Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 52 (1995)

Heft: 1: Catastrophes = Katastrophen

Artikel: Nicolas Poussins "Winter-Sintflut" : Jahreszeit oder Ende der Geschichte?

Autor: Bätschmann, Oskar

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169449

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Nicolas Poussins *Winter-Sintflut*: Jahreszeit oder Ende der Geschichte?

von Oskar Bätschmann

1. Die Jahreszeiten

Die ersten Angaben zu Nicolas Poussins Serie der *Jahreszeiten* liefert das von Charles Le Brun 1683 erstellte Inventar der Gemäldesammlungen von Louis XIV.[1] Zwei Jahre später publizierte André Félibien, Poussins französischer Biograph, im 4. Teil seiner «Entretiens» weitere Informationen zu den vier Bildern, die der Maler in Rom zwischen 1660 und 1664 für den Herzog von Richelieu geschaffen hat.[2] Weder sind Vorzeichnungen für die Bilder bekannt, noch ist eine Korrespondenz zwischen dem Auftraggeber und dem Maler erhalten. Es ist möglich, dass der Auftrag nur auf eine Serie über die Jahreszeiten lautete und der Maler eine solche unbestimmte Bestellung akzeptiert hat, weil sie seine Erfindungsfreiheit nicht einschränkte. Mit dem Herzog von Richelieu war Poussin nicht verbunden, und sein Gesundheitszustand war schlecht. Poussins römischer Biograph, Giovan Pietro Bellori, erwähnte die *Jah-*

Abb. 1 Winter-Sintflut, von Nicolas Poussin, 1660–64. Öl auf Leinwand, 118×160 cm, Paris, Louvre.

reszeiten in seinen 1672 erschienenen «Vite» nicht, obwohl er mit dem Maler eng befreundet war und die Lebensbeschreibungen wahrscheinlich noch zu dessen Lebzeiten begonnen hat.[3] Der Auftraggeber erhielt die Bilder 1664 und verlor sie im folgenden Jahr mitsamt seiner übrigen auf dem Markt erworbenen Poussin-Sammlung beim «Jeu de Paume» an den König Louis XIV.[4] Noch im Kabinett des Duc de Richelieu hielten die massgebenden Pariser Künstler und Kunstkenner eine lange gelehrte Konferenz über die *Jahreszeiten* ab, wie der Comte de Brienne in seinem Kommentar zu Félibien berichtet.[5] 1668 wurde das Bild *Winter-Sintflut* der Gegenstand eines Vortrags von Nicolas-Pierre Loir in der Académie royale de Peinture et de Sculpture, der vor allem auf das Licht und den Ausdruck einging.[6]

Félibien legte die Besprechung der *Jahreszeiten* an das Ende der Lebensbeschreibung Poussins und umgab sie mit der Schilderung des zunehmenden Verfalls der Kräfte des kranken und alternden Künstlers. Der Text verrät zwei Irritationen. Einerseits bestätigen die Bilder das Auseinanderdriften von Imagination und Ausführung: «Il est vray que si l'on voit encore dans ces quatre Tableaux la force & la beauté du génie du Peintre, on y apperçoit aussi la faiblesse de sa main.» Andererseits stellt sich ein Klassifikationsproblem, das sich durch die Verlegenheit über die Gattungsbezeichnung anzeigt: «[...] quatre païsages [...] ils representent les quatre Saisons, & dans chacun il y a un sujet tiré de l'Ecriture Sainte.»[7] Das Inventar der Gemäldesammlung von Louis XIV von 1683 nannte die Darstellungen der Jahreszeiten durch biblische Szenen. Im Fall des Bildes *Winter-Sintflut* z.B. heisst es: «Un autre tableau [...] représentant la saison de l'hiver par le Déluge.» (Abb. 1)[8]

Willibald Sauerländer stellte 1956 die Frage nach einer «das Ganze tragenden Bildidee». Gestützt auf typologisches Geschichtsverständnis und zeitgenössische theologische Literatur, lautete seine Antwort: Die vier Bilder sind Allegorien der Heilsgeschichte. Danach stellt der *Frühling* mit Adam und Eva den Zustand *ante legem* dar, der *Sommer* mit Ruth und Boaz den Zustand *sub gratia,* der *Herbst* mit der Traube aus dem Gelobten Land weist auf das Erlösungsopfer Christi, der *Winter* mit der Sintflut und der Arche Noah auf das Jüngste Gericht.[9] Sauerländers Aufsatz, der Panofskys Ikonologie 1956 nach dreiundzwanzig Jahren wieder in Deutschland einführte, übernahm das Postulat einer zugrundeliegenden Einheit aus zwei Aufsätzen von Dora und Erwin Panofsky von 1949 und 1950 über zwei späte Werke Poussins. Beide versuchten, das scheinbar disparate Zusammenfügen verschiedener Motive in der *Geburt des Bacchus* von 1657 und in *Apoll und Daphne* von 1664 in einer zugrundeliegenden Idee aufzulösen.[10] Disparat schien im einen Fall die Kombination der Überbringung des neugeborenen Bacchus an die Nymphen von Nysa mit dem Tod und der Verwandlung von Narziss und Echo, im andern die Kombination der unglücklichen Liebe Apolls zu Daphne mit dem scherzhaften Motiv des Diebstahls seiner Pfeile durch Merkur. Erwin Panofsky erklärte derartige Zusammenfügungen zu allgemeinen Charakteristika des Spätstils. Bei Poussin wurde im einen Fall der allgemeine Gegensatz von Leben und Tod, im andern das Liebesunglück des Gottes Apoll als zugrundeliegende Einheit postuliert. Analog dazu versuchte Sauerländer, die Einheit der *Jahreszeiten* durch die Rückbindung an die Heilsgeschichte herzustellen. Anthony Blunt akzeptierte die These Sauerländers, wenn sie ihm auch im einzelnen als zu angestrengt erschien, Badt wies sie als katholisch-mystisches Missverständnis eines Malers zurück, den er als grossen Erneuerer heidnisch-antikischer Vorstellungen auffassen wollte.[11]

2. Fortuna-Landschaften

Poussins *Jahreszeiten* können nicht analysiert werden ohne Einbezug der sogenannten «tragischen Landschaften», die nach 1648 entstanden sind. Nach der Fertigstellung der zweiten Serie der *Sakramente* erdachte sich Poussin in einem Brief an den Auftraggeber, Paul Fréart de Chantelou, eine dialektische Umkehrung der Serie der katholischen Heilsversicherungen durch Darstellungen des Chaos, der Störung und der Revolution der Weltordnung, die durch eine mächtige und willkürliche Instanz, die Fortuna, bewirkt werden: «Je souhetterois sil estoit possible que ses set Sacrements feussent conuertis en set autres histoires où fussent représentées vivement les plus estranges tours la fortune aye jamais joué aux hommes, et particulièrement à ceux qui se sont moqués de ses effors.»[12] Von solchen Bildern versprach sich Poussin eine beträchtliche moralische Wirkung im stoischen Sinn. Denn sie könnten dem Betrachter jene Tugend und Weisheit vor Augen führen, die notwendig wären, um gegenüber der Macht der Fortuna, der blinden Verrückten, standhaft zu bleiben.[13] Zu einer Serie über die Streiche der Fortuna kam es nicht. In den vergangenen zwölf Jahren wurden mehrere Versuche vorgelegt, in einigen der nach 1648 entstandenen Landschaften mit Ungewittern, Unglücksfällen und tragischen Ereignissen diese dialektischen Umkehrungen zu erkennen.[14] Die Versuche stützen sich hauptsächlich auf zwei Texte: auf Leonardos Anweisung im «Trattato della pittura», wie ein Ungewitter zu malen sei – «Come si deve figurar' una fortuna» –, publiziert 1651 unter Benutzung von Poussins Illustrationen, und auf einen Passus von Cicero über die zweifache Macht der Fortuna und ihre Wirkungen in Naturkatastrophen und Angriffen von wilden Tieren.[15]

