

Ulrich Rehm

Die Bildlichkeit des Bildnisses: Nicolas Poussin und das Selbstportrait¹

Unter der Bezeichnung AutoBioFiktion stellt sich Kunsthistorikern unweigerlich die Frage: Wie autobiographisch oder wie autobiofiktional sind Künstlerselbstbildnisse? Längst ist anhand zahlreicher Interpretationen einzelner Portraits oder größerer Werkgruppen deutlich geworden, dass das vermeintliche Selbst, das Künstler in Bildern präsentieren, einem vielschichtigen künstlerischen Produktions- und Rezeptionsprozess mit eigenen Regeln unterliegt.² Während für Gottfried Boehm in den

¹ Anregung, Hinweise und Kritik verdanke ich Nicole Birnfeld, Henry Keazor sowie den Herausgebern des Bandes Christian Moser und Jürgen Nelles.

² Wichtige Arbeiten im Bereich des neuzeitlichen (Selbst-)Bildnisses: *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1978. Hg. Siegmur Holsten. Hamburg 1978; Stephen Greenblatt. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago/London 1980; Michael Levey. *The Painter depicted. Painters as a Subject in Painting* (Walter Neurath Memorial Lecture 1981). London 1981; *Künstlerbildnisse vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Katalog der Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum und Museum Ludwig Köln 1982. Köln 1982; Hans-Joachim Raupp. *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. Hildesheim/Zürich/New York 1984; Gottfried Boehm. *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985; ders. „Die opaken Tiefen des Innern. Anmerkungen zur Interpretation der frühen Selbstporträts“. *Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag. Eine Festschrift*. Hg. Michael Hesse/Max Imdahl (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte. Sonderbd.). Frankfurt a.M. 1986. S. 21-33; Friedrich B. Polteross. *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*. Teil 1-2 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft, 18). Worms 1988 (Diss. Phil. Wien 1986); *Der Künstler über sich selbst in seinem Werk*. Internationales Symposium der Biblioteca Hertziana (Rom 1989). Hg. Matthias Winner. Weinheim 1992; Karla Langedijk. *Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz*. Florenz 1992; Yoko Suzuki. *Studien zu Künstlerporträts der Maler und Bildbauer in der venetischen und venezianischen Kunst der Renaissance. Von Andrea Mantegna bis Palma il Giovane*. Münster 1996 (Diss. Phil. Frankfurt a.M. 1995); *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*. Hg. Andreas Köstler/Ernst Seidl.

1970er Jahren die weitgehende Absenz des Bildnisses aus dem Zentrum aktueller künstlerischer Arbeit die wissenschaftliche Objektivität gegenüber dem Phänomen der Portraitmalerei beförderte³, haben in den letzten Jahrzehnten gerade die vielfältigen Bezüge der zeitgenössischen Kunst zur neuzeitlichen Gattung des Portraits der kunsthistorischen Reflexion über die künstlerische Selbstdarstellung wesentliche Impulse gegeben. Dabei ist vor allem der Aspekt der Bildlichkeit ins Zentrum des Interesses gerückt, der angesichts einer Bildgattung, die sich wesentlich über Abbildhaftigkeit definiert, besonders brisant erscheint.⁴ Treffender noch als in den Literaturwissenschaften, wo sich der Begriff des „Maskenspiels“ im Zusammenhang mit autobiographischen Texten etabliert hat⁵,

Köln/Weimar/Wien 1998; *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*. Ed. Nicholas Mann/Luke Syson. London 1998; Stefanie Marschke. *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*. Weimar 1998 (Diss. Phil. Bonn 1997); Joanna Woods-Marsden. *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*. New Haven/London 1998; *Rembrandts Selbstbildnisse*. Katalog zur Ausstellung in der National Gallery, London und im Königlichen Gemäldekabinett Mauritshuis, Den Haag 1999/2000. Stuttgart 1999; Gunter Schweikhart. *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*. Hg. Ulrich Rehm/Andreas Tönnemann. Köln/Weimar 2001. S. 191-265 (Selbstdarstellung von Künstlern); Mila Horký. *Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*. Berlin 2003 (Diss. Phil. Hamburg 2000); Dies. *Künstlerbilder – Künstlermythen. Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts* (Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 2002). Braunschweig 2002; Nicole Birnfeld. *Der Künstler und seine Frau. Studien zu Porträts des 15.-17. Jahrhunderts* (Diss. Phil. Bonn 2003); *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis*. Katalog zur Ausstellung in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien 2004/2005. Hg. Renate Trnek. Mit einem Beitrag von Rudolf Preimesberger. Ostfildern-Ruit 2004. – Allgemeiner Überblick zur Gattung des Portraits: Andreas Beyer. *Das Porträt in der Malerei*. München 2002; zum Selbstportrait: Ludwig Goldscheider. *Fünfhundert Selbstporträts. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Wien 1936; *Five hundred Self-Portraits*. Introduction by Julian Bell. London/New York 2004.

³ Böhm. *Bildnis* (wie Anm. 2). S. 9.

⁴ Grundlegend zum Beispiel: Stefan Gronert. „Die Bildlichkeit des Abbildes. Die mediale Reflexion der Fotografie bei Gerhard Richter und Jeff Wall.“ *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 47 (2002): S. 37-72.

⁵ Vgl. Paul de Man. *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt a.M. 1993. S. 131-146 (Autobiographie als Maskenspiel).

ist angesichts von Bildern der Aspekt der ‚Maskierung‘ auf die ihm eigenen Konventionen hin zu befragen, um so den jeweils individuellen Umgang der Künstler und Rezipienten mit diesem untersuchen zu können.

Das im größeren Überblick zu versuchen, erscheint mir auf dem derzeitigen Stand der Forschung im Rahmen eines Aufsatzes kaum möglich. Deshalb beschränke ich mich auf ein exemplarisches Vorgehen und greife eine einzige künstlerische Position heraus. Dass die Wahl ausgerechnet auf Nicolas Poussin (1594-1665) fällt, mag einerseits überraschen, denn bei nur wenigen Malern dürfte die Gattung Bildnis auf den ersten Blick so wenig zum künstlerischen Grundkonzept passen – der Aspekt der Abbildhaftigkeit des Dargestellten widerspricht in gewisser Hinsicht dem, wofür das *Ceuvre* Poussins steht. Andererseits ist das Beispiel Poussin gerade deshalb besonders geeignet, die Frage nach dem Verhältnis von Authentizität und Fiktionalität im Selbstportrait zu verfolgen und sich so der Frage der Bildlichkeit des Bildnisses zu nähern. Hinzu kommt, dass die kunsthistorische Diskussion über die Bildnisse Poussins es erlaubt, ein weiteres, selten bedachtes Phänomen aufzugreifen: das des fingierten Selbstbildnisses. Wie es zu einem solchen kommen kann und, mehr noch, unter welchen Bedingungen es als authentisch rezipiert wird, scheint mir unter der hier verfolgten Fragestellung besonders aufschlussreich.

Das fingierte Selbstbildnis

Kaum genesen und noch von Schmerzen geplagt, könnte Poussin zum nächstliegenden Rötelstift gegriffen haben, um im Spiegel einen trotzig angstvollen Monolog mit sich zu führen. Nur durch solch außergewöhnliche Situation ließe sich die Zeichnung in Röteln erklären. Poussin benützte den Rötelstift nur für erste Skizzierungen, die mit Feder und Pinsel ausgearbeitet wurden. Eine ausgeführte Rötelzeichnung wie diese ist ein Unikum. Die Kleidung ist rekonvaleszenthaft salopp, die Kopfbedeckung einfach, eine Malermütze [...].⁶

Doris Wild, aus deren Poussin-Monographie von 1980 diese Sätze stammen, ist nicht die einzige, die die so besprochene Kreidezeichnung des

⁶ Doris Wild. *Nicolas Poussin. Katalog der Werke*. Zürich 1980. Bd. 1-2, hier: Bd. 1. S. 95f.

British Museum (Abb. 1) für den unmittelbaren Ausdruck einer biographischen Extremsituation hält: für ein Produkt der Einsamkeit des Künstlers in Zeiten schwerster Krankheit; den seismographischen Ausdruck einer verzweifelten Lebenssituation, der sich durch den Rötelfeststoff entlädt. Auch Konrad Oberhuber spricht 1988 vom Zeugnis einer tiefen Krise im Augenblick einer an die Grundfesten reichenden Selbstbefragung.⁷ Den Umstand, dass eine solche Zeichnung im Œuvre Poussins ganz allein dasteht, erklärt Wild durch den Zwang der Situation: Der beinahe ekstatische Drang zum „angstvollen Monolog“ mit sich selbst verlangte offensichtlich nach unmittelbarer Umsetzung mit dem nächstbesten Mittel. Die Zeichnung ist einem größeren Blatt aufgeklebt, das als eine Art Passepartout erscheint.⁸ Unterhalb der Zeichnung ist genügend Platz für eine 13-zeilige, akkurat ausgeführte Beischrift in italienischer Sprache, in der sich die Äußerungen Wilds bestätigt finden.

