

**Wie erzählt Poussin? Proben zur Anwendbarkeit poetologischer
Begriffe aus Literatur- und Theaterwissenschaft auf Werke der
bildenden Kunst. Versuch einer »Wechselseitigen Erhellung der
Künste«**

**Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultäten
der Universität des Saarlandes**

vorgelegt von

**Werner Brück
aus Quierschied / Saar
Saarbrücken 2014**

Der Dekan:
Univ.-Prof. Dr. P. Riemer

Berichtersteller/innen:
Univ.-Prof. Dr. L. Dittmann
Univ.-Prof. Dr. H. Keazor
Univ.-Prof. Dr. P. Oster-Stierle

Tag der letzten Prüfungsleistung:
11. September 2012

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkungen	5
1 Forschung, Methode	11
1.1 Problemfaltung	11
1.2 Heinrich Wölfflin: Generalisierte »Sehformen«	22
1.3 Fritz Strich: Übertragung eines Epochalbegriffs	23
1.4 Oskar Walzel: »Wechselseitige Erhellung der Künste«	25
1.5 Kurt Badt: Aristoteles und Raffaels »Borgobrand«	28
1.6 Semiotik und Poetizität	35
2 Raum - Fiktivierung, Perspektivenbildung	39
2.1 Physik, Phänomenologie (Dehn, Aristoteles, Merleau-Ponty, Ströker)	40
2.1.1 Physik	40
2.1.2 Phänomenologie	41
2.2 Literaturwissenschaft	43
2.2.1 Deiktika und Perspektivika (Harweg, Sennholz, Aristoteles)	44
2.2.2 Schauplatzextrinsische Perspektivierungen	47
2.2.3 Schauplatzintrinsische Perspektivierungen	54
2.2.4 Zusammenfassender Rückblick	63
2.3 Probe: Nicolas Poussin: »Christus und die Ehebrecherin«, 1653	65
2.3.1 Bildbeschreibung	65
2.3.2 Quellen	72
2.3.3 Nicolas Poussin erzählt: »Raum«	78
2.4 Kunstwissenschaftliche Dispositive zum Raum	85
2.4.1 Frey: inhaltliche, elementare und strukturelle Aspekte	85
2.4.2 Riegl: Inhalt und Komposition, Objektivismus und Subjektivismus	89
2.4.3 Schöne, Badt: Raumphänomene der Farben	96
2.4.4 Ut theatrum pictura?	103
3 Zeit - Situativität, Ablaufmodalitäten	113
3.1 Physik, Philosophie, Phänomenologie, Psychologie	113
3.1.1 Naturwissenschaften: verschiedene Zeitbegriffe	113

3.1.2	Philosophie: praktische Zeit (Augustinus, Aristoteles)	114
3.1.3	Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (Husserl)	117
3.1.4	Psychologie: Zeitdauererfahrung (Pfleiderer, Jones und Boltz)	123
3.2	Literaturwissenschaft	125
3.2.1	Literarische Gattungen: Phänomenologie literarischer Zeitlichkeit (Staiger)	125
3.2.2	Situation (Aristoteles, Corneille, Chapelain)	133
3.2.3	Perspektivierungen der Zeit	153
3.3	Probe: Nicolas Poussin:	
	»Apoll überlässt Phaethon den Sonnenwagen«, um 1633	168
3.3.1	Bildbeschreibung	169
3.3.2	Quellen	176
3.3.3	Nicolas Poussin erzählt: »Zeit«	202
3.4	Kunstwissenschaftliche Dispositive zur Zeit	213
3.4.1	Dargestellte Zeit	213
3.4.2	Darstellungszeit	220
3.4.3	Perspektivierungen der Zeit	229
4	Erzählweisen Poussins - Werkbeschreibungen	237
4.1	»Der Tod des Germanicus«	238
4.2	»Die Inspiration des Dichters«	246
4.3	»Diana und Endymion«	258
4.4	»Der Bethlehemitische Kindermord«	267
4.5	»Die Pest von Asdod«	278
4.6	»Das Reich der Flora«	289
4.7	»Die Heilige Familie«	299
4.8	»Die Aufzucht des Jupiterknaben«	308
4.9	»Venus zeigt Aeneas die Waffen«	321
4.10	»Landschaft mit dem Evangelisten Matthäus«	329
	Literatur	338
	Abbildungen	370
	Personen	415

Vorbemerkungen

Auf welche Art und Weise erzeugt das Gestalten mit bildkünstlerischen Mitteln eine Erzählung? Literatur- und Theaterwissenschaft haben Begriffe zur Untersuchung sprachlicher Erzählung. Kann man diese Begriffe auf bildkünstlerisch erzeugte Erzählung anwenden?

Werke Poussins zeigen Figuren und deren Handlungen. Bildkünstlerische Gestaltungsmitel sind z.B. figuraler Ausdruck, Raumgriff und Raumdynamisierung, figurübergreifende Rhythmisierung, bühnenartige Schauplätze, bildflächenparallele Aktionsräume, die Stilisierung in der Figurkonzeption unter Herausarbeitung charakterlicher Typen. Ursprünglich literaturwissenschaftliche Begriffe wie z.B. »episch« und »dramatisch«, Fachtermini wie z.B. »Szene«, »Episode« sowie »Peripetie« oder die Redeweise von »Heroen« verweisen auf die »Poetik« des Aristoteles,¹ die es zur Beschreibung narrativer Strukturbildungen heranzuziehen gälte. Doch die Erschließung der »Poetik« für die Poussinforschung steht noch aus, denn der Verweis auf Aristoteles ließ bisher wichtige Begriffskontexte unberücksichtigt: die »Poetik« bezieht sich auf rechtes Dichten des Dichters und das Handeln fiktiver Figuren - beides in Gelegenheiten und Situationen, was auf eine ethische Dimension der »Poetik« hinweist. Stattdessen werden eher Geschehnisgliederungen auf Einheitlichkeit befragt. Eine spezifisch ethisch-praktische Situativität wird in der Literatur zu Poussin selten behandelt, erst recht nicht die vielleicht naiv wirkende, dafür aber doch sehr subversive Frage nach ihrem Zustandekommen aus bildkünstlerischer Gestaltung. Diese Differenz entspricht dem, was sich auch im Abstand der klassischen Theatertheorie eines Jean Chapelains zur Dramenkunst Pierre Corneilles beobachten lässt, dessen Werke literarisch gestaltet sind, wohingegen die Dramentheorie jene sprachkünstlerischen Möglichkeiten zugunsten einer normativen Dramaturgie außer Acht lässt, die sich auch auf nichtliterarische Handlungsdarstellungen beziehen lassen könnte.

Dargestellte Handlung resultiert für uns also aus der Darstellungshandlung, sei es aus literarischem Sprachhandeln, sei es aus bildkünstlerischem Gestaltungshandeln. Dargestellte Handlung lässt sich, das sei unsere Arbeitshypothese, nicht auf einen Plot, ein Sujet, eine Handlungsstruktur reduzieren, die je spezifisch künstlerische Gestaltung kontingent machte. Daher lassen sich Handlung und damit eine narrative Bildbedeutung u.E. auch nicht erschöpfend aus Quellen erschließen. Zumal auch Quellen gestaltet sind. Das Problem der Art und Weise von Erzählung wird nur auf frühere Stoffkonfigurationen verschoben, beschränkt sich die Werkinterpretation auf Schlüsseltexte. Auch die Abstraktion eines Sujets hilft in diesem Sinne nicht. Das Sujet erfüllen Werke nur akzidentiell. Und endlich sind mit Jacques Thuillier Poussins Bilder auch keine »mosaiques des citations«.² Der Begriff der »élection«³ suggeriert Eigenständigkeit, dies aber in

¹Aristoteles: Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 1982.

²Thuillier, Jacques: Nicolas Poussin. Paris, 1994. S. 39.

³Vgl. den Überblick bei Bonfait, Olivier: Poussin aujourd'hui. -in Revue de l'art. Nr. 119, 1998-1, S. 62-76.

Abhängigkeit von neuartig zu kombinierenden Motivvorgaben. Hayden White⁴ unterscheidet Chronik, Historie und Erzählung derart, dass in der Erzählung nicht nur die Kausalstruktur der Historie, sondern auch das Wie der erzählerischen Gegebenheit sinnkonstitutiv in Erscheinung tritt.⁵ Wenn künstlerisches Erzählen in seiner Spezifik von Farb- und Formverwendung herausgearbeitet wurde, lassen sich gleichermaßen erarbeitete Quellen hinsichtlich der Art und Weise ihrer Adaption oder Modifikation prüfen.

Wäre aber dann z.B. die Feststellung einer Bedeutungskoinzidenz zwischen einem Bild Poussins und einer Ovidausgabe überhaupt möglich? Vergleiche zwischen Erzählweisen müssen beileibe keine Gemeinsamkeiten nachweisen. Auch kann eine Figur bei Poussin vielschichtiger sein als »Motivvorgaben«. So wäre z.B. Phaethons verderbenbringende Fahrt im Sonnenwagen bei Poussin (Gemälde, Abb. 9)⁶ und Rosso Vercellese (Holzschnitt, Abb. 27)⁷ formdestruktiv und bei Marot⁸ und Aneau (Epik, Lyrik)⁹ lautmalerisch sinnfällig. Doch nutzt Poussin zukunftsungewisse Vorausdeutung in aufgelöster Formtonalität. Vercellese zeigt dagegen zukunfts-gewisse Vorausdeutung in flächig konfusen Formdynamisierungen, eingebunden in gewaltsame Schraffur. Marot zeigt dann die Präsenz des Zerstörungsklanges, in Abhebung vom epischen Stil: »Parquoy tonna, \& de tout son pouoir, \ Darda la fouldre auecques le bras dextre, \ Sur le nouveau Charretier mal adextre«¹⁰ Und Aneau verkürzt dies, in krachender Brechung des Betonungskontinuums des Huitains: »Iupiter [...] Tonne, foudroye, & par feu le feu domte.«¹¹

Poussin thematisiert schimmernde Verführung und zukunfts-begierigen Wagemut, Vercellese gewalthaft schraffierten, faktischen Zwang, beides in Vorausdeutungen, während wir bei Marot und Aneau onomatopoietische Jetztsetzungen zwischen einer episch ausgebreiteten Fahrt und dem nicht minder epischen Fall erleben. Künstlerische Gestaltung sollte also nicht als (entwicklungsgeschichtliche) Themenillustration aufgefasst werden.

Also beziehen wir Gebrauchsweisen literatur- und theaterwissenschaftlicher Begriffe auf das Sprechen über bildende Kunst, wenn wir literarisch und bildkünstlerische Gestaltungsmittel vergleichen. Ziel im wissenschaftstheoretischen Sinne wäre ein neues Einverständnis über relevante Fragestellungen und Methoden (Kuhn).¹² Die kritisch-rationalistische Prüfung am Werk (Popper) schafft Korrekturmöglichkeiten.¹³ Unabdingbar ist dazu allerdings eine Detaillierung der begrifflichen Annäherung an die Werke.¹⁴ Keineswegs verbleibt diese in den Grenzen der individuellen Betrachtung. Vielmehr wird deren Subjektivität zur intersubjektiven Diskussion gestellt. Nach Kuhn werden die Begriffe, mit denen wir Poussins Kunst zu fassen suchen, am ursprünglich intendierten Anwendungsbereich exemplifiziert, um sie abzugrenzen und auf ande-

⁴Vgl. White, Hayden: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt am Main, 1990.

⁵Vgl. White (1990), S. 58.

⁶Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Apoll überlässt Phaethon den Sonnenwagen. Berlin, Gemäldegalerie. Öl auf Leinwand, 122 x 153 cm. Um 1633. Thuillier (1994), S. 248, Nr. 51.

⁷Rosso Vercellese: Phaethonsage. Holzschnitt in Giunta, Ovidio Metamorphoseos vulgare (1497), II, S. 11.

⁸Marot, Clément: Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide, traduitz en vers françois, le premier et second par Cl. Marot, le tiers par B. Aneau, mythologizez par allégories... recueillies des bons autheurs grecs et latins... avec une préparation de voie à la lecture et intelligence des poètes fabuleux. Lyon, Guillaume Rouillé, 1556.

⁹de Tournes, Jean (Hrg.): La Métamorphose d'Ovide Figurée. Mit Holzschnitten von Bernard Salomon und Text vermutl. von Barthélemy Aneau. Lyon, 1557.

¹⁰Marot, Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide (1556), Buch II, Verse 574-578.

¹¹Aneau / Salomon: La metamorphose d'Ovide Figurée (1557), Phaethonsage, Strophe III, Vers 8

¹²Vgl. Kuhn, Thomas: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Frankfurt a.M., 1967/1976.

¹³Popper, Karl: Die Logik der Forschung. Wien, 1931. Und: Popper, Karl: Objektive Erkenntnis - ein evolutionärer Entwurf. Hamburg, 1993.

¹⁴Popper (1993), S. 56 zu besseren und schlechteren »Annäherungen an Wahrheit« aufgrund einer höheren oder niedrigeren Zahl an Konsequenzen wie z.B. Prognosen.

re Anwendungsbereiche beziehen zu können. Das erfolgt anhand des »Cid« Corneilles und der »Metamorphosen« Ovids. Damit verlassen wir bestehende Paradigmen im Kuhnschen Sinn von »Normalwissenschaft«, so sie bisher überhaupt deutlich formuliert wurden, und versuchen einen Erkenntnisfortschritt.

Eine Arbeitsthese ist, dass Handlung als figurale Stellungnahme zu Raum und Zeit entsteht. Orts- und Zeitkonkretisationen rufen figurale Initiativen hervor, was Situationen erzeugt. Erzählung als Darstellung situativen Handelns sollte ausgehend von der Analyse der Orts- und Zeitkonstitution erschlossen werden. Die begrifflichen Übertragungen auf bildende Kunst werden in Proben zur Disposition gestellt. Systematik in der sprachlichen Detaillierung wird erreicht durch Befassung mit den Elementaren der Farb- und Formgebung. Sodann werden deren Strukturbildungen untersucht. Sie erzeugen z.B. Komposition, Rhythmus, Disposition, Bewegungslinien, Blickachsen, Figurausgriffe, Verdichtung, Reihung, Räumlichkeit, Perspektive, Körperlichkeit, Massenproportionierung oder Lichtgestaltung.

Ein weitere Arbeitsthese ist, dass die logische Form künstlerischer Strukturgebung nicht nur die Elementare der Farben und Formen in Beziehung setzt, sondern auch Veränderungsphänomene und Ablaufmodalitäten erzeugen, also auch eine zeitliche Dimension. Seitens der Literatur- und Theaterwissenschaft fließen daher auch Begriffe der Perspektivenbildung, Fiktivierung und Kommunikationssystematik in die Werkbeschreibung ein. In Konsequenz der Gedanken Hayden Whites erzeugen Farb- und Formgestaltung und dann Zeit- und Raumkonstitution im Zusammentreffen mit Figurcharakterisierung und Figurkonzeption erst Aktandenmodell und Plotstruktur und schließlich den Sinn einer Erzählung. Auch stehen Folgebewusstsein und die Qualifizierung von Veränderungen im Zusammenhang zu Dramatisierung, Lyrifikation oder Episierung, was nach einer Einführung Emil Staigers mit Edmund Husserl deutlich wird. Die in der Diskussion gefundenen Begriffe werden zu Beginn des vierten Kapitels zusammengefasst, um sie einer intersubjektiven Erörterung zur Verfügung zu stellen, und anschließend systematisch auf verschiedene Bilder bezogen, um die neuen intendierten Anwendungen aufzuzeigen.

Ein Kernbegriff dieses Projektes ist der der »figuroriginären Perspektivierung« von Raum und Zeit. Figuren, auf elementarer Ebene Farb- und Formgebung bzw. Klang und Wortwahl in der Figurenrede, erzeugen spezifisch gewichtete Raumstrukturen und Individualzeitlichkeiten. Diese Perspektivierungen unterscheiden sich von denen anderer, auch der Betrachterfigur. Figuren streben so die Realisierung eigener Chronologieentwürfe an. Darin können sie scheitern oder Erfolg haben. Es lässt sich bei Aristoteles, Corneille, Poussin nicht nur eine Geschehenschronologisierung in Erfüllung eines Sujets, sondern mehr noch eine Aspektierung figürlicher Initiative innerhalb einer sprachlich bzw. bildnerisch gesetzten Rahmenstruktur beobachten. So eignen sich z.B. bei Corneille Figuren Redeanteile in gleichbleibendem Rhythmus und Reimschema an, während z.B. bei Poussin Figuren mit höheren Fremd- oder Eigenlichtanteilen Autonomie gegenüber figurübergreifenden Rhythmisierungen erlangen. Ein anderes Beispiel beträfe die Stellungnahme einer Figur gegenüber bestehenden Chronologieentwürfen. Corneille vergleichbar wäre bei Poussin z.B. der verfehlte Entwurf eigener Chronologien vor dem Horizont opaker Handlungsalternativen. Die Werke Poussins handhaben solche strukturellen Produktivmittel sehr unterschiedlich.

Figuroriginäre Perspektivierung erzeugt auch eine Differenz zwischen figürlichem Tun und seiner Rezeption. Produktivmittel dieser Gegenüberstellung von Schauplatzextrinsik und -intrinsik sind Bildflächenparallelität, externes Beleuchtungslicht, die Ausprägung einer vom schauplatzextrinsischen Standpunkt aus zu perspektivierenden Bildrhythmik, eine den Betrach-

ter fiktivierende Veränderung perspektivischer Schwerpunktbildung in Perspektivenverlagerung. So wird der Betrachter in der Zuschauerrolle positioniert, mit eigener Origo der Bezugnahme auf das Geschehen.

Wird die zeitkonstituierende Veränderung des Raumes strukturell erzeugt, ist sie auf Veränderungen der elementaren Farb- und Formgebung zurückzuführen. Auch hier herrschen unterschiedliche Gestaltungsprinzipien, was die Klassifikation von Modi verhindert. Das wäre ein neuer Forschungsschwerpunkt. So werden z.B. im Bild der »Diana mit Endymion« (Abb. 3)¹⁵ geringdifferenzierte Formen in dunklen, erscheinungsfarbigem Gründen durch formdynamisierende, richtungsbildende Höhungen in Faltenwürfen und Gliedmaßen ins Licht gezogen. Ausgangs- und Zielpunkt sind subtiler differenzierte Formen mit Eigenlichtqualität aus Farbhelligkeiten. Dieser figuralen Initiative entzieht sich Endymion, dem der Erzähler Raum zum erneuten Niedersinken einräumt. Zwar gelten hier Formrichtungsbildungen durch Farbhöhung und -brechung als Mittel zur Ordnung des chronotopologischen Umfeldes in Dianas Handlungsentwurf. Doch auch eine skulpturale Figurauffassung kann figürliche Chronologieentwürfe wie den des Endymion als Bewegungsfreiheit, Ausgriffsmöglichkeiten, Aktionsraumeinbindung ebenso wie figurale Statuarik, Achsenbildung, oder Torsion realisieren.

In der Literatur erzeugt Figurenrede spatiale Gegenüberstellungen, aus denen ein Aktandenmodell resultiert. Die Fiktivierung des Rezipienten ist dessen Aufnahme in die Zuschauerrolle. Ihr erschließen sich figürliche Faktizität und Handlungsmöglichkeiten. Perspektivierung bezeichnet auch Bezugnahmen auf gestimmte, aktional oder anschaulich relationierte Sachverhalte des Schauplatzes. Eine Unterscheidung in schauplatzextrinsische und schauplatzintrinsische Perspektivierungen vertieft diese Akzentuierung. Figurale Perspektivierungen des Raumes werden am Beispiel der sprachlich erzeugten Herrschaftsräume des »Cid« Corneilles untersucht und dann auf Poussin übertragen.¹⁶ Im begehbaren, aber distanzierten Schauplatz der »Ehebrecherin« (Abb. 18)¹⁷ wird ein präsentativer Betrachterbezug hergestellt. Externes Beleuchtungslicht betont die Figurenreihung zu den Bildseiten. Schauplatzextrinsik und -intrinsik kreuzen sich, wobei kristalline Architektur die Figuren lokalisiert. Eine Fluchtpunktverlagerung nach links macht aus der Architektur des Gerichtsgebäudes einen Block. Er benachdruckt den Anspruch diskursiver Herrschaft der Pharisäer über den Ort. Diesem kontinuierlichen Übergang von einer betrachteroriginären Perspektivierung des Ortes zur figuroriginären Perspektivierung durch die Pharisäer folgt eine Neuperspektivierung durch Christus, im eigenlichten Leuchten roter Gewandfarbe, in Weichheit des Antlitzes, im reduzierten Körperschatten, formkompaktiert das Gewand, fast formisoliert zwischen den Pharisäern und den Schriftgelehrten, nach einer Pause in der Bildrhythmik des bildflächenparallelen Aktionsraumes. Dieser spezifische Figurenraum mit seiner schrägen Beschriftung suspendiert den angetragenen, regulierten Toposanspruch. Doch gedenkt der Erlöser mit der gewonnenen Ordnung nichts anzufangen. Die architektonischen Formen rechts fragmentieren. In dieser Verzeitlichung verschafft sich die Neuperspektivierung des Raumes zeitliche Geltung. Jerusalem ist nur mehr antiquarische Rekonstruktion. Die Fiktionsverdeutlichung in den Verweisen auf »Antike« und »Bühnenartigkeit« gibt neue Bewertungssignale hinsichtlich eines rechten Handelns. Dass Oberhuber Christus als Souverän über die geometrische Bildord-

¹⁵Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Diana und Endymion. Detroit, Institute of Arts. Öl auf Leinwand, 121 x 168 cm. 1627/1628. Thuillier (1994), S. 249, Nr. 66.

¹⁶Corneille, Pierre: Le Cid. Tragi-comédie. 1637.

¹⁷Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Christus und die Ehebrecherin. Paris, Louvre. Öl auf Leinwand, 122 x 195 cm. Um 1653. Thuillier (1994), S. 262, Nr. 207.

nung sieht,¹⁸ trifft die sprachkünstlerische Perspektivierung des Raumes im Johannesevangelium. Dort fügt sich Jesus den Perspektivierungsversuchen der Pharisäer nicht. In Eigenbewegung verschafft sich Jesus Eigenraum und schickt die Pharisäer weg.

Die Figur artikuliert Stellungnahmen zu situativen Fakten und Möglichkeiten als Handlungseinschätzungen und Chronologieentwürfen. Aus der Unterscheidung rezipientenoriginärer und figuroriginärer Perspektivierung von Zeit facettiert bei Aristoteles die kathartische Differenzverfahren, die allerdings auf Handlungsdarstellungen bezogen bleibt. »Erhellungen« sind aber auch in der Gattungsscheidung möglich. Reproduziert Narration sekundäre Erinnerungen im Gegenwartserleben, nennt Staiger dies »episch«. Werden Antizipationen geweckt und unmittelbar Erwartetes in Diskrepanz zum faktischen Erleben gebracht, ist dies »dramatisch« in Problem und Pathos. Ein Stil, der in der Gegenwart des Impressiven aufgeht, wäre »lyrisch«.¹⁹

Anhand der dramatisierten »Phaethonbitte« (Abb. 9), einem epischen Entwurf Ovids, behandeln wir »praktische Zeit«. Jahreszeitenpersonifikationen rahmen die Initiative Phaethons. Stete rhythmische Neurelationierung schafft Raum, den Chronos nachdrücklich quert. Phaethon zeigt Versetzungssignale: das Blau des Gewandes, der helle Körper, umschwungen von gehöhten und abgedunkelten Gewandfalten, die Rückensicht mit eigenkörperlich nachvollziehbarem Verweis, die Begehrbarkeit des Schauplatzes. Phaethon übernimmt die Perspektivierung des Raumes und der Zeit. Phaethons Verweis auf den Sonnenwagen will aus dem Chronologieentwurf der Jahreszeiten ausbrechen. Phaethons Energie wird nur unzureichend eingegrenzt durch Formrichtungsbildungen an Chronos und dem Sommer. Auch Apoll kann nur mehr zu Phaethons Gegenüberstellung zurückleiten. An Apoll sehen wir tragische Erkenntnis, mit einem blickleeren Chronologieangebot. Die Perspektivierungsübernahme dramatisiert. Anspruch und Wirklichkeit, Macht und Ohnmacht. Pathos und Problem gehen aus der Relationierung von Gelegenheitshandeln und Zukunftserwartungen hervor.

Auch die »Metamorphosen« Marots gestalten den Handlungsumschwung »wider Erwarten [...] und gleichsam folgerichtig«.²⁰ Ein erzählerischer Perspektivierungswechsel konfrontiert die Figurenrede Apoll mit der erzählten Plötzlichkeit der Bitte Phaethons. Diese resultiert aus einer Reimübernahme zwischen der Bekräftigung Apolls, Phaethon jeden Wunsch zu erfüllen, und dem Fortgang des Erzählens: »Soyez presens à ce que j'ay promiz. \ A peine avait à fin son propoz miz«.²¹ Phaethon gegenüber zeigt sich Poussins Apoll verhaltener. Die Versetzung des Betrachters und die Perspektivierung aus Origo Apolls erfolgen allmählicher. So auch bei Marot. Marot setzt Phaethons Energie gegen Apolls grundsätzlichere, umfangreichere und autonomere figuroriginären Perspektivierungen von Ort und Zeit. Die Darstellungszeit im Bild ist strukturiert durch Farb- und Formrhythmen und Metren, die wie Versmaße Taktfolgen akzentuieren oder unterbrechen. Diese Rhythmisierung kontinuiert Fiktion in eigener Ablaufmodalität. Wie der verteilte Goldschimmer enthebt sie den Rezipienten der empirischen Wirklichkeit, während Jean Chapelain 1630 die Auflösung von Metrum und Reim zugunsten einer »wirklichkeitsnäheren« Darstellung forderte.²² Enthebung zeigt Situativität allgemeiner als der Alltag. Im mytho-

¹⁸Oberhuber, Konrad: Raphaël et Poussin. -in: Bonfait, Olivier (Hrg.): Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana. 16-18 novembre 1994. Paris, 1996. S. 67-74, hier Oberhuber (1996), S. 73.

¹⁹Vgl. Heidegger, Martin (Hrg.): Edmund Husserls Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Halle an der Saale, 1928. Und: Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1946/1961.

²⁰Aristoteles, Poetik (1982), 11, 1452a, S. 33ff.

²¹Marot, Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide (1556), Buch II, Verse 91-92

²²Chapelain, Jean: Lettre sur La Regle des Vingt-Quatre Heures. -in: Hunter, Alfred (Hrg.): Jean Chapelain - Opusculs Critiques. Genf, 2007. S. 222-234. Hier: Chapelain (1630), S. 232.

logischen Miteinander ist sie Spiegel menschlicher Entscheidungs- und Strebemöglichkeiten im Kontext eines welterzeugenden Ganzen.

Ist wissenschaftlicher Fortschritt im Kuhnschen Sinne Schaffung eines neuen Einverständnisses über relevante Fragestellungen und Methoden, wären aktuellere Interpretationen sinnvoll, und solche werden im letzten Kapitel dieser Arbeit vorgestellt. Doch einige Fragen sprengen den Rahmen dieser Arbeit. Betrifft die Moduslehre das Poussinische Erzählen? Der Modusbrief Poussins ist problematisch. Kann man eine Moduslehre aus Poussins Werk, der Primärquelle, statt aus seinem Brief ableiten, einer Sekundärquelle, die u.a. Zitat eines Zarlino-Textfragmentes ist? - Sodann ermöglicht z.B. die Digitalisierungsleistung der französischen Nationalbibliothek einen systematischeren Quellenzugang als bisher. Es braucht narratologische Analysen solcher Quellen, um Poussins bildkünstlerische Leistung zu beschreiben. Muttersprachliche Literatur sowie Holzschnitte hoher Güte beanspruchen verstärkte Geltung. - Auch kann die Verschlagwortung Poussins hinterfragt werden. Regelpoetik beschreibt nicht künstlerische Produktion, sondern versucht sie zu bestimmen. Corneilles »Cid« ist reicher als Chapelains Ideenrealismus, Poussins Erzählungen komplexer als Le Bruns »expression des passions«. - Boehm schließlich schreibt vom »spezifischen Gewicht des Raumes«, zu Skulpturen und Installationen.²³ Inwiefern gründen Poussins Erzählweisen auf einer skulpturalen Figurauffassung? Die Antike ist kein Steinbruch. Worin liegt der bildkünstlerische Sinn des Poussinischen Antikenstudiums? - Weitere narratologische Begriffsbildungen betreffen z.B. die Erzählsituation, Versmodi, Gattungseinteilungen. Die »expression des passions« wäre als Figurcharakterisierung auf Grundlage der Figurkonzeption zu untersuchen. Notationssysteme der Tanzwissenschaft beschreiben das figurale Potential, Bewegung zu erzeugen, anstatt Gesten in Bewegungsstillständen zu fassen. Welche Sicht ergibt sich auf Poussin, dessen Figuren als figuroriginär perspektivierende Bezugnahmen auf auktorial vermittelte, schauplatzdominante Bildrhythmik aufgefasst werden? - Überhaupt muss sich »Wechselseitige Erhellung der Künste« nicht auf Literatur und bildende Kunst beschränken. Für die Musikwissenschaft wäre vielleicht ein Vergleich des »Orfeo« Monteverdis mit Poussins »Landschaft mit Orpheus und Eurydike« interessant.

Dass diese Arbeit entstehen konnte, verdankt sich außer den zitierten Autorinnen und Autoren auch vielfältigen und grundsätzlichen Anregungen Herrn Prof. Dr. Dittmanns, Frau Prof. Dr. Oster-Stierles und Prof. Dr. Keazors sowie Gesprächen mit Kunstschaffenden. In besonderer Weise aber verdankt sie sich meiner Frau, die mich so vielfältig unterstützte und der ich diese Arbeit widme. - Dass die vorliegende Arbeit die »Wir«-Form verwendet, um ihren Verfasser zu bezeichnen, sei nicht als Anmaßung zu verstehen, sondern als bescheidene Hoffnung, die geehrten Leserinnen und Leser für die vorgestellten Ansätze zu gewinnen. - Schließlich ist noch darauf hinzuweisen, dass außer dem »Tod des Germanicus« (Abb. 1) und der »Edymionbitte« (Abb. 3), beide USA, alle anderen besprochenen Werke Poussins am Original beschrieben wurden.

²³ Boehm, Gottfried: Das spezifische Gewicht des Raumes. Temporalität und Skulptur. -in: Lammert, Angela; Diers, Michael; Kudielka, Robert; Mattenkloft, Gert (Hrg.): Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart. Nürnberg, 2005. S. 31-41.

1 | Forschung, Methode

Eine Krise der Literaturwissenschaft verschaffte jener Erneuerung. Die Kunstgeschichte hege und pflege hingegen weiterhin ein Identitätsproblem.²⁴ Hochmann und Mérot beziehen sich mit dieser Provokation auf die Befruchtung der Literaturwissenschaft durch Kategorien der Kunstgeschichte. Heute scheine die Geschichte der Kunst Wissen aus der Literatur zu brauchen. So fehle der Poussinforschung eine Analyse der Aristotelischen »Poetik«.²⁵ Generell lässt sich daher fragen, ob und wie literaturwissenschaftliche Begriffe auf Werke der bildenden Kunst beziehen lassen.

1.1 Problemfaltung

Die Bedeutung der »Poetik« wurde 1940 von Lee aufgezeigt.²⁶ Zur Zeit Poussins spielte die Inkommensurabilität der Zeichensysteme eine untergeordnete Rolle.²⁷ Man sprach über Dichtungsinhalte, Sujets, Stoffe, Themen, Handlungsführung, Geschehenssukzession. Man erachtete die »Poetik« als Gradmesser für die Disposition der Erzählinhalte. In dieser stärkeren Gewichtung des Gehaltes wird eine nachgeordnete Gestaltgebung als Ausführung einer Idee vorausgesetzt.²⁸ - Doch ein Drittel der »Poetik« widmet sich Überlegungen zur sprachlichen Gestalt.²⁹ Die Identifikation von »Verknüpfung«, »Peripetie«, »Wiedererkennung«, »Katastrophe«, »Lösung« soll für Aristoteles in Sprachgestaltung fundiert werden, in Syntax, Syntagmatik, Sprachbindung und Morphematisierung, übertragen auf bildende Kunst: in Farbe, Form und deren Strukturbildungen.³⁰ »ut pictura poesis« sollte also nicht auf die Konstitution von Geschehnischronologien re-

²⁴Hochmann, Michael; Mérot, Alain: Histoire de l'art et histoire littéraire. -in: Revue de l'art. Nr. 153. 2006-3, S. 5-8, S. 5.

²⁵Hochmann / Mérot (2006), S. 7.

²⁶Lee, Rensselaer W.: Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting. -in: The Art Bulletin. Bd. 22, Nr. 4, 1940. S. 196-269. S. 200f.

²⁷Lee (1940), S. 202.

²⁸So blieb u.E. in der Académie-Sitzung zur »Mannalese« Poussins, vgl. Held, Jutta: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Berlin, 2001, der Setzungscharakter der Lokalfarbe Rot unberücksichtigt, die sich über die Bildfläche verteilt. Diese im Sinne Wolfgang Schönes »Sendelicht«, vgl. Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei. Berlin, 1954, gestaltende Farbflächenverteilung auf der Bildoberfläche steht u.E. in einem Spannungsverhältnis zur Bildräumlichkeit, die durch proportionierende Disposition der Figuren erreicht wird. Darin erkennen wir eine unvermittelte Vergleichzeitung der Gnadenerfahrung innerhalb der Bildfiktion.

²⁹Vgl. zum Interesse Aristoteles' am Besonderen, das Deskriptionen zeitgenössischer Dichtkunst hervorruft, Lee (1940), S. 207. Belloris idealistisches Programm, S. 207ff, fordert, an der Empirie wesenhafte Prinzipien zu entdecken, vgl. S. 209. Vgl. dazu Keazor, Henry: »Il vero modo«. - Die Malerei der Carracci. Berlin, 2007, S. 17. Die Idealisierung des Empirischen sieht Lee als Ziel auch der Poussinischen Farb- und Formverwendung, Lee (1940), S. 210: die Aristotelische »Poetik« empfehle bereits Dichtung als Mittel philosophischer Erkenntnis, vgl. Aristoteles: Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 1982. 9,1451b, S. 29f.

³⁰Zu Belloris Forderung nach Farbenerkenntnis für ein adäquates Anschauen der »idea« und ihre Umsetzung in Material vgl. Keazor (2007), S. 31.

duziert werden,³¹ auch wenn die Redeweise vom »Bild als Text« Francis Dowley zufolge Sequentialität impliziere,³² die dem Ordnungsanspruch der Betrachtung entspreche,³³ der am Bild zu verifizieren sei.³⁴ Was aber, wenn z.B. gerade der Erwartungsbruch das Erzählmittel wäre?

Für eine Analyse, wie bildkünstlerisch mit Farbe und Form und deren Strukturbildungen erzählt wird, ist eine Analyse von Farbe und Form und deren Strukturbildungen notwendig. Motividentifikation oder das Anliegen, ideen- oder sozialgeschichtliche Interpretationshorizonte zu formulieren, folgt zwar legitimen Erkenntnisinteressen, der Findung eindimensionaler (Motividentifikation bzw. Ikonografie) oder auch mehrdimensionaler Ersetzungsvarianten (Ideen- und Sozialgeschichte).³⁵ Dass solche Ersetzungsvarianten nicht immer auf Farb- und Formgebung, auf Raumbildungsqualitäten, auf kompositorische Funktionalität oder z.B. auf Strukturkonstitution in Helldunkelrhythmisierung befragt werden, beobachteten wir im Verlauf unserer Literaturrecherche,³⁶ die uns zu dem Schluss führte, dass (Zusammen)-Fassbarkeit Originalität in der Gestaltung ausklammert. Nicht nur werden vorausgesetzte Sujets, Stoffe, Gehalte selbst wiederum sprachlich oder bildnerisch ausformuliert.³⁷ Hayden White lehnt daher sogar die Vorstellung einer ontologisch unabhängigen Erzählung ab. Stoffe werden ihm zufolge durch die Art ihrer Konfiguration, ihr suggestives Potential, ihre Affekthervorrufung, die in ihnen enthaltene Wertung und Stellungnahme des Erzählers zum Geschehen bestimmt.³⁸ Sie bleiben als textexterne Referenten von dessen Formung dependent.³⁹ Ansonsten handelte es sich bei der vermeintlichen Erzählung vielleicht um eine Geschichte oder eine Chronik. Mithin besteht ein entscheidender Aspekt einer »élection« in der Art und Weise, wie, auf welche Art und Weise bestehende Konfigurationen aufgenommen und modifiziert werden.⁴⁰

Also: u.E. wäre eine Analyse des bildnerischen Umgangs Poussins mit Präfigurationen anzustreben, und diese sollte eine Analyse der Gestaltungsweisen in Literatur und bildender Kunst beinhalten.⁴¹ Die Frage nach einer »Wechselseitigen Erhellung der Künste« wäre so nicht nur eine solche der Begrifflichkeiten, sondern auch eine solche der unterschiedlichen Gestaltungsweisen. So fragt Pierre Rosenberg: nach welcher Praxis »transférait-il [Poussin] sur sa toile ses lectures et ses images, comment les utilisait-il, les adaptait-il, les transformait-il?«⁴²

³¹Dowley, Francis H.: Thoughts on Poussin, time and narrative: »The Israelites gathering manna in the desert«. -in: *Similous. Netherlands quarterly for the history of art.* Vol. 25, Nr. 4, 1997. S. 329-348. Vgl. Dowley (1997), S. 334.

³²Dowley (1997), S. 335.

³³Dowley (1997), S. 339.

³⁴Dowley (1997), S. 343.

³⁵Zu einer »idée unificatrice« vgl. Von Flemming, Victoria: *Le Neptune et Venus de Poussin. Intertextualité comme chance de la démarche interprétative.* -in: Bonfait, Olivier (Hrsg.): *Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana.* 16-18 novembre 1994. Paris, 1996. S. 309-328, hier S. 309ff, zur Polyvalenz der Text-/Bildsemantik als Aufhebung der Eindimensionalität der Ikonografie und zu einer Vorstellung der »pluralité de signification« in »modi de références«.

³⁶Vgl. zur Idealisierung der Antikenemulation, auf dem Grat zwischen Eklektizismus und Elektion, als Missverständnis der Kunst Poussins als zu perfektionierendem »ikonologischem Rebus« Sauerländer, Willibald: *Noch einmal Poussins Landschaften. Ein Versuch über Möglichkeiten und Grenzen der ikonologischen Interpretation.* -in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst.* 3. Folge, Bd. 56, 2005. S. 107-137, hier S. 128.

³⁷Vgl. White, Hayden: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung.* Frankfurt am Main, 1990. Hier S. 7.

³⁸Vgl. White (1990), S. 57f.

³⁹White (1990), S. 58.

⁴⁰Keineswegs lässt sich aus Möglichkeiten der Rekonfiguration das Ideal einer Aemulation eines ideal gesetzten Stoffkanns ableiten, wie Lee an der französischen Académie kritisiert: »for it could encourage the imitation of famous paintings that had treated brilliantly by the most important ›histories‹«. Lee (1940), S. 211. Zu Lees Vertrauen in die Größe Poussins, vgl. S. 211.

⁴¹Vgl. zur Gefahr der »Forschung, sich in Privatmythologien zu verlieren«, Sauerländer (2005), S. 110.

⁴²Rosenberg, Pierre: *L'année Poussin.* -in: Rosenberg, Pierre; Prat, Louis Antoine (Hrsg.): *Nicolas Poussin 1594-1665. Ausstellungskatalog 27.09.1994-02.01.1995.* Paris, 1994. S. 12-27, hier S. 19. Eine Analyse der Textquellen auf Poetizität verlangte Simon: »Thus a question more germane than ›What was Poussin's source?‹ might be ›How did Poussin reinterpret

Außer der eher eindimensionalen Suche nach Ersetzungsvarianten in einer Motiv- und Geschehnisidentifikation zeigt auch die mehrdimensional verfahrenende Ideen-, Geistes- und Sozialgeschichte Probleme.⁴³ Dass allegorische Interpretationen der Affekthervorrufung unter behauptetem Einfluss der Aristotelischen Einheitenlehre⁴⁴ problematisch sind, zeigt Horn auf. Die »übertragene Bedeutung« von Metaphern⁴⁵ erhebe zu Unrecht den Anspruch, von einem Schlüssel erschlossen zu werden.⁴⁶ Mit einem solchen gehe die Mehrdeutigkeit poetischer Verknüpfungen von Gattung und Art verloren.⁴⁷ Die Platonisierung der Kunst durch Substitution mit Ideen kollidiere mit der Aristotelischen Position der Ideenimmanenz, so Horn.⁴⁸ Die Platonisierung des Dramatischen z.B. bei Jean Chapelain, schließt Aristotelische Dichtungselemente aus: Unbeherrschtheit, Fehler, Verfehlungen, begangen in Trübung sittlich planender Klugheit, in moralischem Unbedacht ebenso wie implizit-figurale ironische Brechungen des Dramatischen, wie sie im »Cid« vorkommen, wo die Gouvernante ihre Prinzessin als schnatternde Gans charakterisiert stehen läßt, Cid III, 4, 168. Die vermessene »Phaethonbitte« (Abb. 9), der Bruch gesellschaftlicher Normen in der »Ehebrecherin« (Abb. 18): sie sind zur Erziehung durch ideenrealistische Vorbildlichkeit genauso undenkbar wie ein »Kindermord« (Abb. 4) oder Endymion, der seine Tage auf ewig verschlafen will und seinen Wunsch ausgerechnet von der ihn liebenden Diana einfordert (Abb. 3).⁴⁹

Den Gedanken einer allegorisch verschlüsselten Ideenlehre pragmatisch auszuklammern, bedeutet jedoch nicht, die intellektuelle Potenz Poussins zu vernachlässigen, die vor allem von Blunt betont wurde.⁵⁰ So kann eine von Blunt festgestellte Poussinische »determination to efface himself« als Konstitution eines inszenatorisch wirksamen impliziten Autors verstanden werden.⁵¹ Die Erzählweisen Poussins setzen auktoriale Wertung und Handlungsvermittlung voraus,⁵² die afigural perspektiviert in situativ-zeitlichen Weitungen und Drängungen in Fluchtpunktverschiebungen, sodann in rhythmuserzeugenden Farb-Form-Bezügen, in Veränderungsqualitäten bild-

the subject?« Simon, Robert: Poussin, Marino, and the Interpretation of Mythology. -in: The Art Bulletin. 60, März 1978. S. 56-68, hier S. 63.

⁴³Vgl. Standring zu einem Liebesverhältnis Poussins zu Marino, manifest in Poussin, Nicolas: Venus wird von Satyren überrascht. Öl auf Leinwand, Zürich, Kunsthaus, 77 x 100 cm, um 1626. Thuillier (1994), S. 266, Nr. B7: Standring, Timothy: Poussin's Erotica. -in: Apollo. 169, März 2009. S. 82-88. Hier S. 82ff. Die Satyren seien Voyeure, »peering in on the lascivious actions«. S. 84.

⁴⁴Vgl. Stumpfhaus, Bernhard: Modus - Affekt - Allegorie bei Nicolas Poussin. Emotionen in der Malerei des 17. Jahrhunderts. Berlin, 2007, hier S. 9 und 132. Stumpfhaus versteht »Poesie« als Verfahren, »Gefühlsintensitäten anschaulich zu machen«. S. 13. Dies schließt u.E. Handlungsdarstellungen, »mimesis praxeos«, aus. Die »expression générale« des »Hauptsubjets«, S. 14, auf die Stumpfhaus Poussin reduziert, ist impressive Darstellung der Befindlichkeitsmomentaneität, nicht aber Verzeitlichung und Relativierung in Entsprechung und Kollision des Protagonisten mit dem situativen Umfeld, Fakten einbeziehend, Folgen abschätzend, beides in die Vergangenheit und Zukunft perspektivierend.

⁴⁵Horn, Hans-Jürgen: Die Rettung der Dichtkunst: Auswege und Ausflüchte. Die Stellung des Aristoteles zur Allegorese des klassischen Mythos. -in: Horn, Hans-Jürgen; u.a. (Hrg.): Die Allegorese des antiken Mythos. Vorträge gehalten anlässlich des 31. Wolfenbütteler Symposiums 1992. Wiesbaden, 1997. S. 419-430. S. 420.

⁴⁶Horn (1997), S. 427f.

⁴⁷Vgl. Horn (1997), S. 423ff.

⁴⁸Vgl. Horn (1997), S. 429. Vgl. dazu z.B. Gombrich, Ernst H.: The Subject of Poussin's Orion. -in: The Burlington Magazine. Nr. 491, Februar 1944. S. 37-41. Gombrich lockt den Leser in ein »hermeneutisches [besser: hermetisches] Dunkel«, Sauerländer (2005), S. 117. Dagegen akzeptierte Denis Mahon Gombrichs Wasserkreislaufhypothese, Mahon, Denis: A Plea for Poussin as a Painter. -in: Hauffmann, Georg; Sauerländer, Willibald (Hrg.): Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag. Berlin, 1965. S. 113-142, hier S. 133, wohl als Tribut an Blunt, dem gegenüber er sich darin konzilient zeigte, dass er sein »Plädoyer für den Maler Poussin« ausgerechnet nicht als Kritik an der Kunstgeschichte als Motiv- oder Geistes- und Ideengeschichte verstand, S. 125. Zur Ablehnung kunstferner Utilitäten der Kunst durch Aristoteles vgl. Lee (1940), S. 226f.

⁴⁹Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Diana und Endymion. Detroit, Institute of Arts. Öl auf Leinwand, 121 x 168 cm. 1627/1628. Thuillier (1994), S. 249, Nr. 66.

⁵⁰Blunt Anthony. Nicolas Poussin. London, 1995. S. 6.

⁵¹Blunt (1967/1995), S. 7.

⁵²Vgl. Badt, Kurt: Die Kunst des Nicolas Poussin. 2 Bände. Köln, 1969, hier I, S. 29, zu Poussin als Epiker.

künstlerischer Elementare überhaupt, aber auch in Bühnen-, Fiktions- und Präsentationsbewusstsein äußern können, weshalb diese Begriffe in Analysen eine Anwendung finden sollten. Es wird inszeniert - und Parallelen dazu finden sich in Quentin Varins »Martyrium des Hl. Vinzenz« (Abb. 19).⁵³ Was Poussin von solchen Gestaltungsweisen vielleicht lernen konnte, war, dass der Reiter mit Hinschauen und Zurückhaltung in Bildräumlichkeit einleitet und damit von der Gesamtanlage der Tafel in Protagonisierungen überleitet. Repoussoirfiguren analogisieren einen fiktivierten Betrachter. In der Tafelmitte die Marter, Darstellung figuraler Handlungen, chronotopologisch singularisiert durch umstehende, sich zurückhaltende Figuren. Ausgeliefertsein in Separation wird durch den Arm des Peinigers überwunden. Figurale Handlungsübertragung als Grenzüberschreitung in den Personalraum des Gepeinigten. Dessen Körper ist vollständig zu sehen, formal kompaktiert, in geringen Figurausgriffen, den Blick ins Leere, ohne Antwort in einer Objekt Konkretisierung. So entsteht aus der Übertragung formisolierter Situativität der Marter auf den Kopf des Märtyrers formisolierte Heiligung. Isolation passiv ertragenen Martyriums geht über in Auserwähltsein zur Gnadenerfahrung. Der freie Blick bricht unfreie Körperlichkeit und auch Verhaltensweisen der übrigen, die zuschauen, doch auf händische Eingriffe verzichten, wodurch erst der Peiniger freies Spiel im fremden Spielraum erhält. Bildkünstlerische Vergleichbarkeit Varins mit Poussin könnte also in der Art und Weise bestehen, in der situative Kontinuen erzeugt werden, in denen Protagonisten individuelle Handlungsinitiativen entwerfen.

Um zu vermeiden, in Erklärungsmitteln der Geistesgeschichte eine ideelle Motivation der Gestalt vorzusetzen,⁵⁴ sollte die Anwendbarkeit der Erklärungsmittel geprüft werden. Obraz zufolge liegt das Defizit einer sprachlichen Substitution bildkünstlerischer Sachverhalte weniger in der Ersetzung selbst als in deren behaupteten Eindeutigkeit. Bedeutungen seien intensional zu erfassen, also mittels der Gebrauchsregeln von Begriffen, nicht vermöge klarer Gegenstandszuordnungen.⁵⁵ Darin kämen bereits assoziative Vereigenschaften zum Ausdruck, ohne zuerst bildkünstlerische Möglichkeiten auszuloten.⁵⁶ Blunt rekonstruierte Poussins Stoizismus weniger an Gestaltungsweisen als an Sekundärquellen.⁵⁷ Für Blunt ist das Poussinische Bühnen- und Fiktionsbewusstsein quietistische Metapher eines Lebens in der Kontemplation, im Rückzug vom öffentlichen Leben.⁵⁸ - Nennen wir Corneille als Gegenbeispiel: diesem ist beides Mittel zur Belebung der Fiktion und zum Einbezug des Zuschauers in das Fiktionskontinuum des Dramas, wie wir sehen werden.

1993 schlug Carrier eine sozialgeschichtliche Herangehensweise an Poussin vor.⁵⁹ Carriers Determination Poussins durch zeitgenössische Kultur⁶⁰ beruht auf einer plausiblen Analyse der

⁵³Varin, Quentin: Das Martyrium des Hl. Vinzenz. Le Grand Andely, Notre-Dame. Öl auf Leinwand, 250 x 190 cm. 1612. Blunt (1967/1995), S. 10, Abb. 2.

⁵⁴Bätschmann (1994), S. 95.

⁵⁵Obraz, Melanie: Das schweigende Bild und die Aussagekraft des Rezipienten in Bezug auf ästhetische und ethische Werturteile. Grundlagen für eine phänomenologisch ausweisbare Kunstphilosophie. Berlin, 2006, hier S. 209 sowie S. 245ff.

⁵⁶Vgl. Obraz (2006), S. 248ff.

⁵⁷Poussins Palette kühlte ab, Blunt (1967/1995), S. 160.

⁵⁸Blunt (1967/1995), S. 169. Zu Blunts Stilisierung Poussins als »the grave, deliberate, and serious artist, living apart from the world and contemplating it with detachment and even a certain scorn, [...] something of a rarity in the Baroque period« S. 172. Thuilliers Poussin-Biografie charakterisiert den Maler mitten im Leben. Vgl. Thuillier, Jacques: Nicolas Poussin. Paris, 1988. Zu Poussins Bildern als »theoria«, Schau des Göttlichen vgl. Badt (1969) und Schneider, Pierre: Poussin: ou le voir et le savoir. -in: Gazette des Beaux-Arts. 6. Periode, Bd. 60, Juli-August 1962. S. 265-268.

⁵⁹Carrier, David: Poussin's Paintings. A Study in Art-Historical Methodology. University Park Pennsylvania, 1993, hier S. 39. Noch 2009 vertrat er dies, wenn er Poussins Unzufriedenheit mit dem religiösen Establishment hervorhob, die Poussin eine eigene Politik formulieren lasse. Carrier (2009), S. 422.

⁶⁰Carrier (1993), S. 175ff.

Figur im Raumzusammenhang,⁶¹ den die Figur beherrsche. Dies ist für unsere Belange eine sehr wichtige Erkenntnis, wie sich in unserer Probe zur Raumkonstitution bei Poussin zeigen wird. Carrier schreibt, Poussin stelle Herrschaftsräume dar. Protagonisten funktionalisierten die anderen Bildfiguren zu Zuschauern.⁶² Gesten der Hauptfiguren bestimmten die Konkretisationen des Umfeldes. »Christ's gesture sets the whole group in motion«, schreibt Carrier zur »Ehebrecherin« (Abb. 18).⁶³ Doch werden u.E. in der »Ehebrecherin« auch bestehende Ordnungen an Jesus herangezogen - und aufgehoben, indem der Erlöser die Herrschaft über den Chronotopos gewinnt. Das nicht nur in der Gruppenkonfiguration, sondern auch in der Architektur, die links anfänglich dominiert, verursacht durch Aufsteilung der Perspektive durch Fluchtpunktverlagerung. Rechts dann lässt sich die Architektur in kleinere Balken und Steinquader zerlegen, unkonstruktiv ineinandergesteckt. In der Identifikation von Herrschaftsräumen liegt also eine Verkürzung bildnerischer Erzählweisen auf Repräsentationen zeitgenössischer sozialgeschichtlicher Aspekte, die eine Vorstellung der Präsentation zeitloser Hierarchie mit dem französischen Absolutismus zusammenbringt.⁶⁴ Gab sich Poussin wirklich mit der Darstellung zeitloser Herrschaft zufrieden? Sind alle anderen Figuren »bystanders whose reaction spells out the meaning of the activity«?⁶⁵ Dass das Figurengesamt in der »Ehebrecherin« mit der Architektur einen Topos überhaupt erst definiert, über den Herrschaft gewonnen werden kann: dieses raumzeitliche Veränderungsphänomen der individuellen Durchsetzung als Handlungsabsicht ist nach unserer Analyse im Kapitel über die Raumkonstitution bei Poussin bildbestimmend. Auch der Umstand, dass Christus mit dem nunmehr beherrschten Raum nichts mehr anzufangen gedenkt. Im Evangelium schickt er die Ehebrecherin weg, im Bild löst der architektonisch konkretisierte Raum sich gegen rechts auf.

Für Carrier zeigt sich die Sozialgeschichte des Absolutismus auch im Theater der Zeit. Carrier wiederholt Blunts Rede von der Distanzierung des Betrachters, nun aber erweitert durch bildinterne Zuschauer als »Gefäß« für den Protagonisten sowie das »abandonment of a complex polycentric vision, which allowed for other viewpoints and readings, in favor of a unified monocular one«. Beides führe zum Ausschluss des Betrachters aus dem »hermetically sealed tableau«, so, als »if he were not there.«⁶⁶ Damit aber bezieht er die sozialgeschichtliche Interpretation auf theatrale Distinktionen. Eine Distanzierung des Zuschauers bedeutet nicht Ausschluss von Betrachtung oder Anteilnahme, sondern Platz- und Rollenzuweisung. Distanzierung im Aufeinanderbezug von Bühne und Zuschauerraum ist Mittel der Fiktivierung einer durch Zusehen spielinvolvierten Figur. Die »melancholy of homelessness«,⁶⁷ einer »fiction, that he [der Betrachter] is present before a scene from the distant past«,⁶⁸ lässt keinen Platz für Betrachter von Bildfiktionen, von dem aus sie sich fortschreitend fiktiviert im Fiktionskontinuum umherbewegen und in figurale Möglichkeiten begeben können: Pluriperspektivität. Gerade diese Art der Differenzenerfahrung gegenüber anderen Figuren ist bereits für Aristoteles Grundlage für bedauernden Jammer und Erschauern angesichts unrealer Schrecklichkeiten, und Poussin bezieht sich nicht nur am Ende seines Lebens

⁶¹ Man vgl. die Ähnlichkeit zur Aristotelischen Topostheorie. Vgl. ebenfalls Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München, 1996, insbesondere die Auffassung einer Entwicklungskunstgeschichte von Erzählcontainern, die sich Riegls Unterscheidung von innerer und äußerer Einheit verdankt.

⁶² Vgl. Carrier (1993), S. 189.

⁶³ Carrier (1993), S. 181.

⁶⁴ Vgl. Carrier (1993), S. 196.

⁶⁵ Carrier (1993), S. 191.

⁶⁶ Carrier (1993), S. 239.

⁶⁷ Carrier (1993), S. 153.

⁶⁸ Carrier (1993), S. 212.

auf den Stagiriten.⁶⁹ Von Figuren in Redeanteilen erzeugte Raumzeitlichkeit, Figurencharakterisierung und Handlungsführung wurden im Drama der Zeit spezifisch ausgestaltet, das zeigt die Kunst Corneilles, der in Figurenrede erzeugte Herrschaftsräume stetig angreifen lässt, ohne dass in Nebentexten Äußerungen zur Lokalisierung, Temporalisierung, Inszenierung der Handlung stehen.⁷⁰ Fiktion, in Spielteilnahme des Betrachters, kommt v.a. durch Figurenrede zustande, nicht primär durch Inszenierung des Zuschauens, durch das man beim Herrschaftstableau endet, das spielerischen Einbezug in eigene Fiktionalität ausschließt, und damit Wertungsmöglichkeiten für beurteilende Zuschauer. Übrig bliebe ansonsten nur Bildrhetorik, die vom Spiel einer Herrschaftsthematisierung nichts wissen will.⁷¹

Verkürzt die Kritik ideen-, geistes- und sozialgeschichtlicher Determinationsversuche auf »Gestalt statt Gehalt«? Der »Connoisseur« Denis Mahon reduzierte Poussins Bilder auf die Dichotomisierung von Farbe und Form,⁷² in Schaffung eines entwicklungsgeschichtlichen Horizontes, der seinerseits Ideengeschichte ist.⁷³ Die Beschäftigung mit Gestaltungsweisen sollte daher nicht in eine Dichotomisierung von »disegno e colore« münden, auf die Mahon die Elementare Farbe und Form verkürzte.⁷⁴ Eine Befähigungsgeschichte des Umgangs mit »disegno e colore« will Defizite in Figuren und Umräumen aufzeigen.⁷⁵ Die Differenzierung von Vervollkommungsstadien aber setzt damit positive Gestaltungswerte negativierend herab. Diese Stilgeschichte erklärt z.B. nicht, wie sich im »Endymion« Lichtgestaltung als Tag- oder Nachtwerdung auf Formbinnen-

⁶⁹ Aristoteles, *Poetik* (1982), 4, 1448b, S. 11 zur Nachahmung des Schrecklichen und 9, 1451b, S. 29 zum philosophischen Gehalt der Dichtung gegenüber den Tatsachen der Historie. Carrier beruft sich stattdessen auf Inszenierung. Vgl. Carrier (1993), S. 237. Vgl. Aristoteles, *Poetik* (1982), 6, 1450b, S. 25. Zu Poussin: Bruhn, Matthias: Nicolas Poussin. Bilder und Briefe. Berlin, 2000, S. 226, Brief Poussins an Paul Fréart de Chambray, 1. März 1665, Jouanny Nr. 210, zur »Nachahmung [...] ihr Ziel ist die Ergötzung«.

⁷⁰ Im Gegenteil: Cornelianisch ist der Begriff des »palais à volonté«. Vgl. Barnwell, H.T.: Some Notes on Poussin, Corneille and Racine. -in: *Australian Journal of French Studies*. Bd. 4, Nr. 2, Mai-August 1967. S. 149-161. S. 153.

⁷¹ Zu bildgegenständlichen »Zugaben« einer »Seinshierarchie, die die Kunst zum strukturellen Abbild der Weltordnung macht« vgl. Joch, Peter: Buchbesprechung zu: Louis Marin, *Sublime Poussin*. Stanford 1999, und Henry Keazor, Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins. Regensburg, 1998. -in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 2/2000. S. 287-301, hier S. 301 zu Keazor, Henry: Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins. Regensburg, 1998. Carrier sieht den Herrschaftsraum entwicklungsgeschichtlich, vgl. Carrier (1993), S. 202f. Vgl. Puttfarcken: im Vergleich zur französischen »oeillade«-Lehre des Erfassens der Bildnarration mit einem einzigen Blick sei die italienische Auffassung von Erzählung seit jeher »concerned with the figures and objects of a pictorial world, not with any sense of overall structure or order.« Eine Allaussage, so ist zu versuchen, der »determination of distance between the viewer and the pictorial world, which establishes our position within the extended context of that world« nachzuspüren, ebenso dass dieser »sense of spatial connectedness, of the viewer being involved in the scene he witnesses, being part of it, seems to be alien to our French critics«, Puttfarcken, Thomas: Composition, perspective and presence. Observations on early academic theory in France. -in: Onians, John (Hrg.): *Sight & Insight. Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*. London, 1994. S. 287-304, hier S. 297f. Noch 2008 wiederholte Carrier seine Beurteilung theatraler Produktivität, sah theatralen Raum als Vehikel politischen Ausdrucks. Carrier, David: Nicolas Poussin's Theater of the World. -in: *Konsthistorisk tidskrift. Journal of Art History*. Bd. 77, Nr. 3, 2008. S. 162-171, hier S. 162. Distinkt für theatralen Raum sei Inszenierung. Vgl. Carrier (2008), S. 165. Damit das Bühnenbild, nicht etwa der figurale Ausdruck und noch weniger die Figurenreden. Dies mit Berufung auf Bernini, für den u.E. figuraler Raum wichtig gewesen sein muss, denn dieser war v.a. Bildhauer. Zur Inszenierung vgl. Aristoteles, *Poetik* (1982), 14, 1453b, S. 41ff, sowie Rosenthal, Olivia: *Donner à voir: écritures de l'image dans l'art de poésie au XVIIe siècle*. Paris, 1998. Hier Rosenthal (1998), S. 106. Zu Tizian und dem Theater vgl. Puttfarcken, Thomas: *Titan & Tragic Painting. Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*. New Haven, London, 2005.

⁷² Zur Auseinandersetzung Denis Mahons mit Blunt vgl. Carter (2001), S. 421ff.

⁷³ Carrier (1993), S. 91. Der Würdigung Mahons, jener suche Poussin als Maler zu verstehen, nicht als »a philosopher whose medium was paint«, S. 94, schloss sich McGregor an, der Mahons Texte zu Poussin aus der Masse der Titel zu Poussin herausragen sieht, McGregor, Neil: *Plaidoyer pour Poussin Peintre*. -in: Rosenberg, Pierre; Prat, Louis Antoine (Hrg.): *Nicolas Poussin 1594-1665. Ausstellungskatalog 27.09.1994-02.01.1995*. Paris, 1994. S. 118-120. S. 118. Die Verteidigung des Primates des Visuellen gegenüber jeder Theoriebildung, wie Bonfait (1994), S. 106 schreibt, erfordert für McGregor ein neues Hinsehen, unter Relektüre vermeintlich sicheren Materials. Vgl. McGregor (1994), S. 119.

⁷⁴ Vgl. Mahon, Denis: *Poussiniana. Afterthoughts arising from the exhibition*. -in: *Gazette des Beaux-Arts*. 6. Periode, Bd. 60, Juli-August 1962. S. 1-138 und Mahon (1965). Vgl. dazu Bonfait, Olivier: *Poussin au carrefour des années 1960*. -in: Rosenberg, Pierre; Prat, Louis Antoine (Hrg.): *Nicolas Poussin 1594-1665. Ausstellungskatalog 27.09.1994-02.01.1995*. Paris, 1994. S. 106-116. Hier Bonfait (1994), S. 107.

⁷⁵ Zu »limitations« in den *New Yorker* »Sabinerinnen« ggü. der Pariser Fassung vgl. Mahon (1962), S. 93.

und -außenstrukturierungen oder Kolorit auswirkt, weil Änderungen in Farbe und Form nicht als Konstituenten bildstrukturell angelegter Erzählung verstanden werden, als »orchestration complexe, qui relève de la création poétique au sens le plus fort du terme«, wie Thuillier schreibt.⁷⁶

Doch trifft Mahons Kritik an der Poussinforschung einen Nerv: die Furcht vor vermeintlich naiven, »subjektiven« Aussagen, welche seriöse Forschung diskreditierten.⁷⁷ Dass jedoch Kunstwissenschaft seit Jahrhunderten Gestaltungsweisen in immer differenzierterer Begrifflichkeit reformuliert, sei vorausgesetzt.⁷⁸ Die Annahme, »Einsicht als das Ergebnis von Verstehen« sei durch Substitution des Anschaulichen durch übersichtlichere Gehalte zu erreichen, führt z.B. für Bockemühl zur Einschränkung »eigene[r] Erlebnischancen bildlichen Wirkens«. Bildlichkeit als Gestaltungsweise⁷⁹ konstituiert sich stets neu, ausgerechnet in einem je subjektiven Nachvollzug, der systematisch zu reformulieren und - zumeist mit guten Gründen - zur intersubjektiven Diskussion zu stellen ist.⁸⁰

Motiv-, Ideen- und Stilidentifikationen mitsamt ihren entwicklungsgeschichtlichen Teleologien müssen ihrerseits aus den Quellen erschlossen werden.⁸¹ Kunstwissenschaft ist auch Wissenschaft der adäquaten Rezeption ihrer Primärquellen, gerade weil auf Sekundärquellen nur bedingt Verlass ist. Bedeutet Malen aber nicht bloß »manipulating the medium« (Carrier),⁸² sondern die eigentliche Erzeugung desselben, dann gilt das auch für Textquellen, die zugrunde liegen sollen. Konkrete Analysen literarischer Gestaltungsweisen z.B. Ovids oder Vergils wären für Analysen Poussinischer Kunst gewinnbringend. Diese Texte zeigen eine eigene Poetizität, z.B. in verschiedenen Sprachen, Illustration, Text-Bild-Relationierungen, in unterschiedlicher Sprachbindung in Vermaß, Silbenzahl, Rhythmisierung, Reimbildung, Strophenkohärenz, mit verschieden ausgebildeter Raum-Zeit-Struktur in Präpositionen, Pronomina und Verbmorphemen sowie Ak-tandengegenüberstellungen. Fehlen solche konkrete Analysen, wird literaturwissenschaftliches

⁷⁶Thuillier (1994), S. 39.

⁷⁷Vgl. Pächt, Otto: Kritik der Ikonologie. -in: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Ikonografie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Köln, 1979/1994. S. 353-376. Ikonografie suche Rätselhaftigkeit aufzulösen, was Originalität negiere, vgl. Bockemühl, Michael: Bild und Gebärde. Zu den Chancen eines bildlichen Verstehens. -in: Kunstforum. Bd. 88, 1987. S. 96-103, hier S. 97. Bockemühl ist daher radikaler: Lesen ist das Ende des Werkes, denn die Gestalt bildkünstlerischer Sachverhalte werde übersehen. S. 97. Nun forderte Poussin ausgerechnet zum Lesen auf. Vgl. den Brief Poussins an Paul Fréart de Chantelou vom 28.04.1939. Jouanny Nr. 11, in Bruhn (2000), S. 187f. Doch es geht diesem Lesen um die Identifikation der Geschichte in den sieben linken Figuren des vorderen Bildgrundes der »Mannalese«. Das »Inkommensurable des Anschaulichen« (Bockemühl) wurde nicht ausgeschlossen. Vielmehr neuert es Erzählung mit dem Wie der Veränderungsphänomene (Bergson) und Ablaufmodalitäten (Husserl). So beschränkt sich Lesen in Poussins Brief keineswegs auf eine einmalige Geschehnis- oder Figuridentifikation. Vgl. Kirchner, Thomas: Die Lesbarkeit der Bilder. Paul Fréart de Chantelou und das Schreiben über Kunstwerke im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts. -in: Schneider, Pablo; Zitzlsperger, Philipp (Hrsg.): Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV. Berlin, 2006. S. 376-396, hier S. 384. Lektüre kann mehrfach stattfinden, Vgl. Bruhn (2000), S. 188. Was modaler Differenzierung dient. Zur Position eines »hermeneutischen Intuitionismus« vgl. Badt, Kurt: Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr. Köln, 1961.

⁷⁸Freilich gründen Beschreibungen Poussinischer Poetizität auf Konjekturen, z.B. hinsichtlich der ursprünglichen Farbgebung oder des »originären« Standortlichtes, vgl. Carrier (1993), S. 90f. Zum »naiven Revisionismus«, der die Antwort auf die Frage, wie Poussin mit Textquellen zum Zwecke der Bildfindung verfare, in einem »better understanding of his methods« suche, »identifying the ways Poussin recasts his literary sources as compelling visual images«, vgl. Christiansen, Keith: The Critical Fortune of Poussin's Landscapes. -in: Rosenberg, Pierre; Christiansen, Keith (Hrsg.): Poussin and Nature. Arcadian Visions. New York, u.a., 2008. S. 9-37, hier S. 23.

⁷⁹Vgl. Bockemühl (1987), S. 97. Vgl. dagegen zu farblich-formalen Analysen als Leistung des Subjektes und zur Ablehnung »objektiver Begriffe« zur Werkbeschreibung Hipp, Elisabeth: Nicolas Poussin: Die Pest von Asdod. Hildesheim, Zürich, New York, 2005, S. 150ff.

⁸⁰So Held: »Interpretationen, die ein ideelles Substrat des Gemäldes suchen, das Bild also allegorisch zu deuten versuchen, lassen Poussins außergewöhnliche ästhetische Konzeption [in diesem Falle des »Reiches der Flora«, Dresden] außer Acht, für die es keine bildliche Tradition zu geben scheint.« Held, Jutta: Poussins Mythosrezeption. Zur Struktur seiner Ovidischen Motive. -in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Bd. 35, 1996. S. 69-98. Hier Held (1996), S. 83f.

⁸¹Vgl. dazu Bättschmann (1994), S. 95f zur beanspruchten Superiorität der Idee gegenüber der Malerei.

⁸²Carrier (1993), S. 45

Vokabular meist metaphorisch verwendet.⁸³ Erzeugt das Lokal der »Pest von Asdod« für Hipp tragische Dramatik, bleibt dies literaturwissenschaftlich unspezifiziert.⁸⁴ Serlios Entwurf eines generischen Bühnenbildes, das mit einer tragischen Szene gleichgesetzt wird, stellt keine hinreichende Definition einer chronotopologisch-situativen Gliederungseinheit des Stückes dar, für das »Szene« seit Aristoteles steht: Aristoteles zufolge bezieht sich ein Protagonist auf Situativität, was tragisches Handeln kennzeichnet.⁸⁵ Fehlt eine Erörterung der Sinnhaftigkeit theatraler Darstellungsweisen, bedient eine Kennzeichnung des Bildes als »verdichtete Dramatik«⁸⁶ eher einen Allgemeinplatz, der auch auf andere Werke anwendbar wäre. Konkreter wird hingegen Hénin. Für sie ist die »Pest von Asdod« (Abb. 6) rigoros tragisch »dans ses sources, sa mise en scène, et la double traduction de la catharsis par les gestes et les moyens pictoraux.«⁸⁷ Dies mündet für Hénin in eine entwicklungsgeschichtliche Feststellung, deren Ziel die passionale Determination des Betrachters sei: »Poussin utilise des couleurs éteintes et une lumière blafarde pour traduire l'horreur de l'événement et susciter la tristesse du spectateur, appliquant la théorie des modes avant même de la formuler.«⁸⁸ - Doch erscheint das Bild mit seiner Rettung der nun elternlosen Kinder (sterbender Vater, tote Mutter, beide in Rot) durch sittlich-praktisch kluges Eingreifen der Adoptivfamilie (Kontinuierung des neuen sozialen Verbandes in Blau-Gelb-Distribution) nicht »hoffnungsvoll«, was sich zuletzt am freundlichen Interesse des von rechts einerschreitenden rotbackigen Kindes zeigt?

Begriffe werden nicht nur metaphorisch gebraucht, sondern weisen auch typische Verwendungsweisen auf, und einen solchen Voraussetzungsreichtum besitzen auch die Termini »poetisch« und »heroisch«. »Poetisch« ist Sauerländer folgend lyrische Stimmung, während »heroisch-moralisierend« tragische Dramatik meint.⁸⁹ Rosenberg folgt Sauerländer. Poussins Landschaften der heroischen Phase besäßen keine lyrischen Stimmungsgehalte. Und der poetischen Phase fehlten heroische Handlungsinitiativen.⁹⁰ Diese Auffassung der Begriffe unterscheidet sich z.B. von der Aristotelischen Systematisierung. Doch versucht man, die unterschiedlichen Intensionen dieser Prädikate in einen Zusammenhang zu bringen, eröffnen sich Widersprüche. Wird poetischer Landschaft situativ-praktische Zeitlichkeit abgesprochen, fehlt ihr die »Tiefendimension«, so Sauerländer, »als Bühne für das ständig von Katastrophen bedrohte Geschick der Menschen und für dessen Ausgeliefertsein an den Aufruhr seiner Affekte.«⁹¹ Zwar muss sich eine Auffassung des Poetischen oder Heroischen nicht zwingend Aristoteles verdanken. So ist Sauerländers Begriff der »Bühne« eher sensualistisch geprägt, wenn er schreibt, die »Bühne Natur« wiederhole die Affekte der Figuren in ihr und die Blitze in der »Landschaft mit Pyramus und Thisbe« sei-

⁸³Oft bleiben Begriffe wie »Figur«, »Handlung«, »Gattung«, »Sukzession« im populären Verständnis, werden nicht in literarischer oder bildkünstlerischer Ausgestaltung differenziert. Vgl. Joch, Peter: Methode und Inhalt. Momente von künstlerischer Selbstreferenz im Werk von Nicolas Poussin. Hamburg, 2003, S. 13ff. Carrier lässt »Theater« und »theatraler Raum«, Vehikel politischen Ausdrucks, offen. Carrier (2008), S. 162, findet zum Totaltopos des »Welttheaters«. Bei Carrier und Hénin fehlen sachgerechte Bild- und Textanalysen. Hénin, Emmanuelle: Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français. Genf, 2003. Gleiches gilt für »Jammern und Schaudern« als karthartische Absicht des Bildes, das medizinische Funktion übernehme. Vgl. Hipp (2005), S. 168.

⁸⁴Vgl. Hipp (2005), S. 110ff.

⁸⁵Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 17, 1455b, S. 57. Sowie Cessi, Viviana: Erkennen und Handeln in der Theorie des Tragischen bei Aristoteles. Frankfurt am Main, 1987. Und: Vigo, Alejandro: Zeit und Praxis bei Aristoteles. Freiburg im Breisgau, München, 1996.

⁸⁶Hipp (2005), S. 119.

⁸⁷Hénin (2003), S. 335.

⁸⁸Hénin (2003), S. 534.

⁸⁹Vgl. Sauerländer (2005), S. 107. Vgl. ebenso Rosenberg, Pierre: Encountering Poussin. -in: Rosenberg, Pierre; Christianen, Keith (Hrg.): Poussin and Nature. Arcadian Visions. New York, u.a., 2008. S. 5-7. S. 5.

⁹⁰Vgl. ebenso Rosenberg (2008), S. 5.

⁹¹Sauerländer (2005), S. 115.

en »Bühnenbeleuchtung für die Liebestragödie in der nächtlichen Natur.«⁹² Messerer wiederum versteht »dramatisch« als »figurenbewegt«. Dagegen setzt er das figurale Gleichmaß anderer Bilder gegen den dramatisierten »Mosesknaben, der auf die Krone Pharaos tritt.«⁹³ Doch gibt z.B. in Corneilles »Cid« das Gleichmaß des Alexandriners zusammen mit Paarreimbildungen ein strukturelles Gerüst der Sprachbindung vor, das durch eine individuelle Figurdynamisierung in Lautung, Versmaß, Rhythmisierung und Silbenzahl sprachlich durchbrochen werden kann, ebenso durch Reimübernahmen durch Antagonisten. Mithin schließen sich Gleichmaß und Dramatisierung nicht aus, sondern bedingen sich gegenseitig.⁹⁴ Es ist die gleichmäßige Chronologie, die in der Situation singularisiert, modifiziert, gesteigert oder gebrochen werden kann.

Die Forderung von Hochmann und Mérot, eine »Poetik«, die des Aristoteles, zu spezifizieren, tut also Not, v.a. hinsichtlich einer zu findenden Begrifflichkeit. Die Aufklärung über Verwendungsweisen von Begriffen, eine sog. »Erhellung«, analysiert literarische Gestaltungsmittel und überträgt die gefundene Terminologie auf bildende Kunst. Hochmanns und Mérots Eingangsforderung nach Relektüre der »Poetik« ist also zuzustimmen. Diese Relektüre muss sich auf elementare und strukturelle Gestaltungsmittel der Literatur sowie auf solche der bildenden Kunst beziehen.

Innerhalb der Tätigkeit der Interpretation werden dabei bestehende Intentionen abgefragt, Erwartungen aufgebaut, revidiert, verändert. Die Möglichkeiten des je aktualisierten Verstehens sind abhängig auch von begrifflichen Kategorien und Methoden, mit denen Interpreten das Werk intuieren.⁹⁵ So schließt diese Art der Interpretation einen Verifikationsanspruch aus. Wahrheit ergibt sich in Erfahrung an der Empirie nachzuprüfender Aussagen. Aufgrund des Empiriebezuges sollten Aussagen differenziert sein, prüfbare Einzelbeobachtungen enthalten.⁹⁶ Gelten uns Theoriebildungen in steter Spezifizierung des Sprechens über Kunst als vorläufig, aber notwendig zur Spezifikationsleitung, so interessieren uns Brüche präsupponierter Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit besonders. Auch Brechungen des folgerichtigen Bildaufbaus oder Brechungen postulierter Oeilladeneinheitlichkeit in Protagonisierungen, die sich widerständig gegenüber chronotopologischen Rahmungen verhalten.⁹⁷ Hierin streben wir erneute Interpretationen Poussinscher Werke nicht nur auf Basis der von Hochmann und Mérot geforderten Relektüre der »Poetik«, sondern allgemein in »Wechselseitiger Erhellung der Künste« an, wozu wir literaturwissenschaftliches Sprechen auf die Bilder Poussins anwenden.

⁹²Sauerländer (2005), S. 117, vgl. dazu Horn (1997) gegen die Allegorisierung der Tragödie.

⁹³Messerer (1972), S. 341.

⁹⁴Vgl. Thompson, James: Nicolas Poussin. -in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Winter 1992/1993. S. 1-55, hier S. 44f, zu Corneille und Racine, interessant: »Classical characters all speak in the alexandrine meter, a restriction the dramatists turned to the same expressive use as Poussin's visible order.«

⁹⁵Vgl. Bezüge Poussins auf Marino. Diese siedeln sich Graziani zufolge nicht ausschließlich auf Ebene der Figurenidentifikation an, sondern auch auf Ebene der Methodik der Elektion und der Strukturbildungen. Graziani, Françoise: Poussin Mariniste: la mythologie des images. -in: Bonfait, Olivier (Hrg.): Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana. 16-18 novembre 1994. Paris, 1996. S. 367-386, S. 367. Graziani nennt diese Strukturebene die »*disposition poétique* qui semble lui [Poussin] être propre«. S. 368. Hervorhebung durch Graziani.

⁹⁶Vgl. einführend Stegmüller, Wolfgang: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. 2 Bände. Stuttgart, 1978. I. S. 402ff zur »Bestätigungsfähigkeit und Prüfbarkeit empirischer Sätze«, Seiffert, Helmut; Radnitzky, Gerard (Hrg.): Handlexikon zur Wissenschaftstheorie. München, 1994, zum »Kritischen Rationalismus«, Popper (1993), S. 189ff zum Verhältnis Hermeneutik - Kritischer Rationalismus.

⁹⁷Vgl. Careri, Giovanni: Mutazioni d'affetti. -in: Bonfait, Olivier (Hrg.): Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana. 16-18 novembre 1994. Paris, 1996. S. 353-366, zu Affektveränderungen im Betrachter, organisiert durch Auswahl und Akzentuierung von Motiven und Affektdarstellungen und als Neuorganisation des affektiv-narrativen Materials durch bildkünstlerische Produktivität. Wobei Affektänderungen, hervorgerufen durch Veränderungen der farblichen Gestalt, als Veränderungsphänomene aus dem bildkünstlerischen Produktivbestand resultieren, denen in der Literatur andere Distinktionen zur Seite stehen. Vgl. S. 353ff.

Die Beschreibung der Gestaltungsweisen als Konstituenten der Bildlichkeit⁹⁸ kann methodologische Zielsicherheit⁹⁹ in der Erforschung von Wechselwirkungen zwischen den Künsten bringen.¹⁰⁰ Es fänden Aufeinanderbezüge verschiedener Ansätze statt, so Bättschmann.¹⁰¹ Durch Kritik der Sprache am Werk wird Sprechen über werkäußere Sachverhalte, seien sie nun der Fall oder nicht, vermieden. So plausibilisiert sich »Wechselseitige Erhellung der Künste« im Sprechen über die Gestaltung des Werkes. Dazu aber wird eine pragmatische Auswahl kunstwissenschaftlicher Kategorien getroffen werden müssen, die an der Konstitution des narrativen Chronotopos, der figuralen Situation, ansetzt.¹⁰² Ausgangspunkt könnte z.B. Barnwell sein, der 1967 wegweisend, aber anscheinend ohne Echo auf Corneille und Racine verwies. Die »theatralische Inszenierung« der Bilder Poussins¹⁰³ wird von ihm verglichen mit den dramatischen Räumen Corneilles und Racines. Hierin zeigt sich v.a. eine Reinterpretation des Poussinischen Wachsfigurentheaters, zu

⁹⁸Vgl. Bockemühl (1987), S. 97.

⁹⁹Wais, Kurt: Symbiose der Künste: Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst. -in: Weisstein, Ulrich (Hrg.): Literatur und Bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin, 1992. S. 34-53. S. 35.

¹⁰⁰Vgl. zur Methodenvielfalt 1994 Henry Keazor, Keazor, Henry: Forschungsbericht Nicolas Poussin. -in: Kunstchronik. Heft 8, Jg. 48, August 1995. S. 337-359, S. 356. Zu den ausgesparten Themen gehört das der Komparatistik der Erzählmittel in Malerei und Dichtung. Bonfaits Antwort auf Keazor bestätigte 1998 die Methodenvielfalt als »Atomisierung« ikonografischer, vgl. Bonfait (1998), S. 62, und archäologischer, vgl. S. 66, Referenzierungen. Hinsichtlich der Figuren dominiere die »expression des passions« sowie Theatralität als »mise en scène« eines Repräsentationsraumes, vgl. S. 69, dem es um eine »message emotionnelle des différentes figures« gehe.

¹⁰¹Diese fehlten Bättschmann noch 1994. Die Interpretationen, »cohérentes en elles-mêmes, [...] demeurent isolées et trouvent leur justification dans la personnalité de leur auteur.« Bättschmann (1994), S. 94. Vgl. Zaunschirm (1993), S. 138f, zur Ignoranz anderer Theorien v.a. in kontradiktären Interpretationen.

¹⁰²Unsere Beschränkung auf wenige Begriffe aus Literatur- bzw. Theaterwissenschaft liegt am exemplarisch-methodischen Anspruch. Ausblicke wären z.B. hinsichtlich der Musikwissenschaft Messerer (1972), Montagu, Jennifer: The theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. -in: Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes. Vol. 55, 1992. S. 233-248, Mérot, Alain: Les modes, ou le paradoxe du peintre. -in: Rosenberg, Pierre; Prat, Louis Antoine (Hrg.): Nicolas Poussin 1594-1665. Ausstellungskatalog 27.09.1994-02.01.1995. Paris, 1994. S. 80-87, De Buson, Frédéric: Musique et passions de la Renaissance au XVIIe siècle: éléments théoriques. -in: Yon, Bernard (Hrg.): La Peinture des Passions. Saint-Etienne, 1995. S. 221-234, Hammond, Frederick: Poussin et les modes. Le point de vue d'un musicien. -in: Bonfait, Olivier (Hrg.): Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana. 16-18 novembre 1994. Paris, 1996. S. 75-92. - Denkbar wären auch tanzwissenschaftliche Analysen der Figuren Poussins; vgl. den Ausdruckstanz Rudolf von Labans, bei Böhme, Fritz: Rudolf von Laban und die Entstehung des modernen Tanzdramas. Berlin, 1996; von Labans Notationssystem für tänzerische Bewegung diente der Aussageobjektivierung und -verallgemeinerung. Vgl. Wigmann, Mary: Rudolf von Labans Lehre vom Tanz. -in: Die neue Schaubühne. Jg. 3, Heft 5/6, 1921, S. 99-106 und Jg. 4, Heft 2, 1922, S. 31-35. Sind Poussins Bilder tanzwissenschaftlich zu untersuchen? Zu Hodler vgl. Senti-Schmidlin, Verena: Rhythmus und Tanz in der Malerei: zur Bewegungsästhetik im Werk von Ferdinand Hodler und Ludwig von Hofmann. Hildesheim, 2007. Zur figurräumlichen Konstitution des Raumes als Ursprung von Zeitlichkeit vgl. Brandstetter, Gabriele: Elevation und Transparenz. Der Augenblick im Ballett und modernen Bühnentanz. -in: Thomsen, Christian W.; Holländer, Hans (Hrg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt, 1984. S. 475-492. v.a. S. 484. Einen Überblick über Notationsmodelle zur raumzeitlichen Perspektivierung im Tanz gibt Boenisch (2000), S. 17ff. Auch Boenisch unterscheidet zwischen einer figuroriginärer Perspektivierung des Raumes als Kinesphäre und der betrachteroriginären als Bühnenraum. In der von Boenisch vorgeschlagenen Notation werden diese Unterschiede typografisch deutlich gemacht. »Körperzeichen« seien »Interaktion von Bewegungsumtrieb und Raum durch das Medium des Körpers«, S. 23. Eine tanz- oder mindestens bewegungswissenschaftliche Narrationsanalyse der Körperzeichen würde »jenes Relationsnetz, in das die Körperzeichen über die bei der ersten deskriptiven Klassifikation charakterisierten Qualitäten verwoben sind«, S. 23, notieren und auswerten, als »Partitur«, die wiederholbar wäre. Wie Ballett erzählt, erforscht Bernkopf, Astrid: Dramaturgy of Desire: An Analytical Approach to Dance Narratives. -in: Choreologica. Papers on Dance History. Heft 2, Nr. 1, 2006. S. 55-74, im strukturalistischen Ansatz einer Sinnpräponderation, die Distinktionen der Kunstwerke als Subkonventionen behandelt werden, die sich nach der generellen Handlungsstruktur richten, diese aber nicht erst erzeugen, vgl. Bernkopf (2006), S. 62. Historisch ließe sich dies sichern, vgl. Jeschke, Claudia: Tanz als Bewegungstext. -in: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrg.): Bewegung im Blick: Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Berlin, 2000. S. 47-58, dort die seit 1589 existierende Tradition der Notation von Tanzschritten. Um 1700 beginne Raoul Anger Feuillet's »Chorégraphie« allmählich mit der grafischen Notation, Jeschke (2000), S. 56. Zur »Querelle des anciens et des modernes« im Tanz: Schroedter, Stephanie: »Idée« versus »règles« - Zu Grundsätzen und Kontroversen im Tanzdiskurs des »siècle classique«. -in Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrg.): Bewegung im Blick: Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Berlin, 2000. S. 240-257. Vgl auch: Barros, Ricardo: Considerations regarding the application of Rhetoric and the Theory of the passions onto 17th & 18th Century Dance & Music Compositions. -in: Choreologica. Papers on Dance History. Bd. 1, Nr. 1, 2005. S. 67-84, als weiterer historisch-systematischer Überblick.

¹⁰³ Barnwell (1967), S. 150ff.

dem Barnwell feststellt, und dies teilen wir: »It is clear that Poussin not only saw his figures as a kind of miniature stage, but he saw them in attitudes expressive of their relationships one to another. This came first, then individualisation through costume, and lastly particularisation of the setting or context through the judicious arrangement of details.«¹⁰⁴ Die Spezifikation des literaturwissenschaftlichen Begriffes der »Szene« als chronotopologisches Situationsgesamt fragt auch nach »fruchtbaren Augenblicken«.¹⁰⁵ Handlungen in Figurenreden sowie das Sprech-Wie in Situationen sind Themen der Dichtung.¹⁰⁶ Poussinische »disposition« ist zu beziehen auf die Art und Weise der »Zusammensetzung der Geschehnisse« zum Mythos (Aristoteles), nicht zu reduzieren auf eindimensionale Sukzession der Geschehnisphasen.¹⁰⁷

Mit Blick auf die aktuelle Bildwissenschaft lässt sich feststellen, und das schreibt Stefan Majetschak, dass das Sprechen über Bilder heute zwar auch mit literaturwissenschaftlichen Begriffen wie »Syntax« oder »(Bild-)Text« erfolge.¹⁰⁸ »Doch begeben wir uns damit nicht auch in die Gefahr, allein nur durch unsere Terminologie sowie die an der Sprache gewonnenen Methoden und Prinzipien der Erörterung von Bildern letztlich irreführende Analogien zwischen den vielleicht gänzlich inkommensurablen Weisen sprachlicher und ikonischer Sinnbildung projektiv herzustellen, und zwar einfach dadurch, dass wir [...] vertraute Begriffe und Gedankenstrukturen [...] fast um jeden Preis anzuwenden oder gar wieder zu finden versuchen?«¹⁰⁹ - Majetschak stellt fest, dass eine »Bild- und Kunsttheorie, die ausschließlich mit linguistischem Vokabular operiert, [...] die Prozesse ikonischer Sinnstiftung im Spannungsfeld zwischen Selbst- und Fremdverweis [...] überhaupt nicht erfassen« dürfte.¹¹⁰ Verführerisch aber ist der Gebrauch von Metaphern: »Der sprachliche Akt der Metaphernbildung ist der Akt solcher Neuzuweisung, deren buchstäbliche Falschheit wir in Kauf nehmen, weil sie den Gegenstand der Bezugnahme [...] in ein »neues Licht« setzt und damit auch neue Wahrheitsstandards [...] inauguriert.«¹¹¹ »Nicht anders als eine gelingende Metapher veranlasst [eine Repräsentation-als-ob mit Attribuierungen in Bildgegenständen] [...] den Betrachter, das Gezeigte im Lichte eines durch sie allererst eröffneten Sinnhorizontes zu sehen und eröffnet so auch der Interpretation [...] Denkraum.«¹¹²

Soweit die Problementfaltung. Die »Wechselseitige Erhellung der Künste« hat einen geschichtlichen Hintergrund, auf den wir zur Vertiefung unseres Ansatzes kurz eingehen wollen. So versuchte der Germanist Fritz Strich, die Grundlagen seiner Disziplin mit Heinrich Wölfflins stil-

¹⁰⁴ Barnwell (1967), S. 150. Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 17, 1455b, S. 55: »Die Stoffe, die überlieferten und die erfundenen, soll man [...] zunächst im allgemeinen skizzieren und dann erst szenisch ausarbeiten und zur vollen Länge entwickeln. [...] Daraufhin soll man die Namen einsetzen und das Werk szenisch ausarbeiten«; »szenisch« wird zwiefach verwendet, erst als zeitliche Prädikation, dann als inszenatorische.

¹⁰⁵ Vgl. Buch (1972), S. 35ff zu Lessing. Buch weist darauf hin, dass Lessing Handlungen auf »Gegenstände, die auf einander [...] folgen« verkürze, die Handlungsführung in der Aristotelischen »Poetik« mithin als bloße Geschehnissukzession verstehe, als Sukzession von Namen als Zeichen unter Voraussetzung einer zeichentheoretischen Ausgangsposition. S. 42.

¹⁰⁶ Vgl. Barnwell (1967), S. 156, der sich darin mit Bockemühl (1987) trifft.

¹⁰⁷ Vgl. auch Barnwell (1967), S. 152; vgl. Thuillier (1967), S. 198 zur Episodendisposition auf der Bildfläche.

¹⁰⁸ Majetschak, Stefan: Opazität und ikonischer Sinn. Versuch, ein Gedankenmotiv Heideggers für die Bildtheorie fruchtbar zu machen. -in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln, 2005. S. 144-155. S. 177-194.

¹⁰⁹ Majetschak (2005a), S. 177f.

¹¹⁰ Majetschak (2005a), S. 192.

¹¹¹ Majetschak, Stefan: Sichtbare Metaphern. Bemerkungen zur Bildlichkeit und zur Metaphorizität in Bildern. -in: Hoppe-Sailer, Richard; Volkenandt, Claus; Winter, Gundolf (Hrg.): Logik der Bilder. Präsenz - Repräsentation - Erkenntnis. Gottfried Böhm zum 60. Geburtstag. Bonn, 2005. S. 239-253, hier S. 242.

¹¹² Majetschak (2005b), S. 246. Vgl. Weisstein, Ulrich: Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden. -in: Weisstein, Ulrich (Hrg.): Literatur und Bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin, 1992. S. 11-31, S. 18ff, dort Klassifizierung wechselseitiger Bezugnahmen, z.B. Buchillustrationen und Struktur analogien, ebenso die als psychologische Kuriosum unterbewertete Doppelbegabung des Künstlers, vgl. S. 25. Gegen »Wechselseitige Erhellung« als Einflusskunst-bzw. -literaturgeschichte vgl. S. 28.

wissenschaftlichen »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« von 1915 zu erweitern. »Menschliche Grundhaltungen« seien verantwortlich für vergleichbare Ausprägungen in verschiedenen Künsten. Oskar Walzel hingegen, in Prägung des Begriffes der »Wechselseitigen Erhellung«, forderte die methodologische Kritik kunstgeschichtlicher Kategorisierungen und solcher der Literaturwissenschaft. Kunstgeschichte sollte als Ideengeber zur Hinterfragung, Differenzierung und Erweiterung der eigenen Intentionalität dienen.

1.2 Heinrich Wölfflin: Generalisierte »Sehformen«

Wölfflin kennt fünf dichotomische Sehformen: die lineare gegenüber der malerischen Sehform, die flächenhafte gegenüber der tiefenhaften Sehform, die offene gegenüber der geschlossenen Form, dementsprechend ein tektonischer gegenüber einem atektonischen Bildaufbau, sodann die vielheitliche gegenüber der einheitlichen Komposition und die klare gegenüber der unklaren Formverwendung.¹¹³ Die Dichotomien beruhen auf einer Gegenüberstellung von Klassik bzw. Renaissance und Barock. Im Barock sei die Form einer ganzheitlichen Integration und dem Hauptbewegungsmotiv untergeordnet: »Masseneffekte«. So finde ein Wechsel von anschaulicher Formempfindung in die Stimmungshaftigkeit des barocken Ausdrucks statt.¹¹⁴ Der Kirchenbau des Barock sei als Gesamtkunstwerk aufzufassen, in dem sich Einzelteile im Gefühl des Übergewaltigen auflösen, anstatt fassbar zu sein. Gesamthaftigkeit: »dumpe Totalempfindung«¹¹⁵ drücke sich auch in der »Verschiedenheit der Sprache« der Dichtung aus, was allgemein-künstlerische Grundhaltungen nahelegt.¹¹⁶ Doch Wölfflins Revision von 1933 lehnte die Verbindlichkeit »herauspräparierter« Sehformen für andere als die behandelten Künstler ab.¹¹⁷ »Barock«, »Klassik«: diese Epochenbegriffe beanspruchten 1933 keine universalen Gegenstandsbereiche mehr.

Versuchte »Renaissance und Barock« 1888, Wesen, Gründe, psychische Voraussetzungen der Kunstentwicklung als gesamthaftes »Wesen der Kunst« herauszuarbeiten, so wurde dabei der barocke Geist als ein alle Künste durchdringendes gesamthaftes Kunstprinzip verstanden.¹¹⁸ Wölfflin intendierte ein ambitionierteres Projekt zur Kunst Poussins und Pierre Corneilles. Er wollte die Beziehungen zwischen Künsten auf eine gemeinsame formgeschichtliche Basis stellen, was er aber nach einem Briefwechsel mit Burckhardt und nach fünf Wochen Empirie in Paris fallen ließ.¹¹⁹ So schrieb er am 15.01.1889: »Es ist doch sehr merkwürdig, wie er [Poussin; d.V.] fern von Paris, den Geist des französischen Klassizismus auf seine Art zum Ausdruck bringt, und wenn ihn die Franzosen immer mit Corneille zusammenstellen, so ist das keine Spielerei«,¹²⁰ Wobei es Poussin um »la noblesse, l'admiration usw. [gehe; d.V.], Begriffe, die sich genau an gleicher Stelle bei Corneille und Descartes wiederfinden, während das Hauptwort der Renaissance (Ronsard

¹¹³Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Basel, Stuttgart, 1915. Zum Eingang der »Grundbegriffe« in die »Wechselseitige Erhellung der Künste« vgl. die allgemeine Einführung bei Hermand (1965), S. 15ff.

¹¹⁴Vgl. Wölfflin, Heinrich: Renaissance und Barock. München, 1888. Hier 4. Aufl. von 1926, abgekürzt Wölfflin (1888/1926), S. 85.

¹¹⁵Wölfflin (1888/1926), S. 86.

¹¹⁶Wölfflin verglich dazu Ludovico Ariost und Torquato Tasso. Wölfflin (1888/1926), S. 83f.

¹¹⁷Wölfflin (1915/1948), S. 279.

¹¹⁸Vgl. Rehm (1960), S. 14.

¹¹⁹Rehm (1960), S. 21ff, Gantner (1948), S. 66ff. Vgl. Béhar, Pierre: Silesia Tragica: Epanouissement et fin de l'école dramatique silésienne dans l'oeuvre tragique de Daniel Caspar von Lohenstein. 2 Bde. Wiesbaden, 1988. I, S. 225ff.

¹²⁰Gantner (1948), S. 66ff

etc.) l'imagination hier überall eliminiert ist.«¹²¹ - Darauf Burckhardt am 17.01.1889: »Über N. Poussin haben die Franzosen die reichsten Arbeiten, welche Sie kennen oder doch jederzeit in Paris aufzutreiben imstande sind. Allein von Ihrer deutschen Bildung aus können Sie die ganze Frage doch neu nehmen; es handelt sich aber um ein ziemlich großes, weites Phänomen: den ganzen Übergang in den Klassizismus«. Und auch Burckhardt scheint Wölfflins vorschnelle Verallgemeinerung zu verwundern, an gleicher Stelle: »Ich muß noch einmal auf die Geburt des französischen Klassizismus zurückkommen. Es ist ein superbes Thema, aber erstaunlich umfangreich. Diejenige mehr Denk- als Empfindungsweise, welche in Poussin den neuen Stil hervortrieb, wäre eigentlich erst das Schlußkapitel.«¹²² Es wird deutlich, was Burckhardt mit der »deutschen Bildung« meint: die Analyse der Gestaltung im Bilde, die jeder Stil- und Inhaltsaussage vorangehen muss. Die Antwort Wölfflins vom 04.02.1889 legt eine Resignation nahe, die aus der Erkenntnis der Notwendigkeit empirischer Studien rührt: »Daß ich mit Poussin nicht über Vorarbeiten hinauskomme, erkenne ich nun auch. Es schmerzt mich die Erfahrung nicht allzusehr. Ich lebe ganz dem Tage, packe und sammle, was ich nur immer kann, damit ich etwas mitzubringen habe im Sommer, wenn ich Rom wiedersehe.«¹²³ Leider ist kein Poussin-Buch Wölfflins entstanden. Gantner schreibt in einer Notiz, Wölfflins Poussin-Notizen sprächen »Imagination«, »Descartes«, »Noblesse«, »Antike«, »Rhetorik« und »Pose«, »Disposition«, »Einheit und Vielheit«, »Klarheit« an: »Ideal ist sobre, précis, sage et pur: kein Lyrismus, keine Stimmungsmalerei; der Inhalt das Interesse des Bildes liegt darin, wie sich verschiedene Personen bei einer bestimmten Sache benehmen (mourir éloquent)«.¹²⁴ - Sah Wölfflin, dass begriffliche Abstraktion bildproduktiver Konkretisation zuwider läuft? Das Durcheinander der genannten Schlagwörter legt nahe, dass eine intellektuellen Auseinandersetzung zur Findung der Methode stattfand, aus der letztlich die »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« extrapoliert werden sollten.

1.3 Fritz Strich: Übertragung eines Epochalbegriffs

Fritz Strich verfasste 1956 methodische Anregungen zur »Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung«. Er fragte, ob es eine Einheit des Barock gebe, der gemäß Anschauungsbegriffe aus der bildenden Kunst auf andere Künste übertragen werden können.¹²⁵ Strich unterschied aufbauend auf Wölfflins »Barock« als überindividuellem Kunstprinzip barocke Atektomatik von renaissance Tektonik. Mit diesen Strukturmerkmalen könnten Formensprachen der jeweiligen Künste auf eine gemeinsame Basis gestellt werden.¹²⁶ Strich ging weiter, wollte Wölfflins »Sehformen« zur epochalen Stimmung entwickeln, zur Weltidee, zur geistigen Haltung.¹²⁷

In der stilprädikativen Ersetzung des kunstgeschichtlichen Gegenstandsbereiches durch den literarhistorischen wurde die Inkommensurabilität bildnerischen und dichterischen Ausdrucks ausgeschaltet. Daher argumentierte Strich mit einem quasisemiotischen Konzept, dass Farben

¹²¹Gantner (1948), S. 67.

¹²²Gantner (1948), S. 69f.

¹²³Gantner (1948), S. 73.

¹²⁴Wölfflin bei Gantner (1948), S. 76f.

¹²⁵Strich, Fritz: Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung. -in: Stamm, Rudolf (Hrg.): Die Kunstformen des Barockzeitalters. Bern, 1956. S. 243-265. Strich (1956), S. 243.

¹²⁶Vgl. Strich (1956), S. 243ff.

¹²⁷Vgl. auch Hermand (1965), S. 17ff.

bzw. Steine sowie Wörter Medien bildlicher und sprachlicher Inhaltskonstitution seien.¹²⁸ Raum und Zeit bilden für Strich den Koordinationsrahmen für eine Bedeutungskonstitution von Zeichen und werden so zu Kernbegriffen der Unterscheidung verschiedener Stile in bildender Kunst und Dichtung. Das Nebeneinander im »Fernbild« der Anschauung, die Befreiung vom räumlichen Sehen oder der zeitlichen Sukzessivität, eine klare Gliederung der Werkstruktur als selbständiges Ganzes, die Simultaneität des Integrationszusammenhanges, dessen Abgeschlossenheit und Formenzusammenhang: diese Aspekte dienen Strich als Formulierung klassischer Gestaltung.¹²⁹

Bereits in ihrer Charakterisierung also entledigte Strich Wölfflins »Grundbegriffe« der distinkten Bezüge.¹³⁰ Für den Barock abstrahierte Stileigenschaften beziehen sich auf Zeitgestaltung, auf das Zeiterlebnis, auf die »conditio humana«. »Stile« der Menschendarstellung werden auf Vergänglichkeitsmotive bei Shakespeare bezogen, in denen tragische Helden auf einen notwendigen Tod treffen. Intermediale Vergleiche sollen die Befunde absichern. So seien in Ruisdaels Landschaftsdarstellungen umgestürzte Bäume und Ruinen zu sehen. Vergänglichkeit lasse sich auf den Barock schlechthin ausdehnen, in Entlarvungsmotiven bei Shakespeare, in Spiel im Spiel, Bühnenbewusstsein, Thematisierung von Wahn und Illusion, in Gemälden das Auftauchen von Spiegeln und weiteren Bildern.¹³¹

Von »geistigen Grundhaltungen« war bei Strich bereits 1922 in »Deutsche Klassik und Romantik« die Rede. Sie lägen echten Grundbegriffen zugrunde; kategoriale Unvergleichbarkeiten zwischen bildender Kunst und Literatur gebe es keine.¹³² 1944 erkannte Jürg Fierz Strichs Zug ins Weltanschauliche, worin Fierz fundamentale Unterschiede zwischen Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft feststellte: (Wölfflins) Kunstgeschichte gehe von Gestalt aus und versuche, den Gehalt zu ergründen, (Strichs) Literaturwissenschaft versuche auf Basis des Gehaltes die Ergründung der Gestalt.¹³³ Ganz in der Sprache der Zeit nutzte Strich alliterativ kontinuierliche, lückenlose Argumentation suggerierende Partizipialkonstruktionen: »was im reinen Raume ewig ruhend, seiend ist, das ist unendlich werdend in der Zeit, und was in der reinen Zeit unendlich werdend ist, das ruht im Raum.«¹³⁴ Solche metaphysische Gestimmtheit evoziert Ewigkeit, entfernt jedoch die Gültigkeit jeweiliger Grundbegriffe von betrachteter Kunst. Daher kann man Strich, Hans Epstein folgend, metaphysizierende Begriffsbildung attestieren, die in der Hypostasierung eines absoluten emanierenden Prinzips die Gültigkeit einer Prädikation über den Gegenstandsbereich hinaus beansprucht, auf den sie sich ursprünglich bezog.¹³⁵

¹²⁸Strich (1956), S. 249f.

¹²⁹Vgl. Strich (1956), S. 251, sowie Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik. Bern, 1922. Hier 4. Aufl. 1949, Strich (1922/1949).

¹³⁰»Fläche - Tiefe«: angesprochen werde ein zeitliches Erleben der Raumerfahrung, vgl. Strich (1956), S. 254f. Hier vernachlässigt Strich, dass »Raum« nicht ausschließlich von der Tiefendimension gekennzeichnet ist, sondern auch von Weite und Höhe, in denen zeitliches Erleben ebenfalls möglich sein dürfte. »Klarheit - Unklarheit«: graduell deutlich fassbare Gestalten, »Vielheit - Einheit«: Sinnautonomie der Teile im Vergleich zum Ganzen, »linear - malerisch«: dauerhafte Struktur gegenüber einem Schein-Sein der Welt.

¹³¹Strich (1956), S. 255ff.

¹³²Strich (1922/1949), S. 16f Vgl. Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1946/1961; Staiger, Emil: Gedenkwort für Strich, Fritz. -in: Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Heidelberg, Darmstadt, 1964, S. 169-171.

¹³³Fierz (1944), Bl. 3. »Eins kann man bei den ersten dieser Versuche, Wölfflinsche Methodologie aufs Literarische zu übertragen, nicht übersehen: sie sympathisieren nicht nur mit dem grundbegrifflichen, sondern auch mit dem frühen Wölfflin [von »Renaissance und Barock«; d.V.]. Das gibt ihnen eine gewisse komplexe Vielfalt, die sie methodisch nur schwer faßbar macht.«

¹³⁴Strich (1922/1949), S. 24.

¹³⁵Epstein, Hans: Die Metaphysizierung in der literarwissenschaftlichen Begriffsbildung und ihre Folgen. Dargelegt an drei Theorien über das Literaturbarock. Berlin, 1929, hier S. 13ff. Insofern trifft Wölfflins »Revision« von 1933 auch Strich

Ganz auf Wölfflin kann Strich jedoch nicht zurückgeführt werden, denn er hatte sechs Jahre zuvor, 1916, noch keine Gedanken über die Übertragung Wölfflinscher Begriffe auf die Literaturwissenschaft publiziert, trotzdem aber literarische Stilwissenschaft betrieben. 1916 versuchte er in »Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts« eine Erweiterung des Stilbegriffes auf Epochen.¹³⁶ Strich, Fritz kam hier zu Ergebnissen, die zwar auch verallgemeinern, jedoch auf sensiblen Analysen von Gedichten des 17. Jhd. beruhen, dem er eine »feine lyrische Empfindung« eingestand.¹³⁷ Hinsichtlich der klassischen Stilformen vor und nach dem 17. Jhd. bemerkt Strich: »Wenn der Reim mit seinem Drang zum Ende hin die Glieder des ganzen Verses entwertet, so werden sie von dem Rhythmus alle mit gleicher Würde ausgestattet, und nicht Erwartung, sondern Gegenwart ist das Wesen rhythmischer Gestaltung. Wenn der Reim auf Zusammenklang und Verschmelzung zusammenhängender Elemente ausgeht und so ein reizvoll dunkles Spiel der Form über den Inhalt hin ist, so ist klare Sonderung das Ziel des Rhythmus. Der Reim geht mit der Akzentuierung Hand in Hand, während der Rhythmus die Form der Zeit und die Dauer im Wechsel ist« - dagegen gehen 17. Jhd. Reim und Rhythmus zusammen, »in allumfassender Form für ein allumfassendes Erlebnis«: »Für diesen Zweck mußte es erst die Ausdruckskraft des Rhythmus für sich entdecken [...] Der jambische [...] Rhythmus wurde als langsam und männlich dem heroischen Gedichte zuerkannt, der trochäische oder fallende als geschwind und weiblich den lieblichen Liedern und Gesängen, der daktylische oder springende als hurtig und flüchtig den luftigen Liedern und Klinggedichten«.¹³⁸ Strich entwickelte seine Auffassung des 17. Jhd. also ohne Rückgriff auf Wölfflin, was zeigt, dass er durchaus über eine dichterische Anschauungsbasis verfügte. Insofern dienten die populären »Grundbegriffe« Wölfflins lediglich einer nachträglichen Konsolidierung von Allgemeinaussagen, in analogischen Evidenzen.¹³⁹

1.4 Oskar Walzel: »Wechselseitige Erhellung der Künste«

Wölfflin beeinflusste nicht nur Strich, sondern auch dessen Konkurrenten Oskar Walzel, der die »Grundbegriffe« als Heuristik und nur auf künstlerische Formen angewandt sehen wollte. Damit initiierte er eine methodologische Diskussion.¹⁴⁰ Sein Ausgang liegt nicht in der apriorischen Bekräftigung der »Übertragung«, sondern in der Anerkennung der kategorialen Unvergleichbarkeit zwischen den Künsten und ihren Wissenschaften,¹⁴¹ und in der Formulierung paradigmatischer

(1922/1949), da dieser Gültigkeit über den ursprünglichen Anwendungsbereich hinaus anstrebt. Vgl. Epstein (1929), S. 37.

¹³⁶Strich, Fritz: Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. -in: Berend, Eduard; u.a. (Hrg.): Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstage. München, 1916. S. 21-53. Neudruck in: Barner, Wilfried (Hrg.): Der literarische Barockbegriff. Wege der Forschung, Bd. 358. Darmstadt 1975. Strich (1916/1975), S. 21.

¹³⁷Strich (1916/1975), S. 21.

¹³⁸Strich (1916/1975), S. 49.

¹³⁹Vgl. hierzu Lepper (2006), S. 23f, der den Fehler begeht, Strich (1916/1975) auf Wölfflin zu beziehen; der Name Wölfflins taucht 1916 noch nicht auf, auch nicht die Dichotomisierung Wölfflins. Aus dem genannten Beispiel geht klar hervor, dass klassischer Stil und Lyrik des 17. Jhd. von Strich eigenständig gegeneinander verglichen wurden. Vgl. hierzu auch Béhar (1988), II, S. 549, Anm. 146. - Man kann mit Dilly fragen, warum Wölfflin sich nicht vehementer gegen Strich wehrte. Dilly, Heinrich: Heinrich Wölfflin und Strich, Fritz. -in: König, Christoph; Lämmert, Eberhard (Hrg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt a.M., 1993, S. 265-285. Dilly (1993), S. 267. Dilly sieht eine Instrumentalisierung Wölfflins. Dilly (1993), S. 267. Innerhalb der Kunstgeschichte werde die Sehform nur als Anschauungs- oder Darstellungsform angewendet, nicht zur Schaffung einer Geistesgeschichte, vgl. Dilly (1993), S. 272.

¹⁴⁰Walzel (1917), S. 6. Vgl. dazu auch Naderer, Klaus: Oskar Walzels Ansatz einer neuen Literaturwissenschaft. Mit einem bibliographischen Anhang. Bonn, 1994.

¹⁴¹Vgl. Fierz (1944), Bl. 3. Vgl. die Abgrenzungsversuche Weisstein (1992), S. 17 und S. 30. Er kritiert Metaphysizierung und beansprucht für »Erhellung« die Profilierung einer Kunstgattung, was bereits Walzel annahmte. Vgl. ebenso Hermand (1965), S. 9 und S. 17.

scher Anwendungen einer »Wechselseitigen Erhellung der Künste« in strukturanalytischen Vergleichen.

Einerseits wollte Walzel deskriptiv statt normativ verfahren, andererseits aber bestehe Walzel zufolge der Erkenntnisgewinn der »Wechselseitigen Erhellung« in ihrer Terminologiekritik. So »meint es die wissenschaftliche Betrachtung der Künste, die nicht den Künstler belehren, ihn nur begreifen will. Wenn sie von wechselseitiger Erhellung der Künste spricht, wirft sie nur die Frage auf, ob der Erforscher einer Kunst fähig ist, von dem Erforscher einer anderen, einer Nachbarkunst die Augen zu leihen, um gewisse künstlerische Züge besser zu fassen, die ihm seine eigenen Betrachtungsweisen nicht hinreichend enthüllen.«¹⁴² Walzel postuliert Individualerkenntnis als intersubjektiv nachvollziehbare Sicherung der Gegenstände: »Ich [...] meine, [...] Erhellung wird umso gewinnbringender sein, wenn sie vorläufig dem einzelnen Kunstwerk dient und nicht auf den Nachweis ausgeht, dass ganze geschichtliche Reihen von Kunstwerken einem einzigen Typus einzuordnen seien. Das Allgemeine, das in Kategorien Wölfflinscher Richtung liegt, sei zur Verdeutlichung des Einzelnen verwertet, ehe es zum Allgemeinen großer Gruppenbildungen und des Nachweises langer Entwicklungsreihen benutzt wird.«¹⁴³ Er bezieht sich auch direkter auf Strich, und zwar auf dessen Aufsatz »Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts« von 1916. Er attestiert diesem zwar methodologisches Interesse; jedoch beschreibe Strich ranghohe sprachkünstlerische Werke zu allgemein.¹⁴⁴ Die übertragende Deduktion laufe der konkreten formanalytischen Forschung konträr: es finde eben kein Vergleich spezifisch bildkünstlerischen Gestaltens mit poetischem Dichten statt.¹⁴⁵

Doch Dichotomien »zu weiten geschichtlichen Bauten jetzt schon zu verwerten, scheint mir nicht ungefährlich«, schreibt Walzel, und wer »die Kategorien Wölfflins anwendet, [...] stellt sich vor allem die Aufgabe, den Wert der Kategorien für die Formanalyse der Dichtung zu prüfen.«¹⁴⁶ Übertragbare Begriffe prädierten Organisationsformen,¹⁴⁷ und hierin gründet u.E. überhaupt erst die Vergleichbarkeit elementar inkommensurabler Zeichensysteme. Sprachkunst erzeuge Rhythmus, Gliederung, Reim, Satzbau: strukturelle Eigenschaften sprachlicher Äußerungen.¹⁴⁸ Auf dieser Ebene kann Dichtung bildkünstlerische Gegenstandsbereiche substituieren. Es geht mithin um die logische Form, und zur Erhellung müsse der Gegenstandsbereich zugunsten der strukturierenden logischen Form zurücktreten. »Mit dieser Frage begeben mich schon [...] auf das Feld der Architektonik der Poesie«,¹⁴⁹ die »sich streng logisch erfassen« lasse.¹⁵⁰ Beschreibungskategorien von selbständigem Wert gelte es zu finden, analog zu und nicht abhängig von Verfahren der Kunstgeschichte.¹⁵¹ In revidierbaren Begriffen könne man auch Differenzen fin-

¹⁴²Walzel (1917), S. 9.

¹⁴³Walzel (1917), S. 41.

¹⁴⁴Vgl. Walzel (1917), S. 42f und S. 47f in Anerkennung der Vergleiche zwischen Rembrandts Hell-Dunkel-Malerei mit pointierter Hellzone gegenüber der Lyrik des 17. Jhd. mit ihrer Entwertung der Teile des Gedichtes und der Subordination jener unter die Pointe, als Vereinheitlichung.

¹⁴⁵Vgl. Walzel (1917), S. 47. Strich verallgemeinere Lyrik auf den Menschen schlechthin. Vgl S. 48f. Im 17. Jahrhundert biete sich zudem auch kein einheitliches Bild der Dichtung.

¹⁴⁶Walzel (1917), S. 56f. Vgl. dazu auch Walzel (1917), S. 68, wo er explizit auf seine bisherige Forschung zur »Architektonik des dichterischen Kunstwerks« und zur »Künstlerischen Form des Dichtwerks« hinweist.

¹⁴⁷Von bildlichen Gegensatztypen könne man in Dichtung nur metaphorisch sprechen. Vgl. Walzel (1917), S. 58.

¹⁴⁸Vgl. Walzel (1917), S. 58f, sowie S. 96ff.

¹⁴⁹Vgl. Walzel (1917), S. 60. Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. London, 1922, 2.1ff, 2.2ff, 3.2ff.

¹⁵⁰Walzel (1917), S. 63.

¹⁵¹Vgl. Walzel (1917), S. 63ff. Wertästhetik solle vermieden werden. Man vgl. die Redeweise von »eigentlicher und uneigentlicher Malerei«. Der vorstehende Begriff bezeichne eine Gestaltung, »die nur mit malerischen Mitteln arbeitet,« der andere eine »Malerei, die auch Mittel der Baukunst und der Plastik nutzt.«, S. 64. Entsprechend könne mit zwischen einem »eigentlichen« und einem »uneigentlichen« Drama unterschieden werden anhand der Steigerungstechniken »ly-

den.¹⁵² Der logischen Form geht es um das Sprechen. »Erhellung« ist u.E. Teil eines »linguistic turn«. Es muss herausgestellt werden, worin sich die Erhellung von den bisherigen eigenen Betrachtungskategorien unterscheidet und welche Modifikation der ursprünglichen Anschauungsbezüge stattgefunden hat.

Als Strich sich 1922 ebenso auf Wölfflin bezog, musste Walzel den eigenen Anspruch konsolidieren. 1923 präzisierte er, dass Literaturwissenschaft »Geistiges als Voraussetzung der Gestalt des Dichtwerks, die Gestalt des Dichtwerks als Ausdruck seines geistigen Inhalts« voraussetze. Und: »Am liebsten treiben viele bloß Gehaltsästhetik, während sie vorgeben, auch ihnen liege daran, den Zusammenhang von Gehalt und Gestalt zu erkennen. Doch Gestalt ist ihnen dann meist nicht viel anders als eine fast selbstverständliche Außenseite des Gehalts, die einer weiteren Begründung nicht bedürfe.«¹⁵³ Zugleich wirft er Gestaltforschern vor, sich der Kunstgeschichte zu bedienen, obwohl es in der Wortkunst keine optischen Qualitäten gebe, was freilich die Forderung nach eigener literaturwissenschaftlicher Gestaltanalyse begründe.¹⁵⁴ Gegenstände der »Wechselseitigen Erhellung der Künste« seien hierin also genannt: »die Verwandtschaft im Gestalten [...] die Übereinstimmung in der künstlerischen Ordnung und Zurechtbiegung des Stoffes«, das »Verhältnis der Teile eines Kunstwerkes zu dessen Ganzen [...] [und] daß ferner in der Wortkunst ähnliche Verhältnisse dieser Teile untereinander angesetzt werden wie in bildender Kunst.«¹⁵⁵

risch« (uneigentlich) und »dramatisch« (eigentlich), S. 65f, wobei Walzel jedoch die Abwertung des uneigentlichen Dramas verwirft, weil die lyrischen Steigerungstechniken positiv charakterisiert werden können, nicht etwa in negativierend.

¹⁵²Vgl. Walzel (1917), S. 89ff.

¹⁵³Walzel (1923), S. 15f.

¹⁵⁴Vgl. Walzel (1923), S. 16. Vgl. dazu auch Walzel (1923), S. 276ff, mit dem Hinweis auf den österreichischen Philosophen und Gestaltforscher Christian von Ehrenfels, worin Walzel allerdings das ursprüngliche Anliegen, eigene literaturwissenschaftliche Begriffe zur Formanalyse dichterischer Kunstwerke zu finden, hinter sich lässt, weil von Ehrenfels auf Gestaltpsychologie abzielt.

¹⁵⁵Walzel (1923), S. 274. - Karl Vossler forderte 1935 ähnliches, was zeigte, dass Walzels Impulse aufgenommen wurden. Künste stellten Sprachen dar, die logische Sachverhalte mit Hilfe einer adäquaten logischen Struktur abbildeten. Vossler, Karl: Über gegenseitige Erhellung der Künste. - in: Festschrift Heinrich Wölfflin. Dresden, 1935. S. 160-167. Hier findet sich der Übergang von der Formästhetik zur formalen Ästhetik: »Die bloß [...] empirische Betrachtung und Vergleichung ohne philosophische Reflexion kann allerhand Ergebnisse zeitigen, aber zu der gegenseitigen Erhellung der Künste dringt sie nicht vor; denn der Reflektor, d.h. der reine Begriff fehlt, in dem sie gespiegelt und als Einheit begriffen werden können. Erst dem philosophischen Begriff der Kunst enthüllen sich die einzelnen Künste als Einheit. Hier nur kann die Musik begriffen werden als eine Sprache der Töne, die Malerei als eine Sprache von Farben und Linien, die Dichtung als eine Sprache der Sprache oder Kunstwerk des Wortes usw. Ausdruck und Sprache sind ihrem Wesen nach sämtliche Künste [...] Was alle Künste sinnvoll und hell macht, ist das Ausdrucksmäßige an ihnen, das Sprechende.« S. 164. Doch Vossler machte eine ähnliche Wendung wie Wölfflin in der 1933er »Revision« durch: 1925 schrieb er noch, die »Grundbegriffe« seien Strukturbegriffe, »ausdruckslos wie die Schemata der Perspektive oder der Grammatik einer Sprache oder die Gläser eines Fernrohrs«, Vossler, Karl: Über Vergleichung und Unvergleichbarkeit der Künste. - in: Weixlgärtner, Arpad; Planiscig, Leo (Hrg.): Festschrift Julius von Schlosser. Wien, 1927. S. 25-30. S. 27. Doch wachse ihre »Tragweite ins Ungemessene«, »denn wir können uns kaum ein Gebiet der Geistes- oder Kulturwissenschaften denken, dem nicht vermöge unserer Synästhesie in irgendeinem brauchbaren Verstande »offene und geschlossene« oder »lineare und malerische« Formen anzusehen oder abzugewinnen waren.« S. 29. Weg von der Universalität des Anspruches, hin zur reinen logischen Struktur. »Erhellung« komme nicht dadurch zustande, dass »Poussin als Corneille der Leinwand« bezeichnet werden könne bzw. verschiedene Künste sich auf ein zugrunde liegendes Welt- oder Zeitgefühl eines Volkes bezögen. Vossler (1935), S. 163. Wölfflin komme das Verdienst zu, das »Grammatikalische« in den Vordergrund gerückt zu haben. Der »Erhellungs«-Begriff zeige eine epistemologische Kalibrierung als Erkennen jeweils spezifisch künstlerischer Möglichkeiten in steter komparativer Beziehung und Absonderung. Vosslers Beitrag ist inkonsistent dort, wo er auf das moderne Bedürfnis nach dem Gesamtkunstwerk eingeht: Wagner, vgl. S. 164ff: gerade die Auffassung einer einheitlichen Inspiration, die sich im Zusammenwirken der Künste verschiedener künstlerischer Sprachen bediene, bietet keine Erhellung, da das Gesamtkunstwerk auf die anschaulich-emotionalen Vermögen des Menschen, Vossler lokalisiert es im nietzscheschen »dionysischen Erleben«, abziele, die logische Struktur einer Kunst als Basis für die gegenseitige Erhellung jedoch von einer Differenzierung der Künste im Gesamtkunstwerk abhängig ist. Von Wölfflin wurde die Hinwendung zur Gestalt übernommen. Und doch: »Die Unterschiede in der Einheit zu erarbeiten, und in den Sonderheiten hinwiederum den einheitlichen Zug des Geistes zu erkennen, das ist die Schwierigkeit und darin liegt der Reiz dieser wie aller philosophisch vertieften Geschichtsbetrachtung«, S. 166, lautete für Vossler die Devise. Wölfflins »Revision« von 1933 wurde also nicht restlos ernstgenommen. »Geschichtsschreibung« strebte noch immer eine »straffe und charaktervolle Einheit der geistigen Haltung« an. S. 167.

Fassen wir zusammen: Walzel forderte intersubjektive Nachprüfbarkeit als Kriterium einer nichtmetaphorischen »Erhellung«. Verallgemeinernde Stilgeschichte sollte der Hinwendung auf die Empirie weichen. Übernahmen bezeichneten »Organisationsformen«, (mehrstellige) Prädikationen, die Sachverhalte relationieren. Geringprädiziert werden Farbe und Form auf elementarer Ebene. Komplexer relationieren strukturelle Prädikationen z.B. zu Zeitlichkeit, Folgeordnung, Räumlichkeit, Perspektive, Lichtführung, Komposition. In der Literaturwissenschaft sind elementare Vereigenschaften Klang und Lautung. Komplexere Vereigenschaftenstrukturen ergeben z.B. Wort, Satz, Metrum und Rhythmus, Vers, Reim, Aspekte der Textgattungen und deren Funktionsweise in Raum und Zeit, Vor- und Rückwendungen, Figurencharakterisierung. Diese Prädikationen können variieren. Sie sind ideelle Konstrukte, mit denen die So-Gestalt künstlerischer Produktivität möglichst eindeutig strukturiert beschrieben werden soll. Kommen hinzu Dauer und Intensität der Prädikation. Es erwachsen Sinnerlebnisse, zu denen auch das Feststellen eines So-und-nicht-anders künstlerischer Produktivität gehört. Walzel erkannte, dass metaphorische Vergleiche sich zu rasch mit Evidenzerlebnissen zufrieden geben, statt produktive Distinktionen zu differenzieren. »Wechselseitige Erhellung« muss die Unterschiedlichkeit elementarer Prädikationen herausarbeiten, wozu es gleiche kategoriale Vergleichsebenen braucht, denn »Klang« ist mit »Farbe« nur in Hinsicht auf ein »tertium comparationis« vergleichbar. Ein solches stellt für Walzel das Strukturmoment, die »Organisationsform« dar. Eine Kunstwissenschaft muss mit anderen Strukturbegriffe zur Relationierung elementarerer Sachverhalte vergleichen. Innerhalb der Kunstwissenschaft geschieht dies, wenn Architektur als Teilgattung innerhalb eines Gemäldes betrachtet wird, ebenso in der Analyse gezeichneter Plastiken oder in der Verwendung von Grafik im Buchdruck. Ebenso in der Literaturwissenschaft: teilgattungsverklammernde Terminologien kennen das »epische Theater« oder das »Versepos«. Aber Gegenstandsprädikationen der Literaturwissenschaft sind denen der Wissenschaft der bildenden Kunst fremd. Zwar redet man vom »lyrischen Bild«, von »dramatischer Darstellung«, aber Strukturbildungen wie Reimschemata, Versmaße, Rhythmisierungen, Formbrechungen durch Klanggestalten werden selten auf bildende Kunst bezogen, ebenso Figur-, Raum-, Zeitperspektiven und -konkreta.

1.5 Kurt Badt: Aristoteles und Raffaels »Borgobrand«

Es gibt auch kunstgeschichtliche Rückgriffe auf die Literaturwissenschaft. So ließe sich z.B. Kurt Badts Aufsatz »Raphael's ›Incendio del Borgo‹ von 1599 (Abb. 20)¹⁵⁶ der »Wechselseitigen Erhellung der Künste« subsumieren, auch wenn Badt sich nicht auf Walzel bezog.¹⁵⁷ In Anwendung narratologischer Strukturrelationen, die sich auf »Handlungsumschwünge«, »Peripetien«, »Einheit des Ortes, der Zeit, der Handlung« beziehen, wollte Badt Elemente einer »Tiefenstrukturierung« aufzeigen, der an bildender Kunst nachgespürt werden sollte.

Der »Borgobrand« wird im »Liber Pontificalis« beschrieben.¹⁵⁸ Das Pontifikat Leos IV herrschte 847-855. In dieses fällt die Behebung der Sarazenen Schäden im kirchlichen Rom sowie die Aus-

¹⁵⁶Vgl. Badt (1959). Vgl. Bjurström, Per: Espace scénique et durée de l'action dans le théâtre italien du XVIIe siècle. -in: Jacquot, Jean; u.a. (Hrg.): Le lieu théâtral à la Renaissance. Paris, 1969/1986. S. 73-84, hier Bjurström (1986), S. 76f.

¹⁵⁷Vgl. Jauss, Hans Robert: Kurt Badts Apologie der Kunst. Konstanz, 1975. S. 6f, sowie Von Einem, Herbert: Kurt Badt. -in: Kunstchronik. Heft 6, Jg. 27, Juni 1974. S. 203-210. Aber auch die Rezension Werckmeister, O.K.: Kurt Badt: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. Köln, 1971. -in: Kunstchronik. Heft 8, Jg.26, August 1973. S. 266-275, die Badt ungerechtfertigterweise Orientierung an Heideggers »Jargon der Eigentlichkeit« vorwirft, S. 269.

¹⁵⁸Dessen Erstfassung entstand um 530 als Vermehrung des »Liberianischen Kataloges«, einer Papstchronik bis 366. Nach 530 wird es weitergeführt ins 9. Jhd. Eine neue Redaktion erfolgte im 12. Jhd. Vgl. Liber Pontificalis. translated with an introduction and commentary by Raymond Davis. Liverpool, 1995, S. 99-159.

stattung der römischen Kirchen. Zu Beginn der Amtszeit Leos, 847, drohte ein Feuer Rom zu vernichten. Menschenketten löschten, doch trieb der Wind die Flammen nach St. Peter. Die Häuser der Sachsen und Lombarden wurden zerstört, ebenso bereits der Portikus von St. Peter. Der Papst stellte sich in die Bahn des Feuers und bat Gott, die Flammen zu löschen. Das Kreuzzeichen mit der Hand verhinderte die weitere Ausbreitung der Feuersbrunst. Die Reste konnten gelöscht werden. - Die Kenntnis der Geschichte setzt Badt voraus, was Probleme aufwirft.

Badt schreibt, Raffaels Entwurf¹⁵⁹ habe Figuren, Raumauffassung und Architekturelemente aufeinander bezogen. Aber: »For the theme of painting [...] does not explain the special character of the composition [...] The task of representing, together, a fire raging in a street, the persons affected by it and the Pope making the sign of the cross does not lead naturally to the composition employed here.«¹⁶⁰ Badt sieht Widersprüche im zentralsymmetrischen, rapiden Tiefenzug. Der zerstöre den Zusammenhang der bildlichen Oberfläche. Im Unterschied zu anderen Stanzenbildern herrschten zudem unversöhnliche Richtungsangaben. Und die Figurenkomposition stehe in Spannung zum »spatial arrangement of the whole«.¹⁶¹

Badt vergleicht die unterdimensionierte Architektur mit einer Skizze Baldessare Peruzzis. Übereinstimmungen bestehen in Konstruktion, Zentralperspektive, Ponderation der Gebäudemassen in den Bildhälften, im Treppenlauf, der in die Straße ragt, in der tiefenräumlichen Säulenreihung, in der Konzeption des Bildraumes als Bühnenraum.¹⁶² Mit seinem Vergleich wertet Badt Richard Krautheimers Forschungen zum Bühnenraum der Renaissance für die bildende Kunst aus und legt eine Grundlage für den Vergleich bildkünstlerischer mit inszenatorischen Räumen der Bühnenform des Dramas, der nicht auf Raffael beschränkt bleibt, sondern von anderen Autoren auch für Poussin wiederholt wird.¹⁶³ Aus der inkohärenten Hinterfangung des bildflächenparallelen Figurenraumes durch einen bühnenartigen Kulissenraum¹⁶⁴ erhellt u.E., dass figürliche Bezugnahmen auf den Topos als grundlegende Strukturen inszenatorischen Erzählens verstanden werden können.

Badt versucht eine Plausibilisierung seiner Bühnenthese. Bühnengestaltung stelle um 1514 eine bildkünstlerische Aktualität dar, zumal die Antikenbühne Vitruvs in verschiedenen Genera überliefert sei. Serlio selbst habe sich 1537 an Peruzzis Entwürfen orientiert. »The space arrangement and architectural elements [...] indicate therefore that the picture was designed as a tragic scene; and this can only have been the case if the events represented were interpreted as a tragic action.«¹⁶⁵ Vielleicht wäre es sinnvoller, eine konventionalisierte tragische Kulisse bei Raffael auf ihr Verhältnis zu einer Handlungsdarstellung zu befragen, die ihrerseits nicht von vornherein als »tragisch« vorauszusetzen wäre.¹⁶⁶ So aber stellt Badt in Bezug auf Peruzzi Raffaels »Borgo-

¹⁵⁹Raffael: Der Borgobrand. Vatikanstadt, Stanza dell'Incendio del Borgo. Fresko, 457 cm Breite. 1514.

¹⁶⁰Vgl. Badt (1959), S. 38f.

¹⁶¹Vgl. Badt (1959), S. 39f.

¹⁶²Vgl. Badt (1959), S. 40f.

¹⁶³ Badt (1969), I, S. 553. Vgl. Krautheimer, Richard: The tragic and comic scene of the renaissance. The Baltimore and Urbino panels. -in: Gazette des Beaux-Arts. Bd. 33, 1948. S. 327-346; Der Topos der »scena tragica« wurde aufgegriffen von Götz Pochat. Pochat, Götz: Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien. Graz, 1990, S. 241ff und insbesondere auch S. 283ff. Hénin nennt Poussin »Raphaël français«. Hénin (2003), S. 531ff. Sie erwähnt Bätschmann, Oskar: Diskurs der Architektur im Bild. -in: Braegger, Carlpeter (Hrg.): Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher. München, 1982, S. 16ff, der die Serliobühne, damit Peruzzis Studie, auf Poussins »Pest von Asdod« bezieht.

¹⁶⁴Vgl. Badt (1959), S. 41.

¹⁶⁵ Badt (1959), S. 41f.

¹⁶⁶Vgl. Bätschmann (1982b).

brand« zugleich in Dependenz zu Vitruvs Szenenbeispiel (Abb. 21, 22, 23),¹⁶⁷ aber auch der »Poetik« des Aristoteles, die außer dem Epos die Tragödie behandelt.¹⁶⁸ Raffael nutze den Bildraum zur Darstellung einer tragischen Situation. Nur wenn der Maler das Thema eines Bildes als Tragödie erachtete, ergab sich ihm als sinnvoll, ein tragisches Bühnenbild im Bild zu benutzen.¹⁶⁹ Raffael ginge es demnach um die Darstellung einer Tragödie, um Figuren, die auktorialer Neutralcharakterisierung unterliegen.¹⁷⁰ In jener Setzung von Handlung herrscht Einvernehmen zum Aufbau des Fiktionskontinuums hinter der Bühnenrampe als ästhetischer Grenze. Andernfalls würde Badt den Begriff der »Tragödie« nur metaphorisch gebrauchen.¹⁷¹

Zugunsten der Geschehnisfolge sei es Raffael v.a. um eine Funktionalisierung der Gruppen und Figuren zur Darstellung diskreter Geschehnisphasen in Folgerelation gegangen. Es ergäben sich drei Prozessphasen: Flucht, Löschen, Beten bzw. Papsthandlung als Abläufe in unterschiedlichen Zeiten. Doch setzen »sequentielle Prozessphasen«¹⁷² den ganzen Prozess als Gehalt der Gestalt voraus; Badt beansprucht das szenische Geschehen also schon vor der bildkünstlerischen Phasendiskrimination zu kennen,¹⁷³ wie er ja von einer »Darstellungsaufgabe« sprach. Wird nun jedoch zeitliche Folge konkretisiert, liegt es nahe, da Bildraum Bühnenraum sei, die formale Inszenierungsstruktur auf formale Drameneinheiten zu beziehen. Phasen sollen »Akte« entsprechen. Der erste Akt, »bare escape«, teile sich in Szenen: die Aushändigung des Kindes, das Klettern des Jungen, die Familie in Sicherheit. So werden u.E. auf Basis präsupponierter Abläufe Handlungen in der Bildfläche als Folge aufgefasst. Der zweite Akt zeige die Szenen des Wasserheranbringens, des Weitergebens, des Löschens.¹⁷⁴ »Szene« ist für Badt also »Geschehnisphase«: und so zeige auch der dritte Akt unterschiedliche Geschehensabschnitte, Unglück und Glück, mit der Flehenden als Ausdruck des Umschlages von Furcht in Hoffnung.¹⁷⁵

Dass »Szene« bei Aristoteles dimensioniert wird von der situativen Einheit eines praktischen Handelns, das Schlüsselbegriffe wie »Verfehlung«, »Erkenntnis«, »Unbeherrschtheit« charakterisieren, bleibt bei Badt unerwähnt. Bei Aristoteles ist der Handlungsumschlag an freiwilliges Handeln gebunden. Zwar ist das Handeln der Figuren im Borgobrand »sittlich gut«, aber unfreiwillig, was Löschen oder Flehen angeht. Einzig die Figuren der Aeneasgruppe perspektivieren Neubeginn, das Zerstörte freiwillig hinter sich lassend.¹⁷⁶ Doch geht es Badt nur um »Gesche-

¹⁶⁷Vgl. Badt (1959), S. 42f; Vitruv: Zehn Bücher über Architektur. Lateinisch und Deutsch. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch. Wiesbaden, 2008, Buch 5 zur tragischen Bühne.

