

Oskar Bätschmann

Gewittersturm, Bacchus, Fortuna: Nicolas Poussins »Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe«

Der folgende Beitrag ist eine Untersuchung von drei Bereichen, die Poussins Bild in sich hereinzieht: die Wissenschaft der Wetterphänomene, die Kenntnis verborgener Götter und die Einsicht in den Lauf der Welt. Hier interessieren diese drei Fähigkeiten und ihre Verknüpfung durch die bildliche Darstellung.

Abb. 28
Nicolas Poussin, *Der Sturm*, 1651,
99 x 132 cm, Rouen, Musée des
Beaux-Arts.



1. Gewittersturm: Meteorologie

In den Unterredungen berichtet André Félibien 1679 über einen Spaziergang mit dem Gesprächspartner Pymander von Paris zum Schloß St. Cloud. Ihre Beobachtungen von Spiegelungen und Refraktionen wurden jäh unterbrochen von heftigen Donnerschlägen. Sofort wurden die Spaziergänger zu Meteorologen und wandten ihre Aufmerksamkeit einer schwarzen Wolke zu, der Verdüsterung des Himmels und dem Niederfallen von Blitzen und Regengüssen. Sie beobachteten die vom Wind aufgewirbelten Staubwolken, die Schaumkronen auf dem Fluß und das Niederbeugen und Brechen der Bäume, flüchteten aber bald ins Schloß und setzten vom Fenster aus die Betrachtung der meteorischen Phänomene fort. Der Ausblick vom Fenster leitete sie von der Natur zu Poussins Gemälde *Der Sturm* (Abb. 28; Farbabb. Kat. P5, S. 69), das sie kurz vorher gesehen hatten, und zur Vermutung, der Maler sei von einem ähnlichen Erlebnis ausgegangen. Poussins Darstellung des Gewitters, meinte Pymander, sei nicht weniger zu bewundern als die vom griechischen Maler Apelles erstmals geleistete Überwindung der unmalbaren Phänomene Donner, Blitz und Wetterleuchten. Félibiens Antwort steigerte das Lob durch die Gegenüberstellung von Naturwissenschaft und Malerei: »Obwohl die Ursache dieser schreckenerregenden Donnerschläge, entgegnete ich, und dieser ungeheuerlichen Kräfte der Natur tief verborgen ist, fällt ihr Verständnis jedenfalls sehr viel leichter als die Nachahmung der Wirkungen, die wir sehen« (vgl. S. 18, Dok. II). Die Begründung ist prinzipiell: alle schnellen und vorübergehenden Aktionen sind den Malern ungünstig¹.

Félibien vermied es, Leonardo zu erwähnen, obwohl er selbstverständlich wußte, daß dessen 1651 erstmals veröffentlichtes »Traktat über die Malerei« eine Anleitung zum Malen eines Gewittersturms enthielt und Poussin für die Illustration dieser Ausgabe Zeichnungen geliefert hatte². Aber Félibiens Abfolge von Beschreibung der meteorischen Phänomene und ihrer Nachahmung durch Poussin stellt das gleiche Verhältnis her, das zwischen Leonardos Text und Poussins Realisierung im *Sturm* zu bestehen scheint. Félibiens Text enthält trotz der Gleichstellung Poussins mit Apelles, die das klassische Lob des Erasmus von Rotterdam über Dürer wiederholt, eine Herabsetzung des französischen Malers gegenüber Leonardo. Denn zu dessen Vorzügen als Künstler wurden in der zweiten Unterredung nicht nur die genaue Beobachtung der Wirkungen, sondern auch die Erforschung der Ursachen gezählt³.

Folgte Poussin, als er 1651 erstmals sich mit dem Gewittersturm beschäftigte, den Anweisungen Leonardos oder ging er von eigenen

Beobachtungen aus? Trat er in Wettbewerb mit den beiden mythischen Malern Apelles und Leonardo? Beschränkte er sich auf die Wiedergabe der Wirkungen und ignorierte er die Ursachen? Die Beschreibung seiner *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe* (Abb. 29, Farbabb. s. Kat. P1), die Poussin an seinen Freund und Malerkollegen Jacques Stella nach Paris sandte, enthält die unausgesprochene Aufforderung, seine Leistung mit der Anweisung Leonardos und dem Ruhm des Apelles zu vergleichen (s. S. 17, Dok. I)⁴. Mit der Thisbe spielte Poussin auf Leonardo an, indem er seine Illustration *Figur, die gegen den Wind geht* (Abb. 30) zum Traktat wiederholte. Aber von den Anweisungen Leonardos hält sich das Bild weiter entfernt als der *Sturm*. Denn dieser enthält mit den zu Boden gestürzten Ochsen und dem gefallenen Führer ein Motiv, das sich bei Leonardo findet, allerdings nicht im 1651 gedruckten Traktat, sondern in dem erst 1817 publizierten »Codice Vaticano Urbinate 1270«⁵.

Eigene meteorologische Beobachtungen Poussins belegt nur eine einzige Zeichnung. Es ist das Blatt, das möglicherweise am Tiber oberhalb Roms entstanden ist und an Bäumen und Wolken die Wirkungen eines kräftigen Windes zeigt (Abb. 31). Zwei andere Zeichnungen mit meteorischen Phänomenen sind offensichtlich im Atelier entstandene Kompositionen. In der *Landschaft mit brennendem Kastell* (Abb. 32) fällt links und rechts der in Brand geratenen Burg heftiger Regen nieder; deshalb könnte man einen Blitzschlag als Ursache des Brandes vermuten. Das Motiv der Regengüsse und der brennenden Burg wird wiederholt in der gezeichneten großen *Landschaftskomposition* von Düsseldorf (Abb. 33, s. Kat. P2)⁶. Beide Zeichnungen verfolgen nicht die Beschreibung der Entwicklung eines Ungewitters, sondern sie isolieren ein meteorisches Phänomen und seine Auswirkung und setzen es in Gegensatz zur symmetrisierten Komposition oder zum Verhalten der Menschen. Zwar bereitet die Zeichnung in Düsseldorf die Komposition der *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe* vor, aber sie dient nicht dem Studium der meteorischen Phänomene, die im Gemälde ausgeführt werden. Mit Ausnahme des Blattes über die Windwirkungen sind von Poussin keine Zeichnungen erhalten, die meteorologische Beobachtungen wiedergeben würden.

Die Darstellung außergewöhnlicher atmosphärischer Phänomene trat bei Poussin 1651 unvermittelt auf, und sie wiederholte sich nur noch einmal zwischen 1661 und 1664 in der *Sintflut*. Wenn sie kein beständiges Interesse Poussins bildete, könnten die Auftraggeber die Erklärung für die 1651 unvermittelt auftretende Beschäftigung mit Gewitterstürmen sein? Auftraggeber des *Sturms* war Jean

Pointel, Bankier und Seidenindustrieller in Paris, während die *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe* für den Gelehrten Cassiano dal Pozzo in Rom gemalt wurde. Die Möglichkeit, daß Poussin von Jean Pointel die Anregung erhielt, sich mit Leonardo zum Datum der Publikation des Traktats zu messen, steht offen, wird aber dadurch eingeschränkt, daß die *Ruhe* (Abb. 34, s. Kat. P7), das Gegenstück zum *Sturm*, sich nicht auf Leonardo stützt⁷. In der Landschaft für Cassiano dal Pozzo spielt Poussins Zitat seiner Zeichnung für Leonardo insofern auf eine gemeinsame Unternehmung an als die Illustration und die Drucklegung von Leonardos Traktat durch dal Pozzos eigenhändige Abschrift des Manuskripts in der Barberinischen Bibliothek angeregt und ermöglicht wurde. Wenn im Fall von Pointel das Gegenstück über den Wettbewerb mit Leonardo hinausführt, so ist es im Fall von dal Pozzos Bild die Erweiterung der Darstellung durch Mythologie und stoische Moral. Von keinem der beiden Aufträge hat sich eine Notiz erhalten, und noch immer wissen wir zu wenig von beiden Auftraggebern, um auch nur Vermutungen

Abb. 29
Nicolas Poussin, *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe*, 1651, 192,5 x 273,5 cm, Frankfurt, Städelches Kunstinstitut.





Abb. 30
Nicolas Poussin, *Figur, die gegen den Wind geht*. Radierung von Charles Errard, in: Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Paris 1651, S. 85.



