

Heinz-Peter Preußer (Hg.)

# **Gewalt im Bild**

**Ein interdisziplinärer Diskurs**

**SCHÜREN**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH  
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg  
[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)  
© Schüren 2018  
Alle Rechte vorbehalten  
Gestaltung: Erik Schüßler  
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln  
Druck: Booksfactory, Stettin  
Printed in Poland  
ISBN 978-3-89472-849-6

# Inhalt

Heinz-Peter Preußner

**Stillgestellte und bewegte, gesehene und imaginierte, rezipierte  
und agierende Gewalt – im Bild**

Eine Einführung

7

## 1. Rahmungen: Stillgestellte und agierende Gewalt

Tilmann Sutter

**Gewalt im Bild – ohne Bild**

Wirkung und Bedeutung von Gewalt in den Medien

39

Michael Kunczik

**Anti-deutsche *Atrocity*-Propaganda**

mit Bildplakaten im Ersten Weltkrieg

53

Heinz-Peter Preußner

**Masse und Gewalt**

Das Panorama als Dispositiv der Schlacht

97

Johannes Grave

**Was heißt es, Gewalt zu sehen?**

Nicolas Poussins *Bethlehemitischer Kindermord* in Chantilly

145

Carolin Behrmann

**Unbeherrschtheit und Gesetz**

Zur Pädagogik der Gewalt im Märtyrerbild um 1600

179

Benjamin Beil

**Zwischen Affekt und Distanz**

Kriegsszenarien und andere Nischen des Massenmediums Computerspiel

197

Markus Engels

**Verherrlichung, Reflexion oder Problematisierung?**

Zur Darstellung und Funktion medialer Gewalt in Videospielen

223

## 2. Gewalt im Film

Horst M. Müller

**Empirisch-experimentelle Methoden der Verifikation**  
von Gewaltwirkung im Film 241

Reinhold Zwick

**Golgotha**  
Die christliche Urszene der Gewalt im Jesusfilm 269

Susanne Kaul

**Ästhetisierte und medienreflexive Gewaltdarstellungen**  
bei Kubrick, Tarantino und Haneke 297

Jean-Pierre Palmier

**Das Paradox der Metafiktion**  
Selbstreferenzialisierungs- und Emotionalisierungsstrategien in filmischen  
Gewaltszenen 307

Hedwig Wagner

**Fiktionalisierung und Authentifizierung von sexueller Gewalt im Film**  
Gender- und medientheoretische Paradigmen am Beispiel von TOKIO DEKADENZ 323

Angela Koch

**Sex or Rape?**  
Diskursive Rahmung und visuelle Setzung als konstituierende Momente  
von sexueller Gewalt 341

Jonas Thode

**Der Terrorfilm**  
Angst durch gefühlte Gewalt 357

Rasmus Greiner

**Auditive Gewalterfahrung**  
Die argentinische Militärdiktatur im Film 379

Benjamin Moldenhauer

**Die Lücken, die das Bild uns lässt**  
Geschichte, Gewalt und Reflexivität in THE ACT OF KILLING und L'IMAGE MANQUANTE 391

**Autorinnen und Autoren** 412

**Abbildungsnachweis** 419

Johannes Grave

## Was heißt es, Gewalt zu sehen?

### Nicolas Poussins *Bethlehemitischer Kindermord* in Chantilly\*

#### Poussins Ambivalenz gegenüber Bildern der Gewalt

Nicolas Poussins Gesamtwerk ist von einer eigenwilligen Ambivalenz gegenüber Darstellungen der Gewalt gekennzeichnet. Zu seinen frühesten erhaltenen Werken zählen drei großformatige, ambitionierte Schlachtenbilder, die in dramatischen, beinahe überladenen vielfigurigen Kompositionen Szenen aus dem Alten Testament vor Augen führen (Abb. 1). Die Darstellungen dreier Siege Israels über seine Feinde nahm Poussin zum Anlass, um ein breites, erfindungsreiches Repertoire verschiedener Formen körperlicher Gewalt zu inszenieren. Bis ca. 1637 finden sich nicht wenige weitere Gewaltdarstellungen in Poussins Œuvre, darunter auch wichtige großformatige Werke wie der *Raub der Sabinerinnen* (1637)<sup>1</sup> oder das Wiener Bild der *Zerstörung des Tempels in Jerusalem* (Abb. 2; vgl. Sparti 2004/05). Auch hier scheut Poussin nicht vor erschreckend brutalen Details zurück, wenn er etwa in der Mitte des

\* Heinz-Peter Preußner danke ich für den Anstoß zur Beschäftigung mit der Fragestellung. Pierre Rosenberg hat dankenswerterweise eine frühere Fassung des Textes gelesen und wichtige Hinweise gegeben. Nach Abschluss des Manuskripts erschien der Katalog zur Ausstellung in Chantilly. Rosenberg, Pierre (Hg.) (2017): Poussin, «*Le massacre des innocents*». *Picasso, Bacon*. Paris: Flammarion.

1 Nicolas Poussin: *Der Raub der Sabinerinnen*, um 1637, Öl auf Leinwand, 157 x 203 cm, Paris, Musée du Louvre.



1 Nicolas Poussin: *Josua besiegt die Amoriter*, 1625/26, Öl auf Leinwand, 98 x 134 cm, Moskau, Puschkin Museum.



2 Nicolas Poussin: *Zerstörung des Tempels in Jerusalem durch Titus*, 1635, Öl auf Leinwand, 147 x 198 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



3 Nicolas Poussin: *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe*, 1651, Öl auf Leinwand, 192,5 x 273,5 cm, Frankfurt a. M., Städel.

Vordergrundes den Blick auf gleich drei Köpfe von Enthaupteten freigibt. In seinen späteren Gemälden ab ca. 1640 scheint Poussin indes, wie Henry Keazor (1997) feststellte, solche Motive regelrecht gemieden zu haben. Zwar zeigen auch nach 1640 viele Bilder tragische und furchteinflößende Ereignisse. Doch geht die Bedrohung nun nicht mehr vorrangig von gewalttätigen Menschen, sondern von den Launen des Schicksals, den Kräften der Natur oder von Tieren aus. Insbesondere in seinen Landschaftsgemälden hat Poussin solche Gefährdungen vielfach variiert, exemplarisch etwa in der *Landschaft mit Orpheus und Eurydice* (um 1650/53)<sup>2</sup> oder in der *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe* (Abb. 3; vgl. zuletzt Grave 2015). Darstellungen brutaler körperlicher Gewalt fehlen jedoch im Spätwerk Poussins.

Diese auffällige Entwicklung dürfte sich keineswegs nur Zufällen verdanken. In einem vermutlich 1646 verfassten Brief an den mit ihm befreundeten Maler Jacques Stella hat Poussin vielmehr explizit dargelegt, dass er bewusst von Gewaltszenen Abstand nehme. Den Wunsch seines Auftraggebers Jacques Auguste II de Thou, ein bereits geliefertes Gemälde mit der Darstellung der Kreuzigung Christi noch um ein Bild der Kreuztragung zu ergänzen, lehnte Poussin – nach anfänglicher Zusage – gegenüber Stella mit einer bemerkenswerten Begründung ab:

2 Nicolas Poussin: *Landschaft mit Orpheus und Eurydice*, um 1650, Öl auf Leinwand, 124 x 200 cm, Paris, Musée du Louvre.

Je n'ai plus assez de joie ni de santé pour m'engager dans ces sujets tristes. Le *Crucifiement* m'a rendu malade, j'y ai pris beaucoup de peine, mais le porte croix achèverait de me tuer. Je ne pourrais pas résister aux pensées affligeantes et sérieuses dont il faut se remplir l'esprit et le cœur pour réussir ces sujets d'eux-mêmes si tristes et si lugubres  
(*Poussin/Blunt 1964, S. 113f.*)

Die Beschäftigung mit traurigen (*tristes*) und düsteren (*lugubres*) Stoffen, zu denen für Poussin – wie das Beispiel von Kreuztragung und Kreuzigung zeigt – Szenen der Gewalt gehörten, erforderte vom Maler eine derart intensive geistige und affektive Auseinandersetzung mit dem darzustellenden Stoff, dass er offenkundig um seine eigene Gesundheit fürchtete. Das Sujet des Bildes, das eigentlich ein längst vergangenes Geschehen zeigen sollte, drohte in seinen Augen ihn selbst, den Künstler, zu affizieren und gleichsam zu infizieren. Folgerichtig bat er seinen Freund Stella, der als Vermittler für Jacques de Thou fungierte: «Dispensez-m'en, s'il vous plaît» (*Poussin/Blunt 1964, S. 114*).<sup>3</sup>

Poussins ungewöhnliche Überlegung ist offenkundig mehr als eine rasch improvisierte, behelfsmäßige Ausrede. Er muss davon ausgegangen sein, dass der Gedanke sowohl Jacques Stella als auch dem Auftraggeber Jacques de Thou zumindest ansatzweise plausibel erscheinen würde. In Poussins Begründung für die Rückgabe des Auftrags deutet sich daher eine grundlegende Reflexion über die affektive Wirkung von Bildern an.<sup>4</sup> Zugleich äußert sich in ihr eine hohe Sensibilität für die problematischen Implikationen von Gewaltdarstellungen. Da Poussin sich selbst als Maler und nicht etwa den Rezipienten gefährdet sah, dürfte er dabei allerdings nicht an die fragwürdigen Effekte einer Bildrhetorik gedacht haben, die den Betrachter durch ein Höchstmaß an visueller Vergegenwärtigung unmittelbar am dargestellten Geschehen teilhaben lässt. Vielmehr scheint seine Sorge dem Umstand gegolten zu haben, dass ein Bild seinen Schöpfer, aber ebenso seine Betrachter auch ohne solche Evidenzeffekte in eine anhaltende und vertiefte Auseinandersetzung mit dem Dargestellten verstricken kann, der sie nicht gänzlich Herr werden. Dass seine Sorge tatsächlich nicht vorrangig der Gefahr einer Grenzverwischung zwischen der bildlichen Fiktion und der Wirklichkeit gegolten haben kann, liegt auch bei einem Blick auf Poussins Œuvre nahe. Die kunsthistorische Forschung hat immer wieder bemerkt, dass seine gedanklich sehr anspruchsvolle Kunst nicht selten mit den Mitteln der bildlichen Darstellung bildtheoretische Fragen behandelt und auf diese Weise den Charakter einer selbstreflexiven Metamalerei annimmt. Ganz in diesem Sinne legen Poussins Bilder nie den Verdacht nahe, dass sie über ihren Bildstatus hinwegtäuschen sollen; vielmehr geben sie sich stets als kunstvolle und durchdachte Schöpfungen eines Malers und damit als Artefakte zu erkennen. Wenn es

3 Poussins Gedanke dürfte durch die Aufforderung Quintilians angeregt worden sein, dass ein guter Redner sich affektiv mit dem darzustellenden Stoff identifizieren solle; vgl. Keazor 2003, S. 157.

4 Zum weiteren Kontext vgl. Imorde 2004, der allerdings nicht auf Poussin eingeht.

Poussin mit seiner Bemerkung gegenüber Jacques Stella also nicht darum ging, dass eine täuschend wirklichkeitsgetreue Darstellung von Gewalt ihre Betrachter überwältigt, so stellt sich die Frage, warum er sich dennoch davor fürchtete, dass ihn die Arbeit an einem Bild der Kreuztragung regelrecht angreifen könne. Welche Wirkmacht kann von einem Bild noch ausgehen, wenn es sogleich als Bild, als von Menschenhand gemachter, künstlicher Gegenstand, in Erscheinung tritt?<sup>5</sup>

Der Blick auf die ungewöhnliche Verteilung von Gewaltdarstellungen in Poussins Œuvre und die Lektüre seines Briefes an Jacques Stella lassen vermuten, dass der Maler in besonderem Maße über die spezifischen Herausforderungen und Probleme von Gewaltdarstellungen in Bildern nachgedacht hat. Aus der eigenen Praxis war ihm zweifelsohne bewusst, wie rasch ein vermeintlich aufgewühltes und dynamisches Bild einer Schlacht angesichts der Stasis des Mediums Bild erstarren und leblos werden konnte. Nur zu gut muss ihm vertraut gewesen sein, wie schwierig es ist, Gewalt bildlich wiederzugeben, da sie sich – anders als die oftmals latente Macht – nur als Akt, nur als bewegter Vollzug artikulieren kann und das statische Bild genau hier an seine Grenzen stößt.<sup>6</sup> Zugleich dürfte er bei der Arbeit an solchen Bildern bemerkt haben, dass jede Darstellung von Gewalt auch die Frage nach der Rolle des Betrachters aufwerfen musste: Kann der Betrachter angesichts von Gewalt unbeteiligt bleiben? Wird er zwangsläufig zum Voyeur, zum Mittäter oder gar zum Opfer?

