

# Noch einmal: Poussin und Deutschland

Henry Keazor

Frankreich, England, Italien: Dieser geographische Dreiklang wirkt sogleich vertraut, wenn man sich mit Nicolas Poussin befasst – nicht umsonst findet man innerhalb der seiner Erforschung gewidmeten Literatur auch immer wieder Buchtitel mit Formulierungen wie z.B. »Poussin and Rome«, es wird in Aufsätzen gefragt: »Poussin, peintre français ou peintre romain?«, und man spürt der »Situation de Poussin dans la France et l'Angleterre des XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles« nach – dies alles übrigens nicht zufällig Publikationen, die im Kontext jener Feierlichkeiten zum 400. Geburtstag des Malers erfolgten, die 1994/95 in Frankreich, England und Italien abgehalten wurden.<sup>1</sup>

Aber: Poussin und Deutschland? Die Formulierung erscheint zunächst ungewohnt. Sicherlich: Auch in Deutschland ist der Maler nicht zur Gänze unbekannt und wird – innerhalb eines gewissen Rahmens – sogar geschätzt, doch kann er hier keinesfalls als ebenso berühmt oder angesehen gelten wie in Frankreich (seiner Heimat), Italien (seiner Wahl- und Arbeitsheimat) und sogar England, das – rein von der Biographie des Künstlers ausgehend – eigentlich keinen Anlass hätte, in Nationalitätsfragen empfindlich zu sein; wie sensibel man jedoch selbst dort auf Vereinnahmungsversuche reagiert, macht die Tatsache deutlich, dass Pierre Rosenberg beschloss, seinen Beitrag zum Katalog der Londoner Ausstellung 1995 nicht mit »Poussin, French Painter« zu überschreiben, sondern – unter Rücksichtnahme auf den Umstand, dass ein solcher Titel »would still shock our British friends« – zur neutraleren Formulierung »Poussin at the Louvre« griff.

Es fügt sich mithin ins Bild, dass der Maler 1994/95 in Frankreich, Italien und England durch große Ausstellungen und Kongresse geehrt wurde, während in Deutschland keine vergleichbaren Anstrengungen unternommen wurden. Und selbst, wenn dergleichen realisiert worden wäre: Könnte man sich vorstellen, dass für eine Poussin-Ausstellung in Deutschland in der gleichen Weise geworben werden könnte, wie es 1995 die Royal Academy of Arts in London tat, als sie eine Zeitungskritik mit den an potentielle Besucher adressierten Worten zitierte: »You must be blind, ill or mad not to go and see it!«? Dem ließen sich die Sätze gegenüberstellen, die Otto Grautoff 1914 in der Einleitung seiner Poussin-Monographie (der ersten in deutscher Sprache und zugleich der ersten überhaupt, die ein kritisch kommentiertes und zusätzlich illustriertes Werkverzeichnis aufwies) formulierte [Hervorhebungen vom Autor]: »Nicolas Poussins Name hat in Deutschland keinen guten Klang. ... Wir glauben, ihm die Achtung nicht versagen zu dürfen; doch

<sup>1</sup> »Poussin and Rome« ist z. B. der Beitrag überschrieben, den Anthony Blunt zum Katalog der 1977 in Rom veranstalteten Poussin-Ausstellung beisteuerte; *Poussin et Rome* ist jedoch auch der 1996 veröffentlichte Band mit den Beiträgen eines 1994 in Rom an der Biblioteca Hertziana und der Villa Medici abgehaltenen Kongresses betitelt; die Frage nach der Nationalität stellte Jacques Thuillier bereits in den Katalogen zu den Ausstellungen 1977/78 in Rom und Düsseldorf wie erneut zu Beginn seiner 1994 vorgelegten, schlicht *Poussin* überschriebenen Monographie; im Katalog zu der französischen Poussin-Ausstellung, 1994 im Pariser Grand Palais, untersucht Richard Verdi die Rezeption Poussins im England und Frankreich des 18. und 19. Jahrhunderts.





