

**„Die Landschaft (mit) der Thisbe (im Gewitter)“
von Nicolas Poussin
oder: Bildinterpretation an der Grenze**



Nicolas Poussin: „Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe“, 1651. Öl/Lwd, 192,5 x 273,5 cm. Frankfurt a.Main, Städelsches Kunstinstitut, Inv.Nr. 1849 (erworben 1931)

Ein öffentlicher Vortrag im Rahmen einer Vorlesungsreihe über Bild-Text-Beziehungen ‚fischte‘ auch Poussins pathetische ‚Gewitterlandschaft mit der Pyramus-Thisbe-Szene‘ („Il paese di Tisbe“ nach Giovanni Pietro Bellori, *Le vite dei pittori...* , Roma 1672, S.455) aus dem Gewässer des zeitweiligen Vergessens („Lethe“) oder brachte sie wieder ans Land der unbeständigen Erinnerung („Mnemosyne“). Nach einer kurzen ‚Verbalisierung‘ (Ekphrasis) einschliesslich des antik-mythologisch-literarischen Vorwurfs oder der

bekanntes Quelle (Ovids Metamorphosen, IV. Buch, 50-166) wurde dabei ohne weiteres kritisches Hinterfragen auf die (end-?) gültige Erklärung dieses Gemäldes zumindest des Sees durch den Ikono-Philosophen **Reinhard Brandt** seit 1989 bzw. 2000 als Spiegel der landschaftlich-menschlichen Stimmungen, Leidenschaften und vor allem der stoischen inneren Ruhe (Ataraxia, Apatheia, Galene, tranquillitas animi, u.ä.) verwiesen, da der Maler Nicolas Poussin selbst durch den (Neo-) Stoizismus beeinflusst gewesen sei. Hinzu kam noch der auch im Netz verfügbare ebenfalls fragwürdige neue Interpretationsversuch von **Johannes Grave: „Grenzüberschreitungen und trügerische Evidenzen – Nicolas Poussins Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe“** in dem Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 42, 2015, S.183-197 zum gleichen Gemälde. Dies waren also die Ausgangspunkte für die folgende etwas redundant geratene Untersuchung.

Ein kritisch-zweifelnder kurzer Blick ins heutige digitale (Spinnen-) Netz des Wissens macht schnell klar, dass auch ausserdem die deutsche Diskussion über dieses Gemälde mittlerweile weiter gegangen ist und noch geht: z.B. **Matthias Bruhn**, „**Nicolas Poussin – Bilder und Briefe**“, Berlin 2000; **Annegret Kayling: „Poussins Kunstauffassung im Kontext der Philosophie – eine Interpretation des Selbstbildnisses im Louvre unter Berücksichtigung seiner Briefe und seines Oeuvre“**, Marburg 2003 (Diss. Marburg 2002); **Bernhard Stumpfhaus: „Modus-Affekt-Allegorie bei N. Poussin“**, 2007; **Werner Brück: „Begriffe aus Literatur- und Theaterwissenschaft auf Werke der bildenden Kunst. Versuch einer »Wechselseitigen Erhellung der Künste«**“ Saarbrücken 2014 (Diss. Saarbrücken 2012) und zuletzt, wie schon genannt: **Johannes Grave: „Grenzüberschreitungen und trügerische Evidenzen – Nicolas Poussins Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe“**, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 42.Jg., 2015, S.183-197 und zumeist auch noch kostenfrei, wenn man die einige Euro und Cent fordernden studentischen Hausarbeiten schon gleich mal ausnimmt. 2016 führte noch **Roswitha Heinze-Prause** in: „**Einführung in die Bildhermeneutik**“, Hg. Stefan Lüddemann und Thomas Heinze, S.149-158 an diesem Gemälde sogar eine hermeneutische ‚Lehranalyse‘ nach dem monographischen ‚**Kunststück**‘ („**Nicolas Poussin. Landschaft mit Pyramus und Thisbe: Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei**“) von **Oscar Bätschmann** aus dem Jahre 1987 vor, der darin ein 1988 modifiziertes Triadenschema einer Mischung von Natur (Gewitter, Durcheinander, Unglück), Mythos (Jupiter, Bacchus, Pyramus, Thisbe, Fortuna) und Moral (Fortuna) in Beziehungen (Ursache, Peripetie, Wirkung) konstruiert hatte.

An- und Einsichten von Matthias Bruhn, Annegret Kayling, Bernhard Stumpfhaus und Werner Brück

Der Bildwissenschaftler **Matthias Bruhn** hat in seiner 2000 erschienen Hamburger Dissertation aus den erstaunlich reichen und für Nachleben wie heutige Einschätzung wichtigen Selbstäusserungen die Mentalität Poussins und Deutungsansätze seines Werkes herauszufiltern versucht. Aber statt einer vorrangigen, systematischen und kritischen Analyse des bekannten Gesamtmaterials (im Anhang nur eine übersetzte Auswahl der Briefe) nach Kategorien wie Adressat, Persönliches (z.B. Krankheit), Politisch-Zeitgeschichtliches, Religion, Philosophie, Literatur, Kunst u.a. werden die wenig ergiebigen Briefstellen zu den Bildern wie modern üblich sehr rasch subjektiv (z.B. auf die beiden Selbstbildnisse) und oft politisch stark aus-gedeutet und -geweitet, obwohl auf S.52 zu lesen ist, dass es beachtlich sei, „dass die meisten konkreten Interpretationen einzelner Bilder mit keiner Silbe in Poussins Korrespondenz abgesichert werden können, (und) ... der Maler (sich) so gut wie gar nicht zu Fragen der Bilderklärung (äussere)“. Zu der ‚Landschaft mit Pyramus und Thisbe‘ verrät Poussin aber in dem bekannten von André Félibien exzerpierten Brief an den Malerfreund Jacques Stella – hier einmal in der Gänze und im Original wiedergegeben – nicht nur vordergründig künstlerisch einiges und zwar nachträglich folgendes:

(Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintre anciens et modernes, II,²1688, p.440-441): ... Le Poussin les fit en 1651. & dans le mesme temps il écrivit au sieur Stella, Qu'il avoit fait pour le Cavalier del Pozzo, un grand païsage, dans lequel, luy dit-il, „j'ay essayé de représenter une tempeste sur terre, imitant le mieux que j'ay pu l'effet d'un vent impétueux, d'un air rempli d'obscurité, de pluye, d'éclairs & de foudres qui tombent en plusieurs endroits, non sans y faire du desordre. Toutes les figures qu'on y voit jouent leur personnage selon le temps qu'il fait: les unes fuyent au travers de la poussière, & suivent le vent qui les emporte, d'autres au contraire vont contre le vent, & marchent avec peine, mettant leurs mains devant leurs yeux. D'un costé un Berger court, & abandonne son troupeau, voyant un lion, qui, après avoir mis par terre certains Bouviers, en attaque d'autres, dont les uns se défendent, & les autres piquent leurs

bœufs, & taschent de se sauver. Dans ce désordre la poussière s'éleve par gros tourbillons. Un chien assez éloigné, aboyé, & se herisse le poil, sans oser approcher. Sur le devant du Tableau l'on voit Pirame mort & étendu par terre, & auprès de luy Tysbé qui s'abandonne à la douleur“.

Voilà de quelle manière il sçavoit peindre parfaitement toutes sortes de sujets, & mesme les effets les plus extraordinaires de la nature, quelque difficiles qu'ils soient à représenter; accompagnant ses passages d'histoires, ou d'actions convenables, comme dans celui cy, qui est un temps fascheux, il a trouvé un sujet triste & lugubre. ...

Bruhn weist in seiner knappen, mehr paraphrasenartigen Analyse auf S.120-121 noch auf den „glatte(n) See ... [drumherum] menschliche(s) Treiben in Unordnung ... [erst dann] im Vordergrund (Thisbe) von einer unbestimmbaren Lichtquelle [wohl die Abendsonne von links] erhellt“, was wohl auch wieder für den Focus auf die Landschaft spricht. Nach Reinhard Brandt: „Pictor Philosophus – Nicolas Poussin, Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe“, in: Städel-Jahrbuch 1989, S.234-258, meint Bruhn S.121, dass „der stille See ... ja nur durch einen Liebestod der Thisbe als Allegorie der unbewegten Vernunft [eine Art Totstellreflex?] definiert werden (können)“. Zu der seit 1629 chronischen, aber nicht so sehr progredienten Krankheit werden S.74 die ‚Franzosenkrankheit‘ (Syphilis) und ‚Parkinson‘ zur Diskussion gestellt. Und zu der uns sehr interessierenden Frage nach der philosophischen Richtung Poussins erfahren wir S.106 leider wenig hilfreich, dass kynische, stoische und epikuräische Ansichten bei ihm wechseln würden. Namentlich erwähne Poussin eigentlich nur die schon verstorbenen Skeptiker Michel de Montaigne (1533-1592) und Pierre Charron (1541-1603).

In **Annegret Kaylings** Marburger, unsere Fragestellung ebenfalls aufgreifender Dissertation von 2002: „**Poussins Kunstauffassung im Kontext der Philosophie – eine Interpretation des Louvreselbstbildnisses unter Berücksichtigung seiner Briefe und seines Oeuvre**“ wird letzteres fast zu einer Illustration des Stoizismus Senecas (in der Nachfolge Anthony Blunts), der Affektlehre Descartes‘ und der Rhetorik Quintilians (‚degradiert‘). Auf S.41 wird das unstoische Verhalten von Pyramus und Thisbe demnach als sinnlos, vom Affekt gesteuert und gegen die natürliche Selbstfürsorge (Selbsterhaltungstrieb) gerichtet eingeschätzt. Thisbe erkenne in diesem Zustand nicht die Gefahr durch das Unwetter und bleibe so „der Naturgewalt ausgesetzt“. Die „kleine Figur