## Eine fragwürdige Zuspitzung?

Das wohl packendste und sicherlich ungewöhnlichste Gewaltbild Poussins, seine heute in Chantilly verwahrte Darstellung des bethlehemitischen Kindermords (Abb. 4),<sup>7</sup> scheint implizit an die skizzierten Fragen anzuknüpfen, vielleicht gar auf sie zu antworten. Unbestreitbar ist die effektvolle, schlagende Wirkung, mit der das Bild sogleich den Betrachter gefangen nimmt. Poussin hat das große Format nicht etwa genutzt, um in einem vielfigurigen Bild das unkontrollierte, enthemmte Getümmel und das ganze Ausmaß des brutalen Massakers vor Augen zu führen, sondern sich auf wenige, in monumentaler Größe erscheinende Figuren

- 5 Die Frage, wie dem Bild eine affektive Wirkung – «une puissance d'induire l'âme des regardants à diverses passions» (Poussin/Blunt 1964, S. 124) – zukommen kann, beschäftigt Poussin in seinem Brief an Paul Fréart de Chantelou vom 24. November 1647, dem sogenannten Modusbrief. Das in der Forschung vieldiskutierte Schreiben wirft allerdings insbesondere hinsichtlich der Bestimmung des phrygischen Modus, der sowohl angenehme Darstellungen als auch Kriegsszenen umfassen soll, eine Vielzahl von Fragen auf.
- 6 Das begriffliche Verhältnis von Macht und Gewalt ist auch heute noch umstritten; vgl. Faber/Meier/Iltting 1982 sowie Anter 2013.
- 7 Einen Überblick über die Forschungsliteratur zum Gemälde bieten Blunt 1966, S. 47f., Kat.-Nr. 67; sowie insbesondere Rosenberg/Prat 1994, *Chantilly*, S. 44–51, Kat.-Nr. 3. – Für die jüngere Forschung vgl. auch Cropper/Dempsey 1996, S. 253–278, und Suthor 2011.



4 Nicolas Poussin: *Der bethlehemitische Kindermord*, um 1630(?), Öl auf Leinwand, 147 x 171 cm, Chantilly, Musée Condé.

beschränkt. Die nahsichtig gezeigte Gruppe von Soldat, Mutter und Kind im Vordergrund erlangt auf diese Weise eine ungemeine, den Betrachter beinahe bedrängende Präsenz. Der Soldat lässt an Mund, Augen und insbesondere durch die Falten im Stirnbereich zornige Entschlossenheit erkennen; und das Gesicht der Mutter zeigt derart überdeutlich den Ausdruck panischen Schreckens, dass es geradezu exemplarisch für jene «expressions des passions» stehen kann, die Charles Le Brun später systematisieren und kodifizieren sollte (vgl. Kirchner 1991, Montagu 1994). Die großformatige und nahsichtige Darstellung der zentralen Figurengruppe, die den Blick auf physiognomische Details wie die ausdrucksvollen Falten freigibt, hat eine weitreichende dramatische Verdichtung zur Folge, sodass auch die brutale Gewalttätigkeit des gezeigten Moments entschieden zugespitzt wird.

Sowohl das dargestellte Geschehen als auch die Komposition des Bildes zeichnen sich durch ein Höchstmaß an Anspannung aus. Im Vordergrund wird der Betrachter mit dem ebenso verzweifelden wie vergeblichen Versuch einer Mutter konfrontiert, die Ermordung ihres Kindes zu verhindern. Der zum Hieb mit dem Schwert ausholende, gebeugte Soldat hat seinen rechten Fuß bereits auf den Oberkörper des Kindes gesetzt,

während sein linkes Bein die Mutter vom Säugling fernhalten soll. Der Blick des Soldaten ist sehr entschieden und konzentriert; seine Muskeln scheinen aufs Äußerste angespannt. Sein Ringen mit der Mutter verdichtet sich im oberen Teil der Figurengruppe; den Versuch der Mutter, ihn zu umklammern und den Schwerthieb abzuwenden, unterbindet der Soldat, indem er sie am Haarschopf packt und ihren Kopf von sich wegzieht.

Die dramatische Szene ereignet sich auf einem erhöht gezeigten Platz, der links von einer Kolonnade begrenzt wird und hinten mit einem tiefer liegenden Gebäude abschließt, das ebenfalls durch kannelierte korinthische Säulen geziert ist.<sup>8</sup> Alle weiteren, im Bild gezeigten Figuren scheinen vom Schauplatz zu fliehen: Rechts verlässt eine blau gekleidete Frau mit ihrem toten Kind auf dem Arm die Szenerie; die Haltung des Kopfes, der weit aufgerissene Mund und die verzweifelte Geste ihres rechten Armes verraten den Schmerz über den gewaltsamen Tod ihres Kindes, an dessen Kopf und Körper Blut zu Tage tritt. Das Schicksal der Kinder, die von den Frauen im Hintergrund links und rechts getragen werden, ist indes ungewiss. Ob sie Opfer des Massakers geworden sind, noch in Todesgefahr schweben oder aber ob es sich um Mädchen handelt, die nicht vom Befehl des Herodes betroffen sind, bleibt offen. Auch ihre Mütter verlassen jedoch die Szene des Schreckens.

Das Geschehen wird dem Betrachter aus einer ungewöhnlichen Perspektive dargeboten: Seine Augenhöhe überschreitet nur um wenig das Niveau des Bodens, sodass er auf die zentrale Figurengruppe aus der Untersicht heraufschaut. Es scheint, als würden wir – ganz wie die Frauen im Hintergrund – aus tieferer Warte auf den um einige Treppenstufen erhöhten Platz blicken. Diese Inszenierung des Bildzentrums, die an eine Bühne denken lässt, rückt den Blick des Betrachters in die Nähe des Kindes und steigert die kraftvolle Dynamik des Hiebs, mit dem es getroffen zu werden droht (vgl. Brück 2014, S. 276). Dynamisch ist auch die Bildkomposition. Sie wird von einer Diagonale beherrscht, die von rechts unten nach links oben gerichtet ist und in der das Schwert haltenden Hand gipfelt. Diese gegen die ‹Leserichtung› verlaufende Diagonale wird durch die strengen Vertikalen der Säulenschäfte links und der blau gekleideten Mutter rechts eingerahmt und gleichsam arretiert. Die Spannung zwischen dynamischer Schräge und statischen Orthogonalen wird durch die streng bildparallel verlaufenden Horizontalen der Bodenplatten und des Gebäudes im Hintergrund mit seiner Traufe und seinem First gesteigert. Auch die Komposition des Bildes ruft mithin den Eindruck hervor, dass eine unbändige Kraft nur momenthaft stillgestellt ist und sich im nächsten Moment entladen wird. Zu dieser Wirkung trägt nicht zuletzt auch die Farbgestaltung des Gemäldes bei, in dem die Grundfarben Rot, Gelb und Blau kaum gebrochen nebeneinander gestellt sind. Auffällig ist die leichenhafte Blässe der beiden Mütter im Vorder- und Mittelgrund, die unverkennbar mit dem wärmeren Inkarnat des Soldaten kontrastiert. Der von dramatisch hellem Lichtschein erfasste Säugling zeigt kaum zufällig eine ähnliche

8 Zur Architektur und deren perspektivischer Konstruktion vgl. Pinson 1997, S. 116 f.



5 Marcantonio Raimondi: *Der bethlehemitische Kindermord*, nach Raffael, um 1512/13, Kupferstich, 28,1 x 43,0 cm, New York, NY, Metropolitan Museum of Art.

Blässe. Mit der schmalen, aber unübersehbaren Seitenwunde weist er aber ein weiteres, irritierendes Detail auf. Schon vor dem todbringenden Schwerthieb wird das Kind damit zu einem Vorläufer Christi, dem später, bei seinem Kreuzestod, ebenfalls eine Seitenwunde zugefügt werden sollte. Auf subtile Weise erinnert Poussin daran, dass sich der bethlehemitische Kindermord wie eine Vorwegnahme der Passion Christi verstehen lässt: In beiden Fällen sterben unschuldige Opfer, deren Tod aber im Sinne der Heilsgeschichte unausweichlich scheint.

Das Detail der Seitenwunde lässt keinen Zweifel daran, dass sich Poussin intensiv mit der heilsgeschichtlichen Bedeutung des bethlehemitischen Kindermords befasst haben muss. Umso mehr erstaunt seine Entscheidung, die Darstellung des Massakers auf einen Soldaten und wenige Frauen zu reduzieren. Mit seiner dramatischen Zuspitzung riskiert Poussin eine beinahe schon verfälschende Abweichung von den Vorgaben des biblischen Textes. Das Matthäus-Evangelium berichtet zwar nicht unmittelbar über den brutalen Kindermord, sondern nur über den Befehl des Königs Herodes. Doch legen sowohl dessen Anordnung als auch die vom Evangelisten zitierte Ankündigung des Propheten Jeremia den Schluss nahe, dass in Bethlehem zahlreiche Kinder gewaltsam umgekommen sind:

Als Herodes merkte, dass ihn die Sterne deuter getäuscht hatten, wurde er sehr zornig und er ließ in Betlehem und der ganzen Umgebung alle Knaben bis zum Alter von zwei Jahren töten, genau der Zeit entsprechend, die er von den Sterndeutern erfahren hatte.



6 Guido Reni:  
*Der bethlehemitische  
Kindermord*, 1611, Öl auf  
Leinwand, 268 x 170 cm,  
Bologna, Pinacoteca  
nazionale.

Damals erfüllte sich, was durch den Propheten Jeremia gesagt worden ist: Ein Geschrei war in Rama zu hören, lautes Weinen und Klagen: Rahel weinte um ihre Kinder und wollte sich nicht trösten lassen, denn sie waren dahin. (Bibel 1980; Mt 2,16–18)

Auf der Grundlage der biblischen Schilderung hatte sich eine Bildtradition herausgebildet, die neben der Brutalität des Geschehens vor allem die hohe Zahl der Opfer akzentuierte. Poussin muss spätestens bei seiner Ankunft in Rom im Jahr 1624 mehrere sehr prominente bildliche Darstellungen des bethlehemitischen Kindermords kennengelernt haben. Einen Maßstab, an dem sich spätere Bilder zu diesem Sujet zu messen hatten, stellte der von Marcantonio Raimondi vermutlich um 1512/13 ausgeführte Kupferstich nach einem Entwurf Raffaels dar (Abb. 5). Raffaels Darstellung des Massakers führt ein eng gedrängtes Getümmel vor Augen, das sich – wie bei Poussin – durch eine spannungsvolle Entgegensetzung verschiedener



7 Stefano Maderno: *Heilige Cäcilie*, 1599/1600, Marmor, Länge: 102 cm, Rom, Santa Cecilia in Trastevere.

Richtungsimpulse auszeichnet, zugleich aber ahnen lässt, wie viele Kinder dabei zu Tode kommen sollten. Dennoch wirkt Raffaels Komposition nicht weniger bedrängend auf den Betrachter als das Bild Poussins. Wo Poussin durch Nah- und Untersicht zu emotionaler Beteiligung auffordert, lässt Raffael eine der Mütter mit entsetztem, schreckhaft verzerrtem Gesicht frontal auf den Betrachter zulaufen.

