

Staunen als erste Leidenschaft

Descartes bei Poussin

Felix Thürlemann

René Descartes und Nicolas Poussin sind einander wohl nie persönlich begegnet. Es ist nicht einmal sicher, ob sie voneinander wußten. Es waren für mich didaktische Gründe, die die Idee entstehen ließen, die beiden Männer zusammenzubringen. Schließlich hatten sie wenigstens einen gemeinsamen Bewunderer: den Maler Charles Le Brun. Von ihm wird im folgenden noch die Rede sein.

Auf den ersten Blick scheint das Schaffen der beiden Männer untypisch für die Barockzeit, der sie zugehören. Descartes' Rationalismus, seine sprichwörtliche *clarté*, hebt sich von den exuberanten Formen der Darstellung, die in unserer Wahrnehmung das 17. Jahrhundert charakterisieren, ab. Auch Poussins Malerei erscheint als klassizistisch, ja spröde gegenüber den Werken eines Rubens oder Velázquez. Es überrascht deshalb nicht, wenn in Wölfflins *Grundbegriffen* unter den Werken, die den Barockstil repräsentieren, kein Gemälde Poussins abgebildet ist.

Der Eindruck, Descartes und Poussin hätten nur eine Außenseiterrolle gespielt, beruht – so meine These – auf einer oberflächlichen Wahrnehmung. Die Arbeit des Philosophen und des Malers ist jeweils geprägt von Denkmustern, die für die Epoche des Barock zentral sind. Dies wird besonders deutlich, wenn man beider Schaffen im Blick auf die Thematisierung der Leidenschaften behandelt.

Eine neue Leidenschaft

Ich möchte im folgenden je ein Werk des Philosophen und des Malers besprechen. Mein Augenmerk gilt dabei nur einem einzigen Aspekt. Es geht um die "Mannalese," ein Gemälde, das in Poussins mittlerer Schaffensperiode, in den Jahren zwischen 1636 und 1639 entstand (Abb. 1), sowie um einen zehn Jahre später, 1649, publizierten Traktat von Descartes, der den Titel *Les passions de l'âme* trägt. Es handelt sich um die letzte Schrift, die Descartes in französischer Sprache verfaßt hat.

Was die beiden Werke, das Gemälde und den Traktat, miteinander verbindet, ist eine Leidenschaft, die im französischen 17. Jahrhundert *admiration* genannt wurde. Dem damaligen Wortsinn gemäß ist der Begriff als "Verwunderung" oder "Staunen" und nicht als "Bewunderung" zu übersetzen.

Bekanntlich gibt es seit der griechischen Antike eine ununterbrochene Tradition der Reflexion über die Leidenschaften oder Affekte. Diese findet vornehmlich in zwei Diskursgattungen statt, einmal in der Moralphilosophie, wo über Nutzen und Schaden der Leidenschaften für den Menschen nachgedacht wird, dann in der Rhetorik, die ja nie eine bloße Theorie der Redefiguren, sondern immer auch eine Theorie der wirkungsvollen Kommunikation war. Hier spielen die Leidenschaften eine wichtige Rolle. Es ging darum, herauszufinden, welche Mittel dem Redner zur Verfügung standen, um das Publikum in jene spezifische Gemütsregung zu versetzen, die dann zum gewünschten politischen Handeln führte.

Bis in die Neuzeit hinein veränderte sich der Katalog der Leidenschaften nur wenig. Er umfaßte Liebe und Haß, Hoffnung und Verzweiflung, Furcht, Mut und Zorn. Im Mittelalter wurden die Leidenschaften zu den Lastern gezählt und damit negativ gewertet; am Inventar selber aber änderte sich wenig. Wie immer waren es die Scholastiker, die die antike Reflexion zusammenfaßten. Bei Thomas von Aquin gibt es den ersten Versuch, die Leidenschaften in eine systematische Ordnung zu bringen.

Wichtige neue Impulse in der Geschichte der Reflexion über die Leidenschaften können erstmals im 17. Jahrhundert festgestellt werden. Das Barockzeitalter kann mit Recht als Zeitalter der Leidenschaften bezeichnet werden. Diese waren damals nicht nur ein Gegenstand philosophischer und rhetorischer Traktate. Die Leidenschaften standen – wie nie zuvor – auch im Zentrum der künstlerischen Praxis. Man denke an Racine, an Monteverdi, an Bernini – oder eben auch an Poussin.