Ritratto Originale simigliantissimo di Mons. Niccolò POSSINO fatto nello specchio di propria mano circa l'anno 1630. nella convalescenza della sua grave malattia, e lo donò al Cardinale de Massimi allora che andava da lui ad imparare il Disegno. Notisi che v'è in stampa nella sua vita il Ritratto ch'ei dipinse per il Sig. Cha[n]telou l'anno 1650. quando non aveva che anni 56. Fù buon geometra, e prospettivo, et studioso d'Istorie. A Niccolò Possino e obbligata l'Italia, e massime la Scuola Romana d'avere fatto vedere praticato lo stile di Raffaello, e nell'antico da lui compreso nel suo fondo sostanziale imbevuto ne i suoi priipi anni, poichè nacque nobile nel Contado di Soison di Piccardia in Andelò l'anno 1594. Andò à Parigi, dove dal Mattematico Regio gl'erano imprestate le stampe di Raffaello, e di Giulio Romano, sulle quali indefessamente, e di tutto suo genio s'affaticò su quello stile di disegnare ad imitazione, e di colorire a proprio talento. Fu trattato a Parigi per alcuni quadri ordinatisi l'anno 1623 ; per la Canonizzazione di S. Ignazio, e S. Francesco Xaverio. Nell' Ospedale studiò d'Anatomia in Roma venuto quà nel 1624. per il Naturale all'Accademia del Disegno.

⁷ Konrad Oberhuber. *Poussin. The Early Years in Rome. The Origins of French Classicism*. New York 1988. S. 233f.

⁸ Maße des größeren Blattes: 375 x 250 mm; Pierre Rosenberg/Louis-Antoine Prat. *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*. Bd. 1-2. Mailand 1994, hier: Bd. 2. Kat.nr. R. 489. S. 902f.

Nach Bekunden dieser Beischrift, die zumeist ins 18. Jahrhundert datiert wird⁹, handelt es sich also um ein Selbstbildnis von höchster Ähnlichkeit zum Gezeichneten, das dieser eigenhändig vor dem Spiegel ausgeführt habe. Die Selbstverständlichkeit, mit der von einer schweren Krankheit die Rede ist, spricht dafür, dass diese als bekanntes biographisches Faktum vorausgesetzt wird. Tatsächlich wissen wir aus verschiedenen Quellen von der schweren Krankheit, die Poussin wohl kurz nach seiner Ankunft in Rom befallen hatte, und die ihn bis zu seinem Tod bis an die Grenzen der Arbeitsfähigkeit hin schwer belastete. Während Doris Wild den Mantel des Schweigens darüber breitet, bekundet der Zeitgenosse Giovanni Battista Passeri:

Er bekam ein beschwerliches Leiden durch einen Anfall der Franzosenkrankheit, so daß er durch manches Jahr deren schmerzhafteste Störungen empfand und mit großer Trübsal und Beschwerde lebte.¹⁰

Es war also die Syphilis, unter deren verschiedenen Phasen Poussin über weite Strecken seines Lebens litt. Im Endstadium der Krankheit schrieb er in einem Brief vom August 1660, dass er keinen Tag ohne Schmerz erlebe und seine Körperteile von Jahr zu Jahr mehr zitterten, so dass er kaum mehr in der Lage sei, den Pinsel zu führen.¹¹ Der Aspekt von Krankheit und Leiden wurde von Poussins Nachwelt offenbar als so markant angesehen, dass eine Rötelzeichnung mit dem dauerhaft gebannten Schmerzausdruck als ein überzeitliches Charakterbild des Malers über seinen Tod hinaus gelten konnte.

Die von der Schreiberhand unten links und rechts vom Rahmen angebrachten Lebensdaten 1594 und 1665 machen aus dem Blatt vollends eine Art Epitaph – auch wenn die akademisch-kunsttheoretischen Angaben des Textes den Epitaphcharakter etwas überschreiten. Nicholas

⁹ Vgl. Kurt Badt, „Ein angebliches Selbstbildnis von Nicolas Poussin“. *Pantheon* N. F. 27 (1969): S. 395-398.

¹⁰ Giovanni Battista Passeri. *Il Libro delle Vite de Pittori Scultori et Architetti dall'Anno 1641 all'Anno 1673* (EA 1772); hier zitiert nach: *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri. Nach den Handschriften des Autors*. Hg. und mit Anmerkungen versehen von Jacob Hess (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana. Bd. 11). Leipzig und Wien 1934. S. 324f.

¹¹ Nicolas Poussin. *Lettres et propos sur l'art*. Ed. Anthony Blunt (Miroirs de l'Art. Textes de critique et d'histoire de l'art. Collection dirigée par Pierre Berès et André Chastel). Paris 1964. S. 159.

Turner konnte glaubhaft machen, dass ein italienischer Sammler des 18. Jahrhunderts, Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742), es war, der die Rahmung und die Beischrift zu verantworten hatte.¹² Doch dessen Informationen waren nicht allzu sorgfältig recherchiert: Poussin war nicht von adeliger Abstammung, und mit einem Auftrag in Verbindung mit dem Heiligen Franz Xaver war Poussin nicht schon 1623, sondern erst bei seinem knapp 20 Jahre späteren Parisaufenthalt beschäftigt.

Das in der Beischrift erwähnte gedruckte Bildnis in Poussins „Vita“ ist sicher der Kupferstich (Abb. 2) in Giovanpietro Bellores *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, die erstmals 1672 erschienen.¹³ Damit liegt ein *terminus post quem* für die Beischrift zur Zeichnung vor, und der Autor gibt sich als Rezipient dieses Buches zu erkennen, auf das wahrscheinlich auch manche weitere Information des Textes zurückgeht. Tatsächlich orientiert sich, wie der Text mitteilt, diese Darstellung am Selbstbildnis Poussins für seinen Pariser Mäzen Chantelou aus dem Jahr 1650 (Abb. 8). Der Kupferstich in Bellores *Vite* verweist auf den nach wie vor einfachsten Grund dafür, in der Rötzelzeichnung bereitwillig ein authentisches Selbstzeugnis sehen zu wollen. Spätestens seit Paolo Giovios (1483-1552) Bildnisgalerie berühmter Persönlichkeiten ist der Wunsch ungebrochen, mit dem Bildnis etwas über den vermeintlich wahren Charakter der Dargestellten zu erfahren.¹⁴ Und es war Giorgio Vasari, der Urvater der Künstlerbiographik, der diesen Wunsch in der zweiten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen von Künstlern 1568 dadurch beflügelte, dass er jeder Vita ein vermeintliches Portrait voranstellte, das, wo immer möglich, auf authentischen visuellen Zeugnissen beruhen sollte.¹⁵

¹² Nicholas Turner. „L'Autoportrait dessiné de Poussin au British Museum“. *Nicolas Poussin (1594-1665). Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 19 au 21 octobre 1994*. Paris 1996. Bd. 1. S. 79-97.

¹³ Giovan Pietro Bellori. *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderne* (1672). Hg. Evelina Borea. Turin 1976.

¹⁴ Vgl. Linda S. Klinger. *The Portrait Collection of Paolo Giovio*. Diss. phil. Princeton University 1991. Bd. 1-2 (unveröffentlichtes Manuskript); Dies., „Giovio, Paolo“. *The Dictionary of Art* Bd. 12. New York 1996. S. 719-720.

¹⁵ Giorgio Vasari. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi. Bd. 1ff. Florenz 1966ff. Vgl. auch Wolfram Prinz. „Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568“. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Beiheft zu Bd. 12 (1966).

Damit begründete Vasari auch die Tendenz, in den Bildern bereits verstorbener Künstler Selbstbildnisse zu suchen und zu finden.

Gleichgültig ob bei Vasari oder in der nur wenig späteren Vitensammlung Joachims von Sandrart (Abb. 3): Zur Biographie des neuzeitlichen Künstlers gehört das Bildnis – möglichst eines, das auf ein authentisches Selbstzeugnis zurückzuführen ist.¹⁶ Je rarer solche Zeugnisse sind, desto größer ist die Bereitschaft, jeden Strohalm zu ergreifen. Dabei geht es primär um die dokumentarische Ausbeute der dargestellten Gesichtszüge, um eine möglichst große Annäherung an die äußere Erscheinung der Person. Das so tradierte Äußere sollte die Persönlichkeit dokumentieren und damit in gewissem Maße die abwesende Person ersetzen. Ansonsten bleibt, wie hier im Falle Belloris und Sandrarts, vom ursprünglichen Kontext des jeweiligen Bildnisses wenig übrig.