Auch Guido Renis ambitioniertes Altarbild für die Bologneser Kirche San Domenico (Abb. 6) hält trotz des ungünstigen überlängten Hochformats daran fest, viele Mütter und Kinder zu zeigen. Reni war es durch eine gewagte Komposition, die keine Figur, sondern nur einen hinunterschnellenden Dolch im Bildzentrum zeigt, gelungen, die bei Raffael in der Breite entfaltete Spannung für das Hochformat nochmals zu verdichten. Der Bologneser Maler griff dazu Ideen und Figuren Raffaels auf – etwa die ihr Kind fest umklammernde, nach rechts weglaufende und dabei hinter sich blickende Mutter – und ließ sich durch die berühmte antike Skulpturengruppe der Niobiden anregen. Mit dem im Vordergrund liegenden Kind scheint er aber auch auf eine erst kurz zuvor geschaffene Skulptur, auf Stefano Madernos *Heilige Cäcilie* (Abb. 7) für die Kirche Santa Maria in Trastevere, reagiert zu haben.<sup>9</sup>

Dass Poussin Guido Renis Altarbild im Original oder zumindest in einer Zeichnung hat sehen können, ist zwar nicht überliefert, gilt aber als wahrscheinlich (vgl.

9 Soweit ich sehe, ist diese Anleihe von der Forschung bislang noch nicht erkannt worden. Gabriele Wimböck führte die hellenistische Skulptur eines schlafenden Knaben (Rom, Vatikanische Museen) als mögliches Vorbild an; vgl. Wimböck 2002, S. 182 f.



8 Nicolas Poussin: *Der bethlehemitische Kindermord*, um 1626/27(?), Öl auf Leinwand, 97 x 131,7 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Bätschmann 1982, S. 77; Ebert-Schifferer 1996, S. 341, S. 350, Anm. 47). Mit der traditionellen Ikonografie des bethlehemitischen Kindermords muss er in jedem Fall gut vertraut gewesen sein. Dafür spräche nicht zuletzt ein heute im Petit Palais der Stadt Paris verwahrtes Gemälde (Abb. 8), sofern man sich der Zuschreibung an Poussin anschließt.<sup>10</sup> Es zeigt im Vordergrund drei Soldaten, die vier Müttern auf grausame Weise ihre Kinder entreißen, um sie zu töten. Im Hintergrund ist zudem schemenhaft zu erkennen, wie eine weitere Mutter mit Kind in der Portikus eines tempelartigen Baus von einem Soldaten mit Schwert bedroht wird. Während die zentrale Figurengruppe des Gemäldes in Chantilly wie eine Skulptur freigestellt wird und dadurch sowohl an Dynamik als auch an Plastizität gewinnt, ist das Geschehen im Pariser Bild friesartig entfaltet, sodass mehrere Stadien des Ringens, Mordens und Klagens

10 Die Zuschreibung kann sich u. a. auf verschiedene Zeugnisse zur Provenienz des Gemäldes stützen; vgl. Fumagalli 1994, S. 56. – Christopher Wright schloss sich der Zuschreibung des Bildes an Poussin an, datierte es jedoch deutlich später als üblich und damit nach dem Gemälde in Chantilly; vgl. Wright 1989, S. 169 f., Kat.-Nr. 70. Für eine Datierung auf den Beginn der 1630er-Jahre plädierte Wild 1980, Bd. 2, S. 45, Kat.-Nr. 45. – Gegen eine Zuschreibung des Bildes an Poussin votierten Thuillier 1994, S. 266, Kat.-Nr. B 2; sowie Rosenberg/Prat 1994, *Chantilly*, S. 47. Blunt hat das Bild zunächst in das *Ceuvre* Poussins aufgenommen, sich aber später dagegen ausgesprochen; vgl. Blunt 1966, S. 46 f., Kat.-Nr. 66, und Blunt 1973.



9 Nicolas Poussin: *Der bethlehemitische Kindermord*, Feder und Pinsel in Braun, 14,7 x 16,9 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts.

nebeneinander erscheinen können. Bemerkenswert ist der papierne Anschlag, der an die mittlere der drei vorderen Säulen angebracht ist: Er steht offenkundig für den Befehl des Königs Herodes, von dem der Evangelist Matthäus berichtet.

Wenn die vermutlich vor dem Gemälde in Chantilly entstandene, konventionellere Darstellung des Kindermords tatsächlich von Poussin geschaffen wurde, bezeugt sie dessen genaue Kenntnis der biblischen Erzählung und der Bildtradition. Doch auch unabhängig von dieser Frage lässt Poussins Bild in Chantilly hinreichend klar erkennen, dass er etwa mit dem Stich Raimondis gut vertraut war und darum wusste, wie die Kindermord-Erzählung bildlich darzustellen war. Umso mehr drängt sich die Frage auf, welche Motivation der ungewöhnlichen, ja tendenziell verfälschenden Fokussierung auf nur eine Figurengruppe im Gemälde des Musée Condé zugrunde liegt. Zwar deutet sich mit der blutenden Kinderleiche im Arm der blau gekleideten Mutter an, dass das Bild nicht nur den Mord an einem einzigen Kind zeigen soll. Und dennoch tritt mit der in Chantilly verwahrten Fassung die ungeheure Dimension des Kindermords völlig in den Hintergrund. Bereits in einer heute in Lille aufbewahrten Vorzeichnung (Abb. 9)<sup>11</sup> hatte Poussin das Geschehen auf einen Soldaten eingeschränkt; neben dem wohl toten Säugling auf dem Arm der weglaufernden Mutter zeigt diese Zeichnung aber noch mindestens zwei weitere, auf dem Boden liegende Kinderleichen, die später nicht in das Gemälde übernommen wurden. Poussin hat sich mithin sehr gezielt der Fokussierung auf einen einzigen Tötungsakt angenähert.

Folgerichtig ist es diese Besonderheit des Bildes, die – bei allem teils überschwänglichem Lob für Poussin – Kritik hervorgerufen hat. So hat Jérôme de Lalande 1769

11 Vgl. Rosenberg/Prat 1994, *Dessins*, Bd. 1, S. 72f., Kat.-Nr. 38, sowie Rosenberg/Prat 1994, *Chantilly*, S. 168f., Kat.-Nr. 24.



10 Massimo Stanzione: *Der bethlehemitische Kindermord*, 1630er-Jahre, Öl auf Leinwand, 127 x 153 cm, Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung.

bemerk: «le massacre des Innocens, de Poussin, passe pour un des plus beaux tableaux qu'il y ait à Rome; il ne consiste cependant que dans un seul groupe de quatre figures : on y trouve beaucoup d'expression, mais le nombre des figures n'est pas suffisant pour une action si générale, on n'y voit qu'un seul enfant que l'on tue» (Lefrançois de Lalande 1769, Bd. 4, S. 77). Poussin riskiert mithin eine regelrecht fehlerhafte Darstellung. Sein Bild verschärft zwar die Teilnahme des Betrachters an dem grausamen Gewaltakt, es droht diesen Mord jedoch auf die Tat eines Einzelnen zu reduzieren, zumal nicht einmal mehr ein Anschlag, der auf den Befehl des Herodes verweisen könnte, im Bild zu sehen ist. Die Entscheidung für eine solch radikale Fokussierung und Verdichtung ist, soweit ich sehe, einzigartig in der Malerei des 17. Jahrhunderts. Selbst Massimo Stanzione und Pietro Testa, die sich vermutlich durch Poussins Bild anregen ließen, fügten ihren Gemälden weitere Figuren hinzu. Stanzione steigert zwar die Nahsichtigkeit der grausamen Szene (Abb. 10),<sup>12</sup>

12 Vgl. Schütze/Willette 1992, S. 100–105; S. 203 f., Nr. A33. Zum mutmaßlichen Einfluss von Poussins Gemälde auf Stanzione vgl. Schütze 1996, S. 181 f.



11 Pietro Testa: *Allegorie auf den bethlehemitischen Kindermord*, um 1639–42, Öl auf Leinwand, 123,5 x 173,5 cm, Rom, Galleria, Spada.

stellt aber auf engstem Raum zwei Schergen sowie mehrere Mütter und Säuglinge dar. Und als Testa um 1640 eine Allegorie auf den bethlehemitischen Kindermord schuf (Abb. 11; vgl. Zeri 1954, S. 132; Cropper/Dempsey 1996, S. 267 f.), ergänzte er die freigestellte zentrale Figurengruppe am linken Bildrand um ein Getümmel im Halbdunkel, das den Tötungsakt in der Bildmitte aus seiner Vereinzelnung löst. Er entschärfte auf diese Weise eine Frage, die sich beim Blick auf Poussins Bild in aller Dringlichkeit stellt.

## Erklärungsansätze

Es liegt nahe, Poussins Abweichung von der ikonografischen Tradition mit den Umständen der Entstehung des Gemäldes zu erklären. Ein Inventareintrag des Jahres 1638 weist zweifelsfrei nach, dass sich das Bild zu diesem Zeitpunkt im römischen Palast des Marchese Vincenzo Giustiniani befand.<sup>13</sup> Im Verzeichnis findet sich unter der Nr. 153 folgender Eintrag: «Un quadro supraporto con l'occisione dell'Innocenti

13 Es handelt sich um Vincenzo Giustiniani d. J. (nicht um seinen Onkel, den gleichnamigen Kardinal). – Zur Sammlung und zum Inventar vgl. Salerno 1960 sowie Danesi Squarzina 2001 und Danesi Squarzina 2003.



12 François Perrier: *Der Tod des Cicero*, um 1635(?), Öl auf Leinwand, 176 x 243 cm (ehemals 180 x 245 cm), Bad Homburg, Schloss.

dipinto in tela alta palmi 8. Larga 9. incirca senza cornice (si crede di mano di Nicolò Pussin)» (Danesi Squarzina 2003, *Inventari*, Bd. 1, S. 330). Als Aufbewahrungsort wird die «quinta Stanza Grande» (ebd., S. 328) des Palastes genannt – ein Raum, in dem – ebenfalls als Supraporten – auch drei weitere großformatige Gemälde mit Todesszenen hingen. Zwei heute verschollene (ehemals zum Besitz des Berliner Kaiser Friedrich Museums zählende) Bilder stellten den Tod des Seneca und den Tod des Sokrates dar. Das erste, von Joachim van Sandrart gemalt, wird den Angaben in Sandrarts eigenem Lebensbericht folgend, traditionell auf das Jahr 1635 datiert (vgl. jedoch Meier 2004, S. 218f.); die Entstehungszeit des zweiten Bildes, dessen Schöpfer im Inventar als «Giusto Fiammingo» bezeichnet wird, ist nicht überliefert.<sup>14</sup> Offenbar wurden diese Bilder zusammen mit Poussins Gemälde zu einem Zyklus von Supraporten zusammengestellt, der durch ein viertes, heute in Bad Homburg verwahrtes Werk von François Perrier (Abb. 12) vervollständigt wurde. Perriers Bild stellte mit dem Tod des Cicero ebenfalls das gewaltsame Lebensende eines antiken Philosophen dar.

Auf den ersten Blick ergibt die Zusammenstellung der vier Gemälde ein kohärentes und gedanklich anspruchsvolles Bildprogramm: Alle vier Darstellungen führen

14 Die Identifizierung von Giusto Fiammingo ist in der Forschung noch immer umstritten; vgl. etwa Sanvito 1997/98, S. 20, Anm. 23; Lemoine/Christiansen 2016, S. 18.

die Ermordung oder den erzwungenen Suizid Unschuldiger vor Augen; der vorrangig heidnisch-antik geprägte Zyklus scheint dabei mit Poussins Beitrag um ein Bild ergänzt zu werden, das eine Brücke zur christlichen Heilsgeschichte schlägt. Elizabeth Cropper und Charles Dempsey (1996, S. 254 f.; vgl. auch Cropper 1996, S. 260–262) sind daher davon ausgegangen, dass bereits die Vergabe der Aufträge für die vier Bilder von einem Plan geleitet war und Poussin sein Bild gezielt für diesen Kontext entworfen hat. Auf diese Weise würde sich nicht zuletzt auch die irritierende Reduktion der Figuren in Poussins Gemälde erklären lassen: Da auf allen drei anderen Bildern nur die Tode einzelner Individuen dargestellt werden, lag es nahe, auch in diesem Fall nur den Tod eines Kindes in das Bildzentrum zu rücken.