Abb. 1 Balthus als Direktor der Villa Medici bei der Eröffnung einer Ausstellung von Auguste Rodin im Mai 1967 in Rom

2 Vgl. dazu den Ausstellungskatalog zur Pariser Poussin-Ausstellung 1994 im Grand Palais, S. 260, Nr. 77

glauben wir ihn nicht warm bewundern und lieben zu können. In Frankreich, seinem Vaterlande, ist es anders.«

Grautoff lieferte sogleich auch selbst eine Begründung für dieses schwierige Verhältnis: »Der Mangel an Originalwerken seiner Hand in unsern Galerien. Zu einer Zeit, in der sein Ansehen am höchsten stand, im siebzehnten Jahrhundert und zur Zeit Winckelmanns bis in das erste Zehntel des neunzehnten Jahrhunderts hinein, lag Deutschland infolge vielfältiger Kriege materiell danieder. Da in den ruhigen Zwischenperioden sich nur wohlhabende fürstliche Galerien um den Ankauf von Kunstschätzen bemühen konnten, standen den Deutschen für die Einführung in Poussins Kunst nur die wenigen im achtzehnten Jahrhundert in die kurfürstlich sächsischen, in die kurfürstlich bayrischen Galerien und die in die königlich preußischen Schlösser gelangten Bilder zur Verfügung.«

Immerhin: Es ist demgegenüber festzuhalten, dass Poussin seinen Weg auch in Frankreich erst wieder machen musste, wo er der Öffentlichkeit zunächst als langweilig, verstaubt, pedantisch und (im negativen Sinn) akademisch galt, weshalb es bis 1960 dauerte, ehe man ihm erstmals eine große Ausstellung im Louvre widmete; keine 20 Jahre später, 1978, fand in Düsseldorf die erste Poussin-Retrospektive in Deutschland statt – dies freilich, wie der damalige Direktor der die Schau beherbergenden Kunsthalle, Jürgen Harten, im Vorwort des begleitenden Kataloges einräumte, nicht etwa auf eigene Initiative, sondern mehr als Übernahme einer Ausstellung, die der Louvre dem scheidenden Direktor der Villa Medici in Rom, dem Künstler Balthus (Abb. 1), als Hommage ein Jahr zuvor in Italien organisiert hatte. Und dank Balthus, der sich – als Verehrer der Kunst Poussins – eine solche Ausstellung gewünscht hatte, gelang es der Düsseldorfer Kunsthalle, ihr übliches Betätigungsfeld – die Kunst des 20. Jahrhunderts – mit dem Unterfangen zu verknüpfen, Poussin der deutschen Öffentlichkeit vorzustellen (die 1977 in der Villa Medici veranstaltete vorangegangene Schau war zugleich auch – wie Pierre Rosenberg im Vorwort des italienischen Katalogs überrascht feststellte – die erste, die Poussin bis dato in Italien gewidmet worden war).

In seinem für die Düsseldorfer Ausstellung verfassten Katalogbeitrag »Poussin und Deutschland« nahm Anthony Blunt dies zum Anlass, einen cursorischen Rückblick auf die Rezeption und Erforschung des französischen Künstlers in Deutschland zu werfen, und er stellte dabei fest, dass die deutschen Fürsten »erst spät im 18. Jahrhundert begonnen [hatten], Werke Poussins in größerem Maß zu sammeln.« Als Ausnahmen stellte er drei Gemälde vor: Zum einen die heute in Wien (Kunsthistorisches Museum) gezeigte Darstellung der *Zerstörung des Tempels in Jerusalem*, die von dem Neffen Papst Urbans VIII., Kardinal Francesco Barberini, in Auftrag gegeben worden war und 1638 als ein wohl Kaiser Ferdinand III. zugedachtes Geschenk dem Kaiserlichen Botschafter am Heiligen Stuhl, Graf Johann Anton von Eggenberg, überreicht wurde; im Januar 1639 verließ die Gesandtschaft Rom mit der Gabe im Gepäck, die als erstes Bild Poussins in eine Sammlung des deutschen Reiches aufgenommen wurde (1685 wurde es auf dem Prager Schloss urkundlich erfasst – nun allerdings mit einer irrigen Zuschreibung an Giulio Romano!).<sup>2</sup>

Sodann verwies Blunt auf ein früheres Gemälde, die wohl um 1627 entstandene, heute in Hannover (Niedersächsische Landesgalerie) aufbewahrte *Inspiration des lyrischen Dichters*, die rund 50 Jahre später als im Besitz des Herzogs von Braunschweig-Lüneburg nachgewiesen werden kann; über das weitere Schicksal des Bildes schrieb Blunt: »Als die Kurfürsten von Hannover 1714 Könige von England wurden, gehörte es zu der damals vereinten englisch-hannoverschen Sammlung, deren Gemälde mit anderen Kostbarkeiten oft zwischen Hannover und London hin und her reisten.«





Abb. 2 Richard Collin, *Portrait des Joachim von Sandrart*, 1679/80, Kupferstich, aus Sandrarts *Teutscher Academie*

3 Costello, Jane: »The twelve pictures ordered by Velasquez and the trial of Valguarnera«. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, S. 237–284

4 Costello (s. Anm. 3), S. 278: »Un' quadrettino d'un Rè Mida con altra figurina ignuda con sua Cornice dorata di Monsù Posin'te