Wir müssen uns jedoch mit dem Gedanken anfreunden, dass wir im Falle Poussins beinahe ganz ohne jedes bildliche Selbstzeugnis und vielleicht sogar überhaupt ohne ein gesichertes Bildnis geblieben wären. Kaum ein anderer Maler des 17. Jahrhunderts hatte sich so konsequent der Seite des Ideals und damit einem grundsätzlichen Anti-Naturalismus verpflichtet wie Poussin.

Seine Sujets waren nahezu ausschließlich in den Themen- und Gattungskreis von Historie, Allegorie und Landschaft eingespannt. Und die zahlreichen Zeichnungen, die einen wesentlichen Bestandteil seines Arbeitsprozesses bildeten, basierten häufig auf Studien nach seiner Wachsfigurenbühne, z.T. auch nach Skulpturen der klassischen Antike. Dabei spielt der Aspekt realistischer Physiognomie gerade keine Rolle. Zunächst wird in der Regel – mit Feder und Pinsel (wie auch Doris Wild betont) – die Figurendisposition in ihrer Dynamik und Lichtschattenwirkung herauskristallisiert.¹⁷ Der konkrete mimische Ausdruck der betont idealisierten, oft maskenartigen Gesichter ist zumeist Ergebnis der letzten Arbeitsschritte. Es entstehen eben keine Individuen, sondern Charaktertypen, die Charles Le Brun am Beispiel von Poussins *Mannalese*

¹⁶ Joachim von Sandrart. *L'Academia Todeca della Architectura, Scultura & Pictura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mablerey-Künste [...]*. Bd. 1-2. Nürnberg 1675-1679.

¹⁷ Vgl. Oskar Bätschmann. *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*. München 1982. S. 9-22.

in einer Vorlesung von 1667 nicht zu Unrecht mit den berühmten Statuen der klassischen Antike verglich.¹⁸

Die zwei gemalten Selbstportraits (Abb. 7 und 8), die Poussin auf das Drängen seiner zwei wichtigsten Mäzene hin – mit dem Gestus des Überwindens größerer innerer Widerstände – 1649-50 schuf, sind die einzigen gesicherten Zeugnisse in seinem Œuvre, in denen die Naturähnlichkeit des dargestellten Menschen überhaupt eine Rolle spielt. Kurz und gut: Alles, was wir in der Rötelzeichnung (Abb. 1) sehen, widerspricht dem gesamten sonstigen Œuvre Poussins und dessen künstlerischen Überzeugungen.¹⁹ Darüber hinaus lässt sich die spezifische Gestalt der Londoner Rötelzeichnung nicht mit einer biographischen Extremsituation erklären. Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass das Leiden der Figur einzig und allein mit der dargestellten Mimik zum Ausdruck gebracht ist, der Gestaltung des Mundwinkels, der Faltenzüge um Mund, Augen und auf der Stirn. Im Übrigen ist die Figur von einer – man möchte fast sagen: penetranten – Schönlinigkeit und Lieblichkeit, besonders in der akkuraten Gestaltung der Haarlocken, aber auch im reduzierten, dabei überaus dekorativen Linieament der Gewandgestaltung. Dies sind Kennzeichen, die nicht nur dem Œuvre Poussins fremd sind; sie dürften auch kaum der spontane Ausdruck einer existentiellen Lebenskrise sein. Alle Anzeichen sprechen zunächst vielmehr für den Typus der Ausdrucksstudie.

Schon Kurt Badt und Henry Keazor haben auf die verdächtige Parallele zur Demonstrationsfigur für das Weinen, *Le Pleurer*, aus den Tafeln für Charles Le Brun *Conférence sur la Méthode pour apprendre à dessiner les Passions* von 1677 hingewiesen (Abb. 4).²⁰ Und diese Parallele betrifft nicht allein den Ausdruck, sondern auch die Details wie Mütze und Haarlocken. Wir haben also ein Blatt vor uns, in dem zunächst nichts als das unmittelbare Bekunden und die Rhetorik des Textes die gezeichnete Figur zu einem Selbstzeugnis des Malers erklärt – und das mit einer ver-

¹⁸ Charles Le Brun. „Les Israélites recueillant la Manne dans le Désert par Nicolas Poussin“. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture*. Ed. Henry Jouin. Paris 1883. S. 48-65; Wilhelm Schlink. *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Brun's Akademierede von 1667 über Poussins „Mannawunder“* (Quellen zur Kunst, 4). Freiburg i. Br. 1996.

¹⁹ Pierre Rosenberg. „Oxford. Poussin drawings from British Collections“. *Burlington Magazine* 133 (1991): S. 210-212.

²⁰ Dort: Taf. 39b; Badt. „Selbstbildnis“ (wie Anm. 9); Henry Keazor. „Nicolas Poussin“. *Kunstchronik* 48 (1995): S. 346f.

dächtig gesteigerten Betonung der Authentizität: höchstähnlich – Originalbildnis – eigenhändig – nach dem Spiegel gemacht. Dennoch: Eine Tendenz zur Individualisierung, ja sogar eine gewisse Ähnlichkeit zum Antlitz der gemalten Selbstbildnisse Poussins (Abb. 7 und 8) ist der Rötzelzeichnung nicht abzusprechen. Dies lässt vermuten, dass die Zeichnung nach dem Tod Poussins in der Absicht entstand, den Künstler nachträglich in jüngerem Alter im Ausdruck seiner damaligen körperlichen Leiden zu fingieren und ihm damit auch das Studium der Affekte am eigenen Leib zu unterstellen. Entgegen der in der Beischrift benannten Orientierung Poussins an Raffael und Giulio Romano mag der Zeichner zudem die Absicht gehabt haben, Poussin nicht primär als den römischen Maler, sondern als den Mann aus dem Norden zu präsentieren, denjenigen, der im Selbstbildnis bereit ist, auch den extremen Ausdruck nicht zu scheuen, wie dies in den Niederlanden besonders Rembrandt tat – und zwar in bewusster Opposition zu jenem römischen Klassizismus, dem Poussin zuzurechnen ist.

Der Typus des Melancholikers in der Kunstgeschichte

Es fragt sich: Warum konnte diese Fiktion eines künstlerischen Selbstzeugnisses bis in die jüngste Vergangenheit als unmittelbarer Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers gelten? Der einfachste Grund wurde mit dem Hinweis auf Vasari und die Erwartungen an die neuzeitliche Künstlerbiographie bereits gegeben. Darüber hinaus fügt sich das vermeintliche Selbstzeugnis der Kreidezeichnung in seinem spezifischen Charakter sehr gut in die sich wandelnden Rollen, die Nicolas Poussin im Laufe seiner Rezeption zugesprochen wurden. Diese Rollen lassen sich am besten an dem seit dem 18. Jahrhundert sicher meist rezipierten Gemälde Poussins festmachen, das immer wieder in enger Verknüpfung zu den Selbstbildnissen diskutiert wird: dem Bild der arkadischen Hirten vor einem Sarkophag mit der Inschrift „Et in Arcadia Ego“ in seiner heute im Louvre aufbewahrten Version (Abb. 5).²¹

²¹ *Nicolas Poussin 1564-1665*. Katalog zur Ausstellung in Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 27 sept. 1994-2 janv. 1995. Paris 1994. S. 283-285. Kat.nr. 93. Die erste Version, 82 x 101 cm groß, befindet sich in Chatsworth (Derbyshire), The Chatsworth Settlement.

