
HENRY KEAZOR (HEIDELBERG)

KREIS UND PFEIL: ZUR STRUKTUR VON NICOLAS POUSSINS *VIER JAHRESZEITEN*

Unter den Gemälde-Zyklen Poussins haben die *Vier Jahreszeiten* (Paris, Louvre: Taf. 24–25) – gerade von Seiten auch der nicht auf Poussin spezialisierten Forschung – bislang die meiste Aufmerksamkeit erhalten:¹ »Il s'agit«, schreibt Pierre Rosenberg in Bezug auf die *Vier Jahreszeiten* im Katalog der großen Poussin-Ausstellung 1994, »des oeuvres les plus célèbres, les plus illustres de Poussin.«² Dem stehen im Kontext der auf Poussin spezialisierten Forschung die beiden Serien der *Sieben Sakramente* gegenüber, die hier später auch noch beschäftigen sollen. Woher rührt nun aber dieses vergleichsweise große Interesse an Poussins vier Gemälden mit den *Jahreszeiten*?

Zum einen wohl aus dem Umstand, dass die vier Bilder in ihrer Thematik an einen recht großen, die Jahrhunderte vor und nach ihnen übergreifenden Bestand an wenigstens vom Sujet her vergleichbaren Darstellungen anschließen; eben der Vergleich mit diesem macht jedoch zugleich die offensichtliche Ungewöhnlichkeit der Schöpfungen Poussins deutlich – auch dazu später gleich mehr. Zum anderen entstammen die vier Bilder der allerletzten Schaffensphase des französischen Meisters, weshalb sie – im Verbund mit dem von ihnen interpretierten

¹ Dieser Aufmerksamkeit vergleichbar sind im Bereich der einzelnen Gemälde Poussins lediglich noch sein Bild *Et in Arcadia Ego* oder seine *Mannalese* (beide: Paris, Louvre), in denen man u. a. philosophische oder sprachwissenschaftlich-kommunikationstheoretische Probleme berührt sah und sieht. Zu ihnen vgl. Pierre Rosenberg / Louis-Antoine Prat: Nicolas Poussin: 1594–1665, Ausst.-Kat. Grand Palais Paris 1994, 262–264, Nr. 78 sowie 283–285, Nr. 93.

² Rosenberg / Prat 1994 (wie Anm. 1), 514–519, Nrn. 238–241, hier 514.

Konzept einer übergreifenden, Werden und Vergehen, Leben und Sterben umfassenden zyklischen Wiederkehr – als »testament artistique et spirituel« Poussins gefeiert werden, wie wieder Rosenberg 1994 schreibt.³

Zwar handelt es sich bei ihnen keineswegs um das allerletzte Werk des Malers, der 1664 tatsächlich vor der Fertigstellung des Gemäldes *Apollo und Daphne* (Paris, Louvre) starb,⁴ aber da mit den *Vier Jahreszeiten* die letzten *vollendeten* Bilder vorzuliegen scheinen, ging der Status als letzte Schöpfung Poussins von dem *Apollo*-Gemälde auf den *Winter* über: Als der französische Künstler Pierre-Nolasque Bergeret 1819 eine Darstellung des Sterbemoments Poussins entwarf, folgte er einer Darstellungstradition, derzufolge dem sterbenden Künstler stets sein letztes Bild beigegeben wird⁵ – und so, wie Nicolas-André Monsiau 1804 in seiner Darstellung des sterbenden Raffael hinter dem dahinscheidenden Künstler dessen *Transfiguration* aufstellte,⁶ so lag Poussin nun bei Bergeret vor seinem *Winter* (was sich natürlich – ähnlich wie im Falle der *Transfiguration* – auch dazu anbot, programmatische Aussagen anzudeuten, bei denen das Ende eines Zyklus, das Ende der Schöpfung bzw. der Neuanfang mit Gott mit dem Ende des Künstlerlebens und – wie gleich zu sehen sein wird – mit dem Motiv des »Jüngsten Gerichts« miteinander parallelisiert werden konnten).

Schließlich, und auch dies hat zur Bekanntheit der *Jahreszeiten* beigetragen, gibt die Bilderfolge nach wie vor Rätsel auf: So wissen wir zwar, für wen sie zwischen 1660 und 1664 gemalt worden war – Auftraggeber war (wie uns der Poussin-Biograph André Félibien berichtet) Armand-Jean du Plessis, der zweite Duc de Richelieu und Großneffe des Kardinals Richelieu.⁷ Allerdings entzieht es sich unserer Kenntnis, aus welcher Motivation heraus und zu welchem genauen Zweck die Folge bestellt wurde. Während wir bei den beiden Zyklen der bereits angespro-

3 Ebd.

4 Vgl. dazu Rosenberg / Prat 1994 (wie Anm. 1), 520–523, Nr. 242.

5 Vgl. dazu Richard Verdi: Poussin's Life in Nineteenth-Century Pictures. In: The Burlington Magazine 111, Nr. 801 (1969), 749; Richard Verdi: Poussin's *Deluge*: The Aftermath. In: The Burlington Magazine 123, Nr. 940 (1981), 388–401, hier insbes. 390 sowie Oskar Bätschmann: Nicolas Poussins *Winter-Sintflut*: Jahreszeiten oder Ende der Geschichte?. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52 (1995), 44.

6 Jean-Pierre Cuzin (Hg.): *Hommage à Raphaël. Raphaël et l'art français*. Ausst.-Kat. Grand Palais Paris 1983, 155, Nr. 180.

7 Vgl. Rosenberg / Prat 1994, 514.

chenen *Sieben Sakramente* (1636 einmal von dem römischen Gelehrten und Kardinalssekretär Cassiano dal Pozzo und 1644 von Paul Fréart de Chantelou erneut bestellt) klar wissen, dass sie (trotz der christlichen Szenen) eine profane Bestimmung als Galeriebilder hatten (im Falle dal Pozzo manifestierte sich in ihnen auch ein archäologisches Interesse an den Riten des Frühchristentums, im Falle Chantelous ging es um deren Status als Meisterwerke Poussins),⁸ sind wir über die Funktion der *Vier Jahreszeiten* nicht informiert, was einen großen Raum für Spekulationen eröffnet hat. Obgleich uns das Beispiel der *Sieben Sakramente* eindrücklich zeigt, dass Gemälde mit religiösen Themen keineswegs zwingend eine sakrale Bestimmung haben mussten, hat Rudolf Zeitler 1963 vorgeschlagen, in den vier Gemälden Teile einer Ausstattung für eine christliche Kapelle zu sehen; seiner hypothetischen Hängung zufolge wären die vier Gemälde auf einen Altar hingeordnet gewesen, dem (Gott, als dem »Licht der Welt«, geweiht) die beiden Gemälde mit dem *Frühling* und dem *Sommer* am nächsten zu stehen gewesen wären, während *Herbst* und *Winter* am weitesten davon entfernt ihren Platz gefunden hätten (Zeitler führte für seine Anordnung zudem noch kompositorische Überlegungen sowie Hinweise auf theologische Implikationen an).⁹

Anders als man dies aufgrund einer solchen, christlich ausgerichteten Hypothese erwarten könnte, gehen die vier Darstellungen jedoch auf keine Textquellen aus dem Neuen Testament zurück, sondern greifen ausschließliche Szenen des Alten Testaments auf: Im Falle des *Frühlings* mit der Szene im Paradies liegt 1. Moses, 3 (Genesis) zugrunde; im Falle des *Sommers* eine Szene aus dem Buch Rut (Rut 2); für die *Herbst*-Darstellung wird ein Moment aus dem vierten Buch Mose (Numeri, 13: die Kundschafter im Lande Kanaan) ausgewählt, und die Jahreszeit des *Winter* geht mit der dargestellten Sintflut wiederum auf die Genesis (1. Moses, 7) zurück.