Doch lassen es die sehr unterschiedlichen Maße der vier Bilder angeraten scheinen, nicht allzu rasch auf eine gemeinsame Entstehung zurückzuschließen (vgl. Baldriga/Danesi Squarzina 2001, S. 347). Während die Abweichungen unter den drei Gemälden von Perrier (urspr. 180 x 245 cm), Sandrart (171 x 215 cm) und Giusto Fiammingo (174 x 243 cm) vernachlässigbar sind und nicht gegen die These eines Gemäldezyklus mit übergreifendem Programm sprechen, fügt sich das deutlich kleinere Werk Poussins (147 x 171 cm) nicht gut in diesen Kontext.<sup>15</sup> Dass sich die Darstellung des bethlehemitischen Kindermords in ihren Maßen klar von den anderen Bildern unterschied, wird bereits im Inventar von 1638 dokumentiert. Während für die Gemälde von Sandrart, Perrier und Giusto Fiammingo einheitlich die Maße von 8 auf 10,5 palmi angegeben sind, wurde für Poussins Bild nur eine Größe von 8 x 9 palmi notiert.<sup>16</sup>

Die Abweichungen in der Ikonografie und in den Maßen deuten darauf hin, dass Poussin bei der Konzeption seines Gemäldes keine Rücksicht auf andere Bilder nahm. Einiges spricht für die These von Christian Klemm, dass Poussins Bild zuerst entstanden ist und dann wenig später um die drei weiteren Gemälde ergänzt wurde.<sup>17</sup> Auch in diesem Fall wäre es keineswegs ausgeschlossen, in einem Auftrag Vincenzo Giustinianis den Entstehungsanlass des Bildes in Chantilly zu vermuten. Carlo Caruso (2005) hat darauf hingewiesen, dass die Giustiniani-Familie in besonderem Maße Grund hatte, des bethlehemitischen Kindermordes zu gedenken. Im September 1566 sollen 18 junge Mitglieder der Giustiniani-Familie, die im Zuge der osmanischen Eroberung der Insel Chios in Gefangenschaft geraten waren, hingerichtet worden sein, weil sie sich geweigert hatten, zum Islam überzutreten. Dieses

15 Restauratorische Befunde sprechen dagegen, dass Poussins Bild nachträglich beschnitten wurde; vgl. Rosenberg/Prat 1994, *Chantilly*, S. 44: «La radiographie du tableau présente des bords avec une guirlande de tension très nette, aussi bien dans la hauteur que dans la largeur, ce qui interdirait d'y voir une œuvre coupée sur les cotés.»

16 Vgl. Danesi Squarzina 2003, *Inventari*, Bd. 1, S. 330 (Poussin), S. 332 (Sandrart), S. 333 (Perrier), S. 335 (Giusto Fiammingo).

17 Vgl. Klemm 1979, S. 156 f., und Klemm 1986, S. 63–67. Vgl. auch eine ähnliche Überlegung bei Pierguidi 2011, S. 239.

Massaker wurde bereits früh als Martyrium beschrieben und mit dem bethlehemitischen Kindermord verglichen. Poussins Bild könnte im Gedenken an dieses Ereignis in Auftrag gegeben worden sein. Es dabei sogleich in einen Zyklus einzubetten, hätte allerdings die zentrale Bedeutung des biblischen Kindermordes für die eigene Familiengeschichte eher relativiert. Vermutlich wusste Poussin nicht einmal in Ansätzen um die spätere Zusammenstellung, wie sie 1638 dokumentiert wurde.<sup>18</sup> Wenn er jedoch einen Blick auf die anderen drei Werke (oder auf deren Entwürfe) hätte werfen können, wäre eine klassische, figurenreiche Darstellung des Kindermords in Bethlehem die naheliegendste Lösung gewesen. Denn Perrier, Sandrart und Giusto Fiammingo nutzten ihre großen Bildformate, um zahlreiche Figuren mit ihren verschiedenen emotionalen Reaktionen auf den Tod des jeweiligen Philosophen vor Augen zu führen. Der Kontext, in dem Vincenzo Giustiniani Poussins Gemälde um 1638 präsentierte, bietet mithin keine erschöpfende Erklärung für die außergewöhnlich reduzierte Inszenierung des bethlehemitischen Kindermords.

Die kunsthistorische Forschung, insbesondere Elizabeth Cropper, hat Poussins singuläre Bilderfindung, die sich nicht als Rückgriff auf ältere Bildtraditionen erklären lässt, durch den Verweis auf eine mögliche literarische Anregung herzuweisen versucht. Seit dem frühen 17. Jahrhundert hatte Giovan Battista Marino über einen langen Zeitraum hinweg an einer umfangreichen Dichtung zum Kindermord in Bethlehem gearbeitet. Das Werk erschien erst nach seinem Tod im Jahr 1632 unter dem Titel *La strage degli innocenti*, frühere Versionen und Auszüge aus dem umfangreichen Text hatte Marino jedoch schon zuvor vorgetragen. Da Marino den noch jungen Maler im Jahr 1622 persönlich kennengelernt hatte und seit der Begegnung erheblich förderte, scheint die Vermutung naheliegend, dass sich Poussin auf Marinos Dichtung bezogen haben könnte.<sup>19</sup> Entweder aus der Erinnerung an Auszüge, die Marino vorgetragen hatte, oder aber auf der Basis des 1632 erschienenen Drucks könnte Poussin bei der Anlage seines Bildes durch Marinos *Strage degli innocenti* beeinflusst worden sein. Für diese These spricht weniger der Umstand, dass einzelne Details wie das Zerren an den Haaren der Mutter oder der Fußtritt des Soldaten auf das Kind in der Dichtung vorweggenommen scheinen,<sup>20</sup> als vielmehr Marinos Tendenz, einzelne Szenen des Kampfes gleichsam bildlich stillzustellen

18 Vgl. Rosenberg/Prat 1994, *Chantilly*, S. 50: «le tableau est mentionné dans l'inventaire après décès du marquis Vincenzo Giustiniani (1564–1637), mais rien ne permet d'affirmer qu'il avait lui-même commandé»; in diesem Sinne auch Ebert-Schifferer 1996, S. 342. – Dem scheint zwar ein Hinweis von Joachim von Sandrart zu widersprechen, der davon berichtet, dass Poussin den «Kinder-Mord Herodis» «für den Prinzen Justinian» gemalt habe; Sandrart 1675, S. 368. Doch erweist sich Sandrarts Bericht an dieser Stelle allein schon mit Blick auf die Chronologie – er setzt die Entstehung des Bildes deutlich zu spät auf die Zeit nach Poussins Rückkehr nach Rom 1642 an – als sehr unzuverlässig. Aber selbst wenn der Marchese Giustiniani den Auftrag für Poussins Bild erteilt haben sollte, muss das Gemälde nicht zwangsläufig als Teil des Zyklus konzipiert worden sein.

19 Auf eine mögliche Anregung durch die Dichtung Marinos verwies bereits Grautoff 1914, S. 84.

20 Vgl. Cropper/Dempsey 1996, S. 263–265. Das Motiv des Fußtritts findet sich allerdings bereits in

und einer ausführlichen Beschreibung zu unterziehen.<sup>21</sup> So wie später Poussin in seiner nahsichtigen Figurengruppe nutzte Marino solche Fokussierungen, um den Betrachter besonders wirkungsvoll anzusprechen und an das Geschehen heranzuführen. Marinos Beschreibungen zielen dabei keineswegs allein auf eine Intensivierung des Schreckens, sondern changieren auf verstörende Weise zwischen Grauen und Schönheit (vgl. Cropper/Dempsey 1996, S. 265; Suthor 2011).

Marinos Werk *La strage degli innocenti* mag Poussin beim Entwurf seines Bildes in Chantilly angeregt haben, eine befriedigende Erklärung für die weitreichende Reduktion des Geschehens und der darin verstrickten Figuren bietet die Dichtung allerdings nicht. Denn trotz aller vorübergehenden Stillstellung der Erzählung entfaltet sie im Ganzen doch ein ebenso grausames wie umfassendes Panorama des biblischen Massakers. Poussins Entscheidung ist daher meines Erachtens auf eine andere Motivation zurückzuführen.<sup>22</sup>

## Religion und Gewalt

Die Konzentration des im Bild dargestellten Geschehens auf einen Tötungsakt ist mehr als eine rhetorische Strategie zur Intensivierung von Präsenz, Nähe und Schrecken. Sie hat vor allem zur Folge, dass dem Betrachter Individuen gegenüber treten.<sup>23</sup> Soldat, Mutter und Kind bleiben zwar namenlos, sie sind aber nicht mehr nur Teil einer größeren Masse oder Repräsentanten von anonymen Gruppen. Der Betrachter ist indes mit einem existenziellen Kampf zweier Menschen um das auf dem Boden liegende Kind konfrontiert. Es ist bezeichnend, dass Poussin, anders als bei dem Gemälde im Petit Palais, darauf verzichtete, den Befehl des Herodes in Form eines papiernen Anschlags zu zeigen – eine Lösung, die sich auch Peter Paul Rubens (Abb. 13) zu eigen machen sollte. Im Bild selbst findet sich kein Hinweis mehr, der das grausame Geschehen erklären oder gar rechtfertigen könnte.

Damit treten aber zwei Aspekte in den Hintergrund, die für jede Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes eigentlich selbstverständlich sind: Statt die Vollstreckung eines königlichen Befehls zu zeigen, bei der die Soldaten lediglich –

Pietro Aretinos *Humanità di Cristo* (1535); vgl. die Hinweise bei Cropper/Dempsey 1996, S. 257 f., und Suthor 2011, S. 315.

21 Vgl. dazu bereits Badt 1969, S. 170; ferner Cropper/Dempsey 1996, S. 271, und Suthor 2011, S. 316.

22 Poussins Konzentration auf eine Figurengruppe ist auch als Positionierung zu einer Debatte in der römischen Accademia di San Luca verstanden worden, in der Andrea Sacchi für eine Reduzierung der bildlichen Handlung auf wenige unverzichtbare Bestandteile votierte, während sich Pietro da Cortona für eine Bereicherung durch Nebenszenen aussprach; vgl. Cropper 1996, S. 262 f. Da Poussin jedoch zur selben Zeit auch vielfigurige Historienbilder malte, scheint diese Erklärung wenig plausibel. Vgl. etwa Kalinsky 1990, S. 73.

23 Dem widerspricht meines Erachtens nicht der Umstand, dass sich Poussin bei der Gestaltung des Gesichts der Mutter am Vorbild der tragischen Maske orientierte; vgl. Wittkower 1963, S. 44.



13 Peter Paul Rubens: *Der bethlehemitische Kindermord*, um 1636/38, Öl auf Holz, 198,5 x 302,2 cm, München, Alte Pinakothek.

wenngleich auf menschenverachtende und grausame Weise – ausführende Organe sind, führt Poussin die Tat eines Einzelnen vor Augen, dessen Anspannung, Entschlossenheit und Zorn an seiner Physiognomie ablesbar werden. Zudem entrückt Poussin die Szene durch ihre radikale Isolierung nicht nur der ikonografischen Tradition, sondern auch dem heilsgeschichtlichen Kontext, in dem sie steht. Nichts lädt dazu ein, beim Blick auf das Morden des Soldaten entweder an den Befehl des Herodes oder aber an die Erfüllung der Prophetie des Jeremia zu denken. So sehr der Betrachter auch darum weiß, dass der Kindermord – ähnlich wie später die Passion Christi – eine unabwendbare Etappe der christlichen Heilsgeschichte markiert, rückt dieses Wissen doch angesichts der verstörend ungewöhnlichen Darstellung und der fast greifbaren Nähe des mörderischen Aktes in den Hintergrund. Erst wenn der Blick auf die schmale Seitenwunde des Säuglings fällt, wird der Betrachter dazu angeregt, sich den Vorgriff auf den Kreuzestod und damit den umfassenden heilsgeschichtlichen Rahmen des Ereignisses in Erinnerung zu rufen.

