

Oskar Bättschmann

Diskurs der Architektur im Bild

Architekturdarstellung im Werk von Poussin

Kein Gemälde Poussins enthält Architektur als einzigen Gegenstand der Darstellung. Die Untersuchung der Architekturdarstellung muß daher die Architektur als Teil eines vielfältigen Ganzen begreifen und die Zusammenhänge erarbeiten. Sie kann nicht stehenbleiben bei der Ermittlung der Herkunft einzelner dargestellter Gebäude oder ›town-scapes‹ oder sich auf die Ikonographie beschränken. Zwar wird in der folgenden Arbeit auch diese Seite des Wissenschaftlichen mit einigen neuen Beiträgen befriedigt. Aber damit soll nicht zur Verwechslung von Wissen mit Erkenntnis beigetragen werden. Der Gegenstand des Wissens wird auch auf dem Feld der Kunstgeschichte erst dann Gegenstand der Erkenntnis, wenn er in das zu entwickelnde Ganze eingebracht wird. Auf diesen dynamischen Zusammenhang zielt ›Diskurs‹. Die Verwendung dieses Begriffs im Zusammenhang mit Architektur und Gemälde ist angeregt – nicht gerechtfertigt – durch zwei Sätze. Der erste steht in Daniel Barbaros italienischer Übersetzung des Vitruv von 1556 und lautet: »Il discorso come padre, la Fabrica è come madre dell'Architettura« – »der Diskurs ist wie der Vater, das Handwerk wie die Mutter der Architektur«. Der zweite Satz ist die schlichte Übertragung des ersten auf die Malerei und stammt von Charles-Alphonse Du Fresnoy von 1649: »Le discours est le père, l'exécution la mère de la peinture«.

1. »Il discorso come padre, la Fabrica è come madre dell'Architettura«

Am Anfang des ersten Buches schreibt Vitruv in ›De Architectura‹, das Wissen des Architekten umfasse mehrere wissenschaftliche Disziplinen und mannigfache elementare Kenntnisse, und der Prüfung und Beurteilung durch den Architekten unterlägen alle Werke, die von den übrigen Künsten geschaffen würden. Die ausgedehnte Wissenschaft des Architekten erwachse aus »fabrica« (Handwerk) und »ratiocinatio« (geistiger Arbeit): »Ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione«¹. Diesen Satz übersetzte Daniel Barbaro in seiner 1556 in Venedig erschienenen italienischen Ausgabe mit: »Essa nasce da fabrica, & da discorso«². Vitruv definierte »fabrica« als fortgesetzte und mit Überlegung betriebene Ausübung einer praktischen Tätigkeit mit dem Ziel, ein Werk aus der Materie zu formen; »ratiocinatio« wird erklärt als Fähigkeit, in derart hergestellten Dingen aufzuzeigen, in welchem Maß ihnen handwerkliche Geschicklichkeit und planvolle Berechnung innewohnt³. Vitruvs Umschreibung von »ratiocinatio« übersetzt Barbaro mit:

»Discorso è quello che le cose fabricate prontamente & con ragione di proportione puo dimostrando manifestare«⁴. Wie aus Barbaros Kommentar hervorgeht, ist »discorso« zu verstehen als Einübung und Äußerung des Urteilsvermögens, als Gerichtetsein des Bewußtseins auf die Schönheit der Werke und als Suche nach den Gründen der Schönheit. Das Verlangen nach dem Urteilsvermögen heißt ein »diuino desiderio«, mühevoll ist die Erwerbung des »potere giudicare, & approuare le opere de' mortali«. Mit dem Urteilsvermögen wird aber nur eines von beiden Prinzipien der Architektur erworben und für die Erwerbung des andern Prinzips, der »fabrica«, eine Voraussetzung geschaffen. Das Werk entsteht aus der Vereinigung beider Prinzipien, daher der Satz: »Il discorso come padre, la Fabrica è come madre dell'Architettura«⁵.

2. »Le discours est le père, l'exécution la mère de la peinture«

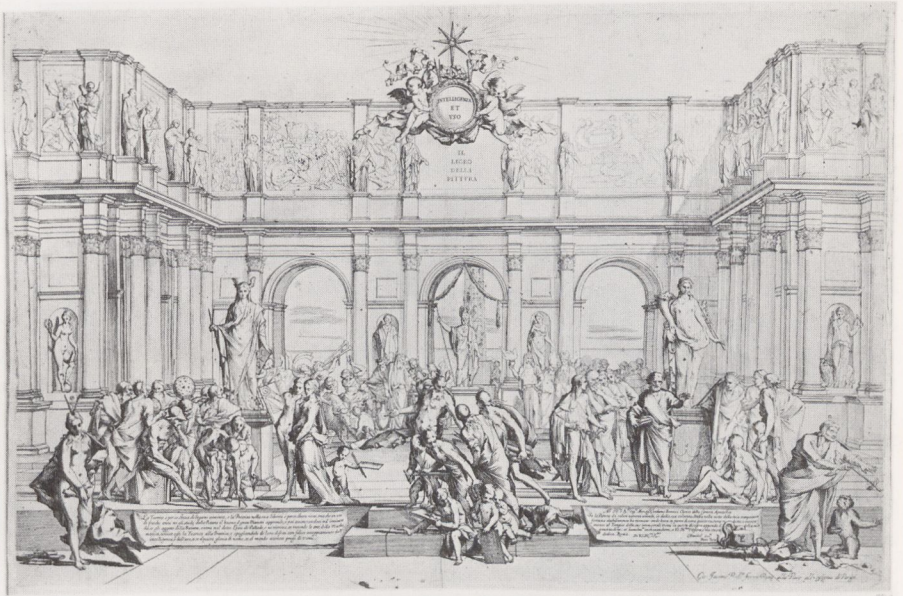
Barbaros Satz wurde in den »Observations sur la peinture« von Charles-Alphonse Du Fresnoy 1649 auf die Malerei übertragen. Du Fresnoy teilte die Malerei auf in die drei Teile *composition, dessin, coloris*; nannte als Ziel der Malerei die Darstellung des Wahren und bestimmte als Prinzip »discours« und als Mittel die Ausführung: »ce discours ou raisonnement se dit encore Theorie, intelligence: l'exécution s'appelle pratique, usage, habitude(;); le discours appuyé sur des causes raisonnemens, conclusions et observations est une science qui agit liberalement, l'exécution comme estant dans choses materielles, agit mecaniquement(;); le discours est le pere, l'exécution la mere de la peinture«. Unmittelbar danach ist eine weitere Erläuterung von »discours« angefügt: »Or le discours s'appelle entre nous la composition (-) que quelques uns ont encore nommée invention«⁶. Diskurs als Prinzip der Malerei begreift demnach sowohl die theoretische Kapazität des Malers, sein Urteilsvermögen und die Konzeption eines Werkes unter sich. Sowenig wie bei Barbaro findet sich bei Du Fresnoy ein Hinweis darauf, daß Diskurs auch die gelehrte und vernünftig argumentierende Unterredung des Malers mit andern meint und als Äußerung des Urteilsvermögens der Bildung und Schärfung des Urteils dient. »Discorso« in diesem Sinn, wie ihn Alberti empfohlen hatte, wurde jedenfalls in Rom zur Zeit des Aufenthalts von Du Fresnoy nicht nur von einem einzigen Maler praktiziert. Sandrart und Bellori notierten Poussins Fähigkeit zur gelehrten Unterredung und zur Darlegung des begründeten Urteils; Félibien vermerkt in der »Préface« der »Entretiens« die Lehre Poussins, es gebe für die größten Maler kein nützlicheres Mittel sich zu vervollkommen als die Unterredung mit »les plus Sçavans« und die Meditation über die schönsten Werke⁷. Zur gleichen Zeit ist bei Pietro Testa der Diskurs die Quelle der Einsichten in die Malerei; die Meditation und die Praxis sind Erprobungen. Zu seinen Notizen zu einer Theorie der Malerei bemerkt Testa, er wolle nur die Dinge aufschreiben, »che molte volte col'gl'amici son cadute in discorso et ho ritrovato esercitando la mente e la mano«⁸.

Testas »Liceo della Pittura« (Abb. 1) aus dem Anfang der vierziger Jahre ist die großartigste Darstellung von Diskurs als Medium der Vervollkomm-

nung der Maler. In der Mitte dieser Darstellung begrüßt »Giuditio« die jungen Maler, die willens sind, zur Perfektionierung aufzusteigen aus dem Bereich von Theorie und Praxis. Die Gruppen, die um die Statuen der »Mattematica«, der »Pulitica« und der »Sapienza« sich scharen, sind im Diskurs begriffen. Testas Darstellung der Vollendung der Malerei lehnt sich an Raffaels »Schule von Athen« an und folgt damit dem Entwurf einer Philosophie, deren Vollendung hervorgeht aus der vernünftigen Unterredung⁹.

Die Bedeutung der vernünftigen Unterredung für die Malerei wurde in ihrer Theorie kaum angemessen reflektiert. Der nie gewürdigte Ausdruck der Bedeutung des Diskurses ist die Darstellung der Theorie in der Form des Dialoges. Begründet wird diese Form, die eine große Zahl der theoretischen Schriften einhalten, erst von Félibien. Er rechtfertigt die Abfassung seiner Schriften als »Entretiens« mit der Überlegung, daß der Dialog nicht überall Gefallen finde, weil er zur bündigen Unterweisung nicht geeignet sei, daß aber diese Form des Schreibens, wenn man sich nur streng an die Sache halte, der Kunst und den Wissenschaften höchst angemessen sei¹⁰. Die nähere Begründung leistet Félibiens »Préface« zu den »conférences« der französischen Akademie. Mit dem Unternehmen der »conférences« ist die Hoffnung verbunden, durch den kritischen Diskurs und die Diskussion unter den Mitgliedern der Akademie die Prinzipien der Kunst zu entdecken, die Kunst in Frankreich auf diese Prinzipien zu stellen und auf den Weg zur Perfektion zu bringen¹¹.

Diskurs als eines der beiden Prinzipien von Architektur und Malerei impliziert eine Theorie der Geschichte der Kunst und des Künstlers. Die Kunst soll durch die Werke der Künstler zu ihrer Vollendung gebracht werden.



1 Pietro Testa, Il Liceo della Pittura, 1642, Radierung, B. 34. Düsseldorf, Kunstmuseum

Für diesen Weg genügt die eingeschränkte und zufällige Subjektivität des Künstlers nicht. Wo der Diskurs als Prinzip der Kunst erkannt ist und die vernünftige Unterredung zum Habitus des Künstlers gemacht wird, gilt es als törichtes Verhalten, sich nur auf sein eigenes Talent – sein ingenium – verlassen zu wollen¹².

3. Das Bild – ein Diskurs?

Die Begründung des Diskurses als Prinzip der Malerei und die Aufnahme des Diskurses in den Habitus des Malers scheinen die ältere Einsicht zu aktivieren, daß die Malerei und ihre Produkte stumm sind und in der Stummheit der unüberwindbare Mangel des Bildes liegt. Im ›Phaidros‹ setzt Sokrates in seiner Kritik an der Erfindung der Schrift die Lebendigkeit und Verständlichkeit der Rede der Stummheit und Miß- oder Unverständlichkeit der Malerei und der Schrift gegenüber – Daniel Barbaro wie Pietro Testa beziehen sich auf diese Erwägung¹³. In Gedichten Marinos und anderer triumphiert scherzhaft die Nymphe und das Phänomen Echo über den Maler, der beiden nicht habhaft werden kann – *redende* Malerei (d.h. die Poesie) verspottet die *stumme* Poesie (d.h. die Malerei), die alles hervorbringen kann außer der Stimme¹⁴.

Zur Kompensation der Stummheit als eines Mangels der Malerei riet Leonardo dem Maler, die Gestik und den Ausdruck zu studieren, deren sich die Stummen zur Verständigung bedienen¹⁵. Du Fresnoy wiederholte in ›De Arte Graphica‹ diesen Rat, und de Piles kommentierte ihn in seiner Ausgabe: »Les muets n'ayant pas d'autre manière de parler que par leurs gestes & leurs actions; il est certain qu'ils les font d'une façon plus expressive que ceux qui ont l'usage de la parole. La Peinture qui est muette les imitera donc pour se faire bien entendre«¹⁶. Im Anschluß an seine ›conférence‹ von 1667 über Poussins ›Mannalese‹ (Abb. 2) kam Lebrun in der Diskussion auf die Verschiedenheit der Erzählung eines Ereignisses durch die Historie und seiner Darstellung dieses Ereignisses in der Malerei zu sprechen. Während der Historiker, nach Lebruns Argumentation, durch eine Anordnung von Worten und eine Folge von Diskursen die Handlung sukzessiv erzählen könne, müsse der Maler, der auf die Simultaneität des Bildes eingeschränkt sei, für die Darstellung des Ablaufs eines Geschehens verschiedene aufeinanderfolgende Handlungen und die zugehörigen Affekte gleichzeitig darstellen. Diese verschiedenen Handlungen und Affekte träten für den Maler an die Stelle von Diskursen und Worten: »ces differens états & ces diverses actions lui (dem Maler) tenant lieu de discours & de paroles pour faire entendre sa pensée«. Diese Überlegungen, die eine Lizenz des Malers aus der Verschiedenheit der Malerei von der Sprache und dem Text begründen und verteidigen wollen gegen den Vorwurf der Abweichung vom Text, schließen mit der Behauptung: »la Peinture n'a point d'autre langage ni d'autres caracteres que ces sortes d'expressions«¹⁷.

