

DIE ›HISTOIRE DE MOÏSE‹ DES NICOLAS POUSSIN

Von Katharina Krause

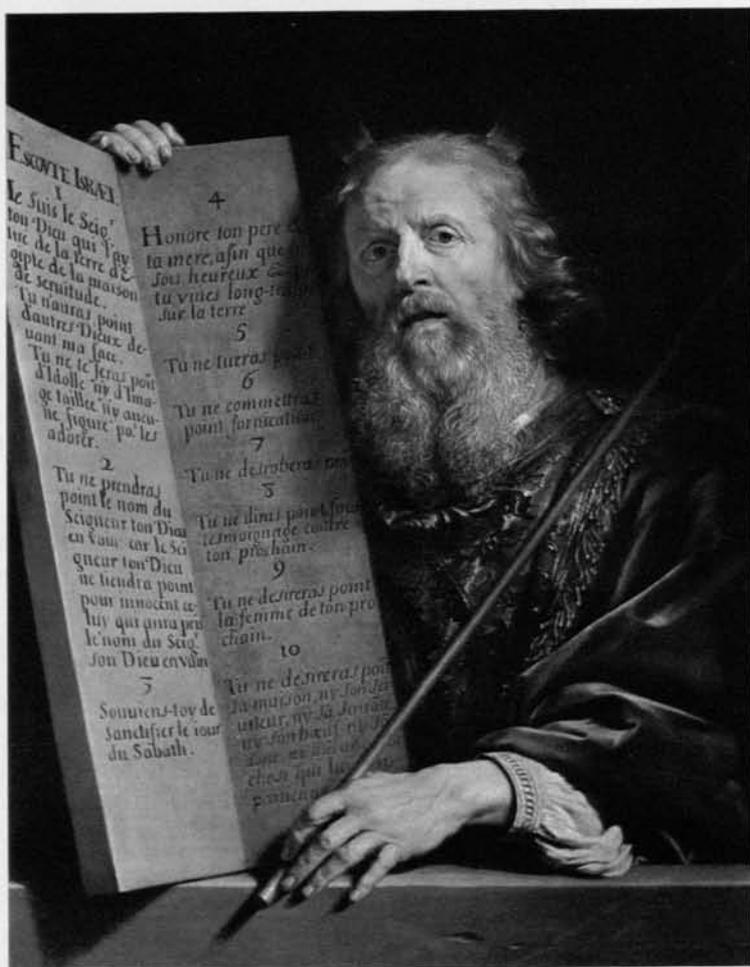
Um die Mitte des 17. Jahrhunderts sind Geschichten aus dem Alten Testament beliebte Themen für die französischen Maler. Insbesondere das Buch Exodus liefert immer wieder den Stoff zu Zyklen in der Wandmalerei und in Tapisserien sowie zu beweglichen Einzelbildern und Bildpaaren, die in den Kabinetten der Sammler präsentiert werden. In dieser Konjunktur des Sujets ragt die ›Histoire de Moïse‹ von Nicolas Poussin in jeder Hinsicht hervor. Über einen langen Zeitraum hinweg, vom Beginn der dreißiger Jahre bis 1654, entstanden, zeugt sie in zahlreichen Einzelstücken von der Auseinandersetzung des Malers mit dem Stoff. Poussin, der seine ersten Mosesbilder auf Aufträge hin malt, wird, einmal zu Ruhm und Ansehen gekommen, dieselben Themen aus eigenem Antrieb wieder aufnehmen und andere Fassungen desselben Sujets ausarbeiten.

Bereits die Zeitgenossen, darunter auch die besten Kenner seines Werks und seiner Absichten, würdigten die Bilder mehr als Zeugnis für das Schaffen des Malers und dessen Umgang mit den spezifisch künstlerischen Problemen des alttestamentlichen Themas denn als Zeugnis für eine wie auch immer geartete, über Fragen der Kunst hinaus zielende Aussage. Trotz seines Abstands zum höfischen Kunstbetrieb standen indes auch Poussin als Person – als der renommierteste französische Künstler seiner Zeit – und sein Werk im Geflecht verschiedenster Interessen. In diesem Zusammenhang ist der Vorschlag zu sehen, die in Paris verfügbaren Gemälde Poussins mit Sujets aus dem Alten Testament, die als Einzelbilder oder Bildpaare entstanden waren, zusammenzufassen und in Tapisserien zu einer fortlaufenden Historie zu vereinigen. Paul Féart de Chantelou, einer der bedeutendsten Sammler von Poussins Bildern, als Kunstkenner angesehen und von der königlichen Kunstbehörde immer wieder zu diffizilen Aufgaben herangezogen, bestätigt 1665 mit diesem Vorschlag die Bedeutung, die das Sujet in Poussins Werk erhalten hatte. Nur zum Buch Exodus hatte Poussin mit 19 Bildern einen Fundus geschaffen, der in ausreichend dichter Folge eine Historie, das Leben Mosis von der Aussetzung am Ufer des Nils bis zum Tanz ums Goldene Kalb, ins Bild setzen konnte. Der Vorschlag, die Kabinetttbilder in das monumentale Format der

Tapiserie zu übertragen, wurde 1684 wieder aufgegriffen und führte zum Erfolg. Dies bedeutete nicht nur, daß die Bilder aus dem Kabinett, dem privaten Ort des Sammlers, in den öffentlichen Raum derartiger kostbarer Dekorationen überführt wurden. Es hieß auch, daß neben das Interesse für den künstlerischen Rang der Bilder und der ihnen folgenden Teppichserie das Interesse an den politischen Konnotationen des Mosesthemas trat.

Somit können anhand der Mosesbilder Poussins exemplarisch die unterschiedlichen Erwartungen und Formen des Umgangs mit ein und demselben Sujet, vorgetragen aber in verschiedenen Bildmedien, demonstriert werden. Die Fortune von Poussins Mosesbildern kann zeigen, daß im großformatigen, meist ortsfesten Gemälde oder in der zwar nicht orts- aber situationsgebundenen Tapiserie von Seiten der Besitzer das Interesse am Sujet das Interesse an der künstlerischen Ausführung überwog. Zudem gab die Orts- oder Situationsbindung die Deutung dieses Sujets in eindeutiger Weise vor.¹ Dagegen war die noch recht neue künstlerische Aufgabe des Kabinetttbildes, das durch die Intimität seines Ortes, des Kabinetts oder der Galerie, und durch die Nähe zu weiteren Kunstwerken, durch seine Beweglichkeit und Kombinationsmöglichkeit mit den Nachbarn, geprägt war, für vielfältige Formen des Umgangs offen.²

Damit sei keinesfalls eine vollständige Beliebigkeit der Deutung eröffnet. Die Spaltung der Rezeption in eine höfische, die mittels Kopien Poussins Bilder für Repräsentationszwecke nutzte, und in eine der Kenner und der Künstler belegt aber die Verschiebung in der Erwartung von Verbindlichkeit aus dem Bereich der Deutungskonventionen, den dargestellten Stoff betreffend, in den Bereich künstlerischer Darstellungskonventionen. Das Gespräch der Kunstkenner ist, auch aufgrund seiner Privatheit, in den seltensten Fällen überliefert. Einige der Mosesbilder Poussins gaben aber Anstöße für die zu Lebzeiten Poussins einsetzende Verfestigung dieser kennerschaftlichen Diskurse in der Kunstliteratur und ihre vorübergehende Institutionalisierung in den ›Conférences‹ der Pariser Académie de peinture. In der Geschichte der Rezeption durch die Empfänger der Bilder Poussins, durch die Auftraggeber, die Käufer und schließ-



1 Philippe de Champaigne, Moses mit den Gesetzestafeln. Milwaukee Art Museum

lich die Bâtiments du Roi, können wir daher zeitweilig Kontraste in der Bewertung wahrnehmen: zwischen den Interessen der Kunstkenner am Gegenstand, dem Buch Exodus, und seiner Umsetzung, begleitet von einem regen Austausch zwischen dem Maler und den Besitzern der Bilder, und den Interessen des Hofes, vom Ruhm des Malers und von den Implikationen des Sujets zu profitieren. Zur Rezeption der Mosesbilder Poussins gehört freilich auch die durch seine Malerkollegen. Sicher nicht unbeeinflusst vom Renommee der Bilder in den Kreisen der Kenner – potentieller Auftraggeber also – zogen sie Gemälde Poussins als Anregung für ihr eigenes Werk heran,³ und sie sollten zwei der Bilder in ihren Akademiesitzungen als Muster für den Umgang der Maler mit biblischer Historie diskutieren.

Im folgenden sei also versucht, die »Histoire de Moïse« des Nicolas Poussin unter Beachtung der vielfältigen zeitgenössischen Positionen zum Werk des Malers und zum Sujet im Pariser und römischen Kunstbetrieb seit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts zu plazieren. Dabei wird es auch darauf ankommen, in der Feststellung der Text- und der Bildquellen grundlegende ikonographische Arbeit zu leisten. Des weiteren muß geprüft werden, inwieweit Poussins Anstrengungen zum Gegenstand von Verschiebungen in der öffentlichen Bilderdiskussion wurden, die aus einem eher theologisch geprägten in einen eher literarisch-kunsttheoretischen Argumentationszusammenhang übergangen. Die Fülle des Materials und die Fülle der Aspekte zwingen zur Auswahl und gelegentlich zu groben Vereinfachungen.

Dies gilt insbesondere für die Darstellung der beiden Milieus, in denen die Bilder Poussins verhandelt wurden: das hochbarocke, in allen Bereichen der Künste prosperierende Rom und Paris, das während des hier zu betrachtenden Zeitraums den Rang Roms als künstlerisches Zentrum erst erreichen mußte. Der fehlenden Synchronik zwischen den Entwicklungen beider Städte sei durch eine Umkehr in der Wiedergabe der Ereignisse Rechnung getragen. Ich beginne mit der Situation in Paris, den Jahren der Fronde und der Erneuerung der Regentschaft 1648–1657, bevor ich zu dem in Rom ansässigen Poussin und seinen römischen wie französischen Auftraggebern der 30er Jahre komme. Die Rückkehr nach Paris – und die Betrachtung der dann fast ausschließlich französischen, akademischen und höfischen Rezeption der Bilder – wird den Abschluß der Untersuchung bilden.

Paris: Der Moses der Gesetzesgeber

Zahlreiche Studien der vergangenen Jahrzehnte haben die Eigenarten des Pariser Kunstbetriebs in den letzten Lebensjahren Ludwigs XIII. († 1643) und Kardinal Richelieus († 1642) sowie unter der Regentschaft der Königmutter Anna († 1666) und Kardinal Mazarins († 1661) herausgestellt. Paris hatte zwar seit den 20er Jahren aufgrund der zahlreichen Aufträge zur Dekoration der Kirchen an Anziehungskraft für Künstler gewonnen, die Maler litten aber unter dem Desinteresse des Monarchen, zur Ausstattung der Residenzen Aufträge zu erteilen. Auch das »Cabinet« des Königs, die Gemäldesammlung, erhielt während dieser Jahre keinen nennenswerten Zuwachs.⁴ Das Vorhaben von 1640–1642, die Grande Galerie des Louvre ausmalen zu lassen, und zwar durch den zu diesem Zweck aus Rom angeworbenen Poussin, schlug fehl.⁵ Auf beiden Gebieten, dem der Dekoration der Räume mit wandfesten Gemälden und der Kunstammer, leisteten die Minister Richelieu und Mazarin mit ihren Aufträgen und Ankäufen einen gewissen Ersatz.⁶ Dasselbe gilt für die Finanzleute, deren neuerbaute Stadthäuser und ländliche Residenzen Malern und Bildhauern Beschäftigung boten.⁷ In der öffentlichen Meinung, die sich während der Fronde artikulierte, erscheint der Umgang all dieser Leute mit Kunst nicht nur als Zeichen von unangemessen luxuriöser Lebensführung, sondern auch – jedenfalls im Fall der Architektur – als Aneignung einer Aufgabe, die Sache des Herrschers sein sollte. Ludwig XIV. sollte nach 1661 die Konsequenzen ziehen und mit Hilfe seines Apparats die französische Kunst zu einer hauptsächlich königlichen machen. Im Schatten des Hofes

und der Minister standen diejenigen Pariser Familien aus Justiz, Handel und Gewerbe, deren Bilderbestand gering blieb und sich im allgemeinen auf wenige religiöse Gemälde, Bildnisse und Landschaften beschränkte.⁸ Aber aus diesen Kreisen gingen die »amateurs«, Kunstliebhaber, hervor, die Anregungen aus Italien aufgriffen und sich anhand fremder, gelegentlich auch eigener Sammlungen zu Kennern der Malerei heranbildeten. Hier, nicht am Hof, sind die Besitzer von Bildern Poussins zu finden.⁹

Zum Umgang mit dem Thema Moses und seiner konkurrierenden Aneignung im Paris um die Mitte des Jahrhunderts seien nur zwei Beispiele angeführt. 1648 malte Philippe de Champaigne für Pomponne de Bellièvre ein Brustbild Mosis mit den Gesetzestafeln (Abb. 1).¹⁰ Champaigne benutzte für das Bild ein Schema, das er sonst für Porträts verwendete: Hinter einer Brüstung, aber doch nah am Betrachter erscheint die annähernd lebensgroße Figur des alten Mannes. Moses blickt den Betrachter an, er hat den Mund zum Sprechen geöffnet, als wolle er die Anrede – das »Escoute Israel« – der Tafeln und die Gebote selbst zu Gehör bringen. Bernard Dorival hat auf die antiquarische Korrektheit des Bildes hingewiesen: Moses erscheint nicht »cornutus«, vielmehr liegt sein Gesicht in hellem Licht, und Strahlen gehen von seinem Haupt aus. Champaigne folgte damit Empfehlungen derjenigen gegenreformatorischen Bilderlehren, die den Akzent auf die »veritas historica« setzten, in diesem Fall zuungunsten einer Bildtradition, deren Befolgen das Verständnis für die Laien erleichtern könnte.¹¹ Ein gelehrter, wohl auch schriftkundiger Maler also gab das Bild des Gesetzgebers Moses für einen Gesetzgeber. Pomponne de Bellièvre war 1648 *Président à mortier* des Pariser Parlaments, das sich in demselben Jahr in die grundlegende Auseinandersetzung mit dem *Conseil d'Etat* begab, wer und in welcher Form in Frankreich die Legislative darstelle, der König allein, vertreten durch seinen Staatsrat, oder sein von ihm eingesetzter oberster Gerichtshof.¹² Es ist wahrscheinlich, aber nicht mehr sicher festzustellen, daß Pomponne de Bellièvre mit seinem Mosesbild in dieser Auseinandersetzung Position beziehen wollte. Ebensov wenig ist derzeit festzustellen, ob das wohl 1651 gemalte Porträt Pomponnes, dann im neu erworbenen Amt des *Premier Président au Parlement*, ebenfalls von Champaigne, zusammen mit dem »Moses« zu sehen war.¹³ Dennoch wird man festhalten dürfen, daß »Moses« für den Juristen und Gesetzgeber Pomponne de Bellièvre nicht nur Vorbild, sondern auch Legitimation war.¹⁴ Das recht großformatige Bild gehörte zur Ausstattung der Wohnung, nicht zur Kunstsammlung. In dieser Wohnung setzte Pomponne de Bel-

lièvre mit seinem Mosesbild einen besonderen, vorwiegend thematisch intendierten Akzent. Die Stoßrichtung der Aussage ergab sich mit hinreichender Klarheit aus dieser Ortsbindung des Bildes und der zeitgleichen besonderen politischen Situation des Bestellers.

In ähnlicher Weise setzte Mazarin das Thema ein. Nach Abschluß der Fronde wieder an der Macht und in dieser Macht gefestigt, sorgte er dafür, daß das Sommerappartement der Königin im Erdgeschoß des Louvre mit einem Bildprogramm an den Decken versehen wurde, das sich auf ihn oder die Königin auslegen ließ, das in jedem Fall monarchisch – und damit gegen die Ansprüche des frondierenden Parlaments und der Prinzen – gerichtet war.¹⁵ Die Deckenbilder, ausgeführt von Giovanni Francesco Romanelli, mischen Mythologie und Allegorie; um so mehr fällt auf, daß im letzten Raum, dem Petit Cabinet, ein Zyklus von Mosesbildern zu sehen ist. Die zentrale Allegorie legt die Lesart auf die französische Monarchie nahe: Minerva, über den Attributen des Krieges und der Künste thronend, empfängt von einer Victorie Siegeskranz und -zweig, Tugenden am Sockel des Throns begleiten ihre Herrschaft, die sich über Frankreich und Paris, vertreten durch den Flußgott Seine mit dem Schiff aus dem Stadtwappen, erstreckt. Es haben sich sieben Bilder erhalten, die das Leben Mosis und den Exodus der Israeliten illustrieren.¹⁶ Besondere Akzente sind in diesem Zyklus, der von der Aufindung Mosis bis zur Verehrung des Goldenen Kalbs reicht, nicht zu erkennen. In den auf die Königin und ihren Minister zielenden Bildern wird die Bildpraxis, Moses als Modell des guten Herrschers einzusetzen, wiederhergestellt. Dieses Verfahren hatte in Paris zuvor Kardinal Richelieu angewandt, es war aber genauso an italienischen Höfen, etwa dem des Papstes oder der Gonzaga, aber auch aus Lothringen bekannt.¹⁷ Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese durchaus gewohnte monarchische Besetzung des Themas eine Spitze gegen Frondeure aus den Kreisen des Parlaments enthielt, die ihrerseits das Mosesthema zur Dekoration der Wohnräume herangezogen hatten. Freilich belegt die weite soziale Streuung der Besitzer von Moses-Dekorationen, daß das Thema für mancherlei Auslegung offenstand.¹⁸ Die Mahnungen in den Traktaten der Gegenreformation, man solle auf die vielen heidnischen Bildthemen verzichten und sich auf die Bibel und die Heiligenleben besinnen,¹⁹ mögen bei Auftraggebern und Malern Früchte getragen haben, nicht als eine verspätete Wendung zu großer Religiosität, sondern weil sich so das Spektrum der interessanten, gleichzeitig aber nicht zu gelehrten Sujets erheblich erweitern ließ.