Abb. 31
Nicolas Poussin, *Der Tiber oberhalb von Rom*, Pinselzeichnung, 12,7 x 28,7 cm, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

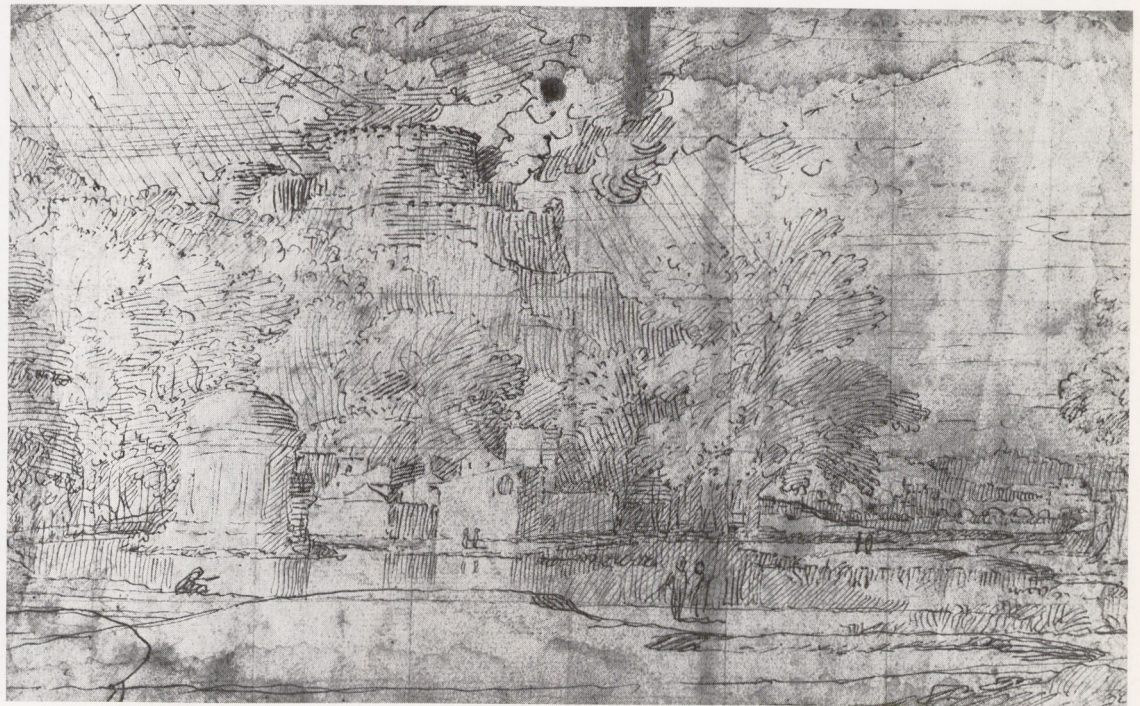


Abb. 32
Nicolas Poussin, *Landschaft mit brennendem Kastell*, Federzeichnung, 20,6 x 32,3 cm, London, British Museum.

über ihre Motive aufstellen zu können. Warum war der eine an Gegenständen interessiert, von denen das eine den Aufruhr der Natur, das andere ihr friedliches Dasein darstellen sollte, warum wollte der andere eine große Gewitterlandschaft mit ausführlicher Beschreibung aller atmosphärischen Erscheinungen und dem Liebesunglück von Pyramus und Thisbe? Es wäre denkbar, daß dal Pozzo Poussin einen der Stiche nach den Gewitterlandschaften von Rubens (Abb. 35) vorgelegt hätte zur Erläuterung seiner Vorstellung über die Verbindung von meteorischen Phänomenen und Mythos und zur Erweiterung des künstlerischen Wettbewerbs⁸.

Das Interesse der beiden Auftraggeber und die beiden Gewitterdarstellungen Poussins sind umgeben von einer neuen Aufmerksamkeit für die Wetterphänomene und für die alte Disziplin der Meteorologie. Die Ausdehnung der Luft wurde 1608 experimentell nachgewiesen, der Luftdruck 1643 entdeckt, die globalen Windsysteme wurden erforscht und merkwürdige Vorfälle wie außergewöhnliche Winde oder Donnerkeile registriert. Für außerordentliche meteorologische Ereignisse interessierten sich auch ernsthafte enzyklopädische Autoren wie Athanasius Kircher oder Erasmus Francisci. In dem umfassenden Werk über den »Lufft=Kreys« des Francisci von 1680 findet sich beispielsweise eine Radierung, die einen ungewöhnlichen Kraftakt eines Windes an einem Wagen samt Ochsen wiedergibt (Abb. 36). Ersichtlich stehen solche Vorfälle – wie auch etwa der gleichermaßen illustrierte eines in Hampshire vom Blitz erschlagenen Mannes – auf derselben Ebene wie der gestürzte Ochsenkarren in Poussins *Sturm*. Für die Bestimmung der Ursachen oder der Zusammenhänge der meteorischen Phänomene waren noch immer die »Meteorologie« von Aristoteles und das zweite Buch der »Naturales Quaestiones« von Seneca wie die zahlreichen neueren Kommentare maßgebend. Francisci nannte den Wind ein »geistiges Lufft-Wesen (Meteorum spirituosum)« und sah dessen Ursache – organischen Vorstellungen gemäß – in einem »blästigen Ausfluß aus den Hölen der Erden und aus den Wassern«⁹. Kircher hatte dazu in seiner 1641 in Rom erschienenen Abhandlung eine experimentelle Erzeugung von Wind mittels erwärmerer Windkugeln vorgestellt (Abb. 37)¹⁰. Anscheinend wiederholte hier Kircher das erste meteorologische Experiment, das der Holländer Cornelis Drebbel in seinem vielfach aufgelegten und übersetzten Traktat über die Natur der Elemente und die Ursachen von Regen, Blitz und Donner 1608 erstmals veröffentlicht hatte. Drebbel hatte mit der Erwärmung und Abkühlung einer Flasche, deren Öffnung unter Wasser gesetzt war, Ausdehnung und Zusammenziehen der Luft nachgewiesen (Abb. 38), aber den Vorgang im Sinne des Aristoteles als Umwandlung der

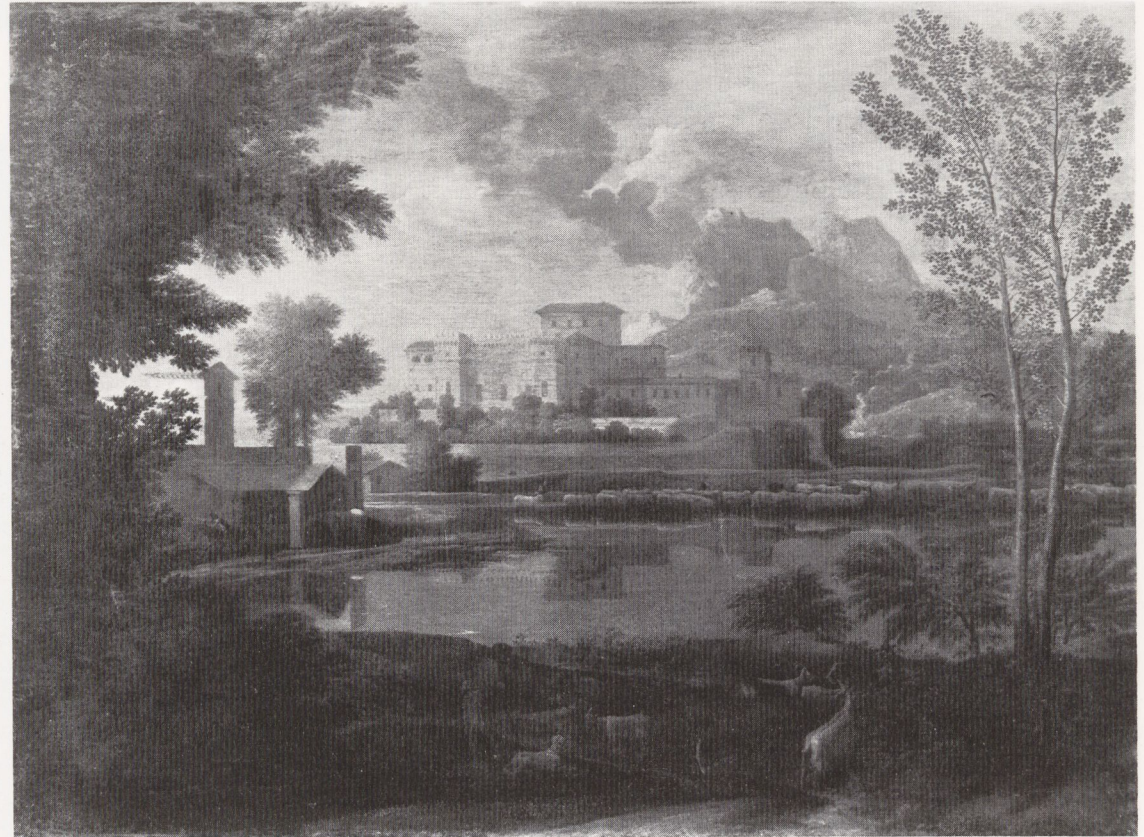




Abb. 33
Nicolas Poussin, *Klassische Landschaft mit Kastell und Basilika*, um 1650, Federzeichnung, 20x54 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum.

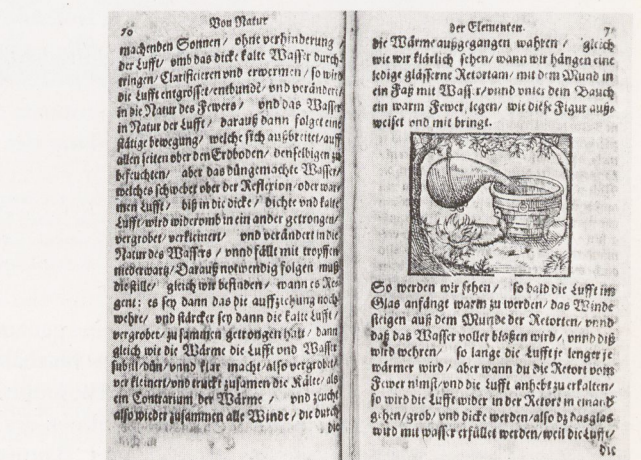
Abb. 34
Nicolas Poussin, *Die Ruhe*, 1651, 97x131 cm, England, Privatbesitz.

Abb. 35
Peter Paul Rubens, *Gewitterlandschaft mit Philemon und Baucis*, Stich von Schelte a Bolswert, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung.

Abb. 36
Ungewöhnliche Wirkung des Windes am 29. August 1679 bei Venedig: Radierung, in: Erasmus Francisci, *Luft=Kreys*, Nürnberg 1680, S. 1109.