In der Philosophie ist nun das erste Mal seit der Antike ein wirklich neuer, origineller Ansatz der Theoriebildung nachzuweisen. Er stammt überraschenderweise vom Autor des *Discours de la méthode*. Vieles ist originell in Descartes' Schrift *Les passions de l'âme* (deutsch: *Über die Leidenschaften der Seele*).¹ Neu ist das Leidenschaften-Inventar: Zum ersten Mal wird das 'Staunen' (*admiration*) in den Katalog aufgenommen. Neu ist auch Descartes' Taxonomie: Der Philosoph bestimmt sechs einfache Leidenschaften; die übrigen werden als Resultate ihrer Kombinatorik betrachtet. Das Grundscheina umfaßt zwei Gegensatzpaare und zwei Begriffe ohne Gegensatz:

<i>amour</i>	<i>joie</i>
"Liebe"	"Freude"
<i>admiration</i>	<i>désir</i>
"Staunen"	"Begehren"
<i>haine</i>	<i>tristesse</i>
"Haß"	"Traurigkeit"

Originell ist schließlich Descartes' kombinierter psycho-physiologischer Ansatz. In der Schrift *Les passions de l'âme* ist ebensowohl vom Körper wie von der Seele die Rede. Die Leidenschaften sind der Gegenstand, bei dem Descartes das zentrale Problem seiner philosophischen Lehre, das Verhältnis von Leib und Seele, besonders eingehend abhandeln kann. Sein Text liest sich über weite Strecken wie ein anatomischer Traktat, in dem die *glande pinéale*, die sogenannte "Zirbeldrüse" (*Epiphysis cerebri*), als Sitz der Seele eine besondere Rolle spielt. Die Zirbeldrüse fungiert wie eine Relaisstation, bei der die Sinnesreize zu Leidenschaften verarbeitet werden, die dann ihrerseits wieder den Körper in je unterschiedlicher Weise affizieren.

Das Verhältnis von Seele und Körper ist aber auch für die bildenden Künstler der Zeit ein zentrales Gestaltungsproblem. Wenn in Descartes' Lehre jeder Leidenschaft ein unverwechselbarer körperlicher Ausdruck entspricht, gewinnen die Leidenschaften den Status einer Sprache im semiotischen Sinne. Eine jeweilige Leidenschaft kann als *signifié* betrachtet werden, dem eine bestimmte Form der Gesichts- und Körperbewegung als *signifiant* zugeordnet ist. Es überrascht deshalb nicht, daß der Maler Charles Le Brun Descartes' Traktat als Ausgangspunkt nahm, als er 1688 vor der neu gegründeten Pariser Akademie, der *Académie royale de peinture*, einen Vortrag "Sur l'expression générale et particulière" hielt.² Le Brun nahm sich vor, eine visuelle Grammatik auszuarbeiten, die es den Malern erlauben würde, die Gemütsbewegungen der Figuren für die Betrachter möglichst klar lesbar auszudrücken.

Charles Le Brun war nicht nur ein Leser Descartes', er war auch ein glühender Verehrer von Nicolas Poussin, der eine Generation vor ihm – ohne über eine Grammatik des Ausdrucks der Leidenschaften zu verfügen – in seiner malerischen Praxis das gleiche Ziel verfolgte. Poussins Ideal war eine Historienmalerei, bei der die Leidenschaften, welche die handelnden Figuren zu ihrem Tun veranlaßten, ebenso klar ablesbar waren wie der Handlungsverlauf selber.

"La première de toutes les passions"

Doch kehren wir nochmals zu Descartes zurück. Die *admiration*, das Staunen, ist nicht nur eine erst von Descartes als solche erkannte Leidenschaft; sie ist für den Philosophen in seiner nach generativen Prinzipien geordneten Darstellung die erste Leidenschaft überhaupt, auf der alle anderen aufbauen. Die zentralen, das Staunen betreffenden Stellen aus dem Traktat *Über die Leidenschaften der Seele* seien im folgenden im Wortlaut abgedruckt.

Das Staunen wird nacheinander in drei unterschiedlich konzipierten Definitionen bestimmt. In der ersten Definition wird die Genese der Leidenschaft beschrieben:

ART. 53. L'admiration.

Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissions auparavant ou bien de ce que nous supposions qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés. Et parce que cela peut arriver avant que nous connaissions aucunement si cet objet nous est convenable, ou s'il ne l'est pas, il me semble que l'admiration est la première de toutes les passions. Et elle n'a point de contraire, à cause que, si l'objet qui se présente n'a rien en soi qui nous surprenne, nous n'en sommes aucunement émus, et nous le considérons sans passion.

Artikel 53. Das Staunen.

Wenn die erste Begegnung mit einem Gegenstand uns überrascht, und wir finden, daß er etwas Neues oder von allem Bisherigen und von dem, was wir erwarten, Verschiedenes ist, so staunen wir und sind davon überrascht. Da dieses geschieht, ehe wir noch wissen, ob der Gegenstand für uns paßt oder nicht, so dürfte wohl das Staunen die erste der Leidenschaften sein. Sie hat auch kein Gegenteil; denn wenn der sich darbietende Gegenstand nichts Überraschendes für uns hat, so werden wir davon nicht bewegt und betrachten ihn ohne Leidenschaft.