1648, vier Monate nach Beendigung der *Sakramente,* stellte Poussin für Jean Pointel die *Landschaft mit einem Mann, der von einer Schlange getötet wird* fertig (Abb. 2).[16] Fénelon machte in den «Dialogues divers» das rätselhafte Bild zum Hauptgegenstand der Diskussion zwischen Leonardo und Poussin und liess die Frage von *histoire* oder *caprice* – Wiedergabe eines Ereignisses oder skurrile Erfindung des Malers – unentschieden.[17] Mehrere neuere Versuche, das Sujet in der Literatur zu identifizieren oder auf einen zeitgenössischen Unglücksfall in der Umgebung von Rom zurückzuführen, sind fehlgeschlagen.[18] Im Bild sind konfrontiert die harmonische, friedliche Landschaft

Abb. 2 Landschaft mit einem Mann, der von einer Schlange getötet wird, von Nicolas Poussin, 1648. Radierung von E. Baudet. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

Abb. 3 Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe, von Nicolas Poussin, 1651. Öl auf Leinwand, 192,5 × 273,5 cm. Frankfurt/M, Städelsches Kunstinstitut.

und die grauenvolle Tötung eines Mannes durch eine riesige Schlange. Das schreckliche Ereignis wird von einem Augenzeugen wahrgenommen, während die kniende Frau im Mittelgrund mit Erstaunen auf die Figur des Schreckens reagiert. Eine ähnliche Konfrontation von arkadischem Glück und Tod zeigt die *Landschaft mit Orpheus und Eurydike* von 1650/51 im Louvre, die ebenfalls für Jean Pointel gemalt wurde, möglicherweise als Pendant zur *Landschaft mit einem Mann, der von einer Schlange getötet wird*. Wie diese Landschaft führt das Bild im Louvre die Peripetie, den dialektischen Umschlag, aus: Noch singt Orpheus, noch bemerkt niemand das brennende Kastell im Hintergrund, noch reagiert niemand auf den Schrei der Eurydike, die bereits den tödlichen Biss der Schlange aus dem Schattenreich erhalten hat.[19] 1651 lieferte Poussin wiederum an Jean Pointel zwei Bilder zum dialektischen Gegensatz zwischen friedlicher Ordnung und Chaos, die Landschaften *Le Temps calme* und *L'Orage*.[20]

Den Doppelsinn von Fortuna als Unglücksfall und Gewittersturm führt die grosse *Landschaft mit Pyramus und Thisbe* (Abb. 3) von 1651 in Frankfurt aus, die für Poussins bedeutendsten Auftraggeber und Freund in Rom, Cassiano dal Pozzo, gemalt wurde. Mit Gewittersturm, Angriff durch den Löwen und Liebesunglück werden die sämtlichen unglücklichen Wirkungen der Fortuna demonstriert.[21] Die Beschreibung dieses Bildes durch den Maler weckt allerdings einige Zweifel an einer moralischen oder stoischen Auffassung. Poussin schrieb an den Malerkollegen Jacques Stella in Paris, der dieses Bild nicht sehen konnte, wohl aber *L'Orage* bei Jean Pointel: «J'ay essayé de représenter une tempeste sur terre, imitant le mieux que j'ay pû l'effet d'un vent impétueux, d'un air rempli d'obscurité, de pluye, d'éclairs et de foudres qui tombent en plusieurs endroits, non sans y faire du désordre.»[22] Dies war eine klare Deklaration, dass Poussin das Problem des Unmalbaren und den Wettbewerb mit den Malern aufgenommen hatte, die diese Schwierigkeiten bewältigt hatten: Apelles, Leonardo, Dürer und vielleicht Rubens.[23]

Die Ambition, ein aussergewöhnlich belastetes künstlerisches Problem zu bewältigen, darf sowenig übersehen werden wie die moralische Wirkung, die sich durch die Vergegenwärtigung der Macht der Fortuna einstellen soll. Es geht nicht um den Transport einer Botschaft, sondern um die künstlerischen Probleme der Nachahmung und der Vergegenwärtigung. Durch die Bewältigung der Schwierigkeiten erlangen die Bilder eine suggestive Kraft und erzeugen dadurch eine moralische Wirkung. Der Unterschied zwischen der Übermittlung einer Botschaft und der moralischen Wirkung aus Nachahmung und Vergegenwärtigung wird zwar häufig ignoriert, ist aber entscheidend für das Verständnis von Poussins Malerei. Für den Nachweis können wir uns nicht völlig auf den Brief an Stella stützen, weil er nur als Fragment überliefert ist, aber Belloris Beschreibung der *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe* von 1672 bestätigt den Primat der suggestiven Vergegenwärtigung. Dabei leugnet Bellori keineswegs die allegorische Dimension der Bilder, denn er beschliesst seine ausführliche Beschreibung von Raffael, Carracci oder Maratta stets mit der Erörterung der *Allegoria,* d.h. mit der an die Thematik, den Stil und die künstlerischen Probleme anknüpfenden Auslegung.[24]

3. Poussins Winter-Sintflut: Zyklus oder Ende?

Poussins tragische Landschaften stellen als Einzelbilder oder als Pendants Peripetien dar, Umkehrungen von Glück in Unglück, und zeigen den dialektischen Umschlag als verhängnisvolles Wirken der Fortuna. Es sind keine Weltuntergangsbilder, sondern sie führen Unglücksfälle oder Ungewitter aus, von denen eine Region oder verschiedene Individuen betroffen sind. Das Schlussbild der *Jahreszeiten*

scheint nun ein universales Unglück, den Untergang, darzustellen, dem nur die Arche im Mittelgrund entkommen kann. Poussin zeigt wenige Figuren in einem schwärzlichen leeren Bild, das nur vom Blitzschlag Licht erhält, nicht aber von der schmutziggrauen Scheibe des Mondes über der Arche. Die in der Leere des Wassers verstreuten Menschen suchen sich vor dem Untergang zu retten. Die Wiederholungen – ein Mann, der sich an ein Pferd klammert, ein zweiter auf einem Brett – verstärken diese Bemühungen. In der Bildmitte beim Sturz der Wasser befinden sich vier Männer; einer klammert sich links an das Boot, ein anderer versucht sich schwimmend zu retten, ein dritter, gestützt von einem weiteren im stürzenden Boot, fleht mit erhobenen Armen zum Himmel. Dessen Stellung wird rechts wiederholt von der Mutter im Boot, die ihr Kind dem Mann auf dem Felsen reicht, während ein anderer sich bemüht, den Kahn zu halten, und ein weiterer sich ins Boot zu retten versucht. Es geht nicht nur um die Rettungsversuche der Menschen, sondern auch um den Untergang des Tier- und Pflanzenreichs. Die Felsen sind bis auf wenige Bäume und Sträucher von aller Vegetation entblösst, die Bäume sind zur Hälfte zerstört, und eine grosse Schlange sucht sich vor den Wassern auf den Felsen zu retten. Poussin knüpft weder an die Massendarstellungen der Sintflut an, noch folgt er einer Ausbreitung und Variation von verzweifelten und pathetischen Handlungen und körperlichen und seelischen Bewegungen, wie sie von Michelangelo, Raffael, Antonio Carracci und Adam Elsheimer geprägt wurden.

