

MARBURGER JAHRBUCH FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

ZWEIUNDVIERZIGSTER BAND

SONDERDRUCK

V&D

VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN
2015

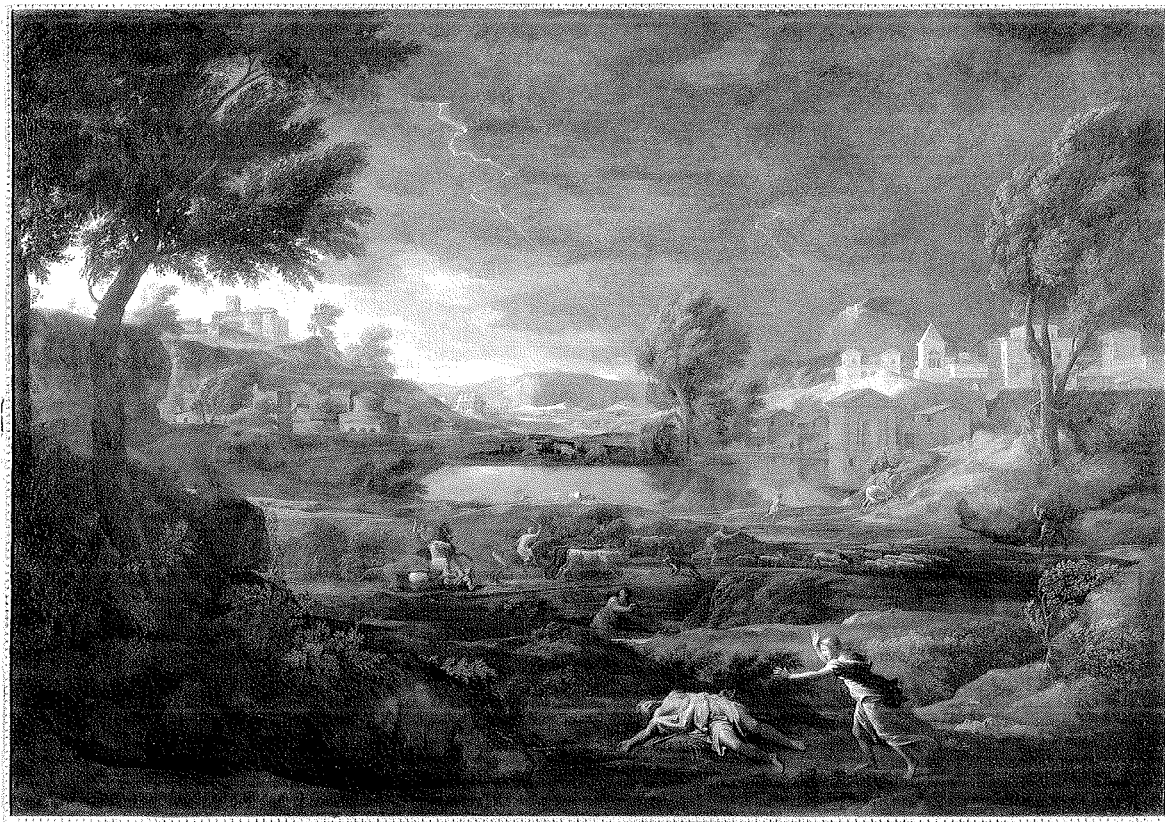
GRENZÜBERSCHREITUNGEN UND TRÜGERISCHE EVIDENZEN

Nicolas Poussins ‚Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe‘

Johannes Grave

‚Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe‘ (Abb. 1)¹ – bereits im etwas umständlichen Titel, der dem 1651 von Nicolas Poussin vollendeten Gemälde traditionell beigegeben wird, deutet sich an, mit welchem Problem es den Betrachter konfrontiert. Die Präposition „mit“ kaschiert eher notdürftig, dass keineswegs offensichtlich ist, in welchem Verhältnis die Landschaftsdarstellung mit dem eindrucksvollen Unwetter und die mythologische Erzählung im Bildvordergrund zueinander stehen. Das Problem betrifft nicht al-

lein die Frage der Gattungszuordnung. Vielmehr setzt ein tieferes Verständnis des Bildes voraus, dass sich anschaulich nachvollziehen lässt, wie beide Aspekte aufeinander zu beziehen sind. Hat die Sturmlandschaft als Echo, Verstärkung oder Steigerung der tragischen Szene mit Pyramus und Thisbe zu gelten? Exemplifiziert die Historie am unteren Bildrand eher die übergreifende, das Bild ausfüllende Darstellung des Unwetters?² Oder ist das Verhältnis beider Aspekte in einer anderen Hinsicht, auf einer anderen Ebene, zu bestimmen,



1 Nicolas Poussin, Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe, 1651, Öl auf Leinwand, 192,5 x 273,5 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum

so dass weniger der eine Aspekt den anderen supplementiert, als vielmehr beide komplementär den Sinn des Bildes konstituieren? Unter den Landschaftsbildern Poussins, deren Verständnis die Forschung weiterhin vor grundlegende Probleme stellt,³ wirft das Frankfurter Gemälde besonders anspruchsvolle Fragen auf.

Poussins erstem Biographen, Giovan Pietro Bellori, bereiteten diese Fragen noch kein Kopfzerbrechen. Als Bildtitel führt er bezeichnenderweise allein „Piramo e Tisbe“ an, so dass der Weg gebahnt ist, um die Gewitterlandschaft als Historienbild zu verstehen: „Thisbe“, so Bellori, „läuft mit ausgebreiteten Armen zum Leichnam ihres geliebten Pyramus und stürzt sich von Sinnen in den Tod, während Himmel und Erde und alle Dinge tödlichen Schrecken atmen.“ Zwar beherrscht die Schilderung der aufgewühlten Landschaft die auf diesen Auftakt folgende Bildbeschreibung. Doch gibt die Erwähnung des Löwen Gelegenheit, damit Bellori am Schluss der kurzen Ekphrase zur mythologischen Erzählung zurückkehren kann: „[...] dies ist der Löwe, der den Tod der unglücklichen Liebenden verursacht hat.“⁴

Ein nur noch auszugsweise bekannter Brief Poussins, den er im Entstehungsjahr des Gemäldes an seinen Freund, den Maler Jacques Stella, richtete, stellt indes die Gewissheit, mit der Bellori den Vorrang der mythologischen Szene behauptet, sogleich wieder in Frage. Denn Poussins Beschreibung seines Bildes konzentriert sich auffällig stark auf die Sturmlandschaft:

„Ich habe versucht, einen Gewittersturm auf der Erde darzustellen, indem ich nach bestem Wissen und Können die Wirkung eines ungestümen Windes nachahmte, ferner die von Finsternis erfüllte Atmosphäre, den Regen, das Wetterleuchten und die Blitzschläge, die an verschiedenen Orten niederfallen und ein Durcheinander hervorbringen. Alle Figuren, die man sieht, spielen ihre Rolle gemäß dem Wetter: die einen fliehen durch Staubwolken hindurch in der Richtung des Windes, der sie fortstößt, andere aber laufen gegen den Wind, kommen mit Mühe voran und bedecken ihre Augen mit den Händen. Auf einer Seite eilt ein Hirte davon und läßt seine Herde im Stich, als er eines Löwen gewahr wird, der eben

einige Ochsentreiber niedergeworfen hat und andere angreift. Einige von ihnen verteidigen sich, andere stacheln ihre Ochsen an und suchen sich zu retten. In diesem Tumult steigt der Staub in großen Wirbeln auf. In einiger Entfernung bellt ein Hund und sträubt sein Fell, wagt sich aber nicht näher heran. Im Vordergrund des Bildes sieht man Pyramus tot auf der Erde hingestreckt und bei ihm Thisbe, die sich dem Schmerz überläßt.“⁵

Es ist oft mit Verwunderung bemerkt worden, dass Poussin erst am Schluss seiner Bildbeschreibung, knapp und gleichsam en passant, die mythologische Erzählung erwähnt, die dem Bild einen Teil seines Titels leiht.⁶ Dass er der Schilderung der Sturmlandschaft deutlich mehr Gewicht gab, mag sich teilweise durch den Adressaten erklären lassen. Im Austausch unter Künstlern war es sicherlich von besonderem Interesse, jenen Aspekt zu betonen, der für den Maler eine einzigartige Herausforderung barg: die Darstellung des Sturms und der durch ihn aufgepeitschten Landschaft. Und doch bleibt irritierend, dass Poussin selbst einem marginalen Detail, dem bellenden Hund, dieselbe Aufmerksamkeit schenkt wie dem dramatischen Ereignis im Bildvordergrund.