Charakteristisch für Descartes' Ansatz ist die zweite, systematische Definition des Staunens, bei der das Psychische und das Physiologische ineinandergreifen:

Art. 70. De l'admiration. Sa définition et sa cause.

L'admiration est une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires. Ainsi elle est causée premièrement par l'impression qu'on a dans le cerveau, qui représente l'objet comme rare et par conséquent digne d'être fort considéré; puis ensuite par le mouvement des esprits, qui sont disposés par cette impression à tendre avec grande force vers l'endroit du cerveau où elle est, pour l'y fortifier et conserver: comme aussi ils sont disposés par elle à passer de là dans les muscles, qui servent à retenir les organes des sens en la même situation qu'ils sont, afin qu'elle soit encore entretenue par eux, si c'est par eux qu'elle a été formée.

Artikel 70. Das Staunen. Seine Definition und seine Ursache.

Das Staunen ist eine plötzliche Überraschung der Seele, welche mit Aufmerksamkeit die Gegenstände betrachten läßt, die der Seele selten und außerordentlich erscheinen. Es entsteht also zuerst durch den Eindruck im Gehirn, der den Gegenstand als selten und deshalb der sorgsamten Betrachtung wert darstellt; dann durch die Bewegung der Lebensgeister, die durch diesen Eindruck mit großer Gewalt nach dem Ort im Gehirn treiben, wo er ist, um ihn zu verstärken und zu erhalten. Auch sind sie so bereit, von dort in die Muskeln zu fließen, die die Sinnesorgane in derselben Stellung erhalten, um auch diese dauernd zu machen, wenn von da der Eindruck gekommen ist.

In einer dritten Passage schließlich gibt Descartes eine zweckorientierte Definition des Staunens:

ART. 75. A quoi sert particulièrement l'admiration.

Et on peut dire en particulier de l'admiration, qu'elle est utile en ce qu'elle fait que nous apprenons et retenons en notre mémoire les choses que nous avons auparavant ignorées. Car nous n'admirons que ce qui nous paraît rare et extraordinaire: et rien ne nous peut paraître tel que parce que nous l'avons ignoré, ou même aussi parce qu'il est différent des choses que nous avons sues: car c'est cette différence qui fait qu'on le nomme extraordinaire. Or encore qu'une chose qui nous était inconnue se présente de nouveau à notre entendement, ou à nos sens, nous ne la retenons point pour cela en notre mémoire, si ce n'est que l'idée que nous en avons soit fortifiée en notre cerveau par quelque passion; ou bien aussi par l'application de notre entendement, que notre volonté détermine à une attention et réflexion particulière. Et les autres passions peuvent servir pour faire qu'on remarque les choses qui paraissent bonnes ou mauvaises: mais nous n'avons que l'admiration pour celles qui paraissent seulement rares. Aussi voyons-nous que ceux qui n'ont aucune inclination naturelle à cette passion, sont ordinairement fort ignorants.

Artikel 75. Wozu insbesondere das Staunen nützt.

Von dem Staunen kann man im besonderen sagen, daß es für das Erlernen und Festhalten der Dinge nützt, die man bisher nicht gekannt hat; denn man staunt nur über das Seltene und Außerordentliche, so aber kann uns nur das bis dahin Unbekannte erscheinen oder das, was sich von dem Bekannten unterscheidet. Wegen dieses Unterschiedes nennt man es außerordentlich. Wenn aber eine unbekannte Sache sich später nochmals dem Verstande oder den Sinnen darbietet, so behalten wir sie darum noch nicht im Gedächtnis, es sei denn, daß ihre Vorstellung im Gehirn durch irgendeine Leidenschaft verstärkt worden ist oder auch durch die Anstrengung unseres Verstandes, den der Wille zu besonderer Aufmerksamkeit und Überlegung bestimmt. Die übrigen Leidenschaften können zum Behalten der als gut oder übel erscheinenden Gegenstände dienen; aber für die bloß seltenen haben wir nur das Staunen. Daher zeigt sich, daß diejenigen, welche von Natur für diese Leidenschaft nicht empfänglich sind, für gewöhnlich recht unwissend bleiben.

Das Staunen ist also die Bedingung dafür, daß etwas überhaupt im Gedächtnis haften bleibt. (Es sei denn, man ersetzt es durch eine besondere Willensanstrengung.) Aber noch wichtiger: Das Staunen ist die notwendige Bedingung für den Erwerb von Wissen überhaupt. In der Analyse des Staunens durch Descartes vermittelt diese Gemütsbewegung zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Erkenntnis. Jede sinnliche, damit auch jede visuelle Wahrnehmung kann nur dann zur Erkenntnis führen, wenn die Leidenschaft des Staunens dazwischengeschaltet wird.