im Mittelgrund ... als [warnende] Mittlerfigur ... (wird) von Thisbe (nicht) beachtet. Poussin hat mit den Handlungen beider Hauptfiguren ein Paradigma errichtet, mit dem er im Sinne der philosophischen Lehre demonstrieren wollte, wie Natur – die Außenwelt und die Natur des Menschen – sich feindlich und zerstörerisch verhält, wenn ‚doxa‘, ‚opinio‘, anstelle von ‚ratio‘ das Handeln bestimmt“. Damit „führt und verführt“ Kayling, die Oskar Bätschmanns „Methode der Hermeneutik“ kritisiert, [so trotz sonst richtiger Ansätze ebenfalls] „zu einer Akkumulation von nicht (mehr) begründbarem Informationsmaterial, das ... zu einem (un)befriedigenden Verständnis der Bildinhalte (beiträgt)“. Ab S.150 liest es sich teilweise in Wiederholung: „Mit dieser Position verweist er [der kleine Mann im Mittelgrund] zugleich auf die Handlung als eine Reflexionsfigur, denn seine abwehrende Handbewegung verdeutlicht die Gefahr, in der Thisbe [oder eher er selbst] sich befindet. Die Furcht der Hirten vor dem Unwetter ist berechtigt und auch natürlich, und sie wird durch die Lehre Descartes' bezüglich Ursache und Wirkung in vollem Umfang nachvollziehbar. Die Furcht als Affekt, der auf Erfahrungen beruht, wurde mehrfach in Zusammenhang mit Descartes' Lehre erwähnt“ und weiter: „Das Unwetter veranschaulicht eine in Aufruhr geratene Natur, als solche stellt sie ein Spiegelbild für den seelischen Zustand der Thisbe dar“ [oder die unvernünftige Thisbe ein Spiegelbild der unvernünftigen Natur?] ... „Es liegt nahe, die Reaktionen der Thisbe auch mit Hilfe der cartesischen Affektenlehre erklären zu können, weswegen an dieser Stelle also eine Verschmelzung der cartesischen mit der stoischen Lehre stattfinden würde“ [wenigstens im Konjunktiv]. In S.211-212 wird noch auf die ‚stürzende‘ Körperdarstellung Thisbes mit der rhetorischen „emphasis“ [eine Art ‚Fruchtbarer Moment‘] hingewiesen. Mehr zur eigenen Selbstbestätigung schreibt die Autorin gegen Ende (S.250): „Mit der Vorstellung zentraler Lehrstücke der Moralphilosophie Senecas und der Philosophie des Justus Lipsius wurden ... (in) dieser Arbeit Voraussetzungen für die Lesbarkeit einer Reihe von Gemälden geschaffen. Die besagten Lehrstücke korrespondieren, wie gezeigt werden konnte, den Grundgedanken, die einem Teil des Oeuvre Poussins und Aussagen seiner Korrespondenz angehören, weitaus mehr als bisher angenommen“. – Wurden damit die Lesbarkeit des konkreten Gemäldes ‚Landschaft im Gewitter mit Pyramus und Thisbe‘ und seine Interpretation wirklich etwas erleichtert?. Beim leider nicht gesondert behandelten stoisch-ruhigen [und vernünftigen?] See bleibt u.E. immer noch einiges uneinsichtig.

Bernhard Stumpfhaus‘ Arbeit „Modus-Affekt-Allegorie bei N. Poussin“ von 2007

kommentierte Peter Joch, der selbst ein von Henry Keazor in „Sehepunkte“ 4, 2004, Nr.7/8 stark kritisierendes Buch „Methode und Inhalt, Momente von künstlerischer Selbstreferenz im Werk von Nicolas Poussin“, Hamburg 2003 vorgelegt hatte, in den „Sehepunkte(n)“ 9, 2009, Nr.2 so, dass bei Poussins "Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe" (1651, Frankfurt a. M., Städel) „... Stumpfhaus seine These einer affektiv aufgeladenen Bildkulisse systematisch weiter (entwickle)“. Die Landschaft symbolisiere ein Affektbündel: der Überfall durch den Löwen expliziere die ‚im Mittelgrund herrschende Angst‘, das Gewitter die ‚innere Panik von Mensch und Tier‘ (155). Diese Art der ‚metaphorischen‘ Affektdarstellung setz(e) Stumpfhaus ab von Le Bruns Methode, Affekte durch die Physiognomie der Bildfiguren zum Ausdruck zu bringen“. So gelinge es Stumpfhaus, das gängige Klischee vom Stoizisten Poussin zu unterminieren. Stumpfhaus' erklärtes Ziel sei es, die dem Gemälde vielfach unterstellte "Sprachgleichheit" zu widerlegen.

Eine nachträgliche eigene Lektüre dieser im Reimer-Verlag erschienenen Arbeit ergibt unsere folgende ausführlichere Einschätzung: Der Autor versucht zu Recht Poussin vom gängigen Epitheton des logisch-rationalen ‚peintre-philosophe‘ weniger des ‚pictor-doctus‘ zu befreien und mehr dem ‚peintre-poète‘ anzunähern, wobei er richtunggebend (S.14) auf die „inhaltliche Offenheit ... mitnichten Eindeutigkeit, sondern viel mehr ... Polyvalenz“ abhebt. Klarheit und Distinktion (gebe) es ... im strengen Sinne bei Poussin nicht ... Die adäquate Rezeption ... (sei) demnach nicht die lesende Vernunft sondern vielmehr die Intuition (dar)“ [!, vgl. die ‚richtige Einstellung‘ bei Hans Sedlmayr]. Die „Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe“ bekommt sogar ein eigenes Kapitel (S.124-173) allerdings mit dem etwas verengenden Untertitel „Heroischer Affekt oder bürgerliche Moral“ mit oder ohne Fragezeichen.

Der erste Abschnitt „Verliebte Narren“ gibt einen kurzen Literaturüberblick gipfelnd in der „stoischen Sicht“ Reinhard Brandts als lebensphilosophisches Lehrstück, was zur gängigen Meinung in der Forschung geworden sei.

Im zweiten Abschnitt „Die Komposition und ihre Textquellen“ betont der Autor die Nachträglichkeit auch der zeitgenössischen Äusserungen einschliesslich Poussins selbst zu diesem Bild, die er als linear von oben nach unten [hinten nach vorne?, vom Ganzen ins Detail nach vorne?] liest bzw. versteht, während Belloris Ekphrasis eher zyklisch vorgehe. Wenn der Autor bei beiden Quellen das „Liebespaar als Hauptsache“ meint feststellen zu können, ist damit eine problematische interpretatorische Vorentscheidung getroffen. An dem Bild selbst empfindet er Thisbes dramatische Beleuchtung als „Echo

des Blitzes“ [warum eigentlich nicht (mehr) so ausgeprägt bei Pyramus?] (S.130), obwohl es sonst kein Wetterleuchten gebe bei diesen „dürresten Blitzen“ (S.135, Anm.38) von der Hand Poussins. Stumpfhaus meint weiter, dass das Gewitter abziehe, weil links ein aufklärerischer Himmel erscheine. Es gäbe aber doch einen plötzlichen, überraschenden Gewitter-Wetter-Umschlag, weil noch „ein kleines, in Rot gehülltes Männchen, welches ruhig, unter dem Baum geschützt“ [in den es aber gerade gefährlich einschlägt] lagert“ und „Kühe ... ihren Durst [friedlich?] löschen“ (S.129). In der weiteren Bildbeschreibung wird auf ein ‚Gegen‘ (aktiv) oder ‚Mit‘ (passiv) den Stürmen von Mensch und Tier abgehoben, wobei ersteres nur für den Menschen möglich sei [? vgl. z.B. den Hund?].

Der unumgängliche Vergleich der Unwetter-Konzeption vom ‚naturwissenschaftlichen‘, aber eher kunstdidaktischen Rezept Leonardos und von Poussins poetisch gesteigerter Auffassung führt zu Abschnitt „Das Unwetter und seine Wirkungen“, wobei Poussin [ganz im Sinne Leonardos?] angeblich keine Darstellung der Ursachen (Blitze als Ursache von Durcheinander) sondern deren Wirkungen verfolge. Der Autor erwähnt Vorläufer von Gewitter-Darstellungen wie Giorgiones ‚Tempestà‘ oder Dürers ‚Glimsche Beweinung‘ [auch mit ‚stoischem See‘ im Hintergrund?, vgl. Anm.41] oder Elsheimers barock aufgewühlten, dramatischen ‚Schiffbruch des Hl.Paulus auf Malta‘ mit einer Burg in Flammen aber ganz ohne ‚stoische Ruhezone‘.

Im nächsten Abschnitt „Leonardo“ wird dessen ganz andersartige chthonisch und phantastisch gesteigerte, selbst im Detail noch fast aus dem aleatorischen Fleck entwickelte Zeichnung ‚Sturm über Reitern‘ in einen Vergleich mit Poussins gemässigter, klassizistischer Auffassung gebracht, um aber schnell auf Leonardos Traktatillustration ‚ein(es) Mann(es) im Wind‘ im Kontext mit der seitenverkehrten Thisbe-Figur überzugehen, wobei er der „heute gültigen Lehrmeinung zur untugendhaften Heldin der Sturmlandschaft [eher wohl Stumpfhaus‘ Individualinterpretation] als einer Rezeptionsfigur von Leonardos Bewegungsstudien“ (S.145) aber doch „nicht uneingeschränkt“ zustimmen könne. Die Geste von Thisbe verrate eine von „Todesfurcht [und Schrecken] durch und durch affizierte Person“ (S.145). Etwas weniger verständlich und nachvollziehbar ist die auf S.151 formulierte These, dass „wesentlich Poussins Orientierung an der universalen Gesetzmäßigkeit von Ursache und Wirkung (sei), motiviert durch die Auseinandersetzung mit Leonardo, ... (für) das Ineinandergreifen von Historie und Landschaft“. Poussin gehe auch „zur neoplatonisch ausgerichteten, Geometrie und numerischer Proportion vertrauenden Kunsttheorie“ auf Distanz. Stumpfhaus wendet sich u.E. zu Recht z.B.

gegen Thomas Puttfarkens Ansicht einer logisch-grammatikähnlichen Satzstruktur oder von mathematisch-rhetorisch-syllogistischen Gleichungen in Poussins Bildern.

Der nächste Abschnitt ist demnach „Jenseits der Kausalität“ betitelt, da „ein Fluchtgeschehen“ und „zwei Ursachen“ nach Stumpfhaus' Ansicht auszumachen seien, was aber nur auf die Mittelgrundsszenerie zutrifft. Die Löwenbedrohung verstärkt, beschleunigt den ‚Heim-Trieb‘ wegen des Gewitters, das weitgehend nur den Hintergrund bestimmt, während schon recht geschickt gemacht der Löwenkampf mit der Pyramus-Thisbe-Vordergrundsszene verknüpft ist, die wiederum mit der dramatischen Gewitter-Blitz-Hintergrund rückverbunden ist. Der Autor sieht die Löwin [eher die Lanze] und den Hauptblitz auf einer verbindenden Blick- und Gedankenachse. Der kurze Hinweis auf mögliche sepulkral-antike [passender: assyrisch-babylonische, wenn um 1650 bekannt] bis gegenwartsbarocke (Rubens) Zitate, Anleihen bei dem Kampf mit dem vieldeutigen Löwen bringt leider keine neuen Erkenntnisse. Auf S.154, Anm.101 springt der Autor dann leider auch auf den beliebten ‚Meisterwerk-Synthese-Zug‘: „Poussin ist ehrgeizig ... ein Bildmotiv von ewiger Gültigkeit gefunden zu haben“ Bättschmann (1979, S.37) folgend bei „dem Ziel, den Maler über seine Begrenztheit und Zufälligkeit hinauszuführen und zugleich das Werk dem idealen Werk anzunähern [allerdings nur sehr klein und aus der Ferne]“.