In Anbetracht dieser Textauswahl sowie der bislang beispiellosen Verschränkung von solchen alttestamentlichen Darstellungen mit Jahreszeiten im Kontext einer christlichen Kapelle sowie angesichts des

8 Vgl. z. B. Rosenberg / Prat 1994 (wie Anm. 1), 242–249, Nrn. 63–69 sowie 312–320, Nrn. 107–113. Zum ursprünglich konzipierten Verhältnis der beiden Zyklen als »Original« (Dal Pozzo) und »Kopie« (Chantelou) vgl. Henry Keazor: »coppies bien que mal fettes«: Nicolas Poussin's *Rinaldo and Armida* re-examined. In: Gazette des Beaux-Arts 142 (2000), 253–264.

9 Rudolf Zeitler: Poussin-Studien (unpubl. Manuskript), 2 Bde.: 1963 (I) und 1964 (II), 57.



1 Theodor Galle: *Apertio Lateris*, 1607 (Illustration zu Joannes David, S.J.: *Paradisus sponsi et sponsae in quo messis myrrhae et aromatvm: ex instrumentis ac mysterijs Passionis Christi colligenda, vt ei commoriamur. Et Pancarpium Marianvm, septemplici titulorum serie distinctum: vt in B. Virginis odorem curramus, et Christvs formetur in nobis*, Antwerpen 1607)

Wissens um die profane Bestimmung der *Sakraments-Zyklen*, erscheint es wenig wahrscheinlich, dass es sich bei den *Vier Jahreszeiten* tatsächlich um eine solche Kapellenausstattung handelt. Und eben der Umstand, dass Zeitlers Hypothese sich nicht durchzusetzen vermochte, machte eine alternative Deutung der Gemälde umso dringlicher, und so wurde von Seiten der Forschung jene bereits 1956 vorgelegte Inter-

pretation Willibald Sauerländers favorisiert, welche die *Jahreszeiten* zwar ebenfalls als Manifestation christlich-typologischen Denkens versteht, sich allerdings zu keinerlei Aussagen zur daraus eventuell resultierenden Funktion der Bilder versteigt:¹⁰ Sauerländer las die Gemälde Poussins als Darstellungen der zwei Zustände »Ante legem« und »Sub gratia« sowie als Interpretation des »Jüngsten Gerichts«. Das *Frühlings*-Gemälde verstand er dabei als Repräsentation des Zustandes »Ante legem« (also vor der Erlassung der mosaischen Gesetze): In typologischer Tradition lasse sich im Stamm des gezeigten Baumes der Erkenntnis jedoch bereits eine Vorausdeutung auf Christus, seinen Kreuzestod und die kommende Kirche erkennen. Im *Sommer*-Bild stünden Rut und Boas für eben Christus und seine Braut, die Ecclesia, während die gezeigten Korn-Ähren auf seinen eucharistischen Leib anspielten. Da Sauerländer diese Szene als Darstellung des Zustandes »Sub gratia« deutet, geht er offenbar von einer Zweistufigkeit der in den Bildern dargestellten Ebenen aus: Während im Fall des *Sommers* auf der Ebene des Literalsinns die Zeit »Sub lege« dargestellt ist (das Buch Rut spielt zu einer Zeit, in der die mosaischen Gesetze bereits Gültigkeit haben), spielen die dabei verwendeten Bildelemente hingegen typologisch auf den Zustand »Sub gratia« an (also ab dem Wirken Christi in der Welt). Das gleiche Verfahren wendet Sauerländer dann auf den *Herbst* an, den er zwar nicht explizit der Zeit »Sub gratia« zuordnet, dies jedoch mit Hilfe seiner Deutung mehr als nahe legt (die Weintraube am Holz sieht er unter Rekurs auf eine auch noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts prominent illustrierte ikonographische Tradition als Typus des gekreuzigten Christus und als Hinweis auf dessen Blut im Sakrament der Eucharistie; die Frau auf der Leiter versteht er als Braut Christi oder als Ecclesia, die sich der Seitenwunde des gekreuzigten Christus nähert (Abb. 1); die korbtragende Frau hingegen wird aufgrund ihrer abgewendeten Position und wegen des ihr anscheinend die Sicht nehmenden Tuches als Synagoge aufgefasst). Das *Winter*-Bild schließlich liest er als »eine verhüllte Darstellung des Jüngsten Gerichts«,¹¹ wobei die Arche hier ebenfalls als ein Sinnbild der dieses Mal vor der Verdammnis rettenden Ecclesia, als »Schiff der Kirche« aufzufassen sei. Die Schlange und den toten Baum sieht er als Hinweis auf den Baum des Todes und des Lebens im Paradies, letzterer sei auch mit

10 Willibald Sauerländer: *Die Jahreszeiten*. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, Band VII (1956), 169–184.

11 Sauerländer 1956 (wie Anm. 10), 182.

dem grünenden, an das Sakrament der Letzten Ölung gemahnenden Olivenbaum aufgerufen.

Ulrich Rehm hat diese Deutung 2002 kritisch diskutiert, 2006 auch im Rahmen der Nachkriegskunstgeschichte methodologisch kontextualisiert und zugleich einen eigenen Deutungsansatz vorgeschlagen, der sich Poussins berühmte, frühere *Mannalese* (Paris, Louvre) zum Vorbild und Ausgangspunkt nimmt¹² – dort gebe der Maler mit den Figuren im linken Vordergrund entscheidende Hinweise für das Verständnis des Bildes, und mit dem ersten Gemälde der *Vier Jahreszeiten* tue der Künstler dies ebenfalls. Im *Frühling* weise Eva auf die von Adam noch nicht gesehene Früchte hin und führe dem Betrachter des Bildes somit exemplarisch vor, »wie die bildende Kunst vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Anblick zur Erkenntnis führen« könne – es werde damit deutlich gemacht, dass die vier Bilder des *Jahreszeiten* einen Diskurs über das Sehen und Erkennen eröffneten und eine »grundsätzliche Stellungnahme zum Erkenntniswert der Malerei« abgäben.¹³ Dies werde in den nachfolgenden Bildern des Zyklus insofern weiter ausgearbeitet, als Gott, im ersten Bild noch sichtbar, in den anderen Gemälden nur noch zeichenhaft präsent sei und auch die von ihm geschaffenen Früchte in der letzten Darstellung des *Winters* nur noch verborgen erschienen.