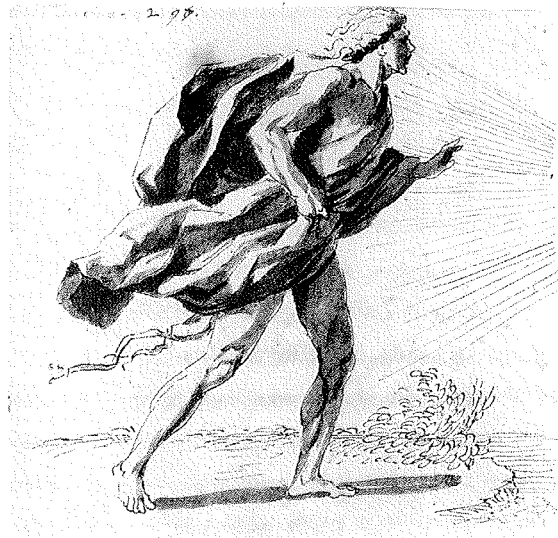
Der Sturm

Die Erzählung von Pyramus und Thisbe, so wie sie in Ovids ‚Metamorphosen‘ (IV, 55–166)⁷ überliefert ist, weiß bei aller Dramatik der Geschehnisse nichts von einem Sturm oder Gewitter zu berichten. Die naheliegende Parallelisierung zwischen dem ‚Sturm‘ der Leidenschaften und einem Unwetter, das die Elemente der Natur in Aufruhr versetzt, findet sich allerdings in einer neuzeitlichen Bearbeitung des Stoffs angedeutet, auf die Oskar Bätschmann hingewiesen hat.⁸ Der französische Dichter Théophile de Viau hatte die ovidische Geschichte seiner erstmals 1623 im Druck erschienenen Tragödie ‚Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé‘ zugrunde gelegt⁹ und dabei die Erzählung um einige neue Motive bereichert. Er stellt dem tragischen Helden Pyramus nicht nur einen Nebenbuhler, den jungen König, zur Seite,

sondern lässt auch kurz vor der finalen Katastrophe die Mutter Thisbes vom nahenden Tod der Tochter träumen. Das Traumbild, von dem die Mutter einer Vertrauten berichtet, entspricht einer apokalyptischen Gewitterlandschaft, es lässt bereits den Löwen erscheinen und konfrontiert zuletzt mit dem Bild vom Leichnam der toten Thisbe. Zwar hat Théophile de Viau nicht die Schlusszene in das Dunkel eines Unwetters getaucht, doch klingt das Motiv zumindest mit dem Traum der Mutter Thisbes an. Ob Poussin durch die sehr erfolgreiche, oft gespielte und wieder aufgelegte Tragödie¹⁰ zu seiner Verknüpfung von Sturmlandschaft und mythologischer Erzählung angeregt wurde, lässt sich nicht mit Bestimmtheit rekonstruieren. Selbst wenn der französische Dichter den Anstoß dazu gegeben hat, wäre jedoch mit dieser literarischen Referenz noch nicht geklärt, wie das Verhältnis beider Aspekte im Bild zu denken ist, sondern allenfalls eine literarische Anregung ausgemacht, die eine sehr eigenständige Weiterverarbeitung erfahren hätte. Denn was bei Théophile de Viau nur der Ausmalung eines Traumbildes dient, wird bei Poussin zum bildbeherrschenden Motiv.

Die Vermutung liegt nahe, dass die Darstellung von Sturm und Gewitter nicht allein durch die Geschichte von Pyramus und Thisbe veranlasst worden ist. Schon Jan Białostocki wies 1954 darauf hin, dass Poussins Brief an Stella und der dort ausführlich kommentierte Versuch, im Bild ein Unwetter vor Augen zu führen, an den ‚Trattato della pittura‘ von Leonardo da Vinci denken lassen, der 1651 in Paris erstmals in einer italienischen und einer französischen Ausgabe erschien.¹¹ Seit Mitte der 1630er Jahre hatte Cassiano dal Pozzo, für den Poussin später seine ‚Gewitterlandschaft‘ malen sollte,¹² Aufzeichnungen von Leonardo für eine Edition vorbereitet. Poussin war selbst unmittelbar in dieses Vorhaben involviert und steuerte Zeichnungen bei, die als Grundlage für Illustrationen in der Ausgabe von 1651 dienten. Wie sehr das Editionsprojekt mit dem Maler verbunden war, zeigt sich auch darin, dass Roland Fréart de Chambray ihm schließlich seine französische Übersetzung widmete.¹³

Eine der von Poussin bereitgestellten Zeichnungen (Abb. 2)¹⁴ bezeugt, dass er schon früh von je-



2 Nicolas Poussin, Figur, die gegen den Wind geht, um 1637, Feder und Pinsel in Braun, 11,4 x 11,8 cm, Mailand, Biblioteca Ambrosiana (Ms. H. 228 inf.)



3 René Lochon, Figur, die gegen den Wind geht, nach Zeichnungen von Nicolas Poussin und Charles Errard, Kupferstich (aus: Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura, Paris 1651, S. 85).

nen Überlegungen zur Darstellung von Unwettern gewusst haben muss, die Leonardo unter die Überschrift „Come si deve figurar' una fortuna“ gestellt hatte.¹⁵ Die später von Charles Errard überarbeitete und wohl durch René Lochon im Kupferstich reproduzierte Figurenstudie (Abb. 3) zeigt einen Mann, der sich mit Mühe gegen den Wind fortzubewegen



4 Nicolas Poussin, Der Sturm, 1651, Öl auf Leinwand, 99 x 132 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts

versucht. Leonardo hatte in seinen Aufzeichnungen dargelegt, dass sich ein Sturm nur durch die Schilderung seiner Wirkungen darstellen lasse. Zu zeigen seien vom Wind zerrissene Wolken, durch die Luft fliegende Blätter und Zweige, vom Sturm gebeugte Bäume sowie das Wehen von Gewändern und Haaren. Leonardos Anweisungen sollten es ermöglichen, etwas im Bild zur Erscheinung zu bringen, das weithin als undarstellbar gegolten hatte. Seitdem Plinius d. Ä. in seiner ‚Historia naturalis‘ (35, 96) das einzigartige Talent des Apelles gerühmt hatte, auch das malen zu können, „was außerhalb des Bereichs der Malerei liegt, Bilder wie Donner, Wetterleuchten und Blitze“¹⁶, galt die bildliche Darstellung von Gewittern als besondere Herausforderung. Noch André Félibien sollte 1679 in seinen ‚Entretiens‘ auf Plinius Bezug nehmen, als er anlässlich einer anderen Sturmlandschaft Poussins (Abb. 4) den französischen Maler mit Apelles auf eine Stufe stellte: „[...] on peut dire qu’ils ont parfaitement imité des choses qui ne sont pas imitables.“¹⁷

Indem Poussin die Erzählung von Pyramus und Thisbe in eine aufgewühlte Sturmlandschaft ein-

bettete, arbeitete er an den Grenzen der Malerei, an den Grenzen des Darstellbaren. Er versuchte ein Ereignis anschaulich und lebendig werden zu lassen, das ohne Bewegung, Dynamik und eine entsprechend furchteinflößende Geräuschkulisse kaum denkbar ist und daher die Bindung des Bildes an einen begrenzten, statischen Träger übersteigt. Die Darstellung eines Sturms, so lässt sich dieser Gedanke zuspitzen, konnte mithin nicht zuletzt einen Anlass zu einer bildtheoretischen Reflexion bieten.

Drei Grenzüberschreitungen

Die skizzierten Zusammenhänge – Poussins Abweichung von den Vorgaben Ovids, die mögliche Anregung durch Théophile de Viau und die wahrscheinliche Auseinandersetzung mit Leonardo sowie der implizite Paragone mit Apelles – sind der kunsthistorischen Forschung gut vertraut. Sie klären den Hintergrund auf, vor dem Poussins Gemälde zu betrachten ist, und geben erste tenta-

tive Antworten auf die Frage, warum der Maler in seiner Landschaft die mythologische Historie mit der Darstellung eines Sturms zusammenführen konnte. Die genaue innerbildliche Verknüpfung beider Aspekte, ihr innerer Zusammenhang, ist mit den verschiedenen literarischen und kunsttheoretischen Referenzen, denen sich weitere beigesellen ließen,¹⁸ aber noch nicht erschöpfend erhellt. Eine erneute Annäherung an diese Frage kann von einer vergleichsweise trivialen Beobachtung ausgehen: Sowohl auf der Ebene des Dargestellten, der mythologischen Erzählung, als auch auf der Ebene der Darstellung rührt Poussins Bild an Grenzen.¹⁹ Diese mehrfache Grenzüberschreitung, so soll im Folgenden gezeigt werden, vermag einen inneren Zusammenhang zwischen der Geschichte von Pyramus und Thisbe einerseits und der Darstellung des eigentlich undarstellbaren Gewitters andererseits aufzudecken.