Stumpfhaus wendet sich aber wieder sehr schnell den empathischen, psychologischen Wirkungen der Panik, Todesangst verursachenden Gewitter-Löwen-Motivik zu: „der Gewaltstreich der Bestie erscheint als ein Ereignis von kosmischem Ausmaß“ [?] (S.154). Dass der Löwenangriff mehr die innere Bewegtheit und das Gewitter mehr die Äusser(liche)e kennzeichnen, ist weniger einleuchtend als die dimensional Unterschiede zumal weiter unten „das Gewitter ... die Dimension der inneren Panik von Mensch und Tier (schildere)“ (S.155) und nach dem Vorbild Piero della Franscecas „die Landschaft ... die spezifisch innere Haltung eines Menschen aus(zu)drücken (solle)“. Anschliessend kommt der Autor auf das in Jochs Rezension angesprochene, an Descartes orientierte physiognomische Ausdrucksbestreben LeBrunns v.a. im Gesicht und auf Poussins eher fast gesichtslose ‚anthropomorphisierte seelische Bewegung im ganzen Landschaftsbild.

Der nächste Abschnitt „Die ‚Liebesnärin‘ Thisbe“ beginnt mit der berechtigten Warnung vor übertreibenden Analogieversuchen zwischen Unwetter und Löwenangriff und einer an Cicero (De Officiis) angelehnten, nicht uninteressanten, aber fraglichen Dreigliederung von Hintergrund u.a. mit Burg als dem fühllosen anorganischen Bereich, dem Mittelgrund als

organischen Bereich und dem vordergrundigen Figurenbereich als animalisch-menschliche Sphäre und damit einer zunehmenden Verlebendigung und Beseelung mit Pyramus und Thisbe „als der Pointe der gesamten Komposition“ (S.157). Erst dann geht es um die Moral ihrer Geschichte: es gäbe nichts Unmoralisches, auch wenn Pyramus verblendet [nachtblind war er ja nicht] gewesen sei, Thisbe hätte sich sogar hellichtig, geistesgegenwärtig und mutig verhalten. Sie sei der einzig [? vgl. Maulesel und Hund!] gegenläufige Kulminationspunkt. In der Anm. 109, S.158 wendet er sich direkt gegen Brandts „in ihrem Tun zügellos von Affekten bestimmt“. Andererseits lässt er „die Menschen [Thisbe] ... den Tieren gleich (werden) ... einzig ihre Liebe, ihr Wille (treibe) sie [zum Luft-Widerstand] an“ (S.158). Zum augenfälligen Beweis bringt er Cesare Ripas weiblich-geflügeltes Sinnbild der allerdings auch blinden, ge-ver-blendeten „Volontà“ gegenüber Thisbes sehenden Auges, während die Blindheit auf den doch recht weit entfernten Eselstreiber übergesprungen sein könnte. „Thisbe (sei) eine tragische Heroine klassischen Formats und (vermöge) im Betrachter durchaus Mitleid und Furcht erregen“ (S.161), und aber auch, dass „Poussin ... offensichtlich der Tradition des Neostoizismus verpflichtet (sei)“ (S.161). Thisbes Wille sei eine [neostoizistische?] Mischung von Vernunft und Passion. Stumpfhaus versucht in diesem Bild Poussin auch mit irdischen und himmlischen Liebesvorstellungen und auch mit der Frührenaissance (nach Keazor) in Verbindung zu bringen. „Gegenstand der Gewitterlandschaft (sei) Macht einer Emotion, der Liebe“ (S.162) entgegen Blunts und Sauerländers „Sturm als Anlaß der Historie“, weil das Gewitter „erst ganz zum Schluß“ [der Landschaft?] (S.162, Anm.124) gemalt worden sei. Die Mehrdeutigkeit der Bildzeichen zeige sich auch an der unklaren Herkunft der Thisbe-Gestalt von Leonardos Sturmfigur, der Todesfurcht, Vanitas eines Swart van Groningen oder Ripas ‚Volontà‘. Die „moralische Bewertung Thisbes“ (sei) ein „Mißverständnis“ (S.162).

Dazu und v.a. zum angeblichen Einfluss des Neostoizismus gibt vielleicht das nächste Kapitel „Poussins Vorstellung vom Tod“ etwas Auskunft. Es geht hier also vornehmlich um den ruhigen See, der von Christian Lenz 1980 als Vorankündigung der kommenden Ruhe nach dem Sturm als Symbol der abflauenden Leidenschaft und der Stille des ewigen Gedächtnisses gesehen worden sei, während Brandt 1989/90 und 2000 die stoischen Ideale um Glück und Unberührbarkeit der Seele vermutet, Bättschmann den dionysischen Charakter also eine Allusion auf den Spiegel des Bacchus 1987 herbeigedacht und Gerpmaier-Müller 1992 nüchtern die Ruhe meteorologisch als stilles Auge des Sturmes

eingeschätzt habe. Der Autor hält den See eher für ein Symbol des ewigen Vergessens als das Ende aller Wandlungen, jenseits des Sturmes der Leidenschaften, nicht als dessen ruhige Mitte [eine Art Abklingbecken]: wie bekannt „eine Stille des Todes“ und „Allusion auf das Grab als das gemeinsame Brautbett der Liebenden“. Statt vielleicht auf die Ovid-Erzählung [Quelle an einem Maulbeerbaum] dabei zu verweisen, erinnert der Autor an die Verbindung eines Sees mit dem Tod in den Bildern ‚Narziss und Echo‘ bzw. ‚Geburt des Bacchus‘. Hier im Gewittergemälde markiere der See das friedliche Jenseits [eher ein Zwischenreich, vgl. Styx] im Gegensatz zu dem diesseitigen, näheren dramatischen Geschehen. Der in dieses Idyll dann aber doch einschlagende Blitz wäre vergleichbar dem Tod in ‚Et in Arcadia Ego‘. Die mittige, symmetrische Komposition erinnere sogar an die ‚Letzte Ölung‘ der Sakramentenserie. Trotz aller angekündigter Skepsis liege der zum Sterben ausgebreitete [Félibien-Poussin: tote] Pyramus verschattet und reglos zu Füßen der im Blitzlicht grell erleuchteten Thisbe so dar, wie der ruhige schwarze [?, spiegelnde: s.u.] See um den Baum an seinem Ufer, in den der Blitz einschlägt“ ... (die) Oberfläche des Sees licht durch die Spiegelung des Himmels ... (zeige die) Versöhnung der Götter mit dem sterbenden Paar... am Ende (der) Erzählung (von Ovid)“ letzteres nach Hinweis von Alexander Perrig (S.140). Bei Ovid aber heisst es, dass die Memorialbitte an die Götter durch die nunmehr schwarze [gereifte] Maulbeere gewährt worden sei. Auf S. 165 findet sich auch ein Hinweis auf Poussins Religiosität: „Sie ist negativ, nicht ekstatisch ... eine Verbindung des Menschen mit Gott, eine Erlösung scheint Poussin erst im Tode möglich“, also nicht wie im katholischen Barock als Vorschein des Paradieses auf Erden. Eine gewisse nüchterne Emotionslosigkeit [Gefühlskälte?] strahle auch der Briefwechsel mit dem trauernden Chantelou aus. Gefühlsextreme wie bei Pyramus und Thisbe würden allenfalls künstlerisch zugelassen. Obwohl auf S.167 Poussin eine „epikuräisch-stoische [Grund-] Haltung“ zugeschrieben wird, käme diese (Gemütsruhe) in der Gewitterlandschaft und „schon gar nicht in der Ruhe des Sees“ dann doch nicht zum Ausdruck.

Der letzte Abschnitt [mit nochmals] „Ovid“ ist erst jetzt den weiteren literarischen Vorbildern z.B. nur namentlich dem Viau-Drama gewidmet. Stumpfhaus vermisst eine bernineske Hybridbildung oder Metamorphose. Das Liebespaar wird ja nicht in schwarze Maulbeeren verwandelt, nur die bislang Weissen würden jetzt doch noch blut-schwarz. Auf S. 170 findet sich der wohl entscheidende Satz, dass das „Naturgeschehen (der Gewitterlandschaft) metaphorisch die Leiden Thisbes explizier(e)“. Eine „metaphorische

Beziehung von Landschaft und Charakter der Hauptfigur“ fände sich z.B. schon in Dirc Bouts ‚Ecce Agnus Dei‘. Das [launische, unberechenbare, vergängliche] „Gewitter (sei) die rasende Liebe Thisbes“. Die Liebestragödie entspräche der „Gewalt der Natur“. Durch die Natur-“Metapher“ würde die Welt anthropomorphisiert. Ob man allerdings Cézannes Ausspruch „Refaire Poussin sur nature“ im Sinne einer solchen Mensch-Natur-Veknüpung verstehen muss, erscheint zweifelhaft. Etwas als Wiederholung der Poussin-LeBrun-Differenz wirkt die Ansicht, dass „bei Poussin die Natur, d.i. [nur?] Nicht-Menschliches Ausdrucksträger menschlicher Qualitäten und nicht, wie üblich [z.B. LeBrun], das menschliche Gesicht, Mimik oder Gestik“ (S.172) werden könne. Das „Mysterium in Poussins Landschaften, ihre Komplexität und ihr Reichtum (seien) Folge (des) Doppelcharakters“ (S.173) von [literarisch-erzählerischem] Szenischem und Metaphorischem, so lautet der wenig konkrete Schlusssatz von Bernhard Stumpfhaus, da er wie eingangs von einer logisch-rationalen Unschärfe des Kunstwerks ausgeht.

Diese leider erst gegen Ende unserer Überlegungen eingesehenen Ansichten kommen teilweise den Unseren schon recht nahe.

In **Werner Brücks** schon schwer nur zu lesender, an Kurt Badt und Lorenz Dittmann orientiert wirkender, fast jeden Pinselstrich verbal übersetzender physiognomischer Untersuchung „Wie erzählt Poussin? Proben zur Anwendbarkeit poetologischer Begriffe ...“, Saarbrücken 2014 steht z.B. S. 336 folgendes: „ ... *in der Landschaft mit ‚Pyramus und Thisbe‘ ... gibt Thisbe mit ihrer körperlichen Aufrichtung zugunsten einer aktionsräumlichen stark vorgebeugten figuroriginären Perspektivierung des vor ihr liegenden Geliebten auch jegliche Kontrolle über ihre anschauungsräumliche Beurteilungskraft auf. Sie findet sich in eine betrachteroriginärperspektivische Zwangsläufigkeit der Situation ein. Diese definiert der Maler mit einer parallelogrammartigen Anordnung des linken Blitzes, des getroffenen, rotwunden Baumstammes, der roten Wunde des Pyramus, des Wetterleuchtens auf der Seeoberfläche, die durch den Winkel der Formbinnendifferenzierung zur Formrichtungsbildung des gelben Gewandes erweitert wird. Eine Katastrophe, die abläuft, ohne dass Pathos und Problem weiter kontiniert wurden, denn dazu ist es im Zustürzen der Thisbe nun zu spät, worin eine der Nuancen des recht grossen Bildes liegt, in dem die Handlung von Pyramus und Thisbe verkleinert wurde und bereits beschlossen ist.*“

Johannes Grave:

„Grenzüberschreitungen und trügerische Evidenzen – Nicolas Poussins Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe“

Während die zuvor genannten Arbeiten trotz immensem geistigen Aufwand für unser Gemälde – wie vielleicht schon an diesen Kostproben nachvollziehbar – nur teilweise ergiebig sind, hat der junge Kunst-Bild-Wissenschaftler und Professor an der Universität Bielefeld Johannes Grave bei seinem 17-seitigen monographischen Versuch zu einem interpretatorischen ‚Plus ultra‘ (fast) alle vorangegangene Literatur gesichtet. Der Schreiber dieser Zeilen wollte zuerst diese ‚neuesten‘ (und ‚letzten‘) Gedanken hinterfragen, um für sich selbst den auch zeitlichen eigenen Aufwand, der immer auch etwas mit der künstlerisch qualitativen und intellektuellen Faszination korrelieren dürfte, möglichst gering zu halten.

