

VOM ANBLICK ZUR ERKENNTNIS

Die ‚Vier Jahreszeiten‘ von Nicolas Poussin¹

Ulrich Rehm

Schwanengesang

„Es handelt sich um die gefeiertsten und bekanntesten Werke Poussins, um sein künstlerisches und geistiges Testament“:² So beginnt im Katalog zur großen Poussin-Ausstellung im Grand Palais 1994/95 der Eintrag zu den ‚Vier Jahreszeiten‘. Die vier Gemälde (Abb. 1-4), jedes 118 cm hoch und 160 cm breit, zählen zum Alterswerk.³ André Félibien hielt sie, dem vierten Teil seiner ‚Entretiens‘ von 1685 zufolge, sogar für die letzten Werke des Künstlers. Poussin habe sie, schon vom Tode gezeichnet, gerade noch vollenden können.⁴ Entgegen dem Urteil mancher Zeitgenossen, die in den Gemälden eine gewisse Altersschwäche erkennen wollten, bewertet die jüngere Literatur sie zumeist als künstlerischen „Schwanengesang“,⁵ als Vollendung des Lebenswerks Poussins.⁶ Nicht einmal erwähnt werden die Bilder hingegen in der frühen Biographie Giovan Pietro Belloris von 1672.⁷ Hier ist es das berühmte ‚Apoll und Daphne‘-Bild, das der Künstler bei seinem Tod – unvollendet – zurückgelassen haben soll.⁸

Nach Auskunft Félibiens entstanden die Jahreszeiten-Bilder zwischen 1660 und 1664 im Auftrag von Armand-Jean, Duc de Richelieu (1629-1715). Schon 1665 gingen sie wegen eines verlorenen *jeu de paume* in den Besitz Ludwigs XIV. über und gehören somit zum Altbestand des Musée du Louvre.⁹ Eine frühe Nachricht über die Bilder liefert das Inventar der königlichen Gemäldesammlung von Charles Le Brun aus dem Jahr 1683.¹⁰ Eine Korrespondenz zwischen Künstler und Auftraggeber existiert nicht. Wir wissen also nichts über den ursprünglichen Kontext, über eventuelle Vorstellungen von Anbringungsort und -art oder Verwendung.

Trotz der Fülle an Literatur zu den vier Bildern¹¹ ist nirgends zu erfahren, ob mehr als die mutmaßliche Entstehung kurz vor dem Tod des Künstlers deren so gern behaupteten Status als künstlerisches und geistiges Testament zu legitimieren vermag. In einer künstlerischen Stellungnahme des 19. Jahrhunderts – darauf hat Oskar Bätschmann hingewiesen – wurde der Jahreszeitenzyklus Poussins offensichtlich auf das Leben und Sterben des Künstlers selbst bezogen: Pierre Nolasque Bergerets Gemälde ‚Service funèbre de Nicolas Poussin‘, ausgestellt im Salon von 1819, zeigt das Winterbild an markanter Stelle im Hintergrund der dargestellten Leichenfeier Poussins.¹² Damit knüpfte Bergeret wohl an das literarische Motiv vom letzten Werk des Künstlers an, das – angeregt durch die Biographie des berühmten griechischen Malers Apelles – zu einem Topos neuzeitlicher Künstlerviten avanciert war.¹³ Mit dem ‚Winter‘ würde so metaphorisch auf die letzte Lebensphase Poussins hingewiesen; und zugleich kann das Bild als prophetische Vision des eigenen Todes verstanden werden.

Vier zu eins

Bei näherer Lektüre der kunsthistorischen Literatur zeigt sich, daß es sich mit den vier Gemälden Poussins so wie mit vielen Berühmtheiten verhält: Obwohl bereits komplexe allegorische Interpretationsversuche unternommen wurden, ist es, soweit ich sehe, bisher kaum zur präzisen Formulierung der primären Bildaussagen gekommen. Will man also untersuchen, ob es mit dem proklamierten Testamentscharakter etwas auf sich hat oder worin dieser bestehen mag, muß man von vorne anfangen. Wie jeder Bilderzyklus, so stellt auch dieser



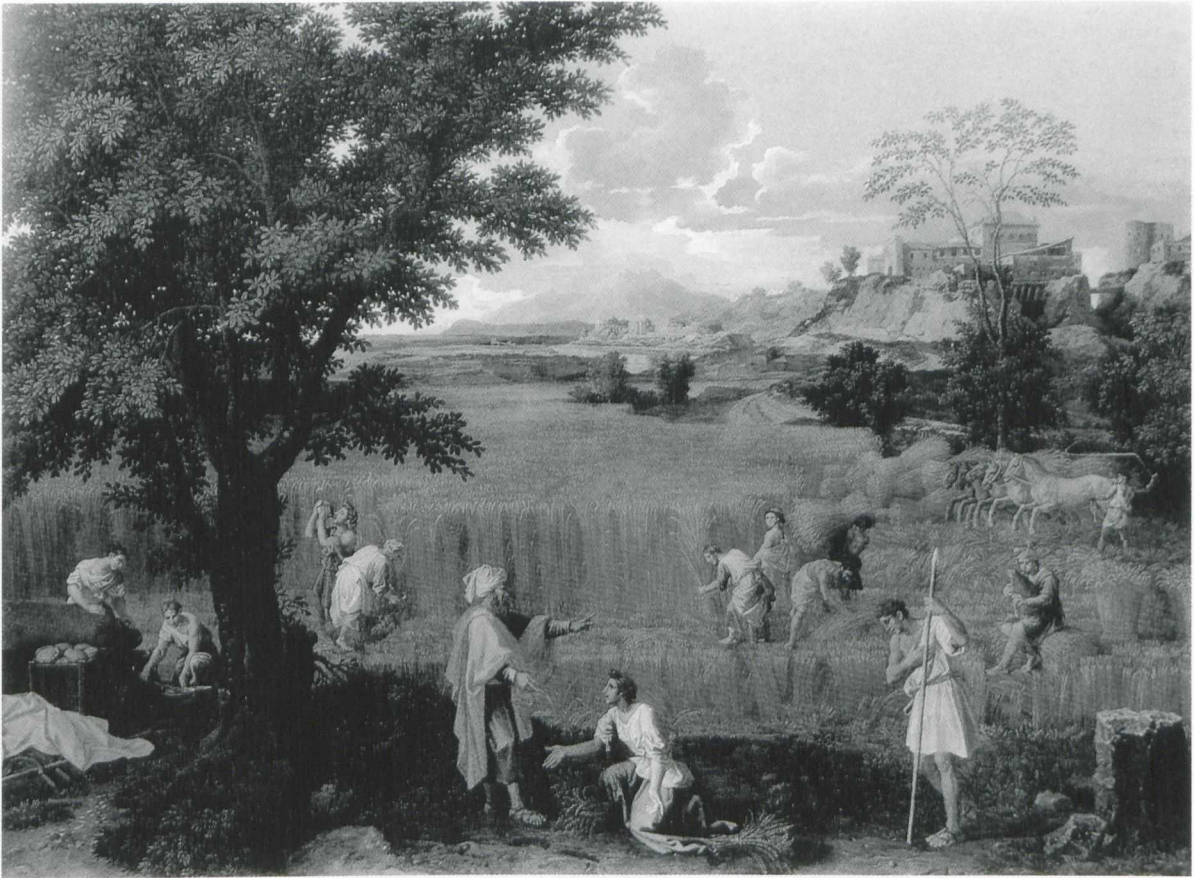
1 Nicolas Poussin, Der Frühling, Paris, Musée du Louvre