Das Schicksal von Pyramus und Thisbe nimmt seinen Ausgang bei der gemeinsamen Entscheidung, zugunsten der verbotenen Liebe gegen die familiäre Ordnung zu verstoßen und die Mauern der Stadt zu verlassen. Beiden war von ihren Vätern jeder Kontakt untersagt worden; allein ein Mauerspalt, der Riss in einer Grenzziehung, hatte es ihnen ermöglicht zueinanderzufinden. Um endlich ungehindert zusammenleben zu können, beschließt das junge Liebespaar, sich im Schutz der Nacht bei einem Maulbeerbaum vor den Stadtmauern, nahe dem Grab des Ninus, zu treffen und die Stadt für immer zu verlassen. Thisbe gelangt als erste zum vereinbarten Treffpunkt, muss dort jedoch, noch bevor Pyramus eintrifft, vor einem Löwen fliehen. Der Schleier, den sie dabei verliert und der durch das blutverschmierte Maul des Löwen beschmutzt wird, lässt wenig später Pyramus vermuten, dass seine Geliebte das Opfer eines wilden Tieres geworden ist. Der Fehlschluss führt zum tragischen Ende der Erzählung: Pyramus begeht aus Verzweiflung über den vermeintlichen Tod Thisbes Selbstmord. Die Geliebte findet, als sie zum Treffpunkt zurückkehrt, Pyramus leblos vor und greift zum Schwert, um ihm in den Tod zu folgen. Poussins Gemälde kann zwar nur einen Moment dieser Erzählung festhal-

ten, den Augenblick von Thisbes Erschrecken und Verzweiflung angesichts des toten Geliebten, und doch steht außer Frage, dass sich das junge Liebespaar gegen die natürliche Ordnung gestellt hat. Ganz im Gegensatz zu den Hirten, die vor dem Löwen fliehen und dabei der Richtung des Windes folgen, läuft Thisbe von rechts nach links. Sie ignoriert damit nicht nur den Instinkt, die Gefahr zu meiden, sondern verstößt auch gegen die ‚Lese-richtung‘, die das klassische Historienbild oftmals strukturiert.²⁰ Wie dieser Kampf gegen den Sturm die Sicht trübt, wird an dem Eselsreiter anschaulich, der am rechten Bildrand als einzige Figur neben Thisbe dieselbe Richtung wählt und dabei seine Augen mit der Hand vor dem aufgewirbelten Sand schützen muss. Die Gebäude und Paläste, die rechts im Mittelgrund im unnatürlichen Licht eines Blitzes erscheinen, zeigen nachdrücklich an, dass erst der Schritt heraus aus den schützenden Mauern der Stadt, mithin aus jenen Mauern, die das Liebespaar zuvor getrennt haben, zu der Katastrophe hat führen können.

Diese Grenzüberschreitung auf der Ebene der dargestellten Erzählung scheint auf den ersten Blick kaum etwas mit jener Grenze zur Undarstellbarkeit zu verbinden, der sich Poussin gegenüber sah, als er sich entschloss, eine Sturmlandschaft zu malen. Doch der Eindruck, dass das Bild auf mehreren Ebenen Grenzen und Grenzüberschreitungen verhandelt, bestätigt sich beim Blick auf ein Detail, das erst bei längerer Betrachtung auffällt, dann aber durch seine rätselhafte Erscheinung die Aufmerksamkeit fesselt. Im Hintergrund erscheint neben jenem Abhang, in dem die linke Anhöhe ausläuft, eine ungewöhnlich große Ruine. Louis Marin hat dieses enigmatische Detail auf schlüssige Weise erklärt, als er daran erinnerte, dass Ovid die Geschichte von Pyramus und Thisbe in Babylon ansiedelt.²¹ Es ist daher offenkundig die Ruine des aufgegebenen Turmbaus zu Babel, die Poussin in einer Überblendung mythologischer und biblischer Traditionen in das Bild eingefügt hat.²² Sie kann freilich kaum dazu dienen, die Erzählung von Pyramus und Thisbe zu ergänzen, sondern verweist auf eine weitere Geschichte einer folgenreichen Grenzüberschreitung. Der Turmbau, der

bis in den Himmel geführt werden sollte, steht für den anmaßenden Versuch der Menschen, sich Gott zu nähern. Der biblische Bericht im Buch Genesis (11,1–9) hält ausdrücklich Gottes Befürchtung fest, dass den Menschen nichts mehr unerreichbar sei, sie mithin keine Grenzen kennen würden, wenn ihnen der Turmbau glücke. Der versuchten Grenzüberschreitung folgt daher als Strafe die babylonische Sprachverwirrung, die zur Aufgabe des Turmbaus und zur Zerstreuung der zuvor geeinten Menschheit führt. Das grenzenlos anmaßende Turmbauprojekt mündet in die Trennung und Entfremdung durch eine Vielzahl von Sprachgrenzen.

Sowohl in der Erzählung von Pyramus und Thisbe als auch im Bericht über den Turmbau zu Babel steht eine Grenzüberschreitung am Beginn einer unheilvollen Geschichte. In beiden Fällen stößt die Übertretung einer gegebenen, gleichsam ‚väterlichen‘ Ordnung eine Entwicklung an, die in getrübbte Wahrnehmungen, Missverständnisse und Fehldeutungen mündet. Ist es im Fall des Turmbauprojekts die Sprachverwirrung, die das Scheitern des Vorhabens zur Folge hat, so wird Pyramus das falsche Vertrauen auf die trügerische Evidenz eines vermeintlich eindeutigen Zeichens, des blutverschmierten Schleiers, zum Verhängnis. Denn erst die falsche Schlussfolgerung, am Gewandstück klebe das Blut seiner Geliebten, veranlasst Pyramus zum Selbstmord, der sich schließlich als völlig unbegründet erweisen wird.

Die verlassene Ruine des babylonischen Turmbaus und der Leichnam des Pyramus lassen keinen Zweifel daran, dass beide sehr verschiedenen Grenzübertretungen unheilvolle Konsequenzen nach sich gezogen haben. Damit aber stellt sich auch die Frage, wie Poussin selbst mit einer dritten Grenze, der Grenze zum Undarstellbaren, umgegangen ist, der er sich bei der Arbeit an seiner Sturmlandschaft gegenüber sah. Hat er tatsächlich in sein Bild zu integrieren versucht, was sich der bildlichen Darstellung grundsätzlich entzieht, und auf diese Weise eine dritte Grenzüberschreitung riskiert? Drohte ihm nicht, dass sein Bild des Sturms zu statisch und damit wirkungslos bleiben würde oder aber dass die Darstellung der entfesselten Natur in einem alles verschluckenden Dunkel versinken musste?

Malerei an der Grenze

Gleich auf zweierlei Weise, mit der effektvollen Darstellung des Sturms und mit den schieren Dimensionen seines Gemäldes, ist Poussin zu den Grenzen der Malerei vorgestoßen. Für seine ‚Landschaft mit Pyramus und Thisbe‘ griff er zu einem Format, dessen Größe von 192,5 cm auf 273,5 cm einzigartig in seinem Œuvre ist. Wenngleich die Malerei der frühen Neuzeit im wandgebundenen Fresko, aber auch in Form von Leinwandgemälden durchaus Bilder eines solchen Formats kennt, sind die Dimensionen von Poussins Landschaft oft als überwältigend, ja furchteinflößend empfunden worden.²³ Denn Poussin verbindet das große Format unverkennbar mit dem Anspruch, dem Bild immer noch eine strenge übergreifende kompositorische Ordnung zu geben, wie sie für das Staffeleibild typisch ist. Vor allem aber nutzt er es, um der eindrucksvollen, düsteren Darstellung des Sturms Raum zu geben. Die ‚Landschaft mit Pyramus und Thisbe‘ ist daher immer wieder als erhaben charakterisiert worden.²⁴ Und tatsächlich vermag das Gemälde durch die Verbindung des Dargestellten mit dem übergroßen Bildformat stark zu beeindrucken. Sofern begrenzte, statische Bilder überhaupt den Betrachter überfordern und verunsichern können, kommt daher Poussins Werk jener Wirkung nahe, die in der Rhetorik und der späteren Kunsttheorie als erhaben beschrieben wurde.