Es ist in gewisser Weise vielleicht bezeichnend, dass diese Interpretation ihren Deutungsansatz nicht anhand eines anderen Zyklus Poussins gewinnt, sondern aus einem einzelnen Gemälde, wurden die *Vier Jahreszeiten* doch bislang stets als Solitäre betrachtet, d. h. sie wurden für sich, nicht jedoch innerhalb des Œuvres Poussins und unter Vergleich mit dessen anderen Zyklen und den dort anzutreffenden Strukturen betrachtet.

Tatsächlich jedoch ziehen sich diese Zyklen durch das gesamte Werk Poussins, angefangen von den frühen, für den Großonkel des *Jahreszeiten*-Auftraggebers, den Kardinal Richelieu, zwischen 1635 und 1636 gemalten *Bacchanalen* bis hin zu eben den späten *Jahreszeiten*. Betrachtet

¹² Ulrich Rehm: Vom Anblick zur Erkenntnis. Die *Vier Jahreszeiten* von Nicolas Poussin. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 29 (2002), 253–265 sowie ders.: Vom Sehen zum Lesen. Eine Fallstudie zur ikonologischen Praxis der Nachkriegszeit. In: Nikola Doll / Ruth Heftrig / Olaf Peters / Ulrich Rehm (Hg.): Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln 2006, 67–75.

¹³ Rehm 2002 (wie Anm. 12), 262.

tet man die Struktur eingehender, nach der die anderen Zyklen jeweils gearbeitet sind, so lassen sich drei Ordnungsprinzipien unterscheiden:

1. PARATAXEN

Parataxen, d. h. eine Aneinanderreihung von Gemälden, die hinsichtlich ihrer Abfolge keiner deutlichen Hierarchie unterliegen – diesem Prinzip gehorchen die drei Bacchanale *Triumph des Bacchus* (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Taf. 27.1), *Triumph des Silen* und *Triumph des Pan* (beide: London, National Gallery, Taf. 26 und Taf. 27.2),¹⁴ aus deren reinem Bild-Inhalt nicht eindeutig hervorgeht, in welcher Abfolge die Bilder anzuschauen oder zu hängen sind, d. h. wir wissen zwar dank einer aus dem Jahr 1800 stammenden Skizze, wie zwei der drei Gemälde im so genannten »Cabinet du Roi« auf Schloss Richelieu gehängt wurden, über die Position des dritten Gemäldes (mit dem *Triumph des Silen*) herrscht jedoch weiterhin Uneinigkeit.¹⁵ Zudem stützen sich die Rekonstruktionen hierbei weniger auf die dargestellten Themen und Motive als vielmehr auf die durch die Zeichnung gelieferte Dokumentation – während dort z. B. der *Triumph des Bacchus* als Gemälde beschrieben wird, das vom Eingang betrachtet am Ende der linken Wand des »Cabinet« gezeigt wurde, hätte man sich aufgrund der Götterhierarchie vorstellen können, dass das Bild als Auftakt des Zyklus am Anfang dieser Wand hätte fungieren können. Weder eine solche Überlegung, noch die Komposition der Darstellungen scheinen hiermit also ausschlaggebend für deren Abfolge gewesen zu sein.

Gleiches gilt für die *Sieben Sakramente*, bei denen sich zwar eingebürgert hat, dass die Abfolge der *Sakramente* mit der Taufe (also dem »Sakramente der [Wieder-]Geburt«) beginnt und über die Firmung als

¹⁴ Zu diesen vgl. in Zusammenschau Henry Keazor: Poussins Parerga. Quellen, Entwicklungen und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins. Regensburg 1998, 66–88.

¹⁵ Zu den Rekonstruktionen der Hängung vgl. ältere Positionen zusammenfassend und diskutierend Keazor 1998 (wie Anm. 14), 83–88 sowie Humphrey Wine: *The Seventeenth Century French Painting* (National Gallery Catalogues). London 2001, 360 und Stijn Alsteens: *Richelieu à Richelieu. Architecture et décors d'un château disparu*. Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Musée Municipal de Richelieu, Musée des Beaux-Arts de Tours. Mailand 2011, 314 f.

dem »Sakrament der Versiegelung, der Reife und Mannbarkeit«, über die Eucharistie (»Sakrament der Vereinigung mit Christus«) und die Buße (als »Sakrament zur Vergebung der Sünden«) bis hin zur Letzten Ölung als dem »Sakrament zur Aufrichtung und Stärkung der Seele« im Angesicht des Todes führt, die sozusagen als Pendant auf die Taufe als dem »Sakrament der Geburt« antwortet. Mit diesen fünf Sakramenten sind diejenigen aufgeführt, welche zur eigenen geistlichen Vervollkommnung eines jeden Menschen bestimmt sind, während die letzten beiden (Priesterweihe/Ehe) zur Leitung und Mehrung der Kirche behilflich sein sollen.¹⁶ Die Darstellungstradition hat sich allerdings schon früh von solchen Vorgaben befreit und so findet man z. B. visuelle Interpretationen, bei denen mit der *Buße* eröffnet und mit der *Letzten Ölung* geschlossen wird (Gian Lorenzo Bernini hingegen begann am 25. Juli 1665 seine Besichtigung der *Sieben Sakramente* Chantelous mit der *Firmung*, daran schlossen sich die *Ehe*, *Buße*, *Letzte Ölung* und *Taufe* an).¹⁷

Auch die von Poussin als Grundlage gewählten Texte sind hier nicht weiter behilflich, da sie in fünf Fällen aus dem Neuen Testament (Ehe: Protevangelium des Jakobus, 9/Taufe: Alle vier Evangelien/Schlüsselübergabe: Matthäus 16, 18–19/Fußwaschung, also Buße: Lukas 7, 36–50/Abendmahl: Matthäus 26, 26) stammen und in zwei Momenten zwar im Kern ebenfalls auf Passagen des Neuen Testaments zurückgehen (Firmung: Apostelgeschichte 1, 8; 8, 14–17 sowie 19, 1–7/Letzte Ölung: Jakobus-Brief 5, 14–16), für die konkrete Darstellung jedoch auf frühchristliche Szenarien rekurrieren, mithin also unterschiedliche Ausgangspunkte haben. Dennoch entwickelt sich aus der Kombination dieser beiden unterschiedlichen Textgrundlagen keine Reibung zwischen diesen, da man sich streng genommen eine chronologisch ausgerichtete Anordnung vorstellen könnte, die mit der Vermählung der Eltern von Jesus beginnt (*Ehe*) und mit der *Letzten Ölung* (als Zeichen des vorläufigen Endpunkts eines christlichen Lebenslaufes) endet.

