus einem stillen Winkel ansehen solle,⁴² »pour [...] pouuoir gouster les gestes des acteurs« [»um ... die Gebärden der Schauspieler genießen zu können«].⁴³

38 Ebd. Zu den Quellen und Vorbildern einer solchen stoizistischen Gesinnung vgl. Blunt, Nicolas Poussin (wie Anm. 21), Kapitel IV: Poussin and stoicism, S. 157-176.

39 In einem Brief vom 9. Juni 1643 an Paul Fréart de Chantelou, Jouanny (wie Anm. 5), S. 197, Brief Nr. 83.

40 In einem Brief vom 21. Dezember 1643 an Paul Fréart de Chantelou, ebd., S. 235, Brief Nr. 96.

41 In einem Brief vom 17. Januar 1649 an Paul Fréart de Chantelou, ebd., S. 395, Brief Nr. 168. Auch in seinem an Chantelou gerichteten Schreiben vom 8. Oktober des gleichen Jahres gebraucht Poussin die Metaphern der »comédie« und des »têatre«, um die zeitpolitischen Umstände zu kommentieren. Vgl. ebd., S. 409, Brief Nr. 176.

42 Vgl. den in Anm. 41 aufgeführten Brief vom 17. Januar 1649.

43 Vgl. Anm. 40. Zu Quelle und Nachleben dieses antiken, im 17. Jahrhundert wieder weitverbreiteten Gedankens vgl. Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern u. a. 1978, S. 148-154, § 5: Schauspielmetaphern. Auch in Calderón de la Barca's *Großem Welttheater* (hier zitiert in der durch Joseph von Eichendorff besorgten Übersetzung in: Joseph Freiherr von Eichendorff, Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften, 4 Bde., Bd. 3, Stuttgart 1958, S. 368 bzw. 359) wirkt diese Idee fort: mit den von der Figur der »Welt« gesprochenen »Und das dieses ganze Leben / Eben nur ein Schauspiel vorstellt, / Oh, so werde dem wie jenem / Nachsicht hier wie dort zum Lohne«, schließt das

Die Welt: ein Theater; ihre Fährnisse und Schläge: vereitelnde Eingriffe eines blinden und wahnsinnigen Schicksals in die Bemühungen von Menschen, die eine von Sünde und Betrug regierte Welt bewohnen müssen⁴⁴ – vor diesem Hintergrund sowie angesichts der Poussin ab 1643 gehäuft quälenden Krankheitsattacken⁴⁵ ist vielleicht auch Poussins zunehmende Abneigung zu verstehen, Gewaltszenen in seinen Gemälden den gleichen Platz einzuräumen wie zuvor. Doch Gewalt und Aggression werden nicht einfach ignoriert: stellvertretend auch für die unter Menschen ausgeübte Gewalt, finden sie sich nun häufig an die überpersön-

Stück, dessen ganze Struktur auf dem Konzept aufbaut, daß »der Meister« den unterschiedlichen Darstellern ihre je adäquaten Rollen zuweist. Mit Poussins Anschauungen teilt sich das Spiel darüber hinaus weitere Parallelen, so etwa den Gedanken, daß der Mensch über jedweden Besitz nur leihweise verfügt. Vgl. dazu Poussin in einem Brief an Paul Fréart de Chantelou vom 9. Juni 1643, Jouanny (wie Anm. 5), S. 197, Brief Nr. 83: »Nous n'auons rien en propre nous tenons tout à louage« [»Nichts gehört uns wirklich, wir haben alles nur geliehen«]; bei Calderón spricht die »Welt« zu dem von ihr entkleideten »König« (S. 42): »Weil's nicht verliehn dir wurde, nur geliehen / Für kurze Frist, bis du dein Spiel gendet.« Da Caldérons Stück erst 1675 gedruckt wurde, liegt hier wohl keine Übernahme, sondern ein Parallelismus vor, der wohl auf die beiden Autoren zugrundeliegende stoizistische Gesinnung zurückzuführen ist – ähnliche Gedanken formuliert z. B. der stoische Philosoph Epiktet in seinem *Encheiridion*, § 17: »Das Leben ein Schauspiel« (vgl. u. a. die von Kurt Steinmann besorgte Ausgabe im Reclam-Verlag Stuttgart 1992, S. 24, Anm. 19). Zur literarischen Tradition dieser Schauspielmetapher vgl. auch den Exkurs von Peter Rusterholz in seinem Buch *Theatrum Vitae Humanae – Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes* (Philologische Studien und Quellen 51), Berlin 1970, S. 144 ff.

