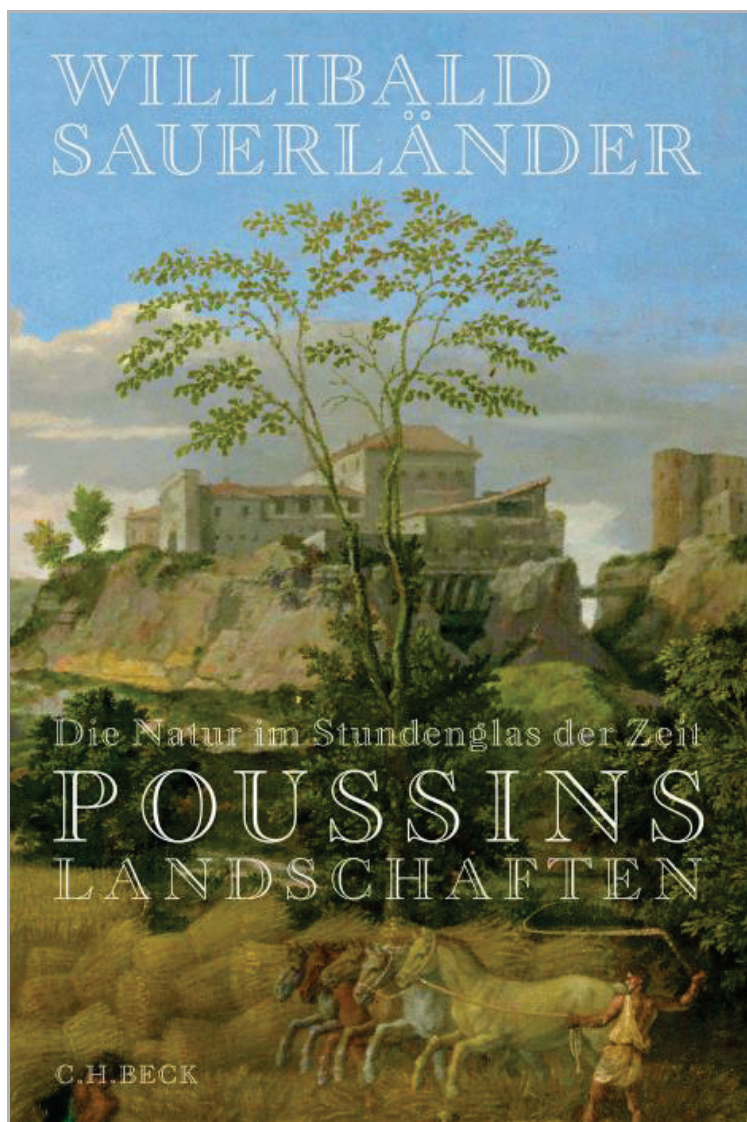


Unverkäufliche Leseprobe



Willibald Sauerländer
Die Natur im Stundenglas der Zeit
Poussins Landschaften

2024. 288 S., mit 71 farbigen Abbildungen
ISBN 978-3-406-81186-9

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/36097404>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Willibald Sauerländer

Die Natur im Stundenglas der Zeit

POUSSINS LANDSCHAFTEN



Willibald Sauerländer

Die Natur im Stundenglas
der Zeit POUSSINS
LANDSCHAFTEN

Herausgegeben von Reinhold Baumstark

C.H.BECK

Mit 71 farbigen Abbildungen

Frontispiz: Detail aus Nicolas Poussins *Rubende, friedliche Landschaft* (Abb. 33)



Die Drucklegung des Bandes wurde ermöglicht
mit freundlicher Unterstützung der
Brougier-Seisser-Cleve-Werhahn-Stiftung.

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2024

Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten.