Poussin in Rom

Aus der Normandie stammend und in Paris als Maler zunächst fast ohne Erfolg, gelangte Poussin 1624, im ersten Jahr des Pontifikats Urbans VIII. (Barberini), nach Rom.²⁰ Dort traf er auf ein den Künsten günstiges Klima. Es war ein Klima, das einerseits von Aufträgen für den Schmuck der Kirchen und ihrer Altäre sowie der Familienpaläste, also großformatiger, ortsgebundener Malerei, geprägt war, das andererseits aber die Nachfrage nach Bildern kleinen und mittleren Formats für die Sammlungen steigerte. Repräsentationswert der Sammlung und kennerschaftliches Interesse bedingten einander, indes wurde kaum einem der Kirchenfürsten, so sehr er sich auch durch ein aktives Mäzenatentum auszeichnete, ein großes Maß an Kunstkennerschaft nachgesagt. Dies scheint eher ein Anliegen der nachgeordneten Hofleute gewesen zu sein.²¹ Neben anderen vermittelte vor allem Cassiano dal Pozzo, gerade auch in seiner Funktion als Sekretär des Kardinalnepoten Francesco Barberini, Aufträge an Poussin.²² Bereits während der ersten Jahre seines römischen Aufenthalts legte sich der Maler unter allen diesen möglichen römischen Aufgaben im wesentlichen auf eine Sparte von Bildern fest: Staffeleibilder kleinen und mittleren Formats.

Die Mosesbilder für Amedeo dal Pozzo

Unter diesen mittelgroßen Gemälden sind auch zwei der frühesten Mosesbilder Poussins: Das Jahr des Auftrags und die Umstände seiner Erteilung sind nicht ganz sicher zu rekonstruieren. Um 1632/33 scheint Amedeo dal Pozzo, Marchese di Voghera, wohl für seinen Palast in Turin eine Serie von Mosesbildern bestellt zu haben. Beteiligt wurden Pietro da Cortona, Giovanni Francesco Romanelli und Nicolas Poussin, den Cassiano dal Pozzo an seinen Cousin vermittelt haben dürfte. Vier Bilder sind heute erhalten und seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Inventaren des Palasts verzeichnet.²³ Pietro da Cortona und Romanelli präsentieren die ›Mannaese‹²⁴ und den ›Bau des Tabernakels‹.²⁵ Zumindest das letztere ist ein sehr selten dargestelltes Sujet. Poussins Bilder dagegen zeigen Szenen aus dem Exodus, die in keinem Moseszyklus fehlen durften: den ›Durchzug durch das Rote Meer‹²⁶ (Abb. 2) und den ›Tanz der Israeliten um das Goldene Kalb‹²⁷ (Abb. 3).

Für den ›Durchzug‹ wählt Poussin in Übereinstimmung mit der Bildtradition den Augenblick der glücklichen Errettung: Die Israeliten haben das Meer durchschritten, dessen Wellen, von einem Regensturm aufgewühlt, ans Ufer



2 Nicolas Poussin, Der Durchzug durch das Rote Meer. Melbourne, National Gallery of Victoria

eines bergigen, nur mit wenigen Bäumen bewachsenen Landes schlagen. Moses steht ganz rechts, die Füße im Wasser, er wendet sich zurück, hat den langen Stab in der Rechten nicht in Aktion, sondern weist mit ausgestreckter linker Hand auf die Wolkensäule Gottes, die hinter den Israeliten durch das Wasser zog, und auf die finstere Wolke, aus der schwerer Regen auf die aufgewühlte See fällt. Hinter ihm entkommen die letzten Israeliten dem Wasser, die anderen, schon in Sicherheit mit ihren Bündeln, wenden sich um, weisen auf das, was da geschieht, oder sind zum Dankgebet niedergekniet. Im Vordergrund sind am Ufer einige Männer zu sehen: Während der hinterste, einen Haufen Waffen hinter sich, kniet und die Hände zum Himmel ausstreckt, sind drei andere noch damit befaßt, die Waffen der Ägypter aus dem Wasser zu bergen. Ein fünfter schließlich steht bis zur Hüfte im Wasser und plagt sich mit der Leiche eines Ägypters. Zu benennen ist unter allen Figuren allein Moses. Herausgehoben ist er nicht nur durch seine Position, sondern auch durch seine zwar ganz und gar übliche, in Poussins Bild aber sonst kaum gezeigte Kleidung: Er trägt Tunika und Mantel, während sich die meisten Männer mit Exomis oder Tunika bescheiden.

Das Bild spitzt die Aktion auf einen dramatischen Moment zu und faßt dabei die länger dauernde Handlung des

Bibeltextes in einem Moment zusammen. Dies ist ein durchaus übliches, dem Medium des Bildes inhärentes Verfahren, wird aber zu Poussins Lebzeiten und anhand seiner Bilder von der Kunstkritik bemerkt und kommentiert. In der Geste des Moses ist fraglos das Ausstrecken der Hand nach Exodus 14,26–27 ins Bild gesetzt. Die Geste, die auf Gottes Gebot hin die Rückkehr des Wassers bewirkt, ist im Bild getan, und schon strömt das Wasser zurück, verschwinden die Ägypter in den Schaumkronen, während die Israeliten am sicheren Ufer angekommen sind. Das ist vor allem anderen Gelegenheit, die Geschichte nicht nur vollständig und damit verständlich, sondern auch dramatisch wiederzugeben, verstärkt noch durch den Kontrast zwischen der finsternen, fast schwarzen Wolke und dem goldenen Morgenlicht, das schon die Spitzen der Berge erhellt.²⁸

Von Josephus stammt die Episode, um die das Drama erweitert ist: Einige Israeliten haben schon den Moment Ruhe gehabt, um sich zu besinnen und die Gelegenheit zu nutzen. Unbewaffnet sind sie aus Ägypten ausgezogen, der Untergang des ägyptischen Heers verschafft ihnen die Ausrüstung, mit der sie die folgenden Kämpfe bestehen können.²⁹ Poussin ist der einzige Maler, der diese Episode zeigt und sie sogar in den Vordergrund rückt. Sie fehlt in der von Raffaels Loggien ausgehenden (katholischen) Bildtradition



3 Nicolas Poussin, Der Tanz der Israeliten um das Goldene Kalb. London, National Gallery

genauso wie bei den Protestanten. Dies ist nicht so sehr bemerkenswert, weil das Bild damit einer der späteren, raren theoretischen Äußerungen des Malers entspricht, Neuerungen bestünden nicht darin, neue Geschichten, sondern Geschichten neu zu erzählen.³⁰ Es interessiert, weil er damit einen nicht kanonischen Autor der Vulgata vorzieht, die seit dem Tridentinum Alleingeltung beansprucht, aber an diesem Punkt einen Übersetzungsfehler der Septuaginta fortschreibt. Er legt fest, daß die Israeliten bereits beim Verlassen Ägyptens bewaffnet gewesen seien.³¹ Welcher Exeget und welcher seiner römischen Freunde Poussin auf diesen Punkt aufmerksam machte, ist nicht mehr zu entscheiden. Es interessiert auch, weil Poussin nicht alle Informationen für sein Bild auswertet, die das Buch Exodus, Philo und Josephus übereinstimmend enthalten. So führen die Israeliten die Gebeine Josephs mit sich und erfüllen damit den Wunsch des Patriarchen.³² Das Motiv gehört zum Standard italienischer und niederländischer Bilder, etwa bei Frans Francken d. J. (1621).³³ Auch Poussin wird es in seiner späteren Fassung des Themas, die im Stadium der Vorzeichnung verblieb, zeigen.³⁴ Ebenfalls zum Standard niederländischer Fassungen, von Poussin jedoch auch später nicht aufgegriffen, gehört die reiche Ausstattung der Israeliten: Nach Exodus 12,35–36 drängten die Ägypter ihnen beim Abschied allerlei Kostbarkeiten auf, aus denen später die

Geräte für den Tabernakel geschaffen wurden.³⁵ Wo Frans Francken d. J. die Gelegenheit zur Ausbreitung vieler Details nutzt, muß man bei Poussin genau hinsehen, um ein wenig goldenes und silbernes Gerät zu entdecken. Die erzählerische Verbindung zur nächsten Szene und zu den Bildern Cortonas und Romanellis gibt es also bei Poussin nicht,³⁶ statt dessen wird der Kontrast zwischen den einfachen Lebensverhältnissen der Israeliten und dem Luxus sowie der militärischen Überlegenheit der Ägypter anschaulich gemacht.³⁷

Dieser Kontrast ist auch ein Aspekt der Koppelung mit der zweiten Szene, die mit dem Tanz um das goldene Kalb (Abb. 3) die Verführung des Volkes Israel zu ägyptischen Kulturen zeigt. Das Bild ist Poussins zweite Fassung des Sujets. Hatte er zuvor, für einen unbekanntem Auftraggeber, dargestellt, wie die Israeliten Opfer entzündet haben und in großer Andacht vor dem goldenen Idol auf die Knie gesunken sind,³⁸ bietet er nun ein Bild ausgelassener Freude: Das goldene Stierkalb ist auf einem hohen Sockel aufgerichtet, der mit Blumengirlanden geschmückt ist. Aaron, in weißem gegürtetem Gewand, einen Schal über den Kopf gezogen, weist das Volk, das von den Zelten herbeigeströmt ist, auf das Idol: Männer und Frauen jeden Alters sind niedergekniet, erheben die Hände zum Gebet und halten einander gegenseitig zur Verehrung an. Weiter links tanzen sie



4 Nicolas Poussin, Bacchanal vor einer Herme des Pan. London, National Gallery

einen schnell bewegten Reigen, sie haben Kränze im Haar, die letzte in der Kette streut Blumen. Bei näherem Hinsehen erscheinen die Freude und Harmonie jedoch gestört. Ein junger Mann hinter Aaron und Frauen hinter den Tanzenden wenden sich voller Schrecken um; sie haben bemerkt, was auch der Betrachter schon entdeckt hat: Moses kommt vom Sinai herab und zerschmettert die Gesetzestafeln vor den Füßen seines erschrockenen Begleiters, des jungen Josua. Auch der Fortgang der Geschichte ist angezeigt: Nicht alle Israeliten waren dem Götzendienste verfallen, Leviten, an den weißen Gewänder zu erkennen, eilen herbei. Sie werden die Strafe vollziehen.

Poussins Wechsel von einem zum anderen Bildtypus kann als pure Variation um der Variation willen und zur Steigerung des erzählerischen Aufwands erfolgt sein: Beide Motive, kniefällige Verehrung und Tanz um das Idol, waren verbreitet und konnten in ausführlichen Zyklen auch als aufeinanderfolgende Szenen dargestellt werden.³⁹ Zwei Umstände lassen es indes geraten sein, der Veränderung etwas Aufmerksamkeit zu schenken. Zum einen galt der Rückfall der Israeliten in die Idolatrie als Rückfall in ägyptische Sitten, die Verehrung des goldenen Kalbs war daher nicht allein für die Exegese, sondern auch für Antiquare, die sich um die antiken Riten bemühten, ein Thema. Zum anderen erlauben die Veränderungen zwischen den beiden

Fassungen, nach Poussins Arbeitsweise zu fragen, nach seinen Verfahren, antike Kulte unter dem Anspruch historischer Richtigkeit ins Bild zu setzen. Mit Korrektheit ist es bei der früheren Fassung nicht weit her: Poussin benutzt für die Ausstattung des Kults mit Kandelabern einen Stich nach Andrea Mantegnas ›Triumph Cäsars‹, das Opfergerät entstammt teils einem Stich nach dem Fries des römischen Neptunstempels, teils Tizians ›Bacchus und Ariadne‹.⁴⁰ Zwar ist ein kleiner Brandopferaltar zu sehen, Aaron aber ist nicht zu erkennen. In der zweiten Fassung ist der Aufwand an Details entschieden reduziert. Ein Altar und Opfergerät fehlen, allein die Basis des Stierbildes ist mit einer Patera dekoriert, eine vage Anspielung auf Sakrales. Ebenfalls vage ist die Assoziation eines jüdischen Gebetschals in der Kopfbedeckung Aarons, die weiße Farbe seines Gewandes dagegen mag auf die ägyptischen Isiskulte, wie sie Plutarch überliefert, anspielen. Angesichts der Sparsamkeit in der Ausstattung des Bildes mit Einzelheiten fällt das Selbstzitat des Malers um so mehr auf. Die Tanzenden wiederholte Poussin seitenverkehrt nach dem wenig früher entstandenen ›Bacchanal vor einer Herme des Pan‹ (Abb. 4), er tauschte lediglich die Kleidung sowie die Traube in der Hand der Schlußfigur gegen Blumen aus.⁴¹ Da eine derartig umfangreiche Übernahme aus einem älteren Werk in Poussins (bekanntem) Œuvre selten ist, liegt es

nahe, in diesem Verfahren nicht bloße Arbeitsökonomie zu vermuten. Der bacchantische Reigen, hier freilich ohne jedes Anzeichen von Trunkenheit, ist Poussins Beitrag zur Erforschung des israelitisch/ ägyptischen Kults in der Wüste, der aus biblischen wie heidnischen Quellen rekonstruiert werden mußte. Exodus 32,6 bietet wenige Anhaltspunkte, die darum um so intensiver diskutiert werden: »et sedit populus comedere et bibere et surrexerunt ludere.« Für einen Exegeten wie François Monceaux ist die Sachlage klar: »surrexerunt ludere« meint Musik und Tanz. Das enthält nicht nur der ausführliche Bericht in Philon »Vita Mosis« (II, 161–163), auch heidnische Autoren stützen diese Deutung des lateinischen Texts, die zudem durch die philologische Untersuchung des hebräischen Urtexts bestätigt wird.⁴² Ebenfalls klar ist für Monceaux, daß die Griechen und Römer den kultischen Tanz von den Ägyptern übernahmen. Allgemeingut exegetischer Untersuchungen war, daß die Israeliten mit dem goldenen Kalb den ägyptischen Apiskult wieder aufnahmen.⁴³ Allgemeingut antiquarischer Untersuchungen war, daß der ägyptische Osiris bei den Griechen Dionysos hieß und daß also der Kult des Apistiers dionysischen Kultformen entsprach. Was auf Herodot zurückgeführt werden konnte, der Exegese bekannt war

und Poussin vielleicht am besten in Vincenzo Cartaris »Imagini dei dei«⁴⁴ zugänglich war, konnte einem Maler, der um korrekte Rekonstruktion des Geschehens bemüht war, nahelegen, einen bacchantischen Reigen als Kult des goldenen Kalbs zu zeigen.