besondere Rezeptionsbedingungen und Interpretationsanforderungen. Die Vierzahl der Bilder provoziert die Frage nach dem, was verbindet, und dem, was unterscheidet, und damit verknüpft die Überlegung: Führt das Zusammenspiel zu einem Mehr an Bedeutung?

Natur

Offensichtlich ist – schon aufgrund der entsprechenden Bildtradition – das Leitthema der ‚Jahreszeiten‘. Als Frühling, Sommer, Herbst und Winter wurden die Bilder sowohl im Inventar Le Bruns als auch in den ‚Conférences‘ der Académie royale de peinture et de sculpture benannt.¹⁴ Seit langem ist man sich aber auch darüber einig, daß zugleich die ‚Tageszeiten‘ in der konventionellen Abfolge Morgen, Mittag, Abend, Nacht repräsentiert sind. Im ersten Bild (Abb. 1) brechen links gelblich weiße

Sonnenstrahlen durch das dunkle Grün der Bäume. Sie scheinen vom kühlen Blau des Himmels die letzten nächtlichen Wolken zu vertreiben. Im zweiten Bild (Abb. 2) steht die Sonne vor immer noch klarem, aber hellerem Himmel hinter Wolken, durch die ihr Licht in ganz unterschiedlichen Helligkeitsstufen vom dunklen Grau bis zum gleißenden Weiß hindurchscheint. In der Natur herrscht neben dem dunklen, hier etwas wärmeren Grünton das Beige-Braun des Feldes vor. Auffallend ist die leuchtende Lokalfarbigkeit der verschiedenen Gewänder der Figuren. Im dritten Bild hingegen (Abb. 3) sind alle Farben gebrochen. Der Himmel zeigt eine leicht rötlich-gelbliche Färbung. Und auch die Landschaft bis hin zur Kleidung der Figuren ist von Erdtönen bestimmt. Im vierten Bild (Abb. 4) schließlich dominiert eine Kombination von Grau-, Blau- und Grüntönen. Das Rund des Mondes zeichnet sich fahl hinter den Regenwolken ab. Der Blitz am Himmel läßt einige



2 Nicolas Poussin, Der Sommer, Paris, Musée du Louvre

Motive hell erscheinen, während die anderen von der Dunkelheit in ihrer Farbintensität erheblich reduziert sind.

Eine Unterteilung des Jahres in vier Abschnitte war seit der griechischen und römischen Antike durchgehend bekannt und wohl maßgeblich durch Ovids ‚Metamorphosen‘ vermittelt.¹⁵ Die vier Jahreszeiten in der genannten Folge durch einzelne Landschaftsgemälde vorzustellen, war keine Erfindung Poussins. Weit geläufiger war seinerzeit allerdings die ältere Tradition der Jahreszeiten-Repräsentation durch Allegorien beziehungsweise Personifikationen.¹⁶ Doch bereits in den Monatsbildern des 15. und 16. Jahrhunderts spielt die Landschaft eine nicht unmaßgebliche Rolle; man denke nur an das ‚Breviarium Grimani‘ oder an das Stundenbuch des Claude Gouffier.¹⁷ In dem Zyklus von sechs Landschaftsgemälden Pieter Brueghels d. Ä., die offensichtlich je zwei Monate des Jahres repräsentieren, ist die Landschaft wesentlicher Trä-

ger jahreszeitlicher Charakterisierung.¹⁸ Zu Beginn des 17. Jahrhunderts schließlich sind vor allem in den Niederlanden Folgen von je vier Landschaftsbildern mit Frühling, Sommer, Herbst und Winter ein nicht allzu häufiges, aber geläufiges Sujet. Ein typisches Beispiel sind Josse de Momper d. J. Gemälde von 1615, heute im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig.¹⁹ Die in solchen Zyklen enthaltenen Figuren stellen in der Regel keine Geschichten dar, sondern exemplifizieren mit der jeweiligen Jahreszeit assoziierte menschliche Tätigkeiten.

Historie

Anders verhält es sich mit den Gemälden Poussins. Von Beginn an trug man der Tatsache Rechnung, daß es sich nicht um reine, sondern um historienhafte Landschaftsbilder handelt. Den als durchweg



3 Nicolas Poussin, Der Herbst, Paris, Musée du Louvre

alttestamentlich identifizierten Sujets entsprechend bieten Le Brun und Félibien als Alternativbenennungen: ‚Adam und Eva im irdischen Paradies‘ (Abb. 1), ‚Ruth und Boaz‘ (Abb. 2), ‚Die Traube von Kanaan‘ oder ‚vom verheißenen Land‘ (Abb. 3) und ‚Die Sintflut‘ (Abb. 4).²⁰ Diese Themenauswahl steht durchaus in Einklang mit dem Konzept der vier Jahreszeiten. Im Fall von Sommer, Herbst und Winter deutet bereits der Bibeltext auf die jeweilige Jahreszeit hin: Die Geschichte von Ruth und Boaz (Ru 1-13) spielt zur Zeit der Ährenlese (2,2), die der Kundschafter von Kanaan (Num 13,23-24) zur Zeit der ersten Weintrauben (13,19) und die Sintflut (Gen 7,11-24) begann nach dem Buch Genesis am siebzehnten Tag des zweiten Monats (7,11). Alle drei Geschichten sind mit für die Jahreszeit typischen Tätigkeiten verknüpft: im Sommer und Herbst sind es Ähren- und Weintraubenlese. In der Noah-Geschichte ist es das ausdrücklich geschilderte Anlegen des Vorrats in der

Arche (Gen 6,21). Die jeweilige Tageszeit hingegen spielt in den Bibeltexten nur im Falle der Ruth-Geschichte eine Rolle: hier ist von der Essenszeit (Ru 2,14) die Rede, die, da sie die Feldarbeit unterbricht, wohl der Mittagszeit entspricht.

