

Nicolas Poussin von Lorenz Dittmann

Das Jahr 1994 wurde zum „Année Poussin“ erklärt, zum Gedenkjahr anlässlich des 400. Geburtstages von Nicolas Poussin. Höhepunkt war die große Ausstellung im Pariser Grand Palais vom 27. September 1994 bis 2. Januar 1995, die, mit etwas veränderter Auswahl der Gemälde und ohne die Zeichnungen, vom 19. Januar bis 9. April 1995 in der Londoner Royal Academy of Arts gezeigt wurde. Begleitet wurden diese Ausstellungen von kleineren in Chantilly, Bayonne, Paris und Rom und von internationalen Poussin-Kolloquien in Paris und Rom.

Die Pariser Ausstellung zeigte 109 Gemälde Poussins, „fast die Hälfte des (in seinem Umfang zwischen ca. 200 und 250 Titeln oszillierenden) Gesamtwerkes“. Diese Ausstellung mußte sich vergleichen lassen mit der ersten großen Pariser Poussin-Ausstellung von 1960, die damals 119 Gemälde zeigte und 121 Zeichnungen - im Vergleich zu 135 Blättern 1994 von rund 450 Zeichnungen insgesamt.¹

Zwischen etwa 1960 bis heute erschien eine umfangreiche Forschungsliteratur vornehmlich französischer und anglo-amerikanischer Wissenschaftler, anhebend mit den Akten des Internationalen Poussin - Kolloquiums von 1958, die 1960 erschienen. Trotz dieser Ausstellungs- und Forschungstätigkeit ist Poussin kein populärer, publikumswirksamer Künstler geworden - anders etwa als die Impressionisten oder gewisse Künstler der „Klassischen Moderne“. Seine Kunst ist streng, verhalten, still, - jedes seiner Bilder ein in sich geschlossener Kosmos höchster Gestaltungsintensität.

¹ Vgl. den Forschungsbericht von Henry Keazer: „Nicolas Poussin“, in: *Kunstchronik*, 48. Jg., August 1995, Heft 8, S. 337-359. Auf S. 357 stellt Keazer fest, daß Poussin als religiösem Maler nur ganz wenige Gedanken gelten.

Der Vortrag „Nicolas Poussin in der Geschichte der französischen Malerei“ versuchte, begleitet von zahlreichen Farbdias, einen Überblick über Poussins Leben und Werk zu geben. Dies kann hier, bedingt durch den beschränkten Umfang und den Mangel an Abbildungsmöglichkeiten, nicht geleistet werden. Ich beschränke mich deshalb auf Bemerkungen zu ausgewählten Problemen der Kunst Poussins, und zwar zur Interpretation des *mythischen Gehalts* seiner mythologischen Bilder, zu Poussins *Auffassung christlicher Themen*, zu seiner *Stellung zum Stoizismus*, sowie, innerhalb der Wirkungsgeschichte seiner Kunst, zu *Picassos* Rezeption einiger Werke Poussins.

Ich beziehe mich dabei auf folgende neuere Literatur:

- Den Katalog der erwähnten Poussin-Ausstellung im Grand Palais, Paris 1994, verfaßt von Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat, mit einer Reihe wichtiger Aufsätze weiterer Autoren,

sowie die Bücher von

- Jacques Thuillier: *Nicolas Poussin*, Paris 1994,
- Anthony Blunt: *Nicolas Poussin*, in erster Auflage 1967 erschienen, zitiert nach der neuesten Ausgabe London 1995,
- Kurt Badt: *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969.

Diese drei Werke setzen je andere Schwerpunkte: Jacques Thuillier bettet die Kunst Poussins in die Geschichte der französischen Malerei ein, Anthony Blunt stellt Poussin als „peintre philosophe“ vor und legt den Akzent auf die Ikonographie seiner Werke, Kurt Badts Darstellung gipfelt in der These einer in Werken Poussins gestalteten „*Schau der Götter*“ und der von Göttern erfüllten Welt.

Einleitend ein kurzer *Lebensabriß*: Nicolas Poussin wurde im Juni 1594 im Weiler Villers bei Les Andelys an der unteren Seine geboren, etwa 90 km von Paris entfernt. Sein Vater entstammte einer verarmten Adelsfamilie aus Soissons. Über Poussins Jugendzeit ist wenig bekannt. Thuillier vermutet eine Ausbildung Nicolas' im Jesuitenkolleg von Rouen. Poussins erste Berührung mit der Kunst fand, seinen eigenen Angaben zufolge, in den

Jahren 1611/12 statt, als der Maler Quentin Varin nach Les Andelys kam, um Aufträge für die dortige Kirche Notre Dame auszuführen. Poussins Eltern widersetzten sich dem Wunsch des jungen Nicolas, Maler zu werden, und so ging dieser, ohne deren Zustimmung, wohl Ende 1612 über Rouen nach Paris.

Seine Lehr- und Wanderjahre brachten ihm viele Enttäuschungen, Not und Elend. In Paris faßte er anfänglich offenbar nirgendwo recht Fuß, wechselte im Zeitraum 1613/14 mehrmals den Lehrer. Schließlich wurde die Geistlichkeit auf ihn aufmerksam. Zu seinen ersten bekannten Auftraggebern gehörten der Erzbischof von Paris und die Jesuiten.

Aber Poussin wollte nicht in Paris bleiben, er wollte nach Rom, das als die führende Kunststadt galt. Zwei Versuche, dorthin zu gelangen, scheiterten, der erste in Florenz, nach Thuillier 1617 oder 1618 anzusetzen, der zweite zwischen 1618 und 1622, schon in Lyon. Beim drittenmal hatte Poussin schließlich Erfolg. Wohl durch Vermittlung des Hofpoeten der Maria de Medici, des Cavaliere Giovanni Battista Marino - für den Poussin eine Folge von fünfzehn mythologischen Darstellungen gezeichnet hatte - gelangte der Künstler nach Rom, im März 1624 traf er dort ein.

Auch die ersten Jahre in Rom gestalteten sich für Poussin sehr schwierig. Er arbeitete intensiv, studierte antike Statuen und Reliefs sowie Werke Raffaels und Tizians und orientierte sich an der Kunst Domenichinos, eines Hauptrepräsentanten des sog. „römischen Barockklassizismus“. Allmählich stellten sich die ersten Erfolge ein. 1628 erhielt Poussin einen bedeutenden Auftrag, nämlich für St. Peter, also für die wichtigste Kirche Roms, ein Bild zu malen, ein „Martyrium des Hl. Erasmus“. Doch es zeigte sich, daß die große Barockkomposition nicht das dem Künstler eigentümliche Gestaltungsfeld sein konnte. Poussin erhielt auch keinen zweiten derartigen Auftrag mehr.