Der Verlag behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen dieses Werks
zum Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.

www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München

Umschlagabbildung: Nicolas Poussin, *Der Sommer* (Abb. 48)

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 81186 9



verantwortungsbewusst produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

Inhalt

- 9

Vorspruch
- 15

TEIL I PEINTRE PHILOSOPHE
Die poetische Vernunft von Poussins Landschaften
- 17

Kapitel I Wege
Schlüsselmotiv und Schicksalsspur
- 25

Kapitel II Blut und Blüten
Die Wunde des Adonis und der Nektar der Venus
- 33

Kapitel III Sterben im Spiegel
Narziß
- 43

Kapitel IV «Et in Arcadia Ego»
Tod in Arkadien
- 49

Kapitel V Orte der Erinnerung
Die Evangelisten zwischen den Trümmern
der Alten Welt
- 65

Kapitel VI Öffentlicher Undank und private Pietas
Die Phokion-Bilder

85	Kapitel VII	Zwischen Kultur und Natur Diogenes
97	Kapitel VIII	«Les Effets de la Terreur» Der Schrecken vor der Riesenschlange
III	Kapitel IX	Liebesgesang und Todesschrei Orpheus und Eurydike
125	Kapitel X	Schönheit und Schrecken der Natur Poussins meteorologische Landschaften für Pointel
135	Kapitel XI	Wetterleuchten und Liebestod Die Landschaft mit Pyramus und Thisbe
145	Kapitel XII	Das Liebeslied des Zyklopen und die schöne Nereide Poussins Polyphem
157	Kapitel XIII	Römische Urzeit und die sibyllinische Prophetie Herkules und Cacus
169	Kapitel XIV	«Keine Schuld entgeht der Strafe» Landschaft mit dem blinden Orion

181	<hr/>	TEIL II	NATURZEIT UND HEILSZEIT
			Die Jahreszeiten
183			Fachgeschichtliches Vorspiel
187			Provenienz und Themenwahl
195	<hr/>	Kapitel XV	Das Paradies
			Der Frühling
205	<hr/>	Kapitel XVI	Die Ährenlese der Rut
			Der Sommer
215	<hr/>	Kapitel XVII	Die Traube aus dem Gelobten Land
			Der Herbst
225	<hr/>	Kapitel XVIII	Zorn Gottes und Naturkatastrophe
			Der Winter
235	<hr/>		ANHANG
237			Nachwort des Herausgebers
247			Danksagung des Herausgebers
248			Anmerkungen
283			Verzeichnis abgekürzt zitierter Literatur
286			Bildnachweis

Vorspruch

Mit diesem späten Versuch kehre ich zu einem Thema zurück, welches mich über Jahrzehnte begleitet und gefesselt hat. Seit ich im Sommer 1948 die damals im Lesesaal des Zentralinstituts für Kunstgeschichte auf drei Staffeleien ausgestellten Gemälde Poussins aus der Alten Pinakothek sah, haben mich die poetische Intelligenz dieser Malerei, ihr erlesener Geschmack, vor allem aber ihre Fähigkeit, Geschichte und Fabeln zugleich geheimnisträchtig und luzide ins Bild zu setzen, fasziniert. Dieser ersten Münchner Begegnung folgte in den fünfziger Jahren der Blick auf die Bilder in den Sammlungen in Paris und Chantilly, London und Dulwich, Belvoir Castle und Edinburgh. Sie haben mein Staunen angesichts der sublimer Klarheit dieser Malerei immer von neuem gesteigert. Poussin selbst hat zum Betrachten seiner Bilder geäußert: «Unser sinnliches Verlangen allein darf die Gemälde kaum beurteilen, sondern die Vernunft.»¹

Poussin gilt als der größte Maler des alten, klugen und noblen Frankreich. Er lebte im 17. Jahrhundert, als das Königreich zur führenden geistigen und kulturellen Macht aufstieg, aber noch nicht vom Absolutismus geprägt war. Den längsten Teil seines Lebens verbrachte er in Rom, abseits von jeglichem barocken Pomp. Zum Hof in Frankreich hatte er kein geglücktes Verhältnis, dem Versuch, ihn langjährig nach Paris zu holen und in Dienst zu nehmen, hat er sich widersetzt. Die von ihm gemalten Kabinettbilder wurden von den Vertretern des Amtsadels und der Handelsleute geschätzt, die nicht im vollen Sinne Humanisten waren, sich aber als Moralisten in den Schriften und Sagen der Alten auskannten. Das Makel-

lose, ästhetisch wie inhaltlich Präzise von Poussins Bildern mag ihren Lebensvorstellungen entsprochen haben. Poussin schrieb an einen seiner Vertrauten nach Paris: «Mein Naturell zwingt mich, die gut geordneten Dinge zu suchen und zu lieben, die Konfusion zu fliehen, wie das Licht die finsternen Dunkelheiten.»²