Die Darstellung der *Sintflut* (Abb. 4) von Raffael und seiner Werkstatt in den Loggien des Vatikans ist eingebunden in eine Folge von Ereignissen. Voraus geht der Bau der Arche, der Sintflut folgen das Verlassen der Arche nach dem Sinken der Wasser und das Dankopfer Noahs auf der wiederaufgetauchten Erde. Raffaels Gang durch die Geschichte des Alten Testaments endet mit dem Erscheinen Christi.[25] Tintoretto allerdings benützte im Chor der Kirche Madonna dell'Orto 1562–64 die Sintflut als Darstellung des Jüngsten Gerichts und dementsprechend ohne die rettende Arche. Dem Weltuntergang gegenübergestellt ist der Sündenfall des auserwählten Volkes, die Anbetung des Goldenen Kalbes.[26] Im Unterschied zu Raffaels bildlicher Erzählung der Bibel und zu Tintorettos typologischem Verständnis hat Poussin sein Bild *Winter-Sintflut* eingebunden in den natürlichen Zyklus der Jahreszeiten. Der Beginn mit dem Frühling und dem Morgen ist verknüpft mit dem Paradies, Sommer (Mittag) und Herbst (Abend) werden mit zwei Szenen der Fruchtbarkeit dargestellt, und das Nachtbild *Winter-Sintflut* schliesst die Serie ab. Die biblischen Szenen entsprechen nicht einer geschichtlichen Folge. Das Problem, das die vier Bilder aufwerfen, ist die Relation zwischen dem natürlichen zyklischen Verlauf der Jahres- und Tageszeiten und dem gestreckten oder bogenförmigen Verlauf der Geschichte vom Anfang zum Ende.

Keine der zahlreichen vorangegangenen und zeitgenössischen Darstellungen der Jahreszeiten greift ein solches Problem auf. Pietro Testa – um nur dessen *Jahreszeiten* wegen ihrer ikonographischen Innovation zu erwähnen – konzi-

Abb. 4 Sintflut, von Raffael. Radierung von Nicolas Chaperon. In: Sacrae Historiae Acta, Rom 1649, fol. 10.

pierte die Abfolge als Auseinandersetzung zwischen Sonne und Mond: Der *Frühling* zeigt die Ankunft Apolls auf der Erde im Sternzeichen der Zwillinge, denen der Wagen der Venus vorausgeht und die Götter des Regens und des Sturms vertreibt. Im *Sommer* erreicht Apoll seinen höchsten Stand und seine höchste Kraft, während im *Herbst* der Mond bereits die Mitte des Zodiak besetzt. Im *Winter* (Abb. 5) hat der Mond gesiegt und beherrscht die kurzen dunklen Tage der Jahreszeit, während Apoll mit seinem Wagen sich in den Hintergrund verzogen hat. Testa kombinierte seine Jahreszeiten mit den vier Elementen – den *Winter* z.B. mit Wasser – und zeigte in der irdischen Zone die

Abb. 5 Winter, von Pietro Testa, 1644. Radierung 50×72 cm. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

Abb. 6 Phaëton erbittet von Helios-Apoll den Sonnenwagen, von Nicolas Poussin, um 1630. Öl auf Leinwand, 122 x 153 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

der Jahreszeit entsprechenden wechselnden Leidenschaften, denen die Menschen unterworfen sind.[27]

Mit den Jahreszeiten hat sich Poussin erstmals um 1630 beschäftigt in dem Bild *Phaëton erbittet von Helios-Apoll den Sonnenwagen* (Abb. 6). Phaëton, gefolgt von Chronos, der zerstörenden Zeit, kniet inmitten der Jahreszeiten vor seinem Vater, dessen Thron vom Zodiak umgeben ist, und spricht die Bitte aus, deren Erfüllung sein Untergang ist. Poussin konfrontiert den Zyklus der Jahreszeiten und Helios-Apoll als Herrscher in der schöpferischen Ewigkeit mit der Hybris und dem dadurch heraufbeschworenen individuellen Ende.[28] Die zweite Darstellung der Jahreszeiten erbrachte Poussin im Bild *Tanz zur Musik der Zeit* (Abb. 7), das er vor 1640 für den Prälaten und Höfling der Barberini,

Abb. 7 Tanz zur Musik der Zeit, von Nicolas Poussin, um 1640. Öl auf Leinwand, 83 x 105 cm. London, Wallace Collection.

Giulio Rospigliosi, nach dessen Erfindung malte.[29] Entstanden ist die vollständigste Reflexion über die Zeit. Erwin Panofsky schrieb am 6. Juni 1932 an Walter Friedländer über Poussins Bild nach der *Hypnerotomachia Poliphili* und das Motiv des Putto mit der Seifenblase: «Das Ganze ist eigentlich ein klassizistisch rhythmisiertes, aktiviertes und anthropomorphisiertes *Fortuna-Rad*; insofern eine amüsante Parallele zu dem «Et in Arcadia Ego», an dem ich noch herumdoktere.»[30] Im Aufsatz «Father Time» interpretierte Panofsky Poussins *Tanz zur Musik der Zeit* als eine dialektische Einheit der Zeit als schöpferischer Ewigkeit (Aion) mit der Zeit als Zerstörerin (Saturn). Chronos spielt auf der Leier zur Drehung des Fortuna-Rades, Putti vergnügen sich mit den Zeichen von Vergänglichkeit und Eitelkeit, und der unbeirrbare Lauf der Sonne im Zodiak beherrscht die Szene. Poussin erscheint in dieser Abhandlung als derjenige, der mit seinen Darstellungen der Zeit als einer kosmischen Macht die divergierenden Vorstellungen in eine dialektische Synthese brachte: «In the visual arts a calmer, nearly Cartesian mind, was to create the

Abb. 8 Der Frühling oder das Irdische Paradies, von Nicolas Poussin, 1660–64. Öl auf Leinwand, 118 x 160 cm. Paris, Louvre.

unsurpassable images of Time as a cosmic power: Nicolas Poussin.»[31] Die vier tanzenden Gestalten in diesem Bild, das Bellori zu den *moral poesie* zählte, den allegorischen Erdichtungen, stellen nicht nur die vier Stadien des Glücks und Unglücks, sondern auch die Jahreszeiten dar.[32]

Die *Jahreszeiten* von 1660–1664 scheinen die Dialektik, nicht die dialektische Synthese, der verschiedenen Zeiten noch einmal aufzugreifen mit der Frage nach dem Naturzyklus und dem geschichtlichen Verlauf. Ein Historiker wie Gabriel Naudé glaubte an den zyklischen Gang von Religionen und Regierungen, an die Degeneration der Menschen seit einem ersten glücklichen Zustand im Goldenen Zeitalter, aber auch an die Renaissance als einer Wiederherstellung des Anfangs. Die Zeitalter Antike, Mittelalter und Humanismus beschrieb er als Jahreszeiten. Im zyklischen Fall und Aufsteigen von Regierungen sah Naudé das

Abb. 9. Scène du déluge, von Théodore Géricault, ca. 1812. Öl auf Leinwand, 97×130 cm. Paris, Louvre.