Die Konzentration und Isolation dieser einen Szene erhöht nicht nur die Bereitschaft, den Schmerz der Mutter nachzuvollziehen und mit ihr zu fühlen, sondern lässt den Mord auch als eine Tat erscheinen, für die nicht zuletzt der Soldat selbst verantwortlich ist und die ihm zugerechnet werden kann. Poussin scheint sich gezielt darum bemüht zu haben, die vertrauten Erklärungsmuster dieses Ereignisses zu suspendieren, um dessen Brutalität überhaupt erst erfahrbar zu machen. Es ist daher auch nur konsequent, wenn er auf jene Engel verzichtet, die etwa in den

Bildern von Reni und Rubens die Seelen der unschuldig ermordeten Kinder mit Märtyrerpalmen oder Kränzen im Himmel empfangen.

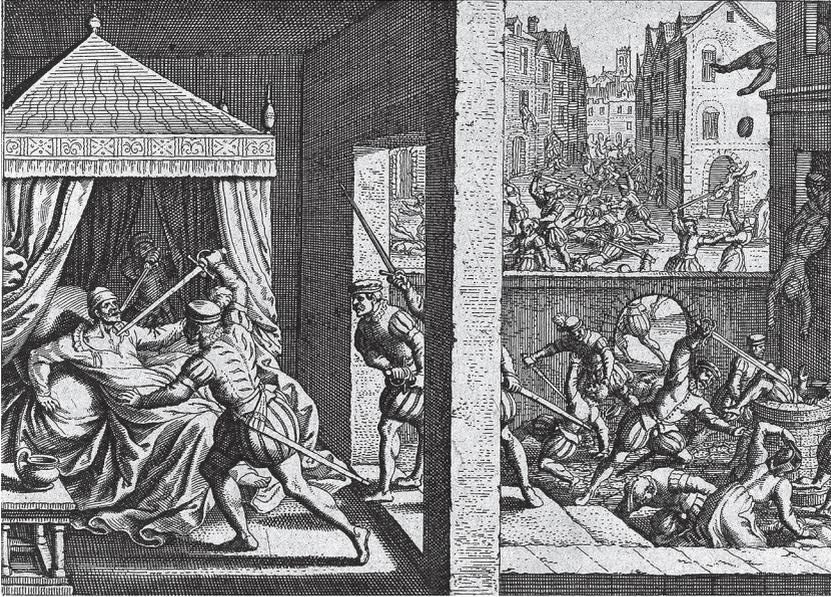
Diese Individualisierung und tendenzielle Dekontextualisierung des grausamen Geschehens ist – die Seitenwunde des Säuglings zeigt es bereits an – keineswegs als Profanierung eines durch und durch religiösen Sujets zu bewerten. Die christliche Heilsgeschichte bleibt verbindlich, und dennoch ist das Bild noch nicht angemessen verstanden, wenn das Dargestellte mit ihr erklärt wird. Die gegen jede Konvention verstößende Fokussierung signalisiert indes, dass sich das Bild nicht darin erschöpft, als Erinnerung an ein längst vergangenes Ereignis zu dienen.

Poussins Form der Darstellung des Kindermords könnte sich daher auch daraus erklären, dass seine Zeitgenossen blutige Massaker keineswegs nur aus biblischen Erzählungen kannten. Von 1562 bis 1598 war Frankreich von den Religionskriegen, in denen sich religiöse mit politischen Fragen verbanden und Hugenotten gegen Katholiken kämpften, in Aufruhr versetzt und erschüttert worden. Einen grausamen Höhepunkt hatten diese Auseinandersetzungen 1572 in der sogenannten Bartholomäusnacht gefunden, einem Massaker, bei dem vermutlich mehrere Tausend Protestanten in Paris, aber auch in zahlreichen Städten der Provinz ihr Leben verloren.<sup>24</sup> Der Nacht vom 23. auf den 24. August 1572, die nicht zuletzt durch zahlreiche bildliche Darstellungen (Abb. 14) in das kollektive Gedächtnis einging, waren bereits andere gewaltsame Blutbäder, etwa das Massaker von Wassy (1562) vorausgegangen; weitere Pogrome sollten ihr folgen.

Obwohl Poussin in der Friedensperiode unter der Herrschaft von Henri IV aufwuchs, müssen ihm die Religionskriege der vorangegangenen Jahrzehnte bekannt gewesen sein. Sein eigener Vater hatte, wenn wir Giovan Pietro Belloris Biografie von Poussin folgen dürfen, in den Religionskriegen Heinrich von Navarra, also dem späteren Henri IV, als Soldat gedient und sich erst danach in der Doppelstadt Les Andelys, dem Geburtsort Nicolas Poussins, niedergelassen (vgl. Bellori/Borea 2009, S. 421 f.; Thuillier 1988, S. 31–39). Die Erinnerung an die Ereignisse vor dem Edikt von Nantes im Jahr 1598 wurden zweifelsohne wieder geweckt, als in den Jahren von 1621 bis 1629 erneut Rebellionen von Hugenotten ausbrachen. Auch hier kam es – insbesondere nach Belagerungen protestantischer Städte – zu mehreren Massakern (etwa 1622 in Nègrepelisse und 1629 in Privas). Angesichts der teils drohenden, teils realen Präsenz religiös motivierter Auseinandersetzungen in Frankreich und der erschreckenden Anzahl unkontrollierter Gewaltausbrüche, die damit einhergingen, dürften Poussin und seine Zeitgenossen die biblische Erzählung vom bethlehemitischen Kindermord nicht nur als längst vergangenes Ereignis der Heilsgeschichte gelesen haben.

Wie Poussin über die unheilvolle Verbindung von Religion, Politik und Gewalt dachte, die sich in den 1620er-Jahren erneut in Frankreich bemerkbar machte, ist

<sup>24</sup> Zu den früh einsetzenden Versuchen, die Opferzahlen zu bestimmen, vgl. Garloff/Steiner 2008.



14 Unbekannter Stecher: *Das Attentat auf Gaspard de Coligny und die Bartholomäusnacht*, Kupferstich und Radierung, 11,5 x 17 cm, Chantilly, Musée Condé.

nicht überliefert, da die uns bekannte Korrespondenz des Malers erst später einsetzt. In Ansätzen nachvollziehbar ist Poussins Haltung zu der 1648 ausbrechenden Fronde, in deren Zentrum allerdings nicht mehr religiöse, sondern politische Fragen standen, insbesondere das Verhältnis zwischen der königlichen Zentralgewalt, den sogenannten *Parlements* und dem Adel. Mit ihren zahlreichen Aufständen und bürgerkriegsartigen Situationen muss die bis 1653 andauernde Fronde Zeitgenossen an die traumatischen Religionskriege erinnert haben. Poussin verfolgte die Konflikte aus sicherer Distanz in Rom, beobachtete dabei aber mit Sorge, dass wichtige Förderer und Auftraggeber in Frankreich in die Ereignisse verstrickt wurden.

Bemerkenswert ist die Haltung Poussins zur Fronde, die sich in seinen Briefen aus diesen Jahren artikuliert: Zwar kommentiert er durchaus auch konkrete politische Ereignisse und gibt sich dabei als Kritiker des Kardinals Mazarin zu erkennen (vgl. Bruhn 2000, S. 109; Olson 2002, S. 77–80). Doch äußert sich in seinen Briefen zugleich eine distanzierte Haltung, die nicht darauf drängt, für eine Position Partei zu ergreifen und ihr blind zu folgen. Poussin versteht sich offenkundig vielmehr als selbstständig denkenden und abwägenden Beobachter, der die Fronde zum Anlass für eine allgemeine Zeitkritik nimmt. An Paul Fréart de Chantelou schreibt er am 17. Januar 1649, es sei ein Glück, in einem Jahrhundert zu leben, in dem sich derart vieles ereigne, vorausgesetzt man beobachte das Geschehen von sicherer, bequemer

Warte («pourvu que l'on puisse se mettre à couvert en quelque petit coin pour pouvoir voir la comédie à son aise», Poussin/Blunt 1964, S. 135). Der Gedanke mag angesichts der Fronde Ausdruck zynischer Ironie sein, zeugt aber zugleich von dem Willen, mit der Distanz auch die eigene Unabhängigkeit zu wahren. Es sind solche Bemerkungen, die Anthony Blunt dazu veranlassten, Poussin als Vertreter eines christlichen Neo-Stoizismus zu charakterisieren, der bewusst Abstand zum öffentlichen, politischen Leben halte (vgl. Blunt 1967, S. 157–176). Die Frage, inwiefern dem Maler tatsächlich eine intensive Beschäftigung mit antiken und neuzeitlichen Stoikern unterstellt werden kann, ist in der Forschung seither kontrovers diskutiert worden (vgl. Carrier 2009). Unbenommen davon stellt sich Poussin jedoch in seinen Briefen als ein unabhängiger, kritischer Denker dar, der Scheinevidenzen in Frage stellt und ideologisch motivierte Positionierungen meidet.

Poussins Gemälde in Chantilly legt einen ähnlichen Blick auf die Erzählung vom Kindermord in Bethlehem nahe: Im Zentrum stehen nicht Aspekte, die aus der Bibel und der ikonografischen Tradition vertraut sind, etwa die hohe Zahl der Opfer oder der Befehl des Herodes. Mit der starken Reduktion und Fokussierung des Dargestellten verlangt das Bild dem Betrachter vielmehr einen anderen Blick ab, der hinter die vermeintlich bekannte Geschichte zurücktritt und vor allzu raschen Erklärungen einhält. So sehr das blutige Massaker auch im Plan der Heilsgeschichte unabwendbar erscheinen musste, rückt Poussin die Tat eines einzelnen Soldaten so nachdrücklich in den Vordergrund, dass dessen individuelles Handeln reflektierbar und kritisierbar wird. Damit ist sichergestellt, dass das Skandalon des brutalen, durch nichts zu rechtfertigenden Kindermordes nicht allzu rasch zur bloßen biblischen Episode verblasst. Dass es – wie in den französischen Religionskriegen – religiöse Rechtfertigungen für Gewalt oder – wie beim bethlehemitischen Kindermord – einen umfassenden göttlichen Heilsplan geben mag, nimmt der Gewalt selbst nichts von ihrer Anstößigkeit und Fragwürdigkeit. Poussins ungewöhnliche Inszenierung des biblischen Massakers macht darauf unmissverständlich aufmerksam.

## Präsenz und Reflexion

Die im Bild gezeigte Architektur und die Bekleidung der Figuren zeigen deutlich an, dass sich die grausame Szene in längst vergangenen Zeiten, in der Antike, abspielt. Dennoch geht mit der nahsichtigen Darstellung, die sich fast ausschließlich auf eine Figurengruppe konzentriert und dem Betrachter kaum Raum für einen schweifenden Blick lässt, eine Aktualisierung einher. Der gewaltsame Mord gewinnt eine verstörende Präsenz und rückt dem Rezipienten unangenehm nahe. Damit wird nicht zuletzt die Rolle des Betrachters fraglich und fragwürdig, der aus der Untersicht und in beinahe greifbarer Nähe zum Geschehen Zeuge des Mordes wird: Muss er

sich selbst als weiteres potenzielles Opfer begreifen oder wird er – zumindest durch den Verzicht auf ein Eingreifen – in die Gruppe der Täter eingereiht?

Im Gemälde selbst findet sich eine Figur, die dem Betrachter gleichsam als Rollenmuster dienen kann. Durch die Beine des Soldaten hindurch erblickt er eine Mutter, die von der Mordszene abgewandt ist, aber den Kopf nochmals zu ihr zurückwendet. Wie dem Betrachter bietet sich auch ihr das grausame Ereignis aus der Untersicht dar, und wie der Betrachter kann auch sie ihren Blick kaum davon lösen. Mit dieser Figur, die in der Vorzeichnung Poussins (Abb. 9) noch fehlt, verbindet den Betrachter aber mehr als die ähnliche Positionierung zur zentralen Szene. Indem die grünlich gekleidete Frau in die Richtung des Soldaten schaut, trifft ihr Blick durch die Beine des Soldaten hindurch zugleich den Betrachter. Ganz unwillkürlich wird auf diese Weise eine Dynamik von Blick und Gegenblick angestoßen. Der Betrachter vor dem Bild kommt nicht umhin, sich selbst angeblickt zu fühlen und damit auch über seine eigene Rolle und Position im Geschehen nachzudenken. Während das Bild mit der nahsichtigen und dramatischen Präsentation der zentralen Figurengruppe zunächst ganz darin aufzugehen scheint, den Kindermord möglichst drastisch zu vergegenwärtigen und sich selbst als Bild, als menschliches Artefakt eher vergessen zu machen, erweist sich die zurückblickende Mutter im Hintergrund als Figur der Reflexivität. Mit ihr wird die Frage aufgeworfen, was es heißt, Zeuge und Zuschauer eines solchen Gewaltaktes zu sein.