Doch ich bin abgekommen von der Entstehungsgeschichte meiner Hinneigung zu Poussins Malerei während der frühen Nachkriegsjahre. Diese Hinneigung war ein Teil meiner generellen Bewunderung für die Kunst Frankreichs, ihre Verbindung von Schönheit und Vernunft, Grazie und Form. Solche Verbindung erstrahlt in der Festlichkeit der mittelalterlichen Kathedralen des Kronlandes. Sie zeigt sich in der Noblesse der Schlösser und Stadtpaläste des Ancien régime, deren Architektur sich nie auf das Pompöse und Barocke einließ. Poussins Erbe wirkte fort in der Geschichte der französischen Malerei. Die Wendung vom Sensualismus des Rokoko zum Klassizismus eines Jacques Louis David war geprägt durch das Vorbild Poussins. Aber auch der Romantiker Eugène Delacroix bewunderte ihn. Edgar Degas hat ihn kopiert, Paul Cézanne hat sich nach eigenem Bekunden vor der Natur an Poussin abgearbeitet. Nach 1945 war für mich die Bewunderung französischer Kunst, war das Staunen über Poussins gedanklich luzide Malerei so etwas wie eine Flucht vor der bedeutungsträgerischen Schwere der Kunst des eigenen Landes, eine befreiende Erfahrung sinnlichen und vernünftigen Glücks. Das waren europäische Stimmungen, die heute in einer ganz anderen Gegenwart kaum mehr nachvollziehbar sind.

Wer sich um 1950 für Poussin interessierte, sah sich auf die schöne Monographie Walter Friedländers verwiesen, die 1914 erschienen war. Friedländer hat seine Poussin-Forschungen im amerikanischen Exil fortgesetzt, dabei den Anstoß zu einem Corpus der Handzeichnungen gegeben und noch im hohen Alter ein zweites inhaltsstarkes Poussin-Buch geschrieben.³ Während des Internationalen Kongresses in New York 1961 hat er in seiner winzigen Wohnung an der Madison Avenue an einem Abend die Poussinisten um sich versammelt mit Anthony Blunt in ihrer Mitte. Ein halbes Jahrhundert später ist die Fülle der Poussin-Literatur kaum mehr zu überblicken. Die großen Ausstellungen in Paris und London 1994/95 führ-

ten die Gemälde des Künstlers fast vollständig zusammen. Kleinere Präsentationen seiner Werke vertieften die Kenntnisse. So erkundete die poetische Schau *Poussin and Nature* im Metropolitan Museum of Art 2008 sein Verhältnis zur Landschaftsmalerei. Im Jubiläumsjahr 2015 zeigte wiederum der Louvre eine Exposition mit dem überraschenden, ambivalenten Titel *Poussin et Dieu*.⁴ Die Ausstellungen von Poussins Werk stellen immer wieder neue Fragen. Schon im Pariser Ausstellungskatalog von 1994 hatte Jacques Thuillier das Thema *Poussin et Dieu* aufgegriffen und mit rationaler Emphase erklärt: «Poussin est un stoicien typique.» Ihm erwiderte Marc Fumaroli: «C'est avant tout, pour moi, un grand poète chrétien.»⁵ Das sind Fragen und Widersprüche, die auch in meinem bescheidenen Versuch hier und dort anklingen werden.