¹⁶⁸So sei die Mobilisierung der Architekturformen, die perspektivische Anordnung des Bühnenprospektes mit der in die Tiefe führenden Straße, vergleichbar mit der Architektur in Peruzzis »Jungfrau im Tempel« in Santa Maria della Pace in Rom, 1523. Vgl. Badt (1959), S. 43 sowie Pochat (1990), S. 288. Dies kann hinterfragt werden, denn Raffael könnte sich auf römische Architekturrüine bezogen haben statt auf Szenendekorationen. Diese Theoriebildung wäre naheliegender aufgrund der höheren Zahl an Beispielen auf dem Forum Romanum, einfacher aufgrund der flacheren Dependenzstufung im Gegensatz zu einer Beeinflussung Raffaels durch Peruzzi. Die Frage nach der Herkunft der Säulenreihe bei Peruzzi würde sich zudem erneut stellen; sie bliebe lediglich um eine Instanz verschoben.

¹⁶⁹Nur »if the painter had interpreted the subject of a painting as a tragedy would it have occurred to him to use a tragic stage décor in a painting.« Badt (1959), S. 43f.

¹⁷⁰Badt (1959), S. 44.

¹⁷¹Vgl. Pfister (1997).

¹⁷²Vgl. Badt (1959), S. 44f.

¹⁷³»The *unity of place* here also forms a sequence in time [...] in a series of scenes each taking place at a different tempo.« Badt (1959), S. 44f. Hervorhebung durch Badt. Hinsichtlich der ebenfalls vorausgesetzten »Einheit des Ortes« bestehen unscharfe Vorstellungen. Aristoteles spricht von ihr nicht. Auch nicht Vitruv. In dessen Ausführungen zum Theaterbau taucht kein Aristoteles auf. Sie wird in den Renaissancepoetiken des Cinquecento formuliert, 1570-1576 von Lodovico Castelvetro, wie Brigitte Kappl zeigte. Kappl (2006), S. 176f. Castelvetro suchte Handlungseinheit quantitativ in Einschränkung dargestellter Zeit und Orte zu erreichen.

¹⁷⁴Vgl. Badt (1959), S. 46.

¹⁷⁵Badt (1959), S. 47.

¹⁷⁶Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1450a, S. 21. Doch für Badt ist diese charakterliche Beschaffenheit der Figuren dem reinen Ablauf nachrangig. »These characters [die Bildfiguren!] transform, by their different reactions, the tremendous and

hen«, nicht um »dargestellte Handlung« oder gar um »Darstellungshandlung«. Badt bezieht sich zwar auf tiefenstrukturelle Aspekte wie Peripetie oder die Gliederung in Anfang, Mitte und Ende, versteht diese jedoch als Oberflächen- bzw. Geschehnisgliederung, nicht als Gliederung nach Handlungsabsichten.¹⁷⁷ Anfang, Mitte, Ende und der Handlungseinstieg in die Handlungszusammenfügung stellen tiefenstrukturelle Aspekte auf der Verallgemeinerungsebene der Handlungszusammenfügung dar. Oberflächenstrukturierungen, näher an der elementaren, formalen und klanglichen Gestaltung, stellen Ausdehnungsgliederungen dar, die von Peripetie und Wiedererkennung erst konstituiert werden.¹⁷⁸ Das Löschen des Borgobrandes als Aristotelische Mitte wäre keineswegs handlungsnotwendig.¹⁷⁹ Die Formulierung von Geschehnisphasen als Einteilungsabschnitte muss also, wenn sie sich auf tiefenstrukturelle »Formelemente« der Tragödie, also auf die Art der Handlungszusammenfügung beziehen soll, die Bildhandlung, nicht bloß das Bildgeschehen, in den Blick nehmen.

Aber auch Badts Feststellung einer nobilitierenden Figurencharakterisierung zur Erkenntnisfähigkeit sowie die Typisierung menschlichen Handelns, beides Mittel eines zielgerichteten Vorbringens des Geschehens, entsprechend der behaupteten Finalursache der Tragödie, dem Ende der Handlungsdarstellung¹⁸⁰ verkürzt die »Poetik«. Das Ziel der Tragödie besteht nicht im Vorbringen bloßer Geschehnisse, sondern im Vollzug der Handlungszusammenfügung, des Dichtens und Aufführens. Ziel ist für Aristoteles nicht das Ende der Handlung im Abschluss des Vollzuges, sondern dauerndes prozessuales und tiefenstrukturelles Gestalten, »mimesis praxeos« und »mythos«.¹⁸¹

Hinsichtlich der Figuren ergeben sich Badt Formzusammenhänge, -tonalitäten, -sukzessionen, -relationierungen, -kompositionen aus der Voraussetzung funktional ausgerichteter, finalursächlich abgeschlossen dargestellter und damit vorausgesetzter Handlung, nicht aber aus der Darstellung selbst. Plausibel klingt die Feststellung, Kanten und Säulen dienten als Orientierungsachsen unterschiedlicher Gruppen und ihrer Orte.¹⁸² Doch unter Voraussetzung unterschiedlicher Orte ist u.E. von »Einheit des Ortes« dann aber nur mehr hinsichtlich der »Kulissen«, nicht aber der Figurengruppen zu sprechen. So dissoziiert Raffael Figurenraum und Bühnenraum. Architektur sei unpassende Kulisse, weil Raffael ihr die Gruppen nicht anpasse.¹⁸³ Bühnenartige Kulissen in einer narrativen Geschehnisdarstellung werden als Defizite festgestellt, ein »hole in the wall« effect«, wo vorher noch eine Straße konstatiert wurde; die Figuren seien »lost in the movement in depth«.¹⁸⁴ Einerseits konstatiert Badt also figurgruppiert generierten und an Architekturkanten

uncontrollable natural disaster, that is [...] a continuous succession of scenes, a series of episodes representing a wholly comprehensible process.« Badt (1959), S. 48.

¹⁷⁷ Aristoteles präskribiert nicht Anfang, Mitte und Ende, sondern beschreibt, dass etwas sich mit Notwendigkeit ändert oder Notwendigkeiten erzeugend beginnt. Die Mitte ist von Notwendigkeit bedingt und gebiert neue Notwendigkeiten. Handlungseinstiege bringen vergangene und zukünftige Notwendigkeiten zur Geltung. »Anfang, Mitte, Ende«, Aristoteles, Poetik (1982), 7 1450b, S. 25. Vgl. Badt (1959), S. 48f.

¹⁷⁸ »Von den Teilen, die man als deren Formelemente anzusehen hat [Peripetie, Wiedererkennung, schweres Leid], haben wir oben gesprochen. Die Teile, die sich aus deren Ausdehnung ergeben, das heißt die Abschnitte, indem man sie gliedern kann, sind folgende: Prolog, Episode, Exodos und Chorpartie«. Aristoteles, Poetik (1982), 12, 1452b, S. 37.

¹⁷⁹ Zukunft tritt in der Darstellung des Papstwunders nicht notwendig ein, was Aristoteles als unelegant erachtet. Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 15, 1454b, S. 49.

¹⁸⁰ Vgl. Badt (1959), S. 52f

¹⁸¹ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1450a, S. 21.

¹⁸² Vgl. Badt (1959), S. 54.

¹⁸³ »So it was decided to accept the contradictions which imposed themselves, and in particular the different scales for buildings and figures.« Badt (1959), S. 55; ein ähnliches Missverhältnis zwischen Figur und Architektur sieht Pochat in Bezug auf Peruzzis »Tempelgang Mariens« von 1523, vgl. Pochat (1990), S. 288.

¹⁸⁴ Badt (1959), S. 55. Die Frau im blauroten Gewand der Bildmitte sei als einzige nichtaktive Figur kompositionsbestimmend, jedoch uninteressant, zudem fehlerhaft ausgeführt und unglücklich positioniert, eine schwache Leistung, derge-

orientierten Raum. Andererseits disqualifiziert er diesen, indem er einen einheitlichen Raum des Handlungsganges unterstellt, demgegenüber Individualräume sich uneinheitlich ausnehmen.¹⁸⁵

Fassen wir unsere Kritik zusammen. Erstens die Unterstellung des Gehaltes. Badt übergeht die Textquelle, die keine Tragik aufweist. Aus ihr ergebe sich jedoch die Tragödiengestalt des Bildes. »Prozessphasen« sind bereits vor Analyse künstlerischer Produktivität bekannt. Der Intuitionismus der Bildbetrachtung stellt ein Sukzessionsbewusstsein vor, dem künstlerische Produktivität als Realisierung einer Finalursache, des »Stoffes«, dient. Bildkünstlerische Realabweichungen sind Defizite, z.B. gegenüber dem Ideal der »Einheit des Ortes«, ein Begriff, der unscharf ist und zeitlich erst nach dem »Borgobrand« thematisiert wird. So ist mit dem Stoff wertende Interpretation verbunden, die ergebnisoffene Analysen verstellt. Zwar ist jede Betrachtung aufgrund apriorischer synthetischer Urteile intentional, was uns seit Kant bewusster ist. Jedoch ist Intentionalität zu reformulieren und transparent zu machen, damit sie nachvollziehbar, falsifizierbar und vielleicht sogar korrigierbar wird. Wo Badt Intentionalität reformuliert, lassen sich seine Annahmen hinterfragen, siehe Peruzzi. Zum »Liber Pontificalis« oder der »Poetik« fällt dies schwerer. Der Verweis auf Peruzzi zeigt, dass Badt weniger nach dem bildproduktiven Grund für eine Kulissendarstellung fragte, als seine Narrativierung des Geschehensablaufes in der »Poetik« zu fundieren. Dazu aber fehlte der Bezug Vitruvs und Peruzzis auf Aristoteles. Natürlich betont eine nobilitierende Kulisse bei Vitruv die tragische Fallhöhe bei Aristoteles. Doch macht der fehlende Bezug auf Aristoteles bei Serlio ein Hervorgehen der »scena tragica« aus der »mimesis praxeos« fragwürdig, zumal Aristoteles gerade Kulissen und Inszenierung als undichterisches Mittel der Handlungsdarstellung erachtet.¹⁸⁶

Aristoteles ging es um Handlungszusammenfügung, nicht um Geschehensdarstellung. Zweitens kritisieren wir daher die Interpretation der »Poetik«, die die Oberflächen- mit der Tiefenstruktur der Handlungsdarstellung vermengt. Akt- und Szenengliederung sind Anfang, Mitte und Ende sowie Verknüpfung und Lösung oder Katastrophe nicht deckungsgleich. Die unklare Begrifflichkeit erfordert eigentlich eher eine Prüfung, ob »Poetik« und »Borgobrand« überhaupt eingeführt werden können, anstatt nachzuweisen, dass diese jenes bedinge. Ziel der Tragödie ist für Aristoteles nicht, Jammer und Furcht darzustellen, sondern zum Ergötzen Jammer und Furcht als hervorgerufene Affekte zu thematisieren. Ziel der Tragödie ist Handlungszusammenfügung in Sprachform. Dazu braucht es individuelle Praxis, keine Stereotypen.

So sehen wir die Chancen des Badtschen Intuitionismus klarer, zumal vor dem Hintergrund der angesprochenen »ut pictura poesis« und der »Wechselseitigen Erhellung der Künste«. Erstens fordern wir Nachprüfbarkeit der Theoriebildung. Das »Liber Pontificalis« als Chronologie verfügt über keine narrative Struktur als spezifisch tragischem Potential, weder gibt es Verfehlungen, noch Handlungsalternativen, noch Helden. Narrative Analysen beschränken sich keineswegs auf die Formulierung von Geschehnisfolgen. Der angeführte Prätext begründet keinen Bezug der »Poetik« auf das Bild. Narrative Strukturen in Text und Bild sind in Bezug auf deren Bewertung durch auktoriale und figurale Stellungnahmen zu untersuchen. Sinnvoller wäre z.B.

genüber die Magdalenenfigur durch Pathos überzeuge - diese »is deepest sympathy and participation«. Die Erstgenannte sei lediglich eine »secondary, a superfluous, half-heartedly invented repetition«, die zusammen mit der Frau in Violett den Handlungsgang mit Sinnlosigkeit behindere. Badt (1959), S. 56f, Hervorhebung durch Badt.

¹⁸⁵ »All other figures have space enough around them to move freely, but not these two«, schreibt er zu den Frauen in der Bildmitte. Badts Lösung: die Figuren spielen für den Handlungsgang keine Rolle, sie waren von Raffael nicht vorgesehen, stellen »a ›last-minute thought‹«, ein »patchwork piece« dar. Badt (1959), S. 57. Das ursprüngliche Konzept sei besser, die Abstände der Hauptfiguren einheitlicher, von der Aeneasgruppe zur Flehenden, zur Drängenden, zur Wasserträgerin. Vgl. S. 57.

¹⁸⁶ Aristoteles, Poetik (1982), 14, 1453b, S. 43.

ein Vergleich des »Borgobrandes« mit der Vergilischen Narrativität der Entscheidung Aeneas' zum Aufbruch angesichts der Zerstörung seiner bisherigen troischen Welt. Die »Poetik« umfasst auch das Epos, zu dem oberflächenstrukturell eine größere Ausdehnung, ein anderes Versmaß und ein vermittelndes Kommunikationssystem treten.¹⁸⁷

Die interessantesten Erkenntnisse des Intuitionismus Badts bezogen sich auf den Figurenraum im Verhältnis zum Architekturraum, da sprach der Kunstwissenschaftler, nicht der einflusskomparatistische Motiviker. Ein lediglich ikonografisch verstandener Code fügt Hayden White zufolge »nichts an Informationen oder Erkenntnis [hinzu] [...], was durch ein anderes System der diskursiven Verschlüsselung nicht ebenfalls vermittelt werden könnte.« Und dies ist grundlegend für unser Verständnis von bildkünstlerischem Erzählen. Dass in der Produktion von Sinn die Form zu berücksichtigen sei, liege White, an gleicher Stelle, daran, »daß eine Veränderung der Form des Diskurses nicht gleichbedeutend mit einer Veränderung der Information über seinen textexternen Referenten sein muß; mit Sicherheit aber würde dadurch der von ihm produzierte Sinn verändert.«¹⁸⁸ Die figürlich-raumgreifende Geste ist logische Form innerhalb bildkünstlerischer Gestaltung, wie ein Satzteil Sinn erst durch die So-Morphie und die aktuelle, sprechergefärbte Äußerung des ganzen Satzes erhält. Um über figurale Narrativität sprechen zu können, muss man zuerst Figuration im bildkünstlerischen Zusammenhang untersuchen, dann erst kann man Prätexte vergleichen. Ist Erzählung aber nicht nur aneinanderreihende Aufzählung, sondern auch kompositorische Gestaltung mit Farbe und Form, so wiederholt der Erzähler, der Maler in unserem Fall, den Mythos, die so-und-so gestaltende prozessuale Zusammensetzung der Geschehnisse (Aristoteles). Dieses prozesshafte Gestalten aber erlangt einen den Vorgängererzählungen, mit denen es verfährt, vergleichbaren Wahrheitskontakt. Daher kann White feststellen: »In der als ›Wiederholung‹ verstandenen ›Geschichtlichkeit‹ ergreifen wir die Möglichkeit der ›Wiedergewinnung‹ unserer elementarsten Potentialitäten, die wir von unserer Vergangenheit [...] ererbt haben.«¹⁸⁹

Zweitens müssen Analysen künstlerischer Produktivität auch deshalb solchen narrativer Strukturierungen vorausgehen, weil letztere auf elementaren Aussagen zu Farbe und Form und deren Relationierungen aufbauen. Die reine Deduktion bildkünstlerischer Produktivität aus voranzusetzendem Stoff widerspricht dem im Badtschen Intuitionismus hermeneutischer Prägung postulierten Korrektiv sinnlicher Anschauung, v.a. wenn abgefragte Narrativstrukturen selbst nicht aus Werkbetrachtung resultieren. Werksachverhalte, die Präsuppositionen widersprechen, stellen diese, stellen den Stoff überhaupt in Frage. Willkürliche Präsuppositionen sagen allenfalls zufällig etwas über zu interpretierende Gegenstandsbereiche aus. Ob eine Theorie oder »Poetik« in ihrer sinnlich unanschaulichen Allgemeinheit auf die Narrativität eines Künstlers passt, ist nachrangig, auch wenn die Plötzlichkeit, mit der Theorien zur Kunst vorgestellt werden, Überraschungsmomente beinhaltet, in die Kritik sich erst einzuarbeiten hat.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Aristoteles, Poetik (1982), 24, 1459b, S. 81 zu Ausdehnung und Versmaß, sowie Aristoteles, Poetik (1982), 5, 1449b, S. 17 zum vermittelnden Kommunikationssystem in der Berichtform.

¹⁸⁸ White (1990), S. 57f.

¹⁸⁹ White (1990), S. 70. - Zum Wahrheitskontakt als Weltbezug vgl. Mahrenholz, Sabine: Analogisches Denken. Aspekte nicht-diskursiver Rationalität. -in: Mersch, Dieter (Hrg.): Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens. München, 2003. S. 75-91, hier Mahrenholz (2003), S. 91.

¹⁹⁰ Badt entwickelte 1963 eine plausible Theorie zum »künstlerischen Ort«, welche die Schwierigkeiten des neuzeitlichen Einheitenpostulates umgeht. Vgl. Badt (1963). Vgl. Dittmann, Lorenz: Die Kunsttheorie Kurt Badts. -in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 16.1/1971. S. 56-79. Badts späterer Anspruch ist zu würdigen, der Interpretation Vororientierung und Anschaulichkeit voranzustellen und Intentionalität als Einstieg in hermeneutische Zirkel zu verstehen. Vgl. Badt (1961).

Drittens sind Figurenkonzeption und Figurenperspektiven zu berücksichtigen. Die an Poussin herangetragenen Aristotelischen Verortungen vernachlässigen das situativ-praktische Handeln von Figuren. Figuren erzeugen vom Handlungslokal verschiedene Raum- und eine dem gewöhnlichen Zeitablauf verschiedene Zeitstruktur nach Gelegenheiten und Momenten. Die Bühnenform des Dramas erhält in der Inszenierung die Produktivität einer figürlichen »Stellung-Nahme« zum Lokal, die der »Be-Handlung« von Requisiten und die des zur Anschauung gebrachten Entwurfes individuierter, diskrepanter, glückender oder misslingender Zeitlichkeit, woraus sich chronotopologische Situativität ergibt. Intendierte Geschehnisfolgen als Darstellungsaufgaben verstellen dieses Produktiv, aus dem sich Figurenkonzeptionen erst ergeben.

So wäre dann viertens zu prüfen, ob bloße Geschehnissenkenntnis, ein klares Sukzessionsbewusstsein, festgliedernde Folgeintentionalität überhaupt Modalitäten des Erzählens beschreiben. Dabei interessiert uns eher das Wie als das Was des Geschehens. Unsere »phänomenologische« Ausdrucksweise und der Verweis auf White, der sich auf Paul Ricoeur bezog, implizieren eine Beschäftigung mit Edmund Husserls Ablaufmodi im sog. »absoluten zeitkonstituierenden Bewusstsein«. Reicht die Feststellung von »Folge« oder thematisiert künstlerische Produktivität ein produktives Wie von Veränderungsqualifikationen noch vor deren Exteriorisierung?¹⁹¹ Henri Bergson schrieb 1889, bereits ein Bewusstsein der Sukzession »provoque une nouvelle organisation de l'ensemble«,¹⁹² weshalb endgültig beanspruchte Was-Ordnungen u.E. das Ende des Kunstwerkes darstellen. Kunst gewinnt Sinn im Wie kontinuierlicher Refiguration, nicht aus einem präsupponierten Was. Wir sprechen dabei über Poesie, aber auch von bildender Kunst. Ralf Klausnitzer: »Die poetische Funktion von Sprache [...] ist [...] eine besondere Gestaltung der Ausdruckswerte von Zeichen, welche die Mitteilung selbst ins Zentrum rückt. Durch die auffällige Gestaltung der Ausdrucksseite entsteht eine wahrnehmbare Differenz zur Alltagssprache mit ihren Normen, Gewohnheiten und Automatismen. So hebt die *poetische Sprache* das Gesagte hervor - und bindet dieses Gesagte zugleich an die sprachlichen Mittel und Möglichkeiten des Sagens.«¹⁹³

Auch wenn Poussin auf gelehrt klingende Theorieteile wie die Moduslehre zurückgriff, als nobilitierende Mehrwertbildung gegenüber kritischen Kunden,¹⁹⁴ bleibt Poussins eigene Sprache bildkünstlerisch. Dieses verbalsprachlich hinreichend zu ersetzen, hatten weder er noch andere geschafft. Warum auch, wenn es gerade um das So des Gestaltens geht? Dieses erfolgt in der Zeit und erzeugt eigene Zeitlichkeit. Dies ist der fünfte Aspekt, dem wir auch an literarischen Texten nachgehen müssen. So können wir vielleicht strukturelle »ut pictura poesis« in jeweiliger künstlerischer Produktivität verankern.

¹⁹¹Vgl. Bergson, Henri: La perception du changement. Conférences faites à l'Université d'Oxford les 26 et 27 mai 1911. -in: Bergson, Henri: Oeuvres. Paris, 1959. S. 1365-1392, S. 1369 zu Qualität und Quantität, S. 1371 zum Wie des Wahrnehmens gegenüber dem Was des Wahrgenommenen und S. 1377 zum Beispiel der Exteriorisierung der Bewegung in positionalen Zuständen.

¹⁹² Bergson (1889/1959), S. 82.

¹⁹³Klausnitzer, Ralf: Literaturwissenschaft. Begriffe - Verfahren - Arbeitstechniken. Köln, 2004, S. 23. Hervorhebung durch Klausnitzer. Vgl. Willems, Gottfried: Das Konzept der literarischen Gattungen. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers. Tübingen, 1981, S. 15: Die Literarizität eines Textes bestehe darin, etwas zur Sprache zu bringen, das »eben dadurch in ihm zur Sprache kommt, daß er mit literarischen Mitteln gestaltet ist.« Poetizität ergibt sich aus dem Grad poetischer Gestaltungsweisen. Vgl. Klausnitzer (2004), S. 25.

¹⁹⁴Vgl. in neuerer Zeit Bruhn (2000), S. 153ff.

1.6 Semiotik und Poetizität

Hinsichtlich einer zeichentheoretischen Bearbeitung der Erhellungsthematik ist zu verweisen auf Umberto Eco's »Einführung in die Semiotik«.¹⁹⁵ Semiotik untersucht - in Rede von »Codes« und »Botschaften« - Kultur als Kommunikation entsprechend kultureller Übereinkünfte.¹⁹⁶ Zwar analysiert ein Teilgebiet ästhetische Codes und die Rhetorik verwendeter Mittel,¹⁹⁷ doch besteht die Ausgangssupposition im »aliquid stat pro aliquo«, das Signifikans für ein Signifikat,¹⁹⁸ was im Versuch, Poetizität zu begreifen, u.E. zur Vervielfachung von Bedeutungsinstanzen, z.B. durch Selbstreferentialität, führt, die ad infinitum am Kern der Sache, der Qualität, des Umgangs mit Sprache und bildnerischen Mitteln vorbeieitert. So ordnet der semiotische Code die Kombinationsmöglichkeiten eines Repertoires zur Information - man beachte die mechanistische Ausdrucksweise - durch Einschränkung, in Form syntaktischer und semantischer Regeln, also in Struktur (Syntax) und Entsprechungstabellen (Semantik).¹⁹⁹ Das Programm der »expression des passions« berücksichtigt weniger die Art und Weise, wie Poussin erzählt, in Favorisierung vermeintlicher ausdrucksplastischer Inhalte, die erzählt würden. Mit der Poetizität Klausnitzers oder der Narrationstheorie Hayden Whites ist dies wenig vereinbar.²⁰⁰

Peter Boenisch schreibt, die Geste stelle eine »Bewegung eines Körperteils, der weder die Körperschwere trägt, noch eine Verlagerung der gesamten Körperschwere verursacht«, dar, eine »standbildhafte Formung«, »Figuration«, Bewegungsstillstand.²⁰¹ Boenisch fragt daher gerade nach der Potenz dieser Stillstände, in Bewegung überzugehen.²⁰² Notationsmodelle, und dazu gehört u.E. auch der Gestenkatalog der »expression des passions«, müssten sich Boenisch zufolge also gerade auf das körperliche Zustandekommen und auf die körperlichen Implikationen der gestisch-stillständlichen Figurationen befragen lassen, auf Vergangenheits- und Zukunftshorizonte, was u.E. die Gestenkatalogisierung ad infinitum spezifizierte, mithin verunmöglichte, und zwar in einer jeden einzelnen Bildkomposition mit elementaren Farb- und Formrelationierungen.

¹⁹⁵Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München, 1994.

¹⁹⁶Eco (1994), S. 19f.

¹⁹⁷Vgl. Eco (1994), S. 25f.

¹⁹⁸Eco (1994), S. 48.

¹⁹⁹Vgl. Eco (1994), S. 59.

²⁰⁰So fragt Ebert-Schiffner, Sybille: L'expression contrôlée des passions. -in: Bonfait, Olivier (Hrg.): Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana. 16-18 novembre 1994. Paris, 1996. S. 329-352, S. 330, ob Poussin zu einer Standardisierung der Affektsprache beigetragen hat. Sie sieht eine Kontrolle der »expression des passions« durch deren Einbindung in das kompositorische Gesamt erzeugt, wenn Blicke und Gesten Teil der kompositorischen Blickleitung darstellen oder aber »univers spatial et psychologique« zweier Figuren einander angenähert werden, vgl. S. 334f. Die Bändigung der Emotionen stelle Poussins Entwicklungsziel dar, vgl. S. 336; in späteren Bildern werden »gestes encore incontrôlées« durch ein »réseau des rapports thématiques« unter Kontrolle gebracht. S. 336. Dementsprechend sind die Figuren »symbole[s] sublimant le contenu pathétique d'un événement historique«! S. 341. Vgl. dagegen Careri (1996), S. 356: Affektänderungen sind hinsichtlich der syntaktischen Organisation der Figuren ausschlaggebend, damit bildkünstlerische Veränderungsphänomene. Zur »expression des passions« vgl. systematisch: Barnett, D.: The art of gesture. -in: Kapp, Volker (Hrg.): Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit. Marburg, 1990. S. 65-76, v.a. zur Kanonisierung in Gestenbüchern. Zu Charles Le Brun vgl. Larsson, Lars Olof: Der Maler als Erzähler: Gebärdensprache und Mimik in der französischen Malerei und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts am Beispiel Charles le Bruns. -in: Kapp, Volker (Hrg.): Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit. Marburg, 1990. S. 173-189. Sodann: Rehm, Ulrich: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung. München, Berlin, 2002. S. 100ff, ohne Analyse der Relation zwischen Geste als Zeichen und prozessualer Narration, mit Häufung von Prozess-/Produktäquivokationen wie »Konzeption der Bilderzählung«, vgl. S. 33ff. Nominalstil suggeriert Prozessualität als Mehrertrag des Ganzen. Ähnlich Stumpfhaus (2007), S. 10, der Poussins Bilder als Zeichensysteme sieht, Komposition als Ausdruck der »pensée«, die es zu rekonstruieren gilt als logische Geschehensfolge, ähnlich »der Struktur eines geschriebenen Textes«. S. 9.

²⁰¹Boenisch, Peter M.: Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater. -in: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrg.): Bewegung im Blick: Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Berlin, 2000. S. 16-29, S. 18.

²⁰²Vgl. Boenisch (2000), S. 19.

Hinsichtlich Poussins ist dieser Umstand prekär. Denn Le Brun versuchte in der *Conférence* zur »Mannalese« (Abb. 11), Poussins Kunst als Beispiel einer Lexikalik der »expression des passions« zu empfehlen, was u.E. zur Verstillstandung der Bilder als Skulpturengärten führt. Wenn unsere Proben zu Raum und Zeit in Poussins Narrationen chronotopologische Perspektivierungen und Objektkonkretisierungen durch Betrachter und Figuren gegenüberstellen, so fragen wir gerade nach diesen Vergangenheits- und Zukunftshorizonten figuraler Handlungen gegenüber der betrachterkonstituierten Ordnung der Bildwelten. Es geht dann also darum, wie sich Figuren von den von der Betrachtung angelegten Bildordnungen auslösen, entsprechend einer literaturwissenschaftlichen Scheidung von Figuren-, Autor- und Rezipientenperspektiven auf ein bestimmtes Geschehensgesamt. Letztlich lässt sich in der Perspektivität des Rezipienten auch das Phänomen seiner Fiktivierung in der Zuschauerrolle formulieren.

Freilich fordert Kommunikation bezüglich der Poetizität Kompromisse, sonst hätte Poussin seine Kunden nicht auffordern können, seine Werke zu »lesen«. Umberto Eco: »Was zählt [in der Semiotik], ist, daß sich in die entropische anfängliche Unordnung ein Wahrscheinlichkeitssystem eingefügt hat, das die Information (als statistische Größe *vor* der Botschaft) einschränkt und deren Übertragung ermöglicht«,²⁰³ was auch bedeutet, dass semantische Polyvalenzen verschiedener Kontexte und Hinsichten ausgeschlossen scheinen. Für die »Poetik« des Aristoteles hieße das, und das bestätigt unser Augenmerk auf die Diskrepanz figuraler und rezipientenoriginärer Wirklichkeiten: »Die Funktionen der Intrige erhalten nur dann einen Wert, wenn sie auf die Wertsysteme einer bestimmten Gruppe bezogen werden [...] So verweist auch die Erforschung der Strukturen der Erzählung auf eine gesellschaftlich-historische Definition der semantischen Systeme.«²⁰⁴ Der Bezug auf ein Wertesystem einer bestimmten Gruppe wäre im Aufsatz *Badts* zu suchen, in einer Analyse der praktischen Relevanz des Dramas. Daher ist später auch auf die Praxis der *Poiesis* einzugehen.

Was die »ästhetische Botschaft« in semiotischer Hinsicht anbelangt, so sei hier einerseits erneut auf Bockemühl verwiesen. Poetizität breche bisweilen sogar nicht endgültig determinierte Konventionen,²⁰⁵ wodurch es überhaupt erst zu »Spannungen« zwischen Autoren- und Rezipientenintentionalität komme.²⁰⁶ Es sei aber v.a. auch auf Eco selbst verwiesen.²⁰⁷ Die Semantik einer ästhetischen Botschaft ergibt sich, in unserer Sicht, aber in Ecoscher Ausdrucksweise, zum größten Teil aus der Syntagmatik der Signalqualitäten - doch wird von Eco Gestalt nur als Hilfsmittel für die zu übermittelnde Botschaft erachtet.²⁰⁸ Zwar könne die Botschaft auch rein formal ausfallen, doch orientiere sie sich Eco zufolge an der Empfängererwartung, auch wenn dem zugrunde liegenden Code nur in außergewöhnlicher Weise entsprochen werde.²⁰⁹ U.E. wäre sie dann aber nicht mehr nur rein formal, sondern als Botschaft semantisch angereichert. D.h. Semiotik kann immer noch nicht den Akt der poetischen Kommunikation bestimmen bzw. die distinkten Wesenseigenschaften künstlerischen Tuns. Und genau das bestätigt Eco selbst, philosophisch: »Semiotik beschäftigt sich mit dem Werk nur, insofern es Quelle-Botschaft und folglich Code-Idiolekt ist, als Ausgangspunkt für eine Reihe von möglichen freien interpretativen Wahlen. Das Werk als individuelle Erfahrung ist zwar theoretisch faßbar, es ist aber nicht meßbar. Folglich ist [...] »äs-

²⁰³Eco (1994), S. 59, Hervorhebung Eco.

²⁰⁴Eco (1994), S. 101.

²⁰⁵Vgl. Bockemühl (1987), S. 96.

²⁰⁶Bockemühl (1987), S. 96. Das gelte selbst für die Zeitlichkeit der Autorintentionen.

²⁰⁷Vgl. Eco (1994), S. 145ff.

²⁰⁸Vgl. Eco (1994), S. 148.

²⁰⁹Eco (1994), S. 148.

thetische Erfahrung« [...] eine Reihe von Möglichkeiten, die keine Theorie der Kommunikation in den Griff bekommen kann.«²¹⁰ Dies ist u.E. mit ein Grund dafür, warum Eco sich in eigene, erfolgreiche literarische Tätigkeit begab. »Sokrates aber ist bei der Philosophie [...] geblieben, weil er die Unbestimmtheit [...] weder erfolgreich befragen, noch auf Dauer zu ertragen mochte. Das künstlerische Werk etabliert Vieldeutigkeit. Sie erfordert ein anderes Fragen, andere Organe der Wahrnehmung, eine andere Episteme«, schreibt Gottfried Boehm 1999.²¹¹ Besonders hervorzuheben ist daher auch ein Aufsatz von Sabine Mahrenholz,²¹² die den Unterschied zwischen Gestalt und Gehalt auf einen solchen der Expressivität und der Diskursivität zurückführt²¹³ und Prozess und Produkt gegeneinander in simuliertem Zeigen und diskursiver Aussage stellt.²¹⁴ »Man kann [...] nicht oft genug betonen, daß ›Wissen durch Sätze‹ und ›Simulation durch interne Modelle‹ zwei grundverschiedene epistemische Prozesse sind, die zu anderen kognitionsphilosophischen Theorien führen«, was Konsequenzen für die jeweilige Art des »Weltbezuges« hat.²¹⁵

Irreduzibel ist, dass selbst bei vermeintlich entropischer Unordnung, die z.B. für Winfried Nöth ein Krisensymptom zu sein scheint,²¹⁶ noch »gezeigt« werde, schreibt Bernhard Waldenfels: »*Etwas wird für jemanden sichtbar*, und ein solcher Jemand ist auch der Künstler selbst [...] Bildereignisse lassen sich nicht rezipieren wie eine Gestalt, die es zu deuten oder zu nutzen gilt, sie wirken nach oder verblassen.«²¹⁷ Wir stoßen hier auf den Unterschied zwischen Neoplatonismus und Aristotelismus, der sich bei den Renaissancepoetikern, Maggi vs. Castelvetro, »prodesse« vs. »delectare«, findet,²¹⁸ bei den französischen Klassizisten, dem Abbé d'Aubignac und Jean Chapelain vs. Pierre Corneille und Jean Racine, vielleicht auch zwischen den französischen akademischen Malerei und Poussin, aber das wäre eine andere Studie.²¹⁹ Fassen wir Poussin als Aristoteliker auf, um Aristotelische Praxis der Poiesis ernstzunehmen, bestreiten wir freilich nicht ein eventuelles Interesse der beiden Künstler an zeitgenössischen Theoriebildungen wie der klassischen französischen Tragödie der Chapelainzeit, Stichwort »Singularisierung von Situativität«. Die Werke beider Künstler etablieren durchaus narrativ singularisierte Situativität. Allerdings müsste auch hierbei gefragt werden, wie bzw. auf welche Weise die spezifisch künstlerischen Möglichkeiten der jeweiligen Ästhetik aufgegriffen wurden.

Ergänzend sei auch auf Lambert Wiesing verwiesen, der sich ebenfalls gegen die Semiotik wendet, im gleichen Band wie Nöth.²²⁰ zur Bildsemiotik fragt Wiesing, ob diese zur Begründung des »Bild«-Begriffes ausreicht. Dagegen präferiert Wiesing den bildanthropologischen Ansatz, der in Tradition von Hans Jonas nach dem »In-der-Welt-Sein« des Menschen fragt:²²¹ das »Bild

²¹⁰Eco (1994), S. 156.

²¹¹ Boehm, Gottfried: Begriffe und Bilder. Über die Grenzen sokratischen Fragens -in: Pestalozzi, Karl (Hrg.): Der fragende Sokrates. Colloquium Rauricum. Bd. 6. Stuttgart, Leipzig, 1999. S. 238-250. S. 243.

²¹²Mahrenholz (2003). S. 75-91.

²¹³Vgl. Mahrenholz (2003), S. 75ff.

²¹⁴Vgl. die Übersicht in Mahrenholz (2003), S. 83f.

²¹⁵Mahrenholz (2003), S. 91.

²¹⁶Nöth (2005), S. 41f. Vgl. dagegen Waldenfels, Bernhard: Verkörperung im Bild. -in: Hoppe-Sailer, Richard; Volkenandt, Claus; Winter, Gundolf (Hrg.): Logik der Bilder. Präsenz - Repräsentation - Erkenntnis. Gottfried Böhm zum 60. Geburtstag. Bonn, 2005. S. 17-34, aus phänomenologischer Sicht.

²¹⁷Waldenfels (2005), S. 24f, Hervorhebung Waldenfels.

²¹⁸Vgl. Kappl (2006) und Hénin (2003).

²¹⁹Vgl. Nöth zur Selbstreferenz ästhetischer Zeichen: »aliquid stat pro aliquo« besteht u.E. auch im Konzept der Selbstreferentialität: ein infinites Regress, vgl. Nöth, Winfried; Bishara, Nina; Neitzel, Britta: Mediale Selbstreferenz. Grundlagen und Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und den Comics. Köln, 2008. S. 10ff, Zur Selbstreferenz als Phänomen »an der Wurzel der kulturellen Kreativität« vgl. Nöth / Bishara / Neitzel (2008), S. 23.

²²⁰Wiesing, Lambert: Methoden der Bildwissenschaft. -in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln, 2005. S. 144-155, insbesondere S. 146f.

²²¹Vgl. auch Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München, 2001. S. 11.

[...] entsteht als das Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung.« Doch erst das »Wie« ist die genuine Mitteilung, ist die echte Sprachform des Bildes.«²²² »Medium« und »Bildsprache« sind unterschiedliche Kategorien.²²³ Mit der Frage nach der Praxis der Poiesis greifen wir diesen Aspekt auf, ebenso mit der Frage nach figuralen Möglichkeiten in Situationen, woraus für uns »Erzählung« resultiert. Wiesing referiert Sartre: »Der Maler will keine Zeichen [...] malen, er will ein Ding schaffen [...] Es liegt ihm also ganz fern, Farben und Töne als eine Sprache anzusehen [...] Aber wenn nun der Maler [...] Häuser macht? Genau, er macht welche, das heißt er schafft ein imaginäres Haus auf der Leinwand und nicht ein Zeichen von einem Haus.«²²⁴ Transzendiert also die heutige deutsche Medienphilosophie die Bildsemiotik, indem sie an Werken der Kunst deren Setzungsscharakter thematisiert, »wobei der Ausdruck ›Setzung‹ nicht das voluntative Moment zum inhaltlichen Ausdruck unterstreicht, sondern das *factum est*, die Realitätsseite des Handelns [...] die Singularität eines Geschehens«, wie Dieter Mersch schreibt?²²⁵

²²² Belting (2001), S.12. Zum Unterschied symbolischer und bildlicher Wahrnehmung vgl. S. 20.

²²³ Belting (2001), S. 48.

²²⁴ Wiesing, Lambert: Verstärker der Imagination. Über Verwendungsweisen von Bildern. -in: Jäger, Gottfried: Fotografie denken. Über Vilém Flussers Philosophie der Medienmoderne. Bielefeld, 2001. S. 183-202, hier S. 188. - Sodann: Lambert: Sind Bilder Zeichen? -in: Sachs-Hombach, Klaus; Rehkämper, Klaus (Hrg.): Bild - Bildwahrnehmung, Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden, 1998. S. 95-101. Einführend die Anthologie Wiesing, Lambert (Hrg.): Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen. Frankfurt am Main, 2002. Vgl. auch Sachs-Hombach, Klaus: Kann die semiotische Bildtheorie Grundlage einer allgemeinen Bildwissenschaft sein? -in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrg.): Bildhandeln. Magdeburg, 2011. S. 9-28; Inhalt eines Bildes kann auch dessen interne Struktur oder dessen kommunikative Funktion sein, vgl. S. 14. Zudem werde die Integration semiotischer und wahrnehmungstheoretischer Aspekte unterschätzt, S. 18. Verschiedene Medien differenzierten und gewichteten in verschiedener Weise Zeichen- und Wahrnehmungsaspekte, vgl. S. 18. - Zur »Bildpraxis« in aristotelischer Verwendung vgl. Schürmann, Eva: Die Bildlichkeit des Bildes. Bildhandeln am Beispiel des Begriffes *Weltbild*. -in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln, 2005. S. 144-155. S. 195-211, hier S. 197.

²²⁵ Mersch, Dieter : Wort, Bild, Ton, Zahl - Modalitäten medialen Darstellens. -in: Mersch, Dieter (Hrg.): Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens. München, 2003. S. 9-32, S. 22.

2 | Raum - Fiktivierung, Perspektivenbildung

Wir untersuchen literatur- und theaterwissenschaftliche Begriffsbildungen, die wir auf die Raumkonstitution im Gemälde beziehen, mit Manfred Pfister davon ausgehend, dass es sich bei »Raum und Zeit [...] zusammen mit der Figur und ihren sprachlichen und außersprachlichen Aktivitäten [...] um die konkreten Grundkategorien des dramatischen«²²⁶ sowie literarischer Texte überhaupt handelt. Raum- und Zeitstruktur können als Konstitutive von Situativität aufgefasst werden, aus der sich Figurkonzeption und -charakterisierung, Handlungsverknüpfung, Kommunikationssituation und also perspektivische Stellungnahme zum Geschehen ergeben.

Dargestellter Raum ist Projektion des Aktandenmodells in spatiale Darstellungsmodi.²²⁷ Er heißt auch »dramatischer Raum«. Gefragt wird nach dem Situationswo der Handlung. Szuszkina sieht z.B. im dramatischen Raum Racines die Kollision zweier Universen: »celui des valeurs [...] et un espace de violence, un univers obscur dans lequel règne un pouvoir arbitraire.« »Comment ne pas révéler, dans cette définition du tragique, les références explicites et constantes à l'architecture, à la construction de l'espace? Le tragique s'échafaude comme une construction. Comme une bâtisse, le tragique est un lieu habité. Les personnages des tragédies habitent l'espace tragique. Le lieu tragique est représenté par un espace fermé lui-même, un espace coupé du monde extérieur.«²²⁸

Der Darstellungsraum ist »szenischer Raum«. Ihn inszeniert Regie, nicht Dramaturgie. Aspekte des Ökosystems »Theater« sind Produktions-, Präsentations-, Rezeptionsraum. Die Thematisierung dramatischer Setzungen durch den Theaterbesucher erfolgt erst in deiktischen Bezugnahmen auf den Darstellungsraum, auf szenische Orte.²²⁹ Betrachteroriginäre Perspektivierungen einer nichtgenuin fiktiven Zuschauerrolle relationieren vorgestellte Orte zu räumlicher Wirklichkeit mit Teilhabe. Sie wechseln mit figuroriginären Perspektivierungen in Versetzung in Perspektivenorigines von Bühnenfiguren,²³⁰ in Aneignung und Nachvollzug der Sicht jener auf das Geschehen.

²²⁶Pfister (1997), S. 327.

²²⁷Vgl. Pavis, Patrice: Dictionnaire du théâtre. Paris, 1996, S. 2ff zum Aktandenmodell und S. 118f zum dramatischen Raum als »spatialisation de la structure dramatique«.

²²⁸Szuszkina, Marc: L'espace tragique dans le théâtre de Racine. Paris, 2005, S. 38. Vgl. zum geometrischen-euklidischen Raum Günzel, Stefan (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main, 2009.

²²⁹Vgl. Pavis (1996), S. 121.

²³⁰Zum gestischen Raum vgl. Pavis (1996), S. 121. Die Begrifflichkeit der Fiktivität verdankt sich Harweg (2001).

2.1 Physik, Phänomenologie (Dehn, Aristoteles, Merleau-Ponty, Ströker)

2.1.1 Physik

Wollen wir beschreiben, wie Poussin mit Farbe, Form und Komposition erzählt, stoßen wir auf den Setzungs- bzw. Präsentationscharakter szenischer Handlung, der physikalischem Raumverständnis fehlt. Kunst thematisiert Raum und Zeit als Darstellungsmodalitäten, und dies nicht nur als materiales Werden, sondern auch hinsichtlich des Modus der Darstellung. Dagegen dient Raum der Physik zur Berechnung von Bewegung und Geschwindigkeit im Verhältnis zu Masse und Energie materieller Dinge, ist koordinierendes Konzept relativ zu Stellung und Orientierung der Betrachtung.²³¹ Ort ist Ort des Körpers und Ort des Bezugssystems, in dem Körper lokalisiert werden.²³² In einer kinematisch orientierten Kunstwissenschaft kann Ortsbestimmung so als Jetztsetzung materieller Dinge zu intentionalen Bezugssystemen verstanden werden.

Die »Physik« des Aristoteles exemplifiziert Raum und Ort als zweifache intentionale Bezugssysteme. Der Topos als intentionales Bezugssystem bezieht sich weniger auf wegräumliche Dimensionen, sondern auf eine kontextabhängiger Sachverhaltsprädikationen.²³³ Ort und Raum sind Hinweise auf die Unterscheidbarkeit der Ereignisse.²³⁴ Für Bewegung veranschlagt Aristoteles sechs perspektivische Dimensionen: »Oben/Unten, Rechts/Links, Vorn/Hinten.«²³⁵ Doch der Topos als Grenze, d.h. in einer flächenhaften Sicht auf das dem Menschen Verschiedene, ergibt eine Gefäßvorstellung.²³⁶

²³¹Vgl. Grehn, Joachim: Metzler Physik. Stuttgart, 1988, S. XI. In der Kinematik dient Raum der Ortsbestimmung in Bewegungen. Zu Raum und Zeit als Bezugssystemen für Bewegung vgl. Grehn, Metzler-Physik (1988), S. 2: »Die physikalische Größe Weg s ist ein Vektor: Neben dem Größenwert muss auch die Richtung, in der die Ortsveränderung erfolgt, angegeben werden. Die physikalische Größe Zeit t ist ein Skalar: Sie ist eindeutig durch den größten Wert allein bestimmt.«

²³²Vgl. Fierz, M.: Isaac Newtons Lehre vom absoluten Raum. -in: Studium Generale. Jg. 10, Heft 8, 1957. S. 464-470, hier Fierz (1957), S. 464f. »Man wählt [...] das Bezugssystem, von dem aus sich die betrachtete Bewegung am einfachsten beschreiben lässt. [...] Bezieht man das Bezugssystem auf den Experimentierraum, spricht man auch vom Laborsystem.« Grehn, Metzler-Physik (1988), S. 4.

²³³Zum Raum als Möglichkeit des Bezuges körperlicher Gegenstände aufeinander, Struktur diskontinuierlicher Vielheit von Sachverhalten der Welt, vgl. Zekl, Hans Günter: Topos. Die aristotelische Lehre vom Raum. Hamburg, 1990, S. 172f. Zur »Physik« des Aristoteles vgl. Zekl (1990), S. 138. Ort als flächige Grenze zwischen Körpern stelle eine Funktion des Körpers dar; Ort und Raum bestehen damit nicht unabhängig von diskontinuierlichen Sachverhalten der Welt, sondern als deren relationierenden Eigenschaften. S. 172f, vgl. auch Höffe, Otfried (Hrg.): Aristoteles-Lexikon. Stuttgart, 2005, S. 605.

²³⁴Die »notwendige Abstraktionsentfernung [...] von den physischen Körpern« fehlt: Raum und Ort bleiben »unfähig, ihnen von außen ein Maß ihrer Bewegung zu liefern.« Zekl (1990), S. 192.

²³⁵Zekl (1990), S. 207; vgl. auch Dehn (1975), S. 213f.

²³⁶»Wenn wir ein Gefäß betrachten, so kann alles Mögliche darin sein, [...] also muß es etwas geben, was von diesem allem verschieden ist [...] Das ist der Raum (topos) oder der Platz«, als Invariante. Dehn, Max: Raum, Zeit, Zahl bei Aristoteles vom mathematischen Standpunkt aus. -in: Seeck, Gustav Adolf (Hrg.): Die Naturphilosophie des Aristoteles. Darmstadt, 1975. S. 199-218, S. 212, in Bezug auf Zekl, Hans Günter (Hrg.): Aristoteles' »Physik«: Vorlesungen über Natur. Übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen herausgegeben von Hans Günter Zekl. Hamburg, 1987, hier Aristoteles, Physik (1987), 208b 1ff. Dehn merkt den Zusammenhang zur Zeit an: »Die Benutzung der fortschreitenden Zeit bei Untersuchungen von Dingen, die mit der Zeit gar nichts zu tun haben, ist in der Mathematik oft grundlegend [...] Man braucht häufig ganz abstrakte Reihenfolgen [...] die man willkürlich auf die Zeit, auf ein »vorher« und »nachher« bezieht.« Dehn (1975), S. 202f. Dehn geht vom »zwischen« aus, das im Raumzusammenhang als Vorher des Endes zu verstehen ist. Vgl. Aristoteles, Physik (1987), V, 226b, 18ff. Dabei werden für die Definition der Stetigkeit bei Aristoteles zu durchlaufende Intervalle vorausgesetzt. Vgl. zum »Kontinuum« Dehn (1975), S. 208, zu Aristoteles, Physik (1987), 227a 11. Linienmaße stellen für Aristoteles ein Kontinuum dar, das wieder in Teilstücke zerfallen kann. Vgl. Dehn (1975), S. 208, mit Bezug auf Aristoteles, Physik (1987), 231b 16 und 232a 23.

2.1.2 Phänomenologie

Die Phänomenologie strebe »eine Analyse des gelebten Raumes« und seiner »Tiefendimension« an, so Götz.²³⁷ Götz greift die Aristotelische Formulierung auf und vergrößert sie zum »Worin eines ihm möglichen Daseins«. ²³⁸ »Darinnensein« könne »nur aufgrund der Erfahrung des eigenen Daseins im Raum überhaupt erfaßt werden«, in dem Tiefe »Gegenüberentfernung« zu uns sei.²³⁹ So unterlegt er der Raumerfahrung die Basisrelation bewusstseinsgegenständlicher Phänomene. Gegenstand-Sein (von »gegenüber-stehen«) für das Bewusst-Sein (von »sich einer Sache bewusst sein«) wird »Gegenübersein im Raumdasein«. ²⁴⁰ Götz geht es um den Leib im Zentrum seiner Lebenswelt. Der »erlebte Raum« unterscheidet sich vom »objektiven Raum dadurch, daß jede Bezugnahme auf seine Umwelt tiefenhaft ist.« ²⁴¹ Wir halten fest, dass mit der Darstellung von Leiblichkeit in der Kunst verschiedene Dargebotenheiten des Räumlich-Tiefen für verschiedene Ich bestehen, die Reformulierung suchen. Dabei aber wird die existentielle Dimension, wie Götz sie intuierte, suspendiert. Aus dem Leibzentrum können raumstrukturelle Sachverhalte formuliert werden.²⁴² Vollzieht sich die Konstitution des Raumes durch Leiblichkeit des Leibsubjektes, kann Raum als das »universale Vermögen [...] [der] Verknüpfung« der Dinge verstanden werden.²⁴³ Das Leibsubjekt kann für Merleau-Ponty unreflektiert in der Beziehung zu den Dingen aufgehen oder diese reflektieren, beidenfalls mit Leiblichkeit als Kommunikationsbeziehung des Leibes zur Welt.²⁴⁴ So werden im Fiktionskontinuum der Narration figurale Orte gesetzt. Die Versetzung des Rezipienten in figürliche Möglichkeiten lässt neue Kommunikationsbeziehungen fiktiver Leibsubjekte zu ihrer Welt erfahren. Fiktion suspendiert eigene Leiblichkeit und gebiert neue. Ist Tiefe »Möglichkeit eines engagierten« Subjektes im »Sein-in-Situation«, auf ein »Vis-à-vis« von Subjekt und Welt« gründend,²⁴⁵ so gilt das insbesondere für den Kunstrezipienten, der im Fiktionskontinuum engagiert ist, in verschiedenen leiblichen Räumen, z.B. taktilen, visuellen, aber auch geschlechtlichen oder mystischen Räume, im Lebensraum, im Verfügungs- und Erreichbarkeitsraum.²⁴⁶

Der »Ichleib« wurde 1907 von Edmund Husserl in der Vorlesung »Ding und Raum« thematisiert.²⁴⁷ Raum konstituierte sich für Husserl aus der Bezugsetzung Leib-Gegenstand (Dehnung) und durch Leiborientierung in unterschiedlichen Richtungen (Wendung).²⁴⁸ Auch Strökers phänomenologischer Analyse ergeben sich Räume, deren Charakter außer durch Gegenüberentfernung, Orientierung und Wendung (Merleau-Ponty, Husserl) noch weiter differenziert wird.²⁴⁹

²³⁷Raum »wird von uns ›gelebt‹, ehe wir ein anschaulich gegenständliches Bewußtsein [...] von ihm haben.« Götz, Walter: Dasein und Raum. Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raumerlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein. Tübingen, 1970, S. 162f.

²³⁸Götz (1970)), S. 162f.

²³⁹Götz (1970)), S. 166.

²⁴⁰Die »Qualität der Tiefe [sei] wesensmäßig verbunden mit unserem Dasein im Raume.« Götz (1970)), S. 170.

²⁴¹Götz (1970)), S. 187. »Das Räumliche ist gar nichts außer dieser Dargebotenheit für ein Ich und das Ich ist nichts außer dieser Weltoffenheit.« S. 190. Vom logischen Standpunkt her wird hier ein Prädikat zur Entität, die Eigenschaft »ist dargeboten« zur »Dargebotenheit«.

²⁴²Zur Leiblichkeit vgl. Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Frankfurt am Main, 1945/1966, S. 274f.

²⁴³Merleau-Ponty (1945/1966), S. 284.

²⁴⁴Merleau-Ponty (1945/1966), S. 291ff., von Geburt an.

²⁴⁵Merleau-Ponty (1945/1966), S. 311.

²⁴⁶Vgl. Merleau-Ponty (1945/1967), S. 348ff.

²⁴⁷ Husserl, Edmund: Ding und Raum. Vorlesungen 1907. -in: Husserliana. XVI. Den Haag, 1973, hier Husserl (1907/1973), S. 80.

²⁴⁸Vgl. Husserl (1907/1973), S. 243ff zu »Dehnung« und »Wendung«.

²⁴⁹Vgl. Ströker, Elisabeth: Philosophische Untersuchungen zum Raum. Frankfurt am Main, 1977, hier Ströker (1965/1977), S. 4ff.

ist gelebter Raum Gesamtheit der Sachverhalte, zu denen der Leib sich verhält,²⁵⁰ existiert der Leib in Seinsweisen: als gestimmter Leib, als handelnder Leib und als Einheit der Sinne, als Zentrum der Wahrnehmung der Welt. Jeder Seinsweise soll eine spezifische Raumstruktur entsprechen: der »gestimmte Raum«, der »Aktionsraum« und der »Anschauungsraum«.²⁵¹ Der gestimmte Raum weist einen »Ausdrucksgehalt« auf, auch ohne »Form und Größe«, »Zentriertheit, Orientiertheit, Endlichkeit«.²⁵² »Der qualitative Gehalt des gestimmten Raumes« liegt in Farbe, Form- und Klangerlebnissen, Atmosphäre, in »mitmenschliche[m] Ausdruckserleben«²⁵³ ohne »fixierbare Stelle« des Erlebnissubjektes.²⁵⁴ Der tätige Leib fügt sich zielorientiert in den »Aktionsraum«²⁵⁵ als Sphäre des Tuns, Verfahrens und Verfügens an Plätzen.²⁵⁶ Das Zuhandene hat einen Platz im Handlungsentwurf.²⁵⁷ Platz und Ort stehen für die Stellung im Plan, in Funktionszusammenhängen als Betätigungsfeldern, z.B. »an der Arbeitsstelle«,²⁵⁸ an einer Skulptur oder auf der nassen Leinwand.²⁵⁹ Im Aktionsraum seien Richtungsgegensätze, Richtung und Bewegung »nur aus der Dynamik des Leibsubjektes gegenüber dem Zuhandenen zu verstehen«.²⁶⁰ Ströker setzt Entfernung im Aktionsraum den chronotopologischen Bezüge des Handelns gleich.²⁶¹ Es ist zu prüfen, ob Dramen- und Bildfiguren in Emanzipation von der Schauplatzkonstitution durch den Beschauer in Aktions- und Anschauungsräumen eigener Situativität agieren können. Die Rezipienteneinbindung durch Rekonstruktion figürlicher Situativitäten mittels bildkünstlerischer oder literarischer Aktions- und Anschauungsräume stellte eine wichtige Leistung von Narrativität dar: »Fiktivierung«. Im Aktionsraum bedient sich das Leibsubjekt des Be-Handeltes, um einen Handlungsentwurf zu realisieren.²⁶² Im Anschauungsraum aber sei Anschauung im als Wahrnehmung sinnlicher und kategorialer Eigenschaften des Wahrgenommenen, in einer »thetisch bewusste[n] Präsentation des Wahrnehmungsobjektes«, am Werk.²⁶³ Sobald es sich wahrgenommener Eigenschaften und der »aktuell nicht wahrgenommenen ›verdeckten‹ Mitgegebenheiten« bewusst werde, positioniere das Subjekt sich in Anschauungsrelation.²⁶⁴ So gilt der Anschauungsraum als »Raum der sinnlich-leibhaftig gegebenen, aber kategorial mitbestimmten Dinge und Dingverhältnisse, näherhin der perspektivische und horizonthaft begrenzte Raum, der bezogen ist auf das anschauende Leibsubjekt im Zentrum.«²⁶⁵ Ist »Aktionsraum« Sphäre unreflektierten Tuns und Sichverhaltens, so ist »Anschauungsraum« Sphäre des von Handeln und Sichverhalten befrei-

²⁵⁰Ströker (1965/1977), S. 17ff.

²⁵¹Vgl. Ströker (1965/1977), S. 19ff. Besser beschrieben werden diese Räume mit substantivierten Verbformen wie z.B. »Räumen«, oder durch Substantive mit Prozess- / Produktäquivokation: »Stimmung«, »Handeln«, »Bewusstsein«, denn diese beinhalten leibliches Verhalten.

²⁵²Vgl. Ströker (1965/1977), S. 26ff

²⁵³Ströker (1965/1977), S. 30f.

²⁵⁴Vgl. Ströker (1965/1977), S. 32f. Nähe sei »Gegenwärtigsein«; S. 34. Gestimmter Raum fordere Bewegungsformen als »Erfüllung oder Ablehnung« seines Anspruchs, S. 37.

²⁵⁵Vgl. Ströker (1965/1977), S. 54ff.

²⁵⁶Auf dieses kann der Leib sich beziehen. Vgl. Ströker (1965/1977), S. 58f.

²⁵⁷Ströker (1965/1977), S. 59.

²⁵⁸Vgl. Ströker (1965/1977), S. 61.

²⁵⁹Vgl. dagegen den »Handlungsraum«, der von klassischen raumdimensionalen »Erreichbarkeitsmaßen« bestimmt ist. Vgl. Ennenbach, Wilfrid: Über das Rechts und Links im Bilde. -in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 41.1/1996. S. 5-58. S. 25. Dieser ist nicht »Aktionsraum«. »Umgang« heißt für Ströker manipulatives »Umgehen mit Dingen« in einem handlungsmäßigen »Spielraum«. Der Spielraum ist aus der Perspektive des Erlebnissubjektes gesehen, das mit dem Zuhandenen umgehen kann. Vgl. Ströker (1965/1977), S. 63f.

²⁶⁰Ströker (1965/1977), S. 103.

²⁶¹Vgl. Ströker (1965/1977), S. 85.

²⁶²Vgl. Ströker (1965/1977), S. 83ff.

²⁶³Ströker (1965/1977), S. 94.

²⁶⁴Vgl. Ströker (1965/1977), S. 95.

²⁶⁵Ströker (1965/1977), S. 95.

ten sinnlich-kategorialen Wahrnehmens des Gegebenseins in Phänomenen, die ausfallen können als Sinnes- oder Bewusstseinsphänomene, als auditive, visuelle, olfaktorische, taktile, haptische, thermostatische Sinneseindrücke mit ihrer Dingkonstitution, wie als Überlegung im logischen Denken.²⁶⁶

Ist für Merleau-Ponty Leib, Bewusstsein, Handeln, Gestimmtsein, alles am Leibsobjekt Verhalten und Austausch zur Welt, entfallen Unterscheidungen von Seinsstrukturen - und Strökers Nuancierungen, die wir uns jedoch heuristisch zum Vorbild im Sprechen über »Raum« in der Kunst nehmen möchten,²⁶⁷ weil sich mit diesen Nuancierungen Versetzungen des fiktivierten Rezipienten in die Stellung der Figuren zur Welt des Fiktiven beschreiben lassen.

2.2 Literaturwissenschaft

In Narrationen, insbesondere im Theater, erfolgen Funktionalisierungen spielbeteiligter Figuren, mit Sprache und Bewegung.²⁶⁸ Teichert sieht die »Erfahrung der öffentlichen Aufführung als einer gemeinsamen Teilhabe von Zuschauern und Schauspielern an einer ›Erscheinung von Sinn‹.«²⁶⁹ Wie gestaltet sich dieser Prozess der Erscheinung bzw. des Erscheinens von Sinn?

²⁶⁶ »Der Anschauungsraum ist mit phänomenalen Punkten lückenlos gefüllt.« Ströker (1965/1977), S. 98. Sei in einer prädikatenlogischen Abstraktion »Anschauungsraum« mehrstellige Prädikation von Gegenständen unter Einbezug eines Leibsobjektes, steht ein Gegenstand b in angeschauter Beziehung R zu einem anderen c. Beide stehen in anschauernder Beziehung S zu einem Subjekt s. Formalisiert $S(s,R(b,c))$; »s schaut die Relation zwischen b und c.« Grund für die Relationierung S durch ein Subjekt s ist dessen Interesse an Relationierungen: Anschauungsraum entsteht als verhaltensgenerierte Seinsstruktur des Leibes, vgl. S. 19, aus Interesse an Welt. Vgl. die Fiktivierungsleistung der Narrativität und Aristoteles zum natürlichen Interesse des Menschen, zu ergründen, »was ein jedes sei«. Aristoteles, Poetik (1982), 4, 1448b, S.13. - Dies ist im Aktionsraum nicht der Fall. Hier ist sich das Leibsobjekt s in Relation zum Zuhandenen z, ohne dass dessen Relationierungen zu einem anderen Gegenstand a ins Auge gefasst würden: $R(s,z)$. - Im gestimmten Raum ist das Leibsobjekt s folglich nicht mehrstellig prädiziert P, sondern einfach, $P(s)$. Darin besteht die »Seinsweise« des Leibes in der Bezogenheit auf Umwelt. Vgl. Ströker (1965/1977), S. 19f. Es wird bei Ströker allerdings nicht deutlich, ob die Prädikation dieser Seinsweise mit »Welt« gleichgesetzt wird, denn sonst hieße es zum »gestimmten Raum« vollständig: »Subjekt a ist ›so und so gestimmt‹ prädiziert und diese Prädikation P steht zur Welt w in diesem oder jenem Verhältnis V: $V(P(a),w)$.« Das aber entspräche bereits der strukturellen Konstitution des Aktionsraumes, in der »Welt« in Stimmung aktional zuhanden und zu »be-handeln« wäre, weil Rede vom »Subjekt« ist und von »Welt. Gestimmtsein wäre damit aktionales Haben zuhandener Stimmung. Dass zur Formulierung des Stimmungs- und des Aktionsraumes eine Anschauung der Haltungen des Leibsobjektes zur Welt vorliegt, ist sprachlich problematisch, beruhend auf der Feststellung eines Äußerungsobjektes, das Prädikationen formuliert. »Gestimmtsein« muss beurteilt werden. Ströker kann dies nicht ohne Aussagesubjekt definieren. Ein Aussagesubjekt a schaut an S ein P-gestimmtes Leibsobjekt s in seinem Verhältnis zur Welt: $S(a,V(P(s),w))$. Erst damit kann sie anschauungsräumlich schreiben, der Aktionsraum verfüge über eine Gliederung »nach Plätzen und Gegenden«. S. 58. Diese Trennung macht nur dann Sinn, wenn es sich um sprachlich nuancierte Verhaltensweisen des aussagenden Leibes zu seiner Umwelt handelt. So wird aber auch Welt als unabhängig vom Leib vorausgesetzt. Die Phänomenologie rückt dem Ziel, Welt und Raum zu qualifizieren, vgl. S. 13, nur insofern näher, als dass sie eine Bestimmung des Raums durch leibliches Verhalten zum Raum ersetzt. Vgl. S. 18. Wie aber sind gestimmter Raum und Aktionsraum notwendig an der Konstitution des Anschauungsraumes beteiligt? Die prädikatenlogische Formulierung zeigt: ohne einstellige Prädikation gestimmten Raumes und ohne zweistellige Relationen des Aktionsraumes kämen komplexe mehrstellige Relationierung des Anschauungsraumes nicht zu Stande.

²⁶⁷ Zur Übertragung der Strökers auf bildende Kunst vgl. der von unserer Interpretation abweichende Schmitt, Bertold: Giovanni Lorenzo Bernini. Figur und Raum. St. Ingbert, 1997, S. 167ff und S. 217ff; Schmitt sieht Aktionsraum und Anschauungsraum als Modi des euklidischen Raumes und bezieht das auf die Relation Betrachter - Skulptur.

²⁶⁸ Teichert, Dieter: Medienphilosophie des Theaters. -in: Sandbothe, Mike; Nagl, Ludwig (Hrg.): Systematische Medienphilosophie. Berlin, 2005. S. 199-218, hier Teichert (2005), S. 202.

²⁶⁹ Teichert (2005), S. 208.

2.2.1 Deiktika und Perspektivika (Harweg, Sennholz, Aristoteles)

Ausgangspunkt ist Deixis²⁷⁰ mit ihrer »gerichteten Relationen zwischen einem Ausgangs- und einem Zielpunkt«. ²⁷¹ Deren Origo ist zugleich Verankerungspunkt der Deixisrelation in der Äußerungssituation, ²⁷² da Deixis ein Phänomen der Kommunikation über einen Ort, über eine Zeit, über eine Person sei. ²⁷³ Im Bewusstsein des »ich-jetzt-hier«, ²⁷⁴ trifft sich Deixis mit »unserem Dasein im Raume«, ²⁷⁵ in der Zeit, in der eigenen Person. Im deiktischen Akt erfolgt eine Zuordnung von Origo und Deixisobjekt zur Äußerungszeit, zum Äußerungsort und zum Äußerungsträger bzw. zur Sachverhaltszeit, zum Sachverhaltsort und zum Sachverhaltsträger. ²⁷⁶ Solche Gegenüber-Stellung (Götz) in sprachlich-kommunikativer Dissoziation von Sachverhalts- und Äußerungssituation (Sennholz) wird von uns aufgefasst als genuin reale, nichtfiktive betrachteroriginäre Lokal-, Temporal- bzw. Personaldeixis. Der Sachverhalt wird nicht ausgesagt. Es wird nur »richtungsmäßige Spezifizierung« gegeben. ²⁷⁷ Und auch ein Kommunizieren mit einer Bühnenswelt findet nicht statt. ²⁷⁸ Damit ist Deixis eine niederschwellige richtungszeitige aktionsräumliche (Ströker) Bezugnahme auf einen Sachverhalt, der erst im weiteren Sprechen über ihn bezeichnet wird. Betonte Aristoteles das Interesse des Menschen, »was ein jedes sei«, wobei grausige Sachverhalte dadurch entschärft würden, das Abbildungen ins Zeigefeld gerückt würden, somit analogische Deixis am Abbild erfolge, ²⁷⁹ so löst in der Strökerschen Sprache die Veranschaulichung das Leibsubjekt vom Zuhandensein des Grausigen, indem sie das Leibsubjekt an einen anderen Platz im Handeln stellt. Hierin treffen sich Poetik und Malerei. ²⁸⁰ Aristoteles schrieb, Malerei und Dichtkunst hätten einen - nicht den einzigen - gemeinsamen Grund: Nachahmung als abbildende Darstellung. ²⁸¹ Die Setzung dieser Nachahmung ist deiktisch. Deixis bietet die Möglichkeit, die Sphäre des Handelns zu verlassen und in die der Anschauung hinüberzuleiten. Dichtung und bildende Kunst treffen sich in diesem Verweisen. ²⁸²

Deixis führt den Äußerungsträger bzw. -adressaten von einer fiktionsextrinsischen zu einer fiktionintrinsischen Perspektivenorigo. ²⁸³ Er übernimmt die Rolle des Betrachters, Zuschauers,

²⁷⁰ Vgl. Pavis (1996), S. 84f zur »Deixis«, inkl. Zeigegeste. Vgl. zur Geste auch Pavis (1996), S. 150ff. Vgl. Sennholz, Klaus: Grundzüge der Deixis. Bochum, 1985, S. 1. Vgl. Wenzel, Horst: Deixis und Initialisierung. Zeighände in alten und neuen Medien. -in: Gfereis, Heike; Lepper, Marcel (Hrg.): Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger. Göttingen, 2007. S. 110-143.

²⁷¹ Sennholz (1985), S. 3.

²⁷² Vgl. Sennholz (1985), S. 3.

²⁷³ Vgl. Sennholz (1985), S. 4.

²⁷⁴ Sennholz (1985), S. 13.

²⁷⁵ Götz (1970), S. 170. Und: »Wir können unser eigenes Im-Raume-sein nicht von außen betrachten, weil das »Hier« in der Außenbetrachtung zu einem »Dort« wird und uns so in seinem eigentlichen Wesen entgleitet.« Götz (1970), S. 167.

²⁷⁶ Vgl. Sennholz (1985), S. 72ff.

²⁷⁷ Sennholz (1985), S. 26ff.

²⁷⁸ Vgl. Sennholz (1985), S. 29.

²⁷⁹ Aristoteles, Poetik (1982), 4, 1448a, S. 11f, sowie Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. München, 2008, S. 17ff zum »Staunen«, als »Innewerden des Nichtwissens«, S. 19.

²⁸⁰ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 2, 1448a, S. 7f, zur Abbildung von Personen.

²⁸¹ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 4, 1448b, S. 11f zu Farbe und Ausführung als Distinktionen der Malerei, vgl. dazu Fuhrmann in Aristoteles, Poetik (1982), S. 106, Anm. 1 zur Allgemeinheit des Nachahmungsargumentes.

²⁸² »Die Bedeutung der Deixis besteht [...] im Akt des Hinsehens [...]; die Leistung [...] im Akt des Zeigens beim intra-organismischen Orientierungsprozess in der elementaren Kommunikationssituation«, Wenz, Karin: Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. Tübingen, 1997, S. 42.

²⁸³ »Chaque locuteur [...] organise à partir de lui son espace et son temps, entre plus ou moins en communication avec les autres«, schreibt Pavis, und »cette activité [...] est considérée, depuis Aristote, comme fondamentale pour l'acte théâtral«. Pavis (1996), S. 84. Harweg unterscheidet primäre Raumdeiktika, »hier«, »dort«, von sekundären Raumdeiktika, »unten«, »vorne«, »links«, »über«, »vor«, »links von«. Man kann dies auf Sprecher beziehen, als Ausdruck deiktischer Systeme, oder aber auf Koordinaten des Denotates, die zum Zeitpunkt der Äußerung identifiziert wurden, als Ausdruck intrinsischer Systeme. Diese unterschiedlichen Perspektiven sind keine Oppositionen, sondern sprachliche Nuancierung. Harweg, Roland: Studien zur Deixis. Bochum, 1990, S. 214 und S. 218ff. Allerdings weicht Harweg damit von der theaterwissenschaftlichen Definition der »Perspektive« ab, die sich auf Visualität und persönliche Geschehenseinschätzung

Rezipienten. Diese Rollenzuweisung erfolgt zwar schon in der Deixis als erster Bezugnahme auf einen Sachverhalt, wird jedoch spezifiziert durch »sekundäre Raumdeiktika«, »Perspektivika«,²⁸⁴ die Sachverhaltszeit, Sachverhaltsort und Sachverhaltsträger zu anderen Bezugssystemen als der Rezipientenorigo relationieren. Finden Adverbien und Präpositionen²⁸⁵ ihre Origo in einem zum Schauplatz gesetzten Aussagesubjekt, das anschauungsräumliche Relationen perspektiviert,²⁸⁶ macht sich Fiktivierung eine immer komplexere Relationierung von Sachverhalten zu Nutzen, in Komplexierung der Strukturrelationen zwischen Leib- bzw. Aussageobjekt und Welt.²⁸⁷

Perspektivierung positioniert Sachverhalte relativ zu einer im Verweis formulierten fiktionsintrinsic, aber schauplatzextrinsic Beschauerorigo. Der an den Schauplatz herantretende Beschauer übernimmt die Äußerungsträgerrolle im Beschreiben des Werkes. Doch können auch im Schauplatz positionierte Äußerungsträger als fiktions- und schauplatzintrinsic Perspektivenorigines dienen, wodurch der Grad der Konkretisierung ansteigt.²⁸⁸ In den beiden Fiktivierungsgraden der Schauplatzextrinsic und -intrinsic gestaltet sich dabei die »Dyade«²⁸⁹ der Kommunikation Schauplatz-Beschauer bidirektional, der Beschauer zeigt auf den Schauplatz, lokalisiert, temporalisiert, personalisiert perspektivisch Sachverhalte im Schauplatz bzw. Geschehen, und der Schauplatz öffnet sich, perspektiviert dem Beschauer Sachverhalte in Lokalisierung, Temporalisierung, Personalisierung.²⁹⁰

Unsere These ist, dass Gebärden als gestaltete Anschauungsprozesse vor und am Werk schauplatzextrinsic und -intrinsic Perspektivierungen leiten.²⁹¹ Mit Bockemühl sehen wir den Beschauer als Mitspieler, der die Wirklichkeit bildlicher Bewegung erfährt.²⁹² Hierin liegt eine Möglichkeit der Übertragung der literatur- bzw. theaterwissenschaftlichen Perspektivierung auf bildende Kunst, auch hinsichtlich der Unterscheidung von Fiktivierungsgraden. Die Aussage »vor Aeneas liegen die von Venus bereitgestellten Waffen« zu Poussins zweiter Fassung von »Venus zeigt Aeneas die Waffen« (Abb. 14)²⁹³ perspektiviert den Sachverhalt der Waffen ausgehend von der Figurorigo des Aeneas, in deren schauplatzintrinsic Situierung der Beschauer sich versetzt. Hinsichtlich der schauplatzextrinsic Beschauerorigo liegen die Waffen nicht vor Aeneas, sondern verschoben in Richtung des rechten Bildrandes. Aus dieser Diskrepanz von »vor Aeneas« und »entfernt von Aeneas« ergibt sich eine Retardierung, die von figürlichem Handeln, nämlich von Venus' Zeigen und von Aeneas' Begutachten, ausgefüllt wird. Die Beschauerfigur

bezieht, vgl. Pavis (1996), S. 252f. »Fokalisierung« bezeichnet demgegenüber die epischierende Technik eines Autors, der bei einer Handlung oder einem Standpunkt verweilt, um dessen Bedeutung hervorzuheben, stellt also eine Metaperspektive dar. S. 142. Die Rolle des Äußerungsträgers ist also zu klären. Harweg (1990), S. 223f, Harweg (1990), S. 226; vgl. auch Gander, Hans-Helmut (Hrsg.): Husserl-Lexikon. Darmstadt, 2010 zu »Leib«. »Ich«, »du« sind »Rollenzuweisungen«. Harweg (1990), S. 228, Anm. 13.

²⁸⁴Vgl. Harweg (1990), S. 231.

²⁸⁵»Nach unserer äußerungs- statt äußerungsträgerzentrierten Neudefinition der Deixis [...] ist [...] auch die äußerungspositionenabhängige Verwendung der Ausdrücke vom Typus vor, hinter, rechts und links Ausdruck einer nichtdeiktisch-intrinsic Perspektive.« Harweg (1990), S. 230.

²⁸⁶Zeigen im Raum als »Öffnung des Bildes für die Teilhabe des Beobachters«, Wenzel (2007), S. 119.

²⁸⁷Wir schreiben zu Ströker, dass Gestimmtsein aktionales Haben zuhandener Stimmung sei: »Subjekt a ist ›so und so gestimmt‹ prädiiziert und diese Prädikation P steht zur Welt w in diesem oder jenem Verhältnis V: V(P(a),w): Anschauungsraum.

²⁸⁸Roselt schreibt: »Wenn man [...] die Bewegungen [...] auf der Bühne betrachtet, ist der Gegenstand der Wahrnehmung nicht der Körper, der die Bewegung ausführt, sondern die Bewegung in ihrem Verlauf selbst, wie sie von einem Zuschauer wahrgenommen wird.« Roselt (2008), S. 45.

²⁸⁹Wenzel (2007), S. 114.

²⁹⁰Vgl. Wenzel (2007), S. 114f.

²⁹¹Vgl. Bockemühl (1987), S. 103.

²⁹²»Die Aktualität, das ›Leben‹ der Bewegung ist, was der Anschauende vollzieht.« Bockemühl (1987), S. 102.

²⁹³Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Venus zeigt Aeneas die Waffen. Rouen, Musée des Beaux-Arts. Öl auf Leinwand. 105 x 142 cm. 1639. Thuillier (1994), S. 256, Nr. 138.

kann die Dinge im Bild vom eigenen, aber auch vom fremdfigürlichen anschauungs- und aktionsräumlichen Standpunkt aus perspektivieren. Vergleichen wir die literarische Vorlage. In der »Aeneis« Vergils, Buch VIII, Verse 597-616,²⁹⁴ werden zeiträumliche Perspektivika mit schauplatzextrinsischer Perspektivenorigo gebraucht: »Langhin«, Aeneis VIII, 597, »Unfern«, Aeneis VIII, 603, »Hierhin«, Aeneis VIII, 606, »aus Ätherwolken«, Aeneis VIII, 608 »entgegen«, Aeneis VIII, 611. Dann aber erfolgt die schauplatzintrinsische Perspektivierung der Venus, die von Poussin in einer Zeigegeste aufgenommen wird: »da«, Aeneis VIII, 612ff: »Schau, da sind die verheißen Geschenke, die kunstvoll mein Gatte \ Fertigte, daß du nun bald nicht zögerst, die stolzen Laurenten \ Und den feurigen Turnus in Kampf und Streit zu bestehen.«²⁹⁵ Hinzu kommt das Wort »bald«, Aeneis VIII, 613, aus Perspektive der Venus und des Aeneas zugleich, als figuroriginäre Perspektivierung der Zeit. Venus und Aeneas nehmen in einer gemeinsamen Sicht Zukunft in Angriff. Die geringe Perspektivierung aus Sicht des Aeneas erzeugt in dieser Episode eine passive Haltung, ihm wird etwas gezeigt. Sodann die explizite, aktive Perspektivierung der Venus auf die Waffen sowie die Perspektivenzusammenlegung von Venus und Aeneas in »bald«. Dieses »bald« des Kampfes - diesen zeigen die Waffen - wird von Poussin durch Zeigen und Schauen in der Entfernung der Waffen nach dem rechten Bildrand hin verzögert. Poussin nutzt den Körper der Venus als »energetische Größe« des Performativen.²⁹⁶

Schon Aristoteles' »Poetik« thematisiert Perspektivierungen. Er favorisiert die Figurenrede gegenüber der Inszenierung. Handlung wird von schauplatzintrinsischen Origines her entwickelt.²⁹⁷ Inszenierung als außersprachliche Geschehnisvisualisierung vom schauplatzextrinsischen Beschauerstandpunkt her ist für Aristoteles Nachahmung ohne die Kunstmittel der Sprache.²⁹⁸ Aber auch die Kohärenz figuraler Rede und Handlung macht Dramaturgie aus.²⁹⁹ Eine Figur auf der Bühne zu sehen und zu hören, heißt, einen Zusammenhang zwischen Sagen und Handeln zu beurteilen hinsichtlich deren Einheitlichkeit.³⁰⁰ Perspektivierungen sind auf das Handeln von Figuren bezogen, aber auch auf den Beschauer, dem sich die Handlungen mehr oder minder plausibel offenbaren, und auch auf die Rolle der Schauspieler, die als Figuren Raum und Zeit sprachlich, gestisch, körperlich durchmessen.

Zu akzentuieren sind also außer einer fiktionsextrinsischen und deiktischen Bezugnahme auf ein Werk zweitens die fiktionintrinsische, schauplatzextrinsische und beschaueroriginäre Perspektivierung und drittens die fiktionintrinsische, schauplatzintrinsische und figuroriginäre Perspektivierung fiktiven Raumes. Dass das Zweite »nichtgenuin fiktiv«, das Dritte »genuin fiktiv« aufzufassen sei, heißt, dass innerhalb der Fiktion alle Figuren außer der des Beschauers dem Chronotopos der Fiktion entstammen.³⁰¹ Der Fortgang vom ersten zum zweiten zum dritten Aspekt stellt Harweg zufolge einen Übergang von einem nichtfiktiven in einen fiktiven und dann

²⁹⁴Der Einfachheit des Beispiels halber in deutscher Übertragung: Binder, Edith; Binder, Gerhard (Hrg.): P. Vergilius Maro: Aeneis. 7. und 8. Buch. Stuttgart, 2001. Hier Vergil, Aeneis (2001), VIII, Verse 597-616.

²⁹⁵Vergil, Aeneis (2001), VIII, 612-614, Hervorhebung durch den Verfasser.

²⁹⁶Boehm, Gottfried: Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes. -in: Gfreis, Heike; Lepper, Marcel (Hrg.): Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger. Göttingen, 2007. S. 144-155, hier Boehm (2007), S. 147.

²⁹⁷Aristoteles, Poetik (1982), 14, 1453b., S. 41f. Sodann: 17, 1455a, S. 53f. Vgl. auch Roselt (2008), S. 112.

²⁹⁸Die Erkenntnis künstlerischer Sprachgestalt ist Aristoteles wichtig, weshalb er eindringlich auf jene eingeht. Inszenierung läuft Gefahr, dass dem genuin realen, nichtfiktiven Betrachter vor dem Werk die Worte ausbleiben, vgl. auch Rosenthal (1998), S. 106.

²⁹⁹Zur »Dramaturgie« vgl. Pavis (1996), S. 105ff.

³⁰⁰Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 17, 1155a, S. 55. Szenische Ausarbeitung soll sich nicht verselbstständigen, sondern an der Handlungszusammenfügung bemessen. 17, 1455b, S. 55, wobei Szenen als zeitliche Gliederungseinheiten, Episoden, verstanden werden.

³⁰¹Harweg (2001), S. 118ff.

von einem fiktiven zu einem anderen fiktiven Schauplatz dar, z.B. zwischen Szenen. Es handelt sich um einen »Unterschied ähnlich dem zwischen dem Auf-die-Welt-Kommen und dem Sich-anschließend-in-derselben-Bewegen.«³⁰² Auch wenn Figuren sich auf »Details des jeweils sichtbaren fiktiven Handlungsschauplatzes« beziehen, wodurch sie als schauplatzintrinsische »Perspektiventräger fungieren«:³⁰³ schauplatzextrinsische und -intrinsische Perspektivierungen werden primär vom Beschauer bestimmt, der sich in Figuren versetzt. Personen oder Gegenstände »des fiktiven Handlungsschauplatzes« können doppelperspektiviert sein: schauplatzextrinsisch in der Überschau, schauplatzintrinsisch in der Versetzung.³⁰⁴ Im Drama sind »beide Alternativen [...] realisiert«.³⁰⁵

2.2.2 Schauplatzextrinsische Perspektivierungen

Literaturwissenschaftlich ist mit Perspektive auch die Organisation des dargestellten Raumes mit seinen extra- und interfiguralen Beziehungen gemeint.³⁰⁶ Der Beschreibungsnullpunkt impliziert Beschreibungsschemata und Perspektivenkonstanz.³⁰⁷ Die Einnahme schauplatzintrinsischer Perspektiven sei Wenz zufolge Übernahme spezifischer Sichtweisen auf Handlungsmöglichkeiten anderer. Dieser Versetzung mit eigenen aktionsräumlichen Möglichkeiten stehe als Unterschied Beschreibungskonstanz statt Nachvollzug gegenüber,³⁰⁸ eine schauplatzextrinsische Fiktivierung des Rezipienten. So stehen »lineare Relationen im Text für temporale, räumliche, kausale oder soziale Relationen in der beschriebenen Welt [...] Es lassen sich [...] unterscheiden: erstens temporale Sequenz, zweitens räumliche Beschreibung und drittens konzeptuelle Sequenz.«³⁰⁹ Während sich Temporalsequenzen durch Beibehaltung der Reihenfolge auszeichnen, den »ordo naturalis«, überführe Raumbeschreibung komplexe visuelle Eindrücke in lineare sprachliche Form.³¹⁰ Und auch konzeptuell »interpretieren wir [...] sowohl zeitlich als auch kausal und betrachten das Antezedens als Ursache des Postzedens.«³¹¹ Fiktivierende Versetzung in die figurale Chronotopologie eröffnet individualfürgürliche Kausalität.

Schauplatzextrinsische Perspektivierung aus Origo der Autorfigur beschreibt Uspenkij. Ihm gehe es darum, »Standpunkte zu bestimmen, von denen aus ein Wortkunstwerk die Erzählung (oder, in einem Werk der bildenden Kunst, die Darstellung) erfolgt.«³¹² Hinsichtlich der fixierten Betrachterposition,³¹³ werde »davon ausgegangen, daß sich die Struktur eines künstlerischen Textes hinreichend beschreiben lässt, wenn die unterschiedlichen Standpunkte, [...] von denen aus die Erzählung [...] erfolgt, [...] erforscht werden.«³¹⁴ Konstitutum einer Erzählung ist dabei die Bewertung und Beurteilung des Erzählten vor einem Sinn- und Erwartungshorizont seitens des nichtgenuin fiktiven Rezipienten bzw. Produzenten. Hierzu unterscheidet Pfister Autor und

³⁰²Harweg (2001), S. 328.

³⁰³Harweg (2001), S. 120.

³⁰⁴Vgl. Harweg (2001), S. 119f.

³⁰⁵Harweg (2001), S. 114f.

³⁰⁶Vgl. zur Perspektivenstruktur dramatischer Texte Pfister (1997), S. 90ff.

³⁰⁷Vgl. Wenz (1997) S. 53. Vgl. zu Kombination, Offenheit, Geschlossenheit Pfister (1997), S. 98ff.

³⁰⁸Vgl. Wenz (1997), S. 53f.

³⁰⁹Wenz (1997), S. 28f.

³¹⁰Zwar gehe damit Ikonizität verloren; durch das Vorgehen der Raumbeschreibung entstehe jedoch neuer, dynamischer Raum. Die Realisierung erzeuge eine imaginäre Blickwanderung. Wenz (1997), S. 29f.

³¹¹Wenz (1997), S. 31, Hervorhebung durch Wenz.

³¹²Uspenskij, Boris, Andreevic: Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Topologie der Kompositionsformen. Frankfurt am Main, 1975, S. 7.

³¹³Uspenkij (1975), S. 8.

³¹⁴Uspenkij (1975), S. 10f.

Rezipienten »in der Totalität ihrer jeweiligen Lebensvollzüge ohne literarische Spezifikation ihrer Rollen«,³¹⁵ vom »empirischen Autor in seiner literatursoziologischen Rolle als Werkproduzenten«, und vom »im Text implizierten ›idealen‹ Autor als Subjekt des Werkganzen« sowie vom »im Werk formulierten fiktiven Erzähler als vermittelnde Erzählfunktion«. ³¹⁶ Ist der Erzähler hingegen keine konkrete Figur, ist die Fiktion von verschiedenen Standpunkten aus einsehbar,³¹⁷ in alternierenden Figurenreden und figuralen Figurcharakterisierungen, v.a. im absolutistischen Drama der Zeit Poussins mit seiner geschlossenen Perspektivenstruktur, die eine »intendierte Rezeptionsperspektive« konstituiert.³¹⁸

Was wird nun weiterhin schauplatzextrinsisch bzw. rezipientenoriginär perspektiviert? Die Konstitution einer »intendierten Rezeptionsperspektive« erfolgt hinsichtlich des dramatischen und des theatralischen Raumes.³¹⁹ Hinsichtlich des theatralischen Raumes, also des Darstellungsraumes, lassen sich die Dramen- und Bühnenform der Zeit sowie die Plurimedialität der Inszenierung differenzieren.³²⁰ Im Unterschied zum dramatischen Raum wird mittels des Darstellungsraums Nebentext inszeniert,³²¹ als szenisch ausgestatteter Raum in Abhängigkeit zum Realitätsbezug des Dramas und zur Bühnenform, was der Kommunikation Richtungsbindung von Bühne zu Zuschauerraum gebe. Der Darstellungsraum sei außer als architektonische und farbform-gestimmte Kulisse auch Aktionsraum, der erst »durch das Spiel der Darsteller - ihre Bewegungen und Gebärden - Wirklichkeit wird«,³²² womit Hintze szenische Ausstattung und figurlichem Raumgriff bzw -schaffung im Darstellungsraum subsumiert. Stellungnahmen sind Positionierungen und Bewegungsdynamiken.³²³ Fiktionsbewusste achsiale Bezugsformen zwischen Bühne und Zuschauerraum können identifikativ wirken: »1. durch das Versetzen des Zuschauers in den Illusionsraum des szenischen Vorgangs [...], und 2. durch Übertragen der dramatischen Aktion auf die Realitätsebene des Zuschauers.«³²⁴

Hintze liefert mit der »Übertragung der dramatischen Aktion auf die Realitätsebene des Zuschauers« ein Beispiel dafür, wie die Dramenwissenschaft Fiktionsbrechungen versteht, als Übergänge vom fiktiven Raum in den vermeintlich realen Raum der nichtfiktiven Theaterbesucherin. Doch ist hier genauer zu differenzieren. Der Theaterbesucher ist bereits »der Totalität [seiner] [...] jeweiligen Lebensvollzüge« enthoben [...] - weil er sich eben im Theater befindet, merkt Pfister an.³²⁵ Der Theaterbesuch setzt die Übernahme nichtgenuin fiktiver Zuschauerrollen in Gang,³²⁶ und dies scheint uns angesichts unserer These der ersten deiktisch Bezugnahme auf theatrale Set-

³¹⁵Pfister (1997), S. 386, Anm. 14.

³¹⁶Pfister (1997), S. 20f; bezugnehmend auf Fieguth, R.: Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken. -in: Sprache im technischen Zeitalter. 43, 1973. S. 186-201.

³¹⁷Vgl. Uspenkij (1975), S. 72ff.

³¹⁸Vgl. Pfister (1997), S. 101.

³¹⁹Vgl. Hintze, Joachim: Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater. Marburg, 1969, S. 2ff. Zu »Bühne« und »Bühnenbild« vgl. Weimar, Klaus u.a. (Hrg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin, 1997-2003, I, S. 269ff.

³²⁰Vgl. Hintze (1969), S. 2.

³²¹Vgl. Hintze (1969), S. 5.

³²²Hintze (1969), S. 6.

³²³Vgl. Hintze (1961), S. 6f.

³²⁴Hintze (1969), S. 8.

³²⁵Pfister (1997), S. 386, Anm. 14. Vgl. Scolnicov, Hanna: Theatre space, theatrical space and the theatrical space without. -in: Redmond, James (Hrg.): The Theatrical Space. -in: Themes in Drama. Band 9. Cambridge, 1987. S. 11-26, S. 14f.

³²⁶Vgl. dagegen die Auffassung der Beschränkung auf den Aufeinanderbezug von getrennter Bühne und Zuschauerraum, mit nur sporadischer Selbstwahrnehmung des Zuschauers als zuschauendem Mitspieler, und dies höchstens in der Gegenwartskunst bei Brejzek, Thea; Müller von der Hagen, Gesa; Wallen, Lawrence: Szenografie. -in: Günzel, Stefan (Hrg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main, 2009. S. 370-385, S. 373.

zung des Schaustückes plausibel.³²⁷ »Verhandelbarkeit« der Akteur- und der Zuschauerfunktion ergibt sich gerade aus der Rollenübernahme durch Produktion und Rezeption. Am Zustandekommen der Aufführung sind nicht nur Schauspieler, sondern auch Zuschauer beteiligt.³²⁸

Beschaueroriginäre Perspektivierung des Raumes impliziert also einen nichtgenuin fiktiven Zuschauer. Ortsbestimmungen erfolgen »bühnenextrinsisch determiniert« aus »Sicht der Zuschauer«.³²⁹ Die Guckkastenbühne mit ihrer Auslagerung der Perspektivenorigo, von der aus das Geschehen beurteilt und die Teilnahme daran verhandelt wird, konstituiert einen achsialen Aufeinanderbezug von Schauplatz und Zuschauerraum als Paradigma schauplatzextrinsischer Perspektivierung. Kindermann sieht die Standorte von Akteuren und Publikum als dramenwissenschaftliche Kategorien,³³⁰ bereits im antiken Frontalisierungs- und Gegenüberstellungsprinzip der »scenae frons« als Szenenarchitektur.³³¹ Die Konfrontation des Zuschauers mit dem Bühnengeschehen werde dann in der französischen Simultanbühne mit ihrer festen architektonischen Bühnenstrukturierung verstärkt.³³² Doch die Gegenüberstellung von Bühne und Zuschauerraum schließt fiktives Mitspiel im Sinne zuschaueroriginärer Perspektivierung nicht aus. Die achsiale Frontalisierung qualifiziert extrinsische Perspektivierung anschauungsräumlich und sollte nicht mit Distanzierung gleichgesetzt werden, wogegen Kindermann meint, frontale Gegenüberstellungen, perspektivische Prospektmalereien, bildflächenparallele Aktionsräume, Vorhänge und rampenparallel gereichte Zuschauer unterstützten eher unbetroffenes Betrachten, die Herausbildung von Spiel- und Zuschauerwelt, kritischen Abstand, worin er sich mit Blunts Auffassung eines stoisch-unbeteiligten Poussins trifft.³³³ Aspekte der Inszenierung und die Raumschaffung durch Figurenhandlungen bleiben hier ausgeblendet. Zwar stellten bereits Sebastiano Serlios

³²⁷Vgl. zu »Verhandlungen« der Rezipientenrolle als »Grenzüberschreitungen«, »Schwellenerfahrung«, als »Liminalität« Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung. - in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 46.2/2001. S. 189-208, S. 190. Vgl. auch Roselt (2008), 126. Der »Ort der Aufführung« wird von der alltäglichen Umgebung des Zuschauers unterschieden, womit jedoch eine initiale Fiktivierung des Rezipienten voraussetzt wird. Vgl. Fischer-Lichte (2001), S. 194.

³²⁸Vgl. Roselt zur Mitkonstitution der Aufführung durch den Umgang mit Raum, Zuschauerort und Bühnenort, die er der Relation zwischen Bild und Betrachter abspricht, indem er dort die strikte, achsiale Konfrontation von Aufführung und Rezeption betont. Roselt (2008), S. 65. In Grenzüberschreitungen, »Liminalität«, sei nicht einsichtig, was als Spiel gelte. Schwellenerfahrungen können die Zuschauer nicht proben. Rollenübernahmen und Fiktivierungsgrade werden negiert, Fiktionsbewusstsein fällt weg, während Schauspieler wissen, was sie (nicht) ernst meinen. Vgl. Fischer-Lichte (2001), S. 197. Vuillermoz, Marc: Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650: Corneille, Mairat, Rotrou, Scudéry. Genève, 2000, S. 268ff, führt die Kritik an der Lähmung des Intellektes zurück auf de la Mesnadières, der Schaustellung verwirft, um Handlungsentfaltung zu erreichen. Zur Grenzüberschreitung als Rückbezug des Fiktionskontinuums auf die fiktive Zuschauerrolle: Partizipation am Spiel, vgl. Brejzek / Müller von der Hagen / Wallen (2009), S. 376.

³²⁹Harweg (2001), S. 115.

³³⁰Kindermann, Heinz: Bühne und Zuschauerraum. Ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike. -in: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. 242/1963. S. 1-51, S. 5. Zu fiktionsbrechenden Grenzüberschreitungen in der Antike vgl. Slater, Niall W.: Transformations of space in New Comedy. -in: Redmond, James (Hrg.): The Theatrical Space. -in: Themes in Drama. Band 9. Cambridge, 1987. S. 1-10, hier S. 3; sowie Frey, Dagobert: Zuschauer und Bühne. Eine Untersuchung über das Realitätsproblem des Schauspiels. -in: Frey, Dagobert: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Darmstadt, 1972. S. 151-232, S. 169f. Zur Richtungsorientierung der Bühne mit Hintergrundbildung, Rahmung der Reliefschicht des Spielraumes und illusionistische Ortskennzeichnung: Frey (1972), S. 172. Slater: der griechische Chor sei Ortsausstattung, Slater (1987), S. 6. Die Trennung von Handlung und Publikum, vgl. Frey (1972), S. 172, beeinflusse Rom, vgl. Slater (1987), S. 6.

³³¹Kindermann (1963), S. 14.

³³²Vgl. zur Simultanbühne der Passionsspiele von Valenciennes 1547 Kindermann (1963), S. 18. Vgl. Scolnicov zur Trennung des Alltagsgeschehens vom theatralischen Raum, durch die Befreiung der Handlung vom kompakteren Raum-Zeit-Gefüge - Spieldauer 25 Tage, Bewegungsfreiheit der Zuschauer, vgl. Frey (1972), S. 179ff, zwischen Paradies- und Höllenbildern, Scolnicov (1987), S. 11, -, sowie durch Verklammerung des theatralischen Raumes zum alltagsentobenen Fiktionskontinuum inkl. nicht sichtbaren Handlungsräume angehört: Scolnicov (1987), S. 14f.

³³³Blunt (1967/1995), S. 7. Vgl. Lyons zur Raumschaffung durch Figurenhandlungen, Lyons, Charles R.: Character and theatrical space. -in: Redmond, James (Hrg.): The Theatrical Space. -in: Themes in Drama. Band 9. Cambridge, 1987. S. 27-44, hier S. 27, als figuroriginäre, bühnenintrinsische Perspektivierung.

Bühnenarchitekturentwürfe von 1537-1547 (Abb. 21, 22, 23)³³⁴ die komische, die tragische und die satyrische Szene als generative Handlungslokale vor, zu denen jedoch das Publikum »a different kind of behavior to take place in each of the environments displayed« erwartete, wie hierzu Lyons schrieb.³³⁵ Die fortgeschrittensten Modi der Fiktivierung auf den griechisch-antiken Bühnentypus zu reduzieren, hieße, Anschauungsräumlichkeit verhindere überhaupt Versetzung in figurale Aktionsräumlichkeit oder in räumliche Gestimmtheit. Wenn nur das antik-griechische dreiviertelseitige Zuschauerrund Perspektivenvielfalt und Standpunktübernahmen und begünstige bühenintrinsiche Perspektivierungen ermöglichen soll, so wird vernachlässigt, dass gerade in jener Bauform die Zuschauer auf den Rängen saßen und nur geringe Positionswechsel vornahmen. - Dies aber war der Fall ausgerechnet im Theater des 17. Jhd. in Frankreich!

Dies begründet Biet, der den städtischen Zuschauer des 17. Jhd. in die Vorstellung integriert sieht, durch Theaterbänke für Zuschauer auf der Bühne und durch freie Zugänglichkeit des Parketts, in dem Zuschauer sich umher bewegten. Schon die Lichtsituation - ungleichmäßige, schwache Ausleuchtung ohne Fernbeleuchtungsvermögen - lege nahe, dass Zuschauer zuerst sich selbst, also die Stadt, dann erst die aristokratischen Ränge und endlich erst die vorderste Bühnenfront, die durch das Proszenium in den Zuschauerraum erweitert wurde, wahrnahmen.³³⁶ Kindermann dagegen hypostasiert frontalisierte Bühnentypen zu phänotypischen Bewusstseinsgegenständen, in denen »das Spiel [...] vorüberziehen« kann, »völlig getrennt von dieser, anderen Welt.«³³⁷ Biet betont die Spielteilnahme: »Im Theaterort entwickeln sich der öffentliche Raum und der Raum der Fiktion also nicht mehr von der idealen Fluchtlinie her (vom Auge zum phantasmatischen Nagel), sondern von einem zirkulären (individuellen oder hierarchisch [...] organisierten) Standpunkt aus, der die Gesamtheit des Blickfeldes umfasst und in der Aufführung die Fiktion und die anderen Teile des Publikums einschließt.«³³⁸

Die rationale Zuordnung zwischen Bühne und Zuschauerraum impliziert also keine Nichtbeteiligung des Zuschauers am Spiel. Fiktivierung muss keiner unbewussten Mechanik unterliegen und kann umso köstlicher sein, je willentlicher sie erfolgt,³³⁹ und das gilt auch für einen »rationalistischen« Poussin. Erst die Rede von der Zuschauerrolle berücksichtigt die Fiktivierung des Betrachterstandpunktes als Aspekt der Spielteilnahme. Der Zuschauer nimmt eine Position im Aktandenmodell ein. Dargestellter Raum und das Aktandenmodell konkretisieren sich durch betrachter- und durch figuroriginäre Perspektivierung.³⁴⁰ Flemming sieht den »Spielplatz« als Aktionsraum des Dramas figural-sprachlich und figural-aktional markiert, also bühenintrinsic, oder aber durch Requisiten und Kulissen sowie durch räumliche Abgrenzungen zuschau-

³³⁴Zu Serlio vgl. dramenhistorisch außer Krautheimer (1948) und Badt (1959) auch Frey (1972), S. 182ff, sowie Pochat (1990) und Hénin (2003).

³³⁵Vgl. Lyons (1987), S. 32ff. Die »scene of a dramatic event is an image of the place within the spectator's imagination, stimulated by the ways in which the characters speak of the site and relate to it.« Lyons (1987), S. 35f.

³³⁶Vgl. Biet, Christian: Rechteck, Punkt, Linie, Kreis und Unendliches. Der Raum des Theaters in der Frühen Neuzeit. -in: Müller-Schöll, Nikolaus; Reither, Saskia (Hrg.): Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst. Schliengen, 2005. S. 52-72, S. 53. Sowie Jourdeuil, Jean: Raum und Theater. -in: Müller-Schöll, Nikolaus; Reither, Saskia (Hrg.): Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst. Schliengen, 2005. S. 73-82. Hier Vgl. Biet (2005), S. 60ff.

³³⁷Kindermann (1963), S. 21ff. Die von Kindermann herausgearbeitete Distanzbühne schaffe Rationalisierung, verlange optimale Blickpunkte, trenne Zuschauer und Bühne voneinander, löse damit Identifikationen auf und reduziere die kompassionale Betroffenheit. Vgl. Kindermann (1961), S. 28f.

³³⁸Biet (2005), S. 64.

³³⁹Vgl. Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München, 1972. S. 9 zur Entdeckung als Offenbarung einer Differenz der Fiktion gegenüber empirischer nichtfiktiver Lebenswirklichkeit.

³⁴⁰Vgl. Flemming, Willi: Funktionstypen des dramatischen Raumes. -in: Germanisch-Romanische Monatsschrift. 20.1/1970. S. 55-62, S. 56.

eroriginär perspektiviert, also bühnenextrinsisch.³⁴¹ Der inszenatorischen Charakterisierung des Darstellungsraumes, die objekthafte Raumkonkretisationen auf bietet, stellt Flemming damit eine Cornelianische Auffassung gegenüber,³⁴² in der die Reduktion des Sinnlichen Spieleinlassung als figuroriginäre, bühnenintrinsische Perspektivierungen ermöglicht.³⁴³ In der Tat reduzieren Corneilles »Trois Discours«, 1660, bühnenextrinsische Perspektivierungen seitens des Dichters und der Nebentexte, in Konzentration auf Sprachhandeln.³⁴⁴ Frey fragt, ob die französisch-klassizistische Guckkastenbühne und die italienisch-barocke Wandelbühne unterschiedliche Perspektivierungsmodi anstreben.³⁴⁵ Der neutrale, stabile »palais à volonté« ermögliche Bedeutungspluralität. Spielkonzentrierte Handlungen haben höheren Stellenwert als auf der Wandelbühne, die mit dem illusionistischer Dekoration stärkere bühnenextrinsische Ordnungstätigkeit fordere, die Veränderungsphänomene nachvollziehbarer mache.³⁴⁶

Eine weitere Koinzidenz von Schauspiel und Poussins figurativer Malerei in der Inszenierung von Handlung im Handlungslokal³⁴⁷ sei in der Folge anhand von Formen des Bühnenbildes im 16. und 17. Jhd. erläutert. Pochat unterscheidet die klassische Bühne nach Antikenvorbild von der Perspektivenbühne, die sich in der Renaissance durch Serlio (Abb. 21, 22, 23) verwirklichte.³⁴⁸ Die Gestaltung des römischen Bühnenbildes entsprach generativen Dekorationstypen, dem tragischen, komischen und dem satyrischen Szenenbild.³⁴⁹ In szenografischer Variabilität konnten sich neuzeitliche Bühnenbilder rückwärtigen Blicken öffnen oder mit gemalten Kulissen hinterfangen werden.³⁵⁰ Die antikisierende Schauwand zeigte jedoch Reliefwirkung, anders als die Tiefenperspektive der Malerei.³⁵¹ Die »Entfaltung perspektivischer Fluchträume«³⁵² kämpfte mit dem Umstand, dass sich der Distanzpunkt der Zentralperspektive bei Verlassen des superioren Standpunktes fiktionsbrechend auswirkt, weil definierte Fluchten der Inszenierung nur einem superioren Teil des Publikums entsprechen und anderen Perspektivierungsorigines nicht. Als Lösung nutzte man vorgelagerte Spielflächen, Podeste und Proszenien. Handlung spielte sich damit also vornehmlich im vorderen Bühnenbereich ab.³⁵³ Dadurch blieb das Spiel gerade außerhalb

³⁴¹Requisiten werden aktional behandelt, erst dann anschaulich relationiert, werden im Strökerschen Sinn als Zuhandenes aufgefasst, da sonst der Figurenbezug fehlt. Dieses Postulat ist u.E. für eine Analyse des Erzählwertes von Parerga im Werk Poussins zu berücksichtigen, vgl. dazu Keazor (1998).

³⁴²Einheiten schließen Pomp und Prunk nicht aus, vgl. Scherer, Jacques: *La dramaturgie classique en France*. Paris, 1973, S. 161ff. Spektakel kann Handlung unterstreichen, vgl. Scherer (1973), S. 169.

³⁴³Vgl. Aristoteles, *Poetik* (1982), 14, 1453b, S. 41 zu den distinkten Wesensqualitäten der Tragödiendichtung.

³⁴⁴Vgl. Forestier, Louis (Hrg.): *Pierre Corneille. Trois discours sur le poème dramatique*. Paris, 1963, S. 143ff. zu Raum, S. 137ff zu Zeit. Vgl. Vossler, Karl: *Die Einheit von Raum und Zeit im barocken Drama*. -in: Noack, Hermann (Hrg.): *Vierter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg, 07-09.10.1930. Bericht. -in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Beiheft. 25/1931. S. 144-152, S. 147.

³⁴⁵Vgl. dazu Frey (1972), S. 192ff zur stabilen Bühne und zur Wandelbühne.

³⁴⁶Vgl. Frey (1972), S. 182. Vgl. außer Uspenskij, Fischer-Lichte Epars Heussi zur Tragödie als generativ rhetorisierte Verhandlung. *Bühnenextrinsische Perspektivierung in der Richtterrolle verstärkte Fiktivierung als Partizipation an Motiven und Absichten*. Epars Heussi, Florence: *L'exposition dans la tragédie classique en France*. Bern, 2008, S. 22f.

³⁴⁷Vgl. d'Aubignac, François Hédelin: *La Pratique du théâtre, oeuvre très-nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques ...* Paris, 1657, S. 28ff. Vgl. Arnaud, Charles: *Etude sur la vie et les oeuvres de l'Abbé d'Aubignac et sur les Théories dramatiques au XVIIe siècle*. Paris, 1887, S. 216ff.

³⁴⁸Aktuell: Hass-Zumkehr, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München, 2005, v.a. S. 188ff, zur Sozialisierung der Bühnenform bei Serlio, sowie: Pochat, Götz: *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*. Graz, 1990. Pochat geht u.a. auf Krautheimer (1948) zurück.

³⁴⁹Tragisches Szenenbild: Palastdekorationen im »genus gravis«. Komisches Szenenbild: private Bauten, im »genus mediocris«. Satyrisches Szenenbild: Landschaft, Vegetables im »genus humilis«. Pochat (1990), S. 244. Zu Vitruv in Albertis »De re aedificatoria« vgl. Pochat (1990), S. 245.

³⁵⁰Vgl. Pochat (1990), S. 269.

³⁵¹Vgl. Pochat (1990), S. 270.

³⁵²Pochat (1990), S. 277.

³⁵³Vgl. Holsboer, Sophie Wilma: *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*. Genf, 1976, S. 84f zu d'Aubignac. Zum Verhältnis Schauspieler - Kulissen vgl. Holsboer (1933/1976), S. 93. Dazu auch Klein, Robert; Zerner, Henri: *Vitruve et le théâtre de la renaissance italienne*. -in: Jacquot, Jean; u.a. (Hrg.): *Le lieu théâtral à la Renaissance*.

des Illusionsraumes. Und doch unterstützen Bühnenraumrahmungen, Rampe, Orchestergraben die Trennung von Bühne und Zuschauerraum, während Rampen und Treppen die Möglichkeiten körperlicher Partizipation am Spiel modifizieren.³⁵⁴ Diese Art der körperlichen Integration des ursprünglich schauplatzextrinsischen Zuschauers ähnelt dem Auftritt der Schauspieler als Figuren. Allerdings suspendieren reguläre Schauspieler ihre extrafiktionale Stellung im Handeln innerhalb der Fiktion, während Akteure des Hofes jene einbringen und »une réalité politique et sociale [...] directement associé à la fiction« präsentieren.³⁵⁵ Dies beschreiben wir im letzten Kapitel hinsichtlich der »Matthäuslandschaft« Poussins.³⁵⁶

Die schauplatzextrinsische Perspektivierung des dramatischen Raumes basiert auf figural vergebenen Informationen.³⁵⁷ Zwar spielt z.B. Corneilles »Cid« in verschiedenen Handlungslokalen,³⁵⁸ die unter »Sevilla« subsumiert wurden, was von Chapelain wegen der Unwahrscheinlichkeit der Inszenierung verworfen wurde.³⁵⁹ Doch diese Kritik verdrängte Corneille, der die Szenografie dem Bühnenbildner überließ.³⁶⁰ Gegenüber der Einheitlichkeit eines inszenierten Raumes spielt jene des dramatischen Raumes eine wichtigere Rolle. Um jene zu erfassen, muss nach Ortsreferenzen innerhalb der Redeanteile der Akteure gefragt werden.³⁶¹ Hierin konstituiert darstellende Sprache dargestellten Raum,³⁶² die für Szuszkina nicht auf dargestellte Lokale verkürzt werden darf, sondern sich an der Verknüpfungsstruktur der Handlung orientieren sollte. Denn die Verknüpfungsstruktur der Handlung schafft dramatischen Raum als »architecture tragique«,

Paris, 1969/1986. S. 49-60, hier S. 55. Serlios Lösung: seitliche Schirmkulissen mit Belebung durch Lichteffekte, vgl. Pochat (1990), S. 313ff. Zur Orientierung der bühnenextrinsischen Perspektivierung des Raumes an der nichtfiktiven Wirklichkeit des Zuschauers vgl. Jacquot, Jean: Les types de lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle. -in: Jacquot, Jean(Hrg.): Le lieu théâtral à la Renaissance. Royaumont 22-27 mars 1963. Paris, 1986, hier S. 477f. Daher die Ausbildung gemalter Perspektivhintergründe, von denen Kulisseneinschübe zum proszenischen Aktionsbereich führen. Auf Bühnen ohne Rahmung fand Schauspiel vor dem Dekor statt, nicht in Kulissen, bei perspektivischer Privilegierung der Hauptachse. Sekundärperspektiven wurden erst nach Serlio ausgearbeitet. Jacquot (1986), S. 479. Zur Perspektivprivilegierung durch ideale Zuschauer Klein / Zerner (1986), S. 54 .

³⁵⁴Vgl. Jacquot (1986), S. 483 zur sog. »italienischen Bühne«. Zur Verankerung solcher Bühnenformen im Machttheater, das unter italienischem Einfluss stehe, vgl. Szuszkina (2005).

³⁵⁵Jacquot (1986), S. 483.

³⁵⁶Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Landschaft mit dem Evangelisten Matthäus. 1644. Berlin, Gemäldegalerie. Öl auf Leinwand, 99 x 135 cm. 1644. Thuillier (1994), S. 257, Nr. 148. Vgl. auch Poussin, Nicolas: Landschaft mit Herkules und Cacus. Moskau, Puschkin Museum. Öl auf Leinwand, 156,5 x 202 cm. 1659. Thuillier (1994), S. 264, Nr. 240, mit einer topografisch genauen Darstellung des Aventin und Roms.

³⁵⁷Vgl. Szuszkina (2005), S. 7: Wie sind »l'espace-fiction, [...] l'espace contenu, des coordonnées topographiques de l'action imaginée et contée« im Frankreich des 17. Jhd. gestaltet? Die dramaturgische und die inszenatorische Behandlung des Ortes werden von der Dramatologie der Zeit nicht auseinander dividiert. Vgl. Chapelain (1630), Chapelain (1637), sowie d'Aubignac, Pratique (1657), begonnen bereits in den 1640er Jahren, vgl. Holsboer (1933/1976), S. 67.

³⁵⁸Holsboer: ein Relikt der französischen Simultanbühnenzeit. Auf Simultanbühnen können Figuren aus typisierten Raumbildungen durch Türen an öffentliche Orte treten. Vgl. Holsboer (1933/1976), S. 130f.

³⁵⁹Vgl. Holsboer (1933/1976), S. 70.

³⁶⁰Vgl. Bjurström, Per: Giacomo Torelli and Baroque Stage Design. Stockholm, 1961, S. 184. Zur Nachordnung der Bezeichnung von Orten ggü. der dramaturgischen Konzeption vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 17, 1455b, S. 55. Und: »Dans l'Examen du Cid, Corneille parle du lieu particulier [...] Corneille ne s'est visiblement pas posé la question en écrivant le Cid; il y a été amené par les critiques« Scherer (1973), S. 159. Stilreine Einheit des inszenierten Ortes ist in der klassizistischen Tragödie nicht anzutreffen. Vgl. Scherer (1973), S. 194. Vgl. dagegen die »racaille« bei Chapelain (1630), S. 232. Vgl. d'Aubignac, Pratique (1657), S. 86: »Ignorans & les personnes de foible esprit« als Halbgelehrtentum. Zur Inszenierung als externe Struktur, »conditions matérielles«, und der internen dramaturgischen, Scherer (1973), S. 149, Inszenierung, Rollenübernahme, Akt- und Szenengliederung, womit Scherer Darstellungsmodalitäten meint und die Aristotelische Trennung in Oberflächen- und Tiefenstruktur aufgreift. Vgl. d'Aubignac, Pratique (1657), S. 143ff. dort regelgerechte »vraisemblance« als Tribut an Sujet und Handlungsstruktur des Dramas in den ersten beiden Büchern und im dritten und vierten Buch äußere Struktur als »parties de quantité du Poëme Dramatique«. Zum Anteil des dargestellten Raumes an der internen Strukturbildung vgl. Scherer (1973), S. 156. Es gelte zu »embrasser beaucoup de choses à la fois pour les reduire à un point«, eben jene »vraisemblance«. d'Aubignac, Pratique (1657), S. 86. Vgl. zum Dichter als Schriftsteller im Unterschied zum Regisseur und Inszenierer, Scherer (1973), S. 156f.

³⁶¹Vgl. Szuszkina (2005), S. 10.

³⁶²Vgl. d'Aubignac, Pratique (1657), S. 45f. Zu personalen und autonomen Perspektiven im Drama vgl. Spittler, Horst: Darstellungsperspektiven im Drama. Ein Beitrag zu Theorie und Technik dramatischer Gestaltung. Frankfurt am Main, 1979, S. 38. Zum Perspektivenwechsel vgl. Spittler (1979), S. 43ff

als Aktandenmodell mit Pro- und Antagonisten, »schéma formel d'après lequel les valeurs positives s'inversent en valeur négative, quand on passe de l'un à l'autre des deux plans humains et divins.«³⁶³

Bühnenextrinsische Perspektivierung eröffnet eine Sicht auf Handlungskontexte der Aktandenrelationen, zur Einschätzung der Handlungsumstände. Der Darstellungsraum fundiert die spatiale Dimensionierung des situativen Chronotopos.³⁶⁴ Szuszkina weist auf figuroriginäre Perspektivierungen bei Racine hin, in der Analyse wortsprachlicher Lokalperspektivika.³⁶⁵ Diese »indications spatio-temporelles«, weniger die »indications scéniques« als Didaskalien im Nebentext,³⁶⁶ bilden »un espace scénique qui évolue et se modifie au cours des actes, alors que justement les personnages persistent à rester fidèles à leurs choix.«³⁶⁷ Die Partialperspektiven der Aktanden auf den im Darstellungsraum sich realisierenden dargestellten Raum erzeugen Einheitlichkeit, Wahrheitsähnlichkeit und Stimmigkeit im durch Inszenierung geringkonkretisierten Lokal.

Im Rückgriff auf Aristoteles und Horaz hängt »convenientia« als Stimmigkeit von Handlungen von der Entsprechung von Lebenserfahrung, Charakterkontinuität und Lebenswirklichkeit ab,³⁶⁸ und d'Aubignac schreibt, der Dichter solle nicht bloß Spektakel inszenieren, sondern sich hinsichtlich der Handlungszusammenfügung an die Intrige als Strukturschema halten, in Figurencharakterisierung, Redeanteilen, Handlungsweisen. Nur so gelänge ihm ein in Raum, Zeit und Handlung stimmig geordnetes Stück.³⁶⁹ Stimmigkeit als Kriterium der Handlungszusammenfügung³⁷⁰ hängt so ab der Verfügbarkeit aller zur Handlung und ihres Begreifens notwendigen Geschehensbestandteile.³⁷¹

Dramatischer Raum wird bei Corneille in figuroriginären, bühnenintrinsischen Perspektivierungen in Redeanteilen konkretisiert, deren Plural die Intersubjektivität einer betrachteroriginären Perspektivenbildung erzeugt. Diese Verhandlung (Fischer-Lichte) klärt den fiktiven Zu-

³⁶³Szuszkina (2005), S. 38.

³⁶⁴Vgl. Vigo (1996), S. 40.

³⁶⁵Vgl. Szuszkina (2005), S. 43ff.

³⁶⁶Pavis (1996), S. 173.

³⁶⁷Szuszkina (2005), S. 65.

³⁶⁸Vgl. Deremetz, Alain: La vraisemblance et la poétique latine. -in: Le Bozec, Yves (Hrg.): Le vrai et le vraisemblable: rhétorique et poétique. Revue des sciences humaines. Nr. 280. Villeneuve d'Ascq, 2005. S. 9-24, S. 16ff. Unmögliches kann aus Folgerichtigkeit plausibel sein. Aristoteles, Poetik (1982), 25, 1460b, S. 89. sowie Aristoteles, Poetik (1982), 25, 1461b, S. 93. Vgl. dazu Deremetz (2005), S. 16ff. Vgl. Schäfer, Eckart (Hrg.): Horatius Flaccus, Quintus: Ars Poetica. Lateinisch und deutsch. Stuttgart, 2005, hier Horaz, De arte poetica, Verse 119-127 und Verse 312-318. Aristoteles, Poetik (1982), 15, 1454a, S. 49.

³⁶⁹Zur Malerei, die im günstigeren Fall »contient une chose qui est peinte, soit véritable ou supposé telle dont les lieux sont certains, les qualitez naturelles, les actions indubitables, & toutes les circonstances selon l'ordre & la raison« vgl. d'Aubignac, Pratique (1657), S. 28.

³⁷⁰Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 14, 1453b, S. 41.

³⁷¹Vgl. Deremetz (2005), S. 22f. Zur »Stimmigkeit« als Wahl des dem dichterischen Vermögen gemäßen Stoffes, vgl. S. 23. Vgl. auch Demonet, Marie-Luce: Le possible passé: la reconstitution historique dans le récit au XVI^e siècle. -in: Le Bozec, Yves (Hrg.): Le vrai et le vraisemblable: rhétorique et poétique. Revue des sciences humaines. Nr. 280. Villeneuve d'Ascq, 2005. S. 25-47, insbesondere S. 35-39. Chapelain reduziert in Angleichung des Fiktiven an die Empirie Stimmigkeit auf eine Verschleierung des idealen Geschehensollenden idealtypischer Aktandenmodelle. Vgl. Szuszkina (2005), S. 24. Vgl. dazu Lurje, Michael: Die Suche nach der Schuld: Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit. München, 2004, S. 63f. Zum Platonismus Chapelains vgl. Duprat (2007), S. 39, Anm. 53; Lurje (2004), S. 25, Anm. 36. Scherer zu Chapelain: »le lieu représenté sur la scène devra reproduire exactement le lieu unique et précis où l'action est censée se passer.« Scherer (1973), S. 190. Das fiktive Ideale soll in nichtfiktiver Empirie für möglich gehalten werden. Diese Negierung des Fiktionsbewusstseins und seiner Erkenntnis als Kunstmittel stellt künstlerische Setzungen in Frage. Doch fehlt auch dieser Poetologie der Bezug auf zeitgenössisches Kunstschaffen, was die Unabhängigkeit der faktischen Theaterproduktion unterstreicht. Vgl. dazu auch Sandys (1908), II, S. 290f zu Chapelain. Chapelains »racaille«: Defiktionalisierung zieht sich Banausentum erst heran, vgl. populärmoralisierende »Dokusoaps« heutiger Fernsehprogramme - so aktuell kann Chapelains Gedanke heute noch sein. Demgegenüber kann die etwas schwächere Forderung d'Aubignacs, als »décor« das zu verstehen, »que nous mettons au fond et aux deux côtés du théâtre pour représenter avec le plus de vraisemblance qu'il est possible les environs de lieu où l'action du poème est arrivée«, Holsboer (1933/1976), S. 84f, noch als aus den Gegebenheiten der Handlung motiviert begriffen werden.

schauber über Motive, Positionierung im Geschehenszusammenhang sowie Perspektivenhorizonte und Vergangenheitstopographien auf. Daher wenden wir uns nun der schauplatzintrinsischen Perspektivierung des Raumes zu. Hass-Zumkehr: »eine Theatergeschichtsschreibung, die sich lediglich auf die manifesten Werke von Bühnenarchitekten, Szenographen, Malern, Dichtern, Biographen oder Berichterstatlern stützt (und dabei in der Regel den Schauspieler aufgrund von Dokumentationslücken geflissentlich übergeht) [...] [sei] nicht imstande [...], ›theaterimmanente dynamische Bewegungsantriebe« zu erfassen.«³⁷² Erst auf Grundlage der Analyse schauplatz- und fiktionintrinsischer Perspektivierungen erhalten wir eine Vergleichung narrativer Strukturen bildender Kunst und Literatur.

2.2.3 Schauplatzintrinsische Perspektivierungen

Biet sieht Theater als »Inszenierung des Körpers des Schauspielers«; Theaterraum werde produziert durch Präsenz des Körpers, um den sich ab dem 17. Jhd. »ein idealer Raum bildet, [...] die Darstellung eines Referenzortes, der die Zuschauer mit der Vorstellung verbindet.«³⁷³ In der Fiktivierung fungieren Körper, Stimme und Spiel des Schauspielers als »Angebot, das für den Betrachter bestimmt ist, der es spiel- und darstellungsgemäß annimmt und interpretiert.«³⁷⁴ Dass Biets Untersuchungen sich nur partiell mit zeitgenössischen Theatertheoretikern deckt, zeigt erneut, dass die akademische Doktrin wenig mit der »Autonomie des theatralen Feldes«³⁷⁵ zu schaffen hatte und dass das Theater Regulierungsbemühungen immer wieder umging.³⁷⁶ Die Zuschauer konnten aus dem Parkett verschiedene beschaueroriginäre Perspektivierungen vom schauplatzextrinsischen Standpunkt aus vornehmen. Transitorische betrachteroriginäre Perspektivierungen wurden in Beziehung gesetzt.³⁷⁷ Schauplatzextrinsische Perspektivierung wurde polyperspektivisch.³⁷⁸ Im Übergang vom Prinzenauge zum Wanderauge, vom Sehpunkt zum Bewegungssehen, wurden dann körperliche Standpunktübernahmen initiiert.

Bühnenintrinsische, figuroriginäre Perspektivierungen haben auf der Bühne positionierte Sachverhaltsträger als Perspektivenorigo. Fiktivierte Zuschauer begeben sich in die sprachlich, körperlich, gestisch realisierten Figursachverhalte als Origines unterschiedlicher figuraler Bezugnahmen auf den Chronotopos. Die Übernahme einer solchen intrinsischen Perspektive behandelt Raumkonkreta in individuellen ortsstrukturellen Bezugsrahmen. Ihre Verwendung wird sprachlich wie körperlich mehr oder weniger explizit funktional bestimmt.³⁷⁹

Intrinsische Perspektivierung kann konsistent und plausibel sein, was Überraschungen nicht ausschließen muss. Doch haben auch fehlende Plausibilität, Entropie, Brechungen einen produktiven Wert.³⁸⁰ Der Dichter solle »sich die Gesten der Personen möglichst lebhaft vorstellen«, was auch für Poussin betont wurde.³⁸¹ Sprache, gestischer Raumgriff und Körperausdruck im Um-

³⁷²Hass-Zumkehr (2005), S. 199.

³⁷³Biet (2005), S. 53, Hervorhebung Biet.

³⁷⁴Biet (2005), S. 53. Vgl. Boenisch (2000), S. 19.

³⁷⁵Biet (2005), S. 59.

³⁷⁶Stadt- und Hoftheater greifen Normierungen »à la mode« unterschiedlich auf, vgl. Biet (2005), S. 59f.

³⁷⁷Vgl. Biet (2005), S. 62.

³⁷⁸Standpunktvielfalt bedingt Interpretationsvielfalt, vgl. Biet (2005), S. 63. Auch in Entfernung und Annäherung. Vgl. Biet (2005), S. 64.

³⁷⁹Vgl. Roselt (2008), S.65ff zu figuraler Raumdynamisierung und -schaffung, Objektbehandlung: »Die kreative Leistung der Zuschauer besteht [...] darin, [...] schauspielerische Transformation ›nachzuvollziehen.«

³⁸⁰Zu Brechungen impliziter Lesererwartungen vgl. Iser (1972), S. 8.

³⁸¹Aristoteles, Poetik (1982), 17, 1455a, S. 55. Zu Gesten vgl. Pavis (1996), S. 150ff. Vgl. auch Félibien, André: Entretien sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes ... Trévoux, 1685, hier S. 14 zu Poussins Alltagsstudium.

raum sollen zur Handlungszusammenfügung passen. Dies betrifft auch die Konstitution des dramatischen Raumes aus dem Darstellungsraum. Darstellungsraum werde »erst durch das Spiel der Darsteller - ihre Bewegungen und Gebärden - Wirklichkeit«. Wirkgesetze »äußern sich sowohl in den Stellungen der handelnden Personen zueinander, die den Raum spannende Kräftefelder vorbringen [...], als auch in ihren Bewegungen, denen bestimmte raumbezogene Bedeutungsqualitäten zugeordnet sind.«³⁸² Der Raum im Drama wird also bedingt durch die figuralen Instanzen des Autors, des Regisseurs, besonders aber durch die Figur auf der Bühne sowie der Figur des fiktiven Beschauers. Der Dichter habe »den Raum zu erkennen, der im schöpferischen Wort verborgen [...] sein kann.«³⁸³ In der Anschaulichkeit der Sprache treffe es auf den Regisseur, der damit das schauspielerische Raumerlebnis befördere.³⁸⁴ Doch erst die Aktion des Schauspielers im Dreidimensionalen schaffe den Raum, an dem das Publikum mitschöpferisch tätig werde, was für Herrmann in »das Körpergefühl, in einem geheimen Drang, dergleichen Bewegungen« nachzuvollziehen und zu antizipieren«,³⁸⁵ mündet. »Einfache, klare und sinnvolle Raumgestaltung wird den Spannungskampf der darstellerischen Bewegungen unterstützen und einrahmen«, wie Böhme zum Tanzdrama schreibt,³⁸⁶ und es gibt keinen Grund, diese systematische Einsicht dem Theater der Zeit Poussins abzuspochen. Es muss also zwischen figuroriginär und beschaueroriginär perspektiviertem Raum unterschieden werden, und Versetzung des Beschauers in die körperliche und verbalisierte Bewegung der Figuren ist unabdingbar für ein adäquates Verständnis figuralen Ausdrucks.³⁸⁷

Bühnenintrinsische Perspektivierungen werden primär vom Standpunkt des fiktivierten Beschauers bestimmt;³⁸⁸ Fiktivierung durch figuroriginäre Perspektivierung ist mithin Kontinuierung der Fiktivierung durch beschaueroriginäre Perspektivierung, das wurde deutlich hinsichtlich der pluralen Perspektivenbildung. Figur- und beschaueroriginäre Perspektivierungen sind mithin keine disjunktive Unterscheidungen. Zwar beziehen sie sich auf verschiedene Perspektivenorigines, doch kommt in der Verwendung der Begriffe »figuroriginär« und »zuschaueroriginär« eine je andere Stellungnahme zu ein- und demselben Chronotopos zum Ausdruck, die besonders in der Narration, speziell in der Tragödie, problematisch sein, d.h. mit der jeweils anderen kollidieren kann. Die sich ergebende Differenz beruht auf vollinformierter Zuschauerinsicht und teilinformierter Figureinsicht in die Situation. Die Differenzierung figürlicher Positionen ist als Grunddisposition der Tragödiendichtung nach Aristoteles zu verstehen.³⁸⁹ Aristoteles schließt

³⁸²Hintze (1969), S. 6f. Zum Einbezug der Konkreta des Handlungslokals ins Aktionsfeld der Figuren als Raumschaffung durch Besprechung und Behandlung vgl. S. 3ff. Zur Spielfläche, »aire de jeu«, vgl. Pavis (1996), S. 13f. Max Herrmann: »In der Theaterkunst handelt es sich [...] nicht um die Darstellung des Raumes [an sich], sondern um die Vorführung menschlicher Bewegungen im theatralischen Raum.« Der dramatische Raum als Beziehungsraum der Aktanden »ist [...] Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustandekommt.« Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. -in: Noack, Hermann (Hrg.): Vierter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg, 07-09. Oktober 1930. Bericht. -in Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Beiheft. 25/1931. S. 152-163, S. 153, Hervorhebung Herrmann.

³⁸³Vgl. Herrmann (1931), S. 153ff.

³⁸⁴Herrmann (1931), S. 162.

³⁸⁵Herrmann (1931), S. 159.

³⁸⁶Böhme (1996), S. 111.

³⁸⁷Malerische Kulissen, Perspektivhintergründe, umfangreiche bühenextrinsisch zu perspektivierende Konkretisierungen des Handlungslokals können, wenn sie nicht im Falle des naturalistischen Dramas Objekte bühenintrinsischer figuroriginärer Perspektivierung darstellen, die Beförderung schauspielerischen Raumerlebnisses sogar verhindern. Vgl. außer Aristoteles, Poetik (1982), 14, 1453b, S. 41 auch Herrmann (1931), S. 160, zu malerischen Kulissen als dichtungsfremden, bildkünstlerischen Formelementen.

³⁸⁸Vgl. Harweg (2001), S. 119f.

³⁸⁹Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 13, 1453a, S. 39. Und Lyons: »The spectator sees the scene, in space and situation, as an objective presence and notes the difference between that presence and the character's mediated vision of it.« Lyons (1987), S. 37.

die dramatischen Gestaltungsmittel nicht aus, wenn er vom Epos spricht, und so lässt sich mit Wolfgang Iser auch eine Aktivität des Romanlesers formulieren, die »insoweit beansprucht« werde, »als er die vom bekannten Horizont sich abzeichnende Zielrichtung«, hier des Romans, »als dessen Sinn konstituieren muss«. ³⁹⁰ Während also die Redeweise von bühnenintrinsic und -extrinsic Perspektivierung unterschiedliche Figuren als Träger von Perspektivenorigines bezeichnet, wird als Träger der Perspektivierungsaussage der implizite Beschauer gelten, der für die unterschiedlichen Perspektiven unterschiedliche Sprachregeln anwendet. ³⁹¹ Die Figur, aus deren Sicht sich Geschehen entwickelt bzw. die von ihrem Standpunkt aus eine Situation raumzeitlich perspektiviert, ist ihrerseits meist im Bezugsrahmen bühnenextrinsic Perspektivierung verortet, es sei denn es handelt sich um schauplatzintrinsic Perspektivierungen auf die Zuschauerrolle. ³⁹² Auf den Roman bezogen, bildet der Akt der Rekonstruktion einer figuralen »Zielrichtung« vor »bekanntem Horizont« für Wolfgang Iser »eine Grundstruktur«, »die des impliziten Lesers [...] 1. Die Struktur kann und wird historisch immer unterschiedlich besetzt sein. 2. Der implizite Leser meint den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser.« ³⁹³

Konkretisieren die Figuren den Schauplatz durch ihr Spiel, ³⁹⁴ kann dieses sich mit dem Raum steigern und »den Zuschauer in diesen Rausch der Sinne [reißen].« ³⁹⁵ Da aber von einem Ausdrucks- oder Daseinsraum, der im ersten Falle »den Menschen entgegensteht, dem er [der Mensch] unterworfen ist«, ³⁹⁶ wie im naturalistischen Drama, oder der im zweiten Fall eine bestimmte historische Treue zur Zeit des dargestellten Stückes aufweist, wie im historisch-musealen Drama, ³⁹⁷ in Corneilles Nebentexten keine Rede ist, entstehen ortsstrukturelle Bezugssysteme v.a. in der verbalen Verwendung von Personal-, Definit- und Demonstrativpronomen, Verbmorphemen, Präpositionen mit und ohne Ortsangaben. ³⁹⁸ Daher kann Anne Ubersfeld fordern: »La tâche du sémiologue (et du dramaturge) dans la domaine du théâtre est de trouver à l'intérieur du texte les éléments spatialisés ou spatialisables qui vont pouvoir assurer la médiation texte-représentation.« ³⁹⁹

Wir finden im »Cid«, beginnend mit Cid I, 1 mit Chimène und Elvire, nur spärlichste szenenbezogene Nebentexte außer den Sprecherbenennungen in heterochtoner Personaldeixis. Ortsangaben fehlen meist. ⁴⁰⁰ Wendet man sich den Redeanteilen zu, den Sprecherrollen, ⁴⁰¹ so zeigen sich gleich in den ersten beiden Versen des Stückes, Cid I, 1,1-2 Verweisrelationen. »Chimène: ›Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère? \ Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père?«

³⁹⁰ Iser (1972), S. 8.

³⁹¹ Vgl. Essler (1972), S. 104 zu Extension und Intension. Vgl. Uspenkij (1975), S. 8 zu Repoussoirfiguren.

³⁹² Solche Grenzüberschreitungen ermöglicht auch die Erzählerfigur vgl. Uspenkij (1975), S. 71.

³⁹³ Iser (1972), S. 8.

³⁹⁴ Vgl. Flemming (1970), S. 56.

³⁹⁵ Flemming (1970), S. 57. Corneille überließ die Bühnenform den Regisseuren, vgl. Bjurström (1961), S. 188f.

³⁹⁶ Flemming (1970), S. 63.

³⁹⁷ Flemming (1970), S. 60.

³⁹⁸ Vgl. Harweg (2001), S. 115ff zu »explizit bühnenbezogen Ausdrücke«, »diskontinuierliche Ortsbestimmungen« und »lokalisierte Verwandlungshandlungen in Prädikaten«. Die Explizität der bühnenextrinsic Bezugnahme auf den Spielplatz nehme in dieser Reihung ab.

³⁹⁹ Zum »signe spatial au théâtre« vgl. Ubersfeld, Anne: Lire le théâtre. Paris, 1978, S. 162f. Vgl. hinsichtlich der Sprachform des Dramas und zu Didaskalien S. 172f, zu lexikalischen Bestimmungen, z.B. Ortsbenennungen, S. 173f, zu Präpositionen und semantisch-syntaktischen Ortsbestimmungen S. 174f, zu Figurgegenüberstellungen in syntaktischen Strukturbildungen S. 175f und zur figuroriginären Perspektivierung des Raumes als um die Figur herum organisiertes Spiel- und Handlungsfeld S. 176.

⁴⁰⁰ Vgl. Vuillermoz (2000), S. 34ff zur Wahrung der Veröffentlichungsrechte an den Stücken.

⁴⁰¹ Corneille, Pierre: Le Cid. Tragi-comédie. 1637. Textstellen werden der Einfachheit halber in Klammern im Text nachgewiesen, gemäß dem Schema »Stücktitel, Akt, Szene, Vers(-e)«.