Nicht zu klären ist freilich, ob sich Poussin damit synkretistischen Auffassungen von der Geschichte der Religionen anschloß. Auch wenn wir schärfer als bisher zwischen den Graden synkretistischer Vorstellungen unterscheiden wollten: zwischen der libertinen Auffassung, die in den Göttern der Ägypter, der Griechen und der Römer, in Moses und schließlich Jesus Emanationen ein und derselben Gestalten erkannte, oder einer gemäßigeren Form, die diese Identitäten auf die heidnischen Götzen beschränkt sehen wollte, und schließlich der orthodoxen, die allein von der Ähnlichkeit der Kultformen ausging – Poussin hat sich in dieser Frage nicht geäußert, und die Bilder sind ambivalent.⁴⁵

Die vier Mosesbilder des Amedeo dal Pozzo gleichen einander im Umgang mit dem Text, auch wenn sie ihn in einem sehr verschiedenen stilistischen Habitus umsetzen. Pietro da Cortona und Romanelli präsentieren im Gegensatz zu Poussin eher ausgefallene Sujets. Cortonas Bild (Abb. 5) trägt zwar zu Recht in den Inventaren und seit



5 Pietro da Cortona, Die Mannalese. Turin, Palazzo della Provincia



6 Giovanni Francesco Romanelli, Der Bau des Tabernakels. Turin, Palazzo della Provincia

seiner kürzlichen Wiederentdeckung (1995) den Titel ›Mannalese‹, gezeigt ist aber ein meines Wissens sonst nicht dargestellter Moment. Auf Weisung Mosis und im Beisein Aarons füllt das Volk aus flachen Schüsseln und Vasen Manna in eine große goldene Amphore, die zum Gedächtnis an das Wunder »in tabernaculo« aufgestellt werden soll. Es ist also wohl nicht der erste Tag des Mannaregens dargestellt, sondern ein späterer, einer aus den vierzig Jahren der Wüstenwanderung, an dem sich das Wunder pünktlich wiederholt. Am rechten Bildrand erkennen wir die Spitze des Tabernakels und den Rauch vom Brandopferaltar, ebenfalls erst später auf Weisung Gottes erbaut. Die Auswahl eines ungewohnten Moments aus der Geschichte läßt auch bei Pietro da Cortonas Bild Aufmerksamkeit für die Probleme der ›veritas historica‹ vermuten. Es galt, den zeitlichen Bruch in Exodus 16,30–31 zu erkennen. Er konnte den Maler dazu berechtigen, Aaron im Gewand des Hohepriesters zu zeigen, das Moses ihm erst zu einem späteren Zeitpunkt (Ex. 39) verleihen wird. Er konnte Moses nach der Herabkunft vom Sinai mit strahlendem Antlitz (Ex. 34,29) darstellen. Dennoch erscheint die Ausstattung der Hauptfiguren auch als ein Rest traditioneller Verfahren, Figurentypen unabhängig vom Handlungszusammenhang zu benutzen und ihre Wiedererkennbarkeit zu sichern. Und

es gibt eine Abweichung vom Text: Nicht Aaron, von Moses als Verkünder des Gottesgebots dazu angewiesen, sondern das Volk selbst füllt die Vase, Moses kann so als die Hauptperson im Bild gezeigt werden.

Auch Romanelli stellt Moses ins Zentrum des Geschehens (Abb. 6). Während das Volk, von Moses dazu angeleitet, seine Schätze, Textilien, Felle und Baumaterialien (Ex. 25,1–7) herbeischafft, wird im Hintergrund bereits der Tabernakel aufgerichtet. Moses wird von zwei Künstlern unterstützt: Im jungen Mann hinter Moses, der die kostbaren Gaben in Empfang nimmt, ist wohl der Goldschmied Bezalel zu erkennen; derjenige, der rechts den Männern mit den Balken Anweisungen gibt, wird der Architekt Oholiab sein (Ex. 31,1–11).

Zu Beginn der dreißiger Jahre sind die Differenzen in der Behandlung des biblischen Sujets zwischen Poussin und seinen Kollegen in der Mosesfolge für Amedeo dal Pozzo also gering. Alle drei Maler bemühen sich um eine getreue Rekonstruktion des Geschehens, alle drei zeigen Sujets, die entweder selten oder in anderer Weise dargestellt werden. Diese Einheitlichkeit der Auffassung mag auf einen Berater der Maler oder des Auftraggebers zurückzuführen sein. Poussin ist allerdings der einzige, dem die Konsultation nichtbiblischer Quellen nachzuweisen ist. In der Vielfalt

der wetteifernden Richtungen innerhalb der römischen Malerei dieser Jahre vertreten Cortona und Romanelli einerseits, Poussin andererseits entgegengesetzte Positionen. In Amedeo dal Pozzos Moses-Serie war der Kontrast zwischen dem modernen, bestenfalls vage orientalisierenden Habitus der Figuren, die in eine üppige Landschaft gesetzt sind, und der strengeren, vage antikisierenden Gewandung der Figuren und deren bildparalleler Aufreihung in einer kargen Landschaft gesucht. Erst in den folgenden Jahrzehnten sollten die Kenner Poussins Richtung eine stärkere Präferenz zubilligen, wenn es um die angemessene Wiedergabe biblischer, das heißt antiker Sujets ging.

Antiquarische Kenntnisse in weiteren Bildern der ›Histoire de Moïse‹

Die Geschichte von der Rettung des kleinen Moses vor dem Tötungsbefehl des Pharaos hat Poussin fünfmal gemalt.⁴⁶ Dies erlaubt der Frage nachzugehen, ob er bei der Auseinandersetzung mit dem Stoff die Genauigkeit in der Rekonstruktion des Geschehens veränderte. Die ›Auffindung Mosis‹ von 1638 (Abb. 7) zeigt die Prinzessin mit ihrem Gefolge am Ufer des Nil.⁴⁷ Ein junger Mann ist ins Wasser gestiegen und hat den Korb mit dem Kind geborgen; eine Dienerin nimmt es in Empfang. Die Prinzessin gibt Anweisung, die andere Dienerin staunt über den Fund. Die karge Landschaft wird ganz vom Fluß dominiert. Allein die Pyramide im Hintergrund und der Flußgott mit dem reich staffierten Füllhorn geben an, daß die Szene in Ägypten spielt. Die Brücke ist zwar nach einem antiken, aber römischen Modell studiert – es ist die milvische Brücke nördlich von Rom. Wieder fügt Poussin ein Detail nach Josephus der biblischen Erzählung hinzu: Nicht die Magd allein (Ex. 2,5), sondern auch ein Schwimmer wird ausgesandt, um den Korb zu bergen.⁴⁸ Zusatzinformationen nach Philo und Josephus werden auch von der Exegese zur Darstellung der Kindheit des Moses herangezogen, sofern sie dem »sensus historicus« der Vulgata nicht widersprechen. So ist der Name der Prinzessin, Thermutis, allgemein akzeptiert, das von Poussin gezeigte Detail findet aber keine Beachtung.⁴⁹

Die zweite Fassung malte Poussin 1647 für Jean Pointel, einen seiner wichtigsten Sammler (Abb. 8).⁵⁰ In dem um vieles aufwendigeren, größeren Bild, das bereits im 17. Jahrhundert große Beachtung gefunden hat, erscheint Thermutis im Kreis ihres Gefolges. Mit Diadem und goldfarbeneem Mantel angetan, steht sie dem Betrachter frontal zugewandt vor der Kulisse einer antiken, durch Pyramiden, Obelisken und Palmen als ägyptisch markierten Stadt. Vier

Dienerinnen beugen sich zum Korb nieder, zwei weitere stehen beobachtend dabei. Der Flußgott Nil lagert, auf Urne und Sphinx gestützt, weiter rechts, nimmt aber durch die Wendung des Kopfs und durch den Blick Anteil am Geschehen. Links bei den Frauen ist ein Fährmann angelandet; weit hinten auf dem Fluß sind Jäger von einem Boot mit hoch aufgebogenem Bug dabei, ein Flußpferd zu jagen.

Gegenüber der ersten Fassung war durch die Lektüre von Quellen nichts mehr zu gewinnen, aber Poussins Anstrengungen um die Wiedergabe korrekter ägyptischer Realien haben zugenommen. Die Vorlagen sind seit langem bekannt, wenngleich in der Bewertung umstritten.⁵¹ Das Boot mit der Nilpferdjagd stammt aus dem römischen Mosaik mit der Nillandschaft, das im Palast der Barberini in Palestrina zu sehen und zudem in Cassiano dal Pozzos Sammlung durch Nachzeichnungen zugänglich war.⁵² Das Sistrum, das vorn am Boden liegt, konnte Poussin unter anderem in Zeichnungen der Sammlung Cassiano dal Pozzos studieren.⁵³ Dieses Gerät aus dem Isiskult hat mehrfach zu Spekulationen über Poussins Auffassung von der Rolle der Thermutis Anlaß gegeben. Sie sei hier dargestellt als Priesterin der Isis, die in Moses den im Nil ertränkten Osiris wiederfindet, sei es, daß Poussin in Moses den ägyptischen Kult weitergeführt sehe,⁵⁴ sei es, daß er ihn in Moses überwunden glaube.⁵⁵ Indes berechtigt nichts an der Figur der Prinzessin – und keine einigermaßen zeitgenössische Auslegung ihrer Figur – zu einer solchen Deutung. Das Diadem kennzeichnet sie allein als Prinzessin. Der gelbe Mantel, der auf der einen Schulter mit einer Fibel geschlossen ist, die andere freiläßt, mag in dieser Form ungewöhnlich sein; er kleidet schon die Thermutis der früheren ›Auffindung Mosis‹. Möglicherweise hat sich Poussin hier der im Rom seiner Zeit sehr auffälligen, viel diskutierten Tracht der Zigeunerinnen erinnert, deren Herkunft aus Ägypten bei den Zeitgenossen keinem Zweifel unterlag.⁵⁶

Das Ausmaß realienkundlicher Bemühungen ließ sich nach dem Verständnis römischer Antiquare und Kunstkennner kaum noch steigern, und Giovanni Pietro Bellori sollte vor allem die ägyptisierenden Details lobend hervorheben.⁵⁷ Übernahmen aus römischen Denkmälern ägyptischer Kulte und aus dem Palestrinamosaik sowie Nachrichten aus römischen Quellen zu den Kulturen der Ägypter nutzte Poussin in diesen Jahren, um den Schauplatz und die Sitten der Figuren möglichst präzise zu bestimmen. Ein kahlgeschorener »Eunuch«⁵⁸ bedroht das Kind in der Szene mit ›Moses tritt auf die Krone Pharaos‹, einem Stoff aus Josephus. Das Bild entstand 1645 für Jean Pointel.⁵⁹ In dem wenig später für Kardinal Massimi gemalten Bildpaar, das dieselbe Szene



7 Nicolas Poussin, Die Auffindung Moses. Paris, Musée du Louvre

nach Josephus mit dem ›Schlangenwunder vor dem Pharao‹ (Ex. 7,8–13) kombiniert, sind es wieder die kahlköpfigen Isispriester, dazu ein junger Mann mit einer Vase heiligen Nilwassers, ein weiterer mit einem Kultzeichen, das wohl dem Palestrinamosaik entnommen ist (Abb. 9–10).⁶⁰ Der Palast des Pharao reflektiert in beiden Fassungen des ›Moses tritt auf die Krone‹ den Stich nach dem antiken Relief mit der Darstellung von ›Bacchus‹ Besuch bei einem Dichter.⁶¹ Dies ist der Stand von Rekonstruktion nach Bild- und Schriftquellen, den auch die ›Auffindung Moses‹ von 1647 zeigt. Es kommt nur noch eines hinzu: Die ägyptische Haartracht – nach römischen Isisbildern studiert – zeigt an, daß die Israeliten im fremden Land die Sitten der Ägypter angenommen haben. ›Moses schlägt Wasser aus dem Felsen‹, 1649 für Jacques Stella gemalt, weist mehrere derartige Figuren auf (Abb. 11).⁶² Und auch die letzte ›Auffindung Moses‹, 1651 für den Lyoner Sammler Reynon als eine Versammlung junger Frauen entstanden, zeigt unter den Dienerinnen der Thermutis eine solche Ägypterin. Dieses Bild enthält im Hintergrund, mit dem Priester vor dem Altar des Anubis, wieder ein Motiv aus dem Palestrinamosaik.⁶³ Erst in der ›Aussetzung Moses‹ von 1654, für Jacques Stella, wird Poussin auf derartige Anstrengungen verzichten (Abb. 12).⁶⁴ Sicher, wieder ist der Flußgott mit der Sphinx dargestellt,

und endlich wird die Nillandschaft grün und fruchtbar. Aber in der Stadt im Hintergrund gibt es nur noch wenige ägyptische Motive. Vorn ist ein wenig spezifischer Rundaltar mit Blumen aufgebaut, und für die Gerätschaften im Baum, Bogen und Köcher Amors, das Pedom, die Syrinx und die Zymbeln Pans, verwendet Poussin wieder ein Motiv aus dem Fundus, einen Stich nach Giulio Romano.⁶⁵

Die Treue zur biblischen Erzählung als Thema geistlicher und profaner Bilderdebatten

Poussins Bemühungen um die Rekonstruktion des biblischen Geschehens im Bild unterliegen also Schwankungen. Dennoch können sie insgesamt vor dem Hintergrund zweier, einander vielfach berührender Diskurse über Malerei gesehen werden. Es ist zum einen die Rechtfertigung der Bilder in der nachtridentinischen Diskussion der Theologen, zum anderen der Anspruch, Bilder, insbesondere Historienbilder, müßten auf literarischen und antiquarischen Kenntnissen beruhen. Er wird von »amateurs« an die Maler herangetragen und von ihnen selbst aus standespolitischen Gründen vertreten. Argumente aus beiden Debatten über Bilder werden schließlich in den Diskussionen der französischen Akademie verwendet und zusammengeführt.

Da Bilder Laien belehren und auf den rechten Weg des Glaubens führen sollen, gehört die Beachtung der historischen Wahrheit zu den wichtigsten Grundsätzen auf dem Gebiet der »*imagines sacrae*«. ⁶⁶ Diese erfährt der Maler vor allem aus Texten, er ist aber gehalten, Texte aufgrund antiquarischer Kenntnisse zu ergänzen oder sogar zu korrigieren. ⁶⁷ Diese Ergänzung ist sogar in vielen Fällen unerlässlich, denn die Angaben der Texte reichen als Informationen für den Maler und sein Medium Bild nicht aus. »Es ist nicht verwerflich, wenn etwas auf wahrscheinliche und angemessene Weise im Bild ausgedrückt wird, was in der historischen Erzählung fehlt.« Dabei muß sich der Maler an das halten, was nach dem Konsens der Künstler, das heißt nach der Tradition, das Wahrscheinlichste ist. ⁶⁸ Maler alttestamentlicher Szenen stellt diese Forderung vor eine erhebliche Schwierigkeit. Im Unterschied zur heidnischen Antike sind die Realien antiken jüdischen Lebens außerordentlich schlecht erforscht, und die Bildertraktate helfen nicht weiter, da sie nur das große Alter der jüdischen Geschichte hervorheben und keine Rezepte für einzelne Themen liefern. Dies gilt auch für eines der wenigen Motive aus dem Alten Testament, die in Bildertraktaten der Gegenreformation erwähnt werden, die Darstellung der Stadt Jerusalem.

Gabriele Paleotti vermerkt ausdrücklich, daß es nicht korrekt sei, Jerusalem nach dem Bild Roms zu zeigen, denn die »Einrichtungen des Heidentums seien zu verschieden von denen der Hebräer gewesen.« ⁶⁹ Mangels anderer Möglichkeiten müssen die Maler gegen diese Empfehlung verstoßen. Auch Poussin reproduziert genau dies, eine Antike der römischen Bauformen, in seinen Ansichten von Jerusalem ⁷⁰ und denen ägyptischer Städte. Es ist soweit kein Zufall, sondern durch den Kenntnisstand bedingt, daß Poussin sich zur Historisierung seiner Mosesszenen hauptsächlich ägyptisierender Details bedient.

Dieselben Wünsche lassen sich auch in den Diskussionen der Kunstkenner und der Künstler nachweisen, obwohl in diesen Kreisen die Äußerungen zu heidnischen Themen überwiegen. Dennoch wird auch da das Alte Testament als schwieriges Feld erkannt und als besondere Herausforderung für den gebildeten Maler beschrieben. Abraham Bosse zum Beispiel, der in der Pariser Académie de peinture et de sculpture das Fach Perspektive unterrichtet, sucht zwischen Kennern und Malern zu vermitteln. In seinen »*Sentiments*« von 1649, einem der ersten kennerschaftlichen Traktate überhaupt, legt Bosse den Maler wie üblich auf Kenntnisse, die er aus Lektüre gewinnen solle,



8 Nicolas Poussin, Die Auffindung Mosis. Paris, Musée du Louvre



9 Nicolas Poussin, Moses tritt auf die Krone Pharaos. Paris, Musée du Louvre

fest und bleibt damit ganz dem Bild vom belesenen Künstler verpflichtet.⁷¹ Der Hinweis auf die Bücher verdeckt aber ein zweites Problem, das der unterschiedlichen Autorität der Texte. Wo die Exegese zwischen Bibeltext und weiterer Überlieferung unterscheiden muß und ersterem den Vorrang zuerkennt, kommt den jüdischen Quellen Wert allein für die Rekonstruktion des Literalsinns zu, und das auch nur deswegen, weil sie durch die Autorität der Kirchenväter als vertrauenswürdig erklärt sind. Daß Philo und Josephus den Namen der ägyptischen Prinzessin, Thermutis, überliefern, daß Philo Näheres zur Jugend Mosis am Hof berichtet, ist für Fragen der Chronologie nicht uninteressant, aber es ist für die heilsgeschichtliche Bedeutung von Moses belanglos.⁷² Ähnliches gilt für die näheren Umstände der Errettung Mosis – das Personal oder den Grad emotionaler Beteiligung –, also Umstände, die sich in Bildmotive umsetzen lassen. Der Maler, der alle diese Quellen nutzt, kann im Bild nicht zwischen der Wertigkeit dieser Informationen differenzieren.⁷³ Dazu kommt noch, daß für die Ausstaffierung der Szene – Ort, Physiognomie und Kostüm der Figuren betreffend – nicht die allemal höherrangigen Texte zu konsultieren sind, sondern, sofern vorhanden, Bildquellen. Wenn also Fréart de Chambray beispielsweise an Poussin lobt, daß er sich aus Büchern instruiert habe,

meint er zunächst den Stoff der Bilder, der aus Texten bezogen wird. Zwar schätzt Fréart die Kenntnis der »costume« hoch ein, sie ist für die Verwirklichung einer aus einem Text gezogenen Geschichte im Bild unerlässlich, aber sie ist nur ein Mittel des Malers.⁷⁴ Die Kenntnis vom Ereignis selbst kann von derlei absehen. Eine solche Haltung zu antiquarischen Einzelheiten erklärt, warum Bilder als Geschichtsquelle von Seiten der Historiker gering geschätzt werden.⁷⁵

Abraham Bosse ist der einzige, der aus der künstlerischen Praxis das größte Problem benennt und die übliche, sonst stillschweigend praktizierte Lösung formuliert:

»C'est de faire en sorte qu'alors qu'il [le peintre] a entrepris de représenter une histoire tellement ancienne qu'on ne puisse avoir mémoire, ni vestige quelconque des formes d'habillement, bâtiments et autres particularités, d'en inventer, lesquelles soient entièrement différentes de celles dont on peut avoir connaissance (...)«⁷⁶

Für solche Erfindungen gelten, ohne daß Bosse dies besonders ausführen muß, die Regeln der Angemessenheit und Wahrscheinlichkeit.