Lebruns Ausführungen dürften eine Wiederholung von mündlichen und schriftlichen Äußerungen Poussins über Sprache, Schrift und Bild sein. In seinem Brief von 1639 über die ›Mannalese‹ schrieb Poussin, daß die Gestal-

ten auf der linken Seite mit ihren Affekten alles *sagen* würden, was im Bild *geschrieben* sei: »les sept premiere figure à main gauche vous diront tout ce qui est icy escrit«¹⁸. Zehn Jahre später verglich Poussin noch einmal die Passionen in der Malerei mit dem Wort und der Schrift: »En parlant de la peinture, dist que de mesme que les 24 lettres de l'alfabet servent à former nos paroles et exprimer nos pensées, de mesme les lineamens du corps humain à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paroistre au dehors ce que l'on a dans l'esprit«¹⁹.

Das sind versprenge Hinweise auf eine Problematik, die nirgends ausführlich reflektiert wird. Das Bild befindet sich irgendwo zwischen Rede und Schrift, von beiden getrennt und mit beiden durch schwankende Vergleiche verbunden. Für die Erforschung des Ortes des Bildes in Relation zu Rede und Schrift bietet die Kunsttheorie weder Anreiz noch Hilfe. Lomazos »Idea del Tempio della Pittura« von 1590, die keinen Begriff vergißt in das Mosaik des Tempels einzufügen, bestimmt »discorso« im Sinn von Urteilsvermögen als Teil der »composizione«. »Discorso« ist die Fähigkeit, das imaginative Bild und das Werk in allen Teilen zu verstehen und derart Theorie und Praxis miteinander zu vermitteln²⁰. In Armeninis »Veri precti« von 1587 sind »discorso« und »scrittura« (d.h. die Kenntnis der Texte) Voraussetzung für die Erfindung – dies in Anlehnung an Alberti²¹.

Man kann sich fragen, ob die Auffassung, die innern und äußern Bewegungen der Gestalten seien die einzigen Elemente eines Diskurses im Bild,



2 Poussin, Die Mannalese, 1638/39. Paris, Louvre

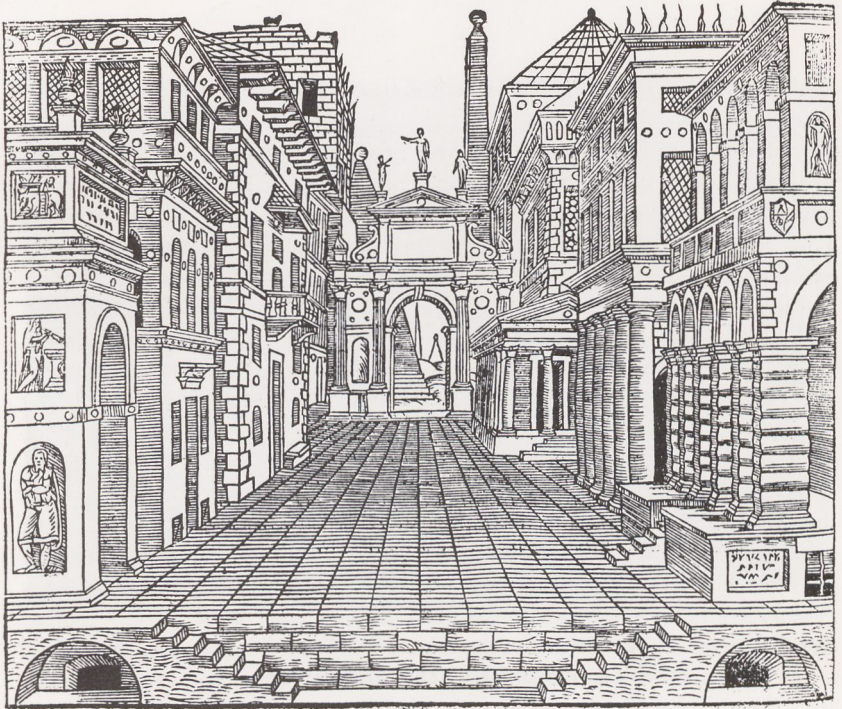
nicht eine allzu eingeschränkte Bestimmung von Rede im Bild sei. Einen Hinweis darauf, der nicht unabhängig von Lomazzo, Armenini und der darauf folgenden Wertung des Diskurses ist, geben die Begriffsvermengungen Du Fresnoys. Nachdem Du Fresnoy in den ›Observations‹ erklärt hat, »discours« heiße auch »composition« oder »invention« – eine mehr als ungenaue Lektüre Lomazzos und Armeninis –, fügt er eine nähere Bestimmung der »composition« an: »La composition comprend la distribution des figures, l'élection des attitudes, l'accomodement des vestemens ou draperies, le choix et convenances d'ornemens, la fabrications des cites, edifices, villes, ou paysages, bref les expressions reelles des accidens et passions corporelles et spirituelles que l'on ne peut imiter d'après le naturel«²². Zieht man zu Du Fresnoys Text die angeführten Äußerungen über die Passionen als Sprache-Schrift der Malerei heran, so dürfte seine Bestimmung der »composition« doch als ein Hinweis auf die Richtung zu ergreifen sein, in welcher »discours« im Bild näher zu bestimmen wäre. Gegenüber den Einschränkungen des »discours« in der Malerei auf die Darstellung der Handlungen und Affekte, die bei Poussin und Lebrun anzutreffen waren, gibt Du Fresnoy eine wesentlich erweiterte Bestimmung von »discours-composition«, die neben den Passionen auch die »expressions reelles des accidens« umfaßt und darin auch »la fabrications des cites, edifices, villes ou paysages«, d.h. die Architektur- und Landschaftsdarstellung einschließt.

4. *Architektur im Bild als Schauplatz des Ereignisses*

Das Ereignis, das die Thematik von Poussins ›Pest von Asdod‹ von 1631 (Abb. 3) bildet, wird in 1.Samuel 5, 1-6 erzählt. Die Philister hatten den Israeliten die Bundeslade geraubt und sie in ihrer Stadt Asdod in den Tempel Dagon's neben dessen Statue gestellt. Am andern Morgen lag die Statue auf dem Boden, am übernächsten Morgen war die wiederaufgerichtete Statue ein zweites Mal umgestürzt, Kopf und Hände waren abgeschlagen, und unter den Bewohnern der Stadt war die Pest ausgebrochen. Für die Darstellung des Ereignisses und des Schauplatzes hat sich Poussin einiger Formeln bedient – der ›scena tragica‹ (Abb. 4) aus Sebastiano Serlios ›Architettura‹ für den architektonischen Hintergrund, des Stiches ›Il morbetto – die Pest von Phrygien‹ (Abb. 5) von Marcantonio Raimondi nach Raffael für das Motiv des Mannes, der das Kind von seiner toten Mutter abzuhalten sucht, und für die Säulentrommeln²³. Das ist bekannt. Poussin hat daneben eine Reihe von Motiven aus anderen Darstellungen herausgelöst und in sein Bild getragen – er führt die ›Grablegung Borghese‹ an, er zitiert eigene Werke in der Gestalt der alten, über der Säulentrommel liegenden Frau. Für das Schatzhaus neben der Treppe im rechten Bildteil wurde die Darstellung des Tricliniums aus Antonio Lafreris ›Speculum Romanae Magnificentiae‹ (Abb. 6) herangezogen, schließlich dient ihm für das winzige Detail der schrägliegenden beschädigten Säulenbasis in der linken untern Bildecke das Titelblatt des dritten Buches von Serlios ›Architettura‹ (Abb. 7) als Material²⁴.



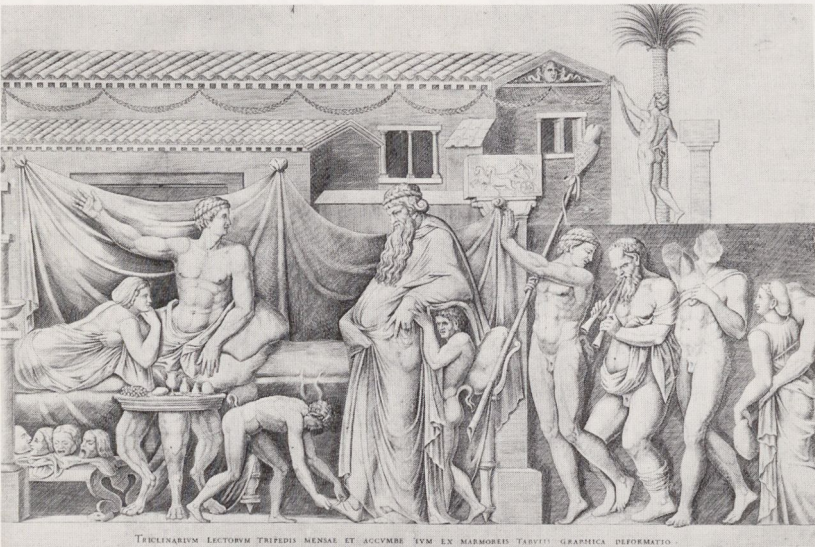
3 Poussin, Die Pest von Asdod, 1631/32. Paris, Louvre



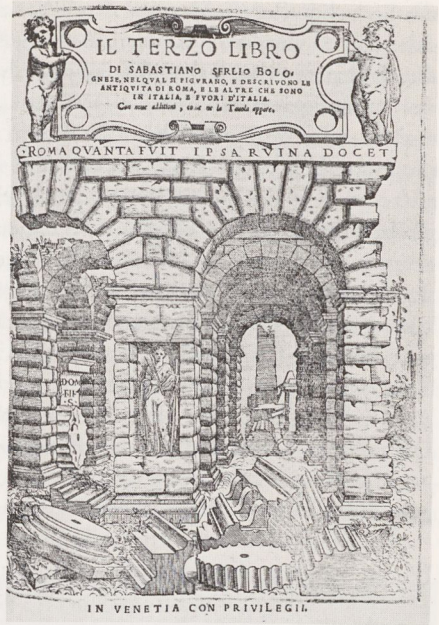
4 Sebastiano Serlio, Scena tragica, Holzschnitt aus:
»Cinque Libri d'Architettura«, Venedig 1551, fol. 29 v



5 Raffael, Il morbetto – die Pest von Phrygien,
Kupferstich von Marcantonio Raimondi, B. 417



6 Triclinarium, Kupferstich nach dem Ikarion-Relief,
aus: Lafreri, ›Speculum Romanae Magnificentiae‹, Taf. 46



7
 Sebastiano Serlio,
 »Il Terzo Libro d'Architettura«,
 Titelholzschnitt aus:
 »Cinque Libri d'Architettura«,
 Venedig 1551

Ich habe die Reihe der von Poussin übernommenen Motive nicht deshalb erweitert – abgeschlossen ist sie nicht –, um die ausgedehnte Breite der »electio« darzulegen und sie gegen den üblichen Befund auf »Einflüsse« zu stellen, sondern um aus ihr das Problem der Relation des Bildes zum Text und zum Ereignis zu entwickeln. Blunt behauptet, Poussin folge jedem Detail des biblischen Berichtes – genaugenommen sind es zwei, nämlich die Tageszeit und die Darstellung der zerschlagenen Statue Dagon's²⁵. Blunt bemerkt selbst, daß die beiden von ihm genannten visuellen Quellen seine Behauptung in Frage stellen, das Bild folge treu dem Text.

Die in der »Pest von Asdod« zusammengetragenen Architekturteile und figürlichen Motive, das Detail der zerschlagenen Statue, die ausgebreitete Erfindung der Wirkung der Pest unter den Einwohnern, die Darstellung von Schrecken, Mitleid, Erschöpfung, Elend und Ratlosigkeit zielen insgesamt nicht auf eine Relation zum Text, die als Treue oder Abweichung festzustellen wäre, sondern sie zielen auf die Rekonstruktion des vergangenen Ereignisses, von dem der Text berichtet. Die Architekturteile kommen darin überein, daß sie antike als geschichtliche Architektur darstellen – auch Serlios »scena tragica« muß als Rekonstruktion einer der drei antiken »genera scenae« Vitruvs gelesen werden²⁶. Die Architektur ist neben den Kostümen der zeitliche Index, der das Ereignis als ein geschichtliches ausweist.