Es geht hier um Raum- und Ortsrichtungsoppositionen in Dialog und Interaktion.⁴⁰² Die Benennung »Elvire« im Gesprächsanteil der Chimène ist eine figuroriginäre Personalbenennung. Das zweite Wort wird aus einem Personalpronomen »me« gebildet, in Gegenüberstellung zu »Elvire«. Sie wird alterniert durch die Verbform in der 2. Person Singular Passé Composé Aktiv Indikativ, »as«, die durch ein erneutes Personalpronomen akzentuiert wird, »tu«. So ergibt die Anrede in der absoluten Frageform ein personal agierendes Gegenüber, das im weiteren Dialog räumlich verstanden wird. Raum entsteht aus der Relationierung der Sprechakte zweier Figuren. Ähnlich die Frageform des zweiten Verses, allerdings ohne direkte Festlegung der Frageorigo. Diese wird erst am Ende ausgeführt, indirekt und implizit, mit dem besitzanzeigenden Fürwort »mon«, in Relationierung zum Vater Chimènes. Ein paralleler (Frage-)Satzbau, der Chimènes Insistieren sowie die situative Zuweisung der Sprecherrolle an Elvire betont. Aus der bloßen Anrede dynamisiert sich Mobilität, die in den Raum, auf Elvire, ausgreift, durch das Stilmittel parallelisierender Fragereihung bzw. -wiederholung.

Darauf Elvire, Cid I, 1, 3-6: »Elvire: ›Tous mes sens à moi-même sont encor charmés: \ Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez, \ Et si je m'abuse à lire dans son âme, \ Il vous commandera de répondre à sa flamme.« Sie antwortet nicht aktionsräumlich in der 1. Person Singular, Ich-Form, sondern in der 3. Person Plural, anschauungsräumlich auf ihre Sinne und Gefühle verweisend, was die Stellungnahme eines prädizierenden Aussagesubjektes zu relationierten Sachverhaltskomplexen thematisiert. Im autodistanzierten Bezug auf die Aussageträgerin Elvire macht das Aussagesubjekt sich selbst zum Sachverhaltsobjekt, in »moi« statt »je«. Und auch diese Objektivierung wird relativiert, indem sie sich auf »mes sens« bezieht, nicht jedoch auf die eigentliche Person der Elvire als hier und jetzt Sprechender. Der vierte Vers zeigt dann Rodrigue. Dieser solcherart Eingeführte wird Chimène gegenübergestellt, »autant que vous l'aimez«. Erst danach tritt Elvire personell konkreter in Erscheinung, indem sie das Personalpronomen »je« benutzt, und zwar in einer sprachlichen Formel, die von Demut geprägt ist. Sogleich aber erfolgt eine erneute Gegenüberstellung Rodrigues und Chimènes: » vous [...] répondre à sa flamme«.

Dramatischer Raum, das Aktandenmodell, wird in jenen Versen von Cid I, 1, 1-6 also durch personale, antithetische Gegenüberstellung erzeugt. Für dieses Resultat figürlicher Intentionen ergibt sich eine bestimmte Anschauungsräumlichkeit. Der Zuschauer kann von aus bühnenextrinsischer Sicht nur das Hin und Her sowie das aktionsräumliches Ausweichen Elvires auf Don Rodrigue konstatieren, vollzogen im Namen des Vaters Chimènes, unter Sprachbindung im Alexandrinischen Versmaß und Paarreimbildung. Indem sie Don Rodrigue »ins Spiel« bringt, lenkt sie von sich ab. Darauf lässt sich Chimène erst nicht ein, was die Gegenüberstellung akzentuiert und die Gegenüberrelation spannt. »Chimène: ›Dis-moi donc, je te prie, une seconde fois \ [...] \ La douce liberté de se montrer au jour.« Cid I, 1, 7-12. Interessant ist die Zunahme der Verse in der Folge der Redeanteile. Verbunden ist dies mit einer expliziteren Wendung an Elvire, » Dis-moi donc, je te prie«, Cid I, 1, 7, »te«, Cid I, 1, 8, »Apprends-moi«, Cid I, 1, 9, Elvire als Stellvertreterin verstehend, wie sich in Vers Cid I, 1, 13 zeigt: »Que t'a-t-il répondu«. Auf ein Handlungslokal wird weder explizit (in Worten) noch implizit (in Handlungen oder Szene neben Texten) Bezug genommen. Die Figurrelationierungen verweisen direkt auf deren Stellung im Geschehen.

Freilich gibt es Ausnahmen. In Cid I, 2 spricht die Infantin einen Pagen an, der daraufhin von der Bühne abtritt. »Le page rentre« lautet der Nebentext, der der Aufforderung der »L'Infante:

⁴⁰²Vgl. zur diskursiv erzeugten Räumlichkeit Pfister (1997), S. 340f. Und Mayr: »Erzählung einer Handlung ist Beschreibung einer sich bewegenden Objektkonfiguration.« Mayr (2001), S. 15.

›Page, allez avertir Chimène de ma part‹«, Cid I, 2, 1, folgt. Harweg zufolge beschrieb dieser Nebentext eine lokalisierte Verwandlungshandlung;⁴⁰³ allerdings erfolgt diese nur unter geringer Ortskonkretisierung, d.h. der Ort kann nur personal substituiert werden, als unbestimmter Aufenthaltsort Chimènes. Im Verlauf dieser Szene taucht der Page wieder auf. Daraufhin wendet sich die Infantin an Leonor, im Nebentext angezeigt durch »à Leonor«, zwischen Cid I, 2, 81-82; die Ortsbestimmung erfolgt auch hier auf personalen Wege. Wichtig ist Leonor als Adressatin der Ansprache durch die Infantin, vergleichbar der Elvire in Cid I, 1 im Gespräch mit Chimène. Eine ähnliche szenische Anweisung liegt vor in Cid I, 3, worin der Comte Don Diègue eine Ohrfeige gibt: »Il lui donne un soufflet. Don Diègue, mettant l'épée à la main [...]«, zwischen Cid I, 3, 79-80.⁴⁰⁴ Ortsbestimmungen werden personell verankert, relativ zum Körper der Figuren, »à la main«. Anschauungsräumlich implizieren Ortsbestimmungen die extrinsische Aussageposition eines impliziten Autors, aktionsräumlich bieten sie Nachvollzug der »Behandlung des Zuhandelnden« durch Versetzung in schauplatzintrinsische Figurorigines.

Hinsichtlich der Präpositionen sei darauf hingewiesen, dass diese weniger zum Zweck präpositionaler Perspektivierung des Darstellungsraumes gebraucht werden als mit präpositionalen Objekten und Verben sowie in nominalen Wendungen ohne ortskonkretisierende Funktion, also im Zusammenhang mit nicht-raumkonkretisierenden Substantiven. Räumlich perspektiviert werden die Aktanden also (meist) ohne darstellungsräumliche Konkretisierung, nur in Konkretisierung des dramatischen Raumes des Aktandenmodells. Diese figuroriginär-verbalsprachlichen Konkretisierungen bilden die Pluralität der Aktandenstellungen zueinander ab. Das Stück würde auch als Hörspiel nicht an Wirkung verlieren. Aristoteles: die »Handlung muß so zusammengefügt sein, daß jemand, der nur hört und nicht auch sieht [...], bei den Vorfällen Schauer und Jammer empfindet«.⁴⁰⁵

Solche geringe Konkretisierung des Darstellungsraumes⁴⁰⁶ macht den mimetischen »vraisemblance«-Begriff hinfällig, denn dessen »Einheit des Ortes« strebt die »möglichst vollkommene ›Täuschung‹ des Zuschauers« an, die »›Wiedererkennung‹ des Wirklichen in der vorgetäuschten Handlung«.⁴⁰⁷ Der Diskurs über »Wahrscheinlichkeit« im Spannungsfeld von »Realität und Illusion«⁴⁰⁸ muss sich auf das (Sprach-)Handeln beziehen, sonst geht er am »Cid« vorbei, weil die bühnextrinsischen Perspektiven sich aus den Pluralen figuroriginärer Perspektivierungen dargestellten Raumes ergeben, also direkt in dramatischen Raum hinüberleiten.⁴⁰⁹ Im faktischen Erfolg dieses Vorgehens sah Corneille sich bestätigt. »Le même Aristote nous autorise à eu user de cette manière, lorsqu'il nous apprend que ›le poète n'est pas obligé de traiter les choses comme elles se sont passées, mais comme elles ont pu ou dû se passer, selon le vraisemblable ou le nécessaire.«⁴¹⁰ Dass Aristoteles einmal »nach Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit«, ein ande-

⁴⁰³Harweg (2001), S. 115.

⁴⁰⁴Vgl. zum Degen als Zeichen Vuillermoz (2000), S. 265.

⁴⁰⁵Aristoteles, Poetik (1982), 14, 1453b, S. 43.

⁴⁰⁶Vgl. zur Wortkulisse als sprachlich figuroriginär perspektivierter und konkretisierter Darstellungsraum dagegen Pfister (1997), S. 352.

⁴⁰⁷Ott, Karl August: Über die Bedeutung des Ortes im Drama von Corneille und Racine. -in: Germanisch-Romanische Monatsschrift. 11/1961. S. 341-365, S. 341f.

⁴⁰⁸Ott (1961), S. 342.

⁴⁰⁹Vgl. Ott (1961), S. 343, für die »szenische Darbietung nur [...] äußere Erscheinungsform der dramatischen Fiktion« sein kann.« Ott (1961), S. 344. Aber: »die Besonderheit der französischen Entwicklung liegt [...] eben darin, daß die Autoren des 17. Jahrhunderts eine Theorie, die sich eigentlich nur mit dem Problem der Wahrscheinlichkeit der szenischen Darbietung beschäftigte, als Prinzip der dramatischen Komposition verwandten«, Ott (1961), S. 345.

⁴¹⁰Corneille, Discours (1660/1963), S. 87. Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1451a, S. 29. Zur »opinion commune«, Corneille, Discours (1660/1963), S. 105ff, in Bezug auf Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1451a, S. 29ff sowie 25, 1460b, S. 85ff.

res Mal »nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit« schreibe, heißt für Corneille, das je nach Kontext einmal das eine, einmal das andere zu bevorzugen sei, je nach Ergötzung.⁴¹¹ In aktionsräumlicher Sicht, in der das singuläre Handeln in herausgelösten Situationen beurteilt wird, kommt der Maßstab empirischer Wahrscheinlichkeit zur Anwendung. Der Rezipient beurteilt die Plausibilität des dargestellten Handelns im jeweiligem Chronotopos, der jedoch nicht auf reale Orte verweisen muss, da Corneille sich nur zur Handlung äußert. Und in anschauungsräumlicher Sicht, in der die Relationierung singulärer Handlungen zu weiteren Situativitäten beurteilt wird, kommt der Maßstab der kausalen Notwendigkeit zur Anwendung. Der Rezipient beurteilt die kausallogische Auentwicklung verschiedener Situationen mit ihren jeweiligen Chronotopoi, die erst gar nichts mehr mit realen Orten oder Zeiten zu tun haben muss.⁴¹² Im Bereich der Dramaturgie, im dargestellten Raum, gilt diegetische Notwendigkeit, Kausalität sowie eine Logik der Sprachbindung in Versmaß, Rhythmus, Betonung und Reim. Im Bereich der Inszenierung, im Darstellungsraum, gilt eine mimetische Wahrscheinlichkeit des So-Handelns.⁴¹³ Empirische Plausibilität der Situationsdarstellung ist nicht allein historisierende Treue zu Zeiten und Orten. Wird Wahrheitsähnlichkeit auf Plotdisposition zurückgeführt, der die Figurencharakterisierung bestimmt,⁴¹⁴ wird Inszenierung hinfällig. Der Dramaturg besorgt die Zusammenfügung der Geschehnisse mit Aktanden, ohne kommunikative Vermittlung oder empirische Verortung

Der Schauspieler, nicht der Raum, ist Träger des dramatischen Vorganges.⁴¹⁵ Corneille spricht vom Publikum als »auditeur«.⁴¹⁶ in Präferenz sprachlicher Darstellung von Figur- und Handlungsrelationen. Der dramatische Vortrag wird zur Rede.⁴¹⁷ In Cid I, 2 unterhält sich die Infantin mit ihrer Gouvernante Leonor - ein der Personenkonfiguration Cid I, 1 parallelisiertes Konzept. In dieser Szene tauchen zwei szenische Nebentexte auf. Einer betrifft einen Pagen, der von der Infantin weggeschickt wird, Chimène zu verständigen. Der andere drückt aus, dass die Infantin sich nicht an den zurückgekehrten Pagen, sondern an Leonor wendet. Grund für diesen zweiten Nebentext ist das Wiedererscheinen des Pagen, nachdem die Infantin ihrer Gouvernante ihre Liebe zu Don Rodrigue erklärt hat. Cid I, 2, 80-82: »L'Infante: »Ma plus douce espérance est de perdre l'espoir.« \ Le page: »Par vos commandements Chimène vous vient voir.« \ L'Infante, à Léonor: »Allez l'entretenir en cette galerie.« Der Page weiß nicht von der Liebe gegenüber Don Rodrigue. Der Reim »espoir [...] voir« parallelisiert formal die Rede der Infantin und des Pagen. Der Paarreim bezieht an dieser Stelle Hierarchieebenen aufeinander, die im tragischen Erleben

⁴¹¹Vgl. Corneille, Discours (1660/1963), S. 107.

⁴¹² Corneille: »il faut distinguer deux choses dans les actions qui composent la tragédie. La première consiste en ces actions mêmes, accompagnées des inséparables circonstances du temps et du lieu; et l'autre en la liaison qu'elles ont ensemble, qui les fait naître l'une de l'autre. En la première, le vraisemblable est à préférer au nécessaire; et le nécessaire au vraisemblable, dans la seconde.« Corneille, Discours (1660/1963), S. 108

⁴¹³Dabei folge die Form der Funktion, die Inszenierung der Dramaturgie: »Il faut placer les actions où il est plus facile et mieux séant qu'elles arrivent, et les faire arriver dans un loisir raisonnable, sans les presser extraordinairement, si la nécessité de les renfermer dans un lieu et dans un jour ne nous y oblige.« Corneille, Discours (1660/1963), S. 108. Der Roman brauche alle Aspekte bloß gemäß der Wahrscheinlichkeit nacheinander abzuhandeln, in einer fiktionalen Moderation durch den Erzähler. Die szenische Darstellung hingegen könne auf solche Details keine Rücksicht nehmen. Vgl. S. 108f. Und selbst die mimetische Wahrscheinlichkeit bzw. Stimmigkeit wird von Corneille noch hinterfragt: »Le vraisemblable général est ce que peut faire et qu'il est à propos que fasse un roi, un général d'armée, un amant, un ambitieux, etc. Le particulier est ce qu'a pu ou dû faire Alexandre, César, Alcibiade, compatible avec ce que l'histoire nous apprend de ses actions.« S. 113.

⁴¹⁴Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1450a, S. 21 und 9, 1451b, S. 31.

⁴¹⁵Frey (1972), S. 192ff.

⁴¹⁶Vgl. Corneille, Discours (1660/1963), S. 78.

⁴¹⁷Vgl. Epars Heussi (2008), S. 21ff zur Rhetorisierung. Jung stellt Geringkonkretisierung des Darstellungsraumes fest, betont jedoch an den Verben »voir« und »regarder« Verweismöglichkeiten auf das Aktandenmodell; »regarder«: sachliches Entdecken in distanzierter Haltung gegenüber der Vergangenheit, »voir«: Visionieren der Möglichkeiten, vgl. Jung, Kurt: Die absolute Zukunft im Werke von Pierre Corneille. Zürich, 1944, S. 20f.

diskrepanter nicht sein könnten, die jedoch in der gleichen Modalität sprachlicher Äußerung, nämlich durch Reim, zusammengefasst werden. Der Page erkennt die Tragweite des Besuches Chimènes nicht. Der dramatische Raum des Pagen und der Infantin hat für beide unterschiedliche Qualitäten. Für den Pagen handelt es sich um die Einflussosphäre der Infantin, in die er eintritt, für die Infantin handelt es sich um ihren Erlebnisgrund, den sie Leonore geschildert hat, und in den Chimène, Mitkonstituentin dieses Erlebnisgrundes, nun ebenfalls hineindrängt. Dementsprechend ist der Begriff »galerie« ambivalent: er bezeichnet für den Pagen das Lokal, in dem sich die Personen befinden, für die Infantin aber doppelt metaphorisch das Bild, das sie abgibt, Cid I, 2, 84-86: »L'Infante: ›Non, je veux seulement, malgré mon déplaisir, \ Remettre mon visage un peu plus à loisir. \ Je vous suis. [...]« Eine zweideutige figuroriginäre Perspektivierung, die sich auf den dramatischen Raum des Aktandenmodells bezieht, auf die Stellung der Infantin gegenüber Chimène, auf das Bild, das die Infantin als Aktandin gegenüber Chimène abgibt, mitsamt ihrer hierarchischen Position.

Ähnlich verhält es sich mit Cid II, 6. Die Mauren bedrohen das Königreich Don Fernands. Don Fernand stellt sich dem, Cid II, 6, 52-78: »Don Fernand: ›[...] N'en parlons plus. Au reste, on a vu dix vaisseaux \ De nos vieux ennemis arborer les drapeaux; \ Vers la bouche du fleuve ils ont osé paraître.‹ \ Don Arias: ›Les Maures ont appris par force à vous connaître, \ Et tant de fois vaincus, ils ont perdu le coeur \ De se plus hasarder contre un si grand vainqueur.‹ \ Don Fernand: ›Ils ne verront jamais, sans quelque jalousie, \ Mon sceptre, en dépit d'eux, régir l'Andalousie; \ Et ce pays si beau, qu'ils ont trop possédé, \ Avec un oeil d'envie est toujours regardé. \ C'est l'unique raison qui m'a fait dans Séville \ Placer depuis dix ans le trône de Castille, \ Pour les voir de plus près, et d'un ordre plus prompt \ Renverser aussitôt ce qu'ils entreprendront.‹ \ Don Arias: ›Ils savent aux dépens de leurs plus dignes têtes \ Combien votre présence assure vos conquêtes: \ Vous n'avez rien à craindre.‹ \ Don Fernand: ›Et rien à négliger. \ Le trop de confiance attire le danger; \ Et vous n'ignorez pas qu'avec fort peu de peine \ Un flux de pleine mer jusqu'ici les amène. \ Toutefois j'aurais tort de jeter dans les coeurs, \ L'avis étant mal sûr, de paniques terreurs. \ L'effroi que produirait cette alarme inutile, \ Dans la nuit qui survient troublerait trop la ville: \ Faites doubler la garde aux murs et sur le port \ C'est assez pour ce soir.« Don Fernand zweifelt, dass die Mauren nach Sevilla kommen, sieht eine Gefahr im »alarme inutile, \ Dans la nuit qui survient troublerait trop la ville:«. Die Alexandriner dienen in jenen Versen dem umseitigen Ausgleich und der wechselhaften Bezugnahme des Königs auf verschiedene Aspekte, demonstrieren Umsicht: »l'effet« - »alarme«, »unit« - »ville«, »doubler« - »murs [...] port«. Dann Schluss: »C'est assez pour ce soir.« - worauf jedoch die nächste Szene beginnt, in der Don Alonso diese der Ruhe zustrebende Hemistiche fortsetzt, aufgreift: »Don Alonso: ›Sire, le Comte est mort«, in Cid II, 7, 1.

Hier springt die figuroriginäre Perspektivierung um auf einen Gegenspieler. Personalkontraste bei gleichbleibender Formalstruktur, hier im kontinuierenden Vermaß, konstituieren pro- und antagonistische Narrativität. Wir werden ihr immer wieder begegnen, bei Corneille, aber auch schon bei Ovid, auch bei Poussin, bei dem farbliche oder formale Singularitäten Brechungen meist rhythmischer Kontinuationen bewirken und so changierende figuroriginäre Perspektivierungen Raum und Zeit finden.⁴¹⁸ Die in Cid II, 6 skizzierte Umsicht Don Fernands drückt sich auch aus

⁴¹⁸Vgl. Thompson (1992/1993), S. 44: »Poussin archives his ›unities‹ through his pictorial structure and his gestural characterization, creating a coherence of surface geometry, recessionary space, and complexly linked psychology among his protagonists.«

in der räumlichen Verortung der Handlungshöhepunkte außerhalb des Darstellungsraumes der Bühne: Fluss, Stadt, Mauern, Hafen. Souveränität besteht hier in der Zuweisung der Dinge an ihren Platz und im freien Verfügen über die unmittelbare Umgebung. Daher ist der Vorstoß Don Alonses in Cid II, 7, 1 als Angriff auf die Souveränität des Königs zu verstehen, denn nun verfügt dieser über den von Don Fernand begonnenen Alexandriner. Diesen Vorstoß pariert Don Fernand durch eine Bezugnahme auf den dramatischen Raum, in Cid II, 7, 3-4: »Don Fernand: ›Dès que j'ai su l'affront, j'ai prévu la vengeance; \ Et j'ai voulu dès lors prévenir ce malheur.« Die Unfähigkeit, nicht nur die Auseinandersetzung des Grafen mit Don Rodrigue zu verhindern, sondern überhaupt erst abzumahnern, führt nicht zur Infragestellung des Königs. Vielmehr wird dessen temporaler und lokaler Verortungsversuch aufgenommen, und man indiziert ihm, dass sich Chimène auf Knien nähert, ein erneuter Angriff auf seine Souveränität, denn es wird ihm eine erneute Stellungnahme im Sprecher- und Aktandenmodell abverlangt, in Cid II, 7, 5-6: »Don Alonso: ›Chimène à vos genoux apporte sa douleur; \ Elle vient toute en pleurs vous demander justice.«

Wo figuroriginäre Perspektivierungen des Darstellungsraumes im »Cid« erzeugt werden, z.B. mit »á genoux«, »apporter«, »venir«, »en pleurs«, dienen diese umgehend dazu, personale Souveränität im Aktandenmodell herzustellen oder anzugreifen.⁴¹⁹

In Cid II, 8 bringen Chimène und Don Diègue ihre Anliegen in Wechselrede vor, in Alexandrinern, die sich ergänzen, jedoch in ihrer Vehemenz in rasch hingefochtenen Hemistichen wiederum den König herausfordern. Der König beendet mit einem kraftvollen zwölf-silbigen Alexandriner diesen Vortrieb, in zwei präzise in der Diärese geteilten Anweisungen: »Don Fernand: ›Levez-vous l'un et l'autre, et parlez à loisir«, Cid II, 8, 13. Man beachte die Distanzierung im Gebrauch der Definitartikel in »L«-Alliteration. Der König klingt in der Aufforderung an Chimène, zu erklären, gutmütiger, auch in Zurechtweisung Don Diègues: »Don Fernand: ›[...] D'une égale douleur je sens mon âme atteinte. \ Vous parlerez apres, ne troublez pas sa plainte.«, Cid II, 8, 15-16. Chimène trägt dann vor, mittels paralleler Satzbauformen, in Cid II, 8, 17-21: »Chimène: ›Sire, mon père est mort; mes yeux ont vu son sang \ Couler à gros bouillons de son généreux flanc; \ Ce sang qui tant de fois garantit vos murailles, \ Ce sang qui tant de fois vous gagna des batailles, \ Ce sang qui tout sorti fume encor de courroux«, die schließlich zwei Orte konkretisieren, in Cid II, 8, 24: »Chimène: ›[...] Rodrigue en votre cour vient d'en couvrir la terre.«

Don Fernand fühlt sich vom erneuten Vorstoß Chimènes gegen seine Souveränität - »en votre cour« - angesprochen, nimmt diesen Ort jedoch als Ausdruck der königlichen Funktion, indem er sich selbst objektiviert: »Don Fernand: ›Prends courage, ma fille, et sache qu'aujourd'hui \ Ton roi te veut servir de père au lieu de lui«, in Cid II, 8, 29-30. Chimène lässt diese Abstraktion des Ortes und damit die Souveränität des Königs nicht gelten, sondern unternimmt eine neue figuroriginäre Konkretisierung des Lokals, um ihr Anliegen zu befördern, Cid II, 8, 31-34: »Chimène: ›Sire, de trop d'honneur ma misère est suivie. \ Je vous l'ai déjà dit, je l'ai trouvé sans vie; \ Son flanc était ouvert; et pour mieux m'émouvoir, \ Son sang sur la poussière écrivait mon devoir.« Dagegen weiß Don Diègue Don Fernand konzilianter zu beeinflussen. Er erwähnt die eigenen Leistungen, erwähnt angesichts des Staubes, von dem Chimène spricht, Aragon und Grenade, um dann auf den Comte zu sprechen zu kommen: »Don Diègue: ›[...] Le comte en votre cour l'a fait presque à vos yeux, \ Jaloux de votre choix, et fier de l'avantage \ Que lui donnait sur moi

⁴¹⁹Vgl. ähnlich Ubersfeld (1978), S. 176, zu Shakespeares »Hamlet«: »Toute l'histoire d'Hamlet peut se comprendre comme les efforts à la fois efficaces et destructeurs par le personnage-sujet pour récupérer son propre espace dans sa totalité.«

l'impuissance de l'âge. \ Sire, ainsi ces cheveux blanchis sous le harnois, \ Ce sang pour vous servir prodigué tant de fois, \ Ce bras, jadis l'effroi d'une armée ennemie, \ Descendaient au tombeau tous chargés d'infamie, \ Si je n'eusse produit un fils digne de moi, \ Digne de son pays, et digne de son roi« Cid II, 8, 61-69 - und so macht er die eigene Sache zu der des Königs: mittels der Würde des Sohnes. Gegenüber solchen Beeinflussungen kann Don Fernand sich zeiträumlichen Handlungsspielraum verschaffen, indem er beide des Ortes verweist, um Platz zu schaffen für eine selbstbestimmte Zukunft, in Cid II, 8, 88-90: »Don Fernand: ›[...] Don Sanche, remettez Chimène en sa maison. \ Don Diègue aura ma cour et sa foi pour prison. \ Qu'on me cherche son fils. Je vous ferai justice.«

Raum organisiert sich hierarchisch um den zentralisierte Element der Handlung, Don Fernand.⁴²⁰ Dessen Souveränität zeigt sich im figuroriginären Perspektivierungsvermögen. Das Eindringen in den Darstellungsraum und die damit verbundene Übernahme figuroriginärer Perspektivierung ist eine Infragestellung königlicher Autorität. Wir werden dies in Poussins »Ehebrecherin«, aber auch in der Phaethonbitte« erneut auffinden.⁴²¹

Ein Bühnenlokal bemisst sich auch am Vermögen, Perspektivierungen zuzulassen. Glücklicherweise äußerte sich Corneille hierzu im »Examen« zum »Cid«. Er vergleicht Don Fernand mit Ludwig XIV, dessen »autorité royale est plus absoluë. Je ne pense pas non plus qu'il manque beaucoup à ne jeter point l'alarme de nuit dans sa Ville, sur l'avis incertain qu'il a du dessein des Maures, puisqu'on faisoit bonne garde sur les murs & sur le port; mais il est inexcusable de n'y donner aucun ordre après leur arrivée, et de laisser tout faire à Rodrigue.«⁴²² Don Rodrigue bringt den König in eine prekäre Geringschätzung seiner Tapferkeit durch den Zuschauer, Cid IV, 3. Des weiteren sieht Corneille Chimènes erneutes Vordringen gegenüber dem König als Belästigung.⁴²³ Wo Ort als ein vom Handenden zu beherrschender Diskurs erachtet wird ist szenische Ausgestaltung sekundär.⁴²⁴ Ort ist, »au même titre que le jour, comme un élément constitutif, presque un personnage, de la tragédie.«⁴²⁵ So können über Szenen hinweg dramatische Räume - als Konstellationen von Handelnden in zeiträumlichen Situationen - relationiert werden. Ein Beispiel bietet die Szenenfolge Cid I, 1 und Cid I, 2, die je eine hohe Dame und ihre Gouvernante vorstellen, beide mit Bezug auf Don Rodrigue Bezug. Topographie ist hier das Feld der Gegenüberstellung und des Vergleiches motivischer Konstellationen, die in die jeweilige Szene einkompartimentiert werden. Der symmetrischen Konfrontation von Cid I, 1 und Cid I, 2 und ihrem Aufeinanderbezug stehen die Szenen Cid I, 3-6 gegenüber, als sukzessives Nacheinander der Motiventwicklung. Hier werden die Vorgeschichte, die Steigerung des Empfindens, das Hilfeersuchen und der Motivkonflikt Don Rodrigues hergestellt.⁴²⁶

⁴²⁰Vgl. Carrier (1993), S. 175ff zum Herrschaftsraum bei Poussin, der nicht angegriffen werde.

⁴²¹Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Apoll überlässt Phaethon den Sonnenwagen. Berlin, Gemäldegalerie. Öl auf Leinwand, 122 x 153 cm. Um 1633. Thuillier (1994), S. 248, Nr. 51 und Poussin, Nicolas: Christus und die Ehebrecherin. Paris, Louvre. Öl auf Leinwand, 122 x 195 cm. Um 1653. Thuillier (1994), S. 262, Nr. 207.

⁴²² Corneille, Cid / Examen (1660), S. XLVIII.

⁴²³Vgl. Corneille, Cid / Examen (1660), S. XLIX: »importuner«

⁴²⁴Vgl. Corneille, Cid / Examen (1660), S. XLIXf. Corneille überlässt die Perspektivierung und Konkretisierung des Darstellungsraums dem Theater. »Si cette fiction poétique ne vous satisfait point, laissons-le dans la place publique [...]; mais que ces menues actions ne servant de rien à la principale, il n'est pas besoin que le poète s'en embarrasse sur la scène.«

⁴²⁵Truchet, Jacques: La tragédie classique en France. Paris, 1975, S. 30.

⁴²⁶Verbunden mit der Topographie des Herrschaftsraumes ist die der Grenze als querbare Trennung der Aktanden. So die Mauern Sevillas in Cid II, 6, ohne weitere Konkretisierung permeabel. Der »flux de mer« in Cid II, 6, 72, ist eine in den Machtbereich hineintragende Bewegung. Herrschaft über Andalusien und Sevilla wurde von Kastilien heraus getragen, Bewegung von Kastilien nach Sevilla ist als Ausdehnung und Festigung der Herrschaftsoption. Nun erfolgte zeitlich gesehen zehn Jahre und acht Verse später die Einschränkung der Herrschaftsoption durch die herannahenden Mauren.

Abschließend ist zu bemerken, dass gerade die Kontingenz der Ausstattung, die Corneille der »mise en scène« überlässt, eine Aufführung des Stückes zu anderen Zeiten und Orten bis heute ermöglicht. Z.T. wesentlich für den künstlerischen Begriff des »Cid« ist die Art der Konkretisierung und Perspektivierung dargestellten Raumes in figursprachlicher Geschehniszusammenfügung. Hier trifft sich Corneille mit Aristoteles, obschon bei diesem von dramatischen Raum implizit die Rede ist, z.B. hinsichtlich der Nahverhältnisse unter Verwandten.⁴²⁷ Doch Szenen und Handlungslokale ergeben noch keine einheitliche Fabelkomposition. Dazu braucht es ein Handlungsmodell, dem sich die Szenen- und Lokalgliederung unterordnet.⁴²⁸ Die Folgerichtigkeit der Geschehnisse geht aus ihrer Ordnung im logischen Raum des Mythos hervor,⁴²⁹ »auseinander« hervor. In der Abfolge von Cid I, 3-6 kann Don Rodrigue nicht anders, als den Vater zu rächen. Und wir werden über den dramatischen Raum auf die Situation verwiesen, in der der Held sich einfindet. Gilt die Figur Lyons als »a unit of the surface or literal level of the text«,⁴³⁰ beeinflusst sie als elementares Gestaltungsmittel des Dramas die raumzeitliche Erscheinungsweise des Stückes, die sich einmal aus figuroriginärer, ein andermal durch beschaueroriginäre Perspektivierung ergibt.⁴³¹

2.2.4 Zusammenfassender Rückblick

Die Differenzierung unseres literaturwissenschaftlichen Raumbegriffes konzentriert sich vor allem auf das Drama. In ihm spielt der Darstellungsraum eine besondere Rolle: szenisch, auf der Bühne als wesentlichem Ort für die Entwicklung des Darstellungsraumes, werden in ihm visuell-gestische Ausdrucksmittel wirksam, in der Figurenpräsenz: »Position und Bewegung aktualisieren den Raum, der durch die Bühnenausdehnung geschaffen und abgegrenzt wird.«⁴³² Durch Erhöhung der Figurenzahl wird räumliche Relationierung komplexer, wobei eine dynamische

»Grenze« ist Linie, deren Überschreiten Souveränitätsoptionen erweitert oder schmälert, analog zur Beeinflussung der Souveränitätssphäre durch Chimène und Don Diègue in Cid II, 8. Lösung: Ordnung durch Einnahme fester Standpunkte, die umgebende Sachverhalte verorten und ausrichten. Nach außen Wachenverstärkung, nach innen Wegschicken von Chimène und Don Diègue. Die Einschränkung der Herrschaft wird in dieser Topographie der Macht überwunden durch die Einnahme eines Standpunktes, dem sich die Peripherie zu unterwerfen hat. Vgl. Cid III, 6: Don Diègue warnt in Cid III, 6, 50-56. Störungen an der Peripherie, die Mauren vor den Toren: dies stellt das Ordnungszentrum des Königtums im Innern infrage. Panik an Hof und Stadt wollte Don Fernand vermeiden. - Schafft Don Rodrigue nun nach außen Ordnung, bringt er den König in seine Pflicht, vgl. Cid III, 6, 68, 77-78. Die Unterstützung wird von Don Fernand in Cid IV, 3 auch wörtlich aufgefasst, in einer Verwendung der optionalen wie auch positionalen Auffassung von Herrschaft, Cid, IV, 3, 7-8. Voss spricht 1967 von einer egozentrierten »Wertpyramide« der Redner, von deren Ursprung her sich das Umliegende ordnet, in flächiger »Stufenordnung einer sozialen und psychologisch-moralischen Hierarchie«. Voss, Harald: Corneille oder Das Werden einer menschlichen Ordnung. Witterschlick bei Bonn, 1967. S. 119. Überindividuelle Konflikte wirkten auf das Individuum ein, S. 121. allerdings ohne dass diese Konflikte ein konkretes Pendant im Darstellungsraum fänden. Dieser »Seelenraum« werde durch Gegenüberstellungen und das Einbrechen einer Gegenwelt gespannt. S. 127f. Zum Ordnungsgebaren des Königs vgl. S. 162. Lotmann sieht die Entwicklung räumlicher Kulturmodelle verbunden mit sozialen, religiösen, politischen und ethischen Modellierungen. »Historische und national-sprachliche Raummodelle werden zum Organisationsprinzip für den Aufbau eines »Weltbildes« - eines ganzheitlichen ideologischen Modells, das dem jeweiligen Kulturtyp eigentümlich ist.« Lotmann, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München, 1972, S. 313. Er betont, »daß das räumliche Modell der Welt zum organisierenden Element wird, um das herum sich auch die nicht-räumlichen Charakteristika ordnen.« S. 316. Der »Einbruch des Abstrakten in das private, bildhafte, alltägliche Leben des Menschen« sei Vernichtung, Böses, Krieg und Unheil. Vgl. S. 324.

⁴²⁷Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 14, 1453b, S. 43.

⁴²⁸Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 8, 1451a, S. 29 und auch d'Aubignac, Pratique (1657), S. 45ff.

⁴²⁹Vgl. Cid I, 3-6, sowie Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1452a, S. 33.

⁴³⁰Lyons (1987), S. 29.

⁴³¹»The spectator sees the scene, in space and situation, as an objective presence and notes the difference between that presence and the mediated vision of it.« Lyons (1987), S. 37. Zur Darstellung visuell-gestischer Ausdrucksmittel in Dramatik, Epik oder Lyrik in vermittelnden Kommunikationsperspektiven vgl. Pfister (1997), S. 20ff, sowie Aristoteles, Poetik (1982), 3, 1448a, S. 9, zur Unterscheidung zwischen Epos und Drama. Im Drama erfolgt die Vermittlung in den Nebentexten der Buchform.

⁴³²Pfister (1997), S. 355.

Aktualisierung des Raumes durch Figurengesten, Handeln, Richtung, Tempo, Bewegungskorrelationen stattfindet.⁴³³

Die Unterscheidung inszenatorischer und dramaturgischer Produktivität dient der Formulierung verbaler und visueller Perspektivierung und Konkretisierung von Raum. Die Serliobühne versuchte eine Vereinigung von Antiken- und Illusionsbühne, in Moderation generischer Typenbildungen sowie in Variation szenischer Darstellungstiefe in begehbaren Perspektivkulissen. Dass beide Tendenzen sich auf Aufführung und Inszenierung beziehen, von Dramaturgen mit hin nicht abgedeckt wurden, zeigt der »Cid«. Aufgrund der (Nicht-) Behandlung szenischen Darstellungsraumes dürfte Corneille v.a. dargestellter Raum, das Aktandenmodell, Pro- und Antagonisierungsverhältnisse interessiert haben, wie wir sie aus schauplatzintrinsischer Perspektive plausibilisieren konnten.

Die Strukturrelation der Deixis erlaubte uns die Entwicklung eines künstlerischen Raumbegriffs, der auf der Setzung einer neuen Gegenüberrelation von Sichabspielen und Zuschauen beruht. Wir unterschieden Lokaldeixis des physisch-realen Zuschauers und Perspektivierung aus Origo des fiktivierten Zuschauers und der fiktiven Figuren. Der Aufeinanderbezug von Bühne und Zuschauerraum entspricht keiner Trennung in Realität und Fiktion, da Bühnengrenzen sowohl durch in der Fiktivierung des Zuschauers als auch in der Realisierung des Spiels überschritten werden kann. Epik und Dramatik unterscheiden Darstellungsräume v.a. im Grad visueller Konkretisierung, in der Epik durch Sprache und in der Dramatik durch Sprache und visuelle Ortskonkretisierung. Die Konkretisierung unterschiedlicher Perspektiven erfolgt aus einer schauplatzintrinsischen, aber auch aus einer schauplatzextrinsischen Origo. Damit wird kein Gegensatzpaar formuliert, denn der Rezipient wird durch Fiktivierung zur spielbeteiligten Figur, und die Figuren werden nur aus der Sicht des Rezipienten wahrgenommen. Figuroriginäres muss letztlich ebenfalls zuschaueroriginär perspektiviert werden.

Die Origo des fiktiven Erzählers ist erst durch den Rezipienten, durch dessen Fiktivierung, durch dessen Einbezug in die Erzählung verständlich. Gegenüber der personalen Perspektive des Erzählers kann im Drama von einer »apersonalen, neutralen Erzählsituation« die Rede sein.⁴³⁴ Die Rede von einer solchen trägt der Unterscheidung von aktions- und anschauungsräumlichen Dimensionen (Ströker) Rechnung, ohne ein Aussagesubjekt im Anschauungsraum konkret benennen zu müssen. Dramatische Fiktion schließt Narration als Beurteilung eines Wiedergegebenen durch einen auktorialen Sinnhorizont (White) nicht aus. Der Sinnhorizont führt uns allerdings in den dargestellten Raum, der sich als Spannungsfeld und Relationierung der Aktanden begreift, »un espace construit par le spectateur ou le lecteur pour fixer le cadre de l'évolution de l'action et des personnages.« Hier geht es um eine »spatialisation de la structure dramatique«, schreibt Pavis.⁴³⁵ Die vom Text implizierten räumlichen Relationen bilden einen Raum der Fiktion, den auch Pavis gleich dem der Lyrik und Epik sieht.⁴³⁶ Generische Bühnenformen bei Vitruv und Serlio können als intellektuelle Unterstützung in der Qualifikation dramatischen Raumes aufgefasst werden, angesichts einer geringen Konkretisierung szenischen Darstellungsraumes.⁴³⁷ Doch nach der Wie-Qualifikation dramatischen Raumes in geringvarianter Konkretisierung gene-

⁴³³Vgl. Pfister (1997), S. 355.

⁴³⁴Vgl. Spittler (1979).

⁴³⁵Pavis (1996), S.118f. Dieser dramatische Raum ist in ständiger Bewegung, da er von den »relations actantielles [abhängt] qui doivent necessairement changer si la pièce doit avoir l moindre action«. Zur unveränderten körperliche Präsenz auf der Bühne als Akt an sich ist, vgl. Pfister (1997), S. 355.

⁴³⁶Vgl. Pavis (1996), S. 119.

⁴³⁷Vgl. Pavis (1996), S. 122; Frey (1972), S. 182ff; Pochat (1990); Lyons (1987), S. 35f.

rativ typisierter szenischer Darstellungsräume fragt in der Kunstgeschichte und speziell in der bildkünstlerischen Narratologie niemand. Die »scena tragica« wird konstatiert, doch was es mit der Gattung des Tragischen auf sich hat und inwieweit darin z.B. eine »Poetik« wie die des Aristoteles zur Anwendung käme, oder ob es gar narrative Strukturanalogien zu zeitgenössischen Texten gäbe - darauf werden Bilder nur selten untersucht.

Dem Phänomen des dargestellten, also des dramatischen Raumes versuchten wir, aus Interesse gerade an distinkten Möglichkeiten einer von auktorial-expliziten Perspektivierungen befreiten Figurenrede bzw. -handlung, mittels elementarer, formaler, sprachstruktureller und inhaltlicher Textstrategien am Beispiel des »Cid« auf die Spur zu kommen. Elementar ergab sich in den ersten Versen die Gegenüberstellung von Aktanden mit Hilfe von Benennung, Personalpronomen, Tempusmorphemen. In struktureller Hinsicht sahen wir, wie Elvire der direkten Bezugnahme Chimènes auswich und auf Dritte verwies. Ähnliches konnten wir in Hemistichengliederungen und Alexandrinern sehen, die in den Versen des Königs auftauchten, in denen dieser Ordnung schafft - und innerhalb dieser sprachlichen Ordnung von anderen angegriffen wird. Sodann sahen wir hierarchische Gliederungen des königlichen Umfeldes angesprochen. Schließlich ergab sich für die Buchform des Dramas eine besondere Charakteristik, die des geschriebenen Textes, der ebenfalls Raum beansprucht, man vergleiche die Gegenüberstellung und Abfolge der Sprecher, die Versgliederung, Hebung und Senkungen als originär räumliche Metaphern für Silbenakzentuierungen, Versmaß, Wortstellungen. »Wortkulisse« sei die »Thematisierung des räumlichen Kontextes in den Repliken der Figuren«,⁴³⁸ worin nicht nur Beschränkungen szenischer Darstellungsmittel kompensiert werden sondern auch poetische Qualitäten der Sprache, die szenisch nicht konkretisiert werden können, auftreten, wie wir z.B. in der Verwendung von »galerie« in Cid I, 2 feststellen konnten.⁴³⁹

Die Rede von der »Einheit des Ortes« ist einer gegenüber Aristoteles' Begriff der diegetischen Wahrscheinlichkeit veränderten Auffassung mimetischer Wahrscheinlichkeit zu verdanken. Corneille hielt sich hinsichtlich Aussagen über mimetische Wahrscheinlichkeit zurück und setzte den Ort als situativ-praktisch dimensionierten Topos, der aus dem (Sprach-)Handeln der Figuren resultiert. Gewinnbringender lassen sich also schauplatzextrinsische und -intrinsische Perspektivierungen des Raumes untersuchen. Möchte man literatur- und theaterwissenschaftliche Begriffe zur Raumkonstitution auf bildende Kunst beziehen, wäre zu untersuchen, wie in jener figur- und betrachteroriginäre Perspektivierungen und Konkretisierungen des Darstellungsraumes erfolgen und wie narrative Malerei Handeln im dramatischen Raum, erzeugt.

2.3 Probe: Nicolas Poussin: »Christus und die Ehebrecherin«, 1653

2.3.1 Bildbeschreibung

Wie erzeugt narrative Malerei Handeln im dramatischen Raum? Kann man vor Gemälden von einer »schauplatzextrinsischen beschaueroriginären Perspektivierung« sprechen? Wie verläuft

⁴³⁸Pfister (1997), S. 351.

⁴³⁹»Die Funktion der Wortkulisse geht [...] keineswegs darin auf, ein Bühnenbild zu ersetzen, da sie ja darüber hinaus der Figurencharakterisierung, die Entwicklung von zentralen thematischen Komplexen - oft in der Form leitmotivischer Metaphorik - und allgemein der Semantisierung des Raumes dienen kann.« Pfister (1997), S. 352.

dann die bildliche Fiktivierung des Beschauers? Kann man etwa szenischen und dramatischen Raum im Gemälde unterscheiden? Wir wählen als Prüfstein Nicolas Poussins 1653 entstandenes Ölgemälde »Christus und die Ehebrecherin« (Abb. 18).⁴⁴⁰ Das Bild zeigt figürlich ausgefüllten und »be-handelten« Raum. Wir finden Architekturelemente, die mit Perspektivangaben Tiefenraum beschreiben, aus denen sich schauplatzextrinsische Perspektivenorigines bestimmen lassen. Außer der Polydirektionalität einzelner Figurenbewegungen liegt verschiedenes gestisch-gebärdenhaftes Handeln in exemplarischer Form vor. Wir können auf literarische Texte zurückgreifen, die sich auf die dargestellte »Szene« beziehen. Zuletzt: einige unserer Parallelisierungen von bildender Kunst und Literatur ergaben sich just an der Betrachtung dieses Gemäldes.

Ein graubraunolivfarbener Generalton der Architektur wird chromatisch akzentuiert von Rottönen, Gelbgold, Ultramarin. Kobaltarten Himmel durchziehen grauockerfarbene Wolken-schleier, die ihn mit der Architektur verbinden. Grün-, Lachsrosa-, Gelbocker-, Weiß- und Graunuanzen in den Gewändern beziehen sich ebenfalls auf die Architektur, vereinheitlichen die Figurendarstellungen mit der hinterfangenden Stadtansicht. Auch die mit Orange und Braun gewärmten Inkarnattöne der in Gestik befindlichen Personen entwickeln sich aus dem Generalton der Architektur. In Richtung des Betrachter hebt sie eine Intensivierung vom Hintergrund ab, die sie jedoch anders als die Primärfarben der Gewänder nicht autonom oder gar im Kontrast dazu stehen lässt. So entwickelt sich mehr oder weniger stark farblisches Spiel aus dem lokalen Umfeld der Figuren, das bis zu einer Verselbstständigung der Primärfarben-trias nach den Seiten reicht. Der Farbe eignet Setzungscharakter insbesondere in roten Gewandpartie Jesu Christi, des Pharisäers links, des Schriftgelehrten rechts, der sich über eine Schrift im Staub beugt, im Pharisäer in Blau sowie im weggehenden Pharisäer in Rot, beide links. Es geht hier um die für den Autor wichtigsten Personen. Gestik und Gebärden dieser haben den höchsten Grad an Explizität. In ihnen können wir, ähnlich der Figurengruppe links unten in der »Mannalese«, exemplarische Handlungsträger verorten. Poussin gibt uns Anhaltspunkte zu ihrer Ordnung. Die Gewandfarbe Blau taucht viermal auf, am Pharisäer links, an der Ehebrecherin, an Christus sowie am Pharisäer rechts. Rot taucht insgesamt dreimal auf. Zwischen dem Pharisäer links und Christus rechts, beide in einem dichten zinnobrigen Karmin, trägt ein Pharisäer ein auf Zinnober anspielendes Orange. Ähnlich Gelb: goldgelb leuchtet die Kleidung des Pharisäers links und der Schriftgelehrten rechts. Eine weitere Figur, im hinteren Mittelgrund, nähert sich dem hinteren Pharisäer in Orange an. Insgesamt herrscht ein Ausgleich farblicher Bildgewichte im Bereich der warmen Primärfarben, unter gleichzeitiger Reihung der kühlen Primärfarbe Blau. Während letztere den Bildraum horizontal in seiner ganzen Breite durchmisst, ohne jedoch an die Bildgrenzen zu stoßen, entwickeln sich die anderen je nur von einer in die andere Bildhälfte und beziehen beide Seiten aufeinander. Dem entsprechen akzentuierende Partialkontraste. Links sehen wir eine Zweiergruppe aus einem Pharisäer mit lachsrosa Untergewand und blauem Umhang sowie einen anderen mit grünem Untergewand und roter Toga. Am rechten Bildrand lässt sich ein dem figurenübergreifenden Farbkontrast aus Rot und Blau links verwandter Farbkontrast aus Gelb und Blau feststellen. Dieser wird farblich reduziert, was die figürliche Binnengliederung verändert. Dominieren links Farbkontraste, so zeigen sich rechts Helligkeitskontraste: der Weggehende im blauen Obergewand trägt ein weißes Untergewand. Der Schriftgelehrte im gold-

⁴⁴⁰Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Christus und die Ehebrecherin. Paris, Louvre. Öl auf Leinwand, 122 x 195 cm. Um 1653. Thuillier (1994), S. 262, Nr. 207. Farbabbildung Mérot, Alain: Poussin. Paris, 1990/1994, S. 198, sowie Rosenberg, Pierre; Prat, Louis Antoine (Hrg.): Nicolas Poussin 1594-1665. Ausstellungskatalog 27.09.1994-02.01.1995. Paris, 1994. S. 473, Nr. 214.

gelben Obergewand trägt graublau Hosen. Auch damit wird Ausgewichtung der Bildhälften erreicht. Dies gilt auch für Christus und der Ehebrecherin: sie können auf diese Kontrastmodalitäten bezogen werden. Die Ehebrecherin zeigt einen Helldunkelkontrast aus Blau und Weiß, Christus einen Farbkontrast aus Blau und Rot. Erweitert man diesen Kern, so taucht das Gelb des linken Pharisäers beim lesenden Schriftgelehrten rechts wieder auf, das Rot und das Blau an Christus im linken Bereich bei den weggehenden Pharisäern. Die Kontrastmodalitäten sind also über die horizontale Breite der Figurengruppen hinweg ausentwickelt und ergeben eine exzentrische Setzung. In dieser Exzentrizität betont Poussin eine gleichgewichtige Figurenverteilung, sechs zu sechs pro Bildhälfte. Merkwürdigerweise bleibt eine 13. Person des Bildes, eine junge Frau mit Kind im Hintergrund, nicht nur in der horizontalen Mittel des Bildes, von dessen Formensprache unberührt. Sie ist in der Farbgebung lediglich unbestimmt in stark gebrochenem Blau und Gelb mit der Figurengruppe im vorderen Mittelgrund verbunden, auch wenn sie die gleiche Kopfhöhe aufweist.

Hinsichtlich der Formgebung kann auch hier von einer generellen Charakteristik gesprochen werden. Das vorherrschende Gefüge architektonischer Volumina wird vereinzelt. Daraus detailliert sich die Formensprache der Figurengruppe. Gruppenspezifische Formkonnektionen bestehen im Verlauf der Arm-, Gewand- und Faltenkonturen. Sie binden die Gruppe in einen rhythmischen Zusammenhang über die Bildbreite. In der Pharisäergruppe links zeigt der Unterarm des Weggehenden nach links oben. Er wird entwickelt von der blauen Toga eines zweiten Pharisäers, der sich mit beiden Armen auf ihn bezieht. Im rechten Arm lässt er ihn gehen, in nach hinten überdehnter Handstellung, im linken Arm holt er ihn zurück, das zeigt die angedeutete Krümmung des Fingergesamtes. Gegenläufig in Verschränkung macht sich eine Überkreuzstellung der Füße bemerkbar, deren Richtungsbezüge divergieren, wie die Konturen der Togen und ihrer Falten, die grafisch, in grauweiß gebrochenen Lokalfarben erscheinen. Ähnlich die rechte Seite, allerdings akzentuiert das Zurückschauen der Figur im blauen Übergewand eine dem senkrechten Bildrand parallel fallende Gewandpartie am rechten Arm. Links ist das vergleichbare Stück Stoff stärker in Richtung auf die obere und untere Bildecke bezogen.

Die Formensprache der inneren Figuren steht ebenfalls im Dienst formübergreifender Ordnungen, die sie auf das Zentrum des Bildes ausrichten. Allerdings findet hier eine dreifache Dehnung des rhythmischen Gefüges durch parallelisierte auftretende Langformen statt, die sich von links oben über die innere Bildmitte nach rechts unten staffeln. Die Armrichtung des argumentierenden Pharisäers in Gold und Weiß links wird aufgenommen vom Mann in Orange und weitergeleitet in den Treppenlauf des Hintergrundes, unter dem sich die Frau mit Kind duckt. Parallelisiert wird dieser Aufwärtzug von Jesus, dessen Rückenkontur diese Zwangsläufigkeit allerdings wieder in die linke Hand und zurück auf die Ehebrecherin führt. Die Schriftgelehrten rechts davon beugen sich ebenfalls parallelisierend nach links. Ihre Körperformen sind teilweise verdeckt. Hier entsteht Formunklarheit, unterstützt durch das stark beschattete, an manchen Partien auch gehöhte, von formübergreifenden Falten durchzogene grüne Gewand eines Schriftgelehrten. Der lange Rückenkontur des Schriftgelehrten in Gelb korrespondiert mit der parallelen Anführung des Weggehenden in Blau, auf der rechten Seite, der zudem den Pharisäer im grünen Obergewand wegzieht. So vermittelt Poussin zwischen dem einwärts und dem auswärts gerichteten Gewoge der Formen und der endgültigen Klärung durch Weggehen, das selbst aber wiederum mit einer Leerung des Gruppenzentrums verbunden ist. In diese Leere wagt sich selbst die in den Staub geschriebene Schrift nicht hinein. Hier, im Bereich des Vordergrundes, wird die hinter- und

umfangende Architektur farblich und formal neutralisiert, zu endgültiger Abstraktion gebracht: Fugen zeigen einen Streifen aus neutralen Bodenplatten, sonst nichts mehr.

Zur Bildtiefe hin nimmt die Kleinteiligkeit der architektonischen Formen zu. Von den großen Flächen und ihren Öffnungen in der linken und von den kubischen Quadern der im Bau befindlichen Mauer rechts unterscheiden sich die längsoblungen, rundbogig abgeschlossenen Nischen der architektonischen Substruktionen im Hintergrund, die an die größeren Mauerflächen herangeführten queroblungen Pultdächer und die darunter sich befindlichen Anraumkompartimente, das Bossenmauerwerk einer Burg im Hintergrund, Pilasterformen mit Kapitellabschlüssen, der lang gestreckte Querlauf einer Rampe. In die Bildtiefe wird architektonische Starre aufgebrochen und zerstoßen.

Die Inkarnatgestaltung Christi und der Ehebrecherin weicht von derjenigen der übrigen Figuren ab. Gleiches gilt auch für die formale Darstellungsintensität. Sieht man an Pharisäern und Schriftgelehrten proportionierende Binnengliederungen in Muskeln und Glieder, so entfällt diese sowohl an den Gliedmaßen der Ehebrecherin wie auch im Gesicht und an den Armen Jesu. In Jesu Antlitz geht fehlende Binnengliederung einher mit farblicher Zartheit, während die gebrochene Olivtönung Ehebrecherin in Helligkeitswerten ganz auf die kristallin gezeichnete Architektur bezogen werden kann, der der leuchtendere Ton im Gesicht Christi, mit Wangenrot intensiviert, fehlt. Diesem sanften Schimmern in weichem, feinen Haar entspricht ein Leuchten der ganzen Figur. Christus wird damit noch einmal von den sie umgebenden Figuren separiert, und das gilt auch für die Behandlung der Formen: die Faltsprache am Gewand der Ehebrecherin ist eher feingliedrig, steht im figurübergreifenden Zusammenhang des Lokals, der auch das Hin und Her der übrigen Gruppe ausmacht. Ähnlich verhält es sich mit der statuarischen Erscheinung Jesu, die ein einziges Pendant im goldgewandeten Pharisäer auf der linken Seite findet.

Ausgehend von der linken Bildhälfte werden Bezüge aufgebaut jenem über den rechten Arm des Pharisäers im orangenen Gewand hoch zum Treppenlauf und zum Tempel. Ihr antwortet ein Gegenlauf, von rechts oben nach links unten, der auf die Ehebrecherin verweist. Er sammelt sich aus den Konturen des roten Ober- und des blauen Untergewandes Jesu am rechten Arm, sodann aus den beiden entblößten Unterarmen, in der Verweisrichtung der ausgestreckten Zeigefinger. Der Verweis geht auf die Ehebrecherin, die ihn im Faltenwurf des Obergewandes aufnimmt. Am Schoß greift ihre Hand, dann ihr rechter Arm die Bewegung des Blickes auf und führt ihn hoch zum Antlitz, mit Vermittlung durch Schulter und Kopftuch. Ähnlich verhält es sich mit ihrem linken Arm. Diese Geste der Demut deckt sich mit der gebrochenen Lebendigkeit der Farbe und mit der vorsichtigeren und fragileren Binnengliederung der Formen. Der entschiedene Treppenlauf im Hintergrund sowie die explizit gesetzte Zeigegeste Jesu finden in der Ehebrecherin einen stillen Abschluss.

Motive des Vordringens und Zuwiderlaufens finden sich immer wieder. Der Pharisäer in Gelb geht gestisch auf Jesus ein, auch wenn er sich zurückbeugend distanziert. Seiner Bezugnahme läuft auf der rechten Seite der rechte Arm des grüngewandeten Schriftgelehrten parallel sowie die Assistenz des goldgewandeten Schriftgelehrten, dessen linker Zeigefinger nach links weist, wo sich der Pharisäer in Orange und ein verdeckter Grüngrauerschatteter nach rechts hin zeigen. Konvergenz und Divergenz auch in den Zweiergruppen an den Bildrändern. Links geht der Rotgewandete weg, dreht sich allerdings wieder um. Von ihm weg lehnt sich der Pharisäer in Lachsrosa in Richtung der Bildmitte. Rechts ist der hintere Grüngewandete noch am Geschehen interessiert, wird vom Blaugewandeten jedoch weggezogen; dieser schaut allerdings zurück und

der Grüne streckt den linken Arm noch nach rechts. Die Teilung in rechts und links übergreifend verbinden die hinteren Figuren die Bildhälften, links der nach rechts schauende Mann im grünen Gewand, der, man sieht es aufgrund der farblich-formalen Formauflösung und -überdeckung erst später, nach links schreitet. Rechts ein nach rechts Blickender, dessen deutliche Schultern nach links zeigen. Aufeinander zu, voneinander weg, mit vielfältigen Bezügen zwischen den Bildhälften. Doch weisen jene auch eigene gestalterische Qualitäten auf. Im linken Bereich ist die Komplexität der Figurausgriffe geringer als rechts, bedingt durch beinahe statuarisches Schreiten in konstanten Abständen. So reiht Poussin rhythmisch alternierende Plastizitäten, vom Mann in Rot links, zum Pharisäer in Gelb. Die Stellung der Füße zeigt, dass diese beiden Figuren sich näher zum Betrachter befinden als die anderen. So bildet sich ein bildflächenparalleler Aktionsraum, in dem sie stärker ins Licht treten, das von links oben einfällt. Eine ähnliche Lichtsituation herrscht im rechten Bereich. Bei den dem Betrachter nächsten Personen finden wir eine größere Plastizität, verbunden mit einer Höhung und Intensivierung lichter Partien und einer stärkeren Verschattung der Faltentäler. Allerdings kann von einem festen Stand der beiden Schriftgelehrten keine Rede sein. Die gebückte Körperhaltung des rechten, das gespannte Spiel des linken Schriftgelehrten gehorchen Formverdeckungen und Formüberlagerungen. Ein komplexes Gebilde, insbesondere mit einer eigentümlichen Position der ausgestreckten Hand des Grünen vor den Füßen Jesu. Dieser Komplexität entspricht die linke Hälfte lediglich im Übergang der Hände des gelbgewandeten Pharisäers zum Orangetragenden, was zuvor mit der Formauflösung und Formkompartimentierung der Bildtiefe in der Mitte der Bildfläche verbunden wurde.

So ergeben sich differente Intensitäten figurübergreifender Bewegungen. Rechts werden zwei Figuren über die Schrift gebeugt. Drei weitere werden von dieser in einer figurübergreifenden Bewegung entfernt. Von diesen figurergreifenden Bewegungszügen unterscheiden sich die figürlich unverbundenen Pharisäer links in ihrer statuarischen Festigkeit. Diese kann die Figuren gegeneinander sperren. Das zeigt sich in der Kreuzstellung der Beine, der Unverbundenheit ausgestreckter Arme, der gerade noch eingezogenen Schulterpartie des Weggehenden, die sich weit weg vom immer noch auf festem Boden stehenden linken Fuß entfernt. Überhaupt betont die Fußstellung der Pharisäer links deren unverbundene Statik. - In der rechten Hälfte führen die Füße auf die Schrift am Boden. Sie dienen hier ebenfalls einbegreifenden Bewegungszügen. Vereinzelt zeigt links figürliche Separation, während rechts Figuren einheitlicher agieren. Dabei kommt es zu partiellen Akzentuierungen der Bewegungsenergie in den Faltentälern der äußeren Gewänder. Die Detaillierung einer raumgreifenden Wegbewegung entwickelt sich rechts auch in Austrittsphasen, vom linken Schriftgelehrten zum Mann hinter diesem, über den, der gezogen wird, zu jenem, der zieht. Der Bezugspunkt dieser Radialbewegung ist der mit Hosenbeinen akzentuierte rechte Stand des Schriftgelehrten in Gelb Weitergegeben wird der Bewegungsaufgriff von Gesicht des linken Schriftgelehrten zum Gebückten dahinter, der ebenfalls verweist. Dieser auch setzt die Formrhythmik aus dem Bein des Schriftgelehrten, aus dessen Arm bzw. Hand, dessen Gesicht, dessen Turban fort. Die Figur in Grün, hinter dem Schriftgelehrten, wird von jenem durch einen Farb-, Helligkeits- und Formkontrast zwischen dem geschlossenen Rückenkontur und seinem unentschiedenen grünen Gewand getrennt. Nach unten treten die dunklen Hosenbeine des goldgewandeten Schriftgelehrten farblich, formal und in ihrer Helligkeit zurück. Gegenüber der kompakteren Obergewandform bedeuten sie schwächere Formausgriffe. So wirkt der sich nach vorne beugende Gelehrte als Unterbrechung des festen Standes des Hinteren, dessen Gewand eine ähnliche Helligkeit zum Hosenbein des sich Bückenden aufweist. Der Blaue

steht schließlich zum vorderen Gelben in einer der beiden Figuren links vergleichbaren Überkreuzstellung.

Tiefe und Intensität der Faltengebung nehmen zum Bildrand zu. Licht läßt das Geschehen zum Betrachter plastischer hervortreten als in den hinteren Bildraumpartien. Zugleich dient es außen der Verstärkung der Formdynamik, wohingegen es in der leicht zurückgesetzten Bildmitte Dynamik reduziert. Dabei unterstützt den Maler die Lokalfarbenmalerei, die das Eigenleuchten der Bildfarbe akzentuiert, wogegen an den dynamisierten Bildrändern stärkere Brechungen in den Faltentälern angewendet werden. So verstärkt sich der Eindruck des Auseinanderdriftens der Figurengruppe, auch durch den Sendelichtcharakter Christi Obergewandes.⁴⁴¹ Der geringeren Bewegung im Bildzentrum stehen stärkere Dynamisierungen an den Rändern und zum Betrachter hin entgegen. Zwar ordnet sich der Rest der Gruppe zu beiden Seiten des Zentrums. Doch dabei gibt es nur geringe Ausgriffe in der Gestik Jesu auf die Figurkomplexe der Umgebung, obwohl Jesus als Zentrum allen Aufhebens gewertet werden kann.⁴⁴² Der innere Bereich der Gruppe wird flankiert von den Ausgriffen der Pharisäer und Schriftgelehrten. Es entwickelt sich ein Bereich des Verbleibs im Unterschied zu den Direktionen der Bildränder. Kern und Peripherie liegen in der reliefartigen Tiefenräumlichkeit einer bildflächenparallelen Aktionsebene, die mit Bodenplatten akzentuiert wird, über deren Fugen weder Figuren, noch Schrift, noch die Figurenshadowen zum Betrachter treten. An ihren seitlichen Rändern dieses Vordergrundes schließen hingegen keine Architekturelemente ab. Jene begrenzen vielmehr einen Raum, der am hinteren Rand durch eine kniehohe Mauer abgetrennt wird, vor der die Frau mit dem Kind steht. Dieser Hintergrund ist figural gering belebt, wenngleich die Formensprache der Architektur Verlebendigung aufweist, die zwischen kubischer Härte⁴⁴³ und Kompartimentierungen in der Formzusammenfügung changiert, die zugleich aber auch durch einen farblichen Generalton und durch lineare Formzeichnung eine kristalline, mineralische Eigenwertigkeit erzeugt, der die Figuren sich unterordnen. Dieser Herrschaftsraum wird auffällig dekonstruiert, wo Balken eines Baugerüsts sichtbar sind, und aufgesetzte Steine, die keine statische Tragfähigkeit zeigen. Mit den auskragenden, in der Luft stehenden Steinquadern wird Kohärenz in Auflösung dargestellt. Die Tempelbauten, die Bogennischen ohne Pilasterstützen für die Arkatur, der qualmende Schornstein am Tempel: nichts ist an diesem Lokal stimmig, und doch beherrscht es seine Bevölkerung. Dunkel dräut der Raumkubus links mit monumental ausgeschnittenen Wandöffnungen. Der dominante Schräglauf der Treppe befindet sich in keiner städtebaulichen Proportion zum Platz hinter der Figurengruppe. In Abgründe führen Stufen hinter der Frau mit dem Kind; ihnen fehlt Motivation aus dem Gefüge der rückwärtigen Architekturen.

Die tiefenräumliche Angabe einer Aktionsschicht erzeugt einen präsentativen Bildcharakter. Wie im Bühnenraum stehen und bewegen sich Figuren vor Hintergrundkulissen und in einem Proszenium. Bühnenbewusst wird der Betrachter Zuschauer einer Darbietung. In ihr kommen Personen zusammen, treten an Jesus heran, beschäftigen sich mit dessen Argumentation und gehen dann weg. Ähnlich das Lokal: wie die Figurengruppe links bildet es feste Gesamtheit vor einem kubischen Block. in der Bildmitte wird diese Präsenz in Verweisverhältnissen aufgelöst, um dann am rechten und dann am linken Bildrand in eine Wegbewegung zu münden.

⁴⁴¹Vgl. Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei. Berlin, 1954, S. 12ff.

⁴⁴²Vgl. Venus in der zweiten Fassung von »Venus und Äneas« in Rouen, oder aber in den erotischen Bildinhalten der Zürcher »Venus«, also in Bildern, in denen ein dargestelltes Göttliches ursächlich, aber nicht physisch-konkretisiert in natürliches Leben eingreift.

⁴⁴³Vgl. Poussin, Ausstellungskatalog (1994a). S. 474.

Mit der Fragmentierung der Architektur und der Figurengestaltung bzw. -dynamisierung wechseln auch die Grade an Explizität raumperspektivischer Bezüge einzelner Architekturformen. Fugen, Bauteile, Gebäudekanten, sich reihende Architekturelemente wie z.B. die Fensteröffnungen links, die Rundbogennischen rechts, die Pilastergliederungen am Tempel rechts, das Bossenmauerwerk an der Festung hinten und am Tempelsockel rechts, erzeugen perspektivische Tiefeneindrücke. Ihre Ausrichtung bezieht sich auf Bildmitte als Zone, nicht auf einen konkreten Fluchtpunkt. Trotz des tiefenräumlichen Zuges, der aus künstlerischer Formung je neu erzeugt wird, liegt kein Fluchtpunkt in der Bildmitte. Die Zone der Fluchtung wird nach links verschoben, neben das linke Ohr des Orangen, senkrecht über der rechten Schulter der Ehebrecherin. So nutzt Poussin Fluchten, um den Blick ins Bild zu lenken und dem kubischen Baukörper links prägnante Nachdrücklichkeit in einer steileren Fluchtung zu verleihen. Dagegen erhält der Komplex kleinteiliger Formen rechts etwas Spiel durch geminderte Fluchtung, die Raumweitung vermittelt. So wird die Wirkung der Bauwerke akzentuiert durch die perspektivisch modifizierte Anordnung der Architektur.

Die Phänomenologie des Gegenüberstehens (Götz) ergibt weitere Differenzierungen. Die Zone der Fluchten weicht der Gegenüberstellung der Frau mit dem Kind zum Betrachter, in der geometrischen Bildmitte. Sie erscheint von Gruppenbezügen gelöst, sieht man von einem leichten Eindringen des Zeigefinger Jesu ins Goldgelb des Untergewandes ab. Sie unterbricht den Tiefenzug der Perspektivenstruktur. Die Fugen der Bodenplatten zu ihren Füßen führen als von Jesus überschrittene Grenze zu den Pharisäern zu ihr. Die gedachte Fortsetzung dieser Flucht führt in die nach links verschobene Zone der Fluchten. Doch biegen die Erscheinung der Frau, ihr Faltenwurf, die Symmetrie der Flächennegative zu Jesus und dem Orangen und die Kante eines rückwärtigen, vorkragenden Gebäudeanbaus die schräge Flucht senkrecht nach oben. Dort vereinzelt sie sich mannigfaltig, in Bossenmauerwerk, in Wolkenstreifen, in den Pultdächern der Anbaukompartimente. Es akzentuieren diese Umleitung auch das horizontale rückwärtige Mauerband und die senkrecht zum Verlauf der Flucht nach rechts umgerissene Richtung im Treppenaufstieg.

Der Maler formuliert verschiedene räumliche Beziehungsgefüge: die Gegenüberstellung von Figur und Betrachter und die Fluchtung der Architekturelemente. Dass erstere wird durch die Vehemenz des zweiten gestört, die im linken Bereich wuchtige Aufsteilung erzeugt. Der überindividuellen Kohärenz der Baumasse steht rechts die Fragmentierung der Architektur in Einzelformen und die Dynamisierung der vielfältigen Figurenformen in figurübergreifende Bewegungszüge entgegen. Im Unterschied zum kleingliedrig-zeichnerisch detaillierten Architekturbereich rechts hinterfangen links geschlossene Flächen die Figuren. Sodann wird die lokalfarbige Rhythmisierung der Figuren im bildflächenparallelen Aktionsraum verstillständigt im figürlichen Verweis Jesu auf die Ehebrecherin. Dieses Stillezentrum wird erneut dynamisiert zu den Bildrändern, durch vehementeren Faltenwurf, durch vehementeren Farb- und Formkontraste, durch Konvergenz und Divergenz in Blicken, Gesten und Gebärden innerhalb des Aktionsraumes. Architektonal vermittelte Perspektive wird ausgesetzt, die Fluchtung der Bodenpavimente wird zu einer Grenzziehung zwischen zwei Seiten einer seitlich offenen Reliefebene. Die Bodenplatten dienen so der einfachsten Verortung im Bildraum, mit Abgrenzungen zum Betrachter, mit Abgrenzung zur Frau mit Kind, wodurch der Aktionsraum noch einmal in einen vorderen und hinteren Teil getrennt wird, bevor das Mauerstück zum Hintergrund und der Bildrand zum Betrachter abschließen. Die Bewegung an den Bildrändern läuft so dem Tiefenzug räumlicher Perspektivierung quer. Andererseits nehmen sie gerade an den Seiten deren zentrifugale Ausstrahlung auf.

Auch dies symmetrisiert der Maler an beiden Bildrändern durch die Übergänge zwischen der jeweils äußeren und der nach innen folgenden Figur. Links greift der Blaugewandete mit dem rechten Arm nach links aus, parallel einer Gliederung an einem eigentümlich nach rechts verlängerten Sockel des dahinter liegenden Gebäudes. Rechts ergreift der Blaugewandete waagrecht die nachfolgende Figur im grünen Obergewand. Ähnlich schreiten die äußersten Figuren in die jeweils unteren Bildecke, während die Gewandfalten nach oben führen. So kann das Ausstrahlen architektonischer Relationierungen nach den Bildgrenzen Entsprechung finden im Auseinander der Gruppe, ohne jedoch den Aktionsraum ganz aufzubrechen. Das schafft augenblickliche Differenz zwischen dem Spiel der Figuren und dem Tiefenzug der Architektur. Andererseits wird das Spiel der Figuren architektonisch hinterfangen, Architektur als das Spiel wiederholende Begleiterscheinung verstanden.

So schafft der Maler Situationen, die Ordnung konkretisieren und aufbrechen: die von links heranstoßende Architektur wird rechts gebrochen; die horizontal gereihte Figurengruppe wird in beiden Bildhälften symmetrisch auf die Mitte bezogen, löst sich dann jedoch nach den Rändern auf; die Frau mit dem Kind steht kompakt dem Betrachter gegenüber und schaut von hinten zu. In diesen situativen Strukturbildungen werden unterschiedliche Gestaltungsstrategien angewendet. Ein sendelichtbedingter Setzungscharakter von Lokalfarbe wird im Bildzentrum wirksam. Formgreifendes Zeigelicht gegen die Bildränder dynamisiert in der Fläche. Eine Anspielung im Gewand des Roten links kann auf Jesu Eigenleuchten rückbezogen werden. Hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Frau und Betrachter werden farblich-formale Bezüge und Helldunkelwerte reduziert auf formisolvierende Gegenseitigkeit in gegenseitiger Betrachtung über die Stille der am Rand Rändern dynamisierten Figurengruppe hinweg. Die Architektur betont mit der Verschiebung der Fluchtzone die Wucht architektonischer Ordnung; ihr antwortet Zerbröckelung. Die Ausgangspunkte solcher Situationierungen interessieren den Maler weniger: der große Kubus links schiebt sich in einer Weise ins Bild, dass kein Äußeres sichtbar bleibt. Die Frauenfigur zeigt keine Herleitung aus figürlichem Zusammenhang. Aus der Haltung der Ehebrecherin, deren Rolle wir aus dem Titel und den Steinen neben der Schrift rekonstruieren, geht Demut hervor. Wofür sie sich reut, bleibt bildkünstlerisch unklar, da weder Ehebruch noch Erotik gezeigt wird. In den männlichen Bildfiguren Ehemann und Liebhaber zu vermuten, wäre Spekulation.

Nachdem nun bildkünstlerische Gestaltung hinsichtlich »couleur«, »dessein« und »composition«⁴⁴⁴ untersucht wurde, untersuchen wir literarische Bezüge. Derer hat es zwei wichtige: das Johannes-Evangelium sowie die Beschreibung des antiken Jerusalems durch Flavius Josephus. Diese wurde durch einen Plan ergänzt. Danach erproben wir am Bild literarische Begrifflichkeiten und Bezüge des Bildes auf die Prätexte.

2.3.2 Quellen

Nicht zuletzt um etwas »Einflusskunstgeschichte« zu schreiben, als »Spezialform der Analogie [...] [mit einem] Schuß Überredungskraft«,⁴⁴⁵ gehen wir auf mögliche »Quellen« ein. Die Beschreibung des antiken Jerusalem von Flavius Josephus findet sich in zwei Werken, in der »Geschichte

⁴⁴⁴Vgl. Germer, Stefan: Kunst - Macht - Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich des Louis XIV. München, 1997, S. 340ff zur Gliederung der Malerei in die drei Bereiche »composition«, »dessein« und »coloris« durch Andre Félibien.

⁴⁴⁵Weisstein (1992), S. 28.

des Judäischen Krieges« und in den »Jüdischen Altertümern«.⁴⁴⁶ Im ersten Werk mündet eine topografisch motivierte Darstellung in eine Beschreibung des Tempelbezirkes. Im zweiten Werk schildert eine historische Beschreibung den (Neu-)Bau des Tempelbezirkes unter Herodes.

Da es sich um Historien handelt, die nach White den Geschehnissen chronologisch geordnete Kausalstrukturen ohne beurteilend-narrative Stellungnahme unterlegen,⁴⁴⁷ möchten wir die Beschreibungen auf die Bestimmung des Bildlokals verkürzen. In der »Geschichte des Judäischen Krieges«, Buch 5, Kapitel 4, Abschnitte 1-4 nennt Flavius den Festungsgürtel, der die Hügel mit ihrem Taleinschnitt umfasst. Das Tal zwischen Stadt und Tempel wird später durch die Hasmonäer aufgeschüttet. Auch gibt es einen Graben zwischen Tempel und der Burg Antonia.⁴⁴⁸ Im 5. Kapitel werden Tempel und Antonia beschrieben.⁴⁴⁹ Der als Säulenhalle angelegte Tempel befindet sich auf einem befestigten terrassierten Hügel. Sein Unterbau, architektonisch detailreich, doch ohne Figurenschmuck, wird verdeckt von der Tempeltreppe. Ein Vorhof dient als Frauenbereich. Der helle Marmor des Tempel schimmert wie Schnee. Im Nordwesten die Antonia hinter einer Mauer. Uns interessiert die Lage der Burg im Nordwesten des Tempels, die wir auch im Bild Poussins identifizieren. Poussin hält sich an die Schmucklosigkeit, das Baumaterial, dessen Sichtbarkeit, die Darstellung starker substrukturiver Befestigungen von Tempel und Burg, die Lage der Antonia an der Ecke des Tempels, die als Nordwesten gelten kann. Die Ehebrecherin befindet sich im Südwesten. Auf die Einfriedung des Hofes der Frauen wird in der Mauer hinter der Frau mit dem Kind angespielt.

In den »Jüdischen Altertümern«, Bd. II, Buch 15, Kapitel 11, Abschnitt 1-7, behandelt Flavius die Regierung des Herodes.⁴⁵⁰ Herodes nahm den Tempelumbau zur Förderung seines Andenkens in Angriff. Der Tempelbau wird ab dem 3. Abschnitt geschildert. Flavius nennt Ausmaße, Marmor, dessen Sichtbarkeit. Er verweist auf Schmuckelemente wie einen goldenen Weinstock mit Trauben, auf den Farbunterschied zwischen Säulenhalle und Substruktionen. Die Lokalisierung der Antonia ist weniger exakt. Sie liegt an der Nordseite. Betont wird die Befestigung. Sie diente dem Tempel als Schutz. Auf das Tal zwischen Tempelwestseite und Stadt geht Flavius im 5. Abschnitt ein.⁴⁵¹ Es ist durch Treppenstufen erreichbar, die einen schwindelerregenden Höhenunterschied überwinden. Flavius vergleicht diese Situation mit einem Theater. Das Tal als ein Graben zwischen dem Publikum, der Stadt, und der Bühne, dem Tempelbezirk.⁴⁵² Schließlich ist noch von der »Königsburg« die Rede: sie liegt im Westen⁴⁵³ - im Bild identifizieren wir die helle, zweiflügelige Architekturform zwischen gelb- und orangegewandetem Pharisäer links als Königsburg. Sie ist bei Poussin ein heller Bau mit seitlichen Risaliten, die hoch hinausragen, allerdings die Höhe der Antonia nicht erreichen. Ungeklärt bleibt das wuchtige Gebäude links, das sich mit Kraft ins Bild schiebt. Dessen sich verkürzenden Fluchten evozieren Steilheit, die

⁴⁴⁶Der jüdische Historiker, 37/38 n. Chr. in Jerusalem geboren, nach 100 n. Chr. in Rom gestorben, vgl. Pauli II, Spalte 1440ff, veröffentlichte sein Erstlingswerk »Die Geschichte des jüdischen Krieges« im Jahr 73 n. Chr. in aramäischer, 75/79 n. Chr. in griechischer Fassung. Flavius Josephus: Geschichte des Judäischen Krieges. Leipzig, 1994. 93/94 erschienen dann die »Jüdischen Altertümer« in griechischer Sprache. Flavius Josephus: Jüdische Altertümer. Wiesbaden, 1983. Das erste Werke diente der Verherrlichung des Titus und der Entlastung des jüdischen Volkes. Das spätere sollte die Griechen mit der jüdischen Kultur bekannt machen.

⁴⁴⁷Vgl. White (1990), S. 28.

⁴⁴⁸Vgl. Flavius Josephus, Geschichte des Judäischen Krieges (1994), V, 4, 1-4, S. 369-373.

⁴⁴⁹Vgl. Flavius Josephus, Geschichte des Judäischen Krieges (1994), V, 5, 1-8, S. 373-380.

⁴⁵⁰Geboren 73 v. Chr., gestorben 4 v. Chr. Die Regierungszeit dauerte von 47 v. Chr. bis 4 v. Chr. Vgl. Pauli II, Spalte 1090ff.

⁴⁵¹Vgl. Flavius Josephus, Jüdische Altertümer (1983), II, 15, 11, 1-7, S. 356ff.

⁴⁵²Flavius Josephus, Jüdische Altertümer (1983), II, 15, 11, 5, S. 361.

⁴⁵³Vgl. Flavius Josephus, Jüdische Altertümer (1983), II, 15, 11, 5, S. 361.

von der Talbeschreibung her motiviert sein kann. Diese und die Treppen ins Tyropeiontal sind im Bild sichtbar. Zur Klärung kann auf einen früheren Abschnitt der »Jüdischen Altertümer« verwiesen werden, auf Bd. I, Buch 8, Kapitel 5, Abschnitt 1-3. Abschnitt 2 macht deutlich, dass die von Salomo angelegte Königsburg aus Gebäudeteilen besteht, deren repräsentativer Hauptteil mit Säulenreihen ein geräumiges Lokal für Gerichtsverhandlungen bildet, in dem sich das Publikum südlich des Hauptgebäudes, westlich des Tempels befindet.⁴⁵⁴ Im südlich anschließenden Nebengebäude befindet sich Flavius zufolge der Thron Salomos, von dem der König Gericht hält. Dies ist das dunkle Bauwerk, das die linke Bildhälfte dominiert. Allerdings gelten beide Gebäude als reichhaltig ausgestaltet, eine Vorgabe, an die sich Poussin im »Urteil des Salomon« von 1649 hielt, die jedoch blockhafter Präsenz und der Dynamisierung der Perspektive abträglich gewesen wäre. Die Kritik der Quellen plausibilisiert ästhetische Wirkung: Rückkopplung der Gelehrsamkeit an ästhetische »délectation«, als besondere Verfeinerung. So sind die Gebäude links als Königsburg und Gerichtsstätte identifiziert. Findet die Episode im Johannes-Evangelium zur Zeit des Laubhüttenfestes statt, so kann dies von der Einweihung des alten Tempels zur Zeit Salomos ebenfalls behauptet werden, und auch inhaltlich ergeben sich Parallelen: Salomo forderte Vergebung für die Sünder, die sich zum Tempel begeben, ebenso Jesus im Johannes-Evangelium.⁴⁵⁵

Juan Bautista Villalpando verfasste Anfang des 17. Jhd. einen Ezechiel-Kommentar, der auf einem großen Stich die Rekonstruktion des antiken Jerusalems enthielt (Abb. 26).⁴⁵⁶ Der Plan wurde fortan Ausgaben des Flavius Josephus beigelegt. Der Plan zeigt den quadratischen Grundriss des Tempelbezirkes, an dessen rechter Seite im Norden die Antonia liegt, und über dem Gerichtes und Königsburg erscheinen, im Westen gelegen, mit den Bezeichnungen »Curia« und »D[omus].Pilati«. Auch die Antonia ist aufgeführt. Eingetragen ist das Tal zwischen Königsburg und Tempel sowie einige seiner Treppenläufe über das Tal in die Stadt. Der Plan zeigt, dass der Blick in Poussins Bild durchaus von einer Bezugnahme auf Villalpando motiviert sein kann. Der Maler versucht jedoch eine antiquarische Rekonstruktion der Stadtansicht und hält sich an die Topographie des Flavius.⁴⁵⁷ Auch fügt er bildliche Sachverhalte ein, die auf die verschiedenen baulichen Veränderungen anspielen, die unter Salomo, Herodes und, als Vorausdeutung, durch Titus' Zerstörung des Tempels stattfanden. Die Baustelle bei Poussin kann man als Hinweis auf das Volk verstehen, das fürchtete, Herodes habe nicht die Mittel zum Abschluss des Tempelneubaus.⁴⁵⁸ Aber die mimetische Wahrheitsähnlichkeit findet ihre Begrenzung, wenn es um die Hinterfangung figürlicher Bildwirkung geht. So, wie die Darstellung der »Curia« formal reduziert wird, so wird die südliche Ansicht des Tempels durch bauliche Ausdifferenzierungen, die eigene Prozesshaftigkeit beinhalten, erweitert.

Die Szene wird vor dem Gerichtsgebäude verortet. Christus wird mit gesetzlicher Tradition konfrontiert. Der feste Stand der Pharisäerkultur entspricht der Bedeutung des Ortes und wird durch die Gestaltung des Gebäudes betont. Sie kann als überdimensioniert, starr, kalt und unver-

⁴⁵⁴Vgl. Flavius Josephus, *Jüdische Altertümer* (1983), I, 8, 5, 2, S. 490f.

⁴⁵⁵Vgl. Flavius Josephus, *Jüdische Altertümer* (1983), I, 8, 4, 5, S. 486-488 sowie Johannes 7, 1 - 8, 11.

⁴⁵⁶Villalpando, Juan Bautista. *Vera Hierosolymae veteris imago, a Ioanne Baptista Villalpando Cordubensi e Societate Iesv elaborata pro svo Vrbs ac Templi Hierosolymitani apparatus collato studio cum P. Hieronymo Prado ex eadem societate.* -in: Prado, Hieronymus; Villalpando, Juan Bautista: *Explanaciones in Ezechielis et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani.* Bd. III. Rom, 1604. S. 70-71.

⁴⁵⁷Im Gegensatz zu Villalpando übte er sich dabei in antiquarischer Treue. Villalpando greift auf zeitgenössische Architekturformen zurückgreift, wie man sie in der »Curia« und im »Domus Pilati« sieht, erhöht die antiquarische Treue, die sich orientiert an der Baubeschreibung Flavius Josephus als bezeugendem Zeitgenossen, im Sinne einer mimetischen, abbildhaften Wahrheitsähnlichkeit.

⁴⁵⁸Vgl. Flavius Josephus, *Jüdische Altertümer* (1983), II, 15, 11, 2, S. 357f.

söhnlich gelten. Die Reduktion des Figurenschmuckes betont dies. Sie und die Fragmentierung der Architektur im rechten Bildhintergrund verlassen die mimetisch-antiquarische Rekonstruktion. So wird »Jerusalem« im Bezug auf die Figuren vor den wertenden Sinnhorizont (White) gestellt, der die Narration von der Historie und ihrer auf Ereignischronologie bezogenen Kausalstruktur unterscheidet. Poussins Jerusalem unternimmt es auf diegetische Weise⁴⁵⁹ die Rekonstruktion der Figurenhandlung anzupassen und von der historisierenden Abbildung zur erzählerischen Moderation der Architektur zu gelangen, die zugleich auf architektonale Präsenz und Dekonstruktion hinausläuft, auf die Infragestellung des seit Salomo Bestehenden in der Zeit zwischen Herodes und Titus.

Um herauszufinden, wie der architektonalen Infragestellung des Weltkonzeptes (Lotmann) eine figural vermittelte Infragestellung menschlicher Praxis entspricht, ist der Text des Johannes-Evangeliums zu untersuchen. Es sei Johannes 7,53 - 8,11 zitiert, weil es sich nicht um eine Historie, sondern um eine Narration handelt. Voran geht der Episode die Selbstoffenbarung Jesu beim Laubhüttenfest in Jerusalem in Johannes 7,1 - 7,52. Man wagt nicht, Jesus festzunehmen. Der Text fährt fort: »Puis s'en retournerent chascun en sa maison. [...] Iesus s'en alla en la Montaigne d'Oliuet: & au matin derechef vint au temple, ou tout le peuple vint à luy, & estât assis les enseignoit. Lors les Scribes & Pharisians luy amenerent vne femme prise en adultere, & la mirent au milieu, & lui dirent, Maistre, ceste femme est prise maintenant en adultere: & en la Loy Moyses nous a cōmandé de lapider cel qui sont telles. Toy donq qu'en dis tu? Et disoiēt ceste parole en le tenant, affin qu'ilz le peussent accuser. Or Iesus s'enclināt en bas, decruiōit du doigt en terre. Ainsi donq qu'ilz perseueroiēt en l'interrogant: il se leua, & leurs dict, Celuy de vous qui est sans peché, qu'il iecte le premier la pierre contre elle. Et derechef s'enclinant, escriuōit en terre. Eux donq oyās ces parolles s'en partirent l'vn apres l'autre, & cōmencerent ce faire les plus anciens. Iesus dōq demoura seul, & la femme debout au milieu. Iesus s'esleua, & ne voyant personne sinō la femme, luy dict, Femme, ou sont ceulx qui t'accuseroient? nul ne t'a il condāné? Laquelle dict, Nul, Seigneur. Et Iesus dict, Ainsi ne te condamneray ie point. Va, & ne peche plus.«⁴⁶⁰

Ein Vergleich der Ortsbestimmungen aus schauplatzextrinsischer und -intrinsischer Perspektive, wie wir ihn bereits hinsichtlich des »Cid« Corneilles exemplifiziert haben, ergibt interessante Sachverhalte. Die konkreten Ortsangaben »Montaigne d'Oliuet« und »temple« entsprechen einer rezipientenoriginären Perspektivierung des Ortes als benennender Konkretisierung des äußeren Handlungslokals. Die verwendeten Verben beinhalten Ortszuweisungen, die stärker aus Sicht des Autors und des Rezipienten perspektiviert werden als aus der handlungsbeteiligten Figuren. Dies gilt für das Volk, das zu Jesus kommt, »à luy«, für die Lehrsituationen, in der Jesus sich setzt und das Volk, »les«, unterrichtet. Dass die Frau in Erwähnung des Ehebruchs relativiert wird, dient ebenfalls ordnender Übersicht, als schauplatzextrinsische Konkretisierung der Zeit, der später eine schauplatzintrinsische Perspektivierung der Zeit durch die Pharisäer folgt, »maintenant«. So brin-

⁴⁵⁹ Vgl. Otto, Walter F.; Grassi, Ernesto; Plamböck, Gert (Hrg.): Platon: Politeia. Hamburg, 1989, 3, 393a-394a.

⁴⁶⁰ Branteghem, Guillelmus de. La vie de Nostre Seignevr Iesvs Christ, Selon le texte des quatre Euangelistes... Lyon, 1543, hier Branteghem, La Vie de Nostre Seigneur (1543), S. 68. Wohlweislich existierte dieser Text im 17. Jahrhundert für Poussin in verschiedener Fassung, in Form gebundener Strophen, als Zusammenfassung, aber auch in Form texttreuer Übersetzungen, wie wir sie oben zitieren. Beide Textarten wurden z.T. von Illustrationen begleitet, an denen Poussin sich ebenfalls orientierte. Vgl. Fontaine, Charles: Figures du Nouveau-Testament. Lyon, 1556. Ein Holzschnitt (Abb. 25), in dem ein sich bückender Jesus vor einer in Demut verharrenden, aber stehenden Frau zu sehen ist, begleitet die Verse: »Les Iuifs meinent à Iesuchrit \ La femme en adultere prise: \ Car s'il pardonne le delict, \ C'est contre la Loy de Moise: \ Mais luy, qui leur malice aulse, \ De son doy en la terre escrit: \ Puis s'en vont tous, confuz d'esprit.« Fontaine, Figures du Nouveau-Testament (1556), S. I an VIII, ohne Paginierung. Die dortige Ehebrecherin ähnelt Poussin Rebekka des Louvrebildes »Eliezer und Rebekka«.

gen die Pharisäer und Schriftgelehrten die Frau zu Jesus. Die Verortung »au milieu«, dient dazu, die ganze Gruppe aus Jesus, dem Volk, dem Schriftgelehrten und den Pharisäern auf den einzelnen Fall zu konzentrieren. Eine allgemeine Erklärung dieser Singularisierung schließt diese Phase ab. Mit dieser Verortung verlagert sich der narrative Schwerpunkt von der rezipientenoriginären Raumperspektivierung bzw. -konkretisation zu einer Akzentuierung figuroriginärer Sichten. Dies gilt dann auch besonders für Jesus. Zweimal bückt dieser sich, »s'enclināt en bas«, und »decriuoit du doigt en terre«. Die Konkretisation und die Perspektivierung des Raumes um ihn herum wird nun nicht mehr von den Pharisäern und dem Schriftgelehrten vorgenommen, und die Handlung wird vom sie umgebenden Lokal gelöst. Weitere Verben, lokalisierte Verwandlungshandlungen, als Bewegungen von Personen zwar durchaus extrinsisch perspektiviert, jedoch in Urheberschaft durch an der Handlung beteiligte Figuren, sind z.B. »leua«, »demoura seul«. Bei Verben mit präpositionalen Objekten und Ortsbezug überwiegen in dieser figuroriginären Perspektivierung Formen wie »s'enclināt en bas«, »decriuoit du doigt en terre«, »qu'il iecte le premier la pierre contre elle«, »s'en partirent«. Die Episode lebt wesentlich aus der Darstellung eines räumlichen Gefüges und figürlicher Aktionsmöglichkeiten im Raum, was dem nur bei Johannes aufzufindenden Bibeltext seine sehr eigentümliche Poetizität im Ablauf der Figurenhandlungen verleiht. Es folgt eine dritte Phase der Erzählung, eingeleitet mit der expliziten Ortsfrage Jesu: »ou sont ceulx«. In diesem letzten Teil werden die lokalen Bezüge sowohl Figur- wie auch rezipientenoriginärer Perspektivierungen stark reduziert, auf das Verb »Va«, die die lokalisierten Verwandlungshandlungen sinnfällig zusammenfasst, im Imperativ.

Christus erlangt Souveränität über das Lokal, in das Pharisäer und Schriftgelehrten drängten, Topos und Weltordnung für sich beanspruchend, die Frau in der Mitte positionierend.

Dies lässt sich verallgemeinern. In der Einleitungsphase, in der die Gegenspieler dramatischen Raum für sich beanspruchen, weisen sie in Verben mit Präpositionalobjekten ohne Ortsbezug auf den Tatbestand, »prise maintenant en adultere«, auf die Regularien, »en la Loy Moyse nous a cōmandé«. Christus entzieht sich diesem angetragenen Aktandenmodell durch ein eigenes figürliches Tun, das bestehende Gesetze nicht ablehnt, jedoch Fremdperspektivierungen unterbindet und Eigenperspektivierungen betont: »Or Iesus s'enclināt en bas, decriuoit du doigt en terre.« Gleichzeitig intensiviert die literarische Darstellung die Relevanz des eigenen Handelns, indem sie die explizit handlungslokalbezogene Ortsbestimmungen wie »temple«, »milieu« reduziert und figuroriginär verankerte Raumperspektivika ausbreitet, wie z.B. »se leua«, »s'en partirent«, »demoura seul«, »s'enclinant«.

Auch in der Episode der Ehebrecherin vor Christus im Johannes-Evangelium kommt der Erzähler von der topographischen Verordnung des Geschehens in der historischen Stadt zu einer Darstellung figürlicher Oppositionsverhältnisse und schließlich zu einer Darstellung des Handelns einer individuellen Figur, die ihr Umfeld ordnet, indem sie sich Gesetzmäßigkeiten und Sachzwängen entzieht. Indem von extrinsischer Perspektivierung und Konkretisierung des Raumes übergegangen war wird zu einer schauplatzintrinsicen figuroriginären Perspektivierung, werden die Herantretenden dazu gebracht, das abstrakte Gesetz auf individuelle Personen, auf sich anzuwenden. Christus schreibt unterdessen etwas in den Staub, was vom nächsten Windstoß oder Fußabdruck zerstört wird und von dem man keineswegs erfährt, was da steht. Dieses Handeln demonstriert zugleich, dass das Individuum richten muss, nicht ein abstraktes Gesetz. Es demonstriert, dass eben abstrakte Gesetze vergänglich sind bzw. dass Vorschriften nicht von äußerlicher Festschreibung, sondern als Gewissensfrage begründet sind. Der Ort der Verhand-

lung, der Tempel, in den Salomo die Gesetze Mosis verbrachte,⁴⁶¹ und von er forderte, er solle allen Sündern Gnade gewähren, die Gesetzgebung selbst: all dieses wird an der individuellen Person gemessen, vor allem an der, die richten möchte, an den Pharisäern und den Schriftgelehrten.

Hierin liegt eine Pointe, die Wendung vom Unglück ins Glück, aus dem wahrscheinlich Vorhersagbaren ins Überraschende, aber nicht minder Plausible.⁴⁶² Christus hinterfragt die Gesetze nicht, was ihm juristische Sanktionen einbringen würde. Er akzeptiert die Gesetzgebung, will sie jedoch in der individuellen Anwendung als unlebbar hervortreten lassen. Der Phase des sich konkretisierenden Zusammenkommens am konkreten Ort folgt die Probe mit dem Verortungsversuch der Pharisäer und der Gleichsetzung von Tatbestand und Gesetz durch die Schriftgelehrten. Jesu Antwort hat zwei Implikationen. Im logischen Raum werden alle Pharisäer auf sich selbst zurückgeworfen, denn alle müssen verurteilt werden, da niemand ohne Sünde ist. Damit entfällt die Klassifikation Sünder - Nichtsünder. Ebenso werden die Schriftgelehrten auf ihren Bezugsgegenstand zurückgeworfen, da die Gesetze in ihrer augenblicklichen Form nicht von individuell beurteilenden Personen angewandt werden können, da diese ja ohne Sünde sein müssten, was aufgrund der Erbsünde überhaupt unmöglich ist. Daher müssen sie neu erarbeitet werden. Das Schreiben im Staub dient hier als Metapher - wer würde einen anderen Menschen auf solch vergänglicher Grundlage verurteilen? Es wäre auch unlogisch, durch Schreiben neuer Gesetze einen neuen Ort auf neue Weise dauerhaft zu konkretisieren und damit die Relevanz menschlichen Tuns abzugeben an eine beurteilende Rechtsprechung: gerade dieser Institution ihrer Lebensfremde will Christus sich und die Menschen entziehen. Wir befinden uns inmitten des dramatischen Raumes der Aktanden. Der Darstellungsraum liegt wie eine Bühne vor uns. Dass Flavius Josephus von »Theater« spricht, wenn er die Stadtanlage erwähnt, ist eine von Poussin gewählte Pointe.⁴⁶³ Dass die externe Konkretisierung des Lokals durch Zurücknahme des Volkes reduziert wird, setzt die Verhandlung des Themas in einem unmittelbaren Bezug zur raumgreifenden figurlichen Bewegung und Kommunikation Jesu mit den Pharisäern und Schriftgelehrten. Dass aber das Lokal durch Gruppierung von Figuren im Aktionsraum und Geringkonkretisierung weiterer Objekte in ihm generalisiert wird, bedeutet nicht, dass er in Bedeutungslosigkeit fällt.

Anders als die Historizität der Texte des Flavius Josephus eignet dem Johannes-Evangelium eine Aktualität, die durch figuroriginäre Perspektivierung und Konkretisierung des Raumes erzeugt wird. Die Frage, die sich hinsichtlich der Kunst Poussins ergibt, wäre die, ob dieser die Architektur vor einen Sinnhorizont gestellt hat, und wie in diesem Fall dieser den dramatischen Raum bedingt und beeinflusst. Oder ist der Darstellungsraum lediglich ein antiquarisch interessantes Lokal?⁴⁶⁴ Die nächste Frage wäre die, ob die Darstellung der Figurenhandlungen dem raumspezifisch motivierten Modell der Handlungsentfaltung des Bibeltextes entspräche bzw. worin sich Modifikationen ergeben. Die Entwicklung dieser Fragestellung legt eine Analyse des Bildes mit eben den literaturwissenschaftlichen Begriffen nahe, die für die Prätexte veranschlagt wurden.

⁴⁶¹Vgl. Flavius Josephus, Jüdische Altertümer (1983), I, 8, 4, 5, S. 489.

⁴⁶²»Die Peripetie ist [...] der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil«, und zwar »wenn die Ereignisse wider Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen.« Aristoteles, Poetik (1982), 11, 1452a, S. 33ff.

⁴⁶³Vgl. Flavius Josephus, Jüdische Altertümer (1983), II, 15, 11, 5, S. 361.

⁴⁶⁴Vgl. Unglaub (2006), S. 33, ohne Frage nach dem narrativen Sinnhorizont.

2.3.3 Nicolas Poussin erzählt: »Raum«

»Raum« als Gegen-Stand zweier Sachverhalte (Götz), als Gefäß für ein Worin des Ortes (Zekl), als Kontinuum der Zuordnung der Dinge zu den Zeiten (Dehn) oder als physikalische Kategorisierung (Grehn) berücksichtigt nicht den Präsentationscharakter der Kunst und dessen Darstellungsmodalitäten. Poetologie unterscheidet den theatralischen vom dramatischen Raum. Dementsprechend untersuchen wir am theatralischen Raum die Inszenierung, am dramatischen Raum die Zusammenfügung der Geschehnisse zum Aktandenmodell. Im Drama unterscheiden wir die Buchform von der Bühnenform. In der Buchform unterscheiden wir Autor, Figuren, Leser, in der Bühnenform Figuren und Zuschauer. Der Buchform entspricht in der Aufführung die Bühne mit ihrem Aktionsraum und seinem Bezug auf den Zuschauerraum.

Liegt nun im Bild »Christus und die Ehebrecherin« (Abb. 18) ein Bühnenraum vor? Die Zone des Vordergrundes ist prinzipiell begeh- und einsehbar durch den Betrachter. Das figurale Geschehen wird präsentiert, ohne dass es von kulissenhaften Elementen verdeckt würde. In dieser Präsentation äußert sich ein klarer Betrachterbezug. Man kann von einer Präsentationssituation sprechen. Diese wird unterstützt von der Freistellung der Figuren zum Bildrand. Unterstützend wirkt das Beleuchtungslicht, in das die Figuren treten. Zwar kommt es, die lokale Konkretisierung anhand Flavius Josephus ergab das, aus südwestlicher, nachmittäglicher Richtung. Indes: es ist nicht gleichermaßen gültig für alle Dargestellten. Seine Intensität nimmt nach dem Bildhintergrund ab. Das ist nicht ausschließlich dem Schatten des Gerichtsgebäudes zu verdanken, wie sich an den hinteren der drei Schriftgelehrten sowie an dem grüngewandeten Pharisäer links zeigt, ebenso am weggehenden Pharisäer, dessen linker Arm von der Seite bestrahlt ist. Das externe Beleuchtungslicht unterstützt die Reliefwirkung der Figuren. Diese Reliefschichtung ist an den Seiten prinzipiell betretbar. Dem entspricht, dass die Figuren in diesem bildflächenparallelen Aktionsraum vornehmlich zu den Bildseiten agieren, nicht zum Betrachter. Zu diesem herrscht eine nicht sichtbare Grenze, an die sich alle Figuren im Aktionsplan halten und die lediglich durch Blicke durchdringbar ist, durch explizite figurale Bezugnahme der Frau mit dem Kind auf den Betrachter, der damit fiktiviert wird. Deutlich wird diese figürliche Rücksicht auf die Begrenzung des Aktionsraumes an der umgeknickten ausgestreckten Hand des zweiten Pharisäers links. Der Arm kommt aus der Tiefe, die Hand parallelisiert sich jedoch der Außenfläche des Gerichtsgebäudes. Darüber hinaus überschreitet keine der Figuren die Grenze der vorderen Bodenplatten. Der freie Streifen Vordergrundes stellt eine Grenze dar die nicht überschritten wird, die Rampe. Die Rampe gilt Pfister »als absolute Grenze [als] [...] das absolute Korrelat der Abwesenheit eines vermittelnden Kommunikationssystems«. ⁴⁶⁵ Der Aktionsraum, nach vorne begrenzt, liegt vor den Gebäuden, die daher nach Art von Perspektivkulissen in den rückwärtigen Darstellungsraum eingeschoben werden. Im linken Bildbereich zeichnet der Maler eine unmögliche Situation hinter dem ausgestreckten Arm des zweiten Pharisäers. Der Sockel des Gerichtsgebäudes ragt weiter nach rechts, als die darüber liegende Gebäudekante nahelegt. Damit schließt der Maler flächig nach hinten ab. So scheiden sich Aktionsraum und Kulissenraum, in Autonomie von Kulisse bzw. Architektur und Figuren- bzw. Aktionsraum. Versteht man den Aktionsraum der Figuren als Proszenium, erfährt alle Aktion Bedeutung erst in thematisierter Darbietung. Dass Handlung ohne Erzählerfigur dargestellt wird, heißt nicht, dass sie nicht als »Fiktion« prädiert werden kann. Vielmehr bietet die ästhetische Trennung von Dargestelltem und Betrachter eine erkennba-

⁴⁶⁵Pfister (1997), S. 44f.

re Aussagestruktur zwischen der Figur des Autors und der Figur des Rezipienten. Weiß der Betrachter, das es sich um eine szenische Darbietung handelt, die der Künstler für ihn vornimmt, so erkennt er auch, dass Relationierungen zwischen fiktionalen und realen Handlungsstrukturen angesprochen werden. Das Geschehen im Bild wird so zur Differenz Erfahrung gegenüber eigenem Leben. »Bühnenbewusstsein« bedeutet nicht, dass Bildfiguren unernst theatralisch handelten oder die Figuren Schauspieler repräsentierten, sondern dass die Figuren genuin fiktiv in einem Fiktionskontinuum agieren, dem eine eigene Plausibilität bzw. diegetische Stimmigkeit eignen kann, wie wir bei Corneille sahen, der seine Fiktionen mit Alexandrinern und Reimen thematisierte. Allerdings ist der Bühnenraum als Lokal dieser Fiktionalität auf den Zuschauerraum bezogen, und das gilt auch für die »Ehebrecherin vor Christus« Poussins. Dass Figuren bildflächenparallel agieren, ist eine Feststellung vom Standpunkt einer diesem Aktionsraum extrinsisch relationierten Perspektivenerigo. Diese unterscheidet hinsichtlich einer architektonisch-kulissenhaften sowie figurlich-aktionalen Konkretisierung. Es gibt hier bereits einen Einbezug des Betrachters durch die Fiktivierung ins Bildgeschehen. Erreicht wird die Fiktivierung zum nichtgenuin fiktiven Zuschauer des genuin fiktiven Geschehens durch die Figur der dem genuin realen Betrachter frontal gegenüberstehenden genuin fiktiven Frau mit Kind. Solche Figuren nehmen den Betrachter ins Bild, so dass dieser sich in die Möglichkeiten der Figuren einfinden kann.

Geschickt leitet der Bilderzähler die Fiktivierung des Betrachters zum schauplatzextrinsischen Beschauer um in eine figuroriginäre Perspektivierung mit bühnenintrinsischer Perspektivierungsorigo, und zwar durch die Verlagerung der Fluchtpunktzone in die linke Bildhälfte. Damit erreicht er eine Differenz zur idealen und superioren Perspektive eines der strukturellen Anlage vorausgesetzten ursprünglichen extrinsischen Betrachtens. Der fiktivierte Betrachter, der ausgehend vom bloßen Gegenüber der Frau mit Kind ins Bild eingetreten ist und nun am Geschehen beobachtend teilnimmt, wird links bedrängt, wo der Erzähler eine eigene vorübergehende Mitte des Bildes erzeugt, die situativ geprägt ist von der Präsenz des statuarischen Gerichtes und des Gerichtsgebäudes. Das ist dem Vorgehen des Bibeltextes ähnlich. Die Pharisäer kommen und beanspruchen diskursiv eine neue Mitte, in die sie symbolisch die Ehebrecherin stellen. Die Schrägföhrung des Treppenlaufes, der rechte Arm Jesu, die Gegenüberstellung Ehebrecherin-Jesus, die Parallelisierung der Arme der Schriftgelehrten unterstützen die Verschiebung der Perspektivenerigo. Die beiden gelb- und grüngewandeten Pharisäer links gewinnen intrinsisch Oberhand über den veränderten Ortsdiskurs. Die einsetzende bühnenintrinsische Perspektivierung resultiert auf einem Perspektivenplural.⁴⁶⁶

Nachdem also der Übergang von der bloßen Deixis der Betrachtung auf das Bild hin zu einem Einbezug des Betrachters in die Fiktion erfolgte, wird das Geschehen nun als Individualanliegen aus der Perspektive einzelner Figuren, der Pharisäer links, geschildert. In gewisser Weise entspricht dies dem Vorgehen Corneilles: der lässt auf der Bühne in Cid I, 1 Chimène sprechen, ohne Nennung ihres Namens, im bloßen Gegenüber des genuin realen Zuschauers, der durch diesen ersten Sprechakt zu einem nichtgenuin fiktiven Zuschauer wird, und dem sich in der Folge das Geschehen aus vielerlei figuroriginären Perspektivierungen offenbaren wird, weil Chimène zugleich sich an Elvire wendet und den Raum zwischen ihnen als Gegenüber des Gesprächs konkretisiert. Im Bild Poussins erfolgt dies durch die Hände des Gelbgewandeten sowie durch den rechten Arm seines orangenen Nachbarn. Hier wird verwiesen auf andere Sachverhalte, ebenso

⁴⁶⁶Hier bietet sich unbedingt der Verweis auf die Pluralität der extrinsischen Perspektiveneinnahmen an, wie sie Biet (2005) für das Theater des anfangenden 17. Jhd in Frankreich beschrieb.

durch Farbverwendung, man vergleiche den gelbgewandeten Schriftgelehrten rechts, der, vermittelt durch den ausgestreckten Arm des Grünen den Bezug nach rechts parallelisiert aufnimmt. Ähnliche Bezüge ergeben sich formal und farblich in den Gewändern der Blaugewandeten zu beiden Seiten des Bildes. Ein farblich-formales Hin und Her im Aktionsraum des Bildes: der Zuschauer, dessen extrinsische Origo relationiert wurde zugunsten pluraler intrinsischer figuroriginärer Perspektivierungen des Aktionsraumes, erfährt hierin den Geschehnischarakter des Fiktionalen, dem er beiwohnt, dessen Urheber er jedoch nicht ist.

Der nichtgenuin fiktive Zuschauer kommt also zu einer dargestellten Situation. Hierin zeigt sich gerade die nichtgenuine Fiktivität des Zuschauers gegenüber der genuine Fiktivität der Figuren, die handeln. Hierin zeigt sich allerdings auch eine besondere Gegenwart der Frau mit Kind als Zuschauerin, nämlich ihre Gegenwart mit der des Betrachters. Ihre Trennung vom Aktionsraum und vom Zuschauer dient der Geschehensgliederung. In der Achse zwischen ihr und dem Beschauer kommt die seitliche Heranbewegung zum Stillstand. Dies verstärkt den Setzungcharakter der Handlung und deren Erscheinungsmodalität zum gegenwärtigen Zeitpunkt, räumlich akzentuiert durch eine der Fiktivierung des Betrachters gegenläufige »Realisierung« der Bodenfuge, die von der Frau zum Betrachter zurückführt.

Die figuroriginären Perspektivierungen im Aktionsraum können in ihrer strukturellen Einbettung und Richtung, in ihrer farblich-formalen Realisierung, aber auch in ihrer Intensität beschrieben werden. Die Reliefwirkung der Bezüge und die rhythmische Positionierung der Figuren und deren Gewandfarben erzeugen strukturelle Kohärenz. Formbezüge und Formbelebungen, z.B. jene gegen die Bildränder, dynamisieren das Bild, durch stärkere Verschattungs- bzw. Beleuchtungseffekte sowie größere Formausgriffe und --zuspitzungen. So entsteht eine von Jesus ausgehende Perspektivierung des Darstellungsraumes. Während die Frau mit Kind nur den nichtgenuin fiktiven Zuschauer perspektiviert, werden figuroriginäre Perspektivierungen des Darstellungsraumes in der Figur Jesu und des Pharisäers lebhafter, ohne das gestische Ausdruckspotenzial der Randfiguren zu erreichen. Vielmehr nähert sich die Sendelichtqualität des glimmenden Rotes im Gewand Jesu und schwächer das Gold des linken Pharisäers dem Gegenüber zwischen Frau und Betrachter an. Beide Figuren greifen wenig aus, geben aber Richtungsbezüge vor, die im hinteren Treppenlauf akzentuiert werden. Dieser Explizität der Raumperspektivierung antwortet an den Rändern des Aktionsraumes die Einbindung konkreter Raumbezüge in einen übergreifenden Zug. Allerdings wirkt statuarisches Auftreten mit klaren Einzelgesten expliziter perspektivierend als der Einbezug eines Perspektivikum in ein System vieler weiterer. Der Rotgewandete links und der Blaugewandete rechts bieten Pluralitäten perspektivischer Bezüge auf den Darstellungsraum, in Gewandfalten, ausgreifenden Armen, Blickrichtungen, Schrittrichtung, durch Formzuspitzung und Farbsetzung von Auswärtsbezügen von links nach rechts in Blau, von rechts nach links in Rot. Daher kann an den Rändern von einer Abschwächung figuroriginärer Perspektivierung gesprochen werden, die mit einer Verstärkung zuschaueroriginärer, bühnenextrinsischer Perspektivierung verbunden ist, obwohl die Figuren am Rand stärker bewegt sind. In dieser stärkeren Bewegung findet der Zuschauer zahlreichere verbalisierbare Sachverhalte, die auf übergreifende Richtungsbindungen rekurren. Anders in der Bildmitte: dort überwiegt explizit figuroriginäre Perspektivierung in Form einer isolierten zeigegestischen Deixis. Darin liegt Jesu Herausragen.

Wie im »Cid« wird ein dramatisches Feld geordnet, und in dieser allgemeineren Hinsicht ist Poussin Corneille vergleichbar. Im »Cid« erfolgt dies durch den König, der Herrschaftsraum ordnet, indem er souverän beherrschbare Geltungsbereiche schafft. Im Bild der »Ehebrecherin« ver-

dichtet sich die Situation in der figürlichen Präsenz der Geste. Räumliches Gegenüber zum Pharisäer bezieht dessen Anliegen auf ihn selbst. Damit rekurriert die figürliche Perspektivierung des Darstellungsraumes wie im Drama auf den dramatischen Raum des Aktandenmodells. An den Rändern jedoch erfolgt eine Vereinheitlichung der Aktanden in körperlichen Bewegungen.

Dass im dramatischen Raum figürliche Sichtweisen gegeneinander stehen, bezeichnet die Gegenüberstellung von Protagonist und Antagonist. Auch in räumlicher Perspektivierung in pluralen schauplatzintrinsischen Perspektivenorigines ergeben sich Differenzverhältnisse, aus deren Schilderung Zeitlichkeit resultiert.⁴⁶⁷ Eine zeitliche Gliederung beginnt mit der Fiktivierung des Betrachters durch die Figur der Frau mit dem Kind. Der Beschauer wird in den Schauplatz genommen und erhält eine extrinsische Stellung zum Geschehen, von der aus er den Schauplatz perspektiviert. Die Übernahme der Perspektivierung durch die Verschiebung der Perspektivangaben in den linken Bildbereich entspricht der anfänglichen Dominanz der Pharisäer im Aktandenmodell, auch im Bibeltext. Bühnenintrinsische figuroriginäre Perspektivierung aus der Origo des diskutierenden Pharisäers erzeugt diese Dominanz. Dessen momentaner Sprechakt vereinnahmt den ethischen Diskurs für sich. Die Freistellung, in der dann Jesus im Eigenleuchten, gelöst von der Bildrhythmik des Helldunkel und der Formentsprechungen, stellt eine weitere Perspektivierung dar, dem schließlich die räumlichen Bezüge sich unterordnen.

Ist damit die figuroriginäre Perspektivierung des Darstellungsraumes abgeschlossen, oder wechselt ob die Perspektivenorigo noch einmal? Unsere These ist, dass mit der Übernahme der figuroriginären Perspektivierung des Raumes durch Jesus das Wechselspiel unterschiedlicher Bühnenintrinsischer Perspektivierungen abgeschlossen ist und am Ende der Bilderzählung Perspektivenkonstanz herrscht. Nicht nur ist Christus inhaltlich Herrscher im Aktandenmodell, also der personalen Welt. Auch bildkünstlerisch ordnet sich das Sein der Figuren nach ihm. Der Mann im roten Gewand schaut in seine Richtung zurück. Jesu linke Hand als Bezug auf dessen Füße, das Rot als Bezug auf das Jesu gesehen werden. Die Figur in Orange überbrückt mit dem diskutierenden Pharisäer in Gold die Distanz zwischen Jesus und dem Weggehenden. Seine figuroriginäre Subperspektive findet im Pharisäer in Gold einen vorläufigen Aufenthalt, der dann jedoch in dessen Gewandfalten abfällt und zum Mann in Rot schwingt. Gleichsam wiederholt wird diese Subperspektivierung durch den gestikulierenden und zugebenden Pharisäer in Lachsrosa und Blau links davon. Was den Orangenen und den Goldenen angeht: eine klare figuroriginäre Perspektive ist hier nur transitorisch im Vergleich zur letztgültigen Christi. Der Orangene, an dessen linken Ohr die Fluchten der Architektur aufeinander treffen, schaut zugleich nach links. Dort ist der Goldgelbe, und verweist sofort nach Jesus. Subordination auch in der Parallelisierung der Schriftgelehrten, nicht nur körperlich konkret durch Knien und Bücken, sondern auch mit Hilfe ausgestreckter Arme und parallel gesetzter Füße. Subordination und Parallelisierung auch am rechten Pharisäer, dessen Falten fast parallel zum Arm Jesu wegschwingen, dessen Langform des linken Arms sich jedoch ebenfalls von Jesus aus zur hellen Schulter konkretisiert, während der Zugriff der Hand noch grau gebrochen vor grün gebrochenem Gewandstoff bleibt. Damit nimmt der linke Arm Jesu nicht nur die Heranstellung der Pharisäer links auf, sondern moderiert diese nach rechts weiter. Jesu Perspektive wird von den Blaugewandeten weitergegeben, mit den Armen, zu den Rändern. In dieser Sichtweise finden zahlreiche räumliche Details ihren Sinn als Fortsetzungen des figuralen Ursprungs »Jesus«. In der verbalsprachlichen Beschreibung dieser Details und ihrer figürlichen Sachverhalte stellt sich der intrinsische »ordo naturalis« der Erzäh-

⁴⁶⁷Vgl. die Intentionalität des folgerichtigen Bildaufbaus in Badt (1961).

lung her. In diesem wird das Geschehen von einem Bezugspunkt her verstanden, hier räumlich, Jesus. Das Geschehen wird so zur Erzählung.

Es nutzt nichts, Bilderzählung lediglich an Ortsnennungen, Geschehnissen oder Handlungsphasen festzumachen. Aus der Perspektivierung des Darstellungsraumes und der Darstellungszeit ergeben sich distinkte erzählerische Möglichkeiten der Malerei. Begriffe aus der Literaturwissenschaft fördern die Formulierung solcher visueller Narrative.

Noch einmal: kann man nun bezüglich des Darstellungsraumes im Bilde Poussins von »Bühnenraum« sprechen? Die Szenenfront der Antikenbühne gibt in unterschiedlichen Genera inhaltliche Fallhöhen und inhaltliche Ausrichtungen an. Die in unserem Bild gezeigten Repräsentationen verweisen meinen eher das »genus grave« der Tragödienbühne als das »genus mediocris« oder das »genus humilis« der Komödienbühne oder des Satyrspiels (Abb. 21, 22, 23). Was die Tragödie ausmacht, die metabolische Handlungsstruktur mit Wiedererkennungen und Peripetie, wurde anhand der Handlungszusammenfügung des Bibeltextes bereits auf Darstellungsraum und auf dramatischen Raum bezogen. In Poussins Bild erzeugt Architektur keine Szenenfront, wie sie in der Antikenbühne als dreiachsiger Portikus ausgelegt war, dessen sich Poussin z.B. im »Tod des Germanicus« bediente.⁴⁶⁸ Vielmehr öffnen sich hinsichtlich des Hintergrundes Vergleichsmöglichkeiten zur Serliobühne, die illusionistische Perspektivkulissen mit rampenparallelen Aktionsräumen im Proszenium kombinierte. Dies unterstützt changierende figurale Perspektivenorigines: vorgelagerte Spielflächen entfernen die Figuren vor dem Prospektkulissen, wodurch sich im Aktionsraum die Fiktionskohärenz erhöht. Poussin deklinierte an den Bildseiten Architektur auf die Einfachheit der Figurgewänder herab, was zeigt, dass Fiktionskohärenz und Fiktionsbewusstsein unterschiedliche Aspekte von »Fiktion« darstellen. Je kohärenter eine Fiktion dargestellt ist, desto deutlicher kann sie im Unterschied zur Wirklichkeit stehen. Die Entfernung der Figuren von den Kulissen ermöglicht das Abgehen von der schauplatzextrinsischen hin zu -intrinsicen Perspektivenorigines. Der vorgerückte Aktionsraum propagiert ein einfaches, wohl urchristlich zu verstehendes Menschenbild, in dem jedoch die Detailtreue der antiquarischen Stadtansicht keine Resonanz findet. So wenden sich die Figuren mit ihrer einfachen Botschaft an menschliches Handeln, während die Rekonstruierbarkeit der Kulissen Gelehrsamkeit befriedigt.

Die »vraisemblance« der Raumkonkretisation entspricht in antiquarischer Ausformulierung der Architektur mimetischer Stimmigkeit, wie sie von Chapelain gefordert wurde. Allerdings verfährt Poussin damit wie Corneille. Sie ist lediglich Benennung des Ortes, die sich diegetischer Plausibilität unterzuordnen hat. Die Verlagerung der Perspektive von einer einfachen Gegenüberstellung hin zu einer dezentrierten Pseudozentralität, mit der zu figuroriginären Perspektivierungen des Raumes übergegangen wird, die in die figuroriginäre Perspektivenbildung Jesu mündet, der sich Raumkonkreta subordinieren, dürfte kaum Chapelains Anforderungen an mimetische Wahrheitsähnlichkeit entsprochen haben. Ähnlich Corneille nimmt sich Poussin das Recht, ein figurales Raumerlebnis zu charakterisieren, das Nacherleben schauspielerischen Raumes durch den Zuschauer. Die von Flemming angemerkte Wechselbedingung von Figur und Raum zum Schaubild⁴⁶⁹ äußert sich im Miteinander von Figur und Lokal und von figuroriginärer und betrachteroriginärer Perspektivierung.

⁴⁶⁸Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Der Tod des Germanicus. Minneapolis, Institute of Arts. Öl auf Leinwand, 148 x 198 cm. 1626-1628. Thuillier (1994), S. 249, Nr. 58.

⁴⁶⁹Flemming (1970), S. 57.

Darstellungsraum dient der Ausbreitung dramatischen Raumes. Nimmt man die »Szene« als singuläre Exemplifikation dramatischer Räume, so kann man v.a. hinsichtlich der Bildränder, die fliehen und rahmen, von »Szene« sprechen.⁴⁷⁰ Die Subordination des Darstellungsraumes unter die Erfordernisse dramatischen Raumes zeigte sich bei Corneille im Rekurs der *Infant in Cid* I, 2 auf das Lokal, die »galerie«, die von ihr semantisch anders besetzt ist als vom Pagen. So auch bei Poussin: die Konkretisierung des Lokals ist in der linken Bildhälfte zwar noch im Rahmen des Plausiblen, auch wenn sie im Gerichtsgebäude nach dem Bildvordergrund hin von der historischen Beschreibung abweicht. Rechts aber zeigt sie eine Baustelle, Dekonstruktion gar, und dies setzt die Betrachtung in Differenz zur antiken Beschreibung, wenn sie sich nicht auf Anekdotisches wie Herodes' Finanzkraft beschränken will. Als Ausdruck der Fragmentierung der Pharisäerkultur wird die Bauruine zum Ausdrucksträger. Wohl findet eine mimetische Plausibilisierung des Lokals statt. Diese wird jedoch in Brüche überführt, die ihrerseits diegetisch plausibilisiert werden wollen.

Poussin gewinnt seine Produktivkraft u.a. aus dem Spannungsverhältnis zwischen theatralischem und nichtfiktivem Raum, zwischen Darstellungsraum und dramatischem Raum. Dramatik ordnet Handlungen. Inszenierung setzt Handlungen sichtbar. Poussin zeigt dem Betrachter, dass es um Fiktion geht. Der Betrachter kann sich dem Fiktionskontinuum durch Perspektivenübernahme anschließen, als nichtgenuin fiktiver Zuschauer. Darin trifft sich Poussin mit dem Bibeltext, der die Konkretisierung und Perspektivierung des Darstellungsraumes aus Sicht des Erzählers, Lesers, Pharisäers, Jesu als Metapher für Jesu Souveränität im Aktandenmodell des dramatischen Raumes nimmt. Die Analyse des Raumes im Johannes-Evangeliums zeigt, dass sich das Thema der bildkünstlerischen Ausarbeitung, der Inszenierung, anbietet.

Fassen wir zusammen: szenische Figurenpräsenz, als Fiktionalität erkannt, im fiktionalen Aktionsraum, in fiktiver Bekleidung und mit fiktiven Gegenständen,⁴⁷¹ verwandelt realen Bühnenraum in fiktive Welt.⁴⁷² Die fiktiven Figuren erzeugen Handlungsweisen. Die Kulisse zeigt Historizität und unterstützt die Handlung. So wird antiquarische Authentifizierung selbst Fiktion, zur Kulisse in der Kulisse, was Bühnenbewusstsein und Setzungsexplizitheit erhöht. Der inszenierende Maler wahrt die Ökonomie der Bildgegenstände. Von realem Leben ist in der Figuren- und Ortsausstattung nichts zu sehen. Einzig Rauch in der Ferne und die Balken der Baustellen weisen auf Alltag hin. Auch so kann Figurenhandeln akzentuiert werden. Denn der Maler trennt Bildwirklichkeit von Betrachterrealität, umso mehr, als »der fiktionale dramatische Text [...] den Rezipienten nicht täuschen [...], sowie seine Scheinhaftigkeit ihm gegenüber nicht als Wirklichkeit ausgeben [will], sondern viel mehr ist die Fiktionalität als Teil des dramatischen Codes der Kommunikation zwischen Autor und Publikum vorgegeben, als eine konventionelle Übereinkunft über seine Scheinhaftigkeit, seinen besonderen ontologischen Status.«⁴⁷³ Manfred Pfister versteht Bühnen- und Fiktionsbewusstsein als Konstante dramatischen Handelns. Fiktionsbrechung gelte als auktoriale Intervention.⁴⁷⁴ Fiktionalitätsverdeutlichung entspreche Handlungsexemplifikation in Spielräumen, was auch für Schauplatzthematisierungen gelte, in denen

⁴⁷⁰ »Die Szenen müssen auf die Personen zugeschnitten sein.« Aristoteles, *Poetik* (1982), 17, 1455a, S. 55.

⁴⁷¹ Vgl. Pfister (1997), S. 327.

⁴⁷² Vgl. Pfister (1997), S. 327.

⁴⁷³ Pfister (1997), S. 333.

⁴⁷⁴ Pfister (1997), S. 334f. Solche auktorialen Interventionen sieht er zwar im klassizistischen Drama Racines gerade nicht gegeben, aber: er untersucht die Buch-, nicht die Bühnenform, und: Corneille und Racine haben gezeigt, dass Figuren über Raum und Fiktion verfügen können, vgl. Szuszkina (2001), worin auch eine auktoriale Perspektive angezeigt werden kann.

»durch ein Korrespondenz- oder Kontrastarrangement von Szenen unterschiedlicher raumzeitlicher Deixis eine wechselseitige Erhellung und Kommentierung [...] erfolgt.«⁴⁷⁵ Ähnlich verhalte es sich mit Erzählerfiguren, Erzählerperspektiven: Wiedergabe durch ein vermittelndes Kommunikationssystem gebe »Bewertungssignale«.⁴⁷⁶

Stilisierung, Konkretisierung, beides konträre Schauplatzqualifikationen für Pfister, können der Exemplifikation des Handelns je spezifisch dienen, wie wir am Figurenraum und am Handlungslokal bei Poussin sehen. Pfister bezieht sich auf das Verhältnis zwischen »innere[r] Gestimmtheit und dem Tun der Figuren und dem äußeren räumlichen Rahmen«⁴⁷⁷ sowie das Verhältnis der Figuren zum Schauplatz am »physisch-haptischen Kontakt«,⁴⁷⁸ was u.E. figuroriginär perspektivierte Aktionsraumkonkretisierung mit zuschaueroriginär perspektivierter Schauplatzkonkretisierung gleichsetzt. Dies aber ist nur eine von weiteren Möglichkeiten. Szuszkín verglich zu Racine figuroriginär perspektivierte Schauplatzkonkretisierungen und Wortkulissen. Determiniert räumlicher Kontext im naturalistischen Drama Figuren (Pfister), so hat er bei Racine reflektierende Funktion, er spiegelt ihren Status. Dieser Verschiebung vom Spezifischen zum Typischen entspricht, dass in Raumkonkretisierungen private Interieurs dominierten.⁴⁷⁹ Poussin lässt in »Christus und die Ehebrecherin« Fiktivierung im Herantreten erfolgen, um dann eine Wahrnehmungslenkung vorzunehmen, damit eine Modifikation der Raumwahrnehmung, und damit eine Modifikation der Semantisierung von Raum, erst vom Gegenüber, dann zur wuchtigen Architekturpräsenz, schließlich zur Auflösung starrer Ordnung in Anwesenheit des Erlösers. Dabei wird das Antike historisch verortet und als vergangen gekennzeichnet. Der Ort der Pharisäer, das biblische Jerusalem: dieses Feld wird narrativ überwunden und als abweisende, mineralisch-starre Struktur antiker Lebenswelt geschildert.⁴⁸⁰ Pfister merkt an, die »Situierung des Geschehens«⁴⁸¹ im Nirgendwo unterstütze den Modellcharakter der Figurenhandlungen. Das greift zu kurz. Situierung ändert sich durch Geschehen. Poussins Bild unternimmt eine Historisierung und Fragmentierung des Antiken. Die Konkretisierung des Schauplatzes wird in figuroriginärer Perspektivierung überwunden. Der Erlöser wird als »revolutionäres Element« ins bestehende »Weltbild« gesetzt,⁴⁸² als Figur »über die Grenzen eines semantischen Feldes« versetzt.⁴⁸³

⁴⁷⁵Pfister (1997), S. 335. Dabei bleibt für uns jedoch die Szenenfolge hier noch unberücksichtigt, während wie Pfisters Befund auf die Einzelszene durchaus anwenden möchten.

⁴⁷⁶Vgl. Pfister (1997), S. 336.

⁴⁷⁷Pfister (1997), S. 344.

⁴⁷⁸Pfister (1997), S. 346.

⁴⁷⁹Pfister (1997), S. 349.

⁴⁸⁰Vgl. Poussin, Ausstellungskatalog (1994a).

⁴⁸¹Pfister (1997), S. 349.

⁴⁸²Lotmann (1972), S. 339.

⁴⁸³Lotmann (1972), S. 332. Vgl. Oberhuber, Christus werde als Souverän gegenüber der geometrischen Organisation des Bildraumes verstanden. Oberhuber, Konrad: Raphaël et Poussin. -in: Bonfait, Olivier (Hrg.): Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana. 16-18 novembre 1994. Paris, 1996. S. 67-74. Hier Oberhuber (1996), S. 73. Anmerkend wollen wir noch kurz auf die Requisiten im Bild eingehen, die im dramatischen Spiel zwischen Kostüm und Bühnenbild stehen, wie Pfister (1997), S. 355, schreibt, und die in »Christus und die Ehebrecherin« nur sparsam eingesetzt werden. Requisiten werden von Figuren »be-handelt«, in Handlungen verwandelt, stehen gemeinhin in haptischem Kontakt, S. 355, der jedoch bei göttlichen Figuren eher profanisierend wirken würde. Auch Figuren lassen sich auf raumsemantisierende Funktionen untersuchen, unter Bezugnahme auf weitere Figurenorigines, die außerhalb ihrer selbst liegen, vgl. S. 356, und so werde die Figur selbst zum Requisit: »das gilt zum Beispiel für reine Statistenfiguren, die in statuarischer Unbeweglichkeit den Hintergrund der Bühne füllen«, S. 357, und deren Funktion für Pfister darin aufgeht, Raum zu konkretisieren, etwa seinem feudalen Öffentlichkeitscharakter herauszustellen. Wir möchten in der linken und rechten Bildhälfte die Figuren der je grüngewandeten stehenden Pharisäer als solche Statisten sehen: beide sind auf die Bildmitte, auf Jesus bezogen, beide sind formal und farblich den übrigen Figuren untergeordnet. Was ihre raumthematisierende Funktion anbelangt, so ergibt sich ihr Sinn und ihre Stellung aus der Akzentuierung der Erscheinungsweise Christi. Kann man den Parergabegriff auf Figuren ausdehnen, vgl. Keazor (1998)?

2.4 Kunstwissenschaftliche Dispositive zum Raum

Eine bildkünstlerische Erzählweise ist Akt wie Resultat dieses Aktes, Zusammensetzung, Nachahmung.⁴⁸⁴ Der Prozess geht dem Produkt voraus, auch in der Interpretation. Thema oder Sujet werden nur hypothetisch gesetzt, unter Gefahr, Untersuchungsgegenstände a priori zu konditionieren. Tritt die Befragung des Sujets hinter seine Abfrage zurück, verlieren distinkte Gestaltungsweisen an Relevanz, und Poussin hätte auch verbal erzählen oder zitieren können.⁴⁸⁵ Für den Maler waren »dessein«, »couleur« und »composition« wesentliche Ausdrucksmittel. Die Besprechung der folgenden Positionen bemisst sich daher an ihrer Berücksichtigung.

2.4.1 Frey: inhaltliche, elementare und strukturelle Aspekte

Frey unterschied 1955 inhaltliche, strukturelle und elementare Aspekte bildkünstlerisch gestalteter Zeiträumlichkeit. Inhaltliche Aspekte bestehen in der »Aussage über einen Vorgang durch ein Bildzeichen, [...] das dem Wortzeichen einer Bilderschrift entspricht«. Dazu gehören Gebärden als »Herausheben eines charakteristischen Augenblicksbildes aus dem Bewegungsablauf, die Verbildlichung einer Bewegungsphase.«⁴⁸⁶ Wenn man vor »Christus und die Ehebrecherin« aussagt, Jesus zeige auf etwas, so ist das eine Aussage zu inhaltlichen Aspekten, eine Aussage über dargestellte Handlungen.

Elementare Aspekte ergeben sich für Frey aus der »Einfühlung« (Lipps) einer Bewegung in eine Linie oder Fläche, durch den Nachvollzug einer Linienführung, durch ihr kinästhetisches Erlebnis.⁴⁸⁷ In der Konzentration auf Formalästhetisches erfolgt die Loslösung von inhaltlich-gegenständlicher Deutung. Daher liegt der Charakter der Prozesshaftigkeit einer Kunst für Frey besonders im Bereich des Elementaren, auch ihre Nähe zu Tanz und Schauspiel.⁴⁸⁸ Mit dem Konzept der Prozesshaftigkeit findet Frey ein Gemeinsames, distinkte Wesensqualitäten von Gattungen zu vergleichen. Dem entspricht unsere Hinwendung zu Raum- und Zeitgestaltung in Literatur und bildender Kunst.

Strukturelle Aspekte berühren inhaltliche in Bezug auf identifizierbare Figuren. Wir sprachen von der Figur »Jesus«. Diese Aspekte ergeben sich jedoch aus der Relationierung elementar fundierter, dann strukturell komplexierter Sachverhalte. Richtungsbestimmtheit »unterscheidet die Profilfigur von der Frontalfigur. Diese erscheint im Bildraum fest gebannt. Sie könnte sich nur bewegen, wenn sie aus ihm herausträte [...] Die Profilfigur dagegen kann sich in der Raumschicht des Bildes, in die sie eingeordnet ist, verschieben. Sie hat eine Vorne und ein Hinten, das auch als ein Vorher und Nachher gedeutet werden kann.«⁴⁸⁹ Zur Stellung der Figur im Bildfeld merkt Frey an: »Indem dieses als simultane Einheit erlebt oder vom Betrachter aus [...] konstituiert wird [...],

⁴⁸⁴Zur Äquivokation vgl. Weimar, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (1997-2003), I, S. 13. Ricoeur, Paul: Zeit und Erzählung. 3 Bände. München, 1988-1991, hier I, S. 78ff.

⁴⁸⁵Vgl. Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text. -in: Eco, Umberto (Hrg.): Zwischen Autor und Text: Interpretation und Überinterpretation. München, 1996. S. 75-98, hier S. 80.