Auch das junge nackte Menschenpaar (Gen 2,8-25) in der grünenden Natur im ersten Bild (Abb. 1) korrespondiert durchaus mit den geläufigen Assoziationen zum Frühling. Sowohl der Bibeltext als auch die Bildformulierung bringen allerdings Probleme mit sich. Gab es im Paradies überhaupt Jahreszeiten? Die Schilderung der Genesis spricht dagegen, was jedoch kaum daran hindert, sich das Klima des Paradieses als frühlinghaft vorzustellen. Im Gemälde widerspricht dem gewohnten Bild vom Frühling der Natur allerdings, daß einige Bäume – wie im Herbstbild – voll reifer Früchte sind, ein Faktum, daß sich mit dem Motiv des Baums des Lebens und der Erkenntnis des Guten und Bösen zwar zwangsläufig aus der Schilderung



4 Nicolas Poussin, Der Winter, Paris, Musée du Louvre

der Genesis ergibt, das angesichts eines Jahreszeitenzyklus aber dennoch verstören sollte. Immerhin besteht die spezifische Handlung des ersten Bildes gerade darin, daß Eva mit einem Zeigegestus Adam auf die Früchte des Baumes hinweist. Damit ist das im Schöpfungsbericht als Erkenntnismetapher gebrauchte Motiv des Augenöffnens (Gen 3,7) ins Spiel gebracht. Eva fungiert an der den Zyklus eröffnenden Stelle geradezu als Indikatorin der darin angeschlagenen Thematik: des Erblickens der Früchte in der Natur. Der Widerspruch zwischen dem Motiv der reifen Früchte und dem natürlichen Frühling zumindest in den Klimazonen, die den potentiellen Rezipienten der Gemälde unmittelbar geläufig waren, mag als ein Bildhinweis darauf verstanden werden, daß es im Zyklus um mehr geht, als um die natürlichen Jahreszeiten, das Paradies also vielleicht im übertragenen Sinne als Frühling der Menschheit aufgefaßt ist. Aber auch die Tatsache, daß sich im Konzept der vier

Jahreszeiten das der Tageszeiten verbirgt, läßt vermuten, die Bilder könnten Hinweise auch auf weitere Zeitkonzepte enthalten.

Allegorie?

1956 hat Willibald Sauerländer – wenn auch nicht von diesen Argumenten ausgehend – als erster versucht, zu einer, wie er schreibt, das „Ganze tragenden Bildidee“ zu finden, die über die genannten Bildthemen hinausreicht.²¹ Er deutete die ‚Vier Jahreszeiten‘ Poussins als Allegorien von Zeitaltern der christlichen Heilsgeschichte. Nach Sauerländers Interpretation steht das Frühlingsbild mit Adam und Eva (Abb. 1) für den Menschen *ante legem*. Im Stamm des Baumes der Erkenntnis soll aber bereits Christus und mit ihm die kommende Kirche erkannt werden. Im Sommerbild mit der Geschichte von Ruth und Boas (Abb. 2) sieht Sau-



5 Nicolas Poussin, Mannalese, Paris, Musée du Louvre

erländer den Hinweis auf die Brautschaft Christi mit Ekklesia. Die Ähren seien eine Anspielung auf den eucharistischen Leib. Es gehe also um das Weltalter *sub gratia*. Im Falle des Herbstbildes (Abb. 3) vermeidet es Sauerländer, das betreffende Zeitalter konkret zu benennen. Der recht ausführliche Abschnitt tendiert dazu, das Bild als Steigerung gegenüber dem vorausgehenden erscheinen zu lassen. *De facto* jedoch gehört das Bild Sauerländers eigener Interpretation zufolge ebenfalls zur Zeit der Gnade.²² Die Weintraube am Holz nämlich, schreibt er, sei Typus des gekreuzigten Christus und zugleich Anspielung auf dessen Blut im Sakrament der Eucharistie. Die Frau auf der Leiter wird als Braut Christi oder Ekklesia verstanden, die sich der Seitenwunde nähert; die korbtragende Frau als Synagoge, da sie abgewandt ist und wegen des herabhängenden Tuches angeblich nicht sieht. Das Anglermotiv wird auf den Fang des Leviathan (Hi 40, 25f.) bezogen. Das Winterbild (Abb. 4) schließlich deutet Sauerländer als „eine

verhüllte Darstellung des Jüngsten Gerichts“. Diejenigen, die sich selbst zu retten versuchen, seien verloren, die anderen werden in der Arche als Sinnbild der Ekklesia gerettet. „Extra ecclesiam nulla salus“, so Sauerländer, sei das Thema des Bildes. Zugleich sieht er noch einmal das Motiv vom Baum des Lebens und des Todes aufgegriffen: in der Kombination von totem Baum mit Schlange und grünendem Olivenbaum, der zugleich Hinweis auf das Sakrament der letzten Ölung sei.

Auch wenn die vor der Zeit des Nationalsozialismus entwickelten ikonographisch-ikonologischen Arbeitsweisen in der Zwischenzeit nicht ganz aus der deutschsprachigen Kunstgeschichte verdrängt, sondern von Universitätslehrern wie Hans Kauffmann, aber auch Hans Sedlmayr zumindest partiell weiterverfolgt worden waren, so wirkt Sauerländers Text doch wie eine Art methodologischer Neuaufbruch, ein Wiederanknüpfen an die ikonologische Tradition besonders Erwin Panofskys, auch wenn dessen Name nicht fällt.