Eine ähnliche Freiheit der Erfindung, wie sie Bosse als unerlässlich erkennt, hat Poussin selbst für sich in Anspruch genommen. Wie es scheint, stieß sein antiquarisch so be-



10 Nicolas Poussin, Das Schlangenwunder vor dem Pharao. Paris, Musée du Louvre

mühtes Bild der wunderbaren Quelle in der Wüste (Abb. 11) bei den Kennern in Paris auf Kritik. Sie betraf nicht die antiquarischen Details, die man vielleicht ohnehin als nebensächlich ansah, sondern den Kern der Geschichte: die Stärke der wunderbaren Quelle, die Moses aus dem Felsen entspringen ließ. Poussin antwortet in seinem nur indirekt überlieferten Brief recht ungnädig:

«Qu'on ne doit pas s'arrêter à cette difficulté: qu'il est bien aise qu'on sache qu'il ne travaille point au hazard, et qu'il est en quelque maniere assez bien instruit de ce qui est permis à un Peintre dans les choses qu'il veut représenter, lesquelles se peuvent prendre et considerer comme elles ont été, comme elles sont encore, ou comme elles doivent être: qu'apparemment la disposition du lieu où ce miracle se fit, devoit être de la sorte qu'il l'a figurée, parce qu'autrement l'eau n'auroit pu être ramassée, ni prise pour s'en servir dans le besoin qu'une si grande quantité de peuple en avoit, mais qu'elle se seroit répandue de tous côtez. Que si à la création du monde, la terre eût reçu une figure uniforme, et que les eaux n'eussent point trouvé les lits et des profondeurs, sa superficie aurait été toute couverte et inutile aux animaux: mais que dès le commencement, Dieu disposa toutes choses avec ordre et rapport à la fin pour laquelle il perfectionnait son ouvrage. Ainsi dans des événemens aussi considérables que fut celui du frapement du rocher, on peut croire qu'il arrive toujours des choses merveilleuses; de sorte que n'étant pas aisé à tout le monde de bien juger, on doit être fort retenu, et ne pas décider temerairement.»⁷⁷

Poussin nutzt die Chance zu einer Demonstration von Gelehrsamkeit, hinter der sich freilich nichts anderes verbirgt als eine Rechtfertigung künstlerischer Erfindung. Anders als Bosse beansprucht Poussin das Recht auf Erfindung von Umständen, die der Text nicht enthält, nicht aus der Not, sondern aus der Fähigkeit des Malers, Gottes planvolles Handeln zu erkennen. Wieviel Ironie in diese topische Parallele zweier Schöpfungen, jener der Welt und der des Bildes, gelegt war, ist kaum zu entscheiden.

Die ›Auffindung Mosis‹ und die ›Mannalese‹ in der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture

Poussin gab sich mit seinen Bildern und derartigen Äußerungen als ein Maler für die »savants« in Paris,⁷⁸ und er wurde als solcher zum Vorbild für die Maler der Akademie. Dabei wurde die Position des Malers als eines Gelehrten für selbstverständlich gehalten und an seinen Bildern in großer Einmütigkeit die Perfektion genuin malerischer Kategorien wie Zeichnung, Disposition der Figuren und Farbgebung festgestellt. Dagegen entbrannten heftige Diskussionen über den richtigen oder falschen Umgang mit dem Bibeltext. Sie betrafen vor allem zwei Punkte: die Beachtung des Dekorums bei der Wiedergabe des biblischen Stoffs und



11 Nicolas Poussin, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. St. Petersburg, Ermitage

die Beachtung der aristotelischen Einheiten, insbesondere der Einheit der Zeit. Die Frage nach der Angemessenheit von Poussins Wiedergabe biblischer Geschichten wurde mehrfach, unter anderem an seiner ›Auffindung Mosis‹ von 1647 (Abb. 8), erörtert. Philippe de Champaigne, der in den Diskussionen der Akademie immer wieder mit seinen Bibelkenntnissen glänzte, kritisierte in seinem Vortrag vom Juni 1668 zwei Details: den braunen Teint der Frauen, der zwar in Ägypten, aber auch dort schwerlich einer Prinzessin angemessen sei; und – weitaus schärfer – die Personifikation des Nils als Flußgott.⁷⁹ Champaignes Auffassung, die von den Kollegen zurückgewiesen wurde, war nicht sonderlich originell. Er hätte sich auf einen berühmten, auch in Frankreich diskutierten Fall berufen können, auf Gilios Vorwurf an Michelangelo, durch den Auftritt des Fährmanns Charon im ›Jüngsten Gericht‹ sei Heidnisches und Christliches auf unzulässige Weise kombiniert.⁸⁰ Die Mischung von »res factae« der Heilsgeschichte mit den »res fictae« der heidnischen Mythologie, die Gilio aus dem Blickwinkel der gegenreformatorischen Bilderlehre diffamiert, wird in der französischen Debatte freilich stärker als Vermischung zweier unvereinbarer Gattungen, der Historie und der Allegorie, gefaßt.⁸¹ Auch wenn sich die Akademie auf die Seite Poussins schlug, auch wenn André Félibien

1677 in der offiziellen Publikation der Bilder aus königlichem Besitz ganz richtig bemerken sollte, Poussin habe die Nilandschaft mit dem Flußgott »à la manière que les Anciens le figuroient« abgebildet.⁸² Diese Diskussion hatte Folgen. In der Wiedergabe der Szene in der Tapissierienfolge der Gobelins wurde der Flußgott ausgeschieden.⁸³ Damit fand Champaignes Position, die sich älterer, auf die korrekte Wiedergabe des Stoffes zielender Argumente bediente, noch einmal Resonanz in dem Bildmedium, das Poussins Gemälde einer auf die programmatische Nutzung des Themas gerichteten Öffentlichkeit zuführte.

Heftiger noch wurde der Streit um die korrekte Wiedergabe des heilsgeschichtlichen Geschehens am Fall der ›Mannaese‹ (Abb. 13) ausgetragen. Das Bild, 1637–1639 für Chantelou gemalt, wurde 1667 von Charles Le Brun der Akademie präsentiert und dort ausgiebig und sehr kontrovers diskutiert.⁸⁴ Zweifellos hat diese Debatte mehr als die Gegebenheiten des Bildes selbst das außerordentliche Interesse der neueren Kunstgeschichte hervorgerufen. Dieses Interesse gilt vorwiegend der Darstellung von zeitlichen Abläufen im Bild, ein Problem, das Poussin nach nahezu einhelliger Meinung durch die Präsentation einer Gruppe notleidender Israeliten auf der linken Seite, des früheren Zustands also, im Gegensatz zu den bereits Erlö-

sten rechts und im Zentrum des Bildes zu lösen versucht habe. Auch diese Diskussion mag als Beleg für die Verschiebung der Interessen, hin zu einer Autonomie der künstlerischen Problemlösung, angesehen werden.

Betrachtet man die ›Mannalese‹ im Zusammenhang der Mosesbilder, läßt sich die singuläre Stellung des Gemäldes in der Forschung nicht rechtfertigen. Als Ergebnis einer ›Invention‹, eines Verfahrens der Bildfindung, zeigt das Gemälde vielmehr deutliche Gemeinsamkeiten mit Poussins vorausgehenden Mosesszenen. Wie es die Kunstliteratur immer wieder empfahl und am Exempel Poussin erörterte, basiert es auf der Auseinandersetzung mit älteren Fassungen des Themas und den verfügbaren Schriftquellen. Neben Exodus 16 scheint Poussin die Schriften Philo konsultiert zu haben. Denn nur Philo läßt Moses in seiner erklärenden Rede an das Volk die mühselige und vergebliche Bebauung des Landes durch den Ackermann mit der himmlischen Gabe von Manna kontrastieren. Poussin setzt in der rechten Bildhälfte die eifrig sammelnden Israeliten vorne gegen das vergebliche Tun eines Mannes mit Hacke im Hintergrund.⁸⁵ Erneut läßt sich Poussins Interesse feststellen, durchaus gängige Bildthemen durch die Lektüre ausgefallener Texte zu bereichern und in ihrem Sinn zu schärfen.

Dasselbe gilt für das Bildschema. Poussin plaziert, verschiedener noch als im früheren ›Durchzug durch das Rote Meer‹, Moses im Mittelgrund; dort ist er durch das Rot seines Mantels, durch die Geste, durch die Verdoppelung mit der Figur Aarons im Zentrum des Bildes so akzentuiert, daß er als Mittler zwischen Gott und den Israeliten fungieren kann. Vor ihm haben sich dankbare Männer mit ihren Gefäßen versammelt. Die Gruppen im Vordergrund mit ihrem Kontrast zwischen Leid und Erlösung, die in ihrem gegenseitigen Bezug häufig analysiert wurden, schildern die Umstände der Hungersnot und der darauf folgenden, um so größeren Erleichterung im Mannawunder. Gezeigt werden – das haben die frühen Exodus-Bilder Poussins gemeinsam – die Reaktionen und Handlungsweisen des Volkes Israel angesichts der Wunder, die sich an ihm ereignen. Poussin war auf die Klarheit seiner Bilderzählung stolz und insistierte besonders auf der linken Gruppe. Denn sie ist die neue Zutat des Malers zu einem sonst vielfach variierten Bildschema, das mit doppelter Autorität abgesichert war: durch den Namen seines (vermeintlichen) Schöpfers Raffael und durch den Kommentar eines angesehenen Kritikers, Lodovico Dolce (Abb. 14). Dolce hob gerade diese Version, die Raffaels, als Muster eines schicklichen, vielfigurigen, aus der Imagination des Künstlers entstandenen Historien-



12 Nicolas Poussin, Aussetzung Mosis. Oxford, Ashmolean Museum



13 Nicolas Poussin, Die Mannalese. Paris, Musée du Louvre

bildes hervor.⁸⁶ Poussin erneuerte das Bildschema Raffaels, indem er die friesartige Komposition zu größerer Ausdehnung in die Tiefe auflöste, die Sammler von den Dankenden schied und die Figuren selbst, zum Teil mit Hilfe anderer Vorbilder Raffaels, neu formulierte. In dem Punkt, der nach Dolce den besonderen Vorzug darstellte, entschied er sich gegen das Muster: An die Stelle der einheitlichen Demonstration von »*allegrezza e disiderio grandissimo*« setzte er den dramatisch wirkungsvollen Kontrast der beiden Gruppen. Der Bruch mit dieser Eigenschaft des Schemas konnte in der Akademie, je nach Standpunkt, als Bruch mit der Textvorlage oder als Bruch mit der Lehre von den Einheiten, vor allem der Einheit der Handlung, gedeutet werden.

Die Überprüfung der Bilder anhand der Texte war nur ein, allerdings ein wichtiges Thema der Diskussion in der Akademie. Wie die vom Bibeltext überlieferte Geschichte richtig in ein Gemälde umzusetzen sei, wurde lebhaft und kontrovers besprochen. Dabei wurde die Exegese nicht als Hilfsmittel zur Argumentation herangezogen. Sie blieb als eigenes »Fach« unzugänglich und außerhalb des Blickfelds der Maler sowie der Connoisseurs, die zudem alle theologische Laien waren. Auch die Bildertraktate, die dazu dienten, Laien in Form von Regeln die nötigen Kenntnisse über

die Sujets und die Dogmen zu verschaffen, sind nur noch als schwache Reflexe in der Diskussion spürbar.⁸⁷ Diese Reflexe verdanken sich der Auseinandersetzung in der Literatur, insbesondere in der Theorie des Epos.⁸⁸ Die Debatte über die Frage, ob christliche, gar biblische Themen poetisch dargestellt werden dürften und welche Grenzen dichterischer Freiheit gesetzt seien, bediente sich derselben Argumente wie die Debatte um die Korrektheit der Wiedergabe biblischer Geschichte im Bild. Die Literarisierung der Kunstdebatte in der französischen Akademie verschleierte die Herkunft der Argumente, stärkte damit aber die Autonomie der französischen Malerei.

Moses und sein Volk

Die 19 Mosesbilder Poussins mit ihren zehn, zum Teil mehrmals gemalten Sujets sind im 17. Jahrhundert wohl die umfangreichste Serie zum Buch Exodus. Es soll im folgenden nicht die Verschiebung der Akzente beschäftigen, die Poussin bei der Wiederholung einzelner Bildthemen vornahm. Statt dessen sollen die Auswahl der Szenen geprüft und die Besonderheiten im Interesse des Malers am Buch Exodus in der Abgleichung mit der Bildtradition aufgezeigt werden. Als die Manufaktur der Gobelins 1684 die

›Histoire‹ in zwölf Tapissereien umsetzte, mußten nur zwei, in umfangreichen Folgen unverzichtbare Szenen hinzugefügt werden. Nach den Entwürfen von Charles Le Brun entstanden die Teppiche mit ›Moses vor dem brennenden Dornbusch‹ und die ›Eherne Schlange‹. Nicht eigens dargestellt, sondern nur in der ›Anbetung des Goldenen Kalbs‹ impliziert, wurde die ›Gesetzesübergabe‹, die die Gobelins ebenfalls nur in dieser Form brachten. Die Gründe für das Fehlen dieser Szenen mögen vorwiegend im langen Arbeitsprozeß, im Einwirken von Auftraggebern und im Interesse Poussins zu suchen sein, Eigenkorrekturen durch die Wiederholung von Themen zu ermöglichen, statt eine lose, physisch nicht zusammenhängende Serie zu komplettieren.