¹⁶ Vgl. dazu Katechismus der Katholischen Kirche, Zweiter Teil: Die Feier des christlichen Mysteriums, zweiter Abschnitt: Die sieben Sakramente der Kirche, 430–445 (Libreria Editrice Vaticana (Hg.): Katechismus der Katholischen Kirche. München/Wien/Leipzig/Freiburg 1993).

¹⁷ Vgl. dazu Milovan Stanić (Hg.): *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*. Paris 2001, 88–89.

2. ANTAGONISMEN

Sodann begegnet man auf Antagonismen aufgebauten Zyklen im Werk Poussins – prominenteste Beispiele sind hier die beiden Gemälde mit der *Heiteren Landschaft* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum: Taf. 28.1) und der *Stürmischen Landschaft* (Rouen, Musée des Beaux-Arts: Taf. 28.2), von denen uns Félibien berichtet, dass der Maler sie 1651 als Pendants für den Lyoneser Seidenfabrikanten Jean Pointel ausführte.¹⁸ Der Biograph erwähnt zunächst die *Stürmische Landschaft*, allerdings wäre hier vorstellbar, dass die beiden Darstellungen quasi als Stationen einer Ringstruktur konzipiert wurden: Auf den Sturm folgt wieder die Ruhe, auf diese wiederum der Sturm etc.

Dass Poussin sehr bewusst in solchen Antagonismen dachte, da sie ihm gut geeignet schienen, die Paradoxien der menschlichen Existenz zu interpretieren, belegt ein Brief des Malers an Chantelou, in dem er seinen Wunsch mitteilt, eine Serie von »Anti-Sakramenten« zu malen, die als Gegenpol zu seinen beiden für Dal Pozzo und Chantelou gemalten Serien fungieren sollte: »Je souhetterois sil estoit possible que ses set Sacrements feussent conuertis en set autres histoires où fussent représentées viuement les plus estranges tours que la fortune aye jamais joué aux hommes, et particulièrement à ceux qui se sont moqués de ses efforts«. Die Absicht wäre es dabei gewesen, den Betrachter »à la considération de la vertu et de la sagesse« zu erinnern, »qui faut aquérir pour demeurer ferme et immobile aux efforts de cette folle aueugle.«¹⁹

3. NARRATIVE KONSEKUTIVE

Schließlich trifft man Abfolgen in Poussins Œuvre an, die der narrativen Struktur einer ausgewählten Geschichte folgen – prominente Beispiele sind hier die beiden, 1647 entstandenen, zwei Episoden aus der Lebensgeschichte des Moses interpretierenden Gemälde, die einmal in der Kindheit des Israeliten (*Der kleine Moses tritt die Krone des Pharaos mit Füßen*, Paris, Louvre) und einmal in seinem Erwachsenenalter spielen

¹⁸ Zu den Gemälden vgl. Rosenberg / Prat 1994 (wie Anm. 1), 449–451, Nrn. 200 und 201.

¹⁹ Brief vom 22.6.1648, zitiert nach Charles Jouanny: *Correspondance de Nicolas Poussin*. In: *Archives de l'art français*, N. P., Bd. V (1911), 384, Nr. 162.

(*Moses verwandelt den Stab des Aaron in eine Schlange*, Paris, Louvre), beide Male aber auf die sich ankündigende Unterlegenheit des ägyptischen Volkes gegenüber den Israeliten vorausdeuten bzw. im Verhältnis von zeichenhafter Ankündigung und sich manifestierender Erfüllung stehen.²⁰

Dass es bei solchen Zyklen auch zu einer Kombination von z. B. antagonistischer und konsekutiver Struktur kommen kann, macht das um die Figur des antiken Bürger Phokion kreisende Bilderdoppel deutlich, das Poussin 1648 für Jacques Cerisier malte:²¹ Die beiden Gemälde zeigen, wie der tote Phokion, nachdem er von den Regierenden ermordet worden war, auf Geheiß seiner Witwe heimlich von Athen nach Megara gebracht wird (Cardiff, National Museum of Wales: Taf. 29.1); dort verbrennt die Witwe ihn und bestattet seine Asche angemessen (Liverpool, Walker Art Gallery: Taf. 29.2). Nachdem es in Athen einen Gesinnungswechsel gegeben hat, lässt sie seine Asche wieder ausgraben, die nun in Ehren beigesetzt wird. Poussin stellt diese postume Ehrung des Phokion zwar nicht mehr dar, das letzte Bild mit der die Asche des Ehemanns heimlich vergrabenden Witwe deutet jedoch bereits auf die dem Betrachter geläufige Fortsetzung der Geschichte voraus, in der die Handlung der beiden Gemälde quasi umgekehrt wird: Die Asche wird wieder ausgegraben und in Ehren zurück nach Athen überführt.

Zu welcher dieser Strukturen lassen sich nun die *Vier Jahreszeiten* zuordnen?

Einerseits scheinen sie einer narrativen konsekutiven Abfolge zu gehorchen, eröffnen sie doch mit der Darstellung des Paradieses aus Genesis (1. Moses, 3) und schließen sodann mit der in dem späteren Genesis-Kapitel (1. Moses, 7) geschilderten Sintflut.

Innerhalb dieser narrativ konsekutiven Klammer jedoch durchzieht andererseits eine Reihe von antagonistisch ausgerichteten Strukturen die Bilderfolge: Nicht nur, dass man das Paar »Paradies – Sintflut« als Ausdruck einer solchen Oppositionsstruktur lesen könnte (hier die Erschaffung des Menschen, dort seine Vernichtung, dieser Gegensatz noch betont durch die demgegenüber parallele Komposition beider Bilder mit ihren u-förmigen Verläufen von Felsen und Bäumen), sondern sowohl diese beiden Brückenepisoden wie auch die dazwischen eingebundenen Szenen bilden untereinander solche Gegensatzpaare. So könnte man die

²⁰ Zu den beiden Gemälden vgl. Rosenberg / Prat 1994 (wie Anm. 1), 363–365, Nrn. 152 und 153.

²¹ Zu den beiden Gemälden vgl. ebd., 387–390, Nrn. 168 und 169.

Paradiesszene des Frühlings in Opposition zu der Sommer-Episode aus dem Buch Rut (Rut 2) sehen: Kennen die Menschen im Paradies noch keine Not, so leidet Rut Hunger, weshalb sie um die Erlaubnis bitten muss, die liegegebliebenen Ähren aufzusammeln.

Dem Mangel der bittenden Rut wieder entgegengestellt ist der Überfluss des Landes Kanaan, wie ihn die in Numeri 13 geschilderte Episode des Herbstbildes in Szene setzt, in der die beiden Kundschafter des Moses sich nehmen, was die Natur ihnen bietet (der Gegensatz auch hier wieder betont durch eine ähnliche Bildanlage mit dem jedes Mal von Wolken überschwebten zentralen Bergmotiv). Und die damit erwiesene Gunst Gottes gegenüber den Israeliten steht wieder in Opposition zu seinem vorangegangenen, sich in der Sintflut niederschlagenden Zorn. Zugleich ließe sich das Herbstbild in Beziehung zum Garten Eden setzen, in dem ebenfalls große Früchte die Bäume überziehen.