Doch wird dieser mit großem Aufwand inszenierte Effekt auf bemerkenswerte Weise durch das Bild selbst in Frage gestellt. So sehr Poussins Brief an Jacques Stella keinen Zweifel daran lässt, wie wichtig ihm die überzeugende Darstellung des Unwetters war, ist die Wirkung des Sturmes dennoch ausgerechnet im Bildzentrum ignoriert worden (Abb. 5). Der Wasserspiegel des großen Sees im Mittelgrund liegt, wie die Forschung immer wieder mit Erstaunen bemerkt hat,²⁵ völlig still und ungerührt da. Während der Baum am rückwärtigen Ufer von einer Böe erfasst und vom Blitzschlag versehrt wird, ist sein Spiegelbild im Wasser gänzlich unbeeinträchtigt. Wo eigentlich vom Wind aufgepeitschte Wellen jede Spiegelung



5 Nicolas Poussin, Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe (Detail des Sees), Öl auf Leinwand, 192,5 x 273,5 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum

im Wasser unmöglich machen müssten, sind selbst Details wie die Fassaden der Häuser am rechten Ufer zuverlässig auf der Oberfläche des Sees reflektiert. Da Poussin im Bildzentrum zunächst ein anderes Motiv, vermutlich eine Architektur oder Ruinen, vorgesehen hatte,²⁶ spricht vieles dafür, dass er sich im Laufe der Werkgenese sehr bewusst für den vom Sturm unberührten See entschied.

Der stille Wasserspiegel des ruhigen Sees ist daher nicht ohne Grund zum heimlichen Zentrum vieler Deutungsversuche von Poussins Sturm-landschaft geworden. Überwiegend wurde die scheinbare Inkongruenz im Bild als ein Motiv verstanden, das einer allegorischen Ausdeutung bedürftig sei und den tieferen Sinn der Geschichte um Pyramus und Thisbe erschließen könne. Reinhardt Brandt hat die Ruhe des Sees wegen des Kontrasts zum Aufruhr der Leidenschaften als Hinweis auf das stoische Ideal einer von Affekten gereinigten Gemütsruhe verstanden, die sich durch die Wechselfälle des Schicksals nicht beirren lässt.²⁷ Dieser Gedanke wurde jüngst von Mickaël Szanto im Sinne einer christlichen Deutung variiert. Im Katalog zur Pariser Ausstellung ‚Poussin et Dieu‘ schlug er vor, im Dialog ‚De ordine‘, einem frühen Werk des Kirchenvaters Augustinus, eine wichtige Quelle für Poussins Bild zu vermuten.²⁸ Dass Augustinus mehrfach auf die Geschichte um Pyramus und Thisbe verweist, um die blinden Leidenschaften mit der Ordnung der göttlichen Vorsehung zu kontrastieren, habe Poussin dazu angeregt, die stille Wasserfläche des Sees als Idealbild des von allen äußeren Stürmen unberührten christlichen Weisen in das Zentrum

seines Gemäldes zu rücken. In eine andere Richtung weisen Deutungsvorschläge von Bernhard Stumpfhaus und Oskar Bättschmann. Während Stumpfhaus den See als Ausdruck der „Stille des Todes“ und als „Allusion auf das Grab als das gemeinsame Brautbett der Liebenden“²⁹ interpretierte, sah sich Bättschmann durch den am linken Ufer errichteten Rundbau dazu veranlasst, den See als „Spiegel des Bacchus“ zu interpretieren. Der Rundtempel folgt, wie Bättschmann schlüssig zeigen konnte, einer Illustration in Andrea Palladios ‚Quattro libri dell’architettura‘, wo für das Vorbild, das frühchristliche Mausoleum Santa Costanza in Rom, eine ursprüngliche Nutzung als antiker Tempel des Bacchus erwogen wird.³⁰ Den Rundtempel verstand Bättschmann daher als Aufforderung an den Betrachter, den See und das Gewitter auf verborgene Bezüge zum Gott Bacchus hin zu befragen. Auch Bättschmanns spekulative und voraussetzungsreiche Deutung versucht mithin den ruhigen Wasserspiegel des Sees durch mutmaßliche Bezüge zur dargestellten Erzählung zu erklären.

Louis Marin hat sich gegen eine solche zeichenhafte, allegorische Lesart des irritierenden Motivs entschieden und stattdessen einen Weg angedeutet, wie sich die Inkongruenz zwischen Sturm-landschaft und stillem See auf einer grundlegend anderen Ebene erklären ließe. Marin fasste den See nicht als Kommentar zum Geschehen im Bild auf, sondern als Reflexionsfigur des Malers oder Betrachters, der in einer ruhigen Kontemplation, frei von Affekten und mit einem gottgleichen Überblick auf die Sturm-landschaft und das Schicksal des Liebespaares schaue.³¹ Der beiläufig-

ge Hinweis Marins, dass der Betrachter aufgrund der verstörenden Inkohärenz seine Aufmerksamkeit sowohl auf das Dargestellte als auch auf die Darstellungsform richten könne („tourner entre ‚énonciation‘ et ‚énoncé‘“³²), wurde – wenn auch allzu kursorisch – von Clélia Nau aufgegriffen. Sie bezeichnete den Wasserspiegel des Sees als allegorisches Paradigma des Bildes und verwies auf Leon Battista Albertis Malereitratat, in dem Narziss, der sein Ebenbild im Wasser betrachtet, als „Erfinder der Malkunst“³³ gewürdigt wird.³⁴ Nau nutzte diese Beobachtung, um eine weitere, wiederum sehr spekulative Verbindung zum Motivkreis um Bacchus zu etablieren. Gerade dadurch aber hat sie meines Erachtens das entscheidende Potenzial der von ihr und Marin eröffneten Deutungsoption übersehen.

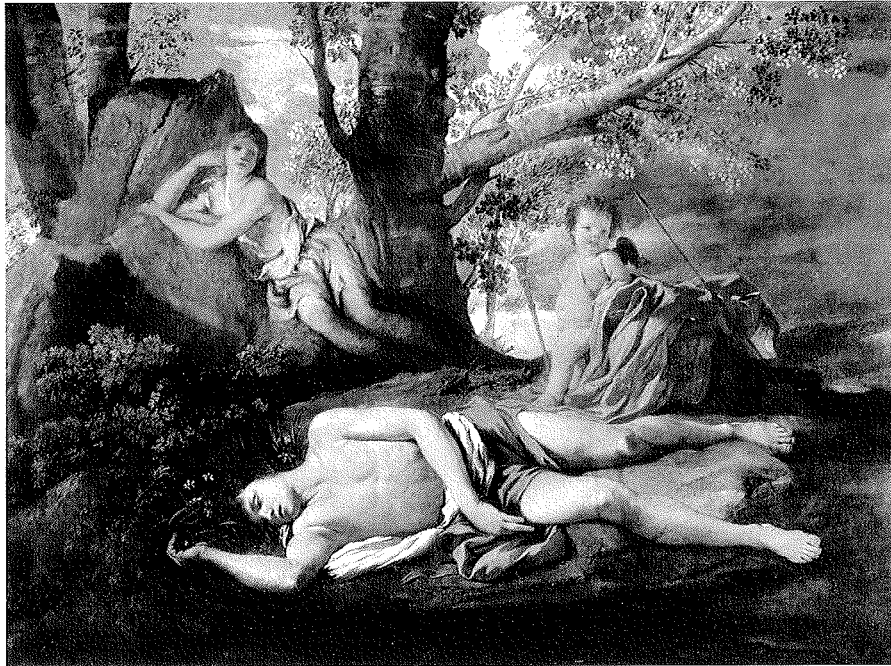
Bild und Wasserspiegel

Wir dürfen davon ausgehen, dass Poussin mit Albertis ungewöhnlicher Idee, Narziss als Begründer der Malerei zu verstehen, gut vertraut war. Albertis Traktat ‚De pictura‘ wurde im Kreis um Poussin als kunsttheoretisches Referenzwerk von Rang verstanden und eigens der Leonardo-Ausgabe von 1651 als Supplement beigegeben. Überdies berichtet André Félibien von Poussins besonderem Interesse an dem ersten neuzeitlichen Malereitratat.³⁵ Doch Albertis scheinbar so selbstverständliche Bezugnahme auf den Mythos birgt ein fundamentales Problem in sich. Er selbst begründet seine Rede von Narziss als dem Erfinder der Malerei mit einer rhetorischen Frage: „Geht es schließlich beim Malen um etwas anderes als darum, mit Kunst jene Oberfläche des Quellteichs zu umarmen?“³⁶ In Albertis Rede vom Umarmen oder Umfassen einer Wasseroberfläche kündigt sich an, wie fragil das von Narziss erfundene erste Bild sein musste. Denn es war schließlich der Versuch des Ergreifens oder Umarmens gewesen, mit dem der Jüngling das Ebenbild auf dem Wasserspiegel zerstört hatte. Was durch Reflexion oder Malerei auf eine Fläche gebannt wird, darf bei aller Suggestion von Körperlichkeit und

Raumtiefe nie im Betrachter das Bedürfnis einer Berührung erwecken, würde doch so das Bild unvermeidlich als Täuschung entlarvt. Vermutlich gegen die eigene Absicht deutet Alberti mit seiner Bezugnahme auf Narziss daher die engen Grenzen an, die einem Bild gesetzt sind, das auf dem Wasserspiegel entsteht.