Wirken der Fortuna, die alle Planung der Menschen zunichte macht.[33] Auch wenn diese Vorstellungen bei den Libertins des 17. Jahrhunderts zirkulierten, scheint es nicht einfach zu sein, einen Zusammenhang mit Poussin auszumachen. Vielleicht ist es erlaubt, auf die Reflexion über den Verlauf der Geschichte und der natürlichen Zyklen hinzuweisen, die der Prinzenerzieher Jacques-Bénigne Bossuet unter dem Titel «Discours sur l'histoire universelle» 1681 in Paris publizierte. Für Bossuet unterstand der Verlauf der Geschichte der göttlichen Lenkung, nicht aber die Zyklen von Aufstieg und Fall der Reiche und die natürlichen zyklischen Verläufe, deren Gang von erforschbaren Ursachen bestimmt wird.[34] Der Konflikt zwischen natürlichem Zyklus und göttlicher Lenkung der Geschichte, den Poussins *Jahreszeiten* vorbringen, muss in einer solchen Konzeption der Geschichte angesiedelt werden. Eine Bestätigung kann das Bild *Frühling-Paradies* (Abb. 8) liefern, das möglicherweise als letztes der Serie fertiggestellt wurde. Denn hier wird gezeigt, wie Gottvater das Menschenpaar unter dem Baum der Erkenntnis allein lässt und in den Lüften entschwindet. Schwierig erscheint es dagegen, Poussins Serie analog zu den *Jahreszeiten* Pietro Testas mit den Elementen zu verbinden. Das erste Bild kann zwar mit der Luft, das letzte mit dem Wasser verknüpft werden, doch scheint es eher willkürlich zu sein, den *Sommer* mit dem Feuer, den *Herbst* mit der Erde zusammenzubringen.

4. Nachleben

Die Rezeptionsgeschichte von Poussins Bild *Winter-Sintflut,* das zwischen 1750 und 1850 zu einem unvergleichlichen Nachruhm kam, streife ich nur mit wenigen Bemerkungen.[35] Die Rezeption begann trotz des vorangegangenen Stichs von Jean Audran erst 1750, als das Original der Öffentlichkeit bekannt wurde durch die Ausstellung der königlichen Gemäldesammlung im Palais du Luxembourg, nachdem es seit 1665 in den Schlössern von Versailles und Meudon aufbewahrt wurde. Mit der Salonbesprechung von 1765 von Denis Diderot wurde Poussins Bild in die Diskussion des Erhabenen einbezogen. Diderot zitierte es wegen der Stille und der Ökonomie als Gegen-

beispiel zu einem Historienbild von Lépicié: «Je conçois seulement, qu'il faut remplacer l'intérêt du moment qu'on néglige, par je ne sais quoi de sublime qui s'accorde très-bien avec la tranquillité apparente ou réelle, et qui est infiniment au-dessus du mouvement. Témoin ce Déluge universel du Poussin, où il n'y a que trois ou quatre figures.»[36]

Géricault begriff um 1812 die Lektion der Leere und der ausgesetzten Figuren in einem universalen Desaster in seiner *Scène du Déluge* (Abb. 9). Man weiss, dass er Poussins Bild *Winter-Sintflut* kopiert hat, die Kopie ist verloren. Sein schwarz-grünes Bild im Louvre, das um 1812 datiert wird, ist eine Variation nach Poussin, die allerdings die biblische Implikation weglässt.[37]

Abb. 10 Service funèbre de Nicolas Poussin, von Pierre Nolasque Bergeret, 1819, in: Charles Landon, Salon de 1819, Paris 1820, Bd. 2, Tf. 16.

Félibiens Lebensbeschreibung und die Unkenntnis von *Apoll und Daphne* machten es in Frankreich möglich, das Bild *Winter-Sintflut* mit der Aura des letzten Werks des Malers auszustatten. Darauf reagierte Pierre Nolasque Bergeret mit seinem Bild *Service funèbre de Nicolas Poussin* (Abb. 10) im Salon von 1819, das an der Wand hinter dem antikisierend aufgebahrten halbnackten Leichnam das Bild *Winter-Sintflut* zeigt und damit die heroische Übereinstimmung zwischen dem gemalten Ende und dem Tod des Malers suggeriert.[38] Für François René, Vicomte de Chateaubriand, stand in den «Mémoires d'outre-tombe», die erstmals 1848–50 publiziert wurden, die Koinzidenz von Poussins *Winter-Sintflut* mit dem eigenen Tod fest. In der «Vie de Rancé» von 1844 bekräftigte Chateaubriand den Mythos des letzten Werkes am Bild *Winter-Sintflut* von Poussin: «Ce tableau rappelle quelque chose de l'âge délaissé et de la main du vieillard: admirable tremblement du temps! Souvent les hommes de génie ont annoncé leur fin par des chefs-d'œuvre: c'est leur âme qui s'envole.»[39]

Ein bemerkenswertes Zeugnis des Engländers Henry Matthew, der, obwohl Invalide, zwischen 1817 und 1819 Portugal, Italien, die Schweiz und Frankreich bereiste, kann die kurze Dokumentation ergänzen. In seinem Tagebuch kam er zweimal auf Poussins *Sintflut* zu sprechen: zuerst im Zusammenhang mit dem Problem der Beschreibung des Schönen und des Erhabenen, das zweite Mal anlässlich seines Besuches im Louvre. Er hielt es für unmöglich, dass eine Beschreibung die gleiche Wirkung haben könnte wie ein Werk, und von den Werken im Louvre beschrieb er ein einziges Bild: «Nikolaus Poussin ist der grosse Held der französischen Malerschule. Es ist etwas Steifes in der Manier seiner meisten Werke, was ihrer Wirkung schadet – aber seine Sündfluth ist erhaben. Eine düstere und grausende Feierlichkeit umschwebt es. Die allgemeine Zerstörung ist mit einer Auswahl weniger höchst rührender Auftritte gemalt, welche dem Herzen des Malers Ehre machen. Er stellt die Liebe – die eheliche und kindliche – dar, wie sie alle Proben aushält, ihre Kraft bis zuletzt bewährt und nur endlich bei der Zerstörung aller Dinge dahin sinkt. Man möchte fast glauben, Poussin hätte den Spruch Salomons erläutern wollen – 'Viele Wasser können die Liebe nicht löschen, noch die Fluthen sie ersäufen'».[40]

Félibien hielt die *Jahreszeiten* für die letzten Werke Poussins, die er trotz der fortgeschrittenen Krankheit mit aller Anstrengung noch vollendet habe.[41] Dagegen folgte Bellori in der Beschreibung von *Apoll und Daphne,* Poussins unvollendet hinterlassenem Werk, der Erzählung des Plinius über das letzte Werk des Apelles, des berühmtesten Malers der Antike. Wie bei Apelles waren es die schwindenden Kräfte und das Nahen des Todes, die es Poussin verunmöglicht haben, das Bild fertigzustellen. Der Bericht des Plinius in der «Naturalis historiae» über Apelles und sein unvollendetes Bild der Aphrodite lautet: «Apelles hatte noch eine andere Aphrodite zu Kos begonnen, mit der er seine frühere noch übertreffen wollte. Als es zum Teil vollendet war, versagte es ihm der Tod missgünstig, und es fand sich niemand, der an dem Werk nach den skizzierten Linien fortarbeiten konnte.»[42] Vor dem letzten Werk des Apelles war der Respekt so gross, dass kein Maler es zu vollenden wagte. In einem folgenden Abschnitt suchte Plinius die höhere Bewunderung der unvollendet hinterlassenen Gemälde von Aristeides, Nikomachos, Timomachos und Apelles zu erklären. Er nannte zwei Gründe für diese bemerkenswerte Eigenart der Rezeption: «Es ist aber eine sehr seltsame und merkwürdige Tatsache, dass die letzten Werke der Künstler und die unvollendeten Bilder [...] mehr bewundert werden als die vollendeten, weil man in ihnen die zurückgelassenen Skizzen und selbst die Überlegungen der Künstler sieht und weil der Schmerz über die Hand, die während des Schaffens erstarrte, zu höherer Beachtung reizt.»[43] Plinius begründete damit die sentimentale Betrachtung des letzten Werkes eines Künstlers.