All dies macht deutlich, dass sich die Szenen von Poussins *Vier Jahreszeiten* nicht in eine klare, stringente Ordnung fassen lassen, sondern ihre Spannung gerade aus ihren unterschiedlichen, Oppositions- wie Verweisstrukturen bildenden Zusammenhängen beziehen. Dem harmonisierenden Konzept Sauerländers ist aus dieser Warte mit umso größerer Skepsis zu begegnen, als es diese Beziehungsvielfalt auf eine allzu stringente, dabei jedoch auch nicht wirklich stimmige Entwicklung hin zurecht zu kämmen versucht, ohne jedoch die erst aus diesem Deutungsansatz resultierenden, neuen Fragen und Probleme adäquat lösen zu können: Wieso z. B. erscheint ihm zufolge der Zustand »Sub lege« nicht in den Darstellungen? Zudem ergeben sich aus Sauerländers Ableitungen auch Paradoxien: Seiner Deutung zufolge würde die Leiter der zum Kreuz emporsteigenden Frau aus dem Holz eben dieses Kreuzes selbst emporwachsen (Taf. 25.1). Wohl auch in Anbetracht solcher und weiterer Einwände ist Sauerländer selbst unterdessen in einem 2005 erschienenen Aufsatz in souveräner Weise auf kritische Distanz zu seinen eigenen Überlegungen von 1956 gegangen.²²

²² Vgl. Willibald Sauerländer: Noch einmal Poussins *Landschaften*. Ein Versuch über Möglichkeiten und Grenzen der ikonologischen Interpretation. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, Band LVI (2005), 107–136, hier 128: »Allerdings kann mein Versuch von 1957 [sic!] heute nicht mehr in toto so stehen bleiben, wie er damals von mir ausgeführt und formuliert wurde. In Anlehnung an Panofskys Auslegung alt niederländischer Gemälde habe ich [...] die erzählerische Fülle und Dramatik dieser

Unleugbar dürfte wohl sein, dass Poussin für die Faktur des gesamten Zyklus von der Chronologie der Bibel kalkuliert abweicht: So beginnt und endet dieser, wie gesehen, mit den in der Genesis geschilderten Momenten von Schöpfung und Vernichtung, während dazwischen von der Genesis zum Buch Rut vor, dann wieder zurück zum Buch Numeri und schließlich wieder ganz zurück zum Buch Genesis gesprungen wird. Poussin deutet mit dieser Rückkehr der Textvorlage des letzten Bildes zur Textquelle des Eröffnungsbildes mithin eine Art von Kreisstruktur an, die gut zur Zyklik des gewählten Oberthemas, den Jahreszeiten und ihrem sich stets wiederholenden Ablauf von Erblühen (im Frühling) und Vergehen (im Winter), passt. Sekundiert wird dies durch eine weitere, über das Sujet der Jahreszeiten gelegte Struktur, die sich auf die vier Tageszeiten bezieht.²³ So deutet das Licht in der Paradieses-Szene anbrechenden Morgen an, während es im Sommer-Bild gerade Mittag zu sein scheint; das Herbst-Gemälde schließlich deutet spätnachmittägliche Lichtverhältnisse an, während die Sintflut in schwärzester, lediglich von Blitzen fahl erhellter Nacht stattfindet.

Damit sowie mit dem Jahreszeiten-Thema herrscht neben der Zyklik zugleich eine klare Gerichtetheit vor, d. h. während der Ablauf als Ganzes sich wiederholt, weist seine innere Struktur durchaus eine zielgerichtete Dynamik auf, die von Morgen der Menschheit im Paradies bis hin zu ihrem fast vollständigen Untergang in der Nacht der Sintflut reicht – bezeichnenderweise ist das Schiff der Überlebenden, die Arche, geradezu versteckt²⁴ just unter jener bleichen und von Wolken verhangenen Kugel auszumachen, bei der es sich um die fast vollständig zugedeckte Sonne (oder den Mond) handelt, in jedem Fall also einen Lichtkörper, der sodann auf den im Paradiesesbild wieder anbrechenden Morgen voraus verweist.

Landschaften dadurch auf ein ikonologisches *Rebus* reduziert, [...] ohne dass eine Notwendigkeit bestünde, ihnen verborgene zweite Bedeutungen unterzuschieben.« Vgl. ferner ebd., 132: »Vor allem muss ich meine eigene Deutung von 1957 [...] revidieren. Diese Interpretation legte den ganzen Zyklus auf ein starres theologisches Geschichtsbild fest.«

²³ Vgl. dazu zusammenfassend Rehm 2002 (wie Anm. 12), 254.

²⁴ Julian Barnes: *A History of the World in 10 ½ Chapters*. London 1990, 165 übersieht die Arche dann auch und schlussfolgert: »In Poussin's *The Deluge* the ship is nowhere to be seen; all we are left with is the tormented group of non-swimmers first brought to prominence by Michelangelo and Raphael. Old Noah has sailed out of art history.«

Die hierbei zu konstatierende Gerichtetheit ist dabei zugleich auch einzelnen, hier ausgewählten Szenen selbst inhärent: So problematisch der Deutungsansatz Sauerländers im Einzelnen sein mag, so hat er im Fall des *Winter*-Bildes durchaus seine Berechtigung. Zwar konnte Poussin die Idee, den Winter als Sintflut zu interpretieren, auch über die antike Literatur vermittelt bekommen: In dritten Buch seiner *Questiones naturales*, Kapitel 26–30, erwägt Seneca an zwei Stellen, dass es sich bei der Sintflut um einen »ewigen Winter« handeln könnte (*»hiems pertinax«*),²⁵ der, indem er seine Herrschaft auf die anderen Monate ausdehnt und den Sommer vertreibt (*»nihilo minus tenebit alienos menses hiems, aestas prohibebitur«*),²⁶ dafür verantwortlich sei, dass es solch große Mengen an Wasser regnete (*»inmensam uim aquarum ruptis nubibus deiciat«*).²⁷ Jedoch deckt sich die Interpretation des Winters als letzte Etappe der christlichen Heilszeit durchaus auch mit früheren künstlerischen Interpretationen: Wie Oskar Bätschmann 1995 deutlich gemacht hat,²⁸ folgt z. B. Jacopo Tintoretto mit seinem Gemälde für die Kirche S. Maria dell'Orto in Venedig 1562/64 einem bei Matthäus 24, 37–39²⁹ gegebenen typologischen Bezug zwischen der Sintflut und dem Jüngsten Gericht, wenn er die Darstellung einer Sintflut zu einem »Giudizio Universale« ausgestaltet, indem er dazu passende ikonographische Elemente wie Stürzende, geflügelte Dämonen und sich aus den Wassermassen aufrichtende Skelette unterbringt.