Diese Grenzen ähneln stark den Beschränkungen, denen die Malerei unterliegt. Sie ist zwar weitaus dauerhafter als das Spiegelbild, droht aber bei jedem Versuch, Bewegung im Bild zu erfassen, zu scheitern. Dass Poussin um die kritische Implikation von Albertis Narziss-Geschichte wusste, legt bereits sein frühes Gemälde ‚Narziss und Echo‘ (Abb. 6) nahe. Es zeigt ausdrücklich nicht den sich spiegelnden Jüngling. Narziss liegt vielmehr leblos am Ufer, und das Wasser selbst vermag nichts mehr zu reflektieren. Das Gemälde kann daher, wie Oskar Bätschmann dargelegt hat, als Abwendung von einem Bildverständnis gelten, das allein auf täuschende Abbildhaftigkeit zielt.³⁷ Es versteht sich nicht als bloße Wiedergabe oder Illustration, sondern als eine „Re-Präsentierung des Mythos“³⁸, in der die – von Poussin selbst durchaus geschätzten³⁹ – abbildhaften Qualitäten von Bildern in Wahrnehmungs- und Denkprozesse eingebunden werden.

Die Gewitterlandschaft von 1651 steht insofern in einem engen Zusammenhang mit dem Topos von Narziss als Begründer der Malerei, als Poussin hier gezielt den Kardinalfehler des Jünglings vermeidet. Der Maler widersteht der Versuchung, auch die Wasseroberfläche des Sees vom Sturm aufwühlen zu lassen. Tatsächlich kann der See nur als zuverlässiger Spiegel dienen, wenn er selbst nicht in Bewegung und Unruhe versetzt wird. Daraus folgt jedoch, dass sich ein stürmisches Unwetter nie unverzerrt in einer Wasseroberfläche spiegeln kann. Reflektiert wird vom Wasser nur, was die Ruhe des Sees wahrt. Wie rasch diese Ruhe gestört ist, wird nicht zuletzt in Ovids Erzählung von Pyramus und Thisbe beiläufig in Erinnerung gerufen, wenn Thisbe beim Anblick des Leichnams erschreckt zittert – gleich einer Wasseroberfläche, die von einem leichten Luftzug erfasst wird („exhorruit aequoris instar, / quod tre-



6 Nicolas Poussin, Narziss und Echo, um 1630, Öl auf Leinwand, 74 x 100 cm, Paris, Musée du Louvre

mit, *exigua cum summum stringitur aura*“, Met. IV, 135–136).⁴⁰ Umso verstörender muss in Poussins Bild, in dem alles gemäß dem Wetter („selon le temps, qu’il fait“) erscheinen sollte, die ungestörte Ruhe des Sees anmuten.

Für die Darstellung des Unwetters und für die Lesbarkeit der Erzählung von Pyramus und Thisbe hätte es keiner ruhigen, spiegelnden Wasserfläche bedurft. Offenkundig verstößt dieses Motiv gegen die Einheit von Ort und Zeit der Darstellung.⁴¹ Wenn Poussin dennoch ostentativ und im Widerspruch zum Rest der Sturmlandschaft einen ruhigen See in das Zentrum des Bildes gestellt hat, so könnte es ihm darum zu tun gewesen sein, die Aufmerksamkeit auf eine fundamentale Grenze des mit den Mitteln der Malerei Darstellbaren zu lenken. Die verstörende Inkohärenz zwischen Unwetter und stillem Wasserspiegel zeigt an, dass ein Bild, das dem narzisstischen Paradigma des Spiegels verpflichtet ist, bei der Wiedergabe eines Sturms zwangsläufig scheitern wird. Im Umkehrschluss muss jede Darstellung eines stürmischen Gewitters vom fragwürdigen Ideal

einer getreu widerspiegelnden, reduplizierenden Mimesis abrücken. Eine Malerei, die sich ganz im Sinne von Albertis Ursprungsmythos als Spiegel versteht und zugleich einen Sturm vor Augen führen will, muss in dem Chaos, das sie selbst entfacht, untergehen.⁴² Ganz im Sinne der Erzählung von Pyramus und Thisbe sowie des Berichts über den Turmbau zu Babel würde eine solche Grenzüberschreitung in die Katastrophe führen.

Poussin hat diese Gefahr zu bannen versucht. Indem er an zentraler Stelle die ruhige Fläche des Sees in die Komposition einfügte, durchbrach er zum einen den Anspruch auf mimetische Genauigkeit, dem seine Sturmlandschaft auf den ersten Blick in eindrucksvoller Weise zu entsprechen scheint. Zum anderen aber weckt die gezielte Inkohärenz das Bildbewusstsein des Betrachters. Statt sich in eine täuschende Scheinevidenz zu versenken, ist der Betrachter aufgefordert, sich bewusst zu machen, dass alles, was ihm vor Augen steht, durch eine bildliche Darstellung vermittelt ist – mit anderen Worten: dass es sich einer bildlichen Widerspiegelung verdankt, die unter kei-

neswegs selbstverständlichen Voraussetzungen steht. Angesichts von Albertis Rekurs auf Narziss konnte kaum ein Motiv so geeignet sein, um zu einer Reflexion des Bildes einzuladen, wie der stille Wasserspiegel des Sees.

Poussins Kritik scheint aber nicht allein jenem Bildverständnis gegolten zu haben, das sich in Albertis Bemerkungen über Narziss artikuliert. Vielmehr bricht seine Sturmlandschaft auch mit den Ratschlägen Leonardos, die doch erst den Weg zu einer Darstellung von Unwettern gebahnt zu haben scheinen. Leonardo hatte empfohlen, den Sturm vor allem in seinen Wirkungen zu veranschaulichen. Wenngleich sich der Wind, diese unsichtbare und höchst dynamische Kraft, nicht direkt im Bild wiedergeben ließ, konnten doch wenigstens seine Wirkungen auf Bäume, Büsche, Tiere und Menschen einen suggestiven Eindruck vom Sturm vermitteln. Mit dem ruhigen Wasserspiegel des Sees verstieß Poussin ohne Not gegen diesen plausiblen Ratschlag. Der Bruch, der sich dadurch in der sonst so überzeugenden Sturmlandschaft manifestiert, ist nicht zuletzt als Warnung vor einem falschen Vertrauen auf scheinbar unmissverständliche, evidente Indizien zu verstehen. Poussin greift damit auf der Ebene der Darstellungsform ein zentrales Motiv der Erzählung von Pyramus und Thisbe auf. Denn das tragische Ende des Liebespaares war nicht allein durch den Verstoß gegen die familiäre und soziale Ordnung provoziert worden, sondern ist vor allem auf die fatale Fehldeutung des blutverschmierten Schleiers zurückzuführen. Den Anstoß zum dramatischen Ende gibt ein vermeintlich untrügliches Indiz, das sich durch anschauliche Evidenz auszeichnen scheint, tatsächlich aber den überstürzt handelnden Pyramus täuscht.

Solange sich der Betrachter von Poussins ‚Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe‘ in die dramatischen Gewitterwolken, die zuckenden Blitze, die vom Wind gepeitschten Bäume und die fliehenden Hirten vertieft, schließt er – nicht anders als Pyramus – von einzelnen Anzeichen auf deren mutmaßliche Ursache, das Unwetter. Intuitiv ergänzt und entfaltet der Rezipient auf diese Weise in seiner Imagination, was das Bild nicht

zu leisten vermag. Doch auch diese Belebung des Sturmbildes in der Einbildungskraft wird durch die stille Wasserfläche jäh durchkreuzt. Fällt der Blick auf den See, so werden die scheinbar selbstverständlichen Rückschlüsse von den Wirkungen auf die Ursachen fraglich. Es ist daher nur konsequent, dass sich Poussin gegenüber Abraham Bosse kritisch über Leonardos Malereitratat äußerte, dessen Übersetzung ihm doch eigens gewidmet worden war.⁴³

Distanz zum Bild

Indem sich Poussin der Strategie Leonardos bedient, den Betrachter zur Vervollständigung und Verlebung des im Bild nur indizienhaft angedeuteten Geschehens anzuregen, sie aber mit Albertis Auffassung vom Bild als getreuem Spiegel verbindet, deutet er an, dass er gegenüber beiden Verfahren und den ihnen zugrundeliegenden Auffassungen vom Wesen des Bildes skeptisch bleibt. So sehr er in seinem Brief an Jacques Stella auch das Bemühen um eine überzeugende Vergegenwärtigung des Sturms hervorhebt, geht es ihm dennoch nicht um ein Darstellungsverfahren, mit dessen Hilfe sich die Schwächen und Grenzen des Bildes gänzlich verleugnen lassen. Im Zentrum des Bildes findet sich indes ein Motiv, das die Kohärenz der Darstellung gezielt stört und auf die bildliche Vermittlung des Gezeigten aufmerksam macht. Weder die getreue Mimesis noch die suggestive Evokation, sondern ein reflektiertes Bildbewusstsein bildet den Kern der Malerei Poussins, der sowohl mit dem dargestellten Geschehen als auch in der Darstellungsform an Grenzen rührt und sie zugleich respektiert.⁴⁴