5 Vgl. Joachim von Sandrarts *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, hrsg. von Arthur Rudolf Peltzer, München 1925, S. 19. Neben der Möglichkeit, dass der Dichter Georg Philipp Harsdörfer als Verfasser in Frage kommt, wird auch diskutiert, ob Sandrart die Lebensbeschreibung nicht dennoch selbst geschrieben haben könnte – in jedem Fall aber hatte er sie gebilligt. Vgl. dazu Peltzer, S. 381 sowie Striedinger, Ivo: »Sandrart in Altbayern«. In: *Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns*, hrsg. von Karl von Reinhardtstötter, III, 1895, S. 33–47, hier: S. 46

Schließlich wurde noch Poussins *Midas vor Bacchus* (München, Alte Pinakothek) angesprochen, wohl um 1628/29 gemalt, doch erst 1698 von Kurfürst Max-Emanuel von Bayern angekauft. Damit schloss Blunt den Kreis der noch im 17. Jahrhundert von deutschen Sammlern erworbenen bzw. nach Deutschland gelangten Poussins, und er ging über zu einer Besprechung der im 18. Jahrhundert, insbesondere durch die Kurfürsten von Sachsen gekauften Gemälde des französischen Meisters.

Doch just das zuletzt erwähnte Werk, *Midas vor Bacchus*, eignet sich dazu, die Aufmerksamkeit auf jene Informationen zu richten, die ein anderer Maler, zugleich Zeitgenosse und Freund Poussins, uns gibt: Joachim von Sandrart (Abb. 2), 1606 in Frankfurt am Main geboren, griff bei der Niederschrift seiner 1675 in Nürnberg veröffentlichten *Teutschen Academie der Edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste* u. a. auch auf jene Erlebnisse zurück, die er bei seinem Rom-Aufenthalt zwischen 1629 und 1635 gesammelt hatte – insbesondere seine Poussin gewidmete Lebensbeschreibung in der *Teutschen Academie* profitierte von diesen Informationen erster Hand, hatte Sandrart den französischen Künstler dort nicht nur persönlich kennen gelernt, sondern zugleich auch mit ihm und dessen Landsmann Claude Lorrain Freundschaft geschlossen. Doch ausgerechnet eine Schilderung in der auf den Schluss des ersten Hauptteils der *Academie* folgenden eigenen Biographie Sandrarts hatte dessen Glaubwürdigkeit in erhebliche Zweifel gezogen, denn wie Jane Costello 1950 nachweisen konnte, handelt es sich bei der dort wiedergegebenen Geschichte von einer angeblichen Bestellung des spanischen Königs bei den zwölf besten Künstlern Roms (zu denen sich Sandrart natürlich auch selbst rechnete) um eine geschickt historische Tatsachen und Wunschdenken verquickende Klitterung: Der Auftrag des spanischen Königs für jene zwölf Gemälde erging erst 1649, als Sandrart Rom längst verlassen hatte. Bei möglicherweise zwei der angeblich nach ihrer Fertigstellung öffentlich gezeigten Gemälde handelte es sich tatsächlich um Werke, die Kardinal Francesco Barberini im Juni 1631 dem spanischen Gesandten und Kardinal Gaspare Borgia zu Gefallen und Begutachtung hatte zustellen lassen, wo sie zusammen mit den Bildern – darunter auch einige Kopien – zu sehen waren, die einem sizilianischen Edelmann, Diamantendieb und Betrüger, Don Fabritio Valguarnera, gehörten, der im Jahr darauf in einem römischen Gefängnis verstarb.<sup>3</sup> Im Besitz Valguarneras aber hatte sich – neben Bildern wie z. B. Poussins im 18. Jahrhundert vom Kurfürsten von Sachsen, Friedrich August I (»Der Starke«), gekauftem *Reich der Flora* (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen) – auch eine Kopie der oben erwähnten Komposition *Midas vor Bacchus* befunden, denn ein mit Poussin assoziierter Händler, Stefano Roccatagliata gab während des Valguarnera-Prozesses an, dass der Angeklagte bei ihm »Una copia ... con alcune figure, ch'è la Favola del Rè Mida, è di Bacco« gekauft habe, wobei diese Information auf die Aussage hin folgt, dass er zugleich ein originales »quadrettino« gleichen Sujets, aber anderer Komposition erstanden habe.<sup>4</sup>