⁴⁸⁶Frey, Dagobert: Das Zeitproblem in der Bildkunst. -in: Frey, Gerhard (Hrg.): Dagobert Frey: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Darmstadt, 1976. S. 212-235, hier S. 221f.

⁴⁸⁷Frey (1955/1976), S. 230.

⁴⁸⁸Vgl. Frey (1955/1976), S. 231.

⁴⁸⁹Frey (1955/1976), S. 223f, vgl. zur »strukturellen Lesbarkeit des Bildes«: »Das Bild wird abgelesen [...] Das zeitliche Nacheinander des erzählten Vorganges wird erlebt in der zeitlichen Abfolge der sukzessiven Bildbetrachtung.« »Bei einem solchen Überblick wird sich ein bestimmter Rhythmus, werden sich Verdichtungen und Zäsuren, kürzere oder längere bildmäßig zusammengehörige Abschnitte, zusammenhängende Bewegungszüge und Ruhepunkte etwa in Frontalfiguren oder symmetrisch komponierten Gruppen zeigen.« S. 225.

sagt allein die Stelle, an der sich eine Figur im Bildfeld befindet, etwas über ihre Zeitlichkeit aus: über ihre Bewegungsrichtung, ihre Bewegungsgeschwindigkeit, über das zeitliche Verhältnis der Figuren untereinander.«⁴⁹⁰ Für Frey stellen Raum und Zeit jeweils substantielle »a priori« dar, v.a. für Figurrelationen.⁴⁹¹ In der Renaissance sieht er betrachteroriginär-extrinsisch perspektivierte Schauplätze als unbewegte räumliche »Bezugssysteme für die Analysis der Bewegung.«⁴⁹² Ortsveränderungen gelten als figürliche Bewegung im unbewegten Raum.⁴⁹³ So dienen für Frey Bodenpavimente und Perspektivkonstruktionen nicht nur der Dynamisierung, sondern auch der Quantifizierung figürlicher Bewegung.⁴⁹⁴ Figuren gelten in dieser physikalischen Auffassung des Raumes als Handlungsträger, der unbelebte Schauplatz jedoch als bewegungsloser Maßstab figürlicher Bewegung und Zeitlichkeit. Dies korreliert u.E. der Vorstellung einer festen rhythmischen Struktur des Alexandriners im »Cid«, aus der heraus Figuren aktandenräumliche Initiative ergreifen. Für Frey initiiert der Schauplatz motorisches Erleben im Beschauer. Illusionismus und Wegmotive laden Frey zufolge ein, »die Gegend zu durchwandern.«⁴⁹⁵ - In der fluchtpunktverschobenen »Ehebrecherin« weisen das Gerichtsgebäude und die zerstückelten Architekturformen rechts kinästhetische Eigenwerte auf. Der Schauplatz entwickelt so einen eigenen funktionalen Wert im Aktandenmodell.

Von der Dynamisierung des Beschauers unterscheidet sich dessen Einfühlung in Figuren. Frey unterscheidet, Schauplatzextrinsik und -intrinsik trennend: »die Bewegung der Figuren [...] können sich den Bewegungstendenzen des Raumes entgegenstellen und damit trotz ihrer Statik in einem Zeitablauf einbezogen werden«, was in der »Ehebrecherin« der Fall ist, in der Jesus die architektonische Präsenz links zum Stillstand bringt und nach rechts auflöst. Oder »sie können in ihrer Eigenbewegung von ihm getragen werden. Das Geschehen erhält durch die Raumgestaltung eine zeitliche Spannweite.«⁴⁹⁶ Man vergleiche die vertikalen, durchrhythmisierten Körperachsen der Pharisäer links in Entsprechung zur präsenten Architektur. Doch stehen strukturelle Aspekte nicht zwischen elementaren und inhaltlichen. Inhalt ist nicht zwingend Resultat höherer bildkünstlerischer Organisation. Die Konstitution des Inhaltes erfolgt bereits in elementarer farblich-formaler Gestaltung, z.B. in der Weichheit des Christusgesichtes oder der Sendelichtqualität roter Gewandfarbe. Auch bildfigürliche Identität ergibt sich aus der Produktivität des Bildes. Die Schriftgelehrten in »Christus und die Ehebrecherin« sind durch figuroriginäre Partialperspektivierung des Zeigfeldes identifiziert. Zudem kann aus figuroriginärer Raumperspektivierung im Rahmen der betrachteroriginären Perspektivierung des Schauplatzgesamtes keine Dichotomie abgeleitet werden. Perspektivierung und Konkretisierung des Raumes finden im Einbezug des Betrachters in die Bildfiktion statt, figuroriginäre Perspektivierungen sind aus betrachteroriginärer Perspektive wahrnehmbar. Der Betrachter als Mitspieler⁴⁹⁷ muss sich zwar von der eigenen Stellung aus in figürliche Dynamik versetzen und andere Sichtweisen annehmen. Das Gefüge aufgefundener schauplatzintrinsischer Perspektivierungen baut jedoch ebenso auf schauplatzextr-

⁴⁹⁰Frey (1955/1946), S. 227.

⁴⁹¹Vgl. dagegen Werner, Anne-Marie: Relativität und Dynamik des Raumes. Kurt Badts pragmatisches Raumkonzept. Saarbrücken, 1988.

⁴⁹²Frey (1955/1976), S. 229. Vgl. aktuell auch Hénin (2003), S. 405.

⁴⁹³Frey (1955/1976), S. 228.

⁴⁹⁴Was Frey eher als eine »renaissante« Vorstellung von Raum bezeichnet. Vgl. Frey (1955/1976), S. 228f.

⁴⁹⁵Frey (1955/1976), S. 229.

⁴⁹⁶Frey (1955/1976), S. 229f.

⁴⁹⁷Vgl. Bockemühl (1987), S. 102.

trinsischer Perspektivierung auf wie der Blick auf Kulissen und Handlungslokal, auf Architektur oder in intentionalen dreidimensionalen Raum.

Für Frey verstehe Renaissance Handlungsschauplätze als starren euklidisch-dreidimensionalen Raum, der zweidimensional abgebildet werde. Ennenbach sieht darin eine »distanzierte Beobachterrolle«. ⁴⁹⁸ Das setzt jedoch den Eintritt in das Fiktionskontinuum des Schauplatzes voraus. Aus bildanthropologischer Sicht meint Fellmann, in der Betrachtung herrsche nicht nur »Konstanz des Gegenstandes«, ⁴⁹⁹ sondern auch in der »Fixierung des Blickes«. ⁵⁰⁰ Fellmann: »Die doppelte Fixierung stellt nun den Strom der Wahrnehmung unterbrechenden Fall dar, der eine Prägnanzhöhung bewirkt, welche die Ansicht mit Bedeutung auflädt.« ⁵⁰¹ So fordere das Bild als »unwahrscheinlicher Fall einer Wahrnehmungsfixierung« eine »betrachtende Einstellung«. ⁵⁰² Die Fixierung des Blickes lässt sich mit dem Phänomen der hinweisenden Deixis beschreiben. Dass man Ennenbach zufolge »Handlungsraum [...] in Erreichbarkeitsmaßen wahr[nehme] und [...] dieses Wissen auch auf die wahrgenommenen Objekte« übertrage, ⁵⁰³ wobei »körperliche Ausrüstung, Könnensbewußtsein, Raumumgang und Raumumgangsqualitäten« wichtig werden, ⁵⁰⁴ bezieht sich aber vor allem im Hinblick auf raumgreifende Figurorientierung, als Grundlage für eine perspektivierende Bezugnahme von Figuren. ⁵⁰⁵ Kunstwerke leiten die Blickbahn und geben uns die Mittel, uns in ihren Raumzeitmodi zurechtzufinden. Dabei handelt es sich u.E. jedoch nicht nur um schauplatzextrinsische, sondern auch um figuroriginäre Perspektivierungen. Und diese sind, dazu zitieren wir erneut Ennenbach, teilweise »unabhängig von der [eigentlichen] perspektivischen Konstruktion«, was eine »psychologisch ganz verschiedene Bewertung der beiden Bildseiten« bewirken könne, wenn es um das Links und Rechts im Bilde gehe, und eine »unterschiedlich starke Beteiligung des Beschauers an den Vorgängen und damit die dramatische Ausdruckskraft des Bildes [die sich also aus der Strukturierung des formal ästhetischen Bestandes ergibt]. Ganz entsprechendes zeigt sich beim Sehen im realen Raum in Bezug auf die Wirkung einer plastischen Gruppe oder einer auf der Bühne dargestellten Szene.« ⁵⁰⁶ »Auch die von Badt [...] dargestellte (und mit der Blickbahn korrespondierende) ›Folgeordnung des Bildaufbaus‹ der europäischen Malerei entwickelt sich nach diesem auf der Basis der Raumumgangserfahrungen der Künstler.« ⁵⁰⁷

⁴⁹⁸Ennenbach (1996), S. 25, Anm. 9. Vgl. Anschauungsraum und Aktionsraum bei Ströker (1965/1977), S. 61.

⁴⁹⁹Fellmann, Ferdinand: Anthropologische Grundlagen der Bildsemantik. -in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln, 2005. S. 45-55, S. 50. Zur Bildanthropologie vgl. auch Wiesing (2005), S. 144ff.

⁵⁰⁰Fellmann (2005), S. 50.

⁵⁰¹Fellmann (2005), S. 50.

⁵⁰²Fellmann (2005), S. 50.

⁵⁰³Ennenbach (1996), S. 25.

⁵⁰⁴Ennenbach (1996), S. 24.

⁵⁰⁵»Der Begriff ›Orientierung‹ wird [...] auch benutzt, wenn ich einen Raum meinen Raumumgangserfahrungen gemäß ausrichte: ich orientiere den Raum.« Ennenbach (1996), S. 30, Anm. 16. Zum Links und rechts »im« bzw. treffender »gegenüber« dem Bilde vgl. Badt (1961).

⁵⁰⁶Vgl. Ennenbach (1996), S. 39. Zu Perspektivierungen im bildkünstlerischen Zusammenhang am Beispiel von Edgar Degas vgl. Lüthy, Michael: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten in Edgar Degas' Werkprozess. -in: Hoppe-Sailer, Richard; Volkenandt, Claus; Winter, Gundolf (Hrg.): Logik der Bilder. Präsenz - Repräsentation - Erkenntnis. Gottfried Böhm zum 60. Geburtstag. Bonn, 2005. S. 35-51.

⁵⁰⁷Ennenbach (1996), S. 49, Anmerkung 25, im Verweis auf Badt (1961). Doch Ennenbach spricht von den »Raumumgangserfahrungen der Künstler«: es sind nicht diejenigen der Figuren, aus denen sich die Relation zum Aktandenmodell und zum Mythos und somit die Erzählung ergibt. Insofern verfolgt er eine autorintentionalistische Auffassung, die sich mit Badts voraussetzender Intuition auktorialer Leiblichkeit zum folgerichtigen Bildaufbau trifft. Badt (1961) fehlt in unserer Begrifflichkeit der figur- und betrachteroriginären Perspektivierung eine Unterscheidung des Links und Rechts an der Figur, weshalb es für Badt nur betrachteroriginär perspektivierte Anfang-Mitte-Ende-Kompositionen gibt mit Einleitung, Hauptteil und Schluß und Trennung von Links und Rechts, Oben und Unten, Vorne und Hinten - am Schauplatz. Nicht jedoch an der Figur, die vielleicht, das sei dahingestellt, eine eigene Mitte figuradhärenter Anfänge und Enden

Schauplatzintrinsik erzeugt für Boehm ein »spezifisches Gewicht des Raumes«. Ort ergibt sich phänomenal aus der Produktivität des Kunstwerkes.⁵⁰⁸ »Örtlichkeit« ist temporär, Ortsphänomene sind abhängig von der jeweiligen »Eigenart und Wirkungsweise«⁵⁰⁹ bildkünstlerischer Gestaltung. Boehm äußert sich nicht explizit zu unserer Prämisse einer fiktivierten Betrachtung der Handlung. Im betrachteroriginär perspektivierten Raum erfolgt eine Origozuweisung mit Standpunktübernahme, und dies hinsichtlich der Annäherung an eine Skulptur wie in Bezug auf bildlich gezeigte Räume. Der archimedische Punkt wird zugunsten einer »Binnenperspektive« aufgegeben.⁵¹⁰ Boehm bezieht die Binnenperspektive, den schauplatzintrinsisch perspektivierten Raum, auf Michelangelos »Davids«.⁵¹¹ »Raum« sei Resultat von Vektoren und Kräften, ausgehend von der Figur, »ein sorgsam kalkulierter Unruheherd [...], im Akt einer Verkörperung und Verortung.«⁵¹² Somit ergibt sich das »spezifische Gewicht des Raumes« Boehms aus dem Grad der »Binnenperspektive«.⁵¹³

In Poussins Bild »Christus und die Ehebrecherin« (Abb. 18) besteht die narrative Grundstruktur in einer So-Setzung der Binnenperspektive Jesu gegen die Außenperspektive des Schauplatzes, die sich aus pluralen Binnenperspektiven der Pharisäer und Schriftgelehrten sowie des Betrachters ergibt. Die spezifische Raumbildung durch Jesus differiert von derjenigen der Architektur und der rhythmisch gesetzten Pharisäer. Die Gegenüberstellung des Betrachters zur Frau mit dem Kind spezifiziert Raum weiter, indem die Figur des Betrachters relationiert wird. »Vektorielle Kraftentfaltung« im Aktionsraum der Figuren ist umso besser erfahrbar, je mehr sich der Betrachter in die einzelnen Figuren und ihrer körperlichen Möglichkeiten versetzt und dabei die eigenen extrinsischen Betrachtungsstandpunkte relativiert. Die Differenz zwischen der figuroriginären und der beschaueroriginären Perspektivierungen des Raumes durch ein sukzessives »Jetzt-Jetzt-Jetzt« erzeugt die Zeitlichkeit revolutionärer Versetzung in bestehende Weltbilder (Lotmann). Boehm allerdings lässt die Möglichkeit der Rückrelationierung, ausgehend vom Plural verschiedener figuroriginärer Perspektivierungen, auf einen betrachteroriginären Perspektivierungsstandort unerwähnt, die Erkenntnis der Extrinsik der Betrachterposition durch die Erkenntnis figürlicher Perspektivenorigines. In Strökerscher Sprache stellte dies die Modalisierung eines Anschauungsraumes der Betrachtung ausgehend vom Plural verschiedentlich in Versetzung relationierter figuraler Aktionsräume dar. In narrativer Handlungsdarstellung entspräche dem die Distanzierung des Beschauers von Motiven und Sichtweisen der Figuren in der Wahrnehmung kathartischer Differenzen, woraus sich lebenspraktische Forderungen an den realen

bilden kann. Vgl. dazu Imdahl, Max: Giotto. Arenafresken. Ikonographie - Ikonologie - Ikonik. München, 1980/1988, S. 140, doch Imdahl bleibt ebenfalls in der Schauplatzextrinsik. Dabei bewies Badt hinsichtlich des »Wesens der Plastik« ein ausgesprochenes Gespür für Figurintrinsik. Vgl. Badt (1963), S. 114ff und S. 133ff.

⁵⁰⁸ Boehm, Gottfried: Das spezifische Gewicht des Raumes. Temporalität und Skulptur. -in: Lammert, Angela; Diers, Michael; Kudielka, Robert; Mattenkott, Gert (Hrg.): Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart. Nürnberg, 2005. S. 31-41, S. 33.

⁵⁰⁹ Boehm (2005), S. 33.

⁵¹⁰ Vgl. zur Setzung der Körperdarstellung aus bildanthropologischer Sicht: »Der Körper ist selbst ein Bild, noch bevor er in Bildern nachgebildet wird. Die Abbildung ist nicht das, was sie zu sein behauptet, nämlich Reproduktion des Körpers. Sie ist in Wahrheit Produktion eines Körperbildes, das schon in der Selbstdarstellung des Körpers vorgegeben ist.« Belting (2001), S. 89.

⁵¹¹ »Wenn wir [...] ihren Raum verstehen wollen, müssen wir uns an den in der Figur selbst gelegenen Prozeß der Plausibilisierung halten.« Der Künstler führe am Werk raumschaffende Prozesse durch, die an der statuarisch-körperlichen Erscheinung erneut betrachtet werden. »Seiner Natur nach beruht er [der Ort] auf einer Entfaltung von Impulsen, die einen imaginären Umraum markieren«, Boehm (2005), S. 36.

⁵¹² Vgl. Rhythmisierung der Tiefe mit linearen Maßen, abhängig vom visuellen Standpunkt zur Struktur je unterschiedlich erfahrbar, zeit- und erfahrungsabhängig, als sukzessives »Jetzt-Jetzt-Jetzt«, eine Verräumlichung von Zeit, Boehm (2005), S. 36, aufgezeigt an Walter de Marias »The Broken Kilometer«, 1979.

⁵¹³ Vgl. Boehm (2005), S. 40f.

Betrachter ergeben können. Aus der künstlerischen Differenzierung verschiedener spezifischer Räumlichkeiten ergeben sich Infragestellungen, Beurteilungskriterien für die Spezifikation eigener Sichtweisen, angefangen mit der distinkt bildkünstlerischen auf den Raum. Wir sahen am Beispiel Corneilles, wie figuroriginäre Perspektivierungen unterschiedliche Raumcharaktere erzeugten, deren Spezifik bis zur Konstitution des Aktandenmodells reichten, in dem Agierende gegenübergestellt werden. Ähnliches konnten wir im Johannes-Evangelium erkennen, dessen Narrativität auf Basis christlicher Nächstenliebe eigene Standpunkte gegenüber starren Traditionen entwickelt, deren Gesamt wir »Gewissen« nennen. Hierin liegt der bildkünstlerische Bezug Poussins auf die im Evangelium dichterisch ausgedrückte Zusammenfügung der Geschehnisse. In Literatur wie in bildender Kunst gibt es diese Differenz verschiedener figürlicher Perspektiven.⁵¹⁴ Sie verhandeln das Aktandenmodell. Von hier aus ergibt sich die Möglichkeit der Umorganisation des Raumes durch eine neu auftretende Figur, in der »Ehebrecherin« durch Jesus, um den herum die bestehende Ordnung fragmentiert und die Personen sich neu anordnen, bis zum Weggehen. So ist Jakob und Röttger zufolge zu unterscheiden zwischen »Körperbildern« und »Raumbildern«, deren Möglichkeiten zur Sichtbarwertung der Dinge »sich immer wieder im besonderen Blickgeschehen zwischen szenischen Orten und [dramatisch oder episch fiktivierten] Zuschauern« ergeben.⁵¹⁵

2.4.2 Riegl: Inhalt und Komposition, Objektivismus und Subjektivismus

Riegls Vorlesungen über »Das Holländische Gruppenporträt«⁵¹⁶ unterscheiden »innere Einheit« und »äußere Einheit«. Im Gegensatz zur italienischen Malerei herrsche in der holländischen des ausgehenden 15. Jhd. »Kompositionslosigkeit«, »Willkür im Gestalten«,⁵¹⁷ Fragmentierung und Zusammenhanglosigkeit in der Gruppe,⁵¹⁸ das Fehlen kompositioneller Subordination, die in Italien bereits vorhanden sei.⁵¹⁹ Die italienische »Linienperspektive« hafte an Formen und bilde »geschlossene Einheiten«, rhythmisierere; demgegenüber zeige der Norden die »Wiedergabe des zwischen den Figuren befindlichen, des freien Raumes, [...] um den Eindruck der Zusammengehörigkeit in der Ebene nicht überwuchern zu lassen.«⁵²⁰ Dieser holländischen Zerteilung der Figurenkomposition wirke die Subsumierung im Handeln der Dargestellten entgegen.⁵²¹

Kompositorische Defizite werden also durch einheitlich dargestellte Handlung ausgeglichen, strukturelle Bildmittel mit inhaltlichen gleichgesetzt. Dass präsupponierte Handlung Kompositionslosigkeit kompensiere, beruhe auf innerer Einheit einer dem unbeteiligten Zuschauer abgeschlossenen Figurenaktion. Äußere Einheit im Bezug der Figuren auf den Betrachter erweitere die Bildwelt auf den Betrachter. Ausgehend von der figuroriginären Perspektivierung der Be-

⁵¹⁴Vgl.: »Einerseits spanne ich [...] Raum um mich herum aus, [...] in den meinem Leibesbauplans entsprechenden Dimensionen [...] sowie durch Gesichtspunkt und Horizont - andererseits bewege ich mich immer schon in einem Raum, der um mich herum vorgegeben ist«, Lechtermann, Christina: Körper-Räume. Die Choreographie höfischer Körper als Mittel der Raumgestaltung. -in: Vavra, Elisabeth (Hrg.): Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24-26. März 2003. Berlin, 2005. S. 173-188, S. 174f.

⁵¹⁵Jackob, Alexander; Röttger, Kati: Theater, Bild und Vorstellung. Zur Inszenierung des Sehens. -in: Jakob, Alexander; Röttger, Kati (Hrg.): Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Bielefeld, 2009. S. 7-42, S. 9.

⁵¹⁶Riegl, Alois: Das holländische Gruppenporträt. Wien, 1931. Vgl. Kemp, Wolfgang: Alois Riegl. -in: Dilly, Heinrich (Hrg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin, 1990. S. 37-60.

⁵¹⁷Riegl (1902/1931), S. 25.

⁵¹⁸Vgl. Riegl (1902/1931), S. 11.

⁵¹⁹Vgl. Riegl (1902/1931), S. 20.

⁵²⁰Riegl (1902/1931), S. 23.

⁵²¹Riegl (1902/1931), S. 27.

trachtungsrelation im Übergang von der Modalität des Aktionsräumlichen hin zur Anschauung des Zuschauens ist mutatis mutandis innere Einheit betrachteroriginäre Perspektivierung der Betrachtungsrelation ohne figuroriginär perspektivierte Korrespondenz. Die Explizität figuroriginärer Bezüge auf die Betrachtungsrelation korreliert figürlichen Ausblicken aus dem Bild, die den Zuschauer in die Situativität nehmen.⁵²²

Riegl unterschied auch Nuancierungen des Subjekt-Objekt-Bezuges. Subjektivismus entstehe in Voraussetzung eines betrachtenden Subjektes mit einzunehmenden Standpunkt. Objektivismus zeige sich in Autonomie der Bildhandlung gegenüber einer »zentralistischen« Bildbetrachtung.⁵²³ Das negiert Übergänge zu figuroriginären Perspektivierungen, mehrdimensionale Figurenkonzeptionen, die für Riegl innere Einheit ausmachen. Staiger wird diese Distanzierung der Erzähler- und Betrachterfigur den »festen Standpunkt des Epikers« nennen.⁵²⁴ Bezogen auf die bildkünstlerischen Mittel benennt die Unterscheidung zwischen Subjektivismus und Objektivismus also das »Maß, in welchem die einzelnen Meister dem subjektiven Raumgefühl Eingang gewährt haben.«⁵²⁵ Riegl bezog damit gleiche kategoriale Ebenen aufeinander, schauplatzextrinsisch festgestellte Raumsymmetrie und schauplatzintrinsisch konkretisiertes Raumgefühl. Doch worin, außer in der Pluralität schauplatzextrinsischer Originen, liegt der Unterschied in der Betrachtung einer Komposition von der Bildmitte und einer Komposition von einer Bildseite aus, wenn Riegl die zentralisierte frontale Gegenüberstellung zu einer Objektivierungsleistung überhöht,⁵²⁶ ohne zu berücksichtigen, dass auch eine solcherart erzeugte Symmetrie oder Frontalität Versetzungssignale erzeugen kann, wie wir sie in der Betrachtung des Schauplatzes durch die frontalisierte Frau mit ihrem Kind in Poussins »Ehebrecherin« aufgreifen konnten?⁵²⁷ Der Subjektivismus zeige körperliche Raumzentren mit figürlichen Drehungen, Verkürzungen, Körperwendungen.⁵²⁸ Dies setzt Figurisolierung voraus, durch welche die Pluralität der Betrachterpositionen zustandekommt. Figurisolierung und Raumzentrenbildung werden zuvorderst vom externen Betrachterstandpunkt ersichtlich. Daher unterschied Riegl zwischen dem objektiven externen Betrachter des Bildes als künstlerisch-kompositorischem Gegenüberstehen und dem subjektiven internen Zuschauer von Handlungen. Er unterschied damit zwischen Schauplatzextrinsik in gegebener äußerer, aber fehlender innerer Einheit und der augenblickhaft wechselnder Schauplatzintrinsik bei gegebener innerer (Handlungs-)Einheit und fehlender äußerer Einheit andererseits, und dies dichotomisch. Denn beides schließt sich in jener Phase der Entwicklungsgeschichte des holländischen Gruppenportraits aus. Wir behaupten hingegen: schauplatzintrinsische ist wie extrinsische Perspektivierung Leistung des Betrachters, der ausgehend vom Plural extrinsischer Perspektivierungen anhand von Versetzungssignalen figuroriginäre Perspektivierungen vornimmt. Wir operieren inklusiv, Riegl exklusiv.

Die Realisierung figur- und betrachteroriginärer Perspektivierung im gleichen Gemälde sei das entwicklungsgeschichtliche Ziel Rieglschen Kunstwollens. So strebe Objektivismus nach in-

⁵²²Vgl. Riegl (1902/1931), S. 38. Vgl. zur »psychologischen Figurenkonzeption«, Pfister (1997), S. 240ff, vgl. Riegl zur Relativierung von Bildhandlung und Figurencharakterisierung, formalästhetisch konkretisierbaren Bildsachverhalte, als »psychisch«, und zur Verfestigung der Relation des Bildes zum kontingenten Betrachter als »physisch-kompositionell«.

⁵²³Riegl (1902/1931), S. 58.

⁵²⁴Staiger (1946/1961), S. 109.

⁵²⁵Riegl (1902/1931), S. 62. »Der Objektivismus verrät sich durch den Symbolismus in der Auffassung und durch die Symmetrie der Komposition, der Subjektivismus durch die Aufmerksamkeit in der Auffassung und durch das gesteigerte Raumgefühl in der Komposition«. S. 60.

⁵²⁶So sei der Objektivismus der Symmetrie Ausdruck einer externen räumlichen Ordnung des Bildes durch einen externen Betrachter, schreibt Riegl (1902/1931), S. 80.

⁵²⁷Vgl. unsere Kritik an Kindermann (1963), S. 14ff sowie an Blunt (1967/1995), S. 7.

⁵²⁸Riegl (1902/1931), S. 80.

nerer Einheit der Handlungsentfaltung im plausiblen Nebeneinander der Bildfiguren.⁵²⁹ Im Subjektivismus werde es »dem betrachtenden Subjekt« überlassen, »Figuren zu einer ›äußeren‹ Einheit zu verknüpfen.«⁵³⁰ Der Objektivismus suche Integration der Figur in die räumliche Ordnung des Bildes, der Subjektivismus Verbindung der Bildfiguren zur Außenwelt, in einer Art Kompositionskontinuum.⁵³¹ Auch wenn sich Parallelen zu unserer Unterscheidung in Schauplatzextrinsik und -intrinsik zeigen, stellt sich Riegl das Problem kategorialer Unvergleichbarkeit von darstellender Komposition und dargestellter Handlung, zumindest bei Pieter Aertsen.⁵³² Erst später, im der Behandlung des Haarlemer Porträts, stellt Riegl Gruppen in innerer Einheit und zugleich äußerer Einheit mit dem Betrachter fest und führt den »gedachten« Zuschauer ein. Innere und äußere Einheit werden nun nicht mehr in Handlung und Komposition, sondern in der Einheit des Raumes und der Zeit erzeugt, Kategorien, die bei Riegl unkonkret bleiben. Subordinieren die Bilder einen »Zuschauerraum«, ist das eine theatrale Auffassung.⁵³³ In dieser dem Vorlesungsbeginn veränderten Sichtweise eröffnet sich Riegl ein Kalkül struktureller Kategorisierung, in der äußere Einheit den extrinsischen Relationierungen des Zuschauers zur Figur entspricht, die innere Einheit den intrinsischen Relationierungen der Figuren untereinander. Als Aspektierung der Figuren- und Zuschauerbezüge löst sich Riegls »Problem der äußeren [und inneren] Einheit in Raum und Zeit« in der Realisierung dieser Einheiten in einem einzigen Bild.⁵³⁴ Galten ihm frühere Werke noch als »handlungsloses Nebeneinander« »portraithafte[r] Bedeutung«,⁵³⁵ so stellte er die »vollkommene Zeiteinheit«⁵³⁶ der Haarlemer Werke in literarischen Zusammenhang: sie »war von den Romanen längst gefunden und lag in der italienischen Kunst fertig vor; das holländische Problem bestand aber darin, dieselbe mit der äußeren Einheit restlos auszugleichen, die zu innerer Einheit abgeschlossene Szene als ein subjektives Erlebnis des Beschauers erscheinen zu lassen.«⁵³⁷ Kurzum: innere sei von äußerer Einheit bedingt.⁵³⁸

Kunstziel in Holland sei die »Novelle«, schreibt Riegl unter Zuhilfenahme literarischer Gattungsbegriffe, deren Figuren »zwingende Stimmungswirkung vermitteln.«⁵³⁹ Riegl sieht in der

⁵²⁹Figuren werden »entweder in den unmittelbaren Verkehr gesetzt oder, wenn sie verschiedenen Gruppen angehören, doch derart behandelt, dass wir an ihr momentanes Nebeneinander bedingungslos glauben!« Dazu verweist Riegl auf den »Bauerntanz« von P. Breughel d. Ä.: Riegl (1902/1931), S. 106.

⁵³⁰Riegl (1902/1931), S. 107, zu P. Aertsens »Eiertanz« - wieso dies nicht in Geertgen tot sint Jans »Täuferlegende« der Fall sein soll, ist zu fragen.

⁵³¹Riegl (1902/1931), S. 152.

⁵³²Vgl. Aertsen, Pieter: Der Geflügelhändler. Auch: Marktszene. Wien, Kunsthistorisches Museum. Öl auf Holz. 91 x 112 cm. Um 1560/1565. Dort herrsche figürliche Isolation, Riegl (1902/1931), S. 107. Reihung, Parallelisierung, Entsprechung, Formübergriff, Helldunkel, Rhythmus, die Sukzession von erhobenen und herabhängenden Armen bleibt u.E. jedoch unberücksichtigt. Scheiden Handlung und Komposition einander aus, bleiben »Isolation« und »fehlende innere Einheit« negative Allaussagen, gewonnen aus der Existenzaussage einer äußeren Einheit. Durch subsumierende Negativierung wird innere Einheit vorausgesetzt, ohne dass ihre Art zu fehlen adäquat beschrieben wäre. Innere Einheit ist schon kompositorisch hergestellt, im Mithandeln des fiktivierten Betrachters als Zuschauer der Annäherung. Vgl. Kemp: Riegl isoliere »Kategorien gerne als extreme Typen«, Kemp (1990), S. 54f: »Richtiger wäre es gewesen, [...] die Koexistenz beider Bestimmungen, des ›Für sich‹ und des ›Für uns‹, im Kunstwerk zu denken und Kunstgeschichte in der Auseinandersetzung beider Größen zu begreifen.« Widerlogisch ist, so Kemp richtig, dass aus einer Existenzaussage keine quantifizierende Allaussage des Typs »keiner« geschlossen werden darf. Dass eine äußere Einheit festgestellt wird, bedeutet nicht, dass eine innere fehle. Vgl. Kemp (1990) zur Kunstgeschichte als Auseinandersetzungsgeschichte abstrakter Kategorisierungen.

⁵³³Vgl. Riegl (1902/1931), S. 154ff.

⁵³⁴Riegl (1902/1931), S. 152ff.

⁵³⁵Riegl (1902/1931), S. 1f.

⁵³⁶Riegl (1902/1931), S. 163.

⁵³⁷Riegl (1902/1931), S. 163.

⁵³⁸Innere Einheit sei Teil der äußeren. Der Gegensatz scheint nun in Funktionalisierung aufgelöst, die aber noch auf unterschiedlichen kategorialen Ebenen, auf der Ebene struktureller Zeiträumlichkeit und auf Ebene dargestellter Handlungen, beruht.

⁵³⁹Riegl (1902/1931), S. 273.

Kunst Terborchs individualisierte Aufmerksamkeit der Figuren füreinander, die zu Fiktivierungserlebnissen führe, in denen der Zuschauer »Szenen persönlich mitzerleben wähnt.«⁵⁴⁰ Damit eröffnen sich Möglichkeiten, über den impliziten Zuschauer zu sprechen. In Rembrandts »De Staalmeesters«⁵⁴¹ werde eine »unsichtbare Partei vorausgesetzt«, »mit der die Staalmeesters verhandeln.«⁵⁴² Das ermöglicht Rollenzuweisungen an den fiktivierten Betrachter,⁵⁴³ die Riegl indessen nur insofern in der bildkünstlerischen Produktivität des Bildes verankert, als dass sich in einer Steigerung körperlicher Aktivität subordinierter Bildfiguren unter den Betrachter ein dramatischer Gegensatz einstelle.⁵⁴⁴ Zaunschirm schrieb hierzu, da innere und äußere Einheit sich auf Handlung und Komposition bezögen, sei ihr Verhältnis als das eines »ursächlich erkennbare[n] thematische[n] Inhalt[s] mit dem Bezug auf einen Betrachter« anzusehen.⁵⁴⁵ Glaubwürdigkeit der Darstellung in Bezug auf den Betrachter werde erreicht durch dessen Einbezug in eine mimetisch abgebildete Realhandlung. Denn »die einzelnen Figuren [...] müssen alle zusammen [...] sinnvoll in einer ursächlich bestimmten Handlung vorhanden gewesen sein können.«⁵⁴⁶ Eine Koordination der Raum- und Zeitdarstellung, in der Raum mit Komposition und Zeit mit Handlung identifiziert werden kann? »Solange verschiedene Zeitmomente in einem Bild feststellbar sind, daß etwa verschiedene Gruppen sich miteinander beschäftigen, während andere sich an den Beschauer wenden, ist die Individualisierung noch nicht fortgeschritten, die Einheit der Zeit durch diese verschiedenen Zeitmomente verhindert [...] Dasselbe gilt noch für verschiedene Raumebenen, solange noch nicht ein einheitlicher Raum vorhanden ist, kann von einer gezielten Aufmerksamkeit, die in diesem einheitlichen Raum ihr Medium findet, noch nicht die Rede sein.« Und: »Vollkommene Zeiteinheit ist ohne Veranschaulichung der inneren Einheit in den psychischen (subjektiven) Aktionen nicht möglich - aber diese muß als subjektives Erlebnis des Beschauers erscheinen.«⁵⁴⁷ Subordination im Äußeren sei Unterwerfung der Gleichzeitigkeit, der Zeit, unter den Betrachter als zentrale Blickpunktinstanz, womit die Vollendung des Kunstwerkes für Riegl abhängig sei von der erreichten Gleichzeitigkeit von Kunstwerk und Betrachter,⁵⁴⁸ in der für uns die figuroriginäre Perspektivierung von Raum und Zeit sich dem betrachteroriginär herangetragenen extrinsischen Bezugsrahmen fügt. Riegl: die »innere [Einheit] bildet [...] die Voraussetzung, auf der sich die äußere aufbaut; diese erscheint aber unzweideutig als das eigentliche Ziel, in welchem auch die künstlerische Wirkung des Bildes zu ihrem wesentlichsten Teile ruht.«⁵⁴⁹

⁵⁴⁰Riegl (1902/1931), S. 274.

⁵⁴¹Rembrandt van Rijn: De Staalmeesters. Amsterdam, Rijksmuseum. Öl auf Leinwand, 191,5 x 279 cm, 1662.

⁵⁴²Riegl (1902/1931), S. 211.

⁵⁴³Riegl (1902/1931), S. 211. Allerdings geht es nun um dargestellte Handlungen, nicht um sichtbare Produktivität. »Subordination«, anfänglich kompositorisch verwendet, vgl. S. 37 zu Tintoretto, S. 20 zu Italien überhaupt, S. 25 als Kriterium gegen Kompositionslosigkeit, wird nun inhaltlich verstanden, indem »die Beisitzer zwar dem Sprecher zuhören, aber seiner dominierenden Stellung gegenüber durch ihre gleichzeitige Wendung zur Partei ihre Selbstständigkeit wiedergewinnen. Dem Beschauer (der Partei) gegenüber hinwiederum behaupten sie ihre Selbstständigkeit durch die Entgensetzung des Selbstgefühls, das aber selbst hier nicht ein leidendes ist«, S. 211.

⁵⁴⁴Vgl. Riegl (1902/1931), S. 217.

⁵⁴⁵Zaunschirm, Thomas: Zeit und Raum als Determinanten Kunstwissenschaftlicher Methodologie. Salzburg, 1973, S. 97; Hervorhebung Zaunschirm. Der Subjektivismus des Beschauers bestimme die Bildstruktur. Vgl. S. 97; Riegl (1902/1931), S. 149.

⁵⁴⁶Zaunschirm (1973), S. 98.

⁵⁴⁷Zaunschirm (1973), S. 98f.

⁵⁴⁸Vgl. Zaunschirm (1973), S. 99f.

⁵⁴⁹Riegl (1902/1931), S. 212, finalursächlich. Zwar bedingt figuroriginäre Raumperspektivierung die Setzung einer schauplatzextrinsischen Betrachterorigo. doch ist sie erst von jener aus ersichtlich. Ein Wechselverhältnis in jeweiliger Akzentuierung. Doch Riegl versteht die »Verschmelzung von innerer und äußerer Einheit« als »Lösung des gemeinen barocken Kunstproblems«, in »Überwindung des Objektivismus durch den Subjektivismus«, S. 215.

Figur- und betrachteroriginäre Perspektivierungen von Raum und Zeit wurden von Riegl also anfänglich als Gegensatzpaar in unzulässiger Kategorisierung in Struktur und Inhalt an verschiedenen Werken aspektiert, dann aber gleichen Einzelwerk. Zwar plausibilisiert Whites Gedanke der Anreicherung der Historie mit einer Kausalstruktur innerhalb chronologischer, kohärent strukturierter Ordnung Riegls Kausalnexus durchaus.⁵⁵⁰ Kunstgeschichte und jede andere Wissenschaft sucht kohärent strukturierende Ordnungen.⁵⁵¹ Doch die Fiktivierung des Rezipienten als narratologischer Ansatzpunkt wurde nicht weitergeführt. Überlegungen zur Rollenübernahme durch den Zuschauer reichen über Identifikationen wie z.B. die Partei nicht hinaus. Riegls Entwicklungskunstgeschichte ontologisiert überindividuelles Kunstwollen, lässt jedoch andere strukturelle Bildmittel außer Komposition sowie elementarer Farb- und Formgestaltung unbesprochen.⁵⁵²

Kemp sieht als aktueller Nachfolger Riegls Bilderzählung an Raumbewusstsein gebunden.⁵⁵³ Bildarchitektur fordert eine extrinsische Perspektivenorigo. In der schon von Alberti an Handlungsraum und Perspektivraum⁵⁵⁴ entwickelten Dyade von Geschehnisraum und Schauplatz⁵⁵⁵ hat letzterer für Kemp die Prädikation einer präsentativen Situierung des Geschehens innerhalb kommunikativer Informationsvergaben.⁵⁵⁶ Die Dynamisierung figürlicher Handlung gegenüber schauplatzextrinsischer Perspektivierung wird als Gradmesser bildkünstlerischen Fortschritts aufgefasst, wenn Kemp voraussetzt, der »Aktivierung des Sehens als räumlichem und gerichtetem Sehen [als betrachteroriginäre Perspektivierung des Tiefenraumes] soll auf jeden Fall ein aktiver innerbildlicher Austausch [als figuroriginäre Perspektivierung des tiefen Raumes] entsprechen«,⁵⁵⁷ was Riegls Unterscheidung zwischen äußerer und innerer Einheit im kompositorischen Einbezug des Betrachters auf die inhaltliche Strukturierung des Bildgeschehens wiederholt. Ähnlich unterscheidet Carrier hinsichtlich Poussins zwischen einem »contact with the viewer« und einem Vorgehen, in dem »gestures bring near and far together within the picture space, that container of actor and spectators which remains far from the viewer.«⁵⁵⁸

Zwar ist Entwicklungsstufe im Raumbewusstsein für Kemp zuerst die betrachteroriginäre Perspektivierung des Geschehensraumes zum Schauplatz, dann die figuroriginäre Perspektivierung des innerbildlichen figürlichen Austauschraumes.⁵⁵⁹ Doch Kemp (und Carrier) fasst den Unterschied zwischen Intrinsik und Extrinsik als solchen zwischen Fiktion und Realität auf, obwohl Extrinsik bereits Fiktivierung aufweist.⁵⁶⁰ Fallen in Kemps problematischer Grenzziehung figu-

⁵⁵⁰Vgl. Werner (1988), S. 42.

⁵⁵¹Vgl. Badts Geniekunstgeschichte als strukturierenden Sinnhorizont als Hintergrund für Poussins Exzellenz, Badt (1969), I, S. 16ff. Vgl. dazu Schütze (2004), S. 56.

⁵⁵²Entwicklungskunstgeschichte nimmt die Finalursache zur Determination a posteriori, im Abstand eines früheren Kunstwerkes von einem entwicklungsgeschichtlich »fortschrittlicheren«. Vgl. Zaunshirm (1973), S. 93; zum Kunstwollen vgl. Dittmann, Lorenz: Stil - Symbol - Struktur. München, 1967, S. 25, sowie Werner (1988), S. 33. Vgl. Vasold, Georg: Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten. Freiburg im Breisgau, 2004.

⁵⁵³Vgl. auch Carrier (1993), S. 194ff. Kemp operiert mit zwei verschiedenen Raumauffassungen, mit dem »Tiefenraum« und dem »tiefen Raum«. Letzterer bezieht sich auf die bildfigürlichen »Aktionkerne«, ersterer auf die perspektivisch-tiefenräumliche Konstruktion der »Erzählcontainer«. Kemp (1996), S. 24.

⁵⁵⁴Vgl. aktuell Hammerbacher, Valerie Antonia: Das arrangierte Bild. Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall. Stuttgart, 2005, S. 85ff.

⁵⁵⁵Kemp (1996), S. 26.

⁵⁵⁶Vgl. auch Carrier (1993), S. 194.

⁵⁵⁷Kemp (1996), S. 27.

⁵⁵⁸Carrier (1993), S. 194. Hervorhebungen durch Carrier.

⁵⁵⁹Vgl. Kemp (1996), S. 31, zum Chronotoposbegriff Bachtins, vgl. Bachtin, Michail Michajlovič: Chronotopos. Frankfurt am Main, 2008, S. 15ff.

⁵⁶⁰Ähnlich unterscheidet Kemp in Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. -in: Kemp, Wolfgang (Hrg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik.

roriginäre, intrinsische Perspektivierungen mit betrachteroriginären, extrinsischen, ineins, werden externe und interne Kommunikation zur Deckung gebracht. Dies sei das große Epochenziel, dem verschiedenheitliche Perspektivierungen jedoch zuwiderliefen,⁵⁶¹ was das mannigfache Ausschöpfen distinkter Modalitäten bildlichen Erzählens als Defizit gegenüber präsupponierten Epochenzielen wertet.⁵⁶² Wir sahen in unserer Beschäftigung mit literarischen Bezugnahmen aus dem Schauplatz auf den fiktivierten Rezipienten, Stichwort »Liminalität«, dass es sich dabei keineswegs um Fiktionsbrüche handelt, weil diese Bezüge innerhalb des Fiktionskontinuums der Zuschauerrolle bleiben. In gleicher Weise kann bei einer vielheitlichen Differenzierung von Extrinsik und Intrinsik nicht von einem Bruch zwischen Fiktion und Realität bzw. von einem nicht erreichten Epochenziel der Vereinheitlichung beider gesprochen werden.

Dass es gefährlich ist, solche Erfindungen entwicklungssteleologisch zu verstehen oder gar zu bewerten, und das gilt auch für unsere Unterscheidung zwischen Intrinsik und Extrinsik, zeigt sich an Kemp's - raren - Bildbeschreibungen. Zu Giovanni di Paolos »Festmahl des Herodes«⁵⁶³ schreibt Kemp: »Die ungefüge Art, wie Giovanni di Paolo in zwei Schichten Handlung und Lokal kombiniert, hat er [...] mit vielen Malern seiner Zeit gemeint, die einen kontinuierlichen und gebahnten Übergang von einem nahen Aktionsraum zu einem ins Unendliche sich entfernenden Hintergrund nicht bewältigen.«⁵⁶⁴ Die Absichtlichkeit der autororiginären Tiefenraumperspektivierung di Paolos erwägt Kemp nicht. Ein solcherart befähigter Autor passt nicht in das Konzept einer mit präsupponierten überindividuellen Epochenzielen operierenden Entwicklungskunstgeschichte, die schon die Feststellung gleicher - vorausgesetzter - Erzählinhalte Vergleichbarkeit zwischen Werken ermöglicht. Gegen di Paolo setzt Kemp Donatello's früheres, aber »gefügigeres« »Gastmahl des Herodes«,⁵⁶⁵ dessen fließenden Formen der Salomé gegenüber Giovanni di Paolos abstraktes Gefüge ein Hin und Her in regelmäßig vereinzelt Figuren erzeugen muss. Doch bei di Paolo evozieren u.E. formale Brechungen einen gewalttätigeren Ausdruck, eine klare Charakterisierung durch einen »impliziten Autor« als erzählungskonstituierende figurale Instanz,⁵⁶⁶ der als Bilderzähler nicht mit dem realen Erzähler gleichgesetzt werden kann, da sonst erzählerische Eigenart als Verfehlung des Malerhandwerkes gewertet wird. Mit dem impliziten Autor als Erzählerfigur fehlt der Narration in Giovanni di Paolos Bild jedoch gerade der vom Hayden White geforderte wertende Sinnhorizont als kohärente Strukturierung der Ereignisse in einer narrativen Stellungnahme, auch wenn diese nur in onomatopoetischen Allusionen der Form- und Strukturgebung auf den Chronotopos bestünde.

Wird künstlerische Raumkonstitution auf Problemlösung reduziert, Kunstgeschichte auf Auseinandersetzungsgeschichte, wird Raum als Resultat der Modalitäten künstlerischen Gestaltens verkannt. Eine Lösung dieses Problems bietet die Kunsttheorie Kurt Badts. Badt fordert, Körper

Köln, 1985. S. 253-278, hier S. 264f einen intradiegetischen und einen extradiegetischen Sinn von Unbestimmtheitsstellen in Bildern. Der extradiegetische Sinn ergibt sich u.E. einer betrachteroriginären Perspektivierung als Platzierung des Betrachters, »allsehendes Auge der Gerechtigkeit«, der intradiegetische einer figuroriginären Perspektivierung aus einer »Person gewordene[n] Rezeptionsvorgabe, vgl. S. 265. Beide Perspektivierungen bezeichnen »Vorstellungsakte des Lesers«, S. 261, wobei jedoch noch genauer unterschieden werden muss in Funktionalisierungen des »Handlungs-« wie des »Perspektiventrägers«. Vgl. S. 264.

⁵⁶¹Kemp (1996), S. 75.

⁵⁶²»In einem Raum, der vorwiegend gestimmt ist, würde eine bestimmt auftretende und ein Ziel verfolgende Akteurin ein Fremdelement verkörpern.« Kemp (1996), S. 77; Hervorhebung Kemp.

⁵⁶³Giovanni di Paolo: Festmahl des Herodes. Chicago, Art Institute. Tempera auf Holz. 68,5 x 40,2 cm. Um 1455-1460.

⁵⁶⁴Kemp (1996), S. 123.

⁵⁶⁵Donatello: Gastmahl des Herodes. Siena, Baptisterium. Bronzerelief am Taufbrunnen. 60 x 60 cm, ca. 1425. Kemp (1996), S. 125.

⁵⁶⁶Vgl. zu den autorbezogenen Unterscheidungen Eco (1996), S. 85ff.

und Raum als Wahrnehmungsphänomene zu verstehen,⁵⁶⁷ ohne bildende Kunst auf Wiedergabe räumlicher Wirklichkeit festzulegen.⁵⁶⁸ Im Unterschied zur Rieglschen Freiraumauffassung resultiere der »Körperraum«⁵⁶⁹ aus dem Umgang mit künstlerischen Produktivmaterialien, z.B. der Formgebung im Umgang mit Farbe.⁵⁷⁰ Doch ist Körperraum nicht einfach figuraler Raum, sondern auch architektonischer oder landschaftlicher, in Evokation des isotropischen und unendlichen Raumes.⁵⁷¹ In der Abnahme des Helldunkelkontrastes in Poussins »Ehebrecherin« (Abb. 18) ruft die Aufhellung der Atmosphäre zum hintersten Bildhintergrund, die Verdeckung des materialen Trägers durch kontrastiv hervortretendes Gelbweiß, lichtvolles Gleißeln hervor. Badt nennt dies »die grenzenlos körperlich verstandene Atmosphäre im Licht mit ihrem Helldunkel, Dunkel und Schatten.«⁵⁷² So erzeugen Bildprozesse Ferne.⁵⁷³ Kunstgeschichte des Raumes ist eine Geschichte der Farb(-flächen-)gestaltung.⁵⁷⁴ Resultiert, wie Werner schreibt, aus Formung und Anordnung die Dynamik der Bildentstehung, in »Kontrastgefügen«, Abgrenzung, Isolierung, Relationierung,⁵⁷⁵ so ist ein diesbezügliches Abgrenzungs- und Relationsbewusstsein zugleich Sukzessionsbewusstsein. Denn Kontrastgefüge beruhen für Werner auf zeitlichen Aspekten in Anschauungsprozessen und erzeugen Früheres und Späteres in der Unterschiedlichkeit gestalteter Sachverhalte. »Hierin wird Raum [...] zur ›Spur‹, die zeitlich geschieht. Dementsprechend macht das Zeit-Werden des Raumes erforderlich, das Bildmaterial auf sein Anders-Werden, seine Bewegungen hin zu untersuchen«, Raum »entwickelt [...] sich in zeitlichen Unterschieden im Sinne von an den Elementen auftretenden Veränderungen.«⁵⁷⁶

»Ut pictura poesis«, wie der »Cid« zeigte. Raum präexistiert nicht per se, gerade dort nicht, wo Szenenbeschreibungen und Didaskalien fehlen, sondern entsteht elementar in pronominalen Kontrasten in Cid I, 1, 1 mit Zeitwörtern und Namen, strukturell durch Eingehen Don Fernands auf Chimène in Cid II, 8, sowie in dialogischer Hemistichenteilung im Auftritt Chimènes und Don Diègues, inhaltlich in Gliederung von Herrschaftsraum z.B. Don Fernands gegenüber anderen. Badt sieht diesen Körperraum als hierarchisch gestaffelte Größe mit Zentrum und Peripherie und primär als Zug der Plastik.⁵⁷⁷ Doch gerade der literarische Begriff figuroriginärer Perspektivierung des Raumes speziell im »Cid« zeigt Vergleichbarkeit zum plastischen Raumverständnis. Corneille schafft Skulpturen, die um sich herum figurale Räume in »spezifischem Gewicht« (Boehm) formulieren.⁵⁷⁸ Ort und Raum entstehen aus künstlerischen Data und nicht umgekehrt. Narration gründet in elementarer wie struktureller Produktivität. Die Präsupposition dargestellten Raumes, Zeit, Handlung nähme elementare wie strukturelle Eigenschaften als kontingente Illustration.⁵⁷⁹

⁵⁶⁷ Badt (1963), S. 6.

⁵⁶⁸ Badt (1963), S. 15.

⁵⁶⁹ Vgl. Werner (1988), S. 26.

⁵⁷⁰ Vgl. Badt (1963), S. 76, Badt (1963), S. 63.

⁵⁷¹ Vgl. Badt (1963), S. 78; Werner (1988), S. 60ff.

⁵⁷² Badt (1963), S. 84.

⁵⁷³ Werner (1988), S. 275f. »Wollen wir über den Raum sinnvolle Aussagen machen, dann müssen wir primär eben [...] nach den Kräften« fragen.« S. 274.

⁵⁷⁴ Vgl. Werner (1988), S. 274. Selbst die - abstrakte - Perspektive greife zu ihrer Verwirklichung zu begrenzenden Flächen, um Isotropieindrücke zu konstituieren. Vgl. Badt (1963), S. 78.

⁵⁷⁵ Werner (1988), S. 276.

⁵⁷⁶ Werner (1988), S. 277. Zum »Zeit-Werden des Raumes« vgl. S. 199ff.

⁵⁷⁷ Vgl. Badt (1961), S. 73 sowie S. 85ff.

⁵⁷⁸ Vgl. Badt (1963), S. 85ff, S. 115, und zur »hieratisch gestaltete[n] Form einer Plastik« S. 86.

⁵⁷⁹ Zu Panofskys Perspektive als symbolischer Form vgl. Werner (1988), S. 65ff. Raum als »geometrisch-regulatives Medium« lege nicht nur künstlerische Erscheinungen nach »mathematisch-exakten Regeln« fest, sondern unterscheide diese vom seheindrucklich spezifizierten Individuum, »Blickpunkt«, weshalb Panofskys Perspektive als Distanzierung, Objektivierung, und »Erweiterung der Ichsphäre« verstehe. S. 80. Doch wird auch die Badtsche Produktivität des Kunstwerkes

2.4.3 Schöne, Badt: Raumphänomene der Farben

Die Produktivität des Bildes zeigt sich im So-Gefüge bildkünstlerischer Setzungen strukturzeugender Bildmittel, die als jeweilige produktive Orte unsere Intentionalität von Raum erfüllen oder nicht, auch mit Hilfe von Lichteindrücken. Entsprechend Badts Postulat, externe Kategorien dürften nur heuristisch angetragen werden,⁵⁸⁰ nehmen wir im phänomenologischen Sinn an, die Farbverwendung erfülle (nicht) unsere Intentionalität der Lichtkonstitution.⁵⁸¹ Ist Raum ein Begriffsmittel zur Verortung von Bildwelt, kann Licht als solches zum Zeigen gelten.⁵⁸² Schönes »Über das Licht mehr Malerei«⁵⁸³ geht aus vom »Standortlicht«,⁵⁸⁴ das das Kunstwerk beleuchtet, vom »Beleuchtungslicht« innerhalb der Bildwelt, das als »Fremdlicht«, »Beleuchtungslicht«, »Zeigelicht« und »Körperlicht« die Figuren und Gegenstände zeigt, sowie vom »Eigenlicht«, auch »Sendelicht«, das »als [ein] der Bildwelt immanentes Licht [...] auf uns Betrachter« ausstrahlt.⁵⁸⁵ Beziehen wir dies auf unsere Probe zur »Ehebrecherin« (Abb. 18): hier fanden wir Sendelicht im roten Obergewand Jesu auf, dessen Rot gesättigt und nur in geringer Helligkeitsbrechung an uns herantritt. Die in ihrer Buntheit reduzierte Ehebrecherin wirkt kontrastiv, in qualitativer Unterscheidung zwischen dem Gottgesandten und dem Erdenmenschen. Doch wäre es hier verfrüht, von der elementaren Gestaltung mit Farbe auf den Inhalt der Darstellung zu schließen. Zeigen die übrigen Sachverhalte Fremd- bzw. Beleuchtungslicht? Dient dieses dem Rekurs auf außerbildliche Phänomene, dem Anschluss der Bildwelt an das Standortlicht? Die erste Frage lässt sich positiv beantworten. In der »Ehebrecherin« werden die Figuren der Pharisäer und Schriftgelehrten stärker durchmodelliert als die Erscheinung Jesu, dessen Antlitz und Inkarnat ebenso wie das rote Gewand Sendelicht emittieren. Die Gruppe der an Jesus und die Ehebrecherin Herantretenden wird durch das Helldunkel der rhythmischen Modellierung zusammengefasst. Doch taucht im Gesamt der Figurendarstellung im bildflächenparallelen Aktionsraum schon »Freilicht«,⁵⁸⁶ allseitiges Licht, das zwar einseitig gerichtet, in den Höhen und Schatten jedoch abgeschwächt erscheint, so dass sich der Eindruck der indifferenten Diffusion einstellt: »ausgebreitete Helle«, der »die Mitwirkung des eigenen Lichtes [...] einen gewissen sakralen Zug verleiht«,⁵⁸⁷ der u.E. in anderen Bildern Poussins als warm glimmender braun-grün-goldener Grund das Bildgeschehen kohärieren lässt. Dagegen bestehe Schöne zufolge die Aufgabe des Zeigelichts darin, »uns die Bildwelt als ›Bild der Welt‹ zu zeigen und den Bildvorgang ins ›richtige Licht‹ zu rücken«. ⁵⁸⁸ Dies kann bei Poussin gesehen werden an den geringeren Körperschatten der hinteren Figuren

von einem gegenüber-entfernten Punkt wahrgenommen, das sahen wir an Strökers Stimmungs-, Aktions- und Anschauungsraumkonzepten.

⁵⁸⁰Vgl. Badt (1961), S. 39.

⁵⁸¹Vgl. Husserl, Edmund: Logische Untersuchungen. Tübingen, 1980, II, 2, S. 128: »Im Falle der Wahrnehmungsaussage erfüllen sich nicht nur die in ihr eingeflochtenen nominalen Vorstellungen; Erfüllung durch die unterliegende Wahrnehmung findet die Aussagebedeutung im ganzen.« - Den Hinweis auf Husserl in Bezug auf Badt verdanken wir Prof. Dr. Lorenz Dittmann, vgl. Dittmann, Lorenz: Zur Bedeutung der »Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins« von Edmund Husserl für die Kunstgeschichtswissenschaft. -in: Nerdinger, Winfried; Knopp, Norbert (Hrg.): Festschrift für J.A. Schmöll genannt Eisenwerth zum 90. Geburtstag. München, 2005. S. 1-31.

⁵⁸²Vgl. Schöne (1954), S. 11f.

⁵⁸³Schöne (1954), S. 12.

⁵⁸⁴Schöne (1954), S. 14.

⁵⁸⁵Schöne (1954), S. 14. Eigen- bzw. Sendelicht« gehe hervor aus hellen Farben, »um möglichst viel Eigenwert aus ihrem ›Lichtwert‹ abzugeben«. S. 20. Die Bildwelt ist »seine unmittelbare Quelle«. S. 21. Fremdlicht bzw. Zeigelicht erzeugt Körperschatten und Körperlicht und modelliert die Figur, an der Schlagschatten die Effektivität des Beleuchtungslichtes erhöhen. S. 86. Zum Körperschatten als Anschluss des Bildes an das Standortlicht vgl. S. 88f. Zur Entwicklungsgeschichte des Fremdlichtes vgl. S. 89ff.

⁵⁸⁶Vgl. Schöne (1954), S. 120.

⁵⁸⁷Schöne (1954), S. 121f.

⁵⁸⁸Schöne (1954), S. 137f.

des bildflächenparallelen Aktionsraums. Die Inkarnattöne sind in leuchtender Verräumlichung gehalten, im Gegensatz zur fahlen Inkarnatwirkung an der Ehebrecherin. In der Reihenfolge des Herantretens der Figuren aus dem Aktionsraum hinaus in Richtung des Betrachters ergeben sich uns Beleuchtungseffekte, die das Helldunkel der Körperrealisierung deutlicher hervortreten lassen, sichtbar am diskutierenden Pharisäer in Gelb links, am gelbgewandeten Schriftgelehrten rechts sowie am weggehenden Pharisäer links. An Letzterem verändert sich auch das Inkarnat hin zu einem olivgrülichen Farbton, der sich in der Ehebrecherin anzunähern beginnt. Unsere These ist, dass der Unterschied zwischen Freilicht, als bestehendem Grund, in dem die Bildfiguren aufgehoben erscheinen, und Beleuchtungslicht, als Akzentuierung des Bildvorgangs, Poussins dazu dient, auf bildnerischem Weg Zeitlichkeit erzeugen, die dem Wandel des unverrückbaren Aufgehens des Individuums in der Tradition hin zu einer sich vergegenwärtigenden Selbstaktualisierung des Individuums entspricht. In diesem Sinne dient die Konnektion der Bildwelt an die Betrachterwelt durch das Beleuchtungslicht im vorderen Aktionsraum der exemplarischen Verortung von Figurenhandlungen aus extrinsischer Perspektive. Das Freilicht des hinteren Aktionsraums dient indes der summarischen Bewahrung des figürlichen Individuums in einem allem gemeinsamen Grund. Mit der exemplarischen Verortung von aus dem Aktionsplan in Betrachterrichtung hervortretenden Figuren durch das Beleuchtungslicht erfolgt der Anschluss an den Betrachterstandort jedoch auf ganz eigentümliche Weise: durch das hinterfangende Freilicht wird die Konstanz des Beleuchtungsphänomens für alle Bildbereiche relativiert, woraus sich die Thematisierung der Fiktion, Bühnenbewusstsein, ergibt. Das Beleuchtungslicht steht zwar im Dienst der schauplatzextrinsischen, betrachteroriginären Perspektivierung, aber: diese schauplatzextrinsische Perspektivierung ist an die Fiktivierung des nichtgenuin fiktiven Zuschauers gebunden, wodurch auch der Standort des Betrachters mit der Bildwelt konnektiert wird. Der bildkünstlerisch erzählende Maler erreicht dadurch eine Verlebendigung der Bilderzählung, in der der Betrachter um seine eigene Rolle als Zuschauers weiß und diese mitspielt. Es liegt nahe, diese Exemplifizierung auch auf das Eigenlicht im Gewand Jesu zu beziehen. Die beiden Gelbgewandeten rechts und links, der Schriftgelehrte und der Pharisäer, unterscheiden sich von den sie hinterfangenden Figuren durch die Intensität und die Helligkeit der Gewandfarbe, die trotz Brechungen in den Falten noch partielle Eigenlichtqualitäten aufweisen. In der Weise ihres Hervortretens zum Betrachter und ihres gleichartigen Bezuges auf Jesus, der sie figuroriginär perspektiviert »erscheinen« lässt, zeigen sie Teilhabe am Sendelicht in Rot des Obergewandes Jesu. Die Charakterisierung eines Sendelichts durch Farbverwendung dient Poussin also als Mittel zur figuroriginären, schauplatzintrinsischen Perspektivierung. Gleiches kann angenommen werden in Bezug auf den weggehenden Pharisäer links, dessen Rot von dem Christi motiviert erscheint, der durch die Modellierung in Körperschatten und hinteren Partien jedoch die exemplarische Handlung des sich Abwendens vollzieht, in der Intensität der Körperschattenmodellierung zwischen Jesus und dem gelbgewandeten Pharisäer stehend, beide Aspekte vereinnahmend und doch abschwächend.

Schönes Verwendung des Begriffs des »Sendelicht« zeigt, dass die figuroriginäre schauplatzintrinsische Perspektivierung des Raums ihr letztes Ziel im Betrachter hat, mithin betrachter- und figuroriginäre Perspektivierungen Gewichtungen der Wahrnehmung bedeuten, ähnlich der Phänomene des Eigen- und des Fremdlichtes.⁵⁸⁹ Das Leuchtlicht zeigt nicht nur die Bildwelt,

⁵⁸⁹ »Das mittelalterliche Eigenlicht ist als Sendelicht Emanation ›der Kraft nach‹, kommt im künstlerischen Bereich also dem Ereignis der Offenbarung gleich. Das neuzeitliche Beleuchtungslicht dagegen ist Emanation ›der Substanz nach‹, [...] im Sinne eines qualitativen Substanzbegriffes: es zeigt sich in seinem substantiellen Etwas als ein qualitatives Etwas, die

sondern »in einem eigentlichen Sinne auch auf sich [...], und führt uns in den Erfahrungsraum der Transzendenz.«⁵⁹⁰ Dieser Erfahrungsraum der Transzendenz aber kann wie bei Poussin auch daraus resultieren, dass Beleuchtungslicht inkonsistent im Sinne eines Bühnenbewusstseins verwendet wird, das erkennt, wie Figuren sich der stärker beleuchteten Grenze zum Zuschauerraum nähern. Hier bahnt sich eine Transzendenz des Fiktionskontinuums an, damit die Bezugnahme auf den zuerst fiktivierten, nun aber wieder denen das Standortlicht vom Bildlicht differenzierenden bühnenbewussten Zuschauer. In gleicher Weise vermag die bühnenintrinsische figuroriginäre Perspektivierung, im Verein mit dem Eigenlicht der Gewandung Jesu, das intrinsische Fiktionskontinuum hin zum extrinsischen Betrachter zu übersteigen. Das Eigenlicht in der Darstellung durch künstlerische Sachverhalte ist wie das Fremdlicht im Spannungsfeld der narrativen Fiktivierung des Betrachters zu verstehen und zum Standortlicht, von dessen Kontinuität aus der Betrachter auf das von ihm vorliegende Zeigefeld sich bezieht, ins Verhältnis zu setzen. Vermutlich dienen Eigenlichtwerte in narrativen Bildern vor allem der figuroriginären intrinsischen Perspektivierung, Strukturierung und Konkretisierung, Fremdlichtwerte jedoch vor allem der betrachteroriginären extrinsischen Perspektivierung, wobei, Schöne selbst muss mit einer Raummethapher andeuten, das Eigenlicht als Sendelicht wie das Beleuchtungslicht eine raumdirektionale Beschaffenheit hin zum Betrachter aufweist, also ebenfalls nicht rein dichotomisch verstanden werden kann, als polarer Gegensatz zum Beleuchtungslicht. Die Grenzen unserer Vermutung zeigen sich nämlich z.B. in der sendelichten Rotverteilung auf der Bildfläche der »Mannalese« (Abb. 11), die aus vielen Eigenlichtwerten eine bildflächenrhythmisierende Setzung der Gewandfarben erzeugt.

Fiktionsbewusstsein, das aus der unterschiedlichen Charakteristik des Lichtes und raumperspektivierenden Origouunterschieden resultiert, versuchte Badt 1969 im Begriff der »délectation« zu fassen: »Das Ganze [...] wirkt, nicht bloß seine Personen und der [...] gegebene Bildinhalt«, und »die formale Differenzierung und Prägnanz [...] enthebt Poussins Gegenstände der realistischen Besonderheit der Dinge.«⁵⁹¹ Badt bezog sich auch auf Poussins Figurengruppen als »künstlerische Form sui generis«,⁵⁹² an sich »künstlerisch wertvoll.«⁵⁹³ Poussins Figurengruppen als »Ausdruck einer geistig-seelischen Beziehung der in ihr vereinigten Gestalten« drückten »in einer gegebenen Situation die ganze Lebenswirklichkeit« aus.⁵⁹⁴ Badt sieht verschiedene Perspektivierungen im Unterschied Poussins zu Raffael ausgeführt: »Poussin baute Gruppen im Zusammenhang mit dem in ihrer Umgebung, der Verband in ihnen die Menschen mit den Dingen der Welt, statt sie wie Raffael von ihnen zu trennen.«⁵⁹⁵ Und weil »Poussin bei den einzelnen Figuren seiner Gruppen nicht über die Anmut des Seelenausdrucks, die freien Formen, den Zauber der bloßen Erscheinung verfügte wie Raphael, konnte er seine Gruppe nicht durch so viele natürliche Formkontraste und besondere körperliche Bindungen beleben.«⁵⁹⁶ Darum versuche Poussin Badt zufolge, die Gruppe in eine Gesetzlichkeit zu fassen: durch »Richtungsparallelen, Symmetrie oder Gleichgewichte der Massenverteilung«,⁵⁹⁷ sowie durch die »Einheitlichkeit von Formalelemen-

Ausstrahlung führt die Beschaffenheit des Leuchtlichts mit sich«, womit Schöne nach der »Quelle der Lichtausstrahlung« fragt. Schöne (1954), S. 182.

⁵⁹⁰Schöne (1954), S. 183.

⁵⁹¹ Badt (1969), I, S. 45.

⁵⁹² Badt (1969), I, S. 189.

⁵⁹³ Badt (1969), I, S. 181. Vgl. zu Raffael als Vorbild I, S. 191.

⁵⁹⁴ Badt (1969), I, S. 189f.

⁵⁹⁵ Badt (1969), I, S. 198.

⁵⁹⁶ Badt (1969), I, S. 199, in Feststellung des Defizitären.

⁵⁹⁷ Badt (1969), I, S. 206.

ten« über das gesamte Bild, die Ganzheitlichkeit hervorrufen.⁵⁹⁸ Badt stellt zwar bildübergreifende Formrhythmisierung fest, als Lösung jenes Unvermögens, Raffaels kompositorische Einheit zu erzielen. Weil Poussin es nicht schaffe, Raum von der Gruppe her zu organisieren, spezifische schauplatzintrinsische Gewichtungen zu erzeugen, soll er bildflächenübergreifende Parallelisierung, Rhythmisierung und Massenverteilung nutzen, also eine absolute, schauplatzextrinsische Perspektivierung des Raumes. Hierin sieht er Poussin als auktorialen »Epiker«, der ordnet und vermittelt, von »festem Standpunkt« aus, wofür Badt die Gattungspoetik Emil Staigers in Anschlag bringt - keinesfalls jedoch als Dramaturgen, dessen Figuren für sich selbst sprechen. Doch Badts Beobachtungen lassen sich weiter differenzieren, denn Badt gesteht Poussin durchaus eine plastische Figurauffassung zu.⁵⁹⁹ Die Figurenzahl werde reduziert, Figuren isoliert, um Handlungsmöglichkeiten zu geben.⁶⁰⁰ Dem entspricht, in struktureller Einbindung der Figur in den bildübergreifenden Zusammenhang und in plastischer Auffassung, das Verständnis des Bildes als Relief, das die Figur durch den formal-rhythmisch einbegreift.⁶⁰¹ Das lässt sich auch an der »Ehebrecherin« (Abb. 18) beobachten, und es liegt nahe, dafür auch eine Lichtgestaltung mit Fremd- bzw. Beleuchtungslicht zu veranschlagen. Doch zeigt sich dort, dass der durch Eigenlicht und Diffusion individualisierte Handlungsraum eines geringer skulptierten Jesu jenem figuroriginär perspektivierten Entscheidungs- und Ermessensfreiraum eröffnet. Es müsste differenziert werden: Ornamentik als »sinnvolles, geheimen Sinn offenbarendes, erhabenes Muster«⁶⁰² kann u.E. als fiktionsbewusstmachende Darstellungsmodalität aufgefasst werden, die ein Grundmaß betont, das in Raumgriffen und Wegbewegungen Veränderungen erfahren kann, ähnlich z.B. der Entfernungsvergößerung zur Schildpartie in der zweiten Fassung von »Venus und Aeneas« in Rouen (Abb. 14). Man müsste dann aber ausgerechnet nach den Brüchen vereinheitlichender Strukturierungen fragen, also nach der Aufhebung der Modi Poussins, die Wilhelm Messerer mit bestimmten Rhythmusgestalten gleichsetzt.⁶⁰³ So wäre Poussins Gestaltungsweise einer autororiginären Bildordnung vom schauplatzextrinsischen Standpunkt her keine Lösung eines Defizites gegenüber dem schauplatzintrinsische Perspektivierung und Körperräume bevorzugenden Rafael, sondern eine eigenständige, positive Gestaltungsweise, die die Differenz zwischen Figuren und Beschauer betont und beide ins Verhältnis setzt.

Die Verwandtschaft der »Doppelexistenz der Figuren« mit Kemps »für sich« und »für uns« der Figuren, und ihrer Rieglschen Einbindung in eine »innere und äußere Einheit« bzw. ihrer Funktionalisierung innerhalb einer intrinsischen und extrinsischen Perspektivierung, zeigt sich deutlich. »Erhabene Muster« formalrhythmischen Gestaltens können als wertender Sinnhorizont der Erzählung im Gegensatz zur Historie verstanden werden (White).⁶⁰⁴ Ähnlich wie zu Rhythmus und Figuration äußert sich Badt über Poussins Licht- und Farbgestaltung, die er etwas einschränkend als »künstlerische Verteilung von Hell und Dunkel« versteht.⁶⁰⁵ Die Objekte verbän-

⁵⁹⁸ Badt (1969), I, S. 210.

⁵⁹⁹ Vgl. Badt (1969), I, S. 212f, Interessant ist auch Badts Hinweis auf das Fehlen der Mimik in den Zeichnungen. »Durch ihr Handeln sollen sie sich darstellen«. I, S. 213. Dieser Hinweis ist in der Debatte um die »expression des passions« bislang unberücksichtigt geblieben.

⁶⁰⁰ Badt (1969), I, S. 217f.

⁶⁰¹ Vgl. Badt (1969), I, S. 217f, zur Isokephalie I, S. 218.

⁶⁰² Badt (1969), I, S. 239.

⁶⁰³ Messerer, Wilhelm: Die »Modi« im Werk von Poussin. -in: Scholl gen. Eisenwerth, J. A.; Restle, Marcell; Weiermann, Herbert (Hrg.): Festschrift für Luitpold Dussler. München, Berlin, 1952, S. 335-356.

⁶⁰⁴ Vgl. Badt (1969), I, S. 236f, zum Wandel der Auffassung Poussins »vom vordergründig betonten, dominierenden rhythmischen Wechsel weg zu einem beherrschenden Gleichmaß im ganzen«.

⁶⁰⁵ Nicht »als Mittel der Körpermodellierung durch Licht und Schatten, als »relievo« im Sinne Leonardos, sondern als Grundlage der »Form«-Komposition, welche die Stellungen, Haltungen, Gruppierungen von Gestalten und Gegenständen

den »die Sequenzen der Hell-Dunkel-Verteilung, die [...] aus künstlerischen Gründen hervorgehen [...] [als] leuchtende, nicht farbige Lichtphänomene auf dunklen Grunde. [...] Die Einführung der Buntfarben unter Verwendung der in den Zeichnungen vorgegebenen Licht-Schattenfarben, ihre Qualitätsbestimmungen, ihre Dimensionierung und ihre Platzierung auf der Fläche macht dann das Wesen der endgültigen Gemälde aus. Dabei ist eine Idee des natürlichen Gleichgewichtes und der natürlichen Ordnung der körperlichen Erscheinungen [...] maßgeblich.«⁶⁰⁶ Die »Farben sind so gewählt, daß sie quantitativ und qualitativ ein Gleichgewicht bestimmter Figurengruppen ergeben. Dann werden diese Gruppen noch einmal farbig auf einen gemeinsamen Farbgrunde zueinander geordnet.«⁶⁰⁷ Materielle Eigenschaften der Bildgegenstände würden durch Nuancierungen der Lokalfarben umgesetzt, was künstlerische Einheit erbeuge und diese Einheit als »ideale Materialität« zeige.⁶⁰⁸ Badt sieht Poussins Figurendarstellung hinsichtlich der Farbverwendung der Gestaltung im Hell-Dunkel also von »Farbverrechnung« geprägt, in Konzentration auf »bloße Schönheit der Farberscheinung«.⁶⁰⁹ Dies aber überbetont eine aus schauplatzextrinsischer Perspektivierung resultierende Farbgestaltung. Figuroriginäre Perspektivenorigines und intrinsische Raumstrukturierung bleiben unberücksichtigt. So sehr Badt hinsichtlich eines farblichen Gesamteindrucks zuzustimmen ist: hinsichtlich dessen narrativer Qualitäten kommt er über die Feststellung einer epischen Kommissionierung des Stoffes nicht hinaus. Denn betont wird das Gleichmaß, damit aber auch die Beliebigkeit der Platzierung, nimmt man Geschehensstrukturierung zum Maßstab, die den Maler »seinem Stoff gegenüber« stelle.⁶¹⁰ Wir haben an der »Ehebrecherin« eine metrische Brechung dieses rhythmischen »Gleichmaßes der Aussage« beobachtet. Ähnlich wie die Dichter jener Zeit, in deren Alexandriner eben nicht das Epos, sondern die Tragikomödie erstet, die z.B. in der Wechselrede Chimènes und Don Diègues in Cid II, 8 hohe Dramatik entfaltet.

Das »Gleichmaß der Aussage« gibt einen Handlungsrahmen vor, dem Figuren sich anzupassen haben. Badts schauplatzextrinsische Standpunkteinnahme Poussins als auktorialem Erzähler⁶¹¹ impliziert eine Folgerichtigkeit, innerhalb derer Figuren chronologisierte Handlung ausübten.⁶¹² Doch selten zeigt Poussin beliebige Ausschnitte, die einer Episodenhaftigkeit epischer Dichtung und dem zum Oeuvregesamt hypostasierten flächendimensionierten Gleichmaß entsprechen. Oft singularisiert Poussin die Figuren(-gruppen) in der Bildfläche, deren Rahmung nur in den seltensten Fällen angerührt wird. Singuläre Situativität aber, vom Betrachter durch Rampe oder leeren Vordergrund entfernt, angesiedelt im bildflächenparallelen Aktionsraum: dies ist die Voraussetzung für die Entfaltung eines situativen Pathos' und die Problematisierung von Aktion. Badts Überbetonung einer episch geprägten Haltung Poussins geht einher mit einer Vernachlässigung des Setzungscharakters fiktional exemplifizierter Handlung und figuroriginärer Perspek-

bestimmt [...] [mit] Licht-Schatten-Verhältnisse[n als] die tragende Schicht, [...] »struttura«, der Komposition«, Badt (1969), I, S. 265, Hervorhebung Badt.

⁶⁰⁶ Badt (1969), I, S. 265, Hervorhebung Badt.

⁶⁰⁷ Badt (1969), I, S. 264.

⁶⁰⁸ Badt (1969), I, S. 268.

⁶⁰⁹ Badt (1969), I, S. 269.

⁶¹⁰ Badt (1969), I, S. 29: »Selbständigkeit der Teile, Episoden innerhalb des Gesamtplans, einen stetigen, langsamen Fluß der Darstellung, der wohl retardierende Momente wie Gedrängtheit der Erscheinungen, jedoch nur in der Unterordnung enthalten kann, das kompositionelle Prinzip der Addition [...], die genaue Zeichnung der Lokalität« aufzeigen. Und das »Durchhalten eines einmal gesetzten Maßes durch die gesamte Darstellung«. I, S. 28.

⁶¹¹ Vgl. Badt (1969), I, S. 29.

⁶¹² Vgl. Badt (1969), I, S. 31. Badt vernachlässigt Staigers Hinweis, es handele sich bei der Bestimmung des Epischen, des Lyrischen und des Dramatischen um substantivierte Eigenschaftswörter, aus denen keine Wesenheiten oder Entitäten verallgemeinert werden können. Vgl. Staiger (1946/1961), S. 236ff. Staiger: »der Charakter einer bestimmten Dichtung schillert und schwankt«, S. 238, weshalb eine Dichtung zugleich lyrische, dramatische und epische Züge aufweisen kann.

tivierungen, die der Maler den fiktivierten Handlungszuschauer vornehmen lässt. Doch im Fiktionskontinuum erzeugen Figuren Raum in ähnlichem Ausmaße wie die Zuschauerfigur.⁶¹³ Sucht man nach narrativer Strukturierung durch Perspektivierung und Konkretisierung, eröffnen sich dramatische Qualitäten des Figurenspiels in bildflächenparallelen Aktionsräumen unter Einbezug fiktivierter Betrachter in Zuschauerrollen. Die Lokaltomalerei scheint in der »Ehebrecherin« (Abb. 18) dramatisierend und am Gewand Jesu situativ, singularisierend ausgelebt zu sein.⁶¹⁴ Ein vermittelndes narratives Kommunikationssystem ist lediglich am vorderen Bildabschluss und am hinteren bei der Frau mit dem Kind zu sehen. Staiger unterscheidet den »dramatischen Stil« vom »epischen Stil« durch den Aufbau von Pathos und Problem, beides Spielarten von Differenz, Spannung, und dies lässt sich auch auf den künstlerischen Umgang mit Raum beziehen. Pathos entsteht in raumgreifenden Gebärden wie der einiger Pharisäer.⁶¹⁵ Die Rampe zeige, der vom Raum zur Zeit übergeht, »was noch geleistet werden, wie weit der träge Hörer sich noch erheben muß; sie aktiviert die pathetische Kraft.«⁶¹⁶ Ein anderes Mittel zur Spannungserzeugung stellt das Problem dar. Dieses relationiere Akt- und Szenengliederung auf ein Ende hin. »Verfährt [der Dichter] [...] problematisch, so versetzt er uns in Spannung. Spannung wird von der Unselbständigkeit der Teile ausgelöst. Kein einziger Teil ist sich selbst oder dem Leser genug. Es bedarf der Ergänzung. Der folgende Teil genügt wieder nicht, er wirft eine neue Frage auf und fordert ein neues Supplement. Erst am Schluß steht nichts mehr aus und wird die Ungeduld befriedigt.«⁶¹⁷ Wir sehen dies in der finalen Auflösung des Lokals als bestehender Weltordnung in der »Ehebrecherin«. Dramatisches Dichten konzentrierte überdies. Die Tragödie habe gegenüber dem Epos u.a. das Merkmal der Eindringlichkeit und der geringeren Nachahmung. Staiger sieht das Vorwärtsdrängen der Handlung im Drama verursacht durch ein nachdrückliches Pathos und eine hinwendende Problemführung, verbunden mit einem figürlichen Ausholen zu »ebenso mächtigen wie einfachen Vorgängen«.⁶¹⁸ Solche Mittel der Dramatisierung, z.B. am Anfang von *Cid* II, 8, in der Wechselrede von Chimène und Don Diègue vor Don Fernand, finden sich auch bei Poussin, in der unterschiedlichen schauplatzintrinsicen Perspektivierung des Raumes, sei es durch Ausgriff (Pathos), sei es durch Linearisierung (Problemlösung) im Aktionsplan. Die Frau im Hintergrund verlangt nach einer Erklärung durch die Figurengruppe in der Architektur des Raumes. Die Verschiebung der Fluchtpunktzone nach links verlangt ein kompositorisches Gegengewicht auf der rechten Seite. Dies wird durch Jesus Christus gelöst. Seine Anwesenheit im rötlichen Sendelicht des Obergewandes schließt als markantes Neuelement innerhalb der bestehenden Topologie die Problematisierung des Bildinhaltes ab und gibt durch Menschlichkeit eine finale Bewertung. Doch über Staigers »Pathos«-Begriff geht Badt zu schnell hinweg. Pathos gilt ihm als »Korrelat der von außen - das ist oben - in die irdische Existenz einbrechenden Kräfte.«⁶¹⁹ Das ist jedoch weder Staigers, noch Aristoteles' Pathosdefinition. Pathos ist für beide Leidenschaft; diese setzt für Staiger jedoch »einen Widerstand voraus, offene Feindschaft oder auch Trägheit, und versucht, ihn mit Nachdruck zu brechen.«⁶²⁰ Pathos kommt aus der Figur, nicht von

⁶¹³Vgl. entsprechend Badt (1963), S.62 zum Relief.

⁶¹⁴Vgl. dagegen Badt (1969), I, S. 270.

⁶¹⁵Die »Erregung der Leidenschaft« Staiger (1946/1961), S. 146, bewege das Gegenüber wie den Redner gleich, erhebe den Redner jedoch über das Bestehende.

⁶¹⁶Staiger (1946/1961), S. 154.

⁶¹⁷Staiger (1946/1961), S. 161.

⁶¹⁸Staiger (1946/1961), S. 156.

⁶¹⁹ Badt (1969), I, S. 41.

⁶²⁰Staiger (1946/1961), S. 147.

oben. Vehemenz, Insistenz gelten als Eigenschaften einer Figur, die sich wehrt, ist Prädikation figuroriginärer Bezugnahmen im Rekurs auf chronotopologisch konstituierte Situationen. Bei Badt stellt Pathos jedoch gewalterleidende Passivität dar.⁶²¹ Gerade die Möglichkeiten figuroriginärer Perspektivierungen werden damit ausgeschlossen.

Auch in Corneilles »Cid« zeigt sich Pathos figuroriginär erzeugt, im Wechsel von Rede und Gegenrede. Den Vergleich Poussins mit Corneille lehnte Badt ab.⁶²² Erstens unterwerfe sich Corneille der Einheit des Ortes,⁶²³ was für den »Cid« jedoch nicht zutrifft, denn Corneille definierte Ort in einem weiteren Sinn als Chapelain und lehnte für Handlungsführung und Aktandenmodell irrelevante Regulative ab. Badt versteht den »palais à volonté« als uncharakteristisches Raumlokal der Handlung. Dieses gilt ihm als einzige Ortskonkretisation, was zu behaupten hinsichtlich Corneilles ebenfalls unzulässig ist, weil der Dichter Inszenierungen anderen überließ und in Buchform Sprache zur leser- und figuroriginären Perspektivierung und Konkretisierung des Raumes nutzte. Corneilles Dramen zielen auf die Lokalisierung der Aktanden zueinander, nicht auf Nichtfiktionalität.⁶²⁴ Daher lässt sich Corneille auch nicht auf Pflicht, Ordnung, Vernunft reduzieren.⁶²⁵ Gerade der »Cid« ist eine Tragikomödie. Es mag sein, dass Corneille auch Staatsinteressen bediente,⁶²⁶ doch zeigt der »Cid«, dass rein sprachlich und in Alexandrinern entwickelte Handlungen spannende Lebenswirklichkeit beinhalten. Zweitens aber soll auch Poussin von Chapelain determiniert sein, worin Badt den Künstler zum Theoretiker macht, ihm zugleich ab er jene Freiheit im Gestalten nimmt, die sich ein Corneille in seinen »Discours« ausbedungen hatten.⁶²⁷ Doch aus der Forderung eines »sujets«, der »créance« oder einer Ortseinheit ergibt sich keine Charakterisierung distinkter bildnarrativer Möglichkeiten und schon gar nicht gattungsspezifischer Aspekte wie dem des »Epischen«. Darüber hinaus bezogen sich Chapelains Regeln auf die Tragödie, ihre Anwendung auf Badts »Epiker« Poussin geht streng genommen also fehl, zumal sie, wie Scherer nachwies, nur in den wenigsten Fällen überhaupt angewandt wurden.

Das Referat Badts abschließend, ist auf dessen oft nachvollziehbaren Beobachtungen am bildkünstlerischen Bestand zu verweisen, vor allem der Farbgestaltung.⁶²⁸ Badt zur »Ehebrecherin« (Abb. 18): »Durch Blau also ist eine thematisch begründete Verbindung figürlich und formal entgegengesetzter Bildelemente hergestellt. Dieselbe Primärfarbe wird noch zweimal wiederholt, ganz rechts und in dem zweiten wild gestikulierenden Manne links, um ihre Erstreckung in der Figurenkomposition auch über die Bildbreite zu sichern. Dadurch ist die farbige Tiefenschicht des Gemäldes festgelegt.«⁶²⁹ Den extrinsischen Standpunkt relativierend gilt es, die figurorigi-

⁶²¹Vgl. zu Guido Reni, Andrea Sacchi und Domenichino Badt (1969), I, S. 41. Die Folge: »bedeutungslose Haltung der Arme und Hände, [...] Verrenkungen und [...] Hinausgreifen in leere Gesten, in die leere Luft.« I, S. 41. Hingerissenheit und Hingabe durch »geistige Einwirkung«. I, S. 42.

⁶²²Mit Rekurs auf Anthony Blunt in Blunt, Anthony: *Art and Architecture in France. 1500 to 1700. The Pelican history of art.* London, 1953.

⁶²³Vgl. Badt (1969), I, S. 62.

⁶²⁴Zu Poussins Anliegen einer »partikulare[n] Bestimmung des Ortes« vgl. Badt (1969), I, S. 62.

⁶²⁵Badt (1969), I, S. 63.

⁶²⁶Badt (1969), I, S. 66.

⁶²⁷Badt unternimmt keine Textanalysen. Chapelain, mediokrer Dichter (Sandys), Regulierter, wird von Badt als verbindlich angesehen, aufgrund Poussins eigener vermeintlicher Regelerorientierung, die zuvor bei Corneille kritisiert wurde. Vgl. Badt (1969), I, S. 176. Themen, Überzeugungskraft (»créance«) und »sujet« müssen an der Empirie aufgezeigt werden, woran schon Chapelain 1623 in Bezug auf Marino und 1637 in Bezug auf Corneille scheiterte. Vgl. Chapelain, Jean: *Lettre ou Discours de Monsieur Chapelain à Monsieur Favereau, Conseiller du Roi en sa cour des Aides, portant son opinion sur le poème d'Adonis du Chevalier Marino.* -in: Hunter, Alfred (Hrg.): *Jean Chapelain. Opuscules Critiques.* Genf, 2007. S. 185-221, sowie Chapelain (1637). In beiden Texten kategorisierte er Sujet und Stil, versagte jedoch in der Beschreibung der konkreten Werke.

⁶²⁸Vgl. Badt (1969), I, S. 367f.

⁶²⁹Badt (1969), I, S. 367.

näre Perspektivierung des Raumes anzusprechen: die »Schlussfigur« rechts »zeigt noch einmal Blau und Weiß, die Farben, durch die die Ehebrecherin charakterisiert ist.« Zum Rot des Mantels Christi schreibt Badt, dass »dessen Macht ebenfalls bis zu den seitlichen Bildrändern ausstrahlt«. Sein Sinn »wird erst faßbar, wenn man das Bild korrekt in seiner Aufbaufolge interpretiert.« Diese Aufbaufolge beschreibt Badt nun vom extrinsischen Standpunkt aus: »Es setzt an der Kante der großen beschatteten Wand links mit dem bevorstehenden Pharisäer in Gelb ein, der mit beiden Händen gestikulierend gegen die Worte Christi protestiert [eine Supposition Badts, die durch den Text des Johannes-Evangeliums nicht etwa belegt ist]. Zu ihm gehören farbkompositorisch die verschiedenen Blau und Rot der Mittelgruppe; er fordert sie heraus, sie antworten ihm und schließen das Zentrum der Handlung in die Farbentrias als etwas in sich vollständiges ab.«⁶³⁰ Eine Anthropomorphisierung der Farbe, die »antworten« kann.⁶³¹ Ebenso die Formgebung: »Den auseinanderklaffenden Formen [des zweiten Pharisäers links] steht eine geschlossene Figur entgegen. Sie blickt ins Bild zurück und weist damit den Betrachter an, den Fortgang des Geschehens auf der rechten Bildseite zu suchen.«⁶³² Badt beschreibt damit also sehr wohl figuroriginäre Raumperspektivierung. Die Raumerzeugung durch Figuren, deren Bezugnahme auf Orte, und die Konkretisation von Orten aus intrinsischer Origo lässt uns die Beeinflussung der Gruppe verstehen, durch gesetzliche Tradition, dann durch Jesus. Figürliche Raumerzeugung jedoch ist als dramatisches Handeln Grundlage der Erzählweisen Poussins. So läuft endlich auch Badts eigene dramatisierende Beschreibung der Figuration einer Stilisierung Poussins als Epiker zuwider, weil sie auf eine andere Zusammenstellung der Handelnden abzielt als die Reliefbildung im Gruppenzusammenhang. Figuration und Rhythmus, Singularisierung und Vereinheitlichung, Dramatisierung und Episierung, sind Aspekte intrinsisch-figuroriginärer und extrinsisch-beschaueroriginärer Perspektivierungen.

2.4.4 Ut theatrum pictura?

Zur Architektur im Bild schrieb Badt: »Neben der auf die Figurenanordnung bezogenen Landschaft hat Poussin in [...] [den 1650er] Jahren auch das Architekturbild [...] zur Einheit mit den Figurengruppen entwickelt«,⁶³³ was wir hinsichtlich der »Ehebrecherin« unterstreichen angesichts der Bezüge des geschlossenen Eindrucks des Gerichtsgebäudes auf den statuarisch festen Stand links und der Fragmentierung der Gebäude- und Formenvielfalt rechts auf die Dynamisierung der Schriftgelehrtengruppe. Andererseits können Bezüge zwischen Architektur und Figur bereits in der zweiten Version des »Bethlehemitischen Kindermordes« (Abb. 4) oder des »Tod des Germanicus« (Abb. 1) erkannt werden. Bättschmann forderte, die »Untersuchung muß [...] die Architektur als Teil eines vielfältigen Ganzen begreifen«,⁶³⁴ und dürfe sich nicht auf die Ikonografie des Architekturbildes beschränken.⁶³⁵ Architektur beinhalte eine kompositorische Ausdrucksqualität, so Bättschmann im Rückgriff auf Du Fresnoy 1649.⁶³⁶ Doch bedeutet dies u.E., dass vermeint-

⁶³⁰ Badt (1969), I, S. 368. Worin Badt allerdings die Sendelichtqualitäten des roten Obergewandes Christi und damit dessen Kraft zur figuroriginären Neuerspektivierung quer zum angetragenen Rhythmus von links unberücksichtigt lässt.

⁶³¹ Vgl. Schütze (2004), S. 21 und S. 46 zu Verben der Bewegung, die Farbdynamik suggerierten.

⁶³² Badt (1969), I, S. 368.

⁶³³ Badt (1969), I, S. 367.

⁶³⁴ Bättschmann (1982b), S. 11.

⁶³⁵ Zur Vorstellung der »Malerei als Sprache«, in der die Buchstaben der bildkünstlerischen Formgebung zur Darstellung der »passions de l'âme« bei Poussin entsprechen, vgl. Bättschmann (1982b), S. 15.

⁶³⁶ »La composition comprend la distribution des figures, l'election des attitudes, l'accomodement des vestements ou draperies, les [...] ornements, la fabrication des cites, edifices, villes, ou peisages, bref les expressions reelles des accidens

liche Sicherheiten überdacht werden sollten. So sei z.B. ein Rekurs Poussins auf das Serliosche Konzeptes der »scena tragica« hinsichtlich der »Pest von Asdod« (Abb. 6) ausdrücklich zur Diskussion gestellt.⁶³⁷ Serlios tragisches Bühnenbild symmetrisiert zu beiden Seiten; es sind etwa sieben unterschiedliche Gebäudeformen sichtbar, aus denen Personen auf einmal einen öffentlichen Platz treten können, der in der Grafik unbelebt und geringkonkretisiert bleibt. Dazu aber sehen wir in Poussins »Pest von Asdod« weniger Architekturtypen. Handlungen finden teilweise in Kompartimenten und Nebenlokalen statt. Es gibt einen stärkeren räumlichen Abschluss nach der Bildtiefe hin. Zahlreiche Figuren beleben den Schauplatz, was der tragischen Übersichtlichkeit keineswegs entspricht. Auch ist im Gemälde der »Pest von Asdod« ein starker Einbezug der Kulissen in die Handlungen ersichtlich, was Serlios ausdrücklicher Warnung, sich den Kulissen zu nähern, da darunter das Fiktionskontinuum leide, widerspricht. Kurzum: für die Bezugnahme Poussins auf Serlio werden also gerade weniger die Ausdrucksqualitäten des Bühnenbildes mitsamt seiner besonderen Stellung der Stilisierung des Fiktionskontinuums, die mit dem Fiktionsbewusstsein verbunden ist, geltend gemacht, sondern ausgerechnet jene ikonografische Referenzen, die für Bättschmann eine Beschränkung darstellen, wie z.B. das Motiv der abgeschlagenen Säule, das bei Serlio wie auch in der »Pest von Asdod« auftaucht. Gänzlich unberücksichtigt bleibt, dass Aristoteles zufolge etwas so Grauenhaftes wie der an der Brust der toten Mutter liegende Säugling überhaupt nicht in die Tragödie gehört⁶³⁸ - es lässt sich also ausdrücklich nach dem Sinn einer behaupteten Übernahme eines spezifisch tragischen Bühnenbildes durch Poussin fragen, ebenso nach dem Protagonisten dieser Tragödie.

Bättschmann geht es nicht um einen katalogischen Elektionsnachweis. »Die Architekturteile kommen darin überein, daß sie Antike als geschichtliche Architektur darstellen. [...] Die Architektur ist der zeitliche Index, der das Ereignis als ein geschichtliches ausweist.«⁶³⁹ Dieser Index erhalte Bedeutung aus Bezug auf die Narration mit bildnerischen Mitteln. Darin eigne ihm aktualisierende Performanz. Indexikalisch denotierende Architektur werde als Gestaltungsmodalität der Darstellung verstanden.⁶⁴⁰ Deren Prozessualität stelle Bildgeschehen kontinuierlich vor den Hintergrund vergangener geschichtlicher Faktizität.⁶⁴¹ Zwar verunklart u.E. semiotische Terminologie, dass konventionalisiert-generative Szenenentwürfe keine Geschichtlichkeit ausweisen können.⁶⁴² Doch gelingt es Bättschmann durchaus, formalästhetische Qualitäten schauplatzextrinsisch perspektivierter Handlungslokale zu formulieren, z.B. im »Bethlehemitischen Kindermord« in Chantilly (Abb. 4), in der die Architektur den »Akt der Unterwerfung von Mutter und Kind unter die Gewalt« wiederhole.⁶⁴³ Dass Bättschmann jedoch Architektur als Lokal vom Ereignis figuraler Handlung trennt,⁶⁴⁴ führt nicht zu unterschiedlichen betrachter- oder figurorinären Raumauffassungen. Gleichwohl zeigten die Historienbilder des 1630er Jahre, wie z.B.

et passions corporelles et spirituelles que l'on ne peut imiter d'après le naturel.« Bättschmann (1982b), S. 16, Zitat Du Fresnoys.

⁶³⁷Vgl. Bättschmann (1982b), S. 16.

⁶³⁸Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 14, 1453b, S. 41ff

⁶³⁹Bättschmann (1982b), S. 19.

⁶⁴⁰Vgl. Bättschmann (1982b), S. 20.

⁶⁴¹Bildgeschehen werde dadurch geschichtlich gesichertes Ereignis, vgl. Bättschmann (1982b), S. 20, das Verlauf und Faktizität der Geschichte dokumentiere. S. 20.

⁶⁴²Mit der Wertung der Architekturdarstellung als Index wird jene - wie Bättschmann ja selbst schreibt - als Modalität anderer Denotationen im Bild bemessen, und ist eben nicht mehr auf der Inhaltsebene anzusiedelnden Denotaten wie den Serlio-Genera vergleichbar. Zur »Rekonstruktion des vergangenen Ereignisses, von denen der Text berichtet«, Bättschmann (1982b), S. 19, trägt die Serliosche Gattungsspezifikation des Tragischen in einem wie auch immer gearteten indexikalischen Verständnis nicht bei, es sei denn, die Rekonstruktion bezöge sich auf eine historische Bühnenaufführung.

⁶⁴³Bättschmann (1982b), S. 23.

⁶⁴⁴Vgl. Bättschmann (1982b), S. 23.

der »Raub der Sabinerinnen«⁶⁴⁵ von 1635, eine »Disposition der Gestalten, deren Hauptmerkmal die Divergenz der Bewegungen, die Bewegungsrichtung nach den Rändern des Bildes und die Entleerung der Bildmitte ist [...] im »Raub der Sabinerinnen« zielen die einzelnen Bewegungen über die ästhetisch geschlossene Fläche des Bildes hinaus, die Zerstreung der Paare nach allen Seiten ist mit den dargestellten Moment nicht aufzuhalten, sondern sie setzt sich jenseits der Zeit und des Raumes des Bildes fort.«⁶⁴⁶ Eine solche Fortsetzung ist u.E. dadurch möglich, dass der figuroriginär-schauplatzintrinsisch perspektivierte Raum den schauplatzextrinsisch perspektivierten Rahmen weitet, nicht aber verlässt. Bättschmann schreibt dazu: »Poussin stellt nicht nur einen historischen Frauenraub dar, sondern er begreift ihn als ein Anfang der Ausbreitung der Römer, d.h. er begreift die geschichtliche Dimension des Raubes.«⁶⁴⁷ Bättschmann formuliert also nicht bloß Kausalität, die Geschehen als Geschichte kennzeichnet, sondern auch einen wertenden Sinnhorizont, der Erzählung konstituiert. Dieser ergibt sich u.E. aus beschaueroriginärer, schauplatzextrinsischer, aber fiktionsintrinsischer Perspektivierung des Chronotopos und seiner handelnden Figuren. Figürliche Raumnahme wird an Gegebenheiten des Handlungslokals bewertet. Figurenhandeln ist Eingehen auf und Erweiterung und Überschreiten von Möglichkeiten. Anzumerken aber ist ebenfalls das der Architektur eigene Potential zur Raumschaffung, weshalb extrinsische Perspektivierung nicht mit Inszenierung verwechselt werden darf. Architektur kann wie in der »Ehebrecherin« mit Figuren interagieren. Sie kann jedoch auch eigene Raumgriffe vollziehen. Man vgl. in der »Ehebrecherin« die kompakte Wucht des Gerichtsgebäudes mit der Auflösung der Formen rechts.⁶⁴⁸ Bättschmann entwickelt aus der Diskrepanz von Lokal und Figurenhandlung eine Skizze für peripetische Handlungsumschwünge.⁶⁴⁹ Auch hinsichtlich der »Ehebrecherin« wird kristalline Architektur durch die Zartheit Jesu infragegestellt. Übrig bleiben Bauruinen. Wie in den »Sabinerinnen« wird Situativität mit Handeln konfrontiert, gebrochen, überwunden.

Bättschmann fragte nach dem »use of scenographic elements in Poussin's paintings« und nach »common structures of painting and theatre«.⁶⁵⁰ Diese Strukturen seien als Beziehung zwischen szenografischen Elementen, dargestellter Handlung und dem Betrachter zu verstehen.⁶⁵¹ Hinsichtlich Poussins Wachsmoellen auf verkleinerter Guckkastenbühne betont er die Fixierung des Betrachterstandpunktes sowie die Unterscheidungsmöglichkeiten hinsichtlich der Betrachtung der Figuren aus dem Zuschauerraum einerseits und als Zuschauer auf der Bühne andererseits.⁶⁵² Trotz Biets abschlägiger Antwort auf die Frage nach einem singulären Betrachterstandpunkt und der Feststellung plurale Extrinsiken ließe sich fragen, ob das eine einer bühnenextrinsischen und das andere der bühnenintrinsischen Sichtweise entspricht, was wir nach den Ausführungen zu den Personen auf der Bühne bei Biet durchaus bejahen können. Der Blick durch das Guckloch,

⁶⁴⁵Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Der Raub der Sabinerinnen. New York, Metropolitan Museum of Art. Öl auf Leinwand. 154 x 206 cm. Um 1635. Thuillier (1994), S. 253, Nr. 103.

⁶⁴⁶ Bättschmann (1982b), S. 26; vgl. auch Bättschmanns Werk zur Dialektik der Malerei Nicolas Poussins, Bättschmann, Oskar: Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin. München, 1982, hier Bättschmann (1982a), S. 77.

⁶⁴⁷ Bättschmann (1982b), S. 26.

⁶⁴⁸Kontrastive Schaffung architekturealen Ausdrucks sieht Bättschmann z.B. in der »Ehe« des ersten Sakramentezyklus am Werk: Strenge des Lokals stehe Freude entgegen. Bättschmann (1982b), S. 31f.

⁶⁴⁹Vgl. Bättschmann (1982b), S. 33.

⁶⁵⁰Vgl. Bättschmann, Oskar: Three problems of the relationship between scenography, theatre and some works by Nicolas Poussin. -in: Schnapper, Antoine (Hrg.): La scenografia barocca. La scénographie baroque. Stage design during the Baroque. Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte / Comité international d'histoire de l'art. Sezione 5. Bologna, 1982. S. 169-176, hier Bättschmann (1982c), S. 176, Anm. 30 sowie S. 169.

⁶⁵¹Vgl. Bättschmann (1982c), S. 169.

⁶⁵² Bättschmann (1982c), S. 170f.

das Prinzenauge, stellt eine exemplarische zuschaueroriginäre Perspektivierung dar; doch sind in Poussins Modell auch intrinsische, figuroriginäre Perspektivierungen möglich.⁶⁵³ Guckkasten und Wachsmodele dienten wohl vor allem der Verwirklichung des Aristotelischen Anliegen des adäquaten Gebrauchs künstlerischer Mittel, und dies wird von den unspezifizierten Verweisen auf Serlio gemeinhin vernachlässigt:⁶⁵⁴ »Man muß die Handlungen so zusammenfügen und sprachlich ausarbeiten, indem man sie sich nach Möglichkeit vor Augen stellt. Denn wenn man sie so mit größter Deutlichkeit erblickt, als ob man bei den Ereignissen, wie sie sich vollziehen, selbst zugegen wäre, dann findet man das Passende und übersieht am wenigsten das dem Passenden Widersprechende [...] Außerdem soll man sich die Gesten der Personen möglichst lebhaft vorstellen. Am überzeugendsten sind bei gleicher Begabung diejenigen, die sich in Leidenschaft versetzt haben und der selbst Erregte stellt Erregung, der selbst Zürnende Zorn am wahrheitsgetreuesten dar.«⁶⁵⁵ Poussin konnte im Wachsmodele das Handeln der Figuren antizipieren und figuroriginäre Perspektivierung des Raumes zu Aktandenmodellen in statu nascendi nachgehen.⁶⁵⁶ Das »spezifische Gewicht des Raumes« (Boehm) ergab sich ihm als manipulative Wahrheit in der Findung einer Körperformung und -haltung.⁶⁵⁷ Die Wiederaufnahme des Spiels mit denselben TänzerInnen in der »Anbetung des goldenen Kalbes«⁶⁵⁸ und im »Bacchanal vor einer Pansherme«⁶⁵⁹ zeigt Interesse an figürlichen Möglichkeiten in verschiedenen Räumen. Diese These erhärtet sich, vergleichen wir die Ausführungen Joachim von Sandrarts, die Poussins schriftliche und zeichnerische Notizennahme beschreiben, sodann das Textstudium, dann die Vorbereitung

⁶⁵³ Auf der Suche nach Selbstzeugnissen Poussins stieß Bättschmann auf den Brief an Paul de Chantelou vom 21.12.1643. Jouanny Nr. 96, in Bruhn (2000), S. 207ff. Darin die Freundschaft Chantelous mit Cassiano dal Pozzo und eine Selbsteinschätzung Chantelous. »Es ist schon wahr, das Ihr eine Schule durchlauft, in welcher man weise werden kann. Ihr habt das Buch geöffnet vor Euch liegen, in welchem man, wie in einem Theater, seltsame Figuren spielen sieht. Aber es ist kein geringes Vergnügen, gelegentlich aus dem Rund zu klettern und aus einer kleinen Ecke wie ein Unbekannter die Gesten der Schauspieler genießen zu dürfen.« Bruhn (2000), S. 208. Der Brief sollte nicht auf Modelle oder Guckkastenbühne bezogen werden, wenngleich es einen Unterschied gibt zwischen einer Sicht auf die Bühne und einer Sicht auf figurale Gesten. Doch welche ist die intrinsische und welche die extrinsische Sicht? Hémin versteht die Passage im Gegensinn: Poussin »confie à Chantelou son désir de se retirer de la scène publique, pour l'observer d'un petit coin comme on regarde une pièce de théâtre [...] c'est le théâtre qui devient le paradigme de l'absence du spectateur.« Hémin (2003), S. 260. Badt verortet ein ähnliches Dokument im biografischen Kontext. Badt (1969), I, S. 125. Ist aber das Theater wirklich Paradigma der Abwesenheit des Zuschauers? Dies geht auf Chapelains »créance« zurück.

⁶⁵⁴ Vgl. noch Hipp (2005).

⁶⁵⁵ Aristoteles, Poetik (1982), 17, 1455a, S. 53ff.

⁶⁵⁶ Delacroix monierte Claude Lévi-Strauss zufolge die Poussinische Trockenheit der Figuren, deren Ursache allgemein in Poussins skulpturaler Auffassung der Bildfiguren und konkret im Studium von Licht und Schatten am den Modellen liege. Vgl. Lévi-Strauss, Claude: Sehen Hören Lesen. Paris, 1995, S. 14ff. Vgl. auch Arikha, Avigdor: De la boîte, des figurines et des mannequins. -in: Rosenberg, Pierre; Prat, Louis Antoine (Hrsg.): Nicolas Poussin 1594-1665. Ausstellungskatalog 27.09.1994-02.01.1995. Paris, 1994. S. 44-47. Vgl. Bättschmann (1982a), S. 37, Abb. 23. Zu Verräumlichungsprozessen der »Inszenierung« bzw. »Regie« als »mise en scène« vgl. Pavis (1996), S. 210ff sowie Weimar, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (1997-2003), II, S. 154ff. Die Inszenierung sei dort »Umsetzung des Textes in die Raum-Zeitlichkeit der Bühne«, was Text losgelöst von seiner medialen Realisierung auffasst, also problematisch ist im Sinne Whites. Vielmehr ist für uns Inszenierung Teil des Aufführungsprozesses, und das gilt auch für das Erproben figürlicher Möglichkeiten im Guckkasten. Vgl. dagegen Roselt (2008), S. 52, der Aufführung als performativen Akt akzentuiert und Inszenierung als kognitive Planung dieses Aktes. Roselt (2008), S. 55. Bättschmann zu Poussins Guckkasten 1982, dabei eine festgefügte Art der Bildlichkeit der Inszenierung betonend: »Nach diesen Beschreibungen [Sandrarts, Belloris, Le Blond de Latours] erscheint die Modellszene als der Ort, an dem Zeichnung und Malerei ineinandergreifen. Die Vorstellung, das in einem Vorgang gegenseitiger Korrektur zwischen Zeichnung und Wachsfignurszene die Disposition entwickelt wird, dürfte zutreffen. [...] Dem Maler dürfte die Modellszene die Erfahrung und Überprüfung der Probleme der komplexen Beziehungen von Disposition, Beleuchtung und Farbe ermöglicht haben. [...] Wichtig erscheint [...], dass die Modellszene Zeichnen und Malen miteinander verknüpft, indem sie ebenso der Entwicklung und Überprüfung der Disposition dient wie der Erarbeitung und der Kontrolle von Beleuchtung und Farbigkeit und ihrer Beziehung zur Disposition.« Bättschmann (1982a), S. 38.

⁶⁵⁷ Und dies blieb weitgehend vernachlässigt. Vgl. Bättschmann (1982c), Bättschmann (1982a), Pinson (1997) und Arikha (1994) und Badt (1969), I, S. 134ff.

⁶⁵⁸ Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Anbetung des goldenen Kalbes. Öl auf Leinwand, National Gallery, London. Thuillier (1994), S. 253, Nr. 100.

⁶⁵⁹ Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Bacchanal vor einer Pansherme. Öl auf Leinwand, National Gallery, London. Thuillier (1994), S. 252, Nr. 87.

mit Skizzen, »und so fern es einige Historien betroffen, stellte er auf ein glattes mit Pflasterstein aufgetiltes Brett seinem Vernehmen gemäß die von Wachs darzu gemachte nackende Bildlein in gebührender Aktion nach der ganzen Historie geartet, denselben aber legte er von naßem Papyr oder subtilem Taffet die Gewand nach seinem Verlangen um mit durchgezogenen Faden, daß sie nämlich gegen den Horizont in gebührender Distanz stünden, und deme nach er seine Werk auf Tuch und mit Farben untermahlen könnte.«⁶⁶⁰ Barnwell schreibt: »It is clear that Poussin not only saw his figures on a kind of miniature stage, but he saw them in attitudes expressive of their relationships one to another. This came first, then individualisation through costume, and lastly particularisation of the setting or context through the judicious arrangement of details.«⁶⁶¹ Patrick Le Canu und Elisabeth Ravaud fundieren dies im Nachvollzug der Werkgenese. Zuerst baue Poussin die Wachsmodele auf. Dem formenden Umgang mit Wachsmodele folge im zukünftigen Bild eine »mise en place des principaux éléments de la composition«,⁶⁶² in der die Anlage eines Handlungslokals in einem allgemeineren Konkretisierungsgrad erfolge.⁶⁶³ Mit breitem Strich wird Himmel aufgetragen, die einzelnen Figuren jedoch noch ausgelassen. Poussin experimentiert mit Baukuben und deren Fluchtung,⁶⁶⁴ wendet empiristisch Gitteranordnungen oder aber Verschiebungen des Fluchtpunktes an, um z.B. jenen »point d'harmonie« zu finden,⁶⁶⁵ den wir in der »Ehebrecherin« feststellten,⁶⁶⁶ den wir aber auch im »Bethlehemitischen Kindermord« in Chantilly (Abb. 4) oder in der »Pest von Asdod« (Abb. 6) sehen können. Hierin erforscht Poussin die Produktivwirkung situativer Weitung oder Verdichtung, bevor er zur Figurencharakterisierung übergeht, indem er die Figuren in den freigelassenen Himmelsformen konturiert, und mit Hilfe von Konturverstärkungen durch durchscheinende hellere Farben nach außen »ausstrahlen« lässt, um sie in eine eigenständigere Präsenz zu rufen. »Ce halo met en valeur les lignes de contours des figures.«⁶⁶⁷ Erst nach diesen Maßnahmen erfolgt die Ausgestaltung des Inkarnates und schließlich die Konkretisierung der Kleidungsstücke, wobei der meist dünnere Pinsel im Inkarnat und Kleidung vielfältigere Richtungswechsel, figurspezifische Dynamisierungen, ermöglicht als der breite Strich im Himmel.⁶⁶⁸ Es folgen nachgeordnete Objektkonkretisationen auf der Bildfläche.⁶⁶⁹

So kann auch Yona Pinsons Hinweis auf Poussins Serliokenntnis und die Anerkennung des tragischen Szenenbildes als erhabenestes⁶⁷⁰ nicht darüber hinwegsehen lassen, dass nicht Inszenierung die Art der Dramatisierung hinreichend bestimmt, erst recht kein Bühnenbild, sondern Art und Weise der Handlungszusammenfügung in Figurendarstellung, -disposition und -komposition. Die »Landschaft mit Orpheus und Eurydike« oder die »Landschaft mit Pyramus und Thisbe« (Abb. 17) sind tragisch, ohne durch ihr »satyrisches Bühnenbild« in Frage zu ste-

⁶⁶⁰Pelzer, A. R: (Hrg.) Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. München, 1925. S. 258. Von einem theatralen Raum als Vehikel politischen Ausdrucks, wie Carrier (2008), S. 162 ihn behauptet, ist in von Sandrarts Schilderung nichts zu bemerken.

⁶⁶¹Barnwell (1967), S. 150.

⁶⁶²Le Canu, Patrick; Ravaud, Elisabeth: Quelques remarques sur la mise en place des compositions et les choix techniques dans l'oeuvre de Nicolas Poussin. -in: Technē. Januar, 1994. S. 43-52. S. 45.

⁶⁶³Vgl. Le Chanu / Ravaud (1994), S. 45ff.

⁶⁶⁴Le Chanu / Ravaud (1994), S. 46ff.

⁶⁶⁵Le Chanu / Ravaud (1994), S. 47.

⁶⁶⁶Dort sprachen wir von einer Fluchtzone, vgl dazu Le Chanu / Ravaud (1994), S. 46.

⁶⁶⁷Le Chanu / Ravaud (1994), S. 48.

⁶⁶⁸Le Chanu / Ravaud (1994), S. 51f.

⁶⁶⁹Le Chanu / Ravaud (1994), S. 48f.

⁶⁷⁰Vgl. Pinson, Yona: Un langage muet - Métaphore et morale dans les éléments architecturaux et scénographiques de Nicolas Poussin. -in: artibus et historiae. 36/1997. S. 109-128, S. 114.

hen.⁶⁷¹ Insbesondere in Poussins Landschaften bewertete endlich Grepmaier-Müller Figuren nicht mehr nur als Staffage, die Landschaft oder Erzählung beleben. Figuren stünden in Zuordnung zueinander und zum Lokal als deren Lebenswelt.⁶⁷² Um das »studienmäßig anmutende« Verhältnis zwischen Landschaft und Figuren und ihr »kompositorisches Erproben der Tiefenentwicklung«⁶⁷³ zu bestimmen, unterscheidet Grepmaier-Müller Möglichkeiten gegenseitiger Bezugnahme, in der entweder Ort oder »storia« überwiege und der figural bestimmte Ort der »storia« sich in der Landschaft ausentwickeln und die Landschaft durch die Figur repräsentiert werden könne.⁶⁷⁴ Betont wird die Eigenwertigkeit des Lokals gegenüber den Figuren, da sowohl Lokal wie auch Figuren als Orte angesehen würden, in denen sich Gestaltung und Rezeption trafen.⁶⁷⁵ Das entspricht Badts Begriff des »künstlerischen Ortes« in »Raumphantasien und Raumillusionen« und setzt Potenz des Ortes voraus, Raum zu ermöglichen, indem Formung und Anordnung des Materials sich relationieren, konkretisieren und perspektivieren lassen, extrinsisch wie intrinsisch. Mit Blick auf narrative Zeitkonstitution möchten wir festhalten, dass die räumliche Folge für Grepmaier-Müller die logische Folge der Geschehnisse in der »storia« ergibt, worin sie sich Wenz' Hinweis auf den »ordo naturalis« nähert.⁶⁷⁶

Abschließend wenden wir uns Hénins Studie zum »ut pictura theatrum« zu. Hénin verortet Poetiken des 16. und 17. Jhd. vor dem Horizont zeitgenössischer Malerei, jedoch ohne formalästhetische Untersuchungen, die behauptete Strukturanalogien am empirischen Bestand prüfbar machte. Ähnlich wird figurales Handeln, Intrinsik überhaupt, unterbewertet, was jedoch dem Untersuchungsgegenstand, der Regelpoetik, geschuldet sein dürfte, die eine eigene Literaturgeschichte verlangt, die mit der Geschichte realexistierender Literatur nur wenig gemein zu haben scheint, wie das Beispiel Corneilles zeigte. So schreibt Hénin in ihrer Interpretation der Aristotelischen »Poetik«, das Fehlen einer vermittelnden Kommunikationsinstanz im Drama bedeute,⁶⁷⁷ dass es ohne Akteure, Aufführung und Inszenierung keine Tragödie gebe.⁶⁷⁸ Nachdem so Inszenierung als Distinktion des Dramas unterstellt wurde, wird an dieser die Malerei verglichen. »Comme la peinture, il [das Drama] nous montre la chose même, sans la méditation du langage«, was bedeutet, die Sprachform des Dramas sei indistinkt.⁶⁷⁹ Worin sie sich gegen die »Poetik« positioniert, die Inszenierung als unwichtigsten Teil erachtet.

Was das »image théâtrale« angeht,⁶⁸⁰ so gelten dem mimetischen »vraisemblance«-Begriff Abbildung und Repräsentation als »illusion de la présence d'un objet, dont elle recrée artificiellement les proportions pour un oeil placé à un endroit déterminé. La perspective est donc le lieu qui unit

⁶⁷¹ Pinson schließt sich Bättschmann an, indem sie den Serliodiskurs für Poussin zulässt. Vgl. Pinson (1997), S. 119ff. Doch Poussins Bildfindungen transzendierten Serlios Vorlagen. Figürliches Dasein im Aktionsraum bleibt ebenfalls unberücksichtigt in Boerlin-Brodbeck, Yvonne: Antoine Watteau und das Theater. Basel, 1973. Poussin als Vorbild Watteaus arbeite mit »klaren Bühnenebenen«, »prospektähnlichen Landschaft- oder vegetativen Dekorationshintergründen«, die die Bildebene in die Tiefe abschließen, ebenso wie »Architekturkulissen und -prospekte«. S. 108. Figurenpuppen dienten der Aussagefindung, in Präsupposition des Raumes als Korrektiv figürlichen Ausdrucks. Inszenierung wird als Bühnenbild, Architekturprospekt, Staffage verstanden, nicht als behandelbares Lokal figuraler Handlungsdarstellung. Zu Corneille vgl. S. 109f. Poussin evoziere das Sprechdrama, allerdings nur in Prospekthaftigkeit des Bühnenlokals.

⁶⁷² Grepmaier-Müller, Angelika: Landschaftskompositionen von Nicolas Poussin. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1992, S. 38. S. 52f. Grepmaier-Müller schließt sich Badts Auffassung vom Raum und vom Ort an. Vgl. S. 72f.

⁶⁷³ Grepmaier-Müller (1991), S. 11.

⁶⁷⁴ Vgl. Grepmaier-Müller (1992), S. 247.

⁶⁷⁵ Grepmaier-Müller (1992), S. 72.

⁶⁷⁶ Wenz (1997), S. 29f.

⁶⁷⁷ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1449b, S. 19.

⁶⁷⁸ Dabei schreibt jedoch Aristoteles ausdrücklich: »die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführungen und Schauspieler zustande.« Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1450b, S. 25.

⁶⁷⁹ Vgl. Hénin (2003), S. 40.

⁶⁸⁰ Hénin (2003), S. 219ff.

les représentations théâtrale et picturale: [...] parce que le paradigme perspectif décrit l'essence de la représentation [...] la recherche de ce point qui fournit l'illusion parfaite, condition visuelle de la créance du spectateur et de son adhésion à l'histoire représentée.«⁶⁸¹ Dem ist mit Blick auf die »Ehebrecherin« (Abb. 18) zu widersprechen. Von einer dominanten Zentralperspektivierung des Schauplatzes kann keine Rede sein, da die Flucht verschoben wurden. Der Maler sieht Zentralperspektive nicht als unveränderliches Paradigma. Aus Transition gewinnt er Produktiva pluraler Perspektivierung, entsprechend der gängigen Theaterpraxis (Biet). Die ermöglichen eine Überleitung von der Festigkeit des Lokals zur Stellungnahme Christi. Ist geometrische Schauplatzperspektivierung keineswegs visuelle Bedingung von Fiktionsgläubigkeit, kann sie wie in der »Ehebrecherin« der Charakterisierung aufzugebender Positionierungen dienen, wie schon im Bibeltext bezieht, der von Poussin des Ergötzens halber in antiquarischen Rekursen auf Flavius Josephus ergänzt wird. Es zeigt sich wiederholt, wie der mimetische Stimmigkeitsbegriff der zeitgenössischen akademischen Sekundärquellen die Primärquellenerkenntnis an literarischen wie bildkünstlerischen Narrationen verstellt.

Bühnenraum und Bildfläche zeigen für Hénin illusionistisch Realität.⁶⁸² Die Funktion der Rampe als Thematisierung des Fiktionskontinuums nicht berücksichtigend, mithin außer Acht lassend, dass Fiktionsbewusstsein der Fiktivierung dienen kann, stehe die zentralperspektivische Kulissenbühne für eine illusionistische und die Humanisten- bzw. Antikenbühne für ein antillusionistisches Gestaltungsmoment, woraus Hénin Zentralperspektive zum allgemeinen Mittel der Illusion erhebt, dem Tiefenraum nun als einziges Mittel zum Aufbau eines illusionistischen Fiktionskontinuums gelte,⁶⁸³ dessen Erfolg sich Torelli verdanke.⁶⁸⁴ Wird Raumkonstitution jedoch reduziert auf einen zentralperspektivischen Illusionismus der Kulissen, wird man u.E. den von Aristoteles formulierten und von Corneille beherzigten Distinktionen des Theaters nicht gerecht, dass es nämlich um Handeln geht. Zwar konstatiert auch Hénin eine »opposition entre les personnages et le décor [, die] détermine ainsi deux espaces, régis par deux perspectives différentes [...] l'avant-scène [...] [und] décor.«⁶⁸⁵ Doch bleibt sie in der Beschreibung dieses Phänomens in lediglich ikonografischen Bezügen von Architekturformen.⁶⁸⁶

Die Ordnungsangebote der Zentralperspektive kennzeichnen den Betrachterstandpunkt als superior, was unsere Differenzierung der Schauplatzextrinsik auch für plural perspektivierte Reliefräume annimmt:⁶⁸⁷ Fiktionskontinuität, mimetische Wahrheitsähnlichkeit und Zentralperspektive, erzeugen ähnlich der Bildfläche an der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum eine

⁶⁸¹ Hénin (2003), S. 219f, vgl. Badt (1969), I, S. 178 zur »créance«.

⁶⁸² Hénin (2003), S. 227ff.

⁶⁸³ Vgl. Hénin (2003), S. 231. Zu Serlio vgl. S. 233.

⁶⁸⁴ Zu Torelli vgl. die Bühnenbilder im Aufsatz Bjurströms, Bjurström (1961). Hénin (2003), S. 241; vgl. zur dem Bild unterlegten, von diesem unabhängigen Perspektive Badt (1963), Werner (1988). Hénin geht wie Holsboer auf die Trennung in Illusionsraum und Aktionsraum ein, was dem Aktionsraum den Charakter des aus dem Defizit der illusionistischen Kulissenbühne resultierenden Proszeniums verleiht, auf dessen Lösung die Entwicklungsgeschichte des Theaters sich konzentrieren kann. Vgl. Hénin (2003), S. 243f. Folglich wird der rampenparallele Aktionsraum auch als »héritage du théâtre antique« verstanden - u.E. weniger als inszenatorisches Gestaltungsmittel, das eine Produktivität des Dramas kennzeichnete. Vgl. Jacquot: die Dynamisierung der Bühne in diesem Bereich belebte durch die Ausbildung von Nebenperspektiven im Proszenium den »espace rhétorique«, Jacquot (1986), S. 478.

⁶⁸⁵ Hénin (2003), S. 243.

⁶⁸⁶ Vgl. Hénin (2003), S. 237. Vgl. Hénin zum »Gastmahl des Levi«. Veronese nehme eine Gegenposition zu Serlio ein, es werde kein einheitlicher Fluchtpunkt angegeben. S. 238ff. Das Bild zeigt jedoch zwei Fluchtpunkte aus den Hintergrundgebäuden und vertikal verlaufender Mittelachse sowie aus Bodenplatten, die in Jesus zusammenlaufen. Eine starke Symmetrisierung ins Bildzentrum. Hénin dagegen sieht im Fehlen von Fluchten eine Lektüre von links nach rechts angelegt.

⁶⁸⁷ »La place du spectateur apparaît comme la clef de l'illusion. En effet, la perspective centrée repose sur la définition d'un point de fuite unique, projection de l'oeil dans le plan du tableau, et ce point organise la représentation en fonction de ce regard.« Hénin (2003), S. 249.

»quatrième mur«⁶⁸⁸ als »fiction de l'absence du spectateur«.⁶⁸⁹ Eine Vervielfachung von Fiktionskontinuen. Einerseits soll ein solches der Bühnenrealität existieren, die die Zuschauerrollen vergessen machen soll. Andererseits soll jene Zuschauerrolle durch die »vierte Wand« vermittelt werden. Doch wird das Spiel der Figuren von vornherein von einem schauplatzextrinsischen, aber fiktionsintrinsischen Zuschauerstandpunkt gesehen. Gerade die vierte Wand einer inszenatorischen Zuschauerthematizierung stellte eine Integration ins Spiel dar, läuft der Abwesenheitsfiktion konträr, weil Zuschauercharakterisierungen stattfinden, z.B. als uneingeladenem Voyeur.⁶⁹⁰ Daher führt das Fehlen einer Begrifflichkeit der Schauplatz-, der Geschehens- und der Fiktionsintrinsik bzw. -extrinsik in den von Hénin untersuchten Poetiken dazu, dass Abwesenheit des Zuschauers auch im Beiseitesprechen formuliert sein soll.⁶⁹¹ Wir sahen in der Erörterung der Liminalität, dass es sich bei solchen »Fiktionsbrechungen« lediglich um schauplatzintrinsische Perspektivierungen von Raum und Zeit in Richtung auf die extrinsische Position der Zuschauerfigur handelt. Spiel im Spiel beinhaltet, dass Schauspieler fiktionsbeteiligte Figuren darstellen, die sich als Schauspieler geben. Fiktion wird um die Aktivität einer figuroriginären, aber geschensextrinsischen Perspektivierung erweitert.

Die Poetiken des Cinquecento entfernten sich von der des Aristoteles, wie Hénin dokumentiert. Im vierten Kapitel der »Poetik« wird auf die Freude am Nachahmen und auf die Differenz zur Wirklichkeit verwiesen.⁶⁹² Horaz: Dichtung mache nicht notwendig, dass alles geglaubt werde.⁶⁹³ Hénin konstatiert eine »tyrannie de la vraisemblance« im französischen Diskurs.⁶⁹⁴ So wurde z.B. Katharsis durch das Erkennen praktischer Handlungsmöglichkeiten aus extrinsischer Sicht, in Differenz und Distanzierung des Zuschauers gegenüber der Dramensituation vom Akademismus nicht erkannt. Für d'Aubignac hängt Perspektivierung ab vom zentralen Betrachterstandpunkt vor der Spielfläche.⁶⁹⁵ Seine Perspektivenorigo bestimmt die Ordnung des Geschehens in Zeitraumstellen.⁶⁹⁶ Damit wird »vraisemblance« von einer geforderten Wirklichkeit abhängig gemacht, an der Autor, Regisseur, Bühnenbildner und Schauspieler sich zu orientieren haben. Hängt aber Einheitlichkeit von Inszenierung ab, so sind Fiktivierungen der bloßen Ansichtigkeit darzustellender Handlungslokale nachgeordnet.⁶⁹⁷ Figuren bräuchte es dann nur mehr zur Thematisierung eines Handelns, das man auf der Strasse vor dem Theater auffinden soll. Hieraus lässt sich u.E. der Abstand der künstlerischen Produktion ermessen, der jene von solchen Konzepten trennt: Corneille offeriert keine inszenatorischen Perspektivierungsangebote, sondern lässt Figurenperspektiven gegeneinander antreten, ebenso wie Poussin nicht zeitgenössische Figuren wählte.⁶⁹⁸ Diese unterschiedliche Auffassungen von »Einheitlichkeit«, angedeutet

⁶⁸⁸Hénin (2003), S. 250f.

⁶⁸⁹Hénin (2003), S. 250.

⁶⁹⁰Zu Figurenkonzeption und Figurencharakterisierung vgl. Pfister (1997), S. 240ff.

⁶⁹¹Vgl. Hénin (2003), S. 256f.

⁶⁹²Aristoteles, Poetik (1982), 4, 1448b, S. 11.

⁶⁹³Vgl. Deremetz (2005) und Horaz, De arte poetica, Verse 9-11 sowie Verse 119-120 in Horaz (2006).

⁶⁹⁴Hénin (2003), S. 259.

⁶⁹⁵Den Abbé d'Aubignac sieht Hénin als den Urheber der semiotischen Lesart des zentralperspektivisch organisierten Illusionismus an, vgl. Hénin (2003), S. 260ff.

⁶⁹⁶Der unbeweglich fixierte Zuschauer als spielbeteiligte Figur wird für Hénin gegenüber dieser Zeitraumstelle des Geschehens allenfalls über Repousoirfiguren relationiert. Vgl. Hénin (2003), S. 253ff.

⁶⁹⁷Vgl. Hénin (2003), S. 279ff, Kapitel »Perspective et unité«.

⁶⁹⁸Corneilles »palais à volonté« sei eine Absage an den »réalisme illusioniste«. Hénin (2003), S. 307. »Seul Corneille en mesure les conséquences pour l'illusion dramatique, parce que son oeuvre est plus que toute autre marquée par la confrontation entre la théorie et la pratique.« S. 307. Dem komme gleich eine »unité intrinsèque de l'objet (c'est la biencéance des classiques)«, der von den Regelpolitikern bzw. von d'Aubignac die »unité de la perception du sujet (c'est la biencéance externe)« beiseite gestellt werde. S. 279.

in Begriffen wie »unité«, »bienséance«, und »vraisemblance«, bezogen auf Handlung und auf Erscheinungsbild,⁶⁹⁹ ergeben für Hénin Konsequenzen auch für die bildende Kunst, sofern sie sich an poetologischen Vorschriften orientiert: Einheitlichkeit fordert Übersicht, die Oeillade bzw. »occhiata«.⁷⁰⁰ Doch geforderte Geschehensüberschau ist nur ein anderer Aspekt der Nachlässigkeit im Sprechen über Bildwerke. Die Einheitlichkeit von Raum, Zeit, Handlung ergibt sich ihr weniger aus der figuralen Produktivität als aus formalästhetischer Unauffälligkeit rascher Überblicke, zu denen Zentralperspektive beiträgt, mit der das Auge sich Bildwelt untertan macht, und in der sich Klarheit und Übersichtlichkeit einstellen. Malerei hat diesem Übersehen zu entsprechen.⁷⁰¹ Gerade eine bestehende Perspektivierungen brechende und suspendierende figuroriginäre Perspektivierung durch Jesus in der »Ehebrecherin« bliebe unerkannt. Prägnante Form und relationierende Gegenüberstellung der Figuren bleiben unberücksichtigt, ebenso das sich hieraus ergebende dramatische Spiel, das Poussin selbst im Hantieren mit 20 Zentimeter hohen Wachfiguren vollzog, ebenso die sprachlich-gestische Zusammenfügung der Handlung der Figuren auf der Bühne, die Corneilles Aktandenmodellierung in figuroriginären Perspektivierungen entspricht.⁷⁰²

Der Abstand zwischen den literarischen Poetiken des 17. Jhd. und der des Aristoteles wurde von den Theoretikern der bildenden Kunst reproduziert, anhand der Oeillade. »Le thème de l'oeillade est récurrent dans les Conférences de l'Académie, et Philippe de Champaigne en fait la »première règle de l'art«. Il félicite Poussin d'avoir su, dans *Eliézer et Rebecca*, »distinguer l'action principale« des »circonstances« en attachant »l'oeil« aux principales figures [...] En effet, les deux héros occupent le devant de la scène, et leur importance est marquée par la couleur de leurs vêtements (les trois couleurs primaires, reprises dans les autres personnages de manière moins vive), de part et d'autre, les jeunes servantes sont réparties en trois groupes sur plusieurs plans de profondeur et observent la scène centrale, tel le chœur d'un drame antique.«⁷⁰³ Das Bild (Abb. 16) zeigt jedoch anderes. Die Figuren stehen um einen Brunnen herum, nicht in Vorder- oder Mittelgrund, sondern im bildflächenparallelen Aktionsraum. Die Primärfarbentrias ist nicht allein auf Rebekka und Eliezer bezogen, sondern entwickelt sich aus den Nebenfiguren. Die Hauptfiguren befinden sich nicht in der Bildmitte, sondern versetzt nach rechts, mit Hinleitung von links. Die Hinleitung beinhaltet Herantreten, Niederknien, Aufschauen, Ausgießen. Die ausgießende Frau im grünroten Tuch zeigt Anteilnahme, so dass die Knieende den Wasserstrahl dirigieren muss: in solchen Figuren konstituiert sich Bildhandlung erst. Die Figuren links stellen keineswegs einen unbeteiligten Chor dar, ebenso wenig die drei Frauen rechts, die sich von der Rebekka und Eliezer angerührt zeigen, im Miteinander ihrer Altersgruppe. Wie lassen sich im Bild also Haupthandlung und Nebenhandlung voneinander scheiden? In der Gestalt Eliezers? Dessen figuroriginär perspektivierende Hinleitung von links findet Abschluss in der hochgezogenen Hand Rebekkas, ein Fragen, dass der Bewegung von links nach rechts in ihrer ganzen Figur entgegensteht, gestützt durch den Stand dreier Frauen rechts, ähnlich den Pharisäern in der »Ehebrecherin«.⁷⁰⁴

⁶⁹⁹ Vgl. Hénin (2003), S. 395.

⁷⁰⁰ Hénin (2003), S. 396, Hervorhebung Hénin.

⁷⁰¹ Hénin (2003), S. 405. Der Maler entspreche dem Szenografen, nicht dem Dramaturgen oder Regisseur, was sie an Mancinis »Considerazioni sulla Pittura«, 1620, darstellt. S. 398, Anm. 80.

⁷⁰² Und ebenso die »Poetik« des Aristoteles. Vgl. Aristoteles, *Poetik* (1982), 17, 1455a, S. 53.

⁷⁰³ Hénin (2003), S. 402f, Hervorhebung Hénin.

⁷⁰⁴ Die Figur der Rebekka entstammt wohl der Illustration der »Ehebrecherin« der »Figures du Nouveau-Testament« vgl. Fontaine, *Figures du Nouveau-Testament* (1556), S. Ian VIII, ohne Paginierung (Abb. 25).