Poussins Mannalese

Diesen drei Definitionen des Staunens möchte ich – vorerst ohne weiteren Kommentar – Poussins Gemälde "Die Mannalese" oder *Les israelites recueillant la Manne dans le désert*, wie es mit dem alten französischen Titel hieß, gegenüberstellen (Abb. 1). Das Werk erscheint, wenn man vor das Original im Louvre tritt, überraschend klein. Es mißt bloß 149 x 200 cm.³ Es handelt sich um ein im Auftrag eines privaten Sammlers geschaffenes Kabinettbild, in das Poussin sein ganzes malerisches Können und eine jahrelange künstlerische Reflexion gesteckt hat.

Dargestellt ist die bekannte, in Exodus 16.11-18 geschilderte Episode aus dem Alten Testament. Die Szene spielt in einem theatralisch anmutenden landschaftlichen Dekor, wobei der hochaufragende rückwärtige Prospekt nach einem Umkehrschema deutlich zweigeteilt ist. Dem mit Sträuchern bewachsenen Felsenbogen mit dem Lichtdurchlaß links steht rechts eine dichte Baumgruppe, der ein großer Felsbrocken vorgelagert ist, gegenüber. Die horizontale Zweiteilung des Bildes nach dem Schema der Inversion, wie sie durch die Landschaft angezeigt ist, bestimmt auch die Struktur der Bild-Erzählung.

Die zahlreichen Figuren sind in drei Raumschichten verteilt. Der Hintergrund ist mit Zelten und Staffagefiguren bevölkert, die die prekäre Situation des durch die Wüste wandernden Volkes schildern. Im Mittelgrund sind links und rechts von Moses und Aaron zwei Gruppen von Männern in unterschiedlicher Stellung angeordnet. Auf der rechten Seite haben sie sich niedergeworfen, um ihren Führern für die Rettung aus der Hungersnot Dank abzustatten. Moses aber zeigt auf den Himmel und damit auf Gott als den eigentlichen Retter. Links von Moses erhebt eine zweite Männergruppe als Ergebnis der Belehrung die Hände dankend zum Himmel.

Auch die Figuren im Vordergrund sind durch eine Lücke in der Bildmitte deutlich in zwei Gruppen aufgeteilt, und auch sie sind als gegensätzliches Paar konzipiert. Links von der Mittelvertikalen ist eine siebenköpfige Gruppe von hungernden Israeliten dargestellt, die das Wunder noch nicht bemerkt haben oder eben gerade durch eine Geste des Zeigens darauf aufmerksam gemacht werden. Rechts sind die Geretteten in unterschiedlichen Posen beim Einsammeln der himmlischen Nahrung wiedergegeben. Auch hier stellt ein Zeigegestus, jener der Frau mit dem Kind auf dem Arm, die Verbindung zur jenseitigen Gruppe der Darbenden her. Die vier auf Vordergrund und Mittelgrund verteilten Figurengruppen können zusammen als lineare Abfolge von vier sukzessiven Erzählmomenten gelesen werden. Sie zeigen nacheinander den Zustand des Hungerns (vorne links), die Errettung vom Hungertod (vorne rechts), den Dank an die vermeintlichen Urheber der Rettung (Mitte rechts) und schließlich den Dank an den richtigen Adressaten (Mitte links).⁴

"Lisez l'histoire et le tableau"

Ich möchte im folgenden die Gruppe der sieben Figuren links vorne genauer betrachten (Abb. 2). Diese Gruppe hat der Maler selber in einem Brief beschrieben, den er zeitgleich mit dem gerade vollendeten Gemälde seinem Pariser Auftraggeber, Paul Fréart de Chantelou, am 28. April 1639 als eine Art von Gebrauchsanweisung für das richtige Betrachten zukommen ließ:

Touchant les mouvements des figures que je vous promettais d'y faire [...] je crois que facilement vous reconnaîtrez quelles sont celles qui languissent [1], qui admirent [2], celles qui ont pitié [3], qui font action de charité [4], de grande nécessité [5], de désir de se repaître [6], de consolation [7] et autres, car les sept premières figures à main gauche vous diront tout ce qui est ici écrit et tout le reste est de la même étoffe: lisez l'histoire et le tableau, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet.⁵

Was die Bewegung der Figuren betrifft, die zu machen ich Ihnen versprochen habe [...], glaube ich, daß Sie leicht erkennen werden, welches die sind, die darnieder liegen [1], die staunen [2], die Mitleid haben [3], die Nächstenliebe zeigen [4], die in großer Not sind [5], die sich nähren wollen [6], die trösten [7] und alle übrigen. Denn die sieben ersten Figuren linker Hand werden Ihnen alles sagen, was hier geschrieben steht, und der Rest ist von der gleichen Art. Lesen Sie die Geschichte und das Gemälde, um nachzuprüfen, ob alles zum Thema paßt.