Abb. 37
Die experimentelle Erzeugung von Wind: Athanasius Kircher, *Magnes, Sive de Arte Magnetica*, Köln 1643, S. 542.

Abb. 38
Das erste meteorologische Experiment: Cornelis Drebbel, *Ein kurtzer Tractat von der Natur der Elementen*, Erfurt 1624, S. 70/71.



Elemente interpretiert¹¹. Kühl stellte sich gegen die Aristotelische Auffassung die Definition des Windes, die Galileo Galilei im 1632 publizierten »Dialogo dei Massimi Sistemi« nebenbei gab: »Bewegte Luft«¹².

Kircher war 1633 durch die Vermittlung des Kardinals Francesco Barberini als Professor für Mathematik, Physik und orientalische Sprachen ans Collegium Romanum nach Rom berufen worden. Cassiano dal Pozzo, der Sekretär des Kardinals, stand andererseits auch mit Galilei in Kontakt und interessierte sich für dessen Forschungen¹³. Die für dal Pozzo gemalte *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe* scheint sich wegen der präzisen und kohärenten Nachahmung der meteorischen Phänomene eher der rationalen Auffassung Galileis anzuschließen als den experimentell-mystischen Ansichten Kirchers. Aber Poussins Gemälde für dal Pozzo geht sowohl in Richtung des Ausdrucks der Natur wie auch in Richtung der Mythologie über die meteorologischen Beobachtungen hinaus.

Dem verstärkten Interesse des 17. Jahrhunderts an der Meteorologie entsprach die intensiviertere künstlerische Bewältigung von Gewittern und Stürmen im Theater, in der Musik und in der Malerei. Die Nachahmung von Sturm und Ungewitter im 17. Jahrhundert scheint sich vor allem am Ausdruck und an der Wirkung der meteorischen Phänomene zu orientieren, nicht aber an der Erforschung der Ursachen. Dramatisch treten Stürme auf in Shakespeares »Tempest« von 1611, in Théophile de Viaus Tragödie »Les Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé« von 1617 (oder 1623) und in Claudio Monteverdis Oper von 1641 »Il ritorno di Ulisse in Patria«¹⁴. Zwischen den Sturmdarstellungen um 1500 von Pinturicchio, Leonardo, Giorgione, Dürer und den entsprechenden Werken des 17. Jahrhunderts von Herman van Swanevelt, Rubens (Abb. 35), Poussin, Gaspard Dughet und Jan Frans van Bloemen »Orizzonte« scheint weniger ein Unterschied der genauen Beobachtung zu bestehen als der Zusammenschließung der Phänomene zu einem kohärenten Ausdruck der Natur und zur Erkundung der Wirkung auf die Menschen¹⁵.

2. Bacchus: Mythologie

Im Brief an Jacques Stella beschrieb Poussin seine genaue Darstellung eines Gewittersturms ohne die Grenze der Nachahmung zu erwähnen (s. S. 17, Dok. I). Auch der römische Biograph Poussins, Giovan Pietro Bellori, erkannte 1672 nur das Dröhnen des Donners, die schrecklichen Blitzschläge, das Brechen der Bäume und die

Flucht der Menschen, nicht aber die befremdliche Lücke in der Nachahmung (s. S. 18, Dok. III)¹⁶. Denn inmitten des Aufruhrs der Elemente und des heftigen Windes zeigt das Bild einen See mit spiegelglatter Oberfläche ähnlich wie in der *Ruhe* (Abb. 34). Gibt es für diese erstaunliche Ausnahme eine natürliche Erklärung, oder hat der sorgfältige Maler einen Fehler gemacht? Wenn wir die vom Wind gebeugte Vegetation oder die aufgewirbelten Staubwolken am Ufer betrachten, müssen wir eine topographische Begründung ausschließen. Also ein Fehler? Die Röntgenaufnahme des Gemäldes (Abb. 39) zeigt im rechten Teil des Himmels Untermalungen von Kumuluswolken. Im Zusammenhang mit dem Blatt von Düsseldorf (Abb. 6) könnten die Wolken anzeigen, daß Poussin analog zur Zeichnung zuerst eine Landschaft mit einem partiellen meteorischen Phänomen konzipiert und die Umwandlung in eine Gewitterdarstellung später

Abb. 39
Röntgenaufnahme (Detail) von
Poussin, *Gewitterlandschaft mit Pyramus
und Thisbe*.

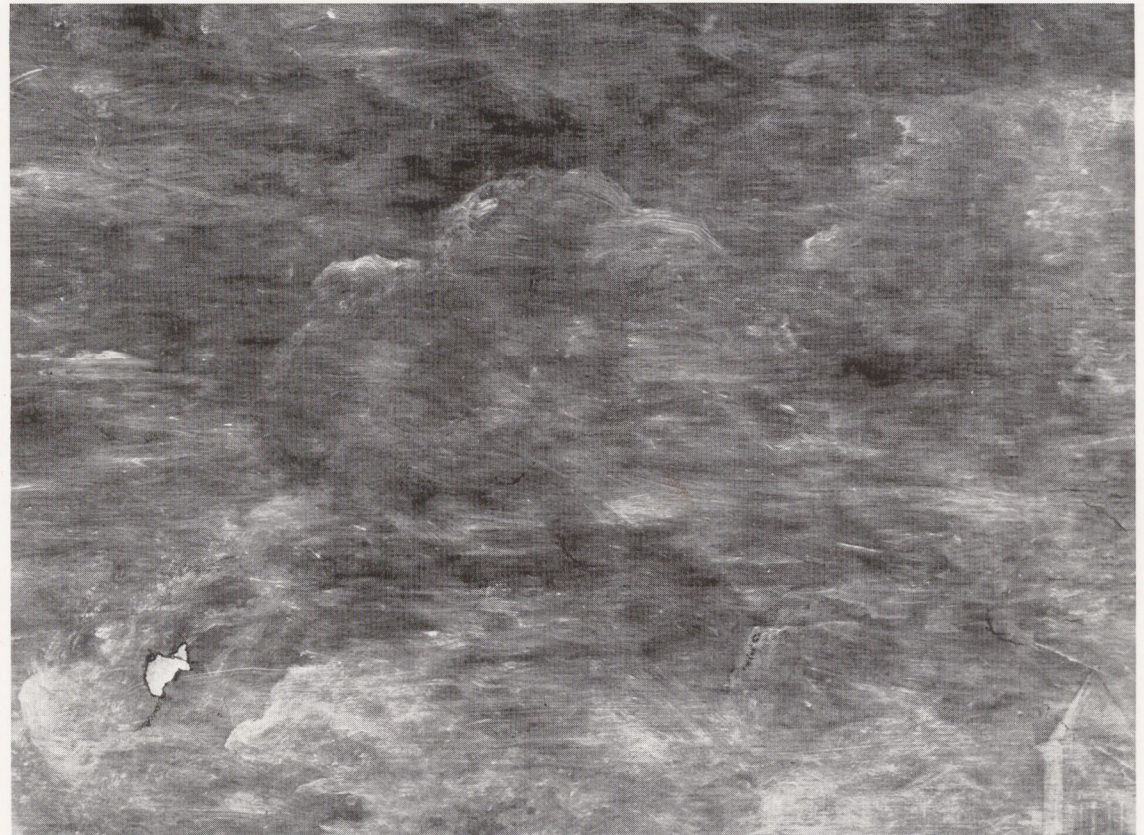
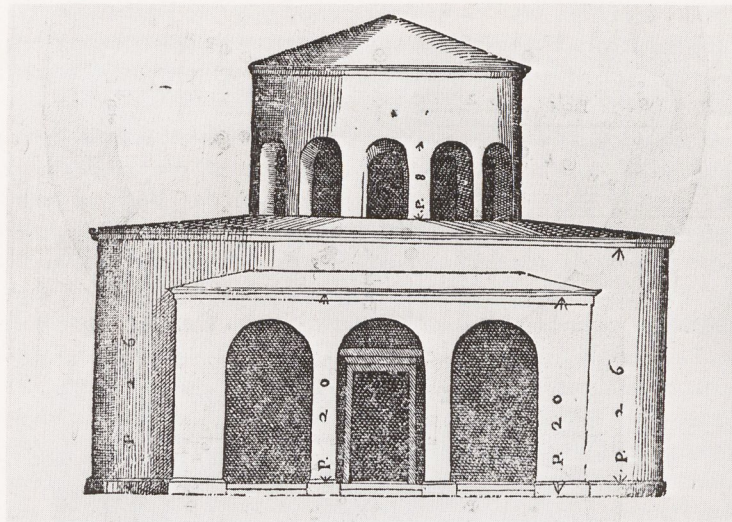


Abb. 40
 Andrea Palladio, *Tempio di Bacco*,
 Holzschnitt, in: *Quattro Libri
 dell'Architettura*, Venedig 1570,
 4. Buch, S. 86.



vorgenommen hätte. Aber wie hätte der See in dieser umfassenden Ausarbeitung der meteorischen Phänomene vergessen werden können von einem Maler, der nichts vernachlässigte? Wenn wir Erklärungen mit der Topographie oder dem Vergessen ausschließen, müssen wir die spiegelglatte Oberfläche als Indiz begreifen. Doch wofür?