In der Geschichte von Pyramus und Thisbe sowie beim Turmbau zu Babel, aber auch bei der von Leonardo empfohlenen bildlichen Darstellung eines Sturms drohen Grenzüberschreitungen verhängnisvolle Missverständnisse und Fehldeutungen zur Folge zu haben (Abb. 7). Es ist daher kein Zufall, dass Poussin die Erzählung von Pyramus und Thisbe in eine Sturmlandschaft einbettet, die an die Grenzen des Darstellbaren rührt. An der tragischen Geschichte eines Liebespaares

Grenzüberschreitungen	Gefahren oder Folgen
Liebesbeziehung zwischen Pyramus und Thisbe als Überschreitung des väterlichen Verbots; Sprechen durch den Mauerspalt; Verlassen der Stadtmauern	Fehldeutung des vermeintlichen evidenten Zeichens (blutverschmierter Schleier)
Turmbau zu Babel als Versuch der Überschreitung der Grenze zwischen Gott und Menschen	Missverständnisse, Unverständnis durch Sprachgrenzen
Überschreitung von Darstellungsgrenzen in der bildlichen Schilderung des undarstellbaren Sturms	Täuschung und Verlust des Bildbewusstseins durch perfekte Widerspiegelung oder Unverständlichkeit einer Malerei, die ins Chaos abgeleitet

7 Schema der Grenzüberschreitungen und ihrer Folgen

führt sein Bild vor Augen, was es selbst durch einen Bruch innerhalb der scheinbar so überzeugenden bildlichen Illusion vermeidet. Er ruft dem Betrachter in Erinnerung, wie vermeintliche Evidenzen in die Irre führen können. Wenn sich im Fall von Pyramus der Schluss von einem Indiz auf dessen vermeintliche Ursache als höchst fehlbar und gefährlich erweist, muss auch Leonardos Strategie der Veranschaulichung des Undarstellbaren über Effekte und Wirkungen problematisch erscheinen.

Spätestens beim Blick auf den stillen See zeigt sich daher, dass die bildliche Darstellung nicht allein literarisch-anekdotisch auszudeuten ist, sondern den Betrachter selbst höchst anschaulich mit einem Problem konfrontiert, das der ovidischen Erzählung zugrunde liegt. Wie Pyramus angesichts des Schleiers muss auch der Betrachter sichtbare Indizien angemessen interpretieren. Der

Bruch der bildlichen Illusion, der sich mit dem sturmtumtosten und dennoch stillen See vollzieht, erweist sich dabei als wirkungsvolles Signal, um einer fragwürdigen Grenzüberschreitung Einhalt zu gebieten.⁴⁵ Statt das Undarstellbare, den Sturm und das Donnern des Gewitters, täuschend vor Augen zu führen, setzt Poussin auf Distanzgewinn. Anders als Pyramus, der allein seinen Leidenschaften folgte und sich heillos verstrickte, regt Poussin mit seinem Bild zu einer Reflexion an, die vor einem blinden Vertrauen auf das scheinbar Offensichtliche warnt. Es liegt auf der Hand, dass eine solche Warnung nicht nur die Ebene der dargestellten Erzählung, sondern auch das Bild selbst betrifft. Dabei ist es paradoxerweise der Wasserspiegel des Sees, mithin das Paradigma des getreu reduplizierenden Bildes, dessen sich Poussin bedient, um eben dieses Bildverständnis in Frage zu stellen.

Anmerkungen

Den anonymen Gutachtern und den Herausgebern des ‚Marburger Jahrbuchs für Kunstwissenschaft‘ danke ich für wichtige Anregungen.

- 1 Den Forschungsstand zum Gemälde bündeln: Anthony Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London 1966, S. 126, Nr. 177; Doris Wild, *Nicolas Poussin*, 2. Bde., Zürich 1980, Bd. 2, S. 160, Nr. 173; Oskar Bätschmann, *Nicolas Poussin. Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei*,

Frankfurt a. M. 1987; Nicolas Poussin. Claude Lorrain. *Zu den Bildern im Stadel* (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Stadel), hg. von Michael Maek-Gérard, Frankfurt a. M. 1988, bes. S. 57–62, Nr. P 1; Nicolas Poussin 1594–1665 (Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais), hg. von Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat, Paris 1994, S. 453–456, Nr. 203; Richard Verdi, *Nicolas Poussin 1594–1665* (Ausst.-Kat. London, Royal Academy of Arts), London 1995, S. 289–290, Nr. 75; Poussin and

- Nature. Arcadian Visions (Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art), hg. von Pierre Rosenberg und Keith Christiansen, New Haven 2008, S. 264–267, Nr. 47; Poussin et Dieu (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre), hg. von Nicolas Milovanovic und Mickaël Szanto, Paris 2015, S. 426–429, Kat.-Nr. 92 (Mickaël Szanto). – Die früher bisweilen bezweifelte Echtheit des Frankfurter Gemäldes – vgl. etwa noch Wild 1980 (s. oben), Bd. 1, S. 137 und S. 199 – gilt inzwischen als sicher; vgl. etwa Jacques Thuillier, Nicolas Poussin, Paris 1994, S. 261, Kat.-Nr. 202.
- 2 In diesem Sinne äußerten sich beispielsweise Anthony Blunt, Nicolas Poussin. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts (Bollingen Series, 35), New York 1967, Bd. 1: Text, S. 297–299; und Wild 1980 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 160. – Aufwendige Untersuchungen im Vorfeld der Frankfurter Ausstellung haben gezeigt, dass Poussin die Figuren von Pyramus und Thisbe erst nach der Ausarbeitung der Landschaft in das Bild einfügte; vgl. Maek-Gérard 1988 (wie Anm. 1); sowie ders. und Peter Waldeis, Le Paysage d'orage avec Pyrame et Thisbé de Nicolas Poussin, in: *Technè*, 1, 1994, S. 53–64. Vergleichbare Beobachtungen sind aber inzwischen auch an anderen Landschaften Poussins gemacht worden, so dass der Befund m. E. nicht ohne weiteres als Argument für einen Primat der Landschaft über die Figuren gelten kann.
 - 3 Zur anhaltenden Kontroverse über die angemessene Deutung von Poussins Landschaftsbildern vgl. unter anderen Richard Verdi, Poussin and the Tricks of Fortune, in: *Burlington Magazine*, 124, 1982, S. 680–685; Denis Mahon, The Written Sources for Poussin's Landscapes, with Special Reference to His Two Landscapes with Diogenes, in: *Burlington Magazine*, 137, 1995, S. 176–182; Sheila McTighe, Nicolas Poussin's Landscape Allegories, Cambridge 1996; Elizabeth Cropper und Charles Dempsey, Nicolas Poussin. Friendship and Love of Painting, Princeton 1996, bes. S. 279–312; Matthias Bruhn, Die zwei Naturen bei Nicolas Poussin, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, hg. von Hartmut Laufhütte (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 35), Wiesbaden 2000, S. 445–457; Todd P. Olson, Poussin and France. Painting, Humanism, and the Politics of Style, New Haven 2002, S. 213–244; Hans-Willem van Helsdingen, Notes on Poussin's Late Mythological Landscapes, in: *Simiolus*, 29, 2002, S. 152–183; Willibald Sauerländer, Noch einmal Poussins Landschaften. Ein Versuch über Möglichkeiten und Grenzen der ikonologischen Interpretation, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 56, 2005, S. 107–137; Rosenberg/Christiansen 2008 (wie Anm. 1).
 - 4 „Corre Tisbe con le braccia aperte sopra il cadavero dell'amato Piramo, e forsennata precipita a morte, mentre la terra e'l cielo e tutte le cose spirano funesto orrore. Volgesi un turbine, e restano gli alberi scossi e piegati al vento. Si ode fra le nubi il fragore del tuono, e 'l fulmine percuote il maggior ramo d'un tronco. L'orribil lampo fra quell'oscuro nembo illumina un castello, ed avvampano alcune case sopra un colle. Non lungi il vento porta impetuosa pioggia, e pastori ed armenti si riparano in fuga, mentre uno a cavallo stimola quanto può i bovi verso il castello per ripararsi dalla tempesta. Spaventevole è un leone che uscito dalla selva sbrana un cavallo caduto col cavaliere a terra, e'l compagno percuote intanto la fiera con l'asta: questo è il leone che ha cagionato la morte a gl'infelici amanti.“ – Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672], hg. von Evelina Borea, Turin 1976, S. 472. – Übersetzung zit. nach Maek-Gérard 1988 (wie Anm. 1), S. 18.
 - 5 Nicolas Poussin, *Correspondance*, hg. von Charles Jouanny (Archives de l'art français. Nouvelle période, 5), Paris 1911, S. 424: „[...] dans le mesme temps il écrivit au sieur Stella, qu'il avoit fait pour le Cavalier del Pozzo, un grand paysage, dans lequel, luy dit-il, j'ay essayé de représenter une tempeste sur terre, imitant le mieux que j'ay pû l'effet d'un vent impétueux, d'un air rempli d'obscurité, de pluie, d'éclairs et de foudres qui tombent en plusieurs endroits, non sans y faire du désordre. Toutes les figures qu'on y voit jouënt leur personnage selon le temps qu'il fait: les uns fuyent au travers de la poussière, et suivent le vent qui les emporte; d'autres au contraire vont contre le vent, et marchent avec peine, mettant leurs mains devant leurs yeux. D'un costé un Berger court, et abandonne son troupeau, voyant un lion, qui, après avoir mis par terre certains Bouviers en attaque d'autres, dont les uns se défendent, et les autres piquent leurs bœufs, et taschent de se sauver. Dans ce désordre la poussière s'élève par gros tourbillons. Un chien assez éloigné aboye, et se hérisse le poil, sans oser approcher. Sur le devant du Tableau l'on voit Pyrame mort et étendu par terre, et auprès de luy Tysbé qui s'abandonne à la douleur.“ – Übersetzung zit. nach Bättschmann (wie Anm. 1), S. 18; vgl. auch Hans Raben, „An Oracle of Painting“. Re-Reading Poussin's Letters, in: *Simiolus*, 30, 2003, S. 34–53, bes. S. 46–47.
 - 6 Vgl. etwa Bättschmann (wie Anm. 1), S. 40–45.
 - 7 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch, übers. und hg. von Erich Rösch, 13. Aufl., München 1992, S. 126–133.