Wie sich die Darstellung des Ereignisses an diesem geschichtlichen Schauplatz zum Text verhält, läßt sich verdeutlichen mit der Theorie vom Sprechakt von Austin und Searle²⁷. Nach der Sprechaktheorie konstituiert sich

das Sprechen durch Akte auf drei Ebenen: 1. durch den Akt der Rede selbst, d.h. durch den lokutionalen Akt und die propositionale Bedeutung; 2. durch den illokutionalen Akt und 3. durch den perlokutionalen Akt, d.h. durch das, was wir durch die Rede tun. Ein Historienbild wie die ›Pest von Asdod‹ entnimmt die Thematik einem Text, der wie alle Texte vor allem die erste Ebene der Rede enthält und die andern Ebenen nur rudimentär aufzeigt. Mit der Darstellung der Affekte im Bild werden zum Text die illokutionalen Akte erfunden, also diejenigen Akte, die nicht den Text, sondern die Rede charakterisieren. Das Gemälde rekonstruiert durch den Text die Situation der Rede, indem es mit der Erfindung und Darstellung der Bewegungen und Affekte als illokutionaler Akte den Text als Rede bedeutet. Dadurch repräsentiert die bildliche Darstellung die Erzählung nicht als Text, sondern als Rede, als Diskurs – oder Malerei ist hier diejenige Schrift, die Rede repräsentiert. Poussins etwas unbestimmte Äußerung über die Darstellung der Affekte in der ›Mannalese‹, die *sagen* würden, was im Bild *geschrieben* sei, findet in der Theorie vom Sprechakt, auf die Malerei übertragen, ihre Verdeutlichung und Rechtfertigung.

Die Rekonstruktion des Ereignisses durch das Bild ist aber dialektisch. Durch die Darstellung der illokutionalen Akte der Gestalten erlangt das Bild Ähnlichkeit mit dem Ereignis, von dem die Schrift berichtet, ohne selbst noch Ähnlichkeit zu besitzen. Das Bild bringt das Ereignis in seine vergangene Gegenwärtigkeit. Der historische Index der Architektur und der Kostüme wirken doppelwertig. Einerseits bezeugen sie die Authentizität der vom Bild erreichten Ähnlichkeit, andererseits versenken sie die Gegenwärtigkeit des Ereignisses in die Geschichte und bezeichnen den Vorgang der Repräsentierung. Die beiden Architekturzitate nach Serlio treten hier in ihre volle Funktion. Die ›scena tragica‹ als Rekonstruktion eines antiken Bühnenbildes und als Schauplatz theatralischer Repräsentierung ist in sich die Verknüpfung von Geschichtlichem mit dem Gegenwärtigen. Im Titelblatt des dritten Buches in der Ausgabe von 1551, wo über dem halbzerstörten Bogen der berühmte Satz ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET steht, lehren die Ruinen, wie Rom heute aussieht, und demonstrieren die vergangene Größe und damit den Verlauf der Geschichte²⁸.

5. Metaphorik der Architektur

Was im folgenden mit ›Metaphorik‹ gemeint ist, möchte ich zunächst an einem einfachen Beispiel erläutern. Poussins ›Heilige Familie im Tempel‹ (Abb. 8) in Chantilly, die in der ersten Hälfte der vierziger Jahre entstanden sein dürfte, zeigt die Maria stehend mit dem Kind, vor ihr die Gruppe von Johannes und Elisabeth und hinter ihr den an den Quader gelehnten Joseph mit Meßlatte und Winkel. Zwischen dem Quader und der abschließenden Mauer stehen drei Säulen. Die drei Säulen wiederholen in ihrer Anordnung die Disposition der Gestalten. Formale Ähnlichkeit haben die Maria – die

ihrerseits eine christianisierte antike Venusstatue wiederholt²⁹ – und die alleinstehende Säule hinter ihr, nicht aber findet sich eine formale Ähnlichkeit zwischen den andern beiden Säulen und Johannes, Elisabeth und Joseph. Poussin hat in einem Brief von 1642 auf diese Ähnlichkeit angespielt: »Les belles filles que vous aués vues à Nimes ne vous aurons je m'assure pas moins délecté l'esprit par la vue que les belles collomnes de la maison quarée veu que celles ici ne sont que des vieilles copies de cellelà«³⁰.

Die formale Ähnlichkeit im Gemälde stellt die durch die Wiederholung geschaffene Beziehung als Zuordnung sicher. Diese Zuordnung, die Angleichung und Unterscheidung einschließt, möchte ich als visuelle Metaphorik bezeichnen. Die Darstellung der Zugehörigkeit von Heiliger Familie und Tempel durch visuelle Metaphorik gibt eine Basis für die Unterbringung von Attributen – der Ausstattung des Joseph als Architekten – und ihrer Funktion als Zeichen³¹.

Visuelle Metaphorik als ein eigener Bereich des Bildes vollzieht sich durch Wiederholung von Dispositionen, durch Angleichung und Entgegensetzung, durch Zuordnung über gegenständliche und räumliche Grenzen



8 Poussin, Die Heilige Familie im Tempel. Chantilly, Musée Condé

hinweg. Daher ist Metaphorik nicht als Substitution zu betrachten – die Dinge und Anordnungen erhalten nicht einen andern Namen anstelle ihres »eigentlichen«. Visuelle Metaphorik, wie sie hier exemplifiziert wurde, ist vielmehr ein semantischer Prozeß, insofern durch die genannten Vorgänge auf der Basis eines ersten Sinnes ein zweiter mittelbarer Sinn anschaulich hervorgebracht wird³². Die visuelle Metaphorik ist als eigener Bereich der Malerei praktisch nicht erforscht – nicht nur im Fall von Poussins Werk. Überhaupt ist Darstellung als ein Prozeß der Produktion von Sinn kaum noch erfaßt. Die Erkenntnis dieser Funktion der Darstellung ist behindert von der verbreiteten Auffassung, im Bild sei ein vor der Darstellung existierender und außerhalb sich befindender Sinn durch Zeichen oder Symbole oder dergleichen repräsentiert³³. Ich kann hier dieser allgemeinen Bemerkung keine kritische Auseinandersetzung folgen lassen – vielmehr ist hier am einzelnen Werk Einsicht in die Metaphorik, an der sich auch die Architektur beteiligt, zu gewinnen. Ich will mich dabei auf zwei Fälle konzentrieren: Architektur als Darstellung von Hierarchie und als Darstellung von Geschichte im Zusammenhang mit dem Ereignis. Es läßt sich dabei zeigen, daß die Funktion der Architektur innerhalb des Historienbildes über die Rekonstruktion des Schauplatzes hinausgeht.

Im »Bethlehemitischen Kindermord« in Chantilly (Abb.9) von etwa 1630 ist der Schauplatz des grausamen Geschehens als antiker Tempelbezirk rekonstruiert. In der Hauptgruppe ist der Soldat im Begriff, das Kind, auf dessen Brust er den Fuß gesetzt hat, zu erschlagen; mit der linken Hand



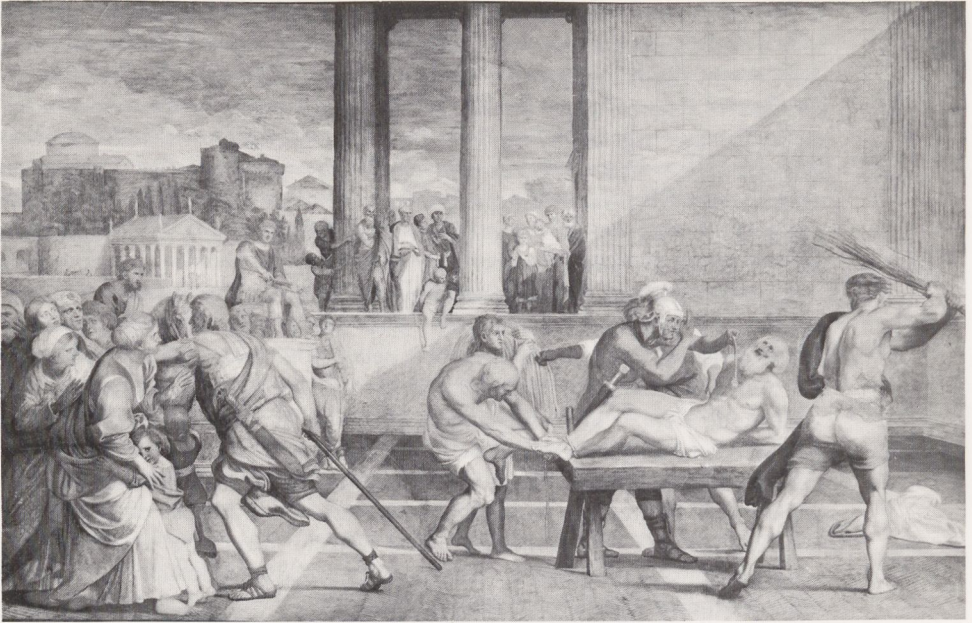
9 Poussin, Der bethlehemitische Kindermord, um 1630. Chantilly, Musée Condé

wehrt er die ihr Kind verteidigende Mutter ab. Die Architektur wiederholt diesen doppelten Akt der Unterwerfung von Mutter und Kind unter die Gewalt. Das Kind liegt zu Füßen der beiden mächtigen Säulen, die auf der linken Seite in die Höhe fahren; hinter der Hand, welche die Mutter niederdrückt, steigt der Obelisk in die Höhe und realisiert sich durch diese Position als Zeichen weltlicher Herrschaft. Die Metaphorik der Architektur als Unterwerfung durch Entsprechung zu den Handlungen wird verstärkt durch die Tieflegung der Augenlinie – die Niederwerfung ist ein Kontrast zur Erhöhung der Gestalten über die Augenlinie.

Architektur als Darstellung der Unterwerfung war für Poussin vorgegeben durch Domenichinos Fresko ›Das Martyrium des Hl. Andreas‹ (Abb. 10) in der Cappella di S. Andrea neben S. Gregorio Magno in Rom – ein Werk, das Poussin höher geschätzt hat als das gegenüberliegende Fresko von Guido Reni³⁴. In Domenichinos Werk ist die sich über den liegenden gemarterten Heiligen sich erhebende Architektur des Tempels die mächtigere Figur der Unterwerfung als der erhöht sitzende Diktator selbst, der sowohl die Marterung als auch die Anwendung von Gewalt gegen die herandrängenden Frauen aus der Ferne befiehlt. Gegenüber Domenichino wird bei Poussin allerdings die Metaphorik der Architektur schärfer, wie die Gewalt brutaler und das Leiden größer werden.

In Poussins zweiter Version von ›Der Raub der Sabinerinnen‹ (Abb. 11) von etwa 1635 dient die Architektur zunächst der Rekonstruktion des historischen Schauplatzes Rom. Die urtümliche Basilika scheint Poussins eigene archäologische Erfindung zu sein – jedenfalls läßt sie sich nicht mit einem stehenden Gebäude oder mit den von Poussin benützten Darstellungen der antiken Architektur in den Vitruv-Ausgaben und den Büchern von Palladio und Serlio in Verbindung bringen³⁵. Auf der linken Seite steht Romulus, der das vereinbarte Zeichen zum Raub der Sabinerinnen gibt, auf einem hohen Sockel zwischen zwei Säulen. Die Position des Romulus ist nicht unähnlich derjenigen, die ihm Pietro da Cortona in seiner Darstellung dieses Themas von etwa 1630 gegeben hat. Poussin hat allerdings gegenüber diesem Werk von Pietro da Cortona die Stellung des Romulus und die Wichtigkeit der erhöhten Säulen durch Isolierung verstärkt und die Säulen nicht nur zur Auszeichnung gebraucht, sondern zur Metapher der Gewalt gemacht, die in dem weiten Schauplatz von den Römern gegen die Sabiner und Sabinerinnen ausgeübt wird³⁶.

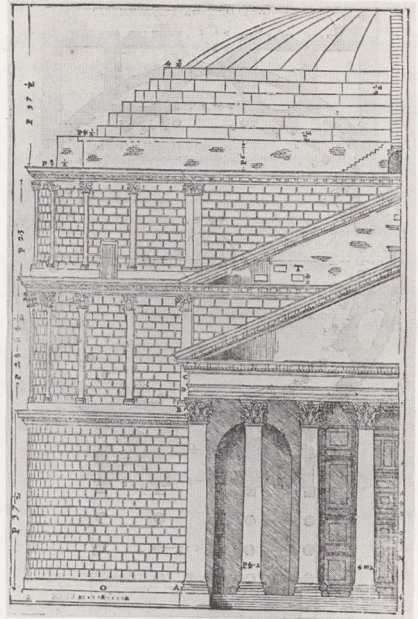
In Poussins Historienbildern mit architektonischem Schauplatz läßt sich eine noch weitergehendere und umfassendere Angleichung von Ereignis und Architektur aufzeigen. Poussin entwickelte in den dreißiger Jahren für die Historienbilder eine eigene Disposition der Gestalten, deren Hauptmerkmale die Divergenz der Bewegungen, die Bewegungsrichtung nach den Rändern des Bildes und die Entleerung der Bildmitte ist. Diese Disposition ist eine Umkehrung der Disposition der mythologischen Darstellungen, die ein Zentrum haben, das aktiviert wird durch Bewegungen, die auf die Mitte gerichtet sind³⁷. Der Gegensatz der beiden verschiedenen Arten der Disposition ist nicht von der Tradition vorgegeben, sondern er wird von Poussin entwickelt und gefestigt in den Gemälden der dreißiger Jahre. Faßbar ist die Disposition des Historienbildes schon im ›Bethlehemitischen



10 Domenichino, Das Martyrium des hl. Andreas, Fresko, 1605-08.
Rom, S. Gregorio, Cappella di S. Andrea



11 Poussin, Der Raub der Sabinerinnen, um 1635. New York, Metropolitan Museum



12
Palladio, Das Pantheon in Rom,
Aufriß der linken Hälfte, Holzschnitt aus:
«I Quattro Libri dell'Architettura»,
Venedig 1601, 4. Buch, S. 76



13 Poussin, Die Eroberung Jerusalems durch Titus, 1638. Wien, Kunsthistorisches Museum

Kinder mord«, deutlich ausgeführt ist sie im »Raub der Sabinerinnen«. Hier öffnet sich zwischen den nach allen Seiten sich versprengenden Kämpfenden und Euteilenden ein leerer Raum in der Bildmitte, der nur in der vordersten Schicht von der alten Frau mit den beiden Kindern besetzt ist. Diesem Vorgang der Aufteilung nach allen Seiten entspricht die Anordnung der Architekturteile, den auf die linke Seite gerückten Säulen des Romulus und der Hälfte der Basilika auf der rechten Seite.