Wie ein letztes Werk zu Beginn des 17. Jahrhunderts inszeniert wurde, zeigt die Trauerfeier für Agostino Carracci 1602 in Bologna.[44] Die Inszenierung und deren Publikation lehnten sich an die berühmte Trauerfeier für Michelangelo in Florenz von 1564 an.[45] Der Trauerobelisk für Agostino Carracci war mit allegorischen Statuen geschmückt: Unten

standen Ehre und Tugend und krönten die Büste des Künstlers, auf der Plinthe erhoben sich die Statuen von Poesie, Malerei und Skulptur. An drei Seiten des Pfeilers hingen Bilder: Zum Altar hin präsentierten die Akademiker in der Mitte das letzte – nicht mehr vollendete – Werk Agostinos, ein Antlitz Christi (Abb. 11). Benedetto Morello schilderte ausführlich, wie Agostino, in der Vorahnung des Todes, sich ins Kapuzinerkloster von Parma zurückgezogen und hier das Gesicht des Richters gemalt hätte, das alle, auch den Maler, mit Ehrfurcht und Schrecken erfüllt hätte.[46]

Die Inszenierung in Bologna und der Text Morellos behandeln das letzte Werk als eine höhere sublime Offenbarung. Bellori druckte die Beschreibung 1672 im Anhang an die «Vita» von Agostino Carracci wieder ab, Malvasia reproduzierte 1678 in der «Felsina Pittrice» den Text mitsamt den Illustrationen.[47] Bellori suggerierte bei *Apoll und Daphne* die Analogie mit dem letzten unvollendeten Werk des Apelles. Poussin scheint von 1657 an, als er den Mythos vom Schwanengesang auf sein Schaffen bezog, unter der Erwartung des bevorstehenden Todes gearbeitet zu haben.[48] Am 20. November 1662 schrieb er über das Bild *Christus und die Samariterin* an Fréart de Chantelou: «Je suis assuré que vous aués reçu le dernier ouvrage que je vous ai fait et que je ferei désormais.»[49] Trotzdem erfüllte er seine Verpflichtungen, vollendete die *Jahreszeiten* für den Herzog von Richelieu und arbeitete gleichzeitig an *Apoll und Daphne,* seinem wirklichen Schwanengesang und künstlerischen Testament. Es wird ergänzt durch den Brief vom 7. März 1665 an Roland Fréart de Chambray, das letzte Wort über die Malerei.[50] Poussin kündigte mehrfach ein letztes Werk an, doch scheinen seine Mitteilungen nicht auf die Förderung des Kultes des letzten Werkes zu zielen.

Die Verehrung des letzten Werks scheint die Mystifikation des Alterswerkes oder des *late style* vorbereitet zu haben, die im späten 19. Jahrhundert erfolgte.[51] Poussin wurde nach Tizian, Donatello und Rembrandt erst um die Jahrhundertwende einbezogen. 1914 leitete Walter Friedländer in seiner Poussin-Monographie sein Kapitel «Altersstil und Werke» mit der Frage ein: «Wie kommt es, dass oft ganz grosse Künstler in ihren letzten Lebensjahren einen fast unbegreiflichen Aufschwung nehmen, wie über sich selbst hinaus?» Friedländer fand in Poussins letzten Bildern Lust am Fabulieren, Vergnügen an reinen Linien, Traumhaftigkeit, poetisch-lyrisches Empfinden und Vergeistigung, die er mit dem Unvollendeten begründete.[52]

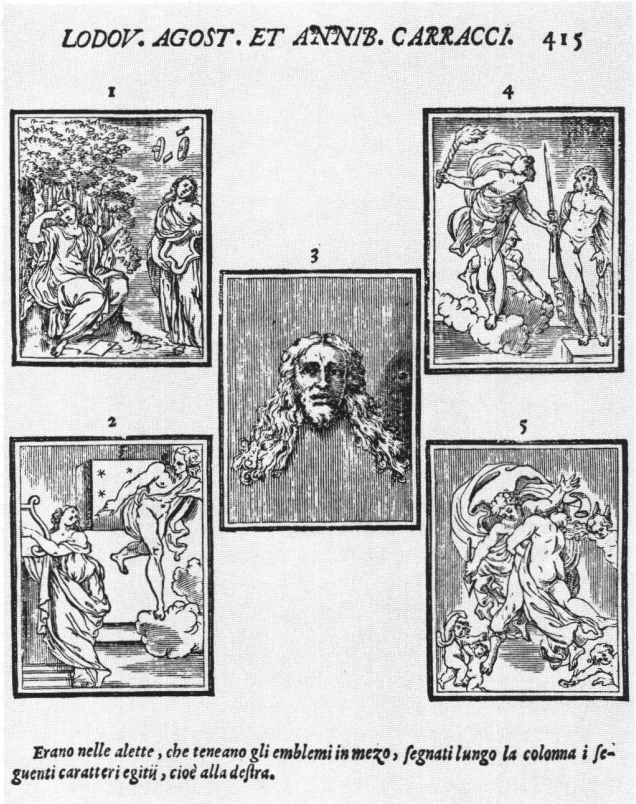

Abb. 11 Antlitz Christi, letztes Werk von Agostino Carracci, 1602. Holzschnitt nach der Radierung von Guido Reni (1603). In: Carlo Cesare Malvasia, Felsina Pittrice, Bologna 1678, Bd. 1, S. 415.

ANMERKUNGEN

1 ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV* (= Notes et documents des musées de France, vol. 17), Paris 1987, nos. 172–175, S. 226–229. – ANTHONY BLUNT, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London, 1966, Nrn. 3–6, S. 9–10. – *Nicolas Poussin 1594–1665.* Katalog der Ausstellung im Grand Palais Paris 1994–95, hrsg. von PIERRE ROSENBERG und LOUIS-ANTOINE PRAT, Paris 1994, Nrn. 238–241, S. 514–519. – Gestochen wurden die *Jahreszeiten* von Jean Pesne *(Sommer, Herbst)* und Jean Audran *(Frühling, Winter)*.

2 ANDRÉ FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Quatrième partie, Paris 1685, S. 306–307. – ANDRÉ FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes; avec la vie des architectes*, 6 Bde., Trévoux 1725, Bd. IV, S. 66–67. – CLAIRE PACE, *Félibien's Life of Poussin*, London 1981, S. 125–126, 161.

3 GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le Vite de'Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Rom 1672; 2. Ausgabe: Rom 1728. – Vgl. GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hrsg. von EVELINA BOREA, Turin 1976.

4 ANDRÉ FÉLIBIEN 1685 (vgl. Anm. 2), S. 306–307. – CLAUDE FERRATON, *La collection du Duc de Richelieu au Musée du Louvre*, in: Gazette des Beaux-Arts, 35, 1949, S. 437–448. – Vor 1664 hatte der Duc de Richelieu 9 Werke Poussins auf dem

Markt erworben und war demnach gegenüber dem Maler nicht als Auftraggeber in Erscheinung getreten.

5 COMTE DE BRIENNE, *Discours sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et nouveaux*, teilweise abgedruckt in: JACQUES THUILLIER, Pour un «Corpus Pussinianum», in: *Nicolas Poussin. Actes du colloque international Paris 1958,* hrsg. von ANDRÉ CHASTEL, 2 Bde., Paris 1960, Bd. 2, S. 224–230, bes. S. 222.