Poussin ist sichtlich stolz über die von ihm erfundene Figurenanordnung. Die Figuren drücken ihre Handlungen und Gemütsbewegungen so deutlich aus, daß das Gemälde lesbar wird wie der Text der Bibel, mit dem es der Empfänger vergleichen kann. Poussin verwendet in seiner Beschreibung die Mehrzahl, doch ist jeweils nur eine der Figuren als Träger einer der genannten Handlungselemente oder Affekte gemeint. Interessant ist nun, daß Poussin für eine der Figuren den Begriff *admirer*, staunen, verwendet.

Der gleiche Maler, Charles Le Brun, der 1688 vor der Pariser Akademie einen Vortrag über den "Ausdruck der Leidenschaften" hielt, hatte schon 1667 vor dem gleichen Publikum eine Analyse von Poussins Gemälde vorgelesen. Le Brun hatte keine Mühe, die Figur zu identifizieren, die nach Poussin das Staunen ausdrückt. Es ist die stehende Figur am linken Bildrand. In der Zusammenfassung von Le Bruns Vortrag heißt es:

Il [Le Brun] montra que cet homme représente bien une personne étonnée et surprise d'admiration: l'on voit qu'il a les bras retirez et posez contre le corps, parce que dans les grandes surprises tous les membres se retirent d'ordinaire les uns auprès des autres.⁶

Le Brun zeigte, daß dieser Mann tatsächlich eine verwunderte und von Staunen ergriffene Person darstellt. Man sieht, daß er die Arme zurückgezogen und ge-

gen den Körper gepreßt hat. Denn bei allen großen Überraschungen ziehen sich üblicherweise alle Glieder zusammen.

Eine doppelte Legende

Beim Gegenstand der Wahrnehmung, der beim Mann am linken Bildrand das Staunen hervorruft, handelt es sich um eine Gruppe von drei Figuren, vom Theaterlicht hell beleuchtet, durch den gelb/blau-Kontrast ihrer Kleider hervorgehoben. Man sieht eine junge Frau im blauen Hemd, die einer alten Frau im gelben Chiton die Brust gibt, um sie vom Hungertod zu retten. Das Kind, für das die Nahrung eigentlich bestimmt ist, steht klagend daneben.

Die Szene ist ein topisches Motiv, das in der Kunstgeschichte unter dem Namen *Caritas Romana* bekannt ist. Sie ist in der Antike und dann wieder seit Beginn des 16. Jahrhunderts häufig dargestellt worden, wobei die junge Frau aber meistens einen älteren *Mann* (ihren Vater) auf diese ungewöhnliche Weise vom Hungertod errettet. Beim römischen Autor Valerius Maximus werden beide Varianten geschildert.⁷

Wenn man sich bei der Betrachtung von Poussins Gemälde auf die Figuren der beiden Frauen und des danebenstehenden Mannes beschränkt, lassen sich die drei Figuren als eine Gruppe beschreiben, die gleichzeitig eine *Aktion* (Handlung) und eine *Passion* (Leidenschaft oder Gemütsbewegung) darstellt, eine Handlung der außergewöhnlichen Nächstenliebe (*action de charité*) und die entsprechende Leidenschaft, das Staunen (*admiration*). Ich behaupte nun, daß die Gruppe der *Caritas Romana* sich zu der von Poussin dargestellten biblischen Geschichte – die Errettung des Volkes Israel durch den Mannaregen – auf doppelte Weise bezieht: Die Teilszene unterhält zur umfassenden Szene nicht nur einen metonymischen Bezug (Teil zum Ganzen), sondern auch einen metaphorischen Bezug (Spiegel des Ganzen).

Dies bedeutet gleichzeitig, daß die männliche Figur, die die Szene der *Caritas Romana* staunend betrachtet, als eine im Gemälde dargestellte exemplarische Betrachterfigur, als Vertreter des Bildbetrachters, aufgefaßt werden kann. Oder nochmals anders formuliert: Wenn das, was die Figur am linken Bildrand betrachtet, die *Caritas Romana*-Szene, die große Szene im Kleinen vertritt, zeigt diese bildinterne Betrachterfigur den Betrachtern des Bildes, wie sie gegenüber dem Werk als Ganzem reagieren sollen. Die drei Figuren erfüllen im Bezug zur dargestellten Geschichte insgesamt die Rolle einer doppelten Legende: Die stehende männliche Figur zeigt, *wie* das Bild zu lesen ist, die beiden Frauen zeigen, *was* man darin zu lesen hat.