Die Zentren der Poussin-Forschung seit 1950 waren Paris und London. In Paris hat Pierre Rosenberg, der unermüdliche Poussinist, mit seinen vorbildlichen Katalogen nicht nur der Gemälde, sondern vor allem auch der Zeichnungen ein neues Fundament für die dokumentarische Kenntnis von Poussins Œuvre gelegt. Jacques Thuillier hat es mit seinen überraschenden Archivfunden weiter gefestigt.⁶ «In den frühen zwanziger Jahren, als ich Schüler war, erwachte mein Interesse für Poussin», schreibt Anthony Blunt im Vorwort zu seiner umfassenden Poussin-Monographie von 1967.⁷ Blunt war der geistige Erbe der alten englischen Neigung für Poussin, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Über vier Jahrzehnte hinweg hat er sich in zahlreichen Einzelbeiträgen zu diversen Poussin-Problemen geäußert: zu den Sammlern seiner Bilder, zu Poussins Gedanken über die Malerei, zu ikonographischen und antiquarischen Fragen. Seine Ergebnisse flossen in die schon erwähnte Monographie ein, die nicht nur das Leben und Schaffen Poussins schildert, sondern auch seine Gedanken und seine geistige Umwelt und damit dem *peintre philosophe* auf eine adäquate, eher trockene als enthusiastische Weise gerecht wird. Dieses Werk ist ein nobles Exemplum englischer Kunstgeschichtsschreibung und Biographik. Zwei Jahre später ist aus deutscher Feder Kurt Badts eine schwergewichtige Monographie mit dem metaphysisch-prätentiösen Titel *Die Kunst des Nicolas Poussin* erschienen.⁸ Badt führt Poussin heim zu den griechischen Göttern,

wie sie Walter F. Otto in seinen Schriften aufgerufen hatte. Poussin erscheint bei Badt im Lichte deutscher Gräkomanie. Der Abstand zu Blunts distanzierter Monographie könnte empfindlicher nicht sein. Man begreift, warum Poussin hierzulande immer ein fremder Künstler geblieben ist.

In einem Essay über Poussins Orion-Landschaft hat der englische Schriftsteller William Hazlitt den erhellenden Satz geschrieben: «This great and learned man [Poussin] might be said to see nature through the glass of time.»⁹ Ich versage mir eine Übersetzung dieses sibyllinischen Englisch. Von der modernen, inhaltlich freigesetzten Landschaftsmalerei blickt Hazlitt zurück auf die Landschaften Poussins und erkennt, daß es dort nie um die freie Natur ging, sondern eigentlich immer um Orte der Erinnerung, der Historie, der Mythen, des Schicksals, kurz: um ein Stundenbuch der Zeit. Darin unterscheidet sich Poussin von anderen großen in Rom tätigen Landschaftsmalern des 17. Jahrhunderts wie Annibale Carracci, Domenichino oder auch von seinem Landsmann Claude Lorrain. Poussins Landschaften sind hermetisch und durchgefeilt, sie erwarten nicht nur den schauenden, sondern auch den reflektierenden Betrachter.

Von den 23 Bildern, die ich für den vorliegenden Versuch ausgewählt habe, befassen sich zehn mit Themen aus dem Umkreis des Todes. Aber wir sind hier nicht bei Salvator Rosa. Nie legen es diese besonnenen Bilder auf eine Sensation an. Eher könnte man von moralischen Exempla sprechen, aber schon das wäre angesichts der sublimen Imagination dieser Bilder schablonierend. Nie hat Poussin auf seinen Landschaften das gleiche Thema wiederholt und zweimal hat er aus den Schriften der Alten ein politisches Ereignis – Phokion – oder einen Mythos – Orion – ausgewählt, die wir sonst in der Malerei nicht oder nur fiktiv dargestellt finden. Auch lassen sich in seinem Œuvre Landschaft und Historienbild nicht reinlich voneinander trennen. *Herkules und Cacus* ist ein erhabenes, fast auf Joachim Patinir oder Pieter Bruegel d. Ä.weisendes Naturbild, aber zugleich eine prophetische Vision der römischen Geschichte. Das Gemälde mit der Aussetzung des Moses im Ashmolean Museum in Oxford ist ein herrliches, in Grün erstrahlendes Landschaftsbild, aber zugleich Darstellung eines schicksalhaften Ereignisses aus

der Geschichte des erwähnten Volkes.¹⁰ Es ist daher nie leicht gewesen, die Landschaftsbilder Poussins nach Rubriken zu klassifizieren, die aus der kunsthistorischen Tradition vertraut sind. Sind sie ideal oder heroisch oder einfach klassisch? Viel Tinte ist über diese Frage vergossen worden.