Damit ist jedoch das typische und zentrale gerichtete Zeitbild des Christentums mit seiner Verlaufsstruktur vom Sündenfall hin zum Jüngsten Gericht mit in Poussins *Vier Jahreszeiten* integriert, die nicht von ungefähr eben mit dem den Sündenfall bereits andeutenden Paradiesbild eröffnen und mit einem Sintflut-Bild enden, in dem die links zu sehende Schlange auf eben den Sündenfall zurück- bzw. vorverweist.³⁰

25 Seneca, Buch 3, 27, 1, 149 (Harry M. Hine (Hg.): L. Annaei Senecae, *Naturalium Quaestionum Libros*. Stuttgart/Leipzig 1996).

26 Seneca, Buch 3, 29, 7, 161.

27 Seneca, Buch 3, 27, 1, 149.

28 Bätschmann 1995 (wie Anm. 5), 41.

29 »Denn wie es in den Tagen Noahs war, so wird auch sein das Kommen des Menschensohns./Denn wie sie waren in den Tagen vor der Sintflut (...) bis an den Tag, an dem Noah in die Arche hineinging,/und sie beachteten es nicht, bis die Sintflut kam und raffte sie alle dahin -, so wird es auch sein beim Kommen des Menschensohns.«

30 Bernhard Kerber: Zyklische und teleologische Geschichtsauffassung in

Es lässt sich mithin festhalten, dass sich in Poussins *Vier Jahreszeiten* zwei Zeitstrukturen überlagern und durchdringen: Diejenige des Kreises und diejenige des Zeitstrahls oder -Pfeils – je nachdem, worauf man das Augenmerk richtet, tritt die eine oder aber die andere stärker in den Vordergrund. Achtet man auf die interpretierte Zyklik der Jahres- und Tageszeiten, umgesetzt auch durch die Rückkehr des textlichen Rückbezugs zur Genesis sowie durch voraus- oder aber zurückdeutende Elemente, so tritt die Kreisstruktur stärker in den Vordergrund; richtet man den Blick hingegen auf die einzelnen Etappen (die narrative Abfolge von Schöpfung und Jüngstem Gericht, das Vorwärtsschreiten in der biblischen Erzählung von der Genesis zum Buch Rut, die Abfolge der einzelnen Stationen von Tages- und Jahreszeiten), so rückt der Pfeil als beherrschendes Merkmal in den Vordergrund.

Der Zyklus bildet mithin eine Kreisstruktur, die sich – um sich selbst rotierend – zugleich vorwärtsbewegt und damit die beiden der Natur inhärenten Verläufe in sich aufnimmt: Im regelmäßigen und zyklischen Wechsel der Jahreszeiten schreitet die Zeit voran.

Indem Poussin in seinen Gemälden nur Hinweise auf bestimmte heilsgeschichtliche Ereignisse (wie z. B. das Jüngste Gericht) unterbringt, diese also nicht selbst zeigt, entgeht er möglichen Vorwürfen gegen eine unstatthafte, zu direkte Kombination von teleologischen und zyklischen Zeit-Modellen, wie sie bereits von Augustinus in *De civitate Dei* gegen Philosophen wie z. B. Zeno von Verona formuliert worden waren: »Diese Streitfrage (nach dem Ursprung der Welt – H. K.) glaubten die Weltweisen nicht anders lösen zu können und zu sollen, als durch die Aufstellung von Zeitumläufen, in denen sich in der Natur der Dinge ganz das gleiche stets erneuert und wiederholt habe und so auch in Zukunft ohne Aufhören ein Kreislauf der entstehenden und vergehenden Weltzeiten stattfinden werde; sei es, daß sich diese Umläufe an der Welt vollzögen, ohne deren Bestand zu unterbrechen, sei es, daß die Welt selbst auch in bestimmten Zwischenräumen entstehe und vergehe und immer wieder das gleiche darbiete als neu, was schon gewesen ist und sein wird.«³¹

Nicolas Poussins *Jahreszeiten*. In: Gerhard Charles Rump: *Geschichte als Paradigma. Zur Reflexion des Historischen in der Kunst*. Bonn 1982, 46 fasst dies theologisch zugespitzt in die Formulierung: »Im Sinne Augustins wird die Erfüllung der Geschichte in der durch Natur bestimmten Welt als Inkarnation ausgetragen. [...] In der Verschränkung mit heilsgeschichtlichen Aspekten wird auch die Natur auf die Erlösung hin geöffnet.«

³¹ Augustinus, XII, cap. XIV, 368 sowie (hier zitiert) Augustinus (dt.),

Diesem »Possenspiel«, wie Augustinus es nennt,³² hält er jedoch entgegen: »Denn einmal nur ist Christus gestorben für unsere Sünden [...]«. ³³ »Wird nämlich die Seele erlöst, um nie mehr zum Elend zurückzukehren, in einer Weise, wie sie vordem nie erlöst worden ist, so tritt in ihr etwas ein, was nie vorher eingetreten ist, und zwar etwas gewaltig Großes, nämlich ewiges Glück, das nie mehr aufhören soll.«³⁴

Bekanntermaßen wurde – solchen Einwürfen zum Trotz – die linear gedachte Heilsgeschichte im Verlauf der späteren Jahrhunderte auf den Gedanken des historischen Fortschritts hin säkularisiert:³⁵ In seinem 1575 erschienenen Buch³⁶ *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers*

Buch 12, 14. [13.], 222: »Über den ewigen Kreislauf der Weltzeiten, eine philosophische Anschauung, wonach in bestimmten Zeiträumen stets alles wieder auf den gleichen Stand und die gleiche Erscheinung zurückkehrt.« (Sancti Aureli Augustini *De Civitate Dei Libri XI – XXII* (Corpus Christianorum, Series Latina, XLVIII: Aurelii Augustini Opera Pars XIV, 2). Turnhout 1955 bzw. Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat. Aus dem Lateinischen übers. von Alfred Schröder, II. Band (Buch IX – XVI = Bibliothek der Kirchenväter, hrsg. von Otto Bardenhewer / Theodor Schermann / Karl Weyman, Band 16). Kempten/München 1914)

32 Die hier konsultierte Übersetzung (s. Anm. 31) gibt das von Augustinus benutzte Substantiv »*ludibrio*« m. E. zu schwach als nur mit »Spiel des Wechsels« wieder – gemeint sind jedoch eher Begriffe wie »Farce« oder eben »Possenspiel«.

33 Augustinus (wie Anm. 31), XII, cap. XIV, S. 368 sowie (hier zitiert) Augustinus (dt., wie Anm. 31), Buch 12, 14. [13.], 224.