Eine Rhetorik der Manipulation

Kehren wir noch einmal zu Descartes zurück. Der zentrale Satz seiner Definition des Staunens lautete wie folgt: "Das Staunen ist eine plötzliche Überras-

schung der Seele, welche mit Aufmerksamkeit die Gegenstände betrachten läßt, die der Seele selten und außerordentlich erscheinen." (Artikel 70) Wenn dem so ist, kann das Staunen von den Künstlern im rhetorischen, manipulativen Sinne eingesetzt werden. Es genügt, Descartes' Definition vom Standpunkt des Rezipienten umzuschreiben, um zu folgender Formel zu gelangen: Der Maler muß, damit der Rezipient sein Werk "mit Aufmerksamkeit" betrachtet, bei ihm Staunen hervorrufen. Dies kann er dadurch erreichen, daß er "seltene und außerordentliche Gegenstände" in sein Gemälde einführt. Die Leidenschaft des Staunens würde so eine instrumentale Rolle spielen mit dem Ziel, den Rezipienten zu einer gründlicheren Betrachtung des Gemäldes zu veranlassen.

Es scheint, daß Poussin in seinem Gemälde "Die Mannalese" genau diese Strategie verfolgt, wenn er auf das Motiv der *Caritas Romana* zurückgreift. Dieses Motiv soll aber nicht bloß Staunen hervorrufen; die dargestellte Szene ist so gewählt, daß sie dem Betrachter auch inhaltlich das Verständnis des allgemeinen Gegenstandes des Gemäldes, des Mannawunders, erleichtert.

Es gibt rhetorische Traktate aus dem 17. Jahrhundert, die eine Theorie der Redefiguren vertreten, die genau jener instrumentalen Auffassung des Staunens entspricht, die von Descartes theoretisch entwickelt worden ist und die Poussin in der "Mannalese" verwirklicht hat. Einer dieser Traktate ist *L'art de parler* von Bernard Lamy, dessen erste Ausgabe 1675 erschien. Dort liest man:

Toutes les figures de Rhetorique [...] ne se font que pour réveiller les Auditeurs et les tourner vers ce que l'on veut qu'ils considerent. [...] Comme l'ame est faite pour la verité, qu'elle a un desir ardent de sçavoir, aussi tôt qu'elle apperçoit quelque chose qu'elle n'a point vû et qui la frappe d'une maniere extraordinaire, elle a de la curiosité, elle la veut connoître. Ainsi pour rendre l'ame attentive, c'est à dire pour lui donner de la curiosité, il n'est question que de trouver des tours ingenieux qui donnent un air extraordinaire à ce qu'on veut faire considerer.⁸

Die rhetorischen Figuren [...] werden ausschließlich dafür verwendet, die Aufmerksamkeit der Hörer zu wecken, damit sie sich dem zuwenden, was sie betrachten (*considérer*) sollen. [...] Da die Seele für die Wahrheit geschaffen ist, hat sie ein brennendes Verlangen nach Wissen. Deshalb empfindet sie Neugierde, sobald sie etwas wahrnimmt, was sie noch nie gesehen hat, und was sie auf außerordentliche Weise berührt; sie will es kennenlernen. Um die Seele aufmerksam zu machen, genauer, um ihre Neugierde zu wecken, muß man also nur scharfsinnige Wendungen finden, die dem, was betrachtet werden soll, ein außergewöhnliches Aussehen geben.

Folgen wir der Aufforderung der Philosophen und Rhetoren und betrachten wir den "seltenen und außerordentlichen" Gegenstand, den die Szene der *Caritas Romana* darstellt, genauer. Die Handlung kommt einer Umkehrung der

natürlichen Beziehungen zwischen drei Personen gleich, die drei verschiedenen Generationen angehören: Eine junge Frau gibt auf Kosten ihres eigenen Kindes ihrer Mutter die Brust, um sie vom Hungertod zu retten. In der ersten der beiden Fassungen der Anekdote, die Valerius Maximus berichtet, findet sich eine bemerkenswerte Stelle, die ein Urteil über diese 'verkehrte' Situation enthält: "Auf den ersten Anblick könnte man hier einen Widerspruch gegen die Natur finden, wenn nicht gerade Elternliebe [d.h. Liebe zu den Eltern] das erste Gesetz der Natur wäre."⁹ Nach Valerius Maximus ist demnach das Ernähren der eigenen Mutter mit der Brust eine Handlung gegen die Gesetze der Natur, doch geschieht die Übertretung des Naturgesetzes im Namen eines höheren, moralischen Gesetzes, der Liebe der Kinder zu den Eltern. Diese kommentierende Stelle im lateinischen Text erlaubt es, in der *Caritas Romana*-Szene nicht bloß ein wunderbares Ereignis, sondern eine Art menschliches Wunder zu sehen, bei dem ein Naturgesetz durch ein moralisches Gesetz aufgehoben wird.

Folglich besteht ein enger metaphorischer Bezug zwischen dem Akt der menschlichen *Caritas*, der sich in der Mikroerzählung der *Caritas Romana* abspielt, und dem Akt der göttlichen *Caritas*, den das Mannawunder darstellt: So wie die junge Frau sich über die natürlichen Gesetze stellt, um ihre Mutter zu retten, hebt Gott die Naturgesetze auf und läßt Manna vom Himmel regnen, um sein Volk zu retten.