Man wird sagen dürfen: Die in spezifischem Sinne kunsthistorische, nicht mehr ästhetische oder connoisseurhafte Behandlung der Landschaften Poussins begann 1944 mit Blunts klärendem Aufsatz *The Heroic and Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin*.¹¹ Er ordnet diese beiden Begriffe, die nicht unbedingt glücklich gewählt sind, bestimmten chronologischen Phasen in Poussins Landschaftsmalerei zu. Das Pathos der heroischen Landschaft exemplifiziert er an der rigorosen Strenge der Phokion-Bilder. Den anderen, geistigeren Begriff «ideal» ordnet Blunt eher tastend den mythologischen Landschaften aus Poussins letzten Lebensjahren zu: «Im Alter entzieht er sich in eine unbetretene Welt, in der die Mythen eine neue Bedeutung als Symbole von Naturgesetzen gewinnen, eine Welt außerhalb von Zeit und Raum, eine Welt vielleicht mehr nahezu «ideal» im platonischen Sinne als irgendwelche Gemälde unbelebter Natur.»¹² Man horcht auf. Erstmals vernimmt man hier angesichts der mythologischen Landschaften des späten Poussin jene mysteriösen Töne der Deutung, welche in der späteren Poussin-Literatur ein vielfältiges und verwirrendes Echo gefunden haben.

Ich meine, es sei an der Zeit, angesichts der Landschaften Poussins zu der alten Einschätzung von Poussin als *peintre d'histoire*, als Historienmaler, als dem eigentlichen Gründer einer historischen Landschaftsmalerei zurückzukehren. In diesem Sinne ist ja auch Hazlitts oben zitierter Ausspruch von «nature through the glass of time» zu verstehen. Hazlitt nennt Poussins Sintflut-Bild (*Der Winter*) «perhaps the finest historical landscape in the world».¹³ Freilich bedarf es hier einer Differenzierung. Poussin ist nicht ein Historienmaler oder ein Maler historischer Landschaften im Sinne des Historismus, wie er im 19. Jahrhundert herrscht. Er lebte in einer älteren Welt vor der Aufklärung, vor der *Querelle des Anciens et Modernes*. Geschichte erscheint nicht als eine lineare Kette von Ereignissen, sondern als Auswahl von moralischen oder mythischen Exempla. Die Bilder von Phokion,

Diogenes oder auch Orion auf Poussins Gemälden sind solche Exempla, die sich auf Tugenden und Laster beziehen lassen. Nun befassen sich die für dieses Buch ausgewählten Bilder zwar mit den eben genannten Exempla und auch mit verschiedenartigen Themen wie Liebe und Eifersucht, aber sie alle verlangen nach einer vernünftigen, nicht verstiegenen Lektüre. Das Vernünftige schließt das Poetische nicht aus, nur das Poussin verhaßte Verworrene.

Über Poussins Landschaften ist vor allem in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts während der ikonologischen Welle der Kunstgeschichte viel geschrieben und manches ausgedacht worden. Manche Gemälde des Künstlers, den man doch als den *peintre philosophe* gepriesen hatte, gerieten dabei zu ikonologischen Vexierbildern. Ich habe selbst vor sechzig Jahren von den «allegorischen Landschaften» Poussins gesprochen, was ich heute, wie der zweite Teil dieses Buches zeigen wird, keinesfalls mehr tun würde. Eine Nebenabsicht meines hier vorgelegten Versuchs ist es daher, den allegorischen Deutungen entgegenzutreten, mit denen Poussins Landschaften während der letzten Jahrzehnte von einer emsigen Forschung überzogen worden sind. Poussin war ein reflektierender Erzähler. In der Darstellung von schicksalhaften Ereignissen aus Geschichte und Mythologie hat er vom Glück und Unglück der Menschen gehandelt. Er gehört in die Welt der Neo-Stoa und der französischen Moralisten, nicht zu den Mythographen und Allegorikern. So ist das vorliegende Buch auch eine Anstrengung, die poetische Vernunft der Poussinschen Landschaften gegen mystifizierende Deutungen zu schützen.