6 NICOLAS-PIERRE LOIR, *Conférence sur l'hiver ou le déluge par Nicolas Poussin* [1668], in: Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture, hrsg. von HENRI JOUIN, Paris 1883, S. 100–103.

7 ANDRÉ FÉLIBIEN 1685 (vgl. Anm. 2), S. 306–307, ed. 1725, Bd. IV, S. 66–67. – ANDRÉ FÉLIBIEN, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, et de la Peinture, et des autres Arts qui en dépendent. Avec un Dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts,* 3. Auflage, Paris 1697 [1. Ausgabe 1676], S. 477, umschreibt im *Dictionnaire*, dem ersten Wörterbuch der Kunstbegriffe, *paisages* wie folgt: «Les Tableaux qui representent la campagne, & où les figures ne sont que comme des accessoires, s'appellent païsages, & ceux qui s'appliquent particulierement à ce travail s'appellent Païsagistes.[...]».

8 ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE (vgl. Anm. 1), Nrn. 172–175, S. 226–229.

9 WILLIBALD SAUERLÄNDER, *Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin*, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 7, 1956, S. 169–184.

10 DORA PANOFSKY, *Narcissus and Echo. Notes on Poussin's 'Birth of Bacchus' in the Fogg Art Museum*, in: Art Bulletin 31, 1949, S. 112–120. – ERWIN PANOFSKY, *Poussin's 'Apollo and Daphne' in the Louvre*, in: Bulletin de la société Poussin, Troisième cahier, 1950, S. 27–41. – Vgl. dazu: OSKAR BÄTSCHMANN, *«Pan deus Arcadiae venit»: Panofsky und Poussin*, in: ERWIN PANOFSKY, Beiträge des Symposions Hamburg 1992, hrsg. von BRUNO REUDENBACH (= Schriften des Warburg-Archivs, Bd. 3), Berlin 1994, S. 71–82. – Vgl. zu den Bildern *Nicolas Poussin 1594–1665* (vgl. Anm. 1), Nr. 228, S. 498–501, Nrn. 242–245, S. 520–529.

11 ANTHONY BLUNT, *Nicolas Poussin* (= The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts), 2 Bde., London/New York 1967, S. 332–336. – Vgl. aber den Widerspruch gegen die katholisch-mystische Auslegung bei KURT BADT, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, 2 Bde., Köln 1969, Bd. 1, S. 556–568.

12 NICOLAS POUSSIN, *Correspondance,* hrsg. von CH. JOUANNY (= Archives de l'art français, Bd. V), Paris 1911, Nachdruck: Paris 1968, S. 384.

13 NICOLAS POUSSIN (vgl. Anm. 12), S. 384

14 Auslöser war die von Hugh Macandrew und Hugh Brigstocke organisierte Ausstellung in Edinburg 1981, die zwar für die erste Serie der *Sakramente* die Gegenstücke eruierte, nicht aber für die zweite: *Poussin. Sacraments and Bacchanals. Paintings and drawings on sacred and profane themes by Nicolas Poussin 1594–1665.* Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Scotland Edinburgh 1981, Edinburgh 1981. – Vgl. OSKAR BÄTSCHMANN, *Poussins «Sieben Sakramente» und ihre Gegenstücke*, in: Neue Zürcher Zeitung, Beilage «Literatur und Kunst», 14./15. November 1981, S. 67. – RICHARD VERDI, *Poussin and the «Tricks of Fortune»*, in: Burlington Magazine 123, 1981, S. 388–400. – OSKAR BÄTSCHMANN, *Nicolas Poussin: Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei*, Frankfurt am Main 1987. – *Nicolas Poussin, Claude Lorrain. Zu den Bildern im Städel.* Katalog der Ausstellung 1988, Frankfurt/M. Städelsches Kunstinstitut, 1988. – SHEILA MCTIGHE, *Nicolas Poussin's representations of storms and Libertinage in the mid-seventeenth century,* in: Word & Image 5, 1989, S. 333–361.

15 [LEONARDO DA VINCI], *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci. Novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, & il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo,* Paris 1651, KaS. 66, S. 14. – [LEONARDO DA VINCI], *Traitté de la Peinture de Leonard de Vinci Donné au Public et traduit d'Italien en Français par R.F.S.D.C,* Paris 1651. – MARCUS TULLIUS CICERO, *De officiis,* II, 6, 19–20, lat.-dt., hrsg. von K. BÜCHNER, Zürich/Stuttgart S. 152–155.

16 JACQUES THUILLIER/CLAUDE MIGNOT, *Collectionneur et Peintre aus XVIIe: Pointel et Poussin,* in: Revue de l'Art 39, 1978, S. 39–58, Nr. 14, S. 52. – ANTHONY BLUNT (vgl. Anm. 1), Nr. 209, S. 143–144. – *Nicolas Poussin 1594–1665* (vgl. Anm. 1), Nr. 179, S. 406–409.

17 [FRANÇOIS DE SALIGNAC DE LA MOTHE] FÉNELON, *Œuvres complètes,* t. 6ième, Paris/Lille/Besançon 1850, S. 301–303.

18 GUY DE TERVARENT, *Le véritable sujet du «Paysage au Serpent» de Poussin à la National Gallery de Londres*, in: Gazette des Beaux-Arts, 40, 1952, S. 343–350. – LASZLO GLÓZER, *Archemoros oder der Tod des Opheltes. Zu Poussins «Landschaft mit der Schlange»*, in: Festschrift Kurt Bauch, Berlin 1967, S. 211–222. – ANTHONY BLUNT (vgl. Anm.11), S. 286–291. – SHEILA MCTIGHE (vgl. Anm. 14).

19 ANTHONY BLUNT (vgl. Anm. 1), Nr. 170, S. 122. – *Nicolas Poussin 1594–1665* (vgl. Anm. 1), Nr. 180, S. 409–411.

20 JACQUES THUILLIER/CLAUDE MIGNOT (vgl. Anm. 16), Nrn. 9–10, S. 41, 50. – CLOVIS WHITFIELD, *Nicolas Poussin's «Orage» and «Temps calme»*, in: The Burlington Magazine 119, 1977, S. 4–12. – 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. – *Nicolas Poussin 1594–1665* (vgl. Anm. 1), Nrn. 200–201, S. 449–451.

21 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. – RICHARD VERDI (vgl. Anm. 14), S. 388–400. – OSKAR BÄTSCHMANN 1987 (vgl. Anm. 14). – *Nicolas Poussin, Claude Lorrain. Zu den Bildern im Städel* (vgl. Anm.14). – SHEILA MCTIGHE (vgl. Anm. 14). – REINHARDT BRANDT, *Pictor philosophus: Nicolas Poussins «Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe»*, in: Städel-Jahrbuch N.F. Bd. 12, 1989, S. 243–258.

22 NICOLAS POUSSIN (vgl. Anm. 12), Nr. 188, S. 424; der Brief Poussins an Jacques Stella wurde fragmentarisch von Félibien überliefert, vgl. ANDRÉ FÉLIBIEN 1685 (vgl. Anm. 2), S. 408.

23 GAIUS PLINIUS SECUNDI, *Naturalis Historiae Libri XXXVII – Naturkunde,* lat.-dt., hrsg. von R. KÖNIG und G. WINKLER, München 1978, lib. 35, 96, S. 74–75. – [LEONARDO DA VINCI] *Trattato* (vgl. Anm. 15), S. 14. – ERASMUS VON ROTTERDAM, *Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronunciacione,* Basel 1528, S. 68–69, vgl. ALBRECHT DÜRER, *Schriftlicher Nachlass,* hrsg. von HANS RUPPRICH, Bd. I, Berlin 1956, S. 296–297. – ANDRÉ FÉLIBIEN 1725 (vgl. Anm. 2), Bd. 3, S. 52–55. – vgl. JACQUES THUILLIER (vgl. Anm. 20), S. 345–355. – OSKAR BÄTSCHMANN, *Gewittersturm, Bacchus, Fortuna: Nicolas Poussins «Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe»*, in: Nicolas Poussin, Claude Lorrain. Zu den Bildern im Städel (vgl. Anm. 14), S. 41–56.