Am jenseitigen linken Ufer steht vor ländlichen Bauten ein kleiner runder Tempel. Poussin hat ihn einer Darstellung von S. Stefano Rotondo in Rom im Architekturtraktat von Andrea Palladio von 1570 entnommen (Abb. 40). Palladio ordnete die frühchristliche Kirche unter die antiken Tempel und nannte sie gemäß einer römischen Überlieferung, die sich auf den Fund eines Sarkophags stützte, »Bacchus-Tempel«¹⁷. Im Bild ist dieses Zitat nicht der einzige Hinweis auf Bacchus. Am Himmel leuchten gleichzeitig zwei Blitze auf, der große in der Bildmitte schlägt in einen Baum, der kleinere in die entfernte Burg auf dem Berg. Ovid erzählt in den »Metamorphosen« die Geschichte von der zweifachen Geburt des Bacchus, Philostrat beschreibt in den »Ikones« ein antikes Bild von der Geburt des Jupitersohnes und dem Tod seiner Mutter Semele; die wichtige französische Ausgabe der »Images« Philostrats von Blaise de Vigenère zeigt eine Rekonstruktion des verlorenen Bildes (Abb. 41). Ovid erzählt, wie Jupiters Geliebte Semele, angestiftet von der eifersüchtigen Juno, ihren Liebhaber verpflichtet, ihr auf die gleiche Art beizuwohnen wie seiner Gemahlin. Die unglück-



*Qui veut aymer trop haument,
 La cheute en est souuent mortelle:
 Tesmoing d'Ixion le tourment,
 Et l'embracement de Semele.*

*Car tant s'en fait que tous ces Dieux
 Rendent la rue fortunée,
 Que le plus souuent c'est par eux
 Qu'on haste nostre destinée.*

SEMELE.

Abb. 41
 Der Tod der Semele und die Geburt
 des Bacchus: Radierung von Gaspard
 Isac, in: Blaise de Vigenère (Hrsg.),
Les Images des Philostrate, Paris
 1629, S. 108.

liche Semele, die offenbar keine Kenntnis hatte von der göttlichen Umarmung in Blitz und Donner, nahm Jupiter listig das Versprechen ab, und dieser versuchte, sie zu schonen, indem er sich des kleineren, eben des zweiten Blitzes bediente. Trotz der Rücksicht starb Semele im Gewitter der Umarmung und gebar sterbend zu früh den kleinen Bacchus, den Jupiter nach Ovid in seinem Oberschenkel austragen mußte – während auf Philostrats Bild der junge Gott schon in sein Reich eilt¹⁸.

Die einzige Möglichkeit, die Anomalie des ruhigen Sees mit dieser zweifach eröffneten mythischen Dimension des Bildes zu verknüpfen, gibt das neuplatonische Wissen um den Bacchus-Spiegel. Poussin realisierte dieses Wissen in seinem für Jacques Stella 1657 gemalten Bild *Hermes bringt Bacchus zu den Nymphen von Nisa* (Abb. 42). In den Wolken ruht Jupiter im Wochenbett, unten lagern die Nymphen, Pan spielt seine Flöte auf dem Hügel, und rechts liegt Narziß vor der trauernden Echo tot am Wasser. Unverständlicherweise nahm man früher an, Poussin habe in diesem Bild Ereignisse sinnlos kombiniert, die in Ovids »Metamorphosen« ohne Zusammenhang einander folgen würden¹⁹. Weder das eine noch das andere trifft zu. Poussin hat Ovids Darstellung des Auftretens und der Macht des Bacchus aus der Kenntnis von mythologischen Kommentaren wie desjenigen von Blaise de Vigenère sehr genau verstanden und Narziß wie Echo als erste Opfer des neuen Gottes Bacchus begriffen. Wie in der Gewitterlandschaft durchbricht das Wasser im Bacchus-Bild von 1657 das Gesetz der Wahrscheinlichkeit: denn auf der Seite der Nymphen ist es durchsichtig wie in einem Aquarium, mit Bacchus wandelt es sich zum Spiegel. Nach dem Neuplatoniker Plotin zeigt der Bacchus-Spiegel die ganze Welt in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit – mit andern Worten: den mannigfaltigen Gott Bacchus selbst. Der Blick in den Spiegel ist gefährlich, weil die Menschen darin ihre himmlische Herkunft vergessen und sich dem Tumult der Materie überlassen, das Beispiel ist Narziß²⁰.

Es ist klar, daß wir den gegen alle Wahrscheinlichkeit ruhigen See inmitten des Aufruhrs in der *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe* nur deshalb als Bacchus-Spiegel begreifen können, weil an seinem Ufer der Tempel dieses Gottes steht und die beiden Blitze ein weiteres Indiz für ihn oder seinen Vater Jupiter liefern. Damit überlagert eine mythische Dimension die natürliche des Gewittersturms. Doch wie weit erstreckt sie sich? Begreift sie auch das Liebesunglück im Vordergrund unter sich, oder gehört dieses zu den Wirkungen oder zum Ausdruck des Ungewitters? Das Bild gibt darauf keinen Hinweis, und Ovid erteilt nur eine rätselhafte Antwort. Denn er legt die Geschichte des babylonischen Liebespaares,

das auf der Flucht vor den harten Vätern durch eine Verkettung von Zufällen den Tod statt des Glücks fand, in die Rahmenerzählung von den Minyastöchtern ein²¹. Diese leugnen die Macht und die Göttlichkeit des Bacchus und treiben ihre Hausgeschäfte während der kultischen Feier. Zur Strafe werden sie in Fledermäuse, ihre Werkzeuge in bacchische Insignien verwandelt. Haben die Geschichten, die sich die drei verblendeten Gegnerinnen des Bacchus beim Spinnen und Weben erzählen, etwas mit dem Gott zu tun? Zeigen die Minyastöchter in den Erzählungen, ohne davon zu wissen, die Macht des Bacchus – oder hat Poussin die Erzählung von Pyramus und Thisbe so verstehen können? Die französische Ovid-Ausgabe von 1637 stellt die feiernden Bacchantinnen den arbeitenden Minyastöchtern gegenüber und zeigt die von Bacchus bewirkte Verwandlung an (Abb. 43)²². Für einen Zusammenhang zwischen Bacchus und dem Liebesunglück in Poussins Bild liefert uns dies allerdings keinen Hinweis. Bacchus oder Dionysos ist aber, auch für Poussin, der Gott der Tragödie. In Poussins Bild ist das Liebespaar im Gegensatz zur

Abb. 42
Nicolas Poussin, *Hermes bringt Bacchus zu den Nymphen von Nisa*, 1657, 114,5x167,5 cm, Cambridge/Mass., Fogg Art Museum.





LE
 QUATRIÈME LIVRE
 DES METAMORPHOSES

D' OVIDE.



LE SVIET DE LA I. II. ET III. FABLE.

Alcihoë fille de Miné, quoy qu'elle eust seu l'exemplaire punition de Pentée, ne laissa pas de mépriser encore Bacchus, travaillant avec ses sœurs un jour qu'on luy faisoit feste. Or pour entretenir parmi leur travail, qui estoit de filer du lin & de la laine, elles s'aduisent de conter chacune une fable. Celle qui commence est en doute si elle doit raconter celle de Dercete, qui fut changée en poisson, ou de Semiramis qui devint pigeon, ou de Nais qui fut aussi poisson comme Dercete, puis s'arreste à celle de Pyrame & Thisbé. En fin apres leurs contes, pour punition, elles furent changées en chaunes-souris, leurs voiles & ourrages en lierre & feuilles de vigne.

I. II. & III.
 Fable expliquée
 aut. & 1. Chap.
 du 3. Discours.

N

Abb. 43
 Die Bacchantinnen und die Minyas-
 töchter: Radierung, in: Les Meta-
 morphoses d'Ovide..., Paris 1637,
 S. 97.

ikonographischen Tradition nicht im letzten Moment dargestellt. Vielmehr wählte Poussin aus der Erzählung die tragische Wende, nämlich den Moment, in dem Thisbe ihren sterbenden Geliebten und den Umschlag des Glücks ins Unglück erkennt²³. Gehört das unglückliche Liebespaar deshalb unter die Herrschaft des Bacchus?

3. Fortuna: Moral

1640 erschien in Paris eine Ovid-Ausgabe mit ungewöhnlichen Illustrationen von Pierre Brebiette. Statt die Episoden zu separieren, hatte Brebiette versucht, in einzelnen Blättern die Hauptgestalten eines Buches zu versammeln. In der Illustration zum vierten Buch (Abb. 44) befinden sich die Minyastöchter links im Mittelgrund, während im Vordergrund Thisbe sich über der Leiche von Pyramus mit dessen Schwert ersticht. Rechts hinter dem Brunnen steht der Maulbeerbaum, dessen Früchte sich durch das Blut des Pyramus von Weiß in Schwarz verwandeln. Auf dem Brunnenstock ist eine zur Hälfte verborgene Statue der Fortuna zu erkennen. Brebiette stellte damit den Treffpunkt von Pyramus und Thisbe unter eine neue Göttin²⁴.

Leonardos Anleitung zur Darstellung eines Ungewitters steht in der italienischen Ausgabe von 1651 unter dem Titel: »Come si deve figurar' una fortuna« – »Fortuna« heißt sowohl Sturm und Ungewitter wie auch Glück, Zufall, Unglück und Schicksal²⁵ (s. S. 19, Dok. IV). Über die Fortuna in diesem zweiten Sinn schrieb Poussin 1648 nach der Beendigung der ermüdenden Arbeit an der zweiten Serie der *Sakramente* den befremdenden Satz, er möchte die seltsamsten Streiche darstellen, die Fortuna je den Menschen gespielt habe und mit dieser Reihe die *Sakramente* umkehren²⁶. Vor Poussin gibt es eine einzige Verbindung von Gewittersturm und Liebesglück in der berühmten Tragödie »Les Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé« von Théophile de Viau, die 1623 erstmals publiziert und 1625 am Hof aufgeführt wurde. In de Viaus Tragödie erscheinen Thisbes Mutter im Traum alle denkbaren Vorzeichen des Unglücks: Sonnenfinsternis, Erdbeben, Erzittern des Himmels, Gewittersturm und Löwengebrüll. Das konzentrierte Unheil vernichtet die Liebenden, die sich auf der Flucht vor der mörderischen fürstlichen Autorität und vor der väterlichen Gewalt der noch weniger berechenbaren Macht der Fortuna vertraut haben²⁷.