Es mag anachronistisch erscheinen, noch einmal auf die nunmehr fast fünfzig Jahre zurückliegende Deutung zurückzukommen, deren historisches Verdienst längst feststeht. Jedoch hat vermutlich gerade deren Rezeption als ikonologischer Neubeginn nach dem Exodus jüdischer Kunsthistoriker dazu geführt, daß der Text – mit einer einzigen (und ebenso bezeichnenden) Ausnahme – gegenüber einer konkreteren Auseinandersetzung gewissermaßen imprägniert war.²³ Abgesehen von der eher kursorischen Kritik von Doris Wild in ihrer Monographie von 1980,²⁴ war es einzig Kurt Badt, der, als einer der wenigen aus dem Exil zurückgekehrten Fachvertreter, in seiner Monographie von 1969 mit einer ungewöhnlich scharfen Attacke reagierte. Die Passage mit der Kritik an Sauerländers Deutung ist mindestens so umfangreich wie dessen Aufsatz selbst.²⁵ Vor dem Hintergrund eines durchaus fragwürdigen Verständnisses dessen, was er als „christlich-katholisch“ bezeichnet, versuchte Badt, Sauerländers Thesen dadurch zu entkräften, daß er sie für unvereinbar mit dem vermeintlich „pagan-antikischen“ „Weltverständnis“ Poussins erklärte. Dieses ist allerdings in einer Radikalität aufgefaßt, die für das 17. Jahrhundert kaum angemessen erscheint.²⁶ Sicher ist generell fraglich, ob ein sichtlich an mittelalterlichen Argumentationsmodellen entwickelter Deutungsansatz für die betreffende Epoche und für das Œuvre Poussins im besonderen Gültigkeit beanspruchen kann – zumal bei Gemälden, die wahrscheinlich nicht für einen sakralen Kontext bestimmt waren (eine Kritik, die zum Beispiel auch für den ein Jahr später publizierten Interpretationsansatz Hans Sedlmayrs zu Pieter Bruegels ‚Blindensturz‘ zutreffen müßte, der expliziter mit methodologischem Anspruch auftritt).²⁷ Allerdings hat Sauerländer durchaus Argumente für die Gültigkeit und Verbreitung der von ihm ins Spiel gebrachten Tendenzen christlicher Allegorese geliefert. Zudem lassen sich Parallelen im weiteren Werk Poussins finden – so in den ebenfalls als Bildserien gestalteten ‚Sakramenten‘ für Cassiano dal Pozzo und für Paul Fréart Chantelou,²⁸ in denen Poussin die schon im Mittelalter übliche rememorative Auslegung der Liturgie (d. h. die Rückführung liturgischer Gebräuche auf heilsgeschichtlich bedeutsame Ereignisse) gewissermaßen umgekehrt hat: Die sichtlich um anti-

quarische Korrektheit bemühten christlich-antiken Historien stehen hier für die kirchlichen Sakramente und legitimieren diese damit zugleich. Von der ebenfalls für Chantelou gemalten ‚Mannalese‘ wird unten noch die Rede sein.

Es lohnt sich also meines Erachtens, Sauerländers Argumentation innerhalb der eigenen Grundlagen zu überprüfen. Dabei muß es, für den Fall, daß tatsächlich die heilsgeschichtlichen Weltalter das Leitthema des Zyklus seien, merkwürdig erscheinen, daß vier Bilder dazu dienen sollen, nur drei Zeitalter zu repräsentieren: mit dem Frühling das Zeitalter *ante legem*, mit Sommer und Herbst die Epoche *sub gratia* und mit dem Winter das Jüngste Gericht. Ohnehin wäre ein Weltalter-Modell ohne die Zeit *sub lege* ganz und gar ungewöhnlich. Dennoch ist es zu einer in der Literatur stets wiederholten und weithin akzeptierten Ansicht geworden, die ‚Jahreszeiten‘ Poussins repräsentierten die geläufige Folge von vier Zeitaltern der Heilsgeschichte. Maßgeblich dazu beigetragen hat Anthony Blunt, indem er sowohl im Katalog der großen Poussin-Ausstellung von 1960 als auch in seiner Monographie von 1967 Sauerländers Thesen falsch zusammenfaßte.²⁹ Er behauptete nämlich, nach dessen Interpretation stünde das Herbstbild für die Zeit *sub lege*.³⁰ Dafür bietet das Gemälde allerdings keinerlei Anhaltspunkte. Und selbst wenn dem so wäre: Warum hätte Poussin die natürliche Folge der Jahreszeiten mit einer gestörten Folge der heilsgeschichtlichen Zeitalter verbinden sollen? So nämlich würde die Zeit der Gnade der des Gesetzes vorausgehen.

Merkwürdig ist zudem, daß die Art und Weise, in der das jeweilige Zeitalter repräsentiert sein soll, unterschiedlich ist. Im Fall von Sommer, Herbst und Winter geschähe die Evokation der Heilsgeschichte durch typologische Bezüge. Allein beim Frühling hingegen wäre das betreffende Zeitalter unmittelbar im Bild präsent. Sauerländer kaschiert dieses Problem, indem er den Baum der Erkenntnis als typologisches Einzelmotiv interpretiert, das hier allerdings lediglich einen ersten Hinweis auf die anschließend repräsentierten Zeitalter bieten soll.³¹

Ein weiteres Problem besteht im Bezug der Sintflut auf das Jüngste Gericht. Zwar ist es richtig, daß die Sintflut oft mit eschatologischen Motiven in

Verbindung gebracht wurde. Als Typus des Jüngsten Gerichts ist sie allerdings keineswegs gewöhnlich. Traditionell zumindest steht sie für die ewige Verdammnis in der Hölle – eine Tradition, die etwa mit der ‚Biblia pauperum‘ große Verbreitung gefunden hatte. Tatsächlich belegt die von Sauerländer beschrittene Beweisführung nicht zwingend den Gerichtsbezug: Der herangezogene Stich von Theodor de Galle mit dem Matthäus-Zitat „Sic erit in diebus Noe – sic erit adventus filii hominis“ (Mt 24,37) verweist zwar auf die Endzeit, jedoch in erster Linie im Sinne einer Warnung vor der Hölle als Konsequenz der Lasterhaftigkeit. Einen konkreteren Beleg für die behauptete typologische Verknüpfung bleibt der Text schuldig. Allerdings hat Oskar Bätschmann darauf hingewiesen, daß es zumindest in Tintoretts Darstellung in S. Maria dell’Orto in Venedig von 1562/64 tatsächlich den typologischen Bezug von Sintflut und Jüngstem Gericht gebe.³²

Die endzeitliche Deutung des Winterbildes korrespondiert schwerlich mit dem zugleich formulierten sakramentalen Verständnis des Olivenbaummotivs. Zunächst einmal ist mit dem Baum lediglich der Hinweis auf den Olivenzweig ins Spiel gebracht, den nach dem Ende der Sintflut die Taube als Zeichen des Neubeginns herantragen wird (Gen 8,11).³³ Problematisch ist schließlich auch, daß Frühling, Herbst und Winter auf eine konkrete heilsgeschichtliche Situation anspielen sollen, während die Deutung des Sommers eine allgemeiner ekklesiologische ist.