Die erste berechtigte Frage, die Grave sich selbst stellt, nach dem Primat-Verhältnis von Landschaft oder Historie (Mythologie) hätte er nach den in Anm.3 erwähnten (nicht nur maltechnisch) grundlegenden Untersuchungen von Michael Maek-Gérard und Peter Waldeis, in: „Nicolas Poussin – Claude Lorrain – zu den Bildern im Städel“, Ausst. Kat. Frankfurt a.M. 1988 und nach (s)einem ersten Gesamteindruck eigentlich sich selbst und uns schon beantworten können: die sogar bei der Hauptfigur Thisbe recht minimierte Staffage ist nachträglich (wie auch der Gewitterhimmel und noch manch anderes). Die Landschaft ist primär und beherrschend. Es handelt sich dabei aber um keine reine, unberührte, wilde, sondern vom Menschen mitgestaltete, bewohnte und belebte Natur. In dem allseits bekannten, oben angeführten, von dem 1647 als Botschaftssekretär nach Rom gesandten Architekten und Kunsttheoretiker André Félibien (1619-1696) später wiedergegebenen Brief Poussins an seinen wieder in Paris lebenden Malerfreund Jacques Stella (1596-1657) ist vordergründig fast nur die handwerklich-virtuos-künstlerische Aufgabe der imitativen Gewitter-Sturm-Suggestion aufgegriffen selbst mit der Staubaufwirbelung. Mag sein, dass Poussin dabei neben Leonardo auch an die Plinius-Stelle gedacht hat, dass Apelles bei ähnlichem eigentlich die Grenzen der Malerei überschritten habe. Hier sind aber künstlerisch machbare, auch schon von anderen

Meistern anschaulich und überzeugend gelöste Zeit-Bewegungs-Farbe-Licht-Semitransparenz-Probleme bei der Gewitter-Darstellung in der (scheinbar) statischen und (ohne Synästhesiefähigkeit) stummen Malerei angesprochen. Für Kunst-Theoretiker wie Johannes Grave ist das natürlich eine ‚gefundene Stelle‘, um von Grenzen und Überschreitungen schreiben zu können. Poussin geht nur am Ende auch noch selbst auf die Pyramus-Thisbe-Geschichte ein, aber explizit nicht auf mögliche tiefere Bedeutungen v.a. im Kon-‘Text‘ (als Zusammen-‘Wirken-Gewirktes-Gewobenes‘) der Landschaft. Waren, sind diese etwa nicht erwähnenswert oder selbstverständlich? Oder handelt es sich möglicherweise nur um ein vordergründiges Phänomen (Erscheinung) einer antikisierenden Landschaft im oder mit Gewitter?, der nur ein erzählendes, bildungsmässig steigerndes Beiwerk zugesetzt ist?. Grave ist irritiert noch über den Poussin-Hinweis auf den wachsamen, (lautlos?, warnend-abwehrend bellenden?), sein Fell sträubenden (‚ab-horreszierenden‘) Hütehund [, der aber wohl nicht gar als feiger ‚Kyniker‘ zu deuten ist?].

Der andere zu erwähnende und noch nähere Zeitgenosse und Gewährsmann, der angeblich als Maler ausgebildete Kunsttheoretiker und Künstlerbiograph Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) nennt das Gemälde zuerst wie oben „il paese di Tisbe“ und betitelt es dann nur noch mit „Piramo e Tisbe“, zumindest letztere als „von Sinnen („forsennata“) sich“ [– etwas vorwegnehmend –] „in den Tod stürzend, während Erde, Himmel und alle Dinge drum herum tödlichen Schrecken atmen“ (mentre la terra e `l cielo, e tutte le cose spirano funesto horrore) würden, wobei dann ähnlich wie schon bei Poussin selbst nur offensichtliche Phänomene im Gewitter und Sturm angeführt werden: (*Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, Roma 1672, p.455: „Riportiamo in ultimo il paese i Tisbe per lo Sig. Commendatore Cassiano del Pozzo – PIRAMO E TISBE. – Corre Tisbe con le braccia aperte sopra il cadauero dell'amato Piramo, e forsennata precipita a morte, mentre la terra, e'l Cielo, e tutte le cose spirano funesto horrore. Volgesi vn turbine, e restano gli alberi scossi, e piegati al vento. Si ode fra le nubbi il fragore del tuono, e'l fulmine percuote il maggior ramo d'vn tronco . L'horribil lampo fra quell'oscuro nembro, illumina vn castello, & auuampano alcune case sopra vn colle. Non lungi il vento porta impetuosa pioggia, e pastori, & armenti si riparano in fuga, mentre vno a cauallo stimola quanto può i boui verso il castello per ripararsi dalla tempesta. Spauenteuole è vn leone, che vscito dalla selua, sbrana vn càuallo caduto col caualiere a terra, e'l compagno percuote intanto la fiera con l'hasta: questo è il leone, che hà cagionato la morte a*

gl'infelici amanti“.

Im Abschnitt „Der Sturm“ verweist Grave auf die schon von Oskar Bätschmann erwähnte mögliche literarische Anregung durch ein seit 1626 wiederholt aufgelegtes Versdrama ‚Les Amours tragiques des Pyrame et Thisbé‘ des französischen, libertären, epikuräisch-atheistischen Dichters Theophile de Viau(d) (1590-1626), in dem in der ominösen Vision von Thisbes Mutter (4. Akt, Szene 2) eine nächtliche Gewitterlandschaft eine Rolle spielt, während in der Ovid’schen Urfassung nur die ‚Nacht‘ (vgl. auch ‚A Midsummer Night’s Dream‘ von Shakespeare 1595/96) ohne Gewitter die Folie bildet. In Anlehnung an Jan Bialostocki vermutet Grave, dass für den Sturm bzw. das Gewitter eher der ‚Trattato della Pittura‘ von Leonardo ‚Vorbild‘ gewesen sei, den der Bildauftraggeber Cassiano dal Pozzo um die Entstehungszeit des Bildes neu herausgeben wollte, wofür Poussin teilweise schon sehr viel früher Illustrationsvorlagen geliefert habe wie z.B. den ‚gegen den Wind gehenden Mann‘, und worin Leonardo die Darstellung von bewegter Natur (Sturm, Gewitter) als künstlerisches Problem herausgestellt hätte. Eher der Einschätzung Félibiens nach Plinius als „nicht nachahmbar“ folgend kommt Grave zu dem Urteil, dass sich Poussin im Grenzbereich der Malerei bei diesem (statischen und stummen) Tafelbild befände, und er [oder eher Grave?] einen „Anlass zu einer bildtheoretischen Reflexion“ gefunden habe. Die an die Musik angelehnte, den (Farb-)Stimmungen des Bildes entsprechende und immer wieder aber hier nicht bemühte Modus-Kategorisierung hätte auch nicht viel zur besseren Erkenntnis beigetragen.

Im Abschnitt „Drei Grenzüberschreitungen“ will der Autor diese auf den Ebenen des Dargestellten (Sturm-Gewitterlandschaft mit Staffage), der mythologischen Erzählung (Pyramus-Thisbe-Geschichte) und der Darstellung (der Malerei, des Formalen) uns glaubhaft machen. Bei der Pyramus-Thisbe-Geschichte handele es sich um die Grenzüberschreitung der väterlichen, gesellschaftlichen Gebote. Thisbe laufe gegen die Lese-Wind-Richtung in ihr „Selbst-Verderben“. Dass das Verlassen des schützenden väterlichen Gebäudes erst zur Katastrophe geführt hätte, ist wohl banal zutreffend, aber doch recht weit her- oder ausgeholt [von Ovid wohl erwähnt, aber nicht wirklich zur Anschauung gebracht], wie auch die folgende ‚Grenzüberschreitung‘ gegenüber Gott (-Vater), indem in einer Ruine Reste des Turmes von Babel sichtbar würden, wie Louis Marin unter Hinweis auf die Herkunft und den Schauplatz der Pyramus-Thisbe-Geschichte schon festgestellt hätte [also auch das Gewitter als Strafe, Zorn Gottes?]. Bei Pyramus käme noch eine ‚Grenzüberschreitung‘ des kritischen Verstandes als „Selbst-Täuschung“

hinzu.

Mit „Malerei an der Grenze“ bringt der Autor zuerst einmal das nur von einigen Altargemälden übertroffen grosse, über das für Poussin gewohnte hinausgehende Format zur Sprache mit der Wirkung der Erhabenheit. Dann kommt er aber auf die oben schon angesprochene und heutzutage immer erwähnte Inhomogenität (nicht so sehr stilistisch als gegenständlich): Bewegung (Sturm) – Ruhe (Seeoberfläche). Hier erwähnt Grave noch den genannten wichtigen Restaurationsbericht von 1988, dass statt des Sees eher eine Architektur, Ruinen anfänglich vorhanden gewesen wären, sodass die wie oben von Reinhard Brandt erwähnte stoische Gemütsruhe („ruhiges, ruhendes stilles Gewässer“) gegenüber den ‚Pathoi‘ oder ‚Pathai‘ als Urmotiv noch nicht diese Geltung gehabt haben dürfte, wie noch weniger eine christlich-augustinische Um-Aus-Deutung der Pyramus-Thisbe-Legende von Michael Szanto, worauf eigentlich sonst gar nichts hindeutet. Für Bernhard Stumpfhaus hätte der See wie bekannt etwas von einer „Stille des Todes“ [eine Art Todes-Toten-Insel mit Kuhweide?], von einer „Allusion auf das Grab als das gemeinsame Brautbett der Liebenden“, „vereint im Tode“. Oskar Bätschmann spekuliere „voraussetzungsreich“ über das am Ufer dargestellte Mausoleum der Sancta Costanza als ehemaligem Bacchustempel und [wenig nach seiner eigenen kritischen hermeneutischen Methode] vom „Spiegel des Bacchus“. Bei Louis Marin bleibe es nicht beim einfachen Allegorischen: der See sei wie ein Spiegel des nicht involvierten Malers oder Betrachters [Genitivus subjektivus], ähnlich Clélia Nau mit ihrem an Alberti anklingenden Wasserspiegel als „allegorisches Paradigma des Bildes“. Es verwundert, dass bei dem Mittel des Spiegels nicht auch noch eine Art des heute in der Kunstwissenschaft modischen ‚mise en abyme‘ (Bild im Bild) angeführt worden ist.

