

# DE LUMINE ET COLORE

## Der Maler Nicolas Poussin in seinen Bildern

Oskar Bätschmann

### 1. Ein fiktives Traktat

Am 29. August 1650 berichtete Poussin aus Rom seinem Freund und Auftraggeber Paul Fréart de Chantelou von seinen Notizen über die Malerei und von seinem Entschluß, sie nicht zu veröffentlichen<sup>1</sup>. Nach dem Tod des Malers fragte Fréart de Chantelou nach kunsttheoretischen Aufzeichnungen in der Hinterlassenschaft. Die Antwort des Schwagers und Gehilfen Jean Dughet war negativ. Allerdings scheint Giovan Pietro Bellori in den Besitz einiger weniger Vorarbeiten und Bemerkungen Poussins gekommen zu sein, die er im Anhang an dessen *Vita* 1672 unter dem Titel *Osservazioni* abdruckte<sup>2</sup>. Bellori meinte, Poussin hätte immer die Absicht gehabt, dann ein Buch über die Malerei zu schreiben, wenn er nicht mehr fähig wäre, den Pinsel zu führen<sup>3</sup>.

War Poussins Traktat also eines der vielen nichtgeschriebenen Bücher über die Malerei? Es würde dann zu jenen Büchern gehören, die deshalb ungeschrieben blieben, weil die Maler die theoretische Kompetenz den Amateuren, *Hommes de lettres* und Sammlern abtraten, die sie immer energischer beanspruchten. Dafür ist der Zeitpunkt von Poussins Brief über die Aufgabe seines

1 N. Poussin, *Correspondance*, hrsg. v. Ch. Jouanny (Archives de l'art français, Bd. V), Paris 1911, Nachdruck 1968, S. 419.

2 A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Trévoux 1725, Bd. IV, S. 78–80. Vgl. den kommentierten Nachdruck: C. Pace, *Félibien's Life of Poussin*, London 1981. – Der *Huitième Entretien*, der Poussin gewidmet ist, erschien erstmals 1685.

3 Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (1672), hrsg. v. E. Borea, Turin 1976, S. 456, ed. 1672, S. 441: *Egli ebbe sempre in animo di compilare un libro di pittura, annotando varie materie e ricordi secondo leggeva o contemplava da se stesso, con fine di ordinarli quando per l'età non avesse più potuto operare col pennello*. – Die *Osservazioni* bei Bellori, S. 478–481, ed. 1672: S. 460–462. – Vgl. A. Blunt, Poussin's Notes on Painting, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* I, 1937, S. 344–351.

Projekts beweiskräftig. Drei Monate zuvor hatte er sein zweites gemaltes „Selbstbildnis“ dem Auftraggeber Chantelou angekündigt und ihn zum Vergleich mit dem ersten „Selbstbildnis“ (Abb. 1) aufgefordert, das an Jean Pointel in Paris gegangen war<sup>4</sup>. Chantelou mußte aufgefallen sein, daß sich Poussin in der zweiten Selbstdarstellung ein Skizzenheft, in der ersten aber ein Buch mit einem Titel auf dem Rücken in die Hand gegeben hatte. Warum erfolgte diese Änderung innerhalb eines Jahres? Hatte Poussin inzwischen erfahren, daß Fréart de Chantelous Bruder, Roland Fréart de Chambray, an einem kunsttheoretischen Traktat arbeitete, die Übersetzung von Leonardos *Trattato della pittura* in Arbeit hatte und schon 1650 die *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* publiziert werden sollte<sup>5</sup>?

Die Frage ist, ob Poussin im „Selbstbildnis I“ tatsächlich den Blindband eines geplanten Traktats gemalt hatte. Dessen Titel ist ungewöhnlich: *DE LVMINE ET COLORE*. Albert Clouet gab im Porträt Poussins für die erste Ausgabe von Belloris *Vite* 1672 dem (möglicherweise fiktiven) Buch einen gewöhnlichen Titel: *DE LVM[INE] ET VMB[RAE]* (Abb. 2). Dieser Titel entspricht dem Motto, das Charles Errard für das Kopfstück zu Poussins *Vita* bei Bellori zur Bezeichnung der Studien des Malers wählte (Abb. 3)<sup>6</sup>. Der von Poussin im „Selbstbildnis I“ angezeigte Titel des Traktats schien also vergessen oder weggeschoben worden zu sein. Die Verdrängung bestätigte der französische Biograph André Félibien. Er diskutierte 1685 im 8. *Entretien* die Frage nach Schriften des Malers unter einem Titel *Traité des Lumieres et des Ombres*.<sup>7</sup> Aufmerksam war nur Loménie de Brienne, als er in seinen Aufzeichnungen von 1693–1695 notierte: „Mr. Poussin a travaillé à un livre de la Lumière et des Couleurs.“<sup>8</sup> Félibien selbst achtete nicht auf Präzision, obwohl er doch den Brief von Jean Dughet an Fréart de Chantelou von 1666 abgedruckt hatte, worin ein Titel eines Traktats stand, den weder der Verfasser des Briefes noch sein Adressat oder der Autor des *Entretien* erfunden haben konnten: *un libro dal Signor Poussin, quale tratta de lumi & ombres, colori & mesure*. Fréart de Chantelous Anfrage bezog sich auf eine Mitteilung von Sérurier (oder Cerisier), dem auf

4 Poussin (wie Anm. 1), S. 414–415, Brief vom 29. Mai 1650, vgl. die Briefe vom 19. Juni 1650 (S. 415–416) und vom 3. Juli 1650 (S. 417).

5 Poussin (wie Anm. 1), S. 419. – Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'Architecture antique et de la moderne*, Paris 1650.

6 Bellori (wie Anm. 3), S. 420–421, ed. 1672, S. 407. – Zu Errards Illustrationen: J. Thuillier, Propositions pour: I. Charles Errard, peintre, *Revue de l'Art* 40–41, 1978, S. 151–172.

7 Félibien (wie Anm. 2), Bd. IV, S. 78, 16.

8 L.H. de Loménie, Comte de Brienne, Discours sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et nouveaux (Ms. col 153), in: J. Thuillier, *Pour un Corpus Poussinianum* (Actes du Colloque International Nicolas Poussin, hrsg. v. A. Chastel), 2 Bde., Paris 1960, Bd. 1, S. 211.

Pointel folgenden Besitzer des „Selbstbildnisses I“, den Fréart de Chantelou mit Gianlorenzo Bernini am 10. August 1665 in Paris besuchte hatte<sup>9</sup>.

Wie hätte der Kaufmann Sérisier aus Lyon einen solchen Titel erfinden können, wie wäre es Paul Fréart de Chantelou oder Jean Dughet möglich gewesen? Wurde Sérisier durch das „Selbstbildnis I“ an Poussins Pläne erinnert, von denen er in Rom im Winter 1647/48 gehört hatte? War genau dies der ausführliche Titel des Traktats, das Poussin zu verfassen im Sinn hatte? War der Buchtitel im „Selbstbildnis I“ nur eine Abkürzung?