Obgleich Sandrarts *Academie* erst drei Jahre nach Giovan Pietro Belloris Poussin-Vita erschien, kann er – nach Giulio Mancini, dem Leibarzt Papst Urbans VIII., und den eher spärlichen und nicht immer zuverlässigen biographischen Notizen, die er 1628/29 seinen *Considerazioni sulla Pittura* hinzugefügt hatte – als frühester Chronist gelten, der (im Unterschied zu allen nachfolgenden Autoren) den jungen Poussin der Jahre 1629 bis 1635 erleben und beschreiben konnte. Trotz seiner Unzuverlässigkeit in Bezug auf den angeblichen Auftrag des spanischen Königs (die Episode findet sich zusätzlich in der Biographie Sandrarts, die er angeblich nicht selbst verfasst hatte, sondern die der Feder anonym belassener »Vettern und Discipeln« zugeschrieben wird),<sup>5</sup> bleibt seine sonstige Glaub-





Abb. 3 Joachim von Sandrart, *Kindermord von Bethlehem*, um 1635, Zeichnung aus dem Codex icon. 366; Münchner Staatsbibliothek, fol. 109, No. 71

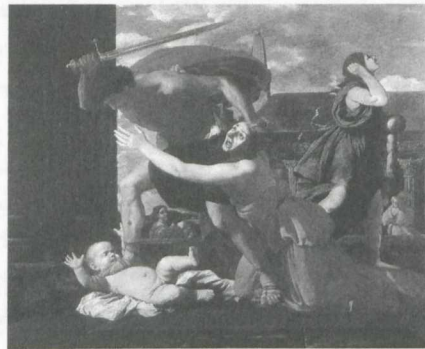


Abb. 4 Nicolas Poussin, *Kindermord von Bethlehem*, 1635, Chantilly, Musée Condé

6 So Wild, Doris: *Nicolas Poussin – Leben, Werk, Exkurse*. Zürich 1980, 2 Bde.: Bd. II, S. 59, Nr. 59

7 Vgl. die Hypothese von Sibylle Ebert-Schiffener in *Poussin et Rome* (s. Anm. 1), S. 342

8 Eine derart das Vorbild korrigierende (d. h. für Sandrart hier offenbar: in der Dramatik und Brutalität gesteigerte) Auseinandersetzung lässt sich in Codex icon. 366 auch auf fol. 70 mit der *Amour* (sic!) *virtuoso* überschriebenen Zeichnung beobachten, deren grundsätzliche Komposition ebenfalls auf eine Darstellung von der Hand Poussins (*Venus und Merkur*) zurückgeht. Auch hier intensiviert Sandrart die im Kampf zwischen Satyr und Amor gezeigte Gewalt, indem er sich zwei Elemente aus François Duquesnoys Reliefszene *Himmliche und irdische Liebe* (Rom, Galleria Spada) entleiht: Sein Eröte fasst dem am Boden liegenden Gegner (wie der Soldat im Kindermord) ins Gesicht und schlägt zusätzlich mit seinem Bogen auf den Unbewaffneten ein, in Poussins Darstellung reckt er nur die Faust. Der so Attackierte wehrt dort den zu erwartenden Schlag mit erhobenem Arm ab, während diese Geste in der Zeichnung als nur noch schützende Gebärde interpretiert wird, wodurch die Unterlegenheit des Satyrs stärker betont wird. Zugleich wird die Gruppe hier so zum Betrachter hin gedreht, dass dieser Hilflosigkeit der mitleidlos aggressive Gesichtsausdruck des Amor gegenübersteht. Zu Poussins Komposition, überliefert durch eine Zeichnung, einen Nachstich sowie Gemäldekopien vgl. Keazor, Henry: *Poussins Parerga*. Regensburg 1998, S. 33–41; zu Duquesnoys Relief vgl. *L'Idée del Bello*, Ausst. Kat. Rom (Palazzo delle Esposizioni) 2000, 2 Bde.: Bd. II, S. 400, Nr. 4. Die Zeichnung Sandrarts

diente als Vorlage für Tafel V. mit der Darstellung von Cupido und Anteros, die die »Wahre Abbildung der Götter« im 1679 erschienen dritten Teil der »Academie« illustriert.

9 Vgl. dazu Striedinger (s. Anm. 5), insbes. S. 34, 37 u. 43 sowie <http://www.reichertshofen.de/lay1/html/docs/geschichte/geschichte.htm>

10 Vgl. Peltzer (s. Anm. 5), S. 326. Striedinger (s. Anm. 5), S. 44 spekuliert, dass mit dem Verkauf von Gut Stockau auch einige der Werke aus Sandrarts eigener Sammlung den Besitzer gewechselt haben könnten.