Eliezer kann sich frei bewegen zwischen dem Rot der Frau links und dem Blau Rebekkas. Eliezer nimmt den Bewegungszug von links auf, der dort vielfigurig partimentiert vor- und zurückmoderiert erscheint. Er gibt ihn punktuell im Zeigefinger vor dunklem Grund weiter an Rebekka. Er konkretisiert das Allgemeine, bringt die Erfüllung der diffusen, mehr gefühlten als gewussten Ideale junger Frauen, einmal die Auserwählte zu sein. Während alle anderen stehen, im Zustandspassiv verharren oder Alltagserledigungen nachgehen, ist Eliezer der einzige, der Raum abschreitet, sich dadurch Raum schafft, was die willentliche Bewusstheit seines Tuns unterstreicht. Damit ist seine figuroriginäre räumliche Perspektivierung vom schauplatzzintrinsic Standpunkt der Anhaltspunkt dafür, von ihm als Protagonisten zu sprechen. Das ist wichtig, denn Rebekka erlangt Bedeutung nur durch ihre Auswahl. Sie trifft ihr Schicksal, wie die Ehebrecherin. Bis auf feineren Gewandbesatz kennzeichnet sie nichts. Die Kugel auf der Säule, die überallhin rollen kann: das Schicksal, intrinsisch perspektivierend, hätte auch andere treffen können. Hénin erschöpfende Charakterisierung der Regelpoetiker des 16. und 17. Jhd. offenbart gerade deren Ferne zu bildnerischen, inszenatorischen bzw. dramaturgischen Möglichkeiten. Der poetologisch anmutende Diskurs der Regelpoetiker und Akademiker ergibt kein sinnvolles Sprachspiel, das diese Produktivität abdeckte. Es ist Autoren wie Corneille oder Poussin zu verdanken, dass im neuen Gattungsideal chronotopologischer Handlungskonzentration aller Indoktrination zum Trotz Werke entstanden sind, deren Kunstwert heute noch überzeugt.⁷⁰⁵

⁷⁰⁵Handlungsteilnahme sollte nicht allein an der »expression des passions« bemessen werden. »C'est donc par l'expression des passions dans l'actio scénique que les figurants signifient leur participation à l'action.« Hénin (2003), S. 406, Hervorhebung Hénin. In »Eliezer und Rebekka« nehmen von den zwölf Mädchen außer Rebekka nur vier auf Rebekka und Eliezer Bezug, warten jedoch gespannt ab, zeigen keinen plakativen, sondern subtilen Ausdruck gespannter Leidenschaft - der nichts desto trotz »gespannt« bleibt. Außer Eliezer finden sich weitere Mädchen im Bild, die sprechen, wobei Rebekka gerade schweigt. Und die Handlung des Ausgießens, die von der Knieenden gelenkt werden muss, ist beredter als die eigentliche Hauptverhandlung der Auswahl Eliezers. Die Realitätsnähe frappiert. Doch ergibt sich die Realitätsnähe nicht nur aus von außen herangetragenener mimetischer Wahrheitsähnlichkeit, sondern auch durch diegetische Plausibilität der Handlungen u.a. im Raum, wie gerade der Stand der drei Frauen rechts oder der Plausch der Sitzenden links nahelegt. Erst in der Kunsttheorie Roger de Piles' sieht Hénin eine Gegenbewegung zum Primat inszenatorischer Perspektivierung. Vgl. S. 54. Erst dann werde Raum intrinsisch perspektiviert, figuroriginär. Vgl. aber zu Poussin, Félibien, de Piles: Puttfarken, Thomas: Roger de Piles' theory of art. New Haven, London, 1985, sowie Germer (1997).

3 | Zeit - Situativität, Ablaufmodalitäten

Ähnlich dem literarischen Raum sind dargestellte Zeit und Darstellungszeit zu unterscheiden. Unter »temps scénique«, der szenischen Darstellungszeit, versteht Pavis die Zeit, in der sich der Betrachter mit dem theatralen Vorgang konfrontiert sieht: »Le temps se déroule dans un présent continu, car la représentation a lieu au présent: ce qui se passe devant nous s'y passe dans notre temporalité de spectateur, du début à la fin de la représentation.⁷⁰⁶ Die dargestellte Zeit, »temps extra-scénique«, ist die Zeit der Fiktion, »qui n'est pas lié à l'énonciation hic et nunc, mais à l'illusion qu'il se passe ou qu'il s'est passé ou se passera quelque chose dans un monde possible, celui de la fiction.«⁷⁰⁷ In der Darstellungszeit entfaltet sich das Spiel auf der Bühne, analog in der Erzählzeit das Erzählen durch eine Erzählerfigur. In der aus Darstellung resultierenden dargestellten Zeit organisiert sich eine Intrige, die für ihre Realisierung Geschehnisse auswählt, betont, vernachlässigt, auf Aktanden bezieht, wie auch in der erzählten Zeit des Romans oder der Kurzgeschichte. Im literarischen Kunstwerk kommt es zu einer Relationierung zuschauerwirklicher Zeitintentionen gegen die einer fiktiven Zeitlichkeit. Ähnlich zum Raum bezieht sich der Rezipient in geringster Prädikation deiktisch auf eine das Bisherige suspendierende Jetztsetzung, perspektiviert weiterhin Darstellungszeit und dargestellte Zeit und vergleicht im fortschreitenden Verstehen figuroriginäre Perspektivierungen und Konkretisierungen von Zeit. Darstellungsmodalitäten gesetzter Zeitlichkeit sind Teilaufgaben literarischen Gestaltens. Das Darstellungswie der Zeitlichkeit bezieht sich vor allem auf den Aspekt der Folgeordnung. Während Zeit in der Naturwissenschaft lediglich Bezugssystem für Bewegung und Veränderung ist, stellt sie in der Kunst ein Produktivthema. Und auch hierin zeigt sie Verwandtschaft zum Raum.

3.1 Physik, Philosophie, Phänomenologie, Psychologie

3.1.1 Naturwissenschaften: verschiedene Zeitbegriffe

Für die Mechanik der Bewegungen unter Einfluss von Kräften⁷⁰⁸ beschreiben Raum- und Zeitkoordinaten als Bezugssysteme Punkt oder Zustand an einer bestimmten Stelle.⁷⁰⁹ Gemessen wird

⁷⁰⁶Pavis (1996), S. 349.

⁷⁰⁷Pavis (1996), S. 349. Hervorhebung durch Pavis.

⁷⁰⁸Hund, Friedrich: Die Zeit in der Begriffswelt des Physikers. -in: Studium Generale. Heft 8. 8/1955. S. 468-476, S. 469.

⁷⁰⁹Hund (1955), S. 469ff.

Zeit mit Erd- bzw. Sternenbewegung, mit Uhren, mit atomarem Zerfall.⁷¹⁰ Doch nutzen die Naturwissenschaften unterschiedliche Zeitbegriffe.⁷¹¹ So operiert die Physik mit der »Dauer«. Ihr liegt zugrunde: das Vorhandensein einer einzigen Kontinuität der Dauer, ohne Brüche, Sprünge, Richtungsänderungen.⁷¹²

Pöppel schreibt zu psychologischen Erlebniseinheiten, Minimalzeiten zur Identifikation von Ungleichzeitigkeiten als Grundlagen sequentieller Ordnungen lägen bei 30-40 ms, was dem Grundtakt des Gehirns von etwa 30 Hz entspreche.⁷¹³ Hinzu trete ein Takt von drei Sekunden, »über den hinaus wir Informationen nicht mehr zu Wahrnehmungsqualitäten zusammenfassen«.⁷¹⁴ »Jetzt« als subjektive Gegenwart,⁷¹⁵ Kontinuitätserleben, ergebe sich aus Drei-Sekunden-Segmentierungen in Gedächtnis.⁷¹⁶

3.1.2 Philosophie: praktische Zeit (Augustinus, Aristoteles)

Aristotelische Zeitbegriffe finden sich in Buch IV, Kapitel 10-14 der »Physik«. Bewegungsverlauf und Zeit seien stetig.⁷¹⁷ »Vor«, »nach«, »früher«, »später« werden aus räumlicher Bewegungswahrnehmung gewonnen.⁷¹⁸ Zeitverfließen ist Aufsummieren der Bewegung,⁷¹⁹ Zeit also quantifizierbare Dauer aus dem Vielfachen einer kürzeren Dauer, die die längere füllt.⁷²⁰ »Jetzt« ist Teilungs- und Verbindungspunkt zwischen zukünftiger und vergangener Zeit,⁷²¹ Mitte zwischen Anfang und Ende. Es dient dem Beginn und der Addition neuer Zählheiten.⁷²² Oft wird dem dem naturphilosophischen Ansatz des Aristoteles der geistesphilosophische Augustins gegenübergestellt. Augustinus sieht Zeit bewusstseinsabhängig.⁷²³ Zeitmodi seien ohne kognitives Ich unkonzipierbar.⁷²⁴ In einer Linie mit Descartes und der Phänomenologie des 20. Jhd.⁷²⁵ bemesse der Geist die Zeiten. Am Vers »Deus, creator omnium«⁷²⁶ analysiert er die elementare Zeitlich-

⁷¹⁰Hund (1955), S. 472. Zur Zeitmessung: Jung, Karl: Die Schwankungen des Zeitmaßes. -in: Studium Generale. 8,8,1955. S. 476-479. Zenner, F.E.: Absolute Zeitrechnung. -in: Studium Generale. 8,8,1955. S. 479-488 zu erdgeschichtlichen Zeiträumen. Freiherr von Verschuer, Otmar: Zeitlicher Ablauf und Ursächlichkeit im individuellen Lebenszyklus des Menschen - biologisch gesehen. -in: Studium Generale. 8,8,1955. S. 498-504, zur menschlichen Ontogenese. Zur Dauer von Bewusstseinsinhalten vgl. Schaltenbrand, Georges: Grenzen der Maschinentheorie des Nervensystems. -in: Studium Generale. 8,8,1955. S. 515-526, S. 521.

⁷¹¹Zu Simultanempfindungen aus sukzessiven Wahrnehmungsmomenten vgl. Schaltenbrand (1955), S. 321. Sukzession sowie Vergangenheit und Zukunft setzen Kausalität voraus.

⁷¹²Vgl Klein, Etienne: La physique et le temps. -in: Garbagnati, Lucile (Hrg.): Temps scientifique, temps théâtral. Besançon, 2001. S. 25-40, hier S. 28. Vgl. zur chaotischen Zeit im Drama Chirollet, Jean-Claude: Temps chaotique et complexité fractale dans Arcadia (1993) de Tom Stoppard. -in: Garbagnati, Lucile (Hrg.): Temps scientifique, temps théâtral. Besançon, 2001. S. 187-206.

⁷¹³Pöppel, Ernst: Die Rekonstruktion der Zeit. -in: Paflik, Hannelore: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Weinheim, 1987. S. 25-38, S. 28.

⁷¹⁴Pöppel (1987), S. 31.

⁷¹⁵Pöppel (1987), S. 32f.

⁷¹⁶Pöppel (1987), S. 35.

⁷¹⁷ Aristoteles, Physik (1987), IV, 11, 219a, S. 211. Vgl. Grübler, Gert: Was ist Zeit. Zeit als Bühne und Zeit als Schicksal. -in: Nebelin, Marian; Deußer, Andreas (Hrg.): Was ist Zeit? Philosophische und geschichtstheoretische Aufsätze. Berlin, 2009. S. 39-50.

⁷¹⁸Vgl. Aristoteles, Physik (1987), IV, 11, 219a, S. 211.

⁷¹⁹ Aristoteles, Physik (1987), IV, 219a-219b, S. 211-213. Höffe, Aristoteles-Lexikon (2005), S. 107.

⁷²⁰Z.B. Tagesreisen zu Wochenreisen, Aristoteles, Physik (1987), IV, 12, 220b-221a, S. 221.

⁷²¹ Aristoteles, Physik (1987) IV, 13, 222a, S. 227.

⁷²² Aristoteles, Physik (1987), IV, 14, 223a, S. 233. Höffe, Aristoteles-Lexikon (2005), S. 110. Vgl. Perpeet, Wilhelm: Was ist Zeit? -in: Studium Generale. 9,8,1955. S. 531-545, S. 539. Das datierte Wielange des Bewegten besteht aus dem Wievielmals eines selben Jetzt. Vgl. S. 545.

⁷²³Perpeet (1955), S. 537.

⁷²⁴Perpeet (1955), S. 537.

⁷²⁵Vgl. Windelband, Wilhelm: Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. Tübingen, 1980, S. 233ff, Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. Freiburg im Breisgau, 1949/1991, S. 345ff und S. 359, sowie Russell, Bertrand: Philosophie des Abendlandes. Ihr Zusammenhang mit der politischen und sozialen Entwicklung. Köln, 2001, S. 366ff.

⁷²⁶ Augustinus, Bekenntnisse, XI, 35, S. 49ff.

keit der Silbenäußerung. Nicht die gehörten Silben selbst, sondern die »Erregung messe ich, die das vorübergehende Zeitliche [...] [im Geist] hervorbringt.«⁷²⁷ Anders als Aristoteles fokussiert Augustin jedoch weniger auf die Untersuchung des »Wielange« als auf den kognitiven Umgang mit Zeitlichkeit.⁷²⁸ Zukünftige Zeit sei Erwartung von Zukünftigem, vergangene Erinnerung an Vergangenes.⁷²⁹ Die Geschichte des Menschengeschlechts ist für den Kirchenvater die Dauer der Welt, der Schöpfung Gottes, und mit ihrem Ende findet auch die Zeit ihr eigenes.⁷³⁰

Der Vergleich zwischen einem naturphilosophischen und einem geistesphilosophischen Zeitbegriff zeigt Utilitäten im Sprechen über Zeit. Die Frage nach zeitlicher Dauer macht Sinn, möchte man Bewegung, Veränderung, Ausmaße von Handlungsphasen bemessen, also quantitative Vergleiche anstellen. Indem Augustin jedoch das Vorher und Nachher als Vergegenwärtigungen versteht, geht er zwar über das Wielange hinaus, wenngleich sich auch hier fragen lässt, wie lange sie dauern oder welches Wielange sie behandeln. Die Frage nach dem Wielange und die nach dem Wann schließen sich nicht aus, sondern bezeichnen verschiedene Dimensionen des Zeitproblems. In den Begriffen »chronos« und »kairos« tauchen sie auch bei Aristoteles auf.

Die physikalische Zeittheorie erklärt Prozesse des Naturwerdens theoretisch, so Vigo,⁷³¹ ohne Berücksichtigung von Kontext oder Tragweite des Handelns.⁷³² Ethik charakterisiert Handeln spezifischer als das physikalisch-prozessuale Wann.⁷³³ Diese Auffassung beschäftigt uns in der Diskussion von Geschehensabläufen bei Poussin. Wir führen Vigos grundlegende Ergebnisse daher weiter aus: in der praktischen Zeitvorstellung frage Wann nach den Umständen, zur rechten Zeit das Richtige zu tun und zu empfinden. Kairos, sei Situation der Handlungsrealisierung im Rahmen normativer Handlungsberechtigung. Situationsbindung des Handelns ergibt spezifiziertes Vorher und Nachher,⁷³⁴ nicht als absolute Beurteilung mit nichtvariablen chronometrischen Ordnungsrelationen, sondern als relative Beurteilung von Handlungssubjekten im Handlungskontext.⁷³⁵ In dieser Gegenüberstellung des chronometrischen Wielanges und des praktischen Wanns stehe dem »Faktizitätshorizont«⁷³⁶ der Vergangenheit ein Horizont zukünftiger Möglichkeiten gegenüber, der unbestimmt bleibe, da keine Möglichkeit »im voraus als für die Realisierung [einer Handlung] notwendig betrachtet werden« könne, auch wenn Faktizität der Vergangenheit bestehenden Möglichkeiten bedinge.⁷³⁷ Bezieht man die »Poetik« der »mimesis praxeos« auf Poussins Bilder, muss man danach fragen, welche Faktizität welche Möglichkeiten ergibt, die dann werden. Doch das Potential dieser Zeitvorstellung zeigt sich nicht nur an handelnden Figuren, sondern auch am Bildhandeln: KünstlerInnen müssen wissen, welche Gestaltungsmittel wann zum Einsatz kommen, und auch, welche Möglichkeiten sich am produktiven Jetztpunkt aus bereits realisierten künstlerischen Data ergeben. »Machen« als poetische Verfertigung führt

⁷²⁷ Augustinus, Bekenntnisse, XI, 36, S. 51. Das Beispiel Augustins zeigt, wie das gesamte Buch XI der »Bekenntnisse« die Problematik des Sprechens über Zeit auf, in dem semantische und grammatikalische Regeln erprobt werden. Vgl. Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. -in: Wittgenstein, Ludwig: Werkausgabe. Bd. 1. Frankfurt am Main, 2006. S. 225-618, Abschnitte 89-90, S. 291.

⁷²⁸ Augustinus, Bekenntnisse XI, 31, S. 43ff; Aristoteles, Physik (1987), IV, 11, 218b, S. 209.

⁷²⁹ Augustinus, Bekenntnisse, XI, 37, S. 53.

⁷³⁰ Augustinus, Bekenntnisse, XI, 39, S. 55ff. Vgl. dazu Wittgenstein, PU, (1953/2006), S. 308f.

⁷³¹ Vigo (1996), S. 25.

⁷³² Vigo (1996), S. 26f.

⁷³³ Vigo (1996), S. 28f.

⁷³⁴ Vigo (1996), S. 35ff.

⁷³⁵ Vigo (1996), S. 36.

⁷³⁶ Vigo (1996), S. 36. Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übersetzung und Nachwort von Franz Dirlmeier. Stuttgart, 1969, VI, 2, 1139b, S. 156. Vgl. auch Vigo (1996), S. 58.

⁷³⁷ Vigo (1996), S. 58.

zu ethisch bewertbarem »Tun«. Dieses gehorcht nicht nur dem Kairos, sondern auch der Umsetzung des Handlungsentwurfes.⁷³⁸

Faktische Vergangenheit wird also in der Situation reflektiert, über Zukunft wird spekuliert,⁷³⁹ unter Maßgabe des sinnvollen Zwecks einer Handlung in Situation.⁷⁴⁰ Praktisch-sittlich planende Klugheit (»phronesis«) richte sich Vigo zufolge auf den Faktizitätshorizont der Vergangenheit und stelle ein klares Bewusstsein der »Grenzen des dem Handeln offenen Spielraums« dar.⁷⁴¹ Gehen realisierte Möglichkeiten in Fakten über, schwinden die Möglichkeiten der Einflussnahme. So entstehe die Linearität einer chronologischen vergangenen Faktizität.⁷⁴² Nimmt Augustin Zeit als endlich an, Zukunft als aufgebraucht, wenn »endlich alles, was Erwartung gewesen, sich erschöpft [...] und in Erinnerung übergegangen ist«,⁷⁴³ so bleibe praktische Zeit für Aristoteles unbestimmt. Jede verwirklichte Gegenwart werde Ursprung neuer Zukunftsalternativen.⁷⁴⁴ Wir erkennen darin das Potential figuroriginärer Raum- und Zeitperspektivierungen bei Corneille oder Poussin in Differenz zu angetragenen betrachteroriginären Perspektivierungen wie einem rhythmisch strukturierten bildflächenparallelen Aktionsraum.

Eine Übertragung der Frage nach der Zeit auf Schöpfungen der Kunst zeigt bereits die Dramendichtung; die »Poetik« des Aristoteles empfiehlt sich daher als Ausgangswerk für narratologische Analysen. In der »Nachahmung von Handelnden«⁷⁴⁵ erfolge eine Konfrontation mit aktualisierten Situationen. Diese »Iteration eines stetigen Sich-Öffnens von Alternativen«⁷⁴⁶ sei geprägt vom Begehren, Streben, von der Tugend, vom Vermögen zu vernünftigem sittlichen Wirken. Ist Situation ständig modifiziertes Gefüge unwiederholbarer Handlungsumstände, ist Gegenwart nicht nur Zeitpunkt, sondern vor allem Anspruch an ein Entscheidungsvermögen zu sittlichem Handeln.⁷⁴⁷ Der Kairos liege im Blick auf den Zeitpunkt als »generischer Hinweis auf die verschiedenen Situationsvariablen« vor.⁷⁴⁸ Wir folgern daraus, dass wir in der narratologischen Analyse nach Faktizität und Zukunftsmöglichkeiten fragen müssen. Dem entspricht strukturell die Einnahme figuraler Standpunkte zur Entwicklung von Perspektiven auf den Schauplatz. Perspektivierung der Zeit fasst nicht nur chronometrische Zeit ins Auge, sondern auch auf das praktisch-situative Wann von Handlungen.

Natürlich hat für Aristoteles die Nachahmung von Handelnden Anfang und Ende, eine Größe, hinsichtlich derer sich nach Augustin von einem »Aufbrauchen von Erwartungen« oder von einem »Vervollständigen der Erinnerungen« sprechen ließe. »Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nichts mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nachdem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht.«⁷⁴⁹ Darin besteht die Frei-

⁷³⁸ Vgl. Badt (1963) zum »künstlerischen Ort« als Kairos rechten Gestaltens.

⁷³⁹ Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), IV, 2, 1139a, S. 154.

⁷⁴⁰ Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), IV, 2, 1139a, S. 155. Maßstab überlegter Entscheidung, »proairesis«, ist das Realisierbare, nach dem überlegte Entscheidung strebt. Vigo (1996), S. 50ff und Aristoteles, Nikomachische Ethik, III, 4-5, 1111a-1113a, S. 59-65.

⁷⁴¹ Vigo (1996), S. 51f. Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), III, 5, 1112a, S. 62ff. Den Faktizitätshorizont können selbst die Götter nicht brechen. Vigo (1996), S. 56-57 und Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), VI, 2, 1139b, S. 156.

⁷⁴² Vgl. Vigo (1996), S. 56ff.

⁷⁴³ Augustinus, Bekenntnisse, XI, 28.

⁷⁴⁴ Vigo (1996), S. 71.

⁷⁴⁵ Aristoteles, Poetik (1982), 2, 1448a, S. 7.

⁷⁴⁶ Vigo (1996), S. 71. Vgl. Pavis (1996), S. 329f zur »situation dramatique«, in der alle Figurrelationen und Geschehnisse in Entwicklungen zu einer Handlungsbilanz gerinnen. Aus der Einleitung einer durch die andere Situation bauen Spannungsverhältnisse auf.

⁷⁴⁷ Vigo (1996), S. 78.

⁷⁴⁸ Vigo (1996), S. 85 und Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), II, 2, 1104a, S. 36.

⁷⁴⁹ Aristoteles, Poetik (1982), 7, 1450b, S. 25.

heit des Autors, sich dem eigenen Modifikationsgeschehen sich aktualisierender Situativität zu entziehen und andere Geschehnisse ohne Notwendigkeit beginnen zu lassen. Vergangenheit findet im Jetzt ihr Ende, Zukunft ihren Anfang. In der Setzung eines »Jetzt« enthebt sich dichterisches Handeln dem Lebensvollzug. Ähnlich das Ende der Dichtung: »Ein Ende ist umgekehrt, was selbst nicht natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt.«⁷⁵⁰ Hier besitzt der Dichter die Freiheit, notwendig auseinander entwickelter Faktizität nachgeahmten Handelns ein Ende zu setzen. Das Fiktionskontinuum endet. Reale Welt beginnt von neuem. Mit ihr kontinuierlich reale Handlungsmöglichkeiten. Doch welchen kathartischen Nutzen der Zuschauer aus dieser durch Fiktion erreichten Suspendierung der empirischen Realität auch zieht: Handlungen dürfen in der Dichtkunst, »wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle enden«.⁷⁵¹ Aus der Darstellung von Faktizität sollen Zukunftsmöglichkeiten plausibel hervorgehen. In der passenden Zeitdauer können die Handlungen der Figuren als kohärent und plausibel dargestellt werden. Es geht um »die Größe, die erforderlich ist, [...] einen Umschlag [...] herbeizuführen«,⁷⁵² der den Einsatzpunkt der eindimensionalen Vergangenheit darstellt, in der die Mehrdimensionalität der Handlungsmöglichkeiten ihr faktisches Ende fand. Verkennt man diesen praktischen Zeitbegriff, führt das zu einer Überbewertung der chronometrischen Dauer des Dramas.⁷⁵³

In situativer Gegenwart, um diese geht es uns, begegnen uns also verschiedene Vorstellungen von Zeitlichkeit. Einerseits die der Begrenzung der Situation durch ein initiales und ein finales Jetzt auf einer linearen Zeitachse, andererseits die Vorstellung eines Handlungssubjektes, das inmitten der situativen Dauer Zukunftsmöglichkeiten aufbraucht (Augustin) und schafft (Aristoteles), indem es Faktizität erzeugt (Augustin und Aristoteles), die es erinnert (Augustin) oder in Rechnung stellt für neue Möglichkeiten (Aristoteles). Augustin betrachtet Gott als Schöpfer, der Anfang und Ende der Geschichte des Menschen, der Welt, festlegt. Dichtkunst vermag, den Menschen aus der Chronologie der Schöpfung herauszuheben und deren kontinuierlichen Entscheidungsdruck aufzulösen, zeitweise, in der Fiktion. Doch gibt es in der Literatur auch geringnarrative Gattungen, so die Lyrik. Deren Zeitlichkeit ist aus Augustin und Aristoteles nicht ableitbar, diese setzen weitreichende Erinnerungen und Erwartungen in Relation, beschreiben nicht die Poetik des sich selbst genügenden Aufgehens im erlebten Augenblick. Und nicht alle Werke Poussins, vielmehr nur wenige, stellen Heroen vor, die sich an Entscheidungspunkten befinden, an denen praktisch kluges Handeln gefragt ist.

3.1.3 Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (Husserl)

Für Augustin ist künftige Zeit, Zukunft, als gegenwärtige Erwartung gegeben, Vergangenheit als gegenwärtige Erinnerung.⁷⁵⁴ Was sich aus dem Bestand an Erwartungen als (nicht) realisiert erfüllt, geht in eine Erinnerungsmenge aller Elemente der Erwartungsmenge, die bereits (nicht-)eingetreten sind. Die Kollektion (un-)bestätigter Erwartungen in der Erinnerung, ein Sammeln

⁷⁵⁰ Aristoteles, Poetik (1982), 7, 1450b, S. 25.

⁷⁵¹ Aristoteles, Poetik (1982), 7, 1450b, S. 25.

⁷⁵² Aristoteles, Poetik (1982), 7, 1451a, S. 27.

⁷⁵³ Zum Kairos für das rechte Dichten (Peripetien, Wiedererkenntnisse) vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 10, 1452a, S. 33, Vigo (1996), S. 88f, sowie Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), III, 5, 1112b, S. 63 zur Überlegung in Kunst und Handwerk. Zum Gelegenheitswahn im Dichten vgl. Vigo (1996), S. 93.

⁷⁵⁴ Augustinus, Bekenntnisse, XI, 37f, S. 53ff.

der Fakten, gilt Augustin als Lebensvollzug, Gegenwart als Reflexion des geistigen Vollzuges.⁷⁵⁵ Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft sind also Prädikationen sind Akte des Erinnerns und Erwartens.⁷⁵⁶

Husserl postulierte im Aufgriff Augustins die Vorstellung einer Präsenzzeit als Zeitstrecke der Vereinigung von Folgen psychischer Vorgänge zu einem Gesamtgebilde.⁷⁵⁷ Sukzedierende Einheiten werden kognitive zur bewusstseinsgegenständlichen »Auffassungsform« zusammengesetzt. Aus einem Vollzug bei Augustin wird, weil ein Vollzug als Bewegung bzw. Veränderung im zeitlichen Kontinuum stattfindet, ein extendiertes Zeitobjekt.⁷⁵⁸ Aus der Prädikation »ist gegenwärtig«, bei Augustin Eigenschaft in der Kollektion von Erinnerungen durch Abbau von Erwartungen, wird bei Husserl ein Gegenstand, eine Entität, das Zeitobjekt als »die Gegenwart«. In diesem extendierten Aktkontinuum der Vergegenwärtigung wird Erinnerung reproduziert und Erwartung antizipiert. Erinnerungen und Erwartungen innerhalb dieses Aktkontinuums sind »Retentionen« und »Protentionen«. Vergegenwärtigte Erinnerungen und Erwartungen außerhalb der unmittelbaren Präsenzzeit sind »(sekundäre) Erinnerungen« und »Erwartungen«. Diese Unterscheidung erlaubt in der Analyse narrativer Strukturen im Zuge der Differenzierung chronologischer und situativer Momente eine Qualifikation der Verknüpfung sekundärer Erinnerungen und Antizipationen sowie präsenzzeitlicher Protentionen und Retentionen.

Gegenwart als Aktkontinuum, ein letztlich von der Psychologie quantifizierter Zeitraum mit einer Mindestdauer von 0,003 Sekunden und einer variablen Maximaldauer von 3 - 20 Sekunden,⁷⁵⁹ ist »subjektive Gegenwart«.⁷⁶⁰ Subjektives Erleben von Dauer ergebe sich aus der Verkettung »aufeinander folgender Bewusstseinssegmente« aus Gedächtnis und Gegenwart: »Über eine solche semantische Vernetzung aufeinanderfolgender Bewußtseinsinhalte ergebe sich dann

⁷⁵⁵Vgl. Augustinus, Bekenntnisse XI, 37f, S. 53ff zur Zeit als bedachtem Vollzug faktischer Realisierung von Erwartungen zu Erinnerungen.

⁷⁵⁶ Augustinus steigert von einem Vers zur Strophe, sowie zum Stück, zum Menschenleben, zu Menschengeschichte. Augustinus, Bekenntnisse, XI, 38, S. 53ff.

⁷⁵⁷Heidegger, Martin (Hrg.): Edmund Husserls Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Halle an der Saale, 1928, S. 383. Zur Präsenzzeit vgl. Stern, Lewis William: Psychische Präsenzzeit. -in: Zeitschrift für Psychologie. Bd. XIII/1897. S. 325ff.

⁷⁵⁸Vgl. Husserl (1928), S. 383ff zur Auffassungsform. Vgl. ebd. Zeitobjekte.

⁷⁵⁹Vgl. Stern (1897), S. 326f. Stern schrieb Meinong, »daß wir mit der Annahme seelischer *Inhalte* als einziger Erklärungs Momente in der Psychologie nicht auskommen, daß sie vielmehr in dem, was wir Wahrnehmung, Auffassung etc. nennen, Acte, Thätigkeiten zu sehen haben, die gleichsam über den Empfindungs-, Vorstellungs- und anderen Inhalten schweben, und sie verarbeiten. [...] Ich meine nun [...] [.] daß zum Zustandekommen desjenigen Wahrnehmungsactes, der zur direkten Zeit-, Rhythmus-, Melodie-, Wort-, Veränderungs-Auffassung führt, die Wahrnehmungsinhalte nicht in irgendeinem Moment simultan zu sein brauchen, ja es nicht sein dürfen. Der Act ist freilich in irgend einem Moment dar. [...] Wie freilich aufgrund des suczessiven psychischen Inhalts der Act zu Stande kommt, entzieht sich der Erklärung, aber ist das bei simultanen Inhalten nicht genau dasselbe?« Stern an Meinong am 05.05.1897 in Lück, Helmut: Ein Briefwechsel zwischen William Stern und Alexius Meinong. -in: Psychologie und Geschichte. Jahrgang 1, Heft 4, April 1990. S. 38-54, S. 46-47, Hervorhebungen Stern. Stern ging es mit der Präsenzzeit um die Dauer, innerhalb derer unterschiedliche Sinnesdaten kognitiv als ein einziges aufgefasst werden. Vgl. Grube, Dietmar: Arbeitsgedächtnis und Zeitverarbeitung im Alter. Münster, 1999, S. 46, Stern (1897), S. 332f. Vgl. auch Calkins, Mary Whiton: Psychische Präsenzzeit. -in: Psychological Review, Bd. 5(1), Januar 1998, S. 98-99. Fischinger, Timo: Zur Psychologie des Rhythmus: Präzision und Synchronisation bei Schlagzeugern. Kassel, 2008, S. 49f. Zum »practically cognized present« vgl. James, William: The principles of psychology. London, 1890, S. 179. Präsenzzeit hänge vom zeitlich ausgedehnten Bewusstseinsganzen und vom Sinneskanal ab. Vgl. Stern (1897), S. 342 sowie Hinz, Arnold: Psychologie der Zeit. Umgang mit Zeit, Zeiterleben und Wohlbefinden. Münster, New York, München, Berlin, 2000., S. 22 und Grube (1999), S. 56. Fusionsschwelle ist der Wert, der noch die Unterscheidung einzelner Töne ermögliche, ohne Feststellung ihrer Ordnung. Hinz (2000), S. 23f. Vgl. Pöppel (1987). Vgl. Morgenroth, Olaf: Zeit und Handeln. Psychologie der Zeitbewältigung. Stuttgart, 2008, S. 40 zur »zeitlichen Auflösungs-schärfe«. Zur längsten Ausdehnung des »practically cognized present« vgl. Morgenroth 2008, S. 40, Stern (1897), S. 342, Grube (1999), S. 56, Fraise bei Grube (1999), S. 56-57. Vgl. Pfeleiderer, Martin: Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik. Bielefeld, 2006, S. 63. Vgl. Hinz (2000), S. 24f zum Integrationsprozess beim Lesen. Vgl. Merleau-Ponty (1945/1966), S. 472ff.

⁷⁶⁰Pöppel (1987), S. 32f.

sekundär der subjektive Eindruck einer zeitlichen Kontinuität.«⁷⁶¹ So ist subjektiv erlebte Dauer eingebettet in physikalische absolute Zeit,⁷⁶² was strukturschematisch von Husserl umgangssprachlich aufgegriffen wird. Nach Verfeinerung seiner »Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins« gelangt er zu einer Analyse des absoluten zeitkonstituierenden Bewusstseins, in Konzentration auf »Phänomene« als bewusstseinsgegenständliche Sachverhalte.⁷⁶³

Eine Schwierigkeit zeigt sich im Anspruch, »der Zeit als ›innerem Zeitbewußtsein‹ oder als ›Form der Anschauung‹ mit sprachlichen Mitteln beizukommen«, schrieb der Literaturwissenschaftler Emil Staiger.⁷⁶⁴ Husserls Verwendung von Verbformen, präpositionalen und adverbialen Bestimmungen der Zeit, der Substantive, Konjunktionen, Satzglieder und Satzarten mit temporaler Semantik. »Dauer«, »Kontinuität«, »Punkt«, »Phase«, »Fluss«, »anhebend« als Partizip Präsens, »darin«, »solange«, »erfüllt« und »ist«: ein solches Sprechen setzt Wissen von Raum und Zeit voraus, das Phänomenologie gerade erst sichern will. Wir gelangen zur Grenze zum Sagbaren.⁷⁶⁵ Partizipien im Perfekt, »gewesen«, und Präsens, »fixierend«, »stehend«, »bleibend«, bezeichnen Tätigkeiten in Dauer. »Was hier beschrieben haben, ist die Weise, wie das immanentzeitliche Objekt in einem ständigen Fluß ›erscheint‹, wie es gegeben ist.«⁷⁶⁶

Fruchtbar an Husserls Ansatz ist für uns die Rede von der »Ablaufmodalität« als Art und Weise des Erscheinens des Zeitobjektes, gerade im bewusstmachenden Sprechen über es. Die Bedeutung des Husserlschen Strukturschemas inneren Zeitbewusstseins für den Kontext der Kunst liegt darin, dass zeitliches Sein »in irgend einem und einem kontinuierlich sich wandelnden Ablaufmodus«⁷⁶⁷ erscheine, in dem das Jetzt sich in ein Vergangenes wandle und das Vergangene tiefer in Vergangenheit rückt. Sodann darin, dass dieser Ablaufmodus sich durch intentionale Stellungnahme zu Empfindungsdaten generiere. Schließlich darin, dass der Ablaufmodus sich auf eine qualitative Veränderung beziehe, nicht auf ein bloßes Zugleich diskreter Zustände.⁷⁶⁸ So galt für Husserl, dass »das, was wir in den ›Logischen Untersuchungen‹, ›Akt‹ oder ›internationales Erlebnis‹ nannten, ein Fluß« sei, »in dem eine immanente Zeitlichkeit sich konstituiert (das Urteil, der Wunsch usw.)«. ⁷⁶⁹ Die Ablaufmodalitäten intentionaler Stellungnahmen zu Empfindungsdaten, die »Auffassung erfahren«, ⁷⁷⁰ stehen zentral in Husserls Phänomenologie, bezüglich des Ding- und Raumbewusstseins, bezüglich des Zeitbewusstseins.

Möchte man Husserls Phänomenologie im Kontext der Kunst betrachten, sollte man also v.a. nach Veränderungsphänomenen fragen: wie ein aktuelles Jetzt als ein vergangenes aktuelles Jetzt qualifiziert wird, indem es zusätzliche Prädikation erhält, die es vorher nicht hatte. Mit ihr wird das aktuelle Jetzt zu neuem Jetzt relationiert. Die Art und Weise der Relationierung, nicht nur die in ihr erfassten Gegenstände, interessieren uns. Ablaufmodalitäten stehen für die Art und

⁷⁶¹Pöppel (1987), S. 35.

⁷⁶²Pöppel (1987), S. 36f.

⁷⁶³Z.B. zum Ton, vgl. Husserl (1928) S. 386. »Der Ton [...] ist [...] als jetzt bewußt, ›solange‹ irgendeine seiner Phasen als jetzt bewußt ist [...] [Und] so ist seine Kontinuität von Phasen als ›vorhin‹ bewußt, und die ganze Strecke der Zeitdauer vom Anfangspunkt bis zum Jetztpunkt ist bewußt als abgelaufene Dauer.«

⁷⁶⁴Staiger (1946/1961) S. 222.

⁷⁶⁵Vgl. die Ersetzung von Zeit durch Raum, Husserl (1928), S. 385. Vgl. auch S. 412 mit Herleitung des Raumdinges aus dem Zeitbewusstsein.

⁷⁶⁶Husserl (1928), S. 386.

⁷⁶⁷Husserl (1928), S. 388.

⁷⁶⁸Vgl. »Ding und Raum« 1907 zur »Auffassung«: »Zur Kontinuität der Auffassung gehört das Spiel stetiger Intention und Erfüllung«, unter Einbeziehung der Kinästhesie, verlaufsrichtungsabhängig, mit Einordnung des intentional Zugehörigen und Steigerungen beziehungsweise Minderungen der Gegebenheitsfülle in einem (un-)vollkommenen ›Zur-Wahrnehmungsgegebenheit-Kommen«. Husserl (1907/1973), S. 105f.

⁷⁶⁹Husserl (1928), S. 430.

⁷⁷⁰Husserl (1907/1973), S. 46.

Weise semantischer Verkettungen psychischer Präsenzzeiten, deren Träger präzente Integrationszusammenhänge der Dingauffassung darstellen. So sei in der Jetztphase die Retention des soeben Vergangenen gleich aktuell wie die Urimpression. Diese gelte als Bewusstsein des erzeugenden Quellpunktes des Zeitobjektes. Der Übergang vom Bewusstsein der Urimpression in das der Retention wird als stetige »retentionale Modifikation« aufgefasst. In ihr schreite das absolute zeitkonstituierende Bewusstsein von Retention zu Retention.⁷⁷¹ In der Jetzt-Auffassung dieses »originären Zeitfeldes« herrsche Phasenkontinuität, wodurch Zeitbewusstsein nicht nur als ein Bewusstsein des Jetztpunktes »des als dauernd erscheinenden Gegenständlichen«, sondern auch als »Bewußtsein von eben Gewesenem« gelten solle.⁷⁷² Dieses von Retention konstituierte »soeben Gewesene« könne als »ein dem Jetzt intuitiv Vorangegangenes« verstanden werden, das durch Retention innerhalb der aktuellen Jetztphase präsent bleibe und jene modal mitkonfiguriere.⁷⁷³

In seiner Stellungnahme zur Vergangenheit überschreite das absolute zeitkonstituierende Bewusstsein den Rahmen »primärer Erinnerung«.⁷⁷⁴ Die sekundäre Erinnerung greife weiter als die Jetztphase. Zu dieser würden vergangene Jetztphasen relationiert. Deren Zeitobjekte erschienen im aktuellen Jetzt als erinnert, versehen mit einem »Index der reproduktiven Modifikation«, der darauf verweise, dass es eine ursprünglichere Gegebenheit des Wiedererinnerten gebe.⁷⁷⁵ Dieser Index stellt die Vereigenschaftung einer Jetztphase als vergangen dar. Das Wesen des Aktuellen schlechthin besteht im Vergehen. Aus dieser irreversiblen Transition versucht Husserl ein Gedankengebäude zu errichten. Retentionale Modifikation soll, ausgehend von aktueller Urimpression, eine Folge weiterer soeben vergangener, jedoch noch gegenwärtiger Impressionen in Retentionen beinhalten. Strukturähnlich stellen nun Reproduktionen wiederholende Vergegenwärtigungen vergangener Jetztphasen dar. Um aber Wiederholung, Aktualität, Reproduktion ansprechen zu können, muss der Operator »und«, der simultane Intentionalitäten der Jetztphase, punktuelle Impression, Retentionen und Protentionen verknüpft, modifiziert werden: es braucht einen Operator, der ein »dann« innerhalb sukzedierender Folgen ausdrückt. Diese Modifikation der kategorialen Bedeutungsform »und« zu »dann« fordert uns heraus, wollen wir erkennen, was an einem Bildwerk erzählt und wie.⁷⁷⁶ Operatoren, Quantoren, Prädikatoren finden Erfüllung in ihrem Bezug auf den Gegenstand in kategorialer Formung.⁷⁷⁷ Es »erstehen Akte, in denen etwas als wirklich und als selbst gegeben erscheint, derart, daß dasselbe, als was es hier erscheint, in den fundierenden Akten allein noch nicht gegeben war und gegeben sein konnte.«⁷⁷⁸ Dies beruht auf einer Unterscheidung zwischen sinnlicher und kategorialer Anschauung. Im Akt der sinnlichen Anschauung wird ein Subjektgegenstand x erkannt als »Papier« in der einfachen Prädikation $P(x)$. In der kategorialen Anschauung wird ein Bedeutungsüberschuss des Subjektgegenstandes erkannt, in der Form, dass nicht nur »Papier« oder »weiss« erkannt wird, sondern auch, dass das Papier die Eigenschaft »weiss« hat, »weiß seiendes Papier« ist. Es geht hier also um Satzzeichen wie z.B. Klammern oder logische Verknüpfungen, aber auch um (mehrstellige) Prä-

⁷⁷¹ Husserl (1928), S. 390.

⁷⁷² Husserl (1928) S. 392, Hervorhebungen Husserl.

⁷⁷³ Husserl (1928), S. 401.

⁷⁷⁴ Husserl (1928), S. 391.

⁷⁷⁵ Husserl (1928), S. 359ff.

⁷⁷⁶ Vgl. Husserl (1901/1980) S. 139f zum evidenten Urteil. Zum Erleben von Urteilsintentionen vgl. S. 141.

⁷⁷⁷ Husserl (1901/1980), S. 143. Zum Objektivitätsbewusstsein vgl. S. 146.

⁷⁷⁸ Husserl (1901/1980) S. 146. Zu assertorischen Urteilen in kategorialen Bedeutungsformen, Ausdruck des Wirklichkeitsempfindens, vgl. S. 156.

dikationen oder Kontextualisierungen eines Sachverhaltes. Kategoriale Anschauungen erfüllen kategoriale Bedeutungsformen als Ausdrücke, die über die nominale Bedeutung von Eigennamen und Subjektgegenstände der sinnlichen Wahrnehmung hinausgehen, indem eine subjektive Stellungnahme erfolgt, z.B. eine Aussage oder Frage, ein Wunsch. Ist die Wandlung des »und« zum »dann« in retentionaler und reproduktiver Modifikation assertorischen Charakters, bleibt offen, ob und wie sich eine kategoriale Bedeutungsform erfüllt. Sukzessionsbewusstsein, in dem ein »dann« aus einem »und« resultiert, wird also vorausgesetzt. Die Intention einer Folge erfüllt sich oder eben nicht. Die Ordnung der Retentionen in der Jetztmasse alles Simultanen: Husserl erklärt sie durch Intuition »originär gebenden Bewusstseins für die Folge dauernder Gegenständlichkeit«. ⁷⁷⁹ Erlebnisse von Zeitlichkeit in Kunstwerken resultieren aus der originär gebenden Intentionalität der Rezipienten und dem Erfüllungserlebnis an der Verfügungsmasse künstlerischer Gestalt. Bildkünstlerische Narration wird mit Hilfe vom Betrachter her vorhandenen Intentionen, wie z.B. Stoffkenntnis, auf Erfüllung oder Nichterfüllung abgefragt, wobei wir anmerken, dass eine Nichterfüllung die weitaus breiteren Folgen trägt und das Kunsterlebnis im Vergleich zur Erfüllung des schon Gewussten anreichert. Eine bidirektionale »und«-Beziehung der auf der Leinwand stehenden Bildsachverhalte wird mit Hilfe der Betrachtermeinens in eine unidirektionale »dann«-Folge gebracht, die ihrerseits Bestätigung durch das Werk sucht und findet oder nicht. ⁷⁸⁰ Das Problem, das sich unserer Frage nach bildkünstlerischem Erzählen stellt, ist also, wie die jeweilige Sichtweise zwischen sinnlicher und kategorialer Anschauung wechselt. Also wie z.B. anhand sinnlich Subjektgegenständlichem ein Bedeutungsüberschuss formuliert wird, konkret: wie zwei Farbvorkommnisse x,y auf der Leinwand als eine Folge $F(x,y)$ dieser zwei Farbvorkommnisse aufgefasst oder wie dann diese Folge als Veränderung $V(F(x,y))$ prädiert wird, die weitere kategoriale Bedeutungsformen erzeugen, als weitere Intentionen, die an der Fülle der Einzelzüge als Momente des Subjektgegenständlichen abgefragt werden. ⁷⁸¹

Ohne Operatoren, Quantoren, Prädikatoren, ohne synthetische Akte in kategorialer Anschauung lassen sich keine interessanten Aussagen treffen, und es erscheint einsichtig, dass die »phänomenologische Theorie zur Verfeinerung formaler Analyseverfahren für die Werkinterpretation« ⁷⁸² führt. Mit Vermeinen wird Sprache über einen Gegenstandsbereich interpretiert. Inwiefern geht das Meinen regelbasiert vor? Folgebewusstsein als Regelbewusstsein? Erzählen wir ein Bild nach, greifen wir auf eine vorherige Kenntnis eines geordneten Stoffes zurück und fragen dessen Ordnung am Bild ab. Sukzessionsbewusstsein wird hinsichtlich des Erkennens des Wie vom »und« zum »dann« vorausgesetzt, wobei u.E. das »dann« nicht durch ein quantifiziertes

⁷⁷⁹ Husserl (1928), S. 402.

⁷⁸⁰ Zum »und«-Operator vgl. Husserl (1901/1980), S. 160.

⁷⁸¹ Husserl (1901/1980), II, 2, 6 zu sinnlichen und kategorialen Anschauungen. Vgl. Husserl (1907/1973), S. 51, zur prinzipiellen Enttäuschbarkeit des Vermeinen, sodann S. 135 zur Dingwahrnehmung als prinzipiell unabschließbarem Prozess, und S. 110, zu Adäquatheit der Wahrnehmung, Wahrnehmungssättigung und der günstigsten Erscheinungsreihe. Vgl. Henrich, Dieter: Theorieformen moderner Kunsttheorie. -in: Henrich, Dieter; Iser, Wolfgang (Hrsg.): Theorien der Kunst. Frankfurt am Main, 1993. S. 11-32. S. 19 zu Husserl: »So ist etwa eine Wahrnehmung weder ein implizites Urteil noch eine direkte Relation zwischen einem Bewusstsein und einem Ding, sondern ein Geflecht von perzipierenden Akten mit Wahrnehmungsbildern als Korrelaten, die allesamt durch Regeln des Übergangs in Beziehung aufeinander organisiert sind. Nur in einer solchen Aktverflechtung kann die Orientierung der Wahrnehmung auf einen Wahrnehmungsgegenstand hervortreten, und sie besteht in Wahrheit nur in dem mit der Aktverflechtung verbundenen intentionalen Korrelat.« Der der Phänomenologie eigene Subjektivismus stellt also nicht die »Selbständigkeit der Dingwelt« in Frage, vgl. Henrich (1993), S. 20. Doch zeigt sich das Kunstwerk immer nur in Wahrnehmung, geordnet und strukturiert mit Begriffen als Begreifweisen einer am Kunstwerk tätigen Anschauung aus sinnlich und kategorial bedeutungsverleihenden Akten.

⁷⁸² Iser, Wolfgang: Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie. -in: Henrich, Dieter; Iser, Wolfgang (Hrsg.): Theorien der Kunst. Frankfurt am Main, 1993. S. 33-58. S. 42.

»und« substituiert werden kann.⁷⁸³ Weisen aber verschiedene Jetztphasen Stimmungsqualitäten auf, Aktionspotentiale als qualitative Handlungsverdichtung, oder Thematisierungen verschiedener Anschauungskompetenzen? Im Sukzessionsbewusstsein wird das Miteinander von Intentionen als Folgeordnung vorausgesetzt. Im Vergleich der erinnerten mit der aktuellen Jetztphase kann das zeitkonstituierende Bewusstsein auf früheres Präsenzbewusstsein zugreifen. Das stelle die Ausdehnung des Bewusstseins der Folgekontinuität innerhalb der aktuellen zu einem Bewusstsein der Folgekontinuität vergleichener Jetztphasen dar, so Husserl.⁷⁸⁴ Doch sind Erinnerungen an das Vergangene und Erwartungen an das Zukünftige nicht zu verwechseln mit Retentionen oder Protentionen innerhalb einer aktuellen Jetztphase. In Erinnerungen und Erwartungen werden Husserl zufolge unterschiedliche Jetztphasen, aktuell, zukünftig oder vergangen, aufeinander bezogen.⁷⁸⁵ So würden die Erinnerungen und Erwartungen »in den Sinnzusammenhang der inneren Zeit, der abfließenden Reihe meiner Erlebnisse« eingeordnet.⁷⁸⁶ Die Erinnerung dauert mithin nur so lange wie das aktuelle Zeitobjekt in der Jetztphase. Sie ist dieses jetztphasig vergegenwärtigte Zeitobjekt selbst, als »reproduktiv modifiziert indiziert«, durch Einordnungsintentionen, das Meinen des Vergangenheitscharakters reproduktiv modifizierter »Vergegenwärtigung« des Vergangenen, anderswo Gegenwärtigen oder Zukünftigen. Sie ist Funktion intentionaler Einordnung nichtaktueller Zeitdinge in aktuelle Jetztphasen. Natürlich lässt sich der sittlich-praktische Zeitbegriff des Aristoteles mit der Husserlschen Begrifflichkeit der Erinnerung an Vergangenes und der Erwartung an Zukünftiges beschreiben, vielmehr interessieren jedoch Art und Weise reproduktiver Modifikationen, nicht deren bloße Verkündigung in Indizes. Sonst könnte eine Tragödie ja auch zusammengefasst und der Stoff bündig verlesen werden, ohne dass es zur Aufführung käme. Auch hinsichtlich der Vergegenwärtigungen von Erwartungen und Erinnerungen kümmern uns Ablaufmodalitäten, die sich in Theoretisierungen schwer fassen lassen und der empirischen So-Erfahrung bedürfen.⁷⁸⁷

Schnackertz schreibt, es »schließt sich aber nicht nur an jede impressionale Gegenwart ein retentionaler Vergangenheitshorizont [an], sondern ebenso ein protentionaler Zukunftshorizont, ein auf Kommendes gerichtetes Erwartungsbewußtsein.«⁷⁸⁸ Eine Aporie besteht mithin darin, dass Husserls Auffassung von der Konstitution des Zeitobjektes retrospektive Aspekte gegenüber prospektiven betont. Eine um Protentionen erweiterte Zeitauffassung kann auf künstlerische Tätigkeiten gewinnbringend eingesetzt werden, wie wir an der »Ehbrecherin« sahen: dort erzeugte die schauplatzextrinsische Perspektivierung des Raumes eine Erwartungshaltung, die zu brechen oder zu erfüllen die figuroriginäre Perspektivierung sich anschickte. In seiner retrospektiven Konzeption des Zeitobjektes muss Husserl Ereignisse als Folge relationieren, und das bereits in der

⁷⁸³Zum Verzicht Husserls auf die Frage nach dem Wie der Ablaufmodalitäten und zur Ersetzung der Qualität der Zeitobjekte in der Jetztphase durch Quantität in der Uempfindungsreihe vgl. Husserl (1928), S. 431. Das Wie des meinenden Folgebewusstseins bleibt »qualitas occulta«, vgl. Célis, Raphael: La poétique phénoménologique d'Emil Staiger. -in: Staiger, Emil: Les concepts fondamentaux de la poétique. Brüssel, 1990. S. 181-199, S. 189.

⁷⁸⁴Zur Geschwindigkeit im Ablauf von Zeitphasen vgl. Husserl (1928), S. 406ff.

⁷⁸⁵Zu zeitbewusstmachenden Einordnungsintentionen vgl. Husserl (1928), S. 412.

⁷⁸⁶Husserl (1928), S. 416f.

⁷⁸⁷Husserl charakterisiert absolutes zeitkonstituierendes Bewusstsein als »Subjektivität [mit den] [...] Eigenschaften eines im Bilde als ›Fluß‹ zu bezeichnenden, in einem Aktualitätspunkt, Ursprungspunkt, ›Jetzt‹ entspringenden« Husserl (1928), S. 429. Dieser Bewusstseinsfluss resultiert aus der gegliederten Gesamtheit intentionaler Gegenwartsphasen aus aktuellen und vergegenwärtigenden Jetztphasen, vgl. S. 423. Zum Einwand Janssens, »dass von jenen realen Empfindungselementen, die durch intentionale Akte belebt werden [...], nichts zu bemerken sei«, vgl. Stegmüller, Wolfgang: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Stuttgart, 1978, I, S. 91. Vgl. aktuell Janssen, Paul: Nochmals: Die Zeit? Einige phänomenologische Konsequenzen aus philosophischen und literarischen Perspektiven auf Zeit im 20. Jahrhundert. -in: Recherches Husserliennes. 2, 1994. S. 35-71.

⁷⁸⁸Schnackertz, Herrmann Josef: Form und Funktion medialen Erzählens. München, 1980.

aktuellen Jetztphase primärer Erinnerung. Er relativiert jedoch den »Index der reproduktiven Modifikation«, ⁷⁸⁹ wenn er schreibt, eine Folge F(c,d) könne durch Reproduktion wiederholt werden, ⁷⁹⁰ was die Wiederholung F'(c,d) gleichsetzt mit der ursprünglichen Folge F(c,d), worin der Index der reproduktiven Modifikation Nullbedeutung erfährt. Das Problem zeigt sich in der Praxis künstlerischer Gestaltung: die Produktivität des Werkproduzenten muss in einer reproduktiven Interpretation durch den Werkrezipienten nicht zwingend in ursprünglicher Art und Weise wiedererstehen. ⁷⁹¹ Es müssen das protentionale Vorher eines Jetztpunktes und die Erwartungen an die Jetztphase hinsichtlich deren Modalitäten geprüft werden. Es müssen Ablaufmodalitäten geprüft werden, denen Zusatzprädikation wie die des Vergehens zugeordnet werden. Wie wird in der Kunst aus einem »und« ein »dann«? Schließlich muss untersucht werden, wie solcherart entstehende Folgeordnungen Modifikation erfahren, im Blick auf die Ablaufmodalitäten der »dann«-Operatoren in jetztphasenübergreifenden Abläufen. Dies auch prospektiv. Der Künstler steht zu Beginn nicht bloß vor einem gegebenen Horizont an Fakten, den er im Jetzt suspendiert, sondern auch vor einer von ihm in künstlerischer Setzung zu gestaltenden Zukunft. Ähnlich interessiert sich der Rezipient z.B. für das Wie einer Themenrealisierung. Auf das Kunstwerk eingehend, es mitvollziehend, begegnet er der Erfüllung intentionaler Antizipationen hinsichtlich des Wie, der Qualität des Ablaufes. ⁷⁹²

3.1.4 Psychologie: Zeitdauererfahrung (Pfleiderer, Jones und Boltz)

Psychologie kann durch empirische Falsifizierbarkeit prognostizierter Beobachtungen beitragen, Präsenzzeit und Jetztphase, Zeitobjekt, Zeitauffassungen, Zeitbewusstsein zu begründen. Das Verhältnis des Jetzt zu künftigen oder vergangenen Jetztten spielt in der Kunst v.a. in rhythmischen Strukturierungen und der Perspektivierung von Zeit eine Rolle. Ist Rhythmus Gestaltungs- bzw. Wahrnehmungsphänomen, stellt sich die Frage, ob es sich dabei um eine Folge von Sinnesdaten handele oder um eine »aus der Klangfolge abstrahierte zeitliche Struktur«. ⁷⁹³ Sinnesdaten, der konkrete Taktschlag im Metrum, konstituieren Struktur, Rhythmus, diesen modifizierend, relationierend. Diese generalisierte zeitliche Struktur ist für Jones und Boltz Ausgangspunkt psychologischer Untersuchungen. Sie wiesen nach, dass die Beurteilung von Dauern nicht nur vom physikalischen Bemessen abhängt. ⁷⁹⁴ Wir fassen die Ergebnisse der beiden Forscherinnen zusammen: ihre Ausgangshypothese zur Frage, wie es zu unterschiedlichen Zeitspannenbeurteilungen bei physikalisch gleichen Dauern komme, ist, dass die Ereignisse die Dauererlebnisse bestimmen, und dass inhärente rhythmische Gliederung Art und Weise der Präsenzbeurteilung determiniere, ⁷⁹⁵ indem die Vorhersagbarkeit von Ereignissen erlebte Dauer konstituiere. Konventionali-

⁷⁸⁹ Husserl (1928), S. 397.

⁷⁹⁰ »Wenn ich wiederhole c,d so findet diese reproduktive Vorstellung der Sukzession ihrer Erfüllung in der noch lebendigen früheren Sukzession.« Husserl (1928), S. 408.

⁷⁹¹ Zur Differenzierung des phänomenologischen Intuitionismus in einen hermeneutischen Autor- und einen hermeneutischen Rezipientenintentionalismus, vgl. Bühler, Axel: Ein Plädoyer für den hermeneutischen Intentionalismus. -in: Reicher, Maria E. (Hrg.): Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Paderborn, 2007. S. 178-198, hier Bühler (2007), S. 188. Zu einer grundsätzlichen analytischen Kritik am »Phänomenalismus« vgl. Essler (1972), S. 247ff. Essler plädiert für die Akzeptanz einer Sprache mit Logik und Möglichkeitsraum als Gesamtheit möglicher semantischer Interpretationen der Sprache, deren faktische Interpretation zu bestimmt sei, S. 257.

⁷⁹² Vgl. Schuhmann, Karl; Scaramuzza, Gabriele: Ein Husserlmanuskript über Ästhetik. -in: Husserl Studies. Bd. 7, Nr. 3, 1990. S. 165-177.

⁷⁹³ Pfeleiderer (2006), S. 37.

⁷⁹⁴ Jones, Mari Riess; Boltz, Marylin: Dynamic attending and responses to time. -in: Psychological Review. 96,3/1989, S. 459-491, S. 459. Den Hinweis auf Jones / Boltz (1989) verdanken wir Pfeleiderer (2006), der diese Forschungen für die deutschsprachige Musikwissenschaft fruchtbar machte.

⁷⁹⁵ Vgl. Jones / Boltz (1989), S. 459ff.

sierte Ablaufmodalitäten müssen mithin hinsichtlich ihrer Antizipationen durch den Rezipienten, die auf Entsprechung im Werk drängen, geprüft werden. Die Nähe zum praktischen Zeitbegriff des Aristoteles liegt auf der Hand: Erwartungen werden vorausgesetzt, zu denen fiktionale Differenz erzeugt werden kann. Jones und Boltz schreiben, Menschen stellten sich unterschiedlich auf hohe oder niedrige strukturelle Kohärenz von Ereignissen ein, und Zeitspannenschätzungen differierten abhängig von struktureller Kohärenz. Zu unterscheiden sei »future-oriented attending« vom »analytic attending«.⁷⁹⁶ Pfleiderer sieht hierin einen zukunftsorientierten und einen analytischen Aufmerksamkeitsmodus.⁷⁹⁷ Hierin finden wir eine psychologische Reformulierung des Problems der Konstitution des Zeitobjektes durch das Zeitbewusstsein. Zukunftsorientierte Modi der Zeitlichkeit werden zwar mit Protentionen und Erwartungen angedeutet, bleiben jedoch für die Konstitution des Zeitobjektes in retentionaler und reproduktiver Modifikation unberücksichtigt. Die Forschung zur zukunftsorientierten und analytischen Präsenz bewege sich somit zwischen »hochkohärenten Ereignisstrukturen« und »geringkohärenten Ereignisfolgen«. Hochkohärente Ereignisstrukturen, Sprache, tonale Musik, Körperbewegungen böten strukturelle Voraussagbarkeit, zeigten charakteristische Rhythmusstrukturen in nichtarbiträren Zeitspannen. Geringkohärente Ereignisfolgen, Listen unverbundener Wörter, Vernissagenkonversationen in arbiträren Zeitspannen, lieferten nur wenig strukturelle Voraussagbarkeit.⁷⁹⁸ Jones und Boltz zufolge begünstigen hochkohärente Ereignisstrukturen zukunftsorientierte Präsenz, die sich außer auf ein Was auch auf das Wann erwarteter Ereignisse beziehen. Dass Zeitschätzungen stattfänden, die der Bestätigung, Verletzung oder Negation erwarteter Ereignisse korrelierten, biete Ansatzpunkte für die Frage nach dem Wie von Ereignisabläufen. Ende ein erwartetes Ereignis gemessen an der Erwartung zu früh, werde erlebte Dauer als kurz, andernfalls als lang beurteilt.⁷⁹⁹ Geringkohärente Ereignisfolgen erzeugten aufgrund geringer Vorhersagbarkeit nicht antizipierbarer Informationen, die erst geordnet werden müssten, analytische Präsenzmodi. Erlebte Dauer werde also unterschiedlich eingeschätzt. Präsenzzeit werde unterschiedlich lang erlebt, wenn analytische oder aber zukunftsorientierte Aufmerksamkeitsmodi vorherrschen. Generell fördere der analytische Aufmerksamkeitsmodus die Einschätzung von Dauern als lang. Ein zukunftsorientierter Aufmerksamkeitsmodus mache Dauerneinschätzungen abhängig vom Wie der Erfüllung von Antizipationen, z.B. durch Strukturierung der Ereignisse. Pfleiderer spricht von einer »dynamischen Ereigniszeit«, womit er u.E. jedoch Zeitlichkeitserfahrung und Ereignis ununterschieden lässt.⁸⁰⁰

Pfleiderer zieht daraus bemerkenswerte Konklusionen. Zeit als »konstitutiver Teil der Ereignisse und Abläufe der alltäglichen Umwelt«⁸⁰¹ erscheint situationsintrinsisch perspektiviert, und nicht, wie in der Physik, als extrinsischer Bezugsrahmen angelegt.⁸⁰² Dass Zeit und ihre Perspektivierungen abhängig von der Ereignisstruktur erscheine, reproduziert u.E. die phänomenologische Vorstellung einer erfahrungsweltlichen Unmittelbarkeit im Zugang gegenüber der (natur-)wissenschaftlichen Erfahrung.⁸⁰³ Gerade für die Kunst ergäben sich vielfältige Möglichkeiten,

⁷⁹⁶Jones / Boltz (1989), S. 461.

⁷⁹⁷Pfleiderer (2006), S. 62.

⁷⁹⁸Vgl. Jones / Boltz (1989), S. 461.

⁷⁹⁹Jones / Boltz (1989), S. 461.

⁸⁰⁰Pfleiderer (2006), S. 39.

⁸⁰¹Pfleiderer (2006), S. 39.

⁸⁰²Vgl. Pfleiderer (2006), S. 39.

⁸⁰³Pfleiderer (2006), S. 39.

Erwartungsrahmen zu brechen oder ihnen zu entsprechen.⁸⁰⁴ Zeiterfahrung resultiert aus Modulation und Modifikation von Erwartungshaltungen. Eine Substitution des anfänglichen Wie der Ablaufmodalitäten durch das Wieviel der Urempfindungsreihenkontinuierung:⁸⁰⁵ auch Pfeleiderer kritisiert gegenüber der antizipierenden Zeiterfahrung die Vorstellung eines »automatisierte[n] Prozess[es] der Informationsverarbeitung«.⁸⁰⁶ Für Pfeleiderer ist dies kein Musikhören. Und für uns ist keine adäquate Rezeption bildnerisch erzählender Kunstwerke.

3.2 Literaturwissenschaft

3.2.1 Literarische Gattungen: Phänomenologie literarischer Zeitlichkeit (Staiger)

Die Literaturwissenschaft wurde von Husserls Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins beeinflusst. In besonderer Weise in der Person Emil Staigers, eines schweizerischen Germanisten, der die »Grundbegriffe der Poetik« verfasste.⁸⁰⁷ Der Nachweis, die »Grundbegriffe der Poetik« hätten die Husserlschen Vorlesungen zum inneren Zeitbewusstsein zur Grundlage, kann mehrfach ansetzen, z.B. an direkten Bezügen, an der Art sprachlicher Vergegenwärtigung nichtgegenwärtiger Zeitphasen in dichterischer Poesis, am So von Ablaufmodi innerhalb der Konstitution des Zeitobjektes, schließlich am Problem der Zeitrelationierungen im absoluten zeitkonstituierenden Bewusstsein.⁸⁰⁸

Staiger schreibt zur sinnlichen und kategorialen Anschauung: »Wenn ich ein Drama als lyrisch oder ein Epos [...] als dramatisch bezeichne, muss ich schon wissen was lyrisch oder dramatisch ist.«⁸⁰⁹ »Ich habe vom Lyrischen, Epischen und Dramatischen eine Idee. Diese Idee ist mir irgendwann einmal an einem Beispiel aufgegangen [...] Die, um mit Husserl zu reden, ›ideale Bedeutung‹ ›lyrisch‹ kann ich vor einer Landschaft erfahren haben, was episch ist, vor einem Flüchtlingsstrom; den Sinn von ›dramatisch‹ prägt mir vielleicht ein Wortwechsel ein. Solche Bedeutungen stehen fest [...] Schwanken kann der Gehalt der Dichtungen, die ich nach der Idee bemesse [...] Ferner

⁸⁰⁴Pfeleiderer (2006), S. 42.

⁸⁰⁵Vgl. Husserl (1928), S. 431.

⁸⁰⁶Pfeleiderer (2006), S. 43.

⁸⁰⁷Zwei Aufsätze zu situativen Zeitbegriffen in literarischen Texten: Durzak, Manfred: Der Augenblick als strukturbildendes Element der Kurzgeschichte. - in: Thomsen, Christian W.; Holländer, Hans (Hrg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt, 1984. S. 388-411, sowie Schneider, Irmela: Von der Epiphanie zur Momentaufnahme. Augenblicke in der Lyrik nach 1945. -in: Thomsen, Christian W.; Holländer, Hans (Hrg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt, 1984. S.434-451. Von der Forschung blieb Husserls Einfluss auf Staiger u.W. unberücksichtigt; vgl. allerdings erste Ansätze: Anton, Herbert: Zeit und Stimmung als ursprüngliche Einsichten Emil Staigers. -in: Rickes, Joachim (Hrg.) Bewundert und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger (1908-1987). Zürich, Würzburg, 2009. S. 55-62. Pestalozzi, Karl: Einzelinterpretationen und literaturwissenschaftliche Synthese bei Emil Staiger. -in: Rickes, Joachim; Ladenthin, Volker; Baum, Michael (Hrg.): 1955-2005: Emil Staiger und »Die Kunst der Interpretation« heute. Bern, Berlin, Brüssel u.a., 2007, S. 13-30.

⁸⁰⁸Auch Ingarden verfasste eine phänomenologische Ästhetik des literarischen Kunstwerkes: Ingarden, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes. Tübingen, 1997. Vgl. Ingarden (1997), S. 107ff zum Ordo der Sätze und des Lesens, sowie S. S. 108ff zur Adaption des Husserlschen Zeitbewusstseins auf die literarische Werkrezeption. Zur Doppelkontinuität der Husserlschen Ablaufmodi, Husserl (1928), S. 390, vgl. Ingarden (1997), S. 116. Ingarden zur »Mechanik der Erinnerung«, Ingarden (1997), S. 119, Vergangenheit werde perspektiviert »mit einem unbegrenzt offenen Horizont nach rückwärts«, Ingarden (1997), S.119 - das bedeutet für uns: a) übernimmt Ingarden Husserls Substitution des Sprechens über Zeit qua Metaphorisierung mittels Raum und b) präponderiert eine retrospektive Sicht auf literarische Impressionalität. bzw. Intentionalität. Auf dieser Grundlage wiederholt Ingarden Staigers Zuordnung des Zeitbewusstseins zur Gattungslehre, ohne allerdings Staigers Fülle der Qualifizierung gattungsmodaler Kategorisierungen zu erreichen, vgl. Ingarden (1997), S. 140ff.

⁸⁰⁹Staiger (1946/1961), S. 8f.

können an Unsicherheit die ›bedeutungsverleihenden Akte‹ leiden. Doch eine Idee von ›lyrisch‹, die ich einmal gefasst habe, ist so unverrückbar, wie die Idee des Dreiecks oder wie die Idee von ›rot‹, objektiv, meinem Belieben entrückt.«⁸¹⁰ Der Leser deutet Dichtung mit eigener Intentionalität, z.B. der komplexeren, aber festen Auffassung von »lyrisch«, die sich erfüllt oder nicht. Sodann schreibt Staiger zum Interpretieren: »Meine Idee von ›rot‹ muss dem entsprechen, was man gemeinhin ›rot‹ nennt.«⁸¹¹ An von einer Verständigungsgemeinschaft festgelegte Bedeutungen, an fundamentale Auffassungsweisen, habe eine adäquate Einstellung sich anzupassen.⁸¹² Solche fundamentalen begriffliche Wesenheiten seien »eingebürgerte Titel«, »Arbeitshypothesen«, Bezeichnungen für »bestimmte poetische Muster«.⁸¹³ Staiger verstand sein Werk als »Beitrag der Literaturwissenschaft an die philosophische Anthropologie«, da die »Frage nach dem Wesen der Gattungsbegriffe« an die »Frage nach dem Wesen des Menschen« anknüpfe.⁸¹⁴ Der Mensch als Exemplar einer Gattung könne durchaus an der qualitativen Spezies des »Wesens des Lyrischen« teilhaben.⁸¹⁵ Die Prädikation »ist lyrisch« könne sich auf Dichtwerke wie Menschen beziehen. Der Interpret beurteile in begrifflicher Sicherheit Art und Weise der Verwirklichung reiner Wesenheiten im Werk.⁸¹⁶ Woher aber wissen nun Dichter und Interpretieren von jenen fundamentalen Auffassungsweisen? Staiger propagierte zeitlebens Goethes Klassizismus. »Eine Idee über Gegenstände der Erfahrung ist gleichsam ein Organ, dessen ich mich bediene, um diese zu fassen, um sie mir eigen zu machen.«⁸¹⁷ In dieser phänomenologische Grundhaltung werde Intentionalität, jenes »Organ nicht nur aus der Erfahrung, aber wohl an ihr und durch sie gebildet [...] Im Sinne eines solchen a priori [der Idee vom Wesen] möchte auch die Idee des Lyrischen, Epischen und Dramatischen gelten.«⁸¹⁸ Man beachte: die Adjektive »lyrisch«, »episch«, »dramatisch« wurden substantiviert, also um ihren funktionalen Gebrauch gebracht.⁸¹⁹ Lyrik, Epik und Dramatik gelten Staiger als »fundamentale Möglichkeiten des menschlichen Daseins überhaupt«.⁸²⁰ Dichter und Interpretieren hätten sich diese Möglichkeiten in stetig weiterzuentwickelnder Intentionalität und in erfüllenden Anschauungen zu erarbeiten.⁸²¹

⁸¹⁰Staiger (1946/1961), S. 9.

⁸¹¹Staiger (1946/1961), S. 9.

⁸¹²Vgl. Staiger (1946/1961), S. 9-10. Die französische Übersetzung des Wortes »Grundbegriffe« zeigt: es sind »concepts fondamentaux«, Célis (1990), S. 181-199, Van Eynde, Laurent: La science phénoménologique selon Emil Staiger. -in: Recherches Husserliennes. 2, 1994. S. 73-91, S. 73ff.

⁸¹³Staiger (1946/1961), S. 10. Husserl ging es 1901 um das Verhältnis sinnlicher und kategorialer Bedeutungsformen, Husserl (1901 1980), II, 2, 6, S. 128.

⁸¹⁴Staiger (1946/1961), S. 12.

⁸¹⁵Staiger (1946/1961), S. 237.

⁸¹⁶Staiger (1946/1961), S. 238.

⁸¹⁷Goethe an Sömmering, 28.08.1796, in Staiger (1946/1961), S. 203.

⁸¹⁸Staiger (1946/1961), S. 203, Hervorhebung Staiger.

⁸¹⁹Staiger gilt das Lyrische als »der letzte erreichbare Grund alles Dichterischen«, als »die Fülle der Tiefe, aus der es entspringt, um aufzusteigen zur Höhe dramatischer Poesie, über die hinaus es nicht weitergeht.« Staiger (1946/1961), S. 207.

⁸²⁰Staiger (1946/1961), S. 209.

⁸²¹Staiger (1946/1961) S. 207. Vgl. auch Anton (2009). »Phänomenologische Ästhetik« interessiert sich besonders für gestalterische Strukturen und die »allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der ästhetischen Werke, für die prinzipielle Art, wie sie in ästhetischen Gegenständen ihr Fundament finden.« Geiger, Moritz: Phänomenologische Ästhetik. -in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 9/1925. S. 29-42, S. 34. Um »das Tragische auch nur bei einem Dichter aufzeigen zu können, muß man schon implizite mit dem Wesen des Tragischen vertraut sein.« S. 33. Die Beeinflussung Staigers durch Geiger wurde u.W. ebenfalls nicht untersucht. Zur »richtige Verfassung« des Objektes zur Ausübung einer Intuition vgl. S. 35, Husserl (1907/1973), S. 115ff, zur »günstigsten Wahl der Erscheinungsreihe«. Vgl. Rickes, Joachim: Von Emil Staiger zu Günter Grass. Zur Aktualität der »Kunst der Interpretation«: »Das Treffen in Telgte«. -in: Rickes, Joachim; Ladenthin, Volker; Baum, Michael (Hrg.): Emil Staiger und »Die Kunst der Interpretation« heute. Bern, Berlin, Brüssel u.a., 2007, S. 205-227, S. 207, vgl. auch die Berichte, die Aussprache und das Schlusswort im gleichen Tagungsband, Geiger (1925), S. 52-64. Zum Verhältnis Husserls zum »Dreiviertelphänomenologen« Geiger vgl. Métraux, Alexandre: Edmund Husserl und Moritz Geiger. -in: Kuhn, Helmut; Avé-Lallemant, Eberhard; Gladiator, Reinhold (Hrg.): Die Münchener Phänomenologie. Den Haag, 1975. S. 139-157. Die Differenz zwischen beiden bestehe darin, dass die Einklammerung

Ein anderer Anknüpfungspunkt sei der des aktuellen Zeiterlebens und des Problem seiner sprachlichen Formulierung. Staiger: »das lyrische Dasein erinnert [im Sinne von ›verinnerlichen‹], das epische vergegenwärtigt, das dramatische entwirft.«⁸²² Erinnerung im Kontext des Lyrischen bezeichne das subjektive Aufgehen im Moment, verbunden mit dem Verlust zeitlicher Orientierung. Der erlebte Moment mag in Gegenwart, Vergangenheit oder Zukunft liegen: Erleben bezeichne eine ausgezeichnete Seinsweise, die »ununterscheidbar eins ist« mit dem Moment selbst.⁸²³ Damit werden zwei Zeitlichkeiten in Deckung gebracht: die der poetischen Ereignisse und die des poetischen Menschen. »Was der lyrische Dichter erinnert, vergegenwärtigt der epische [...] er hält sich das Leben [...] gegenüber [...] er stellt uns alles so vor Augen als hätte er es mit Augen gesehen [...] Auch wir vergegenwärtigen uns gemeinhin Vergangenes und malen uns, vergegenwärtigend, Künftiges aus [...] Was der epische Dichter vergegenwärtigt, entwirft der dramatische [...] Das, worauf es hinaus will, worauf es ankommt, faßt er im voraus ins Auge. In problematischer Dichtung ist ihm von vornherein klar, worauf es ankommt; in pathetischer sichtet er noch und sucht im Dunkel nach einem Ziel. Doch hier wie dort zieht er sich gleichsam in eine vorausgesetzte Zukunft nach. In solchen Voraussetzungen gründet das Urteil. Beurteilen kann ich nur, sofern ich etwas im Hinblick auf eine vorausgesetzte Ordnung betrachte.«⁸²⁴ Diese Auffassung, uns begegnete sie bereits bei Husserl, der das Sukzessionsbewusstsein als zu prüfende Intentionalität voraussetzte, wird in Badts Werk über den »epischen« Poussin aufgegriffen werden.

Ein Aspekt der Strukturschematisierung ist der der Sprache.⁸²⁵ Wir haben zu Husserl festgehalten, dass der Gebrauch temporaler Wortformen dominiert. Das lenkte unser Interesse auf das Wie der Ablaufmodalitäten des Zeiterlebens und der Zeitkonstitution. Auch wenn Staigers Prädikationen »lyrisch«, »episch« und »dramatisch« den verschiedenen Ablaufmodalitäten des absoluten zeitkonstituierenden Bewusstseins entsprechen,⁸²⁶ gilt es immer noch in der Interpretation Typologie auf individuelle Werkerkenntnis rückzukoppeln.⁸²⁷ Im Winter 1950 kam es zwischen Staiger und Heidegger zu einem Briefwechsel über eine Deutung des Gedichtes »Auf eine Lampe« von Eduard Mörike. Staiger zu Heidegger: »Sie scheinen mir [...] zu sehr auf Begriffen zu insistieren und das Schwebende, Gleitende, Scheue, Vorsichtige, oft auch das Schlaue und Schillernde einer dichterischen Sprache [...] zu übersehen.« Man beachte die Verwendung präsentier-

der Generalthese durch Husserls Reduktion von Geiger nicht als Infragestellung, sondern als Nichtinfragestellung der realen, bewusstseinstranzendenten Wirklichkeit verstanden worden sei, S. 145f, was zu einer phänomenologischen Rea-
lontologie der Münchner Schule beigetragen habe. Vgl. auch Bensch, Georg: Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik. München, 1994, S. 14ff - allerdings reduziert Bensch Geiger auf die Lehre vom ästhetischen Genuss, S. 24ff, was angesichts der Ausführungen in Geiger (1925) zu kurz greift. U.E. könnte man auch Geigers Begriff der »Einstellung« mit dem Hans Sedlmayrs engführen. Vgl. auch Ingarden (1997), S. XIII sowie S. 195ff. Vgl. die Propagierung eines entelechialen Kunstprinzips in Conrad-Martius, Hedwig: Schöpferisches und Vergängliches in der natürlichen Lebensentwicklung (Vortrag). -in: Conrad-Martius, Hedwig: Schriften zur Philosophie. Bd.2. München, 1964. S. 283-301. Zur »Einheit von Final- und Wirkursache« vgl. Pfeiffer, Alexandra Elisabeth: Hedwig Conrad-Martius. Eine phänomenologische Sicht auf Natur und Welt. Würzburg, 2005. S. 200ff.

⁸²²Staiger (1946/1961), S. 217.

⁸²³Staiger (1946/1961), S. 217f.

⁸²⁴Staiger (1946/1961), S. 218f.

⁸²⁵Staiger (1946/1961), S. 222. Dieses Problem wurde schon von Henri Bergson formuliert: »La vérité est qu'on obtient ainsi une imitation artificielle de la vie intérieure, un équivalent statique qui se prêtera mieux aux exigences de la logique et du langage, précisément parce qu'on en aura éliminé le temps réel.« Bergson (1907), S. 4.

⁸²⁶Vgl. Heidegger, es seien »Daseinsstrukturen als Modi der Zeitlichkeit« zu verstehen. Heidegger (1927/1967), S. 17. Auch hier wird ein absolutes zeitkonstituierendes Bewusstsein vorausgesetzt.

⁸²⁷Böschstein sieht dies angedeutet schon in Staigers »Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters« von 1939. Staiger sei eher Stilkritiker als phänomenologischer Fundamentalist. Doch Strukturschemata degradierten Werke zu Anschauungsmaterial, was sich in der Funktionalisierung des Dramatischen auf eine Finalität prägnant ausdrücke. Böschstein, Bernhard: Emils Staigers Grundbegriffe: ihre romantischen und klassischen Ursprünge. -in: Berner, Wilfried; König Christoph (Hrg.): Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945. Frankfurt am Main, 1996. S. 268-281, S. 268ff.

scher Partizipialformen zur Hervorhebung der aktuellen Ablaufmodi des Lyrischen. »Wollen Sie diese kostbare, höchst individuelle Farbe des Dichters und des fraglichen Verses aufopfern zu Gunsten eines Satzes, der nur noch eine nachträgliche Bilanz der Hegelschen Ästhetik wäre?«⁸²⁸ Staiger betont hier die Hinwendung des Kunstwissenschaftlers zur Gestalt, lehnt die leichtfertige Überbetonung eines vermeintlichen Gehaltes ab. Den Literaturwissenschaftler müssen die »idealisierenden Fiktionen« der Sprache Husserls, der gerade für die Ablaufmodi im Aktualitätserlebnis die Namen fehlen,⁸²⁹ besonders interessiert haben, bezog sich dieser doch auf die »absolute Subjektivität«, ein Geschehen, das sich lediglich im So einer sich aktualisierenden Sprache zeigen kann.⁸³⁰ Hier bietet sich dem Kunstwissenschaftler die Chance, über die Beschreibung eines »automatisierte[n] Prozess[es] der Informationsverarbeitung«⁸³¹ hinauszugelangen.

Der für uns wichtigste Anknüpfungspunkt ist der des Relationierungsmodus unterschiedlicher Jetztphasen. Im »Lyrischen Stil« ist »Stimmung« ein Zustand, den »uns der Anblick im Winde treibender herbstlicher Blätter bereitet.«⁸³² In der Dichtung werde sie über Silben und Reime, Rhythmus und Metrum vermittelt. Sprache diene nicht der bloßen Wiedergabe, sondern lasse den Vorgang selbst erklingen.⁸³³ Stimmung resultiere aus dem Wegfall referentieller Sprachverwendung, unter Absehen von grammatikalisch-syntaktischen Verwendungskonventionen. Der Dichter »weicht gelegentlich von den Gesetzen und Gepflogenheiten der auf den Sinn gerichteten Sprache ab, dem Tonfall oder dem Reim zulieb.«⁸³⁴ »Stimmung« sei jedoch auch Gleichstimmung zweier Musikinstrumente in einem zeitlichen Kontinuum. »Der Dichter lauscht immer wieder in die einmal angetönte Stimmung hinein«, er treibe dahin »im auf und Nieder des seelischen Stroms und seine Verse [folgen] limnographisch dem Wechsel«, bis zur »Selbstauflösung«.⁸³⁵ Ein impressiver Gleichklang: »Das Lyrische wird eingeflößt. Wenn das Einflößen gelingen soll, muss der Leser offen sein. Er ist offen, wenn seine Seele gestimmt ist wie die Seele des Dichters. Und also erweist sich lyrische Poesie als Kunst der Einsamkeit, die nur rein von Gleichgestimmten in der Einsamkeit erhört wird.«⁸³⁶ Dichter und Leser müssen einem gemeinsamen Stimmungskontinuum angehören, in dem sie aufeinander eingestimmt sind. So könne das Subjekterleben von einem »punktuellen Zünden der Welt« durchdrungen werden.⁸³⁷ Mithin sei lyrisches Dichten passivisches Erleben des Gestimmtseins.⁸³⁸ Das Dichtersubjekt geht auf in der Erfahrung aktueller Jetztphasen mit ihrer ganzen Intentionalität unmittelbarer Retentionen und Protentionen. Die Ablaufmodalität der Jetztphase wird für Staiger z.B. durch präsentisch aktivierende Partizipialformen bestimmt, denen das Wie der Erscheinung wichtiger ist als das Was, hochkohärente und hierarchisch gegliederte Ereignisstrukturen (Jones und Boltz), die eine Dehnung des Zeitdauerempfindens bewirken.⁸³⁹ Brechungen der grammatikalischen Form in Rhythmus und Reim bedeuten eine Thematisierung aktueller Sprachgestalt, in der sich das Wie der aktuellen Jetztphase sublimiert. Die Ablaufmodalitäten der auffassenden Intentionalität des Jetztbewusstseins

⁸²⁸Staiger an Heidegger, in Heidegger, Martin: Denkerfahrten. 1919-1976. Frankfurt am Main, 1983, S. 49.

⁸²⁹Vgl. Husserl (1928), S. 429.

⁸³⁰Vgl. Husserl (1928), S. 439.

⁸³¹Pfleiderer (2006), S. 43.

⁸³²Staiger (1946/1961), S. 49.

⁸³³Staiger (1946/1961), S. 50.

⁸³⁴Staiger (1946/1961), S. 18f.

⁸³⁵Staiger (1946/1961), S. 24f.

⁸³⁶Staiger (1946/1961), S. 48.

⁸³⁷Staiger (1946/1961), S. 23.

⁸³⁸Vgl. Staiger (1946/1961), S. 77.

⁸³⁹Staiger nennt das Beispiel eines »verwirrenden Busens« statt des plastischen Begriffes der »Brust«. Staiger (1946/1961), S. 43.

können modifiziert werden, allerdings nur dann sinnvoll, wenn diese Intentionalität antizipativ vorliegt.⁸⁴⁰ Aber auch in Protentionen spielt die Retention hinein, welche die Jetztphase modal mitkonstituiert.⁸⁴¹ In Staigers Beispiel des »verwirrenden Busens« trifft die Retention »verwirrend« auf den nun aktuelleren Begriff des »Busen«, wodurch eine eigene Gegenwärtigkeit erzeugt wird. Natürlich ergebe die Beschränkung auf Ablaufmodalitäten aktueller Jetztphasen geringere Umfänge lyrischer Dichtung.⁸⁴² Wiederholung und Verdichtung der Stimmung als Wie der Ablaufmodalitäten der aktuellen Jetztphase bedinge den Einsatz eigener Stilmittel. Beispiele seien Kehrreime, Parataxen, Anaphern, Pleonasmen. Der »verwirrende Busen« zeigt Begriffe unterschiedlicher Verwendungsbereiche, was den Verstehensfluss verändert. Sprachliche Stilmittel bedingen retentionale und protentionale Intentionalität. Zergliedernd, kausalisierend wirken hingegen Konjunktionen wie »weil«, »damit«, »um zu«.⁸⁴³ Demgegenüber suche lyrische Dichtung Parataxen zum »lyrischen Strom« transitorischen Charakters.⁸⁴⁴ Der »lyrische Strom« ist gleichzusetzen mit der phänomenalen Präsentation einer aktuellen Jetztphase: »Es gibt für den Lyriker keine Substanz, nur Akzidentien, nichts Dauerndes, nur Vergängliches. Eine Frau hat keinen Körper für ihn, nichts Widerständiges, keine Konturen. Sie hat vielleicht eine Glut der Augen [...], aber [...] keine fest geprägte Physiognomie. Eine Landschaft hat Farben und Lichter und Düfte, aber keinen Boden, keine Erde als Fundament.«⁸⁴⁵ So wie Husserl hinsichtlich des Jetztbewusstseins von einer realontologischen raumzeitlichen Verklammerung der Phänomene absieht, diese »einklammernd«, so sind für Staiger im lyrischen Fluss Konjunktionen bzw. syntaktische Verbindungsglieder als logische Fugen irrelevant. Lyrische Dichtungen seien autonom gegenüber Lesesituationen.⁸⁴⁶

Im »Epischen Stil« wandelt sich die Rolle des Dichters. Im lyrischen Stil teilt sich die Stimmung des Lyrischen Ich dem gleichgestimmten Leser mit. Im epischen Stil nehme der Dichter »nicht selber [am Leben] [...] teil. Er geht nicht auf im Geschehen.«⁸⁴⁷ Vielmehr nehme er einen eigenen Standpunkt ein, schildere aus einer Perspektive, welche Handlungsumstände fasse, in Stellungnahmen zur Vergangenheit.⁸⁴⁸ Mit Husserl überschreitet der Dichter den Rahmen der »primären Erinnerung« der aktuellen Jetztphase.⁸⁴⁹ Dem Epiker geht es um Folgekontinuität, die er in erzählerischer Freiheit⁸⁵⁰ und aus zeitstrukturierender Perspektive schildere.⁸⁵¹ Die beliebige begrenzbare und dynamisierbare Reproduktion der vergangenen Jetztphasen gilt Staiger als Fixierung von Handlungsumständen, als Stellungnahme zur Vergangenheit.⁸⁵² Husserl nennt dies »Indizierung der reproduktiven Modifikation«. »Im Wort [...] wird jeweils ein Gegenstand festgestellt, so daß ich ihn und seinesgleichen jederzeit wieder erkennen kann.«⁸⁵³ Daher interessiere den Epiker die Fülle des Sichtbaren in Verwandtschaft zur bildenden Kunst.⁸⁵⁴ »Als auf die Sprache angewiesener Dichter schreitet der Epiker fort und folgt dem Nacheinander der Zeit, im

⁸⁴⁰Vgl. Jones / Boltz (1989), S. 461.

⁸⁴¹Vgl. Husserl (1928), S. 401.

⁸⁴²Staiger (1946/1961), S. 23.

⁸⁴³Staiger (1946/1961), S. 38ff.

⁸⁴⁴Staiger (1946/1961), S. 41ff.

⁸⁴⁵Staiger (1946/1961), S. 43.

⁸⁴⁶Staiger (1946/1961), S. 44ff.

⁸⁴⁷Staiger (1946/1961), S. 84.

⁸⁴⁸Vgl. Staiger (1946/1961), S. 84ff.

⁸⁴⁹Husserl (1928), S. 391.

⁸⁵⁰Staiger (1946/1961), S. 86.

⁸⁵¹Staiger (1946/1961), S. 84.

⁸⁵²Staiger (1946/1961), S. 89.

⁸⁵³Staiger (1946/1961), S. 92.

⁸⁵⁴Staiger (1946/1961), S. 101f

Gegensatz zu dem bildenden Künstler, der dasteht und das Nebeneinander und Hintereinander des Raumes erfaßt. Bei jedem Schritt hält der Epiker inne und sieht sich vom festen Standpunkt aus einen Gegenstand an.«⁸⁵⁵ Kompositionsprinzipien der Epik sind daher Addition, Kontrastbildungen, Episodenhaftigkeit.⁸⁵⁶ In relationierender Vergegenwärtigung werden für Husserl Erinnerungen »in den Sinnzusammenhang der inneren Zeit« eingeordnet.⁸⁵⁷ »Vergegenwärtigung« bezieht sich nicht nur auf das Vergegenwärtigte früherer Bewusstseinsganzzheiten (Husserl) bzw. vergangener Episoden (Staiger), sondern vor allem auf die Indizierung einer Jetztphase als reproduktiv modifizierte Vergangenheit. Staigers »fester Standpunkt« des Epikers lässt sich als Tätigkeit des zeitkonstituierenden Bewusstseins interpretieren, das Vergangenheit indiziert, reflektiert und konsistent macht.⁸⁵⁸ Dabei »kommt [es] [...] nicht auf den Endzweck an. Sondern [...] dem Epiker [sind] große Entscheidungen nur ein Anlaß, möglichst viel von dem, was gewesen ist, zu erzählen. Er schreibt nicht fort, um ans Ziel zu gelangen, sondern er setzt sich ein Ziel, um zu schreiben und alles aufmerksam zu betrachten.«⁸⁵⁹ Vergegenwärtigung in Abschweifungen, Rückwendungen und Vorausgriffen dient der Einprägung einer jeweils nichtaktuellen Jetztphase.⁸⁶⁰ Episodenhaftigkeit resultiert aus der Selbstständigkeit der Teile. »Im Kleinen wie im Großen werden selbständige Teile zusammengesetzt. Die Addition geht immer weiter. Ein Ende wäre nur zu finden, wenn es gelänge, den gesamten orbis terrarum abzuschreiten und schlechthin alles, was irgendwo ist oder war, zu vergegenwärtigen.«⁸⁶¹ »Die Verständlichkeit der Teile entspricht dem Gattungsgesetz des Epischen, die Funktionalität der Teile dem Gattungsgesetz des Dramatischen.«⁸⁶²

Im »Dramatischen Stil« wird die aktuelle Jetztphase den Erwartungen nichtgegenwärtiger Jetztphasen untergeordnet. Staiger erweitert den retrospektiv-analytisch gesetzten Husserlschen Rahmen der Konstitution des Zeitobjektes und des zeitkonstituierenden Bewusstseins durch dynamisch-zukunftsorientierten Aufmerksamkeitzuwendung (Jones / Boltz). »Die Möglichkeit [...] dramatischer Dichtung beruht im Grunde darauf, daß der Mensch als solcher sich immer voraus ist [...] Wer irgendetwas als etwas erkennt, ja wer es bloß wahrnimmt, verfügt bereits über einen Sinnzusammenhang, in dem es artikulierbar wird. Derselbe Gegenstand kann zu verschiedenen Sinnzusammenhängen gehören und dementsprechendes Verschiedenes sein.«⁸⁶³ Die dramatische Verschiedenheit des aktuellen Jetzt zu einem präsupponierten Sinnzusammenhang kennt zwei Modi, »Pathos« und »Problem«. »Das Pathos [...] setzt einen Widerstand voraus, offene Feindschaft oder auch Trägheit, und versucht, ihn mit Nachdruck zu brechen.«⁸⁶⁴ »Der pathetische Mensch ist bewegt von dem, was sein soll; und seine Bewegung ist gerichtet wider das

⁸⁵⁵ Staiger (1946/1961), S. 109.

⁸⁵⁶ Staiger (1946/1961), S. 115ff. Staiger bemüht für die Dichtung die Konstitutionsstufen des inneren Zeitbewusstseins, während er bildende Kunst als »Raumkunst« abspeist. Vgl. dagegen Pochat, Götz: Erlebniszeit und bildende Kunst. -in: Thomsen, Christian W.; Holländer, Hans (Hrg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt, 1984. S. 22-46, Pochat, Götz: Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit. Wien, Köln, Weimar, 1996, Lamblin, Bernard: Peinture et temps. Paris, 1987, und Dittmann (2005a). Vgl. auch Dittmanns Versuch, Husserl mit Cézanne engzuführen, in Dittmann, Lorenz: Die Kunst Cézannes. Farbe - Rhythmus - Symbolik. Köln, Weimar, Wien, 2005, hier Dittmann (2005b), und dazu die Rezension von Schmidt, Bertram: Besprechung von: Dittmann, Lorenz: Die Kunst Cézannes. Farbe - Rhythmus - Symbolik. Köln, Weimar, Wien, 2005. -in: Journal für Kunstgeschichte. Heft 1, Jg. 10, 2006. S. 64-70.

⁸⁵⁷ Husserl (1928), S. 416f.

⁸⁵⁸ Vgl. Staiger (1946/1961), S. 96.

⁸⁵⁹ Staiger (1946/1961), S. 107.

⁸⁶⁰ Staiger (1946/1961), S. 107ff.

⁸⁶¹ Staiger (1946/1961), S. 117f.

⁸⁶² Staiger (1946/1961), S. 139.

⁸⁶³ Staiger (1946/1961), S. 172.

⁸⁶⁴ Staiger (1946/1961), S. 147.

Bestehende.«⁸⁶⁵ Das setzt Gewalttätigkeit und Willenskraft Insistenz gegen die Umwelt.⁸⁶⁶ Pathos bezieht sich so auf Vergegenwärtigung eines abwesend Gegenwärtigen. Darin haben die »Umgebungsintentionen der Anschauung« »gar keine Beziehung zum aktuellen Jetzt durch eine stetige Reihe von inneren Erscheinungen, die sämtlich gesetzte wären.«⁸⁶⁷ Vollzieht »sich das Identitätsbewusstsein, das die Identität des einen oder anderen herausstellt«⁸⁶⁸ und damit gegenständliche Intentionen ermöglicht, im epischen Stil an der Indizierung reproduktiver Modifikationen, so tritt es im Pathos nicht als freiwillig vorgenommene und selbstgenügsame Reproduktion auf. Es findet keine Distanznahme des Subjektes zum Objekt statt. »Identität« ist vielmehr Motivans zur Aufgabe des eigenen, des sich selbst genügenden Standpunktes. Im dramatischen Stil pathetischer Prägung wird die Beziehung der aktuellen Jetztphase zum sie umgebenden Sinnhorizont als zu überwindende Differenzbeziehung aufgefasst. Die Intentionalität des Aktuellen wird am abwesend gegenwärtigen Sinnhorizont bemessen. Das Problem hingegen erweitere das Pathos um den Aspekt der Erwartung. Das Problem sei ein »Vor-geworfenes«, das der Werfende in der Bewegung einholen muß.«⁸⁶⁹ Im »dramatischen Stil muß das Ganze klar sein, bevor der Dichter Art und Umfang der Teile bestimmen kann. Er stellt den Punkt fest, auf den es hinaus will, und überhaupt sodann, wie alles auf diesen Punkt hin zu ordnen sei.«⁸⁷⁰ Es wird also nicht nur eine einfache Differenz zwischen der Intentionalität der aktuellen Jetztphase und dem Sinnzusammenhang des bewusstseinsgegenständlich Aufgefassten festgestellt. Es wird auch der Abstand der aktuellen Jetztphase zum Erwarteten, zu zukünftigen Jetztphasen, thematisiert. »Verfährt [der Dichter] [...] problematisch, so versetzt er uns in Spannung. Spannung wird von der Unselbstständigkeit der Teile ausgelöst. Kein einziger Teil ist sich selbst oder dem Leser genug. Der folgende Teil genügt wieder nicht, er wirft eine neue Frage auf, er fordert ein neues Supplement.«⁸⁷¹ Jede aus bisherigen Erwartungen aktualisierte Jetztphase hat nicht nur ihre immanenten Retentionen und Protentionen, sondern steht im absoluten zeitkonstituierenden Bewusstsein auch in Verhältnis zu modifizierten neuen Erwartungen. Daraus erwächst für Staiger die dramatologische Forderung nach Übersichtlichkeit des Textes, nach Gliederung in Szenen und Akte, nach Konzentration auf prägnante Momente, nach Einheit von Zeit, Ort und Handlung zur Momentgliederung,⁸⁷² »damit nicht die Teile, sondern die Fugen, nicht das Einzelne, sondern der ganze Sinnzusammenhang deutlich werde.«⁸⁷³ Dies entspricht einem zukunftsorientierten Aufmerksamkeitsmodus (Jones / Boltz), hervorgerufen durch hochkohärente strukturelle Gliederung der Gegenwart. Pathos und Problem wenden sich gegen ein die Spannung auflösendes Ende. Pathos dränge, das Problem frage. Pathos sichere Sympathie und halte das Publikum beim Problem.⁸⁷⁴ Dem Problem aber sei eigen, dass es die ideale Grenze der Zeiterfahrung, das Jetzt je aktueller Urimpression, überschreite in Antizipation. Damit mache auch das Problem Zeiterfahrung weniger zu einer analytischen als zu einer zukunftsorientierten Angelegenheit. Das Publikum, die Leserschaft, an das Werk zu binden, zu fesseln, funktionierte nur in Zukunftsorientierung. Lyrischer Stil versuche, den Ablauf der aktuellen Jetztphase als Ausdruck lyrischen Strömens zu gestalten, in dem das

⁸⁶⁵ Staiger (1946/1961), S. 151.

⁸⁶⁶ Staiger (1946/1961), S. 154.

⁸⁶⁷ Husserl (1928), S. 417.

⁸⁶⁸ Husserl (1928), S. 418f.

⁸⁶⁹ Staiger (1946/1961), S. 160ff.

⁸⁷⁰ Staiger (1946/1961), S. 160ff.

⁸⁷¹ Staiger (1946/1961), S. 161.

⁸⁷² Staiger (1946/1961), S. 158ff.

⁸⁷³ Staiger (1946/1961), S. 165.

⁸⁷⁴ Vgl. Staiger (1946/1961), S. 171.

lyrische Ich aufgehe.⁸⁷⁵ Epische Dichtung hingegen nutze sprachliche Ausdrucksmittel der Stetigkeit des Verses, des Gleichmaßes, Wiederholungsfiguren, Metaphern, Bilder, Ekphrasis, Vor- und Rückwendungen, Episodengliederung, Kausalisierungen und Konjunktionenreichtum. Diese Ausdrucksmittel ermöglichten es dem Dichter, aus einer bestimmten Perspektive verschiedene Jetztphasen, vergangene, die aktuelle, aufeinander zu beziehen.⁸⁷⁶ Dramatischer Stil verzichte auf reiche sprachliche Varietät. Nicht nur, dass vielfach eine allzu opulente raumzeitliche Szenenkonkretisierung abgelehnt werde. Vereinfachte Lokale und Zeitrahmen unterstützten das Ausholen zu »ebenso mächtigen wie einfachen Vorgängen«.⁸⁷⁷ Das Geschehen ordne sich einer Finalität unter und stehe in funktionalen Zusammenhängen.⁸⁷⁸ Der Dramatiker prüfe Möglichkeiten, in Urteilsituationen,⁸⁷⁹ in Ausrichtung auf den dem Jetzt verschiedenen Sinnzusammenhang.⁸⁸⁰

Staigers »Grundbegriffe« knüpfen an die Anfang des 19. Jhd. entwickelte triadische Gattungslehre an.⁸⁸¹ Trappen übt in seiner Studie zur »Gattungspoetik« Kritik an solcher »logischer Unbekümmertheit«.⁸⁸² Ihr fehle nicht nur methodische Folgerichtigkeit und die Entwicklung der Begriffe aus linguistisch-strukturalistischen Gegebenheiten, sondern darüber hinaus auch intersubjektive Prüfbarkeit. Es reiche auch nicht aus, einzelne Werke zur Gattungsscheidung heranzuziehen, die gesamte Literatur sei zu untersuchen.⁸⁸³ Trappens Leistung angesichts dieser u.E. unerfüllbaren Forderung besteht darin, die geschichtliche Entstehung der Gattungstrias nachzuweisen. Bezogen auf unser Teilanliegen, gattungsspezifische Strukturierungen in den Bildern Poussins zu finden, sei vorangestellt, dass es zur Zeit Poussins in Werken der Literaturtheorie nicht üblich war, gattungstriadisch zu differenzieren, was unserer Arbeit einen klar systematischen, weniger einen historischen Charakter verleiht.⁸⁸⁴ Vielmehr zeigt Trappen an der poetologischen Gattungsteilung Scaligers, wie die Unterscheidungskriterien für Gattungen des Literarischen durch Division nach Diaphora, Einteilung nach spezifischen Gattungsdifferenzen, gewonnen wurden.⁸⁸⁵ Der je einzuordnende Text wurde untersucht auf »res«, Stoff, Sache, was, Thema, »versus«, Versmaß, womit, Metrik, und »modus«, Redeweise, Redekriterium, wie, Kommunikationssituation.⁸⁸⁶ Diese Kriterien differenzierten zwischen Thema, Metrik und Kommunikationssituation.⁸⁸⁷ So behandle das erste Buch der Scaligerischen »Poetik« den Modus, »wie

⁸⁷⁵Vgl. Staiger (1946/1961), S. 61ff.

⁸⁷⁶Vgl. Staiger (1946/1961), S. 107ff.

⁸⁷⁷Staiger (1946/1961), S. 156.

⁸⁷⁸Vgl. Staiger (1946/1961), S. 161ff.

⁸⁷⁹Staiger (1946/1961), S. 177.

⁸⁸⁰Staiger (1946/1961), S. 186. Zu Einschränkungen der Staigerschen Gattungspoetik aus literaturwissenschaftlicher Sicht vgl. aktuell Klausnitzer (2004), S.62. Vgl. Ruttkowski, Wolfgang: Die literarischen Gattungen: Reflexionen über eine modifizierte Fundamentapoetik. Bern, 1968, zu einer Erweiterung der Staigerschen Begriffe. Zu Ruttkowski vgl. dagegen Willems (1981), S. 38.

⁸⁸¹Die Gattungsunterscheidung Epos, Lyrik, Drama stammt von Goethe: Goethe, Johann Wolfgang: Naturformen der Dichtung. -in: Goethe, Johann Wolfgang: Goethes Werke: Vollständige Ausgabe letzter Hand. Bd. 6. Stuttgart, Tübingen. J.G. Cotta, 1828. S.119-121.Vgl. Klausnitzer (2004), S. 54ff zu Gattungen, Hamburger, Käthe: Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1977, S.10ff bezüglich Goethe, Staiger u.a. Vgl. Stanzel, Franz Karl: Theorie des Erzählens. Göttingen, 1979/1995. S.68ff. Vgl. Martinez, Matias; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München, 1999, S. 92.

⁸⁸²Trappen, Stefan: Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre. Heidelberg, 2001, S. 4f.

⁸⁸³Trappen (2001), S. 5-7. Staigers Prädikationen, »lyrisch«, »episch«, »dramatisch«, sind nichtexklusive Vereigenschaftenungen, operative Dispositive, mit denen sich dichterische Zeitgestaltung im Werk verbalisieren lassen soll, keine »systematische Gattungstheorie«, S. 8. sondern Beschreibungskategorien für Gestalt und Gehalt.

⁸⁸⁴Vgl. Willems (1981), S. 102 zur triadischen Gattungslehre der Klassik als rationalistischer Theorieentfaltung.

⁸⁸⁵Trappen (2001), S. 58ff.

⁸⁸⁶Trappen (2001), S. 58ff. Zu Scaliger: die Systematik der Gattungseinteilung entwickle sich erst in der Klassik; Scaliger propagiere eher ein »Register von Beschreibungsmöglichkeiten«, in »Katalogisierung von Einzelbeobachtungen«, Willems (1981), S.99.

⁸⁸⁷ Aristoteles, Poetik (1982), 15, 1447a.

wir nachahmen«:⁸⁸⁸ mit »quomodo imitatur« sei gemeint das Redekriterium, die Einteilung der Gedichte nach der Kommunikationssituation.⁸⁸⁹ Diese Reihenfolge steht dabei für das historische Auseinandergehen der Gattungen. Im zweiten Buch der Scaligerischen »Poetik« wird der »versus« behandelt, »quibus imitatur«, »mit welchen Mitteln wir nachahmen«:⁸⁹⁰ gemeint sind Versart und Metrum.⁸⁹¹ Im dritten Buch schließlich untersucht Scaliger Gattungen nach der »res« im Thema, der Idee, »quae imitatur«, »was wir nachahmen«:⁸⁹² dieses Was bezieht sich auf Ort, Zeit, Personen, Geschlecht, Alter, Beruf, Geschehnisse, Charaktere, und vieles weiteres mehr.⁸⁹³ Damit bleibe die humanistische Gattungspoetik in der seit Aristoteles tradierten Begrifflichkeit. Der »Modus der Begegnung eines Subjekts mit einem Gegenstand besteht nicht darin, die subjektive Erfahrung zum Ausgangspunkt weiterer Überlegungen zu machen, sondern darin, durch autoritative Geltung verbürgtes und durch Bildung habitualisiertes Wissen zu bestätigen«, so Trappen.⁸⁹⁴ Die literaturgeschichtswissenschaftliche Praxis des Humanismus sei Sammeln von Einzelgattungen, deren Exemplifizierung an Mustern, die Benennung von Vorschriften zur Bildung eines Textes nach diesen Mustern, die Skizze der Gattungsgeschichte, Kritik herausragender Werke.⁸⁹⁵ Diese systematisch-enzyklopädische Ausdifferenzierung möglichst mannigfaltiger Gattungen nach klassifikatorischen Aspekte sei zugleich auf neue Gattungsexemplare anwendbar, rufe jedoch aufgeklärte Revolte gegenüber der Autorität Scaligers hervor.⁸⁹⁶ Die Klassifikationsbemühungen Scaligers zur Referenz zu erheben, ist u.E. jedoch problematisch, weil die Dichtung zur Zeit Poussin über solche Antikisierungen hinausschauen konnte.

3.2.2 Situation (Aristoteles, Corneille, Chapelain)

Für Staiger, dies sei an dieser Stelle wiederholt, prüft der Dramatiker Möglichkeiten, in Urteils-situationen,⁸⁹⁷ in Ausrichtung auf den dem Jetzt verschiedenen Sinnzusammenhang.⁸⁹⁸ Diese Auffassung teilte bereits Aristoteles. Dessen situativ-praktischer Zeitbegriff macht die Aristotelische »Poetik« zum Teil einer Handlungstheorie.⁸⁹⁹ »poiein« ist »Verfertigen einer Sache«, »poiesis« Handeln zu externen Zwecken. Jemand stellt ein Werk der Dichtung her. »prattein« ist »Handeln«, Praxis Handeln zum Zwecke guten oder schlechten Handelns selbst.⁹⁰⁰ »eu prattein« ist »glücklich Handeln«, »eu poiein« richtiges Herstellen eines Dichtwerkes. Verfertigen unterliegt Kunstfertigkeit, der »techné«, doch im Handeln wird Urteils- und Unterscheidungsvermögen

⁸⁸⁸ Deitz, Luc; Vogt-Spira, Gregor (Hrg.): Scaliger, Julius Caesar: Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst. Unter Mitwirkung von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, Bad Cannstatt, 1994-2011, I, 3, S. 91. Zu Scaliger vgl. Sandys (1908), II, S. 135.

⁸⁸⁹ Hier werden unterschieden Hirtengedicht, Komödie, Tragödie, Mimus, Satyr, Spiel, Rhapsodie und Epos, Parodie, lyrische Gedichte, Lieder, Fabel, und weitere mehr. Vgl. Scaliger (1561/1994), I, 3-57, S. 91-433.

⁸⁹⁰ Scaliger (1561/1994), I, 2, S. 90f.

⁸⁹¹ Zur Benennung des Verses Scaliger (1561/1994), II, 6, S. 467. Zu Einteilungen nach Ursachen II, , S. 467.

⁸⁹² Scaliger (1561/1994), I, 3, S. 90f.

⁸⁹³ Vgl. Scaliger (1561/1994), III, 99-122, S. 63ff und III, 95-125, S. 21ff.

⁸⁹⁴ Trappen (2001), S. 102.

⁸⁹⁵ Vgl. Trappen (2001), S. 102.

⁸⁹⁶ Trappen (2001), S. 103f. Zur Lektüre kommentierter Editionen S. 98f. »Kultur [als] Gewohnheit«, S. 101. Einen ästhetischen Eindruck im Rezipienten sieht Trappen erst ab der Aufklärung, S. 114f.

⁸⁹⁷ Staiger (1946/1961), S. 177.

⁸⁹⁸ Staiger (1946/1961), S. 186.

⁸⁹⁹ Unglaub (2006), S. 13 geht nicht auf die situative Dimension des Handelns ein. Vgl. zur Forderung nach einer Analyse der Praxis der »Poetik« Kappl, Brigitte: Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento. Berlin, New York, 2006, S. 5.

⁹⁰⁰ Aristoteles, Poetik (1982), 3,1448a, S. 9f. Zur Praxis als Selbstvollzug des Menschen vgl. Schweizer, Herbert: Zur Logik der Praxis. Frankfurt am Main, München, 1971, S. 80.

vorausgesetzt,⁹⁰¹ auch hinsichtlich der sittlichen Wirkung des Dichtens; »eu poiein« und »eu prattein« erzeugen »eupraxia« des Dichtens. Die »Poetik« ist handlungstheoretische Anweisung für sittlich glückendes Dichten.⁹⁰² Poiesis und Praxis als Prädikationen menschlichen Tuns sind nicht zu trennen.⁹⁰³ Doch werden in der Isolierung der Teilziele des Handelns praktische Rücksichten suspendiert.⁹⁰⁴ Planende Vernunft, »phronesis«, braucht zwar Bewusstsein, theoretische Einsicht,⁹⁰⁵ doch ist das Gute immer zu relativieren.⁹⁰⁶ In der »Poetik« begeht der Held einen Fehler, der prinzipiell entscheidungsfähig ist, eigene Erkenntnisfähigkeit, »dianoia«, besitzt.⁹⁰⁷ Der Intellekt, »nous«, bewertet und löst situatives Handlungsstreben, »orexis«, aus.⁹⁰⁸ Dieses Streben ist mit Wahrnehmung verbunden.⁹⁰⁹ So erkennen wir, wie sehr sich Kunst zur Handlungsthematisierung eignet, denn narrative Strukturen thematisieren Fakten, Möglichkeiten, Motive: Wahrnehmbarkeit.

Poetische Nachahmung handelnder Menschen in Epos, Tragödie und Komödie ist bestimmt durch ethische Merkmale: Charaktere, Erkenntnisfähigkeit, sittliche Einsicht, Verstand, Affekte. Dichtung fügt jene Handlungsumstände zu Situationen mit Entscheidungsmöglichkeiten. Wir sahen bei Vigo: die Begehung des Zukunftshorizontes schafft Fakten und zeigt an diesen Vernünftigkeit unter Entscheidungsdruck auf.⁹¹⁰ Es braucht Nachlässigkeit, in der sich der Mensch beschränkt auf faktisch einsehbare Situationszusammenhänge in Handlungsgegenwart und auf spekulative Antizipation der Handlungsergebnisse. Handlung wird zum Wagnis, in dem die Unmöglichkeit gänzlichen Überblickens prinzipielle Enttäuschbarkeit und Zukunftsunbestimmtheit mit sich führt,⁹¹¹ und zur »Inkongruenz zwischen Handlungsabsichten und Handlungsergebnissen«⁹¹² führen kann.

⁹⁰¹Vgl. Schweizer (1971), S. 80f, in Bezug auf Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), IV und Aristoteles, Metaphysik (1993), 1049b 24f, S. 234. Zu Poiesis und Praxis als dichotomischen Begriffe vgl. Markus, György: Praxis und Poiesis: eine fragwürdige Aristoteles-Renaissance. -in: Althaus, Gabriele; Staeuble, Irmgard (Hrg.): Streitbare Philosophie. Margherita von Brentano zum 65. Geburtstag. Berlin, 1988. S. 71-92, S. 72. Vgl. dagegen Ebert, Theodor: Praxis und Poiesis: Zu einer handlungstheoretischen Unterscheidung des Aristoteles. -in: Zeitschrift für philosophische Forschung. 30,1976. S. 12-30, S. 14ff zum Bewusstsein der retrospektiven Beurteilung und Praxis als Haltung, die auf das Handeln reflektiere, Poiesis als Haltung, die auf das Hervorbringen von etwas reflektiere. Vgl. auch Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), IV, 4, S. 157f. Zur Lebensführung in technischer Kunstfertigkeit siehe VI, 5, 1140b, S. 158.

⁹⁰²Zur verlorengegangenen Schrift »peri poieton« vgl. Schweizer (1971), S. 80ff: »Am-Werk-Sein« bedarf erreichter »Lebensgestalt«.

⁹⁰³Vgl. die handlungstheoretische Akzentuierung bei Ebert (1970), S. 15.

⁹⁰⁴Schweizer (1971), S. 87. Gemein ist Praxis und Poiesis der Zweck überhaupt. Entledigt man sich der Finalität, gelangt man zur zweckentfremdeten Schau des Göttlichen. Zu nicht weiter ableitbaren Prinzipien und Ursachen des Kosmos vgl. Ritter (1969), S. 14ff; Aristoteles, Metaphysik (1993), II, 2, 983a 5-10. Zu theoretischen Wissenschaften I, 2, 982b 9, S. 21. Zum fehlenden Nutzen in der Lebensführung. I, 1, 981b 21, S. 19; I, 2, 982b 27, S. 22; VI, 1, 1025b 3, S. 155, zur Anschauung des Göttlichen. Zu den praktischen und poetischen Wissenschaften vgl. Buchheim (1999), S. 67; Aristoteles, Metaphysik (1993), II, 1, 993b 19-23, S. 52. Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), VI, 7, 1141b, S. 161f; vgl. auch Ritter, Joachim: Metaphysik und Politik: Studien zu Aristoteles und Hegel. Frankfurt am Main, 1969, S. 14. Zum Niederschlag der Entstehungsfolge poetischer Wissenschaften nach den theoretischen vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 1456b, S. 61. Die praktischen Wissenschaften ermöglichen die Planung menschlichen Zusammenlebens. Zur Individualethik einer Selbstverwirklichung, nicht Emanzipation, als wertvoller Mensch auf der Grundlage menschlichen Handelns als Kernaspekt der Aristotelischen Handlungstheorie vgl. Dühring, Ingmar: Aristoteles. Göteborg, 1966, sowie: Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), V, 5, 1130b, S. 124f. Zur gemeinschaftlichen Verfassung Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), V, 5, 1130b, S. 124f. Buchheim, Thomas: Aristoteles. Freiburg im Breisgau, 1999, S. 145ff.

⁹⁰⁵Vgl. Cessi, Viviana: Erkennen und Handeln in der Theorie des Tragischen bei Aristoteles. Frankfurt am Main, 1987, S. 190ff. Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), VI, 5, 1140b 19, S. 160.

⁹⁰⁶Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), VI, 11, 1443a, S. 168f, zur situativen Abhängigkeit guten Handelns. Zu Erziehung vgl. VI, 13, 1144a, S. 172f.

⁹⁰⁷Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 12, 1453a, S. 39.

⁹⁰⁸Cessi (1987), S. 142.

⁹⁰⁹Cessi (1987) S. 136ff.

⁹¹⁰Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), III, 5, 1113a, S. 64.

⁹¹¹Vigo (1996), S. 141ff.

⁹¹²Vigo (1996), S. 135.

Die Folgerichtigkeitsbeziehung zwischen Umständen und Handlung zeigt sich in der Rede von »freiwilligen« und »unfreiwilligen« Handlungen.⁹¹³ Priorisierung im Feld von Freiwilligkeit und Unfreiwilligkeit erzeugt Zielhierarchie⁹¹⁴ sowie unterschiedlichen Verhandlungsspielraum und Verantwortlichkeit⁹¹⁵ in Anpassung der Handlungsziele an die Situation.⁹¹⁶ Diese Zielorientierung praktischen Handelns stehe Vigo zufolge in Kontrast zur Retrospektion, wie wir auch in der »Phaethonbitte« sehen werden. In der Retrospektion empfindet der Handelnde oft Schmerz und Reue, wie Vigo herausstellt,⁹¹⁷ wozu »dianoia« beiträgt als »Vermögen, das Sachgemäße und das Angemessene auszusprechen«.⁹¹⁸ Es macht ihn verantwortlich für Unbeherrschtheit, »akrasia«, und moralische Verfehlung, »hamartia«.⁹¹⁹ Es erfolgt eine Bewertung von Handlungen. Doch während das situative Wann des Handelns in der Ethik auf den handelnden Menschen allgemein bezogen ist, betrifft es in der Poetik sowohl den Dichter als Katharsisdisponenten, als auch die Figuren als Katharsisproduzenten. Im Unterschied zur bloß chronometrischen Einteilung konventionalisierter Aufführungsphasen kann das Wann als Kairos einer Situation differenziert werden in ein Wann dichterischer Gelegenheit und das Wann fiktiver Handlungsentscheidung, also in ein poetologisches Gelegenheitswann und ein ethisches Situationswann.

Das Wann im fiktiv-praktischen und dichterischen Zusammenhang ist genauer zu differenzieren. In der »Poetik« wird Zeit in drei Aspektgruppen thematisiert: in Aspekten der dichterischen Gelegenheit, also im metatheoretischen Diskurs, in Aspekten der chronometrischen Zeiteinteilung innerhalb der poetischen Textgestalt, sodann in Aspekten des Situationswanns fiktiv handelnder Figuren. Schreibt Ricoeur, »die Poetik schweigt sich über das Verhältnis zwischen dichterischer Tätigkeit und Zeiterfahrung aus« und »die Tätigkeit des Dichters hat als solche keinerlei hervortretende Zeitcharaktere«,⁹²⁰ so liegt er damit falsch. Denn die Frage nach dem situativen Wann in der Zusammenfügung der Geschehnisse bildet den Kern der »Poetik«.

Den metatheoretischen Diskurs zum dichterischen Gelegenheitswann gliedert Aristoteles mit Begriffen wie »zuerst«, »das erste«,⁹²¹ sodann »später«, »jetzt«, »bisher«.⁹²² Poetologische Unterweisung braucht Gliederung, will sie zur Dichtung und Hervorrufung von Katharsis befähigen. Der Darstellung historischer Bedingungen der Dichtung⁹²³ geht es um die Gattungsgenese. Mit Ausdrücken wie »vorhomerische Zeit«, »noch jetzt« und »zuerst«⁹²⁴ gliedert er das Vergangene, gibt ihm eine Sinnstruktur, poetologischen Mythos, und leitet die aktuelle Situation her. Die aktuell sich ergebenden Entscheidungsmöglichkeiten gilt es zum Zwecke glückenden poetischen Tuns zu ordnen.⁹²⁵ Ab dem 6. Kapitel ordnet er die Teile der Tragödie. Dazu priorisiert er wie zu Anfang seines Lehrtextes die Untersuchungsgegenstände.⁹²⁶ Es folgt eine Reihung der Tragö-

⁹¹³Vgl. Vigo (1996), S. 107ff.

⁹¹⁴Vigo (1996), S. 112.

⁹¹⁵Vgl. Vigo (1996), S. 116; Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), III, 1, 1110b 3f, S. 56f.

⁹¹⁶Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), III, 1, 1110 a 14, S. 54.

⁹¹⁷»In der Reue distanziert sich der Handelnde im Nachhinein [...] von den Absichten, die ihn zu einer solchen Handlung [unfreiwillig aus Unwissenheit] bewegen, weil er sie [...] als nicht richtig und moralisch verwerflich empfindet.« Vigo (1996), S. 129.

⁹¹⁸Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1450b, S. 23.

⁹¹⁹»Dies ist bei jemandem der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gelassenheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers - bei einem von denen, die großes Ansehen und Glück genießen.« Aristoteles, Poetik (1982), 13, 1453a, S. 39.

⁹²⁰Ricoeur (1988), I, S. 54.

⁹²¹Aristoteles, Poetik (1982), 1, 1447a, S. 5.

⁹²²Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1449b, S. 19.

⁹²³Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 3, 1448a, S. 9 - 4, 1449a, S. 17.

⁹²⁴Aristoteles, Poetik (1982), 4, 1448b, S. 13.

⁹²⁵Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1449b - 1450a, S. 19ff.

⁹²⁶Zuerst die Tragödie, dann die Komödie, vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1449b, S. 19.

dienteile, erst deskriptiv, dann präskriptiv. Deskriptiv: Inszenierung, Melodik, Sprache, Erkenntnisfähigkeit (»dianoia«), Charakter, Mythos.⁹²⁷ Präskriptiv: »die Zusammenfügung der Geschehnisse«, »Charaktere, Sprache, Erkenntnisfähigkeit, Inszenierung und Melodik.«⁹²⁸ Die Situation des beginnenden Dichters soll strukturiert werden und eine sinnvolle Produktivgliederung des Gestaltens vorstellen. Kapitel 17 der »Poetik« fordert eine Stoffskizze und dann erst szenische Ausarbeitung.⁹²⁹ Im praktischen Kontext des Dichtens steht dann auch dessen Wirkung⁹³⁰ mit Katharsis als »Reinigung von [...] Erregungszuständen« »Jammer und Schaudern«, »eleos« und »phobos«.⁹³¹ Dichterische Praxis hat ihre eigenen Zeitlichkeiten: die historische der Tradition und die systematische der Produktivsituation des Dichters, die Entscheidungen abverlangt, um in künstlerisch-produktiver Ablaufplanung gutes Dichten und sittlichen Wirkung zu erzielen.

An der zeitlichen Gliederung poetischer Texte unterscheidet Aristoteles das Wieviel einer Handlungsdauer und das Wann einer Handlung. Für eine einprägsame Werkpräsenz empfiehlt er rhythmische und metrische Gliederungsmittel.⁹³² Das Wieviel der Dauer hängt auch ab von Vermittlung und Unmittelbarkeit in der Kommunikation der Geschehnisse.⁹³³ Das Drama agiere ohne, die Erzählung mit Erzähler.⁹³⁴ Das Redekriterium gebe dem Epos »unbeschränkte« Zeit,⁹³⁵ impliziert eine Gliederung nach Episoden. Dagegen laufe eine zu lange Tragödie Gefahr, gleichförmig sättigend zu wirken.⁹³⁶ Straffung als klare Handlungsführung bedingt das Wielange des »Sonnenlauf[s]«,⁹³⁷ doch sogleich betont Aristoteles, dass man durchaus Tragödien aufführte, die länger dauerten. Der Kontext, in dem von »Versform«, »Versmaß«, »Ausdehnung der Tragödie« und nicht von dargestellter Handlung die Rede ist, zeigt, dass es um Darstellungszeit geht, um Aufführungszeit, in der alle Verse aufgesagt werden, nicht um dargestellte Zeit.⁹³⁸ Die Begrenzung der Aufführungsdauer betrifft auch »Anfang und Ende«, die Ausdehnung verleihen. Die Uhr als Begrenzung reicht nicht.⁹³⁹ Es gelte: »die Größe, die erforderlich ist, mithilfe der nach Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit aufeinanderfolgenden Ereignisse einen Umschlag [...] herbeizuführen, diese Größe hat die richtige Begrenzung.«⁹⁴⁰ Beträgt die Maximaldauer der Darstellungszeit 24 Stunden für die Tragödie, mehrere Tage für das Epos, so richtet sich die Minimaldauer nach der Handlungsstruktur. Einen letzten Aspekt zur externen Gliederung stellen schließlich die »Teile, die sich aus ihrer [der Tragödie und ihrer Formelemente] Ausdehnung ergeben« dar, und »das heißt die Abschnitte, in die man sie gliedern kann, sind folgende: Prolog, Episode, Exodos und Chorpartie, die ihrerseits ein Parodos oder ein Stasimon sein kann.«⁹⁴¹ Aristoteles spricht also von »Abschnitten« als Intervallen bestimmter Stetigkeit. Er unternimmt die Einteilung in kontinuierliche Phasen als szenische oder akthafte Einheiten, in Episoden. Diese

⁹²⁷ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1449b, S. 19.

⁹²⁸ Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1450a, S. 21.

⁹²⁹ Zu Stoffskizzen und szenischer Ausarbeitung vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 17, 1455b, S. 55.

⁹³⁰ Aristoteles, Poetik (1982), 1, 1447a, S. 5.

⁹³¹ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1449b, S. 19.

⁹³² Aristoteles, Poetik (1982), 1, 1447a, S. 5ff.

⁹³³ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 3, 1448a, S. 9.

⁹³⁴ Vgl. aktuell noch Pfister (1997), S. 20ff.

⁹³⁵ Aristoteles, Poetik (1982), 24, 1459b, S. 81.

⁹³⁶ Aristoteles, Poetik (1982), 24, 1459b., S. 81. Und: 26, 1462a - 1462b, S. 97.

⁹³⁷ Aristoteles, Poetik (1982), 5, 1449b, S. 17.

⁹³⁸ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 5, 1449b, S. 17ff.

⁹³⁹ Aristoteles, Poetik (1982), 7, 1451a, S. 27.

⁹⁴⁰ Aristoteles, Poetik (1982), 7, 1451a, S. 27.

⁹⁴¹ Aristoteles, Poetik (1982), 12, 1452b, S. 37. Einfacher, ausgerichtet an Formelementen des Umschlages und der Peripetie, wäre es, die Tragödie zweizuteilen in einem Abschnitt vor und in einen Abschnitt nach dem Handlungsumschwung. Zu Verknüpfung und Lösung vgl. 18, 1455b, S. 57. Sie bezeichnen ein episodisches Singularkonzept des Dramas mit einem einzigen Handlungsstrang als einprägsamster Form der »mimesis praxeos«, vgl. 18, 1455, S. 57.

sind teilbar in fachterminologisch benennbare Unterabschnitte bestimmter Ausdehnung. Diesem Sprechen unterliegt physikalische Zeit. Darin zeigt sich die »episteme poietike« der »Poetik«. Doch kann externe der internen Gliederung des Stückes, die Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit gehorcht, nur nachrangig sein, weshalb seine Ausführungen hier nicht normativ, sondern deskriptiv zu verstehen sind, worauf Werner Söffing hinweist.⁹⁴²

Zwischen dem Situationswandel einer Handlung innerhalb fiktiver und poetologischer Praxis gibt es strukturelle Analogien. Die Eupraxia des Dichters wie der Figuren sollen Katharsis initiieren. In der internen zeitlichen Gliederung ist Mythos »Zusammenfügung der Geschehnisse«, ⁹⁴³ Diese zielt auf »Nachahmung von Lebenswirklichkeit« und demonstriert Folgerichtigkeit in der Erfahrung von Glück.⁹⁴⁴ Ihre gliedernden Bestandteile sind Peripetie und Wendung, nun nicht mehr nur extern, sondern als Wann-Setzungen innerhalb situativer Handlungskontextualisierung.⁹⁴⁵

Dargestellte Handlung, dargestellte Zeitlichkeit, ist ganzheitlich geschlossen. Der Anfang ist Wann als Situation oder Gelegenheit, die fiktive Handlung beginnt und reale Wirklichkeit suspendiert. Das Ende hebt fiktive Handlung auf und lässt reale Wirklichkeit wieder einsetzen, versehen mit fiktiv erlangter Erkenntnis paradigmatischer Situativität, deren Bedacht die eigene Praxis beeinflusst.⁹⁴⁶ Einprägsamkeit ist daher Mittel ästhetischer Distanznahme.⁹⁴⁷ In Aufarbeitung fiktiv-situativer Handlungsparadigmata erfolgt eine Bewertung der Handlungsperspektiven.⁹⁴⁸ Der Ganzheitscharakter der Handlung⁹⁴⁹ und die Situativität der Praxis verallgemeinern anders als sukzessive Geschichtsschreibung,⁹⁵⁰ wobei Folgerichtigkeit und Opazität prinzipielle Enttäuschbarkeit bringen, wenn sich Erwartungen in fehlerhaften Einschätzungen an Fakten brechen, »Ereignisse wider Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen.«⁹⁵¹ Das Peripetiekonzept bezieht sich zuvörderst auf Situativität:⁹⁵² Peripetie ist »der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil«, ⁹⁵³ was Planung und Handlungsziele fordert, die sich als falsch herausstellen kann, was Jammer und Schauer erzeugt.⁹⁵⁴ Auch Wiedererkennung erzeugt Situativität, »ist [...] Umschlag von Kenntnis in Unkenntnis«, ⁹⁵⁵ was Opazität aufhebt und Retrospektion beinhaltet. Peripetie, Wiedererkennung, Leid: diese Strukturmerkmale des Handlungsumschwungs, »metabole«, erzeugt fehlende Erkenntnisfähigkeit, die irreversibles Vorher und Nachher von Motiv, Folge und Erkenntnis thematisiert.⁹⁵⁶ Weil Handlungen folgerichtig sind, ist tragische Verfehlung unzureichende Lageeinschätzung.⁹⁵⁷ Daher fordert

⁹⁴²Vgl. Söffing, Werner: Deskriptive und normative Bestimmungen in der »Poetik« des Aristoteles. Amsterdam, 1981, S. 32ff.

⁹⁴³ Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1450a, S. 19ff.

⁹⁴⁴Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1450a, S. 21.

⁹⁴⁵Zur Handlungsnachahmung vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1450b, S. 23.

⁹⁴⁶Zu Anfang, Mitte, Ende und Ganzheit vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 7, 1450b, S. 25.

⁹⁴⁷Zur Memoriation vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 7, 1451a, S. 27.

⁹⁴⁸Zur Informiertheit und Retrospektion des Zuschauers vgl. Vigo (1996), S. 471.

⁹⁴⁹ Aristoteles, Poetik (1982), 8, 1451a - 1451b, S. 29.

⁹⁵⁰Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1451a - 1451b, S. 29.

⁹⁵¹ Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1452a, S. 33.

⁹⁵²Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 10 - 11, 1452a - 1453b, S. 33 - 37.

⁹⁵³Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 11, 1452a, S. 35.

⁹⁵⁴Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 16, 1454b, S. 51 zu Überlieferung des Stoffes in Vorinformationen.

⁹⁵⁵ Aristoteles, Poetik (1982), 11, 1452a, S. 35.

⁹⁵⁶Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 14, 1453b, S. 45, zur Einsicht, 13, 1453a, S. 41, zur Verfehlung. Zur Hamartia vgl. auch Lurje (2004).

⁹⁵⁷Das Wahrscheinliche soll überraschen, das Unwahrscheinliche, z.B. das Eingreifen eines Gottes, soll »außerhalb der Bühnenhandlung« liegen, Aristoteles, Poetik (1982), 15, 1454a, S. 49.

Aristoteles, wie zum Raum, zuerst eine Skizze der Handlungszusammenfügung, dann erst szenische Ausarbeitung, möchte der Dichter zur glückenden Praxis der Poiesis vordringen.⁹⁵⁸

Bevor wir untersuchen, ob sich die Begriffe der chronometrischen Messung physikalischer Dauer und des Situationswahn im praktischen Kontext auf Werke Poussins beziehen lassen, sei noch am Beispiel Chapelains und Corneilles zu betrachten, wie sich französische Literatur und Literaturwissenschaft im 17. Jhd. zur »Poetik« verhielten. Beginnen wir mit dem »Cid« Corneilles. Mit welchen sprachlichen Mitteln erreicht Corneille Zeitlichkeit? Begründet durch unser Vorgehen zum Raum gehen wir davon aus, dass elementare und strukturelle Gestaltungsmittel auch Darstellungszeit und dargestellte Zeit erzeugen. Ferner soll die elementare und strukturelle Textgestaltung wesentlicher für poetisches Gestalten sein als der auch zusammenfassbare Inhalt, weil wir Distinktionen poetisch-dichterischer Zeitgestaltung herausarbeiten wollen. Dies vorausgeschickt, ist Cid I, 1 sinnvoller Ausgangspunkt. In Cid I, 1 beobachten wir, wie aus dem physikalischen Wielange chronometrischer Dauer und der Konstitution des Vorhers und des Nachhers in sukzedierender Abfolge, aus einem Zeitobjekt, praktisch-situative Zeitlichkeit resultiert.

Cid I hat sechs Szenen. In Cid I, 1 bittet Chimène ihre Gouvernante, ihr zu schildern, wie ihr Vater zur Heiratsabsicht seiner Tochter steht. Elvire berichtet ihr vom Wohlwollen des Comte gegenüber Chimènes Favoriten. In Cid I, 2 erfährt man, dass Don Rodrigue auch von der Infantin geliebt wird, die sich ihrer Gouvernante Léonor offenbart. Prekär ist dies, weil die Infantin von der Liebe zwischen Chimène und Don Rodrigue weiß. In Cid I, 3 begegnet der Comte Don Rodrigues Vater Don Diègue. Er missgönnt ihm Ruf und Ehre und beleidigt ihn durch eine Ohrfeige. Der Tirade Don Diègues in Cid I, 4 folgt ein Gespräch desselben mit seinem Sohn in Cid I, 5, der den Vater durch ein Duell mit dem Comte rächen soll. In Cid I, 6 schließlich bedauert Don Rodrigue den Konflikt, beruft sich jedoch zur Pflicht gegen seinen Vater.

Zählen wir Verse. Scherer erachtet Akte und Szene als wichtigste strukturelle Gestaltungsmittel von Zeit im Drama.⁹⁵⁹ Dramen in fünf Akten, wie z.B. »Le Cid«, besaßen um 1630 etwa 1500-2000 Verse, was etwa 300-400 Verse pro Akte ausmachte, was bei 6-8 Szenen pro Akte etwa 50-70 Verse pro Szene ergibt.⁹⁶⁰ Cid I, 1 hat 58 Verse, liegt in diesem Durchschnitt. Cid I, 4 hat nur 24 Verse für die Tirade von Don Diègue, hingegen weist Cid I, 3 88 Verse und Cid I, 2 96 Verse auf. Die Anzahl der Verse im Vergleich zur Szenenzahl bestimme die Geschwindigkeit des Stückes, so Scherer.⁹⁶¹ Cid I, 1-3 kontinuierieren gleichmäßige Versumfänge, worauf dann eine Abbreviation in die 24-versige vierte Szene folgt, auf die dann wieder sukzessive in 37 Versen der fünften und 60 Versen der sechsten Szene der Ursprungsumfang von Cid I, 1 erreicht wird und der Akt so seinen Schluss erfährt. Nimmt man den Versumfang als Maß für Dauer, so setzt Corneille in der Aktmitte einen zeitlichen Akzent.