Als man in der Aufklärung nach neuen Formen des Totengedenkens suchte, konnte dieses Bild Poussins als Visualisierung des Elysée-Gedankens gelten, der in der Verbindung von Grabmonument und Landschaftsgarten eine süße Melancholie suchte.²² Die folgenden Generationen konnten hier den romantischen Weltschmerz vorgeprägt finden. Beide Auffassungen verschränken sich vermutlich in dem Grabmal, das um 1830 Chateaubriand dem Maler in S. Lorenzo in Lucina errichten ließ und auf dem das Hirtenbild des Louvre im Relief erscheint.²³ Einer humanistisch geprägten Kunstgeschichte konnte das Gemälde als Ausdruck eines sentimental Klassizismus gelten, der melancholisch den Errungenschaften der Hochrenaissance nachhängt.²⁴ In der jüngeren Kunstgeschichte wurde die vielschichtige Todesthematik im Œuvre Poussins zwar als Moment der Selbstreflexivität interpretiert, doch vermochte dies das Bild vom Melancholiker kaum zu erschüttern.²⁵ Der einsam leidende Maler fügte sich also unter wechselnden Vorzeichen in nahezu jede geistesgeschichtliche Entwicklung ein. Und so wird die Londoner Zeichnung auch weiterhin als Selbstbildnis gehandelt, selbst von Nicholas Turner, der am ausführlichsten seine Geschichte verfolgt hat.²⁶

Schatten des Selbst

Gerade unter dem Aspekt der Selbstreferentialität wurden zahlreiche Beobachtungen am Gemälde der arkadischen Hirten gemacht, die wesentlich zur Interpretation der tatsächlichen Selbstbildnisse Poussins beitra-

²² Vgl. Alexandre Lenoir. *Musée des Monumens Français*. Bd. 1. Paris 1800. S. 19.

²³ Vgl. Milovan Stanić. *Poussin. Beauté de l'Énigme* (Revue d'esthétique, Numéro hors série). Paris 1994. S. 143-158. Abb. 90a-b.

²⁴ „Thus the classical past, while it was more and more thought of and investigated as a concrete historical phenomenon, simultaneously developed into an enchanting Utopia that was surrounded with a halo of sweet and melancholy resignation, as in some of the paintings by Nicolas Poussin [...]“ (Erwin Panofsky/Fritz Saxl, „Classical Mythology in Mediaeval Art“. *Metropolitan Museum Studies* IV [1932-1933]: S. 228-280, hier: S. 278.)

²⁵ Louis Marin. *Détruire la peinture*. Paris 1981 (ins Deutsche übers. von Bernhard Nessler: *Die Malerei zerstören*. Berlin 2003; ders. *Sublime Poussin*. Paris 1995 (ins Engl. übers. von Catherine Porter: *Sublime Poussin*. Stanford, California 1999).

²⁶ Turner. „L'Autoportrait“ (wie Anm. 12).

gen können.²⁷ Deshalb soll auch dieses Bild einer kurzen Betrachtung unterzogen werden. Besonders Louis Marin hat in seiner Interpretation von *Et in Arcadia Ego* die Reflexion des Todes auf die Reflexion auch der Malerei selbst bezogen.²⁸ Das Gemälde präsentiert sich auf den ersten Blick als ein zu Entzifferndes, indem es scheinbar das Entziffern der Sarkophaginschrift vorführt. „Et in Arcadia Ego“ – „Auch in Arkadien Ich“: eine Ellipse, eine Aussage also ohne zeitdefinierendes Prädikat. Das anonyme „Ich“ verheißt eine Gegenwärtigkeit, die sich zugleich als vergangene erweist. Und eben dies ist die Art der Malerei zu erzählen: Das Gemälde schildert eine als gegenwärtig erscheinende Handlung, die sich als im Bild festgehaltene und damit vergangene offenbart. Und die dargestellte Bildhandlung der Hirten besteht im konkreten Fall gerade in der Reflexion einer als gegenwärtig erfahrenen Vergangenheit.

Der Schatten, der auf den Sarkophag fällt, trifft ganz unterschiedliche, aber eng miteinander verknüpfte Aussagen: Er verweist auf die Möglichkeit der Malerei, den augenblicklichen Umriss des Menschen festzuhalten. Damit ist eine wesentliche Alternative zur Erinnerung durch die Schrift gegeben – eine Alternative, die zudem wegen ihres indexikalischen Ursprungs eine größere Nähe zu dem zu erinnernden Menschen verheißt. In diesem Zusammenhang ist es signifikant, dass einer der Hirten wie zufällig auf den Rand des Schattens zeigt.²⁹ So wird der Umriss gewissermaßen als die Schrift der Malerei bekundet. Und es stellt sich die Frage, ob die Hirten tatsächlich dabei sind, den Sarkophagtext zu entziffern. Warum sollten ausgerechnet die naturverbundenen Hirten eine – zu allem Überflus lateinische! – Inschrift lesen können?

Zugleich projiziert der Schatten den zukünftigen Tod der Anwesenden auf den aktuellen Augenblick. Mit dem im Schattenbild erscheinenden Sichelmotiv ist ein besonders suggestives Sinnbild der Todesbedrohlichkeit gegeben.³⁰ Der Ursprung der Malerei und der Ursprung des

²⁷ Vgl. Erwin Panofsky. „On the Conception of Transience in Poussin and Watteau“. *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*. Hg. R. Klibansky/H. J. Paton. Oxford 1936. S. 223-254; wieder abgedruckt in: Erwin Panofsky. *Meaning in the Visual Arts*. New York 1955. – Hier zitiert: „Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen“. *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst* (DuMont-Taschenbücher, 33). Köln 1978. S. 351-377, hier: S. 365.

²⁸ Marin. *Détruire* (wie Anm. 25). Zum Bildthema: Max Denzler. „Et in Arcadia ego“. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. 6. Sp. 117-131.

²⁹ Vgl. Bätschmann. *Dialektik* (wie Anm. 17). S. 66.

³⁰ Ebd.

Todesbewusstseins sind legendarisch aufs Engste miteinander verknüpft: Nach Plinius malte die Tochter des Töpfers Butades den Schattenriss ihres scheidenden Geliebten an die Wand (Abb. 6).³¹ Indem Gemälde versuchen, den Anblick von Menschen festzuhalten, verweisen sie grundsätzlich auf deren Vergänglichkeit.³² Und zugleich ist es das Wesen mimetischer Malerei, dass sie ihre Objekte in einem stillgestellten Zustand präsentiert. Allein durch die Betrachter und allein im Vorgang des Betrachtens können sie belebt werden.

„... überaus ähnlich“?

Es bleibt die Frage: Wie fügen sich die tatsächlichen Selbstbildnisse Poussins in dessen künstlerisches Konzept, und inwieweit lassen sich diese als autobiographische Zeugnisse begreifen? Paul Fréart de Chantelou, der Pariser Fürsprecher und Mäzen, hatte Poussin spätestens 1647 um ein Selbstbildnis gebeten. Poussin zierte sich, betonte seine Unlust an dieser Arbeit und behauptete, er habe schließlich seit 28 Jahren kein Bildnis mehr gemalt.³³ Das heißt, seine letzte Ausübung der Bildnismalerei würde noch in seine vorrömische Zeit fallen. Es ist allerdings fraglich, ob er überhaupt je zuvor Bildnisse gemalt hatte. Schließlich bat auch der zweite wichtige Mäzen, Jean Pointel, um ein Bildnis, so dass Poussin sich bereit erklärte, einem römischen Maler Modell zu sitzen. Schließlich ließ er jedoch wissen, dass es ihm missfalle, das Bildnis seiner selbst aus der Hand zu geben. So begann er eigenhändig mit der Arbeit und vollendete im Juni 1649 das Bildnis, das sich heute in Berlin befindet (Abb. 7)³⁴, im Juni 1650 dasjenige, das heute im Louvre aufbewahrt wird (Abb. 8).³⁵

Die Korrespondenz mit den Mäzenen lässt erkennen, dass diese eine ehrgeizige Konkurrenz pflegten: Vor allem Chantelou wünschte stets,

³¹ Ernst Kris/Otto Kurz. Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (edition suhrkamp, Neue Folge, 34), Frankfurt a.M. 1979. S. 102f.

³² Zur Theorie vom Bild als Gegenstück zum Körper des Verstorbenen: Jan Assmann. *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Todesriten im Alten Ägypten*. Mit einem Beitrag von Thomas Macho. Frankfurt a.M. 2000.

³³ Brief vom 13. März 1650: Poussin. *Lettres*. Ed. Blunt (wie Anm. 11). S. 143f.; Matthias Bruhn. *Nicolas Poussin. Bilder und Briefe*. Berlin 2000. S. 223.

³⁴ *Nicolas Poussin* (wie Anm. 21). S. 425-427. Kat.nr. 189.