11 Nichtsdestotrotz besteht die Möglichkeit, dass es sich hierbei um die in Anm. 8 erwähnte *Venus und Merkur*-Komposition handelt, die – bis auf die Identifikation des Gottes – Sandrarts Beschreibung entspricht; auch Wild (s. Anm. 6), II, 54, Nr. 54 assoziiert den Merkur aufgrund der ihm beigegebenen Attribute mit Apoll und liest die Gestalt als »Numen mixtum Merkur-Apoll«, so dass Sandrarts Benennung vor diesem Hintergrund nachvollziehbar wäre.

12 Zu der Versteigerung vgl. den von Pierre Rosenberg erstellten Katalog zu der 1982 in Paris, New York und Chicago gezeigten Ausstellung *France in the Golden Age – Seventeenth-Century French Paintings in American Collections*, S. 300, Nr. 82. Unmittelbar im Anschluss an das versteigerte Bild wurde unter der Nr. 31 eine weitere Schöpfung Poussins, seine *Ruhe auf der Flucht* (heute: Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart), angeboten – vgl. dazu Blunt, Anthony: *The Paintings of Nicolas Poussin – A Critical Catalogue*. London 1966, S. 45f., Nr. 64

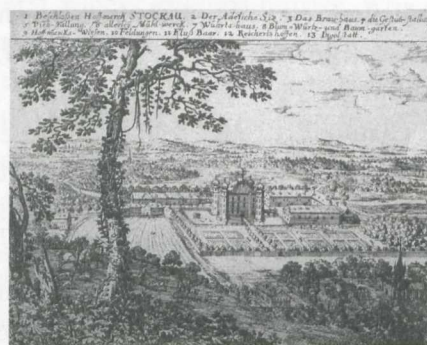


Abb. 5 *Schloß Stockau bei Ingolstadt*, 1675, Kupferstich aus Sandrarts *Teutscher Academie*

würdigkeit weitestgehend unangezweifelt, zumal seine Angaben (etwa zu Poussins Arbeitsweise) auch von anderer Seite bestätigt und ergänzt werden. Darüber hinaus aber dokumentierte Sandrart seine Einblicke in das Schaffen des französischen Freundes und Kollegen auch durch Zeichnungen wie etwa durch das heute dem Codex icon. 366 der Münchner Staatsbibliothek eingefügte Blatt (fol. 109, No. 71: Abb. 3), auf dem er sich mit Poussins wohl kurz vor Sandrarts Abreise 1635 fertiggestelltem *Kindermord von Bethlehem* (heute: Chantilly, Musée Condé: Abb. 4) auseinander setzte – dies vermutlich mit umso mehr Interesse, als dieses Bild dafür bestimmt war, u. a. zusammen mit einem Gemälde Sandrarts im Palast von dessen Gönner Vincenzo Giustiniani gezeigt zu werden. Die in der Zeichnung zu beobachtenden Abweichungen gegenüber Poussins Komposition (der Soldat steht hier stärker vornüber gebeugt und greift der abwehrenden Mutter ins Gesicht anstatt in die Haare, während diese ihre Arme vor seinem Körper emporreckt, anstatt ihn zu umfassen) sowie die stehen gelassenen Varianten (die beiden Arme des hier fern mit wehenden Haaren gezeigten Kindes werden z. B. zugleich gebeugt und empor gestreckt gezeigt) sind insofern weniger darauf zurückzuführen, dass Sandrart das Bild aus dem Gedächtnis zeichnete<sup>6</sup> bzw. dieses vor seiner Abreise in nur unvollendetem Zustand sehen konnte,<sup>7</sup> als vielmehr wohl auf sein Anliegen, die Komposition seinen eigenen Vorstellungen entsprechend zu korrigieren.<sup>8</sup>

Um von hier zurück zu Poussins frühen Sammlern in Deutschland zu kommen: Über die von Blunt genannten drei Bilder hinaus scheint es mindestens noch ein weiteres Werk des Franzosen gegeben zu haben, das sich – obgleich heute verschollen – im 17. Jahrhundert in deutschem Besitz befand. So kommt Sandrart auf das Kunst-Cabinet des Freiherrn Franz von Mayr zu sprechen, das zu den wertvollsten Gemäldesammlungen gerechnet werden muss, die sich seinerzeit in Privatbesitz befanden. Ausgestellt u. a. auf dessen Schloss Stockau bei Ingolstadt (Abb. 5), das von 1644 bis zu seinem Verkauf 1670 Sandrart selbst gehört hatte (1849 wurde es abgerissen),<sup>9</sup> erwähnt der Chronist unter den Bildern auch zwei Darstellungen, die er Nicolas Poussin zuschreibt: »eine Venus und Apollo, vergesellschaftet mit vielen Amorinen oder Liebeskindern, und des Eneas Vergottung«.<sup>10</sup> Während das erstgenannte Werk weiterhin rätselhaft bleibt,<sup>11</sup> findet sich die Information zu dem *Aeneas*-Bild insofern bestätigt, als bei der Versteigerung von Gemälden aus der Thélusson-Sammlung in Paris am 1. Dezember 1777 unter der Nummer 30 eben ein Poussin-Gemälde dieses Sujets angeboten wurde.<sup>12</sup>