Man-hu: Was ist das?

Die inhaltlichen Analogien zwischen der Mikrogeschichte (*Caritas Romana*-Szene) und der Makrogeschichte (Mannawunder) gehen aber noch weiter. Die Verteilung der sieben Figuren im Vordergrund links zeigt – und der Kommentar von Valerius Maximus bestätigt dies –, daß das Motiv der *Caritas Romana* unter dem Zeichen der Kindesliebe gelesen werden muß. Ebenso ist das Wunder, das Gott dem Volk Israel gegenüber vollbringt, ein Beweis für die außergewöhnliche Liebe zwischen dem 'Vater' und seinen 'Kindern', jedoch in umgekehrter Richtung.

Die Lektüre der "Mannalese" darf aber nicht hier stehenbleiben. Der Mannaregen als solcher ist wiederum ein "seltenes und außerordentliches" Ereignis, das beim Betrachter Staunen hervorruft und diesen schließlich das wunderbare Ereignis "mit Aufmerksamkeit betrachten läßt." Der Betrachter wird aufgefordert, auch den Mannaregen zu einem Zeichen zu machen, zu einem Phänomen, das einen immanenten Sinn enthält. Für die Menschen des 17. Jahrhunderts konnte kein Zweifel bestehen, daß damit das Mysterium der Eucharistie gemeint war. Als Präfiguration der Eucharistie wird das Mannawunder beispielsweise vom Jesuiten Louis Richeome in seinen 1601 und 1609 publizierten *Tableaux sacrez* gedeutet. In diesem Buch, das Poussin

kannte, wird die Manna als ein "schönes Gemälde aus der Schule von Moses" bezeichnet.¹⁰ Im Verlaufe seines Kommentars verweist Richeome auf eine Etymologie des Begriffs Manna, die meine These bestätigt, wonach Poussins Gemälde als Ganzes – unter Einschluß des übergreifenden Themas des Mannaregens – unter das Signum des Staunens gestellt werden muß:

Comme la Manne estoit merueilleuse en ses causes, en sa nature, et en ses effects; aussi portoit-elle un nom ne signifiant que merueille et admiration: car Manne vient du mot MAN-HU, qui est à dire [...] QU'EST-CECY; mot qui marque admiration et desir de sçavoir en celuy qui le profere: car parce qu'il ignore la nature de la chose, il l'admire et demande que c'est. Nostre Manne et nostre Sacrement est si admirable, qu'aucun nom ne le peut declarer, et apres qu'on l'a bien consideré, on trouve beaucoup plus facile de l'admirer que de l'exprimer par un nom correspondant à son excellence, au moyen dequoy de tous les noms qu'il porte, il n'en a aucun qui luy convienne mieux que *Manne*, nom d'admiration.¹¹

Die Manna ist wunderbar in Hinsicht auf ihre Ursachen, ihre Natur und ihre Wirkungen. Deshalb hat sie einen Namen, der nichts als Wunder und Staunen ausdrückt. Manna nämlich kommt vom Wort man-hu, das bedeutet [...]: was ist das? Es ist ein Wort, das bei dem, der es ausspricht, Staunen und Neugierde bezeichnet. Unsere Manna, das heißt unser Sakrament, ist so wunderbar, daß kein Wort es offenbaren kann. Und wenn man es genau betrachtet hat, findet man es leichter, es zu bewundern als es mit einem Namen auszudrücken, der seiner Vorzüglichkeit entspricht. So gibt es denn unter allen Namen keinen, der ihm besser entspricht als Manna, Name des Staunens.

Damit sind wir wieder beim Begriff Staunen und gleichzeitig am Ende der Bildanalyse angelangt. Ich wollte zeigen, daß die neue Leidenschaft, die Descartes in den Katalog der Leidenschaften aufgenommen hat und ihr dabei sogar den Ehrenplatz als "erste der Leidenschaften" einräumte, nicht eine Erfindung des Philosophen ist, sondern als *die* Leidenschaft des 17. Jahrhunderts überhaupt betrachtet werden kann. In Poussins "Mannalese" jedenfalls bestimmt das Staunen nicht nur die Bildrhetorik, die Art und Weise, wie das betrachtende Subjekt an die Darstellung herangeführt wird; der ganze Inhalt der Darstellung, das Wunder des Mannaregens, steht unter dem Signum des Staunens, genauer: Der Mannaregen ist selber ein wunderbares Zeichen Gottes, das beim Menschen zuerst Staunen und anschließend eine gründliche Betrachtung hervorrufen soll.