Schlüsseldienst

Grundsätzlich basiert die referierte Deutung auf der Annahme, die angewandte Typologie in der bildenden Kunst sei ein mehr oder weniger schematisches, von der bildlichen Gestaltung weitgehend losgelöstes Verfahren, das über die Referenz der bloßen Bildthemen oder Einzelmotive auf Texte beziehungsweise theologische Auslegungsprinzipien funktioniert. Dies korrespondiert mit der in der Nachkriegszeit verbreiteten Tendenz, Bildern zu unterstellen, alles Wesentliche sei in ihnen versteckt, und so Kunsthistoriker als Schlüsselträger der Bedeutung oder der intellektuellen Ansprüche

der Künstler und ihrer Berater erscheinen zu lassen. Zu Recht hat Kurt Badt kritisiert, daß die Interpretation Sauerländers sich zu wenig an der konkreten Gestalt der vier Gemälde und des übrigen Œuvres Poussins orientiert, aus der er selbst meinte, die Weltanschauung des Künstlers ablesen zu können.³⁴

Zwar operiert Poussins Gemäldefolge, wie noch zu zeigen ist, durchaus mit dem Wechselspiel von Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem; dies rechtfertigt jedoch nicht, jedes beliebige Einzelmotiv allegorisch oder typologisch zu deuten, ohne die spezifischen Hinweise der Bildaussagen selbst zu beachten. Allzu leicht wurde die Vorstellung vom *disguised symbolism* – jenem Begriff, den Erwin Panofsky 1934 im Zusammenhang mit Jan van Eycks ‚Arnolfini-Doppelportrait‘ eingeführt³⁵ und in ‚Early Netherlandish Painting‘ (1953) ausführlicher begründet und angewandt hatte³⁶ – auf den Umgang mit versteckten Bedeutungen überhaupt übertragen.³⁷ Dabei ging man – auch wenn Panofsky selbst sich in seiner Deutungspraxis souverän darüber hinwegzusetzen wußte – zumeist davon aus, daß das im Bild wirklichkeitsgetreu Erscheinende über seinen Abbildcharakter hinaus symbolische Bedeutung besitze, die allein über die Symbolik des Einzelmotivs zustandekomme.³⁸ So konnte Walter Friedländer die ‚Vier Jahreszeiten‘ Poussins schließlich geradezu als Gipfel versteckter Symbolik betrachten. Die Bedeutung der vier Gemälde, so schrieb er 1966, sei so tief versteckt, daß sie lange Zeit als bloße Darstellungen der wechselnden Jahreszeiten aufgefaßt worden seien.³⁹

Sichtbares und Nicht-Sichtbares

Wenn, wie schon festgestellt, das Erblicken der Früchte das narrative Sujet des ersten Bildes (Abb. 1) ist, wie verhält es sich mit den übrigen Gemälden? Das Sommerbild (Abb. 2) zeigt, wie die – schon kultivierte – Frucht der Natur ergriffen, spricht: geerntet wird. Die Ähren werden in die Hände genommen und mit der Sichel abgeschnitten, gebündelt und zusammengetragen. Durch den Baum als Randszene abgegrenzt, wird die Essenszubereitung vorgeführt. Die Brote zeigen die aus dem Weizen hergestellte Nahrung. Im Herbstbild

(Abb. 3) hingegen geht es um das Tragen oder Transportieren der Früchte: Über eine Leiter werden sie mit einem Korb aus der Höhe geholt, in einem auf dem Kopf balancierten Korb davongetragen, oder, wie im Vordergrund, an einem Holz in die ferne Heimat transportiert.

Während die drei ersten Bilder jeweils einen spezifischen Umgang mit den Früchten der Natur demonstrieren, irritiert das vierte Bild (Abb. 4) zunächst dadurch, daß es mit der Nicht-Sichtbarkeit der Früchte konfrontiert, die allerdings dem Wesen der vierten Jahreszeit entspricht. Als einzige Hoffnung auf Überleben ist erst bei genauerem Hinsehen die vorsorglich errichtete und – zumindest nach dem Genesisstext – mutmaßlich mit Vorräten ausgestattete Arche unter dem Mond zu sehen. Hier geht es also um die Notwendigkeit, angesichts der Abwesenheit der Früchte in der Natur diese zu konservieren und zu lagern. Wer dies versäumt hat, geht zugrunde.

Im Zyklus sind demnach vier zivilisatorische Leistungen präsent, die man sich zugleich als fortschreitende Entwicklungsstufen vorstellen kann: Am Anfang steht das bloße Erblicken der und Hinweisen auf die Existenz der Früchte in der Natur – noch ganz ohne Sorge über deren mögliche Abwesenheit. Es folgt das Ernten der Frucht, dann ihr Transport und Import aus entfernteren Gebieten. Und schließlich wird auf das lebensnotwendige Lagern und Konservieren für die fruchtlose und todesbedrohliche Zeit der Natur hingewiesen.

Doch die Bilder konfrontieren nicht allein mit der Frage nach der Sichtbarkeit der Früchte der Natur. Auch die Sichtbarkeit Gottes ist Thema. Die Person Gottes ist allein im Paradiesesbild in menschlicher Gestalt in den Wolken zu sehen (Abb. 1) und scheint sich damit – zumindest in seiner unmittelbaren Sichtbarkeit – gewissermaßen aus der weiteren Weltgeschichte zu verabschieden. Womöglich läßt er sich jedoch, ähnlich wie in der Arche Noahs die Lagerstätte der winterlichen Nahrung vermutet werden darf, in den weiteren Bildern im Verborgenen erkennen. Das heißt: Es stellt sich die Frage nach der Erkenntnis Gottes in der Natur. In diesem Zusammenhang lassen sich bestimmte Argumente Sauerländers auf die weitere Deutung des Bilderzyklus beziehen.

Allegorisches

Sicher ist es nichts Ungewöhnliches, daß im Sommer- und Herbstbild (Abb. 2-3) ausgerechnet Weizen und Wein als zentrale Motive erscheinen. Die Weizenähre ist eine Frucht des Sommers und als solche typisches Attribut der Ceres, der römischen Göttin oder Personifikation des Sommers. Die Weintraube ist die Frucht des Herbstes und damit das Attribut des Bacchus, des seit antiker Zeit üblichen Herbstrepräsentanten – eine Parallele übrigens, die Anthony Blunt zu der Annahme verleitet, Poussin habe christliche und heidnische Bildwelt miteinander verknüpfen wollen. Er sah über die Anspielungen auf Ceres und Bacchus hinaus im Sonnenmotiv des Frühlingbildes einen Hinweis auf Apollo und in der Schlange des Winterbildes einen auf Pluto – nicht gerade die geläufigste Götterfolge zur Repräsentation der Jahreszeiten.⁴⁰ Davon abgesehen wäre die Offensichtlichkeit der Bezüge in den vier Bildern recht unterschiedlich.

Auffällig an der Motivwahl Poussins allerdings ist, daß er mit den Gestalten der Ruth sowie der Kundschafter aus Kanaan zwei alttestamentliche Sujets einführt, die tatsächlich – wie Sauerländer ausführlich belegt hat – in einer kontinuierlichen Auslegungstradition stehen.⁴¹ In diesem Zusammenhang können die Kornähren und Weintrauben für den Leib und das Blut Christi stehen. Doch man muß in diesem Fall nicht einmal die üblichen Ergebnisse christlicher Allegorese bemühen, denn kaum etwas dürfte so selbstverständlich gewesen sein, wie die Verbindung von Brot und Wein mit dem eucharistischen Leib und Blut. Das heißt, nach dem Paradiesesbild, in dem Gott sichtbar präsent ist, wird seine Existenz in den zwei folgenden Bildern allenfalls dadurch evoziert, daß mit Kornähren und Weintrauben auf Brot und Wein und damit über diese selbst hinaus auf die Präsenz Christi unter deren Gestalt im Sakrament der Eucharistie hingewiesen wird.