Jeder Szene ist eine Figurenkonfiguration zugeordnet, die nur in Cid I, 2 durch Auftritt und Abgang eines Pagen verändert wird. In Cid I, 1 stehen sich Chimène und Elvire gegenüber, in Cid I, 2 die Infantin und Léonor, in Cid I, 3 der Comte und Don Diègue, in Cid I, 4 ist nur Don Diègue zu sehen, in Cid I, 5 Don Diègue und Don Rodrigue, in Cid I, 6 nur Don Rodrigue. In den Szenen Cid I, 3-5 verklammert Don Diègue den Wechsel vom Opponenten zum Supponenten. In Cid I, 6 wurde Don Rodrigue die ganze Handlungsverantwortung übertragen, während in Cid I, 1-2 lediglich eine kontrastive Gegenüberstellung parallelisierender Figurenkonstellationen

⁹⁵⁸Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 17, 1455b, S. 55ff.

⁹⁵⁹Scherer (1973), S. 196.

⁹⁶⁰Vgl. Scherer (1973), S. 196.

⁹⁶¹Vgl. Scherer (1973), S. 197f.

erfolgt. In Cid I, 1-2 herrscht situative Simultaneität, die von der Infantin in gemeinsamen Zeitaufblauf überführt wird: »allons trouver Chimène \ Et par son entretien soulager notre peine.« Cid I, 2, 95-96. Gegenüber diesen beiden »scènes de nécessité«⁹⁶² handelt es sich bei Cid I, 3 um eine Deliberationsszene,⁹⁶³ in der sich die Kontrahenten gegenseitig Leidenschaften und Interessen offenbaren, was zum Eklat führt. Dem folgt in Cid I, 6 indirekt die Replik Don Rodrigues auf die in Cid I, 1 von Chimène geäußerten Ängste. - Die Aufteilung kontinuierlicher Verläufe wie der von Cid I, 3-6, entsprechend szenischer Figurenkonstellationen, fördert die szenische Präzision, die ansonsten auf Bühnenanweisungen zurückgreifen müsste, so Scherer.⁹⁶⁴

Wir sahen bereits hinsichtlich der Perspektivierung des Raumes, dass diese im »Cid« v.a. figuroriginär, unter Verzicht auf Bühnenanweisungen, vorgenommen wurde. Wie gestaltet sich nun der figuroriginäre Entwurf praktischer Zeit in Cid I, 1? Es kann gefragt werden, erstens, nach Gesprächsführung und Redeanteilen. Zweitens kann gefragt werden nach Staigers Fundamental Konzepten. Sodann kann drittens gefragt werden nach sprachlicher Gestaltung auf elementarer und struktureller Ebene. Viertens bietet sich eine Untersuchung der Reihenfolge der Geschehnisse nach Anfang, Mitte und Ende an und fünftens eine Untersuchung nach den Aspekten des Chronos und des Kairos.

Beginnen wir mit den Ablaufmodalitäten von Zeit in der Gesprächsführung, in den Redeanteilen. Wir sehen in Cid I, 1, das zuerst Chimène in zwei, dann Elvire in vier, sodann wieder Chimène in zehn und dann Elvire in 25 Versen spricht, worauf vier Verse Chimènes und noch jeweils ein Vers Elvire und Chimènes folgen. Sukzessiv werden die Redeanteile verlängert zu einer Rede der Gouvernante über die Hälfte der Szenedauer. Ähnlich kontrastiv wie die kurze Tirade in Cid I, 4 wirkt die Abbreviation Chimènes auf vier Verse und die beiden kurzen Einzeiler zum Schluss von Cid I, 1.

Darauf ließe sich die Frage nach Staigers Grundbegriffen beziehen. Die Verkürzung der Redeanteile führt zur Wechselrede gegenüber langen, episch anmutenden Ausführungen Elvires, die dem Leser die Vorgeschichte Don Rodrigues ausbreiten und dabei sowohl die Phase des unmittelbar vorhergehenden Gesprächs mit dem Comte, als auch die Taten und Perspektiven Don Rodrigues vergegenwärtigen. Dies ist der »feste Standpunkt« des Epikers, der alles in eine geordnete Reihenfolge bringt. Doch diese Ausbreitung wird von Chimène pathetisch - »mon âme troublée« - problematisiert: »dans ce grand bonheur, je crains un grand revers«, Cid I, 1, 56. in Ausrichtung auf die Zukunft: »attendre l'issue«. Cid I, 1, 58. Darin wendet sich Chimène auf einen dem Jetzt und seiner Einschätzung verschiedenen Sinnzusammenhang.⁹⁶⁵ Das Pathos dränge, das Problem frage, das Pathos sichere Sympathie und halte beim Problem, so Staiger:⁹⁶⁶ damit tritt die Frage nach der Antizipation zukünftiger Jetztmomente und nach einer zukunftsorientierten Zeitkonstitution auf. Dieser Aspekt kontrastiert der Forderung Chimènes an Elvire, die Lage retrospektiv-analytisch einzuschätzen. Will man Husserls Analyse des absoluten zeitkonstituierenden Bewusstseins auf Literatur anwenden, muss man also Staigers Modifikation durch den dramatischen Stil der Zeitkonstitution in Betracht ziehen. In Cid I, 1 werden Vergangenheit und Zukunft vergegenwärtigt, auf je unterschiedliche Weise, die wir einerseits als »epischen Stil« in der Rekapitulation Elvires und andererseits als »dramatischen Stil« in der Wechselrede bzw.

⁹⁶²Scherer (1973), S. 218; d'Aubignac, Pratique, III, 7, S. 247.

⁹⁶³Vgl. Scherer (1973), S. 220.

⁹⁶⁴Vgl. Scherer (1973), S. 216.

⁹⁶⁵Vgl. Staiger (1946/1961), S. 186.

⁹⁶⁶Staiger (1996 1961), S. 171.

Replik Chimènes bezeichnen können. Diese Unterscheidung wäre mutatis mutandis auf Werke der bildenden Kunst übertragbar, zum Beispiel auf Poussins »Landschaft mit Orpheus und Eurydike« gegenüber dem »Bethlehemitischen Kindermord« - was allerdings nur zeigt, dass wir zu den eigentlichen distinkten Wesensqualitäten des Dichterischen bislang noch nicht vorgedrungen sind.

Daher fragen wir drittens nach sprachlicher Gestaltung. Wir nehmen die »Poetik« des Aristoteles zum Ausgang, die Tempusmorpheme an Verben als zeitcharakterisierende Bedeutungsträger vorstellt.⁹⁶⁷ Aus dem Verb mit seiner Zeitbestimmung und aus den anderen Wortarten ergibt sich die Nachahmung der Handelnden in verschiedenen Gattungen, in Tragödie und Epos.⁹⁶⁸ Schon in Cid I, 1, 1-2 diente Chimènes Redeanteil dazu, elementar Räumlichkeit zu erzeugen, durch die Gegenüberstellung der Personalpronomen »me« und »tu« in der absoluten Frageform. Ähnlich verhält es sich mit der Zeit, denn im ersten Vers des Stückes, »Elvire, m'as tu fait un rapport bien sincère ?«, folgt der Frage »m'as tu fait« ein Begriff mit der Vorsilbe »re-«, »rapport«. In dieser Vorsilbe klingt ebenfalls ein inhaltlicher Bezug auf vorhergehende Zeit an. Eine zweite Rückwendung mit Bezug auf den Vater Chimènes, über den soeben berichtet wurde, außerhalb der Bühnenhandlung, erkennen wir im zweiten Vers: »Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père ?«. Dort tritt »ne déguises-tu« wieder als Tempusmorphem auf, ebenso »a dit«. Chimène perspektiviert also in der Vergangenheit gleich zwei Ereignisphasen, in den ersten beiden Versen: die der Berichterstattung, »rapport«, und die der Äußerungen des Vaters »a dit«. Der Zuschauer wohnt einer Situation bei, in der die Hauptfigur auf soeben Geschehenes, aber nicht mehr Dargestelltes, rekurriert, das sich auf eine noch frühere Vergangenheit bezieht. Ökonomisch ist damit die aktuelle Kommunikationssituation angedeutet, das Thema gesetzt, in der Frageform, die auf struktureller Ebene Antworten impliziert und die Gesprächssituation auch hinsichtlich des unmittelbaren weiteren Verlaufes perspektiviert. Hierein fügt sich Elvire. In Cid I, 1, 3-6 antwortet sie. Die Steigerung der Verszahl lässt hoffen, dass sie ausführlicher wird, eine in struktureller Hinsicht produktive Fortführung der Eröffnung. Strukturell unterstützt »encor«, das von der Vergangenheit in die Gegenwart leitet und in dieser, »sont [...] charmés« zustandspassivisch verankert wird. Dieser außerordentlichen dichterischen Ökonomie folgen zwei Verse in Gegenwart, dann wieder ein tempusmorphematischer Zukunftsverweis, »commandera«, verbunden mit dem Vorgriff »repondre«; dieser zielt auf das Dramenende, da Don Fernand, der König von Kastilien, Chimène Don Rodrigue anbefiehlt: »Et ne sois point rebelle à mon commandement \ Qui te donne un époux aimé si chèrement.« Cid V, 6, 49-50.

Bleibt man bei den Redeanteilen der beiden Figuren, so gelangt man in Cid I, 1, 7-16 wieder zu Chimène, die die Steigerung jeweiliger Rededauern fortsetzt. Explizit strukturiert sie die Situation, Ausdruck des Wunsches nach zeitlicher Übersicht über die Lage: »donc«, »une seconde fois«, »de nouveau«, »trop«. Implizite strukturiert die Stilfigur des parallelisierenden Insistierens in der absoluten Frageform im Passé Composé, den ersten Vers, Cid I, 1, 1, wieder aufnehmend: »Que t'a-t-il répondu [...] ? \ N'as-tu point trop fait [...] ?«. Cid I, 1, 13-16. Nachdruck und Wiederholung kennzeichnen hier die dichterische Zeitlichkeit. Bemerkenswert ist die Verbindung eines Alexandriners mit finaler Hebung beim Fragezeichen in Cid I, 1, 14 und 16. Eine Antwort auf dieses Stürmen ist nur möglich, indem Elvire sich Rede- und Denkzeit verschafft, in einer einsilbigen Replik, die typografisch den Rede- bzw. Versfluss stört: »Non, j'ai [...]«. Cid I, 1, 17.

⁹⁶⁷ Zum Merkmal der Zeitbestimmung des Verbes vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 20, 1457a, S. 65.

⁹⁶⁸ Aristoteles, Poetik (1982), 24, 1459b, S. 81.

Diese Interjektion muss dem Eindringen Chimènes entgegengewuchtet werden, um im eigenen Metrum fortfahren zu können, man vgl. das letztendliche Ausklingen des hier zwölfsilbigen Verses. Inhaltliche Rückwendungen, »brigue«, »discours«, Vorausdeutungen, »espoir«, »montrer au jour«, verankern Chimène weiterhin in der sich ergebenden Situation. Sodann folgt in Cid I, 1, 17-50 die alles erklärende Replik Elvires, die dem Drängen ihres Zöglings nachgibt. Sie kontiniert die Steigerung der Redeanteile in einer umfassenden Darstellung der Haltung des Comte, der Herkunft Don Rodrigues, seine Ambitionen und Chancen, worin eines der Hauptthemen des Stückes konfiguriert wird. Die sprachliche Ausbildung von Zeitlichkeit beginnt wiederum in Tempusmorphemen, »j'ai peint«, »Attend« und »à choisir«, die auf Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft verweisen. Strukturierend wirkt dann wieder »encor« in Cid I, 1, 23, und es kann angenommen werden, dass Elvire hier den expliziten Strukturierungsversuch Chimènes im vorangegangenen Redeabschnitt aufgreift, zumal sie sich an Chimène selbst wendet. Indirekt mit diesem Drängen Chimènes begegnet durch die Wiedergabe der direkten Rede des Vaters, mit seinem Hinweis an Chimène, zu wählen, eine Pflicht, »devoir«, Cid I, 1, 25, worin ebenfalls wieder eine zeitliche Perspektive impliziert wird. Dann folgt eine retrospektive Schilderung der Herkunft Don Rodrigues durch Elvira, Cid I, 1, 29ff; »sort«, »féconde«, »naissance«, »en son temps«, »tant qu'à sa force, a passé pour merveille«, variiert mit Stilfiguren der Gegenüberstellung, »encor [...] autrefois«, Cid I, 1, 36, »fils [...] père«, sowie »promettre [...] voir«, Cid I, 1, 37, die wiederum in Tempusmorpheme hinabgreifen »je me promets [...] ce que j'ai vu«. Cid I, 1, 37. Vor diesem sprachlich komplexierten Horizont an Faktizität entwirft Elvire ein Spektrum spekulativer Zukunft, ausgehend von »je crois«, Cid I, 1, 41, mit Worten wie »Le Roi doit«, »regarde«, »craigne«, »espoir«, »sortir« - im Präsens, das Vorausdeutung. Diese gehen über in eine zukunfts gewisse Vorausdeutung: »prendra«, »seront«, gekoppelt an die Gegenwart Chimènes, »bien son temps«, »bientôt« in Cid I, 1, 51-52. Hierin verankert Elvire alle getätigten Vor- und Rückgriffe in Chimènes aktueller Gegenwart, an den »désirs« Chimènes und ihrer augenblicklichen Situation.

Bisher entspricht Corneilles Ausgestaltung zeitlicher Ablaufmodalitäten, des Übergangs von Jetzt in Erinnerung und Erwartung sowie Retentionen und Protention ganz dem Aristotelischen Konzept praktischer Zeit - doch fehlt zur Disposition von Tragik noch eine Differenzierung, nach der es sich mit dem Wahrscheinlichen nicht so verhalten muss wie dem mit dem Anscheinlichen. Hier zeugt das Verhalten Chimènes von einer gegenüber der optimistisch-zukunfts frohen Gouvernante größeren sittlich-planenden Klugheit und Erkenntnisfähigkeit, was das zweite Hauptthema des Dramas ausmacht. Das besteht darin, in voller Einsicht, Liebe und Vernunft Rache fordern zu müssen für den Tod ihres Vaters durch Don Rodrigue. In Cid I, 1, 53-56 erkennt Chimène den »moment« explizit verallgemeinert als »Jetzt« in der Situation, verweist aber auf die »visages«, das sind die Gesichter der Zukunft, die aus dem Moment hervorgehen, Cid I, 1, 55. Diese bildliche Verallgemeinerung bezieht sie auf sich selbst: »Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers«, Cid I, 1, 56. Eine deutliche Antithese aus »bonheur« und »revers«, mit einer poetologischen anmutenden Bezugnahme auf die Plotstruktur, den Umschlag von Glück ins Unglück. Chimène wird als vorausdeutende Stellvertreterin des Dramaturgen genommen. In ihr äußert sich eine geschehens extrinsische Perspektive auf das Geschehen. Ihre Angst gibt uns den bevorstehenden Umschlag der Geschehnisse ins Unglück bekannt. Den Zuschauern, dem Leser, nicht nur Chimène, verspricht Elvire: »Vous verrez cette crainte heusement déçue.« Worauf Chimène auf das weitere Stück verweist: »Allez, quoi qu'il en soit, en attendre l'issue.« Cid I, 1, 57-58. Hier ist Corneille, hier sind die Rezipienten angelangt bei spezifisch tragischer Situati-

tät, die von Differenz des Erkannten zum Wirklichen lebt, von der Opazität der Zukunft, von der Faktizität der Vergangenheit, die trotzdem Entscheidungen fordert, die ihrerseits zu Fehlern, Jammern, Mitleid, Schaudern, Abscheu führt, die es auf Zuschauerseite innerhalb der eigenen Lebenspraxis zu vermeiden gilt. Denn der Hinweis Chimènes, dass es sich mit der Wirklichkeit nicht so verhalten müsse mit dem schönen Schein, eröffnet den tragischen Konflikt.

Bisher betrachteten wir die Zeitgestalt in Cid I, 1 nach Redeanteile, nach Staigerschen Grundbegriffen und nach sprachlichem Ausdruck. Man kann auch nach der Reihenfolge der Geschehniszusammenfügung fragen, im Blick auf die Zeitinstanzen, die von Aristoteles »Anfang, Mitte und Ende« genannt werden.⁹⁶⁹ Die erste Szene kann als Beispiel gelten für ein Spiel, in dem Geschehnisse zwischen Anfang und Ende von der Mitte aus alternierend zum Anfang und Ende hin entwickelt werden. Benutzen wir die Raummetapher für die Zeit. Bezeichnet man den Anfang mit »A« und das Ende mit »E«, die Mitte mit »M«, so liegt die Mitte M in einer Reihung von A, M, E. Unterscheidet man hinsichtlich des Anfangs aus Sicht der Mitte unterschiedliche Vergangenheitsstufen, so kann man die der mit der nächsten gelegene mit A1 bezeichnen, die am weitesten zurückliegende mit An. Analoges ergibt sich für E1 bis En. Die Mitte M liegt also in folgender Reihe: An, ..., A1, M, E1, ..., En. Dieser Reihe entspricht die situative Perspektivierung praktischer Zeit. Inwiefern kann bzw. soll Cid I, 1 nun einem solchen Schema unterliegen?

Zu Beginn von Cid I, 1 steht das aktuelle Situationsjetzt, zu dem Chimènes Nachfrage an Elvire ergeht und ob dies alles berichtet habe. M bzw. E0=A0. Es folgt eine Rückwendungen in Cid I, 1, 3-4 auf das gerade vergangene Gespräch mit dem Comte, von dem Elvires Sinne noch betört sind, A1, aus der hervorgeht, dass der Comte Don Rodrigue schätzt. Anschließend ergibt sich hieraus eine Anweisung für die unmittelbare Zukunft E1 in Cid I, 1, 5-6, dass Chimène Don Rodrigue wählen soll. In Cid I, 1, 7-23 erfolgt eine weitere Ausbreitung dessen, was Elvire dem Comte berichtete und, dass Elvire vom Comte weitere Anweisungen erwartete, A1 noch zugehörig, dem Besprechen der Eignung Don Rodrigues. Und wieder ergeht des Comtes Aufforderung an Chimène, zu wählen, E1, in Cid I, 1, 24-25. Diese Darstellungen und Griffe in die nächste Vergangenheit und in die nun bevorstehende Zukunft skizzieren die unmittelbare, für Chimène jetzt gerade relevante Faktenlage gegenüber M in Cid I, 1, 1-2, sowie den nächsten sichtbaren Zukunftshorizont. Sie wird bestärkt, ihre Wahl nach ihrem Herzen zu treffen. Dann werden diese Horizonte erweitert, und die Gouvernante beginnt, ein weitreichendes biografisches Konzept auszubreiten, chronologisch geordnet im Hinblick auf Don Rodrigue und Chimène. Elvire erzählt in Cid I, 1, 25-30, wie sich der Comte zu den Bewerbern um Chimène äußerte, mit Präferenz für Don Rodrigue, A2. Dann erzählt sie in Cid I, 1, 31-36, wie sich der Comte zu Don Diègue äußerte, den seinerzeit heldenhaften Vater Don Rodrigues, A3. Dass diese Einschätzung sich in Cid I, 3 als verlogen herausstellt, tut in Cid I, 1 nichts zur Sache. Sodann kommt Elvire von der fernsten Vergangenheit A3 zur fernsten Zukunft E3, um sich über Don Rodrigues bevorstehende Karriere zu äußern, in Cid I, 1, 37-51, und dann wieder den Bogen auf die bevorstehende Wahl Chimènes zu spannen, E1, in Cid I, 1, 52. Dabei überspringt sie den der Vergangenheit A2 entsprechenden Part E2. Stellt A2 die Darstellung der Eignung der Bewerber hinsichtlich der »vertu de leur braves aïeux« heraus, so entspricht diesen in der Zukunft, wie sich im Verlauf des Stückes zeigen wird, der Kampf Don Rodrigues um die Ehre des Vaters, sowohl der Kampf mit dem Comte, als auch der mit Don Sanche, wie auch der Kampf gegen die Mauren um die eigene Ehre. Gerade dem in E2 überangenen Möglichkeitenhorizont der Liebe Chimènes zu Don Rodrigue eignet die

⁹⁶⁹ Aristoteles, Poetik (1982), 7, 1450b, S. 25.

Tragikkomik des gesamten weiteren Stückes, ebenso, dass es nicht nur zwei männliche Bewerber gibt, sondern auch zwei weibliche, nämlich Chimène und die Infantin.

Der von Elvire ausgelassene Möglichkeitenhorizont wird von Chimène in eigener Sicht bedacht, in einer Relativierung der von Elvire entworfenen Perspektiven, vergleiche E2, in Cid I, 1, 53-56, als Kontrast zur optimistischen Klimax von A1, E1, A2, A3, E3 durch Elvire. Hier stehen zwei figuroriginäre Perspektivierungen von Zeit inkongruent nebeneinander: Elvires Perspektivierung im zukunfts gewissen Steigerungs- und Verbreiterungsmodell, Chimènes Perspektivierung der Zukunft als ein der Gegenwart unbekanntes Ungewisses. Dass die Wechselrede in Cid I, 1, 57-58 eine poetologische, metatextuelle Dimension hat, indem sie sich auf das Finale des Stückes bezieht, wurde schon angedeutet. Erst im Finale des fünften Aktes wird E2 gewiss sein, dann erst kann E3, die Karriere Don Rodrigues als »Le Cid« folgen.⁹⁷⁰

Zuletzt wollen wir das Zeitphänomen durch Chronos und Kairos charakterisieren. Elvire perspektiviert Zeit in Richtung A3 und E3 in eindimensionaler Chronologie, die sie von der augenblicklichen Jetztsituation in vergegenwärtigenden, aber immer weiter ausgreifenden Vor- und Rückwendungen ausarbeitet. In diese Chronologie, einhergehend mit einem ordnenden, epischen Zug der Gouvernante - eine Matrone? - können alle Ereignisse glückführend eingearbeitet werden. Chimène hingegen perspektiviert Zeit im Hinblick auf die augenblickliche Lage, in der sich befindet. Aus dieser Jetztlage kann es viele Ausgänge geben. Elvire versucht, die fundamentale Zukunftsungewissheit der Kairoszeitlichkeit zu verdrängen und Chimène tröstend in Ihrer chronologisches Konzept aufzunehmen, in dem sie ihr die glücklich erreichten Fernziele in E3 vor Augen stellt. »Vous verrez cette crainte heurement déçue«, Cid I, 1, 57. Darauf bleibt Chimène doch beide situative praktischen Kairos Zeitlichkeit und möchte den Ausgang der aktuellen Situation beziehungsweise E2 im Auge behalten. Hierin liegt Corneilles finaler Übergang von Chronos der Vorgeschichte und der logischen Zukunftserwartungen, alles nach Notwendigkeit exponiert, zum Auftreten der tragischen Differenz erfahrung in den letzten Versen der Szene, zu den Ablaufmodi der Kairoszeitlichkeit. Damit ist die Exposition der Vorgeschichte der Liebe Chimènes und Don Rodrigues zu Ende. Das tragische Spiel kann beginnen.

Die im neunten Kapitel der »Poetik« behandelte poetische Abstraktion formuliert für Söffing das Allgemeine dichterisch und thematisiert praktisches Menschsein.⁹⁷¹ Fiktionsbildung befördere diesen Prozess der Verallgemeinerung der Realität.⁹⁷² Den Modellcharakter der Dichtung hat der Rezipient allerdings auch als solchen zu erkennen. Bühne muss bewusst sein, nicht nur im poetischen Umgang mit Raum (Corneille, Poussin), sondern auch in der Zeitkonstitution, z.B. in Cid I, 1, 57-58. Im Verweis Chimènes auf die Funktionsweise der Dichtung, in der Setzung des Kairos anstelle des Chronos, werden auch das Wann der Situation, die Fakten, die Lageeinschätzung, die gewählten Entscheidungswege, die Konsequenzen thematisiert, als modellhafte Praxis gegenüber einem modellhaften, aber in seiner Konkretheit utopischen biografischen Chronos.

⁹⁷⁰Die Indizierung von A und E nach Stufen von A1, ..., An bzw. E1, ..., En entspricht Relevanzkriterien. Zwar sind Anfang und Ende in der »Poetik« des Aristoteles präzise definiert; vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 7, 1450b, S. 25. Graduelle Abschattungen von Handlungsnotwendigkeiten sind jedoch nicht ausgeschlossen. Cid I-II können ihrerseits als Anfänge der Handlung des Stückes gelten. Da sich Aristoteles nicht zu Szenen- oder Aktzahlen festlegt, interessiert uns die jeweilige Situation mit Ihrem tragisch-praktischen Zeitphänomen.

⁹⁷¹Söffing (1981), S. 109ff.

⁹⁷²Söffing (1981), S. 112.

Einige Aspekte zu Corneille bedürfen noch ausholender Klärung,⁹⁷³ denn in ihnen zeigt sich die Differenz der zeitgenössischen Literaturtheorie zur literarischen Praxis, weshalb wir nicht den akademischen Klassizismus, sondern Corneilles literarisches Einzelwerk auf Poussin beziehen.

Das fünfte Kapitel der »Poetik« behandelt Nachahmung als Prozess mit Verwendung der Versform und der zeitlichen Ausdehnung eines Sonnenlaufes, während die Nachahmungsdauer des Epos das Tagesmaß überschreitet. Diese Dauer bezieht sich nicht auf dargestellte Zeit, zumal Aristoteles im fünften Kapitel über Darstellungshandlungen spricht und die Mimesis der Praxis erst im sechsten Kapitel behandelt. Söffing nennt das fünfte Kapitel deskriptiv, in der Folge der ersten fünf deskriptiven Kapitel, auf die das sechste als Normgebung folgt. Der Sonnenumlauf ist lediglich Tradition, keineswegs Vorschrift.⁹⁷⁴ Dagegen gelten normative Bestimmungen als Anleitung zum glückenden Tragödiendichten, dies aber durch adäquaten Handlungsaufbau, keineswegs durch kontingente Darstellungszeitbegrenzung.⁹⁷⁵ Bereits in der Antike war die Dramendauer Festlegungsversuchen unterworfen, was im 17. Jhd. eher in gelehrten Kreisen zuungunsten einer Darstellungszeit von mehreren Tagen aufgenommen wurde.⁹⁷⁶ Die Angleichung von dargestellter Zeit und Darstellungszeit als verbindliche Gattungsregel zeigt akademisches Bemühen, Dichtung zu homogenisieren.⁹⁷⁷ Dass realexistierende Autoren wie Corneille nur Erfahrung, nicht Normidealisierungen bevorzugt, liege, so Jacques Scherer, am konzessiven, einschränken- den Charakter von Normen.⁹⁷⁸ Hinken aber Chapelain und d'Aubignac den Produzenten hinterher, muss sich eine Wechselseitige Erhellung als »ut pictura poesis« nicht auf Poetologie, sondern auf reale literarische Produktion beziehen.

Aristoteles verstand Empirie aus individuellem Handeln.⁹⁷⁹ Nachahmung von Handlungen ziele, so Kappl, auf Charaktere und individuelle Handlungen.⁹⁸⁰ Dagegen beziehe die Neuzeit szenisches Handeln auf Empirie, die »der Dichter [...] zur Vollendung bringt.«⁹⁸¹ Hier geht es um die »möglichst vollkommene ›Täuschung‹ des Zuschauers«; Wiedererkennung sei »›Wiedererkennung‹ des Wirklichen in der vorgetäuschten Handlung«,⁹⁸² in Angleichung von dargestellter Zeit und Darstellungszeit.⁹⁸³ Urheber dieser Angleichung, sogar Gleichsetzung, als Handlungseinheit aus ununterbrochener Handlungsführung, ist Robortello.⁹⁸⁴ Schlafen die Zuschauer nachts, ist der Tag zeitlicher Rahmen für an Darstellungszeit angegliche darge stellte Zeit. In dieser Überinterpretation bedingt das für Aristoteles unwesentliche Kriterium der Inszenierung eine maximale Darstellungsdauer von zwölf Stunden dargestellter Zeit. Die Regulierung praktischer Situativität in der Ausentwicklung von Regeltragödien nach 1630⁹⁸⁵ bedingte jedoch eine Neukommissionierung situativ-praktischer Zeit: »Die Besonderheit der französischen Entwick-

⁹⁷³Zum Moralismus als Anliegen der Klassik an den »Cid« vgl. Chapelain (1637), S. 294ff, der bemängelt, dass Chimène den Mörder ihres Vaters heiratet.

⁹⁷⁴Vgl. Söffing (1981), S. 30, zur »beschreibenden Analyse der Dichtungsgattungen« sowie S. 28 zur Konstatierung deskriptiv formulierter Tradierungen.

⁹⁷⁵Vgl. Söffing (1981), S. 29.

⁹⁷⁶Vgl. Scherer (1973), S. 110f.

⁹⁷⁷Vgl. Scherer (1973), S. 111.

⁹⁷⁸Vgl. Scherer (1973), S. 112.

⁹⁷⁹Kappl (2006), S. 5; vgl. auch Fuhrmann (2003), S. 29.

⁹⁸⁰Kappl (2006), S. 6.

⁹⁸¹Kappl (2006), S. 5, vgl. Ott (1961).

⁹⁸²Ott (1961), S. 341f.

⁹⁸³Vgl. Ott zu Francesco Robortello Ott (1961), S. 342. V

⁹⁸⁴Vgl. Robortello, Francesco: In librum Aristotelis De arte poetica explicationes; Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De arte poetica ad Pisonem inscribitur. München, 1968, S. 50. »His omnibus in locus, cum aliqua mora iniici posset; videre est summo artificio festinantem poetam; ut uno die actionis tragicae illius absolveret imitationem.«

⁹⁸⁵Epars Heussi (2008), S. 14f. Vgl. zu Corneilles praktischem Zeitverständnis ggü. Robortellos physikalisch-astronomischem Epars Heussi (2008), S. 17 sowie Truchet (1975), S. 27f.

lung liegt [...] darin, daß die Autoren des 17. Jahrhunderts eine Theorie, die sich eigentlich nur mit dem Problem der Wahrscheinlichkeit der szenischen Abbildung beschäftigte, als Prinzip der dramatischen Komposition verwandten, daß jedoch ihr Versuch, die Kompositionsregeln zu befolgen, erst gelang, als auch eine neue Auffassung [...] des menschlichen Handelns geschaffen worden war.«⁹⁸⁶ Wie verhielten sich die Dichter zu solchen neuen Gattungsaufgaben? Zumindest im »Cid« schlägt sich Zeit am Kern der Krise nieder, so Jacques Truchet.⁹⁸⁷ Überschaubarkeit der Handlung bewirkt in Cid I, 1 den Bezug finaler Wechselrede auf die unsichere Lageeinschätzung in den ersten Versen und der Vorausgriff der letzten Verse auf das Ende des gesamten Stückes, in zyklischer Zeitlichkeit, die um das Wann der Situation kreist. Angemessene Überschaubarkeit ergibt sich Corneille aus der internen metabolischen Struktur des Stückes, und hier bezieht er sich konsequenter auf Aristoteles als Robortello. Ähnliches konnten wir hinsichtlich des »lieu théâtral«, des dramatischen Ortes, feststellen, der sich aus Positionierung und Raumkonkretisation der Aktanden, nicht durch inszenatorische Bühnenanweisungen ergibt, die bei Corneille gar nicht erst getätigt werden. Diese Auslassung erzeugt Überschaubarkeit. Die Nichtangabe physikalischer Zeit, so Scherer, vereinfacht die Handlungsstruktur.⁹⁸⁸ Geschehensgeschwindigkeit resultiert aus geringerer, aber zielgerichteter Handlungsvielfalt. Corneille spricht also von der »temps qu'il faut perdre«.⁹⁸⁹ Doch hat auch dies eine Grenze. Fuhrmann schreibt zu Aristoteles, »zur einen und ganzen Handlung gehöre, was sich nicht versetzen oder entfernen lassen, ohne daß das Ganze durcheinander gerate (51a 32-35)«,⁹⁹⁰ womit die Mindestdauer dargestellter Zeit sich am Plausibilitätsempfinden des Zuschauers bemisst, an Überschaubarkeit und Einprägsamkeit, also an der Gedächtnisleistung einer beurteilenden Instanz.⁹⁹¹ Ihre plausibel strukturierte Herausforderung verschafft dem Zuschauer intellektuelle Ergötzung.⁹⁹² Dabei werden idealerweise die Ereignisse durch den Umschlag ins Glück oder Unglück gegliedert, mit Hilfe der Peripetie und der Wiedererkennung, wie es im elften Kapitel der »Poetik« des Aristoteles steht.⁹⁹³ Doch die Plausibilität des Umschlages der Ereignisse und Handlungen beurteilt der Zuschauer aus eigener Erfahrung, darauf weist Fuhrmann hin.⁹⁹⁴ Es ist die Zuschauerperspektive, die plausibilisiert und begründet, nicht eine metaphysische Ursachenlehre,⁹⁹⁵ und erst recht nicht eine Angleichung von dargestellter und Darstellungszeit. Maßstab für eine Mindest- und Höchstdauer des Dramas bleibt für Corneille sittliche Einsicht in Bedingungen und Abläufe praktischen Handelns, die Aristotelische Begründung menschlichen Handelns im Kontext der Ethik.

Soll aber sittliche Einsicht erst anhand der Tragödie entwickelt werden, fehlt sie dem Publikum zu Beginn des Stückes. 1630 verfasste Chapelain seine »Lettre sur la Règle des Vingt-Quatre Heures«, die einen Unterschied zwischen Nachgeahmtem und Nachahmung ablehnte; Realitäts-

⁹⁸⁶Ott (1961), S. 345.

⁹⁸⁷Die »crise tragique est le moment ou s'actualisent des menaces depuis longtemps accumulées, comme si tout un long passé n'avait existé que pour la provoquer.« Und: »Elle [die Krise] est aussi le moment qui ouvre tout un avenir, il n'est de tragédie que prophétique«, Truchet (1975), S. 28.

⁹⁸⁸Weist der »Cid« mehrere Handlungshöhepunkte und Konflikte auf, so stellt Scherer für »Cinna« eine Straffung fest, hin zu »simplicité et rapidité de son action«. Scherer (1973), S. 117.

⁹⁸⁹»Je repète [...], que quand nous prenons un temps plus long, comme de dix heures, je voudrais que les huit qu'il faut perdre se consumassent dans les intervalles des actes« Corneille, Discours (1660/1963), S. 140.

⁹⁹⁰Fuhrmann (2003), S. 28. Aristoteles, Poetik (1982), 8, 1451a, S. 29; vgl. auch Söffing (1981), S. 109.

⁹⁹¹Vgl. Fuhrmann (2003), S. 29. Vgl. zur Wahrscheinlichkeit der dargestellten Menschen Corneille, Discours (1660/1963), S. 139.

⁹⁹²Fuhrmann (2003), S. 29.

⁹⁹³Aristoteles, Poetik (1982), 11, 1452a, S. 35; Fuhrmann (2003), S. 29 zu Peripetie und S. 37 zur Metabole.

⁹⁹⁴Vgl. Fuhrmann (2003), S. 30.

⁹⁹⁵Fuhrmann (2003), S. 29.

treue liefere allein die zur Katharsis notwendige Authentizität.⁹⁹⁶ In der Handlungsorientierung an der Empirie des Zuschauers liegt fürderhin auch eine Gleichsetzung dargestellter Zeit mit Darstellungszeit.⁹⁹⁷ Dabei vertrat Chapelain in seiner »Lettre ou discours de Monsieur Chapelain à Monsieur Favereau« von 1623 noch die Corneille verwandte Auffassung, Poesie agiere näher der Philosophie als die Geschichtsschreibung, sie »met [...] en considération l'universel et ne le traite particulièrement qu'en intention d'en faire tirer l'espèce, à l'instruction du monde et au bénéfice commun.«⁹⁹⁸ Sieben Jahre später hat Chapelain diese Auffassung einer spezifisch poetischen Wahrheitsaussage, deren Wahrheit sich in der Plausibilität der Geschehnisfolge erweise, abgelegt. 1623 erfolgte die Ausrichtung der Geschehnisse noch auf das »jugement humain«, die sittliche Urteilskraft.⁹⁹⁹ 1630 aber sah Chapelain diese Urteilskraft nur mehr im Naturalistischen gegeben, als »esprit qui juge sur le tout, reconnaissant qu'il y a de l'impossibilité, et que par conséquent il donne de l'attention à une chose fausse, se relâche pour tout ce qu'il peut avoir d'utile au reste, et ne souffre point l'impression sans laquelle tout le travail du poète est vain.«¹⁰⁰⁰ Sind Chapelains Zuschauer zu imbezil, Fiktionsbewusstsein produktiv ertragen zu können? Urteilsfähigkeit als theaterpädagogische Aufgabe stellt Ergötzung, »délectation«, nun in den Dienst des Nützlichen, des »utile«.¹⁰⁰¹ Soll das Stück aber nach seinem moralischem Nutzwert beurteilt werden, so schließt dies Fiktionsbewusstsein aus, denn dieses bedeutet Entlarvung des Spiels als Spiel.¹⁰⁰² Der Zuschauer entscheide sich, so Duprat, für eine philosophisch-teleologische Wahrscheinlichkeit, die sich an platonischen Idealen orientiert.¹⁰⁰³ Der Eintritt in das Fiktionskontinuum ist der Austritt aus der scheinwelthaften Empirie. »Hors de la fiction, il n'y a donc aucun accès possible au monde vrai; c'est le processus d'apprentissage propre à la fiction que met au jour Chapelain.«¹⁰⁰⁴ Chapelain forderte daher, die Handlung im Drama auf eine einzige Hauptverhandlung zu beschränken und Nebenhandlungen narrativ, undramatisch, zu vermitteln.¹⁰⁰⁵ So agiert Corneille in Cid I, 1, wenn Elvire Gespräche in der Vergangenheit resümiert. Duprat schreibt, visuelle Realisierung unterstütze Dichtung nur in Bezug auf diese Haupthandlung.¹⁰⁰⁶ Jedoch ging Corneille im »Cid« nicht soweit, das ganze Stück auf die Katastrophe zu beschränken, wie Chapelain forderte.¹⁰⁰⁷

Die ideenrealistische Besserwisseri Chapelains erregte Richelieus Interesse an einer politischen Orientierung der Künste.¹⁰⁰⁸ Chapelain verfasste zwei Skizzen zur »Poesie Représentative«,

⁹⁹⁶ »que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-ci consiste à proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions déréglées, les objets comme vrais et comme présents«, Chapelain (1630), S. 223. Vgl. Collas, Georges: Jean Chapelain 1595-1674. Un poète protecteur des lettres au XVII^e siècle. Paris, 1911

⁹⁹⁷ Vgl. Chapelain (1630), S. 224.

⁹⁹⁸ Chapelain (1623), S. 197. Zu Chapelain - Marino vgl. Collas (1911), S. 27ff.

⁹⁹⁹ Chapelain (1623), S. 198.

¹⁰⁰⁰ Chapelain (1630), S. 227. Zur 24-Stunden-Regel vgl. Collas (1911), S. 95ff.

¹⁰⁰¹ Collas (1911), S. 102. Vgl. Arnaud (1887), S. 141ff.

¹⁰⁰² Duprat, Anne: Introduction. -in: Hunter, Alfred (Hrg.): Jean Chapelain. Opuscules Critiques. Genf, 2007. S. 9-155, S. 73. Zum Erfolg dieser Auffassung im Kreis des Hôtel du Rambouillet vgl. S. 74.

¹⁰⁰³ Vgl. Duprat (2007), S. 75.

¹⁰⁰⁴ Duprat (2007), S. 76.

¹⁰⁰⁵ Chapelain (1630), S. 228.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Duprat (2007), S. 75.

¹⁰⁰⁷ Zur Beschränkung auf die Katastrophe vgl. Chapelain (1630), S. 228. Zur Bestimmung des Ortes durch die Darstellungszeit von etwa 2-3 Stunden vgl. S. 230.

¹⁰⁰⁸ »Le spectateur n'a pas le droit de s'amuser en dépit des lois qu'elle [Vernunft] édicte, et, si on lui oppose qu'il en est qui s'arrogent ce droit, Chapelain se fâche: c'est un intolérable abus, et, un tel plaisir, extrêmement rustique et du tout incapable de toucher les esprits nés à la politesse et à la civilité, il faut l'abandonner«, Collas (1911), S. 102. Zu Richelieu Arnaud (1887), S. 147. Vgl. Holsboer (1933/1976), S. 65; Duprat (2007), S. 18f. Zu den Académie-Gründungen in Frankreich vgl. Boos, Manfred: Französische Kunstliteratur zur Malerei und Bildhauerei 1648 und 1669. »Das Gesuch des Martin de Charmois« (1648) und André Félibiens »Vorwort« zu seiner Conférences-Ausgabe (1669). München, 1966, S. 37ff. Zu Richelieu Fabre, A.: Chapelain et nos deux premières Académies. Paris, 1890.

in denen er sich auch zu Ort, Zeit und Handlung äußerte.¹⁰⁰⁹ Obschon sich Chapelain und Corneille stets freundschaftlich miteinander austauschten,¹⁰¹⁰ und Chapelain bei der Konstitution der »société des cinq Auteurs« mitwirkte, zu der außer Boisrobert, l'Estoile, Colletet, Rotrou auch Corneille gehörte,¹⁰¹¹ zwang Richelieu Chapelain dazu, sich gegen Corneille auszusprechen.¹⁰¹² Man warf dem »Cid« vor, dass die figürliche Gefühlsorientierung gegen den Anstand verstoße.¹⁰¹³ Die Personen sollten trotz des Faktischen das Bessere anstreben, wogegen Corneille gerade den Widerspruch zwischen Moral und Empfinden zeigte.¹⁰¹⁴ Letzteres aber hieß, den Zuschauer dem Widerspruch zu überlassen, Leiden entgegen besserer Einsicht zu erdulden. Diese Aristotelische Disposition tragischer Differenz, die in Jammern und Schaudern zur Katharsis führte,¹⁰¹⁵ wurde von Chapelain durchaus anerkannt; trotz aller Fehler lobte er doch die Schönheit und passionale Glaubwürdigkeit des »Cid«.¹⁰¹⁶ Aber: Stil und sprachliche Form seien subjektives Empfinden, was Versschönheit an »délectation« bindet,¹⁰¹⁷ die Chapelain dem moralischen Nutzen unterordnet.¹⁰¹⁸ Nicht nur die »vraisemblance commune« als »bienséance des moeurs« im Verhalten der Chimène erscheine gestört, sondern auch Corneilles eigene »vraisemblance extraordinaire«, die in der Plausibilität der Handlungsverknüpfung liege, denn jene werde beeinträchtigt durch den König Don Fernand, der am Ende des Stückes wie »un dieu sortant d'une machine vient ordonner«.¹⁰¹⁹ Diese Lösung sei Resultat zu vieler verschiedener Handlungen.¹⁰²⁰ Corneille hätte sich, seine dichterische Freiheit gebrauchend, beschränken sollen.¹⁰²¹ Mit der Opposition dieser Forderungen gegen die Aristotelische plausibilisierte Ergötzung durch »mimesis praxeos« wandelt sich die Interpretation der »bienséance« zum Zentral einer systematischen, dafür aber auf einen werkexternen, moralischen Anspruch gerichteten Theaterkritik in Frankreich.¹⁰²²

¹⁰⁰⁹ Chapelain, Jean: Discours de la Poésie Représentative. -in: Hunter, Alfred (Hrg.): Jean Chapelain. Opuscles Critiques. Genf, 2007. S. 272-275. Zur Formulierung der klassischen Einheiten durch Chapelain und Richelieu vgl. Breiting, H.: Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Etude de littérature comparée. Genf, 1879.

¹⁰¹⁰ Duprat (2007), S. 81, Anm. 105. Vgl. Mühlhan, Alois: Jean Chapelain als litterarischer Kritiker. Straßburg, 1892, S.11f.

¹⁰¹¹ Duprat (2007), S. 19.

¹⁰¹² Chapelain (1637). Zur Vorgeschichte vgl. Collas, Georges: Les Sentimens de l'Académie Française sur la Tragi-Comédie du Cid. D'après le manuscrit de la main de Chapelain conservé à la Bibliothèque Nationale avec les corrections, une introduction et des notes. Genf, 1912/1968. Die Manuskriptedition dokumentiert anfängliche Unabhängigkeit Chapelains gegenüber der sich formierenden Doktrin, vgl. S. IV. Vgl. Searles, Colbert: Les Sentiments de l'Académie Française sur le Cid. -in: The University of Minnesota (Hrg.): Studies in Language and Literature. 3, März 1916. Minneapolis, 1916, S.2 zur Bindung Chapelains an Richelieu. Randnotizen Richelieus in Chapelains Manuskript zeigen dessen Interesse. Die Vorgeschichte der »Sentiments de l'Académie Française sur le Cid« ist skizziert ab S. 1ff, und Duprat (2007), S. 19 und S. 80ff. Scudéry's »Observations sur le Cid« führten zur »Querelle« und zu Corneilles »Lettre Apologitique« 1637: Scudéry wolle schlichte Gemüter mit Autoritäten beeindrucken, von denen er nichts verstehe. Die Akademie sollte auf Scudéry's Wunsch schlichten. Chapelains ersten Entwurf lehnte Richelieu ab, der zweite wurde vom Kardinal redigiert und gegen Corneille verhärtet. Vgl. Searles (1916), S. 6ff. Eine Instrumentalisierung Chapelains. Vgl. Civardi, Jean-Marc: La querelle du »Cid« (1637-1638). Paris, 2004, und Gasté, Armand: La querelle du Cid. Pièces et pamphlets. Genève, 1970. Duprat fragt, ob es angesichts der Redaktionen der »Sentiments« noch um einen Text Chapelains handelt, Duprat (2007), S. 82.

¹⁰¹³ Duprat (2007), S. 90.

¹⁰¹⁴ Duprat (2007), S. 90.

¹⁰¹⁵ Vgl. auch Duprat (2007), S. 91.

¹⁰¹⁶ Duprat (2007), S. 91; Chapelain (1637), S. 294ff, Chapelain (1638), S. 312f.

¹⁰¹⁷ Chapelain (1637), S. 313.

¹⁰¹⁸ Chapelain (1637), S. 314. Vgl. für die bildende Kunst Lee (1940), S. 228.

¹⁰¹⁹ Chapelain (1637), S. 289.

¹⁰²⁰ Vgl. Chapelain (1637), S. 292f.

¹⁰²¹ Chapelain (1637), S. 293. Vgl. Duprat (2007), S. 52 zum Platonismus solcher Werkforderungen.

¹⁰²² Duprat (2007), S. 48. Zum Übergang vom aristotelischen Fiktionsbegriff zu einem platonistischen vgl. S. 76. - Ein Vergleich Poussins mit Chapelain muss solche philosophischen Implikationen berücksichtigen, wie dies Unglaub (2006) zu Bellori tut. Zu Chapelains Kunstsinn vgl. Collas (1911), S. 92f: theaterwissenschaftliche Kritik ist für Chapelain nicht Erkenntnis künstlerischer Schönheit.

Zwar war Corneille zu offen für künstlerische Anregung, um diese Kritik zu verwerfen. Er veränderte sein Dichten, ohne sich am Platonismus zu orientieren,¹⁰²³ sondern aus Interesse an gestalterischen Möglichkeiten, unter Umgehung der an das Drama herangetragenen moralischen Zielsetzungen Chapelains.¹⁰²⁴ In seinen »Discours« schrieb er: »reserrons l'action du poeme dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite.«¹⁰²⁵ Zeitliche Konzentration also zugunsten einer höheren Realitätsnähe. Doch schließt keine externe Determination der Zeitdauer ein. »Surtout je voudrais laisser cette durée à l'imagination des auditeurs, et ne déterminer jamais le temps qu'elle emporte, si le sujet n'en avait besoin, principalement quand la vraisemblance y est un peu forcée comme au Cid, parce qu'alors cela ne sert qu'à les avertir de cette précipitation.«¹⁰²⁶ Erfordert es nicht der Gegenstand von sich aus, sind Zeitangaben zu vermeiden; wen interessiert, ob zu Anfang des Stückes die Sonne aufgeht und am Ende unter?¹⁰²⁷ Handlungen, die nicht länger als ihre Darstellung dauern, bedürfen der Zeitangabe schon gar nicht. Auch mit Raffungen, mit Vor- und Rückwendungen und mit narrativer Vermittlung dürfe der Autor nach Notwendigkeit verfahren.¹⁰²⁸ Während man sich also in Gelehrtenkreisen um physikalische Zeitdauern streitet, erlaubt der Dichter sich Abweichungen von der »règle d'unité du jour«, indem er sich der Determination der Zeit enthält.

Dass Corneille kein Geck war, der aus Modebewusstsein falsch verstandene Einheitlichkeit demonstrieren muss, zeigt Scherer. Solange Raum oder Zeit aus bühnenextrinsischer Perspektive thematisiert werden und dargestellte Zeit nicht expliziert wird, kümmert dies auch nicht den Zuschauer. Denn auf die Rarität einer regelkonformen Zeitlichkeit hinzuweisen, hat Corneille nicht nötig,¹⁰²⁹ und ein »überfordertes Publikum« kann nicht als Grund für künstlerische Beschränkung taugen.¹⁰³⁰ Das heißt jedoch nicht, dass Untersuchungen zum Verhältnis dargestellter Zeit zur Darstellungszeit sinnlos sind. Schließlich kann man ja auch an Werken der bildenden Kunst das Verhältnis zwischen dargestellte Handlungsdauer und Betrachtungsdauer untersuchen und dabei zu Feststellungen über Handlungsbeschleunigungen oder -verlangsamungen bzw. -verkomplizierung oder -vereinfachung gelangen.¹⁰³¹ Wir sahen: statt Bühnenanweisungen oder figuralen Äußerungen zur chronologischen Zeitstruktur bevorzugt Corneille relative vortragsstrukturierende Zeitangaben, »encor«, Cid I, 1, 3, »une seconde fois«, Cid I, 1, 7, oder »de nouveau«, Cid I, 1, 9. Diese syntaktisch geartete, strukturelle Zeitlichkeit¹⁰³² ist mit der Frage

¹⁰²³Vgl. Hardt, Ulrike: P. Corneille und die Doctrine Classique. Eine stilistische Untersuchung seiner Komödienvarianten. Köln, 1987. S. 9. Zu Änderungen an den Komödien durch Corneille S. 11. Zur sich ändernden »bienséance« vgl. S. 54ff. Zu dramaturgischen Verdichtungsmöglichkeiten S. 63ff. Zum theoretischen Anspruch Chapelains vgl. Mühlhan (1892), S.11.

¹⁰²⁴Vgl. Kintzler, Catherine: Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau. Paris, 1991, S. 67 in Bezug auf das »pensée esthétique de l'âge classique«

¹⁰²⁵ Corneille, Discours (1660/1963), S. 139.

¹⁰²⁶ Corneille, Discours (1660/1963), S. 139.

¹⁰²⁷ »qu'est-il besoin de remarquer à l'ouverture du théâtre que le soleil se lève, qu'il est midi au troisième acte, et qu'il se couche à la fin du dernier? C'est une affectation qui ne fait que l'importuner; il suffit d'établir la possibilité de la chose dans le temps où on la renferme, et qu'il le puisse trouver aisément, s'il y veut prendre garde, sans y appliquer son esprit malgré lui.« Corneille, Discours (1660/1963), S. 139f.

¹⁰²⁸ Corneille, Discours (1660/1963), S. 140ff.

¹⁰²⁹Scherer erachtet die »Querelle« als literarisches Experimentieren, vgl. Scherer (1973), S. 112. Modebewusstsein führt zur Betonung einer Regelbeachtung. Neue Gattungskonventionen sind mithin neue Arten der Ergötzung, vgl. Scherer (1973), S. 114f.

¹⁰³⁰Vgl. Chapelain (1630), S. 227.

¹⁰³¹Vgl. Scherer (1973), S. 115 zur 24-Stunden-Regel als Vereinfachung des Themas, vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 24, 1459b, S. 79ff zu Epos und Tragödie, 7, 1451a, S. 27 zum Umschlag und zu Anfang, Mitte und Ende, sowie 7, 1450b, S. 27 zur Erinnerungbarkeit. Einschränkung dargestellter Zeit bringt Unwahrscheinlichkeit der Ereignisfülle: »la règle des vingt et quatre heures presse trop les incidents«, Corneille, Examen (1660), S. 28.

¹⁰³²Vgl. Müller, Günther: Zeiterlebnis und Zeitgerüst in der Dichtung. -in: Studium Generale. 10,8,1955. S. 1-31.

nach der Formgesetzlichkeit, der Werkmorphologie und dem Stilwillen verbunden¹⁰³³ - und damit distinkt poetisch. Poetische Zeit ist nicht »physikalische Zeit, sondern in sprachlichen Gefügen bedeutete Zeit. [...] In dem Bedeutungsgefüge des Werkes ist ein Bezug der Ereignisstruktur ausdrücklich oder unausdrücklich mitgegeben. Diese Zeitrelation aber und die Art ihrer Ausprägung ist für die Struktur des Werkes von grundlegender Bedeutung. Sie steht [...] mit allen anderen Zügen des Werkes in wechselseitig bedingender Verbindung«, wobei aber »weder Spiel noch Erzählung darauf angelegt sind, eine Ereigniszeit in der vollen Länge und Breite des physikalischen Zeitverlaufes ›wiederzugeben‹.«¹⁰³⁴ Ist aber dargestellte Zeit im klassischen Drama lediglich durch Figurenrede vermittelt,¹⁰³⁵ in sprachlicher Aktanden(-selbst-)modellierung,¹⁰³⁶ kann Zeit nur mehr Eigenschaft sein der »marques individuelles, donc de signes deictiques qui temoignent de son [der Darstellungszeit] inscription dans l'espace et dans les personnages«!¹⁰³⁷

Erschließt sich Chapelain Corneilles Art des Dichtens? Zu Unrecht bezog sich Chapelain auf Aristoteles, denn jener bezog den Sonnenlauf auf Darstellungszeit, nicht auf dargestellte Zeit. Hinsichtlich der dargestellten Zeit fordert plausible Handlungsdarstellung Kairoszeitlichkeit, nicht chronometrisch-physikalische Zeitbestimmungen. Kairoszeitlichkeit setzt die Zuschauerkompetenz voraus, die Plausibilität fiktiven Handelns zu erkennen und mit eigener empirischer oder fiktiver idealer Realität zu vergleichen. Chapelain suchte in Angleichung von dargestelltem Raum, Zeit, Handlung an Darstellungszeit, Darstellungsform, Darstellungshandlung die Aufhebung des Fiktionsbewusstseins zu erreichen, um moralische Aussageanliegen zu plausibilisieren. Corneilles Aufgriff akademischer Gattungspostulate erfolgten jedoch eher aus Interesse an Gattungsmöglichkeiten als aus Subordination. Handlungskonzentration und -vereinfachung, aber auch die Handlungsdarstellung mit Hilfe figuroriginärer Perspektivierung von Raum und Zeit konnte Corneille im »Cid« aufzeigen. Er entsprach damit Aristoteles, Raum, Zeit und Handlung sprachlich, nicht durch Inszenierung, nicht durch dichtungsfremde Mittel wie Bühnenanweisungen zu entwickeln.¹⁰³⁸ Besteht also eine generelle Kluft zwischen Gattungspostulaten und dem künstlerischen Am-Werk-Sein? Normative Regulierungen können künstlerische Produktivität anstoßen. Doch Chapelain geht nicht auf den sprachlichen Ausdruck der Dichtkunst ein. Wer sich normativ für die Einheiten der Zeit, des Ortes und der Handlung ausspricht, der sollte auch konkret zeigen, wie man sich dies im konkreten Vollzug dichterischer Produktivität vorzustellen hat.

Chapelains Stellungnahme zu Marinos »Adone«, »poème de paix«, 1623,¹⁰³⁹ hebt vom »sujet« des Erzählens zwar die sprachlich-poetische Darstellung ab, als »façon de le traiter«¹⁰⁴⁰ bzw. »le style«.¹⁰⁴¹ Aber: Chapelains Text handelt zu einem Drittel vom »sujet«, also von der Fabelkon-

¹⁰³³Müller (1995), S. 598ff.

¹⁰³⁴Müller (1995), S. 599.

¹⁰³⁵»filtré par la parole du personnage, il n'est évoqué qu'en fonction de la présence scénique de ce personnage en situation et en conflit. Le temps extra-scénique est toujours rapporté au temps scénique [Darstellungszeit], il tend à s'auto-effacer, à n'exister que sous forme d'une parole et d'un univers fictionnel non réalisé et montré sur scène, mais évoque grâce à l'imagination continué du poète et du spectateur écoutant et imaginant une réalité référentielle extérieure à la scène.« Pavis (1996), S. 351.

¹⁰³⁶Die »réalité temporelle extra-scénique doit être réduite au maximum (à vingt-quatre ou douze heures, par exemple), car elle doit, pour parvenir à son évocation scénique, être »filtrée« par la conscience du héros visible sur scène«, Pavis (1996), S. 351. Ein »discours où coïncident le monde et le personnage symbolisée, son discours présent et son existence fictive extérieure.«

¹⁰³⁷Pavis (1996), S. 350.

¹⁰³⁸Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 17, 1455a, S. 53ff.

¹⁰³⁹Chapelain (1623), S. 200, vgl. Kappf (2006), S. 4ff zu Vincenzo Maggi und dessen Nachfolge.

¹⁰⁴⁰Chapelain (1623), S. 200.

¹⁰⁴¹Chapelain (1623) S. 200 und S. 212.

stitution, von der Handlungszusammenfügung, während seine Aussagen zum « style » nur etwa ein Siebentel des Textes einnehmen. Die Auslassungen über sprachlichen Ausdruck, »la locution« und »la diction«, machen nur 1/15 des Textes aus.¹⁰⁴² Chapelain hält sich also nicht lange mit sprachlicher Produktivität auf. In assertorischer Lobpreisung entzieht sich das Werk dem kritischen »discours«.¹⁰⁴³ Und hinsichtlich des Aspektes der »façon de traiter«, »conception«¹⁰⁴⁴ bemerkt Chapelain lediglich, dass es der »conception« um eine »belle et agréable lecture« gehe,¹⁰⁴⁵ in der verschiedene Genera zur Anwendung kämen: das »genus grave et relevé«, das »genus humble et ravalé« und das »genus mixte«.¹⁰⁴⁶ Dadurch verlagert er die Anliegen sprachlicher Produktivität in den Bereich der Rhetorik.¹⁰⁴⁷ - Ungleich ausführlicher aber äußert sich Chapelain zum »sujet«, das stilistischer »conception« und »locution« gegenübersteht. Die Zusammensetzung der internen Handlungsstruktur, unabhängig von der konkreten Werkgestalt, erstreckt sich auf die drei Aspektfelder »invention«, »disposition«, und »habitudes« bzw. »passions«.¹⁰⁴⁸ Werden Aspekte der »invention« sowie der »disposition« zu mannigfach behandelt, leide darunter das »sujet« und damit die »utilité«.¹⁰⁴⁹ Das entspricht dem Horazischen Postulat der Einheit der Dichtung: »Denique sit quod vis, simplex dumtaxat, & unum«.¹⁰⁵⁰ Ein Zuviel an Episoden, visuellen Eindrücken und visueller Explizität stehe der »invention« wie der »disposition« entgegen.¹⁰⁵¹ Ähnliches gelte auch für die »habitudes« und die »passions«: dieses seien auf die Aktanten bezogen und bestimmt durch die Begriffe »la bonté«, »la convenance«, »la ressemblance«, »l'égalité«.¹⁰⁵² Brigitte Kappl sieht hierin eine seit der Renaissancepoetik wirksame platonistische Moralisierung der Aristotelischen »Poetik«,¹⁰⁵³ und in der Tat eröffnen sich hier Möglichkeiten der Finalisierung von Dichtung, z.B. in der Kontrolle der Leidenschaften, »les passions«, als »perturbation arrivée en la faculté animale par une forte application«, als »tension extraordinaire de la naturelle inclination«.¹⁰⁵⁴ Sprachliche Produktivität bleibt dabei freilich auf der Strecke: der Poet wählt aus mehr oder weniger bekannten Stoffen aus¹⁰⁵⁵ und betreibt bloßes »l'embellissement«, »ornement« der »accidents«.¹⁰⁵⁶ Chapelains Ausführungen über Dichtung sind also solche über paradigmatische Plotstrukturen. Solche liegen zugrunde, wenn er von Chimène fordert, zu leiden, anstatt sich dem Mörder ihres Vaters hinzugeben.¹⁰⁵⁷ Die Formulierung sittlicher Aussa-

¹⁰⁴²Vgl. Chapelain (1623), S. 200 zur »locution«; S. 213, zur »diction«.

¹⁰⁴³ Chapelain (1623), S. 216.

¹⁰⁴⁴ Chapelain (1623), S. 200 und S. 212.

¹⁰⁴⁵ Chapelain (1623), S. 213.

¹⁰⁴⁶ Chapelain (1623), S. 213.

¹⁰⁴⁷Vgl. Chapelain (1623), S. 214.

¹⁰⁴⁸Vgl. Chapelain (1623), S. 200ff und 211. Zur Wendung, »la conversion«, und der Peripetie, vgl. S. 209f.

¹⁰⁴⁹ Chapelain (1623), S. 205f.

¹⁰⁵⁰Z.B. Ceruti, Federico: *De re poetica libellus incerti auctoris ; Paraphrasis in Q. Horatii Flacci librum »De arte poetica«*. München, 1968, S.1, Vers 23. Vgl. Kappl (2006), S. 17.

¹⁰⁵¹ Chapelain (1623), S. 205f.

¹⁰⁵² Chapelain (1623), S. 213.

¹⁰⁵³Kappl (2006), S. 21.

¹⁰⁵⁴ Chapelain (1623), S. 212. »Invention« in »diversité« und »nouement« gilt Chapelain als Auslöser der Ergötzung im Dienst der »utilité«, S. 206. Zum Vergnügen, »le plaisir«, 1. aus der Zusammenfügung ungeordneter Geschehnisse (Geschichtsschreibung), 2. aus den »descriptions seules«, 3. aus Vermischung von Beschreibung und Geschehnissen, »par assemblément judicieux et moderé, de manière que l'une n'empêche point l'autre et que les choses néanmoins y paraissent avoir le dessus.« S. 206f: Heldendichtung (3.) »élève la poésie au-dessus de soi-même, et la fait incorporer, sans altérer en rien sa nature, en un sujet qu'elle veut traiter pour lui, et non pour elle-même, et à celle-là s'attribuent les idées du poème héroïque.« S. 207. Dass Marinos Gedicht die »essence de la poésie« verkörpere, S. 207, Chapelain diese jedoch nur stiefmütterlich behandelt, zeigt, dass es ihm nicht um jene »essence« geht, sondern dass er lediglich ein eigenes Gattungspostulat lancieren will, das des »poème de paix«.

¹⁰⁵⁵Vgl. Chapelain (1623), S. 204.

¹⁰⁵⁶Vgl. Chapelain (1623), S. 201.

¹⁰⁵⁷Vgl. Chapelain (1637), S. 294ff.

geanliegen entwertet poetische Produktivität, denn jene ist als Ausschmückung der Fabel nachgeordnet und hat der Moral zu folgen. So ließe sich zum Text Chapelains über den »Adone« anmerken, dass das Gattungskonstrukt des »poème de paix« zwar nicht aus sprachlicher Gestaltung resultiert, damit jedoch auf andere Künste anwendbar wäre, solange jene narrativ verfahren. Gestalt als Begründung eines künstlerischen So-Seins bliebe hierdurch jedoch unerklärt.

In Chapelains Brief zur 24-Stunden-Regel, 1630, hängen Güte und Rang eines bildkünstlerischen Komponisten, »dessinateur«, von der möglichst geringen Anzahl dargestellter Haupthandlungen ab.¹⁰⁵⁸ Zeichner, Maler würden vermutlich werkimmanente Kriterien geltend machen, z.B. Poussin in seinem Modusbrief, über dessen Utilität als kunsttheoretische Begründung oder metaphysische Mehrwertbildung man Bruhn folgend streiten darf.¹⁰⁵⁹ Zwar geht es im Modusbrief ebenfalls um eine dem »sujet« angemessene Gestaltungsweise, was den Modus Mittel zum »sujet« werden lässt. Doch Poussins Dichtungsauffassung¹⁰⁶⁰ sagt anderes aus über die sprachliche Gestaltung im Kunstwerk. Dichten ist ihr Gestaltung der Laut- und Wortmasse im schönheitlichen und strukturgenerativen Zusammenhang, als würde der Dichter »mit dem Laut der Worte die Dinge selbst, von denen er handelt, vor Augen führen [...] wenn man sie hört oder ausspricht«¹⁰⁶¹ Hier geht es um »délectation«. Demgegenüber unterstellt Chapelain Kunst einem öffentlichen Auftrag gegenüber der Zivilgesellschaft,¹⁰⁶² bloße Vergnügung erhöhe den »dégoût dans l'esprit [derjenigen] qui savent discerner les faux plaisirs d'avec les véritables«.¹⁰⁶³ Das »plaisir rustique« stelle gegenüber dem sittlichen Nutzen der Dichtung ein »affaiblement du théâtre« dar; der Einheitlichkeit und der Regelkonformität verschlossen sich nur die »idiots et [...] cette racaille qui passe en apparence pour le vrai peuple«.¹⁰⁶⁴ auch Corneille, jeder, der als Ziel der Kunst »délectation« nennt, auch Poussin.¹⁰⁶⁵

Auch in Chapelains Beiträgen zur »Poetik« der Akademie, 1635,¹⁰⁶⁶ ist von Distinktionen der Dichtung keine Rede. Dichtung sei Repräsentation, bemessen an ihrer Darstellungsfunktion gegenüber Aktandenmodellen. Ein Ideenrealismus sittlicher Zielsetzung. Gleicherart die Stellungnahme zum »Cid«, 1637. Chapelain »a trouvé neccessaire de dire que la fin de la poésie qui imite les actions humaines n'est pas une chose encore bien resolue«.¹⁰⁶⁷ Für die Gelehrtenschaft stehe fest, dass »le plaisir n'est que la moyenne fin de la poésie, [...] elle purge l'âme de quelques uns de ses habitudes vicieuses«.¹⁰⁶⁸ Die gewöhnlichen Massen »jugent par leurs sens« »ce qui est agréable«, im Sinne eines ordinären »divertissement«.¹⁰⁶⁹ Hinwendung zur sprachlichen Gestalt entspricht der sinnenorientierten Zerstreuungssucht. Ergötzung spricht die Masse, insofern sie auf moralischen Nutzen zu verzichten bzw. sich gegen werkfremde Einflussnahmen zu wehren trachtet. Die »vraisemblance«, wie es »in Wahrheit sein soll«, fehle dem »Cid«: »Si donc le sujet du Cid se peut dire mauvais, ce n'est pas pour ce qu'il n'a point de noeud mais pour ce

¹⁰⁵⁸ Chapelain (1630), S. 225.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Bruhn, Matthias: Unter Kunstfreunden. Die Sammlung Paul Fréart de Chantelou und das Nachleben Nicolas Poussins. -in: Schneider, Pablo; Zitzlsperger, Philipp (Hrg.): Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV. Berlin, 2006. S. 337-357.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Bruhn (2000), S. 220.

¹⁰⁶¹ Bruhn (2000), S. 220.

¹⁰⁶² Chapelain (1630), S. 231.

¹⁰⁶³ Chapelain (1630), S. 231.

¹⁰⁶⁴ Chapelain (1630), S. 232.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Poussins Brief vom 01.03.1665, Jouanny Nr. 210, deutsch in Bruhn (2000), S. 226f.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Chapelain (1635), S. 272ff.

¹⁰⁶⁷ Chapelain (1637), S. 283.

¹⁰⁶⁸ Chapelain (1637), S. 284.

¹⁰⁶⁹ Chapelain (1637), S. 283.

qu'il n'est pas vraisemblable«. ¹⁰⁷⁰ Der »Cid« verstoße gegen das Schickliche, die »bienséance des mœurs«. ¹⁰⁷¹ Dass das »examen des vers« nachrangig ist, versteht sich von selbst. ¹⁰⁷² Nur in 1/17 der »Sentiments« von 1637 geht er auf den Stil Corneilles ein. Noch 1637 gilt sprachliche Form als Empfindungssache und sprachliche Form nur Mittel zum Zweck. ¹⁰⁷³ Chapelains Substitution der Poetik durch die Ethik fehlte auch 1637 die Konkretisierung in literarischer Analyse. Zwar ermöglichten die Forderungen an die Handlungsführung die Ausbildung eines erneuerten Gattungspostulates der Tragödie. ¹⁰⁷⁴ Doch erzeugte die Doktrin auch die Angreifbarkeit sprachlichen Ausdrucks, den Verlust seiner Eigenwertigkeit gegenüber dem »utile«. Tragödie wird Moralpredigt. Aristotelische Verfehlung des Helden, Hamartia, aufgrund individueller Erkenntnis- und Entscheidungsfähigkeit, Dianoia, Proairesis, Phronesis: die Thematisierung dieser Aspekte widerspricht Schicklichkeitsidealen. ¹⁰⁷⁵ Aristoteles spielt für die Poetologie Chapelains keine Rolle mehr, ebenso wenig das Konzept des situativen Wann, die Vorstellung vergangener Faktizitätshorizonte, zukunftsgerichtete Perspektivität, die Opazität der Handlungsfolgen. ¹⁰⁷⁶ Im synonymen Gebrauch des »Wahrscheinlichen«, des »Notwendigen«, des »Allgemeinen«, der »Natur der Dinge« und der »Idee« zeige sich die Aufgabe der Kunst als die zu leistende Vollendung des Ideals, so Kappl. ¹⁰⁷⁷ Diese Hybris des Chapelainschen Ansatzes läuft einer Bescheidenheit, wie Poussin sie wortsprachlich in Briefen und bildnerisch in Werken artikuliert, konträr, z.B. der »Ehebrecherin« (Abb. 18) mit ihrer unaufgeregten figuroriginären Raumperspektivierung Christi.

Im Absehen von Aristoteles, sei es in Moralisierung des Dramas bei Bartolomeo Lombardo und Vincenzo Maggi, sei es in reiner Ergötzung bei Lodovico Castelvetro, in »interessante[-r] Darstellung solcher Ereignisse aus dem Lauf der Welt, die Gegenstand des täglichen Klatsches sind«, ¹⁰⁷⁸ erfolgt für Kappl eine »Erosion zentraler Begriffe der Poetik«, ¹⁰⁷⁹ da Dichtung nur noch im Spannungsfeld von Ergötzung und Nutzen verstanden werde, nicht mehr aus der Dramatisierung praktischer Zeit und situativer Umstände. Ziele man Kappl zufolge statt auf praktischzeitliche »mimesis praxeos« auf bloß ergötzliche oder erbauliche Darstellung natur- oder ideenrealistischer Wahrheit, so ziehe das zwar eine Modifikation dramaturgischer Verfahrensweisen nach sich, doch aus einer Tragödie, in der nicht mehr tragisch gehandelt wird, »kann man nun freilich auch nicht mehr lernen, wie Handeln verläuft«. ¹⁰⁸⁰

Unterlegt man Poussin Aristotelesbezüge, die sich unzweifelhaft zu betrachten lohnen, muss der Gedanke praktischer Zeitlichkeit berücksichtigt werden, auch um Abstände oder Annäherungen an Chapelain und die französische Doktrin zu ermessen. Denn anders als Chapelain legt die poetische Produktion, wie wir bei Corneille sahen, durchaus Wert auf sprachliche Gestaltungsmittel zur Herstellung praktischer Zeitlichkeit. Gattungspostulate klassizistischer Poetik unreflektiert an Corneille oder Poussin zu identifizieren, hieße, beide als Illustratoren moralischer Wahrheiten zu werten. Das Vorliegen individueller, figürlich-praktischer Entscheidungsmöglichkeiten, figuroriginäre Perspektivierungen von Raum, Zeit und Handlung, die autonome Interak-

¹⁰⁷⁰ Chapelain (1637), S. 286f.

¹⁰⁷¹ Chapelain (1637), S. 288. Duprat (2007), S. 85.

¹⁰⁷² Vgl. Chapelain (1637), S. 312.

¹⁰⁷³ Vgl. Chapelain (1637), S. 313f.

¹⁰⁷⁴ Auch das 20. Jhd. kennt solche Bestrebungen, man vgl. die Gruppenbildung um Lars von Trier.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Kappl (2006), S. 85.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Fuhrmann (2003), S. 87ff. Zum Einfluss Maggis auf Chapelain vgl. Duprat (2007), S. 39, Anm. 53; Lurje (2004), S. 25, Anm. 36; Kappl (2006), S. 2ff und S. 26ff, S. 85ff.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Kappl (2006), S. 89.

¹⁰⁷⁸ Kappl (2006), S. 96.

¹⁰⁷⁹ Kappl (2006), S. 168.

¹⁰⁸⁰ Kappl (2006), S. 314ff.

tion von Figuren mit sie umgebenden Umwelten: alles dies entspräche nicht dem Chapelainschen Kriterium der Idealdarstellung. Michael Lurje sieht in Chapelains Forderungen die Vorwegnahme des »sozialistischen Realismus«. ¹⁰⁸¹ Sollte Poussin sozialistischer Realist sein? In Poussins »Ehebrecherin« dürften keine Ehebrecherin und keine Pharisäer erscheinen, in Corneilles »Cid« nicht die Verfehlungen des Comte, Don Rodrigues oder Chimènes. Diese Verfehlungen aber ermöglichen Brechungen idealtypischer chronotopologischer Aktandenmodelle, wie z.B. der Zukunftsentwurf Elvires in Cid I, 1 oder das saubere, architektonisch feste antike Jerusalem mit seinen Pharisäern und Schriftgelehrten.

3.2.3 Perspektivierungen der Zeit

Dem historischen Vergleich Corneilles und Chapelains wollen wir eine systematische Analyse literarischer Zeitkonstitution anschließen. Auch hier begegnet uns die Unterscheidung zwischen »sujet« und »style«, Gehalt und Gestalt. Ähnlich verfährt die Unterscheidung zwischen dargestellter Zeit und Darstellungszeit. Handlungszusammensetzung stößt Stoffzusammenfassungen an. Aristoteles aber reduziert dies auf denkbar simpelste, kontingente Geschehnisaufzählung. ¹⁰⁸² Die Unterscheidung verschiedener Perspektivierungstechniken, z.B. der betrachter- oder figuroriginären Perspektivierung von Zeit, erfolgt als poetische Leistung in Produktion, Präsentation und Rezeption, also im analogischen Zeigen, nicht in der diskursiv-aussagenden Stoffzusammenfassung. ¹⁰⁸³ Am Beispiel von Cid I, 1 haben wir elementare und strukturelle figuroriginäre Perspektivierungen von Zeit identifiziert. Ähnlich wie zur Perspektivierung des Raumes nehmen wir daher die figuroriginäre Perspektivierung der Zeit als Ergebnis figuralen Auftretens und betrachter- bzw. rezipientenoriginäre Perspektivierung der Zeit als Zeitkonstitution des Ereignisgesamtes von einem extrinsischen Standpunkt aus.

Ist Deixis Verweis zur raumzeitlichen Hier-Jetzt-Dort-Setzung, erfolgt die Konkretisierung des chronotopologischen Zusammenhanges durch Perspektivika und Anaphora. Perspektivika als sekundäre Deiktika sind bezogen auf Koordinaten des Äußerungsträgers in der Äußerungssituation und auf Koordinaten bezeichneter Sachverhalte zum Zeitpunkt der Äußerung. In Rollenzuweisungen finden perspektivische Relationierungen des Sprecherrolleninhabers zum Denotat statt. ¹⁰⁸⁴ Rollenzuweisungen unterscheiden zwischen handelnden und wahrnehmenden Figuren. Harweg unterschied von eigentlicher Deixis die bühnenextrinsische und von dieser die bühnenintrinsische Perspektivierung des Raumes. ¹⁰⁸⁵ Je nach Origokonstitution dieser Perspektivierung unterschieden wir figur- sowie betrachter- bzw. zuschaueroriginäre Raumperspektivierung. Ebenfalls denkbar ist eine autororiginäre Perspektivierung, so sich der Autor als fiktive Instanz im Fiktionskontinuum zeigt. ¹⁰⁸⁶ So bezeichnet der Begriff der Ich-Origo »den durch das Ich (das Erlebnis- oder Aussage-Ich) besetzten Nullpunkt, die Origo des raumzeitlichen Koordinatensystems, der zusammenfällt oder identisch ist mit Jetzt und Hier.« ¹⁰⁸⁷ »Die epische Fiktion ist dichtungstheoretisch allein dadurch definiert, daß sie erstens keine reale Ich-Origo enthält und zweitens fiktive Ich-Origines enthalten muß, d.h. Bezugssysteme, die mit einem die Fiktion

¹⁰⁸¹ Vgl. Lurje (2004), S. 63f.

¹⁰⁸² Vgl. »der Stoff der ›Odyssee‹ ist an sich nicht umfangreich [...] alles übrige ist Ausgestaltung im einzelnen.« Aristoteles, Poetik (1982), 17, 1455b, S. 57. Vgl. 8, 1451a, S. 27f zur Fabel.

¹⁰⁸³ Mahrenholz (2003), S. 75-91.

¹⁰⁸⁴ Harweg (1990), S. 231ff.

¹⁰⁸⁵ Harweg (1990), S. 231f.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Staiger (1946/1961), Hamburger (1977), S. 59ff zur Epik, Pfister (1997), S. 67ff zum Drama.

¹⁰⁸⁷ Hamburger (1977), S. 62.

in irgendeiner Weise erlebenden realen Ich, dem Verfasser oder dem Leser, erkenntnistheoretisch und damit temporal nichts zu tun haben.«¹⁰⁸⁸ Es ist also der nichtgenuin fiktive Rezipient, der im narrativen Fiktivierungszusammenhang das bildnerische, dramatische, literarische Geschehen ordnet und bewertet, empirische Wirklichkeit suspendiert, um an Fiktion zu partizipieren.¹⁰⁸⁹ Akzente der Perspektivierung, unterschiedliche Grade der Versetzung in Figuren und Positionierungen zum Schauplatz, erzeugen Intrinsik und Extrinsik. Grenzüberschreitungen finden statt nicht zwischen fiktivierten und nichtfiktivierten, sondern zwischen intrinsischen und extrinsischen, jedenfalls fiktiven Standpunkten.

Diese an der Analyse der Raumkonstitution gewonnenen Erkenntnisse übertragen wir auf Perspektivierungen der Zeit. Temporale Deixis nutze Deiktika wie »Jetzt«, »heute«, »in diesem Jahr«, »früher«, »bald«, »gestern« als Zeitadverbien, sowie Tempusmorpheme an Verben.¹⁰⁹⁰ Man sollte eine eindimensionale Spatialisierung der Zeitdimension vermeiden, will man dem mehrdimensionalen Gefüge praktischer Zeitlichkeit gerecht werden.¹⁰⁹¹ Harweg unterscheidet formale von materialer Zeit. Formale Zeit bezeichne Chronologie, materiale Zeit Sachverhalte, die Handlungen inhärieren.¹⁰⁹² Chronologisch nicht messbar, bezeichnet sie Stränge von Geschehniszeit, die aus Geschehen und Dialog hervorgeht, z.B. aus Retrospektion oder Prospektion, und die Sukzessivität statt messbarer Zeitquantitäten schafft.¹⁰⁹³ Diese Beschreibung des Zeiterlebens konnten wir in der Konstitution des Zeitobjektes bei Husserl, in Bergsons Ablaufphänomenen, in der Zeitdauererfahrung von Jones und Boltz und der literarischen Zeitdauerngestaltung bei Stai-ger kennenlernen. Hat aber Harweg Raum und Bewegung aus Sicht spielbeteiligter Figuren¹⁰⁹⁴ und ihres Zuschauers¹⁰⁹⁵ differenziert, so unterbleibt diese Trennung hinsichtlich der formalen und materialen Zeit. Stattdessen setzt er voraus, einer Aristotelischen Einheitenlehre gehe es um eine Entsprechung der Immobilität des Zuschauers zum einheitlichen Ort der Handlung, worin er formale Zeit und den empirischen Ort gleichsetzt mit dem bühnengenerierten Chronotopos, in Tradition Chapelains.¹⁰⁹⁶ So aber kann der Zuschauer keine eigenen alternierenden Perspektivierungen der Chronotopoi vornehmen.¹⁰⁹⁷ Auslassungen oder Sprünge im Bühnengeschehen als Zeugen fehlender Einheitlichkeit zu verstehen, das würde selbst Chapelain widerstreben, der »Zeit zu verlieren« hat.

Harwegs Erweiterung der Deixistheorie um eine Betrachtung des Fiktiven ist jedoch nicht abwegig. Galbraith sieht hinsichtlich der Verweisorigo Leiblichkeit als Basis der Sprache, mit Verweis auf Merleau-Ponty,¹⁰⁹⁸ und damit Deixis auf den Körper des Deixissubjektes bezogen.¹⁰⁹⁹ Von dieser leiblichen Realität unterscheidet sich die fiktionale Logik der im Schauplatz Handelnden.¹¹⁰⁰ Der fiktivierte Rezipient versetzt sich in die Figur auf der Bühne, und zu den temporalen

¹⁰⁸⁸Hamburger (1977), S. 67. Vgl. Schiedermaier, Simone: ›Lyrisches Ich‹ und sprachliches ›ich‹. Literarische Funktionen der Deixis. München, 2004, hier S. 12ff. Zum Fehlen lyrischer Signale für eine Kommunikationssituation vgl. S. 54f.

¹⁰⁸⁹Vgl. Harweg (2001), S. 118f.

¹⁰⁹⁰Sennholz (1985), S. XIX; S. 99. Äußerungszeit gilt der Verankerung der temporalen Origo, während Sachverhaltszeit das Deixisobjekt im deiktischen Akt verankert, einer der Äußerungszeit verschiedenen Zeitlichkeit gehorcht, vgl. S. 93f.

¹⁰⁹¹Vgl. dagegen die eindimensionale physikalische Zeitlichkeit in Sennholz (1985), S. 96.

¹⁰⁹²Harweg (2001), S. 149.

¹⁰⁹³Harweg (2001), S. 158, Anm. 58.

¹⁰⁹⁴Harweg (2001), S. 117ff.

¹⁰⁹⁵Harweg (2001), S. 115ff.

¹⁰⁹⁶Vgl. Harweg (2001), S. 323ff.

¹⁰⁹⁷Ebenso verbleibt er in einer vermeintlich empirischen physikalischen Zeitvorstellung.

¹⁰⁹⁸Galbraith, Mary: Deictic Shift Theory And The Poetics Of Involvement In Narrative. - in: Duchan, Judith; Bruder, Gail; Hewitt; Lynne: Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective. Hillsdale, New York, 1995. S. 19-59, S. 22.

¹⁰⁹⁹Vgl. Galbraith (1995), S. 23.

¹¹⁰⁰Galbraith (1995), S. 25.

Indikatoren der Zeitadverbien der Gegenwart, die mit Tempusmorphemen der Erzählvergangenheit verwendet werden, treten Versetzungssignale in Form psychologischer Verben, die in der dritten Person gebraucht seien.¹¹⁰¹ Dadurch werde ein fiktiv-intrinsisches deiktisches Feld von einem fiktiv-extrinsischen gesondert.¹¹⁰² Die Art der Versetzungssignale begründet jedoch noch nicht den Sprung des unqualifizierten »jetzt, ich, hier« bzw. »Dies da« als irreduzibler Basis jeden Verweises¹¹⁰³ zu komplexen Perspektivika wie Zeitadverbien und Tempusmorphemen als Ausdruck einer stattgefundenen Integration des Bezugssubjektes in das Fiktionskontinuum. Zur Differenzierung empirischer und fiktiver Realität setzt Segals Versetzungstheorie, »Deictic Shift Theory (DST)«, an. Leser versetzen sich kognitiv in die Geschichte und erfahren diese im Dabeisein.¹¹⁰⁴ Innerhalb der Erzählung nehme der nichtgenuin fiktive Rezipient einen neuen Platz ein, ein deiktisches Zentrum, von dem aus er fiktionssintrinsisch, aber geschehensextrinsisch auf Raum und Zeit im Fiktionskontinuum verweise.¹¹⁰⁵

In Fiktionsversetzung werden fiktionale Ordnungen erstellt. Prozessualität fiktiver Handlung erhält Kausalität, die auf dem Funktionszusammenhang der Aktanden im Aktandenmodell gründet, so Hamburger.¹¹⁰⁶ In Perspektivierung werden visuelle Eindrücke in linear-diagrammatische Ordnungen überführt, in denen lineare und temporale Reihenfolge dem »ordo naturalis« unserer Erfahrung entspreche, so Wenz.¹¹⁰⁷ Dynamisieren Linearisierungsstrategien wie die »imaginäre Blickwanderung« den Raum, werde temporale Reihenfolge kausal verstanden.¹¹⁰⁸ Wenz möchte Perspektivierung als Beschreibung mittels Beschreibungsschema und Perspektivenentwurf auch auf kinästhetische Modelle, auch auf Zeit angewendet wissen,¹¹⁰⁹ weil es um den »Orientierungsprozeß in der elementaren Kommunikationssituation« gehe.¹¹¹⁰ Wir haben bereits zu Husserl festgestellt, dass zeitliche Ordnung vom »und« zum »dann« verfährt, und Wenz schließt ein »deshalb« an.¹¹¹¹ So ergeben sich, schreibt Rosenthal, narrative Strukturen als Perspektivierung von Raum und Zeit aus der Kombination linearer, chronologischer und logischer Elemente in Erzählsträngen,¹¹¹² die zwischen Anfang und Ende zu entschlüsselnde Spannungsbögen aufbauten.¹¹¹³

Es lässt sich nach dem Subjekt der Narration fragen. Tripp vertritt eine leserorientierte Narratologie und geht dazu ein auf Fokalisierung. »Als Fokalisierung wird gleichsam die Rahmung und das Gerahmte der Erzählung verstanden, also der Erzählvorgang der fokussierenden Restriktion wie auch das entsprechende Objekt.«¹¹¹⁴ »Es werden (Wahrnehmungs-)Schemata im Leseprozess aktiviert, aber gerade durch das reziproke Wechselspiel mit anderen narrativen Techniken entsprechen diese nicht wörtlich-mimetisch dem, was von einer Figuren-, Erzählerorigo

¹¹⁰¹Galbraith (1995), S. 25. Harweg: das Drama zeige in Gegenwart, Harweg (2001), S. 324, das Epos in Vergangenheit, S. 324.

¹¹⁰²Vgl. Galbraith (1995), S. 23.

¹¹⁰³Vgl. Galbraith (1995), S. 20f.

¹¹⁰⁴Segal, Erwin: Narrative Comprehension And The Role Of Deictic Shift Theory. -in: Duchan, Judith; Bruder, Gail; Hewitt, Lynne: Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective. Hillsdale, New York, 1995. S. 3-18, S. 14f.

¹¹⁰⁵Zum Programm des »Deictic Shift Approach« vgl. Segal (1995), S. 17.

¹¹⁰⁶Hamburger (1977), S. 112ff.

¹¹⁰⁷Wenz (1997), S. 29.

¹¹⁰⁸Wenz (1997), S. 30f.

¹¹⁰⁹Vgl. Wenz (1997), S. 53.

¹¹¹⁰Wenz (1997), S. 42.

¹¹¹¹Vgl. auch Rosenthal, Stephanie: »Der Faden ist gerissen«. -in: Rosenthal, Stephanie (Hrg.): Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst. Köln, 2002. S. 8-23, S. 9.

¹¹¹²Vgl. Rosenthal (2002), S. 8.

¹¹¹³Rosenthal (2002), S. 9.

¹¹¹⁴Tripp, Ronja: Wer visualisiert? Narrative Strategien der Visualisierung als Gegenstand einer leser-orientierten kognitiven Narratologie. -in: Brosch, Renate; Tripp, Ronja (Hrg.): Visualisierungen: Textualität - Deixis - Lektüre. Trier, 2007. S. 21-46, S. 37.

oder im ›empty deictic centre‹ (Banfield) wahrgenommen wird, sondern sind ihrerseits einem prozessualen Wandel unterworfen, der sich im Leseprozess vollzieht.«¹¹¹⁵ Fokalisierungsträger sind Erzähler, Figuren, Leser.¹¹¹⁶ Der Wechsel zwischen diesen ist von einer Zugehörigkeit zum gleichen Kontinuum der Fiktion abhängig und erzeugt Restriktion und Selektion vergebener Informationen,¹¹¹⁷ in Relativierung des Unterschiedes zwischen Imaginieren und Perzipieren.¹¹¹⁸ Nachvollzug figürlichen Handelns setzt voraus, dass man sich in figürliche Möglichkeiten fügt.

Im Fiktionskontinuum ist der Erzähler ebenfalls Figur mit Perspektive. Dramatische Darstellung erfolgt ebenfalls aus einer »Zeitperspektive« als »Richtung, aus der ein Subjekt [...] einen [...] zeitlich getrennten Vorgang ›wahrnimmt‹«, so Spittler,¹¹¹⁹ der epische und dramatische Darstellung »auf die personale und autonome Perspektive zurückführen« möchte.¹¹²⁰ Die Erzählerfigur mit ihrer personalen Perspektive ist mögliche Figur des Fiktionskontinuums, das Fiktions-signale emittiert.¹¹²¹ Die autonome Perspektive des Dramas kennt hingegen keine Vermittler.¹¹²² Jedoch kann Perspektivenpluralität durch Addition, Verschränkung, Vexation entstehen,¹¹²³ wodurch zeiträumliche Mehrsträngigkeit entsteht.¹¹²⁴ Wie stellt sich jedoch der Autor des klassifizierenden Theaters den Rezipienten der »monde spatial et temporel [...] de la création artistique« vor?¹¹²⁵ Lyons erweitert diese Fragestellung Molinaris auf den Charakter als ästhetisch unreduzierbare raumzeitliche Einheit der dramatischen Handlung, dessen Perspektive differieren kann.¹¹²⁶ Dies verweist auf die tragische Differenzenerfahrung zwischen betrachter- und figuroriginär perspektivierter Zeit. Die Unterscheidung erzähler-, rezipienten- und figuroriginärer Perspektivierungen trägt dem Umstand Rechnung, dass figurale Charaktere textuelle Konstrukte darstellen. Fokalisierung findet nicht im Stoff statt, sondern in Darstellung und Rezeption.¹¹²⁷

Hinsichtlich der Perspektivierung der Zeit in narrativen Werken unterscheiden wir also in Analogie zur Perspektivierung des Raumes: erstens die genuin nichtfiktive Bezugnahme des empirisch-real verorteten Rezipienten auf ein Werk als Teil analogischer Deixis auf Abbilder, zweitens die nichtgenuin fiktive rezipientenoriginäre Perspektivierung von Zeit, und drittens die genuin fiktive figuroriginäre Perspektivierung von Zeit. Letztere akzentuiert die Versetzung des fiktivierten Rezipienten in eine handelnde Figur und die Erprobung situativer Handlungsalternativen im fiktiven Chronotopos. Die rezipientenoriginäre Perspektivierung akzentuiert die geschneidrigliedernde Rekonstruktion vom Standpunkt des durch den Plural der Figurenperspektiven implizierten Rezipienten. Die unterschiedlichen Standpunkte ergeben Sinn- und Erwartungshorizonte, die von allen Origines aus an die fiktive chronotopologische Geschehenseinheit herangetragen werden. Die chronotopologische Geschehenseinheit ist als Situation bestimmt von si-

¹¹¹⁵Tripp (2007), S. 38.

¹¹¹⁶Vgl. Tripp (2007), S. 30.

¹¹¹⁷Vgl. Tripp (2007), S. 31.

¹¹¹⁸Tripp (2007), S. 29.

¹¹¹⁹Spittler (1979), S. 12.

¹¹²⁰Spittler (1979), S. 38.

¹¹²¹Spittler (1979), S. 36. und S. 39ff.

¹¹²²Spittler (1979), S. 38.

¹¹²³Vgl. Spittler (1979) S. 44ff.

¹¹²⁴Vgl. ähnlich schrieb Uspenkij (1975), S. 69 zur Rekonstruktion des Autorstandpunktes durch die Raum-Zeit-Perspektive.

¹¹²⁵Molinari, Cesare: Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVIe siècle. -in: Jacquot, Jean(Hrg.): Le lieu théâtral à la Renaissance. Royaumont 22-27 mars 1963. Paris, 1986. S. 61-71, S. 60.

¹¹²⁶»The spectator sees the scene, in space and situation as an objective presence and notes the difference between that presence and the character's mediated vision of it.« Lyons (1987), S. 37.

¹¹²⁷Vgl. Brosch, Renate: Visualisierungen in der Leserfahrung: Fokalisierung - Perspektive - Blick. -in: Brosch, Renate; Tripp, Ronja (Hrg.): Visualisierungen: Textualität - Deixis - Lektüre. Trier, 2007. S. 47-84, S. 56ff, vor allem zur Perspektivierung von Raum.

tuativ praktischer Zeitlichkeit. Diese Auffassung kann differenziert werden. Bachtin analysiert den Chronotopos im Roman.¹¹²⁸ Die Untersuchung von Handlungsstrukturen und deren chronotopologischen Bedingungen erfolgt bei ihm aus Sicht handelnder oder erzählender Figuren.¹¹²⁹ Wie Bachtin sieht Übersfeld in Narrativität die Thematisierung menschlicher Lebenswirklichkeit, wozu sich eine situativ-praktischen Zeitvorstellung besonders eignet.¹¹³⁰ Das Spiel und seine Bewegung richte sich auf den Zuschauer, dessen Erinnerung und Abwägung notwendig ist, um den irreversiblen Kairos als Bewegung im Übergang zu verstehen.¹¹³¹ In seiner Analyse der Raum-Zeit-Struktur Sophokleischer Tragödien und der Gegenüberstellung der »individuellen Zeit- und Raumerfahrungen der Protagonisten«¹¹³² entdeckt Henner eine Differenz zwischen figur- und rezipientenoriginärer Perspektivierung von Zeit. In der »Antigone« des Sophokles kämen die Figuren zu spät; »früher-später-gleichzeitig« hänge im Erfahrungswert von der Raum-Zeit-Struktur und der Zeiterfahrung in Relationierungen von betrachter- und figuroriginär perspektivierter Zeit ab.¹¹³³ Tragische Erfahrung besteht für Henner im Nachvollzug figuroriginär perspektivierter Zeit im Kontext betrachteroriginär perspektivierter situativ-praktischer Zeit.¹¹³⁴ Dementsprechend zielt die Reflexion der Zeiterfahrung auf betrachter- und figuroriginäre Perspektivierungen praktischer Zeit.¹¹³⁵ Rohbeck sieht in diesem Zusammenhang situativ-praktisches Handeln erst als Erzeuger von Zeit.¹¹³⁶ Praktische Zeit, Handeln, sei (geschichts-)philosophische Grundkategorie,¹¹³⁷ weit über die von Aristoteles vorgenommene Charakterisierung der Geschichtsschreibung als Erfassen kontingenter chronologischer Ordnungen hinaus. Darin entspricht Rohbeck White, der Sinndeutungsanliegen der Narration als Beispiel für den historischen Diskurs propagiert. Für Munin erzeugt formulierte praktische Zeitlichkeit einer »vision du monde« Kohärenz der Welt schlechthin.¹¹³⁸ In Zusammenhang des Fiktiven unterbreche Darstellungszeit soziale Zeit empirischer Wirklichkeit.¹¹³⁹ Dabei trage Munin zufolge der Zuschauer ein Bezugssystem aus Vergegenwärtigungen, aus Theatergeschichte, aus Phantasmen, aus individuellen und sozialen Vorstellungen, interaktiv an eine Szene heran, und von diesem Horizont aus beziehe er sich auf die praktische Zeit im Stück: zuschaueroriginäre Perspektivierung.¹¹⁴⁰ Chronologische Zeit ist für Munin linearer Ablauf, folgerichtige Sukzession. Situative-praktische Zeit des Kairos sei dagegen ein Zirkel.¹¹⁴¹ In seiner Unterscheidung zwischen praktischer und physikalischer Zeit bei Aristoteles meint Munin, in betrachter- bzw. zuschaueroriginär perspektivierter Zeit bestehe die Möglichkeit reversibler Rückschritte, die dem Rezipienten ermögliche, die unterschiedlichen Wendungen und Höhepunkte neu zu ordnen.¹¹⁴² Tragisches Vergnügen sei, über die Annahme

¹¹²⁸ Bachtin (1986/2008), S. 7. Zur Exemplifizierung paradigmatischer Chronotopoi S. 9ff, S. 36ff und S. 56ff.

¹¹²⁹ Vgl. Bachtin (1986/2008), S. 27.

¹¹³⁰ Vgl. Übersfeld, Anne: *Le théâtre et le temps*. -in: Garbagnati, Lucile (Hrg.): *Temps scientifique, temps théâtral*. Besançon, 2001. S. 21-24, S. 21.

¹¹³¹ Vgl. Übersfeld (2001), S. 23f.

¹¹³² Henner, Ulf: *Tragisches Handeln in Raum und Zeit. Raum - zeitliche Tragik und Ästhetik in der sophokleischen Tragödie und im griechischen Theater*. Stuttgart, Weimar, 2001, S. 4.

¹¹³³ Henner (2001), S. 9f.

¹¹³⁴ Vgl. Henner (2001), S. 23f.

¹¹³⁵ Vgl. Henner (2001), S. 36ff.

¹¹³⁶ Rohbeck, Johannes: *Geschichtsphilosophie der Zukunft*. -in: Nebelin, Marian; Deußer, Andreas (Hrg.): *Was ist Zeit? Philosophische und geschichtstheoretische Aufsätze*. Berlin, 2009. S. 19-38, S. 27.

¹¹³⁷ Vgl. Rohbeck (2009), S. 28.

¹¹³⁸ Munin, Bertrand: *La représentation théâtrale ou la fabrique du temps*. -in: Garbagnati, Lucile (Hrg.): *Temps scientifique, temps théâtral*. Besançon, 2001. S. 133-141, S. 134f.

¹¹³⁹ Munin (2001), S. 135.

¹¹⁴⁰ Vgl. Munin (2001), S. 135f.

¹¹⁴¹ Vgl. Munin (2001), S. 136; sowie *Cid I*, 1 zu *Elvires* und *Chimènes* Zeitentwürfen.

¹¹⁴² Vgl. Munin (2001), S. 137.

fremden Schicksals und über eigenes Ergriffensein entscheiden zu können, also ob man sich der Fiktion hingeben möchte, zumal Fiktion Fiktion bleibe.¹¹⁴³ Ein wesentlicher Unterschied zu Chaplain, für den Darstellung Fiktionsbewusstsein aufheben soll.¹¹⁴⁴ Munins Zuschauer entscheidet selbst, wie er mit Fiktion umgeht, Fiktionsbewusstsein vorausgesetzt.

Der Aufsatzband »Temps scientifique, temps théâtrale«, 2001, birgt weitere interessante Ansätze, die wir referieren. Triffaux behandelt »Le temps brisé de l'acteur«.¹¹⁴⁵ Theater gilt ihm als Akt des Lebensvollzugs,¹¹⁴⁶ in dem die Figur körperlich das spatiotemporale Kontinuum auf der Bühne, vorgegeben durch Szenografie, Licht, Musik beeinflusst.¹¹⁴⁷ figuroriginäre Zeitperspektivierung. »En effet, pour ›incarner‹ le temps, le comédien doit rendre visibles les instants ou la durée, d'une manière matérielle;«¹¹⁴⁸ »il doit en donner un équivalent sous la forme d'une manifestation, d'une indice, d'une illusion, d'une représentation concrète [...] il projette de l'énergie dans le mouvement, l'action, le son, l'émotion; cette énergie transformée par l'art de l'acteur et au contact de l'espace devient structurante, c'est-à-dire visible, donc substance.«¹¹⁴⁹ Die »temps de l'acteur« resultiert für ihn also aus formaler Sukzession in der Raumorganisation durch Gesten und Körperausdruck, worin Triffaux den performativen Ausdruck hervorhebt,¹¹⁵⁰ dem u.E. der sprachliche beiseite gestellt werden muss. Im gleichen wegweisenden Band schreibt Werly, theatrale Zeit sei messbar als Darstellungszeit, und sie sei spatialisiert als Situation am Kreuzungspunkt der Wahlmöglichkeiten einer Figur.¹¹⁵¹ Diese »temps est massivement représenté au moyen de l'espace [...] la délibération [...] n'est qu'un moment dramatique, mais un moment crucial, qui gouverne tout un déploiement temporel.«¹¹⁵² Und theatrale Zeit sei reversibel, da sich Planung ins Gegenteil verkehren kann,¹¹⁵³ wie der chronologische Entwurf der Elvire in Cid I, 1 zeigt. Werly fordert daher, an dramatischer Literatur auch theatrale Zeit zu analysieren.¹¹⁵⁴

Pfister zählt Möglichkeiten zur Modifikation der Ablaufchronologie auf, z.B. Sukzessionsbildung und Gleichzeitigkeit, Konkretisierung kohärenter Chronologie, Semantisierung, Relationierung dargestellter Zeit zur Darstellungszeit, Dehnung und Raffung, in denen per Figurenreplik oder außersprachlichen Signalen »Angaben zur Zeitdauer gemacht« werden, »die sich nicht mit der Dauer der realen Spielzeit decken«,¹¹⁵⁵ was Diskrepanzerlebnisse hervorrufe. Jedoch sind solche Unterscheidungen in physikalischer Zeit angesiedelt. Ein Zugang Pfisters zur situativ-praktischen Zeitlichkeit besteht im Eingehen auf Zeitempfinden in unterschiedlichen Perspektivierungen.¹¹⁵⁶ bei ist zu beachten, dass die Oberflächenstruktur als chronologisierte Phänomenfrequenz sich nicht unbedingt mit der Tiefenstruktur als Situationsfrequenz decken muss.¹¹⁵⁷ Dass jedoch »das Gesamttempo eines dramatischen Textes [...] [abhängt] von der Zahl der Pe-

¹¹⁴³Munin (2001), S. 137. Vgl. Tripp (2007), S. 29.

¹¹⁴⁴Duprat (2007), S. 73.

¹¹⁴⁵Triffaux, Jean-Pierre: Le temps brisé de l'acteur. -in: Garbagnati, Lucile (Hrg.): Temps scientifique, temps théâtral. Besançon, 2001. S. 147-154, S. 148.

¹¹⁴⁶»le rapport singulier que la voix entretient avec le corps - relation qui oscille entre continuité et discontinuité« Triffaux (2001), S. 150.

¹¹⁴⁷Triffaux (2001) S. 150.

¹¹⁴⁸Vgl. Harweg (2001).

¹¹⁴⁹Triffaux (2001), S. 151.

¹¹⁵⁰Vgl. Triffaux (2001), S. 152.

¹¹⁵¹Werly, Patrick: Mesure, spatialité et irréversibilité du temps théâtral. -in: Garbagnati, Lucile (Hrg.): Temps scientifique, temps théâtral. Besançon, 2001. S. 177-186, S. 178ff.

¹¹⁵²Werly (2001), S. 181.

¹¹⁵³Werly (2001), S. 183.

¹¹⁵⁴Vgl. Werly (2001), S. 185.

¹¹⁵⁵Pfister (1997), S. 361ff.

¹¹⁵⁶Pfister (1997), S. 375.

¹¹⁵⁷Vgl. Pfister (1997), S. 379.

ripetien und der zeitlichen Konzentration«, weshalb der »klassische Dramentyp, der in raumzeitlicher Konzentration und Geschlossenheit einen peripetiereichen Konflikt präsentiert, [...] daher schon von seiner Zeit- und Handlungsstruktur her ein hohes Gesamttempo auf[weist], während [...] Texte mit einer panoramisch offenen Zeitstruktur und / oder einer peripetiearmen Handlungsstruktur insgesamt ein geringeres Tempo einschlagen«,¹¹⁵⁸ wird die französische Poetik des 17. Jhd. u.E. nicht unbedingt unterschreiben. Chapelain forderte Konzentration auf die singuläre Situation und Wende, um Plausibilität und Spannung zu erzeugen. Spannung hängt von der Art der Geschehnisse ab, nicht von deren Anzahl. In der »Ehebrecherin« Poussins (Abb. 18) sehen wir nur einen Konflikt und eine Peripetie als wiederholte Simultanform, in einer situativ-praktischen Einheit: Jesu Handeln und dessen figuroriginäre Perspektivierung, verbunden mit davon abhängigen Beschleunigungen der Oberfläche zu den Rändern hin. Das tiefenstrukturelle Tempo verlangsamt sich, zur Gegenwart zwischen Christus und der Ehebrecherin. Das oberflächenstrukturelle Tempo beschleunigt sich durch Vervielfältigung der Phänomenfrequenzen an den Bildrändern. Von einer klassizistischen Steigerung des »Tempo[s] und damit [der] [...] Partizipation und Finalität der Handlungsabläufe«¹¹⁵⁹ zu sprechen, macht Sinn hinsichtlich der oberflächenstrukturellen Phänomenfrequenz. Hinsichtlich der tiefenstrukturellen Situationsfrequenz strebten Chapelain, Corneille, Poussin eher Vereinfachung, Reduktion, Konzentration an.¹¹⁶⁰

Aristoteles gibt Anhaltspunkte für die Unterscheidung zwischen geschehensintrinsischer und geschensextrinsischer Zeitperspektivierung im Spannungsfeld zwischen physikalischer und praktischer Zeit. Die Frage nach dem Wann und dem Wielange stellt sich in drei Kontexten. Zuerst in der Diskursgliederung der »Poetik«, d.h. als praktische Zeit der Poiesis, d.h. als Gelegenheitswann für Dichter.¹¹⁶¹ Sodann in der Gliederung des Dichtwerkes als Resultat des Dichtens, in formaler Unterteilung, mit Redekriterium als Geschehnisordnung durch eine Erzählinstanz.¹¹⁶² Schließlich in der Zusammenfügung der Geschehnisse im Mythos, mit praktischer Situationszeitlichkeit.¹¹⁶³ Perspektivierungen von physikalischer und praktischer Zeit finden im Fiktionskontinuum statt, für Aristoteles v.a. unter Benutzung von Tempusmorphemen.¹¹⁶⁴

Geschehnisextrinsisch perspektivierte physikalische Zeit wird apersonal durch figurale Handlungsnachahmung oder personal durch eine Erzählerfigur vermittelt.¹¹⁶⁵ Handlungsnachahmung hat eine Dauer. Der Rede von der Handlungsgeschlossenheit zwischen Anfang und Ende geht es um das Zuliegenkommen eines Geschehnisses in einer vom Zuschauerstandpunkt aus zu perspektivierenden Chronologie, der entsprochen werden kann. Weil aber Anfang und Ende aus dem zentralen Handlungsumschwung hervorgehen, wird in zuschaueroriginäre Perspektivierung praktischer Zeit gewechselt.¹¹⁶⁶ Im siebenten Kapitel behandelt Aristoteles noch immer zuschaueroriginäre Perspektivierung physikalischer Zeit, indem er auf Erinnerbarkeit hinweist so-

¹¹⁵⁸Pfister (1997), S. 380.

¹¹⁵⁹Vgl. Pfister (1997) S. 381.

¹¹⁶⁰Vgl. Scheffel / Martinez (1999) S. 120f. Beide verstehen Zeitlichkeit chronologisch-physikalisch, und ohne Rezipienteneinbezug.

¹¹⁶¹Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 3ff, 1448aff, S. 11ff; 6, 1449bff, S. 19ff; 16, 1455b, S. 55.

¹¹⁶²Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 3, 1448a, S. 9; zur Versform: 1, 1447af, S. 5; 12, 1452b, S. 37 zur Geschehnisfolge; ebenso 24, 1459b, S. 81 zu Aspekten chronologischer Ordnung, zum Beispiel der Aufführungsdauer: 5,1449b, S. 17; zum Stückumfang 7, 1451a, S. 27.

¹¹⁶³Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1450aff, S. 19ff; zu Peripetie und Wendungen 6, 1450a, S. 23; 7, 1450b, S. 25 zu Ganzheitlichkeit und Geschlossenheit den Anfang, Mitte und Ende.

¹¹⁶⁴Zum Tempusmorphem vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 1457a, S. 65.

¹¹⁶⁵Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 5, 1449b, S. 17.

¹¹⁶⁶ Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1450a, S. 19. Zur Beschaffenheit der Handelnden vgl. 6, 1450a, S. 21. Zum zuschauerperspektivierten Figurenhandeln vgl. 6, 1450b, S. 23.

wie auf die Notwendigkeit des Umschlags vom Glück ins Unglück, der als praktisches Merkmal physikalische Dauern von Glück und Unglück definiert. Hier verschränken sich beide Zeitbegriffe erneut. Die chronologische Reihung physikalisch messbarer Episodendauern reicht nicht aus zum guten Dichten.¹¹⁶⁷ Beruht die Mythoseinheit auf einer durch Perspektivierung praktischer Zeit erreichten Ganzheitlichkeit, deren Umfang aus der Mitte der Situation hervorgeht, liegt geschehensextrinsische, hier rezipienten- und autororiginäre Perspektivierung von Zeit auch dort vor, wo Aristoteles verlangt, dass bei Wegnahme eines Handlungsteils das Ganze seinen ursprünglichen Sinn verlöre.¹¹⁶⁸ Hier wird zuschaueroriginäre Perspektivierung physikalischer wie praktischer Zeit in Ihrer situativ-praktischen wie chronologischen Ordnung gestört. Vor dem Hintergrund zuschaueroriginär perspektivierter physikalischer Zeit kann man auch den Verweis auf Geschichtsschreibung verstehen.¹¹⁶⁹ Dieser geht es um chronologisierte Ereignisse, wobei die Sicht auf eine situativ-praktische Zeitlichkeit fehlt. Dass im Drama überhaupt zuschaueroriginäre Perspektivierung physikalischer Zeit stattfindet, ist Realitäts- und Plausibilitätseffekten geschuldet.¹¹⁷⁰ Abschließend lässt sich zur geschehensextrinsischen Perspektivierung physikalischer Zeit anmerken, dass sie sich auch in Aristoteles' Darstellung der Tragödienwirkung zeigt,¹¹⁷¹ ferner in der Abschnittsgliederung durch den Umschwung mit oder ohne verkomplizierende Peripetien oder Wiedererkennungen,¹¹⁷² und in der Unterscheidung quantitativer Teile der Tragödie, allerdings ohne Dauernfestsetzung, lediglich in Situierung einer Abfolge.¹¹⁷³

Geschehnisextrinsisch perspektivierte praktische Zeit wird im siebten Kapitel angesprochen, wenn Anfang und Ende aus der situativen Mitte hervorgehen und Handlung sich am situativ-praktischen Zeitgerüst bemisst. Erst in Kapitel 13 aber geht es um die Zusammensetzung der Handlungen im Mythos und damit um praktische Zeit.¹¹⁷⁴ Im Umschlag aufgrund Verfehlung bringt die Faktizität verfehlter Vergangenheit Konsequenzen, was zuerst seitens des Zuschauers perspektiviert wird, der jemanden wahrnehme, »der dem Zuschauer ähnelt«.¹¹⁷⁵ Sodann aber findet zuschaueroriginäre Perspektivierung praktischer Zeit auch statt in der Beurteilung figuroriginär perspektivierter Zeit, schon in der Beurteilung von Ereignissen als »furchtbar«.¹¹⁷⁶ Einsicht des Handelnden, im praktischen Kontext Einschätzung von Vergangenheit und Zukunft, setzt äußere Bewertung voraus, ohne die kein tragischer Gegenstand entstünde. Figürliche Einsicht wird an der vom Zuschauer perspektivierten Situation bemessen.¹¹⁷⁷ Ähnlich der Charakter. Ein extrinsischer Perspektivierungsstandpunkt ist in dessen Gleichmäßigkeit angesprochen.¹¹⁷⁸ Eine Figur handelt zu allen extrinsisch perspektivierten chronologischen Zeiten praktisch konstant, was die Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit der Handlung erhöht.¹¹⁷⁹ Praktische Zeit und

¹¹⁶⁷ Aristoteles, Poetik (1982), 8, 1451a, S. 27.

¹¹⁶⁸ Aristoteles, Poetik (1982), 8, 1451a, S. 29.

¹¹⁶⁹ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1451a, S. 29.

¹¹⁷⁰ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1451b, S. 31. Doch ergeben Fabeln und Handlungszusammenfügungen aus nicht notwendig und nicht wahrscheinlich aufeinander folgenden Episoden schlechte Dichtwerke, 9, 1451a, S. 33.

¹¹⁷¹ Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1452a, S. 33.

¹¹⁷² Aristoteles, Poetik (1982), 10, 1452a, S. 33ff.

¹¹⁷³ Aristoteles, Poetik (1982), 12, 1452b, S. 37.

¹¹⁷⁴ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 13, 1452b, S. 37ff.

¹¹⁷⁵ Aristoteles, Poetik (1982), 13, 1453a, S. 39. Zu Zuschaueraffekten vgl. 13, 1453a, S. 41. Zur Fehlerbemessung am Zuschauer, demgegenüber der Held besser oder schlechter sein kann, vgl. 13, 1453a, S. 41. Zur extrinsischen Bewertungsinstanz des Vergnügens 14, 1453b, S. 41ff.

¹¹⁷⁶ Aristoteles, Poetik (1982), 14, 1453b, S. 43.

¹¹⁷⁷ Zur Einsicht vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 14, 1454a, S. 45. - Für den Fall, dass Einsicht vor Tatausführung schützt, beansprucht Aristoteles das Perspektivikum »zuvor«, 14, 1454a, S. 47

¹¹⁷⁸ Aristoteles, Poetik (1982), 15, 1454a, S. 47ff.

¹¹⁷⁹ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 15, 1454a S. 49. Weshalb der Eingriff der Götter in zuschaueroriginär perspektivierte praktische Zeitlichkeit der Situation als unplausibel gilt.

tragische Erfahrung beruhen auf Differenz zwischen Handelnden und Zuschauern. Zuschaueroriginäre Perspektivierung praktischer Zeit ist Mithandeln. Der fiktivierte Zuschauer wird als zuschauender Akteur ins Spiel genommen; er kann selbst Fehlschlüssen erliegen. Im Maß der Spielbeteiligung wandelt sich seine Perspektivierung von einer extrinsischen zu einer intrinsischen. Das zeigt die Wiedererkennung. Die »beste unter allen Wiedererkennungen ist diejenige, die sich aus den Geschehnissen selbst ergibt, indem die Überraschung aus Wahrscheinlichem hervorgeht«,¹¹⁸⁰ was natürlich auch auf den Zuschauer zielt. Dichtung soll zuschaueroriginäre Perspektivierung praktischer Zeit anstreben, deren Modalität überrascht, und in der die Chronologie zuschaueroriginärer Perspektivierung physikalischer Zeit den in Perspektivierung praktischer Zeit getroffenen Entscheidungen und Erwartungen nicht gänzlich entspricht - dieser Bruch macht das Werk interessant. Dies nehmen wir mit Blick auf Husserl als weiteres Indiz, dass es dem zeitkonstituierenden Bewusstsein im Zusammenhang der Kunst gerade um die Art und Weise der Ablaufmodalitäten, nicht um die Feststellung bloßer Zeitdauern gehen kann. Im »Cid« wird dies in Cid I, 1, 57-58 durch Beibehaltung des Alexandriners mit gleichen Verschlüssen und gleichem Reim erreicht. Dieser Beibehaltung läuft der Kontrast der figuroriginär, von Elvire als chronologisch perspektivierten Zeit zur figuroriginären, von Chimène als situativ-praktisch perspektivierten Zeit zuwider. Geschehensextrinsische, zuschaueroriginäre Perspektivierung besteht darin, dass der Zuschauer beide Verse aufeinander bezieht und Vorahnungen bezüglich der Figurenperspektiven gewinnt, die den Stückverlauf betreffen werden.¹¹⁸¹

Geschehensintrinsisch perspektivierte physikalisch-chronologische Zeit ist im »Cid« Mittel zur figuroriginären Perspektivierung von Handlungsentwürfen. Aristoteles geht auf diese Art der Perspektivierung im elften Kapitel ein: Peripetie ist »Umschlag dessen, was erreicht werden soll«.¹¹⁸² Figuren perspektivieren mittels Handlungsabsichten, die für praktisches Tun selbst entworfene und organisierte Chronologie suchen, wie Elvire in Cid I, 1 zeigt. Gehen »Ereignisse wider Erwarten [...] und gleichwohl folgerichtig auseinander« hervor,¹¹⁸³ so schlägt der situativ entwickelte Plan zur Herstellung chronologischer Ordnung als Ausdruck glücklichen souveränen Handelns fehl. Eine ähnliche Beobachtung machten wir in Cid II, 8 zum physikalischen Raum, der ein zu ordnender situativer Herrschaftsraum für Don Fernand war. Solches stellten wir auch für Christus im Johannesevangelium und im Bild der »Ehebrecherin« fest, worin sich eine strukturelle Vergleichbarkeit von Bild und Text ergab, die intertextuelle Bezüge kennzeichnen kann. Ähnlich wie beim Raum ist gelingende figuroriginäre Perspektivierung physikalischer Zeit Ziel figuroriginärer Perspektivierungen situativ-praktischer Zeit. Situationsbedingt sollten glückende Lebensentwürfe in bestimmtem So-Sein realisiert werden. Der Rezipient ordnet Fragmente solcher Versuche, ergründet Situativität, vergleicht eigene Handlungsweisen. Erst an konkretisierter physikalischer Zeit ist die Differenz »dessen, was erreicht werden soll«,¹¹⁸⁴ zum Realisierten zu ermesen. Sagte Chimène in Cid I, 1 nur: »Ich weiß nie was die Zukunft bringt, auch wenn du, Elvire, mir Sicherheit vermitteln möchtest«, so genügte dies einem tragischen Entwurf nicht, obgleich diese Aussage sowie die expositorischen Rückwendungen das »sujet« der Szene vollständig trafe. Das gewünschte Ideal muss skizziert werden, in Cid I, 1 durch Elvire. Damit

¹¹⁸⁰ Aristoteles, Poetik (1982), 16, 1455a, S. 53.

¹¹⁸¹ Zur Imagination von Handlungen durch den Autor, d.h. Rollenübernahmen im Rahmen einer extrinsischen Perspektivierung vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 17, 1455a, S. 53ff.

¹¹⁸² Aristoteles, Poetik (1982), 11, 1452a, S. 35.

¹¹⁸³ Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1452a, S. 33.

¹¹⁸⁴ Aristoteles, Poetik (1982), 11, 1452a, S. 35.

ist figuroriginäre Perspektivierung physikalischer Zeit unverzichtbarer Teil eines Aristotelischen Peripetiekonzeptes.

Geschehnisintrinsische Perspektivierung praktischer Zeit dient der figuroriginären Perspektivierung physikalischer Zeit, als einer »Art Handlung«.¹¹⁸⁵ Figuroriginäre Perspektivierung der »Lebenswirklichkeit«¹¹⁸⁶ steht in Differenz geschehnisintrinsischen Chronologien. Figuroriginäre Perspektivierung praktischer Zeit beginnt und endet wie die physikalischer Zeit mit dem Auf- und Abtreten einer Figur. Figürlicher Prototyp ist der Held.¹¹⁸⁷ Dessen Praxis schafft inhärente Bindung verschiedener Situationen.¹¹⁸⁸ Aristoteles empfiehlt eine einheitliche zuschaueroriginäre Perspektivierung praktischer Zeit durch eine einheitliche figuroriginäre Perspektivierung praktischer Zeit in »Nachahmung einer einzigen, und zwar ganzen Handlung«,¹¹⁸⁹ sowie in Bindung an das Individuum, das mit »bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut.«¹¹⁹⁰ Figuroriginär konkretisierte Kohärenz der Praxis hat Vorrang gegenüber einer kontingenten Konkretisierung chronologischer Wirklichkeit.¹¹⁹¹ Peripetie¹¹⁹² bringt nicht nur Enttäuschung entworfenen Chronologie, sondern auch Bindung jener an die individuelle Situationseinschätzung. Die Konkurrenz zwischen dem Chronos des Faktischen und dem Kairos des Möglichen lässt sich auch auf bildnerische Werke Poussins beziehen, z.B. auf die Darstellung des antiken Jerusalems in der rechten Bildhälfte der »Ehebrecherin«. Dabei erhält die Figur Einsicht in das, was dem Zuschauer vorher schon klar wurde.¹¹⁹³ Aristoteles bevorzugt figuroriginäre Perspektivierung praktischer Zeit, weil sie auf Inszenierung und Bühnenanweisungen verzichtet¹¹⁹⁴ und wie zuschaueroriginäre Perspektivierung praktischer Zeit auch das »Vorher-Nachher« figuraler Tateinsicht relationiert.¹¹⁹⁵ Willentliche Fiktivierung des Zuschauers zum Nachvollzug bildet die Grunddisposition der Tragödie, innerhalb derer zuschaueroriginär perspektivierte Zeit auf Bewertung figuroriginär perspektivierter Zeit gründet. Dieses Bindeglied erklärt in Richtung des Zuschauers die zu ergründende und in Richtung der Figur die zu erreichende Chronologie der Ereignisse. Figuroriginäre Perspektivierung praktischer Zeit muss zuschaueroriginär vorgenommenen Perspektivierungen nicht unbedingt entsprechen, woraus die Differenz des Angestrebten zum Faktischen entsteht, vergleichbar Staigers Unterscheidung von »Problem« und »Pathos« als akzentuierende Sichtweisen auf Situativität im narrativen Text.

Außer figur- und zuschaueroriginären Perspektivierungen praktischer und physikalischer Zeit gibt es weitere literaturwissenschaftliche Dispositive zur Charakterisierung zeitkonstitutiver Erzählstrukturen. Dabei interessiert uns weniger die Verhältnissetzung von erzählter Zeit zur Erzählzeit, das Erzähltempo, Anachronismen oder Isochronie, Aspekte, die vorauszusetzenden Stoff implizieren und weniger auf die Gestaltung des Erzählablaufes zielen.¹¹⁹⁶ Uns interessiert

¹¹⁸⁵ Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1450a, S. 21.

¹¹⁸⁶ Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1450a, S. 21.

¹¹⁸⁷ Aristoteles, Poetik (1982), 8, 1451a, S. 27.

¹¹⁸⁸ Als Beispiel nennt er die »Theseis« und die »Herakles« unbenannter Autoren; diesen Werken fehle die einheitliche Handlung. Vgl. auch Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1453a, S. 33.

¹¹⁸⁹ Aristoteles, Poetik (1982), 8, 1451a, S. 29.

¹¹⁹⁰ Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1451b, S. 29ff.

¹¹⁹¹ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1451b, S. 31.

¹¹⁹² Aristoteles, Poetik (1982), 10f, 1452af, S. 33ff.

¹¹⁹³ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 13, 1452bff, S. 37ff sowie 13, 1453a, S. 39 insbesondere.

¹¹⁹⁴ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 14, 1453b, S. 41.

¹¹⁹⁵ Aristoteles, Poetik (1982), 14, 1454a, S. 45.

¹¹⁹⁶ Zum Verhältnis dargestellter Zeit zur Darstellungszeit vgl. Pfister (1997), S. 359ff, Pavis (1996), S. 350f. Zum Verhältnis erzählter Zeit zur Erzählzeit, Erzähltempo, Anachronismen, Isochronie vgl. Scheffel / Martinez (1999), S. 29ff, allerdings im rein quantitativen Verständnis von Zeit, vgl. »Bemessen von Erzählzeit in Druckseiten«, S. 31. Dies quantifiziert Raffung, Dehnung, Rhythmisierung und andere Strukturbildungen. Aber: faktische Erzählzeit hängt u.E. von der Zeit ab, die

mehr das Entstehen von Zeitlichkeit durch sprachliche Gestaltung überhaupt. Im »Cid« Corneilles liegt Figurenrede in Versform vor, als Alexandriner mit Zäsur und Hemistichenteilung und bestimmten Versschlüssen im Reimschema des Paarreims. Chapelain wollte Vers und Reim unter Berufung auf eine bessere »créance« der Darstellung eliminieren,¹¹⁹⁷ wohl als Nivellierung eventueller Kunsthöhe an die »racaille«. Doch zeigt gebundene Sprache eine Rhythmik, in der eine Spezifizierung proportionaler Dauern und deren Relationen möglich ist.¹¹⁹⁸ Das jeweilige Tempo der Erzählung werde Steinegger zufolge vom formal-metrisch definierten Fluss zeitliche Segmente bestimmt, und eben nicht bloß von der Relationierung erzählter Zeit zur Erzählzeit.¹¹⁹⁹ Zeitstrukturierung erfolge durch »vecteurs dynamiques qui déterminent la progression d'ensemble d'une pièce, mise en ordre a priori d'événements sonores, selon les règles issues des mécanismes perceptifs qui permettent le réperage de changements dans la continuité sonore.«¹²⁰⁰ Dass Schauspieler in Spiel, Handlung, Musik, Versform dem Text verpflichtet seien, erzeuge je eigene Produktivitäten.¹²⁰¹ Schauen wir uns deshalb die Verwendungsweisen des Alexandriners an. In monologischer Verwendung des Alexandriners entwirft Elvire in Cid I, 1, 17-52 eine utopische Chronologie. Die Verwendungsweisen des Alexandriners kontinuierieren, wie der Reim: beide bilden eine apriorische Ordnung, die sich nur auf Lautvorkommnisse und Akzentuierungsphänomene in der formal-sprachlichen, sondern auch auf chronologisierte Utopiebestandteile beziehen. Jung: »Maß und Zahl, die unbedingten Mächte der reinen Beziehung, begegnen uns im Alexandriner. In ihm ist in letzter Konsequenz der Wunsch erfüllt, alles zum Voraus festgelegt und gerichtet zu wissen.«¹²⁰²

Im dialogischen Alexandriner werden Aufeinanderbezüge koordiniert. Ungebrochene Redeanteile werden in Cid I, 1, 57-58 aufeinander gerichtet, in je vollständiger Silbenzahl, mit je gleichen Versschlüssen und gleicher Reimbildung auf »-ue«, in ganzen Sätzen, was Gleichberechtigung der beiden Dialogpartnerinnen und deren Zeitvorstellungen ausdrückt, die eingeführt werden. Wer von beiden wird im zeitlichen Verlauf Recht behalten? Unvollständige Redeanteile, Dialog- und Satzfragmente, nur je einzelne Hemistichen, die Zäsur im Sprecherwechsel beschleunigen die dialogische Bezugnahme, verstärken die Aggressivität der Replik. Schon die letzte Erhebung in der Hemistiche vor einer Zäsur induziert eine rhythmische Folge, die vom Dialoggegner aufgenommen und vervollständigt, gestört und manipuliert werden kann, was sich bereits am perspektivierten Raum zeigte. In der Hemistichenteilung zwingt der sprachliche Ausdruck die Semantik (Staiger) und erzwingt eine figuroriginäre Perspektivierung von Raum und Zeit aus neuer Origo. Jung fazitiert Corneille: »Die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen, alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zwischenklichte Natur des Alexandriner aus der

Rezipienten bereit sind einzuräumen; sie kann mithin nicht rezipientenunabhängig quantifiziert werden. Zu Analepsen, Rückschritten, Rückwendungen, Prolepsen, Vorausdeutungen sowie zur faktischen Chronologie der Darstellung und zur imaginären des Dargestellten vgl. S. 33ff. Zu Reichweiten im Vor- bzw. Rückgriff vgl. S. 35. Zu Auslassung bzw. Aussparung, Leerstellen, die intelligibel zu rekonstruieren sind, vgl. S. 113. Vgl. den Systematisierungsversuch in Eco, Umberto: Die Zeit der Kunst. -in: Baudson, Michel (Hrg.): Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst. Weinheim, 1985. S. 73-83, v.a. Eco (1985), S. 77ff.

¹¹⁹⁷ Chapelain (1630), S. 232.

¹¹⁹⁸ »la représentation théâtrale étant structurée selon la déroulement en flux continué et irréversible du temps«, Steinegger, Catherine: Temps musical, temps théâtral. -in: Garbagnati, Lucile (Hrg.): Temps scientifique, temps théâtral. Besançon, 2001. S. 125-131, S. 125.

¹¹⁹⁹ Zur »notion de tempo« vgl. Steinegger (2001), S. 126; Hervorhebung Steinegger.

¹²⁰⁰ Steinegger (2001), S. 126; Hervorhebung Steinegger.

¹²⁰¹ Vgl. Steinegger (2001), S. 129.

¹²⁰² Jung (1944), S. 39.

Bewegung des Gemüths und der Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert und jedes Gefühl, jeder Gedanke in dieser Form, wie in das Bette des Prokrustes gezwängt.«¹²⁰³

Es ist Jung, der solche Zäsuren auf »Vor-sicht« und »Rück-sicht« untersucht,¹²⁰⁴ womit er Prolepsen und Analepsen, Anachronismen, meint. »Vor-sichten« erzeugen vorlaufende Rhythmusakzente; die Hebung vor der Zäsur, der in der zweiten Hemistiche eine weitere Hebung in Zäsurnähe folgt, erzeuge mit letzterer eine Doppelakzentuierung in der Versmitte, z.B. in Cid I, 1, 51-52, »juger [...] prendra« und »désirs«, während für Analepsen bzw. »Rück-sichten« Zäsuren gleitend überfahren würden, zum Beispiel in Cid I, 1, 26-27. - Doch Anhaltspunkte für eine wirkliche Neuorientierung der figuralen Perspektive finden sich u.E. v.a. in Cid II, 6. In Cid II, 6, 26-27 und 68-69 fällt der König, Don Fernand, seinen Untergebenen, Don Sanche und Don Arias, ins Wort, was einerseits den Dialog belebt, andererseits aber auch situative Souveränität des Königs ausdrückt. In Cid II, 6, 26-27 bellt er den widersprechenden - »mais« - Don Sanche an: »Don Sanche: ›Deux mots en sa defense.‹ \ Don Fernand: ›Et que pouvez-vous dire?‹«. In Cid II, 6, 68-69 beweist er gegenüber Don Arias die größere Umsicht, denn dieser gibt sich mit Don Fernands Vertrauens erweckenden Anwesenheit im Kampf gegen die Mauren zufrieden, während Don Fernand im Unterschied zu dieser bloß chronologischen Simultaneität darauf bedacht ist, die situativen Aspekte seiner Anwesenheit richtig einzuschätzen und nichts zu vernachlässigen, also praktisch klug zu handeln: »Don Arias: ›Vous n'avez rien à craindre.‹ \ Don Fernand: ›Et rien à négliger:‹«, Cid II, 6, 68-69.

Wie den Raum vermag Don Fernand auch Zeit souveräner zu perspektivieren als seine Untergebenen. Er dominiert die anderen, indem er ihre Redeanteile mitten im Vers übernimmt und nach eigenem Ermessen fortsetzt. Das entspricht der Ausbildung des wertpyramidalen Herrschaftsraumes durch den Souverän. In Cid II, 7 verzeichneten wir den Angriff Don Alonses auf jene Souveränität als Unterbrechung des Königs innerhalb des Alexandriner im dem Übergang von Cid II, 6 zu Cid II, 7. »Don Fernand: ›C'est assez pour ce soir.‹ \ Don Alonso: ›Sire, le Comte est mort:‹«, in Cid II, 6, 78 - Cid II, 7, 1. Hierauf muss Don Fernand sich in einer leichten Steigerung von Redeanteilen in Cid II, 7, 3-4 wieder Souveränität verschaffen und zeigen, dass er die Rache auf den Affront des Comte kommen sah und gewissermaßen zuließ. Damit gewinnt er Chronologie zurück, die ihm durch die Kunde vom Tod des Comte genommen wurde, nachdem er schon den Abend beschließen wollte. Störungen der monologischen Auslassungen des Herrschers, rhythmisch strukturiert, bedingen aufgrund der Zäsurhaftigkeit des Alexandriner also weitere Einlassungen zur souveränen Demonstration herrschaftlicher Vernunft. In Chaplains Theater der Schicklichkeit dürfte es solche dramatisierenden Angriffe auf den Souverän gar nicht geben. In der zuschaueroriginären Perspektivierung steht Cid II, 7 in vorausgreifender Analogie zu Cid II, 8, in der der Angriff auf Don Fernand durch eine schäumend-klagende Chimène wiederholt und intensiviert wird. Jacques Scherer schreibt zu Cid II, 7: »Très courte [...] cette scène sert presque uniquement à annoncer au roi l'arrivée de Chimène qui viendra à la scène suivante à demander justice.«¹²⁰⁵ Und: »Corneille a pu ne la considérer que comme un appendix à la scène 6, bien qu'elle soit effectivement marquée par l'entrée d'un nouveau personnage, Don Alonso.«¹²⁰⁶ Diese Vorbereitung von Cid II, 8 verstärkt den Angriff auf Don Fernand, in einer szenisch kontinuierten Klimax auf Cid II, 8. In Cid II, 8 steigern sich Chimène und Don Diègue den in-

¹²⁰³Schiller an Goethe, am 15.10.1799, bei Jung (1944), S. 40.

¹²⁰⁴Jung (1944), S. 58f.

¹²⁰⁵Scherer (1973), S. 217.

¹²⁰⁶Scherer (1973), S. 217.

nerverslichen Sprüngen der Zäsuren entlang hin zur Äußerung ganzer Verse, bis Don Fernand dies beendet und jedem Redezeit zugeordnet, ab Cid II, 8, 15. Kontrolle übernimmt Don Fernand weiterhin, indem er Don Diègue den Vers Cid II, 8, 50 beenden lässt. Der Spannungsaufbau des Dramas ist also wesentlich durch figuroriginäre Perspektivierung von Zeit, hier: durch Redezeit, konstituiert, durch Verlebendigung dialogischer Kommunikation.¹²⁰⁷ Das kontinuierliche Versmaß und seine Angriffsmöglichkeiten gegen einen Souverän bietet die Möglichkeit, Redean-teile formal zu strukturieren, in rezipientenoriginärer Perspektivierung, als bewusstes und intel-ligibles Mitspiel, als schöpferische Produktivität auf Seiten des spielbeteiligten Zuschauers, der sich in Chapelains »racaille« rar machen dürfte. Corneilles Stück stellt andere Ansprüche an prak-tisches Handeln als der Theoretiker, der Ignoranten belehren möchte. Versmaß, Reim, Rhythmus, die formale sprachliche Gestalt, die erkannt und genossen werden soll: diese Mittel zur figurori-ginären Perspektivierung von Zeit sind Strukturbildungen verschiedener Gestaltungsmittel wie Hebungen, Senkungen, Akzentuierungen, Zäsuren, Versschlüsse, Zeitadverbien, temporale prä-positionale Ausdrücke, Tempusmorpheme, aber auch Vor- und Rückgriffe, die Dauern und Zeit-punkte qualifizieren. Perspektivierung von Zeit ist Autorschaft in der Ablaufmodulation, und damit gegenüber der »créance« und ihrer Ausrichtung am Gehalt erstrangiger Produktivaspekt.

Gehalt ergibt sich erst aus je spezifizierter Autorschaft in der Ablaufmodulation, und das gilt für schauplatz- und geschehensintrinsische wie -extrinsische Perspektivierungen. Husserl behan-delte 1928 Protentionen und Erwartungen an die Zukunft weniger ausführlich als Retentionen und Erinnerungen, was der Konstitutionsanalyse retrospektiven Charakter verlieh. Staiger nahm 1946 Protentionen und Erwartungen dagegen als Gattungskennzeichen des dramatischen Stils schlechthin. In der Versverwendung Corneilles lassen sich figur- und zuschaueroriginäre Per-spektivierungen der Zeit als Protentionen und Erwartungen identifizieren. Im Erleben präsenter Dauer liegt erste Hemistische des Alexandriners, die Kontinuierung in der zweiten durch den-selben oder einen anderen Sprecher, sowie die Kontinuierung durch einen zweiten Alexandriner im gleichen Reim. Figuroriginäre Perspektivierung auf Ebene des Versmaßes und des Reimsche-mas konstituiert ein Zeitobjekt als strukturierte Dauer, deren Ablaufmodus Ziel künstlerischen Gestaltens darstellt. Das aber bedingt einen Plural an Präsenzen, abhängig z.B. von Hemisti-chenvorgaben, Repliken, Reimkontinuierungen, Sprecherwechseln. Von der »einzig« erlebten Dauer zu sprechen, entspräche u.E. nicht der Werkstruktur. Den endbezogenen Relationierungen von Gesprächsanteilen auf den Handlungsausgang¹²⁰⁸ entspricht auf makrostruktureller Ebene die Relationierung aktuellen Geschehens auf Erwartungen an die Zukunft, das Verlassen des ak-tuellen Rahmens protentionaler Gegenwart, so z.B. in Cid II, 7, 1 die Nötigung Don Fernands durch Don Alonses mutigen Vorstoß, den König zu stören, was von jenem eine umfängliche Stel-lungnahme einfordert. Ähnlich die sukzessive sich verstärkende Bedrängnis Don Fernands durch Chimène und Don Diègue in Cid II, 8. Oder das Gesamt der Erwartungen an die Verhaltenswei-se Chimènes gegenüber Don Rodrigue, worauf Chapelain 1637 verwies, dem die Schicklichkeit fehlte und der die gestaltete Präsenz des Dramatischen nur mit assertorischem Lobpreis zu wür-digen, nicht aber sachgerecht zu differenzieren vermochte. Der Spannungsaufbau konstituiert sich sprachlich-formal, setzt sich fort in Dialog- und Geschehensstrukturen und verlagert sich in die Figurenkonzeption, mit der man nach einem situativ-praktischen Handlungsausgang im

¹²⁰⁷Vgl. Weimar, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (1997-2003), I, S. 397ff, zu Formmerkmalen der Dialo-gizität von Figuren und Situation im Spannungsaufbau.