Umgekehrt malte Poussin Begebenheiten, die äußerst selten dargestellt wurden. Es sind die Szene zur Kindheit, ›Moses tritt auf die Krone Pharaos‹ (Abb. 9), sein erstes Auftreten vor dem Pharaon als Retter seines Volkes, das ›Schlangenvunder vor dem Pharaon‹ (Abb. 10), und das erste Wunder in der Wüste, die ›Süßung der Bitterwasser von Mara‹. Während Josephus als die einzige, alle drei Themen umfassende Textvorlage genannt werden kann, fehlt es an älteren Bildzyklen, die die drei Szenen enthalten. Allein das Thema aus der Kindheit ist im Mittelalter belegt, es dient im ›Speculum humanae salvationis‹ als Typus für den Sturz der

Götzenbilder beim Eintreffen des Jesuskindes in Ägypten. Der typologische Zusammenhang wird jedoch von Poussin weder in diesem Bild noch in anderen der gesamten Serie zur Anschauung gebracht. Vielmehr scheint eine lineare, allein auf den Literalsinn zielende Darstellung der biblischen Geschichte beabsichtigt, was freilich eine Konzeption einzeln oder als Paar lehrreicher Exempla nicht ausschließt. In jedem Fall besteht auch in der Paarung der Kindheitszene mit dem zweiten seltenen Thema, dem ›Schlangenvunder vor dem Pharaon‹, das Verbindende nicht in einem typologischen Bezug und damit einer christologischen Auslegung, sondern in der Konsequenz, auf die Ankündigung des Siegs über Ägypten und der vergeblichen Gegenwehr durch den Magier den ersten öffentlichen Auftritt des erwachsenen Moses vor dem Herrscher und den Sieg über die Magier folgen zu lassen. Diese Szene wie auch das Wunder von Mara sind Teil frühchristlicher Moseszyklen, die zu Lebzeiten Poussins als Bildquellen für die Erneuerung der kirchlichen Kunst zu ihrer alten Reinheit durchaus Beachtung fanden. Ein unmittelbarer Bezug Poussins auf diese Zyklen ist allerdings nicht ersichtlich.⁸⁹

Mißt man Poussins Folge nicht allein am Kanon der Bilder, sondern an der Vielzahl der Aspekte, die Exegese und politische Theorie in der Figur des Moses entdecken, wird deutlich, daß Poussin – teils im Sinn von Auftraggebern,



14 Agostino Veneziano, Die Mannalese

teils aus eigenem Antrieb – klare Akzente setzte. Moses erscheint nicht als Dichter, Redner, Philosoph, Theologe, Hohepriester, Gesetzesgeber und Prophet,⁹⁰ sondern vor allem anderen als Wundertäter.⁹¹ Seine wunderbare Errettung in der Kindheit bestimmt ihn für die im Auftrag des Herrn erbrachten wunderbaren Taten, Taten, die zur Rettung des israelitischen Volks führen.⁹² Dieser Aspekt der Figur, der in anderen Zyklen keineswegs fehlt, wird nicht nur in der Auswahl der Szenen deutlich. Poussin präsentiert ihn zudem in der Darstellung einzelner Begebenheiten ganz entschieden und ohne jede Zweideutigkeit. Alle antiquarisch-archäologische und historische Korrektheit führt den Maler zunächst dazu, Moses und das Volk Israel in durchaus ungewohnter Weise zu zeigen. Er wählt für seine Figuren nicht die allgemein antikische Kleidung von Tunika und Pallium, sondern stattet die Israeliten mit der Exomis, dem einfachen, kurzen Gewand der Handwerker, Hirten und Bauern, aus. Auch wenn er später ägyptisierende Details für einige Figuren einführt und diese damit auch reicher ausstaffiert, bleibt insgesamt, besonders im übrigen Beiwerk, eine äußerste Einfachheit, gar Armut sichtbar. Poussin bedient sich im Repertoire der griechischen und römischen Antike und erzeugt damit jene historisierende Distanz, die andere durch orientalisierende Motive zu erreichen versuchen.⁹³ Die Sparsamkeit der Ausstattung ist bei Poussin und seinen Bewunderern fraglos positiv besetzt. Für die utopische Gegenwelt zur römischen oder Pariser Gegenwart stehen die Hirten Arkadiens. Repräsentanten einer historischen, vergangenen Gegenwelt sind der vom ägyptischen Prinzen zum Hirten in Midian abgestiegene Moses, den Poussin als Erretter der Töchter Jethros malt,⁹⁴ und der später vom Hirten zum König aufgestiegene David, dessen Triumph über Goliath Poussin zweimal darstellt.⁹⁵ Die Kargheit der Wüste steht gegen die marmornen Böden und goldenen Möbel im Palast des Pharaos. Was das Volk Israel an Wertvollem besitzt, gibt es her, um falsche Götter zu machen oder – bezieht man Romanellis Gemälde mit ein – um dem wahren Gott eine würdige Behausung zu schaffen.

Indes ist das nur der eine Aspekt, der zudem die Israeliten gegenüber dem Staat der Römer nur wenig radikaler auf Einfachheit der Lebensführung und daraus resultierende tadellose Moralität festlegen könnte. Denn zugleich isoliert Poussin Moses (und Aaron) von ihrem Volk. Nur auf den ersten Blick nämlich hebt er Moses und Aaron, als die unbezweifelten, legitimen Anführer der Wüstenwanderung, weniger heraus als seine Vorgänger. Poussin schiebt die Figuren zwar fast immer in den Mittelgrund und breitet auf

der weiten, durch den hochliegenden Horizont erzeugten Aktionsfläche große Mengen an Volk aus. Er schafft sich so die Gelegenheit, die Bedrängnis und die Errettung des Volkes, die Spannbreite der Reaktionen zwischen Gier und Mutter- oder Nächstenliebe zu schildern. Davon kann er aber die Beherrschtheit der Anführer absetzen. Sie sind die Mittler zwischen Gott und den Menschen, sie wissen davon und zeigen es in ihren Gesten. Nur wenige Israeliten wenden ihre Gebete ohne diese Vermittlung an die richtige, die himmlische Adresse; mehr bedürfen dazu der Hilfe und Erklärung (Mannalese); viele zeigen großes Staunen über das ihnen widerfahrene Wunder und die meisten befriedigen ihre leiblichen Bedürfnisse, zum Teil von Eigennutz und Streitsucht begleitet. Diese elitäre Sicht auf den seinen Sinnen verhafteten Pöbel und dessen von höherer Einsicht geleiteten, von Gott dazu ausersehenen Anführer ist im 17. Jahrhundert zu erwarten.⁹⁶

Nicht selbstverständlich ist das deutliche Bekenntnis zum Wunder, sofern dieses von Gott kommt und sofern es nicht wider jede Vernunft ist.

»Miraculum enim est id, quod omnem naturae vim, omnemque causarum naturalium ac hominum et angelorum facultatem superat: possunt tamen facere nonnulla, quae hominum aliarumque rerum naturalium vim superant, quae proinde hominibus mira sunt, non miracula«.

schreibt Cornelius a Lapide in seinem Pentateuchkommentar zum ›Schlangenvunder vor dem Pharaos‹.⁹⁷

Poussin spottet zwar über die absurden Wunder, die sich anlässlich des Heiligen Jahres 1650 ereignen und deren Billigung er der Amtskirche anlastet,⁹⁸ aber er bekennt sich zum Wasserwunder in der Wüste, geschehen und ins Bild gesetzt kraft schöpferischer Gewalt Gottes wie der des Künstlers. Wie die Exegese nutzt er das ›Schlangenvunder vor dem Pharaos‹, um heidnische Zauberei und von Gott gegebenes, durch Moses bewirktes Wunder voneinander zu scheiden. Moses und Aaron weisen mit klaren, gleichwohl gemessenen Gesten zum Himmel und geben damit die Herkunft ihrer Wundermacht an. Dabei führt Aaron, als Gegenüber des Pharaos plaziert, den Dialog, während Moses auf die Schlangen zeigt. Die beiden ägyptischen Priester dagegen können zwar mit allerlei Abzeichen ihres Kults aufwarten, müssen aber auf diese zum Himmelweisende Geste verzichten. Hinter ihrer Wissenschaft steht keine höhere Instanz. Sie und ihr Publikum verraten heftige Bestürzung, der eine Priester hat die Hand an der Schlange, sein Gefährte hält den Stock, vielleicht ein Indiz dafür, daß hier nicht Gottes, sondern Menschenwerk getan wird.⁹⁹

Die Geschichte des jüdischen Volkes im Exodus wird so in der Wiederholung dieser Geste Mosis – und damit durchaus orthodox – zur Geschichte des Eingreifens Gottes. Gott handelt durch seinen Auserwählten, Moses, dem er als gewandten Redner Aaron zur Seite stellt. Aaron wird einmal, gestikulierend, den Willen des Volkes tun, ansonsten fungiert er als verdoppelnde, auf die Priesterrolle festgelegte Assistenzfigur. Das Volk, in der Vielfalt seiner Reaktionen geschildert, erfährt diese Wunder nicht vollständig unverdient, aber es zeigt sich weitgehend und immer wieder unverständlich und bleibt Leidenschaften unterworfen, wenn es auch in seiner Schlichtheit als unverdorben und zu natürlichen Handlungen der Liebe fähig erscheint.

Traut man nicht den Augen allein, sondern den Nachrichten über Auffassungen, die in Poussins Kreisen zirkulierten, kann man an der Festlegung der Bilder auf eine katholische Orthodoxie leicht irre werden. Gabriel Naudé, den Poussin aus Rom kannte und der mit ihm und notorischen »libertins« 1642 in Paris eine »brigade/brigata« bildete, zieht in seinen Schriften vielfach das Exempel des Exodus zur Erläuterung seiner politischen Ideen heran. In den »Considérations politiques sur les coups d'état« von 1639 sind die Israeliten ein besonders schlagendes Beispiel für die Leichtgläubigkeit und den Aberglauben des Pöbels: »(...) ils étoient portez non moins de leur naturel, que par la hantise qu'ils avoient eu avec les Egyptiens, à adorer tous ceux desquels ils avoient receu quelque bien, ou de qui ils croyoient que la vertu estoit singuliere et extraordinaire.«¹⁰⁰ Sie ließen sich daher, wie die heidnischen Völker der Antike und die christlichen Nationen der Gegenwart, besonders gut regieren, wenn ihr Herrscher eine göttliche Legitimation für sich reklamierte:

»Ainsi voyons nous que tous les anciens Legislateurs voulant autoriser, affermir, et bien fonder les loix qu'ils donnoient à leurs peuples, ils n'ont point eu de meilleur moyen de le faire, qu'en publiant et faisant croire avec toute l'industrie possible, qu'ils les avoient receües de quelque Divinité, Zoroastre d'Oromasis; Trismegistes de Mercure; Zamolxis de Vesta; Charondas de Saturne; Minos de Jupiter; Lycurge d'Apollon; Draco et Solon de Minerve; Numa de la Nymphé Egerie; Mahomet de l'Ange Gabriel, et Moÿse qui a esté le plus sage de tous, nous décrit en l'Exode, comme il receut la sienne immédiatement de Dieu. En consideration de quoy combien que le regne des Iuifs soit entierement ruiné et aboly *mansit tamen*, dit Campanella, *religio Mosayca cum superstitione in Hebraeis et Mahometanis, et cum reformatione praeclarissima in Christianis.*«¹⁰¹

Dem Literalsinn nach bleibt Naudé hier wie auch sonst im Rahmen des Erlaubten. Die Ironie seiner Auflistung wird aber klar, wenn er ausgerechnet den der Häresie und des

Umsturzes verdächtigen Campanella als Autorität zitiert. Zu den erlaubten Herrschaftsmitteln, die schon die Väter in der Wüste praktizierten, gehören die klassischen Verfahren des Priestertrugs: »de feindre des miracles, controuver des songes, inventer des visions, et produire des monstres et des prodiges.«¹⁰² Gott schickte – das ist Wunder und Exempel für die große Wirkung von Kleinigkeiten zugleich – nicht einen König oder Prinzen mit einer mächtigen Armee, um sein Volk aus der pharaonischen Gefangenschaft zu befreien,

»mais il se servit d'un simple homme *impeditioris et tardioris linguae qui pascebat oves Iethro soceris suæ*, lors qu'il voulut chastier et espouvanter les Egyptiens, il ne se servit pas du foudre ny du tonnerre, *sed immisit tantum ranas, et cyniphes, et locustas, et omne genus muscarum.*«¹⁰³

So wie Naudé sich in seinen publizierten Schriften¹⁰⁴ nicht fassen läßt, bleibt auch in Poussins Bildern Rechtgläubigkeit bestehen: im Insistieren auf den Wundern, mit deren Hilfe Moses das in allen seinen Facetten breit geschilderte Volk immer wieder besänftigt und aus Ägypten führt.

Sofern Poussins Bilder libertinen Gedanken über die Geschichte der Israeliten entsprangen oder sofern sie Gelegenheit zu libertinem Gespräch boten, hat dies – verständlicherweise – keine Spuren in der Überlieferung zum Umgang mit den Bildern hinterlassen. Im Gegenteil: Bei aller Offenheit des Kabinetbildes für vielfältige Formen des Umgangs mit dem Gemälde setzt sich doch die eine durch, die in seinem Ort, dem Kabinett, und seinem Zweck, Teil einer Sammlung in der Nachbarschaft anderer Meisterwerke zu sein, begründet ist – das Gespräch über die künstlerische Problemstellung und deren Lösung, die aus den besonderen Anforderungen des Themas und den Konventionen der Malerei resultiert. In diesen Gesprächen der Kenner, die in den »Conférences« der Académie de peinture et de sculpture zeitweilig institutionalisiert werden, und in der Kunstliteratur, die diese Gespräche fixiert, werden Poussins Bilder zu Exempeln für jegliche hochrangige Formen der Malerei.

Die »Histoire de Moïse« als Tapisserie

Der Ruhm des Malers Poussin veranlaßte die Krone, ihm als einem zweiten Raffael Entwürfe für Tapisserien in Auftrag zu geben. Die Teppiche des französischen Künstlers sollten die »Apostelgeschichte« aus der Sixtinischen Kapelle übertreffen. Dachte man 1642 noch daran, Poussin die Sakramentenserie in Teppichkartons umsetzen zu lassen, propagierte Chantelou 1665, eine »Histoire de l'Ancien

Testament« mit Mosesszenen als Tapiserie aufzulegen. Doch erst 1684 sollte die Manufaktur der Gobelins die erste Mosesfolge weben. Sie verblieb in königlichem Besitz. Weitere Serien, in verschiedener Technik und Ausstattung, sollten folgen, sie gingen als Geschenk der Krone an Mitglieder der königlichen Familie und an verdiente Hofleute.¹⁰⁵ Die Auswahl der zehn Sujets war um eine möglichst dichte Darstellung des Exodus bemüht, daher wurden zwei Szenen nach älteren Entwürfen von Charles Le Brun hinzugefügt. Als die Kartons erarbeitet wurden, befanden sich nur vier der so ins andere Medium übersetzten Gemälde im Besitz der Krone – die Tapisseries verbreiteten also nicht den Ruhm der königlichen Bildersammlung, sondern den des Malers. Im selben Schritt wurden die Bilder aus dem zunächst intimen, mittlerweile aber öffentlichen Gespräch der Kenner in den Bereich der monarchischen Repräsentation überführt. Dabei waren einige Veränderungen nötig. Die Bilder erhielten Bordüren – angesichts der Bemühungen Poussins um die angemessene, möglichst störungsfreie Präsentation seiner Gemälde kein geringer Eingriff.¹⁰⁶ Tapisseries des 17. Jahrhunderts zeigen im allgemeinen große, möglichst formatfüllende Figuren, um die Lesbarkeit der Bilder zu erhöhen. Die zumeist vielfigurigen, in weiten Landschaften plazierten Szenen Poussins wurden dieser Konvention angepaßt, indem der Landschaftsausschnitt verkleinert, die Figuren also dem Bildformat gegenüber vergrößert wurden. Außer der Tilgung des Flußgotts in der ›Auffindung Mosis‹ wurde keine Korrektur am Figurenbestand vorgenommen.

Das große Format und der hohe materielle Wert der Bildteppiche machten sie als öffentliches und höfisches Medium besonders geeignet. Die ›Histoire de Moïse‹ der Gobelins steht damit in der Tradition älterer Tapisseriesfolgen aus ebenfalls monarchischen Zusammenhängen. Zu nennen sind als Vorläufer die Mosesfolgen nach Entwürfen aus der Mantuaner Werkstatt des Giulio Romano: Ausgaben unterschiedlicher Kostbarkeit befanden sich im Besitz von Ferrante Gonzaga, Gouverneur von Mailand, am spanischen Hof zu Madrid und am lothringischen Hof zu Nancy.¹⁰⁷ Eine zweite Mosesfolge, nach anderen Kartons, bestellte wohl Kardinal Ercole Gonzaga als Regent für seinen Neffen Guglielmo Gonzaga.¹⁰⁸ Daß an diesen

Höfen die Figur Mosis als Exempel des Herrschers in monarchischem Sinne besetzt war, zeigt die Verwendung der lothringischen Ausgabe anlässlich der Begräbnisfeierlichkeiten für Herzog Karl III. 1608.¹⁰⁹ Beide Entwurfsserien verzichteten im übrigen auf Darstellungen zur Kindheit des Moses und setzen mit seiner Berufung ein. Mit wenigstens einem Exemplar, dem Geschenk des Bischofs Nicolas de Thou an die Kathedrale von Chartres, war die erste Mosesfolge auch in den französischen Kronlanden vorhanden.¹¹⁰

Während des 17. Jahrhunderts nahmen sich in Frankreich Vertreter des Schwertadels und der Noblesse de Robe des Themas Moses für Teppichfolgen an – zeitgleich zum großen Erfolg des Themas in wandfesten Pariser Innendekorationen. Sieben oder acht Stücke umfaßte die Serie, die der Baron de Vauvert, reformierten Glaubens, wohl für seine Residenz bei Montpellier weben ließ. Die Entwürfe stammten von Sébastien Bourdon, der sich mehrfach mit den Gemälden Poussins auseinandergesetzt hat.¹¹¹ Nicolas Fouquet, Oberintendant der Finanzen, gründete eine Manufaktur, die unter der Aufsicht von Charles Le Brun stand und nach dem Sturz Fouquets in die Manufacture des Gobelins transferiert wurde. Die Mosesfolge kam unter diesen Umständen nicht über drei Stücke hinaus.¹¹²

Als in der Französischen Revolution die Tapisseries des Königshauses inventarisiert wurden, befand sich die zweite Ausgabe von Poussins Tapiserie in Gebrauch, acht der zehn zugehörigen Stücke dekorierten die Salle du Conseil in Fontainebleau.¹¹³ Wir können nicht davon ausgehen, daß die Mosesfolge kontinuierlich zu diesem Zweck eingesetzt wurde. Am Ende des Ancien Régime aber diente die ›Histoire de Moïse‹ noch einmal als Fürstenspiegel. Wie im Fall anderer Tapisseries mit heroischen Themen wird auch ihr Gebrauch einem Schwanken zwischen der Akzentuierung des Sujets und der Akzentuierung des puren Reichtums an Material und Kunstfertigkeit unterlegen haben. Als monumentale und kostbare Kopien waren Poussins Mosesbilder in den Besitz des Königs überführt und zu einer fortlaufenden Geschichte vereint worden. Je nach Benutzung, von Fall zu Fall, war dort einer der Aspekte der ›Histoire de Moïse‹ hervorgehoben: das Sujet als Exempel guter Regierung, die materielle Kostbarkeit der Tapiserie und der Ruhm ihres Schöpfers Nicolas Poussin.