Es ist wahrscheinlich, daß Poussin sich für die Zusammenfügung von Gewittersturm und Liebesglück wie für die Realisierung des Doppelsinns von Leonardos Anleitung auf die berühmte und mehrfach gedruckte Tragödie seines Landsmannes gestützt hat. Zudem bildet die Göttin Fortuna (Abb. 45) ein weiteres Interessensfeld, das der Maler und sein Auftraggeber gemeinsam haben. Seit 1630 gehörte den Barberini das Heiligtum der Fortuna in Praeneste (Palestrina). Cassiano dal Pozzo besaß neben Orakeln der Fortuna aus Praeneste auch Kopien der Rekonstruktion des Heiligtums von Federico Cesi²⁸. In der ersten Publikation über Praeneste, dem 1655



Ex Museo III^o D. Abbatis Cassiani de Pozzo
 CONRIPETIS POSTEMPVS CONSILII
 QVOD ROCA S. NON EST VM
 DE VERO FALSA NE FIAN T
 IVDICE FALSO
 CONRIGI VIX TANDEM QVOD
 CVRVVM EST FACTVM REDE F
 IVBEO EI ET IS SI FECERIT
 GAUDEBIT SEMPER

Abb. 44
 Pierre Brebiette, Radierung zum
 vierten Buch der »Metamorphosen«,
 in: Les Metamorphoses d'Ovide ...,
 Paris 1640.

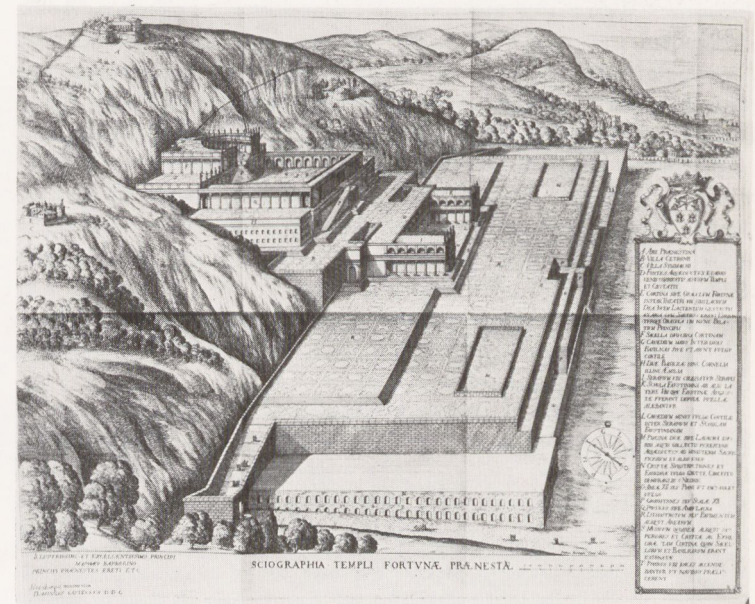
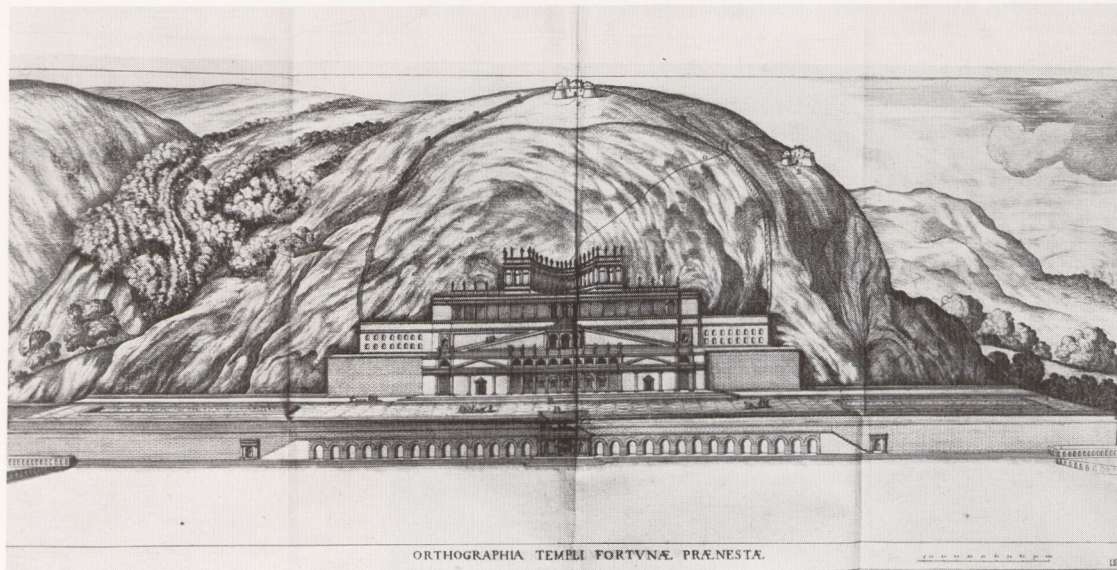
Abb. 45
 Statuetten der Fortuna aus Praeneste.
 Radierung, in: Joseph Maria Suare-
 sius, Praenestes Antiquae Libri duo,
 Rom 1655, 1. Buch, nach S. 38.

Abb. 46
 Orakel der Fortuna aus Praeneste in
 der Sammlung von Cassiano dal
 Pozzo. Radierung, in: Suaresius,
 Praenestes Antiquae Libri duo, Rom
 1655, 1. Buch, nach S. 36.

erschienenen Buch von Joseph Maria Suaresius, sind die Orakel aus der Sammlung dal Pozzos abgebildet (Abb. 46). Poussins Bild scheint auf Praeneste und sein Heiligtum einzugehen, wenn auch nicht so eindeutig wie die *Heilige Familie in Ägypten* von 1657²⁹.

Suaresius veröffentlichte in seinem Buch zwei Ansichten der topographischen Situation des Tempels und der Burg auf dem Berg, die durch zwei befestigte Mauern mit dem Heiligtum verbunden war (Abb. 47, 48). Dieselbe Konstellation zeigt auch Poussin mit Stadt und Burg auf der rechten Seite der *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe* – unter Einschluß der Mauer, die auf den Berg gezogen ist. Allerdings gleicht Poussins Stadt nicht dem Heiligtum bzw. den bekannten Rekonstruktionen, wie sie Pietro da Cortona oder Suaresius vorgelegt hatten oder wie sie Kircher in seinem Werk über Latium 1670 wiederholen wird³⁰. Nicht die Wiedergabe einer Rekonstruktion von Praeneste zeigt Poussin, sondern eine Anlage, die sowohl Theben (wegen Bacchus und Semele) als auch Babylon (wegen Pyramus und Thisbe) und schließlich Praeneste (wegen Fortuna) sein kann. Wie in Richtung auf Babylon fehlen auch in Richtung auf Praeneste Merkmale, die eine solche Überlagerung ausschließen würden: wäre ein Turm vorhanden, könnte die Stadt nichts anderes als Babylon sein, wäre das Fortunaheiligtum rekonstruiert, könnte nur Praeneste gemeint sein.

Abb. 47 und 48
Der Fortuna-Tempel in Praeneste mit der Arx Praenestinae auf dem Berg. Radierungen, in: Suaresius, *Praenestes Antiquae Libri duo*, Rom 1655, 1. Buch, nach S. 102.



Damit wäre Fortuna in Poussins Bild nicht anders als Bacchus und Jupiter angezeigt durch Hinweise für die antiquarische Gelehrsamkeit, an das Wissen von den Mythen und dem Glauben des Altertums und seine Verknüpfungen. Durch die Verbindung von Naturnachahmung, Indizien des Mythos und der Fortuna dürfte das Interesse des gelehrten Sammlers geweckt und befriedigt worden sein. Doch Poussin hatte 1648, als er die Umkehrung der *Sakramente* wünschte, auch den Zweck der Darstellung der tollsten Streiche der Fortuna geschildert, und es ist unwahrscheinlich, daß er diese Funktion im Bild für Cassiano del Pozzo, dem Auftraggeber der ersten Serie der *Sakramente*, vergessen hätte: »Diese Beispiele wären nicht von zufälligem geringem Nutzen, riefen sie doch durch ihren Anblick dem Menschen die Betrachtung der Tugend und der Weisheit in Erinnerung, die man sich aneignen muß, um standhaft und unerschütterlich zu bleiben gegenüber der Macht dieser blinden Verrückten (d. h. der Fortuna). Doch können sich allein die äußerste Weisheit und die äußerste Dummheit vor ihren Stürmen bewahren, weil die eine darüber, die andere darunter steht. Aber die mittleren Charaktere sind ihrer Unerbittlichkeit unterworfen«³¹. Zweck der Umkehrungen der *Sakramente* durch die Darstellungen der Streiche der Fortuna war demnach die Einübung in die stoischen Tugenden der Gleichmut und der Standhaftigkeit.