Im Abschnitt „Bild und Wasserspiegel“ kommt natürlich Alberti noch einmal mit dem „Malen als Umarmung“ [Umrahmung?] des Wasser-Spiegel-Bildes à la Narziss zu Wort oder ins Spiel. Das frühe Poussin-Gemälde ‚Narziss und Echo‘ sei nach Oskar Bätschmann eine „Abwendung von einem Bildverständnis ... (als) „täuschende Abbildhaftigkeit“ und eher eine Einbindung „abbildhafte(r) Qualitäten in Wahrnehmungs- und Denkprozesse(n)“ [wie es sich für einen richtigen ‚pictor doctus oder philosophus‘ auch gehört]. Die ganze Bild-Reflexions-Geschichte sieht der Autor selbst durch Ovid’s Thisbe-Schilderung als (deren) ‚Schauder dem Meer gleich, das von der leisesten Brise an der Oberfläche sich kräuseln müsste‘ („ ... *exhorruit aequoris instar, / quod tremat, exiguā cum summum stringitur aurā.*“), konterkariert: ein Verstoss gegen Logik und Einheit von

Zeit und Handlung. Als Ausweg meint er, dass damit die „fundamentale Grenze des mit den Mitteln der Malerei Darstellbaren“ in den Focus gebracht sei: das Bild nach dem Paradigma des Spiegels sei bei der Wiedergabe des Sturmes zum Scheitern verurteilt, diese müsse in dem „Form-Chaos“ untergehen, eine ähnliche Katastrophe wie bei Pyramus und Thisbe, daher der Verzicht auf „mimetische Genauigkeit“. Die folgenden Sätze erinnern an das heutige Reden und Schreiben vom ‚selbstbewussten oder bewusstmachenden Bild‘: Reflexion über das Bild wie der Wasserspiegel des stillen Sees. Poussin hätte damit auch gegen Leonardos simple Auffassung von der Wiedergabe eines Sturmes durch seine optischen Auswirkungen verstossen als „Warnung vor einem falschen Vertrauen“ auf Evidenzen: 1. gegen familiäre und soziale Ordnung; 2. fatale Fehleinschätzung durch Pyramus [aber Thisbe – obwohl noch nicht – ‚liegt‘ wohl ganz richtig?]; 3. der Betrachter, seine Einbildungskraft wird durch die stille Wasseroberfläche ja [jäh?] durchkreuzt: Ursache-Wirkungs-Beziehungen werden fraglich [vgl. Stumpfhaus].

In „Distanz zum Bild“ wird die angebliche Vermengung der Auffassungen Leonardos (Wirkungen) und Albertis (Spiegel) als Skepsis Poussins ihnen gegenüber noch weitergeführt um im „reflektierte(n) Bildbewusstsein ... dem Kern der Malerei Poussins“ zu enden: Poussin „rühre“ an und respektiere zugleich die Grenzen des Dargestellten wie auch der Darstellung. Zusammengefasst: auch in diesem Schema würden Grenzüberschreitungen verhängnisvolle Mißverständnisse und Fehldeutungen zur Folge haben. Kein Zufall sei es, dass die Pyramus-Thisbe-Geschichte mit dem Sturm-Motiv verbunden sei: die Fehleinschätzung von Pyramus korrespondiere mit Leonados problematischer Strategie für das Undarstellbare, statt jetzt einfach nur ‚gefährlicher Sturm und stürmische, gefährliche Liebe‘ zu sagen. Das Gemälde sei nicht literarisch-anekdotisch auszudeuten, es sei ein Fall [– wie wohl jedes Bild, jede bewusste Wahrnehmung –] für angemessene Interpretation. Der [erstmalig irrationale, fast surreale] Bruch in der bildlichen Illusion sei ein Warnsignal vor fragwürdigen Grenzüberschreitungen [wie wahr] durch Distanzgewinn [?, eine Art ‚Epoché‘?]. Pyramus (und Thisbe) seien Opfer (ihrer) Leidenschaften; das Bild sei dagegen eine Anregung für Reflexion, der Wasserspiegel als eine Art Reflexionsmittelhilfe (auch um das Paradigma der Mimesis in Frage zu stellen) ...

‚Retour à la peinture‘ (Mehr An- als Zumutung)

Dieses akrobatische Gedankenversuchsgebäude von Johannes Grave hat anscheinend den Blunt-Brandtschen stoischen Ethikrahmen weit(er)gehend verlassen und ist in Grenzbereiche von Sozialverhalten, Religion und Kunst (Mimesis) abgedriftet, abgehoben: wirklich grenzwertig.

Für uns liegt kaum sichtbar rechts fast am Bildrand auf dem Erdboden das blutige ‚Tuch des Anstosses‘ (einer klassischen Tragödie), an dem die schreiende Thisbe gegen den Wind (und übliche ‚Lese‘-Richtung) nach links – die dunklen Gewitterwolken scheinen eher von rechts zu kommen, der Wind aber aus der Gegenrichtung! oder zieht das Gewitter schon nach rechts ab? – mit ausgebreiteten Armen vorbeistürzt. Ihre Neigungsachse entspricht der des Hauptblitzes, der aus der Gewitterwolke züngelt, aber nur den fernen Baum auf der Insel faktisch trifft. Wahrscheinlich ist Thisbe aus der Höhle vorne links, ihrem Unterschlupf vor der Löwin, hergekommen. Vor ihr liegt der verabredete Geliebte Pyramus, der durch einen Dolch sich selbst niedergestreckt hat, in seinem Blut leichenblass, ja schon fast grünlich verfärbt. Man kann sich kaum vorstellen, dass er wie bei Ovid nochmals die Augen aufschlägt um die (letzten) Worte der Geliebten zu vernehmen. Thisbe wird auch nicht wie so oft beim finalen Dolchstoss gezeigt oder trotz ihrer Eil-Schräglage in Blitzrichtung von diesem nicht auch noch getroffen, sodass unser Auge eher weiter nach links über den ‚Gegenläufigen‘ in den Mittelgrund wandert zu einem parallel stattfindenden leonardesken Löwenkampf, wobei die zuvor für Thisbe gefährliche Löwin ein Pferd geschlagen hat. Dessen Reiter ist schon gestürzt. Ein mutig-kämpferischer Reiterkamerad setzt (sinnvoll) rettend gerade seine Lanze zum Stich (wie ein einschlagender Blitz?) auf die Löwin an. Etwas weiter rechts treibt ein ebenfalls Berittener seine Ochsenherde, verschreckt wohl von dem (brüllenden) Löwen wie von dem (grollenden) Gewitter. Noch weiter rechts in Windrichtung scheucht ein Schäfer zu Fuss seine fast in der Bodenlandschaft (hohes Gras, Sumpf?) untergehenden Schafe in den schützenden Stall zur Stadt hin. Der als Nachhut zurückbleibende (angeblich bellende und die Haare sträubende) Hütehund blickt etwas erhaben aufmerksam auf das Geschehen mit dem Löwen zurück wie etwas weiter vorne der erschreckt ‚Gegenläufige‘. Noch etwas weiter entfernt streben ein auf einem Maulesel Reitender, der sich vor dem Wind und Staub schützen will, ein Mann zu Fuss und ein weiterer Reiter mit einem auffallenden roten Umhang ebenfalls zur höher gelegenen Stadt zu, die menschen- und tierleer teilweise im Streiflicht der Abendsonne erscheint. Auf der linken Seite im Gegenlicht

befinden sich ebenfalls Gebäude (eine Burg oben, ein Rundtempel unten). Dazwischen liegt ein wohl künstlich angelegter See ohne erkennbaren Ab- oder Zufluss (also nicht der Euphrat) mit der unten detaillierter zu besprechenden Insel. Ganz im Hintergrund hat ein Blitz eine Burg auf einem Hügel in Brand gesetzt, während links in einer Senke sich eine Ruine mit Fensterarkaden (Reste des Turms von Babel?) befindet. Nur am Rand in der Ferne vor dem Abendhimmel sieht man den erlösenden Regen aus den Gewitterwolken sich ergiessen. Ein friedvoller Regenbogen ist von dieser Sicht aus und bei dieser Gewitterphase (und inhaltlich) natürlich nicht möglich. Seltsam kaum kompositionell bedingt und eher zu Spekulationen verleitend erscheint auch ein weiss aufleuchtender Stein am diesseitigen Seeufer annähernd in der Bildmittelachse.

Unser 1769 seitenverkehrt von Vivarès und Châtelin nach Zeichnung von Joseph Goupy (1689-1769) unter dem schlichten Ober-Titel ‚A Landstorm‘ nachgestochenes und kurz zuvor nach England gelangtes Gemälde ist wie gesagt für Poussins Verhältnisse sehr gross. Es stellt seine grösste Landschaft dar. Nach Félibien ist es 1651 datiert (Fertigstellung) und befand sich bis ins 18. Jahrhundert noch im Familienbesitz des Auftraggebers Cassiano dal Pozzo. Als dessen grösstes Gemälde aus Poussins Hand muss es auch einen besonderen Platz gehabt haben, eine Art Blickfang. Auch von der Grösse her musste es sich um ein auf den Empfänger hin konzipiertes Werk handeln anfänglich als eine heitere Tagesansicht, die wohl auf Wunsch dal Pozzos in eine Gewitterlandschaft umgestaltet wurde. Dass es als Teil einer profanen Alternative zu den ‚Sieben Sakramenten‘ gedacht war, erscheint so wenig wahrscheinlich. Das Verhältnis zu einer auch als Stich erhaltenen, etwas Jakob-van-Ruisdael-artigen, mythologie- aber nicht figurfreien „Sturm“-Gewitterszene (Rouen, Musée des Beaux-Arts) mit Astbruch (zusätzlich durch Blitzschlag wie bei ‚Pyramus und Thisbe‘ anscheinend nur im Stich von 1679) an einem Baum und mit einem vom Donnerschlag gerührten Fuhrwerk für den Gönner und Bankier in Paris Jean Pointel wird 1988 so erklärt, dass dieses mit seinem ebenfalls 1651 datierten Pendant ‚Ruhe‘ (mittlerweile in England) erst nach dem Frankfurter Bild entstanden sei, das aber so als eine jetzt noch mit Mythologie angereicherte Synthese erscheint. Bei letzterem weist die betont sachliche und leider weitgehend unerwähnt bleibende Kanadierin [Rosemary Ann Watkins, in: „Nicolas Poussin, c1599-1665: The Late Mythological Landscapes: The Last Synthesis“](#), [Diss. University of British Columbia](#), Vancouver 1969, S.69-74 – u.a. auf Cassiano dal Pozzos naturwissenschaftliche Interessen, seine Freundschaft mit Galilei und seine Mitgliedschaft

in der bis 1630 bestehenden ‚Akademie der Luchse‘ von Federico Cesi hin neben seiner Herausgeberschaft von Leonardos ähnlichen Vorstellungen und Intentionen. Da die Entstehung des Gemäldes mit Cassiano dal Pozzo wohl abgestimmt gewesen ist, darf man von einem eher nüchternen, naturwissenschaftlichen Grundanliegen ausgehen: Natur-Erscheinungen, belebte, stürmische, gefährliche Natur („temps fascheux“ = ‚schwere, unruhige Zeiten‘), die auch in der tachiskopischen Blitzerscheinung sehr gut beobachtet erscheint. Um eine Rahmen-Szene-Handlung vielleicht noch mit mythologisch-humanistischem Einschlag menschlich belebend und bezüglich hinzuzufügen, kamen dem Maler weniger dem Auftraggeber noch Pyramus und Thisbe, die den inneren Sturm der Leidenschaften (die menschliche Natur) verkörpern, in den Sinn. In eine ‚ideale‘ tageshelle ruhende Landschaft wäre die dramatische Pyramus-Thisbe-Szene sehr schlecht zu integrieren. Literarisch situationsgerecht müsste eigentlich alles im Babylon-Umkreis in der Nacht oder im Morgengrauen ablaufen. Eine gewisse Nebensächlichkeit der Ovid-Geschichte zeigt sich auch in der erwähnten Kleinheit, der aufgesetzten Nachträglichkeit und in der doch qualitativ abfallenden Figürlichkeit (vgl. auch die einzige erhaltene Vorbereitungszeichnung in Bayonne, Musée).