³⁵ *Nicolas Poussin* (wie Anm. 21). S. 428-431. Kat.nr. 190.

das jeweils beste Produkt zu erhalten.³⁶ Und Poussin, der sich solches Konkurrenzgebaren offenbar gern zu Nutze machte, behielt sich selbst die Entscheidung vor, wem er welches Porträt zukommen lassen wollte. Gegenüber dem eifersüchtigen Chantelou behauptete er schließlich, dieser erhalte mit dem späteren auch das bessere Bild, und zugleich inszenierte er die Konkurrenz der Bildnisaufträge in einem ausgeklügelten Übergabeverfahren, in das, als dritter Mäzen im Bunde, auch noch der Lyoneser Kaufmann Serisier miteingebunden wurde. In einem Brief vom 19. Juni 1650 schrieb Poussin an Chantelou:

Ich bitte meinen Freund, Herrn Serisier, es [das Gemälde] Euch nach Paris zu überstellen, sobald er es in Lyon erhalten hat, und glaube, daß Ihr es in gutem Zustand erhalten werdet. Ich habe Herrn Pointel gebeten, es im Falle Eurer Abwesenheit einzubehalten und bis zu Eurer Rückkehr nach Paris aufzubewahren. In einer Woche wird der nämliche Herr Pointel dasjenige erhalten, welches ich für ihn gemacht habe, und Ihr werdet dann der Richter des einen wie des anderen sein. Aber ich versichere Euch, mein Versprechen eingehalten zu haben, denn jenes, welches ich Euch zugedacht habe, ist das bessere und überaus ähnlich.³⁷

Es mag haarspalterisch klingen, aber Poussin gibt mit der behaupteten Ähnlichkeit *nicht* das Kriterium für das „besser“ – „meilleur“ – an, wie in der Literatur immer wieder behauptet. Es heißt, wie auch Matthias Bruhn betont: Das Bild ist das bessere *und* überaus ähnlich – „et (?) très bien ressemblant“.³⁸ Dabei wird übrigens auch nicht gesagt, wer oder was hier eigentlich wem oder was ähnlich sei. Doch dazu später. Der Brief endet mit einer Variante der üblichen Höflichkeitsformel:

Ich ersuche Euch, mein Herr, dieses meinige Bildnis guten Herzens anzunehmen, so wie es ist; und bitte Euch, mir zu glauben,

³⁶ Am häufigsten diskutiert anhand des so genannten Modusbriefs von Poussin vom 24. November 1647 an Chantelou: Poussin. *Lettres*. Ed. Blunt (wie Anm. 11). S. 121-125.

³⁷ „J'ai prié à votre défaut à monsieur Pointel de le retirer et vous le garde tout encaissé jusques à votre retour à Paris, si vous en étiez absent. Dans huitaine, ledit sieur Pointel recevra celui que j'ai fait pour lui, et vous en serez le juge de l'un et de l'autre: mais je m'assure de vous avoir tenu la promesse que je vous ai faite, ca celui que je vous dédie est le meilleur et très bien ressemblant“: Poussin. *Lettres*. Ed. Blunt (wie Anm. 11). S. 146. Vgl. Bruhn. *Poussin* (wie Anm. 33). S. 223f.

³⁸ Bruhn. *Poussin* (wie Anm. 33). S. 32f.

daß das Original ebenso das Eure ist wie die Kopie (que l'original est autant vôtre comme la copie).³⁹

Poussin spricht also von sich selbst als dem Original und von dem Gemälde als Kopie seiner selbst. Und – um auch hier noch einmal genau zu sein – Poussin sagt nicht, er selbst sei ganz und gar der Seine, sondern lediglich: der Empfänger besitze ihn – man könnte ergänzen: *mir* (!) – in dem Maße wie die Kopie. Tatsächlich ist diese Kopie in einen komplexen Prozess von Verweigerungs- und Verzögerungshaltungen eingebunden, und schließlich erhält Chantelou – demonstrativ inszeniert – lediglich eine der alternativen Versionen. Es wird zudem immer eine Restunsicherheit darüber bestehen, ob es tatsächlich die bessere sei, oder ob Poussin dem konkurrierenden Auftraggeber unter dem Gebot des Stillschweigens ebenfalls das bessere Bild versprochen hat. Darüber hinaus ist es mit der Ergebenheit des darauf Dargestellten kompliziert. Denn dieser gibt sich durchaus spröde – in der einen wie in der anderen Version. Es zeigt sich hier, was charakteristisch für Poussin ist: das gleichzeitige Erfüllen und Unterlaufen der Erwartungshaltungen, das die Reflexion über die Malerei selbst provoziert.⁴⁰

Maskierung

Doch nun zu den Bildern selbst: In beiden Gemälden ist der Maler in eleganter, in ihrem Faltenwurf skulptural erscheinender schwarzer Bekleidung in Halbfigur zu sehen: der Oberkörper nahezu im Profil, der Kopf zum Betrachter gewandt, der Blick jedoch knapp am Betrachter vorbei gerichtet. In beiden Bildern ist die rechte Gesichtshälfte stark beleuchtet, während die linke im Schatten liegt; das Gesicht ist ernst, ohne den Ausdruck eines stärkeren Affekts. Im Berliner Bild (Abb. 7) hält die Linke ein gebundenes Buch, die nach vorne gerichtete Rechte einen Zeichenstift – der einzige unmittelbare Bildhinweis auf den Beruf des Dargestellten. Der Kopf ist leicht geneigt, der Mund geschlossen. Der Künstler erscheint vor dem rechteckigen Feld eines steinernen Reliefs. Die Relieftafel ist flankiert von zwei nach außen gewandten kindlichen

³⁹ „Je vous supplie, Monsieur, d'accepter de bon cœur ce mien portrait tel qu'il est, et vous prie de croire que l'original est autant vôtre comme la copie“: Poussin. *Lettres*. Ed. Blunt (wie Anm. 11). S. 146.

⁴⁰ Vgl. Bruhn. *Poussin* (wie Anm. 33). S. 224.

Girlandenträgern, deren Häupter gesenkt und deren Augen geschlossen sind. Das Ganze ist einem antiken Grabaltar nachempfunden. Dort, wo das Haupt des Künstlers erscheint, wird üblicherweise die Gedenkschrift eingemeißelt, beginnend mit der Formel DIS MANIBUS, gefolgt vom Namen und vom Alter des Verstorbenen.⁴¹ Poussin gibt in betont wenig inschriftartigen Buchstaben ebenfalls seinen Namen und sein Alter, 55 Jahre, an⁴²; zudem seine Herkunft aus Les Andelys, seine Mitgliedschaft in der Römischen Akademie, den ausführlichen Titel des „Primus Pictor Ordinarius Ludovici iusti Regis Galliae“ sowie Datum und Ort der Entstehung, Rom 1649. Als das eigentliche Zeugnis der Person wird jedoch das Bildnis des Malers präsentiert.

Im Pariser Gemälde (Abb. 8) erscheint Poussin in der Haltung starrer, im Ausdruck ernster. Der Mund ist ganz leicht geöffnet. Nur die rechte seiner Hände ist zu sehen. Sie ruht auf einer geschlossenen Zeichenmappe. Als weitere Attribute der Künstlerschaft stehen hinter dem Dargestellten hintereinandergelehnt mehrere, bereits gerahmte Gemälde. Diese stehen in einer merkwürdigen Spannung zu der davor sitzenden Figur. Mit der Staffelung der Bildobjekte werden Hinweise auf den Status des Gemäldes selbst gegeben: Das gerahmte Bild mit seinen fragmentarisch erkennbaren Motiven, insbesondere der Frau mit Diadem im strengen Profil, demonstriert den gewohnten Status des Gemäldes als eines fiktiven Darstellungsraums, in dem dargestellte Körper agieren. Dieses Gemälde ist von einem weiteren verstellt, das zum großen Teil die Figur des Malers hinterfängt. Obwohl die Malfläche lediglich einen einheitlichen graubraunen Farbton erkennen lässt, wie ihn auch die dargestellte Wand im Hintergrund kennzeichnet, ist sie goldgerahmt. Es scheint, als hätten wir das erste monochrome Gemälde vor uns. Die Maloberfläche erweist sich so als Repräsentantin jener Wandfläche, auf die der Schattenumriss des scheidenden Geliebten fällt. Tatsächlich fällt der Schatten des Dargestellten auf die Leinwand und verdunkelt einen Teil der in goldfarbenem Ton geschriebenen Inschrift.⁴³ Der Maler nennt seinen Namen hier im

⁴¹ Ingo Herklotz. „Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Portraitmalerei“. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27 (2000): S. 243-268, hier: S. 251.