Die dreißiger Jahre nannte Thuillier „les belles années romaines“. Es entsteht eine Reihe herrlicher mythologischer Bilder. Drei davon werden im folgenden kurz besprochen.

Ab 1638 versuchten Richelieu und sein vertrautester Mitarbeiter, Sublet de Noyers, Surintendant des Bâtiments, und in ihrem Auftrag Poussins französische Freunde, den Maler nach Paris zu holen. Poussin, in Rom, dem künstlerischen Zentrum, berühmt geworden, sollte nun in Paris, am Hofe des Königs arbeiten, zur Mehrung des künstlerischen Ruhmes Frankreichs!

Dem Künstler wurden verlockende Bedingungen eingeräumt, aber Poussin suchte nach immer neuen Ausflüchten. Im Sommer 1640 wurden die Forderungen des Pariser Hofes dringlicher, schließlich kam Poussin, im Dezember 1640, nach Paris und wurde dort ehrenvoll aufgenommen. Er sollte die „Grande Galerie“ des Louvre mit Gemälden ausschmücken, Tapissierentwürfe liefern, Bücher der „Imprimerie royale“ illustrieren und einige Tafelgemälde schaffen.

Aber Poussin fühlte sich in Paris, als Hofmaler, nicht wohl. Er malte einige Bilder und verließ schon Ende September 1642 diese Stadt wieder, um nie mehr dorthin zurückzukehren. Am 5. November 1642 traf Poussin wieder in Rom ein und blieb dort bis zu seinem Tode. Über seine letzte große Schaffensperiode, über die Zeit von 1642 bis 1665, ist an äußeren Ereignissen wenig zu berichten.

Poussin, der während seines Lebens mehrmals an Krankheiten gelitten hatte, wurde nun gebrechlicher. Seine Hände begannen zu zittern - im Juni 1642 wurde diese Tatsache erstmals erwähnt. Aber ungebrochen war sein Geist, und seine Kunst wuchs zu überragender Größe und Feierlichkeit. Er malte für große Standesherrn und deren Sekretäre in Rom, für Mitglieder der reich gewordenen französischen Bourgeoisie, für Bankiers, Advokaten, Parlamentarier. Poussin fühlte sich seinen Auftraggebern ranggleich. Niemals ließ er sich von ihnen Darstellungsthemen einfach vorgeben.

Poussin starb, nachdem er schon im Januar 1665 aufgehört hatte zu malen, am 19. November desselben Jahres in Rom. Begraben wurde er in S. Lorenzo in Lucina in Rom, der Kirche seines Sprengels. Ein von Chateaubriand errichtetes Denkmal bezeichnet seine Grabstätte.

Zu Poussins *mythologischen Bildern*

„Die Inspiration des Dichters“

Poussins Bild „*Die Inspiration des Dichters*“² entstand wohl um 1630. Die Herkunft des Werkes ist noch ungeklärt. Es gehörte wohl in die Sammlung des Kardinals Mazarin, der es jedenfalls seit 1653 besaß. 1911 wurde es vom Louvre erworben.

In der Mitte der Dreifigurengruppe sitzt Apollon, ganz entspannt und ruhig, den rechten Arm auf seine Leier gestützt, und mit der Rechten scheint er dem Dichter die Zeilen einzugeben, die dieser in sein Buch schreibt. Der Dichter, unmittelbar neben Apollo stehend, aber sieht den Gott *nicht!* Er hat sein Antlitz zum Himmel erhoben, scheint von *dort* seine Inspiration zu erwarten. Ein nackter, geflügelter Genius schwebt zwischen ihm und Apollon und hält über den Dichter die Kränze der Ehre und des Ruhms. Links neben Apollo steht eine Muse, Kalliope, die rechte Hand auf ihre Flöte gestützt. Auch sie ist kleiner im Figurenmaßstab genommen als Apollo. Stellt man sich diesen aufrecht stehend vor, so würde er Muse und Dichter an Größe überragen. Zwischen Muse und Apollo steht ein kleiner nackter Putto mit Kranz und einem Buch. Zwei andere Bücher liegen zu Füßen des Gottes. Die drei Bücher tragen die Aufschriften: „Ilias“, „Odyssee“ und „Aeneis“.

Marc Fumaroli widmete dem Bild eine eigene Untersuchung („*L'inspiration du poète de Poussin*“, Paris 1989). Das dort versammelte Abbildungsmaterial zeigt gerade die *Einzigartigkeit* des Poussinschen Werkes!

Die Besonderheit der Darstellung liegt in der *Nähe* des Gottes und seiner *gleichzeitigen Verborgenheit* für den Dichter. Auch dem Blick des Betrachters entzieht sich der Gott mehr als die Muse, sitzt *er* doch, - der Gott des Lichtes und der Klarheit! -, im Halbschatten, und nur ein Streiflicht

² Farbabbildung im Katalog: *Nicolas Poussin, 1594 – 1665*. Paris 1994, S. 179.

erfaßt Antlitz, Arm und Knie. Keine einzige ansonsten vergleichbare Darstellung stellt diese Vergegenwärtigung der Seinsweise des Gottes dar - *seine Anwesenheit im Verborgenen!* Woher kam Poussin diese Idee - wenn nicht von einer Ahnung griechischer Göttlichkeit, der Ahnung einer „Theophanie“, wie Badt vermutete? Die hier gezeigte „verborgene Anwesenheit“ scheint dem zu entsprechen, was Hölderlin, etwa 170 Jahre später (1803) in die Worte faßte:

„Nah ist

Und schwer zu fassen der Gott ...“

- die Anfangszeilen seines Gedichtes „Patmos“.

„Das Reich der Flora“

Im Jahre 1631 malte Poussin für den Kunsthändler Fabrizio Valquarnera ein Bild, das „giardino di Fiori“ genannt wurde, heute den Titel „Das Reich der Flora“³ trägt. Seit 1772 ist es in der Sammlung des sächsischen Kurfürsten nachweisbar und kam von da aus in die Kunstsammlung Dresden.

Es versammelt die nach Ovids „Metamorphosen“ in Blumen verwandelten Menschen,- Krieger und Liebende. Links stürzt sich Ajax in sein Schwert, daneben blickt Narziß in das überfließende Wasser eines großen Kruges, den eine Nymphe zart berührt. Narziß nimmt die Nymphe nicht wahr, sondern ist verzückt von *seinem* Spiegelbild auf der Wasseroberfläche, woran er sterben wird. Hinter ihm schaut Klytie wehmutsvoll Apoll, dem Sonnengott, nach, der sie verlassen hat und mit seinem Viergespann über den Himmel zieht. Rechts ist das liebende Paar Krokus und Smilax in den gegenseitigen Anblick versunken. Hinter ihnen steht, nackt wie Ajax, Hyazinth und greift an seinen Kopf, wo ihn Apolls

³ Farbabbildung ebd., S. 203.