## 2. Das Atelier des Malers

Für den rätselhaften Titel des Buches in Poussins „Selbstbildnis I“ wußte und sah Anthony Blunt keine Lösung: „No satisfactory solution has been offered for the fact that Poussin, a firm partisan of disegno, should have chosen to inscribe on the book he is holding the battle cry of his opponents, the supporters of colore.“<sup>10</sup> Es mag sein, daß wir heute nicht mehr mit derartiger Gewißheit eine historische Gegnerschaft konstatieren und Künstler in Partisanenlager abschieben, um dann mit Erstaunen festzustellen, daß nicht alles unserer Aufteilung entspricht. Für das Problem von Licht und Farbe kann Poussins Zeichnung vom „Atelier eines Malers“ (Abb. 4) einigen Aufschluß geben, aber wir müssen das Blatt vollständig lesen. Unvollständig war z.B. Blunts Lektüre: „Three students are at work, two drawing, one painting“<sup>11</sup>. Denn es sind vier Personen dargestellt, wie wir leicht sehen können. Aber was machen sie?

Links im Vordergrund sitzt ein Schüler vor Kugel, Kegel und Zylinder. Die Körper werden von einem Licht beleuchtet und werfen ihren Schatten auf die Unterlage und die Wand. Unverkennbar ist dies eine Aufstellung, die dem Studium von Licht und Schatten dient und die in einer entsprechenden Anordnung von Errard für das Kopfstück bei Bellori wiederverwendet wurde (Abb. 3). Der Zeichenschüler ist mit der Konstruktion von Schattenprojektionen beschäftigt. Am Tisch auf der rechten Seite reflektiert ein weiterer Schüler am Tisch vor Büchern, Meßwerkzeugen und einer Statuette. Die Gegenstände umschreiben die theoretischen und literarischen Studien, denen ein gelehrter Maler nachzugehen hatte. Ein Problem bieten die beiden Figuren in der Mitte.

9 P. Fréart de Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris 1981, S. 102–104.

10 A. Blunt, *Nicolas Poussin* (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1958), 2 Bde., New York 1967, Bd. 1, S. 265.

11 Blunt (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 241–242; W. Friedländer, *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné* (Studies of the Warburg Institute, Bd.V), Bd. 5, London 1974, Nr. 369, S. 55; vgl. auch die Kopie in der Eremitage in Leningrad, Nr. A 157. – Vgl. meine Interpretation in: *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München 1982, S. 23–27.

An der Staffelei steht ein Maler. Aber hinter ihm und seinem Bild beugt sich eine Gestalt zu einem Okular und blickt auf ein Instrument, hinter dem zwei Lichtquellen aufgestellt sind. Das Instrument besteht aus einem Stativ, einer Kugel und einem in der Mitte gelochten Schild, der von zwei dünnen Stäben zwischen Kugel und Okular gehalten wird (Abb. 5). Diese Anordnung von Okular, Abschirmung, Kugel und Lichtquellen kann nur ein Refraktionsexperiment darstellen. Aber es ist keineswegs einfach, in der Literatur über die Optik des 17. Jahrhunderts eine entsprechende Versuchsanordnung zu finden. Eine hinreichende Ähnlichkeit mit Poussins Refraktionsexperiment weist nur das *Experimentum Secundum. De colore apparente* (Abb. 6) auf, das Athanasius Kircher 1646 in seiner enzyklopädischen Optik *Ars magna lucis et umbrae* illustriert und erläutert hat<sup>12</sup>. In Kirchers Anordnung befinden sich Lichtquellen und Auge nicht auf einer Linie, während in Poussins Zeichnung Lichtquellen, Kugel und Okular hintereinander aufgestellt sind.

Die Frage ist, wie sich die vier Personen in Poussins Zeichnung zueinander verhalten. Sind drei verschiedene Tätigkeiten des Lernens in den gebeugten Studierenden gezeigt, und soll die Tätigkeit des stehenden Malers die Umsetzung der Studien in die künstlerische Arbeit zeigen? Oder sollte der Maler mit seiner Staffelei die Figur mit dem Farbenexperiment verdecken und ersetzen, und sollte damit Malen als die Arbeit mit Farben gegenüber dem Studium von Licht und den theoretischen Studien charakterisiert werden? Wie auch immer: der von Jean Dughet genannte Titel des fiktiven Traktats würde in beiden Fällen ziemlich gut zu dieser Zeichnung passen: *lumi & ombre, colori & mesure*, wenn auch *measure*, d.h. Proportionsstudien, nicht den ganzen Umfang der theoretischen Arbeit des Studenten rechts umschreiben dürfte<sup>13</sup>. Eine der Fragen könnte damit zu beantworten sein: der kurze Buchtitel *De lumine et colore* im „Selbstbildnis I“ ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine Abkürzung, der vollständige Titel dürfte von Jean Dughet (bzw. Chantelou oder Sérurier) genannt worden sein. Könnte die Atelierzeichnung, die in den vierziger Jahren entstanden sein dürfte, als Illustration gedacht gewesen sein zu einem Zeitpunkt, da Poussin noch Materialien und Gedanken für sein theoretisches Werk sammelte?

Félibien berichtete, Poussins eigene intensive Studien der Kunsttheorie und sein gelehrtes Sprechen über optische Probleme hätten einige veranlaßt zu glauben, er habe ein Traktat über Licht und Schatten geschrieben. Dennoch sei es sicher, daß er nichts über diese Probleme geschrieben und sich damit begnügt habe, seine optischen Kenntnisse in den Gemälden zu zeigen: „Cependant il est vrai qu'il n'a rien écrit sur cette matiere: il s'est contenté d'avoir montré par ses

12 Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbræ In decem Libros digesta*, Rom 1646, lib. I, pars I, S. 35–36: Accipe sphaeram vitream aqua limpidissima repletam, eamque ita exponito, vt ex ipsa lumen Solis incidens in oculum tuum reflecti possit.

13 Zu den Proportionsstudien: G. Kauffmann, *Poussin-Studien*, Berlin 1960, S. 15–35.

propres Peintures, ce qu'il avoit appris du Pere Zaccolini, & même des livres d'Alhazen & de Vitellion.<sup>14</sup> Elizabeth Cropper zeigte in ihrer Studie über die Zaccolini-Manuskripte eine solche Anwendung optischer Probleme in der „Eucharistie“ (Abb. 7) auf, der ersten Serie der „Sakramente“. Poussin demonstriert eine äußerst kunstreiche Beleuchtung aus drei Lichtquellen und einem Lichteinfall durch die Tür. Das optische Kunststück bildet der Korpus links im Vordergrund und die Durcharbeitung der Schlag- und Halbschatten aus der Richtung des zweiflammigen Leuchters und der Kerze. In den Zaccolini-Manuskripten lassen sich exakt diese Problem-Dispositionen wiederfinden<sup>15</sup>.