⁴² „NICOLAVS POVSSINVS ANDELYENSIS ACADEMICVS ROMANVS PRIMVS/ PICTOR ORDINARIVS LVDOVICI IVSTI REGIS GALLIÆ. ANNO Domini/ 1649. Romæ. ÆTATIS SUE. 55.“

⁴³ „EFFIGIES NICOLAI POVSSINI ANDEL=/ YENSIS PICTORIS. ANNO ÆTATIS. 56/ ROMÆ ANNO IVBILEI/ 1650.“

Genitiv, bezogen auf „Effigies“ – Abbild des Nicolas Poussin. Er bezeichnet sich als Maler aus Les Andelys, und er gibt sein Alter im Römischen Jubeljahr 1650 mit 56 Jahren an. Auf was sich der Begriff „Effigies“ bezieht, ist unklar: auf das Motiv des dargestellten Malers, auf den dargestellten Schatten, auf das im Bild dargestellte Gemälde, auf dem In-schrift und Schatten erscheinen, oder auf das Gemälde als Ganzes?

Hinter den zwei benannten Gemälden ist ein weiteres nur angedeutet. Lediglich ein Teil des oberen Rahmens ist zu sehen. All diese gestaffelten Gegenstände werden im Hintergrund von dem hochaufragenden Objekt hinterfangen, das auf den ersten Blick wie der dunkle Aus- oder Zugang des Bildraums erscheint. Doch bei genauerem Hinsehen entpuppt sich der Gegenstand als die Rückseite eines Gemäldes, und mit der so eintretenden Desillusionierung bestätigt sich noch einmal der Status des Gemäldes als einer Oberfläche, die Tiefe verheißt. Das Haupt des Malers überfängt die drei in größerem Ausschnitt erkennbaren Gemälde. Seine Augen erscheinen genau auf der Höhe des schmalen Himmelstreifens des mittleren Bildes.

Vor allem drei Motive haben zu umfangreichen Interpretationen und Diskussionen geführt: neben dem schon benannten Schatten des Malers der Ring mit pyramidalem Diamanten und die Figur mit Diadem im dargestellten Gemälde.⁴⁴ Das Motiv des Rings am kleinen Finger des Malers, dessen goldgefasster Diamant genau auf die Betrachter gerichtet ist, ist einerseits Sinnbild der Constantia und verweist vermutlich auf die Beständigkeit des von Poussin geäußerten Bekenntnisses an Chantelou, der Seine zu sein – sprich: auf seine freundschaftliche Treue. Zugleich weist die pyramidale Form auf die neuzeitliche Vorstellung von der Schpyramide hin – darauf also, dass in einem Gemälde ein Schnitt durch die vom Betrachterauge ausgehende Schpyramide auf die Bildoberfläche projiziert ist; so, wie es schon Leonbattista Alberti im 15. Jahrhundert formuliert hatte.⁴⁵

Viel Kopfzerbrechen hat die Figur mit dem Augendiadem bereitet. Spätestens seit Belloris Behauptung, es handle sich um die Personifikation der Malerei, ist sie immer wieder in ihrem allegorischen Gehalt untersucht und zum wesentlichen Schlüssel für das Gemälde erklärt wor-

⁴⁴ Vgl. zum Beispiel Matthias Winner. „Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie“. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983): S. 419-451.

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 442-448.

den. Die Ergebnisse dieser Deutungsrichtung sollen hier weder zusammengefasst noch ergänzt werden. Vielmehr erscheint es angebracht, die Figur einmal daraufhin zu befragen, was sie, über das bereits Mitgeteilte hinaus, über den Status des Gemäldes aussagt. Deutlich ist, dass sie in einer Spannung zu der Figur des Malers steht. Beide *blicken*, die Frau und ihr Diadem im strengen Profil innerhalb des fiktiven Bildraums, der Maler hingegen fast frontal über die Grenze der Bildoberfläche hinaus. Die Frau ist eine der typisch idealisierten Gestalten Poussins mit maskenhaftem Antlitz. Die Maskenhaftigkeit wird durch den fast halbkreisförmigen Gesichtsausschnitt besonders betont. Der Maler hingegen erscheint mit deutlich individuellen und sein Alter kennzeichnenden Zügen.

Die Handlung der Frau, das Blicken, erscheint durch das Auge auf dem Diadem verdoppelt. Beide Blicke verlaufen genau parallel zur Bildoberfläche, und das künstliche Auge betont die Fiktionalität des Dargestellten, denn als Produkt der Goldschmiedekunst ist es mit den gleichen Stilisierungszügen gekennzeichnet wie das Auge der Frau selbst. Außerdem wird mit der Verdoppelung des Auges die simple Tatsache betont, dass wir bei der Darstellung im Profil allenfalls die Hälfte der Person sehen, sie im Betrachten jedoch zur ganzen Figur vervollständigen. Durch die Überschneidung des Bildrandes ist das Gegenüber der Bildhandlung abgeschnitten. Lediglich die Unterarme eines Mannes sind zu erkennen, der die Frau offensichtlich soeben umarmen will. Doch die Vollendung der Umarmung wird vom Rahmen des Louvre-Bildes verhindert. Es geht also um die Interaktion zwischen Bild- und Betrachtterraum über den Rahmen hinweg. Die Frau hat ihr Gegenüber im Blick, und ihr Mund ist etwas weiter geöffnet als der des dargestellten Malers. Sie lässt einen ersten Anflug von Freude erkennen. Der Maler hingegen äußert keinen eindeutigen Affekt. Er hat sein Gegenüber vielleicht noch nicht ins Auge gefasst. Der Kontext, in dem sein Antlitz erscheint, macht das Bild zu einem Monument, das den darauf Dargestellten als vergänglichem erweist: durch das Grabtarmotiv im Berliner Bild und durch die Schatteninszenierung im Pariser Bild. Damit bleibt Poussin trotz des Anspruchs der Gattung Portrait auf Ähnlichkeit seinem Prinzip der Maskenhaftigkeit treu. Das Bildnis gerät in die Nähe zur Totenmaske.⁴⁶

In anderen Gemälden Poussins ist das Konzept der Maskenhaftigkeit programmatisch formuliert: Schon in dem dramatisch zugespitzten *Betle-*

⁴⁶ Vgl. auch Christiane Kruse. *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*. München 2003. S. 432-440.

bemithischen Kindermord in Chantilly ist das Gesicht der Mutter in der Stilisierung und extremen Beleuchtung das einer antiken Tragödienmaske.⁴⁷ Im so genannten *Triumph des Pan* leiten drei unterschiedliche Masken am unteren Bildrand zum Bildgeschehen über: von der Tragödie über die Kommödie zum Satyrspiel.⁴⁸ Die zentrale Figur ist der steinerne Torso eines Priapos, der im Kult belebt wird. Eine Frau schmückt ihn, und mit der roten Maske wirkt die tote Skulptur sehr lebendig. Denn wir sind geneigt, hinter die Maske Leben zu projizieren, so wie wir das auch im Falle der gegenständlichen Malerei tun. Auch die Bildhandlung erweist sich in ihrer spezifischen Gestalt als eine malerische Version eines bacchantischer Reliefs, wie es der antike Vasendekor am rechten Bildrand zeigt. Die orgiastische Bildhandlung ist erkennbar durch die Ordnungsprinzipien der bildenden Kunst gebändigt. Immer wieder demonstrieren die Gemälde Poussins die Spannungen, innerhalb derer sich die Malerei bewegt: zwischen Flächigkeit und Räumlichkeit, zwischen Erstarrung und Belebung, zwischen Nachahmung und Eigengesetzlichkeit.

Der epitaphhafte Charakter, der beide Bilder mit *Et in Arcadia Ego* verbindet, betont die notwendige Vergangenheit des Dargestellten und damit dessen Vergänglichkeit. Das somit evozierte Gedächtnis an die Person des Malers wird, nicht zuletzt durch den gesamten Entstehungs- und Übermittlungskontext, zu einem freundschaftlichen Austausch zwischen Maler und Mäzenen stilisiert. Dabei bietet Poussin seinen Auftraggebern eine Maske – eine Maske zwar, die dem lebenden Poussin ähnlich ist, die für sich genommen jedoch wenig zur lebhaften Kommunikation mit den Betrachtern beiträgt. Es sind die Bilder als ganze, die zu einem Dialog anreizen – einem Dialog, der die Malerei selbst betrifft. Damit bieten die Gemälde eine Rezeptionssituation, die sich in gewisser Weise analog zum tatsächlichen Umgang zwischen dem Maler und seinen Mäzenen verhält. Sollte das Pariser Bild wirklich das bessere sein, so kann sich das vor allem darin erweisen, dass es einen vielfältigeren und komplexeren Dialog über die Malerei evoziert. Und in diesem Dialog, der die

⁴⁷ Betlehemischer Kindermord, Chantilly, Musée Condé; vgl. Jacques Thuillier. *Nicolas Poussin*. Paris 1994. S. 244. Nr. 19.