Diskus tödlich traf, und Adonis neben ihm betrachtet seine Schenkelwunde, die ihm der Eber zutrug.

Die Blumen, in denen die Menschen überleben, indem sie, die Blumen, mit jedem Frühling wieder erblühen, sind klein gehalten und drängen sich dem Blick nicht auf.

Zwischen den Figuren tanzt, von diesen ungesehen, blütenstreuend Flora, die römische Göttin der blühenden Pflanzen und des Frühlings. Die Figuren vereint das gemeinsame Schicksal ihrer Verwandlung in Blumen, aber es vereint sie keine gemeinsame Erzählung, und so auch keine gemeinsame Handlung. Vielmehr scheinen sie handlungsmäßig voneinander getrennt, ganz auf sich selbst bezogen und auch darin der handlungsunfähigen, in sich ruhenden Existenzweise des Pflanzlichen entsprechend. Wohl aber sind sie im Rhythmus einander verbunden, und in der Zartheit ihrer Körper. Und darin wird hier etwas Einzigartiges Gestalt: die Leichtigkeit des Todes, die blumenhafte Unbekümmertheit um menschliches Sterben, in einer kosmischen Einheit, in der der Mensch dem Blumenreich nichts Fremdes ist.

Das Bild ist nicht nur mythologische Illustration, sondern selbst erfüllt von einem mythischen Geist, vom Geist antik-göttlicher Heiterkeit. Darin ist es unvergleichbar allen ikonographisch verwandten Bildern anderer Künstler! Diese vergöttlichte Welt hat selbst Anteil an der Existenzweise der griechischen Götter. Die Götter Griechenlands sind die „selig – Entrückten“. Homer nannte sie die „leicht - Lebenden“. Die Götter trösten mit dem, was sie *sind*, „nicht so sehr mit dem, was sie schenken und verheißen“, wie Walter F. Otto in seiner Schrift „Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion“⁴ formulierte. Solche „Leichtigkeit des Seins“ macht Poussins Bild offenbar.

⁴ Hamburg 1956, S.34.

Der „Triumph der Venus“

Das Reich einer Gottheit rühmt das Bild Poussins, das die Titel „Triumph des Neptun“ oder „Triumph der Venus“⁵ trägt. Seine Herkunft ist ebenfalls ungeklärt. Meist wird es für die Sammlung des Kardinals Richelieu in Anspruch genommen, aber dies läßt sich, wie Pierre Rosenberg im Katalog von 1994 feststellt, nicht zweifelsfrei bestätigen. 1932 wurde es vom Philadelphia Museum of Art erworben.

Auch über das Bildthema herrscht kein Einverständnis. Vorgeschlagen wurden: die „Geburt der Venus“, der „Triumph der Galatea“, der „Triumph von Neptun und Amphitrite“, oder der „Triumph der Venus“, genauer der „Triumph der Venus Anadyomene“, wofür sich Pierre Rosenberg entscheidet. Schon diese Unsicherheit zeigt, daß Poussin sich an kein vorgegebenes ikonographisches Schema gehalten hat. Mehr Einverständnis herrscht über das Datum: um 1634 wird das Bild entstanden sein.

Für einen „Triumph Neptuns und der Amphitrite“ spricht die Anwesenheit Neptuns, und man könnte, mit Badt, die Liebesbegegnung von Neptun und Amphitrite, seiner zukünftigen Gemahlin, in dem Bilde sehen. Als Neptun Amphitrite seine Liebe gestanden hatte, war diese geflohen. Er verfolgte sie, und erst am Ende des Ozeans, „ad Atlanta“ (wie es in der „Poetica Astronomica“ des Hyginus heißt) holte er sie ein. Das sei nun dargestellt und die Nymphe rechts sitze an diesem fernen Ufer, wo der Fluß Oceanus, dargestellt durch eine umgestürzte Vase, zum Ozean sich erweitert. Doch vielleicht ist die Festlegung auf einen der genannten Titel auch gar nicht so wichtig, haben doch Galatea und Amphitrite teil an der Schönheit und Liebesmacht der Venus, der Aphrodite, zeigt sich doch auch in ihnen deren Glanz und Herrlichkeit.

Die Macht der Aphrodite rühmen schon die Homerischen Hymnen. Der erste Hymnus „An Aphrodite“ beginnt mit den Worten:

⁵ Farbabbildung im Katalog Nicolas Poussin, S. 225.

Muse, sag mir die Werke der goldenen Aphrodite,
Herrin auf Kypros; süßes Verlangen weckt sie den Göttern,
überwältigt der sterblichen Menschen Geschlechter ...

Später heißt es:

niemand anderer sonst [außer Athene, Artemis und Histia] ist Aphrodite entronnen.

Keiner der seligen Götter und keiner der sterblichen Menschen,
Auch die Gedanken des Zeus, des donnerfrohen, berückt sie ...⁶

So könnte sehr wohl auch ein „Triumph der Venus“ dargestellt sein, und Neptun als Herrscher des Meeres um die Insel Kypros. Poussins Bild verherrlicht wie kein anderes die Schönheit und Liebesmacht Aphrodites. Die Göttin zieht auf sich die Blicke Neptuns und der Nereide auf dem Rücken des Triton und der Nymphe auf dem Lande. Aphrodite aber blickt still vor sich hin. Nicht durch ihr *Wirken* erst reißt sie alle Wesen zu sich hin, sondern durch ihr *Sein!*

Poussin nahm sich Raffaels „*Triumph der Galatea*“⁷ (Rom, Villa Farnesina, entstanden um 1512) zum Vorbild für sein Werk. Der kleine Putto mit dem Delphin zu Füßen der Venus (oder Amphitrite) stellt ein fast „wörtliches“ Zitat dar. Raffaels „Galatea“ aber blickt nach oben, *empor* zu den Liebesgöttern - wie auch Apollo in Raffaels „*Parnaß*“⁸ nach oben, zum Himmel blickt - im Unterschied zu Apollo auf Poussins „*Parnaß*“-Bild!⁹ Darin bekundet sich ein anderer Bezug des Antik-Göttlichen zur Transzendenz bei Raffael als bei Poussin. Poussin akzentuiert die *Immanenz* des Göttlichen oder, anders formuliert, die Verwandlung der *irdischen* Welt zur Teilhabe an einer Dimension des Göttlichen!

⁶ *Homerische Hymnen*. Hg. von Anton Weiher. 2. Aufl., München 1961, S. 93/95.

⁷ Abbildung im Katalog: *Nicolas Poussin*, S. 226.

⁸ Abbildung ebd., S. 206.

⁹ Farbbildung ebd., S. 207.