Die bloße Versenkung in das dargestellte Ereignis wird von Poussins Gemälde noch auf andere Weise durchbrochen. So sehr es auch darum bemüht ist, den Kindermord nachdrücklich und wirkungsvoll zu vergegenwärtigen, gibt es sich doch auch sogleich als hoch artifizielle, ästhetisch durchdachte Komposition zu erkennen, in der kein Detail verzichtbar oder belanglos anmutet. Mehr noch: Poussins Gemälde verweist insbesondere mit seinen Figuren auf andere Bilder und Skulpturen und damit über den dargestellten Moment hinaus. In der kunsthistorischen Forschung sind bereits viele mögliche Vorbilder angeführt worden, auf die Poussin sich bezogen haben könnte: Die rechts aus dem Bild fliehende, blau gekleidete Mutter könnte einer Figur aus der berühmten antiken Niobidengruppe (Abb. 15) entlehnt worden sein (vgl. Bättschmann 1982, S. 30; Suthor 2011, S. 319). Als Vorlage für diese Figur wurde aber auch eine Zeichnung nach einem Relief einer Bacchantin (Abb. 16) diskutiert, deren Zuschreibung an Poussin allerdings umstritten ist.<sup>25</sup> Die im Hintergrund rechts in Rückenansicht zu sehende Mutter mit Kind dürfte eine Figur aufgreifen, die in Raimondis Stich nach Raffael am linken Bildrand dargestellt ist (vgl. Bättschmann 1982, S. 31). Das zentrale Umklammerungsmotiv ist ebenfalls als Rückgriff auf die

25 Vgl. Thompson 1993, S. 10–13. Gegen eine Zuschreibung dieser Zeichnung an Poussin votierten Rosenberg/Prat 1994, *Dessins*, Bd. 2, S. 904, Kat.-Nr. R 494. – Wittkower 1963, S. 44, verwies auf einen Medea-Sarkophag als mögliche Vorlage; vgl. auch Suthor 2011, S. 320.



15 François Perrier: *Tochter der Niobe* [nach der antiken Skulpturengruppe], Radierung. Aus: François Perrier: *Segmenta nobilium signorum et statuarum*. Rom: de Rubéis 1653.



16 Umkreis des Nicolas Poussin: *Relief einer Bacchantin*, Feder und Pinsel in Braun, 24 x 16,7 cm, London, British Museum.



17 Richard Collin: *Paetus und Aria*, nach Joachim von Sandrart, 1676, Kupferstich, 31,8 x 20,5 cm (Platte).

Niobidengruppe, in diesem Fall als Orientierung an der Mittelfigur der Niobe und ihrer Tochter, verstanden worden (vgl. Suthor 2011, S. 320f.). Und für den zum Schwerthieb ausholenden Soldaten – vor allem für dessen Beinstellung – hat Nicola Suthor die antike Skulptur des sogenannten Paetus (Abb. 17) als mögliches Vorbild angeführt (Suthor 2011, S. 321f.). Damit dürfte das Repertoire möglicher Bezugnahmen keineswegs erschöpft sein. Gerade für das zuletzt genannte Detail lassen sich auch andere potenzielle Anregungen anführen, denn dieselbe charakteristische Beinstellung



18 Matthäus Merian d. Ä.: *Das sogenannte Massaker von Jamestown am 22. März 1622*, Radierung. Aus ders.: *Dreyzehender Theil Americae, das ist: Fortsetzung der Historien von der Newen Welt*. Frankfurt a. M.: Rötel [Druck], Merian 1628.

findet sich im Vordergrund der Darstellung eines Massakers, das Poussin und seine Zeitgenossen in den 1620er-Jahren beschäftigt haben dürfte. Am 22. März 1622 waren bei Jamestown in Virginia über 300 Siedler Opfer eines Angriffs der Powhats geworden. Der als Massaker bezeichnete Überfall wurde nicht zuletzt durch Bilder, darunter eine Radierung, die Matthäus Merian für den 13. Teil der *America* schuf (Abb. 18), in Europa bekannt.<sup>26</sup> Merians Radierung zeigt vorne links seitlich des Tisches einen Eingeborenen, der im Begriff ist, einen Siedler zu erdolchen und dessen Beinstellung in hohem Maße der des Soldaten in Poussins Bild ähnelt.

Inwiefern solche Entlehnungen von den zeitgenössischen Betrachtern bemerkt und reflektiert werden konnten, lässt sich im Einzelfall nur schwer bestimmen, zumal die Kenntnis der Vorlagen, die von der Forschung angeführt wurden, keineswegs für die meisten zeitgenössischen Betrachter vorausgesetzt werden kann. Wenngleich einiges dafür spricht, dass zumindest der Zitatcharakter solcher Figuren

26 Die Radierung von Merian wurde mehrfach verwendet: u. a. auch für Gottfried 1631, S. 559.



19 Nicolas Poussin: *Das Reich der Flora*, 1631, Öl auf Leinwand, 131 x 181 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.

auffällig werden sollte,<sup>27</sup> musste damit nicht zwangsläufig eine präzise Identifizierung der Quelle einhergehen. Da Poussin gerade auch auf entlegene, keineswegs kanonische Werke der antiken und nach-antiken Kunst zurückgriff, kann also nicht davon ausgegangen werden, dass er von den Betrachtern seiner Bilder stets die Kenntnis der Vorlagen erwartete. Derartige Anleihen lassen sich daher nicht im strengen Sinne als Zitate oder Allusionen verstehen, mit denen sich die konkrete Referenz auf ein bestimmtes Werk verbindet.

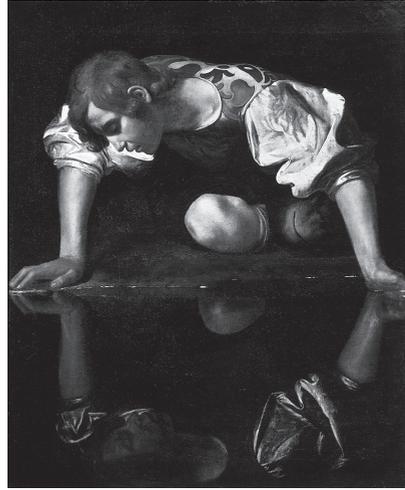
Das gilt auch für eine weitere mögliche Entlehnung, die bisher in der Forschung unbeachtet blieb:<sup>28</sup> Denn die ebenso ungewöhnliche wie kunstvolle Figur des Sol-

27 Richard Neer hat ganz in diesem Sinne das Zitieren selbst als ein grundlegendes Problem und Thema von Poussins Kunst bezeichnet. Poussin, so Neer, greife nicht nur auf Vorbilder zurück, sondern reflektiere mit seiner Praxis des Zitierens zugleich, dass Bilder immer schon in früheren Bildern verankert sind. Vgl. Neer 2006/07, S. 298: «Indeed, citation – the routing of pictures through other, prior images – constitutes a central drama of his art. Regardless of the commission, Poussin returns continually to the question of how properly to acknowledge the past, and tradition – and, indeed, the *given-ness* of pictorial depiction itself. His programmatic and often polemical classicism needs to be seen in terms of an ongoing interrogation of depiction and citation, of depiction as citation.» – Für den weiteren Kontext vgl. auch Loh 2004.

28 Soweit ich sehe, hat allein Hubert Damisch in einer Fußnote knapp darauf hingewiesen, dass Poussins Soldat dem Narziss Caravaggios ähnelt; vgl. Damisch 1976, S. 132, Anm. 5.

daten, an der insbesondere die gebeugte und ins Profil gedrehte Darstellung von Oberkörper und Kopf auffällt, findet sich mindestens ein weiteres Mal im Werk des französischen Malers. In spiegelverkehrter Ausrichtung hat Poussin diese Figur, nun allerdings kniend, an prominenter Stelle in sein Gemälde *Das Reich der Flora* (Abb. 19) eingefügt, um vor Augen zu führen, wie Narziss sich fasziniert in sein Spiegelbild versenkt.<sup>29</sup> Wie beim Soldaten im Gemälde von Chantilly wird auch hier der Oberkörper von Narziss weitgehend entkleidet gezeigt, und in beiden Bildern werden die Figuren in einem Moment höchster Konzentration dargestellt. Das heute in Dresden verwahrte Bild lässt sich zuverlässig auf das Jahr 1631 datieren, als Poussin es für den Diamantenhändler (oder eher Hehler) Fabrizio Valguarnera schuf. Wie auch immer man sich im anhaltenden Streit um die richtige Datierung des Gemäldes in Chantilly entscheidet – die Vorschläge reichen von 1624/25 über 1628/29 bis hin zu Datierungen um 1632 oder 1634/35 – lagen zwischen der Arbeit an den beiden Bildern allenfalls wenige Jahre.<sup>30</sup> Innerhalb kurzer Zeit hat Poussin mithin eine ziemlich außergewöhnliche Figurenerfindung gleich zweimal eingesetzt.

Die Idee dazu könnte er einem anderen Maler entlehnt haben: Über Caravaggio soll Poussin einmal gesagt haben, er sei «auf die Welt gekommen, um die Malerei zu zerstören» («M. Poussin [...] ne pouvoit rien souffrir du Caravage, et disoit qu'il estoit venu au monde pour détruire la Peinture», Félibien 1688, S. 12).<sup>31</sup> Dennoch



20 Caravaggio (oder Giovanni Antonio Galli, genannt lo Spadarino?): *Narziss*, 1598/99(?), Öl auf Leinwand, 113 x 95 cm, Rom, Galleria nazionale d'arte antica, Palazzo Barberini.

29 Zum Dresdner *Reich der Flora* vgl. u. a. Rosenberg/Prat 1994, *Poussin*, S. 203–205, Kat.-Nr. 44; Winner 1996 und Freedberg 1996.

30 Eine sehr frühe Datierung auf die Jahre 1624/25 hat Jacques Thuillier 1994, S. 244, Kat.-Nr. 19, vertreten. Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat datieren das Gemälde auf 1627/28; vgl. Rosenberg/Prat 1994, *Chantilly*, S. 50 f.; Anthony Blunt bevorzugte die Datierung auf 1628/29; vgl. Blunt 1966, S. 47 f. Konrad Oberhuber vertrat eine Datierung in das Jahr 1630; vgl. Oberhuber 1988, S. 236, 285. Alain Mérot ordnete das Gemälde in die Zeit um 1630 ein; vgl. Mérot 1990, S. 52. Doris Wild setzte die Entstehung des Bildes nicht vor 1630, eher um 1634/35 an; vgl. Wild 1980, Bd. 2, S. 59, Kat.-Nr. 59. Elizabeth Cropper und Charles Dempsey schlossen eine Entstehung des Bildes vor 1632 aus; vgl. Cropper/Dempsey 1996, insb. S. 253–256, 278; für eine späte Datierung auf 1634/35 sprach sich auch Ebert-Schifferer 1996, S. 340–342, aus.