Doch hat Poussin sich überhaupt mehr als bloß in Gedanken mit der Umkehrung der *Sakramente* beschäftigt? In den beiden Serien hatte er die Gnadenvermittlung durch symmetrisierte Kompositionen zu Darstellungen der unsterblichen höchsten Weisheit gesteigert: Die *Ehe* von 1648 (Abb. 49) zeigt eine höchst ausgewogene Verteilung der Figuren in einem exakt symmetrischen Saal. Die einzige Ungleichmäßigkeit, der Lichteinfall von links, wird sorgfältig ausgewogen durch die Verteilung der Farben und Helligkeiten. Ein Jahr später vollendete Poussin für Jean Pointel in Paris eine Landschaft von klassischer Komposition, die ein schreckliches Ereignis und seine Ausbreitung zeigt: eine riesige Schlange erwürgt im Vordergrund einen Mann, ein Augenzeuge flüchtet mit dem Ausdruck höchsten Schreckens, eine kniende Frau wird auf die Erregung aufmerksam (Abb. 50). Den glücklichen Zustand der Übereinstimmung von Menschen und Natur beendet der Überfall eines wilden Tieres auf einen unbewaffneten Menschen; wie ein Blitz durchzuckt die Nachricht von der Katastrophe die Ruhe der Landschaft. Eben wegen dieses Umschlags des Glücks in Unglück darf man die Landschaft in Anlehnung an die Aristotelische Theorie von der tragischen Wende, der Peripetie, eine »tragische« nennen³². Das Ereignis selbst steht in engstem Zusammenhang mit dem fatalen Wirken der Fortuna. Der römische Philosoph Cicero schrieb in seiner Anweisung zum rechten Handeln über das Wirken der Fortuna: »Wer wüßte nicht von der gewaltigen zweifachen Macht der Fortuna zu günstigen oder widrigen Umständen? Wenn wir ihren glücklichen Atem genießen, gelangen wir zu den erwünschten Zielen, wenn sie gegen uns bläst, werden wir zerschmettert. Eben diese Fortuna bringt die übrigen selteneren Schicksalsschläge mit sich, erstens von der unbelebten Natur: Stürme, Unwetter, Schiffbrüche, Einstürze, Feuersbrünste, zweitens von Tieren: Hieb, Biß, Angriff«³³. Genau dieses verhängnisvolle Wirken der Fortuna zeigen neben der Landschaft von 1648 die *Landschaft mit Orpheus und Eurydike*, die Gegenstücke *Ruhe und Sturm* und die *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe*. Immer verbindet sich der Angriff der Tiere oder der Gewittersturm mit der Peripetie, dem Umschlag des Glücks in Unglück.

Doch warum ist es zwischen 1648 und 1651 notwendig, daß die tragischen Landschaften mit dem Sturz vom Glück ins Unglück das Gemüt zu stoischer Haltung und Standhaftigkeit erziehen? Eine Erklärung kann Poussins tiefe Beunruhigung über die politischen Vorgänge in Europa und seine Besorgnis vor allem über Frankreich in der Zeit zwischen 1648 und 1652 geben. Sie ist zu erfahren aus den Briefen, die Poussin in dieser Zeit nach Frankreich an Paul Fréart de

Chantelou schickte. Etwas mehr als einen Monat nach dem Brief mit dem Wunsch über die Umkehrung der *Sakramente* äußerte sich Poussin erstmals mit leidenschaftlicher Anteilnahme über die Fronde in Frankreich. Diese Erhebung des Adels, des Parlaments und eines Teils der Provinzen gegen die Regentschaft der Anna von Österreich und des Kardinals Mazarin war der letzte vereinigte Widerstand von Adel und Bürgertum gegen die Errichtung der absoluten Monarchie. Die Vorgänge in Frankreich und die Aufstände von 1649 in England, Polen und Neapel wühlten Poussin auf. Er sah Europa mit Unheil erfüllt, beklagte sein armes Frankreich, fürchtete die Zukunft und die Bösartigkeit des Jahrhunderts und wünschte sich, nicht in den ganzen Strudel hineingezogen zu werden. Die Versuche Mazarins zur Aufsplitterung der Fronde, deren Erhebungen und Kämpfe, die wechselnden Pakte, der Verrat und die Frontwechsel der Führer, der Pakt der parlamentarischen Fronde mit Mazarin mußten sich Poussin als ein gefährliches und unauflösbares Durcheinander darstellen³⁴.

Angesichts des tumultuösen Zustands der Welt soll die künstlerische Darstellung des Unheils und des Durcheinanders dem Leidenschaftlichen helfen, sein Gemüt zu härten und Standhaftigkeit zu erlangen. Das Modell dieser Haltung stellt Poussin in seinem 1649, im bewegtesten Jahr der Fronde, für Jean Pointel in Paris gemalten *Urteil Salomons* (Abb. 51) dar. Ungerührt von den empörten und entsetzten Reaktionen auf sein grausames Urteil, das auf die Teilung des lebenden Kindes lautete, wartet hier der König darauf, daß die

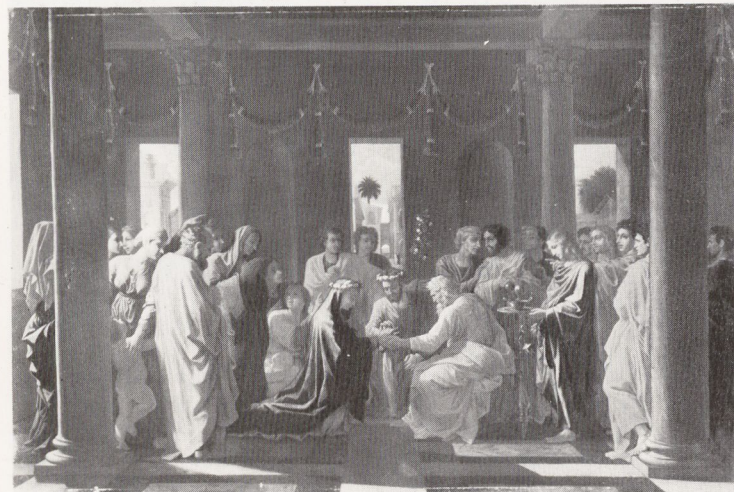


Abb. 49
Nicolas Poussin, *Die Ehe*, 1647/48,
117x178 cm, Edinburgh, National
Gallery of Scotland.



Abb. 50
Nicolas Poussin, *Landschaft mit dem von der Schlange erwürgten Mann*, 1648, 119,5 x 198,5 cm, London, National Gallery.



Abb. 51
Nicolas Poussin, *Das Urteil Salomos*, 1649, 101 x 150 cm, Paris, Louvre.

leidenschaftlichen Äußerungen die Lüge beseitigen und die Wahrheit zeigen, durch die er seinen ersten Spruch aufheben und durch einen gerechten Spruch ersetzen kann. Die symmetrische Architektur und die Komposition der Figuren mit dem König im erhöhten Zentrum nehmen die Beseitigung der Ungerechtigkeit vorweg und definieren die Funktion des Königs, durch Weisheit die gegenläufigen Interessen und Leidenschaften auszugleichen. Im Bild des Salomon schlägt Poussin mit Blick auf Frankreich eine Lösung der Konflikte vor, die politisch um 1649 noch nicht in Sicht war³⁵.

Die Bilder der Fortuna, die tragischen Landschaften leiten zur Gleichmut vor verhängnisvollen und übermächtigen Vorgängen an, in die kein Eingreifen möglich ist. In der *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe* ist die emotionale Wirkung, die Stabilisierung des leidenschaftlichen Gemüts, nur eine von drei ästhetischen Funktionen des Bildes. Die beiden andern sind Erfreuen durch die vollkommene Nachahmung der natürlichen Phänomene und Belehren durch die Erkenntnis des Wirkens der Götter. Die drei Funktionen entsprechen den drei Dimensionen, die einander im Gemälde überlagern oder durch die Gleichartigkeit der Beziehung miteinander in Übereinstimmung treten:

I	II	III	
Natur	Mythos	Moral	Beziehung
Gewittersturm	Jupiter		Ursache
Durcheinander	Bacchus	Fortuna	Peripetie
Unglück	Pyramus/Thisbe		Wirkung

Anmerkungen

1
André Félibien, V. Entretien (1688), in: Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres, 6 Bde. Trévoux 1725, Bd. 3, S. 52–55; vgl. dazu: Jacques Thuillier, »Poussin et le paysage tragique: »l'Orage Pointel« au musée des Beaux-Arts de Rouen», in: La Revue du Louvre, 26, 1976, S. 345–355.

2
Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura... nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaele du Fresne..., Paris 1651; zu Poussins Zeichnungen: Walter Friedländer, The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné (Studies of the Warburg Institute, Vol. 5), 5 Bde., London 1939–1974, Bd. 4, 1963, Nr. 251–269, S. 26–33.

Félibien, II. Entretien (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 261: »Il étoit grand observateur des choses naturelles, & ne les consideroit pas seulement pour les représenter mieux dans ses ouvrages, mais pour en connoître les causes.« – Erasmus von Rotterdam, Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronunciatione, Basel 1528, S. 68–69; Hans Rupprich (Hrsg.), Dürer. Schriftlicher Nachlaß, Berlin 1956, Bd. 1, S. 296–297.

Nicolas Poussin, Correspondance, hrsg. von Ch. Jouanny (Archive de l'art français, t. 5), Paris 1911, Nachdruck Paris 1968, Nr. 188, S. 424; den Auszug aus dem Brief hat Félibien überliefert, vgl. VIII. Entretien (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 160; vgl. zur Beschreibung Poussins und Félibiens Kommentar: Louis Marin, »La description du tableau et le sublime en peinture. A propos d'un paysage de Poussin et de son sujet«, in: Communications, 34, 1981, S. 61–83.