- 8 Vgl. Bättschmann (wie Anm. 1), S. 13–15; ferner McTighe (wie Anm. 3), S. 39. – Gegen Bättschmanns Vorschlag, die Tragödie von Théophile de Viau als Quelle Poussins in Betracht zu ziehen, wandte sich unter anderem van Helsdingen (wie Anm. 3), S. 176.
- 9 Vgl. Théophile de Viau, *Œuvres complètes*, Bd. II: Seconde partie. Troisième partie, hg. von Guido Saba, Paris 1999, S. 83–136; für den Nachweis zum Erstdruck vgl. die Einleitung des Herausgebers (ebd., S. XXXV).
- 10 Vgl. Franz Schmitt-von Mühlenfels, *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*, Heidelberg 1972, S. 110.
- 11 Vgl. Jan Białostocki, *Une idée de Leonard réalisée par Poussin*, in: *Revue des arts*, 4, 1954, H. 3, S. 131–136; vgl. ferner Bättschmann (wie Anm. 1), S. 22–25; dazu zuletzt Alessandro Nova, *Il vortice del fenomeno atmosferico e il grido metaforico: Le „Tempeste“ di Leonardo e il „Piramo e Tisbe“ del Poussin*, in: *Wind und Wetter. Die Ikonologie der Atmosphäre*, hg. von dems. und Tanja Michalsky, Venedig 2009, S. 53–66.
- 12 Zum Verhältnis zwischen Poussin und Cassiano dal Pozzo vgl. neben Cropper/Dempsey (wie Anm. 3) auch Ingo Herklotz, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 28)*, München 1999, S. 76–84, bes. S. 77.
- 13 Zur Edition und zur Rolle Poussins vgl. zuletzt Donatella Livia Sparti, *Cassiano dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's „Trattato“*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 66, 2003, S. 143–188.
- 14 Vgl. Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin 1594–1665. Catalogue raisonné des dessins*, 2 Bde., Mailand 1994, Bd. 1, S. 240–251, Nr. 129.24.
- 15 *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaello del Fresco, Giacomo Langlois, Paris 1651, S. 14.
- 16 „pinxit et, quae pingi non possunt, tonitrua, fulgura fulgura [...]“; C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde. Lateinisch-deutsch*, Buch XXXV: *Farben, Malerei, Plastik*, hg. von Roderich König, Düsseldorf 2007, S. 78–79.
- 17 André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Bd. 1, 2. Aufl., Paris 1685, S. 651.
- 18 Zu denken ist etwa an Oskar Bättschmanns These, dass Poussins Bild durch wichtige Motive, vor allem durch die spiegelnde Wasseroberfläche des Sees sowie den Ründbau am linken Ufer auf Bacchus verweise; vgl. Bättschmann (wie Anm. 1), S. 57–69.
- 19 Louis Marin hat bereits darauf hingewiesen, dass Poussins Bild sowohl mit der Geschichte vom babylonischen Turmbau als auch mit dem Versuch, einen Sturm darzustellen, Grenzen verhandelt; Louis Marin, *Sur une tour de Babel dans un tableau de Poussin*, in: Jean-François Courtine u. a., *Du sublime*, Paris 1988, S. 309–336. Seinem Aufsatz verdanke ich daher die Anregung, die Aufmerksamkeit für Grenzüberschreitungen zu schärfen. Marin thematisiert allerdings nicht den inneren Zusammenhang jener drei Grenzüberschreitungen, die für meinen Deutungsansatz zentral sind.
- 20 Zum Problem vgl. Heinrich Wölfflin, *Über das Rechts und Links im Bilde*, in: ders., *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel 1941, S. 82–89; sowie Sigrid Weigel, *Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts von Bilderzählungen und Bildbeschreibungen in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 2001, S. 449–474. – Nicht überzeugend erscheint mir die Deutung von Stumpfhaus, der in Thisbes Laufrichtung ein Zeichen ihres heldischen Mutes und unbedingten Willens sieht; vgl. Bernhard Stumpfhaus, *Modus – Affekt – Allegorie bei Nicolas Poussin. Emotionen in der Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2007, S. 156–162.
- 21 Vgl. Marin (wie Anm. 19), S. 315. – Während Marin (ebd., S. 317 und S. 319) eine vage Ähnlichkeit mit dem Colosseum gegeben sah, hat René Demoris das ruinöse Gebäude beiläufig mit dem Sanctuarium der Fortuna Primigenia in Palestrina verglichen; vgl. René Demoris, *From „The Storm“ to „The Flood“*, in: Rosenberg/Christiansen (wie Anm. 1), S. 91–101, bes. S. 97. Sollte sich Poussin tatsächlich durch das Heiligtum angeregt haben lassen, so spräche m. E. dennoch nichts dagegen, dass der auch in seinem ruinösen Zustand monumentale Bau in der Landschaft mit Pyramus und Thisbe für den Turm zu Babel steht.
- 22 Möglicherweise ist dieses Vorgehen durch eine gängige Praxis in der Ausstattung von Bühnenbildern zu dramatisierten Fassungen der Pyramus-und-Thisbe-Geschichte vorgeprägt. Zumindest ein Fall ist mir bekannt: das Bühnenbild, das der Maler Johann Oswald Harms 1695 für eine Hamburger Aufführung geschaffen hat und in dem der babylonische Turm den Ort der Erzählung kennzeichnete; vgl. Harald Zielske, *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert. Untersuchungen zur Raumdarstellung im euro-*