Poussins Anwendung der Schattenperspektive führt zu einer etwas unbequemen Frage: was haben die optischen Probleme mit der Einsetzung des Sakramentes und mit dem gezeigten Triclinium zu tun? Ist die künstliche Beleuchtung aus mehreren Quellen ein Ausweis als *pictor doctus*, ist sie eine Zugabe für den gelehrten Auftraggeber und Kustoden der Zaccolini-Manuskripte in der Bibliothek der Barberini, Cassiano dal Pozzo? Weder Bellori noch die seither erschienene Literatur vermochten darauf eine Antwort zu geben<sup>16</sup>. Vorerst scheint es, wir müßten uns mit Félibiens allgemeiner Bemerkung begnügen, mit der er die Erörterung über das Problem einer geschriebenen Theorie Poussins abschloß: der Maler habe sich damit zufriedengegeben, seine gelehrten Kenntnisse in den Werken zu zeigen<sup>17</sup>. In den optischen Demonstrationen der „Eucharistie“ wäre demnach die Gelehrsamkeit des *pictor doctus* zu sehen, analog auch in der Anwendung historischer Kenntnisse (das Triclinium). Doch das ist unbefriedigend.

### 3. Entwicklung des Sehens

Die „Heilung der Blinden“ (Abb. 8) von 1650 verknüpft Ereignis und Farbtheorie. Die Beziehung ist relativ einfach nachzuweisen, einfacher als die Verbindung von Thema und Schattenperspektive in der „Eucharistie“. Ich versuche zuerst, den einfachen Fall zu erläutern und danach eine einfache Parallelbehauptung aufzustellen.

Athanasius Kircher publizierte in seiner *Ars magna lucis et umbrae* von 1646 ein Diagramm mit den Primärfarben Gelb, Rot und Blau zwischen den *colores*

14 Félibien (wie Anm. 2), Bd. IV, S. 16.

15 E. Cropper, Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini Mss, *The Art Bulletin* 62, 1980, S. 570–583, und E. Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton N.J. 1984, S. 133–137.

16 Bellori (wie Anm. 3), S. 432, ed. 1672, S. 417; vgl. Cropper, Poussin and Leonardo (wie Anm. 15), S. 579–581. – *Poussin, Sacraments and Bacchanals*. Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Scotland, Edinburgh 1981, Nr. 34, S. 77.

17 Félibien (wie Anm. 2), Bd. IV, S. 17.

*extremi* Weiß und Schwarz, den Mischungen dieser fünf *colores simplices* und dazu eine Analogietafel, die der Fünferordnung der Farben die Temperamente, Elemente, Lebensalter, Stufen des Geistes und der Wesen zuordnete (Abb. 9). Das Farbendiagramm von Kircher repetierte und verfeinerte die Aufstellung, die der Ordensbruder Franciscus Aguilonius 1613 in Antwerpen mit Hilfe von Peter Paul Rubens aufgestellt hatte<sup>18</sup>. Kircher wie Aguilonius stellten in ihren Diagrammen die Entstehung der Farben aus der Mischung von Licht und Dunkelheit (oder Licht und Schatten) und das Hervorgehen der Kompositfarben aus den Mischungen der einfachen Farben untereinander oder durch die Verbindung mit Licht und Schatten dar. Aguilonius und Kircher suchten die Entstehung der Farben aus Licht und Schatten (die Experimente mit *colores apparentes*) und die Mischung der Pigmente miteinander zu verknüpfen, d.h. zwei miteinander unvereinbare Probleme gleichzeitig zu lösen. Das gelang selbstverständlich nicht. Für Kircher reichte es aber aus für die Behauptung, daß die Farben schattiges Licht bzw. lichter Schatten wären und die Bedingung der sichtbaren Erscheinung darstellen würden: *Quicquid igitur spectabile est in hoc mundo, id non nisi per lucem umbrosam, vel umbram lucidam spectabile est* – denn alles, was sichtbar ist in dieser Welt, ist es nur durch ein schattiges Licht oder einen lichten Schatten, d.h. durch Farbe. Goethe hat 1810 Kirchers umständliche Darlegung der Farbe als Bedingung der Sichtbarkeit ausdrücklich als erste deutliche Formulierung gewürdigt und begrüßt<sup>19</sup>.

Poussins „Heilung der Blinden“ besprach Sébastien Bourdon in seinem Vortrag vor der französischen Akademie am 3. Dezember 1667. Er erkannte dem Licht die Funktion des Sichtbarmachens aller Dinge zu: „c'est la lumière qui découvre tous les objets, & qui nous donne moyen de les considerer“. Er sprach der Darstellung von Licht und Beleuchtung die Funktion zu, das Wunder der Heilung von der Blindheit offener und augenfälliger zu machen<sup>20</sup>. Damit war

18 Kircher (wie Anm. 12), Lib. I, pars III, cap. II: *De multiplici varietate colorum*, S. 67–68. – Franciscus Aguilonius, *Opticorum libri sex philosophis ac mathematicis utiles*, Antwerpen 1613. – Zu Rubens und Aguilonius: Ch. Parkhurst, *Aguilonius' Optics and Rubens' Color*, *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek* 12, 1961, S. 35–49; M. Jaffé, *Rubens and Optics: Some fresh Evidence*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34, 1971, S. 362–366. – Für andere gleichzeitige Systematisierungen der Farben vgl. Th. Lersch, Art. „Farbenlehre“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd. 7, München 1981, Sp. 157a–274b.

19 Kircher (wie Anm. 12), Lib. I, pars III, praefatio, S. 65; vgl. den Kommentar von Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Farbenlehre* (Gedenkausgabe, hrsg. v. Ernst Beutler), Zürich–Stuttgart 1964, Bd. 16, S. 441–446: *Zum erstenmal wird deutlich und umständlich ausgeführt, daß Licht, Schatten und Farbe als die Elemente des Sehens zu betrachten, wie denn auch die Farben als Ausgeburten jener beiden ersten dargestellt sind.* (S. 441)

20 S. Bourdon, *Conférence Tenuë dans l'Académie Royale le Samedi 3. Decembre 1667*, in: Félibien (wie Anm. 2), Bd. V, S. 429–466. – Für eine detaillierte Analyse vgl. meinen Aufsatz: *Farbengnese und Primärfarbentrias in Nicolas Poussins Die Heilung der Blinden*, in: *Von Farbe*

bei Bourdon die Koinzidenz zwischen dem Ereignis und den optischen Problemen angedeutet, aber noch nicht ganz erfaßt. Poussin führte sie aus durch eine genaue Entsprechung zwischen seiner Ereignisdarstellung und der Entstehung der Farben aus Licht und Dunkel.

Am linken Bildrand fallen Licht und Schatten in reine Gegensätze auseinander. Die Mauer des Hauses ist in tiefen Schatten gesenkt, in den Tür- und Fensteröffnungen ist das Extrem des Schattens, die Finsternis, gesetzt. Davor passiert das beleuchtete Licht ohne Vermischung mit dem Dunkel. Es trifft auf den ersten der beiden knienden Blinden und manifestiert sich unvermischt im weißlichen Kleid. Der im Schatten zurückgelassene Stock des Blinden stellt die narrative Verbindung mit dem Dunkel her. Reines Licht und Dunkelheit sind Figuren der Blindheit als Abwesenheit von Farbe. Der Umschlag von reinem Licht, reiner Dunkelheit zur Farbe findet vom Weiß des ersten Blinden zum Blau des zweiten statt. Sein Gewand repräsentiert die Heilung, die Christus durch seine Berührung der Augen ausführt. Das Wunder ist vorgezeigt durch den Wechsel von Licht zu Farbe. Über diesem Umschlag von reinem Licht zur Farbe wölbt sich die konkrete Entwicklung der Farbe zu einem Halbkreis, der das Farbenfirmament von Kirchers Diagramm in leichter Veränderung wiederholt. In den Gewändern folgen Gelb, Rot, Blau, dann wird Gelb wiederholt, Grün und Graubraun sind angefügt. Christus selbst trägt ein weißliches Gelb und ein Purpur: d.h. Mischungen aus den Farben Weiß, Gelb, Rot, Blau und damit die vollständige Darstellung der Farbenreihe. In der abschließenden Gruppe der Apostel sind die Primärfarben wiederholt und zu voller Intensität gebracht.