So wie in den zwei vorausgegangenen Bildern das allegorische Vergleichsmoment weniger in den Handlungen oder in den Figuren selbst, als vielmehr in dem jeweils mit ihnen verbundenen Fruchtmotiv liegt, so ist im Winterbild (Abb. 4) nicht die Sintflut im allgemeinen das entscheidende Moment des allegorischen Interesses. Das wesent-

liche Motiv ist vielmehr die im Hintergrund schwimmende Arche, in der, wenn auch verborgen, die in der Bildfolge entscheidende Nahrung vermutet werden darf. Damit wird – der allegorischen und typologischen Tradition entsprechend – auf Ekklesia als der Hüterin und Spenderin der Sakramente und der Eucharistie im besonderen hingewiesen. Spätestens seit Hugo von St. Viktors Schrift „De arca Noe mystica“ gilt die alttestamentliche Arche durchweg als Sinnbild der Kirche, was der die Jahrhunderte übergreifenden Metaphorik von der Kirche als einem Schiff entspricht.⁴² Sauerländer bietet genügend Nachweise für das Bestehen dieser Auffassung auch im 17. Jahrhundert, etwa in der Bibelkommentierung.⁴³ Die zitierten ‚Commentarii in Pentateuchum‘ des Cornelius a Lapide (Antwerpen 1618) etwa belegen das ungebrochene Fortleben der mittelalterlichen Auslegungstradition in diesem Bereich, auch wenn diese in Bildern offenbar kaum mehr größere Relevanz besaß.

Entscheidend für das Verständnis des Gesamtprogramms ist also der im ersten Bild unmißverständlich erteilte Hinweis der Gestalt Evas (Abb. 1). Ihr Fingerzeig bedeutet: Hier geht es um das Erblicken der Früchte der Natur. Die Interpretation der Bilderfolge unter diesem Gesichtspunkt ergibt, daß die Bilder das Verhältnis des Menschen zu den Früchten der Natur im Verlauf der Jahreszeiten schildern. Im Rahmen dieser Thematik lassen sich, angeregt durch die Irritationen, die das Verhältnis von Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem hervorruft, zusätzliche Anspielungen auf eine ekklesiologisch-sakramentale Bedeutung erkennen. Während im Garten Eden Gott selbst in der Natur sichtbar ist, enthält die Natur außerhalb des Paradieses allenfalls Hinweise auf seine Existenz. Diese Hinweise liegen in den Gaben der Natur und insbesondere in den von der Kirche bewahrten eucharistischen Gaben, die aus der Verwandlung der natürlichen Gaben hervorgehen.

Historie, Allegorie

Die bisherige Fehleinschätzung der ‚Vier Jahreszeiten‘ liegt nicht allein in einer problematischen Auffassung von versteckter Symbolik begründet. Sie beruht auch auf einem häufiger anzutreffenden,

grundsätzlichen Mißverständnis der Historien Poussins. Diese nämlich erschöpfen sich zumeist nicht darin, einen allegorischen Sinn zu verstecken. Sie sind selbst im Mantel der Landschaftsmalerei zunächst ganz Historie, enthalten jedoch vielfach visuelle Hinweise und Anspielungen, die auf zusätzliche symbolische, allegorische oder typologische Zusammenhänge verweisen. Auch die schon erwähnten Sakramente-Zyklen bilden eine zunächst in sich geschlossene Folge von Bildern, die den historischen Umgang mit wesentlichen Situationen des christlichen Lebens darstellen. Allerdings erschließen diese sich in ihrer Zusammengehörigkeit, anders als die ‚Jahreszeiten‘, nicht von vornherein durch ein etabliertes Thema. Doch auch hier ist es über die prägnante Anzahl hinaus erst die Schnittmenge gemeinsamer Bezüge, die eine zweite Bedeutungsebene eröffnet und die Bilder zugleich als Repräsentanten der sieben Sakramente erscheinen läßt.

Eine engere Parallele zu den ‚Vier Jahreszeiten‘ liegt mit der rund zwanzig Jahre früher für Chantelou geschaffenen ‚Mannalese‘ (Abb. 5) vor. Hier bestehen schon in der Wahl des alttestamentlichen Stoffes und im Thema der Nahrung enge Analogien. Während in den ‚Vier Jahreszeiten‘ die konventionelle Abfolge der Bilder dafür in Anspruch genommen wird, am Beginn einen Akzent für das Verständnis des Ganzen zu geben, werden in der ‚Mannalese‘ die kompositorischen Ebenen von Vorder- und Mittelgrund dafür genutzt. Die auffällige Figurengruppe links im Vordergrund führt gewissermaßen in das Thema ein. Der ältere Mann ganz links staunt angesichts der sogenannten ‚Caritas‘-Gruppe, da er in ihr etwas Ungewöhnliches erblickt: Eine Mutter gibt ihre natürliche Nahrung auf natürliche, aber dennoch verstörende Weise, indem sie nicht ihr Kind, sondern ihre hungernde Mutter nährt. Daß Poussin selbst mit der Vordergrundszene entscheidende Hinweise für das Bildverständnis geben wollte, bestätigt ein Brief an den Empfänger des Gemäldes, in dem er schreibt: „Denn die sieben ersten Figuren zur Linken werden Ihnen alles bestätigen, was hier geschrieben steht, und alles übrige ist aus demselben Stoff [...]“. ⁴⁴ In der weiteren Darstellung läßt sich mit dem Mannaregen die übernatürliche und deshalb irritierende Verteilung natürlicher Nahrung erkennen. Wie Felix Thürlemann ausführlich darlegte, kann aus dieser thematischen