TEIL I

PEINTRE PHILOSOPHE

Die poetische Vernunft von Poussins
Landschaften

Kapitel I

Wege

Schlüsselmotiv und Schicksalsspur





vorausgehende
Doppelseite

Abb. 1

Nicolas Poussin
*Landschaft mit einem Knaben,
der von einer Viper verfolgt wird*

Montreal, The Montreal
Museum of Art

Abb. 2

Nicolas Poussin
*Einsame
Landschaft mit
rastenden
Wanderern*

London,
National Gallery

Abb. 3

Nicolas Poussin
*Landschaft mit
einem Jüngling,
der Wasser
schöpft*

London,
National Gallery



W

ege sind ein Schlüsselmotiv auf Poussins Landschaftsbildern. Sie durchziehen in weit ausschwingenden Kurven eine offene Region. Figuren ziehen auf ihnen dahin oder lagern an ihren Rändern. Auf den historisch erzählenden Landschaften sind diese Wege Schicksalsspuren. Auf einer solchen Straße wird der Leichnam des Phokion aus dem Lande getragen, auf einer anderen strebt der Stoiker Diogenes aus der Zivilisation in die Natur, auf einem weiteren Pfad schreitet der blinde Orion der Sonne entgegen, und das letzte Beispiel sind in Poussins *Jahreszeiten* die Kundschafter, welche die große



Weintraube aus dem Gelobten Land zum Volk Israel bringen. So sind die Wege auf Poussins Landschaften Spuren und Symbole historischer Wanderungen.

Die Beispiele, die wir eben zitierten, gehören den großen erzählenden Landschaften aus der Zeit von 1640 bis in Poussins Alter an. Aber schon in den späteren dreißiger Jahren hat Poussin im kleineren Format, und zunächst anscheinend ohne bestimmte mythologische oder historische Themen, solche Wege-Landschaften gemalt, mindestens einige von ihnen für seinen römischen Mäzen, Gönner und Freund Cassiano dal Pozzo oder dessen jüngeren Bruder Carlo Antonio.¹ Es handelt sich nicht um Veduten, solche hat Poussin nie produziert. Es sind im Atelier komponierte Gemälde. Das erste hier besprochene Beispiel zeigt Hügel aus felsigem Gestein (**Abb. 2**). Höhlen öffnen sich. Ein Fluß strömt zwischen den Anhöhen dahin. Sein Wasser glänzt im Licht. Auffallend ist der reiche Baumbestand mit prächtigen Kronen. Die Gegend ist völlig unbesiedelt. Man entdeckt auch keine Spuren landwirtschaftlicher Nutzung, keine Hirten. Weder *Georgica* noch *Bucolica*.

Aber da ist der Weg. Er zieht sich in einer großen S-Schleife durch den Vordergrund. Es ist ein sandiger Pfad, nichts von römischem Straßenbau. Doch auf diesem Weg sieht man Figuren in antikischen Gewändern, dürftig bekleidet, barfüßig mit Wanderstäben. Einer zieht in der Ferne davon. Ein anderer hockt am Straßenrand, hat sein Trinkgefäß abgelegt und beugt sich über einen seiner Füße. Ein dritter sieht ihm von der anderen Wegseite her zu. Nichts geschieht, keine Handlung ist zu sehen. Es herrscht nur die Einsamkeit einer unbesiedelten Region. Da ist nichts von dem Zauber, den Adam Elsheimer oder auch Paulus Bril ihren Landschaften verleihen. Aber in der Verteilung von Hügeln und Bäumen, Weg und Figuren dominiert eine fest gefügte Spannung. Die Landschaft ist aus Blöcken gebaut. Sie hat etwas Architektonisches. Der spezifische Charakter der reifen Landschaften Poussins ist in diesem stummen ländlichen Bild vorweggenommen.

Kommen wir zu einem zweiten Gemälde (**Abb. 3**). Die Szenerie ist hier freier und bewegter, vor allem sind die Baumkronen üppiger und wuchernder. Der Blick auf die blau getönten Berge am Horizont ist offener. Auch erscheint in der Bildmitte ein Ährenfeld. Als dominantes Motiv schlängelt sich abermals der gekurvte