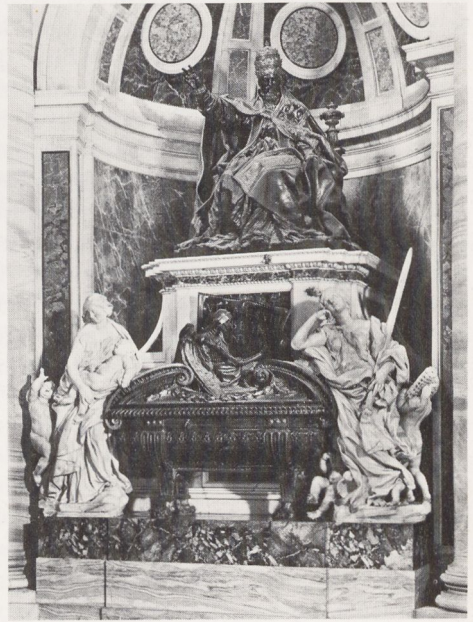
Im »Raub der Sabinerinnen« zielen die einzelnen Bewegungen über die ästhetisch geschlossene Fläche des Bildes hinaus, die Zerstreuung der Paare nach allen Seiten ist mit dem dargestellten Moment nicht angehalten, sondern sie setzt sich jenseits der Zeit und des Raumes des Bildes fort. Poussin stellt nicht nur einen historischen Frauenraub dar, sondern er begreift ihn als Anfang der Ausbreitung der Römer, d.h. er begreift die geschichtliche Dimension des Raubes. Daß die Aufteilung, die Partikularisation und Zerstreuung ein Bild des geschichtlichen Prozesses ist, ergibt sich einerseits aus dem bestimmten Gegensatz der Disposition des Historienbildes zur Disposition des mythologischen Bildes, andererseits aus der Reihe der Historienbilder, die diese Disposition entwickeln, und schließlich aus jenen Historienbildern, die ein Ende eines geschichtlichen Prozesses darstellen durch die unwiderfliche Zerstückung. Dieser Endpunkt eines geschichtlichen Prozesses ist dargestellt in der »Eroberung Jerusalems durch Titus« (Abb. 13) von 1638. Die Bewegungen der Gestalten gehen hier von beiden Seiten gegen das Zentrum und werden vor der aufgerissenen leeren Mitte angehalten. Im



14 Poussin, Landschaft mit dem Evangelisten Matthäus, 1638.
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

leeren Raum zwischen Titus und den gefangenen Juden liegen die verkürzte Gestalt eines toten Juden, abgeschlagene Köpfe und ein kopfloser Körper, vereinzelt Helme, Tücher und Bänder. Die in die Mitte gelegten zerstückten Leichenteile stellen das irreversible Ende eines geschichtlichen Prozesses dar. Die noch stehenden Säulen des Tempels von Jerusalem sind der Gegensatz zu den zerstückten Leibern; die Architektur sieht noch nicht so aus wie die Leichenteile, aber sie wird diesen ähnlich werden. Die Burg Antonia ist schon in Flammen aufgegangen und ist zur Hälfte schon Ruine, aus dem Eingang des Tempels züngeln Flammen, aus dem Dach des Tempels, unsichtbar im Bild, bezeichnet nur durch die Gestik des Titus und das Aufsteigen seines Pferdes, schlagen die Flammen³⁸. Dem Tempel, den Poussin hier nach zeitgenössischer Vorstellung aus der Vorhalle des Pantheon (Abb. 12) rekonstruiert, wird in den Leichenteilen metaphorisch sein Ende vorgezeichnet.

Ruinen sind die Trümmer, die der geendete Lauf der Geschichte dort zurückläßt, wo er in die Erde einschlägt. In den Ruinen zieht sich emblematisch der vergangene Lauf der Geschichte und der künftige Lauf eines weiteren Zyklus in eins zusammen. In den zerstückten, über die Erde verstreuten Ruinen endet Geschichte in Poussins zwei Landschaften mit den Evangelisten Matthäus und Johannes aus dem Anfang der vierziger Jahre³⁹. In der »Landschaft mit dem Evangelisten Matthäus« (Abb. 14) sitzt der Evangelist inmitten von Säulentrommeln und Bruchstücken von Gebälken in einer Tiberlandschaft, in deren Hintergrund die Stadt Rom, kenntlich an der



15 Guido Abbatini, Frontispiz zu »Aedes Barberinae ad Quirinali«, Rom 1642
 16 Bernini, Grabmal Urbans VIII. Barberini, 1628-47. Rom, St. Peter

Torre delle Milizie, als Ruine erscheint. Die Ausbreitung der menschlichen Sozietät, die in allen andern Landschaften Poussins sichergestellt ist, fehlt hier. Als Vereinzelte gleichen die Evangelisten sich den zersprengten Partikeln einstigen architektonischen Zusammenhangs an. Die ›Landschaft mit dem Evangelisten Matthäus‹ enthält eine Metapher auch künftiger Angleichung von Mensch und Ruine. Es ist der Mantel, der über den Quader geworfen ist. Bis ins einzelne des Faltenwurfs bildet er den entseelten Körper eines Menschen nach, der durch das Schwert umgekommen ist – eine Metapher der künftigen Todesart des Matthäus⁴⁰.

Matthäus ist Schreiber von Geschichte. Der engste Zusammenhang besteht zwischen ihm und der Gestalt der ›Clio‹ im Frontispiz von Guido Abbatini zu Girolamo Tetis Werk ›Aedes Barberinae ad Quirinali‹ von 1642 (Abb. 15)⁴¹. Die Ruinen antiker Architektur dienen in diesem Frontispiz nicht nur als Rahmen, in dem der neue Palazzo Barberini glanzvoll als Wiederherstellung vergangener Pracht erscheint. Die Muse der Geschichte, die auf einem Bruchstück sitzt und auf eine zerschlagene Tafel die Historie des neuen Gebäudes schreibt, feiert nicht nur das Neue, sondern überführt es durch die Schrift in die Geschichte und bezeugt, daß an deren Ende die Schrift und die Ruinen bleiben werden, die beide das Vergängliche bezeugen. Zur Verdeutlichung der Dialektik der Schrift muß hier der »conchetto in vero tutto stupendo«, die zuhöchst bewunderte Erfindung des schreibenden Todes von Bernini für das ›Grabmal von Urban VIII. Barberini‹ (Abb. 16) herangezogen werden – nicht zuletzt, weil er die gleichen Auftraggeber hatte wie Teti. Der geflügelte Tod ist hier damit beschäftigt, den Namen von Urban VIII., dessen Leben er geendigt hat, in das Buch der Päpste einzuschreiben, um zu bezeugen, wie Baldinucci ausführt, daß der Tote, der in der Statue wie lebendig erscheint, wirklich tot ist⁴². Das heißt, daß es nicht nur um »mors vitae testimonium« geht, wie Panofsky meinte, sondern auch um »scriptura mortis testimonium«⁴³.

Poussin erweitert die Dialektik der Schrift durch ihren Gegensatz zur Rede. Der Engel führt, wie bei Caravaggio und Domenichino, einen argumentierenden Diskurs als Inspirator und Korrektor der Schrift des Historienschreibers Matthäus. Sein Schreiben ist nicht die authentische Wiedergabe der tonlosen Rede des Engels, sondern ihr bleibendes Fragment, die Erinnerung, die zurückweist auf die Rede. Die Ruinen, die bleibenden Fragmente des Vergangenen, sind auch die Metaphern der Schrift als Fragment der Rede. Das Bild vergegenwärtigt die Entstehung der Schrift aus Erinnerung und Rede zwischen der Gestalt des lebendigen Matthäus und der Figur seines Todes⁴⁴.

6. *Modus der Architektur*

Im zweiten Kapitel des ersten Buches schreibt Vitruv unter dem »decor« für Minerva, Mars und Herkules die Errichtung dorischer Tempel vor, da es angemessen sei, »daß diesen Göttern wegen ihres mannhaften Wesens Tempel ohne Schmuck gebaut werden«. Dagegen seien für Venus, Flora, Proserpina und die Quellnymphen Tempel in korinthischem Stil zu bauen wegen des zarten Wesens dieser Götter. Und für die Götter Juno, Diana und Bacchus, die sich zwischen diesen halten, seien ionische Tempel zu errichten, weil sich dieser Stil sowohl von der Herbheit des dorischen wie von der Zierlichkeit des korinthischen fernhalte⁴⁵.

In seinem Brief über die ›Modi‹ geht Poussin von Zarlinos ›Istituzioni harmoniche‹ von 1589 aus und betrachtet vor allem die Wirkung, die »merueilleux effets« der Darstellung; Die Alten hätten bemerkt, führt Poussin aus, daß bestimmte Zusammenstellungen von Dingen bestimmte Passionen bei den Zuschauern hervorriefen und hätten diese Wirkungen den verschiedenen Zusammenstellungen als Eigenschaften zugeschrieben. Wie Poussins Brief zu werten sei, wie der Begriff des ›Modus‹ zu verstehen sei und ob die ›Modi‹ in den Bildern Poussins aufzufinden und zu bestimmen seien, waren und sind strittige Punkte. Ich möchte die Diskussion hier nicht aufnehmen, aber auch nicht die gängige Auffassung befördern, nach der ›Modus‹ als Anpassung der Darstellungsmittel an die Thematik zu verstehen sei, eine Auffassung, die auf einer unzulänglichen Lektüre von Poussins Schriften und den Kommentaren der Zeitgenossen und auf einer unzulänglichen Vorstellung vom Verhältnis von Thematik und Darstellung in den Werken beruht. ›Modus‹ müßte aufgefaßt werden als der bestimmte Ausdruck der ›passion‹ des zusammengesetzten Ganzen; er entsteht durch die Entwicklung und Entfaltung der Thematik in die verschiedenen Dinge und Teile, und durch die Vermittlung dieser Teile zum Ganzen. Ein Begriff, der synonym mit ›Modus‹ gebraucht wird, ist »expression générale«, und dieser Ausdruck des Ganzen wird in Analogie gedacht zum Ausdruck der ›passion‹ eines Einzelnen⁴⁶. Mit der Analogie läßt sich das Mißverständnis verhindern, ›Modus‹ sei die letzte und höchste Einheit eines Werkes.

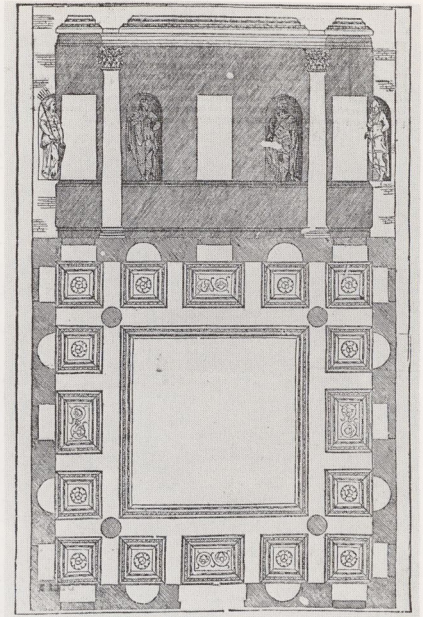
Auf den Ausdruck der Säulenordnungen geht Poussin in seinem Brief nicht ein. Ein eher flüchtiger Vergleich der Säulenordnungen mit den rhetorischen Figuren des Diskurses findet sich – m. W. in völliger Vereinzelung – in Perraults ›Parallèle des anciens et des modernes‹⁴⁷. In einigen Werken aber bezieht Poussin offensichtlich ›Modi‹ der Architektur für die Hervorbringung einer »expression générale« ein. Ausdruck der Architektur tritt dabei als ein weiteres Moment im Diskurs des Bildes neben die andern Funktionen der Architektur, neben die authentische Rekonstruktion des Schauplatzes, neben die Re-präsentation der Historie und die Metaphorik. Es handelt sich dabei nicht um einfache Parallelisierungen des Ausdrucks von dargestellten Ereignissen und des Ausdrucks der Architektur. Man muß sich von der Vorstellung befreien, die Architektur könne nur in einem Verhältnis der Entsprechung Ausdruck entfalten und die »expression générale« müsse notwendig eine einfache sein.