Folge der Hinweis auf eine weitere Konsequenz entnommen werden: auf die übernatürliche Übermittlung übernatürlicher Nahrung.⁴⁵ Diese bestünde in der Eucharistie, für die der Mannaregen einen geläufigen Typus darstellt. Wilhelm Schlink hat diese Deutung durch den Hinweis auf ein bestimmtes Bildmotiv ergänzt: Im Vordergrund rechts eilt ein junger Mann mit einer patenenähnlichen Schale voller Manna zu den Bedürftigen;⁴⁶ hinter diesem sieht man einen Mann, der im Gebetsgestus niederkniet, sich also gegenüber dem Manna so verhält, wie es der Kommunikant gegenüber dem Corpus Christi tut. Ein liturgischer Gestus ist also auf das alttestamentliche Ereignis zurückübertragen, um den Typus-Charakter dieses Ereignisses hervorzuheben (gewissermaßen eine Verdoppelung der Umkehrung rememorativer Auslegung liturgischer Zusammenhänge). Damit jedoch ist das dargestellte Ereignis keineswegs als bloße Hülle einer anderen Sinnschicht anzusehen. Und dementsprechend ist es unangemessen, in den herausgehobenen Muttergestalten links und rechts im Bild die Personifikationen von Ekklesia und Synagoge zu sehen (wie Schlink dies, wenn auch mit gewisser Einschränkung, tat).⁴⁷ Tatsächlich demonstrieren die Frauen unterschiedliche Stadien der Erkenntnis bezüglich der Nahrungssituation: Während die Frau links mit ihrem Blick vom Mannaregen weggewandt ist und sich verzweifelt um das Überleben ihrer Familie kümmert, hat die Frau rechts das Wunder gesehen und weist die Mannaträger auf die Bedürftigen hin. Es mögen darin Anspielungen auf bestimmte, auch mit Ekklesia und Synagoge verknüpfte Vorstellungen gesehen werden, ohne daß jedoch die Funktion der zwei Gestalten darin aufginge, als heimliche Personifikationen zu dienen.

Anmerkungen

1 Für wertvolle Hinweise und kritische Lektüre danke ich ganz besonders Henry Keazor. Anregend waren zudem die Diskussionen mit den Studierenden, Kolleginnen und Kollegen des Kunstgeschichtlichen Instituts der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt a. M. sowie die Hinweise der Herausgeber des Marburger Jahrbuchs, Katharina Krause und Ingo Herklotz.

Natur, Historie, Allegorie

Tatsächlich lassen sich die ‚Vier Jahreszeiten‘ Nicolas Poussins als eine Art künstlerisches Testament auffassen, und zwar insofern, als das Bildprogramm einen Diskurs über das Sehen und Erkennen provoziert: Im Paradies besteht kein Unterschied zwischen Blick und Erkenntnis. Eva sieht die Früchte und weist darauf hin. Die Existenz der Früchte unterscheidet sich nicht von der Existenz Gottes. Beide sind visuell zugegen. Nach dem Sündenfall jedoch sind Sehen und Erkennen nicht mehr identisch. Der Hinweis auf Übernatürliches ist allenfalls in Motiven der Natur verborgen. Indem der Zyklus die zunächst bestätigte Sicherheit über das Sichtbare (die Früchte der Natur) in Frage stellt, sprengt er schließlich die Gattung der Landschaft und erweist die Malerei auf dem Weg über die irdische, allerdings heilsgeschichtlich aufgeladene Historie als Malerei auch des Nicht-Sichtbaren oder Übernatürlichen.

Der Bilderzyklus Poussins führt somit exemplarisch vor, wie die bildende Kunst vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Anblick zur Erkenntnis führen kann und bietet damit eine grundsätzliche Stellungnahme zum Erkenntniswert der Malerei. Dafür allerdings gibt es im Œuvre Poussins durchaus Vorläufer. Ob die mit den Historien der ‚Jahreszeiten‘ angeschlagene christliche Thematik lediglich einen willkommenen, vor allem wegen der geläufigen Deutungstradition interessierenden Anwendungsfall bietet oder darüber hinaus als persönliches Bekenntnis des Auftraggebers oder des Malers im Sinne eines geistigen Testaments zu verstehen ist, läßt sich nicht ohne weiteres entscheiden.

2 „Il s’agit des œuvres les plus célèbres, les plus illustres de Poussin, de son ‚testament artistique et spirituel‘“: Louis-Antoine Prat / Pierre Rosenberg, Nicolas Poussin 1594-1665, Ausst.-Kat., Paris 1994, S. 514.