Christliche Themen

Poussins *Auffassung christlicher Themen* beleuchten vor allem seine Bilder der „Sieben Sakramente“. Im Zeitraum zwischen 1636 und 1648 malte Poussin zwei Folgen von Darstellungen der „*Sieben Sakramente*“, einzigartige Werke in Erfindung und künstlerischer Gestaltung ohne ikonographische Tradition!

Die Sakramente sind selten gemalt worden. Sie gehörten als Themen nicht zur Kirchengestaltung, sondern zu den *Riten*, die in der Kirche selbst vollzogen wurden (mit Ausnahme der „Letzten Ölung“, die am Ort des Sterbenden gespendet wird).

Poussin stellt in seinen Bildern auch nicht die von der Kirche vollzogenen Zeremonien dar, sondern den *Ursprung* der Sakramente im Leben Christi, das Sakrament der Taufe als Christustaufe durch Johannes, das Sakrament der Buße als Liebesakt der Magdalena, das Sakrament der Ehe als Trauung von Maria und Joseph, die Priesterweihe als Schlüsselübergabe an Petrus, das Altarssakrament durch dessen Einsetzung beim Abendmahl - und zwar in einer der römischen Antike nahen Umgebung und Gewandung und in Riten, die den frühchristlichen nahe kommen wollen. Dies wird besonders deutlich bei der „Firmung“ und der „Letzten Ölung“, Sakramenten, die im Leben Christi nicht verankert werden können.

Die erste Folge schuf Poussin zwischen 1636 und 1642 für den bedeutenden Humanisten und Kunstsammler Cassiano dal Pozzo, sicher ausführlich beraten durch diesen leidenschaftlichen Liebhaber und genauen Kenner der Antike. Sie gelangte über verschiedene Stationen 1785 an den Herzog von Rutland und wird im englischen Schloß Belvoir aufbewahrt. Die „Buße“ wurde im 19. Jahrhundert durch Brand zerstört, die „Taufe“ vor 1940 an die Kress-Foundation verkauft und befindet sich nun im Besitz der National Gallery Washington.

Die zweite Folge malte Poussin zwischen 1644 und 1648 für Fréart de Chantelou, „Maître d’hotel du roi“, Besitzer einer bedeutenden Sammlung von Antiken und von italienischen Renaissancegemälden, bekannt auch als Begleiter Berninis während dessen Aufenthalt in Paris im Jahre 1665. Diese zweite Folge ist vollständig erhalten. Sie gelangte in den Besitz des Duke of Sutherland und ist ausgestellt in der National Gallery of Scotland zu Edinburgh.

Ich muß mich beschränken auf wenige Bemerkungen zum „*Sakrament der Buße*“.

Die „*Buße*“¹⁰ wird dargestellt durch das Mahl beim Pharisäer Simon, bei dem „eine Sünderin“ Christi Füße salbte, küßte, mit ihren Tränen netzte und mit ihren Haaren trocknete. Das Bild der *zweiten Folge*, gemalt 1647, zeigt die Anwesenden auf Klinen lagernd, die in dreiseitiger Anlage um den Tisch angeordnet sind, das ganze in einer feierlichen, dunklen Halle mit ionischen Säulen und Pfeilern. Links ruht Christus, eine schöne, klassische Gestalt, mit edlem Antlitz, mit weiter Geste der Frau zugewandt, die sich über seinen Fuß beugt, auch sie eine schöne, vornehme Gestalt. Sie *steht*, muß nicht knien, denn im Gegensatz zur ersten, verlorenen, aber in einer Kopie erhaltenen Fassung des Themas¹¹, sind nun die Klinen auf Sockeln erhoben. Im Kontrast zur Gestalt der „Büßerin“ aber *kniet* der farbige entsprechende Diener im Vordergrund, der den Wein mischt. Rechts vom Tisch ruht, halb aufgerichtet, in graugrünlich gebrochener Toga, der Pharisäer. Ihm werden die Füße gewaschen, als Handlung eines *Dieners*, nicht als Liebesdienst, wie es Christus geschieht. Das Entscheidende ist, daß Poussin die „Büßerin“ wohl in „Scheu, Hingebung und Dankbarkeit“ zeigt, aber nicht als „von Reue Hingerissene und in ihr Verströmende, ... wie das allgemein in der Malerei des 17. Jahrhunderts üblich war“. (Badt)¹²

Christi Worte über die Frau enden mit dem Satz: „Ihr sind viele Sünden vergeben, denn sie hat viel geliebt“. „Gerade ihre Liebe, die in den Augen

¹⁰ Farbabbildung im Katalog: *Nicolas Poussin*, S 317.

¹¹ Farbabbildung ebd., S. 245.

¹² Kurt Badt: *Die Kunst des Nicolas Poussin*. Köln 1969, S. 523.

des Pharisäers und nach der allgemeinen Meinung sündhaft ist, hat sie emporgehoben. Das aber ist ein Gedanke, der sich gut mit den antiken Vorstellungen verbinden ließ, sofern man die Schönheit als das Liebenswerte und zugleich das Liebesvolle ansah ...“, so lautet Kurt Badts Kommentar zu dieser Gestalt.¹³

Ein *Sündenbewußtsein* im eigentlichen Sinne fehlt den Gestalten Poussins. Damit geht zusammen, daß seinem Werk auch die Darstellung von „*Gnade*“, im strikten, religiösen Sinne, fremd ist, wie Jacques Thuillier in seinem Beitrag „Poussin et Dieu“ des Kataloges von 1994 feststellte.¹⁴

Die Besonderheit von Poussins Auffassung christlicher Themen zeigt sich auch in der Vielfalt der von ihm geschilderten Gefühlslagen – selbst bei seinem Spätwerk, das im allgemeinen durch große Strenge charakterisiert wird.

„*Der Tod der Saphira*“

Poussins Bild „*Der Tod der Saphira*“¹⁵, nach Thuillier um 1653/54 gemalt, aufbewahrt im Louvre, hat zum Thema eine Erzählung aus der Apostelgeschichte. Hier heißt es in Kapitel 5,1-11: „Ein Mann mit Namen Ananias verkaufte zusammen mit seiner Frau Saphira ein Grundstück. Aber mit Wissen seiner Frau behielt er von dem Erlös einen Teil zurück, den anderen brachte er und legte ihn den Aposteln zu Füßen. Da sprach Petrus: ‘Ananias, warum hat der Satan von deinem Herzen Besitz genommen, daß du den Heiligen Geist belogest und einen Teil von dem Erlös des Grundstücks für dich behieltest? Blieb es nicht dein Eigentum, wenn es unverkauft blieb? Und wenn du es verkauftest, konntest du nicht frei über den Erlös verfügen? Wie konntest du dir nur so etwas in den Sinn kommen lassen? Du hast nicht Menschen belogen, sondern Gott!’ Bei diesen Worten

¹³ Ebd.