Im Falle der „Blindenheilung“ dürfte also die Erzählung des Ereignisses durch die wissenschaftliche Disziplin der Optik verstärkt und anschaulich gemacht worden sein: das Bild kann den Wandel von der Blindheit zum Sehen durch die Darstellung der optischen Bedingungen des Nicht-Sehens und des Sehens und durch die Entwicklung der Farbenreihe anschaulich machen. Es leistet eine rationale Darstellung der Heilung, indem es die optischen Bedingungen der Sichtbarkeit darstellt.

Hätten wir es hier mit einem Einzelfall zu tun? Wir könnten natürlich versuchen, von diesem Fall der Verflechtung optischer Probleme mit jenen der Ereignisdarstellung die „Eucharistie“ wieder aufzugreifen. Wir hatten die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Beleuchtung und dem Thema nicht beantworten können. Hier sind im Unterschied zur „Blindenheilung“ das Thema und die optischen Probleme bekannt, aber die Verbindung fehlt, die dort eine gewisse Evidenz besitzt. Eine relative Evidenz könnte mit dem Anfang des Johannes-Evangeliums herzustellen sein. Christus wird hier als Licht bezeich-

net, das in die Finsternis der Welt gesandt wurde, von dieser aber, von einigen Jüngern abgesehen, nicht begriffen worden sei. Die Konstellation der drei Flammen im Bild, von denen zwei genau über Christus leuchten, eine dritte völlig vereinzelt im Vordergrund scheint, dürfte als eine Trinitätsdarstellung zu interpretieren sein, die Kerze im Vordergrund dürfte als Gleichnis für das in die Finsternis gesandte Licht zu begreifen sein. Christus befindet sich unter den Aposteln als den Seinen, in einer Szene, in der sich durch den Verrat des anwesenden Judas erweisen wird, daß die Welt dieses Licht nicht verstehen wird: *et tenebrae eam [d.h. das Licht] non comprehenderunt [...] In mundo erat [...] Et mundus eum non cognovit*<sup>21</sup>. Die Erkenntnis der Schattenperspektive aus drei Lichtquellen ist ein künstlerisches Gleichnis für das Erscheinen des evangelischen Lichts in dieser Welt.

Über die zwei Bilder hinaus könnte ich keine weiteren Engführungen zwischen optischen Problemen und Darstellung des historischen (oder symbolischen) Ereignisses anführen. Trinitätsdarstellungen finden sich in beiden Serien der „Sakramente“, aber in der „Eucharistie“ der zweiten Serie malte Poussin einen dreiflammigen Leuchter und verzichtete auf die vielleicht etwas platte Symbolik eines separierten Lichtes (wie er auch in der „Ehe“ der zweiten Serie auf die Taube über dem Paar verzichtete).

#### 4. Abdruck der Erfindung

Als Félibien die Existenz eines Traktats über Licht und Schatten (nach dem unvollständigen Titel) verneinte und die Demonstration der Kenntnisse in den Bildern als Ersatz betrachtete, bezog er dies auf das technische Wissen. Aber Félibien hat die Frage der Selbstdarstellung des Malers in seinen Bildern nicht eingehend diskutiert. Andere Arten von Selbstrepräsentation sind nicht auszuschließen.

Roland Fréart de Chambray, der Bruder von Poussins wichtigstem Pariser Auftraggeber, Paul Fréart de Chantelou, kam 1662 in seiner *Idee de la Perfection de la Peinture* zu einer Auffassung über den Abdruck des Künstlers in den Werken, die auf den *fingerprint* des Geistes zielt. Er behauptete, der Ausdruck der Bewegungen des Geistes wäre der wichtigste Teil der Malerei, und begründete dies mit den folgenden Sätzen: „car elle [l'expression des mouvements de l'esprit] ne donne pas seulement la vie aux Figures par la representation de leurs gestes et de leurs passions, mais il semble encore qu'elles parlent et qu'elles raisonnent. Et c'est de là principalement qu'on doit iuger ce que vaut vn Peintre, puisqu'il est

<sup>21</sup> Evangelium secundum Ioannem, Prologus, 1, 4–5, 9–11; *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, nova editio, hrsg. v. A. Colunga und L. Turrado, Madrid 1982, S. 1042.

certain qu'il se peint lux-mesme dans ses tableaux, qui sont autant de miroirs du temperamens de son humeur, et de son genie."<sup>22</sup> Die Passage enthält zwei Behauptungen: 1. Das Genie eines Malers bemißt sich nach seiner Möglichkeit, Figuren mit Ausdruck, Sprach- und Denkfähigkeit zu erfinden und darzustellen. 2. Diese Figuren sind der Abdruck des Geistes oder des Temperaments ihres Erfinders.

Charles Lebrun nahm in der Diskussion, die seiner Analyse von Poussins „Mannalese“ vor der französischen Akademie folgte, diese beiden Behauptungen wieder auf. Er wies auf den Unterschied zwischen der Sukzession in der textlichen Erzählung und der Simultaneität der bildlichen Darstellung hin. Für den Maler träten die verschiedenen Handlungen und Affekte an die Stelle von Rede und Wörtern, und zwar sowohl in bezug auf das Ereignis wie in bezug auf den Maler. Die eine Behauptung heißt: „la Peinture n'a point d'autre langage ni d'autres caracteres que ces sortes d'expressions“, die andere, die sich auf den Maler bezieht, lautet: „ces differens états & ces diverses actions lui [dem Maler] tenant lieu de discours & de paroles pour faire entendre sa pensée“<sup>23</sup>.

Sein Denken: es scheint, daß Lebrun wie Fréart de Chambray von den Gedanken des Malers sprachen. Poussin war darin aber keineswegs eindeutig. Félibien vermerkte im Tagebuch seines Römer Aufenthalts zum 26. Februar 1648 die folgende Äußerung des Malers: „En parlant de la peinture, dist [Poussin] que de mesme que les 24 lettres de l'alfabet servent à former nos paroles et exprimer nos pensées, de mesme les lineamens du corps humain à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paroistre au dehors ce que l'on a dans l'esprit.“<sup>24</sup>

Dieser Text scheint eine Veränderung gegenüber den Bemerkungen zu belegen, die Poussin zehn Jahre zuvor gegenüber Jacques Stella und Paul Fréart de Chantelou über die „Mannalese“ gemacht hatte. Damals hatte er zur Lektüre dargestellter Affekte wie des Textes und zur Beurteilung der Angemessenheit von bildlicher Repräsentation und Bibeltext aufgefordert<sup>25</sup>. Vom Esprit des Künstlers war in diesen Äußerungen nicht die Rede. Das könnte, beim gewohnten Fehlen systematischer Reflexion, nicht als signifikant erscheinen. Doch ist es entschei-

22 Roland Fréart de Chambray, *Idee de la perfection de la peinture demonstree par les principes de l'art ...*, Paris 1662, S. 13. M. Fumaroli, *Muta Eloquentia: La représentation de l'éloquence dans l'oeuvre de Poussin*, *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1982, S. 29–48; vgl. zur Fortsetzung N. Bryson, *Word and Image, French painting of the Ancient Régime*, Cambridge u.a. 1981.