¹²⁰⁸Pfister (1997), S. 104ff.

Gesamten fragt. Anders hingegen machte Staiger für epische Perspektivierung chronologischer Zeit den festen, unerschütterlichen Standpunkt geltend, von dem aus Einzelszenen und -episoden wertend-autonom verglichen werden, in einer »panoramischen Raum- und Zeitstruktur«. ¹²⁰⁹ Das ist die Darstellung von Kausalzusammenhängen mittels Vor- und Rückgriffen und der Thematisierung der narrativen Kommunikationsstruktur. ¹²¹⁰ In dieser nimmt nicht nur der Rezipient, sondern auch der Erzähler ein stärkeres Maß an kritisch-ordnender Distanz ein. ¹²¹¹

In figuroriginärer Perspektivierung von Zeit erfolgt die Relationierung der Geschehnisse, Äußerungen und Handlungen v.a. im Aufeinanderbezug von Redeanteilen, der die Szene konstituiert. ¹²¹² Scherer sieht Cid II, 6 als Zusammenfassung der Geschehnisse um den Comte und als Zusammenfassung des Vorgehens gegen die Mauren. ¹²¹³ Der Knoten, »le noeud«, gelte als »ensemble d'obstacles et de péripéties«, der die Spannung der Szenen zur Wende erzeuge. ¹²¹⁴ Scherer plädiert dafür, in der Analyse des Dramas Zeitpunkte höchster dramatischer Spannung und Leidenschaft zu identifizieren, die vom Rest der Szene vorbereitet oder ausgebreitet würden. Das aber bedeutet, die Szenen selbst, nicht erst das gesamte Stück mit seiner metabolischen Verknüpfung und Lösung, besitzen ablaufspezifizierte Präsenzmodalitäten: »Toutes les scènes importantes [...] ont une montée vers une émotion ou une chute à partir d'une émotion, disposées dans un certain ordre.« ¹²¹⁵

»Pathos und Problem«, wie Staiger schreibt, erlebte Dauer, konstituiert als Zeitobjekt mit Pro-
tentionen und Retentionen, Erwartungen und Erinnerungen, die situative Zeitlichkeit des Wann: in diesen Aspekten konstituiert sich der Aufbau von Spannung und das Erleben von Leidenschaften, die zum Handeln führen. Diesen Aspekten sind Anfang und Ende, sowie die Handlungsein-sätze »ab ovo«, »in medias res«, »in ultimas res« nachgeordnet. Das gilt für die Deliberationsszene Cid I, 3 mit dem Comte und Don Diègue. Das gilt v.a. auch für Cid III, 4 mit ihren pluralen Höhepunkten. ¹²¹⁶ Im Szenenumfang von 170 Versen und zahlreichen, in Wechselrede alternierenden Alexandrinern, gestehen sich Chimène und Don Rodrigue Liebe und Leid. Sie zeigen höchste Emotionalität. In Cid III, 4, 7-25, Cid III, 4, 120-125 und in Cid III, 4, 140-157 sukzedieren affektive Höhepunkte. Erst in Cid III, 4, 168 stört Elvire deren genüssliche ausgekostete Folge. Dabei wartet sie auf ein Gelegenheitswann, das sich für sie bietet in der passenden Reimfügung auf »-oie«, zu deutsch »[dumme] Gans«, womit sie die vorangehenden Reden als schmalziges Geschnatter entlarvt. - Chimène bleibt immerhin die Nacht zum Weinen. Die Lust am Leiden, der Genuss des Tragischen durch die beiden Liebenden, wird durch die Dialogform am Köcheln gehalten. In der Tragikomödie Corneilles herrscht eben nicht sprachloses Leid, sondern subtile Koketterie, mit der das Schickliche unterlaufen wird.

Zeitlichkeit wird auch durch Fragen erreicht. »Die Frage, die eine Antwort erheischt, ist in nu-
ce ein Modell tragischer Spannung, denn sie nimmt immer schon etwas vorweg, indem sie es an-
visiert, und läßt noch vieles offen, während sie zugleich die Ungewißheit getilgt haben möchte«,

¹²⁰⁹Pfister (1997), S. 105.

¹²¹⁰Vgl. Pfister (1997), S. 105.

¹²¹¹Vgl. Pfister (1997), S. 104f.

¹²¹²Hebeisen, Schüler Staigers, der 1961 expliziter als Staiger die Gattung des Dramas auf Husserl bezog, sieht die Szene als dramenkonstitutive Instanz, worin er jedoch die elementarere Ebene der Redeanteile übergeht und weiterhin szenische Reihung bei Aristoteles mit der Chronologie dargestellter Zeit gleichsetzt, vgl. Hebeisen, Hans-Martin: Versuch einer ontologischen Analyse der Zeit und der Handlung, unter besonderer Berücksichtigung der Aesthetik des Dramas. Winnenden, 1961, S. 13ff.

¹²¹³Scherer (1973), S. 219.

¹²¹⁴Scherer (1973), S. 220.

¹²¹⁵Scherer (1973), S. 220.

¹²¹⁶Vgl. Scherer (1973), S. 223.

schreibt Pütz 1970.¹²¹⁷ Man vergleiche Cid I, 1, 1-2 und Cid III, 4, 150-155 zu Frage und Dialog: die Folgeordnung ergibt sich nicht bloß in hierarchischer Klimax von Einleitung zu Hauptteil, sondern schon in Bezugnahme auf das Erlebnis situativer Präsenz. Situative Präsenz hat strukturierte Dauer.¹²¹⁸ in Zeitraffung setze der Eindruck der Entspannung ein, durch das Erlebnis einer geringen Dauer.¹²¹⁹ In Zeitdehnungen verstärkte sich Spannung durch das Erlebnis einer längeren Dauer: dies ist der Fall in Cid III, 4, wenngleich durch die genannten dialogischen Intensivierungen Dauernerlebnisse ablaufmodal variiert werden, im Vergleich zu den langatmigen monologischen Redeanteilen in Cid III, 4. Wir wollen darauf hinweisen, dass Tempovariationen nur durch Vergleiche unterschiedlicher Tempi erkannt werden und Dauernerleben nur durch Vergleiche unterschiedlich strukturierter Dauern entsteht. Eine absolute Konstitution macht wenig Sinn, denn dann könnte man ja nicht mehr von »Beschleunigung« sprechen. Pütz: Spannung sei damit die Wirkung der im »Werk angelegten Präzipitation. Das Zeiterlebnis [...] wird durch die innerdramatische Sukzession ausgelöst«. ¹²²⁰ Und diese ist im Drama sowohl zuschaueroriginär wie figuroriginär perspektiviert, sinnlich-darstellungsgeneriert, nicht aus einer kommunikativen Vermittlungsinstanz heraus, wie in der Epik. Die Redeanteile von Chimène und Don Rodrigue in Cid III, 4, 27-62 (Don Rodrigue) und Cid III, 4, 63-90 (Chimène) gelten Scherer als »tirade«, als »plaidoyer perpetuel«, ¹²²¹ die v.a. das turbulente Publikum zum Zuhören gewinnen sollen. In Cid III, 4 entsteht ein spezifischer Rhythmus aus Monologie und Dialogie, in dem Zeit sich selbst genügt, im erlebten Moment, in präsentischer Dauer, mit unterschiedlich erlebter bzw. gelebter Binnengeschwindigkeit.

Pütz versucht wie Scherer, »Spannung« als Bezug der dramatischen Teile mit dem Begriff der »Situation« zusammenzuführen. »Die dramatische Handlung besteht in der sukzessiven (I) Vergegenwärtigung von vorweggenommener Zukunft (II) und nachgeholter Vergangenheit (III).« ¹²²² Nachgeholte Vergangenheit und vorweggenommene Zukunft werden also auch in der Literaturwissenschaft als Faktizität der Vergangenheit und Horizont der Möglichkeiten in der Zukunft verstanden. Sukzession wird erreicht durch die Thematisierung von Tages- und Kalenderzeit in Requisiten, durch Figuren, durch soziokulturelle und astronomische Indizes, durch räumliche Veränderungen und durch den Wandel des Bühnenbildes, man vgl. dazu Cid I, 1-2. Ebenso durch die Figuren, die Zeiträume des Agierens auf der Bühne schaffen. ¹²²³ Auch erfolgen Relationierung von Szenen durch gleiches Personal, z.B. durch die Bezugnahme Don Rodrigues in Cid I, 6 auf die vorangegangenen Szenen ¹²²⁴ oder durch die Personenkette ¹²²⁵ von Cid I, 3-6. Pütz beobachtet, dass Figurenhandlungen vor der Ausführung gerne sprachlich thematisiert und damit angekündigt werden, mit Präponderanz des Plans gegenüber der Ausführung. ¹²²⁶ Man vgl. Cid II, 2, im Gespräch Don Rodrigues mit dem Comte. Diskrepanz zum richtigen Handeln ergibt sich aus der Thematisierung der Handlungsalternativen in praktischer Zeit, nicht aus faktischem Handeln in kontingenter Chronologie. In Poussins »Ehebrecherin« lässt die harte Architektur harte Verurteilung erwarten. Ebenso die feste Reihung der Pharisäer. Dies ist geplante figuroriginäre Perspek-

¹²¹⁷Pütz, Peter: Die Zeit im Drama: zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen, 1970, S. 35; Hervorhebungen Pütz.

¹²¹⁸Vgl. Jones / Boltz (1989), S. 461f.

¹²¹⁹Vgl. Pütz (1970), S. 51.

¹²²⁰Pütz (1970), S. 51.

¹²²¹Scherer (1973), S. 225ff.

¹²²²Pütz (1970), S. 17; Hervorhebungen Pütz.

¹²²³Pütz (1970), S. 27.

¹²²⁴Vgl. Pütz (1970), S. 27f.

¹²²⁵Pütz (1970), S. 29.

¹²²⁶Vgl. Pütz (1970), S. 41.

tivierung physikalischer Zeit. Faktisch realisierte figuroriginäre Perspektivierung physikalischer Zeit durch Christus hebt diese Härte in personeller Gegenwart und räumlicher Andersperspektivierung auf. Im »Cid« kann der Zuschauer davon ausgehen, dass Chimènes Plan nicht verwirklicht wird. Schon Corneilles vorangestellte Gattungsbezeichnung »Tragikömodie« verweist darauf. Cid I, 1, 58 ist zukunftsungewisse Vorausdeutung. Andeutungen bleiben subtil, bedürfen der Aufmerksamkeit und Auslegung,¹²²⁷ z.B. in Cid III, 4, 143: Chimène deutet Abschwächung ihrer Wut an. Andeutungen bedürfen des Mitspiels des geschehensextrinsisch perspektivierenden Zuschauers. Vorgriffe erhalten Sinn nur durch den Adressaten,¹²²⁸ bilden keine sinnvolle Zeitstruktur eines intrinsisch bleibenden Fiktionskontinuums, so Pütz.¹²²⁹ In Vorgriffen wird die Kairosstruktur des richtigen Zeitpunktes thematisiert, als eigene Macht, Bezugspunkt situativer Gegenwart.¹²³⁰ Rückgriffe werden als Vorgriffvorbereitung gewertet, z.B. Cid I, 1.¹²³¹ Elvire gibt eine aufbauende Rückwendung, deren Rückgriff vom Gespräch mit dem Comte und dessen Rückblick von Don Rodrigue erzählt.¹²³² Das Schlusswort haben jedoch die Zukunftsverweise Elvires und Chimènes. Retrospektive Vergegenwärtigung ist im Drama beschränkt auf nachgeholte Vorgeschichte und Rahmenhandlung mit Bezug auf Handlungszukunft.¹²³³ In Aristotelischer Wiedererkennung werden Aspekte vorgebracht, die vor Dramenbeginn liegen.¹²³⁴ So handelt es sich um Exposition oder Analysis, Parallelfabeln oder nachgeholte Dramenhandlung.¹²³⁵ Aber auch hier wird Faktizität auf den möglichen Handlungsentwurf bezogen, also situativ-praktische Zeitlichkeit erzeugt.

3.3 Probe: Nicolas Poussin: »Apoll überlässt Phaethon den Sonnenwagen«, um 1633

Bisher haben wir uns einen Begriff literarischer Gestaltungsweisen von »Zeitlichkeit« verschafft. Auf ihnen beruht die Einteilung von Texten nach Gattungen. Anhand Aristoteles', Corneilles und Chapelains trennten wir Kairos und Chronos. Chapelain und Corneille waren Zeitgenossen Poussins. Beide waren zur selben Zeit aktiv wie der Maler. Allerdings war der Kulturkreis ein anderer. Poussin lebte in Rom, der Dichter und der Poetologe lebten in Paris. Poussin verließ Paris für Rom. Und trotzdem stellte Paris bis zu einer Rückkehr 1639 eine feste Größe für ihn dar und blieb diese feste Größe auch noch später, da es viele seiner Kunden stellte. Als Poussin zurückkam, verrauchte gerade die »Querelle du Cid«. Chapelain und d'Aubignac ordneten die literaturtheoretischen Fragestellungen im Sinne einer Akademisierung. 1660 wird sich Corneille noch ärgern über die externen Bestimmungsversuche gegenüber seiner Kunst; in den »Trois Discours« wird er seine Vorbehalte gegen willkürliche Regulierungen und deren modisches Gepräge nicht aufgeben können, auch wenn er sich bemüht, Verständnis für Chapelains neue Gattungen zu zeigen. Chapelains Brief über die 24-Stunden-Regel stammt aus der Zeit um 1630. Ebenso das nun zu besprechende Gemälde Poussins, »Apoll überlässt Phaethon den Sonnenwagen«, dass

¹²²⁷Vgl. Pütz (1970), S. 63.

¹²²⁸Vgl. Pütz (1970), S. 84ff.

¹²²⁹Vgl. Pütz (1970), S. 95ff.

¹²³⁰Vgl. Pütz (1970), S. 96ff.

¹²³¹Vgl. auch Pütz (1970), S. 152.

¹²³²Zum Rückgriff und zum Rückblick vgl. Pütz (1970), S. 155.

¹²³³Pütz (1970), S. 156.

¹²³⁴Pütz (1970), S. 161.

¹²³⁵Vgl. Pütz (1970), S. 165ff.

wir der Einfachheit halber kurz »Apoll und Phaethon« oder »Phaethonbitte« nennen möchten (Abb. 9). Vermutlich kannte Poussin Chapelain von dessen Vorwort zum Marinos »Adone«, doch fällt es uns schwer, darin nach Produktivbezügen zu suchen, wo selbst Chapelain die spezifisch dichterischen Möglichkeiten außer Acht ließ, wie wir sahen.¹²³⁶

Eine Quelle für Poussins Bildfindung könnte Ovids »Metamorphosen« sein.¹²³⁷ Es geht um Phaethons Bitte an Apoll bzw. Phoebus bzw. Helios, ihm, dem Sohn, den väterlichen Sonnenwagen zu leihen. Außer dem Bittenden und dem Zugebenden setzen wir voraus, dass die Jahreszeiten personifiziert werden, ebenso Zeit (Chronos bzw. Saturn), und es erscheinen geflügelte Genien, Horen, die sich am Sonnenwagen und mit den Sonnenrössern zu schaffen machen. Ein Zodiak, Himmel, Wolken und wolkenbauschige Geländeformen bilden das Lokal. Was uns besonders interessiert: dass es im Bild viel Zeit hat - symbolisierte Zeit, personifizierte Zeit, situativ-praktische Zeit, chronologisch geordnete Zeit, Folgeordnungen. Wir untersuchen das Verhältnis chronologischer zu situativer Zeit. Welche zeitkonstitutiven Strukturbildungen können dem Ovidischen Text oder anderen Quellen verglichen werden, ihm entsprechend, ihn modifizierend, übernehmend, ablehnend? Wir erweitern unseren Begriff figur- und betrachteroriginärer Perspektivierung von Raum und Zeit an der Erkenntnis dieses Gemäldes, ebenso an der Erkenntnis anderer Werke mit »Metamorphosen«-Bezug.

3.3.1 Bildbeschreibung

Noch 2005 meint Rosenberg,¹²³⁸ bezugnehmend auf Helms,¹²³⁹ das Bild wirke »überladen« und »wie eine etwas gewollte Darstellung der Bildung des Malers«. ¹²⁴⁰ Nun mag das Bild sich einem ersten Hinsehen sperren. Es mag verwirren, hinsichtlich der figürlichen Drängung, v.a. durch das Drängen der Zeit, die rücksichtslos voranschreitet: ihr kontrastiert das verlorene Zugeben Helios'. Der Begriff »überladen« qualifiziert jedoch ein Zuviel an Figuren und Bildgegenständen, ohne Frage nach dem gestalterischen Sinnzusammenhang. Mit diesem sind gestalterische Bezugnahmen gemeint, welche anfängliche Unübersichtlichkeit immer wieder neu zu neuer Ordnung relationieren. In diesen Prozessen werden Bildgeschehnisse zum Mythos gefügt. Mythoskonstitution kann auf anfänglicher Unübersichtlichkeit und sukzessiver Strukturbildung aufbauen.

Unübersichtlichkeit wird erzeugt durch Überlagerung der Gliedmaßen, unterschiedliche Körperachsen, figürliche Ausgriffe, faltenreiche Gewandbäusche in verschiedenen Richtungen, überhaupt: durch räumlich vielfältiges Aneinandervorbei in Ausgriffen, Stellungen, Blicken, Bewegungsrichtungen, interfiguralen Repliken wie z.B. zwischen Phaethon und dem Sommer oder Phaethon und Helios. Das Lokal ist unklar. Wolkenbäusche in Graubraun wechseln mit flächig-atmosphärischen Phänomenen, die tw. ins Graublau changieren. Wolkenbauschungen im Bereich der Figurenstände nehmen tw. deren Proportionierung auf, und kontinuierieren formal die Gliedmaßen zur Bodenzone. In dieser pluridirektionalen Lebendigkeit eines geringkonkretisier-

¹²³⁶Vgl. Badt (1969), I, S. 176ff; das Bild, Öl auf Leinwand, hat die Ausmaße 122 x 153 Zentimeter. Es befindet sich in der Gemäldegalerie Berlin. Wichtigste Literaturhinweise bis 1994 sowie ein Verweis auf die Provenienz finden sich in Poussin Ausstellungskatalog (1994a), Nr. 39, S. 195ff, dort Farbabbildung, sowie Rosenberg, Pierre: Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard. Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Bonn, 2005, Nr. 125, S. 138, dort Farbabbildung, S. 411, dort Literatur ab 1994.

¹²³⁷Ovid, Metamorphosen (1994), I, 751 - II, 400.

¹²³⁸Rosenberg Ausstellungskatalog (2005).

¹²³⁹Helms, Knut: Eine Schicksalsallegorie des Nicolas Poussin: »Die Bitte Phaetons« in Berlin. -in: Jahrbuch der Berliner Museen, Berlin, 2000. S. 165-186.

¹²⁴⁰Rosenberg Ausstellungskatalog (2005), S. 411.

ten Spielfeldes hat sich der Betrachter zurechtzufinden. In der »Ehebrecherin« sahen wir eine Dynamisierung zu den Rändern aus der Augenblicklichkeit der Bildmitte, in der die angetragenen Blickstrukturierungen zur Stille kamen. Zwar ist auch die »Phaethonbitte« still - niemand redet oder schreit, Phaethon wird verschattet -, doch scheint diese Stille stumm belebt, durch den gedrängten Rhythmus, zu dem der schlafende Herbst den Kontrapunkt bildet.

Die Jahreszeitenpersonifikationen zeigen eine hohe Attributdichte, in denen sich die Präsenz kosmischen Geschehens zeigt, in Isolation, scheinbar ohne Auswirkung auf das Lokal als Gesamt. Doch sie bestimmen keine Meteorologie, Topografie, keinen Chronotopos. Stattdessen Selbst- und Gegenseitigkeitsbezüge im Herbst und Winter, die vom Sommer mit Blick auf Phaethon gekreuzt werden. Aus anfänglicher Unübersichtlichkeit ergeben sich also anschauungsräumliche Relationen (Ströker). Der Verlauf der Betrachtung konstituiert Darstellungszeit, in der das Bild Aufführung erfährt. Fiktion entsteht in zwei chronologischen Zeitlichkeiten: im Zugang Phaethons und in der Abfolge der Jahreszeiten. In ersterer bestimmt der voranschreitende Chronos eine lineare Folge. In zweiterer ergeben die Jahreszeiten zyklische Zeitlichkeit. Unsere Arbeitshypothese ist, dass mit beiden chronologischen Dispositiven ein Kairos des Handelns definiert wird. Beide konstituieren die Situation von Sohn und Vater. In ihr gibt es Verfehlung und Unbeherrschtheit. Insbesondere Phaethon ergibt sich ein vom Maler verunklart gestalteter Horizont faktisch werdender Perspektiven.

Auf farbwertreduzierenden Graubraun-Graublau-Akkorden zeigen sich singuläre (Primärfarben) und multiple Farbvorkommnisse (Goldton, Inkarnatfarben). Eine Verblauung des Wolkengraus und eine höhende Vergrauung der Erdtöne geben Kühle vor. Durch die Verwendung von Graublau in der Wolkenpartie und von Graubraun in der Bodenzzone akzentuiert der Maler eine obere und untere Bildhälfte. Wolkenbauschungen und Himmelspartien überschreiten die Bildmitte rechts nach oben und links nach unten. Die Wiederaufnahme des Erdbrauns in der Wolke oben links erzeugt lokale Kohärenz, ebenso ein Akzent von Graublauweiß von links unten zur Bildmitte, unterhalb des Winters, sowie für die Figur Phaethons, dessen Gewandblau das Himmelsblau aufnimmt. Weiterhin entwickeln sich aus den Tönen an Boden und Himmel warmes Gewandgrün am Frühling und ein bitteres herbstliches Lila, das Weiß des Winters und ein dunkles Grau des Chronos. Auch im Übergang des Bodengraus zum Inkarnat und Gewand Helios' werden Farbkontraste reduziert. So bewegen sich die Farbwerte größtenteils in einem vom Graublau des Himmels und Graubraun des Bodens vorgegebenen Rahmen. Sie kontinuierieren die farbliche Charakteristik des Lokals und bieten Grund zur Setzung farblicher Akzente. Deren auffälligster ist das Blau im Gewand Phaethons, das vom reinen Himmelsblau jenseits der Szenerie spricht, das jedoch von Wolkenformen mit Grautönen überlagert wird, während Phaethons Kleid sich plastisch ausentwickelt, in gebrochenen Gewandfalten mit Dunkelblauschwarz, mit Höhung der Faltenrücken durch Weiß. Während relative Unklarheiten in Gewandpartien, in überlagernden und ausgreifenden Gliedmaßen und die tonale Nähe der Inkarnate zum Erdgrau eine klare Zuordnung von Lokalfarben zu ihren formalen Trägern erschweren, verlebendigt und ordnet sich fast im Bildzentrum, mehr noch im goldenen Schnitt gelegen, in Phaethons Peripherie die koloristische Gestaltung, das farbliche Bildgeschehen.

Aus Mischung des Blaus mit dem Gelb des Helios, intensiviert zur reinen Buntfarbe an der beleuchteten und Phaethon zugewandten Seite, gebrochen an der dem Bodengrau nahen Rückseite, entwickelt sich das Grün des Frühlings. Dieses hebt sich plötzlich vom Weiß des Untergewandes ab und weist mehrfache transitorische Charaktere auf: durch die Binnenstrukturierung der Farb-

fläche mit linearen Falten in unterschiedlichen Richtungen, durch chromatisierende Effekte in der Verwendung von hellem Gelb auf den Faltenrücken, durch die parallelisierender Flankierung des Grüns durch Partien des weißen Untergewandes, z.B. am rechten Arm. Solche Gegensätze zwischen Weiß und Buntfarben finden wir nur am Frühling.

Ein weiterer farblicher Akzent ergibt sich im zinnobrigen Rosa des Sommers. Dieses sticht farbkontrastlich zum Blau Phaethons hervor und bildet mit diesem eine erweiterte Bildmitte aus Farbkühle und Farbhitze. Zwar wird die Gewandhelligkeit an den Füßen reduziert, jedoch nicht in der Intensität wie z.B. in den Brechungen des Phaethongewandes oder des Frühlings, oder noch am Gewand des Helios. Das Gewand des Sommers weist warmes Eigenleuchten auf, ein Glimmen, aufgrund der geringeren Helldunkelprofilierung jedoch wahrnehmbar erst nach Phaethon, was die figürliche Abhängigkeit des Sommers von Phaethon unterstützt, dem der Sommer einen Spiegel vorhält. Nachordnung macht sich weiterhin bemerkbar durch ein Untergewand, das nicht den gleichen Grad gestärkter, reinweißer Frische aufweist wie das des Frühlings. Der glimmende Rotrosaton, sommerliche Glut, wird ebenfalls kontiniert im Antlitz.

Rot und Blau ergeben Violett. Einen ins Karmin verkühlten, ins Lila changierenden, mit kräftigem Rot partiell belebten Ton finden wir am Herbst. Er setzt die Achse Sommer-Phaethon fort, ist aber auf der Bildfläche weiter von Phaethon entfernt als der Sommer. Hier Weitung, dort Drängung. Herbst und Winter bilden Gegengewichtungen zu den Rötungen am Sommer und dem Weiß-Grün-Kontrast des Frühlings. Am unteren Bildrand gelegen, im Vordergrund, stützen sie das dichte Miteinander bunter Farben um Phaethon ab, das sich nach rechts in die spontaneisierete Weiß-Grün-Frische des Frühlings steigert.

Auch hier, innerhalb des Zodiaks, erkennen wir eine Zweiergruppe, allerdings ohne kontrastive Gegenüberstellung von Buntwerten wie bei Sommer und Phaethon oder Helios und Phaethon. Es handelt sich um die Gruppe des Frühlings und des Helios. Dessen Gewandgoldgelb setzt sich in der Bildfläche in den Attributen der Personifikation fort. Nicht nur im Sonnenwagen und in der Leier, sondern auch im Spiegel und in den Ähren des Sommers, im Füllhorn und in den Trauben des Herbstes, in den Kohlebecken des Winters, in den Faltenrücken des grünen Obergewandes des Frühlings. Das Bild ist von der Präsenz leuchtenden Sonnenlichtes durchdrungen. Diese allseitige Durchdringung erzeugt ein sich selbst genügendes Erstrahlen der Bildgegenstände, das wie alle anderen Farben von der singulären farblichen Akzentuierung des blauen Phaethongewands zur Stellungnahme aufgefordert wird.

Die Durchdringung des Bildes mit Goldgelb nimmt auch die Gestaltung der Inkarnate auf. Bis auf Horen, Chronos und Winter werden aus dunkler Grundierung in Rostrotbraun kontrastierende Schatten in Graugrün und Lichter in gehöhtem Inkarnat herausarbeitet, das dann in sparsamem Farbauftrag noch die Gewebestruktur der dunkelgrundierten Leinwand aufschimmern lässt, an der rechten Schulter Phaethons, der linken Schulter Apolls, am Dekolletee des Frühlings, am ausgestreckten Bein des Herbstes. Hierdurch wird dem Inkarnat Eigenleuchten verliehen, das auf dem chromatischen Schillern aus Grundierung und Höhung beruht. Hier kommt der mit Gold verblondete kühle Bildton zum Vibrieren. Diese Gestaltung findet sich verstärkt rechts, wogegen der Winter in gleichmäßigerem, fester plastiziertem Olivton gehalten ist und Chronos ebenfalls eine reduziertere chromatische Kontraststruktur zeigt als Helios und Phaethon. Am intensivsten ist der chromatisierende Inkarnatauftrag an der Dreiergruppe Phaethon-Frühling-Apoll, während sie am Sommer reduziert wird für eine warmglühenden Schattenintensivierung in Rot, entsprechend dem Gewand. Im Herbst wird die Helligkeit chromatisierender Inkarnathöhung ebenfalls

reduziert und die helle Inkarnatfarbe weniger trocken und dünn, eher dichter und geschlossener, wie am Winter, aufgetragen.

Farbordnungen ergeben sich also nicht nur durch singuläre Akzentuierungen wie dem Blau Phaethons oder dem Gelbgold der Attribute, sondern auch durch Farbmischungen in den Obergewändern des Frühlings und Herbstes im Vergleich zu anderen Gewändern sowie durch chromatische Verstärkungen formbezogener Oberflächenstrukturierungen. So vibriert das Bild im graubraungrünendigen Bodenton, in den Vorkommnissen des Goldgelb, in den Inkarnaten sowie im Miteinander von Himmelsblau und Graublaubraungrün in den Wolken. Dem Eindruck anfänglichen Durcheinanders ergibt sich ein vielfältiges Miteinander. So wäre weiter noch zu erwähnen: Erwärmung der Farbe vom Frühling zum Sommer, von Weiß, Grün, Gelb im Frühling zu Beige, zu Rot, Rosa, Zinnober, Goldgelb im Sommer, sowie Abkühlung vom Herbst zum Winter, vom Karmin, Violett, Weiß im Herbst, zu Weiß, Grau im Wintergewand. Dieses als Ausgangspunkt der Erwärmung vom Winter zum Grüngoldgelb des Frühlings, gekreuzt mit der Abkühlung von Zinnober zu Karmin vom Sommer zum Herbst. Auch die Jahreszeiten sind geordnet. Allerdings ist eine solche Kreuzung, verbunden mit Richtungswechseln, komplizierter als ein Kreis wie der Zodiak. Zumal die Jahreszeiten normalerweise aufeinander folgen. Die Intention eines Zyklus würde erfüllt in der Folge von Weißgrüngoldgelb im Frühling zu Beigerotrosa im Sommer zu Karminrosaweiß im Herbst und zu Weiß im Winter, und von diesem wieder zu Weißgrüngoldgelb des Frühlings. Poussins Farbordnung zeigt eine faktische Reihenfolge, intendiert aber auch eine hypothetische durch Umpositionierung von Herbst und Winter. Die Differenz zwischen Faktizität und Hypothese zeigte sich so an der veränderten Position des Winters, dessen olivgrünes Inkarnat dem rötlichen Glimmen des Sommers kontrastiert.

Eine weitere farbverwendungsbasierte Ordnungsmöglichkeit ist der Blau-Gelb-Klang in Vater und Sohn, dem andere Farben peripher angeordnet sind, unter Hervorhebung des Gottes und des Sommers im Kontrast zu Phaethon. Frühling, Sommer und der Sonnengott können in Farbrang und -intensität sukzessive zu Phaethons Blau relationiert werden. Helios, der gestisch nach rechts gewährt, der Frühling, der gedankenverloren mit den Eroten spielt, nach rechts ausgreifend, das Gewand nach rechts aufsteigend rhythmisierend, der Sommer, den Spiegel nach rechts haltend, Distanz erzeugend, nach links zurück auf Phaethon blickend, der allerdings mit seinem Verweis nach links die Reihung von Helios, Frühling und Sommer nachdrücklich in Richtung des formal dekonstruierten Wagens fortsetzt. Auf diese Weise erzeugt Poussin farbliche Akzentuierungen in Sukzessionen, was auf Geschehen in Folgeordnung (Badt) hinweisen könnte. Einzelne Figuren werden dabei farblich akzentuiert. Protagonist ist Phaethon, der Antagonist, Gegen- und Mitspieler, ist Helios, in nachgeordneter Weise der Frühling, Sommer und auch der den Ausgriff Phaethons bestürmende Chronos.

Anhaltspunkte für die Bildung von Folgeordnungen ergeben sich v.a. aus rhythmischer Relationierungen, z.B. in gebundenen Intervallen von Helios bzw. Phoebus, Frühling, (Phaethon), Sommer, Chronos, in denen singularisierte Farben auftauchen, in der rhythmischen Relationierung der Überkreuzstellung von Winter-Frühling und Sommer-Herbst, in der Abfolge der Gewandfarben der Jahreszeiten. Die Kohärenz der farblichen Bezüge moduliert der graubraungrünendige Ton der Bodenzone. In ihm bietet sich den Jahreszeiten Raum. Am Winter hellt sich die Bodenzone leicht auf, ins Weiß eines Astes mit goldenen Blättern. Am Herbst nimmt der Boden eine gelbliche Färbung an, in der Nähe von Weintrauben, und einen Braunton, beim karminfarbenen Gewand in der Bildecke. Das Gelbgrün des Frühlings steht vor braungrüngrauen Wolken.

Das Rot des Sommers ist gehöhnt eingelagert in beigegetöntes Weißgrau. Kontrastverhältnisse ergeben sich v.a. aus dem Blau in Phaethons Gewandstoff, im Verhältnis zum Gelb des Phoebusgewandes, zum Gelbgrün des Frühlings, zum Rot des Sommers, zum Weiß des Winters, zum geröteten Violett und Karmin des Herbstes. Erst die Singularität von Lokalfarben verschafft der kontrastiven Relationierung Ordnung im Bezug der Eigenwerte auf je personifikative Träger. Daraus ergibt sich eine Sonderung des Bezugs Phaethons auf andere Figuren und das gleichmäßige Rund der Jahreszeiten. Einzig Chronos mag sich nicht fügen - da aber die zyklische Folge evident ist, kann die Sonderstellung des Chronos als bildwichtige Differenzierung erachtet werden, zumal sie figuroriginär eine Intervallung von Chronos zum Sommer zu Phaethon zum Frühling zu Phoebus perspektiviert, in der Chronos, Phaethon und Phoebus eine gegenüber Sommer und Frühling annähernd gleiche Kopfhöhe aufweisen.

Ein Vergleich der Gewänder des Chronos, des Sommers, Phaethons, des Frühlings, des Phoebus zeigt auch beibehaltene Stofflichkeit. Faltentäler zeigen je abgedunkelte Buntfarbe, an Phaethon und am Frühling stärker als am Sommer und an Phoebus, die eher der Abdunkelung an Chronos entsprechen. Die Höhung der Faltenrücken ist an Chronos und dem Sommer geringer ausgeprägt als am Phaethongewand oder an Phoebus und dem Frühlings. An jenen tauchen, entsprechend dem chromatisch plurivalenten Inkarnat, stärkere Fremdbeleuchtungseffekte auf, die zum Vordergrund hin plastizieren und im Gewand des Winters und des Herbstes am ausgeprägtesten zu sehen sind. Die Falten an Phaethon und seinem Vater zeigen mittlere Schwere, im Vergleich zum feinknitternden Stoff des Frühlings und zum luziden Glimmen des Sommergewandes, dessen Schwere vom robusteren Gewand des Herbstes übertroffen wird. Im Sommergewand herrscht geringere Binnendifferenzierung der glühenden Falte, ebenso im Stoff des Phoebus, wogegen in den Frühlingsgewändern Faltengrate in linearen Höhungen schärfer konturiert werden. Interessant die kontrastive Formdifferenzierung, linear-grafisch fast, an Haaren und Gewandfalten des Winters, gegenüber dem sich ausbreitenden Glühen des Rotes am Sommer. Dessen Gewandfalten verlaufen überallhin, jedoch in leichtem, gern gebrochenem Richtungsverlauf, während das Gewand des Winters Falten und Säume gebündelt um die Hüfte herumführt und auch hinsichtlich des Flusses zum Fuß Richtung behält bzw. von den Füßen zur Hüfte Umschlingung entwickelt. Allseitig fließend auch die Draperie, auf welcher der Herbst schläft - filigran-knittrig dagegen der Stoff des Frühlings, wie beim Winter Dynamik in Falten linear zur Brust hoch und um sie herumführend, in Richtung des Ausgriffs rhythmisierend. Auch hinsichtlich der Stofflichkeit der Gewänder wird also eine Überkreuzstellung ausgearbeitet, wobei am Kreuzungspunkt dieser Konstellation erneut Phaethon kniet, im blauen Gewand, das hinsichtlich der Falten in Höhungen und Brechungen die Möglichkeiten der Kreuzstellung in sich vereint. In seinem Obergewand sehen wir Schwere unten Bereich, Leichtigkeit im fragil knitternden Schulterbereich, freies Wehen und Fließen im unten, Richtung in Linearität oben, glühende Intensivierung der Buntfarbe in den Tälern, Höhung der Faltenrücken mit Weißblau. Die Vielfalt farblicher Entwicklung von Stofflichkeit tut das ihre, Phaethon als bildwichtige Figur auszuzeichnen, umso mehr, wie Gewandfalten auch aus dem glimmenden Obergewand des Sommers und aus dem des Chronos aufzusteigen scheiden, die dem Untergewand des Sommers entsprechen und im Frühling aufgenommen werden, sowie in Phoebus' Gewand.

Hinsichtlich der Stofflichkeit von Bildgegenständen ist außer der farblichen Konstitution auch die Formgebung zu betrachten. Das dynamisierte, durch Blau jedoch formbegrenzt herausstellte Gewand Phaethons fällt auf. Es bildet einen der Umgebung enthobenen Ton, setzt Phaethon ins

Bildzentrum. Aber auch formal dominiert es und subordiniert die Farb-Form-Komplexe der anderen Gewänder. Im farblichen Eigenleuchten, begrenzt auf die Gewandform, autonomisiert sich Phaethon, obwohl Belichtungslicht von links oben auf Gewandfalten fällt. Wir vermuten hier, nach »Christus und die Ehebrecherin«, einen Aspekt figuroriginärer Intervention. Zwar werden auch andere Farbformen formal begrenzt, das Rot des Sommers, das Grün des Frühlings oder das Gelb des Phoebus. Doch lassen sich die Gewand- und Gliedmaßenformen weniger stark von umgebenden Formkomplexen trennen. An Formüberlagerungen wird dies besonders deutlich, man vgl. die Gewänder des Frühlings mit den Wolken hinter dem Zodiak, den Sommer mit den Goldähren und dem Wagen, Phoebus mit den Wolkenbauschungen und dem Grün des Frühlings. Hier begrenzt Helligkeit die Faltenform, während an Phoebus' linker Seite Konturierung durch einen Schattensaum einsetzt, um die Figur formal abzuheben. Unklar ist die Formgebung schließlich an den Flügeln Chronos', an den Eroten beim Frühling, in den Genien, am Sonnenwagen. Zum Bildhintergrund setzt eine im Vergleich zu den vorderen Figuren beträchtliche Formaauflösung ein, die das dynamisierte Formgewoge hinterfängt. So wächst zum Hintergrund die Präsenz von Formausgriffen, eingeleitet mit aktiven figürlich-gestischen Ausgriffen durch Phaethon, Phoebus, Frühling und den Sommer, intensiviert durch Schritt und Flügel des Chronos sowie durch die Gewänder von Frühling und Sommer. Im Hintergrund endlich herrscht bemerkenswerte Formaauflösung im Wagen, ebenso im Zodiak, man beachte die geringen Helligkeitskontraste, in den Wolken und im wolkenartigen Sonnenross. Diese Formaauflösung hat zum vorderen Gegenpol das fast grafisch begrenzte Gewand des Winters sowie die Weinblätter des Herbstes. In die Tiefe des Raumes verunklart der Maler Sichtbarkeit, ganz anders als in den grafisch differenzierten Architekturprospekten wie in der »Ehebrecherin«. Unsere Beobachtung ist, dass die Unterschiedlichkeit der Formorganisation Sukzessionen ergibt, ähnlich der Farbrelationierungen der Figuren um Phaethon, angefangen mit der einfachsten Mischung von Blau und Gelb zu Grün rechts.

Das Formenspiel im mittleren Aktionsraum erzeugt eine figürliche Reihung mit rückwärtigen Anhub in den Horen. Chronos schreitet vorwärts. Seine Bewegung perspektiviert den Sommer, Phaethon, Frühling, Phoebus, entlang seines Fortschreitens, des Rückblickes des Sommers, der Blick- und Körperwendung Phaethons, des Untergewandsaums des Frühlings und der rechten und linken Hand des Sonnengottes. Doch geben diese Richtungsdaten auch eine Gegenrichtung an. Chronos stemmt sich mit Nachdruck vor, im Gegenwind, sinnfällig dies, in Formkonzentration, Formfestigung am vorderen Körperbereich und in Formaauflösung mit Farbaufhellung im hinteren Körperbereich. Blick und Spiegel des Sommers nehmen einen Sachverhalt von rechts auf; Gewandfalten fließen nach links, dorthin weist auch die Beinstellung. Das Phaethongewand weht nach links. Kompaktheit und Binnendifferenzierung der Gewandform sind in der verschatteten Vorderseite konzentrierter, ähnlich der Darstellung des Chronos. Beinstellung und gestischer Verweis stoßen gegen Chronos. Der Frühling bietet in linearen Falten am Obergewand senkrechte Intervallungen, die den Rhythmus von links nach rechts feingliedern, andererseits aber auch von Gewandfalten des Oberschenkels hochleiten, wo sie gesammelt werden und in einem Schwung des rechten Armes nach links geführt werden. Der Sonnengott reflektiert den Bezug von links, man vgl. die Aufnahme in der Gewandfalten des rechten Oberschenkels und die Intervallung der beiden Hände mit dem Gewandstoff am rechten Oberarm. Diese formal-kompositorische Annäherung gibt die Rechte zurück, deren Fingerformen nach links ausgreifen, ebenso der feingliedrigen Fuß, stärker binnendifferenzierter als der linke Oberarm, sowie der Blick vor sich, nicht auf den

Sohn, eher in die Leere rechts von jenem. Der Herbst wird dazu in der Intervallung der Jahreszeiten weggerückt, zur rechten unteren Bildecke; er liegt nicht am vorgesehenen Platz. So wird der vehemente Links-Rechts-Zug subtiler zurückgegeben.

Phoebus Figur aber gibt noch eine weitere Intervallung vor, und damit eine der Reihung verschiedene Komposition, die kreisförmig wie kreuzstellig vorgeht. Das Rund der Jahreszeiten mit ihren Formausgriffen und Blickleitungen wird von Apolls linken Oberarmkontur, der Leier und dem gebeugten Haupt eingeleitet. Zodiak, Lorbeerkranz, der Schulteraufstieg am Frühling, dessen Blick nach unten, die Aufnahme des Figurenausgriffs durch einen bewegten Erosen, dessen abgestrecktes Beinchen: sie leiten auf den Sommer. Der Sommer blickt auf Phaethon zurück, so dass unser Blick die innere Gruppe von Apoll und Phaethon nicht verliert. Andererseits aber führen Beinstellung und Falten der linken Schulter wie die Ähren verhalten auf den Winter. Dessen Beugung des Oberkörpers nimmt jenes auf, leitet dann aber in Faltenwürfen und Beinpartien weiter auf den Herbst. Dessen rechtes Bein, eine klar herausgearbeitete Langform, nimmt den dynamisierten Blick auf, um ihn dann entschieden auf Phaethon und den Sommer zu richten. So verfahren auch sein rechter Arm, der ebenfalls zu Phaethon führt, und der linke Oberarm, der Phoebus' Unterschenkel parallelisiert, wogegen der linke Unterarm wiederum direkter zu Apoll und dem Frühling führt. Dabei ergibt die formkomplexe Bogung am Oberarm, am Gewand und an der Gesäßpartie des Herbstes eine Wiederholung des Zodiaks. Hier schließt sich der Jahreszeitenkreis, der keiner ist, weil Herbst und Winter vertauscht sind und der Herbst in der gleichmäßigen Figurenfolge retardierend, in größerem Abstand zu den übrigen erscheint, noch dazu seinen Einsatz »verschlafend«. Der Begriff »retardierend« setzt freilich Gleichsetzung von Raum und Zeit voraus.

Eigenartig bleibt Phoebus Dezentrierung im Zodiak. Der Frühlings regiert. Er schließt die Klimax von Winter, Phaethon und Frühling. Diese setzt in den unteren Gewandfalten des Winters an, im rechten Oberschenkel und im gebeugten Haupt. Der Gewandtausch Phaethons setzt sie fort, dann dessen rechte Partie sowie das im Dreiviertelprofil. Es folgen Gewandfalten an Brust und Oberschenkel des Frühlings. In einem von Apoll flankierten Anhub zum Gesicht des Frühlings findet diese Dynamisierung ihren Höhepunkt. Gewandfalten an der rechten Schulter werden zum Antlitz zurückgeführt und begreifen die weibliche Figur beherrschendes Zentrum der singularisierenden Rahmung durch das Zodiakrund. Der Frühling beansprucht, Phoebus beiseite, Eigenwertigkeit.

Hinsichtlich der farblichen Ordnungen steht Phaethon an einer Kreuzung vom Winter zum Frühling und vom Sommer zum Herbst. Dies wiederholt die kompositorische Blickleitung. Der Herbst nimmt vornehmlich im linken Oberschenkel, im leicht angewinkelten rechten Knie, in der rechten Schulter, im linken Oberarm, im linken Unterarm, sowie in den Fingern der linken Hand, die nach rechts unten weisen, Dynamisierungsimpulse seitens des Sommers auf. Diese sind verhaltener als der körperlich verkrampte und ergriffene Winter. Auch hier also wird der Herbst aus Formgefüge und Blickdynamisierung zwar nicht herausgenommen, jedoch als retardierendes Element gewertet. Die Beanspruchung des Winters, mehr noch die Verspätung des Herbstes: sie erzählen von Zwang (Winter) und Nachlässigkeit (Herbst) im Gefüge der Jahreszeitenpersonifikationen, die faktisch überkreuz kommen statt eigentlich zyklisch.

Bevor wir diese erste Bildbetrachtung abschließen und uns Quellen und Perspektivierungstechniken sowie den Techniken erzählerischer Bildkunstfertigkeit zuwenden, sollten wir noch etwas herausarbeiten, was des Malers Verständnis von Mythologie kennzeichnet. Denn das Bild

aspektiert auch die Herkunft des Lichtes. Bei Apoll, Phoebus, Helios handelt es sich um den Sonnengott, der den Sonnenwagen fahren soll. Also wäre Apoll bzw. der Sonnenwagen als innerbildliche Lichtquelle darzustellen, die von sich alle anderen Bildgegenstände beleuchtet, eine Plausibilisierung eines an Empirie orientierten Fiktionskontinuums. Dagegen erschließt sich Poussins Lichtgestaltung in der Farbverwendung. Das chromatische vibrieren der Inkarnatfarbe an Apoll, den Frühling und Phaethon verleiht den Körpern im samtigen, substanzartigen Lichtauftrag Eigenleuchten. In der Belegung der Oberflächenorte werden Wertigkeit und Modifikationen geschaffen. Hinzu kommt, dass das beleuchtende Fremdlicht von links kommt, das Lokal anhebt, worauf das Eigenleuchten der Inkarnate, des ganzen golddurchsetzten Bildes, die Empirie verlässt. Poussin benutzt unterschiedliche Lichtcharaktere. Am Herbst scheint die Orientierung an der Empirie noch gegeben zu sein. Körperlich fest ist die Brustpartie mit ihren ausmodellierten Schatten. Am Winter sind die Farbschatten fahler, kälter, ist das Licht weißer, reflektiert das helle Gewand so, dass es den Boden aufhellt. Beide Figuren liegen in Beleuchtungsinseln, die von den anderen Figuren getrennt sind. Es entsteht Fiktionsbewusstsein, Beleuchtungsinseln implizieren unterschiedlich gerichtete Lichtquellen zur Inszenierung. Andererseits liegt hier aber auch ein möglicher Eingang ins Bild, zwischen den Inseln hindurch. Der klar herausgearbeiteten Fußform des Herbstes folgen die angewinkelten Zehen, die Sohlen und die Waden Phaethons. In diesem lokalen Zugang kommt Phaethon in jenen Bereich, in dem eigene Gesetzmäßigkeiten der Lichtcharakteristik gelten, an der Phaethon teilhat, und in der sich alles um ihn herum ordnet. Es sei noch darauf hingewiesen, dass Unterschiede in der Partialisierung von Licht auch zwischen dem Sommer und im Frühling bestehen. Der Frühling weist im Untergewand noch das kalte Weiß auf, das am Winter strahlt. Daher sind sein Inkarnat brillanter und die Lichtreflexe heller als an Phaethon oder seinem Vater. Auch in der Helligkeit kann der Frühling dominieren. Auf dem grünen Obergewandes hingegen deuten die gelbgoldgrünen Faltenrücken nicht nur edlen Stoff an, sondern auch die Präsenz des Goldes, das an vielen Stellen vorbricht. Es taucht erneut auf im Inkarnat des Sommers sowie im Schein dessen Untergewandes. Der Sommer gibt sich diesem erhitzten Glimmen ganz hin. Akzentuiert wird in Weiß, an der Stirne, auf der sich Schweiß bildet. - Neutral nimmt sich aber Chronos aus. Zwar sehen wir am Gesäß und am rechten Oberschenkel Reflexe; diese sind jedoch nicht buntfarbig. Ähnlich das graue Gewand und die Flügel. Chronos scheint nicht in diese Runde zu gehören. Zumal er sich gegen alle figürliche Ausgriffe und Dynamisierungen stemmt und das harmonische Formgewoge unterbindet. Das Licht also, das in Richtung Betrachter vordringt, ist ein anderes als das Beleuchtungslicht, das Bildgegenstände differenziert. Dies erkannten wir bereits an der - späteren - »Ehebrecherin«. Das Blau des Phaethongewandes: es kontrastiert nicht nur den um es herumliegenden Farben, sondern entspricht hinsichtlich seines Eigenleuchten auch und v.a. dem blonden Gold, in das es wie ein Edelstein gefasst ist.

3.3.2 Quellen

In Ovids »Metamorphosen«¹²⁴¹ prahlt Phaethon mit Vater Phoebus, wird jedoch zurechtgewiesen, er könne diese Abkunft nicht beweisen. Seine Mutter schickt ihn zum Vater. Phaethon sieht den Palast. Phoebus fragt nach dem Grund der Reise. Phaethon verlangt von Phoebus ein Pfand. Phoebus gewährt einen Wunsch. Phaethon wählt den Sonnenwagen. Phoebus erkennt seine Leichtfertigkeit, erklärt, dass nur er den Wagen steuern könne. Er schildert die Gefahren des Son-

¹²⁴¹Vgl. Ovid, Metamorphosen (1994), I, 750-779 sowie II, 1-400.

nenlaufes, bittet um einen neuen Wunsch. Phaethon beharrt, worauf Phoebus Phaethon zum Wagen führt, der ebenfalls beschrieben wird. Phoebus ermahnt den Sohn. Phaethon stürmt davon, verliert die Kontrolle über die Rösser. Der Wagen verbrennt die Welt, bis Jupiter ihn mit einem Blitz trifft. Die Heliaden bestatten Phaethon, um den Clymene und Phoebus trauern. Phoebus weigert sich fortan, den Sonnenwagen zu steuern. Jupiter bringt Phoebus zur Besinnung.

Aus den »Metamorphosen« entwickelten sich Darstellungstraditionen.¹²⁴² Grafische Ovidillustrationen des 16. und 17. Jhd. laden zum Vergleich mit Poussins Bild ein.¹²⁴³ Was vereinfachend als »Ovidillustrationen« zusammengefasst wird, stellt ein Konvolut bildlicher Darstellungen in verschiedenen Techniken, Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, dar. Sie begleiten mehr oder weniger texttreue Neuauflagen, Übersetzungen, Prosavulgarisationen und Zusammenfassungen Ovidischer Dichtung. In einigen Publikationen überwiegen sogar bildliche Narrationen gegenüber einer zusammenfassenden Prosa. Sprengt die Vielzahl bildkünstlerischer Stellungnahmen gegenüber Ovids Bildlichkeit den Rahmen unserer Betrachtung, wollen in der Folge nur exemplarische Bezugsformen ansprechen.

Ausgangspunkt wäre ein 1497 in Venedig erschienener Holzschnitt in den »Metamorphosen« des Giovanni di Bonsignori, vermutlich von Rosso Verellese (Abb. 27).¹²⁴⁴ Links der Sonnengott, vor ihm Phaethon. Rechts eine Landschaft mit Phaethonsturz. Sturz und Landschaft in gleichbleibendem Strich, ausgreifenden Formen, geringer plastischer Modellierung, parallelisierender Schraffurenscharen in Himmel und Landschaft bildflächig dynamisiert. Figurenreichtum sowie Nebeneinanderdarstellung der Bildgegenstände auf der Bildfläche erinnern an das Formgewoge bei Poussin. Dagegen erscheint die linke Bildhälfte um Phoebus geordnet, von dem horizontal und vertikal Strahlen abgehen. Sein Thron wiederum wiederholt im Sockel die Schrägschraffen des Regens in der Landschaft, was beides in übergreifenden Halt zwingt. Der gebeugte Phaethon ist in der unteren Bildmitte nur ein geringes Gegengewicht zum grafisch-linearen Miteinander.

¹²⁴²Vgl. zur Ikonografie Jacoby, Brigitte: Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos. Bonn, 1971, v.a. S. 105ff zu bildlichen Überlieferungen, sowie S. 163ff zu Tradierungen der Phaethonikonografie im frz. Raum ab dem 16. Jhd., z.B. im Ballsaal des Schlosses Fontainebleau. Vgl. Rondorf, Dorothee: Der Ballsaal im Schloß Fontainebleau. Zur Stilgeschichte Primaticcios in Frankreich. Bonn, 1967, S. 156ff. Sodann: Eschenfelder, Chantal: Der Ballsaal von Schloß Fontainebleau. Frankfurt am Main, Berlin u.a., 1999. S. 123ff. Zu Dell'Anguillara, Giovanni Andrea: Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Gio Andrea dell'Anguillara in ottava rima. Con le annotationi di M. Gioseppe Horologgi ... Venedig, Giunti, 1584, vgl. Worthen, Thomas: Poussins Paintings of Flora. -in: Art Bulletin. LXI, Dezember 1979, S. 575-585, S. 586ff. - Zu Chronos vgl. ein zwischen 1645 und 1658 aufgefundenes Weiherrelief der »Apotheose Homers«, in Walzinger, Carl: Das Relief von Archelaos von Priene. 63. Programm zum Winckelmannfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin. Berlin, 1903; S. 17ff; Pinkwart, Doris: Das Relief des Archelaos von Priene und die »Musen des Philisters«. Kallmünz, 1965, S. 15f und S. 34ff. Kanstreiner, Sascha; Lehmann, Lauri; Seidensticker, Bernd: Text und Skulptur: berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild. Berlin, New York, 2007, S. 133ff. Vgl. schließlich Tertullian zur Farbe der Jahreszeiten, Demandt, Alexander: Geschichte der Spätantike. Das Römische Reich von Diokletian bis Justinian 284-565 n. Chr. München, 2008. S. 413. Vgl. Pauly (1979), V, Spalte 1181 zu »ver«. Zur Lichtgestaltung vgl. Ovid, Metamorphosen (1994), II, 1-50 zur lichthafter Wirkung des Sonnenpalastes.

¹²⁴³Vgl. Maréchaux, Pierre: les métamorphoses de Pha[205?]ton: étude sur les illustrations d'un mythe à travers les éditions des Métamorphoses d'Ovide de 1484 à 1552. -in: Revue de l'art. 90, 1990. S. 88-103. Sodann Thimann, Michael: *figura, paragone, argumentum*. Zur Funktion der Illustrationen in gedruckten Ovidausgaben des 16. Jahrhunderts. -in: Baader, Hannah; Müller Hofstede, Ulrike; Patz, Christine; Suthor, Nicola (Hrg.): Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne. München, 2007. S. 335-356.

¹²⁴⁴Maréchaux (1990), S. 93. Giunta (Hrg.): Ovidio Metamorphoseos vulgare. Venedig, Rosso, 1497; vgl. Thimann (2007), S. 342ff; vgl. Guthmüller, Bodo: Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance. Boppard a.R., 1981, S. 33ff zur Vulgarisation der »Metamorphosen« im Quattrocento und S. 243ff zum Cinquecento. Guthmüller, Bodo: Text und Bild in Lodovico Dolces Trasformazioni. -in: Walter, Herrmann; Horn, Hans-Jürgen (Hrg.): Die Rezeption der »Metamorphosen« des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild. Berlin, 1995. S. 58-78, S. 60f; Huber-Rebenich, Gerlinde: Die Illustrationen des Ovidio metamorphoseos vulgare von 1497 in ihrem Textbezug. -in: Walter, Herrmann; Horn, Hans-Jürgen (Hrg.): Die Rezeption der »Metamorphosen« des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild. Berlin, 1995. S. 48-57, S. 48ff. Das Werk gilt als »Keimzelle der Metamorphosen-Verbildlichung in der europäischen Druckgrafik«, S. 49; Hervorhebung Huber-Rebenich.

Dieser Venezianische Holzschnitt von 1497 ist Grundlage für weitere Illustrationen (Abb. 28, 29), in denen die Figuren durch plastischere Ausgestaltung geklärt und die abstrahierende Schraffenordnung, die dem Holzschnitt von 1497 vehemente Zwangsläufigkeit verleiht, aufgehoben bzw. in Objektdarstellung überführt wird, während zwischenmenschliche Bindung intensiviert und die Figuren individualisierend schriftsprachlich benannt werden.¹²⁴⁵

Ein weiterer Holzschnitt stammt von Bernard Salomon, 1557 in Lyon veröffentlicht, in »La Metamorphose d'Ovide figurée« (Abb. 33).¹²⁴⁶ Salomon zeigt ebenfalls die Bitte Phaethons von rechts nach links, verlegt das nachfolgende Geschehen jedoch in vier weitere Holzschnitte, die, mit je einem Huitain versehen, eine Folge monoszenischer Einzeldarstellungen ergeben.¹²⁴⁷ Die Holzschnitte tragen die Überschriften »Phaeton priant Apollon« (Abb. 33), »Phaeton conduisant le char du Soleil« (Abb. 34), »Phaeton occis par foudre« (Abb. 35), »Heliades muees en arbres« (Abb. 36) und »Apollon refuse de conduire le soleil« (Abb. 37). Die lyrischen Beigaben können hinsichtlich ihrer im Vergleich zum Ausgangstext Ovids geringeren Länge, aufgrund ihrer kontinuierlichen Hebung am Versschluss, ob ihrer starken Rhythmisierung und wegen ihres Kreuzreimes gut memoriert werden und erfordern weniger Präsenzanstrengung. Der solcherart zeitspannende Stoff wurde gestrafft und auf Handlungsmotive reduziert. Umfasst Ovids Text 429 Verse zu Phaethon. Im Lyoner Büchlein finden wir gerade fünf mal acht, also 40 Verse zu Phaethon, jeder von diesen mit nur vier Hebungen, was vom Ovidischen Hexameter abweicht. Mit dieser Verkürzung geht einher eine ornamentale Rahmung der mit Überschrift versehenen Bild-Strophen-Bezüge. Überschrift, Bild und Huitainstrophe in ihren allseitigen Rahmen konstituieren die emblematische Singularität einer jeden Buchseite. Der Leser erhielt eine konzentrierte wechselseitige Bezugnahme von Bild und Text im jeweiligen Seitenspiegel, der immer wieder neue, singuläre Fiktionskontinuen aufbaute. Die symmetrische-flächige Ornamentstilisierung späterer Ausgaben mit verkümmerten Blattformen¹²⁴⁸ intensivierte die Hinwendung auf die figürlichen Illustrationsinhalte. Hierin scheint das Haus de Tournes - gerade auch aufgrund der vielen späteren Wiederaufnahmen dieser Satz- und Seitenspiegel - »offensichtlich einem Bedürfnis der damaligen Zeit« entsprochen zu haben.¹²⁴⁹

Auch die Illustration selbst erhält von 1497 auf 1557 stärkere Klarheit. Auf die Schraffenscharen des Venezianischen Holzschnittes (Abb. 27) lassen sich die flächig-radial ausstrahlenden Schraffuren der Sonne Salomons beziehen (Abb. 33). Sie plausibilisieren Apolls Strahlenkranz, während 1497 die Schraffuren zugleich noch Schatten, Regenschauer, Wasser zeigten und formal Bildgeschehen in Zwangsläufigkeit fassten. Auch eine baldachinartige Tempelarchitektur als

¹²⁴⁵Regius, Raphael: *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus ... Tusculum, Alessandro Paganini, 1526. Und: Lactantius Placidus; Petrus Lavinius: P. Ovidii Nasonis Poete ingeniosissimi Metamorphoseos Libri XV. ... Venedig, 1540. Zu diesen Ausgaben vgl. Maréchaux (1990), S. 95f und Guthmüller, Bodo: Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance. Weinheim, 1986, S. 43: die Arbeit Raphael Regis' erschien in über 43000 Publikationen. - Die Zwangsläufigkeit der Schraffen 1497 bleibt bei Maréchaux (1990), S. 93 unerwähnt, in Betonung der Tiefenräumlichkeit, die narrativiere, als »décomposition en péripeties«, »rupture complète avec l'unité temporelle«, S. 94.*

¹²⁴⁶Vgl. Aneau / Salomon: *La metamorphose d'Ovide Figurée (1557)*. Zu Salomon vgl. von Sandrart (1675/1925), S. 255f. Vgl. Thimann (1997), S. 346, der die Huitains als Bildunterschrift versteht - immerhin handelt es sich um Gedichte Barthélemy Aneaus. Vgl. Guthmüller (1981), S. 14f, ebenso Amielle, Ghislaine: *Les Metamorphoses illustrées en France au XVIIe siècle*. -in: Walter, Herrmann; Horn, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Die Rezeption der »Metamorphosen« des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild*. Berlin, 1995. S. 79-84, S. 83. Zu Lyon als Milieu für Druckgrafik im 16. Jhd. vgl. Leutrat, Estelle: *Les Débuts de la Gravure sur Cuivre en France. Lyon 1520-1565*. Genf, 2007, S. 23ff, zum Holzschnitt S. 30ff. Zur Gleichbehandlung von Holzschneidern und Dichtern vgl. S. 36. Vgl. auch Amielle (1991), S. 79. - Zu Salomon vgl. Sharratt (2005), v.a. S. 150ff zu Aneau / Salomon: *La metamorphose d'Ovide Figurée (1557)*.

¹²⁴⁷Vgl. Maréchaux (1990), S. 98, zum »maigreur descriptive du texte«.

¹²⁴⁸Vgl. Aneau / Salomon, *Metamorphose (1583)*. Zu den Arabesken vgl. Leutrat (2007), S. 213.

¹²⁴⁹Guthmüller (1981), S. 15.

Gehäuse für Apoll wird 1557 von Salomon gezeigt, ebenfalls in der linken Bildhälfte. Salomons Architektur ist jedoch klassischer, zeigt kannelierte Säulen und ein Gebälk. Die Tempelbauform steht auf einem Sockel. Der Thron ist mit manieristisch anmutenden Schmuckformen versehen. Apolls Körper lagert klassisch. Er gibt mit dem linken Arm, worum Phaethon ihn bittet. Wo 1497 aufgerichtete Steifheit zu sehen ist, hält 1557 Apoll den Herrscherstab gegen die rechte Schulter, einen Lorbeerkranz im Haar, reich ausgebildet die Gewandfalten, die Beine unterschiedlich ausgestreckt. Ähnlich auch Phaethons Frage. 1497 bückt sich Phaethon steif-förmlich, das Gesicht fast nicht zu erkennen. Gesammelte Demut in körperlicher Gleichförmigkeit. 1557 windet er sich entlang einer kommunikativen Achse zum Vater. Diese findet Verlängerung im Gürtel, der Oberschenkel, Blickrichtung und Strahlen Apolls aufnimmt. 1497 hingegen weist dieser Gürtel von rechts nach links nach unten, bietet der Herablassung Apolls einen Hebel, der Phaethon auf den vor ihm liegenden Boden hin drückt. Ähnliches auch in der Schrägstellung der Schultern und des Oberkörpers Phaethons. Leitet der linke Oberarm Phaethons 1497 nach unten, so zeigt Salomon 1557 Phaethons ein Ausweichen und erzeugt durch Hochleitung des Betrachterblickes entlang zum Kopf erneut Nachdruck in der unspezifizierten Bitte. Kurzum: die Geschichte um die demütige Bitte motiviert 1497 die Vehemenz der rechten Bildhälfte, während 1557 eine Psychologisierung der Unbedachtsamkeit und der Anbiederung erfolgt. Dabei ist 1557 im begleitenden Huitain vom Sonnenwagen keine Rede. Der kommt erst auf der Folgeseite zur Sprache. Es geht um Phaethons Wunsch nach einem Wunsch. Dieser Psychologisierung entspricht auch die weitere Darstellung. Bei dem weißen Grund hinter Apoll handelt es sich 1557 offensichtlich um die Sonne selbst. Damit aber sind Gott und Naturerscheinung getrennt. Die 1497 vom Apoll selbst ausgehenden Strahlen werden 1557 an Apoll ausgelassen, durchdringen im Hintergrund jedoch die gesamte Bildfläche, werden am oberen rechten Bildrand durch einen stilisierten Zodiak gekreuzt. Doch gehört dieser nicht mehr zum Strahlenkranz, weil er einen größeren Durchmesser aufweist, der zudem nach unten versetzt wurde; er bezieht sich auf den nicht dargestellten Raum unter den Wolken, den gesamten Weltkreis.¹²⁵⁰ Ist der Herrschaftsanspruch 1497 also mit dem bildstrukturellen Mittel der Schraffuren und der kompositorischen Subordination erreicht, so erfolgt dessen Realisierung 1557 bei Salomon durch eine Symbolisierung mit Hilfe der Tierkreiszeichen. In der Delegation von Teilen des Gehaltes an die Verwendung von Symbolen können die Figuren individueller konzipiert und charakterisiert werden. Und dies gilt für alle Bilder Salomons. Indem er die Geschichte auf fünf monoszenische Einzelbilder aufteilte, konnte er jedes einzelne hinsichtlich seiner situativen Eigenschaften ausarbeiten. Pluriszenische Schnitte wie der von 1497 lassen sich durchaus in anderen Episoden Salomons finden.¹²⁵¹ Mit der Beschränkung auf einzelne Szenendarstellungen entfiel jedoch die Notwendigkeit der Plausibilisierung der Partialszenen pluriszenischer Einzelbilder. Plausibilisierung erreichte man 1497 durch perspektivische Darstellung von Tempel, Thron, Geländeschwellen, einen Geländeanstieg, Wolken, Himmel, Wetterphänomene und Wasser. Mit diesen Komponenten wird begehbbare Lokalisierung erzeugt. Diagonal abfallende Schraffen erzeugen dabei einen Zusammenhang zwischen links und rechts. Dass die Rösser sich nach rechts oben davonmachen, beruht auf der Dynamik der abfallenden Schraffuren, die ein Zickzack aus Zuhoch und Zutief, hin und her, Bewegung von links nach rechts vorgeben. So findet die Kommunikation zwischen Vater und Sohn in einem geschichtsübergreifenden Erzählrahmen statt. Dieser lässt figuroriginäre Perspektivierung des Raumes

¹²⁵⁰Vgl. Ovid, *Metamorphosen* (1994), I, 770, da Clymene Phoebus als Herrscher bezeichnet.

¹²⁵¹Vgl. die Io-Geschichte in Ovid, *Metamorphosen* (1994), I, 568-688 und I, 713-750.

nur in geringsten Ausmaßen zu, z.B. hinsichtlich des freien Raumes vor Phaethon, in den hinein der Sohn noch gedrückt wird und der zugleich noch begrenzt wird durch den blockhaften Thronanstieg. Auch Apolls Umraum wird durch die glatte Säule mit ihrem gleich dicken Umrisslinien begrenzt. In diesem Geviert ist der Gott statuarisch gefasst. Bei Salomon hingegen erzeugen Kannelüren umlaufende transitorische Feinrhythmen. Lässig ausgereifende Gliedmaßen, Formausgriffe in Lorbeerkranz und Thronornamentik: Apoll artikuliert sich körperlich-formal Raum erzeugend, Raum belebend, nicht bloß in statuarischem Umraum wie 1497. 1557 wird Bildraum figuroriginär anders perspektiviert als 1497. Ist 1497 Raum Resultat statuarischer Geschlossenheit und erzählerischen Übergriffes, so ist in Salomons Fassung Raum Resultat figürlich-formaler Ausgriffe. So auch an Phaethon. Seine Ausgriffe werden vom Spiel der Wolken unterstützt. Figürliche Möglichkeiten eigener Perspektivierung ermöglichen Phaethon erst, Apolls Impuls aufzunehmen und zurückzugeben, so dass sich Gleichberechtigung ergibt. Raum ist so Ergebnis des Miteinanders zweier Figuren, ähnlich der figuroriginären Perspektivierung im »Cid«. Das Tempelgehäuse bildet das externe Bezugssystem für die Raumperspektivierung nach körperlichen Möglichkeiten. Das Gehäuse verlassen werden, gerade in Richtung Phaethons. Ähnlich verorten auch die Wolken, sonst würde Phaethon ortlos schweben. Im Unterschied zu 1497 ordnen sich Tempel und Wolken den Figuren unter. Im früheren Schnitt beherrscht der Tempel Apoll, wie auch die Landschaft und ihr Wetter die Figuren bestimmt: der Lauf der Heliaden, der Regen, das Gewässer, Phaethon und der Wagen. Alles fällt 1497 nach rechts hin ab. Diese Bewegungsimpulse, z.B. Chaos der davonstiebenden Rösser hebt Salomon sich für das dritte Bild auf mit seinem Wendepunkt, dem Fall. Noch im zweiten Bild rennen Salomons Rösser fein in Reihe, durchmessen ihrerseits figuroriginär perspektivierte Landschaft, gleichmäßig über Land, horizontal von rechts nach links. Zeigt der Holzschnitt von 1497 eine die Figur ergreifende Eigendynamik in erzähleroriginärer Perspektivierung von Raum mit Hilfe übergreifender Schraffuren, so ist die Arbeit von 1557 auf die Darstellung figürlichen Miteinanders bedacht, auf Psychologisierung figürlichen Ausdrucks mit Hilfe figuroriginärer Perspektivierung des Raumes.

Salomons Bildfindung mit ihrer Konzentration auf eine Szene und der Psychologisierung der Bitte Phaethons stammt ursprünglich aus der Zeit um 1549; sie wurde in einer Werkausgabe des Dichters Clément Marot, auf den wir noch zu sprechen kommen, gedruckt.¹²⁵² In den 1550er Jahren herrschte in Lyon Konkurrenz in der Publikation gedruckter und illustrierter Bücher zu biblischen und mythologischen Themen. In deren Verlauf entstand eine Illustration, die 1552 in der »Picta Poesis Ovidiana«¹²⁵³ und in der »Imagination Poétique«¹²⁵⁴ gedruckt wurde und dann in einer weiteren Ausgabe Marots wieder auftauchte (Abb. 32).¹²⁵⁵ Illustrator war Pierre Eskrich, der seinerseits von Salomon beeinflusst in Lyon arbeitete.¹²⁵⁶ Auch dieser Schnitt ist ornamental gerahmt; allerdings wechseln sich emblematische Partien mit Fließtext ab, der in der Ovid-Übertragung Marots umfangreicher ist als die Huitains im Salomonbuch. Die Illustrationen, dem Text vorangestellt, bilden strukturierende Einleitungseinheiten, die sich nicht auf die jeweilige Buchseite beschränken. Im Seitenspiegel kommentieren Marginalien das Geschehen zusammen-

¹²⁵²Marot, Clément: Les Oeuvres. Lyon, 1549. Vgl. Amielle, Ghislaine: Recherches sur des traductions françaises des métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XVe siècle et au XVIe siècle. Paris, 1989, S. 183, Zu Marot vgl. Becker, Philipp August: Clément Marot, sein Leben und seine Dichtung. München, 1926, S. 242ff.

¹²⁵³Aneau, Barthélemy: Picta Poesis. Lyon, Macé Bonhomme, 1552, S. 25.

¹²⁵⁴Aneau, Barthélemy: Imagination poétique. Lyon, Macé Bonhomme, 1552, S. 35.

¹²⁵⁵Marot, Clément: Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide ... Lyon, Guillaume Rouillé, 1556, S. 95.

¹²⁵⁶Zur Frage, ob die 1552er Holzschnitte von Salomon stammen, vgl. Amielle (1989), S. 158ff. Zum Vergleich Eskrich - Salomon, vgl. S. 183ff, sowie Sharratt (2005), S. 33ff. Amielle betont die Beeinflussung Eskrichs durch Salomon, ebenso Sharratt (2005), S. 40ff, S. 41 und S. 258.

fassend. Solche Annotate fordern die bildliche Differenzierung des Lokals heraus. Man sieht im Bild den Palast des Apoll. Die vegetabil geschmückten Kapitelle späterer Illustrationen bestehen hier aus züngelnden Feuern. An den Säulen stehen männliche Jahreszeitenpersonifikationen mit samt Attributen: Blumen, Ähren, Wein, Umhang. Die Säulen sind nicht kanneliert, erinnern an 1497, wogegen Gebälk und Sockel klassiziert werden. Apolls sitzt hier in der Weise, die wir bei Salomon sahen, beugt den Oberkörper nach vorne, zeigt in der Bewegung des Haares Anteilnahme, ebenso im erhobenen Arm, der im Tempelgeviert bleibt. Unterschieden wird von der Bewegungsrichtung des Haares und des Armausgriffs die Richtung des Blickes. Arm und Haar perspektivieren die rechte Bildhälfte entsprechend der Sonnenstrahlen, die die Lichtrichtung zeigen, während der Blick sich senkt. Das gibt der Figur Mehrdimensionalität, in der Tun und Empfinden getrennt werden. Ähnlich Phaethon: in der Illustration von 1556 hat es bereits die Bezugsachse zum Vater. Phaethon aber windet sich geringer als 1557, denn bei Salomon beugt er den Kopf zu Apoll, während er ihn 1556 hebt, den Oberkörper von Apoll weg, zum Betrachter, mit rechts nach links verweisend, was zum Umblättern und Weiterlesen auffordert. Phaethon kniet weniger vor Apoll, als er sich zum Betrachter positioniert. Er wird so zu einer Scharnierfigur, die von Apoll weg in Unbekanntes führt und den Betrachter auffordert, weiterzublätern. Das Bild erhält damit eine eigene produktive Situativität im Erzählfluss. Es handelt sich um eine figuroriginäre Perspektivierung des Raumes, die direkt auf die betrachter- bzw. leseroriginäre Perspektivierung zielt, also um ein im Rieglschen Sinne wirksames Mittel äußerer Einheit, um eine figuroriginäre Perspektivierung der Betrachtungsrelation innerhalb des Fiktionskontinuums. Deutlich kann der Zuschauer Mitspieler werden. Ausgeprägt ist der Rhythmus der Wolken bei Eskrich - vermutlich strebte Salomon luzidere Klarheit im Lokal an, daher der Verzicht auf reiche Formvariation, auf flammende Kapitelle, auf Jahreszeiten, auf Bewegung im Haar, das bei Eskrich mit dem rufenden Winter eine dynamisierte Situativität erzeugt. Wie bei Eskrich sehen wir bei Salomon Strahlenkranz, Tempelbauform, die Konzentration auf das Miteinander von Vater und Sohn, wobei aber das Bitten Phaethons akzentuiert wird. Damit verlegt Salomon den dargestellten Moment nach vorne, zur ersten Bitte nach Gewährung eines Pfandes, während die Darstellung von 1556 sowohl die zweite Bitte nach dem Sonnenwagen, als auch Apolls Resignation zeigt, die dem Gewähren simultan läuft.

Nicht nur in Lyon, auch in Venedig wurden Ovidillustrationen publiziert. Den Holzschnitten von 1497, 1556 und 1557 wollen wir eine Arbeit Giovanni Antonio Ruscanis vergleichen, die sich seit der Erstausgabe 1553 in Lodovico Dolces »Metamorphosen«-Übersetzung »Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce« befand (Abb. 30).¹²⁵⁷ Hier sehen wir den Abschied Phaethons vom Vater. Links der Tempel, vier glatte Säulen in Reihung vor einem kompartimentierten Fries figürlicher Reliefs beiderseits des Tempeleingangs, vergleichbar den in Metamorphosen II, 5ff beschriebenen Türflügeln des Sonnenpalastes. Rechts der Sonnenwagen, nur zwei Pferde, wie 1497 (Abb. 27), anders als 1557 (Abb. 34), vom Betrachter weg gerichtet, in die Bildtiefe, eine eigene Tiefenachse ausbildend. In dieser Tiefenachse erschließt sich uns eine Landschaft mit flächigen und bauschigen Wolkenformen. Hinter dem Strahlenkranz, der vom Vater auf den Sohn übergeht, und hinter den Säulenzwischenräumen des Palastes wird Landschaft fortgeführt. Die Bildaufteilung orientiert sich an 1497, auch wenn Phaethons Bitte durch eine Abschiedsszene er-

¹²⁵⁷Dolce, Lodovico: *Le Trasformazioni*. Venedig, 1553. Zu Dolce vgl. Thimann (2007), S. 348ff, die Bilder zeigten dort einen »fruchtbaren Moment«. Vgl. auch Guthmüller (1995) sowie Guthmüller (1981), S. 246f. Zur sprachlich besseren Ausgabe von dell'Anguillara in Dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio* (1584) vgl. S. 255ff; »klassische italienische Metamorphosenwiedergabe«, S. 261.

setzt wurde, in der Phaethon noch einmal ermahnt wird. Salomons und Ruscanis Darstellung zeigen eine Individualisierung in plastischer Körperformung und Figurmodellierung mit Licht sowie in vielfältiger interfiguralen Bezugnahmen. Apoll beugt sein Haupt, blickt auf Phaethon. Die Blickbeziehung wird nach unten gerahmt durch Apolls Rechte und den Übergang des Strahlenkranzes auf den Sohn. Unterstützend rahmen auch Gürtel um Rocksäume der Figuren. Phaethons Beinpartien zeigen größere Klarheit, einen Ausfall nach links, damit eine Unterstützung des Herantretens an Apoll, aber auch ein Flächenbezug des rechten Fußes auf den Wagen, was formal-kompositorisch so hilflos anmutet wie die perspektivische Darstellung des Wagens. Doch ist dem Architekten Ruscani durchaus zuzutrauen, dass er Perspektive beherrscht - weshalb in jenem hilflosen Ungestüm gerade eine der Stärken Ruscanis liegt: die Antizipation der wilden Fahrt. Somit verzichtet Ruscani auf den Fall Phaethons, die er später mit vier Rössern darstellen wird. Trotzdem aber zeigt das formal-perspektivische Ungestüm Anklänge an die fraktierte Formtonalität von 1497.¹²⁵⁸ Ordnung und Unordnung: was im Holzschnitt von 1497 die Charakterisierung der beiden Bildhälften ausmacht, ist hier in der Art der formalen Komposition der rechten Bildhälfte wieder aufgenommen worden.

Die Ausgabe der »Trasformationi« Dolces hatte einen außergewöhnlichen Erfolg.¹²⁵⁹ Doch bemängelte man die schlechte Übersetzung. Sie wurde abgelöst von einer besser übersetzten Ausgabe von Giovanni Andrea dell'Anguillara.¹²⁶⁰ Seit der zweiten Auflage Dolces, schon 1553, wurden die Holzschnitte in zwei seitlich rahmende Ornamentstege mit figürlich-vegetabilem Schmuck gefasst. Im Falle des Abschieds Phaethons greifen Erosen nach Früchten, die von Ranken herabhängenden.¹²⁶¹ So wurde der Satzspiegel zum Block vereinheitlicht. Doch im Unterschied zu Salomon, der Bild und Text in einen übergreifenden Rahmen setzt und damit seitenweise vereinzelt, bildet die Darstellung Dolces nur den Abschluss des zweiten und die Anführung des nächsten »canto«. Es verhielt sich damit wie mit den Illustrationen Eskrichs von 1556: Übersetzung und Nachdichtung der »Metamorphosen« beanspruchten größere Geltung als Illustration, die fremdwertiger wirken als die emblematischen Blattentwürfe Salomons. Ruscanis Abbildungen haben andere künstlerische Utilitäten, sie wurden Guthmüller zufolge v.a. als Strukturelemente funktionalisiert, welche die »canti« einleiten und auffrischen.¹²⁶²

Bei Ruscani und Salomon gestaltet sich die Individualisierung der Figuren je anders. Zwar greifen beide die Bildteilung 1497 auf, doch vergrößert Salomon den Ausschnitt der Bitte Phaethons, im Gegensatz zu Ruscani, der eine Zukunftsvorausdeutung, den Wagen, stehen lässt und Landschaft zeigt. Salomon trennt beide Figuren stärker, was ihnen die freiere Perspektivierung figürlichen Raumes ermöglicht. Die trotzdem etablierte Kommunikationsachse verleiht dem Aufeinanderbezug der beiden Figuren Salomons Willentlichkeit. Dagegen werden die Figuren

¹²⁵⁸In der Bindung der Schraffuren an Bildgegenstände zeigt sich die Tradition der der Ausgabe von 1497 folgenden Illustrationen, in denen Bildgegenstände sogar benannt wurden: Regius, Raphael: *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus* (1526), Lactantius / Lavinius / Regius, P. Ovidii Nasonis *Poete ingeniosissimi Metamorphoseos Libri XV* (1540). Die Arbeiten Ruscanis sind nicht bloß Zeugnisse deskriptiver architektonischer Detailtreue, Guthmüller (1995), sondern Orientierungen am Ovidischen Ausgangstext, in dem Figuren und Gegenstände benannt und beschrieben sind.

¹²⁵⁹Guthmüller (1995).

¹²⁶⁰Vgl. Worthen (1979).

¹²⁶¹Vgl. Guthmüller (1995), S. 61, zu Veränderungen in der Holzschnittfolge.

¹²⁶²Vgl. Guthmüller (1995). Vgl. den Zweispatensatz und die größeren Initialen bei Dolce im Vergleich zum Text von 1497. Die Überschrift bei Dolce zieht sich über den gesamten Satzspiegel, über beide Spalten. Bei Dolce lockern Flattersatz und Strophenform den Text auf, während die Masse der Lettern 1497 einen einheitlichen Block erzeugt. Solcherart bildlich gefasst, lässt sich die Ausgabe von 1497 mit der Salomon-Ausgabe 1557 vergleichen. Strukturierung als Aufteilung eines neuen Abschnitts ist 1497 und 1557 weniger ausgeprägt als in Dolces Übersetzung von 1553.

Ruscanis im Strahlenkranz begriffen, in den Phaethon tritt und aus dem er sich löst. Wird jedoch aus der Darstellung von 1497 nicht deutlich, welchen Moment - die Gewährung des Wunsches, die Ermahnung - der Illustrator meint, so stellen Salomon und Ruscani eindeutige Aspekte der Verfehlung Apolls dar. Ruscani zeigt die bedauernd-sorgende Ermahnung, Salomon zeigt das lässige Gewähren des Wunsches. Dementsprechend werden an Phaethon gezeigt: bei Ruscani Stürmen, bei Salomon Bitten.

Die Ovid-Illustrationen zeigen Apoll auf der linken, Phaethon auf der rechten Seite. Poussin vertauscht die Positionen. Er kann sich dabei an weiteren Illustrationen orientiert haben. So z.B. an einer Illustration aus der Werkstatt des Virgil Solis, 1563 posthum erschienen in den »Metamorphoses Ovidii« von Johann Spreng, danach wiederholt aufgelegt (Abb. 38).¹²⁶³ Es ist eine Aufnahme des Holzschnittes Salomons, druckbedingt seitenverkehrt. Der Tempelbaldachin zeigt hinter dem Thron eine seltsame Perspektivenkonstitution. Der Holzschneider hat Apolls rechte Hand ausgelassen. Das verunklart die Bildhandlung. Man könnte durchaus eine Beschädigung des Druckstocks vermuten, zumal in späteren Ausgaben, Solis wurde bis 1612 immer wieder gedruckt, deutlich aufgebrochene Linien auf Beschädigungen der Druckstege schließen lassen. Doch ist eine Hand ein zentrales Bildelement, sofern sie zur Hauptfigur gehört und explizit ausgestreckt wird. Vielleicht handelt es sich bei der Nachbildung des Salomonschnittes um eine nichtautorisierte Auflage aus der Werkstatt Solis', weil dieser bereits 1562 bestattet wurde. Durch das Fehlen der Hand bleibt Apoll im architektonischen Bezugsrahmen. Durch die Positionierung trifft ihn Phaethons Annäherung entlang der Leserichtung, ohne Rückgabe nach links. Die Weitung der linken Säulenstellung durch stärkere Schrägsicht kann den großen Abstand zwischen Vater und Sohn nicht überwinden und führt zum architektonisch gelösten Perspektivenproblem hinter dem Thron. Dieser vierte Schnitt zeigt auch neue Aspekte der Lichtgestaltung. Während 1497 Beleuchtungslichteffekte reduziert wurden, zugunsten geringerer plastischer Ausgestaltung, scheint 1553 das Beleuchtungslicht Ruscanis vom Betrachter auf Apoll und Phaethon auszustrahlen. Das akzentuiert die Bildmitte. Diese Mittenakzentuierung konveniert dem Strahlenkranz, zumal beide am vorderen Bildraum stehen, die anderen Bildgegenstände jedoch weiter in die Bildtiefe gerückt sind. In Salomons Bild von 1557 trägt Phaethon keinen Strahlenkranz. Apoll erscheint als verschattete Silhouette vor heller Sonne. Phaethon wird von links angestrahlt. Ähnlich zeigt die Soliswerkstatt die Sonne, vernachlässigt aber deren Helligkeit, die bei Salomon Apolls Silhouette zeigt. Die Soliswerkstatt reduziert sogar alle Schatten, lässt noch modellierende Gewandfalten übrig, während der von links sich nähernde Sohn vom Licht aus der rechten Bildhälfte ungetroffen bleibt. Bei Salomon zeigt ein den linken Oberarm Phaethons konturierender Lichtsaum die Stärke der Sonne an. Im Schnitt von Solis-Werkstatt findet sich nichts dergleichen. Vielmehr wird das ganze Bild wie die Illustration Eskrichs von einer Lichtquelle links getroffen. In dieser betrachteroriginär plausibilisierenden Perspektivierung des Raumes geht die Individualisierung Salomons verloren, zumal in den Schnitten der Solis-Werkstatt die Figuren weniger stark ausgreifen. Phaethon gewärtigt keinen Widerstand: bei Salomon ist sein Kopf zur Hand des linken Arms zurückversetzt, er taktiert; im Holzschnitt der Solis-Werkstatt ragt er dagegen nach rechts über den Bereich der Hände vor! Die Situation bleibt unklar; die Überschrift »Phaetontis

¹²⁶³Vgl. Spreng, Johannes (Hrg.): *Metamorphoses Ovidii, argumentis quidem soluta oratione, enarrationibus autem et allegoriis elegiaco versu accuratissime expositae ...* Nürnberg, 1563, S.20. Der Holzschnitt taucht erneut auf in Posthius, Johannes: *Posthii germershemii Tetrasticha in Ovidii Metamorphosis libri XV.* Frankfurt, 1569. S. 20.

petitio« erläutert eher das Bild als den Text. Und so findet sich in der 1563er Ausgabe zwischen Bild und Erzählung noch eine Zusammenfassung, im Blocksatz der Illustrationsbreite.

1568 erschien eine posthume Ausgabe des Texte Lodovico Dolces, nachdem das Druckprivileg der ersten Ausgabe ausgelaufen war.¹²⁶⁴ In dieser Auflage Francesco Sansovinos in Venedig wurde die Darstellung des Abschieds ausgetauscht (Abb. 31). Wir sehen nun die Arbeit eines nicht näher spezifizierten Holzschneiders, der die Konzentration Salomons und der Solis-Werkstatt auf die Kommunikation zwischen Phaethon rechts und Apoll links aufgreift. Anders als 1557 durchdringen die Sonnenstrahlen aber nicht die Bildfläche, sondern lassen Landschaft und Wolkenstreifen erkennen, ähnlich Ruscani. Dem Venezianer Vorbild entsprechen die glatten Säulenschäfte, während die Kapitelle differieren. Dass die Strahlen nicht das ganze Bild durchdringen, was bei Salomon, man vgl. die Silhouettierung, augenfällig die Kraft der Sonne verdeutlichte, kann in einer Tradition seit Venedig 1497 verstanden werden, denn in jener Ausgabe sind die Strahlen ebenfalls begrenzt.¹²⁶⁵

1568 finden sich auch drei Genien hinter Apoll. Diese entsprechen einer Erneuerung, die wohl auf die Textvorlage anspielen, von der sie als pars pro toto in den kleinen Holzschnitt übernommen wurden. Eine eindeutige Identifizierung als Jahreszeiten ist nicht möglich. Durch die Anwesenheit der nachgeordneten, jedoch repräsentativen Genien erhält Apolls Präsenz offiziellen Charakter. Phaethon steht kein lässiger bzw. resignierter Gott gegenüber wie in den Lyoner Schnitten, auch nicht Ruscanis ermahrender Vater, sondern ein aktiver, gebieterischer Mann. Unbedeutend ist die annotative Geste Phaethons gegenüber der gebieterischen Herrlichkeit. Im Realitätscharakter verschieden ist die profane rechte Bildhälfte, gering differenziert die Rückenansicht Phaethons, dessen Vorderansicht vom weltlichen Beleuchtungslicht von rechts nicht getroffen wird. Die unterschiedliche Behandlung des Gottes und des im Helldunkel gehaltenen Sohnes, dessen Rücken eine andere Lichtquelle zeigt, erzeugt eine Trennung in verschiedene Wirklichkeiten, eine transzendente und eine immanente, die sukzessive von links durchdrungen werden. Ähnliches zeigt sich im flatternden Gewandbausch. Die linken Gewänder bleiben dagegen unbewegt. An Phaethon flattert nicht nur eine Draperie, sondern sogar das eigentliche Gewand am unteren Saum. Die kräftige Dynamisierung der Figuren nach rechts prägt sich umso stärker aus, als Phaethon die Rechte höher hebt als in der Illustration von 1540 aus Venedig. Er nimmt damit weniger väterliche Zurechtweisung an als eine Blickdynamisierung, die von der am weitesten links stehenden Frauenfigur kommt. Sie wird weitergeführt über ihre und Apolls Hände, zur ausgestreckten Hand Phaethons, zum Kopf, in die Draperie, dann umschwenkend zur linken Seite Phaethons, dort wieder aufsteigend und Phaethon Anliegen verstärkend. So stützt der Rocksäum Phaethons jenen auch gegen Apoll ab und gibt Stabilität im Nachdruck, der weniger körperlicher Natur ist, sondern in gelenkter Dynamik der Körperspannung besteht. Man vgl. das spitz zulaufende rechte Knie und der linke Ellenbogen des Sohnes. Solche Spannungen fehlen Apoll. Die körperliche Bezugnahme ist intensiviert; sie situiert sich zwischen der Bitte um ein Pfand und dem Abschied; es handelt sich um die wiederholte Bitte um den Sonnenwagen. Die Ausgabe von

¹²⁶⁴Dolce, *Trasformationi* (1568), vgl. Guthmüller (1995).

¹²⁶⁵Eine weitere Bildquelle zwischen der Ausgabe von 1540 und der Eskrichs und Salomons von 1556 und 1557, in der die Konzentration auf Apoll und Phaethon sowie die Eliminierung des Sonnenwagen erfolgte? Auch möglich wäre, dass die Dolce-Ausgabe von 1568 mit einem früheren Holzschnitt illustriert wurde. - Die Figurenkonzeption Apolls und der Personifikation der am weitesten links sich befindlichen Jahreszeit taucht wieder auf in Poussins »Inspiration des Dichters« (Louvre): die Jahreszeitenpersonifikation stützt sich mit der anderen Hand auf, das Gewand ist stärker von Falten durchstrukturiert, das Haupt nicht mehr von Lorbeer gekrönt, das Spielbein befindet sich bei Poussin vor dem Standbein. Apoll: bei Poussin stützt er den rechten Arm auf die Leier, zeigt ebenfalls vor sich, in größerer figürlicher Gelassenheit, klassischerer Pose, ohne Rüstung, ohne Thron: Musengott.

1568 weist darüber hinaus noch ein »Argomento« auf, in der genau jenes zentriert ausformuliert wird, als Bildunterschrift, über zwei Spalten gesetzt. Die autoritäre Geste Apolls kann - im Argomento wird auf den Blitz Jupiters verwiesen - auch als Anspielung auf die Wiederherstellung göttlicher Ordnung verstanden werden.

1582 erschien eine Ovid-Ausgabe von Jacobus Mycillus mit Holzschnitten eines Meisters mit den Initialen »C. M.« (Abb. 39).¹²⁶⁶ Dieser orientierte sich an Salomon und der Soliswerkstatt. Er zeigt die ähnliche Geste des autoritären Sonnengottes, vor dem Phaethon die Arme ausbreitet. Im Engagement scheint Phaethons Geste einen Beweis göttlicher Abkunft zu erbitten. Darin steht sie Salomon oder Solis näher. Vergleichen kann man damit auch die das Bild durchdringenden Strahlen, den Zodiak, die Lösung der Tempelperspektive durch einen kreisrunden Grundriss, was dem Bild ein zusätzliches, ein in die Bildtiefe reichendes Rund verschafft. Zweierlei Beleuchtungslicht auch hier, von links, aus Leserichtung, extrinsischer Wirklichkeit entsprechend, von hinten, von der Sonne, aus dem Bild, die bei Salomon gesehene Silhouettierung Apolls aufgreifend. Eine Säule im linken Bildbereich schließt den Bildort ab und kanalisiert ähnlich wie die Ornamentränder ab der zweiten Auflage Dolces im Jahr 1553 den Lesefluss im Buch.

Der Holzschnitt eines Unbekannten in der Ausgabe von Lactantius 1591 (Abb. 41)¹²⁶⁷ zeigt ebenfalls einen runden Sonnentempel mit Stufen, unkannelierten Säulen, verzierten Blattkapitellen, darin in formalem Reichtum Thron und Sonnengott, dieser aufgestützt und moderat zugehend. Davor Phaethon am Argumentieren, im Wallenden Gewand. Vater und Sohn stehen nahe, nur eine Handbreit entfernt. Die Kontaktaufnahme erscheint durch formale Geringdynamisierung im Apollgewand, innerhalb der Grenzen seiner Silhouette, vorbereitet, ohne Phaethon zu aggressieren. Auch bei Phaethon schwingen Gewandfalten eher um den Körper, anstatt überfigurale Bezüge auszubauen. Apoll steht in leichter Silhouette vor der Sonne, Phaethon ist klar konturiert, angestrahlt von Beleuchtungslicht von links, das sich durchaus von der den Tempel hinterfangenden Sonne unterscheidet. In feinen Details erscheint der Zodiak. Der Strahlenkranz wird noch akzentuiert durch eine Zone radialer Helligkeit. Der Eigenwert dieser durchdachten Darstellung ermöglicht es, ähnlich der Ausgabe Salomons ein Büchlein zu veröffentlichen, dass eine Gegenüberstellung von Text und Bild aufnimmt, nun im Querformat und in je einem Seitenspiegel.

1591 erschien in Venedig bei Gryphius das Werk eines Holzschneiders (Abb. 40),¹²⁶⁸ in dem wir ähnlich zu Ruscani wieder eine Palastfront sehen, mit einer ganzen Gesellschaft von Figuren, wie bei Ovid beschrieben. Man sieht den Winter im Umhang und mit Bart links, kauern, halb erfroren, man sieht einen Herbst als Bacchusfigur mit Bart und Weintrauben, schließlich sieht man eine weibliche Figur mit Blütenkranz im Haar, dazwischen eine Figur unbestimmten Geschlechtes, die hinter einer Säule hervor schaut. Dazu links ein nackter Kreis mit langem dünnen Haar, und weitere Figuren. Stilisierte Figuren, Sternzeichen, finden sich an den Tempelseite. Phaethon zeigt sich im wehenden Gewandbausch, im Anstieg zum Tempel über eine Bodenzone. Der Strahlenkranz zackt aus nach Art der Venezianischen Bildfindungen. Apoll geht in der Masse der Bildfiguren etwas unter, zumal das Bild durch Schraffuren verschiedenster Richtung belebt wird und ihn eine Säule verdeckt, wie der Winter seinen Thron.

¹²⁶⁶Mycillus, Jakob (Hrg.): Pvb. Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV. Leipzig, 1582.

¹²⁶⁷Lactantius Placidus: P. Ovidii N. Metamorphoses argumentis brevioribus, ex Luctatio collectis expositae, una cum vivis singularum Transformationum iconibus in aes incis. Antwerpen, 1591.

¹²⁶⁸Gryphius, Johannes: Ovidii Metamorphoseon Libri XV. Venedig, 1591.

Schon die wenigen genannten Illustrationen zeigen, dass es weniger um gelehrte Zitate geht, als um die Analyse formal-ästhetischer Eigenschaften unterschiedlicher Bildführungen. Poussin hat auf bestimmte Bildelemente verzichtet, andere modifiziert, weitere hinzugefügt. Ziel kann für uns weniger die Identifizierung von Motiven sein, sondern die Frage nach dem Wie der Aneignung geschilderter Situationen, ausgehend von der Analyse illustrativer Narrativität in den Vorlagen. Diese sei in wenigen Hauptsträngen umrissen: der Bitte Phaethons um ein Pfand bei Salomon, der Bitte um den Wagen bei Eskrich, der gewährenden Ermahnung bei C.M., dem Abschied bei Ruscani, der Störung des Laufes in der Venezianer Vorlage von 1497 und in der Dekomposition des Wagens bei Ruscani. Diese Chronologiemomente schaffte Poussin in einer singulären Bildfindung zu situieren.

Bei Ruscani 1553 sahen wir den Abschied Phaethons von Apoll. Dieser Holzschnitt zeigt sich in der Tradition der Schnitte von 1497, 1526 und 1540. Wir finden in ihnen Gegenüberstellungen. Links eine architektonische Form, die regelperspektivisch Raum bildet. Rechts figürliche Bildgegenstände, ausgreifend kreuz und quer in alle Richtungen, kompositorisch durcheinander, 1497 in Schraffuren aufgelöst und zugleich gezwängt, in den folgenden Ausgaben ebenso isoliert wie unübersichtlich. Bei Ruscani dann ist es der Unterschenkel Phaethons, der aus der Ordnung fällt, sowie die merkwürdig verkürzte und schräggestellte Hinteransicht des Sonnenwagens. Diese Gegenüberstellung finden wir auch bei Poussin. Im Bereich Apolls, im Zodiak und im Jahreszeitenkreis herrscht regelmäßige Raumdurchdringung mit Goldflecken, Formrhythmen, Farbordnungen, relativer Formübersichtlichkeit. Figuren sind klar herausgearbeitet, Apoll, Phaethon, der Herbst, selbst der Winter werden formal geringüberlagert. Insbesondere am Herbst, an Apoll und an Phaethon, aber auch am Winter und am Frühling herrscht stoffliche Festigkeit des Fleisches. Dieser steht gegenüber: die Zeit, Chronos, der ins Bild stampft, die herannahenden Hornen, Formüberlagerungen und Formaflösung am goldschimmernden Sonnenwagen, verkehrt zudem zum Sonnenross gestellt, dahinter vielfältige Wolkenformen, davor ausgreifende Flügel- und Gewandformen an Chronos. Und in dieser Unübersichtlichkeit hält der Sommer Phaethon den Spiegel vor. Weiter noch als die Illustrationen geht Poussin. Er lässt Phaethon explizit und den Frühling, den Sommer, den Herbst und Apoll implizit formal auf diese Zone der Zerstörung verweisen. Damit greift er Eskrichs Lösung des Phaethon-Verweises auf. Darin liegt die Quintessenz figuroriginärer Perspektivierung von Raum und vorausdeutend auch der Zeit im Bild Poussins. Der Frühling parallelisiert dabei Phaethons Zeigen, der Sommer versucht, es aufzuhalten. Die Bildfindung von 1497 mit ihrer Unterscheidung in Ordnung und Unordnung stellt u.E. also den Ausgangspunkt für Poussins Narrationsansatz dar.

Zur Perspektivierung des Lokals: in den Holzschnitten von 1497 bis 1553 sehen wir eine Architektur auf der einen und eine Naturlandschaft auf der anderen Seite. Poussin verzichtet auf Architekturelemente, jedoch nicht auf Geometrie der Raumbildung, zu der er den Zodiak einsetzt. Dieser rahmt anders als in den Illustrationen Salomons, Solis' und C.M.'s nicht nur die Figuren des Sonnengottes und des gerade temperamentvollen Frühlings. Der Zodiak gehört so wie die Architektur Ruscanis zur lokalen Konkretisierung. Er initiiert eine betrachteroriginäre Perspektivierung des Raumes, die auf Phaethon nur wenig Bezug nimmt. Ähnlich verhält es sich mit dem Jahreszeitenrund, das als tiefenräumliche Kreisordnung auf den Schnitt des C.M. bezogen werden kann und den Hof Apolls bildet, wie die Grundfläche des runden Sonnentempels bei C.M.

Nach und nach setzte eine Verstärkung figuroriginärer Perspektivierung des Raumes ein, von 1497 bis 1553, indem Apoll als Handelnder ausgereift. Poussin greift auch diese Möglichkeiten figuroriginärer Raumperspektivierung auf. Die Darstellung Apolls als Kitharöde entspricht hinsichtlich der Körperhaltung nicht nur tradierten Bildvorstellungen, sondern zeigt auch Passivität und Förmlichkeit. Apoll ist gegenüber dem gewährten Wunsch machtlos. Die betrachteroriginäre Perspektivierung des Raumes durch Zodiak und Jahreszeitenrund dient Poussin dazu, Apoll symbolisch einzubinden. In dieser symbolischen Einbindung unterliegt auch er einem zyklischen Zeitlauf. Gegenüber Phaethon werden Apolls figürliche Mittel eingeschränkt, wie bereits 1497. Hier und 1526 sowie 1540 sind es nur symbolischen Möglichkeiten, Strahlen und die Geste der ausgestreckten Hand, mit denen der Gott die Geviertgrenzen überwindet. So erlangen auch Poussins goldenen Bildgegenstände eine symbolische Zusatzdenotation des Durchdrungenseins von Apolls Präsenz, die die Welt ordnet und alles, was ihm hier zu sehen ist, man vgl. *Metamorphosen I*, 770.

In göttlicher Geste gütigen Gewährs durch einen im Einklang zum Lokal stehenden Apoll, in der zweifachen Perspektivierung des Bezugsraumes von Vater und Sohn, einmal figuroriginär, gestisch und farbpräsent, einmal betrachteroriginär, die Bildgegenstände ordnend, gibt Poussins erzählender Maler Phaethon nun Gelegenheit, fremde Perspektivierung aufzugreifen und aus ihr eine eigene zu schaffen. Phaethons Ellbogen rechts, sein Gewand am Rücken, die rechte Schulter, die Intervalle der Faltscharen an der linken Schulter: diese Aspekte leiten Apolls Perspektivierung des Raumes um in Phaethons Verweis auf die Wagenzone. Die Mimik des Poussinischen Sonnengottes scheint um die von Phaethon perspektivierte Zukunft zu wissen. Dies ist Spekulation. Apoll bleibt ganz bei Phaethon, da dieser sich schon nach links wendet. Der Ausgriff Phaethons wird hierin erneut in der Vater-Sohn-Beziehung verankert. Ein situativer Moment bildet sich bei Poussin heraus. Er besteht in der Ankunft Phaethons, in der Gewährung des Wunsches, im Verweis auf den Wagen, im Bedauern Apolls und schließlich in der vorausdeutenden Formaflösung und der Vorausdeutung des vor den Wagenfragmenten stehenden Spiegels in der Hand des sonnenverbrannten Sommers. Dieser Moment ist v.a. durch Ausgriffe und Blickdynamisierungen an den Figuren perspektiviert, Ergebnis figuroriginären Perspektivierung praktischer Zeit einer Situation.

Die betrachteroriginäre Perspektivierung des Raumes durch Palastarchitekturen wurde von Poussin umgeformt zu einem symbolischen Raumgriff, der Apoll in Zodiakrund und Jahreszeitenkreis einbindet. Handlung konstituiert sich nun in einem im Vergleich zu den Illustrationen geringkonkretisierten Lokal, anders als in der »Ehebrecherin«, in dem das Lokal archäologisch benennbar ist. Die lokale Geringkonkretisierung unterstützt in der »Phaethonbitte« die figuroriginäre Perspektivierung situativ-praktischer Zeit anders als in der »Ehebrecherin«, aber ebenfalls mit den Mitteln differenter betrachter- und figuroriginärer Perspektivierungen des Raumes. Im Holzschnitt Eskrichs sahen wir die Umleitung der väterlichen Geste in Phaethons Vorhaben ebenfalls angelegt. Anders als in den Venezianischen Vorlagen und anders als bei Rusconi 1553 erfolgt diese Umleitung weniger in einer zweigeteilten Bildfläche als in dem Raum, der sich aus der Stellung der Phaethonfigur ergibt. Phaethons Stellung erzeugt ein »spezifisches Gewicht des Raumes« (Boehm). Der figürliche Verweis auf Schauplatzextrinsisches erzeugt Unausgewogenheit. Figürlich perspektivierter Bezugsraum zwischen Vater und Sohn gerät in Abhängigkeit zum übergeordneten, betrachteroriginär zu perspektivierenden Raum. Solches macht sich Poussin auch im »Tod des Germanicus« zunutze (Abb. 1). Er erzeugt nicht etwa einen Fiktionsbruch, denn das

hieße, dass Eskrichs Phaethon z.B. auf unseren Füllfederhalter rechts der Abbildung verwiese. Sie erzeugt vielmehr eine die Implikation eines »festen Standpunktes« Staigerschen Erzählens, das uns Illustrationen an bestimmter Stelle gibt. Dies ist eine Episierung dramatisch vermittelter Bildhandlung durch Relationierung ungezeigter Fiktionsbestandteile, die selbst auch dramatische Intensionen hat, als »Problem« (Staiger) bzw. als Vergegenwärtigung eines abwesend Gegenwärtigen (Husserl). Salomons Schnitt von 1557 emendiert jenen schauplatzextrinsischen Verweis und verstärkt die Bezugsachse vom Vater durch Rückgabe seines Bezuges in der Windung des Sohnes nach links. Von einer Verfehlung der väterlichen Überlegungen durch Phaethon ist hier nichts zu sehen, was uns annehmen lässt, es handele sich um Phaethons erste Bitte nach dem Pfand. Doch wird Eskrichs plurale figuroriginäre Perspektivierung des Raumes auch von Poussin verändert, indem Phaethon nun auf einen Bereich innerhalb des Bildes verweist, auf die Wagenzone. Darin verdichtet er die Dramatik des Bildes, da die ordnende Erzähler- bzw. Betrachterfigur, die den Bezug auf weitere Illustrationen vorschlägt, wegfällt. Ähnlich wie an der Baustelle in »Christus und die Ehebrecherin« in der rechten Bildhälfte zeigt sich hier die Zukunft einer dramatisierten Situation, hier birgt sie ebenfalls Zerstörung, doch diese bleibt in der Formunklarheit der Wagenzone eher opak. - Maßgeblich scheint Eskrichs Illustration auch hinsichtlich Apolls gewesen zu sein, im Gesichtsausdruck und v.a. in der wiederholt gleichgerichtet pluralen Perspektivierung des vor Apoll liegenden Raumes, einmal durch Haar und Hand, einmal durch den Blick, beide Male bezogen auf Phaethons Gegenwart und Zukunft.

Salomons Bildführung konturiert die Idee figuroriginärer Perspektivierung des Raumes zum Zwecke einer intensivierten Beziehung zwischen Vater und Sohn. Der Blick in die Landschaft fällt weg. In diesem Blick wurden seit 1497 Figuren auf der Bildfläche erfasst, ohne dass diese die Bildfläche ordnend zu durchdringen vermochten. Salomons Miteinander von Protagonist und Antagonist konzentriert sich in ornamentaler Rahmung eines Bildes auf die erste Bitte. Die Singularisierung des Anschauungsbereiches, das Aufgehen im Moment und der hohe literarische und bildkünstlerische Organisationsgrad zeigen ein »lyrisches« Gepräge. Das Geschehen in Versen mit gleichbleibendem Metrum über das ganze Büchlein und die Beschränkung auf episodisch wiedergegebene Handlung wirken indes »episch« auf den Leser. Dagegen wirkt »dramatisch«, »tragisch« die Zuspitzung der Bildhandlung auf die Bitte und die handelnden Figuren, am Punkt der Wendung, dem Umschlag des Vater-Sohn-Glückes ins Unglück, aufgrund der fehlbaren Nachlässigkeit des Gottes. Im Aristotelischen Sinn ist dies tragisch, im Staigerschen Sinn dramatisch, betrachtet man das Pathos des Anstiegs und der Sonnenstrahlen hinter dem erhöhten Tempel und auch die Fallhöhe von gelichteten Wolken. Vermutlich war die intensive Bezugnahme der Figuren im beiderseits figuroriginär aufeinander bezogenen Raum Anlass für Poussin, entsprechend den inszenatorischen Gewohnheiten seiner Zeit - man vergleiche den »Cid« - auf architektonische Konkretetheit stärker noch als Salomon zu verzichten. Salomons Sonnentempel ist im Vergleich zu Ruscanis und Eskrichs Konkretisierung ein »palais à volonté«, und Poussin macht daraus eine »paysage à volonté«, nicht ohne deren überirdischen Charakter anzumerken. Spekulativ bleibt in diesem Zusammenhang, ob Poussins Darstellung Apolls als Kitharöde von Salomons lässiger Herrscherdarstellung rührt. Apolls Entspanntheit der Unbedacht, seine Fehlbarkeit, entspricht der des Poussinischen Musengottes. Diese Geschlossenheit der Figur kontrastiert der Poussinischen Formaflösung am Wagen. Bei Salomon wird das Scheitern in die dritte der fünf Phaethon-Illustrationen verzögert, in die Sturzdarstellung (Abb. 35), der die Steuerung des Sonnenwagens vorangeht (Abb. 34), die Phaethon noch zu gelingen scheint. Diese dritte Il-

Illustration orientiert sich zwar noch an einem Streifen Landschaft, geht im Rest jedoch in Durcheinander auf. Demgegenüber erfolgt der ersten Darstellung eine betrachteroriginäre Perspektivierung des Raumes durch Sonnenstrahlen, Palast, Wolken, und in der zweiten Darstellung eine nämliche durch parallel laufende Rösser über einem bildflächenparallel zu überfliegenden Landstrich. Bei Poussin ist nur ein Pferd als pars pro toto zu sehen. Landschaft ist farblich angedeutet im Graubraun des Vordergrundes. Bildflächendurchdringende Sonnenstrahlen sind ersetzt durch ein Zodiaksymbol und das Aufblitzen von Gold allenorten. Wie Salomon ergibt sich Poussin die Ordnung der Welt und ihres Laufes v.a. aus Figuren in einem symbolgeprägten Lokal.

Die individuelle Charakterisierung der Figuren, gibt der fortschreitenden Fiktivierung des Betrachters Anhaltspunkte im Rahmen einer Verstärkung und Ausgestaltung figuroriginärer Raumperspektivierungen.¹²⁶⁹ Ist Ruscanis Herrscher väterlicher Ermahner und der Salomons leichtsinniger Herrscher, »Dieu triomphant«, so ergibt Poussins Verzicht auf solche dominanteren Charakterisierungen subtilere Differenzierungen, die Apoll charakterisieren als jemanden, der zugibt, sinniert, eventuell sogar bedauert. als mehrfacher Bezugspunkt für Phaethon, der für Apoll Objekt für Zuneigung und Offenheit, Zugeben und Resignieren ist. Demgegenüber orientiert sich der Sohn in jedem dieser Stadien anders, im Herankommen und im Verweisen. Poussins Apoll entspricht der Figurenkonzeption im Ovidischen Text, dessen Großteil Apolls Redeanteile ausmachen. In der Apolldarstellung unterscheidet sich Poussins Bild vom Schnitt Salomons, und es ist sinnvoller anzunehmen, das für die Bildführung Poussins die Arbeit Eskrichs im Texte Marots ausschlaggebend war, zumal wir diesen auch als literarischen Bezugstext für Poussin ausweisen werden. Bei Salomon perspektiviert Phaethon wiederholt den Raum zwischen ihm und dem Vater, durch sein Herankommen und durch Windung des Oberkörpers und die Akzentuierung durch den Kopf entlang der von Apoll beantworteten Bezugsachse. Das schafft Nachdruck. Bei Ruscani, der den Abschied weitert, perspektiviert Phaethon in unterschiedliche Richtungen. Erst die figurale Bezugnahme durch das ungelenkte Bein des Protagonisten lässt die Darstellung des Wagens zur Vorausdeutung auf Phaethons Schicksal werden. In Poussins Bild fällt der Part der mehrfachen gleichgerichteten figürlichen Bezugnahme Apoll zu. In Phaethons körperlicher Wendung greift Poussin hingegen eine Zeitlichkeit auf, die bereits bei Ruscani auf der Pluridirektionalität der Bezüge aufbaut, auf plural figuroriginär perspektivierte Raum, und die auch in der Darstellung Eskrichs 1556 in der »Metamorphosen«-Übersetzung Marots wirksam war.

Der Holzschnitt von Solis scheint als Motiv, obgleich seitenrichtig im Vergleich zu Poussins Bild, eher nicht anzustehen, zumal die Hand fehlt, die Tempelarchitektur ungeschickt und die Bezugnahme Vater - Sohn unmotiviert geweitet scheint. Allerdings sehen wir Phaethon verschattetes Gesicht, was Plausibilisierung einer extrinsisch motivierten Lichtführung in Leserichtung erzeugt. So auch die plastische Akzentuierung Phaethons gegenüber Apoll, der bei Solis in die Sonne gesetzt scheint wie in Poussins Zodiak. Dass sein Kopf dort indes vor dunklem Hintergrund steht, ergibt Möglichkeiten physiognomischen Ausdrucks. In Solis' Weite zwischen Vater und Sohn vor dezentriertem Strahlenkranz und der baulichen Veränderung am Tempel wird bei Poussin der Frühling gestellt, der den bei Solis nicht zu sehenden Ausgriff Apolls ausführt. Solis' Geste Apolls erhält durch Poussin Sinn: den unbeschwerter Freigebigkeit im spielerischen Miteinander. Dem kontrastiert die beschwerte Zugabe Apolls. Bei Poussin parallelisiert der Frühling die figuroriginäre Raumperspektivierung durch Phaethon in Richtung Wagen. Doch spielt er harm-

¹²⁶⁹Vgl. die DST bei Segal (1995), S. 15ff.

los mit Erosen. Poussins vergleichbare Geste Apolls hingegen weist auf Phaethon zurück und faßt dadurch die Gewähr des Wunsches ein letztes Mal zusammen.

Die Anwesenheit der Jahreszeiten scheint, wie Worthen 1979 schrieb, literarisch motiviert, in *Metamorphosen* II, 27-30 sowie von *dell'Anguillara*.¹²⁷⁰ Dies jedoch nicht ausschließlich: Marots Übersetzung dürfte Poussin wohl eher noch entsprochen haben, weil sie in französischer Muttersprache erschien und in der Illustration Eskrichs die Jahreszeiten vorkommen. In *dell'Anguillaras* illustrierter Ausgabe finden sich keine Jahreszeiten abgebildet. Allerdings zeigt Eskrichs Holzschnitt keinen Chronos, wie er die Dinge zerstört. Auch werden die Jahreszeiten in der Art der Darstellung der vier Winde seit der Antike als männliche Figuren dargestellt, während bei *dell'Anguillara* wenigstens der Frühling weiblich ist. Poussin scheint sich hinsichtlich der Genera der Jahreszeiten an Ovid orientiert zu haben. In der Ausgabe *dell'Anguillaras* von 1584 finden wir auch einen überblickartigen Kupferstich Giacomo Francos zu Beginn des zweiten Buches mit der Illustration des Phaethonsturzes, dem in der rechten oberen Bildecke die Episode der Phaethonbitte beigelegt wurde. Diese Bildlösung wird noch 1619 von Gottfried übernommen, in einer französischen Ausgabe der »*Metamorphosen*« Ovids,¹²⁷¹ die als Vorlage ebenso in Frage käme für Poussin wie der italienische Text. Beide »Phaethonbitten« sind an die Salomon-Darstellungen angelehnt. Landschaft taucht bei *dell'Anguillara* nun als Gesamttraum auf, als ein betrachteroriginär perspektivierter Tiefenraum, in dem Figuren nur episodische Raumbezüge schaffen können, nicht im Übergriff auf den Gesamttraum. Diese Episoden ergeben sich erst aus den figuroriginären Teilraumperspektivierungen zu differenten Chronotopoi. Existieren nun solche unabhängige Perspektivierungszusammenhänge in einer Bildfläche, wird das Bild pluriepisodal bzw. pluriszenisch. Hinsichtlich chronotopologisch unverbundener Episoden ist Gesamtlokal dann kontingent. In einer Illustration von Renouard von 1619 wird darum nur mehr der Sturz mit der Phaethonbitte in einer Bildecke dargestellt (Abb. 42).¹²⁷²

Dass Poussin eine im Bild gestörte, kreisartige Anordnung der Jahreszeiten zeigt, kann als Modifikation des Auftauchens allegorischer Personifikationen in Schnitten wie denen Eskrichs 1552 oder Gryphius' 1591 gesehen werden, wo sie nicht im gruppierten Rund, sondern als repräsentativ in Reihe aufgestellt werden, entsprechend der Reihenfolge ihres Auftauchens bei Ovid. Diese Anordnung des Kreises gibt Poussin die Möglichkeit, eine jahreszeitliche Abfolge zu erzeugen, die in Gryphius' Holzschnitt nicht deutlich wird. Dort sehen wir aus der Bildtiefe nach links vorne zwar Frühling, Sommer, Herbst und Winter, doch bleiben der Sommer unklar und alle Figuren verdeckt. Poussins Vertauschung von Herbst und Winter entspricht im räumlichen Durcheinander der demjenigen im Bereich des Sonnenwagens; sie kann darüber hinaus aber auch auf die Kreuzstellung der Jahreszeiten bei Eskrich bezogen werden.

Eine Berücksichtigung des Schnittes von Lactantius aus dem Jahr 1591, in dem Apoll und Phaethon einander nähergerückt werden und das Phaethongewand stark aufbauscht, während die näher am Körper liegenden Gewandfalten Apolls diesen rhythmisch umschwingen, hätte Poussin die Möglichkeit zu weiterer Konzentration auf das augenblickliche Verhältnis zwischen Vater und Sohn bieten können. Doch wollen wir die Möglichkeit solcher Motivationen nicht überstrapazieren. Ausschlaggebend ist vielmehr die Aufnahme tradierter Darstellungsverdichtungen auf die einzelne Episode der Bitte. Mit ihr geht figurliche Individualisierung des Vater-Sohn-

¹²⁷⁰Worthen (1979), *Dell'Anguillara, Le Metamorfosi di Ovidio* (1584).

¹²⁷¹Gottfried, Johann Ludwig: *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon plerarumq. Historica Naturalis Moralis ...* Frankfurt am Main, De Bry, 1619.

¹²⁷²Renouard, Nicholas: *Les Métamorphoses d'Ovide*. Paris, 1619/1637.

Verhältnisses anstelle einer Herrscher-Untertan-Relation einher, die wir 1497 in Venedig fanden. Kommt hinzu die Spezifikation und Modifikation figur- und betrachteroriginärer Raumperspektivierung, weg von bildlicher Zweiteilung mit kompositorischer Formorganisation und kompositorischem Formchaos, hin zur Singularisierung figuroriginär perspektivierten Beziehungsraumes und zu eigenständigem figuralen Handeln, das jedoch immer noch vor dem Perspektivenhorizont Phaethons, dem formzerstörten Sonnenwagen, steht. Aus dieser Singularisierung ergibt sich ein einheitliches situatives Jetzt. In dieser Situation artikuliert sich Phaethon als pluridirektional figuroriginär perspektivierende Instanz. Ihr gegenüber bleibt Apoll zwar unidirektional auf den Sohn bezogen. Phaethon aber perspektiviert in figürlicher Initiative auch Zeit: figuroriginäre perspektivierte Zeit, für die der wechselnde Ausdruck Apolls eine chronometrische Situierung in der Geste des Gewährs und in der Geste der Resignation liefert. Hierin liegt Poussins Auffassung des Themas, die von der bei Eskrich 1556 figuroriginär perspektivierten Zeit Phaethons weiß. - Chronos, der wesentlich dazu beiträgt, im Poussinischen Bild die Formgebung zu verunklaren: ihn finden wir in den Illustrationen nicht, dafür jedoch im Text dell'Anguillaras. Er nagt an einem nicht näher definierten Brocken.¹²⁷³ Der Zahn der Zeit zerstört alles, was Ordnung hat und noch so wohlgefällige Gestalt.

Kommen wir nun zu narrativen Strukturbildungen in den literarischen Texten. Poussin standen mit Wahrscheinlichkeit französische Ausgaben der »Metamorphosen« zur Verfügung.¹²⁷⁴ Das ist nach dem Vergleich der Ovid-Illustrationen mit dem Bild Poussins offensichtlich. Daher sollte man sich auch auf die begleitenden Übersetzungen und Zusammenfassungen konzentrieren und die Frage, ob Poussin Latein konnte¹²⁷⁵ bzw. den einen oder anderen Text auf Italienisch las,¹²⁷⁶ vorerst zurückstellen, aufgrund des Prinzips der Theorienökonomie, als Tribut an Ockham. Wir nennen Strophen Barthélemy Aneaus in de Tournes' »Metamorphosen«-Ausgabe von 1557, welche die Holzschnitte Salomons begleiten.¹²⁷⁷ Besteht für Klausnitzer die poetische Funktion der Sprache in einer »besondere[n] Gestaltung der Ausdruckswerte von Zeichen, welche die Mitteilung selbst ins Zentrum rückt«, in »Differenz zur Alltagssprache«, worin »das Gesagte hervor[gehoben] und [...] zugleich an die sprachlichen Mittel und Möglichkeiten des Sagens« gebunden wird,¹²⁷⁸ so zeigen Aneaus Verse durchaus eine zur künstlerischen Bezugnahme hinreichende Poetizität, wie sich in der Folge zeigen wird. Aneaus Stanzen, Huitains, bestehen aus je zwei Quartetten. Mit diesen wird das Huitain auch inhaltlich in verschiedene Teile geteilt: in I in die Begründung und Darstellung des Anliegen Phaethons, I, 1-4, sowie dessen Ankunft und die erste Bitte um ein Pfand für die Vaterschaft Apolls, I, 5-8, in II, 1-4 in die Begründung und Gewähr des Pfandes durch Apoll sowie, II, 5-8, die Bitte um den Wagen mitsamt einer Vorausdeutung, in III, 1-4 in Versagen und Schaden sowie in III, 5-8 in das Handeln Jupiters, in IV, 1-4 in den Tod Phaethons und die Trauer der anderen sowie in IV, 5-8 die Verwandlung der Heliaden, in V, 1-4 schließlich in die Bitte der Götter gegenüber Apoll sowie in V, 5-8 in dessen Wut, die er an den Sonnenrossen auslöst. Zum Ende einer jeden Stanze steigert sich die Geschehnisintensität in Handlungsrealisierung, oft verbunden mit einer Überleitung auf das jeweils nächste Huitain,

¹²⁷³ Worthen (1979).

¹²⁷⁴ Vgl. Marot, *Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide* (1556), erstveröffentlicht bereits 1543, vgl. Amielle (1979), S. 136ff, sowie Salomon / Aneau, *Metamorphose* (1557).

¹²⁷⁵ Vgl. Bardon, Henry: *Poussin et la littérature latine*. -in: Castel, André (Hrg.): *Actes du Colloque International Nicolas Poussin*. Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Colloques Internationaux. 2 Bände. Paris, 1960. S. 123-132.

¹²⁷⁶ Vgl. Dolce, *Trasformationi* (1553) und Dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio* (1584).

¹²⁷⁷ Bernard Salomon widmete sich auch der »Aeneis« Vergils und den Architekturbüchern Vitruvs.

¹²⁷⁸ Klausnitzer (2004), S. 23.

auf das der Leser somit »gespannt« wird. Dies erfolgt mehr oder weniger explizit. Explizit ist die zukunfts-gewisse Vorausdeutung des Reims in II, 8. Subtiler ist die Spannung von »domte« auf »mort« von III, 8 nach IV, 1. Diese Technik des Spannungsaufbaus wird in Stanze IV aufgegeben, in den Versen V, 1-4 jedoch wieder aufgenommen, in der retardierenden Weigerung Apolls, den Sonnenwagen weiterhin zu steuern. Jedoch kann dieser seine Wut dann in V, 5-8 an den Rossen auslassen.

Zur literarischen Gestaltung des Huitains gehört, dass es ein Reimpaar zwischen dem jeweils vierten und fünften Vers gibt. Wird im dominierenden Versmaß des fünfhebigen Jambus ein gleichmäßiger rhythmischer Fluss vorgegeben, so erzeugt die Beibehaltung des Reims im fünften Vers einen Wechsel im alternierenden Kreuzreim der Reststrophe. Das Reimschema lautet also »a b a b c b c«. Im Gefolge dieser Reimordnung kommt es in I, 1-8 und II, 1-4 auch zu einem Wechsel zwischen akatalektisch und hyperkatalektisch auslaufenden Versen, erzeugt durch den normalen akatalektischen Versschluss des ersten, dritten, sechsten und achten Verses im Wechsel mit hyperkatalektischen Versschluss des zweiten, vierten, fünften und siebten Verses. Handlung wird im ersten Strophenteil jeweils aufgebaut und vorbereitet, im zweiten Teil dann realisiert und betont. Die akatalektischen Endungen des jeweils achten Verses in den ersten beiden Strophen bereiten dann vor auf die akatalektische Endung des ersten Verses der folgenden Strophe. Sowohl in Strophe I wie in Strophe II wird die Beibehaltung des Reims in den Versen I, 4-5 und II, 4-5 dazu genutzt, die Ablaufmodalitäten der geschilderten Handlung zu betonen. Der jeweils fünfte Vers wird noch einmal nachgelegt, um die »urimpressionale Präsenz« zu verstärken und damit das Zeitdauererlebnis zu beschleunigen. Das signalisiert dem Leser wichtige Handlungs- beziehungsweise Geschehensphasen durch Strukturveränderung (Jones und Boltz). Dadurch ergibt sich eine situative Verdichtung, die auch inhaltlich akzentuiert wird, indem der Dichter auf »cet ottroy«, II, 5, hinweist. Es ergibt sich in Huitain II eine Situation mit einem Gelegenheitswagn, zu dem Phaethon die von I, 1-8 bis II, 1-4 vorbereitete Bitte um den Wagen äußern kann.

Ähnlich wie in Strophe I, da Phaethon zum Handeln sich entschließt, intensiviert die Beibehaltung des Reimes und des rhythmischen Klanggebildes in den Versen II, 4-5 den zweiten großen Höhepunkt, die Äußerung der zweiten Bitte. Unerbittlich aber führt der Takt des jambischen Rhythmus zum Ruin ab den Versen II, 8ff. In der dritten Strophe gewinnt dieser Taktschlag an Unerbittlichkeit. Lagen in den Strophen I und II sich abwechselnde Versschlüsse vor, so sind diese in Strophe III gleichbleibend akatalektisch, enden also mit einer Hebung, entsprechend des jambischen Versmaßes. Dieser Unerbittlichkeit rhythmischen Klangs korreliert die Zerstückelung des Sprachklanges in III, 8. Jener Vers lässt die erste Senkung aus, betont zugleich »Tonne«, III, 8, das Donnern Jupiters, und zerhackt die letzten fünf Worte vor »domte« in einsilbig aufeinander folgende Kurzformen. Nicht nur in Onomatopoesien in allen Vokabeln, »Tonne, findroye, et par feu le feu domte«, werden in III, 8 Blitz und Donner und Tod angedeutet, sondern auch durch die Plötzlichkeit der ersten Hebung in Vers III, 8 und dem starr-zackigen Wechsel der Hebungen von »Tonne, findroye«, in der man den Blitz zucken hört. So wird die von Jupiter gegen Phaethon ausgeführte Gewalt akustisch, rhythmisch und sprachlich, erfahrbar und gipfelt in einem Hin und Her der Hebungen, der Senkungen, und durch den Wegfall der ersten Senkung auch von Versmaßen. Schon in Vers III, 7 wird diese besondere Lyrizität dieser Strophe deutlich: dort pfeift Phaethon durch den Äther, in einer Alliteration aus »Phaëthon [...] flamme [...] fume«, ebenfalls eine Lautmalerei. Man beachte hier allerdings auch das gesenkte »-ë-« in »Phaëthon«: schon hier wird sprachbeugende Gewalt ausgeübt.

Wo situative Gegenwart solcherart betont wird, kann besonders gut eine beruhigte Passage folgen. Dies ist der Fall in Strophe IV. Das Versmaß wird beibehalten, doch wird das rhythmische Stakkato abgeschwächt zu einem getragenen Fluss, in den nun durchwegs hyperkatalektisch ausklingende Versschlüsse mit weiblichen Kadenzen verwendet werden. Diese werden in IV, 3 durch das »-li-« in »Heliades« melodisch angereichert. Die elegische Klage über den Tod des Sohnes und des Bruders erfährt in »Heliades« gegenüber »Naiades« eine silbenmäßige Verstärkung, die dann durch Verben in der 3. Person Plural Passé Simple getragen wird. Diese gering alternierende Strukturierung der Präsenzzeit erzeugt ein eigenes Dehnungserlebnis in der Zeitdauererfahrung, das in einer bewusst geweiteten Gegenwart besteht, die allerdings im Unterschied zu den Versen III, 7-8 entschleunigt wurde. Das kontinuierliche rhythmische Pulsieren aus dem Fluss der Sprache in Strophe IV wird anders als durch das Taktschlagen des Vortragenden in den Versen III, 7-8 sprachlich erzeugt von Begriffen wie »gentiles«, IV, 1, »triste pleurs«, IV, 3, »long temps«, IV, 4, »tendres corps«, IV, 6, »tousiours«, IV, 7, »durcissons«, IV, 8. Die Metamorphose ereignet sich in der Konstanz der Verhärtung dieses elegischen Tons. »Mais las!«, IV, 5, kann sich nicht durchsetzen; es verbleibt, anders als »Tonne« in III, 8, in rhythmischem Fluss. Es wird im Vortrag ausgeschieden aus diesem wie die Tränen der Heliaden. In Strophe V wird dann wieder der gewohnte Gang der Erzählung aus den Strophen I und II aufgenommen. Zusammengefasst zeigt sich in der Reimbeibehaltung in I, II und V, 5 eine Akzentuierung des Gegenwartsgeschehens zu einer Beschleunigung innerhalb der Strophe. In III und IV werden akatalektische und hyperkatalektische Versschlüsse kontrastiert, was in Sinnfälligkeit Strophe III gesamthaft beschleunigt und in Strophe IV gesamthaft verlangsamt.

Indem ein Erzähler das Geschehen in seinem Ablauf beschleunigt oder verlangsamt, in den einzelnen Strophen partieller Höhepunkte schafft und auf nachfolgende Strophen vorausdeutet, so in den Versen II, 8 und III, 8, ergibt sich eine geschehensextrinsische erzähleroriginäre Perspektivierung der Zeit in ihren Ablaufmodalitäten. Untersuchen wir nun, welche Tätigkeitswörter in welchen Tempusmorphemen verwendet werden. In der ersten Informationsvergabe wechseln sich, durchaus nicht unüblich, Imparfait und Passé Simple ab: »etendit«, I, 1, »estoit«, I, 2, »complot«, III, 3, »vint«, I, 6, »pria«, I, 7. Im Imparfait wird ein dauerhaftes, im Passé Simple ein einmaliges Geschehen wiedergegeben. In der zweiten Strophe wird zur Steigerung das Présent Historique benutzt, in welcher Zeitform der Leser bzw. Hörer Zeuge des Geschehens wird. Die Fiktivierung wird verstärkt, indem nicht mehr nur aus Erzählerperspektive die Vergangenheit des Geschehens besprochen wird, sondern die Gegenwart nun vor Augen gestellt ist, z.B. im »Le met au choix« in II, 3 und »se conjoint« in II, 8. Von diesem Tempus aus kann eine erste figuroriginäre Perspektivierung der Zukunft einsetzen: »Que vaine point ne fera sa demande.« II, 4. In dieser Situation findet also ein erster Überblick über Apolls Perspektivenhorizont statt, wie er sich ihm in seiner eigenen Opazität dar bietet. Der eigentliche Schwur des Sonnengottes: er geht über zwei Verse und betont damit, wie wichtig er ist. Doch hat Apoll die Perspektiven und die möglichen Handlungsrealisierungen falsch eingeschätzt. Seine Perspektivierung wird zugleich von Phaethon aufgenommen: »A cet ottroy son chariot demande«, II, 5f, und zwar in einer Sperrung, einem Hyperbaton, mit Hilfe von »son chariot [...] \ Et ses cheu aus«. Ähnlich ist auch »demande [...] gouverner« in II, 5-6 gesperrt durch »Et ses cheu aus un seul jour«. Der Autor drängt darin Phaethon und sein Anliegen, die Steuerung des Sonnenwagens, in den Vordergrund - gegen das von Apoll bzw. Phoebus eigentlich disponierte Handlungsvorhaben, dem Sohn nach Belieben einen ehrenden Wunsch zu erfüllen, in »quelque don qui satisfait le rende«, II, 2. Die

bei Poussin gezeigte Übernahme der figuroriginären Perspektivierung des Raumes und der Zeit durch Phaethon ist bei Aneau eine erzähleroriginäre Perspektivierung der Zeit mit Hilfe einer erzähleroriginären Perspektivierung der gesperrten Textfolge.

Der Autor lässt den von Phoebus nicht ausreichend disponierten Handlungsrahmen für Phaethon aufbrechen durch das Anliegen des Sohnes. Diese zweite Bitte wird nicht in Frage gestellt, lediglich implizit durch »Ainsi reçus«, II, 7, was als Raffung gewertet werden kann, denn der Autor lässt die Ermahnung durch den Vater und den Rat zur Steuerung des Sonnenwagens aus, *Metamorphosen* II, 49-102 und II, 126-149. Das »Ainsi reçus« entspricht dem flehentlichen Bitten in der ersten Illustration, wogegen in der zweiten Illustration die Ehre der Fahrt gezeigt wird und der Ruin, auf den Vers II, 8 hindeutet, im Bild noch nicht anklingt.

Strophe III behält das *Présent Historique* bei, situativ neu disponiert, als unmittelbare Fortsetzung des Eindringens Phaethons auf Phoebus in den Versen II, 5-6. Das *Passé Composé* in den Versen III, 1-4 perspektiviert ausgehend vom *Présent Historique* der Handlung Jupiters in den Versen III, 5-8 und bereitet den Übergang zum Akt in den Versen III, 5-8 vor, der im *Présent Historique* liegt. Den Kontrast hierzu erzeugt Strophe IV auch hinsichtlich der Verbformen. Deren *Passé Simple* steht das Geschehen klar, aber distanziert vor Augen. Dieser Perspektivierung von Vergangenheit vom Standpunkt des Erzählers aus steht jedoch wiederum eine Aktivierung von Handeln im *Présent Historique* entgegen, und zwar in Strophe V. Dort geht es um die Trauer des Vaters um den Sohn, unmittelbar nach dessen Tod, während die Verwandlung der Heliaden doch länger dauert. Hier zeigt sich erneut, dass es der Erzähler ist, der Zeit gewichtet und Abläufe in ihrer Art und Weise bestimmt. Eine Interpretation der Verwendung der Tempusformen in den Strophen I-V liefe sicherlich darauf hinaus, dass die anfängliche Kausalisierungen der Beweggründe Phaethons die Klarheit schaffende Vergangenheitsform des *Passé Simple* braucht, die sich von den Zuständen des *Imparfait* abhebt, dieses gliedernd. Mit der Vergegenwärtigung der Wunschgewähr und der Nutzung durch Phaethon wird eine eigene Augenblicklichkeit, eine Situation erzeugt. Die von Phaethon übernommene Perspektivierung der Gegenwart, sei sie auch nur einen Tag lang, ist nicht lebbar und geht auf in der lauttonalen Präsenz des Todes Phaethons, der in Poussins Bild die formtonale Darstellung des Sonnenwagens entspricht. Die Konstituierung der Handlung in Strophe IV, erzeugt durch die Gliederung im *Passé Simple*, ergibt eine erneuerte Ordnung des Weltenlaufs, der gegenüber sich mit der Wut und der Trauer des Phoebus jedoch eine neue gegenwärtige Situation herausbildet, an der der Leser erneut teilhaben kann, wiederum im *Présent Historique*.