34 Augustinus (wie Anm. 31), XII, cap. XXI, S. 377 sowie (hier zitiert) Augustinus (dt., wie Anm. 31) Buch 12, 21. [20.], 239: »Gottlos ist die Behauptung, daß die Seelen, der höchsten und wahren Glückseligkeit einmal teilhaftig, immer wieder und wieder im Kreislauf der Zeiten zu den gleichen Leiden und Mühen zurückkehren würden.«

35 Vgl. zu diesem Themenkomplex u. a. Hans Baron: *Secularization of Wisdom and Political Humanism in the Renaissance*. In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 21, No. 1 (1960), 131–150. Zur Bedeutung Le Roys im Kontext derartiger zyklischer Lehren vgl. Cecil C. Seronsy: *The Doctrine of Cyclical Recurrence and Some Related Ideas in the Works of Samuel Daniel*. In: *Studies in Philology*, Bd. 54, No. 3 (1957), 387–407 sowie Herbert Weisinger: *Ideas of History During the Renaissance*. In: *Journal of the History of Ideas*, Bd. 6, No. 4 (1945), 415–435.

36 Werner L. Gundersheimer: *The Life and Works of Louis Le Roy*, Genf 1966, 95 weist darauf hin, dass Le Roy am 10. Mai 1575 das Privileg zum

verband der Gelehrte Louis Le Roy (1510–1577) zyklische Geschichtsvorstellung mit humanistischen Fortschrittsideen.³⁷

Wie Werner Gundersheimer in seiner Studie *The Life and Works of Louis Le Roy* 1966 treffend schreibt, entfaltet der Gelehrte diesen Gedanken nicht nur im Rahmen seines Buches, sondern dieses ist zudem selbst eine Veranschaulichung und Demonstration der Vermittelbarkeit dieser auf den ersten Blick scheinbar unvereinbaren Ansätze: »The structure of the work is itself in a sense both linear and cyclical«. ³⁸ Tatsächlich ist Le Roys Text so aufgebaut, dass er seine These, das zyklische Entstehen, Werden und Vergehen von Zivilisationen treibe letztendlich doch den menschlichen Fortschritt voran, erst anhand der jeweils umfassenden Beschreibung des Zyklus veranschaulicht, den eine Kultur durchläuft, um sodann zur zeitlich nachfolgenden Zivilisation weiter zu gehen und nun deren Verlauf zu schildern. Indem Le Roy dies immer von neuem und dabei im Hinblick auf die unterschiedlichen menschlichen Errungenschaften und die Genese, Vermittlung und Fortentwicklung wiederholt, die diesem zyklischen Werden und Vergehen zu verdanken sind, integriert er den historischen Fortschritt in sein zyklisches Modell. Entscheidend für Le Roy ist dabei, dass es trotz des beständigen Neuanfangs und Untergangs von Zivilisationen doch zu einer Art Kumulativeffekt kommt: »Vray est qu'on finit l'une, l'autre commence, et est avancée par la ruine de la precedente«, ³⁹ schreibt der Gelehrte in Bezug auf die Kulturen, die mithin nicht jedes Mal ganz von vorn und am Nullpunkt anfangen, sondern dadurch begünstigt werden können, dass sie auf den Ruinen und Hinterlassenschaften einer vorangegangenen Kultur aufbauen können.

Wie es jedoch überhaupt zu diesem beständigen, zyklischen Wandel kommt, beantwortet Le Roy an zwei Stellen des Buches auf je eigene

Druck erhalten habe und die Schrift kurz darauf erschienen sei; Gundersheimer weist ferner daraufhin, dass argumentative Teile seiner Geschichtstheorie von Le Roy bereits 1553 vorgetragen wurden (ebd., 101).

37 Zu Le Roys Hauptwerk vgl. u. a. Herbert Weisinger: Louis Le Roy on Science and Progress (1575). In: *Osiris* 11 (1954), 199–210; Hans Baron: The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship. In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 20, No. 11 (1959), 3–22 sowie Gundersheimer 1966 (wie Anm. 36).

38 Gundersheimer 1966 (wie Anm. 36), 102.

39 Louis Le Roy, *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers* [1575]. Paris 1988, 69.

Weise: Zu Beginn spricht er die in seiner Sicht direkt verantwortlichen Phänomene an, erst am Schluss liefert er dann, indem er quasi die Summe aus den zuvor geschilderten Prozessen zieht, die alles übergreifende Theorie. Direkt motiviert sei die beständige, dabei jedoch zyklische Veränderung insbesondere durch die Sonne, welche auch die vier Jahreszeiten bewirke:⁴⁰ »esquelles consiste la vicissitude de mort et de vie, et le changement de toutes choses.«⁴¹ Neben den Jahreszeiten, von denen Le Roy besonders fasziniert scheint (mehrmals in seinem Buch beschreibt und charakterisiert er sie⁴² und macht gegen Ende des dritten Buchs das Prinzip ihres harmonisch aufeinander abgestimmten Abfolge geradezu zum Vorbild der einander abwechselnden Zivilisationen),⁴³ sind auch noch (z. T. von Gott gesandte) Katastrophen wie insbesondere Sintfluten maßgeblich für den Wechsel und Wandel von Kulturen.⁴⁴

Gegen Ende seines Buches formuliert er sodann das grundsätzliche, dahinterstehende Prinzip, demzufolge es zwei Arten von Dingen im Universum, nämlich ewige auf der einen und veränderliche bzw. verderbliche auf der anderen gebe. Eben Letztere »commencent et finissent, naissent et meurent, croissent et diminuent incessamment.«⁴⁵ Allerdings tun sie dies gewissermaßen nicht ziellos, sondern mit einer klaren Ausrichtung, denn aus dem Zustand der »simplicité et rudesse premiere« entwickelten sie sich empor zu »magnificence, et excellente.«⁴⁶ Nicht zufällig paralleliert Le Roy daher z. B. auch den Verlauf der römischen Kultur mit dem Verlauf des individuellen menschlichen Lebens: Auch jene habe eine Kindheit, eine Jugend, eine Erwachsenenphase und schließlich das Greisenalter erlebt und selbst auf den ersten Blick so unterschiedliche Zivilisation wie diejenige Babylons und Roms seien sich in ihrem »commencement, progres, duree, ruine« umfassenden Verlauf gleich gewesen.⁴⁷

40 Interessanterweise beginnt ders., 20 seine Aufzählung dabei nicht, wie bei uns heute üblich, mit dem Frühling, sondern mit dem Sommer: »(...) l'esté, l'yver, du printemps et Automne«.

41 Ders., 20.

42 Vgl. z. B. ders., 30, 34, 53.

43 Ders., 120: »Afin que chacune ayt en son tour part à l'heure et malheur, et que nulle enorgueillisse par trop longue prospérité«.