23 Ch. Conférence Tenuë dans le Cabinet des Tableaux du Roi. Le Samedi premier jour d'Octobre 1667, in: Félibien (wie Anm. 2), Bd. V, S. 387–428.

24 Félibien, Notiz vom 26. Februar 1648, in: Thuillier (wie Anm. 8), S. 80. – J. Thuillier, *L'image au XVIIe siècle: de l'allégorie à la rhétorique des passions*, *Word & Image* 4, 1988, S. 88–98.

25 Poussin (wie Anm. 1), S. 4–5, 21; die Erzählung in: *Exodus*, 16, 1–17, in: *Biblia Sacra* (wie Anm. 21), S. 58–59. – Vgl. M. Imdahl, *Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins Mannalese*, in: *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, hrsg. v. F. Nies und K. Stierle, München 1985, S. 137–166.

dend, daß der Text des Exodus, auf den Poussin ausdrücklich zum Vergleich hinweist, keinen einzigen der Affekte nennt, die der Maler darstellt und in seinen Briefen aufzählt. Dieses nichtgenannte Dazwischen, diese Brücke vom Text zur bildlichen Darstellung, das ist die Leistung des Malers. Es ist der Abdruck oder der Spiegel seines Genies, wie es Roland Fréart de Chambray auffassen wird. Es ist notwendig, hier auch auf Poussins Notiz über die *novità* in der Malerei zu verweisen, die Bellori unter den *Osservazioni* veröffentlicht hat. Die Neuartigkeit besteht nicht zuerst in einem unbekanntem Sujet, sondern in der guten und neuen Disposition und Expression: „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.“<sup>26</sup> Durch eben jene Qualitäten, die Fréart de Chambray die spezifischen des Künstlers nennen wird, verwandelt sich ein gewöhnliches und altes Sujet in ein einzigartiges und neues.

An einem Bild wie dem „Urteil Salomons“ (Abb. 10) ließen sich die Auswirkungen dieser Reflexionen und die Erfindungstätigkeit des Malers gegenüber dem Text (1. Könige 3, 16–28) ohne weiteres aufweisen. Einbeziehen ließe sich zugleich Poussins Bemerkung über die *favella des corpo* (die Rede des Körpers) in seinen *Osservazioni*. Gestützt auf Quintilian notierte sich Poussin die Unterscheidung zwischen *azzione* und *dizione* und die stärkere Wirkung der handelnden Körper und der expressiven Mimik. Eben diese *favella del corpo* ist die Domäne des Malers und das Gebiet seiner Erfindungstätigkeit<sup>27</sup>. Doch was ist dessen Ziel? Ist es die historische (z.B. archäologische) Rekonstruktion des Ereignisses? Geht es um die Gedanken des (genialen) Malers über ein Ereignis? Soll ein eindeutiger oder ein dissimulierter Ausdruck angewandt oder angestrebt werden?

Diese Fragen sind nicht spitzfindig. Sie markieren mögliche extreme Positionen. Ihrer Realisierung stehen jeweils Funktionen, Auftraggeber, Regeln des Decorum, Erfindungsbegrenzungen und Anforderungen des Adressaten entgegen. Für den Wechsel von Rekonstruktion zu Allegorie ist z.B. Poussins „Urteil Salomons“ (Abb. 10) interessant. Zunächst hatte Poussin als Schauplatz eine antike Basilika vorgesehen und sich dazu auf die entsprechende Rekonstruktion in Palladios *Quattro Libri dell'Architettura* von 1570 gestützt<sup>28</sup>.

26 Poussin, *Osservazioni* (wie Anm. 3), S. 481, ed. 1672: S. 462; vgl. Blunt (wie Anm. 3).

27 Poussin, *Osservazioni* (wie Anm. 3), S. 479, ed. 1672: S. 460–461; Fumaroli (wie Anm. 22), S. 32–34. – Zum Vorschlag, die Differenz zwischen Text und Bild und zwischen Rede und Handlung mit der Speech-Act-Theory zu beschreiben und zu analysieren, vgl. meinen Beitrag: Text and image: some general problems of art, *Word & Image* 4, 1988, S. 11–24.

28 Vgl. dazu meinen Aufsatz Diskurs der Architektur im Bild. Architekturdarstellung im Werk von Poussin, in: *Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher*, hrsg. v. C. Braegger, München 1982, S. 11–48.

Allerdings indiziert in Poussins Zeichnung die Verletzung des einheitlichen Figurenmaßstabs durch die kolossale Richterfigur schon eine andere Dimension. Im ausgeführten Gemälde wird die Konfrontation zwischen den erzählerischen Momenten und der Darstellung des gerechten Urteilens durch die Komposition der Figuren und der Architektur vorgetragen. Zu dieser Unterscheidung muß man André Félibiens Ausführungen über den Rang von Historienbild und Allegorie heranziehen. Im Vorwort der *conférences* wird die Allegorie über das Historienbild gestellt. Die Begründung lautet: „& montant encore plus haut, il faut par des compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, & les mysteres les plus relevez“<sup>29</sup>.

Die politische allegorische Dimension von Poussins „Urteil Salomons“ hat Martin Warnke aufgedeckt, während Blunt die erzählerische Unstimmigkeit nur als *Fehler* des Malers zu verstehen vermochte<sup>30</sup>. Doch schwächt eben die Dissimulation, das Verbergen des Sinnes (der Ereignisse oder der Geschichte); die Wirkung der *favella del corpo* auf die Handlungs- und Rührwilligkeit der Betrachter ab. Vielleicht wird aber die Reflexion angeregt.

In seinen handelnden, denkenden und sprechenden Figuren bleibt der Maler lebendig über seinen Tod hinaus. Bellori widmete diesem Überleben einen Vers in seinem Grabspruch auf Poussin 1665: *Mirum est, in tabulis vivit et eloquitur*<sup>31</sup>. Ein Topos, gewiß, aber seine bildliche Darstellung war auch Poussin wichtig.