17 Poussin, Die Ehe (1. Serie der ›Sieben Sakramente‹). Grantham, Belvoir Castle



19 Poussin, Die Buße (2. Serie der ›Sieben Sakramente‹), 1647. Edinburgh, National Gallery



18

Palladio, Sala di Quattro Colonne,
Holzschnitt aus:
«I Quattro Libri dell'Architettura»,
Venedig 1601, 2. Buch, S. 37

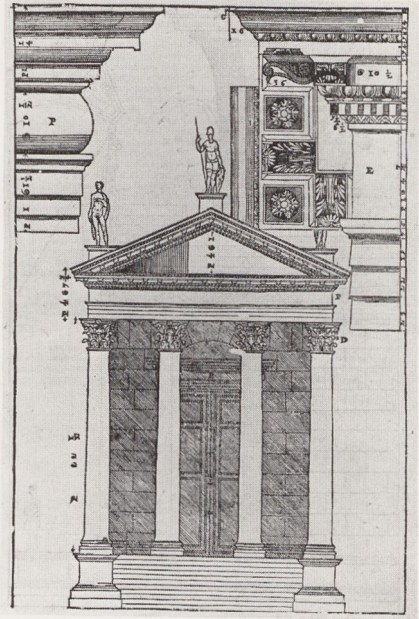
Die Wahl der korinthischen Ordnung für den Innenraum der ›Ehe‹ (Abb. 17) aus der ersten Serie der ›Sieben Sakramente‹ könnte zunächst die Auffassung nahelegen, die Architektur sollte im Sinne Vitruvs den Ausdruck des Lieblichen und Zierlichen hervorbringen und dem dargestellten Ereignis und dem individuellen Ausdruck der Gestalten entsprechen. Dieser Innenraum ist aber zuerst Rekonstruktion eines bestimmten antiken Innenraums und geschichtlicher Schauplatz des historischen Ereignisses der Eheschließung von Joseph und Maria. Poussin rekonstruiert den Raum mit Hilfe von Palladios Architekturbuch. Im zweiten Buch stellt Palladio die Grundriß- und Aufrißprojektion einer ›Sala di quattro colonne‹ vor (Abb. 18), eines antiken Tetrastils. Poussin folgt den Angaben Palladios bis in die Einzelheiten der Nischen, wahrt auch die Proportionen und läßt nur die mittlere Nische und die Statuen weg. Bestimmend für den Ausdruck der Architektur im Gemälde Poussins sind weniger die korinthischen Säulen als die außerordentliche Strenge und Kahlheit des Raumes, die gegenüber Palladios Vorlage noch gesteigert erscheint. Der Modus der Architektur entspricht nicht dem physiognomischen Ausdruck der Gestalten, die alle die Freude variieren, sondern sie setzt dem Ereignis einen unerbittlichen Ernst gegenüber.

Offen bleibt die Möglichkeit, daß in andern Bildern der beiden Serien der ›Sieben Sakramente‹ der Ausdruckswert der Architektur durchaus den von Vitruv vorgegebenen Zuordnungen entspricht. In der ›Buße‹ (Abb. 19) der zweiten Serie von 1647 dürfte die ionische Ordnung die von Vitruv angezeigte Mittelstellung haben zwischen der Herbheit des dorischen Stils und der Zierlichkeit des korinthischen und derart sowohl auf die Vergebung der Sünden wie auf die pharisäische Empörung antworten, ohne eine schlichte Entsprechung zum physiognomischen Ausdruck der Handelnden zu sein.



20 Poussin, Landschaft mit der Leiche Phokions, 1648. Oakly Park, Shropshire

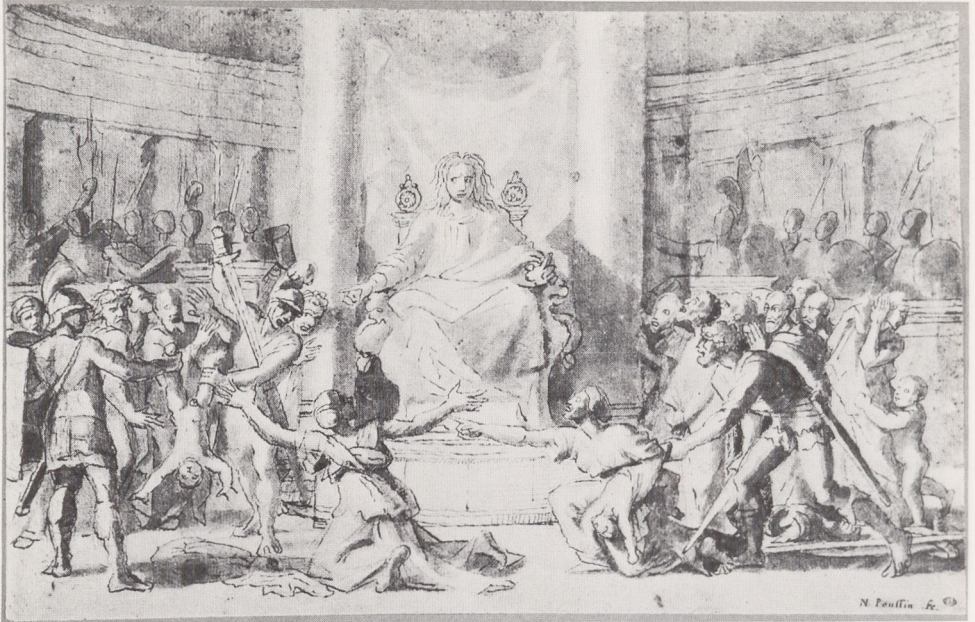
Daß die Architektur einen eigenen Ausdruckswert entwickeln kann und ihn andern Werten entgegensetzen kann, läßt sich an den beiden ›Landschaften mit Phokion‹ von 1648 zeigen. In der ›Landschaft mit der Leiche Phokions‹ (Abb. 20) ist die Stadt Athen unter anderem gebildet nach Palladios Darstellung der Vesta-Tempel und des Tempels von Pola (Abb. 21); in der ›Landschaft mit der Asche Phokions‹ bildet ein weiterer Tempel korinthischer Ordnung, für den Poussin Palladios Darstellung des Tempels bei Trevi benützt hat, die Mitte der Stadt Megara⁴⁸. In der ersten Landschaft bringt die Aufteilung von Licht und Schatten in der vierteiligen Stadt und den zierlichen Tempeln zusammen mit dem milden abendlichen Licht eine heitere Feierlichkeit hervor. Dabei entsprechen die Dispositionen von Architektur und Handlung einander. Denn die beiden korinthischen Tempel haben zwischen sich ein Grabmal, das der berühmten ›tomba di Nerone‹ ähnlich ist, wie die beiden Träger im Vordergrund die Leiche des ermordeten Generals zwischen sich haben. Der Kontrast der Architektur und ihres Lichtes zur traurigen Handlung wird durch diese Entsprechung ausgeführt. In der zweiten Landschaft wird der Tempel leuchtend im Licht der untergehenden Sonne; er wird Kontrast zu den schweren Schattenmassen der seitlichen Baumgruppen und des Berges, vor dem er steht, und in seinem Wert als Kontrast erhöht durch die zentrale Stellung im Bild; Kontrast des Ausdrucks wird er zur Handlung, die in der Mitte des Vordergrundes vor sich geht, das Einsammeln der Asche des von den Athenern zum Tode verurteilten, getöteten und vor Megara verbrannten Generals⁴⁹. Nun ist zwar die Heraushebung des Tempels als eines leuchtenden und die Bedeutung, die er im Bild erhält, anzugeben; ungewiß bleibt dabei, ob der Auszeichnung des Tempels ein Ausdruck zugeordnet werden kann. Poussins Zeitgenossen



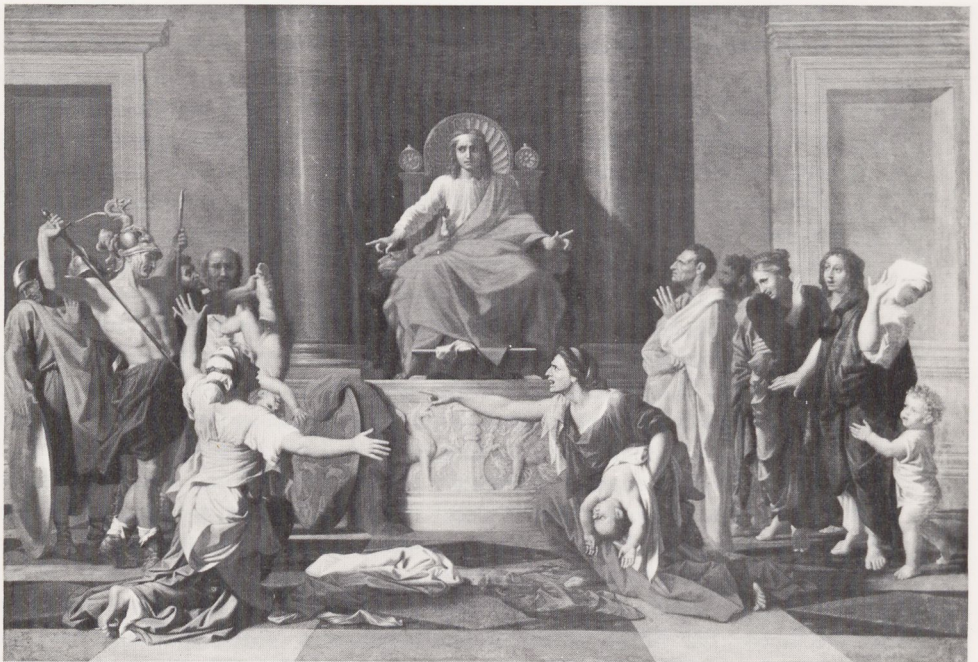
21
Palladio, Der Tempel von Pola,
Holzschnitt aus:
»I Quattro Libri dell'Architettura«,
Venedig 1601, 4. Buch, S. 109

lesen den Ausdruck in der Physiognomie der Gestalten und in der Verteilung von Licht und Schatten. Die Lektüre von Ausdruck im Charakter des Lichtes und der Farben geht am bestimmtesten aus den beiden »conférences« von Lebrun und Bourdon über die »Mannale« und »Die Heilung der Blinden von Jericho« hervor⁵⁰. Die Zuordnungen sind höchst einfach. Ein kühles, düsteres Licht, wie es die »Mannale« hat, wirkt melancholisch und traurig, ein helles, warmes Licht wie in der »Blindenheilung« wird als Ausdruck der Freude und Heiterkeit verstanden⁵¹. Nach diesem Schema könnte dem lichtvollen Tempel wie der lichten vierteiligen Stadt der Ausdruck von Heiterkeit, der Landschaft als dem Schauplatz einer traurigen Handlung der Ausdruck der Trauer zugeschrieben werden; dem so bestimmten Ausdruck des Tempels würde Vitruvs Charakterisierung der korinthischen Ordnung korrespondieren. Damit wäre der Kontrast von Licht, Schatten und Handlung übertragen in einen Gegensatz von Ausdruck. Dies hätte zur Konsequenz, daß die »expression générale« der Bilder nicht als einfacher Ausdruck aufgefaßt werden könnte, sondern als Dialektik zweier gegensätzlicher »passions«, als Umschlag von Trauer in Heiterkeit, oder als Ausdruck von Trauer, der Heiterkeit innewohnt.

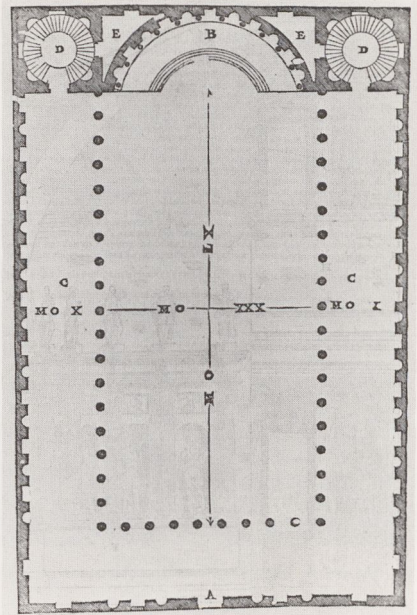
Diese Bestimmung einer Dialektik' des allgemeinen Ausdrucks hat ihre Unsicherheit in der Verknüpfung mit der konventionellen und simplen Zuordnung von Ausdruck von Licht und Schatten – nicht aber darin, daß sie die »expression générale« als Gegensatz von Trauer und Heiterkeit beschreibt. Die Möglichkeit der Darstellung des Umschlags von Glück in Trauer, auch des Umschlags von Elend in Freude hat Poussin in mehreren Werken ausgeführt, auch wurde dieser Umschlag durchaus von Zeitgenossen wie Lebrun und Bellori verstanden⁵².