44 Poussin beklagt in einem an Paul Fréart de Chantelou gerichteten Brief vom 2. August 1648 »la malignité du Cière«, aus dem Tugend, Gewissenhaftigkeit und Religion verbannt seien, während allerorten Sünde, Schurkerei und Eigennutz regierten: vgl. Jouanny (wie Anm. 5), S. 386, Brief Nr. 163.

45 Vgl. ebd., S. 221, 260, 342, 378. In einem Brief vom 13. September 1648 berichtete Poussin erstmals von den Anzeichen eines Nervenleidens, das sich in einem zunehmend schwereren Zittern seiner Hand manifestierte: ebd., S. 388 f., Brief Nr. 164. Diese Behinderung erschwerte die künstlerische Arbeit sowie das Abfassen von Briefen immer mehr (vgl. Jouanny, wie Anm. 5, S. 422, 449, 450): »Jei si grande difficulté a escrire pour le grand tremblement de ma main [...] il me faut huit jours pour escrire une méchante lettre à peu à peu deus ou trois lignes à la fois« [»Ich habe wegen des schweren Zitterns meiner Hand große Schwierigkeiten, zu schreiben ... Ich brauche acht Tage, um nach und nach, jedesmal zwei oder drei Zeilen am Stück, einen elenden Brief zu schreiben«], klagte der Geplagte am 16. November 1664 (Jouanny, S. 460, Brief Nr. 208). Im Januar 1665 teilte Poussin dann Félibien mit, daß er die Malerei aufgegeben habe, »per l'impotenza e tremore della mano«, wie Bellori (wie Anm. 6), S. 444 ergänzt.

lichen Instanzen von Natur und Schicksal delegiert. Die so geschilderten Szenen sollen nun dazu dienen, den Kunstverständigen nicht nur zu erfreuen, sondern ihn darüberhinaus auch daran gemahnen, über den Untaten, Widrigkeiten, Unfällen und Katastrophen der Umwelt nicht Tugend und Weisheit zu vergessen, die dabei behilflich sein können, »ferme et immobile«⁴⁶ zu bleiben.

IV

Im Werk Nicolas Poussins lassen sich also die mit dem Verlauf seines Lebens wechselnden Strategien ablesen, die er als Reaktion auf sowohl alltäglich und direkt erfahrene wie lediglich mittelbar wahrgenommene Gewalt ausprägte: unterließ er es während seines gesamten Schaffens, Schilderungen zeitgenössischer Aggression zu gestalten, so nahm er doch bis 1638 durch antike oder biblische Stoffe legitimierte Gewaltdarstellungen in seine Gemälde auf. Die von ihm angestrebte Zurückgezogenheit vor einer zunehmend als bedrohlich, falsch und eitel empfundenen Welt im Verbund mit seiner gleichzeitigen Hinwendung zum philosophischen Konzept des Stoizismus sowie eine ihn immer stärker einschränkende und quälende Krankheit führten ihn schließlich zur Ablehnung derartiger Szenen. Gewalt scheint in seinen Gemälden ab sofort nur noch als Spur von bereits Geschehenem oder aber als latente Bedrohung auf, die den Betrachter an die eigene existentielle Schutzlosigkeit und Gefährdung gemahnen soll – Unglück und Gewalt werden nun nicht mehr selbst vorgeführt, doch wird auf sie eingestimmt, um einen Reflexionsprozess in Gang zu setzen, denn: »toutes vos actions estant conduittes par le moyen de la raison vous ne poués rien faire qui n'aye une fin vrayement vertueuse« [»wenn alle Ihre Handlungen durch das Mittel der Vernunft geleitet werden, können Sie nichts tun, das nicht zu einem wirklich tugendhaften Ziel führte«].⁴⁷

46 Vgl. Anm. 39.

47 In einem Brief an Paul Fréart de Chantelou vom 8. April 1644, Jouanny (wie Anm. 5), S. 260.