## 5. Der Schatten der Zeit

Bellori nannte drei *moral poesie*, die Poussin für den barbarinischen Höfling und nachmaligen Papst Clemens IX. Giulio Rospigliosi (1600–1667) gemalt habe: „Il ballo della vita umana“, die ausführliche bildliche Reflexion über die Zeit, ferner „La Verità scoperta del Tempo“, ein typisches Sujet für Höflinge, und als drittes „La felicità soggetta alla morte“ (Abb. 11) (in zweiter Fassung), das heute unter dem Titel seiner Inschrift auf dem Sarkophag *ET IN ARCADIA EGO* bekannt ist<sup>32</sup>. Fritz Saxl und Erwin Panofsky teilten die drei Bilder in drei verschiedene ikonographische Reihen auf, so daß Belloris kleine Gattungsbe-

29 Félibien (wie Anm. 2), Bd. V, S. 310–311. – J. Montagu, The painted Enigma and French Seventeenth Century Art, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31, 1968, S. 307–335; Thuillier (wie Anm. 24).

30 M. Warnke, Poussins »Urteil des Salomo«: Ein gemalter Königsmechanismus, in: M.W., *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*, Luzern–Frankfurt/M. 1979, S. 34–44; A. Blunt, *The Drawings of Poussin*, New Haven–London 1979, S. 67.

31 Bellori (wie Anm. 3), S. 454, ed. 1672: S. 439.

32 Bellori (wie Anm. 3), S. 463–464, ed. 1672: S. 447–448.

zeichnung die Gruppe nicht mehr benennen konnte<sup>33</sup>. Es sind aber alle drei Bilder Reflexionen über die Zeit. Erst 1975 entdeckte Lawrence Steefel, daß die Schattenprojektion von Hand und Arm des knienden lesenden Hirten die Figur eines Sensenblattes ergibt<sup>34</sup>. Das ist umso bemerkenswerter, als für diese Schattenfigur die Gesetze der Projektion vernachlässigt wurden von einem Maler, der sie im übrigen höchst gewissenhaft lernte und anwandte.

Der kniende Hirte, der die Inschrift auf dem Sarkophag entziffert, kann die Figur des Sensenblattes nicht erkennen. Der Maler stellte es so dar, daß man die Sonne für die Ursache dieser Projektion halten muß und daß sie gesetzmäßig entsteht. Es ergibt sich die merkwürdige Konstellation, daß hinter dem Maler sowohl die Sonne steht wie jemand, der die Projektionsgesetze verfälscht. Man könnte dies als eine weithergeholte Hypothese betrachten, wenn nicht Poussins Zeitgenosse Pier Francesco Mola in einer Zeichnung (Abb. 12) genau diese Konstellation analysiert hätte. Anwesend sind die Sonne, dann Chronos mit der Sanduhr, der Maler und *Fraude* (der Betrug). Der Maler, der auf einem Steinblock sitzt, hat Palette und Malstock weggelegt und beteuert mit ausgebreiteten Armen seine Unwissenheit oder seine Unbeteiligtheit. Auf dem Quader, hinter dem *Fraude* sich demaskiert, steht: *col tem[p]o/+uso si scopre* (mit Zeit und Übung wird alles aufgedeckt). Der Maler als Gehilfe der Zeit und des Lichtes gegen den Betrug – oder der Maler als Operateur von Zeit und Licht, dessen Entdeckungen unbeabsichtigt sind<sup>35</sup>?

Es gibt kein anderes Dokument, das die Konstellation von Poussins „Et in Arcadia ego“ mit fast den gleichen Teilnehmern aufnimmt und darstellt. Doch scheint Poussins Bild noch eine Dimension zu enthalten, die in Molas Zeichnung wenig deutlich ist. Es ist die Entdeckung oder der Ursprung der Malerei. Joachim von Sandrart, Poussins Freund während seines Römer Aufenthaltes 1629–1635, zeichnete für seine *Academia Todesca* von 1675 zwei der Ursprungsmythen der

33 Zwei Arbeiten erschienen 1936 am gleichen Ort: F. Saxl, *Veritas Filia Temporis*, und E. Panofsky, *Et in Arcadia ego. On the Conception of Transience in Poussin and Watteau*, in: *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, hrsg. v. R. Klibansky und H.J. Paton, Oxford 1936, S. 197–222; 223–254. – Mit Poussins *Ballo della Vita humana* beschloß Panofsky 1939 das Kapitel ‚Father Time‘ in seinen *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939.

34 L.D. Steefel, *A neglected shadow in Poussin's Et in Arcadia Ego*, *Art Bulletin* 57, 1975, S. 99–101. – Vgl. zum Bild: L. Marin, *Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds*, in: *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, hrsg. v. S. R. Suleiman und I. Crosman, Princeton N.J. 1980, S. 293–324; teilweise dt. in: W. Kemp (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 110–136.

35 Molas Zeichnung ist noch nicht völlig verstanden, vor allem fehlt die Rekonstruktion der Situation: vgl. *Les mots dans le dessin*. Katalog der Ausstellung des Cabinet des Dessins im Louvre 1986, Paris 1986, Nr. 39, S. 41; *Pier Francesco Mola 1612–1666*. Katalog der Ausstellung in Lugano und Rom 1989/1990, Mailand 1989, Nr. III. 102, S. 284.

Malerei, die Nachzeichnung des Schattens durch einen Hirten im Sand (Abb. 13) und durch die Tochter des korinthischen Töpfers Dibutades<sup>36</sup>. Sandrarts Radierung des Hirten, der mit dem Stab im Sand sein Schattenbild nachzeichnet, provoziert eine Annäherung an Poussins arkadische Hirten, die auf dem Bildfeld des Sarkophags die Schrift zu entziffern versuchen, dabei eine Schattenfigur der Zeit entwerfen und auf diese vielleicht noch mit dem Zeigefinger verweisen.

Entdeckung der Malerei auf dem Sarkophag beim Lesen eines Textes unter dem Schatten der Zeit? Möglicherweise wird unter den Bedingungen der Allegorie die historische Dimension umgewandelt: Licht und Schatten bezeichnen nicht nur den historischen, sondern auch den prinzipiellen Ursprung der Malerei. Poussins zweite Schattenfigur der Zeit dürfte dies klarstellen. Sie findet sich, etwa zehn Jahre später, im zweiten „Selbstbildnis“ (Abb. 14) von 1650. Der Schatten, der auf die leere Leinwand auf den Namen des Malers fällt, ist dessen eigener. Das Wort *EFFIGIES*, mit dem die Inschrift anfängt, meint alle drei Bilder: das Abbild, das Schattenbild und die leere Leinwand (die eine bemalte verdeckt). Die leere Leinwand mit dem Schatten und der Schrift zeigt auf, was vom Maler bleiben wird: der Name. Doch die Bildung von Schattenfiguren ist zugleich auch der historische und prinzipielle Ursprung der Malerei. Poussin besitzt ihn mit dem Diamantring, der sich in Licht und Dunkel aufteilt. Die Hand liegt auf dem Skizzenbuch, dem ersten Produkt der beiden Prinzipien. Gemalt, im Rücken des Malers, erscheint die Figur der *Pittura* als helle Gestalt vor dem Dunkel und als Trägerin der drei Primärfarben. Fügen wir den Hinweis auf die *measure* hinzu, den Matthias Winner ingenieus über das Proportionsmaß des Daumens ermittelt hat<sup>37</sup>, so können wir den vollständigen Titel des fiktiven Traktats im „Selbstbildnis II“ ohne weiteres lesen: *de lumi & ombre, colori & mesure*. Was die Bilder dem Traktat hinzufügen, ist die zeitliche Dimension: der Maler, der sich in seinen Werken präsentiert und durch die Figuren eloquent wird, verschwindet mit seinen Werken wie ein Schattenbild.