22 Poussin, Das Urteil Salomons, lavierte Federzeichnung, 1648. Paris, Ecole des Beaux-Arts



24 Poussin, Das Urteil Salomons, 1648. Paris, Louvre



23
 Palladio, Grundriß einer römischen Basilika
 Holzschnitt aus:
 ›I Quattro Libri dell'Architettura‹,
 Venedig 1601, 3. Buch, S. 39

7. Architektur als Gegenbild

Als Darstellung des Schauplatzes entspricht die Architektur in den Gemälden Poussins dem Ort und der Zeit des historischen Ereignisses; sie fügt sich ein in die spezifische Disposition des Historienbildes, sie entwickelt aber einen eigenen ›Modus‹, der nicht schlicht den Ausdruck der Gestalten, Farben und Formen wiederholt, sondern eine eigene Stimme in der komplexen ›expression générale‹ ist. Noch bestimmter ist der Eigenwert der Architektur in den drei folgenden Werken.

In der Zeichnung für das ›Urteil Salomons‹ (Abb. 22) sitzt ein kolossaler Richter auf dem Thron vor einer Apsis, zu seinen Seiten vor ihm finden sich die streitenden Mütter, Soldaten und Leute des Hofes, hinter der Balustrade sind Soldaten aufgestellt. Blunt hat auf die Möglichkeit einer Beziehung dieser Zeichnung mit Callots Radierung ›Pilatus wäscht sich die Hände‹ aus der ›Grande Passion‹ hingewiesen⁵³. Diese Beziehung aufgrund der Ähnlichkeit beider Darstellungen läßt sich wahrscheinlicher machen, wenn man den Schauplatz in Poussins Zeichnung zugleich als Rekonstruktion des Gerichtsortes einer antiken Basilika begreift. Palladio stellt im dritten Buch den Grundriß einer antiken Basilika vor und erklärt sie als Ort des Gerichts und der wichtigen Geschäfte. Im Grundriß (Abb. 23) bezeichnet der Buchstabe B den ›luogo per il tribunale‹⁵⁴. Es scheint mir, daß diese Darstellung Palladios, die von der Beschreibung Vitruvs im wesentlichen nur darin abweicht, daß sie die Apsis nicht halbkreisförmig bildet, für Poussin Callots Radierung sanktioniert im Sinne archäologischer Richtigkeit und damit auch deren Wahl rechtfertigt. Von Bedeutung ist nun, daß Poussin im Gemälde von 1649 (Abb. 24) diese archäologische Basis des Tribunals in der antiken Basi-



25 Poussin, Der Tod der Saphira, zwischen 1650–55. Paris, Louvre

lika verläßt. Welche Funktion die Architektur im Gemälde übernimmt, kann nicht ohne eine Analyse der Erzählung eingesehen werden. Nach Blunts Auffassung ist das Ereignis fehlerhaft dargestellt, weil das tote Kind schon der lügnerschen Mutter in die Arme gelegt ist, während es doch im gezeigten Moment der Handlung zwischen den Frauen liegen müßte⁵⁵. Es ist kein Ausweis von Verständnis, Poussins Abweichungen vom Text und von der bildlichen Tradition als Fehler zu betrachten. Die Abweichungen weisen vielmehr deutlich darauf, daß es Poussin nicht um die Erzählung eines Moments des Ereignisses geht, sondern um die Konfrontation des empörenden ersten Urteils Salomons, das auf die Teilung des lebenden Kindes lautet – und das als *falsches* Urteil ausgelegt wird sowohl durch die entsetzten Reaktionen der Hofleute und Mütter wie durch die Zuordnung des toten Kindes zur lügnerschen Mutter, des lebenden zur wahrhaften Mutter –, mit der Allegorie des gerechten, auf der Erkenntnis der Wahrheit beruhenden Richtens. Das Bild dieses Richtens als Bild des gerechten Abwägens entwirft die Architektur in der genauen Symmetrie der Formen und der Farben. Sie stellt zugleich die Aufhebung des falschen Urteils durch das richtige als das begriffene Ende des Ereignisses dar. Vergleicht man Gemälde und Zeichnung, so dürfte evident sein, daß Poussin hier die Rekonstruktion des antiken Tribunals aufgegeben hat zugunsten der Bildung der Allegorie des gerechten Urteils durch die Architektur.

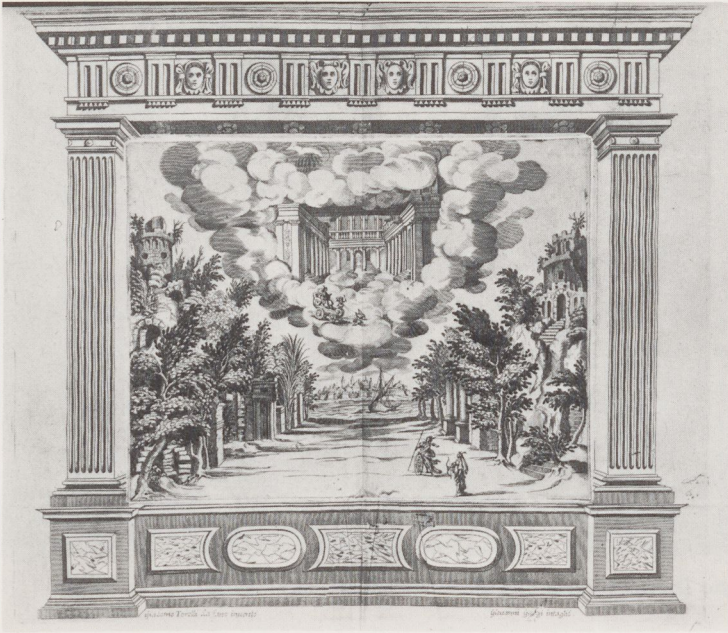
Ein architektonisches Gegenbild zum Ereignis entwirft Poussin im ›Tod der Saphira‹ (Abb. 25). Das Ereignis ist ein Teil der Geschichte von Ananias und Saphira, die versucht hatten, Petrus zu betrügen und dafür mit dem augenblicklichen Tod bestraft wurden (Apg. 5, 1–11). Poussin tritt mit seiner Darstellung offensichtlich in Gegensatz zu Raffaels Teppich ›Der Tod des Ananias‹, wo die Gruppe der Apostel erhöht im Zentrum steht, Petrus die Strafe des Himmels beschwört und die Wirkung der Bestrafung sich im



26 Giacomo Torelli, Bühnenbild für ›Andromède‹, Akt I. Paris 1650

schmalen vorderen Streifen zeigt. Poussin nimmt den Aposteln die Legitimation, die sie bei Raffael durch die zentrale Stellung haben, indem er sie als eine der Parteien der andern auf schmaler Bühne gegenüberstellt. Dem engen Raum des Vordergrundes ist ein weiträumiger Prospekt angeschlossen, und zwar so geschickt und versteckt, daß bisher nicht bemerkt wurde, daß die beiden Räume nicht die gleichen Grundlinien und Proportionen haben. Sie haben auch verschiedene Herkunft. Entspricht der vordere Raum der Enge einer Renaissance-Bühne, entwirft sich dagegen der hintere Raum als barocker Bühnen-Prospekt, wie er etwa gleichzeitig bei Torelli vorkommt (Abb. 26). Als Gegenbild wird der Raum weiter dadurch definiert, daß der strafenden Hand des Petrus, die ihr unmittelbares Ziel in Saphira hat, in der Tiefe des Prospektes ein zweites Ziel zugewiesen wird in der kleinen Szene am Rand des Bassins, in der ein alter Mann einer Frau mit einem Kind ein Almosen gibt. Dieser Mann ist die genaue Umkehrung des Petrus, wie es die Umkehrung der Farben der Bekleidung – Petrus trägt Gelb auf Blau, der Mann Blau auf Gelb – deutlich machen. In der Tiefe des Prospektes und als sein Abschluß erscheint als Bekräftigung des Gegenbildes zur Bestrafung ein Motiv des Wunderbaren aus der barocken Oper. Die doppeltürmige Burg wird in Poussins Gemälde durch die Annäherung der Felsen und des Gesteins an die Wolken eine Erscheinung, die den Erscheinungen der Götterschlösser im Himmel in Giacomo Torellis Bühnenbildern für ›Bellero-fonte‹ (Abb. 27) von 1642 und ›La Venere Gelosa‹ von 1643 ähnlich ist⁵⁶.

Der Gegensatz zwischen der engen Vorderbühne und dem weiten Prospekt ist verknüpft mit dem Gegensatz von Verurteilung und unerbittlicher Strafe einerseits und dem Erscheinen eines Ortes der Barmherzigkeit anderseits. Gegeneinandergestellt sind ferner die divergierende Disposition des historischen Ereignisses und die in der Mitte der perspektivischen Konstruktion erscheinende Umkehrung von Verurteilung und Strafe. Das histo-



27 Giacomo Torelli, Bühnenbild für ›Bellerophon‹, Akt II, 3, Venedig 1642

rische Ereignis der Bestrafung der Saphira wird im Bild selbst durch den mehrfach ausgeführten Gegensatz zwischen vorn und hinten auf seine höhere, post-historische Gerechtigkeit befragt. Am kritischen Diskurs, der im ›Tod der Saphira‹ vor allem durch die Architektur vorgetragen wird, sind ebenso Poussins Darstellung der Aufhebung des falschen Urteils durch das wahre im ›Urteil Salomons‹ beteiligt wie ›Die Heilung des Lahmen durch die Heiligen Petrus und Johannes‹ (Abb. 28).

Für die Architektur dieses Gemäldes ist die unmittelbare Quelle, die bisher nicht bekannt war, Marcantonio Raimondis Stich nach Raffael ›Christus lehrt am Eingang des Tempels‹ (Abb. 29). Poussin stellt in seinem Gemälde durch Umkehrung der Anordnung der Architektur die Ansicht wieder her, die Raffaels Vorlage für den Stich gehabt haben muß, behält aber die Beleuchtung von links bei. Dadurch kommt die hintere Säule völlig in den Schatten zu liegen und verliert jede Andeutung von Körperlichkeit. Ferner behält Poussin zwar die Untersicht bei, legt aber die Augenlinie nicht in die Mitte der Treppe, sondern auf die Höhe der Säulenbasis, und schließlich legt er vor die Treppe einen horizontalen Streifen, zeigt also anders als Raimondi die Treppe vollständig. Durch Poussins Anordnung der architektonischen Elemente und der Beleuchtung wird im Bild die Dimension der Tiefe zunächst angelegt, dann aufgehoben. Die Distanz zwischen der ersten Säule, die noch Körper ist, und der zweiten Säule, die nur mehr als flächige Schattenbahn erscheint, ist nicht mehr räumlich, sondern ein Abstand in der Fläche, ein schmaler Lichtstreifen zwischen den Säulen. Bei der Treppe verschwinden von unten nach oben die Tiefenangaben der Stufen. Den



28 Poussin, Die Heilung des Lahmen durch die Heiligen Petrus und Johannes, 1655.
New York, Metropolitan Museum



29 Raffael, Christus lehrt am Eingang des Tempels, Kupferstich
von Marcantonio Raimondi. Wien, Albertina, B. 45



30 Poussin, Die Jugend des Bacchus, um 1630. London, Nat. Gallery

Übergang von einer Bewegung, die in die Tiefe führt, zu einer Bewegung von unten nach oben und umgekehrt führen insgesamt die Gestalten aus, die auf der Treppe hinauf- und hinuntersteigen – die Ausprägung der Umwandlung der Bewegungsrichtung ist das Motiv der Kreuzung des Aufsteigenden und des Absteigenden in derselben Ebene. Mit diesen Motiven der Bewegung, mit dem Verschwinden der räumlichen Dimension in den Treppenstufen, mit dem Nebeneinanderstellen der Säulen wird die Dimension vorn-hinten im Bild selbst in aller Deutlichkeit aufgehoben durch die Dimension oben-unten. Im Bereich des Oben wird der Raum aufgehoben durch die Fläche. In der Mitte zwischen der zweiten Säule und dem dunklen Gebäude bilden Himmel und Gebäude ohne Tiefe lichtvolle Flächen. Sie umgrenzen die beiden Apostel, die mit ihren Haltungen und Gebärden die Verbindung von oben und unten und das Herabkommen der Gnade von oben nach unten zum Lahmen darstellen.

Von Poussins eigentlichen Historienbildern unterscheiden sich die drei angeführten Gemälde dadurch, daß sie die spezifische Disposition der Historie aufnehmen und zu ihr eine Umwandlung und Aufhebung entwickeln. Das Merkmal der Umwandlung ist die Wiederbesetzung der Mitte des Bildes. In den ersten beiden Fällen ist es die Architektur, die auf die Mitte bezogen ist oder in der Mitte ein eigentliches Gegenbild zum Ereignis entwirft. Im dritten Fall sind die Bewegungen der Gestalten auf die Mitte bezogen, in der die Heilung sich ereignet, während die Architektur angelegt zu sein scheint wie in einem Historienbild. Sie scheint auch wie in einem Historienbild dem Ereignis den örtlich und zeitlich bestimmten Schauplatz zu geben. Mit der Umwandlung der Bewegungen und der Verwandlung von Raum in Fläche vermindern sich die Eigenschaften der Architektur, den Raum für das Ereignis zu beschreiben und seinen historischen Index anzugeben, d. h. die Funktion der Beschreibung von Schauplatz zu übernehmen.