RESÜMEE

Zwischen ca. 1630 und 1654 malte Nicolas Poussin zahlreiche Bilder mit Themen aus dem Buch Exodus. Erst in der Serie von Tapisserien, die die Manufaktur der Gobelins ab 1684 herstellte, wurden einige von diesen Gemälden zu einer »Histoire de Moïse« zusammengefügt. Der Beitrag geht der Frage nach, welche künstlerischen, theologischen, philosophischen und politischen Interessen an die Bilder herangetragen wurden. Er zeigt, wie die Lesarten des Moses-Themas im Paris des 17. Jahrhunderts durch die Wahl des Bildmediums, durch Ort und Form der Präsentation sowie die Erwartungen der Betrachter bestimmt wurden.

Between approximately 1630 and 1654 Nicolas Poussin painted a number of works dealing with themes from Exodus. In the series of tapestries produced by the Gobelins manufactory as of 1684, several of those paintings were linked to form a 'History of Moses'. This essay examines the artistic, theological, philosophical and political interests that coloured the various approaches to the images and shows how readings of the Moses story were influenced by the choice of pictorial medium, the place and mode of presentation and the expectations of the viewers in 17th century Paris.

ANMERKUNGEN

- ¹ Dazu im Überblick Wolfgang Brassat, *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*. Diss. Marburg 1989, Berlin 1992, zum Rang der Tapisserien unter den Medien fürstlicher Repräsentation besonders S. 126 ff.
- ² Zu den Problemen von Kunstkennerschaft und Sammlungsgeschichte hier nur einführende Literatur, für Italien: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*. London 1947; Francis Haskell, *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock* [englisch 1980]. Köln 1996; Rom 1630. *Il trionfo del penello*. Ausstellungskatalog Rom, Mailand 1994; für Frankreich: Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*. Paris 1994.
- ³ Dies kann hier nicht im einzelnen dargestellt werden.
- ⁴ Schnapper 1994 (wie Anm. 2), S. 285–299.
- ⁵ Nicolas Poussin 1594–1665. Ausstellungskatalog Paris 1994, S. 294 ff. mit weiterer Literatur.
- ⁶ *Le Palais Royal*. Ausstellungskatalog Paris 1988; Richelieu (1585–1642). *Kunst, Macht und Politik*. Ausstellungskatalog Köln 2003; Madeleine Laurain-Portemer, *Etudes mazarines*. Paris 1981. Vgl. zu den Sammlungen Schnapper 1994 (wie Anm. 2), S. 130–154 (Richelieu) und S. 189–215 (Mazarin).
- ⁷ Schnapper 1994 (wie Anm. 2), S. 155–188, 215–224; zur Bautätigkeit vgl. Jean-Pierre Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*. Paris 1991, S. 206–233.
- ⁸ Eine systematische Untersuchung zum Kunstbesitz der »bourgeois de Paris« und der »parlementaires« fehlt. Vgl. für das 18. Jahrhundert: Olivier Bonfait, *Les collections des parlementaires parisiens du XVIIIe siècle*. In: *Revue de l'art* 73, 1986, S. 28–42.
- ⁹ Schnapper 1994 (wie Anm. 2), S. 230–246. Auch Richelieu gehörte zu den Auftraggebern Poussins, scheint sich aber hauptsächlich für wandfest installierte Dekorationen interessiert zu haben. Zu den für Schloß Richelieu gemalten Bacchanalen vgl. Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), Nr. 54–58, S. 224–232; Anthony Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*. London 1966, Nr. 136–138, S. 95–99, Nr. 167, S. 120 f.; Doris Wild, *Nicolas Poussin*, 2 Bde. Zürich 1980, Bd. 2, Nr. 66–69, S. 66–69; zu den Bildern im Palais Royal Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), Nr. 99, S. 296–298, mit älterer Literatur; im Nachlaßinventar des Kardinals ist eine »Auffindung Mosis« von Poussin erwähnt. Das Bild ist nicht sicher identifiziert (Schnapper 1994 [wie Anm. 2], S. 145).
- ¹⁰ Milwaukee Art Museum, 99 x 74,5 cm. Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne 1602–1674. La vie, l'œuvre, et le catalogue raisonné de l'œuvre*, 2 Bde. Paris 1976, Bd. 2, Nr. 12, S. 13; *La Peinture française du XVIIe siècle dans les collections américaines*. Ausstellungskatalog Paris 1982, Nr. 15, S. 233 f.
- ¹¹ Dorival 1976 (wie Anm. 10). Vgl. insbesondere Johannes Molanus, *De historia sacrarum imaginum et picturarum*. Löwen 1570, IV, 25, S. 340. Zum Ausgleich von Wahrheit und Tradition vgl. Christian Hecht, *Katholische Bildtheologen im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren. Berlin 1997, S. 248–264.
- ¹² Orest Ranum, *The Fronde. A French Revolution 1648–1652*. New York/London 1993, S. 82 ff.

- ¹³ Aix-en-Provence, Musée Granet. Dorival 1976 (wie Anm. 10), Nr. 148, S. 85.
- ¹⁴ Vgl. auch Louis Marin, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*. Paris 1995, S. 262–273. Marc Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*. Genf 1980, S. 465, 481 weist darauf hin, daß Moses als Verkünder des göttlichen Gesetzes und Träger der Rede Gottes im ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhundert Vorbild der Pariser »parlementaires« war. Pomponne de Bellièvre erwarb außerdem Poussins Gemälde »Moses schlägt Wasser aus dem Felsen« (Edinburgh, vgl. Anm. 62). Vgl. jetzt auch Todd P. Olson, *Poussin and France. Painting, Humanism, and the Politics of Style*. New Haven/London 2002, S. 61–69. Dessen Versuch, das Moses-Thema bei Poussin auf das Milieu der »parlementaires« zu reduzieren, entspricht indes weder der Vielschichtigkeit des Sujets noch dem Umstand, daß mit Amedeo dal Pozzo Poussins erster Auftraggeber von Moses-Bildern nicht aus diesen Kreisen kam.
- ¹⁵ *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*. Paris 1988, Nr. 132 f. Alain Mérot, *Décors pour le Louvre de Louis XIV: la mythologie politique à la fin de la Fronde (1653–1660)*. In: *La Monarchie absolutiste et l'histoire en France I*, Paris 1987, S. 113–137.
- ¹⁶ Das ovale Mittelbild befindet sich heute im Musée des Beaux-Arts in Lille. Vier Mosesbilder sind in Compiègne beziehungsweise in Paris (Louvre) erhalten (»Auffindung Mosis«, »Moses und die Töchter Jethros«, »Mannalese«, »Wachtelwunder«), ein weiteres (»Moses schlägt Wasser aus dem Felsen«) ist durch einen Stich überliefert. Zu den beiden restlichen Szenen sind nur die Themen bekannt (»Durchzug durch das Rote Meer« und »Anbetung des Goldenen Kalbs«).
- ¹⁷ Das Paradebett Richelieus im Grünen Appartement des Palais-Royal zeigte in Goldstickerei »histoires de l'Exode« (H. Levi, *L'inventaire après-décès du cardinal de Richelieu*. In: *Archives de l'art français* 27, 1985, S. 34, Nr. 418). Zu den Mosesbildern in der Sixtinischen Kapelle und einer Auslegung auf den Papst (Sixtus IV.) vgl. Leopold Ettliger, *The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy*. Oxford 1965, bes. S. 104–119. Den Zusammenhang der alt- und neutestamentlichen Historien mit der Liturgie der Cappella Sistina während der Karwoche hebt dagegen hervor: Carol F. Lewine, *The Sistine Chapel Walls and the Roman Liturgy*. University Park 1993. Zur Parallele zwischen dem Leben Sixtus' V. und der Vita Mosis sowie den zahlreichen Moses-Programmen in dessen Pontifikat vgl. C. Mandel, *Introduzione all'iconologia della pittura a Roma in età sistina*. In: *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, hrsg. v. Maria Luisa Madonna, Rom 1993, S. 3–16. Zu den Tapisserien der Gonzaga und der Herzöge von Lothringen s. u. bei Anm. 86.
- ¹⁸ Zu den Mosesdekorationen von Eustache Le Sueur (sämtlich verloren) in Pariser Adelspalais vgl. Alain Mérot, *Eustache Le Sueur*. Paris 1987, Nr. M 6–17, S. 345.
- ¹⁹ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. In: Paola Barocchi, *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bd. II, Bari 1961, S. 117–509, I, 17, S. 201–211; II, 12, S. 295–302; II, 23, S. 353–358. Vgl. auch die Diskussion um das christliche Epos in Anschluß an Tassos »Gerusalemme liberata«, s. u. Anm. 73.
- ²⁰ Zum folgenden u. a. Anthony Blunt, *Nicolas Poussin (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1958)*, 2 Bde. London 1967, Bd. 1, S. 54–99; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 13–38; Alain Mérot, *Nicolas Poussin*. New York 1990, S. 17–75, sowie zuletzt: Denis Mahon, *Gli esordi di Nicolas Poussin pittore: lavori dei suoi primi anni a Roma*. In: *Nicolas Poussin. I primi anni romani*, Mailand 1998, S. 13–33. Auf die strittigen Punkte in der Biographie Poussins und in der Chronologie seines Werks kann ich hier nicht eingehen.
- ²¹ Damit soll die wichtige Rolle der Kardinäle und anderer Mitglieder bedeutender römischer Familien nicht geschmälert werden. Eine Ausnahme von dem vor allem durch finanzielle Unterstützung geprägten kardinalistischen Mäzenatentum stellte Kardinal Camillo Massimi dar, dessen Freundschaft Bellori mit Poussin aber als außergewöhnlich beschreibt. Vgl. insgesamt Haskell 1996 (wie Anm. 2), zu Massimi S. 169–175; Timothy J. Standring, *Poussin et le cardinal Massimi d'après les archives Massimo*. In: *Nicolas Poussin (1594–1665). Actes du colloque organisé au musée du Louvre 1994*, Paris 1996, S. 363–392; Camillo Massimo *collezionista di antichità. Fonti e materiali*. Rom 1996.
- ²² Ingo Herklotz, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*. München 1999, S. 77–83.
- ²³ Arabella Cifani/Franco Monetti, *Two Unpublished Paintings by Pietro da Cortona and Giovanni Francesco Romanelli*. In: *Burlington Magazine* 137, 1995, S. 612–616; dies., *Poussin dans les collections piemontaises aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles*. In: *Nicolas Poussin 1996 (wie Anm. 21)*, S. 747–807; dies., in: *Pietro da Cortona 1597–1669. Ausstellungskatalog Mailand 1997*, Nr. 41, S. 346 f. und Nr. 67, S. 392 f.; dies., *The Dating of Amedeo dal Pozzo's Paintings by Poussin, Pietro da Cortona and Romanelli*. In: *Burlington Magazine* 152, 2000, S. 561–564. Zur Datierung auch Henry Keazor, *Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins*. Diss. Heidelberg, Regensburg 1998, S. 65, Anm. 28. Für eine mißglückte Applikation des Lebenslaufs Ludwigs XIV. und der Geschehnisse der französischen Monarchie auf diese und andere Mosesdarstellungen Poussins vgl. Judith Bernstock, *Poussin and French Dynastic Ideology*. Bern u. a. 2000, S. 204–247.
- ²⁴ Turin, Palazzo della Provincia, 148 x 205 cm. Für Literatur vgl. Anm. 23.
- ²⁵ Turin, Palazzo della Provincia, 148 x 205 cm. Für Literatur vgl. Anm. 23.
- ²⁶ Melbourne, National Gallery of Victoria, 154 x 210 cm, das Bild ist auf allen Seiten beschnitten. Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 20, S. 17 f.; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 2, Nr. 63, S. 63; Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), Nr. 163–165, S. 379–381.
- ²⁷ London, National Gallery, 153,4 x 211,8 cm. Charles Dempsey, *Poussin and Egypt*. In: *Art Bulletin* 45, 1963, S. 109–119, bes. S. 117 f.; Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 26, S. 22; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 2, Nr. 64, S. 64, Bd. 1, S. 82 f.; Humphrey Wine, *The Seventeenth Century French Paintings (National Gallery Catalogues)*. London 2001, S. 314–323.
- ²⁸ Zur Tageszeit vgl. Exodus 14,24; zu den meteorologischen Begleiterscheinungen Philo, *Vita Mosis* (I, 179) und Josephus, *Antiquitates Judaicae* (II, 16, 3). Philo Alexandrinus, *De Vita*

- Mosis, sofern nicht anders angegeben benutzt in der Ausgabe und Übersetzung von Roger Arnaldez, Claude Mondésert, Jean Pouilloux und Pierre Savinel. Paris 1967 (Les Œuvres de Philon d'Alexandrie 22); Flavius Josephus, *Antiquitates Judaicae*, sofern nicht anders angegeben benutzt in der Ausgabe und Übersetzung von H. St. J. Thackeray, *Josephus in nine volumes*, Bd. IV. London 1967 (The Loeb Classical Library). Eine Übersicht über die Josephusausgaben und -übersetzungen bietet L. H. Feldman, *Josephus and Modern Scholarship (1937–1980)*. Berlin/New York 1984, S. 894. Vgl. auch Mireille Hadas-Lebel, *La Lecture de Flavius Josephus aux XVIIe et XVIIIe siècle*. In: *La République des lettres et l'histoire du Judaïsme antique. XVIe–XVIIIe siècles*, Paris 1992, S. 101–113. Auf Philo und Josephus stützt sich auch Saint-Amant für seinen ›Moyse sauvé‹ (Marc-Antoine de Gérard, sieur de Saint-Amant, *Œuvres*, Bd. 5, *Moyse sauvé*. Paris 1979, S. 13, préface). Poussin dürfte von Saint-Amants Werk gewußt haben, jedenfalls meldet Pierre Bourdelot, mit dem der Maler Kontakt hatte, 1642 an Cassiano dal Pozzo, daß Saint-Amant ein Moses-Epos in Arbeit habe. Saint-Amant wetteifert mit den Bildern Poussins (VII, 41 ff., zur Auffindung Mosis, »Je doute si Poussin, ce Roy de la Peinture, Cét Homme qui dans l'art fait vivre la Nature, Oseroit se promettre, avec tous ses efforts, d'en exprimer à l'œil les aymables transports.« Vgl. Dorothee Scholl, *Moyse sauvé. Poétique et originalité de l'idylle héroïque de Saint-Amant*. Paris/Seattle/Tübingen 1995, S. 48, 98 ff.).
- ²⁹ Josephus, *Antiquitates Judaicae*, II, 16, 6.
- ³⁰ Gian Pietro Bellori, *Vite de' pittori e architetti moderni*. Hrsg. v. Evelina Borea, Turin 1976, S. 48r: »La novità nella pittura non consiste principalmente nel soggetto non più veduto, ma nella buona e nuova disposizione ed espressione, e così il soggetto dall'essere commune e vecchio diviene singolare e nuovo.« Zur Herkunft dieser Auffassung aus Tassos *Discorsi del poema eroico* (1587) vgl. Anthony Blunt, *Poussin's Notes on Painting*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1, 1937/1938, S. 344–351.
- ³¹ Exodus 13,18: »et armati ascenderunt filii Israhel de terra Aegypti«; vgl. dagegen Josephus, *Antiquitates Judaicae*, II, 15, 3 (mit Kommentar) und Philo, *Vita Mosis* I, 170, 172.
- ³² Exodus 13,19, vgl. Gen. 50,24; Josephus, *Antiquitates Judaicae*, II, 8, 2.
- ³³ Fassung in Hamburg, Kunsthalle. Vgl. Ursula Härting, *Frans Francken d. J. Freren* 1989, Nr. 41, Farbtafel II. Zur politischen Auslegung des Exodus in den Niederlanden, während der Auseinandersetzungen um die Abtrennung der nördlichen Provinzen von der Herrschaft Spaniens, vgl. Simon Schama, *Überfluß und schöner Schein*. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter. Frankfurt 1988, S. 121–143.
- ³⁴ Zur Datierung der Zeichnungen und Abtrennung von der frühen Fassung vgl. H. W. van Helsdingen, *Poussin's Drawings of the Red Sea*. In: *Simiolus* 5, 1971, S. 64–74; Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), Nr. 163–165, S. 379–381 sowie Pierre Rosenberg/Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin. Catalogue raisonné des dessins*. Genf 1994, Nr. 309–311, S. 600–603, mit falscher Entschlüsselung des Motivs.
- ³⁵ Vgl. Josephus, *Antiquitates Judaicae*, II, 14, 6; Philo, *Vita Mosis*, I, 140–142.
- ³⁶ Ein formalistischer Vergleich zwischen den Bildern Poussins und Franckens bei Keazor 1998 (wie Anm. 23), S. 105 f., Anm. 82.
- ³⁷ Das Beschneiden des Bildes um die Wolkensäule – vielleicht nur als Anpassung an ein gewünschtes Format erfolgt – rückt das Bild in die Nähe rationalistischer Erklärungsversuche des Wunders am Roten Meer. Vgl. dazu Philo, *Vita Mosis* (I, 179) und besonders Josephus, *Antiquitates Judaicae* (II, 16, 3–5).
- ³⁸ Das Bild ist nur in einer Kopie überliefert: San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum, 99 x 129 cm. Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 25, S. 21; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 2, Nr. 23, S. 26 f.
- ³⁹ Die Holzschnitte von Bernard Salomon zeigen die ›Anbetung des Kalbs‹, ›Aarons Opfer‹, den ›Tanz mit Musikanten‹ und die ›Herabkunft Mosis und Josuas‹ (Claude Paradin, *Quadrans historiques d'Exode*. Lyon 1553, Nachdruck Paris 1967. Vgl. auch die Kopien von Antonio Tempesta, B. 144–B. 147). Raffael hatte in den Loggien die ›Anbetung‹ dargestellt (Nicole Dacos, *Le Loggie di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*. Rom ²1986, Taf. XXXVIa; Bernice Davidson, *Raphael's Bible: a Study of the Vatican Logge*. University Park 1985, S. 75–79). Lucas van Leyden rückt in seinem Triptychon (um 1530, Amsterdam, Rijksmuseum) das in Exodus 32,6 berichtete Opfermahl der Israeliten ins Bild, das sonst nicht gezeigt wird (E. Lawton Smith, *The Paintings of Lucas van Leyden: A New Approach with Catalogue Raisonné*. New York/London 1992, Nr. II, S. 106–109).
- ⁴⁰ Nachgewiesen von Henry Keazor, *Poussin, Titian and Mantegna: Some Observations on the ›Adoration of the Golden Calf‹ at San Francisco*. In: *Burlington Magazine* 137, 1995, S. 12–16; wiederholt in Keazor 1998 (wie Anm. 23), S. 129–133.
- ⁴¹ London, National Gallery, 98 x 142,8 cm. Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 141, S. 101 f.; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 2, Nr. 49, S. 49; *Wine* 2001 (wie Anm. 27), S. 288–295.
- ⁴² François de Monceaux (Franciscus Moncaeiuis), *Aaron purgatus sive de vitulo aureo* [Arras 1606]. In: *Critici sacri*, Amsterdam 1698, Bd. I, 1, Sp. 167. Übernommen von Matthew Pole, *Synopsis criticorum aliorumque scripturae interpretum*. London 1669, Bd. 1, S. 485 f.
- ⁴³ C. a Lapide, *Commentaria in Pentateuchum*. 2. Auflage Antwerpen 1618, S. 575 f.; Cornelius Jansens, *Pentateuchus sive commentarius in quinque libros Moysis*. 2. Auflage Löwen 1660, S. 346.
- ⁴⁴ Vincenzo Cartari, *Le imagini dei dei degli antichi*. Nachdruck der Ausgabe von 1587, Vicenza 1996, S. 63 ff., S. 384 ff.
- ⁴⁵ Unter Poussins Zeitgenossen haben die Bilder Anstoß zu synkretistischen Spekulationen über die Bildgegenstände geboten; dies hat in jüngster Zeit zu sehr kontrovers diskutierten Interpretationen und Festlegungen von Poussins Absichten geführt. Als Beleg immer wieder herangezogen: Loménie de Brienne, *Discours sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et nouveaux*. In: Jacques Thuillier, *Pour un Corpus Pussinianum*. In: *Nicolas Poussin*, Paris 1960, Bd. 2, S. 213: »C'est Moïse: le Mosché des Ebreux, le Pan de l'Arcadie, le Priape de l'Hellespont, l'Anubis des Egyptiens, que je tire des Eaux et à qui j'en donne le nom, Mosché (tiré des Eaux) qui ne convient qu'à luy.« Vgl. vor allem die Untersuchungen von Anthony Colantuono, *The Tender Infant: ›invenzione‹ and*