24 GIOVAN PIETRO BELLORI 1976 (vgl. Anm. 3), S. 472–473. – GIOVAN PIETRO BELLORI, *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Carracci disegnata e intagliata da Carlo Cesio, nel quale spiegansi e riduconsi allegoricamente alla moralità le favole poetiche in essa rappresentate,* Rom 1657. – [GIOVAN PIETRO BELLORI], *Descrizzione delle Imagini dipinte da Raffaelle d'Urbino Nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano. Di*

Gio. Pietro Bellori. Alla Santità di Nostro Signore Papa Innocenzo Duodecimo. In Roma. MDCXCV. Nella Stamparia di Gio: Giacomo Komarek Boëmo alla Fontana di Trevi. – GIOVAN PIETRO BELLORI, *Dafne trasformata in Lauro. Pittura del Signor Carlo Maratti. Dedicata a' Trionfi di Luigi XIV. il Magno. Descritta in una lettera ad un Cavaliere Forastiero da Gianpietro Bellori*, in: *Ritratti di alcuni celebri Pittori del secolo XVII* [...], Roma 1731, S. 253–271. – Vgl. OSKAR BÄTSCHMANN, *Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen,* in: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von GOTTFRIED BOEHM/HELMUT PFOTENHAUER, München 1995, S. 279–311.

25 NICOLE DACOS, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rom ²1986. – Die erste vollständige Reproduktion der Bilder der Loggen erschien 1649 in Rom: NICOLAS CHAPERON, *Sacrae Historiae Acta a Raphaele Urbin – in Vaticanis Xystis ad Picturae miraculum expressa*, Rom 1649, vgl. *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'istituto nazionale per la grafica.* Katalog der Ausstellung in Rom, hrsg. von GRAZIA BERNINI PEZZINI/STEFANIA MASSARI/SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, Rom 1985, S. 72–112.

26 Zu Tintorettos Bildern in der Kirche Madonna dell'Orto in Venedig vgl. RODOLFO PALLUCCHINI/PAOLA ROSSI, *Tintoretto – Le opere sacre e profane,* 2 Bde., Mailand 1982, Bd. 1, Nr. 236–237, S. 182–183. – DAGMAR KNÖPFEL, *Sui dipinti di Tintoretto per il coro della Madonna dell'Orto,* in: Arte Vneta 38, 1984, S. 149–154.

27 ELIZABETH CROPPER, *Virtue's Wintry Reward: Pietro Testa's Etchings of the "Seasons"*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 37, 1974, S. 249–279. – ELIZABETH CROPPER, *Pietro Testa 1612–1650. Prints and Drawings.* Katalog der Ausstellung in Philadelphia, Philadelphia 1989, Nrn. 74–83, S. 155–179. – Vgl. dagegen Simon Vouets allegorische Darstellung der Jahreszeiten: WILLIAM R. CRELLY, *Two Allegories of the Seasons by Simon Vouet and Their Iconography*, in: The Ape of Nature. Studies in Honor of H.W. Janson, New York 1981, S. 401–424. – *Vouet.* Katalog der Ausstellung im Grand Palais Paris 1990–1991, hrsg. von JACQUES THUILLIER, Paris 1990, Nr. 59, S. 328–329.

28 ANTHONY BLUNT (vgl. Anm. 1), Nr. 172, S. 123–124. – *Nicolas Poussin 1594–1665* (vgl. Anm. 1), Nr. 39, S. 195–196.

29 GIOVAN PIETRO BELLORI 1976 (vgl. Anm. 3), S. 463. – ANTHONY BLUNT (vgl. Anm. 1), Nr. 121, S. 81–82.

30 Brief Erwin Panofskys aus Hamburg an Walter Friedländer vom 6. Juni 1932, New York, Leo Baeck-Institute. Ich verdanke die Kenntnis dieser Briefstelle Dr. Karen Michels, Hamburg.

31 ERWIN PANOFSKY, *Father Time*, in: ERWIN PANOFSKY, Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, Oxford 1939, S. 69–94, S. 92–93 (Reprint: New York 1962); dt.: *Vater Chronos*, in: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980, S. 109–152, S. 124.

32 Vgl. auch Claude Lorrains Umformung von Poussins *Tanz zur Musik der Zeit* in ein Bild und eine entsprechende Radierung *Die Zeit, Apoll und die Jahreszeiten* von 1662. Dazu MARCEL ROETHLISBERGER, *Claude Lorrain: The Drawings,* 2 Bde. (= California studies in the history of art), Bd. 2, Berkeley, Los Angeles 1968, Nr. 879. – *Claude Gellée dit Le Lorrain 1600–1682.* Katalog der Ausstellung in Washington und Paris 1982/83, Paris 1983, Nr. 50, S. 389–394. – LINO MANNOCCI, *The Etchings of Claude Lorrain,* New Haven/London 1988, Nr. 43, S. 266–276. – MARCEL ROETHLISBERGER, *Claude Lorrain's «Dance of the Seasons»*, in: Pantheon 45, 1987, S. 103–106.

33 D.E. CURTIS, *Progress and Eternal Recurrence in the Work of Gabriel Naudé 1600–1650,* Hull 1967. – SHEILA MCTIGHE (vgl. Anm. 14), S. 358–359.

34 JACQUES-BÉNIGNE BOSSUET, *Discours sur l'histoire universelle,* Paris 1681.

35 RICHARD VERDI, *Poussin's «Deluge». The Aftermath*, in: Burlington Magazine CXXIII, 1981, S. 389–401. – Vgl. SYLVIE WUHRMANN, *Tableaux du déluge. Notes sur l'évolution d'un thème en France au XVIIIe et XIX siècles*, in: Etudes de lettres. Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 1991, S. 47–71.

36 DENIS DIDEROT, *Salons,* hrsg. von JEAN SEZNEC, 2. Auflage, Bd. 2: 1765, Oxford 1979, S. 181–183.

37 *Géricault.* Katalog der Ausstellung im Grand Palais Paris 1991/92, hrsg. von SYLVAIN LAVEISSIÈRE und RÉGIS MICHEL, Paris 1991, Nr. 156, S. 369–370.

38 CHARLES PAUL LANDON, *Salon de 1819,* 2 Bde., Paris 1820, Bd. 2, S. 28, Tf. 16. – RICHARD VERDI, *Poussin's Life in Nineteenth-Century Pictures*, in: The Burlington Magazine 111, 1969, S. 741–750.

39 FRANÇOIS RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe,* Paris 1848, Bd. 3, S. 422. – FRANÇOIS RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Vie de Rancé,* Paris 1991, S. 104.

40 HEINRICH MATTHEW, *Tagebuch eines Invaliden auf einer Reise durch Portugal, Italien, die Schweiz und Frankreich in den Jahren 1817, 1818 und 1819,* übers. von FRIEDRICH SCHOTT, 2 Bde., Dresden 1822, Bd. 1, S. 147–149, Zitat Bd. 2, S. 287–288.

