

NICOLAS POUSSIN

Selbstbildnis, 1650

Öl auf Leinwand – 98 x 74 cm
Paris, Louvre

Dass Malerei erst durch den sie umschließenden Rahmen zu einem ›Bild‹ werde, hat Nicolas Poussin in einem Brief an einen seiner wichtigsten Sammler ausgeführt. Anlässlich der Übersendung der *Mannalese* schrieb er aus Rom an Paul Fréart de Chantelou: »schmücken Sie das Bild bitte mit einem kleinen Rahmen, denn das braucht es, damit bei der Betrachtung aller seiner Einzelheiten das Gesichtsfeld geschlossen bleibt und der Blick nicht darüber hinausgeht und von den benachbarten Objekten abgelenkt wird.« Durch den Rahmen soll sich das Bild von seiner Umgebung absetzen und so trotz der Fülle von ›Einzelheiten‹ als abgeschlossenes Feld sichtbar werden. Umso verblüffender mag es erscheinen, wenn Poussin im Hintergrund seines zweiten, in das Jahr 1650 datierten Selbstbildnisses, das er knapp zehn Jahre später ebenfalls für Chantelou anfertigte, eine Reihe sich überlagernder angeschnittener Rahmen und Leinwände einfügte, welche die Einheit des Bildes zu negieren scheinen.

Der 56-jährige Künstler posiert mit über die Schulter gewandtem Kopf in einer Haltung, die seinen während des Malprozesses immer wieder unterbrochenen Blick in den Spiegel in eine dauerhafte Hinwendung zum Betrachter transformiert. Der weite, kostbar glänzende Mantel ist so um seine Schultern gelegt, dass er an eine antike Toga erinnert. Das Gesicht mit konzentriertem, ernstem Blick, das von einem von links einfallenden hellen Strahl beleuchtet wird, zeigt eine rosa schimmernde Haut, die um die Augen herum feine Fältchen aufweist. Während die rechte Gesichtshälfte hell ausgeleuchtet ist, bleibt die linke weitgehend verschattet. Wulstige, tief eingekerbte Falten auf der Stirn über der Nasenwurzel sollen ihn als nachdenklichen, intellektuellen Künstler ausweisen. Den sichtbaren Anzeichen fortschreitenden Alters wirkt eine dichte, dunkle Perücke mit kräftigen Locken entgegen. Würdevoll hält der Maler seine rechte Hand auf eine Zeichenmappe gestützt; den kleinen Finger schmückt ein auffälliger Ring mit einem pyramidal geschnittenen Diamanten.

Im Rücken des Malers stehen gestaffelt und gegeneinander versetzt drei Leinwände, die jeweils von einem goldenen Rahmen gefasst sind. Dahinter ist auf der grauen Atelierwand ein rechteckiges braunes Feld angelegt, das verschiedentlich für eine Tür gehalten wurde, aber eher weitere, bereits gespannte Keilrahmen darstellt. Das steinerne Grau der Wand aufnehmend, präsentiert sich die rechte der beiden vorderen Leinwände trotz ihres eleganten Goldrahmens als graue, bildlose Fläche. Sie wird erst durch eine Inschrift, die Alter und Herkunftsort des Malers sowie das Entstehungsjahr und den Entstehungsort des Bildnisses nennt, zum Träger von Bedeutung: »EFFIGIES NICOLAI POUSSINI ANDEL: / YENSIS PICTORIS. ANNO AETATIS. 56 / ROMAE. ANNO IVBILAEI 1650.« Über die Inschrift, in der jeder Hinweis auf den Status eines Selbstbildnisses fehlt, legt sich ein Schatten, der unter dem starken Lichteinfall von links durch den Körper des Künstlers entsteht. Er unterstreicht die Dialektik von Tod und Leben, die jedem Porträt inhärent ist. In seiner Flüchtigkeit zeigt sich nicht nur die Vergänglichkeit des Körpers, sondern auch die Dauerhaftigkeit der Schrift, die auch nach dem

Tod des Körpers von dessen Existenz Zeugnis ablegen wird, selbst aber körperlos ist. Was sie überliefern kann, sind allein Name und Alter, nicht aber die Leiblichkeit eines Menschen. Dass allerdings auch die scheinbar lebendige Farbmalerie nichts weiter ist als ein Schatten auf einer Leinwand, ist eine skeptische Einsicht, der sich die subtileren unter den Betrachtern des Gemäldes nicht werden erwehren können.

Leicht erhöht hinter der grauen Leinwand lehnt ein zweites Gemälde, das nach links aus der Bildmitte geschoben ist. Zwischen den beiden Goldrahmen entsteht ein schmaler horizontaler Streifen, der sich auf der Höhe der Augen des Künstlers befindet. Der goldgerahmte Spalt betont nicht nur den Blick des Malers, sondern unterstreicht durch seine strenge geometrische Form, von der sich die Ungleichheit der beiden Augen umso deutlicher abhebt, auch das eigentümliche Verhältnis von Symmetrie und Asymmetrie des menschlichen Körpers.

Dieses Spiel mit Symmetrien und Kontrasten wiederholt sich in den beiden Leinwänden, die jeweils nach rechts oder links aus der Mitte des Bildes verschoben sind. Wie um die melancholische Skepsis der grauen Leinwand auszugleichen, dringt durch den kleinen Bildausschnitt zur Linken, der vorn durch einen undefinierten roten Gegenstand verstellt ist, Farbe, Helligkeit, räumliche Weite und Weiblichkeit in das männliche Selbstbildnis. Bildparallel angeordnet, befindet sich in einer Landschaft eine hellhäutige, antik gewandete Frau. Ihr strecken sich zwei dunklere Arme umarmend entgegen, die durch den Bildrand abgeschnitten sind und daher gemeinsam mit dem Wunsch nach Umarmung zugleich einen Mangel bezeugen, zu dessen Erfüllung nur der Betrachter in seiner Phantasie aufgerufen sein kann. Die weibliche Gestalt trägt in ihrem Haar ein goldenes Diadem, in das ein eigenartig lebendig wirkendes, im Profil gezeigtes Auge eingelassen ist. Es handelt sich, wie Poussins Biograph, der römische Kunstsammler Giovan Pietro Bellori, schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts schrieb, um die Personifikation der Malerei selbst, um *pittura*, die hier durch ein Attribut der *prospettiva*, d. h. der Perspektive als der Kunst des richtigen Sehens, ausgezeichnet ist. Die beiden sich ihr entgegenstreckenden Arme seien dabei als Personifikation der »Liebe zur Malerei« bzw. als »Freundschaft« zu verstehen, »der das Bild gewidmet« sei. Damit gehört Poussins Selbstbildnis zu jenen Porträts, die auf frühneuzeitliche Vorstellungen von Freundschaft Bezug nehmen, um damit sowohl das Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber, als auch das zwischen Werk und Betrachter zu umschreiben. Tatsächlich entstand Poussins Porträt für einen ihm verbundenen Sammler, den über zehn Jahre jüngeren Chantelou. Fast drei Jahre lang hatte dieser versucht, ein Bildnis des in Rom lebenden Künstlers zu erhalten. Erst am Ende eines langen künstlerischen Prozesses entstand für ihn jenes Selbstbildnis, in dem es dem Maler gelingt, die Darstellung seiner Person in einer komplexeren, zwischen Skepsis und Liebe zur Malerei vermittelnden Einheit aufgehen zu lassen.

Hannah Baader



EFFIGIES NICOLAI POUSSINI ANDEL-
YENSIS PICTORIS. ANNO ETATIS 56
ROMÆ ANNO IVBILEI
1600.