»Während im 18. Jahrhundert deutsche Sammler nach Kräften Werke Poussins kauften, scheinen deutsche Kritiker und Kunsthistoriker jedoch wenig über ihn geschrieben zu haben«, setzte Blunt seinen Rückblick auf die Rezeption und Erforschung des Künstlers in Deutschland sodann fort und verwies auf dessen sporadische Erwähnungen bei Winckel-





Abb. 6 Otto Grautoff, 1876-1937, Zürich, Thomas-Mann-Archiv der ETH

13 Vgl. Grautoff, Otto: *Nicolas Poussin*. Leipzig 1914, 2 Bde., Bd. I, S. 436: »Mit ... unvollständigem Katalog seiner Werke und mangelhafter Bibliographie«, S. 7: »... hat in ihrer deutschen Biographie die französischen Abhandlungen um nichts bereichert«, S. 14: »... konnte in ihrer Anlage, Durchführung und Darstellung nicht dazu beitragen, Poussin besser kennen zu lernen.«

14 Vgl. Mann, Thomas: *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed*, hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1975

15 Vgl. z. B. Friedlaender, Walter: *Nicolas Poussin - Die Entwicklung seiner Kunst*. München 1914, S. 4 u. 106 sowie Grautoff (s. Anm. 13), S. 11, 260, 289, 307

16 Vgl. Grautoff (s. Anm. 13), Bd. I, S. 280f.

17 Abgebildet hier: Balthus: *La Victime* (Privatsammlung), entstanden zwischen 1939 und 1946. Zu solchen Übernahmen vgl. auch Clair, Jean: *Metamorphosen des Eros - Essay über Balthus*. München 1984, S. 87



Abb. 7 Nicolas Poussin, *Echo und Narziß*, um 1629, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre



Abb. 8 Balthus, *Das Opfer*, 1938, Öl auf Leinwand, Privatsammlung

mann, Mengs und Goethe. Erst mit dem 19. Jahrhundert und der aufkommenden Poussin-Forschung beginnt auch Deutschland mit Autoren wie Gustav Friedrich Waagen und Johann David Friedrich Passavant, seinen Beitrag hierzu zu leisten, der gleichwohl auf Pionierarbeiten wie der 54-seitigen Poussin-Biographie und insbesondere dem 342 Bilder erfassenden Werkverzeichnis des englischen Kunsthändlers John Smith aufbaute, die 1837 als Teil 8 seines Unternehmens eines »Catalogue Raisonné of the Works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters« erschienen waren. Die erste Biographie in deutscher Sprache wurde 1898 mit der Dissertation der Amerikanerin Elisabeth Harriet Denio verfasst, die dafür in der nachfolgenden Literatur jedoch eher scharfe Kritik erfuhr.<sup>13</sup>

Ausgerechnet im Ausbruchsjahr des Ersten Weltkriegs legen gleich zwei Deutsche gewichtige und – obgleich unabhängig, ja: sogar ohne gegenseitiges Wissen voneinander entstanden – in gewisser Weise einander ergänzende Monographien vor: Max Friedlaender publiziert sein *Nicolas Poussin - Die Entwicklung seiner Kunst* betitelt Buch, das, obgleich nur 275 Seiten stark, den historischen Zusammenhang, eine Künstlerbiographie und das Werkverzeichnis in sich vereint; der bereits oben erwähnte Otto Grautoff (Abb. 6 – übrigens ein Klassenkamerad und Jugendfreund Thomas Manns)<sup>14</sup> veröffentlicht im gleichen Jahr seine schlicht *Nicolas Poussin* genannte Arbeit, die auf 770 Seiten in zwei Bänden die »Geschichte des Lebens und der Werke« des französischen Meisters sowie einen illustrierten Katalog der Gemälde bietet – letztere werden dort natürlich in Schwarz-Weiß-Fotografien wiedergegeben, doch mit Hilfe darüber klappbarer und mit Nummern beschrifteter Transparentblätter, die auf eine beigelegte, 62 Nuancen umfassende Farben-tafel verweisen, soll sich der imaginativ begabte Leser eine ungefähre Vorstellung vom Originaleindruck der Bilder machen können.