Anmerkungen

- 1 Der französische Text wird im folgenden zitiert nach: René Descartes, *Oeuvres philosophiques*, hg. F. Alquié, vol. 3, Paris 1973. Die deutschen Zitate sind

- René Descartes, *Über die Leidenschaften der Seele*, übers. Artur Buchenau, Leipzig 1911, entnommen, doch werden jeweils die Begriffe *admiration* und *admirer* mit "Staunen" statt mit "Bewunderung/bewundern" übersetzt.
- 2 Eine ausführlich kommentierte kritische Ausgabe des Textes enthält Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression générale et particulière,"* New Haven 1994.
 - 3 S. Richard Verdi (Hg.), *Nicolas Poussin 1594-1665*, London 1995: 216f. (Cat.-No. 37) mit guter farbiger Abbildung. Das Gemälde maß ursprünglich 130 x 231 cm. Es wurde nachträglich seitlich beschnitten und unten wie oben angestückt. Die nachfolgende Bildanalyse ist eine stark gekürzte Fassung des Kapitels V in Felix Thürlemann, *Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990: 111-137.
 - 4 Für eine ausführliche Analyse der Erzählstruktur des Gemäldes siehe Max Imdahl, "Die Zeitstruktur in Poussins 'Mannalese': Fiktion und Referenz," in Clemens Fruh et al. (Hgg.), *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, Berlin 1989: 47-61.
 - 5 Zitiert nach Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, hg. A. Blunt, Paris 1964: 36. Für eine Interpretation dieses Briefes siehe Louis Marin, "La lecture du tableau d'après Poussin," *Cahiers de l'association internationale des études françaises* 24 (1972): 251-266.
 - 6 Die Zusammenfassung ist abgedruckt bei André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, vol. 5, Paris 1725: 400-428, hier 413f.
 - 7 Zum Motiv der *Caritas Romana* siehe E. Knauer, "Caritas Romana," *Jahrbuch der Berliner Museen* 6 (1964): 9-23, und W. Deonna, "La légende de Pero et Micon et l'allaitement symbolique," *Latomus* 13 (1954): 140-166 und 356-375.
 - 8 Hier zitiert nach Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, Amsterdam 1699, Nachdruck Brighton 1969: 325f.
 - 9 Valerius Maximus, *Sammlung merkwürdiger Reden und Thaten*, übers. F. Hoffmann, Stuttgart 1828/29, Bd. 3: 334. Die entsprechende Stelle lautet im lateinischen Original: "Putarit aliquis hoc contra rerum naturam factum, nisi diligere parentis prima naturae lex esset." Zit. nach Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium*, libri V-IX, Pisa 1986: 300.
 - 10 Louis Richeome, *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et sacrement de L'Eucharistie*, Paris 1609: 16: "une belle peinture faicte en l'eschole de Moysse."
 - 11 Richeome: 176f.

Bibliographie

- Deonna, W. "La légende de Pero et Micon et l'allaitement symbolique." *Latomus* 13 (1954): 140-166 und 356-375.
- Descartes, René. *Oeuvres philosophiques*. Hg. F. Alquié. Vol. 3. Paris: Garnier. 1973.
- Descartes, René. *Philosophische Werke: Über die Leidenschaften der Seele*. Übersetzt und erläutert von Dr. Artur Buchenau. Leipzig: Meiner³1911.
- Félibien, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Vol. 5. Paris: Trévoux 1725.
- Imdahl, Max. "Die Zeitstruktur in Poussins 'Mannalese': Fiktion und Referenz." In Fruh, Clemens et al. (Hgg.) *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*. Berlin: Reimer 1989.
- Knauer, Elfriede R. "Caritas Romana." *Jahrbuch der Berliner Museen* 6 (1964): 9-23.
- Lamy, Bernard. *La rhétorique ou l'art de parler*. Amsterdam: Paul Marrey 1699. Nachdruck Brighton: University of Sussex Library 1969.
- Marin, Louis. "La lecture du tableau d'après Poussin." *Cahiers de l'association internationale des études françaises* 24 (1972): 251-266.
- Maximus, Valerius. *Factorum et dictorum memorabilium*. Libri V-IX. Pisa: Giardini 1986.
- Maximus, Valerius. *Sammlung merkwürdiger Reden und Thaten*. Übersetzung F. Hoffmann. Bd. 3. Stuttgart: Osiander und Schwab 1828/29.
- Montagu, Jennifer/Charles Le Brun (Hgg.) *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression générale et particulière"*. New Haven: Yale University Press 1994.
- Poussin, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*. Hg. Anthony Blunt. Paris: Hermann 1964.
- Richeome, Louis. *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et sacrement de L'Eucharistie*. Paris: Laurens Sonnius 1609.
- Thürlemann, Felix. *Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln: DuMont 1990.
- Verdi, Richard (Hg.) *Nicolas Poussin 1594-1665*. London: Royal Academy of Arts 1995.



Nicolas Poussin, *Die Mannalese*, Paris, Musée du Louvre



Nicolas Poussin, Detail aus *Die Mannalese*