44 Vgl. z. B. ders., 22.

45 Ders., 438.

46 Ders., 10 in Bezug auf den Menschen.

47 Ders., 293-294.

Konkret bedeutet dies zweierlei, nämlich zum einen, dass nichts auf einmal und von vorneherein perfekt und vollkommen geschaffen, sondern alles im Laufe der Zeit erst gewachsen, dabei verbessert und verfeinert worden sei.⁴⁸ Le Roy leitet hieraus den an die Menschen ergehenden Ansporn ab, es dem Lauf der Dinge gleich zu tun und ebenfalls nach einer Perfektion zu streben, die bislang noch nicht erreicht worden sei, die jedoch grundsätzlich erreicht werden könne.⁴⁹ Zudem aber hätten selbst die veränderlichen Dinge auch schon in gewisser Weise Anteil an einer gewissen Perfektion, nämlich derjenigen der ihnen eigentlich gerade nicht gewährten Ewigkeit: Indem sie sich unaufhörlich in einem Kreislauf verwandelten, hätten sie aufgrund dieser Beständigkeit doch Anteil an der Unsterblichkeit und Dauerhaftigkeit: »en continuant leurs especes par le moyen de generation« würden sie »œuvre immortelle en la mortalité«, »comme immortels«.⁵⁰ Hieraus leitet Le Roy auch den Primat des Geistes über den Körper ab, denn Früchte wie »vertus, sciences, escrits doctes et elegans, et autres tels fruicts« seien »plus nobles, plus admirables, et plus durables que ceux du corps« (also gezeugte Nachkommen).⁵¹

Obgleich Le Roy »in his own time [...] famous as scholar, translator, jurist and courtier, commentator and propagandist, professor and philosopher of history« war, von dem Dichter Joachim Du Bellay als »unser französischer Plato« apostrophiert wurde und Le Roy und seine in sechs bis sieben Auflagen gedruckten Schriften auch noch im 17. und 18. Jahrhundert in Nachschlagewerken stets mit Respekt erwähnt wurden,⁵² ist ungewiss, ob Poussin Le Roy gelesen hat oder auch nur kannte. In jedem Fall wird aber deutlich, dass die in seinen *Jahreszeiten*-Gemälden umgesetzte Verschränkung von zyklischer und linearer Zeit-Struktur weniger solitär ist, als es auf den ersten Blick scheint: In Le Roy hatte der Maler jedenfalls eine konkreten Vorläufer und Mitdenker.⁵³

48 Ders., 429.

49 Ders., 430–431.

50 Ders., 438.

51 Ders., 438, der dann auch die Geistesfrüchte als etwas darstellt, was diese Geistesarbeiter ihren leiblichen Kindern vorziehen würden.

52 Gundersheimer 1966 (wie Anm. 36), 3.

53 Zu Parallelen zwischen Peter Paul Rubens und Le Roy vgl. Jeffrey M. Muller: Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art. In: *The Art Bulletin*, Bd. 64, Nr. 2 (1982), 233.

Dessen Ideen könnten ihn jedenfalls auch in anderer Hinsicht angesprochen haben – in seiner *Consideration* formuliert Le Roy z. B. den stoizistischen Wunsch, zu einem hohen und erhabenen Standpunkt aus entrückt zu werden, von wo aus er den gegenwärtigen Zustand der ihm von oben und aus der Distanz einsehbaren Welt ohne Leidenschaften betrachten könne⁵⁴ – ein Gedankenbild, das man auch 82 Jahre später in den Briefen Poussins antreffen kann, wenn dieser am 17. Januar 1649 an Chantelou schreibt : »[...] c'est un grand plaisir de viure en un siècle là où il se passe de si grande chose pourueu que l'on puisse se mettre à couuert en quelque petits coings pour pouuoir voir la Comédie à son aise«.⁵⁵ Jedoch verbindet beide, Maler wie Philosoph, vor allem eine ähnliche Quintessenz, die sie beide gegenüber der Geschichte gezogen haben. Denn in Anbetracht der Last des von dieser bereits bis in die jeweils eigene Gegenwart geführten Umfangs an Leistungen und Fortschritten wäre die Gefahr gegeben, in zivilisationskritischen Pessimismus ob der Frage zu verfallen, was man selbst diesem Schatz noch hinzuzufügen habe. Le Roy bedachte dies tatsächlich und er kritisiert all jene, welche die mit der Geschichte aufgebene Verantwortung, den Fortschritt weiterzuführen, ausschlugen und sich lediglich darauf beschränkten, die von den Vorfahren zur Verfügung gestellten Errungenschaften in falscher Ehrfurcht nur zu imitieren, zu übersetzen oder zu kommentieren, anstatt selbst »nouvelles inventions convenables aux moeurs et affaires de son temps« zu entwickeln.⁵⁶ Demgegenüber weist er zum einen darauf hin, dass es immer eine Ehre sei, den Besten nachzufolgen, und wenn man sie nicht einholen könne, so sei es doch bereits lobenswert, wenigstens hinter ihnen Zweiter oder Dritter zu werden;⁵⁷ zum anderen aber löst er ein zum Auftakt des Buches gegebenes Versprechen ein, wenn er am Schluss desselben ermutigend darauf hinweist, dass es angesichts der bislang lediglich angestrebten, aber noch nicht erreichten Perfektion »plus de choses à chercher qu'il n'en et a de trouuees« gebe.

Darin hätte Poussin sicherlich übereingestimmt, der das Neue gerade darin sah, dass man bereits Bekanntes einer »bonne et nouvelle

54 Le Roy: *Consideration sur l'histoire françoise et universelle de ce temps ...*, Paris 1567, folio 10 verso – 11 recto, zitiert nach Gundersheimer 1966 (wie Anm. 36), 95.

55 Jouanny 1911 (wie Anm. 19), 395.

56 Le Roy (wie Anm. 39), 433.

57 Ders., 432.

disposition et expression«⁵⁸ unterziehe. In gleicher Weise sah Le Roy nicht trotz, sondern gerade aufgrund des in der Vergangenheit erzielten, verlorenen, wiedergewonnen und weiter entwickelten Wissens optimistisch in die Zukunft, und er versprach deshalb in seiner zu Beginn seines Buches gelieferten Zusammenfassung des letzten Kapitels »je m'efforce monstrer en rester beaucoup à dire«.⁵⁹

ABBILDUNGSNACHWEISE

1, Taf. 24-29 Archiv des Verfassers.

58 Anthony Blunt (Hg.): Nicolas Poussins. Lettres et propos sur l'art. Paris 1989, 185; für das italienische Original vgl. Evelina Borea (Hg.): Giovan Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672]. Turin 2009, Vol. 2, 481.

59 Le Roy (wie Anm. 39), 15.



Taf. 24-25 Nicolas Poussin: *Die vier Jahreszeiten* (Frühling/Sommer/Herbst/Winter), Paris, Louvre, 1660–1664





Taf. 26-27 Nicolas Poussin: Die sogenannten »Richelieu-Bacchanale«: *Triumph des Silen* (London, National Gallery), 1636; *Triumph des Bacchus* (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art) und *Triumph des Pan* (London, National Gallery), beide 1635-1636





Taf. 28 Nicolas Poussin: *Heitere Landschaft* (Los Angeles, Getty Center) und *Stürmische Landschaft* (Rouen, Musée des Beaux-Arts), beide 1651



29 Nicolas Poussin: *Landschaft mit dem toten Phokion* (Cardiff, National Museum of Wales) und *Landschaft mit der Bergung der Asche Phokions* (Liverpool, Walker Art Gallery), beide 1648