41 ANDRÉ FÉLIBIEN 1685 (vgl. Anm. 2), S. 306–307, ed. 1725 (vgl. Anm. 2), Bd. 4, S. 66–67.

42 PLINIUS (vgl. Anm.23), lib. 35,92, S. 72–73. – PLINY, *Natural History in ten Volumes,* translated by H. RACKHAM (= Loeb Classical Library), London/Cambridge Mass. 1968, vol. X, Book 35,92, S. 328–329: «Apelles inchoverat et aliam Venerem Coi, superaraturus etiam illam suam priorem. invidit mors peracta parte, nec qui succederet operi ad praescripta liniamenta inventus est.»

43 PLINIUS (vgl. Anm.23), lib. 35, 145, S. 104–105. – PLINY (vgl. Anm. 42), S. 366–367: «illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum inperfectasque tabulas [...] in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctae.» – Das erste neuzeitliche Zeugnis der Würdigung des letzten Werkes im Sinne von Apelles ist bei Bartholomeus Facius in seinem Text über Gentile da Fabriano nachzuweisen: MICHAEL BAXANDALL, *Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the «De Viris Illustribus»*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27, 1964, S. 90–107, bes. S. 100–101.

44 BENEDETTO MORELLO, *Il Funerale di Agostin Carraccio fatto in Bologna sua Patria da gl'incaminati Academici del Disegno scritto all'Ill.mo et R.mo Sig.r Cardinal Farnese,* Bologna 1603.

45 RUDOLF & MARGOT WITTKOWER (Hrsg.), *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564. A Facsimile Edition of «Esequie del Divino Michelangolo Buonarrotti», Florence 1564,* London 1964.

46 BENEDETTO MORELLO (vgl. Anm. 44), S. 14–15: «Piacque à gli Academici di modo l'abbozzatura d'un volto del Salvatore, ultima opera del nostro Carraccio, ch'egli face per figurar l'humanità di Christo giudice nel giorno estremo, che ne vollero empire il terzo spatio, dove appunto capeva. Era dipinto sopra un pezzo di raso nero; e quantunque non fusse finito: tuttavia si vedea pieno di tal maestà, e così terribile, che non potea senza horrore chi lo mirava fissarvi compitamente lo sguarda. Haveva sotto le parole SIC VENIET.» – Die Illustrationen zu Morellos

Edition stammen von Guido Reni, eine der Vorzeichnungen befindet sich in Wien, Albertina (Inv. 23754); vgl. *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm.* Katalog der Ausstellung in Frankfurt, Schirn Kunsthalle 1988/89 von SYBILLE EBERT-SCHIFFERER/ANDREA EMILIANI/ERICH SCHLEIER, Frankfurt/Bologna 1989, Kat. Nr. B 4, S. 273.

47 GIOVAN PIETRO BELLORI 1976 (vgl. Anm. 3), S. 131–147, ed. 1672 (wie Anm. 3), S. 119–132. – CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de Pittori bolognesi alla Maesta Christianissima di Luigi XIIII Re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso,* 3 Bde., Bologna 1678, Bd. 1, S. 407–423.

48 NICOLAS POUSSIN (vgl. Anm. 12), no. 199, S. 444–446: «L'on dit que le Cigne chante plus doucement lors qu'il est voisin de sa mort. Je tascherai à son imitasion de faire mieux que jamais et ce peut estre le dernier service que je vous rendrei.» – In der Ausgabe von Philostrats «Images» berief sich Blaise de Vigenère für den Schwanengesang auf Plutarch, Horaz, Ovid und Cicero: die Schwäne singen lieblicher in der Todesstunde, weil sie dem Apoll geweiht sind und daher die jenseitigen und künftigen Güter voraussehen, vgl. BLAISE DE VIGENÈRE (éd.), *Les Images ou Tableaux de platte Peinture des deux Philostrates Sophistes grecs et les Statues de Callistratos,* Nouvelle Edition, Paris 1629, S. 647–648. – JACQUES THUILLIER, *Nicolas Poussin,* Paris 1988, S. 259–282.

49 NICOLAS POUSSIN (vgl. Anm. 12), no. 204, S. 452–453. – Das Gemälde – nach Félibien für Mme de Chantelou gemalt – ist nur durch den Stich von Jean Pesne und eine alte Kopie bekannt; vgl. ANTHONY BLUNT (vgl. Anm. 1), Nr. 73, S. 52. – JACQUES THUILLIER, *L'opera completa di Poussin,* Milano 1974, Nr. 216, S. 112. – DORIS WILD, *Nicolas Poussin,* 2 Bde., Zürich 1980, Bd. 2, Nr. 203, S. 189.

50 ANDRÉ FÉLIBIEN 1685 (vgl. Anm. 2), S. 309–311; ed. 1725 (vgl. Anm. 2), Bd. 4, S. 69–71. – NICOLAS POUSSIN (vgl. Anm. 12), Nr. 210, S. 461–464.

51 HANS OST, *Tizian-Studien,* Köln/Weimar/Wien 1992.

52 WALTER FRIEDLÄNDER, *Nicolas Poussin. Die Entwicklung seiner Kunst,* München 1914, S. 97–101.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 8: Arts Graphiques de la Cité, Paris.
Abb. 2, 5: Bibliothèque Nationale, Paris.
Abb. 3: Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/M (Photo: Ursula Edelmann, Frankfurt/M.).
Abb. 4, 10, 11: Archiv des Autors.
Abb. 6: Staatliche Museen zu Berlin (Photo: Jörg P.Anders, Berlin).
Abb. 7: Wallace Collection, London.
Abb. 9: Agence photographique de la Réunion des Musées nationaux, Paris.

ZUSAMMENFASSUNG

Poussins *Jahreszeiten* von 1660–1664 verbinden die Darstellung der Tages- und Jahreszeiten mit Szenen aus dem Alten Testament. Die Serie beginnt mit der Verbindung von Frühling und irdischem Paradies und endet mit der Darstellung des Winters durch die Sintflut. Das Problem, das die Bilder stellen, ist der Konflikt zwischen dem natürlichen Zyklus der Zeit und dem Verlauf der Geschichte. Der vorliegende Beitrag analysiert diese Verbindungen und den Zusammenhang des Bildes *Winter-Sintflut* mit den anderen Katastrophendarstellungen Poussins.

RÉSUMÉ

Les saisons de Poussin datant de 1660–1664 recourent à des scènes de l'Ancien Testament pour représenter les différentes périodes du jour et de l'année. La série commence par la combinaison du printemps avec le paradis terrestre et se termine avec la représentation de l'hiver par le déluge. Le problème posé par les peintures découle du conflit existant entre le cycle naturel du temps et le déroulement de l'histoire. L'essai analyse ces relations et le rapport de la peinture *Hiver-Déluge* avec les autres représentations de catastrophes créées par Poussin.

RIASSUNTO

Le stagioni di Poussin del 1660–64 stabiliscono un legame fra la raffigurazione delle ore del giorno e delle stagioni e scene del Vecchio Testamento. La serie inizia collegando la primavera con il paradiso terrestre terminando con la raffigurazione dell'inverno attraverso il diluvio universale. Il quesito sollevato dall'opera sta nel conflitto tra il ciclo naturale del tempo e il decorso della storia. Il presente contributo analizza tale rapporto e la relazione dell'opera *Inverno-Diluvio universale* con le raffigurazioni delle altre catastrofi eseguite da Poussin.

SUMMARY

Poussin's *Seasons* (1660–64) show the times of day and seasons of the year in conjunction with scenes from the Old Testament. The series begins with the combination of spring and earthly paradise and ends with the representation of winter in connection with the deluge. The paintings address the conflict between natural temporal cycles and the course of history. The present article analyzes these associations and the relationship of the picture *Winter-Deluge* to other renditions of catastrophe by Poussin.