¹⁴ Katalog *Nicolas Poussin*, S. 34.

¹⁵ Farbabbildung im Katalog: *Nicolas Poussin*, S. 469.

fiel Ananias tot nieder. Große Furcht ergriff alle, die es hörten. Junge Männer standen auf, hüllten ihn ein und trugen ihn zu Grabe.

Es vergingen etwa drei Stunden. Da kam auch seine Frau (eben Saphira) ohne zu wissen, was vorgefallen war. Petrus sprach zu ihr: 'Sag mir Frau, habt ihr das Grundstück für soviel verkauft?' Sie erwiderte: 'Ja, für soviel.' Da sprach Petrus zu ihr: 'Warum habt ihr euch verabredet, den Geist des Herrn zu versuchen? Schon stehen die Füße derer, die deinen Mann zu Grabe trugen, vor der Tür, um auch dich hinauszutragen.' Sogleich fiel sie vor seinen Füßen nieder und gab den Geist auf. Die jungen Männer traten ein und fanden sie tot. Sie trugen sie hinaus und bestatteten sie neben ihrem Mann. Große Furcht kam über die ganze Gemeinde und über alle, die davon hörten."

Mit äußerster Härte wird Heuchelei bestraft. Nicht die Mildtätigkeit als solche ist entscheidend, sondern die Gesinnung, aus der solches Tun entspringt. Petrus spricht das harte, ja unverstündliche Todesurteil in römischer Tracht, mit römischer Rhetorik. Saphira sinkt sterbend zu Boden. Eine Frau und ein Mann suchen sie zu halten, nehmen Anteil an ihrem Schicksal, der Mann mit einer das Todesurteil ablehnenden Geste. Eine zweite Frau klagt um die Sterbende. Ein Mann wendet sich ab. Eine Mutter eilt mit ihrem Kind entsetzt davon. Die Härte des Gesinnungsurteils kontrastiert Poussin mithin mit innerweltlicher Menschlichkeit und Hilfsbereitschaft! Und Saphira sinkt unverzerrt, unverkrampft zu Boden!

Poussin nahm sich Raffaels (und Giulio Romanos) Komposition des „Todes des Ananias“¹⁶ zum Vorbild, die den *ersten* Teil der Erzählung zum Thema hat. Aber bei Raffael liegt Ananias wie verkrümmt am Boden; die ihn Umgebenden weichen vor ihm zurück oder weisen *bestätigend* auf Petrus zurück. Mit der Härte des Todesurteils kontrastiert hier *keine* menschliche Anteilnahme und Hilfe!

¹⁶ Abbildung ebd., S. 470, Fig. 212 d.

Poussin und der Stoizismus

Ein eigenes Problem stellt das in der Literatur oft behauptete Verhältnis Poussins zum Stoizismus dar. Die zentralen Kapitel von Blunts Poussin-Buch widmen sich dieser Fragestellung: „Poussin and Stoicism“, „Poussins Religious Ideas“, „Poussins Friends and Patrons in Paris“ und „Poussins Ideas on Painting“. Blunt nimmt Poussin als Repräsentanten des „Stoizismus“ oder „Neo-Stoizismus“ in Anspruch aufgrund einiger Bildthemen, aufgrund der Schriften, die Poussin, der „peintre philosophe“, gelesen haben soll, aufgrund des Freundeskreises, mit dem Poussin in Beziehung stand, aufgrund einiger Briefstellen, schließlich aufgrund des zurückgezogenen Lebens, das Poussin führte, aufgrund seines Charakters und der, so scheint es, zurückgenommenen, zugunsten der Vernunft ins „Rationale“, „Allgemeine“ verwandelten Affekte seiner Figuren.

Ich bringe einige Zitate:

[Poussins] „basic principle for the conduct of life is to live according to nature and reason. For him, as for the Stoics, these are more or less indistinguishable, and to live according to one is to follow the other ...“¹⁷

„Nature is ... studied for its own sake, because it is a reflection of the *logos*, the infusion of the Word into inanimate matter ... Nature is shown as grand in itself, but its grandeur is in accordance with a rational order, and it is used as a setting for human tragedy ...“¹⁸

[Poussins views on painting] are inspired by a passionate belief in reason as the source of all beauty, as well as of all truth, but as in other fields so in the arts, reason for Poussin is the *logos* of the Stoics. ... The Stoics, however, devoted little attention to aesthetics, and Poussin could not, therefore, draw on them directly for his theories about painting, as he does on other subjects,

¹⁷ Anthony Blunt: *Nicolas Poussin*. London 1995, S. 167.

¹⁸ Ebd., S. 176.

but it is characteristic of his approach that in his letters, though the word *reason* and *judgment* occur constantly, the word *imagination* is not to be found at all, for imagination was condemned by the Stoics as something liable to disturb the absolute balance of rational judgment ...¹⁹ etc.

Und nur in einer Anmerkung²⁰ erwähnt Blunt die Auffassung Erwin Panofskys, der in seinem Buch „Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie“ (2.Aufl. Berlin 1960, S.117) Poussins Schönheitslehre als „neuplatonisch“ definiert hatte:

Um so bemerkenswerter ist es, wenn ... die Schönheitslehre Poussins als eine von der Bellorischen stark abweichende, nämlich *rein neuplatonische* sich erweist: während der große deutsche Archäologe [Winckelmann] die Gedanken des toten Bellori aufnimmt und weiterdenkt, hat der große französische Maler, der mit demselben Bellori in engster persönlicher Fühlung lebte, seine Theorie des Schönen fast wörtlich dem Symposionkommentar *Ficinos* bzw. Lomazzos „Idea del Tempio della pittura“ entlehnt. ... - so unzerstörbar war der Reiz dieser neuplatonischen Metaphysik, daß nicht einmal der klare Geist des großen französischen Klassizisten sich ihm zu entziehen vermocht hat ...

Auch Thuillier akzeptiert wie eine selbstverständliche Tatsache „le néostoïcisme de Poussin“²¹. Kurt Badt aber hatte dieser These schon 1969 widersprochen, u.a. mit dem Hinweis auf die Einheit der von Poussin dargestellten Charaktere, die derart sei, „daß die Grundkräfte der Seele des Künstlers wie der von ihm dargestellten Menschen nicht um die Vorherrschaft kämpfend, sondern *frei* wirksam erscheinen“²². Nirgendwo aber findet sich in der kunstgeschichtlichen Literatur eine genauere Darstellung dessen, was denn nun „Stoizismus“ sei.

¹⁹ Ebd., S. 219.

²⁰ Ebd., S. 221.

²¹ Jaques Thuillier: *Nicolas Poussin*. Paris 1994, S. 52 f.