Jan Białostocki, »Une idée de Léonard réalisée par Poussin«, in: La Revue des Arts, 4, 1954, S. 131–136, bezog Poussins Landschaft in Frankfurt auf Leonardos Text, allerdings ohne Berücksichtigung der Ausgabe von 1651. Der erste Druck des Cod. Vaticano Urbinate 1270 erfolgte in Rom, ein Nachdruck 1890, die deutsche Übersetzung von Heinrich Ludwig wurde 1882 in Wien publiziert, in dieser Ausgabe findet sich die Anweisung Leonardos unter Nr. 504, S. 265.

Zu Poussin und Leonardo vgl. Elizabeth Cropper, »Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini MSS«, in: The Art Bulletin, 62, 1980, S. 570–582; für die Abschrift des Cod. Barberinus Latinus 4304 aus der Sammlung Béhague/de Ganay: La Raccolta leonardesca della Contessa de Béhague. Katalog der Ausstellung in Città di Vinci, Castello dei Conti Guidi, 1980.

Friedländer, Drawings (wie Anm. 2), Bd. 4, Nr. 273, 284, 286, dazu A 138; zur Zeichnung von Düsseldorf und den in ihr enthaltenen Motiven verschiedener Gemälde: Dieter Graf, Meisterzeichnungen der Sammlung Lambert Krahe. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 1969/1970, Nr. 113, S. 62–63.

Zu Pointel und seiner Sammlung: Jacques Thuillier, Claude Mignot, »Collectionneur et Peintre au XVII^e: Pointel et Poussin«, in: Revue de l'Art, 39, 1978, S. 39–58. – Zu den beiden Landschaften von 1651 und ihrer Wiederentdeckung: Clovis Whitfield, »Nicolas Poussin's *Orage* and *Temps calme*«, in: Burlington Magazine, 119, 1977, S. 4–12; Thuillier, »Poussin et le paysage tragique« (wie Anm. 1); Doris Wild, Nicolas Poussin, 2 Bde., Zürich 1980, Bd. II, Nr. 172 a, 172 b.

Wolfgang Adler, Landscapes (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 18), Oxford 1982, Nr. 29, S. 109–111, mit Datierung des Wiener Gemäldes auf 1626–281; vgl. auch die beiden anderen Gewitterlandschaften, die Schelte a Bolswert (ca. 1586–1659) nach Rubens gestochen hat, Nr. 30, S. 112–113, Nr. 36, S. 124–127; Lisa Vergara, Rubens and the Poetics of Landscape, New Haven und London 1982.

Erasmus Francisci [eig. Erasmus Finx], Der Wunder=reiche Ueberzug unserer Nider=Welt Oder Erd=umgebende Lufft=Kreys. Nach seinem natürlichen Wesen, manchfaltigen Eigenschafften, Nutzen und Würckungen... erklärt..., Nürnberg 1680, S. 288–289; die Diskurse 7–18, S. 677–1310, behandeln ausführlich und mit zahlreichen Angaben über meteorologische Traktate des 16. und 17. Jahrhunderts alle meteorischen Phänomene. Athanasius Kircher, Latium id est Latii tum veteris tum Novi Descriptio, Amsterdam 1671, S. 240, erwähnt ähnlich heftige Winde vom Mons Soranus, was Francisci, Lufft=Kreys, S. 1208, getreulich wiedergibt. – Zu Francisci vgl. Deutsches Literatur-Lexikon, 3. Aufl., Bd. 5, Bern–München: Francke, 1978, Sp. 393–397.

Athanasius Kircher, Magnes, Sive de Arte Magnetica Opus tripartitum, Editio secunda, Köln 1643, lib. 3: Mundus magneticus, cap. III: De Magnetismo Elementorum in productione Meteororum, S. 538–548. Die erste Ausgabe erschien in Rom 1641, die erweiterten Ausgaben in Köln 1643 und Rom 1654. – Die Bedeutung des wunderlichen Enzyklopädisten Kircher und seine Stellung innerhalb des Barberini-Kreises in Rom wie seine Beziehungen zu dal Pozzo, dem Sekretär des Kardinals Francesco Barberini, und zu Poussin sind nicht erforscht oder geklärt. Einige Hinweise enthält: Universale Bildung im Barock. Der Gelehrte Athanasius Kircher. Katalog der Ausstellung in Rastatt, Rastatt 1981; zu einer Beziehung zwischen Kircher und Poussin in der Farbentheorie vgl. mein Buch: Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin, Zürich–München 1982, S. 23–26, 42–45.

Cornelis Drebbel, Tractatus de natura elementorum qua ratione ventos, pluvias, fulgura & tonitrua parturiant..., Hamburg 1621, weitere lateinische Ausgaben erschienen 1628 in Frankfurt und Genf, 1659 in Genf; die erste deutsche Ausgabe publizierte Fr. Basilius Valentinus unter dem Titel: Ein kurtzer Tractat Von der Natur Der Elementen Und wie sie den Wind, Regen, Blitz und Donner verursachen und worzu sie nützen, Erfurt 1624, die 2. deutsche Ausgabe erschien in Frankfurt 1628; niederländisch Rotterdam 1632, französisch Paris 1672; weitere Ausgaben 1715, 1723, 1732. Zu Cornelis Drebbel, einer zwischen Betrüger und Erfinder oszillierenden Figur, vgl. Gerrit Tierie, Cornelis Drebbel, Amsterdam 1932; L. E. Harris, The Two Netherlanders: Humphrey Bradley and Cornelis Drebbel, Leiden 1961; zu Drebbel und Constantijn Huygens: Svetlana Alpers, The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century, Chicago 1983; dt.: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985, S. 46–62. Aristoteles, Meteorologie, 341a–b, 369a–370b; vgl. Werke, hrsg. von E. Grumbach und H. Flashar, Darmstadt 1970, Bd. 12: »Wir aber behaupten: ein und dieselbe Wesenheit ist oberhalb der Erde Wind, im Erdinnern Erdbeben, in den Wolken Donner; denn alle diese Naturerscheinungen haben die gleiche Substanz, die trockene Ausdünstung der Erde. Wenn sie in der einen Richtung strömt, ist sie Wind, wenn in der anderen, verursacht sie die Erdbeben; und wenn die Wolken sich zusammenschließen und zu Wasser kondensieren, also eine Umwandlung erfahren, wird sie während dieses Prozesses ausgeschieden und verursacht Donner, Blitz und auch die anderen gleichartigen Phänomene« (370a, S. 73). Seneca, Naturales Quaestiones, bes. lib. secundus: De Fulminibus et Tonitribus, vgl. die

Ausgabe von Th. H. Corcoran, Cambridge/Mass. 1971. – Zur Geschichte der Meteorologie: Karl Schneider-Carius, Wetterkunde, Wetterforschung, Geschichte ihrer Probleme und Erkenntnisse in Dokumenten aus drei Jahrtausenden, Freiburg–München 1955; R. H. Golde (Hrsg.), *Lightning*, 2 Bde., London u. a. 1977; Stephen G. Brush, Helmut E. Landsberg, *The History of Geophysics and Meteorology. An Annotated Bibliography*, New York u. London 1985, bes. S. 278–291.

12

Galileo Galilei, *Dialogo...* dove si discorre sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano, Florenz 1632; in: *Le Opere*. Edizione Nazionale, Florenz 1897, Bd. 7: »E 'l vento che cosa è? – Il vento si definisce, non esser altro che aria mossa.« (Giornata seconda.)

13

Zu Cassiano dal Pozzo: Carlo Dati, *Delle lode del Commendatore Cassiano dal Pozzo*, Florenz 1664; Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963, S. 98–114; die Edizione Nazionale von Galilei enthält drei Briefe dal Pozzos: Galilei, *Opere* (wie Anm. 12), Bd. 14, Nr. 2189, 2195, Bd. 15, Nr. 2548. Der Nachlaß von dal Pozzo ist nur zu einem kleinen Teil ausgewertet, die Bedeutung dieses vielfältig interessierten Gelehrten – und wichtigsten Römer Auftraggebers von Poussin – noch kaum erkannt; vgl. unten Anm. 28. – Interessant ist in diesem Zusammenhang die Verbindung dal Pozzos mit dem Radierer Pietro Testa (dazu: Elizabeth Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton N.J. 1984, passim), weil Filippo Baldinucci ausdrücklich auf das meteorologische Interesse von Testa hinweist: Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, Opere, Bd. 1, Mailand 1808, S. 201–217.

14

Shakespeares Komödie »The Tempest« wurde 1611 erstmals aufgeführt, 1623 gedruckt. In Théophile de Viaus Tragödie von Pyramus und Thisbe kommt unter den schlimmen Vorzeichen im Traum der Mutter ein Sturm vor, s. unten Anm. 27; Claudio Monteverdis Oper »Il ritorno di Ulisse in Patria« entstand 1641 in Venedig.

15

Zu Rubens vgl. oben Anm. 8. – Claude Lorrains »Liber Veritatis« verzeichnet zwei Sturmdarstellungen (L. V. 33, 1638/39 und L. V. 74, 1643–44); Marcel Roethlisberger, *Claude Lorrain. The Paintings*, 2 Bde., New Haven und London 1961, neue Ausgabe 1979, Bd. 1, S. 161, 219; Marcel Roethlisberger, *Claude Lorrain. The Drawings*, 2 Bde., Berkeley und Los Angeles 1968, Nr. 46, 196 (L. V. 33), 533 (L. V. 74) – Marie-Nicole Boisclair, *Gaspard Dughet. Sa vie et son œuvre (1615–1675)*, Paris 1986, Nr. 101, 134, 367; Christian Klemm, *Gaspard Dughet und die ideale Landschaft. Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Handzeichnungen*, 1981, Nr. 2 – Andrea Busiri-Vici, Jan Frans van Bloemen »Orizzonte« e l'origine del paesaggio romano settecentesco, Rom 1974, Nr. 22, 53, 105, 336, 340.