Für das noch verbleibende, heutzutage sich immer vordrängende, u.E. überbetonte Rätsel der spiegelnden Unbewegtheit der Wasserfläche etwa in der Bildmitte und im Mittelgrund könnte man sich aber auch mehrere einfache, ganz nüchtern-praktische Erklärungen vorstellen:

1. Wenn sich ursprünglich der See, Teich, Weiher weiter vorne und grösser bis in Höhe der jetzigen Szene mit dem Löwenkampf und den flüchtenden Menschen und getriebenen Tieren nach den Röntgenaufnahmen befunden hat, könnte man ihn auch als Überbleibsel, Rest der älteren heiteren und ruhigeren positiven Kehr-Seite der Natur-Landschaft vermuten.
2. Wenn die Oberfläche des Sees durch den Wind unruhig gekräuselt oder gewellt, gefleckt wäre, hätte dies – wie schon Grave andeutete – zu einer grösseren, unerwünschten ‚elementaren‘ Homogenität von Boden, Erde und Wasser geführt. Ausserdem wäre die intendierte kontrastive Steigerung von ‚statisch, ruhig‘ vs. ‚bewegt‘ geschwächt. Man vergleiche als Vorläufer bzw. Alternativen die harmonisch, ruhigen, statischen ‚Landschaften mit dem von der Schlange Getöteten‘ von 1648, London, Nat. Gallery oder ‚mit der ebenfalls von einer Schlange bedrohten Eurydike samt dem noch nicht wiederbelebenden Orpheus‘ von 1650 in Paris, Louvre. Bei letzterem übrigens

ebenfalls im Besitz von Jean Pointel müsste man das stille Gewässer eher als Fluss, See ins Jenseits wie Lethe weniger Styx, deuten, wenn man in einer Art Hadrians-Engelsburg das Totenreich mit den rauchenden Bränden (Krematorien? oder doch eher Götter besänftigende Brandopfer zu Frieden, Versöhnung?) sieht. Dass man in ‚neostoischem‘ Wasser angelt, badet wie in einem Jung-Alters-Reinigungs-Vergessens-Brunnen, ist auch etwas überraschend. Das kombinatorische Problem im Pyramus-Thisbe-Gemälde war in den genannten Pendants ‚Sturm‘ und ‚Ruhe‘ durch die Aufteilung umgangen.

3. Vielleicht soll auch eine sequentielle, filmische Zeitdimension wie die oft zu beobachtende ‚Ruhe vor dem Sturm‘ im See und im Hintergrund der ‚erlösende, beruhigende Regen danach‘ zum Ausdruck gebracht werden, was hier sicher an die Grenzen eines (statischen) Einzelbildes rührt.

4. Finden sich eigentlich noch andere Gemälde Poussins aber auch seiner Zeitgenossen, die man möglichst explizit und nachweislich mit stoischem Gedankengut verbinden kann?. Sind die obengenannten beiden Beispiele der Landschaften mit ihren Seen ebenfalls als Zeichen für ‚Apatheia, Ataraxia, Galene, tranquillitas animi‘ u.ä. zu verstehen?. Die beiden genannten Gegenstücke mit den Landschaftsstimmungen ‚Sturm (ohne See)‘ und ‚Ruhe‘ konnten anscheinend bislang nicht mit spezieller tieferer oder höherer Bedeutung (also nicht nur ein bildungsmässiges Allgemeinverständnis von Kontrasten, Polen wie ‚vita activa-contemplativa‘, Bewegung-Ruhe, Krieg-Frieden, u.ä.), versehen werden. Gibt es weitere Beispiele in Poussins Werk, die erlauben die Landschaft ähnlich als fast schon romantisch existentieller Bedeutungsträger (‚Landschaft mit dem Kyniker, nicht Stoiker Diogenes‘ in Paris, Louvre, 1648 als Aufforderung zur Bedürfnislosigkeit, zum einfachen, natürlichen Leben aber in einer idealisierten, antikisch-zivilisierten Umwelt?) aufzufassen?

Gegen Graves eher moralisierter, moralisierender Auffassung auf verschiedenen Ebenen (Fehl-Einschätzung, -Verhalten ...) spricht die erstaunlich seltene Verwendung des seit der Antike lebendigen Pyramus-Thisbe-Motivs in der Emblematik des 17. Jahrhunderts und dann nur ernsthaft ohne ‚Moralin‘ als ‚Grausamkeit, Über-Macht der Liebe wie ein Naturereignis, Un-Glück-lich (Bellori)‘ aber auch witzig parodistisch in der Literatur (vgl. L. Gongora 1618; anders: Bernardo Tasso 1569, Giovanni Battista Marino 1620; Poussin selbst scheint über wenig Humor oder selbst-ironische Distanz verfügt zu haben). Ein ‚Meer im Unwetter‘ wird als Zeichen für ‚Gleichmut‘ verwandt. ‚Insel im ruhigen Wasser mit Eisvogel‘ wird als ‚tranquillitas foecunda‘ oder ‚Segen der Gemütsruhe‘ vortiefenpsychologisch angesehen, aber immer ohne direkten Stoizismus-Bezug. In

Poussins Bild könnte man noch den Parallelismus Blitz-Strahl-Pfeil der Liebe, die zerstörerische Kraft des Blitzes wie die selbst-zerstörerische Kraft des ‚blitze-blanken‘, scharfen Schwertes, Lanze u.a. assoziieren, allerdings alles wieder ohne direkte verbale Unterstützung durch Poussin.

Poussins langsam, mehr aus und in der Vorstellung entstandenen, synthetisierenden Stimmungs-Landschaften laden natürlich zum Rebus, zur Spekulation ein v.a. durch vermeintlich irrationale, un-logische, -passende Bildelemente wie der See mit seiner ruhigen und spiegelnden Oberfläche während eines Sturmgewitters. Den perspektivisch schräg gesehenen See (kein Fluss, auch kein Abfluss) müsste man sich realiter annähernd rund vorstellen. In seiner Mitte erhebt sich eine flache Insel, auf der ein Baum steht, in den der Blitz ein- und einen Ast herunter-geschlagen, aber nicht gefällt hat. Daneben grast (noch?) friedlich und wiederkäuend eine bunte Rinderherde (als apathisch, stoische oder dumme Tiere?; selbst hier passt die ‚stoische‘ Stelle aus dem bekannten Brief des eher skeptischen Poussins an Chantelou vom 22.6.1648 natürlich auch nicht so richtig: *„Ces exemples [profane Alternativserie zu den Sakramenten] qui ne seroient pas choisis à l'aventure ou de pure imagination, pourraient servir à rappeler l'homme à la considération de la vertu et de la sagesse qu'il doit acquérir pour demeurer ferme et immobile contre les efforts de cette folle aveugle [Blindes Wüten des Zufalls, Schicksals]. Il n'y a que l'extrême sagesse ou l'extrême stupidité qui puissent se trouver à l'abri de ses atteintes...“*). Dass genau senkrecht unter diesem Baum (wohl kaum der jetzt schwarz fruchtende Maulbeerbaum über dem Grab des Liebespaares) im Vordergrund Pyramus liegt, wie auch schon Bättschmann bemerkte, dürfte wohl mehr als ein Zufall sein oder nur der ästhetisch-kompositorischen Schwerpunktbildung oder Blicklenkung dienen. In der Literatur wird nur bei Bernhard Stumpfhaus die am Fuss des Baumes angelehnte, liegende, erschlagene (? , geschockte?) Figur [Viehhirte?] oder zumindest das rote Tuch daneben wenigstens erwähnt aber kaum gedeutet.

Reinhard Brandt

Der „Neostoizismus“

Vor weiteren Überlegungen und möglichen Schlüssen zu diesem See („Friedens-Insel“)