36 Joachim von Sandrart, *L'Accademia Todeca della Architettura, Scultura et Pittura, oder Teutsche Akademie der Edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste*, 2 Bde., Nürnberg–Frankfurt 1675–1679; Ch. Klemm, Sandrart à Rome, *Gazette des Beaux-Arts* 121, 1979, S. 153–166.

37 M. Winner, Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 1983, S. 417–449; ders., Poussins Selbstbildnis im Louvre. Versuch einer Deutung seiner Allegorie, *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin, Sitzungsberichte*, N. F., Heft 22, 1974, S. 4–6; O. Bättschmann, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin* (Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1978–1981), München 1982, S. 39–52. L. Marin, Variations sur un portrait absent: Les autoportraits de Poussin 1649–50, *Corps écrit* 5, 1983, S. 87–107.





Abb. 2. Albert Clouet, Porträt Nicolas Poussin,  
in: G.P. Bellori, *Le vite*, 1672, neben S. 407



## NICOLO' PUSSINO

Abb. 3. Charles Errard, Lymen et Vmbra, Kopfstück zur *Vita* Poussins  
in: Bellori, *Vite*, 1672, S. 407

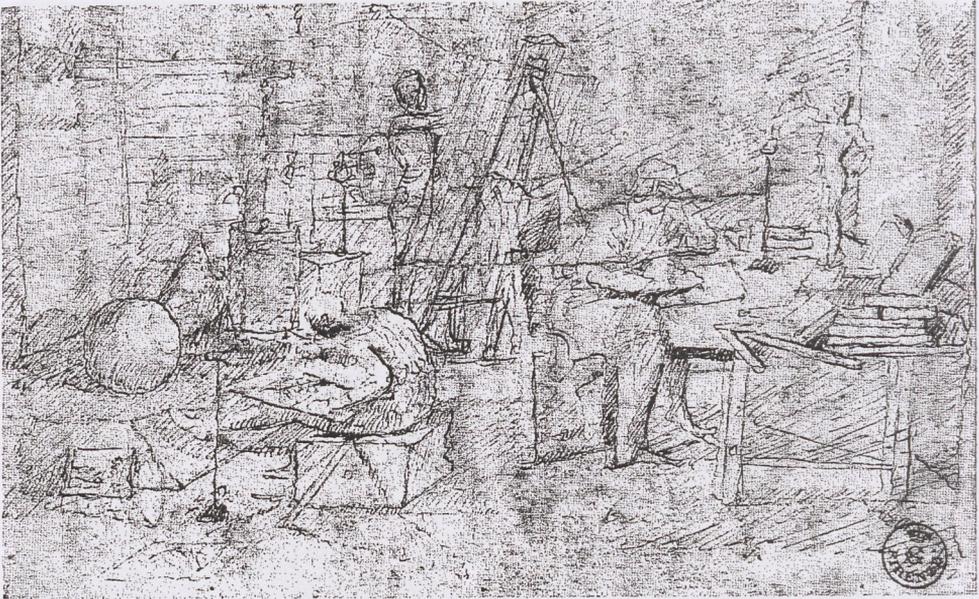


Abb. 4. Nicolas Poussin, Das Atelier des Malers, um 1645, Rötel, Feder, 11,9 × 19,0 cm, Florenz, Uffizien

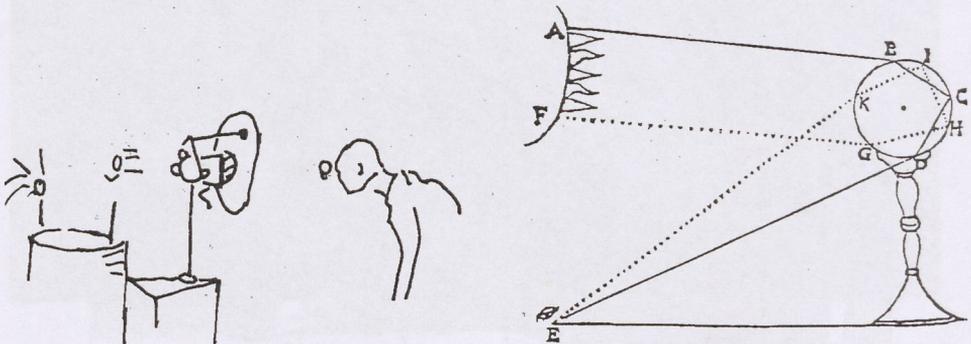
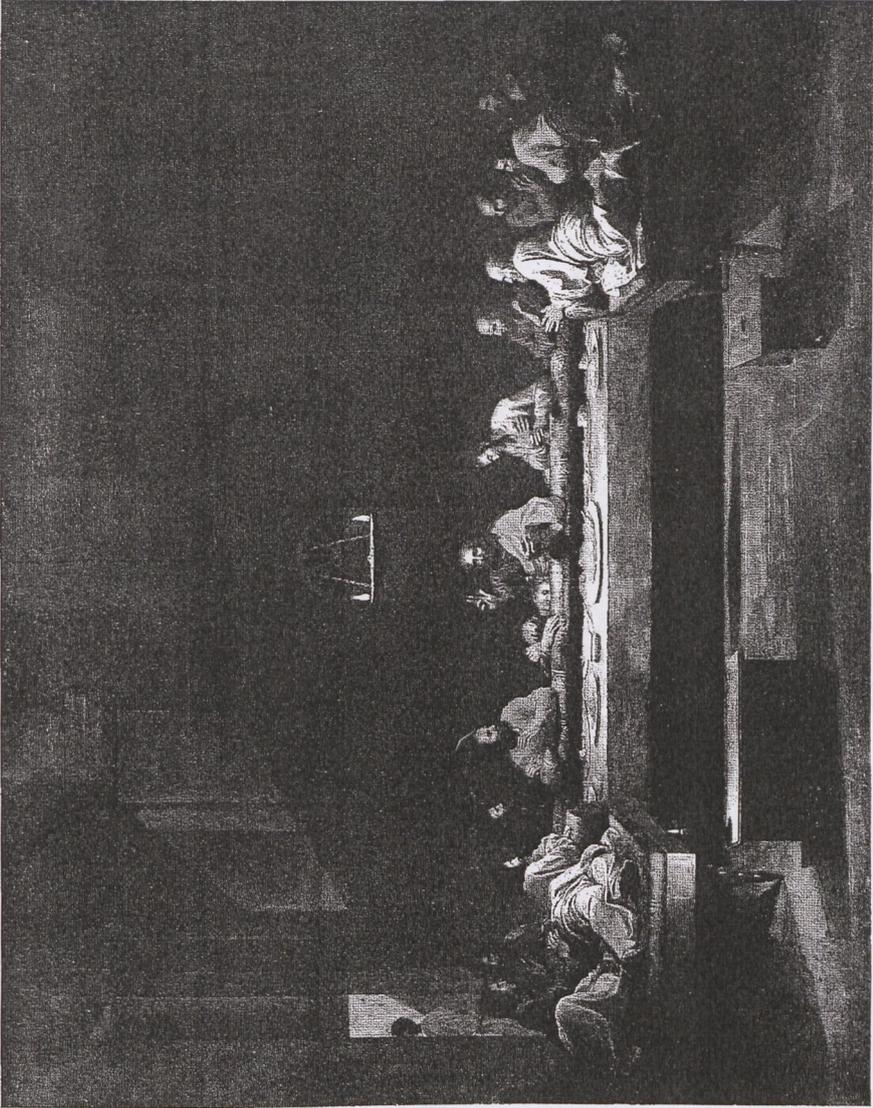