16

Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni (1672)*, hrsg. von E. Borea, Turin 1976, S. 472–473.

17

Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venedig 1570, 4. Buch, S. 85–87: »Io credo che egli fusse una sepultra, percioche vi si è trovato un cassone grandissimo di Porfido intagliato molto bene di viti, e di fanciulli che togliono dell' uva, il che ha fatto credere ad alcuni che ei fusse il tempio di Bacco; e perche questa è la commune opinione, & hora serve per chiesa, io l'ho posto infra i tempj.« – Vgl. Anthony Blunt, *Nicolas Poussin (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1958)*, 2 Bde., London, New York 1968, Bd. I, S. 235–239; Oskar Bätschmann, »Diskurs der Architektur im Bild. Architekturdarstellung im Werk von Nicolas Poussin«, in: *Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher*, hrsg. von C. Braegger, München 1982, S. 11–48.

18

P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hrsg. u. übersetzt von E. Rösch, München 1952, 3. Buch, V. 253–315; die Erwähnung der »tela secunda« in V. 307. – Philostratos, *Die Bilder*, hrsg. von O. Schönberger, München 1968, Nr. 14 (Semele), S. 124–127; Blaise de Vigenère (Hrsg.), *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates...* (1578), Paris 1629, S. 109–118.

19

Ovid, *Metamorphosen* (wie Anm. 18), 3. Buch, V. 339–540 (Echo und Narziß). – Zum Unverständnis des Bildes von Poussin: Dora Panofsky, »Narcissus and Echo: Note's on Poussin's *Birth of Bacchus* in the Fogg Museum of Art«, in: *The Art Bulletin*, 31, 1949, S. 112–120; zu Narziß und Bacchus in Poussins Gemälde »Narziß und Echo« vgl. 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.

20

Die ausführlichste Darstellung des Dionysos-Spiegels gab Friedrich Creuzer, *Dyonisus sive Commentationes academicae de verum bacchiarum orphiarumque originibus et causis*, Heidelberg 1802; vgl. auch Creuzer, *Symbolik und Mythologie (Deutsche Schriften, neue u. verb. Auflage)*, Leipzig und Darmstadt 1858, Bd. 4, S. 118–119, 129, 288. – Plotinus, *Enneads, with an english translation by A. H. Armstrong*, Bd. IV, Cambridge/Mass. und London 1984.

Creuzer beschäftigte sich mit der Übersetzung Plotins. – Zur Erneuerung des Wissens und der entsprechenden Interpretation des Narziß-Mythos vgl. Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the early 19th Century*, Lund 1967, S. 123–195; vgl. auch Erwin Panofsky, *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm (Nationalmusei Skriftserie, Nr. 5)*, Stockholm 1960.

21

Ovid, *Metamorphosen* (wie Anm. 18), 4. Buch, V. 1–54, 389–415 (Minyas-töchter), V. 55–166 (Pyramus und Thisbe). – Vgl. zur Rezeptionsgeschichte Franz Schmitt-von Mühlenfels, *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik (Diss. Heidelberg)*, Heidelberg 1972.

- 22
Ovid, *Les Metamorphoses d'Ovide. Traduites en Prose Française...* avec XV. Discours Contenant l'Explication Morale et Historique [von Nicolas Renouard], Paris 1637.
- 23
Zur Abweichung Poussins von der ikonographischen Tradition vgl. mein Buch: *Nicolas Poussin: Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesun- glück und die Grenzen der Malerei*, Frankfurt/M. 1987.
- 24
Ovid, *Les Metamorphoses d'Ovide. Traduites en Prose Française...* avec XV. Discours..., Paris 1640. Üblich war, den Brunnen mit einer Statue des Amor, der Venus oder eines Narren (Urs Graf) auszustatten.
- 25
Leonardo da Vinci, *Trattato* (wie Anm. 2), 1651, Cap. LXVI, S. 14; vgl. die erste deutsche Übersetzung des Traktats: *Des Herrn Leonhard von Vinci ersten Mahlers zu Florenz praktisches Werk von der Malerey...* Aus dem Italienischen übersetzt von Johann Georg Böhm, Nürnberg 1724, neue vermehrte Auflage 1786: »Obs. 61. Wie man einen Seesturm malen soll« (S. 154).
- 26
Poussin, *Correspondance* (wie Anm. 4), Nr. 162, S. 383–385. Vgl. dazu Richard Verdi, »Poussin and the »Tricks of Fortune«, in: *Burlington Magazine*, 124, 1982, S. 680–685.
- 27
Théophile de Viau, *Les Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé. Tragédie*, Paris 1623 (in: *Les œuvres*), Kritische Edition von G. Saba, Neapel 1967. Zum berühmten Prozeß gegen den Dichter vgl. Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Paris 1935, S. 333–404.
- 28
Anna Nicolò e Francesco Solinas, »Per una analisi del collezionismo linceo: l'Archivio Linceo 32 e il museo di Federico Cesi«, in: *Convegno Federico Cesi 1985* (*Atti dei Convegni Lincei*, Bd. 85), Rom 1986, S. 193–212. – Ich danke Frau Prof. Lucia Tongiorgi Tomasi für den Hinweis auf die Akten dieses Kongresses. – Zu den Sammlungen dal Pozzo vgl.: Cornelius C. Vermeule, »The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the British Museum«, in: *Transactions of the American Philosophical Society*, N. S. 50, 1960; Vermeule, »The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle«, in: *Transactions of the American Philosophical Society*, N. S. 56, 1966; Arnauld Brejon de Lavergnée, »Tableaux de Poussin et d'autres artistes français dans la collection Dal Pozzo: deux inventaires inédits«, in: *La Revue de l'Art*, 19, 1973, S. 78–96.
- 29
Joseph Maria Suaresius, *Praenestes Antiquae Libri duo*, Rom 1655, 1. Buch, S. 28–38; das 1614 aufgefundene Nil-Mosaik bildete Suaresius teilweise ab, vollständig wurde es von Athanasius Kircher neben der Reproduktion der Stiche nach Suaresius wiedergegeben; vgl. Kircher, *Latium* (wie Anm. 9), S. 15–99. – Zu Poussins Zitat aus dem Mosaik in Palestrina im Gemälde »Die Heilige Familie in Aegypten«, Leningrad, Ermitage, vgl. Poussin, *Correspondance* (wie Anm. 4), Nr. 201, S. 448–449; Blunt, Poussin (wie Anm. 17), S. 309–312.

- 30
Zu den Rekonstruktionen von Praeneste vgl. Rudolf Wittkower, »Pietro da Cortona's Project for reconstructing the Temple of Palestrina«, in: *R. W., Studies in the Italian Baroque*, London 1975, S. 115–121.
- 31
Poussin, *Correspondance* (wie Anm. 4), Nr. 162, S. 384; vgl. auch Nr. 125, S. 310–312: »La fragilité de la fortune des hommes a tousiours besoin de puissants et gaillards estançons.« – Auf die Analogie des Briefes Nr. 162 mit Pierre Charron, *De la Sagesse livres trois*, Bordeaux 1601, hat Walter Friedländer aufmerksam gemacht, vgl. Nicolas Poussin, *A new approach*, New York 1966, S. 65; vgl. auch Blunt, Poussin (wie Anm. 17), S. 157–176.
- 32
Die Versuche, der Landschaft in London ein literarisches Thema zuzuordnen, sind gescheitert. Vgl. dagegen zur Fragestellung: François de Salignac de la Mothe Fénelon, *Dialogue des morts: Ch. LIII: Léonard de Vinci et Poussin*, in: *Œuvres complètes*, Bd. 6, Paris 1850, s. 301–303 (Erstdruck Köln–Paris 1700); Louis Marin, »La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin«, in: *Communications*, 15, 1970, S. 186–209. – Aristoteles, *Von der Dichtkunst*, 1452a–b, in der Ausgabe von Olof Gigon, Zürich 1950, S. 406–407; zur Diskussion im 17. Jahrhundert: Jacques Thuillier, »Temps et tableau: la théorie des »péripéties« dans la peinture française du XVII^e siècle«, in: *Stil und Überlieferung* (Akten Bonn 1964), Berlin 1967, Bd. 3, S. 191–206.
- 33
Marcus Tullius Cicero, *De officiis*, II, 6, 19–20; vgl. die lat.-dt. Ausgabe von K. Büchner, Zürich, Stuttgart 1964, S. 152–155.
- 34
Poussin, *Correspondance* (wie Anm. 4), Nr. 163, 168, 169, 170, 171, 174, 180, S. 385–388, 393–401, 405–406, 413–414; zu den Erhebungen: Boris Porchev, *Les soulèvements populaires en France au XVII^e siècle*, Paris 1972; Perez Zagorin, *Rebels und Rules 1500–1660*, Cambridge/Mass. 1982.
- 35
Vgl. Anthony Blunt, »The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7, 1944, S. 154–168, über den Zusammenhang von Poussins Phokion-Landschaften mit der politischen Situation Frankreichs; Martin Warnke, »Poussins »Urteil des Salomo«: Ein gemalter Königsmechanismus«, in: *M. W., Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*, Luzern und Frankfurt/M. 1979, S. 35–44.