und den genannten stoisch-epikuräischen Implikationen seit Anthony Blunt ist es wohl sinnvoll den Gedanken des dieses alles verarbeitenden Ikono-Philosophen **Reinhard Brandt** („**Philosophie in Bildern – Von Giorgione bis Magritte**“, Köln 2000, S.246-264) verknappend zu folgen: „1. Sichtung“ mit Poussins Brief an Jacques Stella: Die bekannte Frage nach der thematischen Einheit (also Verhältnis Landschaft und Pyramus-Thisbe-Szene) sei in der bisherigen Literatur nicht befriedigend behandelt worden. „Es (sei) nicht ausgeschlossen, daß eine derartige Einheit tatsächlich fehl(e)“[!]. In der sorgfältigen, überlegten Komposition gäbe es ein Paradoxon wie den „seelenruhig(en) ... See“ [und den linken Baum im Vordergrund weitgehend im Windschatten?]. Erst aus dem Gesamtzusammenhang liessen sich die Teile erklären [oder ergeben die Teile erst einen Gesamtzusammenhang?, das verbindende Band?]. Es folgt die bekannte und oben genannte, von Félibien exzerpierte Briefstelle Poussins an Jacques Stella mit dem interpolierten Hinweis auf den Grenzbereich in der Malerei bei der Gewitterdarstellung und auf das Mimesis-Problem. [Aber gerade die Virtuosität des Apelles ist oder war es, die die Dinge wie auch Vorstellungen und Gedanken erst überzeugend zum Ausdruck bringen kann oder konnte]. Brandt spricht Poussin ein naturwissenschaftliches Erkenntnisinteresse wie bei Leonardo oder den Niederländern des 17. Jahrhunderts [wie z.B. Albert Cuypp, ‚Gewitter über Dordrecht‘, um 1645, Zürich, Sammlung Bührle mit seinen ‚stoischen‘ Kühen; vgl. den Aufsatz von Werner Busch, Himmelsdarstellungen in der Malerei des 18. Jahrhunderts, in: Wehry, Werner (Hrsg.): *Wolken - Malerei - Klima in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1997, S. 73-97] ab, gerade in diesem Falle wohl zu Unrecht. Bei Poussin gäbe es „ausschliesslich ... Ethos (oder auch Pathos) ... (in einer) ‚paysage moralisé [à la Panofsky]““. Trotzdem Brandt das Anliegen von Poussin anführt, dass „alle Figuren ihre Rolle nach der Zeit, dem Wetter [temps-tempête]“ einnehmen, fragt er sich ganz gewitzt, wie das Ganze eigentlich ohne Gewitter ausgesehen hätte, und erkennt wohl die jetzige Verflechtung von Landschaft und Figuren, nennt es aber nicht eine Verstärkung, Doppelung, Beschleunigung, Dramatisierung (wie das ‚Panische‘). Im weiteren führt Brandt gewisse (lokale) Korrespondenzen mit der Ovid'schen Vorlage auf, bevor er wieder nach Félibien Poussin zitiert, worin die (niedere) handwerklich-virtuose Imitation der (höheren) künstlerisch-geistigen Imaginationsfähigkeit entgegengestellt werde. [Aber was wäre alle „Einbildungskraft“ ohne die virtuose Darstellungsfähigkeit, vgl. ‚Raffael ohne Hände‘]. Die seit Bialostocki bekannten Leonardo-Anregungen benützt Brandt um nochmals das abweichende Anliegen Poussins: keine theoretische, naturwissenschaftliche Erkenntnisleistung, sondern „Affektzust(ä)nd(e)“

herauszustreichen. Der Appell an die Mitgeföhle (des Betrachters) (vgl. ‚phóbos kai éleos‘) spiele aber ebenfalls keine Rolle [quod esset demonstrandum; anders: Stumpfhaus].

Und so bringt Brandt in der Nachfolge von Anthony Blunt in „2. Poussin und die neue Stoa“ beide wieder zusammen. Auf die von Blunt gesammelten ‚stoischen‘ Bildmotive geht der Autor leider nicht ein, auf die schriftlichen Dokumente zur stoischen Weltanschauung nur innerhalb der Detailinterpretation, um sich vor allem der stoischen Lebensführung Poussins zuzuwenden. Der Rückzug und die Reflexion seien Ausdruck eines neostoizistischen ‚peintre-philosophe‘ [vielleicht auch die eines mit Quecksilber behandelten, tremenden Syphilitikers?]. Wenn man sich des für die Franzosen des 17. Jahrhunderts noch vorbildlichen Seneca (oder Marc Aurels) richtig erinnert, hiess dessen Leitspruch ‚vivere militare est‘, Pflichterfüllung im öffentlichen Bereich, Kampf und nicht das epikuräische ‚Ἄθε βιώσας‘ (‚Lebe im Verborgenen‘, so auch die Devise von Descartes: „bene vixit, qui bene latuit“) ähnlich Poussin, wie Anm.17 selbst zeigt. Man müsste Poussin konkret mit neostoizistischen Strömungen des 17. Jahrhunderts in Verbindung bringen können. Auch Pyramus und Thisbe werden von Brandt mit ‚stoischem Blick‘ als ungehorsame Narren (gegen die Vernunft) ähnlich im Lustspiel bei Shakespeare und Gongora gegen die ‚Allegorie der (sterblich-unsterblichen) Liebe‘ wie in vielen anderen Darstellungen angesehen.

Brandts Interpretation von Poussins Interpretation folgt in „3. Alternativen?“, also mit Fragezeichen. Richard Verdi hätte unter Hinweis auf das Fortuna-Motiv (ähnlich auch Bächtmann) Blunt’s Stoizismus-These modifiziert, indem er bei Ovid die Grausamkeit des Schicksals vorfinde. Brandt weist in diesem Fall den „casus“ (fast ‚caesus‘) allenfalls dem der Blindheit vor Liebe zu. Oskar Bächtmanns ‚zufällige‘ ‚Fortuna‘ aus dem den Barberini (den Gönnern des Auftraggebers Cassiano dal Pozzo) zugehörigen Fortuna-Heiligtum von Praeneste und anderen disparaten Quellen wird ins Reich der zu sehr blühenden Phantasie verwiesen, ebenfalls zu recht, da auch keine äusserliche Ähnlichkeit vorhanden ist. Am Ende dieses Abschnittes steht bei Brandt nur die negative Seite, das Unglück (eigentlich die Tragik).

Der Abschnitt „4. Die Gewitterlandschaft und der Liebesaffekt – Stoa und Zeitgeschichte“ beginnt mit der verbindenden Idee von ‚unmässiger Liebe‘, Sturm, brennender Burg und ruhender See, aber wendet sich bald der weitergehenden Löwinnen-Geschichte zu, um darin wie schon Bächtmann eine Allusion auf den (vergangenen) 30jährigen Krieg [nach dem Frieden von 1648!], Cromwell und andere politische gefährliche Ereignisse zu sehen,

wobei er auch einen weiteren Brief Poussins und sein ganzes Wissen über die Antike zu Hilfe nimmt. Flüchtende Hirten, Schafe, Rinder werden als ‚wahnsinniger Pöbel‘ interpretiert, von dem sich Poussin distanzieren [vgl. Horaz: ‚odi profanum vulgus sive pecus et arceo‘]. Der Autor fragt sich selbst um eine Rechtfertigung dieser politischen Interpretation z.B. durch Horaz und Lukrez bei der brennenden Burg (= Gefährdung an der Spitze des Staates, Despoten), die ‚aurea mediocritas wie der Stadt darunter und ganz unten der unruhige Pöbel zu finden. [Bei ‚Orpheus und Eurydike‘ ist die rauchende Burg anscheinend bislang nicht politisch gedeutet worden]. Dies alles hält der Schreiber dieser Zeilen schlicht für eine mehr oder weniger geistreiche Überinterpretation. Die Löwin ist zuerst einfach nur die lebendige, natürliche Gefahr, Angst auslösende Bedrohung für Mensch und Tier oder Vieh. Sonst müsste man hinter ihr eine der blutrünstigen Herrscherinnengestalten des 16. u. 17. Jahrhunderts vermuten. Bei dem Rund-Tempel (nach Blunt und Bätschmann: Bacchus-Tempel) wie bei der heraneilenden Thisbe nach Leonardo schlägt Brandt überraschend rein ästhetische Übernahmen durch Poussin [nicht mehr als ‚pictor politicus‘?] vor, der [oder der Autor?] sie aber ethisch interpretiert habe.

Und so kommen wir zu „5. Der See“. Seine Ruhe gegenüber dem weitgehend Immobilen bei der Festkörper-Architektur (Stadt, Tempel) sei paradox wie die des Stoikers inmitten von Turbulenzen. Hier taucht auch der sonst für die Epikuräer verwendete Begriff der ‚Galene‘ (Meeresstille) auf, von Brandt auch in die Nähe des Todes, der ‚Friedhofs‘- oder ‚Ewigen Ruhe‘ gebracht. „Die paradoxe Ruhe des Sees (fände) in der stoischen Philosophie ... ihre schlüssige Erklärung“: Poussin als ‚peintre-philosophe‘, als ruhender Pol, See im Zentrum des Bildes. Brandt stellt Poussin im Selbstzitat und nach Einschätzung auch Berninis nicht als den virtuosen, feurigen Ausführer mit Ingenium dar, und nach Blunt erscheine Poussin mit seiner Suche nach Parallelen zur Natur auch wie ein Vorläufer von Cézanne.

Bei Graves Beitrag hörten wir schon ähnliches wie jetzt „Das Paradoxon des unbewegt [tautologisch] stagnierenden Sees [= stagnum] ist der Spiegel des Bildes, das er abbildet“ [und das ihn abbildet], um die Spiegel-Metapher etwas wieder ins Spiel zu bringen. „Die Fläche des Bildes [des Sees?] bleibt bewegungslos, weil sie als bloß räumliche Dimension zeitlos (sei)“. „So vermag der philosophische Maler [oder der Schreiber Brandt?] die Seele des Betrachters [Lesers] von dem erregten Geschehen in der äusseren Natur zum unbewegten Zentrum [der Natur?] zu geleiten, wie es das Bild [ausschnitthaft] reflektiert“ [vgl. ‚mise-en-abyme‘]. Der Schluss erinnert an den Lehnstuhl von Matisse: „Die

Kontemplation des Gemäldes wird zur philosophischen Meditation, an deren Ende die Selbsterkenntnis ... und die Ruhe der Seele (stunden)“ [allenfalls auf einer ebenfalls gefährdeten Ruheinsel].

Im Kapitel „6. Postscriptum“ wird wenigstens angeführt, dass ein Gemälde nicht durch Worte allein reproduziert werden könne. Es fehle die ästhetische Bewertung, auch des sinnlichen Reizes. „Der Geschmack‘ als subjektives (und doch ... allgemeingültiges) Urteilsvermögen (sei) Poussin noch unbekannt“ gewesen. Selbst für einen vielleicht so intellektuellen Maler ist dies so nicht haltbar, sonst wäre er besser gleich Dichter oder Philosoph geworden. Im letzten Absatz wird auf den Paradigmenwechsel vom 17. zum 18. Jahrhundert, vom Stoizismus und seiner Affektlehre zum Sensualismus hingewiesen. Die von Brandt vor- und angenommene Verknüpfung eines Liebesdramas mit einer Blutszene der europäischen Kriege wäre dann nicht mehr möglich, während mehr psychologisch empathisch – es wird an Goethes ‚Wanderer im Sturm‘ erinnert – die Einstimmung von Gewitter-Natur mit der Seelenerregung erhalten geblieben sei.