Abb. 5. Das Farbenexperiment in Poussins „Atelier des Malers“, schematische Nachzeichnung

Abb. 6. Athanasius Kircher, Experimentum secundum. De colore apparente, in: *Ars magna lucis et umbrae* ..., Rom 1646, S. 35



*Abb. 7. Nicolas Poussin, Die Eucharistie (1. Serie der Sakramente), um 1635, Öl/Lw., 95 × 119 cm, Grantham, Belvoir Castle*

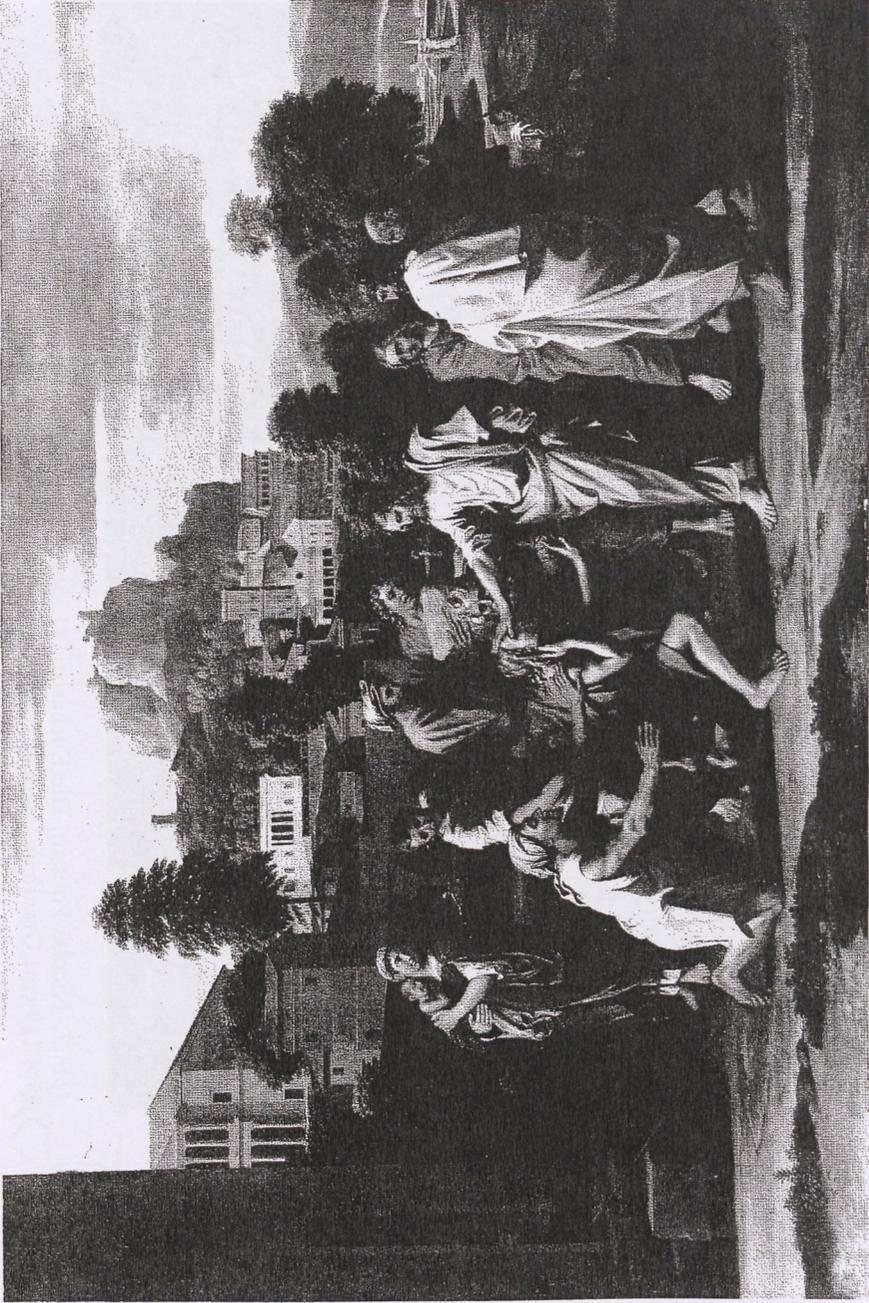


Abb. 8. Nicolas Poussin, Die Heilung der Blinden, 1650, Öl/Lw., 119 x 176 cm, Paris, Louvre

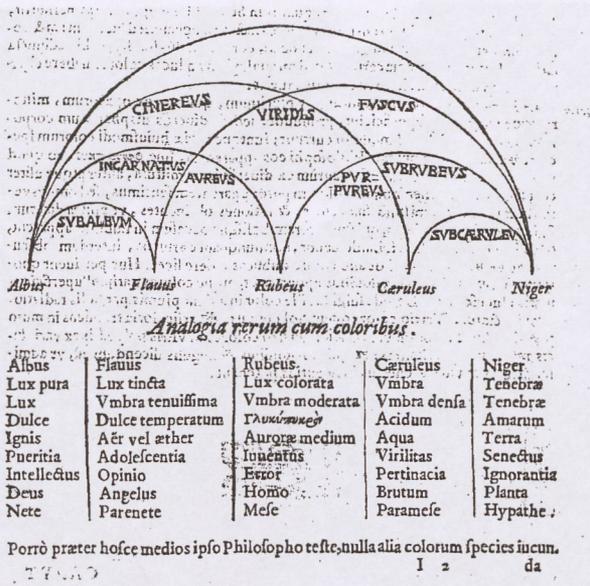


Abb. 9. Athanasius Kircher, Diagramm der primären und sekundären Farben zwischen Weiß und Schwarz, in: A. Kircher, *Ars magna lucis et umbrae ...*, Rom 1646, S. 67



Abb. 10. Nicolas Poussin, *Das Urteil Salomons*, 1649, Öl/Lw., 100 × 150 cm, Paris, Louvre



Abb. 11. Nicolas Poussin, Et in Arcadia ego II, um 1640, Öl/Lw., Paris, Louvre



Abb. 12. Pier Francesco Mola, Licht und Zeit entdecken durch den Maler die Wahrheit, lavierte Feder, um 1650, 13,3 × 19,9 cm, Paris, Louvre, Cabinet des dessins



Abb. 13. Joachim von Sandrart, *Der Ursprung der Malerei*, 1675, Radierung, in: *Accademia Todesca*, Bd. I, Nürnberg 1675



Abb. 14. Nicolas Poussin, *Selbstbildnis II*, 1650, Öl/Lw., 98×74 cm, Paris, Louvre