31 Poussin, Die Treppenmadonna, Replik oder Kopie. Washington, Nat. Gallery

Die Architektur in der ›Heilung des Lahmen durch die Heiligen Petrus und Johannes‹ erfährt die Umwandlung vom Schauplatz in den Ort, an dem Oben und Unten zusammentreffen und ineinander übergehen.

8. Architektur als Ort

Poussins Bilder schaffen untereinander Zusammenhänge. Die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes‹ nimmt das Petrusbild vom ›Tod der Saphira‹ auf und korrigiert es; in einem gewissen Sinn bestimmt es sich als Gegensatz zum ›Raub der Sabinerinnen‹ und allgemeiner als Gegensatz zu einem Historienbild. Im ›Urteil Salomons‹ entwickelt Poussin dialektisch die Vorstellung des gerechten Urteils im Gegensatz zum falschen; von diesem Bild aus erscheint die Verurteilung der Saphira nicht als Akt von Gerechtigkeit. Wesentliche Grundlage für den Diskurs der Bilder untereinander ist die Entwicklung und Ausbildung von verschiedenen Arten der Disposition, von gattungsspezifischen Schemata der Anordnung von Gestalten, Architektur und Natur im Bild. Diese Schemata ermöglichen Abwandlungen, Kombinationen, Entgegensetzungen und Aufhebungen. In Zusammenhängen steht auch die Reihe der ›Heiligen Familien‹, die zwischen 1648 und 1658 entstanden sind. Diese Gemälde vereinigen Dispositionen und Elemente, die in Poussins Werk bis 1648 getrennt entwickelt und definiert worden sind.

Die Disposition einer Gruppe zu einem Dreieck hat Poussin in seinen frühen Darstellungen der ›Jugend des Bacchus‹ (Abb. 30) ausgeführt und ihnen vorbehalten. Diese Anordnung taucht erst wieder auf in der ›Treppenmadonna‹ von 1648 (Abb. 31). Die ›Jugend des Bacchus‹ zeigt den Aufenthalt des Gottes bei den Nymphen von Nysa als ereignisloses Dasein in

der Natur. Der feuchte und schattige Ort und die Disposition der Gruppe zu einem Dreieck sind Entfaltung des Wesens des Bacchus. Blaise de Vigenère verzeichnet in seinem Kommentar zur Ausgabe der ›Images ou Tableaux de platte Peinture de Philostrate‹, nachdem er die Vielnamigkeit und Vielgestaltigkeit des Bacchus dargelegt hat, die Repräsentation dieses Gottes durch ein Dreieck: »Et qui plus est, on le represente par vn triangle; la plus haute & excellente marque ou symbole de toutes celles qu'on attribüë à la Diunité«⁵⁷. Vigenère gibt keine Quelle seines Wissens an, kein anderes mythologisches Werk des 16. und 17. Jahrhunderts scheint von dieser Darstellung des Bacchus zu wissen, und Poussin scheint der einzige zu sein, der es in der Darstellung des Bacchus realisiert.

Die Wiederholung der Disposition der Gruppe zu einem Dreieck steht – nach den erhaltenen Zeichnungen zu urteilen – am Ursprung der ›Treppenmadonna«⁵⁸. Das Problem, das Poussin in weiteren Zeichnungen erforscht und im Gemälde löst, ist die Verbindung dieser Disposition mit Architektur. In einer zweiten Zeichnung wiederholen Architekturteile die Anordnung der Gruppe, in der vierten (Abb. 32) finden sich oben und rechts Andeutungen zur Konstruktion eines kastenförmigen Raumes mit einer Säulenreihe. Das wird verworfen und ersetzt durch drei Treppen, von denen nur mehr eine ins Gemälde aufgenommen worden ist. Die kurze Erwägung und Verwerfung des Innenraums und die Konzeption einer offenen Architektur scheint mir auch eine Erprobung der Zusammenhänge zu sein. Ein kastenförmiger Raum in zentralperspektivischer Ansicht hätte die ›Heilige Familie‹ in die Reihe der ›Sieben Sakramente‹ gebracht – also in die Reihe jener Bilder, die ein historisches Ereignis als Geschehen von Heil begreifen und in der Darstellung die Disposition der Historienbilder umkehren. Die Wahl der offenen und zerteilten Architektur im Sinn der Disposition des Historienbildes stellt dagegen den Zusammenhang mit dem Geschichtlichen ebenso her wie der Bau der Gruppe zu einem Dreieck den Zusammenhang mit der Disposition der mythologischen Bilder schafft. Im Gemälde selbst findet keine statische Entgegensetzung von Mythos und Geschichte statt, sondern die Aufhebung beider und die Erscheinung eines neuen. Nun läßt sich in einem Bild eine Entgegensetzung zweier Dispositionen relativ leicht ausmachen, schlecht läßt sich aber eine Behauptung validieren, im Bild würde ein Vorgang wie eine Aufhebung stattfinden. Aufhebung würde implizieren, daß die zwei verschiedenen Dispositionen als solche kenntlich dargestellt sein sollten, daß sie ferner einander gegenseitig negieren müßten und schließlich ein neues Produkt entstehen sollte. Die ›Aufhebung‹ soll deshalb detailliert erörtert werden.

Die Disposition Architektur–Historie wird dadurch aufgehoben, daß die Architektur keinen Schauplatz bildet. Dies zunächst einfach deshalb, weil kein Ereignis im Sinn eines geschichtlichen Ereignisses (z. B. ›Ruhe auf der Flucht‹) stattfindet. Die Disposition Mythos wird dadurch aufgehoben, daß sie von ihrem Ort, der Natur oder der Erde, an einen Ort versetzt ist, der durch Architektur gebildet wird in der Disposition der Historie. Sie wird ferner dadurch aufgehoben, daß sie von der Erde in die Höhe gehoben ist. Dies ist – gegen allen Anschein – nicht trivial. Gruppe und Architektur erscheinen in Untersicht. Bis dahin hatte Poussin mit Ausnahme seines



32 Poussin, Die Treppenmadonna, lavierte Federzeichnung. Paris, Louvre

Deckengemäldes für den Louvre keine Darstellung in Untersicht gemacht und ein einziges Gemälde mit tief liegender Augenlinie. Die Zeichnungen sprechen eher gegen die Vermutung, es könnte sich bei der Untersicht in der ›Treppenmadonna‹ um einen Wunsch des Auftraggebers Hennequin de Fresne handeln oder die Untersicht wäre von einem vorgesehenen Standort für das Bild bedingt. Auch wenn das eine oder andere der Fall wäre, würde dies nur eine Erklärung, nicht aber eine Interpretation der Architekturdarstellung geben. Die Grenzlinie von unten und oben ist im Bild deutlich ausgeführt als durchgehende Standlinie und zugleich artikuliert als Grenze zweier verschiedener Realitäten, einer greifbaren und einer nur sichtbaren. Die Disposition Mythos wird schließlich dadurch aufgehoben, daß sie von heiligen Gestalten gebildet wird. Die Disposition Architektur-Geschichte wird aufgehoben durch die Aufnahme der Natur und des Elementes Wasser in die Architektur.

Beide Dispositionen werden dadurch aufgehoben, daß die Heilige Familie in der verwandelten Disposition des Mythos erscheint in der transformierten Architektur als an dem Ort, den sie als ihren eigenen in Besitz hat. Sie ist nicht auf einem Schauplatz und wird nicht in einem auf ein Ereignis folgenden Nachher wieder weggehen müssen, sondern sie ist hier an ihrem Ort wie Bacchus bei den Nymphen von Nysa an seinem Ort und in seinem Reich ist. Die Bekräftigung dafür ist in der ›Treppenmadonna‹ – analog zur ›Heiligen Familie im Tempel‹ (Abb. 8) – die Ausstattung Josephs zum Architekten mit Zirkel und Meßlatte.

Das Neue ist die Versöhnung von Geschichte und Mythos durch die Wiederkehr der Heiligen Familie am Ende der Geschichte an ihrem Ort. Die ins Bild aufgenommenen Zeichen – der von Johannes gereichte Apfel als

Überwindung des Sündenfalls, die Maria mit dem Fuß auf der Vase als neue Eva-Pandora, Elisabeth als Sibylla Tiburtina Raffaels, die »scala coelestis« – erhalten darin ihre volle Kraft, daß sie nicht auf eine künftige Erlösung deuten, sondern die gegenwärtige und vollzogene Versöhnung als Errettung bekräftigen⁵⁹. Der eigentliche Ort dieser Erscheinung der Wiederkehr und der vollbrachten Versöhnung ist das Bild. Sehr genau ist unterschieden zwischen einer untern Zone, in der die Gegenstände plastisch als Realität erscheinen, und der obern Zone, in der die Gestalten und die Architektur ihre ganze Gegenwart in den Farben und den lichten und schattigen Flächen haben.

Poussins »Heilige Familien«, die nach der »Treppenmadonna« entstehen, variieren die Disposition der Gruppe unter Beibehaltung der Mitte und die Versöhnung von Natur und Architektur. Die Heilige Familie läßt sich in der Welt nieder, umgeben von Wasser und Architekturteilen, die keine Ruinen sind; sie geht auch nach Ägypten in der »Heiligen Familie in Ägypten« (Abb. 33) und läßt sich vor dem Tempel des Serapis-Apis-Osiris nieder und macht sich Ägyptisch-Mythisches zu eigen, indem sie Wasser und Datteln von den Einwohnern empfängt und ißt und trinkt. In eins gebracht sind in diesem Bild, das die Reihe der Heiligen Familien beschließt, Architektur als genaue Beschreibung des Schauplatzes und als endlicher Ort, der als solcher ein Gegenbild ist zur Architektur des »Bethlehemitischen Kindermords« (Abb. 9); in eins gebracht sind der Ort von Geschichte und der Ort des Mythos; das geschichtliche Ereignis des Aufenthalts der Heiligen Familie in Ägypten ist gefunden in der Handlung eines mythologischen Bildes, dem Essen und Trinken im Verein mit Tieren⁶⁰.



33 Poussin, Die Hl. Familie in Ägypten, 1658, Stich von Jean Dughet.
Düsseldorf, Kunstmuseum

Es ist selbstverständlich, daß für die vorliegende Arbeit die drei jüngsten Kataloge von Poussins Gemälden und der Katalog der Zeichnungen benützt wurden: Anthony Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London 1966; Jacques Thuillier, *L'opera completa di Poussin*, Mailand 1974; Doris Wild, *Nicolas Poussin, Bd. II: Katalog der Werke*, Zürich 1980; Walter Friedländer, *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné (Studies of the Warburg Institute, Vol. 5), 5 Bde.*, London 1939-1974. Da die besprochenen Werke in den genannten Katalogen leicht aufzufinden sind, wurde darauf verzichtet, jeweils einzeln auf die Katalognummern hinzuweisen.

- (1) Vitruv, *De Architectura libri decem – Zehn Bücher über Architektur*, ed. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1976, S. 22 ff.
- (2) Vitruv, *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio. Tradotti & commentati da Mons. Barbaro*, Venedig 1556, S. 8.
- (3) Vitruv, *De Architectura* (s. Anm. 1), S. 22 f. und Anm. 6, S. 533 f.
- (4) Vitruv, *Architettura* (s. Anm. 2), S. 8 f.
- (5) Vitruv, *Architettura* (s. Anm. 2), S. 8.
- (6) Jacques Thuillier, *Les 'Observations sur la peinture' de Charles-Alphonse Du Fresnoy*. Walter Friedländer zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe, Berlin 1965, S. 199.
- (7) André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Trévoux 1725, Bd. I, S. 36 f.*; Leon Battista Alberti, *De Pictura – Della Pittura. Opere Volgari*, ed. C. Grayson, Bari 1973, Bd. 3, S. 92 ff., 104 f.
- (8) Elizabeth Cropper, *Bound Theory and Blind Practice: Pietro Testa's Notes on Painting and the 'Liceo della Pittura'*, *JWCI*, 34, 1971, S. 265 f. und Anm. 15.
- (9) Matthias Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen, (Diss.)*, Köln 1957; ders., *Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets 'Allégorie réelle' und der Tradition*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 4, 1962, S. 150-185.
- (10) Félibien, *Entretiens* (s. Anm. 7), Bd. I, S. 36 ff.
- (11) Félibien, *Entretiens* (s. Anm. 7), Bd. IV, S. 298-330.
- (12) Leon Battista Alberti, *De Pictura – Della Pittura* (s. Anm. 7), S. 96 f. (Buch III, 56).
- (13) Platon, *Phaidros*, X 274 D-276 B; Vitruv, *Architettura* (s. Anm. 2), S. 13; zu Testas Erwähnung der Stelle vgl. Cropper, *Bound Theory* (s. Anm. 8), S. 265, Anm. 15.
- (14) Vgl. z. B. das Gedicht 'Eco' von Giovanni Battista Marino, *La Galeria*, wiederabgedruckt bei G. Ferrero (ed.), *Marino e i Marinisti*, Mailand-Neapel 1954, S. 574; für den weiteren Zusammenhang verweise ich auf meinen Aufsatz: *Poussins 'Narziß und Echo' im Louvre: Die Konstruktion von Thematik und Darstellung aus den Quellen*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 42, 1979, S. 31-47; für weitere literarische Erzeugnisse sei verwiesen auf Marianne Albrecht-Bott, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studie zur Beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinis 'Galleria'* (Mainzer Romanistische Arbeiten, Bd. XI), Wiesbaden 1976.
- (15) Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci, nuovamente dato in Luce colla Vita dell'istesso autore, scritta da Raffaello du Fresne*. Si sono giunti i tre libri della Pittura, ed il trattato della Statua di Leon Battista Alberti, colla Vita del medesimo, Paris 1651, S. 10; ders., *Das Buch von der Malerei*, ed. Heinr. Ludwig, Wien 1882, Bd. I, S. 128, Nr. 180 (bzw. 227).
- (16) Charles-Alphonse Du Fresnoy, *L'Art de Peinture, traduit en françois, enrichy de Remarques, reven, corrigé & augmenté*, Paris 1684, S. 22 f., 153.
- (17) Charles Lebrun, *Conférence tenue dans l'Académie Royale le Samedi 5. jour de Novembre 1667*, in: Félibien, *Entretiens* (s. Anm. 7), Bd. V, S. 400-428.
- (18) Nicolas Poussin, *Correspondance*, ed. Ch. Jouanny (Archive de l'Art français, N. P. t. 5), Paris 1911, Nachdruck Paris 1968, S. 21. Dieser Brief richtet sich an Paul Fréart de Chantelou, den Auftraggeber des Bildes. Vgl. dazu das Fragment eines Briefes von Poussin an Jacques Stella über dasselbe Bild in: *Correspondance*, S. 4 f.