So unterschiedlich die beiden Arbeiten schon hinsichtlich der Aufwendigkeit ihrer Gestaltung und ihres Umfangs sind, so parallel verfahren sie doch in ihrem Bemühen, Poussins Schaffen sowohl aus der Auseinandersetzung mit der von ihm in Frankreich und Rom vorgefundenen Situation der Kunst zu erklären als auch seinen Anteil an den späteren, bis hin zu Cézanne reichenden Entwicklungen der französischen Kunst zu würdigen.<sup>15</sup> Zu Unrecht stellt demgegenüber Blunt in seinem Düsseldorfer Katalogbeitrag die beiden Autoren geradezu als konträr dar, wobei der ganz offensichtlich seine Sympathien genießende Friedlaender als der ideenreichere, auch dem traditionellen Beurteilungsschema gegenüber unabhängiger gezeichnet wird, während Grautoffs Verdienst primär in der Erarbeitung des kritischen Werkverzeichnisses gesehen, ihm bei der Besprechung der Gemälde jedoch wenig Gelingen, vor allem aber eine überkommene Perspektive auf Poussin angelastet wird. Tatsächlich genügt es jedoch, die Passagen zu lesen, die er auf von Friedlaender gerühmten Figurenbildern wie z. B. die *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* verfasste, um zu sehen, dass auch Grautoff nicht nur den späten Landschaftsgemälden Poussins gegenüber tiefe Bewunderung hegte.<sup>16</sup>

Selbst das (bei Grautoff freilich etwas stärker ausgeprägte) Interesse, Poussin als Ahnen und »Angriffsfläche« der modernen französischen Kunst zu begreifen, teilen sich Friedlaender und Grautoff – eine Sicht auf Poussin, die dem oben erwähnten Balthus sicherlich äußerst sympathisch gewesen sein müsste, da er selbst 1925 von Maurice Denis und Albert Marquet dazu angehalten worden war, Poussins *Echo und Narziß* (Paris, Louvre: Abb. 7) zu kopieren. Diese Auseinandersetzung schlug sich nicht nur in einer das Werk des Künstlers sich durchziehenden Serie von Verweisen auf die Lage von Poussins sterbendem Narziß nieder (vgl. z. B. Abb. 8),<sup>17</sup> sondern gab Balthus zugleich die Möglich-



18 Vgl. dazu Balthus, hrsg. v. Jean Clair, Ausst. Kat. (Venedig, Palazzo Grassi). Mailand 2001, S. 52

19 Vgl. auch: Otto Grautoff: *Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland*. Bern 1915 sowie Ders., *Franzosen sehen Deutschland – Begegnungen, Gespräche, Bekenntnisse*, hrsg. von Otto Grautoff. Leipzig 1931

20 Grautoff (s. Anm. 13), Bd. I, S. 360ff.

21 Carter, Miranda: *Anthony Blunt – His Lives*. London 2001, S. 434

22 Vgl. z. B. Grepmaier-Müller, Angelika: *Landchaftskompositionen von Nicolas Poussin. Eine Studie*. Frankfurt am Main u. a. 1992; Fischer, Gert: *Figuren- und Farbkomposition in ausgewählten Werken des Nicolas Poussin. Zwei Studien*. Frankfurt am Main u. a. 1992; Joch, Peter: *Methode und Inhalt – Momente von künstlerischer Selbstreferenz im Werk von Nicolas Poussin*. Hamburg 2003

23 Vgl. z. B. Mérot, Alain: »Introduction«. In: *Nicolas Poussin (1594–1665) – Actes du colloque*, hrsg. von Alain Mérot, 2 Bde, Paris 1996, Bd. I, S. 15, wo er darauf verweist, dass »le déséquilibre entre le peintre et le philosophe« s'accentue – au point que Neil McGregor, dans une des préfaces au catalogue de l'exposition parisienne de 1994, s'en inquiète, reprenant à son compte ce »plaidoyer pour Poussin peintre« que Denis Mahon avait écrit dès 1965.

24 Mérot, Alain: *Nicolas Poussin*. Paris 1990, S. 15. Dazu wäre es freilich nötig, die in deutschen Sammlungen befindlichen Werke Poussins dem Publikum zuweilen leichter zugänglich zu machen: Die Alte Pinakothek München besitzt z. B. mit der *Verkündigung* und den beiden *Anbetungs-Gemälden* drei späte Bilder Poussins, die leider nicht in der Alten Pinakothek selbst gezeigt werden, sondern in das vor München gelegene Schloss Schleißheim ausgelagert sind: eine – bedenkt man den von Grautoff (s.o.) beklagten »Mangel an Originalwerken ... in unseren Galerien« – überraschende Maßnahme. Zu den Gemälden vgl. Wild (s. Anm. 6), II, S. 174–176, N<sup>os</sup>. 187 a), b) und 188