- ›figura‹ in the Art of Poussin. Diss. Johns Hopkins University, Baltimore 1986; Sheila McTighe, Nicolas Poussin's Landscape Allegories. Cambridge 1996. Oskar Bätschmann versucht nachzuweisen, daß Poussin für Themen des Mythos beziehungsweise der Geschichte generell unterschiedliche Kompositionsformen verwandte, um Überzeitliches und Zeitgebundenes voneinander zu trennen. Die Übernahme der Tänzenden aus dem Bild des Mythos in das der Geschichte und die Veränderungen, die die Gruppe dabei erfuh, machten demzufolge anschaulich, daß die Israeliten hier in die Sphäre des Mythos zurückfallen, ohne deren Glück wiedergewinnen zu können. Unabhängig davon, ob man Bätschmanns Beobachtungen an den Bildern akzeptiert, bleibt festzuhalten, daß für die Religionsgeschichte libertiner Prägung beide Kulte als »historisch« galten (Oskar Bätschmann, Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin. München 1982, S. 39–52).
- ⁴⁶ Außer den vier im folgenden kommentierten Bildern auch die frühe ›Aussetzung Mosis‹ in Dresden, Gemäldegalerie, 144 x 195 cm. Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 10, S. 11 f.; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 2, Nr. M 9, S. 209 (Mellin zugeschrieben); Nicolas Poussin. I primi anni romani. Mailand 1998, Nr. 30, S. 90 f.
- ⁴⁷ Paris, Musée du Louvre, 93 x 121. Das Bild ist auf allen Seiten beschnitten. Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 12, S. 13; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 2, Nr. 81; Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), Nr. 92, S. 281 f. Das Datum stammt von André Félibien, Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes. In: Œuvres, Trévoux 1725, Bd. 4, S. 151 f. Der erste Besitzer des Bildes ist nicht bekannt.
- ⁴⁸ Josephus, Antiquitates Judaicae, II, 9, 5. Bei Josephus sind es mehrere Schwimmer. So auch in der ›Auffindung Mosis‹ von Sébastien Bourdon, die in zahlreichen Punkten auf Poussins Fassungen des Themas von 1638 und 1647 reagiert (Washington, National Gallery, Peinture française 1982 [wie Anm. 10], Kat. Nr. 11, S. 229 f., Abb. S. 121; Jacques Thuillier, Sébastien Bourdon 1616–1671. Ausstellungskatalog Montpellier/Straßburg 2000/01, Nr. 170, S. 314 f.).
- ⁴⁹ C. a Lapidè 1618 (wie Anm. 43), S. 337; Jansens 1660 (wie Anm. 43), S. 208.
- ⁵⁰ Paris, Musée du Louvre, 120 x 195 cm. Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 13, S. 13; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 2, Nr. 132, S. 123; Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), Nr. 159, S. 372–374.
- ⁵¹ Dempsey 1963 (wie Anm. 27), S. 109–119, bes. S. 114 f.
- ⁵² Zu den Nachzeichnungen in Cassiano dal Pozzo ›Museo Cartaceo‹ vgl. Helen Whitehouse, The Dal Pozzo Copies of the Palestrina Mosaic. In: British Archeological Reports, Suppl. 112, Oxford 1976; zu Poussins Kenntnis des Mosaiks vgl. Dempsey 1963 (wie Anm. 27), passim und McTighe 1996 (wie Anm. 45), S. 112–123.
- ⁵³ Keazor 1998 (wie Anm. 23), S. 27 f., Anm. 74.
- ⁵⁴ Colantuono 1986 (wie Anm. 45), S. 305 ff.
- ⁵⁵ McTighe 1996 (wie Anm. 45), S. 120 f.
- ⁵⁶ Howard Hibbard, Caravaggio. New York/London 2¹⁹⁸⁵, S. 25 ff.; François de Vaux de Foletier, Iconographie des »Égyptiens«, précisions sur le costume ancien des tsiganes. In: Gazette des Beaux-Arts VI, 68, 1966, S. 165–177. Vgl. u. a. die ›Zingarella‹ in der Villa Borghese, mit einem antiken, von Nicolas Cordier ergänzten Torso, deren Kopf zudem eine Art ägyptischer Frisur mit langen gedrehten Locken aufweist. Zur Frage, ob die Statue im frühen 17. Jahrhundert als antik oder als modern angesehen wurde, vgl. Katrin Kalveram, Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese. Worms 1995, S. 129–135, Kat. Nr. 135, S. 233 f. Die zweite ›Zingara‹ aus borghesischem Besitz, auch als »Mulier aegyptiaca« titulierte (Kalveram 1995, Kat. Nr. 88, S. 204 f.), könnte mit ihrer Gestik – der eine Arm ist weisend zum Himmel erhoben, der andere gesenkt – die Anregung für die Frau ganz am rechten Rand in Poussins erster Fassung des ›Moses tritt auf die Krone des Pharaos‹ geboten haben. Zu diesem Bild vgl. weiter unten bei Anm. 59.
- ⁵⁷ Bellori 1976 (wie Anm. 30), S. 435, 466 f., 471.
- ⁵⁸ Bellori 1976 (wie Anm. 30), S. 466 f.
- ⁵⁹ Woburn Abbey, Marquess of Tavistock and the Trustees of the Bedford Estate, 99 x 141 cm. Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 16, S. 15; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 2, Nr. 124, S. 117; Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), Nr. 145, S. 353 f.
- ⁶⁰ Paris, Musée du Louvre, 92 x 127 cm beziehungsweise 92 x 128 cm. Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 15, S. 14 f., Nr. 19, S. 17; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 2, Nr. 117 f., S. 110 f.; Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), Nr. 152 f., S. 363–366. L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori. Rom 2000, Bd. 2, Nr. 38–40, S. 432 ff.; Victoria C. Gardner Coates, A Painting Reserved for ›Nobil Diletto‹: Poussin's Moses and Aaron before Pharaoh for Camillo Massimo. In: Gazette des Beaux-Arts VI, 138, 2001, S. 15–202. Vgl. Bellori 1976 (wie Anm. 30), S. 466 f.; Félibien 1725 (wie Anm. 47), Bd. 4, S. 82, rühmt das Bildpaar als Beispiel für die »savante maniere« Poussins.
- ⁶¹ Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein, Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources. Oxford 1986, Nr. 90, S. 122 ff., mit Abb.
- ⁶² St. Petersburg, Ermitage, 123 x 193 cm. Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 23, S. 20 f.; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 2, Nr. 151, S. 141; Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), Nr. 185, S. 419 ff. Die frühere Fassung des Sujets, vor 1634 entstanden, zeigt noch keine derartigen ägyptisierenden Figuren (Edinburgh, National Gallery, Duke of Sutherland, 97 x 133 cm. Blunt 1966 [wie Anm. 9], Nr. 22, S. 19 f.; Wild 1980 [wie Anm. 9], Bd. 2, Nr. 56, S. 56).
- ⁶³ London, The Trustees of the National Gallery and Cardiff, The National Museum of Wales, 115,7 x 175,3 cm. Dempsey 1963 (wie Anm. 27), S. 114 f.; Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 14, S. 13 f.; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 2, Nr. 166, S. 153; Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), Nr. 211, S. 466–468; Wine 2001 (wie Anm. 27), S. 366–375.
- ⁶⁴ Oxford, Ashmolean Museum, 150 x 204 cm. Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 11, S. 12; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 2, Nr. 180, S. 167; Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), Nr. 221, S. 484 f.
- ⁶⁵ Die Vorlage von Keazor 1998 (wie Anm. 23), S. 149–154, bestimmt. Das an ägyptischen Motiven reichhaltigste Bild entsteht ein paar Jahre später, die ›Hl. Familie in Ägypten‹, die Poussin 1655–1657 für Madame de Chantelou malt (vgl. Bellori 1976 [wie Anm. 30], S. 471 und Dempsey 1963 [wie Anm. 27], passim).
- ⁶⁶ Vgl. Hecht 1997 (wie Anm. 11), S. 55–75, 248–266.
- ⁶⁷ Hecht 1997 (wie Anm. 11), S. 250.
- ⁶⁸ Molanus 1570 (wie Anm. 11), XIII, S. 35 f.: »Non est reprehendum, siquid probabiliter et convenienter in pictura exprima-

- tur, quod in historica narratione deest. (...) Quia vero aliquid horum, dum historia pingitur necessario est superaddendum, communi quodam pictorum consensu, et aliorum approbatione, receptum est id quod maximam habet probabilitatem.« Molanus' Beispiel ist das Problem, ob Maria die Verkündigung des Engels auf Knien oder stehend empfangen habe.
- ⁶⁹ Paleotti 1961 (wie Anm. 19), II, 26, S. 367: »Potrà la non verisimilitudine ancora nascere dal luogo: come anticamente, in Gierusalemme, chi facesse gl'ippodromi, le terme, il Colliseo, il Pantheon et altre cose pubbliche a guisa di Roma, faria cose disdicevoli, perché gl'instituti della gentilità troppe erano diversi dagli ebraici.«
- ⁷⁰ Vgl. die beiden Fassungen des ›Tempelbrandes zu Jerusalem: Jerusalem, Israel Museum, 145,8 x 194 cm (Nicolas Poussin 1998 [wie Anm. 20], Nr. 5, S. 44–51); Wien, Kunsthistorisches Museum, 147 x 198 cm (Blunt 1966 [wie Anm. 9], Nr. 37, S. 29 f., Wild 1980 [wie Anm. 9], Nr. 84, S. 81).
- ⁷¹ Abraham Bosse, *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure, et des originaux d'avec leurs copies* [1649]. In: Abraham Bosse, *Le peintre converty aux règles de son art*, hrsg. von Roger-Armand Weigert, Paris 1964, S. 174 f.: »(...) en cas qu'on voulût que chaque figure et autres corps qui servent à ordonner et former les divers tableaux fussent exécutés ponctuellement selon leur naturel, si c'étaient histoires très anciennes comme celles du Vieux Testament, il faudrait rechercher soigneusement les bons livres qui traitent de ces choses, et ainsi de même de l'antiquité, comme des Juifs, Grecs et Latins, et ensuite des autres nations qui ont été et sont encore à présent, de sorte que voulant représenter dans un tableau l'une d'icelles en particulier, ou plusieurs ensemble, chacune fût traitée en sa vérité, tant comme j'ai dit, en l'air des figures humaines qu'en leur geste et autres actions dépendantes d'icelles, et en leurs vêtements ou draperies, puis en quelque sorte en la forme des terres et lieux où est leur habitation, et aussi des ustensiles de leur usage, car par ce moyen chaque chose représenterait ainsi le vrai. Mais d'autant que tout ceci ne suffit pas encore entièrement à former un tableau qui soit ce que les très savants tiennent pour excellent, qui se nomme à présent parmi eux la bonne manière, autrement le bon ou grand goût, à cause que de tous ces corps visibles de la nature il y en a en divers pays dont la proportion et air est plus agréable à l'œil (...) il est à propos de savoir faire cette distinction afin de se servir au besoin de ce qu'on peut nommer beau.«
- ⁷² C. a Lapide 1618 (wie Anm. 43), S. 336; Jansens 1660 (wie Anm. 43), S. 208 f.
- ⁷³ Ein verwandtes Problem, das der Auslassung von im Text berichteten Fakten und der Zufügung von nicht berichteten Fakten im Bild, wird die Akademie anhand von Poussins Bildern ausführlich erörtern. Vgl. besonders Philippe de Champaignes *Conférence* [1668]. In: Alain Mérot (Hrsg.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Paris 1996, S. 130–139. Die Akademie greift in der Diskussion Argumente aus dem Streit um das christliche (biblische) Epos auf. Vgl. das Vorwort zu Saint-Amants ›Moÿse sauvé‹ (Gérard de Saint-Amant 1979 [wie Anm. 28], S. 8 f.). Zu weiteren Belegen aus der Theorie des Epos vgl. Robert A. Sayce, *The French Biblical Epic in the Seventeenth Century*. Oxford 1955; David Maskell, *The Historical Epic in*
- France 1500–1700. Oxford 1973, S. 41 f. sowie Katharina Krause, *Die Kamele Eliezers und die Elephanten des Porus*. Typologie und ›Parallele‹ in Historien von Nicolas Poussin, Sébastien Bourdon und Charles Le Brun. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24, 1997, S. 213–230.
- ⁷⁴ Roland Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*. Le Mans 1662, S. 132 f. Zu Fréarts Betonung der »costume« als wichtige Kenntnisse für alle Bereiche der Malerei (bes. S. 62 f.) vgl. Thomas Puttfarcken, *La reconstruction de la pensée de Poussin par les théoriciens de l'Académie*. In: *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640–1720* (= *Revue d'esthétique* 31/32), Paris 1997, S. 133–148, bes. S. 140 ff. Auch Bellori (1976 [wie Anm. 30], S. 453) lobt die Belesenheit von Poussin.
- ⁷⁵ Vgl. Francis Haskell, *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*. München 1995, S. 104–109.
- ⁷⁶ Bosse 1649 (wie Anm. 71), S. 175.
- ⁷⁷ Félibien 1725 (wie Anm. 47), Bd. 4, S. 60 f. Der Text auch in Charles Jouanny (Hrsg.), *Correspondance de Nicolas Poussin*. Paris 1911, Nr. 175, S. 406 f.
- ⁷⁸ Poussins Briefe und sonstige Bemerkungen über Malerei sind bemerkenswert frei gehalten von technischen Aspekten, die von den »savants« der rein handwerklichen, und damit uninteressanten Seite der Malerei zugeschrieben werden, andere »amateurs« aber beschäftigen. Vgl. Bosse 1649 (wie Anm. 71), S. 113 f.; ex negativo Fréart 1662 (wie Anm. 74), S. 62.
- ⁷⁹ H. W. van Helsdingen, *Summaries of Two Lectures by Philippe de Champaigne and Sébastien Bourdon*, held at the Paris Académie in 1668. In: *Simiolus* 14, 1984, S. 163–178. Der Text der Rede ist nur in einer knappen Zusammenfassung durch den Sekretär der Akademie überliefert.
- ⁸⁰ Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo (...) degli errori e degli abusi de' pittori* [1564]. In: *Barocchi* 1961 (wie Anm. 19), Bd. 2, S. 85; vgl. Fréart 1662 (wie Anm. 74), S. 76.
- ⁸¹ Vgl. Helsdingen 1984 (wie Anm. 79), S. 167. Bei van Helsdingen fehlt der Hinweis auf Gilio und Fréart. Dasselbe Argument wird von Loménie de Brienne benutzt, aber um ein weiteres ergänzt: Der Flußgott sei zudem eine überflüssige, redundante Anzeige des Namens »Nil«, denn durch die Figuren und die Landschaft sei bereits klar, daß es sich um den Nil handele (Thuillier 1958 [wie Anm. 45], S. 213).
- ⁸² André Félibien, *Les Tableaux du Roi* [1677], zitiert nach Helsdingen 1984 (wie Anm. 79), S. 177 f.
- ⁸³ Vgl. Helsdingen 1984 (wie Anm. 79), S. 167; Roger-Armand Weigert, *Poussin et l'art de la tapisserie. Les Sacrements et l'Histoire de Moïse. Projets et réalisations en France au XVIIe siècle*. In: *Bulletin de la Société Poussin* 3, 1950, S. 78–85, Abb. 66.
- ⁸⁴ Paris, Musée du Louvre, 147 x 200 cm, oben 10 cm, unten 7 cm angefügt. Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 21, S. 18; Wild 1980 (wie Anm. 9), Nr. 85, S. 82; Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), Nr. 78, S. 262–264. Als Überblick über einen Teil der Forschung nützlich, obwohl der Lösungsvorschlag nicht überzeugt: Francis H. Dowley, *Thoughts on Poussin, Time, and Narrative: The Israelites Gathering Manna in the Desert*. In: *Simiolus* 25, 1997, S. 329–348. Außerdem: Jacques Thuillier, *Temps et tableau. La théorie des ›péripiétés‹ dans la peinture française du XVIIe siècle*. In: *Stil und Überlieferung. Akten*

21. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte, Berlin 1967, Bd. 3, S. 191–206; Louis Marin, *On Reading Pictures: Poussin's Letter on ›Manna‹*. In: *Comparative Criticism* 4, Cambridge 1982, S. 3 ff.; Felix Thürlemann, Nicolas Poussin, *Die Mannalese. Staunen als Leidenschaft des Sehens* (1980). In: ders., *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, S. 111–137; Max Imdahl, *Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins Mannalese*. In: Fritz Nies/Karlheinz Stierle (Hrsg.), *Französische Klassik. Theorie. Literatur. Malerei*, München 1985, S. 137–166; Pauline Thayer Maguire, *Poussin's ›Israelites gathering manna in the wilderness‹ (1638–1639): A Painting for Chantelou*. Diss. Columbia University New York, Ann Arbor 1995; Wilhelm Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins ›Mannawunder‹*. Freiburg 1996; Genevieve Warwick, *Poussin and the Arts of History*. In: *Word and Image* 12, 1996, S. 333–348; Elisabeth Oy-Marra, *Poussins ›Mannalese‹: zur Debatte um Zeitlichkeit in der Historienmalerei*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24, 1997, S. 201–212; Jutta Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*. Berlin 2001, S. 92–105.
- ⁸⁵ Philo, *De Vita Mosis Libri II*. In: *Opera, ex accuratissima Sigismundi Gelenii et aliorum interpretatione (...) Frankfurt 1691*, S. 633 (I, 201, aus der Rede des Moses an das Volk): *›Mortalibus data sunt arva campestris sulcis proscinenda ut sementem agricolis reddente cum foenore proventus annui, quantum satis sit ad rerum victui necessarium copiam.‹* Vgl. auch Philo, *Quod deterius potiori insidiari solet*, 104, mit dem Kontrast von Kain und Abel im Zusammenhang der Mannalese (hrsg. von Irène Feuer. Paris 1965). Eine Deutung der Figuren im Hintergrund als Kain und Adam enthält Schlink 1996 (wie Anm. 84), S. 86 f.
- ⁸⁶ Soweit ich sehe, erwähnt in der neueren Literatur nur Dowley 1997 (wie Anm. 84), S. 344, die Passage bei Dolce. Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura [1557]*. In: Barocchi 1961 (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 168; Mark W. Roskill (Hrsg.), *Dolce's ›Aretino‹ and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. New York 1968, S. 122 f., 280 f. Dolce bezieht sich auf einen Stich von Agostino Veneziano (B. 8, bei Bartsch als Raimondi). Auf die Frage der Autorschaft kann hier nicht eingegangen werden. Abhängig von der Komposition ist z. B. der Teppich aus einer Mosesfolge im Auftrag der Gonzaga (Châteaudun, weitere Folgen in habsburgischem Besitz, jetzt in Madrid, sowie in lothringischem, jetzt in Wien). Der Entwurf wird der Mantuaner Werkstatt Giulio Romanos zugeschrieben (Elisabeth Mahl, *Die ›Mosesfolge‹ der Tapissiersammlung des kunsthistorischen Museums in Wien*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 63, 1967, S. 7–38; Clifford M. Brown/Guy Delmarcel, *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga 1522–63*. New York 1996, Farbtaf. IX, S. 194–205). Die Nähe zu der Stichvorlage, vor allem der Figuren von Moses und Aaron, entkräftet das Argument Fumarolis, Poussin wolle mit seiner Mosesfigur, die entgegen Quintilian die Hand über den Kopf erhebt, den geistlichen Redner abbilden, die Kombination mit dem betenden Aaron sei zudem auf den von Philo analysierten Gegensatz zwischen *logos endiathetos* und *logos prophorikos* zurückzuführen (Marc Fumaroli, *Muta eloquentia: la vision de la parole dans la peinture de Nicolas Poussin*. In: ders., *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris 1994, S. 153, 164 f.).
- ⁸⁷ Recht deutlich 1682, Diskussion über Champaignes Conférence zu ›Eliezer und Rebekka‹ (Mérot 1996 [wie Anm. 73], S. 139): Der Hinweis auf Ochs und Esel in Geburtsbildern, als nicht historisch, sondern allegorisch, dem Alten Testament entstammend. Vgl. Molanus 1570 (wie Anm. 11), III, 57, S. 376 f.
- ⁸⁸ Vgl. Anm. 73.
- ⁸⁹ Vgl. Stephan Waetzold, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*. Wien/München 1964, mit Abb. 264 (S. Maria Maggiore) und Abb. 358 (S. Paolo fuori le mura). Beide Szenen finden sich auf der Tür von S. Sabina. Im Unterschied zu Salomons Holzschnitt (vgl. Anm. 39, Antonio Tempesta, B. 108) zeigt das ›Schlangenswunder‹ Poussins keinen Anklang an das Bildfeld aus S. Paolo fuori le mura.
- ⁹⁰ Die Liste nach Jansens 1660 (wie Anm. 43), S. 2.
- ⁹¹ Nicht bei Jansens 1660 (wie Anm. 43), aber bei C. a Lapide 1618 (wie Anm. 43), S. 20, genannt.
- ⁹² In diesem Punkt zeigt Poussins ›Histoire de Moïse‹ Parallelen zu Saint-Amants ›Moïse sauvé‹.
- ⁹³ Z. B. Antonio Tempesta, *Szenen zum Alten Testament*, u. a. B. 100, B. 108.
- ⁹⁴ Zu diesem Thema sind nur Zeichnungen überliefert. Das Blatt im Louvre (Inv. Nr. 32432, Kat. Poussin 1994 [wie Anm. 5], Nr. 156, S. 368 f.; Rosenberg/Prat 1994 [wie Anm. 34], Nr. 30, S. 588 f.) entspricht einem Stich von Trouvain, dessen Legende, ›Poussin pinxit‹, vermuten läßt, Poussin habe die Komposition nicht nur entworfen, sondern auch gemalt (Blunt 1966 [wie Anm. 9], Nr. 17, S. 16 f.; Wild 1980 [wie Anm. 9], Bd. 2, Nr. 145a, S. 136). Es ist unstritten, ob alle Zeichnungen eine einzige Fassung vorbereiten sollten oder ob sich Poussin zweimal um das Thema bemühte (so Martin Clayton, *Poussin. Works on Paper. Drawings from the collection of Her Majesty the Queen*. London/Houston 1994, Nr. 46, 47, S. 132–138).
- ⁹⁵ ›David als Sieger gekrönt‹, Madrid, Museo del Prado, 100 x 130 cm. Blunt 1966 (wie Anm. 9), Nr. 34, S. 27 f.; Wild 1980 (wie Anm. 9), Bd. 2, Nr. 20, S. 24; Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), Nr. 36, S. 189 f.; ›Triumphzug Davids‹, London, Dulwich Picture Gallery, 117 x 146 cm. Blunt 1966, Nr. 33, S. 26 f.; Wild 1980, Bd. 2, Nr. 41, S. 41.
- ⁹⁶ Vgl. Poussins Brief an Chantelou, 19.9.1649: *›Nous scauons tous icy le retour du Roy et de sa Court à Paris et se qui si est passé encores. mais ceux qui cognoissent la betise et l'inconstance des peuples ne s'étonnent nullement de ce qui font‹* (Jouanny 1911 [wie Anm. 77], Nr. 174, S. 405 f.). Vgl. auch Gabriel Naudé, *Considérations politiques sur les coups d'Etat*. Rom 1639. ND Hildesheim 1993, S. 153 ff.
- ⁹⁷ C. a Lapide 1618 (wie Anm. 43), S. 381.
- ⁹⁸ Jouanny 1911 (wie Anm. 77), Nr. 180, S. 413 f., Brief an Chantelou, 8.5.1650: *›Il ne se passe ici rien de nouveau plus remarquable que les miracles qui se font si fréquemment que c'est merveille La procession de Florence y a apporté un crucifix de bois de co(...) à qui la barbe est venue, et les cheveux lui*

croissent tous les jours de plus de quatre doigts. L'on dit que le Pape le tondra l'un de ses jours en sérémonie.»

- ⁹⁹ Die zugehörige Zeichnung im Musée du Louvre (Inv. Nr. R. F. 750, Kat. Poussin 1994 [wie Anm. 5], Nr. 154, S. 366; Rosenberg/Prat 1994 [wie Anm. 34], Nr. 318, S. 618 f.) zeigt die Priester stehend und in Ruhe.
- ¹⁰⁰ Naudé 1993 (wie Anm. 96), S. 47.
- ¹⁰¹ Naudé 1993 (wie Anm. 96), S. 118. Das Zitat stammt aus Tommaso Campanella, *Philosophia realis*. Frankfurt 1623, Pars tertia, cap. 7, art. 3. Ähnlich schon: Gabriel Naudé, *Apologie pour les grands hommes soupçonnez de Magie* [1624]. Amsterdam 1712, S. 33 (allerdings fehlt dort Moses noch, angesichts der Übernahme dieser Liste von Diodor ein Anzeichen für besondere Vorsicht in der Frühschrift).
- ¹⁰² Naudé 1993 (wie Anm. 96), S. 163.
- ¹⁰³ Naudé 1993 (wie Anm. 96), S. 148 f. Die lateinischen Zitate sind aus Exodus 4 und 8–10 montiert.
- ¹⁰⁴ Zur Differenz zwischen brieflichen Äußerungen und publizierten Schriften Naudés vgl. René Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*. Paris 1943, S. 474 ff. Zur Frage des Adressaten der »*Considérations*« vgl. Françoise Charles-Daubert, *Introduction*. In: Naudé 1993 (wie Anm. 96). Die Frage, ob Poussin »libertin« oder »libertin érudit« gewesen sei, ist mehrfach untersucht worden. Als Versuche, die religiöse Haltung Poussins zu ergründen, vgl. besonders Blunt 1967 (wie Anm. 20), Bd. 2, S. 177 ff.; Jacques Thuillier, *Poussin et Dieu*. In: Kat. Poussin 1994 (wie Anm. 5), S. 30–35. Wie Thuillier (S. 33 f.) bemüht sich Anthony Colantuono, in *Bildern Poussins libertine Neigungen nachzuweisen* (Interpréter Poussin. *Métaphore, similarité et »maniera magnifica«*. In: Nicolas Poussin 1996 [wie Anm. 21], Bd. 2, S. 647–665, besonders S. 652 f.). Man muß sich allerdings fragen, warum der Maler derartige Anspielungen so verschlüsselte, daß sie erst jetzt aufgedeckt werden konnten. Warum soll Poussin, gleich ob er in der »Aussetzung Mosis« von 1654 (Oxford, Abb. 12) mit Pedum und Syrinx im Baum hinter dem Flußgott Attis oder Pan meinte, bei der Übernahme der Vorlage die attributive Kiefer oder den Feigenbaum gegen eine unbestimmbare Spezies ersetzt haben und damit das Ver-

ständnis erschwert haben? Der allgemeineren Deutung Keazors auf Fruchtbarkeit ist, zumal die Attribute dem Nil, nicht Moses zugeordnet sind, zuzustimmen (Keazor 1998 [wie Anm. 23], S. 149–154). Auch der Versuch von Sheila McTighe, den »libertinage« im Gedankengut Poussins und in einer Sparte seiner Bilder, den Landschaften, nachzuweisen, ist vollständig mißglückt. Stärker noch als Texte entziehen sich Bilder einer Festlegung, zumal sich die ikonographischen Abweichungen von Bildtraditionen als Bemühen um historische oder poetische Rekonstruktion verstehen lassen (McTighe 1996 [wie Anm. 45], vgl. auch die Rezension von David Carrier in: *The Art Bulletin* 80, 1998, S. 570).

- ¹⁰⁵ Weigert 1950 (wie Anm. 83), passim; Maurice Fenaille, *Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins, Période Louis XIV, 1662–1699*. Paris 1903, Nr. XIX, S. 186–199; Heinrich Göbel, *Wandteppiche II. Teil. Die romanischen Länder*, 2 Bde. Leipzig 1928, S. 134 ff.
- ¹⁰⁶ Brief an Chantelou u. a. zur Rahmung der Mannalese, 28. 4. 1639, Jouanny 1911 (wie Anm. 77), Nr. 11, S. 21; vgl. auch Weigert 1950 (wie Anm. 83), S. 85.
- ¹⁰⁷ Mahl 1967 (wie Anm. 86), passim; Brown/Delmarcel 1996 (wie Anm. 86), S. 194–205; Göbel 1928 (wie Anm. 105), S. 358.
- ¹⁰⁸ Brown/Delmarcel 1996 (wie Anm. 86), S. 206–213.
- ¹⁰⁹ Vgl. Pierre Marot, *Recherches sur les pompes funèbres des ducs de Lorraine*. Paris/Nancy/Straßburg 1935, S. 99 und Taf. bei S. 100; *L'Art en Lorraine au temps de Jacques Callot*. Nancy 1992, Nr. 124, S. 334 f.
- ¹¹⁰ Brassat 1992 (wie Anm. 1), S. 58, vermutet einen Bezug der Schenkung auf die anstehende (Chartreser) Krönung Heinrichs IV.
- ¹¹¹ Die Folge scheint verloren. Vgl. Charles Ponsonailhe, *Sébastien Bourdon. Sa vie et son œuvre*. Paris 1886, S. 169 mit Anm. 1; Geraldine E. Fowle, *The Biblical Paintings of Sébastien Bourdon*, 2 Bde. Diss. University of Michigan. Ann Arbor 1970, Bd. 2, S. 14; Thuillier 2000/01 (wie Anm. 48), Nr. 243–249, S. 370.
- ¹¹² Weigert 1950 (wie Anm. 83), S. 84, Anm. 22.
- ¹¹³ Fenaille 1903 (wie Anm. 105), S. 191.

ABBILDUNGSNACHWEIS

London, National Gallery: Abb. 3, 4; Melbourne, National Gallery of Victoria: Abb. 2; Milwaukee Art Museum: Abb. 1; Oxford,

Ashmolean Museum: Abb. 12; Paris, RMN: Abb. 7, 8, 9, 10, 13; Archiv der Autorin: Abb. 5, 6, 11, 14.