²² Badt, *Kunst des Nicolas Poussin.*, S. 73. Gegen eine Verbindung Poussins mit dem Stoizismus wandte sich auch Malcolm Bull: „Poussin's Snakes“, in: *Cézanne and Poussin. A Symposium*. Ed. by Richard Kendall. Sheffield 1993, S.31-35.

So gebe ich ein kurzes Referat einiger Hauptthesen des Stoizismus. Ich entnehme die Zitate der Untersuchung von Maximilian Forschner: *Die stoische Ethik. Über den Zusammenhang von Natur-, Sprach- und Moralphilosophie im altstoischen System*, 1. Auflage 1981, 2., um ein Nachwort erweiterte Auflage, Darmstadt 1995. Ich beschränke mich auf einige Gedanken zur stoischen Kosmoslehre und Physik, zur stoischen Götterlehre und zum Verhältnis von sittlicher Person und Natur.

Forschner vergleicht Stoa und Epikureismus als „die beiden großen systematischen Gegenspieler der hellenistischen Zeit“:

Während Epikur durch seine konsequente Atomistik die nichtmenschliche Welt neutralisiert, sie ihrer bedrohenden Züge und abgründigen Gefährlichkeit entledigt, die Bindung des geglückten Lebens an das politische Dasein löst und die atomisierten Individuen auf ihre selbstgenügsam gewordene endliche Freiheit stellt, geht die Stoa den umgekehrten Weg. Auch sie intendiert eine rationale Sicht der Welt im ganzen und in ihren Einzelheiten, auch sie sucht die Autarkie des Menschen gegenüber den Unwägbarkeiten der gesellschaftlichen und politischen Existenz. Doch im Gegensatz zu Epikur vergöttlicht sie den seiner transzendenten Dimension entkleideten Kosmos. Das Göttliche wird in absoluter Diesseitigkeit vernommen, das platonische Unternehmen, die Wände des Kosmos zu sprengen, ist ebenso abgetan und vergessen wie der aristotelische Versuch, es auf die Gestirnsphäre wesentlich einzuengen. Es ist die archaische Auffassung der Immanenz des Göttlichen, die sich mit dem philosophischen Anspruch verbindet, das gefüllte Diesseits in den Rahmen begrifflicher Klarheit zu überführen. Der göttliche Weltkörper wird dem stoischen Weisen zu jener Heimat, die ihm die einzelne Polis nicht mehr zu bieten vermag.²³

Aus der Spannung zwischen der „archaischen Auffassung der Immanenz des Göttlichen“ und dem philosophischen Anspruch auf begriffliche Klarheit erklärt sich die stoische Deutung der mythischen Götter.

²³ Maximilian Forschner: „Die stoische Ethik. Über den Zusammenhang von Natur-, Sprach- und Moralphilosophie im altstoischen System“, 1. Auflage 1981, 2., um ein Nachwort erweiterte Auflage, Darmstadt 1995, S. 29.

Die verschiedenen Namen [...], mit denen der Volksglaube verschiedene Götter anzusprechen meint, enthalten in stoischer Sicht Charakterisierungen der verschiedenen Tätigkeiten und Funktionen, die das göttliche Prinzip in bezug auf das erfüllt, was es durchdringt. Eine gewiß etwas krude Etymologie soll den objektiven Sinn der im Mythos verwendeten Götternamen und der in Personen und Geschichten konkretisierten Vorstellungen ans Licht bringen: wir nennen das göttliche Prinzip Dios, weil alle Dinge durch es sind, Zeus, weil es der Ursprung des Lebens ist, Athene, weil sein leitendes Organ sich über den Äther ausbreitet, Hera wegen seiner Ausbreitung über die Luft, Hephaistos wegen seiner Extension ins Feuer, Poseidon wegen seiner Ausdehnung ins Wasser und Demeter wegen seiner Extension in die Erde. Diese und ähnliche Stellen sprechen gewiß für die Entmythologisierungstendenz der stoischen Naturphilosophie, ebensosehr aber auch für den archaischen Realismus ihrer Prinzipienlehre. (S. 33)²⁴

Ganz offenbar ist mit einer solchen Auffassung die Prägnanz und Schönheit der *Poussinschen Göttergestalten* nicht zu vereinen.

Zur *stoischen Physik* möchte ich einiges über die „*Pneumalehre*“ referieren, weil dies entscheiden kann, ob in Poussins Landschaften etwas vom stoischen „Logos“ sich zeigt, wie Blunt behauptete.

Die Eigenart der in physikalischen Termini gefaßten stoischen Kosmologie besteht in der Reduktion alles wirklich Seienden auf eine Verbindung zweier verschiedener materieller Substrate, deren Synthese sowohl die Einheit des Ganzen wie die Gestalt, Beschaffenheit, Bewegung und Veränderung der Teile erzeugt. Dabei wird als wesentliche Eigenschaft dem pneumatischen Substrat formende und bindende Kraft zugeschrieben, und die hyletische Materie als passives Material ohne Kohäsionskraft charakterisiert ... (S. 54)

In einem Abschnitt mit dem Titel „Die Spannungsbewegung“ führt Forscher aus:

²⁴ Vgl. dazu auch: Max Pohlenz: *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*. 2. Aufl., Göttingen 1959, S. 96-98 („Stellung zur Volksreligion“), S. 108-110 („Zeus“). - Sowie: Luc Brisson: *Einführung in die Philosophie des Mythos*. Bd.1: Antike, Mittelalter und Renaissance. Darmstadt 1996, S. 59-74: „Die allegorische Interpretation stoizistischer Observanz und die von ihr ausgelöste Kritik“.

Der spezifische und individuelle Charakter eines realen Gegenstandes verdankt sich der besonderen energetischen Verfassung, in der sich das göttliche Pneuma in dem jeweiligen Ausschnitt der Welt befindet. In Gegenständen, die als bestimmte körperliche Dinge zu bezeichnen sind, liegt ein kohärentes Spannungsfeld mit gegenwärtiger Bewegungsenergie vor, das den Zusammenhalt, die Konstanz und Eigenart des Dinges bewirkt. Dieses Theorem der Spannungsbewegung ermöglicht der Stoa, in ihrem pantheistischen Monismus noch sinnvoll von substanzialen Einzeldingen zu sprechen. (S. 57)

Ein konkreter Körper konstituiert sich durch die Vereinigung, Konzentration und Umgrenzung verschiedener pneumatischer Kräfte zu einem Kraftfeld ... Ein Körper ist eine besondere Einheit von dynamischem Charakter, eine Einheit, deren Elemente in gegenseitiger Abhängigkeit und Verbindung stehen. (S. 58)²⁵

Von alledem ist in Poussins Landschaften nichts zu erkennen, nichts von „Spannungsfeldern mit gegenwärtiger Bewegungsenergie“, nichts vom „dynamischen Charakter“ der Körper. Ganz im Gegenteil, Poussins Landschaften zeichnen sich aus durch eine besondere Festigkeit ihres Aufbaus, durch eine unerschütterliche Ruhe aller ihrer Elemente.