keit, mit der (heute verschollenen) Kopie einen adäquaten Dankesgestus für den Dichter Rainer Maria Rilke zu finden, der ihm kurz zuvor sein Gedicht »Narziß« gewidmet hatte: Der Maler beschriftete den Felsen links im Bild mit den Worten »A René« und schenkte es dem Dichter.<sup>18</sup> Diese über Poesie und Malerei kommunizierende deutsch-französische Freundschaft hätte sicherlich wiederum Grautoff begeistert, der sich im Vorwort seiner Poussin-Monographie als äußerst sensibel für die Unterschiede in der Wertschätzung des Malers durch Deutsche und Franzosen gezeigt und sein Buch sicherlich nicht zuletzt in der Absicht veröffentlicht hatte, Poussin auch Deutschen verständlich zu machen.<sup>19</sup>

Innerhalb der Poussin-Forschung setzte seine Monographie Standards und regte nachfolgende Kunsthistoriker an, sich nun, wo ein Corpus an zu untersuchenden Werken zur Verfügung gestellt worden war, mit eben jenen Fragen auseinander zu setzen, die Grautoff selbst verneint bzw. als uninteressant empfunden hatte: 1939 veröffentlichte Sofie-Charlotte Emmerling ihre ein Jahr zuvor an der Universität Würzburg vorgelegte Dissertation *Antikenverwendung und Antikenstudium bei Nicolas Poussin*, die – entgegen Grautoffs Behauptung, Poussin habe sich niemals direkt antiker Motive bedient<sup>20</sup> – eine Fülle an diesbezüglichen Rezeptionen und Adaptionen nachweisen konnte. Der ebenfalls von Grautoff vernachlässigten Frage nach der Relevanz ikonographischer Probleme nahmen sich dann ab Mitte der 30er Jahre deutsche Forscher wie z. B. Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower, Ernst Gombrich und Fritz Saxl an. Deren durch den Terror des Dritten Reiches bedingte Emigration nach England bzw. die USA bewirkte, dass sich dieser überwiegend theoretisch ausgerichtete Teil der Poussin-Forschung in den angelsächsischen Ländern besonders ertragreich entwickelt hat, denen sich nach dem Zweiten Weltkrieg im deutschsprachigen Raum die Beiträge von Kunsthistorikern wie Georg Kauffmann, Kurt Badt, Wolfgang von Löhneysen und später Konrad Oberhuber, Matthias Winner und Oskar Bätschmann an die Seite stellten. Doch auch die mit Grautoff so prominent mitbegründete monographische Tradition wurde fortgesetzt, und so legte nach Anthony Blunts 1966 erschienenem Referenzwerk 1980 Doris Wild ihre gleichfalls zweibändige Publikation *Nicolas Poussin – Leben, Werk, Exkurse* vor, in der sie nicht nur viele neue Datierungs- und Zuschreibungsvorschläge unterbreitete, sondern (insbesondere im biographischen Teil) versuchte, einem problematischen Erbe Blunts entgegen zu steuern. Denn, wie Miranda Carter in ihrer Lebensdarstellung des Forschers feststellt: »He had separated Poussin's meaning and iconography from the way the pictures had actually been painted: the iconography from the style, the thinking from the feeling ...«<sup>21</sup> Wild hingegen war bestrebt, Ikonographie und Stil wieder zusammenzusehen – nichtsdestotrotz lässt es sich auch in den vergangenen Jahren weiter beobachten, dass Beiträge aus Deutschland überwiegend am Bild Poussins als eines rein rational und in Umsetzung abstrakt-theoretischer Konzepte verfahrenen »peintre philosophe« arbeiten,<sup>22</sup> dem anders definierte Positionen aus England und Frankreich zuweilen mit einer gewissen Skepsis begegnen.<sup>23</sup>

Dennoch konzidiert auch ein diesbezüglich kritischer Autor wie Alain Mérot, dass hinter Poussins Kunst eine »conception exigeante« stehe, und dies ist ihm zufolge auch die Ursache dafür, dass »Poussin ne sera jamais populaire.« Doch stellt dies für ihn keinen Grund zur Resignation dar – im Gegenteil: Im Vorwort seiner Monographie spricht Mérot gerade von der beabsichtigten Wirkung seines Buches und formuliert dabei bezüglich der Verehrer des französischen Malers eine Hoffnung, wie man sie auch für das künftige Verhältnis zwischen Poussin und Deutschland hegen möchte: »... il n'est pas interdit de lui gagner quelques nouveaux adeptes ...«<sup>24</sup>