3 Wegen der Fülle an Literatur zu den Gemälden werden im folgenden lediglich unmittelbar zitierte Titel genannt.

- 4 André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes. Quatrième partie*, Paris 1685, S. 306-307.
- 5 „They are the artist's swansong“: Christopher Wright, Poussin. *Paintings. A Catalogue Raisonné*, London 1985, S. 235.
- 6 Alain Mérot, *Nicolas Poussin*, New York 1990, S. 249.
- 7 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [zuerst Rom 1672], hg. von Evelina Borea, Turin 1976.
- 8 Öl auf Leinwand, 155 x 200 cm, Paris, Musée du Louvre; Nicolas Poussin 1994 (wie Anm. 2), S. 514-519, Kat.-Nr. 238-241 mit Abb. und weiterer Literatur.
- 9 Nicolas Poussin 1994 (wie Anm. 2), S. 520-523, Kat.-Nr. 242 mit Abb. und weiterer Literatur.
- 10 Arnauld Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV (Notes et documents des musées de France, 17)*, Paris 1987, S. 226-229, Nr. 172-175.
- 11 Ergänzend zu der im Ausstellungskatalog von 1994 (wie Anm. 2) aufgeführten Literatur siehe vor allem: Maurice Daumas, *L'étoffe écarlate ou les Quatre Saisons de Nicolas Poussin*, in: *Dix-septième siècle*, 46, 1994, H. 3, S. 415-436; Oskar Bätschmann, *Nicolas Poussins ‚Winter-Sintflut‘: Jahreszeiten oder Ende der Geschichte?*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 52, 1995, S. 38-48.
- 12 Charles Paul Landon, *Salon de 1819*, Bd. 1-2, Paris 1820, hier Bd. 2, S. 28, Taf. 16; vgl. Bätschmann (wie Anm. 11), S. 44 mit Abb.
- 13 Vgl. Bätschmann (wie Anm. 11), S. 44-45; man denke auch an die Beispiele Vasaris, etwa im Fall von Raffaels ‚Transfiguration‘: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 4, Florenz 1976, S. 210.
- 14 Vgl. Brejon de Lavergnée (wie Anm. 10), S. 226-229, Nr. 172-175; Félibien (wie Anm. 4), S. 306-307.
- 15 Manfred Fuhrmann, *Die Vier Jahreszeiten bei den Griechen und Römern*, in: *Die Vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Schloß Langenburg vom 3. bis 5. Oktober 1983 (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, 10)*, Heidelberg 1986, S. 9-17.
- 16 Übergreifende Untersuchungen zum Thema „Vier Jahreszeiten“ stehen offensichtlich noch aus. Knappe Überblick versuchen: Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la renaissance*, Bd. 1-2, Den Haag 1931-1932; M. Grams-Thieme, *Jahresdarstellung, Jahreszeiten*, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 5, München / Zürich 1991, Sp. 277-279; *Lexikon der Kunst*, Bd. 3, Leipzig 1991, S. 501-502. Vgl.: *Das Reich der Jahreszeiten, Ausst.-Kat.*, Zürich, Städtische Galerie zum Strauhof, Zürich 1989.
- 17 Vgl. etwa das ‚Breviarium Grimani‘ (vor 1520) von Simon Bening (1483/84-1561), Venedig, Biblioteca Marciana, Ms. Cat. I, 99, oder das Stundenbuch des Claude Gouffier, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Musée national de la Renaissance, Château d'Ecouen, Val d'Oise. Siehe auch Erich Steingraber, *Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei*, München 1985, S. 72, Abb. 26-27.
- 18 Pierre Francastel, *Bruegel*. Vorwort von Jean-Louis Ferrier, Paris 1995, S. 147-156.
- 19 Klaus Ertz, *Josse de Momper der Jüngere (1564-1635). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Freren 1986, S. 215-222.
- 20 „Un autre tableau du mesme représentant la saison de l'hiver par le Déluge“; „Un autre tableau du mesme représentant la saison du Printemps par le Paradis terrestre“; „Un autre du mesme représentant la saison de l'esté par l'histoire de Ruth“; „Un autre du mesme représentant la saison de l'Automne par les deux enfans d'Israël, Josué et Calept qui rapportent un raisin de la Terre de promission“: Brejon de Lavergnée (wie Anm. 10), S. 226-229, Nr. 172-175. Vgl. auch Félibien (wie Anm. 4), S. 306-307.
- 21 Willibald Sauerländer, *Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 7, 1956, S. 169-184, hier S. 172.
- 22 Ob mit dem Begriff „Neues Paradies“ eine gegenüber dem vorangegangenen Bild weitere heilsgeschichtliche Dimension angesprochen werden soll, bleibt unklar: Sauerländer (wie Anm. 21), S. 181.
- 23 Vgl. z. B. Mérot (wie Anm. 6), S. 242.
- 24 Doris Wild, *Nicolas Poussin*, Bd. 1-2, Zürich 1980, hier Bd. 1, S. 177.
- 25 Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Bd. 1-2, Köln 1969, Textbd., S. 556-568.
- 26 Badt (wie Anm. 25), Textbd., S. 559.
- 27 Hans Sedlmayr, *Pieter Bruegel. Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse*, in: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 2, 1957, S. 1-35.
- 28 Nicolas Poussin 1994 (wie Anm. 2), S. 242-249, Kat.-Nr. 63-69, und S. 312-320, Kat.-Nr. 107-113; Tony Green, *Nicolas Poussin Paints the ‚Seven Sacraments‘ Twice*, Watchet 2000.
- 29 Germain Bazin / Anthony Blunt / Charles Sterling u. a., *Nicolas Poussin, Ausst.-Kat.*, Paris 1960, S. 140-142, Kat.-Nr. 115-118; Anthony Blunt, *Nicolas Poussin. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1958*, Bd. 1-2, New York / London 1967, hier Textbd., S. 334. Richtig faßte hingegen Bätschmann (wie Anm. 11), S. 39, zusammen.

- 30 Darauf jedoch würde allenfalls das Randmotiv der vermeintlichen Synagoge anspielen, wenn man dieser m. E. ganz abstrusen Deutung folgen will.
- 31 Problematisch bleibt dabei, daß der Baum als fester Bestandteil der Paradiesesikonographie ausgerechnet hier in einer besonderen typologischen Funktion erscheinen soll.
- 32 Bättschmann (wie Anm. 11), S. 41.
- 33 Dies deutet typologisch auf das Pfingstereignis.
- 34 Badt (wie Anm. 25), S. 556-568. – Tatsächlich ist schon die Sprache in Sauerländers Aufsatz auffällig. Da ist vom „Schlüssel zum eigentlich idealen Thema“ die Rede, vom „Entziffern“ oder „Typologisch-Lesen“, vom „Herausschälen“, von „Gedanken hinter dem Bild“, von „verborgenen“ oder „fernen Hinweisen“ u. s. w. Und schließlich liest man: „Erst die Kenntnis von dieser Auslegung erläutert [...]“: Sauerländer (wie Anm. 21), S. 172-175.
- 35 Erwin Panofsky, Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, in: *The Burlington Magazine*, 64, 1934, S. 117-127.
- 36 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass. 1953, besonders S. 140-144.
- 37 Auf entsprechende Gefahren hat 1956 Otto Pächt in seiner Rezension zu ‚Early Netherlandish Painting‘ hingewiesen: *The Burlington Magazine*, 98, 1956, S. 110-116 und 267-279; vgl. auch Otto Pächt, Kritik der Ikonologie, in: ders., *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, hg. von J. Oberhaidacher, Arthur Rosenauer und G. Schikola, München 1977, S. 235-250 und 314-315.
- 38 Zur Kritik vgl. zum Beispiel Jan Baptist Bedaux, *The Reality of Symbols. The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's ‚Arnolfini Portrait‘*, in: *Simiolus*, 16, 1986, S. 5-28; Neudruck in: ders., *The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800*, s'Gravenhage / Maarssen 1990, S. 21-69; Reindert Falkenburg, Ikonologie und historische Anthropologie: eine Annäherung, in: Marlite Halbertsma / Kitty Zijlmans (Hg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, S. 113-142.
- 39 „[...] the meaning of The Four Seasons is so deeply hidden that the paintings have long been considered to be mere representations of the changing seasons [...]“: Walter Friedlaender, *Nicolas Poussin. A New Approach*, London 1966, S. 193.
- 40 Blunt 1967 (wie Anm. 29), S. 334.
- 41 Sauerländer (wie Anm. 21), S. 178.
- 42 In: *Patrologia Latina*, hg. von Jacques-Paul Migne, Bd. 176, Paris 1854, Sp. 681-704.
- 43 Sauerländer (wie Anm. 21), S. 182.
- 44 „[...] 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 [...]“: Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, hg. von Anthony Blunt und Jacques Thuillier, Paris 1989, S. 45.
- 45 Felix Thürlemann, *Nicolas Poussin. Die Manna- lese. Staunen als Leidenschaft des Sehens*, in: ders., *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, S. 111-137.
- 46 Wilhelm Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins ‚Mannawunder‘* (Rombach Wissenschaft. Reihe Quellen zur Kunst, 4), Freiburg i. Br. 1996, S. 86.
- 47 Schlink (wie Anm. 46), S. 91.

Abbildungsnachweis

Nach P. Rosenberg / L.-A. Prat (Hg.), *Nicolas Poussin. 1594-1665*, Paris 1994, S. 263 (Kat.-Nr. 78), S. 516-519, Kat.-Nr. 238-241: 1-5