Weg am Waldrand entlang. Hier tauchen Figuren auf. Ein Knabe kauert neben einer Quelle und schöpft mit einer Muschel Wasser. Ein älterer Wanderer hat sich am Wegrand niedergelassen, seinen Beutel und seine Trinkflasche neben sich abgelegt. Er senkt sein Haupt und beobachtet sinnend den Knaben, der mit der Muschel ins Wasser taucht. Ein Jahrzehnt später wird Poussin auf einer großen, thematisch fixierten Landschaft den Stoiker Diogenes darstellen, der staunend beobachtet, wie ein Knabe mit der bloßen Hand Trinkwasser schöpft und daraufhin seine eigene Trinkschale von sich wirft (Abb. 22). Die Szenerie unserer Wege-Landschaft mit dem seinen Durst löschenden Jüngling und einem älteren Wanderer, welcher ihm sinnend zusieht, ist wie ein Probelauf für das spätere Gemälde. Wir sind auf dem Weg zu Poussins klassischen Landschaften nach 1640.

Es ist oft beobachtet worden, welche traumatische Rolle Schlangen auf Poussins großen Landschaftsbildern bis hin zu dem Sintflut-Bild in dem späten Jahreszeiten-Zyklus spielen. Die dritte hier einbezogene Landschaft (Abb. 1) ist mächtiger und strenger als die beiden ersten Beispiele. Die Baumkulissen sind kompakter, ein blau gekrönter Bergrücken schiebt sich wie eine Wand dem freien Ausblick entgegen. Vor ihr ragt ein kahler, abgestorbener Baum auf und durchschneidet hart den ganzen Landschaftsprospekt. Am Ufer des Gewässers sitzt ein Angler. Weiter rechts taucht eine merkwürdige Gestalt auf. Es ist ein Mann, dessen Haupt durch ein gelbes Gewand verdeckt ist. Andächtig hebt er seine Rechte zu einem kleinen, mit Blumen bewachsenen Hügel. Dem Anschein nach handelt es sich bei dieser Szene um den Besuch an einem Grab, das zu Füßen des abgestorbenen Baumes angelegt war. Aber die sprechendste Figur auf dem Gemälde ist ein Jüngling, der mit allen Anzeichen von Furcht und Entsetzen auf eine Viper zurückblickt, die ihn zu verfolgen scheint. Hier begegnen wir zum ersten Mal in Poussins Schaffen der Affektfigur der Schlangenfurcht. Kein Zweifel, daß dieses Gemälde, anders als seine beiden Vorgänger, ein thematisches Geheimnis birgt, aber dessen Entschlüsselung ist bis jetzt nicht überzeugend gelungen.² Die grandiose Landschaft mit dem mächtigen blauen Berg am Horizont läßt Poussin, den großen Maler des 17. Jahrhunderts, als einen wahlverwandten Vorläufer von Cézanne erscheinen.

Kapitel II

Blut und Blüten

Die Wunde des Adonis
und der Nektar der Venus





Unter den arkadischen Bildern, welche Poussin während seiner ersten römischen Jahre gemalt hat, erinnern auffällig viele an Sagen und Dichtungen, in denen sich das Feuer der Liebe und der Schmerz des Todes ineinander verschlingen. Sie alle haben etwas von der melancholischen Stimmung des «Et in Arcadia Ego». Ihre literarischen Quellen sind vor allem Ovids *Metamorphosen*, aber auch die Poesien Torquato Tassos und Giambattista Marinos, dessen *Adone* 1623 erschienen war. Wenige Jahre später schuf Poussin ein leuchtendes Bild, welches das Besprengen des auf der Jagd getöteten Adonis mit Nektar durch die klagende Venus wie eine sakrale Handlung feiert (**Abb. 4**). Wahrscheinlich handelt es sich um jenes Gemälde, das im Nachlaß-Inventar des Kardinals Angelo Giori (1586–1662) als «Un Quadro bislargo Venere che piange Adone di Monsù Pusino» verzeichnet ist.¹ Wie auf fast allen seinen arkadischen Bildern wählt Poussin die Stunde des Zwilichts im Übergang von der Nacht zum Tag. Links leuchtet am Himmel das erste Morgenrot, und ein dort lagernder Flußgott ist noch in nächtlichem Schlummer versunken. Man könnte sagen, dies sei auf dem Bild die Seite des Schattens und des Todes. Kostbar glänzt in der Mitte der goldene Wagen der Venus.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de