31 Poussins vielzitierte Äußerung bot den Ausgangspunkt für Marin 2003.

könnte in diesem Fall ausgerechnet Caravaggio (oder dessen unmittelbares Umfeld) die Anregung zu der eigenwilligen Figurenerfindung gegeben haben. Dora Panofsky hat bereits 1949 darauf hingewiesen, wie stark Poussins Narziss im *Reich der Flora* einer anderen Narziss-Darstellung von Caravaggio oder seinem Umkreis (Abb. 20) ähnelt (vgl. Panofsky 1949, S. 115 f.).<sup>32</sup> Das heute im Palazzo Barberini befindliche Gemälde gilt in der Forschung oft als Werk Caravaggios, doch hat es immer wieder auch gewichtige Einwände gegen diese Zuschreibung gegeben.<sup>33</sup> Unzweifelhaft aber entstammt das vermutlich in den späten 1590er-Jahren entstandene Bild dem unmittelbaren Umfeld Caravaggios. Über die frühe Provenienz des 1913 von Roberto Longhi entdeckten Gemäldes lassen sich keine verlässlichen Angaben machen.<sup>34</sup> Doch legt der hochgradig selbstreflexive, metapikturale Charakter des Werkes nahe,<sup>35</sup> dass es für einen gebildeten römischen Sammler entstand und als Beitrag zu künstlerischen Debatten auch anderen Malern, zum Beispiel Domenichino, zugänglich war.<sup>36</sup> Für Poussins Kenntnis des Gemäldes sprechen die Übereinstimmungen zwischen Caravaggios Narziss und den genannten Figuren in Poussins Bildern. Wie im Werk von Caravaggio zeigt Poussin im *Bethlehemitischen Kindermord* und im *Reich der Flora* den Kopf des Soldaten nach unten geneigt und im strengen Profil. Besonders auffällig ist zudem, dass Kopf und linke Schulter in beiden Fällen eine Waagerechte bilden, sodass die rechte Schulter vollkommen verdeckt ist. Auch die Führung des linken Armes ist weitgehend übereinstimmend; in Poussins *Kindermord* ist er nur um wenig höher situiert als in Caravaggios Bild, dem die Narziss-Figur im *Reich der Flora* noch stärker ähnelt. Der Blick auf das caravageske Gemälde vermag nicht zuletzt auch die unmotiviert ausladende Haltung des rechten Armes von Narziss im Dresdner Gemälde zu erklären. Einiges spricht daher für die Hypothese, dass Poussin im *Kindermord* ebenso wie im *Reich der Flora* eine Anregung Caravaggios oder seines Umfeldes aufgegriffen hat.

Wie Donald Posner an einem anderen Beispiel gezeigt hat, wäre eine solche Caravaggio-Rezeption bei Poussin keineswegs vollkommen singulär (vgl. Posner 1965;

32 Gegen den Vorschlag, eine direkte Rezeption von Caravaggios Bild durch Poussin zu vermuten, ließe sich allenfalls einwenden, dass eine ähnliche Figur schon vorgeprägt ist in einem Stich (Vignette) von Tommaso Barlacchi; vgl. Mellini 1977, S. 392, Anm. 11, und S. 410. Vgl. auch Costrini 2003, S. 46 f.

33 Vgl. Mochi Onori / Vodret 2008, S. 283 (Caravaggio); vgl. ferner Cinotti 1983, S. 518 f., Papi 2003, S. 155–160, Kat.-Nr. 35, Vodret 1995, Stefani 2006, S. 74 f.

34 Für einige Hypothesen vgl. Vodret 1989, S. 224.

35 Das Gemälde ist verschiedentlich auf Leon Battista Albertis Traktat *De pictura* bezogen worden, in dem Narziss als «Erfinder der Malkunst» bezeichnet wird; vgl. etwa Fried 2010, S. 134–139, und Kruse 1999. – Eine ausführliche Deutung von Caravaggios Bild im Vergleich mit Poussins *Narziss und Echo* (Paris, Musée du Louvre) bietet Damisch 1976; vgl. auch zuletzt (mit weiterer Literatur) Koering 2014.

36 Vodret 1995, S. 173 f., verweist u. a. darauf, dass Domenichino die Narziss-Figur in einem Fresko für die Loggia del giardino des Palazzo Farnese aufgegriffen zu haben scheint: «Derivazioni che dimostrano che il quadro era ben noto a Roma e divenne presto un modello per altri pittori».

Neer 2006/07, S. 305–311). Ungeachtet seines späteren Verdikts scheint der französische Maler das Werk des Italieners durchaus im Blick gehabt zu haben. Ist man erst auf derartige Entlehnungen aufmerksam geworden, so drängen sich bald weitere mögliche Anleihen auf: Das Motiv des Zerrens an den Haaren erinnert an zahlreiche Darstellungen von David mit dem Haupt des Goliath, die Caravaggio und Maler aus seinem Umkreis geschaffen haben;<sup>37</sup> und der auf dem Boden liegende Säugling lässt an Caravaggios Darstellungen des *Amorino dormiente* denken.<sup>38</sup>

Was aber folgt aus der hier erwogenen Rezeption von Caravaggios Narziss-Figur für das Verständnis von Poussins Gemälde? Dass der französische Maler die Betrachter seines Bildes an das Gemälde von Caravaggio (oder aus dessen Umkreis) erinnern wollte, ist eher unwahrscheinlich. Eine solche Hypothese ließe sich allenfalls in Betracht ziehen, wenn Poussin verlässlich davon ausgehen durfte, dass zumindest der Auftraggeber seines Bildes das caravaggeske Werk kannte. Für den Bezug zwischen der Darstellung des Kindermordes und dem *Reich der Flora* gilt Ähnliches: Selbst wenn Poussin den *Bethlehemitischen Kindermord* erst nach der Vollendung des heute in Dresden verwahrten Bildes gemalt haben sollte, kann er kaum davon ausgegangen sein, dass sich die Betrachter seines Gemäldes an die Narziss-Figur im *Reich der Flora* erinnert fühlten. Folgt man der hier vorgeschlagenen Hypothese einer Entlehnung der Narziss-Figur durch Poussin, so ist diese Anleihe daher wohl nicht als eine Allusion zu werten, die vom Betrachter erkannt und reflektiert werden sollte. Sie gibt vielmehr einen punktuellen Einblick in einen wichtigen Moment des Werkprozesses. Wenn Poussin tatsächlich in der Figur des Soldaten eine Darstellung von Narziss – sei es die Figur des caravaggesken Bildes, sei es den Narziss aus dem eigenen *Reich der Flora* – aufgegriffen hat, so äußert sich darin erneut sein Interesse, den mordenden Soldaten nicht bloß auf die Rolle eines reinen Befehlsempfängers zu reduzieren, sondern als ein Individuum zu charakterisieren, dessen Handeln reflektierbar und kritisierbar ist. Denn was der Soldat des *Kindermordes* mit dem selbstbezogenen und selbstverliebten Narziss teilt, ist eine Form der Konzentration, die für jede Ansprache unempfänglich ist. Beide Figuren, der Soldat ebenso wie Narziss, sind blind und taub für Mitmenschen. Sie verweigern sich, andere anzublicken und auf deren Blick zu antworten; sie entziehen sich damit elementaren Situationen von Sozialität und Humanität. Es ist diese Verweigerung, die erst die rohe Gewalt, mit der das Bild des Kindermordes konfrontiert, möglich macht.

Im Zuge der Aneignung der caravaggesken Narziss-Figur könnte sich für Poussin daher sein zentrales Anliegen weiter geklärt haben, das auch der ungewöhnlichen Reduktion der dargestellten Szene auf wenige Figuren zugrunde liegt. Denn

37 Vgl. insb. Caravaggio: *David mit dem Haupt des Goliath*, 1609/10[?], Öl auf Leinwand, 125 x 101 cm, Galleria Borghese; dazu Spinosa et al. 2005, S. 137–139.

38 Vgl. Caravaggio: *Der schlafende Amor*, 1608, Öl auf Leinwand, 72 x 105 cm, Florenz, Galleria Palatina; dazu Spinosa et al. 2005, S. 116–118.

die drastische Zuspitzung der Darstellung und die Konfrontation mit dem Gegenblick der nach hinten laufenden Mutter erzwingt vom Betrachter eine Haltung, die sich von der grausamen Konzentration des Soldaten ebenso grundsätzlich unterscheidet wie von der selbstbezogenen Versenkung des Jünglings Narziss. Poussins Gemälde lädt nicht dazu ein, sich wie Narziss allein mit sich selbst zu befassen, sondern konfrontiert mit einer grausamen Situation, um dabei auch zu einer Reflexion des eigenen Blicks und der eigenen Involviertheit aufzufordern. Der Betrachter von Poussins Bild ist dabei keineswegs darauf angewiesen, die Entlehnung der Narziss-Figur zu erkennen und bewusst nachzuvollziehen. Von zentraler Bedeutung ist indes die Figur der zurückblickenden Mutter, die zwar nur in weiter Entfernung zu sehen ist, aber auf der Bildfläche in die unmittelbare Nähe des Soldaten gerückt wird. In ihrem Blick und ihrer Platzierung zum zentralen Geschehen spiegelt sich die Rolle des Betrachters. In dieser Spiegelung erkennt jedoch der Betrachter – anders als im Narziss-Mythos – nicht sich selbst, sondern ein potenzielles weiteres Opfer des Massakers und zugleich eine Beobachterin, die selbst Teil des Geschehens ist. Statt den Bildbetrachter wie im Fall von Narziss in ein Begehren zu verstricken, das den Bildstatus der Spiegelung völlig außer Acht lässt und vergessen macht, verlangt uns der Gegenblick der Mutter eine klare Positionierung ab und regt zugleich eine Reflexion dieser Position an. Damit erweisen sich die zurückblickende Mutter als die eigentliche Gegenfigur zum Soldaten und die Überkreuzung von Blick und Gegenblick als programmatische Alternative zur Abschottung des Blicks, die den Mörder unempfänglich macht für jede humane Intervention.

## Das Bild als Frage

Auf gleich mehrfache Weise bricht Poussins Gemälde mit vertrauten Konventionen – und zwar sowohl mit der Ikonografie des bethlehemitischen Kindermords als auch mit den gewohnten Bildformeln von Gewaltdarstellungen. Sein Bild beschränkt das biblische Geschehen, dessen grausame Pointe in der massenhaften Ermordung namenloser Kinder liegt, auf einen einzigen Tötungsakt und rückt so den Soldaten als ein Individuum ins Zentrum, das nicht mehr darauf reduziert werden kann, lediglich die ausführende Hand eines königlichen Befehls oder eines heilsgeschichtlichen Plans zu sein. Was zunächst als eine Strategie erscheinen mag, um dem Betrachter das Geschehen wirkungsvoller zu vergegenwärtigen und ihn unmittelbar in die Nähe des Gewaltaktes zu rücken, erweist sich bei genauerer Betrachtung als eine Aufforderung, nach der Rolle des Rezipienten zu fragen. Denn neben der Rolle des Mörders wandelt sich auch die des Betrachters, der sich direkt aus dem Bild heraus angeblickt fühlt. Er wird nicht nur adressiert, um sein Mitleid einzufordern. Vielmehr regt der Gegenblick der Mutter im Hintergrund zu einer Reflexion darüber an, was es heißt, einem brutalen Gewaltakt zuzuschauen. Angesichts

der Gewaltausbrüche während der französischen Religionskriege und im Zuge der Auseinandersetzungen der 1620er-Jahre sowie in Anbetracht von Berichten über Massaker durch osmanische Truppen oder amerikanische Eingeborene musste sich diese Frage für Poussin und seine Zeitgenossen in besonderem Maße stellen.

Auf den ersten Blick mag Poussins Gemälde wie eine dramatische Zuspitzung erscheinen, der es allein um Effekt zu tun ist. Bei näherer Betrachtung aber erweist sich seine Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes als ein Bild, das nicht eine fragwürdige Faszination stiften soll, sondern zum Nachdenken über den Status von Bildern der Gewalt auffordert. Was heißt es, einem Gewaltakt als Zuschauer beizuwohnen? Poussin stellt diese Frage mit allem Nachdruck. Sie gestellt zu haben, ist vielleicht wichtiger, als auf sie abschließend zu antworten.