Schließlich noch ein Zitat zum Verhältnis von menschlicher Person und Natur:

Die Stoa versteht die menschliche Seele als freie Vernunft, die in sich die Momente des Denkens, Strebens und Fühlens (Selbstempfindens) vereint. Die Kehrseite dieses geschlossenen, monistischen Seelenmodells ist die Eliminierung all jener Momente aus dem Begriff der menschlichen Person, die nicht in Dispositionen, Akten und Zuständen des Denkens, bewußten Strebens, Zustimmens und bewußten Fühlens aufgehen. Das Interesse der Stoa an Einheit und systematischer Geschlossenheit führt sie gerade zu einer strengen Unterscheidung des Menschen als Naturwesen vom Menschen als Vernunftwesen. Was in Aristoteles' Anthropologie als organische

²⁵ Vgl. auch Pohlenz, *Die Stoa*, S. 74/75 („Pneuma und Spannkraft“).

(begrifflich noch unscharf strukturierte) Einheit sich wechselseitig bedingender, aufeinander aufruhender und miteinander verwobener heterogener Elemente erscheint, tritt in der Stoa sich gegenüber: der Mensch als Vernunftwesen verhält sich in absoluter Freiheit zu sich selbst als Naturwesen. (S. 141)

Daß der Mensch nicht nur Herr seines Denkens und Begehrens ist, sondern zumeist auch anders handeln kann als er tatsächlich handelt, ist eine Prämisse, die hinter allen ethischen und pädagogischen Aussagen der Stoa steht. Diese ethische Perspektive konfligiert mit der stoischen Prinzipienlehre und der auf ihr basierenden pantheistischen Kosmologie. Eine Theorie, die das Weltgeschehen im ganzen wie in allen Einzelheiten zum gesetzlichen Explikationsprozeß einer einzigen göttlichen Substanz macht, kann dem Begriff sittlicher Freiheit und Verantwortung schwerlich eine sinnvolle Bedeutung verleihen. Dieses Dilemma der stoischen Theorie aufgedeckt zu haben, ist das Verdienst der akademischen, peripatetischen und epikureischen Gegner. (S. 113)

Poussin zeigt *nicht* den Menschen als Vernunftwesen, der sich in absoluter Freiheit zu sich selbst als Naturwesen verhält. Der Bezug von menschlicher Vernunft und Natur, die nach Blunt „more or less indistinguishable“ seien, erweist sich vielmehr als *das* Dilemma der stoischen Theorie.

Aus all diesen Gründen kann ich der These vom „Stoizismus“ Poussins, so oft sie auch geäußert wurde, *nicht* folgen.

Es kommt hinzu, daß auch *Rubens*, der als Künstler gewissermaßen den Gegenpol zu Poussin repräsentiert, für den Stoizismus in Anspruch genommen worden ist. Und dies, von einem wichtigen bildnerischen Zeugnis des Künstlers her geurteilt, auch mit einem höheren Recht, so scheint es, als bei Poussin. Es handelt sich um Rubens' Bild „*Justus Lipsius und seine Schüler*“²⁶, gemalt um 1611, aufbewahrt im Palazzo Pitti in Florenz. Martin Warnke schreibt dazu, hier habe Rubens

²⁶ Abbildung etwa in: Martin Warnke: *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*. Köln 1977, S. 43.

seine Stellung als Humanist zu bestimmen versucht. Anlaß des Bildes war vermutlich der Tod seines hochgelehrten Bruders Philipp im August 1611. Philipp war Schüler des berühmten und einflußreichen Justus Lipsius gewesen, der sich um eine Erneuerung der stoischen Philosophie bemüht hatte und 1606 gestorben war. Die beiden Verstorbenen sitzen an der rückwärtigen Tischseite. Daß zwei der Dargestellten nicht mehr leben, wird durch die zwei geschlossenen Tulpen in der Vase, die sich in einer Wandnische befindet, angedeutet.

Diese Vase steht neben einer Büste Senecas als Repräsentanten des altrömischen Stoizismus. „An der rechten Tischseite sitzt ebenfalls ein Schüler des Lipsius, Jan Wowerius. Rubens selbst hat sich links aufgestellt. Es ist ein Gedenk-, aber auch ein Programmbild.“²⁷ Zudem malte Rubens - offenbar ohne ikonographische Vorbilder - *das* stoische Thema, den Tod des Seneca. Von Poussin gibt es *kein* Bild dieser Thematik!

Rubens' Bild des „*Sterbenden Seneca*“ dürfte um 1611 entstanden und um 1620 von Rubens selbst - links, rechts und unten - angestückt worden sein. Es befindet sich in der Münchner Alten Pinakothek.²⁸

Nun identifizierte sich Rubens, wie einige seiner Briefe beweisen, keineswegs mit der stoischen Lebenshaltung, und seine Kunst steht in der Leidenschaftlichkeit ihrer Figuren im denkbar weitesten Abstand zu allem Stoizismus. Andererseits ließe sich die 'dynamische' Interpretation des Kosmos bei den Stoikern eher mit Landschaften des Rubens als mit solchen des Poussin in Verbindung bringen. Das liegt daran, daß die stoische Theorie ja in sich selbst gespalten, von einem Dilemma bestimmt ist.

Insgesamt aber gilt: Keine Kunst von Rang ist bloße Abbildung einer philosophischen Theorie - welcher auch immer. Denn ein Künstler von Rang konstituiert eine *eigene* Deutung der Welt und des Menschen, ebenbürtig philosophischen Deutungen. Und so auch Rubens und Poussin!

²⁷ Ebd., S. 42. - Weiterführend: Martin Warnke: *Kommentare zu Rubens*. Berlin 1965, S. 19-38.

²⁸ Dazu: Katalog Alte Pinakothek München. Erläuterung zu den ausgestellten Gemälden. München 1983, S. 461 f. - Dort auch Abbildung, oder bei Warnke, *Rubens. Leben und Werk*, S. 46.

Picasso und Poussin

Ich komme abschließend zur *Wirkungsgeschichte* der Kunst Poussins. Als Literatur ist zu nennen:

- Richard Verdi behandelt die Nachwirkung der Kunst Poussins in Frankreich und England während des 18. und 19. Jahrhunderts in einem Beitrag des Poussin-Kataloges von 1994 sowie, auf *eine* wichtige Fragestellung konzentriert, in einem Ausstellungskatalog der National Gallery of Scotland in Edinburgh 1990: *Cézanne und Poussin: The Classical Vision of Landscape*. Dieser Ausstellung und diesem Katalog folgte ein Symposium
- *Cézanne und Poussin*, herausgegeben von Richard Kendall, Sheffield 1993.
- Jacques Thullier widmet das letzte Kapitel seiner Monographie von 1994 der „fortune critique“ Poussins - um nur wenige Titel zu erwähnen.