⁴⁸ *Triumph des Pan*, London, National Gallery; vgl. ebd. S. 254, Nr. 112. Vgl. auch Peter Joch. „Requisit und zeichentheoretisches Konzept: Die Vase in Poussins ‚Triumph des Pan‘“. *Die Einfalt der Objekte. Bilder von Rémy Zaugg. Vasen der 50er Jahre* (Buch zur Ausstellung „Was das? Bilder von Rémy Zaugg und Vasen der 50er Jahre“; Galerie Margareta Friesen, Dresden). Darmstadt 2001. S. 33-38.

Konkurrenz zum zweiten Bildnisauftrag schon miteinschließt, kann es tatsächlich zu einer gewissen Übereinstimmung mit der Kommunikation zwischen Poussin und seinen Auftraggebern kommen.

Die Ähnlichkeit und der Kopiecharakter, von denen Poussin in seinen Briefen spricht, betreffen sicher zunächst den Dargestellten, können darüber hinaus jedoch auch auf die von den Gemälden als solchen evozierte Konversation über die Malerei bezogen werden, wie Poussin sie auch mit seinen Auftraggebern pflegte. Die Bilder erweisen also einerseits die Grenze der Malerei in ihrer Möglichkeit, ein authentisches Abbild zu bieten, indem sie den Epitaphcharakter des Bildnisses betonen. Andererseits können sie gerade dadurch eine lebhaftere Kommunikation in Gang setzen, die das Potential der Malerei erweist, ihre Grenzen zu überschreiten.

Vom Abbild zum Bild

Die gemalten Selbstbildnisse Poussins geben sich – bei aller Naturtreue – in der Darstellung des Malers skeptisch gegenüber der Imitationsleistung der Malerei im Sinne des Abbildhaften. Der in den zwei Portrait-Versionen unterschiedlich evozierte Epitaphcharakter weist die Betrachter deutlich darauf hin, dass sie hier der dargestellten Person des Malers allenfalls als einer abwesenden begegnen. Der Aspekt der Maskierung vollzieht sich in diesem Fall also durch das Vorführen der Totenmaske. Die Gemälde bieten aber zugleich und gerade damit auch Anreize, die Spuren der fiktiven Anwesenheit zu beleben. Dies geschieht nicht zuletzt dadurch, dass die Poussin eigene künstlerische Position – und damit verbunden der Anspruch der Bildlichkeit des Bildnisses – im Dialog mit dem Gemälde aufscheinen kann, ein Dialog, der gewisse strukturelle Parallelen zur Konversation des Malers mit seinen Auftraggebern und Freunden und insofern auch Spuren des Biographischen aufweist. Damit lenken die Bilder die Aufmerksamkeit zunächst von der Malerei selbst weg auf den intellektuellen Gehalt der Bilder. Dieser aber verweist auf die Malerei zurück, und so bleibt am Schluss das Gemälde in seiner spezifischen Gestalt und das Bewusstsein der ihm eigenen Stärken.

Vermutlich auf der Grundlage der gemalten Selbstbildnisse bzw. entsprechender Reproduktionen hat, wahrscheinlich erst im frühen 18. Jahrhundert, ein Zeichner Poussin nachträglich so dargestellt, wie der inzwischen mit seinem Namen verknüpfte akademische Diskurs es plausibel erscheinen lassen konnte: als den die Affekte am eigenen Leib studieren-

den Maler, der auch dem persönlichen Leiden ein Kunst-, zumindest aber ein Studienprodukt abringt. Der selbstreflexive Charakter des Todesaspekts in den Gemälden wurde vermutlich schon hier biographisch aufgefasst. Schließlich ergänzte der Sammler Francesco Maria Niccolò Gabburri das Blatt um eine teilweise epitaphhaft anmutende Beischrift und bekundete die Authentizität des Blattes als Selbstbildnis so auffallend, dass genau daran Zweifel aufkommen. Diese bestätigen sich bei genauerer Untersuchung der spezifischen Gestalt im Verhältnis zu den Darstellungskonventionen. Vor dem Hintergrund der Beurteilung des *Ceuvres* Poussins als Produkt eines Melancholikers konnte – wenn auch unter ganz unterschiedlichen Prämissen – die Londoner Zeichnung im Fachdiskurs, entgegen aller kunsthistorischen Indizien, bis heute als autobiographisches Zeugnis beurteilt werden. Das Bedürfnis nach der lebendigen Gegenwart des Autors macht vor der Wissenschaft keinen Halt, auch wenn seine ästhetischen Produkte manches dazu tun, um selbst in einen lebhaften Dialog zu geraten. Die Art und Weise, wie sie dies tun, ist allerdings von der Persönlichkeit des Autors tatsächlich kaum abzulösen.



1694
 1695
 Ritratto Originale somigliantissimo di Mons. Niccolò POSSINO fatto nello specchio di propria mano circa l'anno 1620. nella convalescenza della sua grave malattia, e lo donò al Cardinale de' Medici allora che andava da lui ad imparare il Disegno. Notisi che va in stampa nella sua vita il Quadro che ei dipinse per il Sig. Châteauf l'anno 1620. quando non aveva che anni 26. di buon Geometra e prospettivo, e studioso d'Historie. A Niccolò Possino è obbligata l'Italia, e massime la Scuola Romana d'averci fatto vedere, praticato lo stile di Raffaello. Nell'antico da lui composto nel suo fondo sostanziale imbevuto ne i suoi primi anni, perche nacque nobile nel Contado di Soisson di Piccardia in Auvergne l'anno 1547. Andò a Parigi, dove dal Matematico Reale gli erano impiegate le stampe di Raffaello, e al Giulio Romano, sulle quali indefessamente, ed a tutto suo genio s'affaticò su quello stile di disegnare ad imitazione, e di colorire a proprio talento. Fu all'ultima a Parigi per alcuni quadri ordinatili l'anno 1628. per la Canonizzazione di S. Ignazio, e S. Francesco Xaverio. Nell'Ospedale studio d'Anatomia in Roma, venuto qua nel 1628. per il Naturale all'Accademia del Disegno.

Abb. 1 Mann (Nicolas Poussin?) im Ausdruck des Leidens,
Kreidezeichnung, 256 x 197 mm, British Museum.



Abb. 2 Nicolas Poussin, Kupferstich aus: Giovanpietro Bellori,
Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni, 1672.

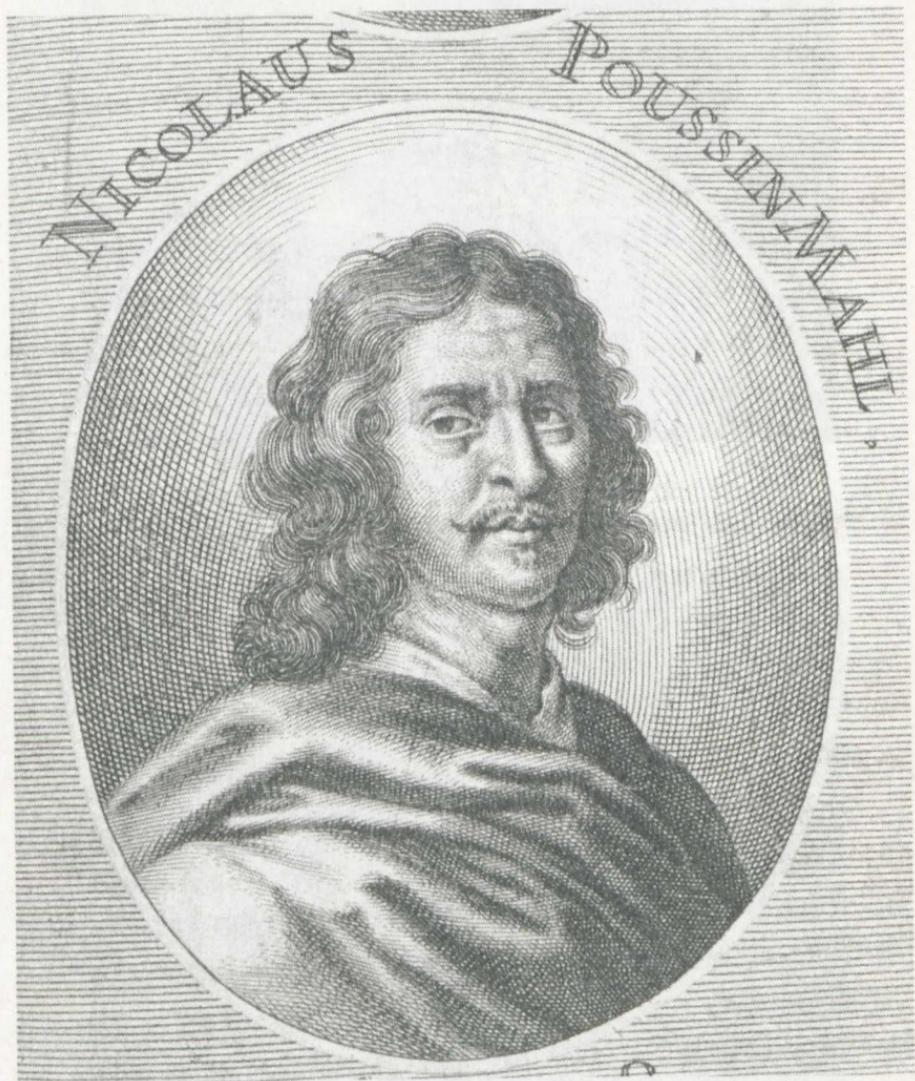


Abb. 3 Nicolas Poussin, Kupferstich aus: Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca* [...], Bd. 1-2, Nürnberg 1675-1679.