- päischen Barocktheater, [Diss. Freie Universität], Berlin 1965, S. 51.
- 23 T. J. Clark spricht angesichts des Bildformats vom „scale of terror“; T. J. Clark, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven 2006, S. 102.
 - 24 Vgl. Alain Mérot, *Nicolas Poussin*, New York 1990, S. 160; Louis Marin, *Sublime Poussin* [aus dem Nachlass hg. von Daniel Arasse u. a.], Paris 1995, S. 71–104; Clélia Nau, *Le temps du sublime. Longin et le paysage poussinien*, Rennes 2005, S. 208–223, bes. S. 222; Keith Christiansen, *The Critical Fortunes of Poussin's Landscapes*, in: Rosenberg/Christiansen (wie Anm. 1), S. 9–37, bes. S. 31.
 - 25 Vgl. etwa Blunt (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 295; Bätschmann (wie Anm. 1), S. 26–31; Marin (wie Anm. 24), S. 104; McTighe (wie Anm. 3), S. 37; Nau (wie Anm. 24), S. 217; vgl. auch den kurzen Überblick über einige Deutungen des stillen Sees bei Stumpfhaus (wie Anm. 20), S. 163. – Zu den wenigen Stimmen in der Forschung, die den stillen See nicht für erklärungsbedürftig halten, zählen Hans-Willem van Helsdingen und René Demoris, der – freilich ohne nähere Nachweise und daher m. E. nur schwer nachvollziehbar – bemerkt: „The stillness of the lake under the high winds follows an oft-respected convention.“; Demoris (wie Anm. 21), S. 100, Anm. 27. Van Helsdingens Argument, der stille See zeige an, dass der Sturm noch nicht die ganze Landschaft erfasst habe, widerspricht dem anschaulichen Befund, da rings um den See alle Bäume und Büsche vom Sturm erfasst sind; vgl. van Helsdingen (wie Anm. 3), S. 178.
 - 26 Vgl. Michael Maek-Gérard, *Neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte der „Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe“*, in: Maek-Gérard (wie Anm. 1), S. 21–32, bes. S. 26 und S. 30.
 - 27 Vgl. Reinhard Brandt, *Pictor philosophus. Nicolas Poussin, Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe*, in: Städel-Jahrbuch, N. F. 12, 1989, S. 243–258, bes. S. 247 und S. 253; vgl. auch Peter Joch, *Methode und Inhalt. Momente von künstlerischer Selbstreferenz im Werk von Nicolas Poussin*, Hamburg 2003, S. 223. – Brandts Interpretation fügt sich in eine breitere Deutungstradition ein, die Poussins Landschaften als Ausdruck neostoizistischen Gedankenguts versteht; vgl. etwa Verdi (wie Anm. 3).
 - 28 Vgl. Milovanovic/Szanto (wie Anm. 1), S. 426–429, Kat.-Nr. 92 (Mickaël Szanto). Vgl. auch ders., *Poussin et ses amitiés chrétiennes. „Passegiare la terra con la mente fissa nel cielo“*, ebd., S. 44–55, bes. S. 52–53; sowie Mickaël Szanto und Florence Buttay, *L'éclair de la Providence. Poussin et Fortuna*, ebd., S. 84–93, bes. S. 91.
 - 29 Stumpfhaus (wie Anm. 20), S. 163.
 - 30 Vgl. Andrea Palladio, *Die vier Bücher über die Architektur*, hg. von Andreas Beyer und Ulrich Schütte, Darmstadt 1993, S. 372. – Zur Identifikation des Rundbaus in Poussins Bild als Bacchus-Tempel vgl. bereits Blunt (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 236.
 - 31 Marin (wie Anm. 19), S. 319; Marin (wie Anm. 24), S. 104–105, S. 131 und S. 149. – Zum Kontext von Marins Überlegungen vgl. Nigel Saint, *Louis Marin, Poussin and the Sublime*, in: *Art History*, 34, 2011, S. 915–933.
 - 32 Marin (wie Anm. 19), S. 319.
 - 33 Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malerei. Grundlagen der Malerei*, hg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 237.
 - 34 Vgl. Nau (wie Anm. 24), S. 219–220. – Louis Marin hatte bereits mit einer knappen Parenthese den ruhigen See in Poussins Bild mit der Narziss-Erzählung verknüpft; Marin (wie Anm. 24), S. 105.
 - 35 Vgl. André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Bd. 2, 2. Aufl., Paris 1686, S. 320.
 - 36 Alberti (wie Anm. 33), S. 236: „Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?“ – Zur dieser vieldiskutierten Stelle vgl. unter anderem Gerhard Wolf, „Arte superficiem illam fontis amplecti“. Alberti, Narziss und die Erfindung der Malerei, in: *Diletto e Meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst der Renaissance und des Barock*, hg. von Christine Göttler, Ulrike Müller-Hofstede, Kristine Patz und Kaspar Zollikofer, Emsdetten 1998, S. 10–39; Christiane Kruse, *Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziss an der Quelle von Alberti bis Caravaggio*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26, 1999, S. 99–115; Ulrich Pfisterer, *Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 2001, S. 305–330; sowie Oskar Bätschmann, *Albertis Narziss. Entdecker des Bildes*, in: *Leon Battista Alberti. Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, hg. von Joachim Poeschke, Münster 2008, S. 39–52.
 - 37 Vgl. Oskar Bätschmann, *Poussins Narziss und Echo im Louvre. Die Konstruktion von Thematik und Darstellung aus den Quellen*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 22, 1979, S. 31–47, bes. S. 47.
 - 38 Ebd.
 - 39 Vgl. Poussin, *Correspondance* (wie Anm. 5), S. 462: „C'est une Imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le Soleil, sa fin est la Délectation.“ (Brief an Paul Fréart de Chambray, 1. März 1665).

- 40 Ovid, *Metamorphosen* (wie Anm. 7), S. 130. – Auf die Verse Ovids verweisen van Helsdingen (wie Anm. 3), S. 177; und Sauerländer (wie Anm. 3), S. 116.
- 41 Das berühmte, vieldiskutierte Beispiel der ‚Mannalese‘ (1639) zeigt, dass sich Poussin dagegen entscheiden konnte, seine Darstellungen der Forderung nach einer Einheit von Ort und Zeit zu unterwerfen, um stattdessen eine Sequenz verschiedener Momente vor Augen zu führen; vgl. unter anderem Jacques Thuillier, *Temps et tableaux. La théorie des ‚péripiétés‘ dans la peinture française du XVIIe siècle*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1967*, Bd. III, S. 191–206; und Elisabeth Oy-Marra, *Poussins „Mannalese“*. Zur Debatte um Zeitlichkeit in der Historienmalerei, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 24, 1997, S. 201–212. Überhaupt kann die aus der aristotelischen Poetik abgeleitete Idee der Einheit von Ort, Zeit und Handlung keine allgemeine Gültigkeit für die Malerei des Barock beanspruchen; vgl. dazu Hans Körner, *Auf der Suche nach der „wahren Einheit“*. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München 1988. Dennoch lässt sich die Inkohärenz in Poussins ‚Gewitterlandschaft‘ m. E. nicht mit narrativ motivierten Abweichungen vom Gebot der Einheit vergleichen. Rings um den See herum zeigen sich unverkennbar die Wirkungen des starken Windes, so dass die ruhige Wasseroberfläche kaum eine ‚Ruhe vor dem Sturm‘ veranschaulichen kann. Poussins eigene, eingangs zitierte Beschreibung konzentriert sich ganz in diesem Sinne ausschließlich auf das Unwetter und blendet das Davor ebenso wie das Danach aus.
- 42 Vgl. Marin (wie Anm. 19), S. 335: „La présentation de la tempête dans le tableau de peinture est le risque permanent de sa destruction [...]“.
- 43 Poussin, *Correspondance* (wie Anm. 5), S. 421: „Tout ce qu’il y a de bon en ce Livre se peut écrire sur une feuille de papier en grosse lettre; et ceux qui croient que j’approuve tout ce qui y est ne me connoissent pas; moy qui professe de ne donner jamais le lieu de franchise aux choses de ma profession que je connois estre mal faites et mal dites.“; vgl. Abraham Bosse, *Traité des pratiques géométrales et perspectives*, Paris 1665, S. 128; dazu vgl. Sparti (wie Anm. 13), S. 161–162; sowie Hubert Damisch, *A Tale of Two Sides: Poussin between Leonardo and Desargues*, in: *The Treatise on Perspective. Published and Unpublished*, hg. von Lyle Massey (*Studies in the History of Art*, 59), Washington 2003, S. 53–61.
- 44 Vgl. auch Louis Marin, *Die Malerei zerstören*, Berlin 2003.
- 45 Die berühmte Aufforderung „[...] lisez l’histoire et le tableau“ (Brief an Paul Fréart de Chantelou, 28. April 1639; Poussin, *Correspondance* [wie Anm. 5], S. 21: „lisés l’histoire et le tableau“), mit der Poussin vor allem auf die Genauigkeit seiner literarischen Bezüge hinwies, erscheint vor diesem Hintergrund in einem anderen Licht: Tatsächlich will auch die ‚Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe‘ gelesen werden. Was Poussin mit ihr vermitteln will, zeigt sich nicht in augenblicklicher Evidenz, sondern erschließt sich nur in einem Rezeptionsprozess, der – ganz wie bei der Lektüre einer Erzählung – auch für Wendungen und Widersprüche offen bleibt.

Abbildungsnachweis

© Städel Museum – U. Edelmann – ARTOTHEK: 1, 5
 Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin 1594–1665. Catalogue raisonné des dessins*, 2 Bde., Mailand 1994, Bd. 1, S. 250, Abb. 129–24: 2

Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Paris 1651, S. 85: 3
 Alain Mérot, *Nicolas Poussin*, New York 1990, S. 163 und S. 62: 4, 6