- (19) Der Ausspruch ist überliefert durch Félibiens Tagebuch seines Aufenthaltes in Rom 1647-1649; abgedruckt bei Jacques Thuillier, Pour un ›Corpus Pussinianum‹, in: Actes du Colloque International Nicolas Poussin, ed. A. Chastel, Paris 1960, Bd. II, S. 80.
- (20) Gian Paolo Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura, in: ders., Scritti sulle arti, ed. R.P. Ciardi, Bd. I, Florenz 1973, S. 294-298.
- (21) Giovanni Battista Armenini, De' veri precetti della pittura libri III, in: Paola Barocchi (ed.), Scritti d'arte del cinquecento, Bd. III, Mailand-Neapel 1977, S. 2530 ff.
- (22) Du Fresnoy, Observations (s. Anm. 6), S. 199 f.
- (23) Anthony Blunt, Nicolas Poussin (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1958), London-New York 1967, Bd. I, S. 94 f.
- (24) Christian Huelsen, Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri, München 1921, S. 152, Nr. 47; Sebastiano Serlio, Cinque Libri d'Architettura, Venedig 1551; vgl. auch meinen Kongreßbeitrag: Three problems on the relationship between scenography, theatre and some works by Nicolas Poussin, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bd. 5 (im Druck).
- (25) Blunt, Poussin (s. Anm. 23), S. 94.
- (26) Vitruv, De Architectura (s. Anm. 1), lib. quintus, VII, S. 232 ff.; Serlio, Architettura (s. Anm. 24), 2. Buch, S. 27 ff.; vgl. Robert Klein und Henri Zerner, Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne, in: Le Lieu théâtral à la Renaissance, Paris 1964, S. 49-60, und in: Robert Klein, La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne, Paris 1970, S. 294-309.
- (27) John L. Austin, How to do things with words (The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955), Cambridge, Mass., 2¹⁹⁷⁵; dt., Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words), bearbeitet von Eike von Savigny, Stuttgart 1975; John R. Searle, Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge 1969; ders., Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge 1979; vgl. dazu Paul Ricœur, Der Text als Modell: hermeneutisches Verstehen, in: H.-G. Gadamer u. G. Boehm (ed.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt/M. 1978, S. 83-117; Manfred Frank, Die Entropie der Sprache. Überlegungen zur Debatte Searle-Derrida, in: ders., Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur neuesten französischen Hermeneutik und Texttheorie, Frankfurt/M. 1980, S. 141-210; und das Resümee meines Mainzer Vortrages in: Kunstchronik, 34, 1981, S. 16 f.
- (28) Zu den Ruinen vgl. Roland Mortier, La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo, Genf 1974.
- (29) Vgl. dazu die Zeichnung in Windsor; Friedländer, The Drawings of Nicolas Poussin, Bd. I, S. 24 f., Nr. 43; die Autorschaft von Poussin ist nicht unbestritten, vgl. zuletzt Wild, Poussin, Bd. II, S. 289, Nr. R 52. Zu der von Friedländer bemerkten Umformung der Venusstatue vgl. die weitere Literatur bei Konrad Hoffmann, Poussins ›Treppenmadonna‹, Kritische Berichte, 7, 1979, Heft 4/5, S. 31 f.
- (30) Poussin, Correspondance (s. Anm. 18), S. 122.
- (31) Vgl. auch die Darstellung Josephs in der ›Treppenmadonna‹ und dazu die Ausführungen von Georg Kauffmann, Poussin-Studien, Berlin 1960, S. 50 ff.
- (32) Für die Bestimmung der Metapher als Produkt eines semantischen Prozesses, die ich von der Sprache auf das Visuelle zu übertragen versuche, vgl. Paul Ricœur, La métaphore vive, Paris 1975. Ich habe diese Übertragung schon fruchtbar zu machen versucht in meinem Aufsatz: ›Lot und seine Töchter‹ im Louvre. Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts, in: Städel-Jahrbuch, Bd. 8, 1981, S. 159-185.
- (33) Unter anderem haben die Ikonographie und die Ikonologie, soweit sie sich zu abstrakten Disziplinen selbstständig haben, diese Ansicht befördert. Zur Kritik und zur Entwicklung eines anderen Ansatzes vgl. Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Gadamer-Boehm, Die Hermeneutik (siehe Anm. 27), S. 444-471; und meinen Aufsatz: Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik, in: Ekke-

- hard Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme* (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), Köln 1979, 460-484.
- (34) Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (1672), ed. E. Borea, Turin 1976, S. 427 und S. 318 ff.
- (35) Eine erste Studie zum Zusammenhang von Poussin mit Palladio hat Blunt, Poussin (s. Anm. 23), S. 235-241, vorgelegt. Für die beiden Versionen des »Raubes der Sabinerinnen« geht daraus nichts hervor. In der Version, die heute im Louvre ist, hat Poussin sich für die Darstellung des Tempels auf Palladios Darstellung »Dell'ordine toscano« gestützt, vgl. Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570, lib. 1, S. 17.
- (36) Für eine ausführliche Gegenüberstellung der Darstellungen von Poussin und Pietro da Cortona verweise ich auf mein Buch: *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, (Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1981), Zürich-München 1982, S. 77 f.
- (37) Für eine Analyse der verschiedenen Arten der Disposition verweise ich auf mein Buch: *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin* (s. Anm. 36), Kapitel 5.
- (38) Zu Poussins zwei Fassungen der Eroberung Jerusalems durch Titus nach Flavius, *Bellum iudaicum*, vgl. Wild, Poussin, Bd. II, Kat. Nr. 10, 84. Die erste Fassung von 1626 ist verschollen. In beiden Versionen scheint Poussin die Vorhalle des Pantheons in den Tempel von Jerusalem zu transformieren.
- (39) Die Datierungen der beiden Landschaften mit den Evangelisten, die lange Zeit fraglich waren, sind jetzt sichergestellt durch Dokumente: Liliana Barroero, *Nuove acquisizioni per la cronologia di Poussin*, *Bolletino d'Arte*, 64.4, 1979, S. 69-74.
- (40) Die Behauptung läßt sich wagen, auch wenn Matthäus erstochen worden ist – und darüber kein Zweifel bestand, wie es Caravaggio in S. Luigi dei Francesi darstellte – und nicht enthauptet, wie es der Mantel glauben macht.
- (41) Zur Publikation von Girolamo Teti vgl. Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963, S. 56 f.; *Gods and Heroes. Baroque Images of Antiquity*. Ausstellungskatalog New York 1968-1969, Nr. 66.
- (42) Filippo Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, Scultore, Architetto e Pittore*, Florenz 1682, S. 16 f.
- (43) Erwin Panofsky, *Mors Vitae Testimonium. The positive Aspect of Death in Renaissance and Baroque Iconography*, in: *Studien zur toskanischen Kunst*. Festschrift für L.H. Heydenreich, München 1964, S. 221-236.
- (44) Mit Poussins Darstellung des Matthäus wären einerseits Caravaggios beide Versionen für die Cappella Contarini in S. Luigi dei Francesi zu vergleichen und auch Domenichinos Darstellung des Matthäus in München, Alte Pinakothek.
- (45) Vitruv, *Architectura* (s. Anm. 1), S. 38 ff., und *Architettura* (s. Anm. 2), S. 25; vgl. Palladio, *Architettura* (s. Anm. 35), lib. IV, S. 6 f.
- (46) Poussin, *Correspondance* (s. Anm. 18), S. 372 ff.; für eine Diskussion der verschiedenen Auffassungen verweise ich auf mein Buch: *Dialektik der Malerei* (s. Anm. 36), Kapitel 3.
- (47) Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, t. 1, *Second Dialogue*, Paris 1688, S. 128 ff.
- (48) Blunt, Poussin (s. Anm. 23), S. 236.
- (49) Blunt, Poussin (s. Anm. 23), S. 165 ff.
- (50) Lebrun, *Conférence* (s. Anm. 17); Sébastien Bourdon, *Conférence tenue dans l'Académie Royale Le Samedi 3. Decembre 1667*, in: *Félibien, Entretiens* (s. Anm. 7), Bd. V, S. 429-466. Vgl. dazu meinen Aufsatz: *Farbgenese und Primärfarbenentrias in Nicolas Poussins »Die Heilung der Blinden«*, in: *Von Farbe und Farben*. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidg. Technischen Hochschule Zürich, Bd. 4), Zürich 1980, S. 329-336.
- (51) Bourdon, *Conférence* (s. Anm. 50), S. 429: »Celui de la Mane represente un lieu aride & desert, une lumiere sombre & mélancolique, des personnes tristes & languissantes; & enfin c'est la vraye image d'une terre inculte, où les enfans d'Israël sont dans une

- extrême misere. Tout au contraire, dans celui dont je veux parler, le jour y est clair & serain, l'on découvre un Païs divertissant & des objets agréables, & l'on y voit guère de figures qui ne paroissent avec la joye sur le visage«.
- (52) Bellori, *Le Vite* (s. Anm. 34), S. 464; Félibien, *Entretiens* (s. Anm. 7), Bd. IV, S. 88.
- (53) Blunt, Poussin (s. Anm. 23), S. 258 f.
- (54) Palladio, *Architettura* (s. Anm. 35), S. 38. Die Ausgabe von Venedig 1601, der ich die Abbildungen entnommen habe, deckt sich mit der Erstausgabe von 1570, von der 1976 in Mailand ein Nachdruck herausgegeben wurde. Vgl. zum Tribunal der Basilika auch Vitruv, *De Architectura* (s. Anm. 1), liber quintus, 6, S. 208 ff.; und Barbaros Ausgabe Vitruv, *Architettura* (s. Anm. 2), S. 218 f.
- (55) Anthony Blunt, *The Drawings of Poussin*, New Haven-London 1979, S. 67.
- (56) Zu Torellis Bühnenbildern vgl. Per Bjurström, *Giacomo Torelli and baroque stage design* (Figura, N.S., Bd. 2), Stockholm 1961.
- (57) Blaise de Vigenère (ed.), *Les Images ou Tableaux de platte peinture de Philostrate ...* (1578), Paris 1629, S. 110 ff.
- (58) Zur Entstehung der ›Treppenmadonna‹ vgl. Georg Kauffmann, *Poussin-Studien* (s. Anm. 31), S. 36 ff.
- (59) Neben der in Anm. 58 genannten Analyse der ›Treppenmadonna‹ vgl. auch die neueren Arbeiten von Günter Bandmann, *Bemerkungen zu Poussins ›Treppenmadonna‹*, in: *Das Münster*, 25, 1972, S. 361-372; Howard Hibbard, *Poussin: The Holy Family on the Steps*, London 1974; Hoffmann, *Poussins ›Treppenmadonna‹* (s. Anm. 29). – Es scheint nun, nach der Untersuchung der Fassung der Treppenmadonna, die bis zum Frühjahr 1981 im Besitz von Mme Bertin-Mouroit in Paris war und jetzt vom Cleveland Museum of Art erworben wurde, festzustehen, daß die Fassung in Washington als Kopie oder Replik und die Fassung von Cleveland als Original zu betrachten sind.
- (60) Zum ›Ägyptischen‹ dieses Bildes vgl. Poussin, *Correspondance* (s. Anm. 18), S. 448 f.; und Charles Dempsey, *Poussin and Egypt*, *Art Bulletin*, 45, 1963, S. 109-119.