Abb. 4 *Le Pleureur*, Kupferstich aus: Charles Le Brun, *Conférence sur la Méthode pour apprendre à dessiner les Passions*, 1677.



Abb. 5 *Et in Arcadia ego*, ca. 1640,
850 x 1210 mm, Nicolas Poussin, Paris, Musée du Louvre.



Abb. 6 *Der Ursprung der Malerei*, Kupferstich aus: Joachim von Sandrart,
L'Academia Todesca [...], Bd. 1-2, Nürnberg 1675-1679.

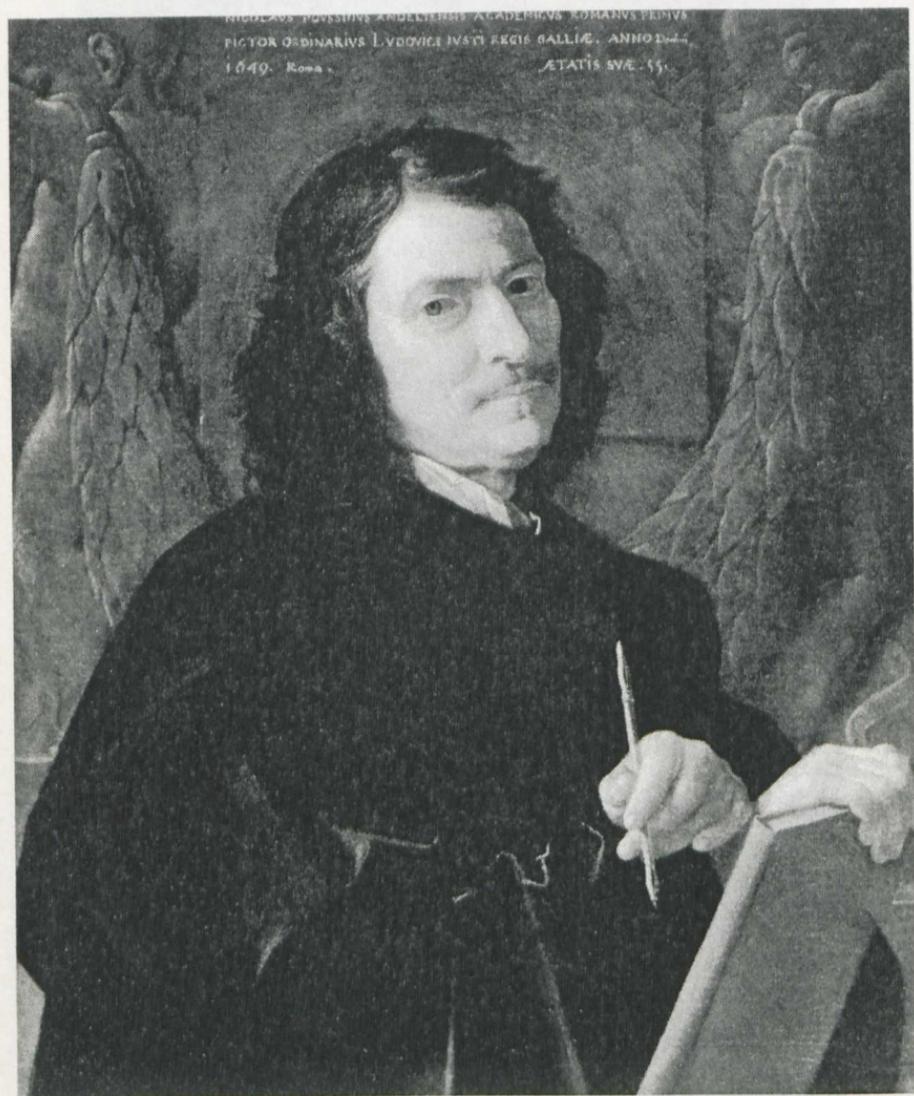


Abb. 7 *Selbstbildnis*, 1649, 783 x 645 mm, Nicolas Poussin, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

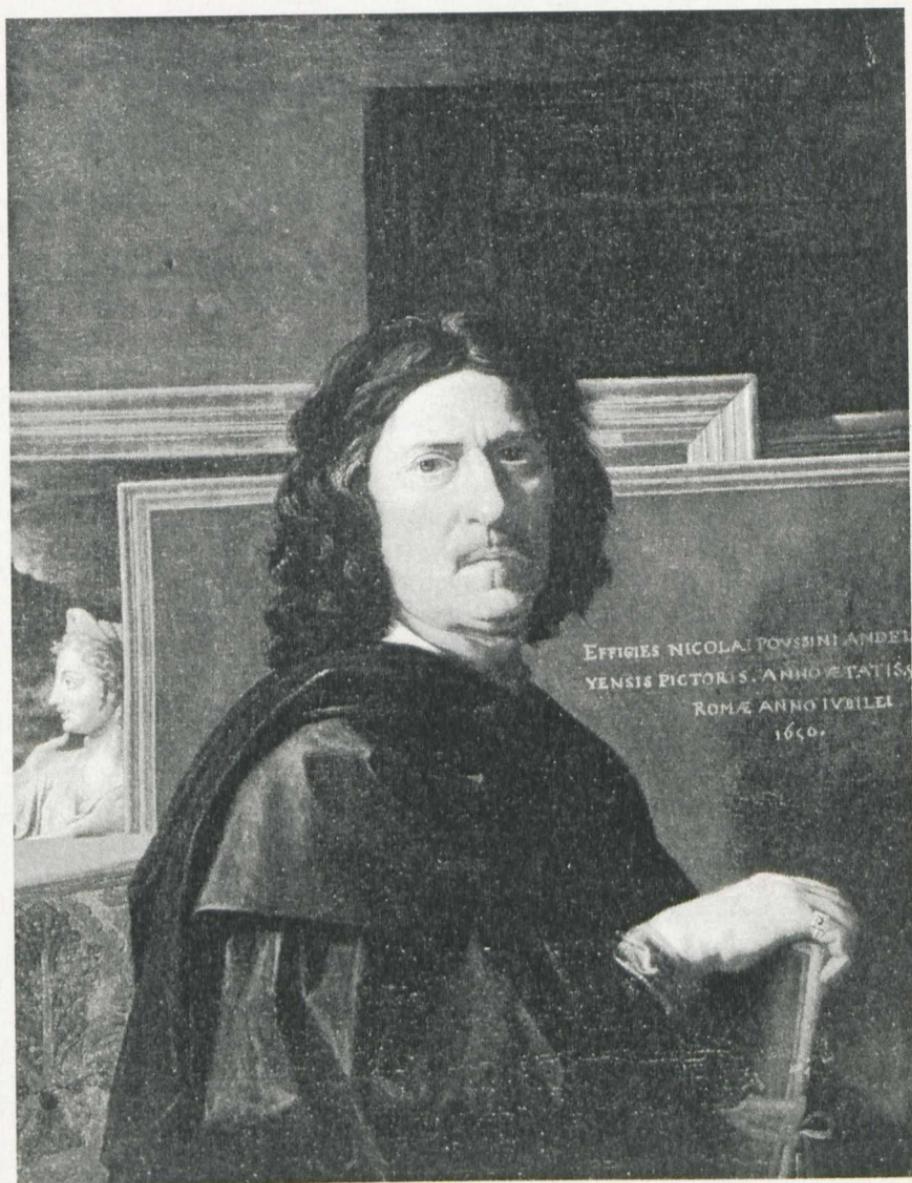


Abb. 8 *Selbstbildnis*, 1649/50, 980 x 740 mm,
Nicolas Poussin, Paris, Musée du Louvre.