Ich begnüge mich mit Bemerkungen zu Picassos Poussin-Rezeption.

Am 25. August 1944 wurde Paris von der deutschen Besatzung befreit. In diesen Tagen, vom 24. bis 29. August 1944, entstand Picassos „Bacchanal nach Poussin“²⁹ in Aquarell und Gouache. Seiner Freude, seiner dionysischen Lust der Freiheit gab Picasso anschauliche Gestalt in dieser Verwandlung eines Bildes von Poussin und stellte sich zugleich in die Tradition der französischen Malerei. Vorbild ist Poussins „Triumph des Pan“ in der Londoner National Gallery.³⁰ Für Picasso war die Kunst der Vergangenheit immer gegenwärtig. Schon 1923 schrieb er:

²⁹ Abbildung in: *Nicolas Poussin*. Centre National de la Recherche Scientifique. Colloques Internationaux. Ouvrage publié sous la direction de André Chastel. Paris 1960, Fig. 268.

³⁰ Abbildung im Katalog *Nicolas Poussin*, S. 229, Fig. 55 b.

Für mich gibt es in der Kunst weder Vergangenheit noch Zukunft. Wenn das Kunstwerk nicht immer lebendig in der Gegenwart lebt, kommt es überhaupt nicht in Betracht. Die Kunst der Griechen, der Ägypter und der großen Maler, die zu anderen Zeiten lebten, ist keine Kunst der Vergangenheit; vielleicht ist sie heute lebendiger denn je....

Möglicherweise verstand Picasso seine Poussin-Rezeption als zusätzliche 'Verlebendigung' des Poussin-Bildes. Von der bei aller Bewegungsfülle unzerstörbaren Klarheit der Poussinschen Komposition ist bei Picasso freilich wenig geblieben.

1962 schuf Picasso seinen „*Raub der Sabinerinnen, nach Poussin*“.³¹ Das Bild ist nicht leicht zu lesen. Zu erkennen sind liegende Tote, Frauen und Kinder, dahinter zwei Entführungsgruppen: römische Reiter entführen Sabinerinnen. Rechts sieht man einen stehenden Krieger mit riesigem, messerartigem Schwert, und zwischen seinen Beinen liegt eine Guernica-artige Mutter mit ihrem Kind.

Picassos Vorbild ist hier zum einen Poussins Bild „*Der Raub der Sabinerinnen*“ von etwa 1637 im Louvre.³² Die Sabiner, so berichten Titus Livius, Plutarch, Ovid, Vergil, wurden zu einem Fest von den Römern eingeladen, und, auf ein Zeichen von Romulus hin, überfallen und ihrer Frauen beraubt. Diese Entführung der Sabinerinnen aber war nicht blinde Gewalttat, sondern diente der Fortexistenz von Rom. Sie erfolgte auf göttliche Weisung hin. Dies bezeugt die Tempelfront, die Front des Tempels des Jupiter Maximus. Und sie schloß mit einem guten, glücklichen Ende, dem Einverständnis der Sabinerin mit dem Römer. Eng umschlungen schreitet ein Paar im Mittelgrund hin zur Stadt Rom in der Ferne, deren fruchtbare Zukunft sichernd. Dies ist klar formuliert in Poussins *anderer Fassung des Themas*, im New Yorker Metropolitan Museum aufbewahrt, von etwa 1633/34³³.

³¹ Abbildung ebd., S. 254, Fig. 72 c.

³² Farbabbildung ebd., S. 253.

³³ Abbildung ebd., S. 254, Fig. 72 d.

Picasso ließ die Figur des Romulus als Befehlshaber weg und fügte stattdessen rechts den riesigen Krieger mit seinem Schwert ein. Dieser Krieger aber hat sein Vorbild im rechten Krieger von Jaques-Louis Davids 1799 gemaltem Bild „Die Sabinerinnen“.³⁴ In diesem Bild stellte David die Fortsetzung der Entführungsgeschichte dar, die Situation drei Jahre danach, als Tatius an der Spitze der sabinischen Krieger nun seinerseits Rom überfällt, um die Entführer auszurotten. David beschrieb die Fortsetzung folgendermaßen:

Plötzlich kommen die von den Römern geraubten Sabinerinnen auf das Schlachtfeld gelaufen, mit ... ihren kleinen, nackten Kindern an der Brust, quer durch die Haufen der Toten ... Die von Mitleid erfaßten Kämpfer machen ihnen Platz. Eine unter ihnen, Hersilia, die Gattin des Romulus, von dem sie zwei Kinder hat, tritt zwischen die beiden Heerführer und ruft 'Sabiner! Was wollt ihr hier unter den Mauern Roms ...' Ihre Worte hallen in allen Herzen wider. Einige der sie begleitenden Frauen setzen ihre Kinder zu Füßen der Soldaten, die ihre blutigen Schwerter aus der Hand fallen lassen; andere Frauen erheben ihre Säuglinge in die Luft und halten sie wie Schilde dem Wald der Piken entgegen ... Romulus hält mitten in dem Tatius geltenden Speerwurf inne ... In beiden Armeen gewinnen die Gefühle ehelicher, väterlicher und kindlicher Liebe das Übergewicht. Bald umarmen sich die Römer und Sabiner und bilden nur noch ein einziges Volk.

Das Thema des Bildes ist also die *Versöhnung* der Feinde!

Nichts davon bei Picasso. Romulus wird zum mächtigen Krieger, das ganze Geschehen zu einem wilden Gemetzel, in dem kein überindividueller, göttlicher Wille mehr sich zeigt. Picasso wird darin zu einem unbestechlichen Zeugen unserer heutigen Situation. Er bekundet gerade damit aber auch unsere schier unüberbrückbare Ferne zur Kunst Poussins.

Keine Forschung kann diese Ferne, diesen Abstand überwinden! Aber Forschung kann und sollte - über diesen Abstand hinweg - die geistige

³⁴ Farbabbildung etwa in: Jean Pierre Cuzin: *Der Louvre*. Bd. I. Die französische Malerei. Paris/ London/ München 1982, S. 89.

Dimension erkennen und bewundern, die Poussins Kunst entdeckte und anschaulich vergegenwärtigte.

1. Festschrift für den Herrn Dr. Lorenz Dittmann, hrsg. v. der Kommission der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin 1982, S. 23. - 2. Festschrift für den Herrn Dr. Lorenz Dittmann, hrsg. v. der Kommission der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin 1982, S. 23.