### Literaturverzeichnis

- Anter, Andreas (2013): *Theorien der Macht zur Einführung*. 2. Aufl. Hamburg: Junius.
- Badt, Kurt (1969): *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Bd. 1: Text. Köln: DuMont.
- Baldriga, Irene / Danesi Squarzina, Silvia: «François Perrier. *Der Tod des Cicero*». In: Danesi Squarzina, Silvia (Hg.) (2001): *Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie* [Katalog Gemäldegalerie Berlin]. Mailand: Electa, S. 344–347.
- Bätschmann, Oskar (1982): *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*. München: Prestel.
- Bellori, Giovan Pietro (2009): *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Hg. von Evelina Borea. Turin: Einaudi.
- Bibel, Die (1980). Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Stuttgart: Katholische Bibelanstalt.
- Blunt, Anthony (1966): *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*. London: Phaidon.
- Blunt, Anthony (1967): *Nicolas Poussin. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1958* [2 Bde.: Text und Tafeln]. London: Phaidon.
- Blunt, Anthony (1973), «Poussin's *Death of Germanicus* Lent to Paris». In: *Burlington Magazine* (115), Nr. 845, S. 533 f.
- Brück, Werner (2014): *Wie erzählt Poussin? Proben zur Anwendbarkeit poetologischer Begriffe aus Literatur- und Theaterwissenschaft auf Werke der bildenden Kunst. Versuch einer «Wechselseitigen Erhellung der Künste»*. Norderstedt: BoD.
- Bruhn, Matthias (2000): *Nicolas Poussin. Bilder und Briefe*. Berlin: Reimer.
- Carrier, David (2009): «Anthony Blunt's Poussin». In: *Word & Image* (25), Heft 4, S. 416–426.
- Caruso, Carlo (2005): «Un'ipotesi per *La strage degli innocenti* di Nicolas Poussin (Chantilly, Musée Condé)». In: *Aprosianna. Rivista annuale di studi barocchi* (13), S. 17–26.
- Cinotti, Mia (1983): *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*. Bergamo: Bolis.
- Costrini, Amy Marie (2003): *Nicolas Poussin's «Realm of Flora». Painted Poetry in Seventeenth-Century Rome*. Master-Thesis. Athens, GA: Duke University. [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/costrini\\_amy\\_m\\_200312\\_ma.pdf](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/costrini_amy_m_200312_ma.pdf); letzter Zugriff: 18.7.2017.
- Cropper, Elizabeth (1996): «Ritorno al crocevia». In: Olivier Bonfait et al. (Hg.): *Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliothèque Hertziana*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, S. 256–270.
- Cropper, Elizabeth / Dempsey, Charles (1996): *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

- Damisch, Hubert (1976): «D'un Narcisse l'autre». In: *Nouvelle revue de psychanalyse* (13), S. 109–146.
- Danesi Squarzina, Silvia (2003): *La collezione Giustiniani*, 3 Bde. Turin: Einaudi.
- Danesi Squarzina, Silvia (Hg.) (2001): *Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie* [Katalog. Gemäldegalerie Berlin]. Mailand: Electa.
- Ebert-Schifferer, Sybille (1996): «L'expression contrôlée des passions. Le rôle de Poussin dans l'élaboration d'un art civilisateur». In: Olivier Bonfait et al. (Hg.): *Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, S. 329–352.
- Faber, Karl Georg / Meier, Christian / Ilting, Karl-Heinz (1982): «Macht, Gewalt». In: Brunner, Otto / Conze, Werner / Koselleck, Reinhart (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 817–935.
- Félibien, André (1688): *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Bd. 2. 2. Aufl. Paris: Mabre-Cramoisy.
- Freedberg, David (1996): «Poussin, Ferrari, Cortone et l'Aetas Florea». In: Mérot, Alain (Hg.): *Nicolas Poussin (1594–1665). Actes du colloque au musée du Louvre*. Paris: Documentation Française, Bd. 1, S. 337–361.
- Fried, Michael (2010): *The Moment of Caravaggio*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Fumagalli, Elena (1994): «Poussin et les collectionneurs romains au XVIIe siècle». In: Rosenberg, Pierre / Prat, Louis-Antoine (Hg.): *Nicolas Poussin 1594–1665* [Katalog Grand Palais, Paris], Paris: Réunion des Musées Nationaux, S. 48–57.
- Garloff, Mona / Steiner, Benjamin (2008): «Wir erwarten nun, selbst diesem Holocaust anheim zu fallen». Die Opferzahlen der Bartholomäusnacht 1572». In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* (59), Heft 3, S. 153–168.
- Gottfried, Johann Ludwig (1631): *Neue Welt vnd Americanische Historie*. Frankfurt a. M.: Merian.
- Grautoff, Otto (1914): *Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben*, Bd. 1: *Geschichte des Lebens und des Werkes*, München: Müller.
- Grave, Johannes (2015): «Grenzüberschreitungen und trügerische Evidenzen. Nicolas Poussins *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe*». In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (42), S. 183–197.
- Imorde, Joseph (2004): *Affektübertragung*. Berlin: Mann.
- Kalinsky, Nicola (Hg.) (1990): *Courage and Cruelty. Le Brun's Horatius Coclès and The Massacre of the Innocents* [Katalog Dulwich Picture Gallery, London]. Sudbury: Lavenham.
- Keazor, Henry (1997): «Je n'ay plus assez de joye ni de santé pour m'engager dans ces sujets tristes». Gewaltdarstellungen in den Werken Nicolas Poussins vor und nach 1638». In: Meumann, Markus / Niefanger, Dirk (Hg.): *«Ein Schauplatz herber Angst». Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein, S. 170–187.
- Keazor, Henry (2003): «Esprit cartésien? Issues concerning the influence of Descartes on the works of Nicolas Poussin». In: *Word & Image* (19), Heft 3, S. 151–165.
- Kirchner, Thomas (1991): *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Mainz: Zabern.
- Klemm, Christian (1979): «Sandrart à Rome». In: *Gazette des Beaux-Arts* (93), S. 153–166.
- Klemm, Christian (1986): *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- Koering, Jérémie (2014): «Au miroir de Narcisse: la peinture de Caravage?». In: Beyer, Andreas / Gamboni, Dario (Hg.): *Poiesis. Über das Tun in der Kunst*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 95–108.
- Kruse, Christiane (1999): «Selbsterkenntnis

- als Medienerkenntnis. Narziss an der Quelle bei Alberti und Caravaggio». In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (26), S. 99–116.
- Lefrançois de Lalande, Joseph Jérôme (1769): *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Yverdon: F. B. de Félice.
- Lemoine, Annick / Christiansen, Keith (Hg.) (2016): *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio* [Katalog Metropolitan Museum, New York]. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.
- Loh, Maria H. (2004): «New and Improved. Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory». In: *Art Bulletin* (86), Heft 3, S. 477–504.
- Marin, Louis (2003): *Die Malerei zerstören*, Berlin: Diaphanes.
- Meier, Esther (2004): «Joachim von Sandrart's Lebenslauf. Dichtung oder Wahrheit?». In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (31), S. 205–239.
- Mellini, Gian Lorenzo (1977): «Momenti del Barocco. Lanfranco e Caravaggio». In: *Comunità. Rivista di informazione culturale* (177), S. 390–420.
- Mérot, Alain (1990): *Nicolas Poussin*, New York, NY: Abbeville.
- Mochi Onori, Lorenza / Vodret, Rossella (2008): *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico*. Rom: L'Erma di Bretschneider.
- Montagu, Jennifer (1994): *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Neer, Richard T. (2006/07): «Poussin and the Ethics of Imitation». In: *Memoirs of the American Academy in Rome* (51/52), S. 297–344.
- Oberhuber, Konrad (1988): *Poussin. The Early Years in Rome. The Origins of French Classicism*, New York, NY: Hudson Hills.
- Olson, Todd P. (2002): *Poussin and France. Painting, Humanism, and the Politics of Style*, New Haven, CT: Yale University Press.
- Panofsky, Dora (1949): «Narcissus and Echo. Notes on Poussin's *Birth of Bacchus* in the Fogg Museum of Art». In: *Art Bulletin* (31), Heft 2, S. 112–120.
- Papi, Gianni (2003): *Spadarino*. Soncino: Edizioni dei Soncino.
- Pierguidi, Stefano (2011): ««Vanta questa Casa di avere quaranta quadri grandi per Altari». Sulla collezione Giustiniani». In: *Studi romani* (59), Hefte 1–4, S. 199–243.
- Pinson, Yona (1997): «Un langage muet. Métaphore et morale dans les éléments architecturaux et scénographiques de Nicolas Poussin». In: *Artibus et historiae* (18), Nr. 36, S. 109–127.
- Posner, Donald (1965): «A Poussin-Caravaggio Connection». In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (28), Heft 1/2, S. 130–133.
- Poussin, Nicolas (1964): *Lettres et propos sur l'art*. Hg. von Anthony Blunt. Paris: Hermann.
- Rosenberg, Pierre / Prat, Louis-Antoine (1994): *Nicolas Poussin 1594–1665. Catalogue raisonné des dessins*. Genf: Naef [= Rosenberg/Prat 1994, *Dessins*].
- Rosenberg, Pierre / Prat, Louis-Antoine (1994): *Nicolas Poussin. La collection du musée Condé à Chantilly* [Katalog Musée Condé, Chantilly]. Paris: Réunion des Musées Nationaux [= Rosenberg/Prat 1994, *Chantilly*].
- Rosenberg, Pierre / Prat, Louis-Antoine (Hg.) (1994): *Nicolas Poussin 1594–1665* [Katalog Grand Palais, Paris]. Paris: Réunion des Musées Nationaux [= Rosenberg/Prat 1994, *Poussin*].
- Salerno, Luigi (1960): «The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani [1–3]». In: *Burlington Magazine* (102), Nr. 682, 684, 685, S. 21–27, 93–104, 135–148 [+ 159].
- Sandrart, Joachim von (1675): *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Zweyter Theil*. Nürnberg: Jacob von Sandrart.
- Sanvito, Paolo (1997/98): «Flamen und Italiener zur Zeit der Giustiniani. Kontrast zweier Kunstauffassungen». In: *Jahrbuch*

- der Stiftung *Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg* (2), S. 1–21.
- Schütze, Sebastian (1996): «Exemplum Romanitatis. Poussin e la pittura napoletana del Seicento». In: Bonfait, Olivier et al. (Hg.): *Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, S. 180–200.
- Schütze, Sebastian / Willette, Thomas C. (1992): *Massimo Stanzione, L'opera completa*. Neapel: Electa.
- Sparti, Donatella Livia (2004/05): «Poussin's Two Versions of *The Destruction of the Temple of Jerusalem* and Other Early Paintings». In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* (6/7), S. 180–203.
- Spinosa, Nicola et al. (Hg.) (2005): *Caravaggio. The Final Years* [Katalog National Gallery London]. Neapel: Electa.
- Stefani, Chiara (2006): «Michelangelo Merisi oder nicht? Original oder Kopie? Der schwierige Weg der Caravaggio-Kritik». In: Harten, Jürgen / Martin, Jean-Hubert (Hg.): *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung* [Katalog Museum Kunstpalast, Düsseldorf]. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 74–81.
- Suthor, Nicola (2011): «Gewalt im Bild. Zu Nicolas Poussins *Der Bethlehemitische Kindermord*». In: Schwarte, Ludger (Hg.): *Bild-Performanz*. München: Fink, S. 305–329.
- Thompson, James (1993): *Nicolas Poussin*. New York, NY: The Metropolitan Museum of Art.
- Thuillier, Jacques (1988): *Nicolas Poussin*. Paris: Fayard.
- Thuillier, Jacques (1994): *Nicolas Poussin*. Paris: Flammarion.
- Vodret, Rossella (1989): «Brevi note sul Narciso». In: *Caravaggio. Nuove riflessioni*. Rom: Palombini, S. 222–226.
- Vodret, Rossella (1995): «Il restauro del Narciso». In: Stefania Macioce (Hg.): *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le opere attraverso i documenti*. Rom: Logart, S. 167–183.
- Wild, Doris (1980): *Nicolas Poussin*, Bd. 2: *Katalog der Werke*, Zürich: Füssli.
- Wimböck, Gabriele (2002): *Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Winner, Matthias (1996): «L'empire de flore et le problème de la couleur». In: Mérot, Alain (Hg.): *Nicolas Poussin (1594–1665). Actes du colloque au musée du Louvre*. Paris: Documentation Française, Bd. 1, S. 469–486.
- Wittkower, Rudolf (1963): «The role of classical models in Bernini's and Poussin's preparatory work». In: *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Bd. 3: *Latin American Art and the Baroque Period in Europe*. Hg. von Millard Meiss. Princeton, NJ: Princeton University Press, S. 41–50.
- Wright, Christopher (1989): *Poussin. Gemälde. Ein kritisches Werksverzeichnis*. Landshut: Arcos.
- Zeri, Federico (1954): *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*. Florenz: Sansoni.