Nochmals zurück zu Fakten und Fiktionen

Wie jedes Gemälde so ist auch dieses (schutzlos) offen für fast jede Deutung, allerdings gibt es eine Plausibilität nach Einfachheit, Widerspruchslosigkeit (auch zum damaligen oder historischen Bewusstseinshorizont) und Überzeugungskraft. Fast alle bisherigen Deutungsversuche krankten daran, dass sie den Besitzer und höchstwahrscheinlichen Auftraggeber Cassiano dal Pozzo weitgehend ausklammern. Ist dieser Mann explizit Anhänger einer stoischen Richtung und nicht nur einer allgemeinen christlich-stoischen Grundhaltung, der Lebensweisheit seiner Zeit, verpflichtet?. Cassiano dal Pozzo war Junggeselle und lebte im gemeinsamen Haushalt mit der Familie seines Bruders. Dem auch erotischen Pyramus-Thisbe-Motiv (Liebestod, un-sterbliches Liebespaar) dürfte er persönlich emphatisch vielleicht nicht sehr viel abgewonnen haben, aber es könnte ihm die neuartige, geistreiche Verbindung von Mythos mit und in der natürlichen Gewitterlandschaft gefallen haben, da ihn wie vielleicht auch Poussin mehr die (auch zerstörerischen dynamischen unberechenbaren) Kräfte der Natur im und ausserhalb des Menschen und ihre Parallelisierung interessiert haben. Beide dürften sich auch der Blitz-

Schall-Studien des Epikuräers, Naturwissenschaftlers, Theologen und Galilei-Freundes Pierre Gassendi (1592-1655) erinnert haben. Nach unserer Überzeugung kann man bei unserem Gemälde weitgehend auf einseitige stoische Erklärungsversuche verzichten. Eine offensichtliche Visualisierung einer (neo-) stoischen Sentenz, Schrift und ein konventioneller (less or more disguised) Symbolismus im Sinne von Ripas Ikonologie oder Emblematis waren sicher nicht im Sinne Poussins, da dies seine individuellen, künstlerisch-poetischen Imaginations-Kombinations-Allusions-Kräfte auch in der anregenden, vielschichtigen Freiheit für den Betrachter eingeschränkt hätte. Wie Poussin sein Bild selbst kommentierte, kam es ihm jedenfalls auf die Darstellung physisch-psychischer Phänomene an im damaligen Sinne von ‚delectare‘, ‚docere‘ (weniger moralisch) und dem übertragenden ‚movere‘. Poussin, der wohl die verschiedensten Anregungen verarbeite, hätte sich sicher über den gezeigten grossen, ja oft übertriebenen geistigen Deutungsanfang (künstlerisch-poetisch-topologisch-historisch-mythologisch-metereologisch-ethisch-lebensphilosophisch u.a.) der Nachwelt bei seinem Werk gefreut: ‚Seine künstlerische Rechnung scheint voll aufgegangen‘.

Resümierend erscheint ohne langjährige kennerschaftliche Poussin-Spezialerfahrung das Gemälde im Frankfurter Städel-Museum als ‚Metamorphose‘ einer der gewohnten, idealen, etwas utopischen, italienisch-antikisierenden, zumeist harmonischen Landschaften in eine Sturm-Gewitter-Stimmung (Modus-Veränderung vom Phrygischen zum Lydischen oder Dorischen, Heroischen?). Sie erfüllt weitgehend realistisch-mimetisch metereologische Erwartungen und hat damit etwas von einem ‚wissenden Bild‘. Sie gibt keine bestimmte Topographie oder ein unmittelbar subjektives Erlebnis wieder. Es ist mehr die mächtige, gewaltige und gewalttätige, erschreckende, selbst-zerstörerische, zufällige Seite der Natur, des Daseins dargestellt. Zusammen mit dem ‚Sturm‘-Gemälde in Rouen bildet es eine Sonderform, eine Novität im Schaffen Poussins, die von seinem Schüler und Schwager Gaspar Dughet weitergeführt wurde. Die menschlich-tierisch-pflanzliche Staffage einschliesslich der triebhaft-wilden Löwin zeigt die Wirk-Kräfte dieser Natur, ein ‚Zusammenbrauen und Entladen des Unheils‘. Die Pyramus-Thisbe-Geschichte von ‚Eros und Thanatos‘ betont die inneren, psychischen Kräfte, Stürme allerdings weitgehend ohne moralische Wertung. Allusionen an bestimmte Lebensphilosophien speziell der Stoa und ausserhalb des damaligen ‚Zeitgeistes‘ sind bislang kaum beweisbar noch weniger solche an Politik und Zeitgeschichte. Im Vergleich mit dem übrigen, ebenfalls zumeist deutungsoffenen Werk Poussins sind beim jetzigen Erkenntnisstand alle

Interpretationsversuche nur mit Fragezeichen zu versehen. Das Gemälde ist weitgehend selbsterklärend und für den Betrachter von heute weitgehend allgemein verständlich und nachempfindbar auch ganz ohne stoischen Hintergrund. Ob Poussin z.B. für die einsichtige Hunde- und Löwenkampf-Szene vielleicht den allbekannten Schild Achills von Homers Ilias (XVIII, 586) im eidetischen Hinterkopf hatte, wäre auch nur ein Beweis seiner humanistisch-literarischen Bildung.

Alles weitere bleibt ohne neue Quellen (non liquet) weiterhin Spekulation und Projektion.

(Stand: 06.12.2017)

Schlussversuch Nummer II

Nochmals kurz zusammengefasst ist die Situation bei diesem Gemälde die, dass der Maler selbst nur den Sturm als vorwiegend künstlerisches Darstellungsproblem konkret, sinnlich vordergründig und die Pyramus-Thisbe-Geschichte kommentarlos erwähnt. Für eine im Sinne der Bildexegese tiefere oder mehrfache Bedeutung (z.B. allegorisch: starke zerstörerische Kräfte in der äusseren Natur und in der Natur des Menschen durch eros, phobos, thanatos, ...; moralisch: z.B. Versuch der aristotelischen Mitte, Balance, Mässigung, Sophrosyne ...; anagogisch: z.B. das eher epikuräisch anmutende Unbeständige, Zufällige, Unglückliche in der Natur und so im menschlichen Leben ... gibt es letztlich keine Beweise, ja kaum Anhaltspunkte ausser vielleicht Félibiens Einschätzung: „effets les plus extraordinaires de la nature ... (avec) un sujet triste et lugubre“. Im vorphotografischen 18. und 19. Jahrhundert wurde das Gemälde immer noch nur vordergründig als Sturm-Gewitter-Landschaft betitelt und angesehen. Erst im 20. und 21. Jahrhundert und im Zeitalter der ikono-log-graph-ischen Kunstwissenschaft begann man nach versteckten, ‚eigentlichen‘ Bedeutungen, Botschaften des Bildes zu suchen und angeblich zu finden. Poussin selber lässt sich nicht mehr befragen, er würde uns wohl auch kaum mehr als bislang preisgeben. Vielleicht ist wirklich nicht mehr dahinter, beabsichtigt gewesen fast im Sinne Goethes („Man suche nur nicht(s) [zu viel] hinter den Phänomenen: Sie selbst sind die Lehre.“, Maxime und Reflexionen 892), obwohl einiges bei einem intellektuellen Maler wie Poussin sicher mitgeschwungen haben dürfte, aber mehr als Nebengedanken.

Am Beginn und wieder am Ende einer Werkbetrachtung im Plausibilitätsmodus steht also die formal-inhaltliche Darstellung und ihr Ausdruck, also vorrangig das ‚delectare‘ (der künstlerische Vortrag) und ‚movere‘ (die ansprechende, bewegende Thematik). Was uns ein auf Nachruhm bedachter Poussin weiter mit seinem Werk mehr ‚zeigen‘ (‚docere‘) als ‚sagen‘ wollte oder will, wird aber kaum ein ephemerer, tages-zeitgeschichtlicher Bezug (Situation um 1650 zumal vom relativ ruhigen Italien aus) gewesen sein. Es ist auch fraglich, ob damit ein sichtbares ‚Lehrstück‘ (‚paysage moralisé‘, allenfalls ein Gleichnis der Kräfte der äusseren Natur und der menschlichen Psyche?, ...) verbunden mit der moralischen Kritik durch das abschreckende Pyramus-Thisbe-Beispiel und letztlich eine Hinwendung zu einer philosophischen Haltung (z.B. „aequam servare mentem in rebus arduis“, Horaz, *carm.* 2,3,1) beabsichtigt gewesen ist, nur weil der See unstimmig unbewegt erscheint und man ihm nicht auch einen zeitlichen, harmonisierenden Kontrastfaktor zur Bewegung bei einer allgemeinen, auch heute gültigen ‚galene‘-Vorstellung als Beruhigungsmittel (Ruhe in und durch die Natur) zubilligt. Den damals allgegenwärtigen Stoizismus, Epikuräismus u.a. als ‚letzliches‘ Ziel dieses übrigens ‚gottlosen‘, vor-un-christlichen Bildes anzunehmen, wäre sicher eine zu starke Verengung. Ebenso ist es etwa ziemlich übertrieben den skeptischen bis menschenkritischen Poussin als grossen vorgreuze’schen ‚peintre-moraliste‘ sehen zu wollen.

Gemälde sind, wie es sich hier wieder zeigt, keine einfachen Texte lesbar wie Gebrauchsanweisungen oder logisch-mathematische Gleichungen, auch keine gemalten Philosophien, wenn man mal Illustrationen wie zu Sulzer Ästhetik von Januarius Zick (früher fälschlich als Newton-Allegorien, vgl. der Verf.: „Geistesbilder bei Franz Anton Maulbertsch und Januarius Zick : Annäherungsversuche an ein Kabinettstück in der Sammlung Reuschel des Bayerischen Nationalmuseums München und an zwei Gemälde im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover“, in: Zeitschrift des Dt. Vereins für Kunstwissenschaft 54/55, 2000/2001, S. [310] - 335) ausser Acht lässt, sondern sie sind wie gute Gedichte bewusst vielschichtig, mehrdeutig. Ganz ohne Rätsel, Geheimnis, Widersprüchliches, Überraschendes, Verwirrendes gibt es keinen Reiz, kein grosses Interesse eher Langeweile. Den primären, basalen, der Musik ähnlichen modalen Sinnlichkeits-Stimmungsaspekt (delectare, movere) sollte man gerade auch bei Poussin nicht aus dem Blick verlieren. In unseren (kunstwissenschaftlichen) Interpretationen besteht, wie sich auch hier zeigte, immer das Problem des hermeneutischen Zirkels: die Kunstwerke werden immer mehr zu Projektionsflächen von uns selbst, aber das ist ja auch (apollinisch) spannend und variierend reizvoll.

Also sind Graves an Bättschmann anschliessende ‚extremistische‘ Übertretungsvorstellungen von Familien-Glaubens- und Bild-Gesetz zu modernistisch gedacht und nicht anschaulich verifizierbar. Brandt’s neo-stoizistisches, vernunft-moralisiertes Gedankengebäude ist auch nicht sicher. Wenn man danach z.B. die rasende Thisbe als die ‚lebende Unvernunft‘ anzusehen hat, dann müsste eigentlich der zur (ewigen) Ruhe gekommene, sich gebracht habende Pyramus die ‚gestorbene Unvernunft‘ (= tote Vernunft?) sein oder sich in das kühle, feuchte Element der vernünftigen Natur d.h. den unbewegten See verwandelt haben bzw. wie in die ‚Lethe‘ eingetaucht sein, während darum noch die ‚unvernünftige‘ Natur tobt. Das ganze Gemälde ist wie teilweise bei Kayling und Stumpfhaus mehr ein Gleichnis der Naturkräfte einschliesslich der empfindenden Kreatur in Sturm, Ruhe, Leben, Tod, Gefahr, Zufall, Unglück, weniger Glück und mit den Gefühlen der Angst, Liebe und primär ein (künstlich-künstlerisches) Bild.

(Stand: 31.12.2017, korrigiert 12.11.2019)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de