Betrachtet man die Verwendung von adverbialen Bestimmungen der Zeit sowie von Fügewörtern wie temporalen Konjunktionen und Präpositionen, so fällt in den Strophen I-II die Verwendung von »Quand« in I, 1 und »Ainsi« I, 5 und II, 7 auf. Beide gliedern den Erzählfluss, ebenso wie »A cet ottroy« in II, 5, »Où« in I, 7 und IV, 3, »Mais las!« und »en fin« in V, 5, die alle punktuelle Momente des Zeitverlaufes herausheben. Demgegenüber kontinuierieren adverbiale Bestimmungen wie »long temps«, IV, 4, »tousiours«, IV, 7 das Geschehen, lassen punktuelle Momente in den Hintergrund treten. Allerdings findet noch etwas statt: zwar werden die zeitlichen Angaben nur sparsam verwendet, doch verringert sich der Abstand in den Versen III, 5-7, nachdem sie vorher immer nur das jeweilige Quartett I, 1-4, I, 5-8, II, 1-4 und II, 5-8 einleiteten, und zwar in regelmäßigen Abständen. In Strophe III kommt es also erst zu einer leichten Verzögerung der Zeitangaben durch die Begründung und die Darstellung der Irrfahrt. Erst als Jupiter dann zur Tat schreitet, findet eine stärkere zeitliche Verortung statt, in »Lors«, III, 5 und »D'ou«, ei-

gentlich lokal, aber auch temporal interpretierbar, in III, 7. Dies verstärkt die Unübersichtlichkeit in Strophe III. Es stellt sich hier die Frage, ob dies auch in Poussins Bild der Fall ist, nämlich ob die zeit- und raumperspektivierenden Bezüge sich verdichten auf eine unübersichtliche Situation verweisen. Man vgl. hier das klare, deutliche Herankommen Phaethons zu Apoll, die situative Zweisamkeit der Wunschgewährung, den eigenmächtigen Ausgriff Phaethons auf den Wagen, in dessen Bereich situative Opazität deutlich zunimmt, bis Chronos dieses unterbindet.

Poussin bezieht sich also auf die im zweiten, dritten und vierten Quartett bei Salomon / Aneau im Jahr 1557 beschriebenen Situationen der ersten Bitte nach einem Pfand, auf Apolls Gewähr und auf Phaethons Wunsch nach dem Wagen. Er bezieht sich damit auf insgesamt zwölf französischsprachige Verse von I, 5 bis II, 8, die zudem alle auf zwei gegenüberliegenden Seiten im handlichen und äußerst populären Büchlein Salomons und Aneaus zu liegen kommen. Die Vorausdeutung in Vers II, 8, »L'honneur conjoint au point de ruiner«, der in Vers III, 8 die lauttonale Dekonstruktion des Rhythmus folgt, wird von Poussin als ebensolche Vorausdeutung im ausgestreckten Arm Phaethons, der auf den Sonnenwagen zeigt, formtonal adaptiert.

Kommen wir zu Clément Marot, dessen Text durch die Eskrich-Illustration bereichert wurde, in der die Phaethonsche Neuperspektivierung auf ein der extrinsischen Einsicht Verborgenes stattfindet.¹²⁷⁹ Der Text Marots umfasst zur Phaethongeschichte insgesamt 801 Verse, davon 65 im 1. Buch und 736 im 2. Buch der »Metamorphosen«-Übersetzung. Bei Marot dominiert ebenfalls der seinerzeit populäre fünfhebige Jambus, was die Anzahl der Verse gegenüber dem Ovidischen Hexameter mit seinen mehrsilbigen Taktarten vergrößert. So charakterisiert Philipp August Becker Marots Sprache: »Schon des Reimes wegen war eine Verwässerung des Stils kaum zu vermeiden, und der zehnsilbige Vers mit seinem asymmetrischen Rhythmus mußte der Übersetzung einen Zug von Unruhe und Kurzatmigkeit geben. Wenn wir uns aber in das Sprach- und Stilgefühl der Zeit zurückversetzen und die Übertragung in ihrem geschlossenen Gefüge als Ganzes auf uns wirken lassen, so werden wir uns auch in ihr etwas vom ununterbrochenen Fluß der Erzählung, von der anmutigen Beweglichkeit der Rede und von der Fülle des Ausdrucks wiederfinden, die man an Ovid zu loben pflegt.«¹²⁸⁰ Ebenso treffend schreibt Becker dies: »In erster Linie wird natürlich die Wiedergabe durch den Zwang des Versmaßes und des Reims beeinflusst. Instinktiv rechnet Marot für jeden Hexameter ein Reimpaar, was einen ansehnlichen Überschuß bedeutet. Die daraus entspringende Bewegungsfreiheit benutzt er vornehmlich, um das Reimwort zu gewinnen; sie erlaubt ihm aber auch eine gewisse Fülle des Stils, gehäufte Synonyme und zahlreiche Beiwörter und vor allem erklärende Zusätze, die das Verständnis erleichtern sollen [...] über die einzelnen Sätze hinweg wahrt er den geheimnisvollen Rhythmus der Gedanken, der die Seele der zusammenhängenden Inspiration ist; und darin zeigt sich am besten, daß er den Dichter als Dichter empfand.«¹²⁸¹ - Dieses vorangestellt, halten wir fest, dass ein verfassender Rhythmus erzeugt wird, der u.E. auch vergleichbar ist mit der Vehemenz der Strophe III im Büchlein Salomons und Aneaus. Hier wie dort herrschen akatalektische Versschlüsse vor. Allerdings ist dies auch der Grund, warum bei Aneau 1557 wie bei Marot 1556 der Vers allein sich selbst nicht in der Weise des Verses bei Ovid genügt: bei diesem wird der Hexameter durch die Zäsur in zwei Hälften geteilt, in der ersten hebt er an, in der zweiten verbleibt er auf einem hohen Betonungsniveau, während er im durchgehenden Jambus der neuzeitlichen Versgestalt über die ganze Verszeile hinweg im-

¹²⁷⁹ Marot, *Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide* (1556).

¹²⁸⁰ Becker, Philipp August: *Clément Marot, sein Leben und seine Dichtung*. München, 1926. S. 243.

¹²⁸¹ Becker (1926), S. 244f.

mer weiter in die jeweils nächste Zeile vorgetrieben wird. Dadurch ergibt sich eine gleichmäßige rhythmische Fassung der Aussage, die, und das ist für uns sehr wichtig, vom sprachlichen Klang gebrochen werden kann. Wir sahen in Vers III, 8 der Huitains Aeneas von 1557, dass darin die Lyrizität der Aussage liegen kann. Und so schrieb bereits Marot in seiner Übersetzung, II, 21: »Doris ainsy, et ses filles ensemble [u ú]«, II, 30: »Hommes portoit, fleuves, et villes maintes [u ú]«, und II, 31: »Bestes, forests [...] [u ú]«. ¹²⁸² Hierin wird der Sprachklang dem Betonungsmuster untergeordnet, was dem vom Erzähler einmal angeschlagenen Gefüge Macht verleiht. Der Erzähler erlangt, das würde Staiger schreiben, seinen eigenen »festen Standpunkt«. Er gibt in Boehms Worten ein »absolutes Gewicht der Zeit« vor, den Rhythmus, in dem einzelnen Silben, Wörter metrisch und in ihrer Betonung ein je »spezifisches zeitliches Gewicht« erlangen können. In Vers II, 32 nimmt Marot dann die sprachlich-metrische Kongruenz wieder auf, in »Leur demourance [...] [u ú u ú]«. Dieser kontinuierlich vorgetriebene, also rhythmische Taktschlag bestimmt dann auch die im Text enthaltenen figuroriginär perspektivierende Redeanteile ab den Versen II, 64ff.

Überträgt man die Unterscheidung zwischen Taktklang und Sprachklang, zwischen Betonungsrhythmus und Wortfolge, auf die Malerei, so müsste man am Bild Poussins untersuchen, wie eine formübergreifende Rhythmisierung die Formartikulation bedingt, die Formen in sich aufgreifend, ihnen entsprechend, sie störend. Man vgl. hier ganz allgemein die Darstellung der Partie mit Chronos und dem Sonnenwagen. Der das Bild übergreifende Rhythmus im Formgewoge wird an dieser Stelle verwendet, die eigenständige Formkomplexierung des Sonnenwagens zu verunklaren, was in einer Störung des eigentlichen Formklanges durch den faktischen Rhythmus, vor allem durch das Vordringen Chronos', beruht. Bzw. umgekehrt: die unübersichtlichen Formen fügen sich nicht in den dominierenden Formrhythmus ein, was der Inkongruenz von Sprachklang und Taktschlag in der Salomon-Ausgabe von 1557, III,8 und den besprochenen Beispielen der Marot-Ausgabe von 1556 entspricht. Ein ähnliches Beispiel finden sich in der nach rechts gerückten retardierenden Positionierung der Waffen in Poussins Rouener Fassung von »Venus zeigt Aeneas die Waffen«.

Die Figurenredeanteile zeigen noch einen anderen Sachverhalt auf, der den gesamten Text durchdringt: die Paarreimbildung. Innerhalb der Paarreimbildung lässt der Erzähler die jeweiligen Redeanteile des Paarreims durch die gerade sprechende Figur beenden. Die Figur passt sich dadurch in den Erzählfluss ein und erhält von diesem Erzählfluss Wertigkeit, z.B. in den Versen II, 67-76, in denen es um Phaethons erste Bitte um die Gewähr eines Pfandes geht. Auch in den folgenden Redeanteilen wird dieses Prinzip der Figurenwirklichkeit beibehalten. Es entspricht der Kongruenz von Sprachklanges und Takt bzw. von Formartikulation und formübergreifenden Rhythmus. Doch bestätigt hier eine Ausnahme die Regel, und es handelt sich um die einzige Ausnahme in Marots Text zur Phaethongeschichte, was dieser Stelle eine herausragende poetische Bedeutung verleiht. In den beiden Versen II, 91-92 endet die Rede des Phoebus ungewöhnlicherweise inmitten des Paarreims: »Soyez presens à ce que j'ay promiz. \ A peine avait à fin son propoz miz,«. Sinnfällig zeigt »A peine [...] à fin« die direkte Reaktion auf die Rede des Phoebus auf. Gehalt und Gestalt entsprechen hier einander sehr explizit. Zwar wird die Ordnung des Reimklanges beibehalten, der Paarreim, doch übernimmt der Erzähler wieder den Vortrag, um die erzähleroriginäre, die auktoriale Perspektivierung von Zeit auf Kosten der figuroriginären Perspektivierung zu verplötzlichen. Erst in den Versen II, 99-100 gewährt der Erzähler der Figur wieder die Übernahme des Reimes durch die Figurenrede, ebenso in II, 245-246 und II, 290-291.

¹²⁸²Betonungsmuster in eckigen Klammern..

Fast hat es im übrigen Text den Eindruck, der Erzähler beraube sich mit der Herausbildung eines sakrosankten jambischen Rhythmus' der Möglichkeit zur Brechung des Taktgefüges durch den Sprachklang, wie das 1557 bei Aneau in Vers III, 8 der Fall ist. Dort ließe sich in der Passage »et par feu le feu domte [u u ú u u ú]« eher noch ein doppelter Anapäst lesen als eine jambische Taktreihe, in der »par [...] le« betont würde, unsinnigerweise. Solcherart im Rhythmus durch ein neues Metrum durcheinandergebracht, brächte der Dichter Barthélemy Aneau 1557 die Macht Jupiters zum Ausdruck sowie die intensivierte Gewalt, was schon im ersten Takt, »Tonne«, erfolgt. So abwegig ist eine solche Polyvalenz rhythmischer Ablaufmodalitäten durchaus nicht. So erlaubt uns der Dichter der Huitains von 1557 auch, die Verse der Strophe III mit dem Taktgefüge eines daktylischen Doppelfallers zu lesen - auch hier ergäbe sich in der letzten Zeile, in Vers III, 8, ein Durcheinander verschiedener Metren. Ist Rhythmus jedoch so wie im Text Marots dergestalt brachial, dass er keine Brechungen durch einzelne Versfüße zulässt, so vereinheitlicht er selbst Handlungen wie die des Blitze schleudernden Jupiters in II, 574-578. Es sind dort gerade einmal Onomatopoesien in der Art von »Darda«, fouldre« »bras« »dextre«, »adextre«, die in mehrheitlich zweisilbigen Wörtern das Krachen des Blitzes und das Dröhnen des Donners lautmalen, die sich jedoch mühelos in den Rhythmus einordnen lassen. Hinsichtlich der formal-metrischen Struktur wird also eine einheitliche, autororiginär perspektivierte Präsenz entworfen. - Das soll nicht heißen, dass es im Text keine situativen Momente gebe, wie in der Dichtung Aneaus im Büchlein de Tournes'. Vielmehr kommt Situativität auf einem anderen Wege zu Stande, ähnlich wie bei Aneau 1557 auch, nämlich durch den Gebrauch der Tempusmorpheme, der adverbialen Bestimmungen der Zeit und der Fügewörter (Konjunktionen, Präpositionen) - und eben durch jene dafür umso singulärere und eigenartigere Ausnahme der Paarreimübernahme durch den Erzähler in II, 91-92.

Zu den Tempusmorphemen! Die Verse II, 1-10 beginnen mit dem Imparfait. Es gibt kontinuierliches Geschehen wieder. Z.B. in II, 1: »Le grand palais où Phébus habitoit« und II, 2: »estoit«. Hier wird Dauerhaftigkeit der Wohnung ausgedrückt. So wird das Imparfait weiterhin benutzt zur Beschreibung der Erde, II, 29-36, zum Thron, II, 40-46 und II, 59-60, zum Wagen, II, 210-212. Dauerhaftigkeit beanspruchen auch Phaethon fester Stand, II, 293-294, sein Gewicht, II, 313-314, sein (Un-) Wissen, II, 329-330.

Das Imparfait wechselt sich ab mit Passé Simple, wie in den Huitains Aneaus 1557. Dieses nimmt einmalig vollzogene Handlungen als punktuell Tun. Es kann als eigentliche Erzählzeit gelten.¹²⁸³ Wir identifizieren das Passé Simple in den Versen II, 10-14, in der Darstellung der Türflügel Mulcibers. Es taucht dann ausgiebiger auf nach der zweiten Bitte Phaethons, wenn Phoebus seinen Leichtsinns bedauert, II, 97-99: »repentyt«. So wird die besondere Stellung dieser Situation hervorgehoben, als klarer, punktueller Moment, »tout à coup«, II, 97, zu dem Phoebus sich klar darüber wird, um wieviel zu weit er gegangen ist. Ähnliches fanden wir bei Aneau 1557, in den Versen I, 5-III, 8. Bei Marot wird das Passé Simple in weiteren Situationen verwendet, so z.B. in II, 207-218, der Übergabe des Wagens, dann in II, 236-244, dem Salben des Phaethonhauptes, sodann in den Fährnisse der Irrfahrt ab II, 291-296, II, 303-311, II, 331-342. In II, 381-389 schildert dieses Tempus die Angst und den Schock des Sohnes, eingeleitet durch das »Présent Historique« zur Intensivierung der Gegenwärtigkeit in II, 377-380.

Zum Présent Historique: die Erzählgegenwart wurde bereits in der Antike genutzt, so auch in Ovids »Metamorphosen«, man vgl. Metamorphosen II, 159f. Der Leser wird durch die Erzähl-

¹²⁸³ Chevalier, Jean-Claude; Benveniste, Claire-Blanche; Arrivé, Michel; Peytard, Jean: Grammaire du français contemporain. Paris, 1997, S. 347, §415.

gegenwart zum unmittelbaren Zeugen, was der leseroriginären Perspektivierung des Chronotopos entspricht und eine Fiktivierungstechnik darstellt, die einhergehen kann mit einem Wegfall auktorialer Vermittlung in Form temporal relationierender Vergangenheit.¹²⁸⁴ So erzeugt Erzählgegenwart Dramatisierungen des Geschehens. Käthe Hamburger: sachlich Überflüssiges ist auch ästhetisch überflüssig. Eine Versachlichung.¹²⁸⁵ Die Beispiele im Text Marots sind Legion. Interessanterweise beginnt er mit den Horen und den Jahreszeiten, die auch bei Poussin vergegenwärtigt werden, in II, 47-58. Dann nutzt er die Erzählgegenwart, um eine besondere Betonung auf den Befehl des Phoebus gegenüber Phaethon zu legen, sich zu nähern, II, 79. In II, 273-276 drängt die Zeit: die Fahrt muss beginnen, der Tag bricht an. Dann herrscht die Erzählgegenwart in den Versen II, 291-516 über das Passé Simple und das Imparfait, woraus sich eine ausgiebige Verlebendigung des Geschehens ergibt. Das Imparfait gibt die Dauer vor, die vom Passé Simple strukturiert wird, dass vom Présent Historique akzentuiert wird, so zum Beispiel in II, 351-353, II, 385-392, II, 413-420 und II, 429-440 - und später noch, und das sei hier zitiert, in II, 587-590: »Et Phaëton, a qui les aspres feux \ Faisoient flamber les beaulx crespes cheveux, \ Cheut renversé: Fortune ainsy le traicte«. der Übergang von der autororiginär perspektivierten Zeit zur leseroriginär perspektivierten Zeit vollzieht sich hier schrittweise im Zusammenhang mit der Akzentuierung des figürlichen Geschehens durch das Présent Historique, »traicte«, während für den dauerhaft bestehenden Handlungsrahmen beziehungsweise das Veränderungsgeschehen zuerst das Imparfait, »Faisoient«, dann das Passé Simple, »Cheut«, gewählt wird. Es ist zu vermuten, dass sich besonders diejenigen Passagen des Textes zur Bearbeitung in narrativen Bildern eignen, in denen keine autororiginäre Perspektivierungen stattfinden - das wären die Darstellungen im Présent Historique. Man vgl. die »Phaethonbitte« Poussins: Poussin zeigt die Jahreszeiten, II, 47-58, das Herantreten Phaethons, II, 79, die Pferde und die Horen, II, 291 und 516, die Bitte Phaethons um den Wagen, II, 94: singuläre Passagen im Présent Historique Marots, die als punktuelle Handlungsakzente gelten können.

Vom Présent Historique kommen wir zum eigentlichen Présent. Dieses ist die Zeit der Wahl für Figurenreden und ihre figuroriginären Perspektivierungen von Zeit, wie wir bereits im »Cid« Corneilles sahen.¹²⁸⁶ Geht die autororiginäre Perspektivierung vom Imparfait und Passé Simple aus, sich aktualisierend bis hin zur leseroriginären Eigenperspektivierung, so nimmt die Figurenrede ihren Ausgang bereits in der Gegenwart. Dieser Unterschied ist eklatant in den Versen II, 91-92: »j'ay promiz« ist Passé Composé, perspektiviert aus der Gegenwart der Figurenrede des Phoebus. Dagegen ist »avait [...] miz« in Vers II, 92 Plusquamperfekt, perspektiviert aus Sicht des Autors, der darin die Frühzeitigkeit der zweiten Bitte Phaethons punktualisiert verortet. Dies ist eine weitere Akzentuierung des Drängens Phaethons, ohne dessen Rede erzählerisch zu konkretisieren. Es ist zu beachten, dass die Flexion des Verbes im Plusquamperfekt nicht etwa vom vopreschenden Phaethon selbst stammt, wie in Aeneas Huitain-Vers II, 5. Es ist der Erzähler selbst, der Phoebus in die Parade fährt. Phaethon wird erst im Gegensatz erwähnt, der Wagen sogar erst im dritten Vers, in II, 94. Phoebus verliert seine Macht nicht personell durch Phaethon, sondern durch den Autor. Ovid lässt in den Metamorphosen II, 47-48 noch beide Reaktionen zu: »vix« bedeutet die Rede des Phoebus in autororiginärer Perspektivierung, »currus« vor »rogat ille« vor »paternos« setzt den Anspruch des Sohnes durch das Akkusativobjekt des Wagens durch,

¹²⁸⁴ Chevalier u.a. (1997), S. 338, §476.

¹²⁸⁵ Hamburger (1977), S. 98 zum historischen Präsens.

¹²⁸⁶ Chevalier u.a. (1997), S. 336, §473.

auf den die Bitte des Sohnes verweist. Dessen Drängen muss Marot, will er dieses bei Ovid in Sperrung Geschilderte sprachlich transponieren, durch eine auktorial-explizite Figurencharakterisierung¹²⁸⁷ realisieren, in II, 93: »Phaëton, d'une ardeur jeune et grande«. Von einer solchen ist bei Ovid keine Rede. - Schließen wir die Betrachtung der Tempusmorpheme in der autororiginären Perspektivierung von Zeit ab mit einem Blick auf II, 704-732: dort erhält Phoebus erneut die Möglichkeit zur figuroriginären Perspektivierung von Zeit im Présent, Passé Composé und Futur. Und ab Vers II, 725ff erfolgt die Aufnahme der Klage des Phoebus durch den Autor, ohne den Reimvortrag des Phoebus stören. Ähnlich auch der übersichtliche Satzbau im Présent in II, 733-736. Hier fallen das Présent Historique und das Présent der Figurenrede zusammen, und die absolute Gegenwart der Lektüre ist das Ende auktorialen Erzählens, denn dieses besteht darin, autororiginär den Chronotopos als Grundlage der Situationen und ihres Figurenhandelns zu perspektivieren und zu konkretisieren. Doch hinsichtlich der außerordentlich wichtigen Stelle in II, 91-92 gilt, dass hier eine Gegenläufigkeit der figur- und autororiginären Perspektivierung von Zeit vorliegt, aus der sich die tragische Differenz zwischen der figürlichen Situations-einschätzung und der auktorialen ergibt, die den Leser im Rahmen der Wahrscheinlichkeit und Plausibilität der Handlung überrascht.

Betrachten wir die Verwendung der adverbialen Bestimmungen der Zeit und der Fügewörter. Zu Beginn des zweiten Buches dienen diese vor allem als satzverbindende Konjunkionaladverbien und als Gliederung des Erzählflusses im Gleichmaß des Geschehenen und Gesehenen, so in II, 17 und 69: »ainsy«, II, 29 und 79: »après«, II, 33: »puis«. Gerade an der oben extrapolierten Stelle der zweiten Bitte Phaethons betonen adverbiale Bestimmungen punktuell den Augenblick: »à fin«, II, 92, und »tout à coup«, II, 97. Bereits im Schütteln des Hauptes des Phoebus klingen dann Vorausdeutungen an auf das immer wieder sich ereignende Bedauern der eigenen Leichtfertigkeit: »plusieurs fois«, II, 99, sodann in der Figurenrede: »encor«, II, 103, 109 und 110 - »au point du jour« ist in II, 125 eher geographisch gemeint. Hierauf erfolgt eine andere diskursive Strategie. Zuerst addierte und summierte Phoebus die Gefahren, nun kausalisiert er sie: »alors«, II, 134, »jamaiz«, II, 142, »donc«, II, 145, »finablement«, II, 163, »depuis«, II, 169, »le temps pendant«, II, 176. Nach Beendigung der Figurenrede Phoebus' geht die Erzählung wie gewohnt weiter, ab II, 203ff, mit narrationslogischen Werten der Zeitvergabe: »Ainsy«, II, 203, »Quand«, II, 207, »cependant«, II, 219, »aussy tost«, II, 227, »soubdain«, II, 231; in den beiden letzten wird wiederum ein bestimmter Moment herausgestellt. In der dritten Figurenrede des Phoebus tauchen situationspezifische Zeitangaben auf, vor allem in der Form von Konjunktionen in Konditionalsätzen: »si«, II, 263 und 282, sowie »affin«, II, 267, und »cependant«, II, 275. Danach, in der neuerlichen Erzählung, die erneute Perspektivierung von Zeit aus der Autororigo heraus: »Lors«, II, 291, 298 und 431, »Puis«, II, 259 und 273, »Puis ça, puis là«, II, 317. Sodann »Ainsy«, II, 297, 305, 314 und 369, einen eigenen Rhythmus bildend, »Quand«, II, 305, 381 und 387, diesen Rhythmus unterstützend, in gleichmäßiger Durchdringung der Erzählmasse, den Rhythmus des Erzählten anführend.

Akzentuierungen und Modifikationen dieses Rhythmus' geben der Erzählung die poetische Note, auch in Stilformen, vor allem der Antithese, II, 317: »Puis ça, puis là«, oder: »Plus tost vont hault, plus tost vont en descente«, II, 396, und des Parallelismus im Satzbau, II, 365-366: »Aulcunes fois [...] Aulcunes fois«, mit Anfangsreimbildung. Einen formalen Parallelismus finden wir auch in »déjà«, II, 351-355: »Jà [...] Jà [...] Jà [...]«, als Ausdruck der nach Möglichkeit des Scheiterns, das klar hervortritt und mit »aussy tost«, II, 343, und Passé Simple eingeleitet wird.

¹²⁸⁷Vgl. Pfister (1997), S. 240ff.

Es ist ersichtlich, dass die Zeitadverbien und Fügewörter vor allem im Dienste der vereinheitlichenden Geschehensstrukturierung stehen, ähnlich wie der Gebrauch des *Imparfait* und des *Passé Simple*. Ausnahmen bestehen in den Figurenreden, in der Ermahnung und im Ratschlag durch Phoebus. In der Ermahnung werden sie argumentativ gebraucht, im Ratschlag situations-spezifisierend. Ausnahmen bestehen auch in der Spezifikation von Ablaufmodalitäten der Erzählung selbst, wo mit autororiginärer Perspektivierung von Zeit Momente vergegenwärtigt werden, wie in II, 351-355. Hier geht diese Strategie einher mit dem *Présent Historique*. Die ganze Fabel von Phaethon wird hinsichtlich des zweiten Buches geteilt in das Gespräch zwischen Vater und Sohn sowie die Irrfahrt und das Ende Phaethons, der die Episoden der Thethys, der Heliaden und der Trauer des Phoebus nachgeordnet sind. Die gegenwärtige Unmittelbarkeit der Irrfahrt des Phaethon und seines Endes ist bei Marot in einem größeren Maßstab als bei Aneau angelegt, der sich 1557 auf drei Huitains beschränkte und für die eigentliche Fahrt sogar nur eine Strophe veranschlagte. Wurden dort die Irrfahrt und die Tötung Phaethons zugleich lauttonal wie metrisch angezeigt und nachgeahmt, erreicht Marot diese Darstellung durch die akzentuierende, damit kommentierende Aussage eines Erzählers. Diese Erzählerfigur strukturiert das Geschehen für den Zuhörer.

Vorausdeutungen auf die Irrfahrt finden wir gleich doppelt: in Ermahnung und Ratschlag, bei Marot ab II, 100ff. In der Ermahnung besteht der Ausgangspunkt im *Présent*, das dann in II, 116-117 ins *Futur* übergeht, »auront«, »plaira«; sodann II, 146: »entrepredraz«, II, 157-158: »conviendra«, »viendra«, II, 161: »suyvras«, bis hin zur Zukunftsgewissheit in erreichter Gegenwart, in II, 199: »Tu obtiendras, et tu tiens assuré«. Dieser folgt dann die Befehlsform, »sois«, II, 202, alle Zeiten umfassend, vom Jetzt in die Zukunft. Zukunftsverweise finden sich auch im Rat des Phoebus ab den Versen II, 245ff: »veoirraz«, II, 260, »ardras«, II, 264, »destruyras«, II, 265, »yras«, II, 266. Es sind diese Vorausdeutungen, die in der Folge Gegenwart werden und die den Perspektivenhorizont ergeben für die Situation der Gewähr des Wagens als Folge des Leichtsinns des Phoebus und der Maßlosigkeit Phaethons gegenüber der väterlichen Sorge. Irrfahrt und Tod werden jedoch nur in der Vorausdeutung der Ermahnung perspektiviert. Insofern kann der Ratschlag zur Steuerung auch als Faktizitätshorizont für die Leichtfertigkeit des Phoebus gewertet werden, in dem die Gefahren unerkannt bleiben.

Die Übersetzung durch Marot bewahrt Ovids Freude an der Beschreibung des Sonnenpalastes und der Gefahren der Sonnenfahrt. Im Text Aneaus von 1557 werden diese Aspekte stark verkürzt, sogar ausgelassen. Ebenso die Ermahnungen und der Ratschlag des Vaters. Was bei Marot 1543 bzw. 1556 als Vorausdeutung einen Teil des auktorialen Erzählens ausmacht und den situativen Perspektivenhorizont des Handelns von Vater und Sohn beschreibt, sehen wir bei Aneau 1557 nur im Hinweis auf das wiederholte Bitten in II, 7, »Ainsi reçus«, angedeutet, sowie in der Vorausdeutung II, 8. Die Figurenrede dient Ovid und Marot zwar auch zur figuroriginären Perspektivierung von Zeit, doch in der Verwendung zum Nachweis des (Nicht-)Bewusstseins der Entscheidungstragweite stellt sie ein zusätzliches Mittel zum Zwecke der autor- und leseroriginären Zeitperspektivierung. Zwar erfolgt eine solche auch bei Aneau. Aber die Möglichkeit, Zeit aus der vermittelnden Origo einer an der Handlung beteiligten Figuren zu erfahren, ist dort dem Leser nicht gegeben.

Sind nun die beiden Texte ikonografisch dem Bilde Poussins vergleichbar? Sowohl Marots Text von 1543 bzw. 1556, wie auch der Text Aneaus von 1557 schildern die Rede Apolls zwischen der ersten und zweiten Bitte Phaethons, auf die umgehend der Verweis Phaethons (Aneau) bzw.

des Erzählers (Marot und Ovid) folgt, der die zweite Bitte darstellt. Phaethon weist in dem Bild Poussins mit dem ausgestreckten Arm nach links in Richtung des Wagens. Es handelt sich um eine figuroriginäre Perspektivierung durch einen figürlichen Ausgriff aus der Bildmitte heraus. Und doch ist dieser Verweis nicht isoliert. Ihm zur Seite stehen Parallelisierungen und Dynamisierungen in der Bildfläche, zum Beispiel im Frühling, im Knie des Herbstes, im Spiegel des Sommers. Diese binden die die Bildgegenstände in ein auffälliges System von Bezügen ein, ebenfalls als eine Art der schauplatzextrinsischen Perspektivenbildung der Zeit in Richtung auf eine unbestimmte, doch problematische Zukunft: die Zukunft des Sonnenwagens. Barthélemy Aneau literarisierte die formal-strukturelle Unordnung der Irrfahrt und des Endes des Phaethon in Strophe III, auf die schon Strophe II, 8 explizit hinweist. Der Dichter ist darin der venezianischen Darstellungstradition vergleichbar, die von 1497 bis zu Ruscani 1553 den Wagen formal-strukturell problematisierte, in einer zur Bildfläche verkanteten Stellung. Bei Salomon korrespondiert diesem die Darstellung des Phaethonsturzes im dritten Bild. Die erste und die zweite Illustration hingegen zeigen die erste Bitte und den ersten Teil der Irrfahrt. Im Text Aneaus werden die Ermahnungen und Ratschläge drastisch gerafft. Der Raffung der bei Ovid und Marot erzählten Zeit entspricht die ausgelassene Erzählzeit in der Figurenrede, und dies lässt sich ebenfalls mit dem Bild Poussins vergleichen. Der Sonnenwagen wird in Poussins »Phaethonbitte« direkt hinter dem Sommer dargestellt. Dem Verweis auf ihn und seine Problematik verkürzt der im hellen Wolkenbansch abfallende Ausgriff des Frühlings, ebenso das schnelle Abfallen des Zodiaks. Ermahnung und Ratschlag scheinen also von Poussin ausgelassen zu werden ebenso wie in den fünf Stanzen Aneaus 1557. Dessen Vorausdeutung in II, 8 ließe sich leicht eng führen mit der Vorausdeutung des Sommers und seinem Spiegel in der Hand. Ähnlich sonnenverbrannt wird auch der Teint Phaethons sein. Auffällig ist die geringe formale Differenzierung zwischen dem goldenen Wagen, dem Spiegel sowie Chronos. Dieser Raffung korrespondiert die symbolische Darstellung der Tierzeichen im Zodiak, von dem bei Ovid und Marot nur implizit die Rede ist, wenn beide den Wagenlauf an den Sternbildern vorbei beschreiben. Die Tierzeichen selbst tauchen in den Texten als Dekorationen auf den Türflügeln des Sonnenpalastes auf, vgl. im Text Marots II, 35-36, sowie in den Ermahnungen und Ratschlägen des Vaters und der Beschreibung des Wagenlaufes. Dieses den verschiedenen Illustrationen vergleichbare Bildelement vermag ebenso wie der Wagen in seiner Unübersichtlichkeit auf die bevorstehende Fahrt verweisen; insbesondere der schreckliche Skorpion aus II, 277 bei Marot bzw. Ovid, man vgl. *Metamorphosen* II, 83, ist bei Poussin deutlich sichtbar.

Vergleichbar mit der geringen Rolle, des Phoebus bei Aneau spielt, ist auch die eigentümliche Verschiebung Apolls aus den Mittelpunkt des Zodiak bei Poussin. Bis zur Irrfahrt taucht er in den Aneaus Text begleitenden Illustrationen nur als leichtfertiger Herrscher auf. Indem seine figuroriginäre Perspektivierung der Zeit, die bei Ovid und Marot gegeben ist, bei Aneau ausgelassen wird, reduziert wird auf II, 7: »Ainsi reçus«, wird der Gott ausschließlich als Gewährender charakterisiert. Trauer und Wut zeigt er erst in Strophe V.

Schwierig ist es jedoch, den Blick Apolls bei Poussin zu charakterisieren.¹²⁸⁸ Die von Marot geschilderte Sorge Apolls ist auch bei Aneau nicht dargestellt. Auch nicht in den Illustrationen Salomons. Natürlich stand Poussin der Text Ovids nicht nur im Original, so er denn Latein konn-

¹²⁸⁸Zur Liebe des Gottes gegenüber dem Sohn vgl. Moissau, Jean-Claude: *D'Ovide à Marot: L'Evolution des programmes narratifs dans les *Métamorphoses**. -in: Defaux, Gérard; Simonin, Michel (Hrg.): Clément Marot. »Prince des po[205?]tes français« 1496-1996. Actes du Colloque international de Cahors en Quercy, 21-25 mai 1996. Paris, 1997. S. 93-105, S.101.

te, sondern auch auf Italienisch und Französisch in (un-)gebundener Sprache zur Verfügung, wie man an den Beispielen Marots, Dolces und dell'Anguillaras sehen kann, auch wenn wir die italienischsprachigen Texte keiner Untersuchung unterzogen. Sie äußert sich bei Ovid und Marot so: »Jecte ung petit sur ma face tes yeulx, \ Et veoids mon tainct: que pleust ores aux dieux \ Que jusque au coeur me puisses veoir aussy, \ Et là dedans comprende mon soucy.«, II, 183-186, ebenso bei Ovid, Metamorphosen II, 92-94. Phoebus versucht bei Ovid und Marot, den Blick des Sohnes zu lenken. Explizit nimmt der Gott das eigene Gesicht zum Unterpfand für die Vaterschaft, an Stelle des von Phaethon anvisierten Wagens. Diese Passage steht am Ende der Mahnung, wodurch sich das bei Poussin dargestellte Geschehen genauer im Text der »Metamorphosen« lokalisieren lässt: es umfasst die Gewähr der zweite Bitte, man vgl. die Hand Apolls, bei Marot in den Versen II, 87-89, sodann die zweite Bitte selbst, vgl. den Verweis Phaethons bei Marot, II, 91-99, beginnend mit der Perspektivierung des Übernahme durch die Figur Phaethons in II, 91-92, sowie der abschließende Appell in der Ermahnung Apolls, bei Marot in den Versen II, 183-186, mit dem abschließend ab II, 187-191 getätigten Verweis auf die Reichtümer der Welt, mit denen der Gott den Sohn beglücken könnte. Die Gestik und Mimik Apolls im Bild Poussins erhält hierdurch auch noch die Potentialität des Verfügens über das von Apoll sinnfällig in goldenem Ton lichtvoll geordnete und bereicherte All. An ihm nimmt Phaethon, man vergleiche das Inkarnat, bereits teil.

Der Spiegel des Sommers ist damit mehrfach determiniert, wie so oft Poussinische Bildgegenstände mehrfach determiniert sind: er dient nicht nur der Vorausdeutung des Verbrennens Phaethons, sondern auch der Fremd- (Apoll) und der Selbsterkenntnis (Phaethon als Sohn Apolls) innerhalb der Ermahnung Apolls. So schreibt Ovid in Metamorphosen II, 92: »vultus«, zu deutsch »die Miene«, »die Gesichtszüge«, während Marot 1556 das Wort »tainct« benutzt, II, 184, das wohl eher »die Gesichtsfarbe« meint. Fremderkenntnis und Selbsterkenntnis sind im Anliegen des Phoebus bei Ovid angesprochen - einer Vorausdeutung auf die Irrfahrt drückt sich jedoch bei Marot aus. Auf jeden Fall aber unterstützt der hochgehaltene Spiegel bei Poussin die Gegenwärtigkeit der Kommunikationssituation, die bei Marot im Présent der Figurenrede und im Présent Historique der Akzentuierung des Geschehens angelegt ist. Der Spiegel weist auf die Handlungsfolgen hin, auf das Verbrennen. Und er stellt die Abkunft Phaethons dar, der sich mit Apoll bzw. Phoebus bzw. Helios vergleichen kann. Es braucht hier keine euhemeristische Deutung des Sonnenbrandes, die in eine naturphilosophische Spekulation überginge. Es geht um bildkünstlerisches Erzählen. Phaethon nimmt bei Poussin die Vorausdeutung durch den Sommer und den gleißenden Sonnenwagen dahinter nicht ernst - darin liegt seine situative Verfehlung, die Hamartia. Er lässt sich nicht auf die Vergleichen der Gesichtszüge ein - darin liegt seine verminderte Erkenntnisfähigkeit, die Dianioia. So verkennt er in sinnlos gesteigerten körperlichen Drang, wie bewusst die Sorge in Apolls machtlosem Herzen nagt.¹²⁸⁹

3.3.3 Nicolas Poussin erzählt: »Zeit«

Wir haben bereits ein literaturwissenschaftliches Sprechen über bildenden Kunst am Beispiel des Raumes in der »Ehebrecherin« erprobt. Worin bestehen autor-, betrachter- oder figuroriginäre Perspektivierungen von Zeit in der »Phaethonbitte« (Abb. 9)? Wurden in der »Ehebrecherin« Raumstrukturen untersucht, die ihrerseits schon Zeitlichkeit beinhalten, denn solche Strukturen operieren auch mit »dann«- statt nur mit »und«-Verknüpfungen, so stellt sich nun die Frage, wie

¹²⁸⁹Vgl. zum Spiegel bzw. zur Vatersorge Simon, Erika: Poussins Gemälde »Bacchus und Midas« in München. Lise Lotte Möller zum sechzigsten Geburtstag. -in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. 18,1973. S. 109-118. S 111.

die einfache Position innerhalb der Phänomenfrequenz durch Teilhabe des Betrachters an der Fiktion in komplexere Zeitstrukturen überführt werden. Perspektivierung von Zeit kann komplexer sein als einfache Geschehnisfolgen, wenn sie figurale Hinsichten thematisiert.¹²⁹⁰ Diese entsprechen wertenden Stellungnahmen, die mit der Angabe von Fiktions- und Versetzungssignalen durch Fiktivierung vermittelt werden. Einher geht diese Versetzung mit der Ausbildung spezifisch perspektivierter Ablaufmodalitäten. Diese beinhalten eine quantitativ-qualitative Steuerung des Erzählflusses im zeitdeckenden, zeitdehnenden oder zeitraffenden Erzählen. Sie beinhalten auch die Hervorrufung kompassionaler Haltungen seitens des Rezipienten. Ebenso schließlich, aber nicht zuletzt, die Darstellung situativer Praxis, um Hintergründe und Folgen des Geschehens zu vermitteln. In diesen Aspekten reicht Perspektivierung von Zeit über bloßes Nacheinander im Raum hinaus. Das legt aber auch nahe, dass eine Beschränkung auf schauplatzextrinsisch perspektivierte Folgeordnungen nicht ausreicht - es muss nach zeiträumlichen Folgeordnungen ex origine geschehensbeteiligter Spielfiguren gefragt werden. Die Erzeugung von Zeitlichkeit in bildender Kunst sollte nicht ausschließlich von der Identifikation der Bildgegenstände und der Geschehensabläufe her aufgefasst werden, sondern einer Analyse distinkter Gestaltungsmittel entspringen. Das Wie farblich-formal strukturierter Ablaufmodalitäten, das bei Husserl aufgrund eines Rekurses auf das aristotelisch-physikalische Wieviel der Bewegung, auf die Quantität der Urimpressionen reduziert wurde, interessiert uns, und in welcher Weise es das der Produktivität am künstlerischen Ort unterliegt (Badt). Daher werden wir über das Wie eher als über das Was der Bilderzählung zu sprechen versuchen.

In »Christus und die Ehebrecherin« (Abb. 18) haben wir anhand der Perspektivierung des Raumes festgestellt, dass Perspektiven im Zusammenhang zur Fiktivierung des Betrachters stehen. Es ist hinsichtlich der Perspektivierung von Zeit zu fragen, wie vorperspektivierende, wie betrachteroriginär und wie figuroriginär perspektivierte Bezugnahmen auf die Fiktion stattfinden. Das Bildthema der »Phaethonbitte« konnte dem Vergleich bildlicher und textueller Quellen relationiert werden. Poussins Bild beinhaltet die erste Bitte um das Pfand, führt zur Gewähr, zur Bitte um den Wagen, zu Bedauern und Sorge, während der Wagen auf Zerstörung deutet. Angelpunkt der Wende ist Phaethon, der Apolls Anliegen in seinem Sinn umleitet. Mehr sollte an an Stoff, als Zusammenfassung der Fiktion, nicht ins Bild interpretiert werden. Die Beschreibung der Akademie royale de peinture verzeichnete 1674: »un tableau de la grandeur de 4 piez 9 ponce large, 3 piez, 9p. haut, représentant comme Faëton demande à son perre Apolon la conduite de son char, lequel Apolon est acompagné de 4 Saison de l'année«.¹²⁹¹ Dass wir den Umfang des Geschehens geringfügig weiter fassen, liegt an den Perspektivierungen von Zeit in den Quellen, die situative Momente des der Vermessenheit und des Bedauerns betonen. Die erste Bitte wird dargestellt im Text Aneaus und im im Bild Salomons von 1557 (Abb. 33), im Text mit den Beweggründen Apolls für die Gewähr der zweiten Bitte, im Bild mit dem sich windenden Phaethon, in seiner der Bitte um Anerkennung durch den Vater. Die zweite Bitte und das Bedauern werden dargestellt von Esckrich und von Marot, 1556, (Abb. 32). Im Bild Esckrichs geht es um die Übernahme figuroriginärer Perspektivierung Apolls durch Phaethon. Im Text zu lesen ist die Plötzlichkeit der auktorialen Beendigung der Figurenrede und die Charakterisierung Phaethons. Dass in beiden Quelltexten distinkte Techniken der Perspektivierung erfolgreich beschrieben werden

¹²⁹⁰ Vgl. Pfister (1997), S. 90ff zur Perspektive dramatischer Texte.

¹²⁹¹ Poussin Ausstellungskatalog (1994), S. 195, Nr 39.

konnten, bekräftigt die Methode, deren Anwendung literaturwissenschaftlichen Vokabulars auf dem Text zugehörige Illustrationen glückte.

Inwiefern lassen sich auch andere Text-Bild-Relationen unter dem Gesichtspunkt dieser strukturell verstandenen narrativen Perspektivenbildung betrachten? Statt Ikonografie, Identifikation von Geschehen, muss die Identifikation gestalterischer Motive wie z.B. Perspektivenübernahmen durch auktoriale Verkürzung von Figurenrede analysiert werden.

Das erste Hinsehen mit dem Eindruck dichtgedrängter Unordnung, die sich schnellem Überblicken verschließt, verunklart raumzeitliche Zusammenhänge. Chronotopologische Strukturbildungen erschließen sich erst in weiterer Betrachtung, zumal in elementarer Gestaltung Farb- und Formbrechungen stattfinden und architektonische Raumkonkreta, die lokale Verortung, fehlen. Wolken deuten einen dem menschlichen Alltag enthobenen Schauplatz an, anders als das historisch rekonstruierbare Jerusalem der »Ehebrecherin«. Mehr noch: der Raum in der »Phaethonbitte« ist als ein symbolischer gekennzeichnet, durch den Zodiak und das Jahreszeitenrund mit Personifikationen, von denen es im Gemälde der »Ehebrecherin« keine hat.

Im ersten Beschreiben dieser Ordnungen begeben wir uns in den Bereich der sekundären Deiktika, Perspektivika, die Harweg zufolge Sachverhalte zum Zeitpunkt der Äußerung örtlich relationieren.¹²⁹² Der Zodiak, die Runde der Jahreszeitenpersonifikationen und der knieende Sohn vor dem thronenden Vater als Ausdrücke symbolischer Ordnungen ergeben sich in schauplatzextrinsischer Perspektivierung des Raumes, betrachteroriginärer. Die Ordnung der Masse bildlicher Sachverhalte wird vom Betrachter an das Bild angetragen. Beeinflussungen ergeben sich aus dem von links zerstörerisch herschreitenden Chronos, der nach rechts das Jahreszeitenrund kreuzt, sowie aus dem Frühling, einer Überhöhung zwischen Apoll und Phaethon, welche die Intensität der Besorgnis mit erhöhter Selbstpräsenz überlagert. So erscheinen die Bildfiguren geordnet im Raum; die Betrachtung hat ihnen längst Rollen zugeteilt, die Bildgeschehen beschreiben sollen, und die farblich-formale Analyse orientiert sich an dieser ersten Intentionalität des Betrachters, der die Bildfiguren ihren vermeintlichen Rollen entsprechend anschaut (Ströker), anschauungsräumlich verortet. So dient der Frühling der Aufnahme der Aufwärtsdynamisierung des linken Oberarms des Herbstes durch den eigenen linken Oberarm. Diese Aufnahme wird vermittelt durch eine nach rechts zurückgesetzte Parallelisierung im linken Oberarm Apolls. Der Frühling gibt diese Dynamik weiter zum Schrägversatz der Operkörperhaltung des Sommers, mit Parallelisierung im linken Schulterkontur. Diese Technik des Versatzes kam auch an Apoll zur Anwendung. Die Rockfalten des Sommers, als Fortsetzung des Versatzes nach links, aber auch das Flattern des Phaethongewandes und Chronos' rechter Oberschenkel leiten über zum Winter, von dem aus Dynamisierungen zum Herbst führen. Sie laufen am unteren Bildrand entlang, heben auf der rechten Bildseite über den Herbst wieder zum Frühling an. Die Personifikationen stehen hier in einem vermeintlich zyklischen Zusammenhang des Jahresmaßes, das inhaltlich, hinsichtlich der Abfolge, diskrepant ist. Ein »Rollenverständnis« liegt auch vor, wenn Apoll an seiner Funktion als »Herrscher« im Zodiak verstanden wird, in dem er jedoch nach rechts gerückt erscheint, während der Frühling das Regiment übernimmt. Dass Chronos sich gegen die zyklische Folge der Jahreszeiten stemmt und geradewegs durchs Bild stampft, erzeugt ebenfalls Rollenautonomie, die einen linearen Lauf personifizierter Zeit gegen den zyklischen personifizierter Jahreszeiten stellt. Die Autonomie des mit Apoll im Zodiak stehenden Frühlings konstituiert sich allerdings weniger »weitgehend« bzw. gewaltsam als an Chronos.

¹²⁹²Vgl. Harweg (1990), S. 231ff.

Die Teilnahme des Betrachters am figuralen Geschehen wird durch die Figuren des Chronos und des Frühlings verstärkt. Beide senden andere Versetzungssignale¹²⁹³ aus als die anderen Figuren, die jedoch ebenfalls körperlich nachvollziehbare Haltungen einnehmen. Der Betrachter kann sich vermöge eigener und simulierter Leiblichkeit der anderen in jene einfinden und damit die Wirkung der Jahreszeiten auf den Menschen nachvollziehen, z.B. die erhitzte Mattigkeit des Sommers, den Übermut des Frühlings, die schläfrige Trunkenheit des Herbstes, das angespannte Zittern des Winters. In der Übernahme einer internalisierenden Zuschauerrolle schreitet die Fiktivierung des Bildbetrachters zum mitspielenden Zuschauer des Geschehens fort, während er sich in der Lokalisierung der Figuren noch distanzierter verhielt.¹²⁹⁴ Gleiches gilt für die Figur Phaethons, für die Poussin einen Schauplatzzugang ausgehend vom Betrachter wählt. In sein Knieen kann der Betrachter sich leiblich einfinden, und entsprechend seiner körperlichen Möglichkeiten scheinen sich auch die anderen Bildsachverhalte zu erschließen.

Intentionale Ordnungen wie das Rund der Jahreszeiten stellen nicht die einzige Art und Weise betrachteroriginärer Perspektivierung von Raum und Zeit dar. Den Bildraum durchdringen auch Rhythmen, Formen schwingen. Takteinheiten bilden z.B. Wolkenbauschungen, Gewandbausche, plastische Körperformen. Einen vereinheitlichenden Ton erzeugt die Farbgebung mit ihrer gleichmäßigen Durchdringung mit Gold, Weiß, Blau, Grau, Braun, Grün. Entsprechen solche gleichmäßigen Ablaufmodalitäten der Blickdynamisierung den symbolischen Ordnungen anfänglich, so werden jene dann modifiziert. Brüche und Verstärkungen der Takteinheiten bestätigen, brechen, akzentuieren oder negieren vorherrschende rhythmische Kontinuen, ähnlich dem poetischen Ausdruck Marots und Aeneas. Taktbrüche können als produktive Eingriffe verstanden werden: Chronos, der Winter und Sommer umfassend den Sonnenwagen verdeckt, ist durch sein Inkarnat und die unklar ausgreifende Gewand- und Flügelform unübersichtlicher gegeben als andere Figuren. Unklar ist sein rhythmischer Zusammenhang zur Folge der Jahreszeiten im Rund um Phaethon. Darin liegt seine Vehemenz. Die Tonalität der Formkomplexe des Chronos und seiner Umgebung sind vergleichbar dem Text Aeneas 1557, Verse III, 7-8, wo es Brüche im Taktgefüge der Metren gibt, um die Struktur der von Jupiter ausgehenden Gewalt zu demonstrieren. Taktverstärkung dient auch als Mittel zur Intensivierung des Verhältnisses zwischen Apoll und Phaethon, in der übergreifenden Hebung der Gruppe im Ausgriff des Frühlings. Dessen im Vergleich zu Chronos geringere Gewaltsamkeit bleibt im hellen Untergewandbausch unterhalb der linken Brust ins rhythmische Gefüge eingebunden, dieses grafisch verstärkend. Eine kontrapunktische Taktbegleitung finden wir in der länglichen, aber doch ebenfalls proportioniert gefalteten, damit akzentuierenden Körperform des Herbstes. Diese Langform begleitet die Takte des Sommers, des Phaethon, des Frühlings und Apolls, in Distanz entsprechend der schlafenden Abwesenheit. Damit fügt sich auch die Phaethonbitte und mit ihr die Verfehlung, Unbeherrschtheit, Verkennung der Situation noch in einen Zusammenhang. Zum Betrachter spricht in jener Positionierung nicht nur auktoriale erzeugte, perspektivierte Konkretisierung des Raumes, sondern auch eine solche der Zeit. Diese erzeugt eine bildkünstlerisch gestaltete Ablaufmodalität. Dem Erzählstrang¹²⁹⁵ wird formal-strukturell Rhythmus gegeben, in den sich Bildfiguren fügen, der damit auch aus deren Artikulationen resultiert. So resultiert aus der betrachteroriginären Perspektivierung des Raumes die der Zeit. Wir sehen dabei v.a. Chronos und den Frühling als bildne-

¹²⁹³Vgl. Galbraith (1995), S. 20f.

¹²⁹⁴Vgl. Segal (1995), S. 16ff.

¹²⁹⁵Vgl. Rosenthal (2002), S. 8.

rische Sachverhalte an, in denen systemische Übergänge stattfinden. Der Frühling überführt das rhythmische Gefüge betrachteroriginärer Perspektivierung der Zeit in die des Raumes mit seiner figuralen Jahreszeitenordnung. Chronos wirft der figuralen Jahreszeitenordnung in betrachteroriginärer Perspektivierung des Raumes den unaufhaltsamen und irreversiblen Fortschritt von sich zu Phaethon zu Apoll entgegen, in gleicher rhythmischer Intervallung, die Zeitmaße erzeugt. Leerstellen im rhythmischen Gefüge können vom Betrachter ausgefüllt werden, man beachte den Versatz des linken Oberarms Apolls nach rechts und den des Unterschenkel Phaethons von der Lehrstelle zwischen dem rechten Oberschenkel des Winters und dem rechten Unterschenkel des Herbstes zu Apoll - die Füllung dieser Leerstellen kontinuiert Rhythmus in Richtung Vergangenheit und Zukunft und indiziert Geschehensordnungen: betrachteroriginär perspektivierte Zeitlichkeit.

Die Teilnahme des Zuschauers intensiviert sich, er rekonstruiert das Geschehen und führt es weiter. So überführt er auch die Gewandfarben in formal-strukturelle Ordnung. Es ergeben sich dem fiktivierten Betrachter in seiner Rolle als ordnender Geschehenszuschauer alle Figuren in raumzeitlichem Zusammenspiel. Aus dem unverbunden aufsummierenden »und«, dem Wieviel der Veränderung, wird ein »dann« der Veränderungsordnung, eine Folgeordnung mit so und so gestalteter Ablaufmodalität, der die Figuren erst unterliegen, in geordnet-gefüggem Bildzusammenhang. Eine leserorientierte Narratologie würde diese Geschehensordnung im Betrachter, eine autororientierte Narratologie im Anliegen Poussins hinsichtlich der Wiederkehr der antiken Götter verankern. Wie wir sehen werden, ist es diese betrachteroriginär perspektivierte Sukzessivität, die von Poussin in eine situativ-praktische Simultaneität überführt werden wird, die v.a. figuroriginär perspektivierte Zeitlichkeit kennzeichnet. Fassen wir vorher aber noch die betrachteroriginärer Perspektivierung von Zeit in der »Phaethonbitte« zusammen: die Spezifizierung der Zeit und ihrer zyklischen Abfolge in den Jahreszeiten bildet ein Strukturgerüst aus, dessen Relationierungen einzelner Sachverhalte wesentlich von gleichwertigen Metren getragen werden. In der Supposition rhythmischer Gleichwertigkeit können beschleunigte Störungen (Chronos) oder vervielfachende Akzentuierungen (Frühling) einsetzen. Dem ersten Blick leitende Raffungen, Dehnungen, Auslassungen, unproportionierte Anreicherungen sind nicht Sache dieser Gleichwertigkeit, da keine gleichbleibende Ablaufmodalität erzeugt würde, von der sich dann weitere abhoben. In diesem Stadium der Fiktivierung beschränken sich figurale Versetzungssignale auf Figuren ohne figürliche Interaktion mit anderen. Jede der dargestellten Jahreszeiten ist für sich, vorerst nur den von Gliedmaßen erreichbaren Raum perspektivierend. Eine Fokalisierung des gesamten Bildgeschehens aus der Sicht einer Jahreszeit zeichnet sich erst sukzessive ab.¹²⁹⁶ Der Sommer nimmt auf Phaethon erst nach der zweiten Bitte Bezug. Es ist auf den ersten Blick nicht zu erkennen, was er in der Hand hält. Dazu bedarf es der Lektüre Ovids bzw. Marots, einer Fremdinformation, um zu einer Fokalisierung des Geschehens aus Sicht des Sommers zu gelangen. Rätselhaft bleibt anfänglich sein Gebaren. In Chronos, dem Frühling, später auch im Sommer, werden bereits einzelne bildliche Sachverhalte angesprochen, die die Versetzung des Betrachters in die körperlichen Möglichkeiten einzelne Figuren (Chronos, Frühling) und die Fokalisierung des Geschehens aus einer Figurenorigo (Sommer) ermöglichen, ohne jedoch zu dominieren.

Kommen wir somit zur figuroriginären Perspektivierung von Zeit im Bild Poussins. Auch diese liegt in graduellen Intensitäten und verschiedenen Weisen vor. Wie perspektiviert Phaethon Raum und Zeit figuroriginär? Der Betrachter erkennt die Figur, lokalisiert sie innerhalb der be-

¹²⁹⁶Vgl. zur Fokalisierung Tripp (2007), S. 30.

trichteroriginären Perspektivierung des Raumes und spricht ihm eine Position in der sich dem extrinsischen Standpunkt ergebenden Ordnung zu. Er übernimmt seine figürlichen Möglichkeiten als Teil der Versetzung. Schließlich ergeben sich diesem Versetzungsspiel Objekte, die vom neuen deiktischen Zentrum her figuroriginär wahrgenommen, konkretisiert und behandelt werden können.

Die Identifikation der Phaethonfigur - als handelnder Figur im Gesamt aller Figuren, nicht namentlich als Sohn Apolls - wird moderiert durch das zentrierte Blau der Gewandform, durch die Teilhabe an der kontinuierenden Inkarnatgebung im verdichteten rechten Bildbereich, durch figurale Ausgriffe der linken Hand und der nach unten gelängten Unterschenkel, durch die Positionierung im von Chronos dynamisierten und in Apoll zurückgeworfenen bildflächenparallelen Aktionsraum, durch die Stellung am Kreuzungspunkt der Jahreszeiten bzw. im Zentrum des Jahreszeitenrundes, durch die Gegenüberstellung zu Apoll als Kommunikations- und Handlungspartner, im Vergleich zu Apolls Gewandfarbe, woraus sich das Grün des Frühlings ergibt, durch die Einbindung in die farblich-formal-strukturelle Rhythmik des Bildes. In dieser Einbindung positioniert sich Phaethon auch in betrachteroriginär perspektivierter Zeit. Sein Tun und Handeln erfolgt innerhalb der bestehenden Ordnung, zu einem unauffälligen Zeitpunkt. Wir verallgemeinern, das Ende freilich in Kenntnis der Geschichte vorwegnehmend: immer und überall kann der Mensch in eine vergleichbare Situation geraten

So ist Phaethon ein Kalkül vorgegeben, innerhalb dessen er sich bewegen darf, und das bezieht sich auch auf die zeitliche Ordnung. Bei Ovid bzw. bei Marot bittet Phaethon um den Wagen für einen Tag, man vgl. im Text Marots Vers II, 96, doch ist es gerade Phaethon, der durch eine Fahrt die Dauer eines Tages festlegen will. Die betrachteroriginäre Ordnung von Raum und Zeit, nicht etwa der figuroriginär perspektivierte Chronotopos der Situation, wird von Phaethon verlassen werden, mit dem Anspruch, jene extrinsische Ordnung erst zu erzeugen, was natürlich nicht funktioniert. Doch in einer solchen Sichtweise kann der Verweis auf den Sonnenwagen räumlich nur aus der Zyklizität der Zeit herausführen. Betrachteroriginär perspektivierte Zeit sucht Phaethon figuroriginär zu transzendieren. Die Darstellung Phaethons in Rückenansicht bietet der schauplatzextrinsischen Perspektive Möglichkeit, Phaethons intrinsischen Standpunkt als Origo einer figürlichen Zeitperspektivierung anzunehmen. Phaethons Stellung ist wohl das stärkste Versetzungssignal im Bild, vergleichbar mit der frontalisierten Ansicht der Frau in der Mitte der »Ehebrecherin«. Durch dieses Versetzungssignal ermöglicht der Bildautor dem Zuschauer, Objekte aus Sicht Phaethons zu sehen. Es entspricht dabei Figurenreden in literarischen Texten, die ein eigenes Präsens nutzen und damit figuroriginär perspektivierte Vergangenheit und Zukunft erzeugen. Bei Ovid und Marot gibt es nur eine Figurenrede Phaethons, die der ersten Bitte um ein väterliches Pfand, vgl. im Text Marots die Verse II, 67-76. Damit ist in der Positionierung der Figur der Zeitpunkt der ersten Bitte angesprochen. Versetzung im Rahmen figuroriginärer Perspektivierung des Raumes und der Zeit erfolgt durch Angleichung der Figuren- an die Betrachterorigo. Es unterstützen die vehemente Heranführung des Betrachters durch Chronos und die Zugänglichkeit zwischen Winter und Herbst.

Der Betrachter kann sich in die figürlichen Möglichkeiten Phaethons begeben. Er kann den Ausgriff des linken Arms, parallelisiert durch den Frühling, nachvollziehen. Ähnlich verhält es sich mit der aus Illustrationen bekannten Demutgeste des rechten Armes. Das Umeinander der Jahreszeiten verschafft Phaethon Bewegungsraum, den jener jedoch nicht richtig nutzt: es drängt ihn dorthin, wo Raum unübersichtlich und von Chronos eingeschränkt wird. So zeigt der aus-

greifende Verweis einen Verzicht auf alternative Richtungen. Der Gewandstoff zeigt in Richtung Herkunft, eine Raumrichtung, die ohnehin bereits genutzt wurde. Überhaupt scheinen die Gewandfalten eher anzuheben statt auszulaufen. Die angewinkelte Hand, die nach links aufschwingenden Falten am Rücken, die Dehnung des Rückens: diese Impulse scheinen die ganze Figur von Apoll weg und zum Wagen auf zu ergreifen. Selbst die Intensität des Blickes auf Apoll ist reduziert, durch Verschattung und diffuses Licht im Antlitz und durch krause Locken, deren Konturen auch durch Formunklarheit des Sternzeichenkreises abgeschwächt werden. Phaethon orientiert betrachteroriginäre Perspektivierung des Raumes von links vorne unten nach rechts oben nach links oben um, im Ergriff der ganzen Figur, auslaufend in der figuralen Artikulation des Verweises, so kann Apoll dieser an ihm vorbeigehenden Umorientierung nur noch stattgeben. Vergleichbar ist dieses Ergriffensein in der »Phaethonbitte« nur mit dem Holzschnitt Eskrichs 1552 bzw. 1556 (Abb. 32). Die Umorientierung figuraler Bezugnahmen stellt Phaethon allerdings auch in eine zeitlich zweiwertige Perspektivierung. Beinstellung und Kopf wenden sich Apoll zu. Die Hand auf den Wagen. In dieser Zweiwertigkeit figuroriginärer Perspektivierung des Raums werden unterschiedliche Zeitstellen, die erste und zweite Bitte Phaethons, angesprochen. Objekt der ersten figuroriginären Perspektivierung des Raumes ist Apoll, Objekt der zweiten ist der Wagen. Diesen kann Phaethon nicht sehen, weil er verdeckt ist und weil die schimmernden Konturen nicht gut erkennbar sind. Das Objekt des Sonnenwagens als Objektkonkretisierung des erweiterten figuroriginär perspektivierten Raumes ist unklar. Durch die Zwischenstellung des glühenden Sommers ist Phaethon der Wagen nicht zuhanden. Er ist allenfalls perspektivierbar in der Auffassung eines lebensfremderen Anschauungsraumes (Ströker), nicht mehr mit Hilfe eines auf die eigene vertraute Körperlichkeit bezogenen Aktionsraumes. So erscheint der Raum zwischen Phaethon und dem Sommer stärker eingengt als der zu anderen Figuren. Der Wagen wird Phaethon nie verfügbar sein. In der Limitierung figuroriginärer Perspektivierung des Raumes zeigt sich Phaethons figuroriginäre Perspektivierung der Zeit in Diskrepanz der Objektverfügbarkeit zum Wunsch nach dem Objekt: Phaethon erkennt diese Diskrepanz nicht, und hat von dem, was er sich erhofft, keinerlei Vorstellungskraft, was der Zeitdruck durch Chronos noch verstärkt. An der Raum-Zeit-Stelle, in dem situativen Jetzt, in dem sich vom Nachdruck ergreifen lässt, ist ihm der Perspektivenhorizont (Vigo) der Zukunft unklar. Nicht nur dies. Mit seinem Ausgriff verlässt Phaethon die Runde der Jahreszeiten und sucht sein Objekt außerhalb zyklischer Zeit. Er will menschlichen Beschränkungen aufheben, um göttliche Herkunft herauszustreichen. Gott für einen Tag sein, was nicht geht, weil der Tag vom Sonnengott gestiftet wird. Dieser Part fällt dem stiftend gezeigten Apoll zu, dem Musengott.

Der schauplatzextrinsisch perspektivierende Zuschauer erkennt diesen Drang aus der Zeit, da er die Jahreszeitenrunde ebenso wie die unaufhaltsame chronologische Zeit versteht, während Phaethons figuroriginär perspektivierte Zeit von dem Moment bestimmt ist, der sich zum Zeitpunkt des Aufgriff innerhalb des Jahreszeitenrundes und in Abhängigkeit von Chronos konkretisiert.

Auch Apoll perspektiviert Raum. Lokalisiert ist Apoll recht, am Rand, im Zodiak, goldgelbes Gewand, farblich im Zusammenhang zu den anderen goldgelben Gegenständen im Bildraum. Auch Apoll befindet sich im bildflächenparallelen Aktionsraum, dem bühnenartigen Vehikel Poussins, in dem figuroriginäre Perspektivierungen in Reliefebene stattfinden. Er gibt die Dynamik nach links zurück, wo sie sich, von Phaethon aufgegriffen, verselbstständigt. Apoll ist der Grund für die Umwendung Phaethons. Dessen blaues Gewand korrespondiert Apolls Gelb.

Apoll und Phaethon werden in komplementärer Entsprechung gezeigt. Auch Apoll hat an der das Bild durchdringenden rhythmischen Bildordnung teil. Betrachteroriginär perspektiviert ist er hervorgehoben durch erhöhten Sitz, Lorbeerkranz, Leier, Gewand, und durch aufgetragene Lichtsubstanz im Inkarnat. Dabei ist Apoll figürlich v.a. auf den Sohn bezogen. Er nimmt dessen Hinwendung auf, gewährt ihr auch die Initiative einer zweiten Bitte, mit ein und derselben Hand und einem Fingerzeig der Linken, die zwischen Apolls linkem Oberarm und seiner rechten Hand zu Phaethons rechtem Oberarm dynamisiert, von wo aus zum Wagen aufgeleitet wird. Apoll perspektiviert ebenfalls figuroriginär Raum, allerdings ausschließlich auf Phaethon bezogen, ohne die Horizonte des Möglichen überhaupt in Augenschein zu nehmen. Es scheint, nicht wäre abwegiger als die Vorstellung, den Sonnenwagen zu fahren. Was Apoll räumlich versäumt, das Mögliche und Alternative zu bedenken, wird er nachholen, wenn er das Wahrscheinliche zeitlich perspektiviert, im leeren Blick vor sich hin. Im Blick in diese Leere, die er für Phaethon nicht mit möglichen Alternativen objektivieren kann, zeigt sich sein Scheitern. Klar vor ihm, aber zu spät, verinnerlichen sich ihm nun Gefahren und Fährnisse der Zukunft. Der Leerraum ist Projektionsraum für Ermahnung und Ratschläge. Auch hier bedingen der Bruch figuroriginärer Perspektivierung des Raumes, fehlende Raumkonkretisierung und die Divergenz von Blicks und Geste, die Situierung des Geschehens in einem Moment, dem der Erkenntnis eigener Leichtfertigkeit. Was Phaethon, den Wagen übersehend, fehlt, die Erkenntnis der Zerstörung, ist Apoll, ins Leere blickend, innerlich präsent.

Die figuroriginäre Perspektivierung des Chronotopos durch Apoll bedingt ein anderes Darstellungskonzept. Ist die Origo Phaethonscher Perspektivierung Stellvertreter des Betrachters, wodurch Phaethons körperliche Möglichkeiten betont werden und damit die Zukunftshorizonte seiner Entscheidung, so sitzt Apoll dem Betrachter gegenüber, ist als Origo von ihm ausgehender Situierungen klar vom Betrachter unterschieden. Versetzungssignale werden reduziert, auch durch die im Vergleich zur Betrachtungsachse schräge Positionierung. Versetzung, Fiktivierung, figural fokalisierte Narration sind subtiler, allmählicher. Darin sind die Perspektivierungen aus den Origines der Hauptfiguren vergleichbar mit Marot und Ovid. Dort erfolgte die Übernahme der Perspektivierung Apolls durch Phaethon ebenfalls heftig und rasch, während Bedauern und Ermahnen längere Zeit brauchen. Darin gibt es eine Analogie in der Fiktivierung bei Poussin und Marot. In beiden Erzählungen handelt es sich um geschensextrinsische Perspektivierungen von Raum und Zeit, die den Ausgang bilden für figuroriginäre Perspektivierung durch Phaethon. Dem gegenüber konstituieren sich die figuroriginären Perspektivierungen Apolls langsamer, dafür aber grundsätzlicher und autonomer, in der Figurenrede der Ermahnung und Ratschläge bei Marot, im Blick in die Leere bei Poussin. Apoll perspektiviert bei Poussin zunächst eine visuelle Nullposition, eine Leerstelle,¹²⁹⁷ die bei Marot und Ovid in figuralen Redeanteilen besteht.

Die Doppelung figuroriginärer Raum- und Zeitperspektivierung im Bild unterscheidet zwei Situationen. In der einen ergreift Phaethon eine Gelegenheit, ohne Zukunft abzusehen, in der zweiten muss Apoll diese Gelegenheit gewähren, obwohl er die Folgen absieht. Spittler schrieb 1979 von der Mehrsträngigkeit von Zeit und Raum.¹²⁹⁸ Uspenkij ging 1975 ein auf die Rekon-

¹²⁹⁷Vgl. Schnackertz (1980), S. 8ff, v.a. zur Integrationsleistung der Betrachtung der Folge, in Abhängigkeit von Erfassungsoperationen, für die Ingardens phänomenologische Ästhetik veranschlagt wird, mit Blick v.a. auf dingliche Objekte. Vgl. schliesslich Kemp, Wolfgang: Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. -in: Kemp, Wolfgang (Hrg.): Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung. München, 1989. S. 62-88. Scheffel / Martinez (1999), S. 149ff zur Kognitionspsychologie der Leerstellen.

¹²⁹⁸Spittler (1979), S. 45.

struktion des Autorstandpunktes durch die Gegenüberstellung der figuralen Perspektiven.¹²⁹⁹ Molinari hob hervor, dass der Autorstandpunkt auch noch eine bestimmte Auffassung des Autors vom Rezipienten beinhalte.¹³⁰⁰ Dies verankerte Lyons 1987 an den Figurencharakterisierung.¹³⁰¹ Deutlich aber malt Poussin unterschiedliche Charaktere, den einen zupackend, die Gelegenheit ergreifend, den anderen zurückhaltend, gute Miene zu schlechte Spiel machend. Damit verbunden sind unterschiedliche Zielsetzungen der Handlungsrealisierung. Bei Phaethon herrscht ein konkreter Objektbezug, der in der Formtonalität des Wagens und der Hemmnisse unerfüllt bleibt, bei Apoll die Imagination der Handlungsfolgen, die der Betrachter, der Leser des Bildes, aufgrund der Unerbittlichkeit des Scheiterns der Wagenfahrt vorstellen kann. Unterschiedliche Zukunftsmöglichkeiten werden in komplementärer Klarheit perspektiviert. Das zur Literaturwissenschaft hinsichtlich der Zeitperspektivierung Geschriebene kann auf Werke bildender Kunst übertragen werden, sofern man wesentliche Gestalteigenschaften jeweiliger künstlerischer Produktivität berücksichtigt. Perspektivierungen von Raum und Zeit, die fiktivierte Teilhabe des Rezipienten und die Versetzung in Figuren, können als Parameter literarischer wie bildkünstlerischer Narrationen gelten.

Der Chronotopos bezeichnet den situativen Geschehnisrahmen,¹³⁰² auch hinsichtlich der betrachteroriginären Perspektivierung im Bild Poussins. Bachtin ging es um eine figuroriginär perspektivierte Determination der Ereignisse, um die Sicht handelnder, erzählender¹³⁰³ oder wahrnehmender Figuren. In der »Phaethonbitte« ist keine chronologische Zeit als Geschehensdatierung dargestellt. Zwar könnte man aus den Horen Morgendämmerung als Tageszeit und aus dem Regiment der Primavera eine Jahreszeit ableiten, doch genauer ließe sich diese Zeit nicht einkreisen, zumal die geringen figuroriginären Perspektivierungen der Jahreszeiten nur den je unmittelbarsten Bewegungsspielraum beschreiben und sich nicht auf das ganze Bild auswirken. Stattdessen wird auf die Darstellung einer Situation Wert gelegt. Die von Phaethon und Apoll ausgehenden figuroriginären Perspektivierungen beschreiben ein Gelegenheits- bzw. Situationswann in Aristotelischen Sinne, einen Kairos. Phaethons zielführend ergriffener, körperlich ausgreifender Verweis zeigt die Entscheidung für den Wagen, trotz Opazität der Folgen. Dem fiktivierten Zuschauer bleiben Folgen und Tragweite nicht verborgen. Er erkennt deren Absehen im Blick Apolls. Henner schreibt vom Nachvollzug figuroriginär perspektivierter Zeit vor dem Hintergrund der Erkenntnis betrachteroriginär perspektivierter Zeit in der Tragödie, aus dem sich tragische Differenz ergibt.¹³⁰⁴ Apolls Blick wiederholt den Jammer, den der tragisch fiktivierten Zuschauer ergreift, wenn er die Hamartia und die Akrasia des Helden erkennt, und wie es dazu kam, was sich nicht allein auf Phaethon, sondern auch auf den leichtfertigen Apoll bezieht. Die Darstellungszeit im Bild ist wesentlich strukturiert durch Farb- und Formrhythmen und Metren, die Versmaßen gleich Taktfolgen akzentuieren, aber auch unterbrechen können. Diese Rhythmisierung kontinuiert die im Bild gegebene Fiktion auf eigene Weise, in einer eigenen Ablaufmodalität. Sie enthebt die Zuschauer dem Alltag, stärker noch als das Bühnen- und Fiktionsbewusstsein in der »Ehebrecherin«, in einem Bild, das ja auch Wert auf historische Rekonstruktion legte. Mit diesen formal-strukturellen Ablaufmodalitäten wird der Zuschauer der em-

¹²⁹⁹Uspenkij (1975), S. 69.

¹³⁰⁰Molinari (1986), S. 60.

¹³⁰¹Vgl. Lyons (1987) und Pfister (1997), S. 220ff zu Personal und Figur.

¹³⁰²Bachtin (1986/2008), S. 7.

¹³⁰³Bachtin (1986/2008), S. 27, und zur situativen Zeitvorstellung auch Ubersfeld (2001).

¹³⁰⁴Henner (2001), S. 22f.

pirischen Wirklichkeit enthoben, anders als Chapelain es 1630 verlangte, der die Auflösung von Metrum und Reim zugunsten »wirklichkeitsnäherer« Darstellung forderte. Dieser Poussinische Wirklichkeitsentwurf des fiktivierten Betrachters in ein mythisches Fiktionskontinuum- und hier ist nicht bloß die Welt antiker Götter gemeint,¹³⁰⁵ sondern die Aristotelische Handlungszusammenfügung überhaupt¹³⁰⁶ - ermöglicht dem Zuschauer, Situativität allgemeiner zu verstehen als im Alltag. Hierin kann Poussin als Aristoteliker verstanden werden. Der Sinn betrachteroriginärer Perspektivierung von Zeit im Bild liegt darin, dass die Gleichzeitigkeit der praktischen Situation sich im mythologischen Miteinander ergibt. Die Götterwelt wird zum Spiegel fundamentaler menschlichen Entscheidungs- und Strebemöglichkeiten im Kontext eines welterzeugenden und -ordnenden Ganzen.¹³⁰⁷ Betrachteroriginäre Perspektivierung von Zeit stellt die Differenz zur figuroriginären Perspektivierung heraus. In der Besprechung Munins vor dem Hintergrund des »Cid« stellten wir fest, dass dies theatralen Zielsetzungen der Zeit entsprach. *Ut poesis pictura*. Wenn Werly schreibt, Literaturwissenschaft habe physikalische und theatral-praktische Zeit gleichermaßen zu berücksichtigen,¹³⁰⁸ so gilt dies u.a. auch für narrative bildende Kunst. Poussin steht hierin im Zusammenhang zur Kunst des Dramas in Frankreich, die eine Konzentration auf eine wichtige Situation mit ihrer Peripetie anstrebte, um diese erst qualitativ und dann quantitativ zu differenzieren. Schon in den Versen Aneaus von 1557 ist die Handlung situativ auf wenige Zeilen verdichtet, als Peripetiegeschehen. Der Idealfall des Aristoteles, dass »Ereignisse wider Erwarten [...] und gleichsam folgerichtig auseinander« hervorgehen,¹³⁰⁹ und damit figuroriginäre Perspektivierung der Zeit zum Zweck der Erreichung einer glückenden Chronologie fehlschlägt, was im »Cid« in Szene III, 8 Don Fernand und in der »Phaethonbitte« Apoll passiert: dieser Idealfall ist im Stück Corneilles wie im Bild Poussins gegeben. Ähnliches lässt sich auch zu Phaethon sagen, der aus Situativität heraus eigeninitiativ die Chronologie eines Tages realisieren möchte, was ihm misslingt, was allerdings nur angedeutet, nicht explizit als Irrfahrt gezeigt wird.

Unsere Interpretation abschließend nun noch zu Erzählzeit und erzählter Zeit. Wir meinen nicht die Bemaßung der einen oder der anderen, sondern die Art qualitativer Gestaltung. Poussin benutzt Farben- und Formrhythmen zur Erzählkontinuität, in die der Betrachter sich immer wieder begeben kann. Herausragende Punkte der Fiktivierung, Versetzungssignale, sind bereits genannt worden: Chronos Schreiten, Phaethon knieender Verweis, der spielende Frühling, der zugebende Apoll. Rhythmische Durchdringung erzeugt einen gleichmäßig anmutenden epischen Fluss. Sicher machten auch Marots Verse einen solchen Eindruck auf Poussin, ebenso die großartige Folge der stets neuartige Versenkung in die Seitenspiegelepisoden Salomons und Aneaus 1557. Man könnte den Hexameter Ovids mit seiner Betonung der Mitte und dem schwebenden Ende mit der Reihung der Figuren vergleichen, wie der Zäsur bei Phaethon, doch dieser Vergleich wäre metaphorisch, nähme Figurfrequenz als Betonungsmuster, wobei sich Silbenzahl und Personenzahl in Text und Bild nicht decken. Man müsste hier schon den Silben des Hexameter korrespondierende bildliche Sachverhalte identifizieren, die eine Hexameterstruktur implizieren, die man jedoch nicht finden wird. Was den Text Marots anbelangt: hier dominiert ein fünfhebiger Jambus, der vereinheitlicht und die Betonung vom Versinneren ans Versende vorantreibt, wo es zur Reimbildung kommt, woraus wiederum rezipientenoriginärer perspektivierte Kontinui-

¹³⁰⁵ Vgl. Dittmann (2001), S. 221ff; Hübner, Kurt: Die Wahrheit des Mythos. München, 1985.

¹³⁰⁶ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982), 6, 1449bff, S. 19ff.

¹³⁰⁷ Vgl. auch Munin (2001), S. 136f.

¹³⁰⁸ Werly (2001), S. 185.

¹³⁰⁹ Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1452a, S. 33.

tät auf formal-strukturellem Weg erwächst. Erzählzeit spielt hinsichtlich des Quantums an Versen eine geringere, jedoch hinsichtlich ihrer Funktionen als strukturierendes Vertragsgerüst eine wichtigere Rolle. Darin unterliegt sie einer epischen Disposition vom Staigerschen festen Standpunkt. Dieser Aspekt wurde von Scheffel und Martinez 1999 nicht berücksichtigt,¹³¹⁰ denn dort geht es lediglich um quantitative Aspekte des Umfangs, nicht um qualitative des Erzählvortrags in der Zeit. Erzählzeit ist bei Marot die Zeit der Teilnahme des Lesers am Rhythmus der Erzählung, in ihrer leseroriginären Perspektivierung Zeit der fiktivierten Rezipientenrolle. Erzählzeit ist u.E. kein Parameter einer genuin nichtfiktiven empirischen Wirklichkeit, sondern Zeit, die ein nichtgenuin fiktiver Rezipient dem narrativen Fiktionskontinuums einzuräumen bereit ist. Damit aber macht eine genuin empirische Quantifizierung der Erzählzeit keinen Sinn, wozu auch: es geht um modale Eigenschaften, um Qualität der Ablaufphänomene, und die resultiert aus der Informationsvergabe im Fiktionskontinuum.

Rückschritte, Rückwendungen, finden sich in Poussins Bild keine außer der Leerstelle zwischen Winter und Herbst, die das Herankommen Phaethons disponiert. Hier liegt, so der Betrachter dies rekonstruiert, eine Rückwendung vor. In der Synchronisation der Sternzeichen findet sich eine symbolische Vorausdeutung auf den Skorpion, im Spiegel eine Vorausdeutung auf das Verbrennen Phaethons, im unübersichtlichen Wagen Opazität und Gewalt der Zukunft. Allerdings bedarf es in allen Fällen der Vorinformation, wobei sich die Zerstörung des Wagens die Kenntnis der Venezianischen Ovid Illustrationen zunutze macht.

Was sich dem Erzählbeginn in medias res ergibt, sind lediglich die Entscheidung Phaethons für etwas, was er bei näherem Hinsehen des Rezipienten nicht sehen kann, sowie Apolls leerer Blick. Diese Situativität konzentriert sich auf den gedehnten Moment aus erster Bitte, der Gewähr der zweiten Bitte und dem Augenblick des Bedauerns. Dieser Moment wird in den Texten Aneaus und Marots eher verkürzt, um die Plötzlichkeit des Umschlags darzustellen, »dessen, was erreicht werden soll, in sein Gegenteil« (Aristoteles). Poussin kehrt Apolls Bedauern stärker heraus als Aneau und Marot. Bei Aneau 1557 taucht es in Strophe V aus, als Wut und Trauer. Bei Marot 1556 ergeht sich Apoll in Ermahnung und Ratschlag; den Tod des Sohnes begleitet bei Marot die Feststellung, der Weltenbrand sei wenigstens dazu nütze gewesen, der sonnenlosen Welt Licht zu spenden. Auch werden in den Metamorphosen und bei Marot Phaethons Bedürfnisse als kindliche Geltungssucht ausgelegt, nicht als als Heldentum. Von kindlicher Geltungssucht ist bei Poussin nichts zu sehen. Er malt einen Helden, wie er in Aristoteles' »Poetik« steht.¹³¹¹ In seiner Konzentration auf den einen Moment der Verfehlung pflegt Poussin einen szenischen Ansatz, wie später in der »Ehebrecherin«. Er kann sich auf die spätestens seit Salomon 1557 existierende Tradition der Sagenaufteilung in verschiedene Episoden berufen. Das spricht für eine Kenntnis der Holzschnitte Salomons und lässt vermuten, dass in Poussins Bildfindungen in anderen Werken auch andere Holzschnitte der »Metamorphose illustrée« von 1557 zur Anregung kamen, z.B. die brennende Burg der Orpheussage in Poussins »Landschaft mit Orpheus und Eurydike«.

Hebeisen betonte, die kausale Reihung im Drama resultiere aus der dramatischen Reihung der Geschehnisse, die Anfang, Mitte und Ende relationiere. Worin aber bestehen nun Anfang, Mitte und Ende in einem Bild, das für uns in medias res beginnt? Ein Anfang als empirische Wirklichkeit suspendierende Jetztsetzung, in dem Fiktion beginnt, ist in der visuellen Nullposition freien Zugangs zwischen Winter und Herbst lediglich vorstellbar, nicht aber bildgegenständ-

¹³¹⁰Vgl. Scheffel / Martinez (1999), S. 32.

¹³¹¹ Aristoteles, Poetik (1982), 13, 1453a, S. 39.

lich gezeigt. Der Zugang zum Wolkenlokal ergibt sich erst mit der Gegenständlichkeit des Lokals, nach Versetzung in körperlichen Möglichkeiten Phaethons mittels des singular eigenleuchtenden Phaethongewandes. Ein Ende, Irrfahrt, Tod, ist auch nicht zu sehen. Horen schnallen die Pferde erst an, der Wagen schimmert undeutlich, Zukunft bleibt opak, ungewiss wie die Vergangenheit. »Einleitungslosigkeit« konveniert der dramatologischen Konzentration auf die Situation unter Ausblendung von Vor- und Nachgeschichte.¹³¹² Was notwendig aus einem anderen folgt, wird als Situation ohne Herleitung aus Praxis gezeigt. Von Phasen einleitender Informationsvergabe in Rückwendungen zu sprechen, wie bei Elvire in Cid I, 1, verfängt hier nicht. Die dargestellte Situation des Wunsches und der Erkenntnis genügt sich selbst. »Au sein de la scène«, ordnet sich das Bild um die Präsenzzeit einer Kommunikation zwischen Vater und Sohn. Ein Zeitpunkt höchster dramatischer Differenz und Leidenschaft,¹³¹³ in Problem und Pathos,¹³¹⁴ in gleichmäßiger Rhythmisierung ein singuläres dramatisches Moment offenbarend. Was wir hinsichtlich Corneilles Cid III, 4 festgestellt haben, im Vergleich der Theorie des »dynamic attending« und der Zeitdehnungen in jener Szene, kann auch zur »Phaethonbitte« ausgesagt werden: geringe Geschehensfrequenz verbindet sich mit der Organisation betrachteroriginär perspektivierter Zeit zur dramatischen Situation mit eigenen, figuroriginären Perspektivierungen. Diese erzeugen ein figural intensiviertes Zeitdauererlebnis mit geringer Betonung betrachteroriginärer Strukturbildungen im über die Bildfläche wogenden Ganzen figuraler Bezüge. Negativ in der Suspendierung empirisch-wirklicher Zeit und positiv in der Intensivierung situativ-praktischer Zeit, in erlebter Praxis, sind Corneilles und Poussins Erzählweisen in den genannten Szenen vergleichbar. Ein weiteres Beispiel für eine solche Vorgehensweise wäre z.B. Poussins Louvre-Fassung der »Arkadischen Hirten« (Abb. 13), in welcher das betrachteroriginär gleichmäßig und geschehensarm perspektivierte Encadrement das situative Verortungssystem für subtile figuroriginäre Perspektivierungen des Chronotopos stellt. Die Figur Apolls ließe sich in ihrer Innerlichkeit mit der goldgewandeten weiblichen Figur in den »Arkadischen Hirten« vergleichen; Poussin erzeugt damit einen Mythos über die bloßen Bildgrenzen hinaus, die Einblicke in ein mythologisches Kontinuum bieten, in dem Figuren auf ähnliche Weise charakterisiert sind. Kurt Badt wird hierin einen epischen Zug Poussins erkennen.

3.4 Kunstwissenschaftliche Dispositive zur Zeit

3.4.1 Dargestellte Zeit

Dargestellte Zeit, ergibt sich aus Modalitäten der Darstellungszeit. Freilich interferiert werkoriginäre Zeitkonstitution mit angetragenen Gattungs- und Stoffwartungen, die auf Erfüllung befragt werden und Brechung, Veränderung oder Bestätigung erfahren.¹³¹⁵ In einer Parallele zu den Theoretisierungen Chapelains kann hinsichtlich der »Mannalese«-Conférence der »Académie royale de peinture« vom 05.11.1667 festgestellt werden, dass Poussins Zeitgenossen, Theoretiker und »second rate painters« (Lee),¹³¹⁶ Poussins Produktivität der darstellungszeitlichen Ab-

¹³¹²Vgl. die Illustration Salomons 1557: ohne Streit mit Epaphus, ohne Gespräch mit der Mutter sowie ohne Wanderschaft zum Sonnenpalast, dieser dann gering konkretisiert, stilisierte Tempelform.

¹³¹³Scherer (1973), S. 220.

¹³¹⁴Staiger (1946/1961).

¹³¹⁵Vgl. zu Vorinformationen Pfister (1997), S. 68ff.

¹³¹⁶Lee (1940), S. 222.

laufmodalitäten eher am Maßstab solcher Gattungs- und Stoffwartungen bemessen.¹³¹⁷ Darin artikulieren sich eine rezipientenbetonte Interpretationsperspektive und eine starke betrachteroriginäre Perspektivierungsorigo. Beides setzt visuelle Trennschärfe, »netteté«, und unidirektionale Sachverhaltsrelationierungen, »oeillade«, mit Erkennbarkeit und Lesbarkeit gleich und leitet daraus Einheit von Raum, Zeit und Handlung ab.¹³¹⁸ Doch forderte Poussin,¹³¹⁹ der im Bilde zu haltende Blick des Betrachters sei auf Figurenbewegungen zu richten.¹³²⁰ Bewegungen, nicht statische Figuren, drücken Handlungen und Leidenschaften aus, exemplarisch in separierten Figurengruppen.¹³²¹ »Stoff«, »sujet«, ist Bildstruktur im gestalteten So-Sein der Figuren, keine abstrahierende Zusammenfassung.¹³²² Bedenkt man Boenischs Hinweis, die Potenz gestischer Bewegungsstillstände, in Bewegung überzugehen,¹³²³ sei eine der Konstituenten des Figurausdrucks, so sollte versucht werden, Erzählung aus Darstellungszeit zu erkennen, die sich gegenüber einer schauplatz- und geschehensextrinsisch abgefragten dargestellten Zeit autonom verhalten kann.¹³²⁴

Le Bruns Vortrag zur »Mannalese« (Abb. 11) wurde von Félibien zusammengefasst,¹³²⁵ in vier Abschnitten: Disposition, Zeichnung und Proportion, Ausdruck der Leidenschaften, sodann als letztes Perspektive, Raumgründe, Luftdarstellung und Farbverwendung. Disposition resultiert aus Raumbeliebung durch Figurenverteilung,¹³²⁶ Gruppierungen in Dominanz- und Kontrastverhältnissen führen zu Protagonisierung und Handlungsverkettungen, so die Conférence.¹³²⁷ Carrier, Puttfarken und Oberhuber sehen zwischen Italien und Frankreich Unterschiede in der Auffassung betrachteroriginärer und figuroriginärer Perspektivierung. Verband Carrier den Bildraum Poussins mit dem Herrschaftsraum des Absolutismus,¹³²⁸ ohne Brechungen dominanter Perspektivierungen durch Figurindividuen zu thematisieren, nivellierte er Unterschiede zwischen Schauplatzintrinsik und -extrinsik. Differenzerfahrung und Situativität scheiden als narratologische Kategorisierungen mithin aus, es bleibt ein entnarrativierter Hierarchieausdruck. Puttfarkens »paradigma of a centralizing composition with the orthogonals leading the edge to the

¹³¹⁷Vgl. die kritische Hinterfragung dieses Vorgehens bei Germer (1997), S. 370ff.

¹³¹⁸Hénin (2003), S. 319. Vgl. Bjurström (1986), S. 74: Kunstgeschichte sehe »ressentir la fuite du temps dans la présentation d'une série d'événements«; »la disposition des différents moments à la surface du tableau correspond à l'extension dans le temps de la représentation scénique«; Einheitlichkeit, vgl. S. 77.

¹³¹⁹Vgl. Jouanny Nr. 5 in Bruhn (2000), S. 183f, 15.01.1639, zur »Mannalese«.

¹³²⁰Jouanny Nummer 11 in Bruhn (2000), S. 187f, 28.04.1639.

¹³²¹Vgl. Bruhn (2000), S. 188.

¹³²²Vgl. Bruhn (2000), S. 188. Zur »Lesbarkeit« vgl. S. 52f: »Erklärbarkeit«; vgl. dagegen Kirchner (2006), S. 384. Vgl. Wiering (2001), S. 188.

¹³²³Vgl. Boenisch (2000), S. 19.

¹³²⁴Vgl. Imdahls Analyse ikonischer Zeitstrukturen in: Imdahl, Max: Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins »Mannalese«. -in: Nies, Fritz; Stierle, Karlheinz (Hrg.): Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei. München, 1985. S. 137-166. In der »Mannalese« sieht er »Momente eines phasenlogischen Zeitablaufs als auch szenische Gleichzeitigkeit in sich aufgehoben«, S. 152, in paradigmatischer Herausarbeitung eines syntaktischen Systems, wie schon in Imdahl (1980/1988) bei Giotto. Die Zeitstruktur des Bildes wird als Schemata konvergierender, divergierender oder sukzedierender Geschehnis-, nicht aber dramaturgisch spezifizierter, auf Praxis rückgeführter Handlungsphasen aufgefasst, vgl. Imdahl (1985), S. 145f. Imdahl betont die Bedeutung schauplatz- und geschehensextrinsisch abgefragter Zeit: »Mißt man das Verbildlichte an der empirischen, außerbildlichen Erfahrungswirklichkeit«, »läßt sich die verbildlichte Szene auch nicht ohne weiteres und nicht gleichermaßen unter den Normen einer Einheit des Ortes, einer Einheit der Handlung und einer Einheit der Zeit diskutieren.« Imdahl (1985), S. 149. Zum vorausgesetzten Wissen um die Geschehnisfolge vgl. unsere Ausführungen zu Badt (1959) im 1. Kapitel.

¹³²⁵Vgl. Schlink, Wilhelm: Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins »Mannawunder«. Freiburg im Breisgau, 1996. Vgl. Held, Jutta: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Berlin, 2001, S. 341/402. Paginierung Félibien/Held.

¹³²⁶Held (2001), S. 354/406.

¹³²⁷Held (2001), S. 342ff/403ff, mit Beschreibung von Figuren und Tätigkeiten, S. 346/407.

¹³²⁸Vgl. Carrier (1993), S. 194ff.

central point«¹³²⁹ impliziert, dass die Wurzeln dieses Hierarchieausdrucks in der französischen Akademisierung liegen. Denn wo keine Zentralisierung der Figurengruppe stattfindet, solle die Gruppenfiguration vereinheitlichen. Anders als die Oeilladenlehre sei italienische Kunstkritik eher »concerned with the figures and objects of a pictorial world, not with any sense of overall structure or order.«¹³³⁰ Gründen die figuroriginären Interventionen Poussins im Weggang nach Rom? Puttfarcken sieht durchaus eine »determination of distance between the viewer and the pictorial world« bzw. »sense of spatial connectedness, of the viewer being involved in the scene he witnesses, being part of it«.¹³³¹ Oberhuber nimmt Raffael in die Verantwortung.¹³³² Erst in Italien erhalte Figurenkomposition narrative Priorität, im »rapport à l'objet plus poétique et par une relation plus intime entre la figure et son environnement«.¹³³³ Einer anschauungsräumlich ordnenden Auffassung in Frankreich soll also eine aktionsräumliche Relationierung zuhandener Bildgegenstände in Italien gegenüberstehen. Le Brun entwickelt aus betrachteroriginärer Perspektivierung von Raum und Zeit zwar Ansätze figuroriginärer Perspektivierung, doch müssen diese sich an angetragene Vorstellungen von Ordnung und Harmonie halten. Gradmesser rechter Disposition sei Konformität zur »histoire«. Deren »sujet« als »central dramatic idea«¹³³⁴ setzt Folgebewusstsein voraus.¹³³⁵ Darstellung und Beurteilung sind abhängig von maßgeblichen Zeitangaben.¹³³⁶ Das Lob des »pictor doctus«¹³³⁷ besteht nur mehr auf Kenntnisreichtum zur Erzeugung angenehmer Vielfalt.

»sçavant & exact« sei Poussin auch in Zeichnung und Proportion,¹³³⁸ als Proportionierung und Zusammenspiel der Gliedmaßen.¹³³⁹ Poussins Bild wird geprüft auf »convenience« als Exaktheit der Themenillustration. Eine Präferenz weniger der situativ-praktischen Handlungszeit als der präsupponierter Darstellungschronologien.¹³⁴⁰ Wir sahen jedoch, dass Poussin eigenständige Bilderzählungen gestaltete.¹³⁴¹ Die Feststellung voraussetzender Stoffe greift also zu kurz, denn sie begründet keine So-Gestalt.¹³⁴² Warum konkretisierte Poussin Jerusalem in der »Ehebrecherin« antiquarisch, wenn es ihm um gegenstandslosen Stoff gegangen sein soll? Zum Nachweis

¹³²⁹Puttfarcken (1994), S. 293.

¹³³⁰Puttfarcken (1994), S. 296.

¹³³¹Puttfarcken (1994), S. 297f.

¹³³²Oberhuber (1996), S. 67f.

¹³³³Oberhuber (1996), S. 69. Zum Wandel in Poussins Raffaelverständnis vgl. S. 70ff.

¹³³⁴Lee (1949), S. 223.

¹³³⁵Vgl. Held (2001), S. 346/407.

¹³³⁶Poussin solle zeigen, »que cette action se passe de grand matin«. Held (2001), S. 347/408.

¹³³⁷Vgl. Held (2001), S. 348/409.

¹³³⁸Vgl. Held (2001), S. 348/409.

¹³³⁹Held (2001), S. 348/409.

¹³⁴⁰Vgl. zur Vorwegnahme der Darstellungsinhalte als Maß der »expression des passions«, Lee (1940), S. 224, aktuell z.B. Jurt, Joseph: Die Debatte um die Zeitlichkeit in der Académie Royale de Peinture am Beispiel von Poussins *Mannalese*. -in: Sick, Franziska; Schöch, Christoph (Hrg.): *Zeitlichkeit in Text und Bild*. Heidelberg, 2007. S. 337-347, S. 340ff. Unglaubs neoplatonistischer Poussin nutzt »forme esemplari«, vgl. Unglaub (2006), S. 22, als Exemplifikation eines Ideals. Dabei sei das »object of imitation [...] already fully formulated as a literary work«, S. 39. Vgl. zum Rückgriff der Académie auf französische Dichtungstheorie der 1630er Jahre Germer (1997), S. 362ff.

¹³⁴¹Vgl. in der »Phaethonbitte« den Vormarsch des Chronos, die Vorausdeutung der Sonnenhitze im Sommer, die Vertauschung der Jahreszeitenfolge, schließlich Apoll als Musengott. Elektion scheint eher Ausgangspunkt eigener Neuschöpfung sein, was die Akademiker in Frankreich missverstehen, weshalb die Rede von einem »noble subject to be a *sine qua non* of the grand style«, Lee (1940), S. 211, Hervorhebung durch Lee, fehlgehe.

¹³⁴²Tasso, von Unglaub für Poussin veranschlagt, ohne Eingehen auf Renaissancepoetik oder Aristoteles, sieht Poesis als Prozess: »Wenn Schürzung und Lösung des Knotens neu sind und neu die eingefügten Episoden, dann kann eine Dichtung als neu gelten, auch wenn der Stoff noch so bekannt und bereits von anderen behandelt worden ist.« Tasso bei Staiger (1978), S. 739. So irrt Unglaubs Vergleich zwischen Carracci und Domenichino. Es handelt sich nicht um das gleiche Thema der »Letzten Kommunion des Hl. Hieronymus«, je andersartig ausgeführt in Affekten und Bewegungen, vgl. Unglaub (2006), S. 41ff, sondern um Affekte und Bewegungen in Bildgesamten, die sich zu unterschiedlichen Themen führen.

der Gelehrsamkeit? Die Stadtansicht der »Ehebrecherin« ist bildproduktives Ausdrucksmittel. Die kontrollierende Abfrage verkennt eine solche Eigenständigkeit. Seit jeher, denn schon für Le Brun hat Poussin »choisi l'image [...] comme la plus convenable pour bien représenter [...]«,¹³⁴³ i.d.S. dass antike Statuen Behandlungsmöglichkeiten vorgäben.¹³⁴⁴ U.E. böte sich z.B. ein Vergleich »spezifischer Gewichte« des Raumes oder der Zeit antiker Figuren mit solchen Poussins an. Doch in der Typologisierung der Figuren durch Le Brun fällt bildnerisch konkretisierte Narrativität weg.

Le Brun behandelt auch den Ausdruck der Leidenschaften¹³⁴⁵ in den »actions du corps« und den »mouvements de l'ame«. ¹³⁴⁶ Doch führt dies zur Erklärung der Darstellungsinhalte, nicht der Darstellungsweise, denn die Artikulation der Gliedmaßen ist lexikalischer Darstellungsinhalt,¹³⁴⁷ der Konvenienz und Maßhaltigkeit im Affektausdruck fordert,¹³⁴⁸ in Darstellung des idealen Wahren, wie es sein soll, nicht etwa des empirisch Falschen.¹³⁴⁹ Die Suprematie der Idee gegenüber der künstlerischen Produktion findet in Le Brun einen Verfechter,¹³⁵⁰ und in diesem schon bei Chapelain angelegten Zug differiert der französische Akademismus von der neoplatonistischen Theorie Belloris, was Bonfait herausarbeitete, der den die Genialität Poussins betonenden Félibien mit der Poussincharakterisierung Belloris vergleicht, die eher eine solide römische Ausbildung und die Aneignung klassischer Malweisen akzentuiert.¹³⁵¹

Le Brun geht auch auf Perspektive, Raumgründe, Luft und Farben ein.¹³⁵² Raumordnung diene der Figurendisposition in der Tiefe. Den Figuren werde »jeu«, Spielraum, und »variété«, Vielfalt, gegeben.¹³⁵³ In Platzierung der Helden Moses und Aaron¹³⁵⁴ seien diese, nicht die Gruppe links vorne, die Helden der Erzählung.¹³⁵⁵ Auch hier ist figuroriginäre Perspektivierung qua Disposition im Perspektivraum dem Sujet nachgeordnet. Der sich der Platzierung ergebende Horizont von Fakten und Möglichkeiten bleiben ununtersucht. Zwar beschreibt die Figurencharakterisierung Le Bruns die Peripherie von Moses und Aaron,¹³⁵⁶ doch fehlt dieser der Rückbezug auf die figurale Origo, was eine Beschreibung figuroriginärer Perspektivierungsrelationen unvollständig lässt. So bleibt die Situativität von Moses und Aaron wesentlich schauplatzextrinsisch perspektiviert und bemessen an angetragener Chronologie. Aber lassen sich Helden oder Protagonisten identifizieren, solange ihre Rollenkonkretisierung im Fiktionskontinuum unangesprochen bleibt? - Ähnlich verkürzt zeigt sich auch die Analyse der Lichtgestaltung. Sie versteht gleitendes diffuses Licht, »lumière glissante«, sowie verlorenes Licht, »lumière perdue«, als Deri-

¹³⁴³Held (2001), S. 349/410.

¹³⁴⁴Held (2001), S. 350/411.

¹³⁴⁵Vgl. Held (2001), S. 351ff/412ff.

¹³⁴⁶Held (2001), S. 352/413.

¹³⁴⁷Vgl. dazu Rehm (2002), S. 100ff und S. 217ff, zum Zeigen (jedoch ohne Deixis).

¹³⁴⁸Vgl. Held (2001), S. 354/415.

¹³⁴⁹Beispiele: vgl. Poussins Treue gegenüber allgemeinen Vorstellungen vom israelitischen Volk, »qui au milieu du Desert se trouvoit dans une extrême nécessité, & dans une langueur épouventable«, Held (2001), S. 351/412, vgl. die Adäquatheit Poussins, dass die Israel »dans ce moment se vit soulager par le secours du Ciel«. S. 351/412, vgl. die Konvenienz in der Geschehnisordnung: »les uns [...] & les autres qui sont les premiers.« S. 351f/412f, vgl. Le Bruns Verweis auf die sich um Brot balgenden Jungen: »Le Peintre fait que ces jeunes gens ne se battent comme s'ils se voulaient du mal«, S. 356/417.

¹³⁵⁰Vgl. Bätschmann (1994), S. 95f.

¹³⁵¹Noch der Bellorische Neoplatonismus orientiert sich am Empirischen. Zur Lösung des französischen Akademismus von diesem Konzept vgl. Held (2001), S. 93. Zu Félibien ggü. Bellori vgl. Bonfait, Olivier: Félibien lecteur de Bellori. Des »Vite de' pittori moderni« aux »Entretiens sur les plus excellents peintres«. -in: Bonfait, Olivier (Hrsg.): L'idéal classique. Les échances artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700). Paris, 2002. S. 86-104. S. 96.

¹³⁵²Vgl. Held (2001), S. 359ff/420ff.

¹³⁵³Held (2001), S. 360/426.

¹³⁵⁴Held (2001), S. 360/426.

¹³⁵⁵»les deux Heros de son sujet«, Held (2001), S. 360/421.

¹³⁵⁶Vgl. Held (2001), S. 352/413 - 360/412.

vate souverän glänzenden Beleuchtungslichtes.¹³⁵⁷ Die Bemessung des Lichtes an der Reflexion beleuchteter Körper läuft auf schauplatzextrinsische Beleuchtungsstandpunkte hinaus und ignoriert Eigen- und Sendelichtqualitäten der Primärfarben, v.a. Rot,¹³⁵⁸ das z.B. in der »Ehebrecherin« Mittel zur Perspektivenübernahme ist. U.E. liegt gerade in dieser sich über die Bildfläche ausbreitende Lichtqualität eine Simultaneität des »ausgewählten Volkes«, in medias res dargestellt, in Setzung farblicher Jetzt-Objekt göttlicher Wahl. Dieser koloristische Modus der Gnadenerfahrung, die den jetztsetzenden Autor dem Schöpfer der Zeit vergleicht, bleibt in Le Bruns Vortrag unklar. Und mit ihm eine dieses Bild figuroriginär perspektivierende Darstellungszeit.¹³⁵⁹

Der Verweis eines Dritten auf diegetische Dramaturgie zeigt Aristoteleskenntnis¹³⁶⁰ Figuren repräsentierten Episoden, und diese Peripetien als Handlungsumschwünge.¹³⁶¹ Dies hebt sich von Le Bruns Katalogisierung der »expressions des passions« ab. Ist Kausalität Kennzeichen der Handlungseinheit,¹³⁶² können die peripheren Figurengruppen einer Vorher-Nachher-Relationierung subordiniert werden, mit Moses und Aaron im Zentrum.¹³⁶³ Diese Auffassung Félibiens reife in Versuchen über Le Bruns Gemälde in Vaux-le-Vicomte, in denen Félibien Stellung und Aufgabe des Rezipienten voraussetzte.¹³⁶⁴ In angetragener Dominanz betrachteroriginärer Perspektivierung von Raum, Zeit, Handlung, ausgehend von einem Wissen der Darstellungsinhalte, werden »Zusammenhang und Übersichtlichkeit der Kompositionen, Klarheit der Bezüge, Unverwechselbarkeit der Figuren« als Kriterien auf »formale Entscheidungen« bezogen und letztere »danach bewertet, ob sie zum eindeutigen Verständnis des Inhalts beitragen.«¹³⁶⁵ - Womit sich u.E. wiederum eine Dependenz konkreter Realisierung vom Sujet und Betrachterstandpunkt ergibt. Das Sujet: in seiner Vermittlung soll Verbindlichkeit liegen. Ausführung bleibt akzidentuell.¹³⁶⁶ Für Félibien orientiert die malerische Stoffordnung den Leseprozess.¹³⁶⁷ Zur Wahrnehmung kompositorisch hergestellter Folgebezüge tritt ein voraussetzendes Wissen um die Stoffordnung als darzustellendem Bildinhalt.¹³⁶⁸ Im Bezug bildlichen auf sprachlichen Ausdrucks¹³⁶⁹ wird mithin Bilderzählung von Diskursivität und Rationalisierung dependent.¹³⁷⁰ Ist also die

¹³⁵⁷Held (2001), S. 360f/421f.

¹³⁵⁸Schlink (1996), S. 67, Hervorhebungen Schlink: »Über Licht und Farbe zu sprechen, ist ihm eine eher lästige Pflichtübung, deren er sich damit entledigt, daß er über die Farben so gut wie nichts sagt und das Licht nur als untergeordnetes Kriterium behandelt, das bald der *composition du lieu* [...], bald der *perspective du lieu* [...] zugeschlagen wird.«

¹³⁵⁹Die Reaktionen auf Le Bruns Vortrag zeigen enzyklopädisches Unvermögen. Zur Stimmigkeit der Tagesdarstellung und der dargestellten Handlung, vgl. Held (2001), S. 362f/423f. Germer (1997), S. 363. Geschehensgeordnete Stimmigkeit fordere Darstellung in einer Zeitspanne, während Poussin Raumkunst betreibe, also zu gegebenem Zeitpunkt vieles simultan zeigen müsse. Vgl. Held (2001), S. 363/424. Vgl. auch die Anführung von Bibelstellen, um ideale Wahrhaftigkeit doch noch empirisch verankern zu können, jedoch ohne narratologische Strukturvergleiche, S. 365/426.

¹³⁶⁰»vraisemblance« bestehe in der Darstellung »ein- und desselben Sujets«, Held (2001), S. 366/427.

¹³⁶¹Held (2001), S. 367/428.

¹³⁶²Vgl. Puttfarken (1985), S. 7, Germer (1997), S. 364f und Hénin (2003).

¹³⁶³Zur Einheit der Handlung als kausalem Zusammenhang Germer (1997), S. 363. Vgl. zum Vorher-Nachher vorausgesetzten Stoffes vgl. Mai, Ekkehard: Poussin, Félibien und Le Brun. Zur Formierung der französischen Historienmalerei an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris. -in: Mai, Ekkehard (Hrg.): Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Mainz, 1990. S. 9-25, hier Mai (1990), S. 19.

¹³⁶⁴Vgl. Germer (1997), S. 157.

¹³⁶⁵Germer (1997), S. 157.

¹³⁶⁶Vgl. Germer (1997), S. 178f. - Aristoteles bescheinigt der Dichtung größere Wahrscheinlichkeit als der Geschichtsschreibung. Aristoteles, Poetik (1982), 9, 1451b, S. 29, aufgrund der Teilhabe am Allgemeinen als unabhängigem Stoff, der sich hierarchisieren lässt zu berufsständischen Gattungshierarchien der Pariser Künstlerschaft. Vgl. Germer (1997), S. 359ff. Zum Verlust »der Spezifität des malerischen Zeichens« S. 377f.

¹³⁶⁷Vgl. Puttfarken (1985), S. 10f.

¹³⁶⁸Die »ordered sequence of our visual perception on the one hand and our understanding of a temporal development of the action in the other would, so to speak, go hand in hand«, Puttfarken (1985), S. 11.

¹³⁶⁹Vgl. Puttfarken (1985), S. 14f.

¹³⁷⁰Vgl. Puttfarken (1985), S. 15. Und: »we have to find our way [...] into the picture, we have to project the figures into their spatial settings, their surroundings, explore the depth of the picture in order to place the figure and groups in relation to each other«, S. 23.

»Lesbarkeit der Bilder« (Bruhn) von formaler Klarheit, von »netteté«, abhängig?¹³⁷¹ Dies impliziert, formale Unklarheit mache Zeit unerfahrbar, und in der Tat verunmöglicht die formale Unklarheit des Sonnenwagens der »Phaethonbitte« (Abb. 9) einen glückenden Zukunftsentwurf.¹³⁷² Doch versteht man das Kriterium der Lesbarkeit als Erklärbarkeit, in Auflösung bildkünstlerischer in sprachliche Formulierung, als Potenzial klarer und stimmiger Entschlüsselungsmöglichkeiten,¹³⁷³ müsste der Darstellung des Nichterklärbaren, des Opaken, v.a. aber des Widersprüchlichen a priori eine Absage erteilt werden, worin sich die Bilderzählung z.B. zukunftsungewisser Vorausdeutungen berauben würde.¹³⁷⁴ Damit aber wird die Aristotelische, die situativ-praktische Zeitlichkeit ausgeblendet. Handlung beinhaltet Veränderung, sie begnügt sich nicht mit Gleichförmigkeit des Sichtbaren.¹³⁷⁵

Aktuell sieht Rosenthal visuelles Wiedererkennen einer Narration auf zeitliche und kausale Ordnungen einer Geschichte bezogen, zu der »narrative Fragmente« sich fügen.¹³⁷⁶ Die Aristotelische Lust des Menschen am Wiedererkennen von Darstellungsinhalten beziehe sich vornehmlich auf die Offenlegung solcher Zusammenhänge.¹³⁷⁷ Rosenthals Fokussierung auf das Was der Erzählung erkennt zeitliche Entwicklung v.a. in pluriszenischen Einzelbildern, während monoszenische Einzelbilder momenthafte Darstellung zeigten. Doch die Dichotomisierung von Moment und Geschichte ist u.E. in einer Narratologie des Situativ-Praktischen sinnlos, weil sie zeitliche Entwicklung mit dem pluralen Erscheinen von Protagonisten gleichsetzt¹³⁷⁸ und Anfang und Ende als sichtbare Enden eines unsichtbaren Spannungsbogens versteht. So entmaterialisiert sich die Situation zwischen benennbaren Geschehnisinstanzen.¹³⁷⁹ Narratologische Strukturvergleiche werden insofern verunmöglicht, als Ablaufmodalitäten in Veränderungsbewegungen unberücksichtigt bleiben, das zeigt der Blick auf unsere bisherigen Ergebnisse.¹³⁸⁰ Wozu soll der Maler

¹³⁷¹Vgl. Puttfarken (1985), S. 15, Bruhn (2000), S. 39.

¹³⁷²Zur Klarheit der Darstellung bei Poussin, »gegen die Verdeckung der Bildschicht, die Verschleierung der Aussicht oder gegen die Regeln der Luftperspektive«, vgl. Bruhn (2000), S. 39.

¹³⁷³Vgl. Bruhn (2000), S. 52ff

¹³⁷⁴Zu »composition«, »ordonnance«, »dessein«, »coloris« als Aspekten des Darstellungsinhalts in poetologischer Idealisierung der Stimmigkeit in den 1630er Jahren, vgl. Puttfarken (1985), S. 24ff. Klarheit und Erklärbarkeit lassen sich auch auf die Moduslehre beziehen, wie Puttfarken an Félibien zeigt. Vgl. Mérot (1994), Stumpfhaus (2007), Messerer (1972) zur Moduslehre. Zum Ausdruck der emotionalen Spezifik des Sujet in expressiver Figurengestalt vgl. schließlich Puttfarken (1985), S. 35. Die »emotional unity of the modes«, S. 37, ersetzt »Zeit« durch »Emotion«, unter Nachordnung der Darstellung gegenüber dem Stoff. Illustriert wird nun ein emotionales Thema. Vgl. ähnlich Badt (1969), I, S. 189ff. Wie aber bezeichnen melodisch-rhythmische Versifikationen, Temporalstrukturen, statische Emotion? Zur Engführung der Moduslehre mit Staigers Gattungspoetik vgl. Schmitt (1997), S. 93ff. Welchen Stand hatte eine konventionalisierte Moduslehre in der Kunst des 17. Jhd.? Verweise auf Zarlino lassen Konventionalisierung außer Acht. Zu Zarlinos »Istituzioni armoniche« vgl. Schütze (2004), S. 124ff. widersprüchlich: Bruhn (2000), S. 155ff: Harmonielehre als Ausdruck der Ergötzung, vgl. ebenfalls Hammond (1996), S. 79. Sodann Hénin (2003), S. 504ff, S. 512 und Montagu (1992), S. 237f: Harmonielehre als Subordination unter den Nutzen, funktionalisiert zur »catharsis colorée«. Vgl. dagegen Kappf (2006), S. 266ff zur Katharsis.

¹³⁷⁵Die Moduslehre beschreibt lyrisches Gestalten, ordnet sich wie Corneilles Alexandriner Erzählweisen unter, die Gegenwartserleben zu Episode, Pathos oder Problem relationieren. Die 3. Strophe der Phaethonepisode in Aneau / Salomon: *La métamorphose d'Ovide figurée* (1557) zeigt lyrische Brechungen zugunsten situativer Differenzierung. Modi sind zu ihrer Überwindung da; aus dieser ergibt sich das Besondere eines Bildes. Vgl. zu Modi als Qualität der Veränderung im Übergang der einen zur anderen melodischen Strukturbildung, als generative Modulation von Strukturen, nicht Tönen, z.B. von Dur zu Moll, Hammond (1996), S. 81f. Zum Fehlen sachgerechter Bildbeschreibungen in der Diskussion der Moduslehre vgl. S. 87, v.a. hinsichtlich generativer Übergänge in Rhythmusphänomenen.

¹³⁷⁶Rosenthal (2002), S. 9.

¹³⁷⁷Vgl. Rosenthal (2002), S. 9. Dazu dienten Handbücher als Quellen, auch wenn im 20. Jahrhunderts die »Grundlage für eine gemeinsame Ikonographie, definiert durch die Bibel und die griechische Mythologie [...] verloren gegangenen« sei.

¹³⁷⁸Der »fruchtbare Augenblick« gelte nicht als Ausdruck zeitlicher Entwicklung, vgl. Rosenthal (2002), S. 10.

¹³⁷⁹Vgl. Rosenthal (2002), S. 9.

¹³⁸⁰Zur Zeitgestalt pluriszenischer Einzelbilder vgl. Baudson, Michel: *Pluralzeit und Singularraum*. -in: Baudson, Michel (Hrg.): *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Weinheim, 1985. S. 109-113, S. 109. Im »Zinsgroschen« Masaccio sei die Beschauerorigo zur »Ewigkeit des privilegierten Ortes« überhöht. Von Intensitäten figuroriginär perspektivierter Augenblicke ist keine Rede. Philippot beansprucht diese »Ewigkeit« für Poussin als ideale Autorfigur, Phillipot, Paul: An-

noch malen, wenn er doch die Ideen im Notizbüchlein notieren kann, wie Joachim von Sandrart zu Poussin schrieb.¹³⁸¹ Die von Rosenthal vorgeschlagene Narrativik findet - hinsichtlich monoszenischer Einzelbilder - ihre Kennzeichnung gerade im Absehen von Gestaltung.

Jäger sieht, in monoszenischen Bilderzyklen, konventionelle Schematismen in der Geschehnissukzession ausgeprägt.¹³⁸² Der Rezipient könne sich das »Gemeinte nach und nach« erarbeiten, als »nachscaffender Betrachter[...], dem die individuelle Erschließung und Beurteilung der jeweiligen Bilderzählung überantwortet wird. Seine bildersprachliche Kompetenz entscheidet über die Bedeutungsfülle, die er dem Zyklus entnehmen kann.«¹³⁸³ Bilderzählung beruht auch hier auf einem Vorwissen um dargestellte Zeit. Auch verliert das Einzelbild an Geltung, weil es in Abhängigkeit zu anderen verstanden werden soll. Doch unterscheidet sich die Forschung Jägers von der Rosenthals, indem Jäger ausführlich die Ablaufmodalitäten des Erzählens thematisiert und auf die Dynamisierung bildkünstlerischer Gestaltung eingeht.¹³⁸⁴ Die Korrelation von Produktionstempo und Geschehensfrequenz¹³⁸⁵ charakterisiere einen fiktiven Autor und seine Rolle in der Narration. Dieser fiktive Autor nutze¹³⁸⁶ oder breche Gattungserwartungen.¹³⁸⁷ Die Bindung von Erzählsträngen an Protagonistenperspektiven beeinflusse die Gestaltung lokaler Situationen, der Farben- und Formensprache, der Bildstruktur und der Figurencharakterisierung.¹³⁸⁸ Erzählzeit und erzählte Zeit treten in gegenseitige Bedingung,¹³⁸⁹ was die momentane Einzelszene aufwerfe. Ähnlich beschreibt Kintzler, wie Erwartungshaltungen Relationierungen zwischen dargestellter Zeit und Darstellungszeit sowie fiktiver und empirischer Wirklichkeit beeinflussen.¹³⁹⁰ Der implizite Autor zeige sich v.a. in epischer Handlungsdarstellung, von der erwartet werde, »que l'auteur apparisse en tant que tel à certains moments de l'ouvrage, en disant »je« [...] et qu'il se retire ensuite, laissant chaque agent de son recit dire »je«.«¹³⁹¹ Diese schauplatzextrinsische Perspektivierung von Raum und Zeit kann in schauplatzintrinsische übergehen. Wir finden sie z.B. in der Figur des Fischers in Poussins »Landschaft mit Orpheus und Eurydike«.¹³⁹²

haltspunkte für eine Geschichte der Zeit in der westlichen Kunst. -in: Baudson, Michel (Hrg.): Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst. Weinheim, 1985. S. 127-155, S. 144.

¹³⁸¹Von Sandrart (1675/1925), S. 258.

¹³⁸²Jäger, Thomas: Bevor die Bilder laufen lernten. Narrative Strukturen in Zyklen des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Francisco da Goyas »Maragato-Serie« (1806). -in: Rosenthal, Stephanie (Hrg.): Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst. Köln, 2002. S. 24-36, S. 24.

¹³⁸³Jäger (2002), S. 25.

¹³⁸⁴Goyas »Maragato«-Zyklus von 1806 zeige eine »anpackende, skizzenhafte Malweise«, Jäger (2002), S. 28.

¹³⁸⁵Jäger (2002), S. 28.

¹³⁸⁶Jäger (2002), S. 29 und S. 70.

¹³⁸⁷Vgl. Kintzler (1991), S. 20.

¹³⁸⁸Vgl. Jäger (2002), S. 34.

¹³⁸⁹Jäger (1998), S. 68.

¹³⁹⁰Vgl. Kintzler (1991), S. 20ff. Zu Gattungskonventionen des klassizistischen Theaters S. 22 und S. 26ff.

¹³⁹¹Kintzler (1991), S. 44.

¹³⁹²Zur dargestellten Zeit vgl. ohne Berücksichtigung der Ablaufmodalitäten in bildkünstlerischer Gestaltung Von Hülsen-Esch, Andrea: Zeitkonzepte in der oberitalienischen Malerei des Quattrocento. Überlegungen zu »Zeit im Bild« und »Bildzeit« bei Pisanello und Mantegna. -in: Von Hülsen-Esch, Andrea; Körner, Klaus; Reuter, Guido (Hrg.): Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild. Köln, 2003. S. 25-43. Zu Ikonografie und Figurencharakterisierung vgl. Körner, Klaus: Biblische Erzählungen und Bildzeiten in Sandro Botticellis Judith-und-Holofernes-Darstellungen. -in: Von Hülsen-Esch; Körner, Klaus; Reuter, Guido (Hrg.): Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild. Köln, 2003. S. 45-64, S. 55. Zu »disposition« und »ordonnance«, Komposition und Ordnung, vgl. Michalski, Sergiusz: Narration, Gebärdensprache und Mimik im »Dariuszelt« des Charles Le Brun. Zu einem Leitbild des »grand goût«. -in: Von Hülsen-Esch; Körner, Klaus; Reuter, Guido (Hrg.): Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild. Köln, 2003. S. 107-125, S. 123. Dessen Rückführung des Perzeptionsprozess auf Symbolik verleiht seinem Aufsatz ikonografischen Charakter, als Spekulation über dargestellte Zeit. Ähnlich Klettke, Cornelia: Zeitlichkeit im Spannungsverhältnis von Malerei und Poesie bei Victor Hugo und Jean-François Millet. -in: Sick, Franziska; Schöch, Christoph (Hrg.): Zeitlichkeit in Text und Bild. Heidelberg, 2007. S. 253-270, S. 253ff, zu »Textikonologie«, Katalogisierung der Motive und Symbole, vgl. S. 258f.

Bilderzählung wird also gerne mit chronologischer Rekonstruktion gleichgesetzt und an rezipientenoriginären, schauplatz- und geschehensextrinsischen Stoffervartungen bemessen, auf die wir hinsichtlich der Frage nach Perspektivenorigines zurückkommen. Doch konstituiert erst die erzählerische Form die Produktion erzählerischen Sinnes, wobei deren Veränderung diesen produzierten Sinn beeinflusst,¹³⁹³ ist vorerst auf strukturelle Mittel bildkünstlerischer Produktivität zu schauen.¹³⁹⁴

3.4.2 Darstellungszeit

Frey differenzierte strukturelle und elementare Aspekte bildkünstlerischer Gestaltung, nicht nur hinsichtlich des Raumes, sondern auch der Zeit.¹³⁹⁵ Frey geht von der Stellung der Figur im Umfeld aus, aus der sich »Bewegungsrichtung, ihre Bewegungsgeschwindigkeit, [...] das zeitliche Verhältnis der Figuren untereinander« ergeben.¹³⁹⁶ Eine solche figuroriginäre Perspektivierung interferiert mit betrachteroriginärer Perspektivierung, z.B. durch Zentralperspektive.¹³⁹⁷ So setzt Frey Handlung mit Bewegung gleich, und dieser chronometrische Zeitbegriff, der in physikalischer Tradition Bodenpavimente als »Bezugssystem für die Analysis der Bewegung« ansieht,¹³⁹⁸ ist eine Symbolisierung physikalischer Zeit durch Wegbewegung. Im selben Kalkül laden Landschaftsdurchblicke, also Wegmotive, zur motorischen Eigenaktivität des Betrachters ein.¹³⁹⁹ Mit Verweis auf Biet verstehen wir dies als Verfahren, plurale Perspektivenbildungen in figürliche Versetzungen zu erproben,¹⁴⁰⁰ so z.B. im Eingang des Beschauers ins Fiktionskontinuum der »Phaethonbitte« (Abb. 9). Auch anhand der »Ehebrecherin« (Abb. 18) dringt die Präsenz des »Erlösers« die an angetragene Perspektivendominanz aus Architektur und Pharisäergruppe zum Stillstand und löst eine situative Mitte aus, und dies trifft Frey zielsicher: Figuren »können sich den Bewegungstendenzen des Raumes entgegenstellen und damit trotz ihrer Statik in einen Zeitablauf einbezogen werden, oder sie können in ihrer Eigenbewegung von ihm getragen werden. Das Geschehen erhält durch die Raumdarstellung eine zeitliche Spannweite.«¹⁴⁰¹ Zeitliche Spannweite leitet sich aus Situierung figuroriginärer Perspektivierung des Raumes zu dessen beschaueroriginären Perspektivierung ab. Der »Mannalese«-Konferenz fehlte eine Betrachtung der figuroriginären Perspektivierung des Raumes, was gerade angesichts des Le Brunschen Antikenverweises, nach Boehm mit je »spezifischen Gewichten des Raumes«, frappiert.

Auch auf elementarer Ebene, in der Linie, sieht Frey motorischen Nachvollzug am Werk.¹⁴⁰² Frey löst, indem er Zeitlichkeit am elementaren Gestalten festmacht, Farbe und Form von der Bindung an Figuren, um ungegenständlicher Kunst gerecht zu werden.¹⁴⁰³ Frey verdeutlicht, dass die Lösung des Elementaren von der bildlichen Dingkonstitution zur Alternierung von Wahrneh-

¹³⁹³Vgl. White (1990), S. 70.

¹³⁹⁴Vgl. zu dieser »(werk-)intrinsic Zeit« Scheer, Brigitte: Zur Zeitgestaltung und Zeitwahrnehmung in der bildenden Kunst. -in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 46.2/2001. S. 255-269. Und: Kohle, Hubertus: Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jhd. Adolf Menzel und seine Kollegen. -in: Von Hülsen-Esch; Körner, Klaus; Reuter, Guido (Hrg.): Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild. Köln, 2003. S. 139-148.

¹³⁹⁵Frey (1955/1976), S. 223f. Zum Nacheinander des Erzählten in zeitlicher Abfolge sukzessiver Bildbetrachtung vgl. S. 224. Zu Rhythmisierungen und weiteren strukturellen Gestaltungsmitteln wie Verdichtungen und Zäsuren vgl. S. 225.

¹³⁹⁶Frey (1955/1976), S. 227.

¹³⁹⁷Vgl. zu Handlungsmöglichkeiten im dreidimensional dargestellten Bildraum Frey (1955/1976), S. 228.

¹³⁹⁸Frey (1955/1976), S. 229; vgl. aktuell Hénin (2003), S. 233.

¹³⁹⁹Frey (1955/1976), S. 229. Zur Wegzeitlichkeit in der Sukzessivität landschaftlicher Erkundung vgl. Lamblin (1987), S. 301. Maß und Ordnung regierten Poussinische Landschaften und Orte, S. 390.

¹⁴⁰⁰Vgl. Biet (2005), S. 62.

¹⁴⁰¹Frey (1955/1976), S. 229f.

¹⁴⁰²Vgl. Frey (1955/1976), S. 230f, zu Lipps und das »kinästhetische Erlebnis« im Bewegungsnachvollzug.

¹⁴⁰³Frey (1955/1976), S. 231 zur »macchia«, vgl. die negativierende Wertung di Paolos in Kemp (1996).

mung und Bilderleben führen könne: Prozesshaftigkeit.¹⁴⁰⁴ Wir teilen diese Meinung mit Blick auf die Gewandfarben des Heilands in der »Ehebrecherin« sowie Phaethons in der »Phaethonbite«. Der Blick auf elementare Gestaltungsmittel zeigt bildende Kunst in statu nascendi als Bildwerdungsprozess, der das Ideal der »netteté« und der »oeillade« als stimmig-vereinheitlichende Bildmittel relativieren kann.

Fiensch verstand 1961 Zeitlichkeit als Eigenschaft der Raumgestalt, als »Funktion der Bildordnung«, ¹⁴⁰⁵ auf elementar-struktureller, aber auch auf gegenständlicher Ebene, als Bildzeit und als Motivzeit, als Darstellungszeit und dargestellte Zeit. Der Bildform inhärente Zeitlichkeit in »zeitimplizierende[n] Motive[n] der Bewegung« meint formale Transitoriken figuraler Bewegungsmotive.¹⁴⁰⁶ Sie greifen ineinander in einer objektübergreifenden, Bildgegenstände relationierenden Zeitlichkeit in der Bildfläche, aus dem »spezifischen Ordnungscharakter der Fläche« und im »Flächenort der die jeweiligen Bewegungsmotive enthaltenen Figur«. Die Flächensimultaneität von Bildsachverhalten suspendiere empirische Rezipientenzeitlichkeit, zugunsten dieser Zueinanderrelationierungen.¹⁴⁰⁷ Dies ist der Fiktivierung des Betrachters vergleichbar. Einerseits suspendiert Poussin Betrachterwirklichkeit, indem er das Fiktionskontinuum zum Betrachter öffnet. Andererseits initiiert er plurale schauplatzextrinsische Perspektivenorigenes, aus der sich die Perspektivenübernahme der der Protagonistenfigur konkretisiert, z.B. durch formalen Aufgriff (Phaethon) oder Kompaktheit (Jesus), durch farbliche Sendelichtqualität (Phaethon, Jesus), durch auktoriale Präsentation (Zürcher »Venus«, die Liegefigur in der Berliner »Landschaft mit Juno und Argus«) oder durch figuroriginäre Metaperspektive in Rahmung (Aristäus in der »Landschaft mit Orpheus und Eurydike«): eine je andere, momenthafte, situativ-praktisch erlebbare Perspektivität.

Empfahl Badt im »Borgobrand«-Aufsatz 1959 v.a. die Präsupposition einer inhaltlichen Folgeordnung von Anfang, Mitte und Ende, generalisierte er dies 1961 zu einer Abhandlung über »Die richtige Reihenfolge der Interpretation«, der eine vororientierende »Beschreibung des Kunstwerkes in seinen faktischen Beständen« vorangestellt werde,¹⁴⁰⁸ in der die Erwägung bildlicher Zusammenhänge zur Hypothesenbildung führe.¹⁴⁰⁹ Vorwissenschaftliche Intuition sucht jedoch wissenschaftliche Begründung, die Badt in außerbildlichen Erklärungen für die Intuition richtiger Interpretation verortete, nämlich im konventionalisierten Bildaufbau europäischer Malerei, dependent von menschlicher Leiblichkeit, orientiert an sichtbarer Wirklichkeit.¹⁴¹⁰ Perspektivierungen des Raumes sollen solche der Zeit bedingen, indem Malerei den Betrachter von außen herantühre. Eine Folge von Darstellungsinhalten, zusammengesetzt zu konventionellen Aussagestructuren, bestehe in »Gerichtetheit von links nach rechts und zugleich von unten nach oben«, vom Kompositionsanfang über die -entwicklung zum -schluss.¹⁴¹¹ Dieses »allgemeinste Schema«,

¹⁴⁰⁴ Vgl. Frey (1955/1976), S. 231.

¹⁴⁰⁵ Fiensch, Günther: Form und Gegenstand: Studien zur Niederländischen Malerei des 15. Jhd. Köln, Graz, 1961. S. 5.

¹⁴⁰⁶ Fiensch (1961), S. 42.

¹⁴⁰⁷ Fiensch (1961), S. 45.

¹⁴⁰⁸ Badt (1961), S. 31ff.

¹⁴⁰⁹ Zu Relevanzkriterien, »auffallenden Zügen der Komposition«, Badt (1961), S. 32. Zu Ausdrucks-kategorien Thürlemann, Felix: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft. Köln, 1990, S. 13. Dort auf elementare Ausdrucks-konfiguration, Morpheme, bezogen, vgl. S. 186. Zur Gegenstandshabe, als richtige Interpretation bildlicher Sachverhalte aus der Intentionalität des Beschauers, vgl. Jonas, Julia: Der phänomenologische Text. Eine Studie zu Edmund Husserl, Martin Heidegger und Franz Kafka. Würzburg, 2004, S. 34.

¹⁴¹⁰ Vgl. Badt (1961), S. 33. Diese Position ist durchaus aktuell: zur Evidenz der »psycho-physischen Natur« vgl. Jonas (2004), S. 33f zur »doxa«, »universellem Weltglauben«. Zum Körper als primärem Bezugssystem für räumliches Dasein vgl. Großklaus, Götz: Medienphilosophie des Raumes. -in: Sandbothe, Mike; Nagl, Ludwig (Hrsg.): Systematische Medienphilosophie. Berlin, 2005. S. 3-20, S. 3ff.

¹⁴¹¹ Vgl. Badt (1961), S. 37ff.

und ebenfalls auch die »istoria« als Darstellungsaufgabe,¹⁴¹² soll jedoch lediglich den Eingang in einen hermeneutischen Zirkel darstellen,¹⁴¹³ der voraussetzt, dass Folgeordnung als kausallogisches »Aus-einander von Grund und Folge« eine Logik raumzeitlicher Bezüge produziert.¹⁴¹⁴ Folgeordnung ist somit eine Intention, die in phänomenologischer Tradition vom Anschaulichen kategorial und sinnlich erfüllt wird oder eben leer bleibt.¹⁴¹⁵ Badt kennzeichnet damit Leiblichkeit und Darstellungsinhalte als hypothetische Intentionalitäten im Eingang in den hermeneutischen Zirkel¹⁴¹⁶ und gebraucht Produktiva zur Befragung von Wesensintuitionen, was der Befragung der »Mannalese« auf Klarheit, Übersichtlichkeit, Stimmigkeit voraussetzender Haltungen, Affekte oder Stoffe durch die Académie entspricht, denn auch diese stellen zu erfüllende oder leere Intentionen dar. Über die Académie-Konferenz hinaus reicht hingegen Badts Verweis auf die produktive Eigenprozessualität der Kompositionsentwicklung.

Sollen also bildkünstlerische Sachverhalte als Ausdrücke spezifischer Ablaufmodalitäten aufgefasst werden, wie Badt dies in der Rede von Kompositionsanfang, -entwicklung und -schluss fordert? Dittmann beschrieb Ablaufmodalitäten bildkünstlerischer Produktion als »Zäsuren, Übergänge und Verbindungen [...] Um nur wenige Momente noch zu nennen: Steigerungen, Verzögerungen, Pausen in der Folgeordnung [...] Verschiebungen von Form und Inhalt wie: Vornahme des Inhaltlichen im Formalen, Kontraste des Höhepunkts der Handlung zur Klimax der Darstellung zeigen sich [...] Gegenüber der üblichen Kompositionsanalyse, die Raum- und Flächenrelationen beschreibt, Proportionen, Grundformen untersucht und Ähnliches, oder, die ›Form‹ scheinbar übergreifend, ›anschauliche Charaktere‹ benennt, kommt die Interpretation nach dem folgerichtigen Bildaufbau im Ausweis der jeweils individuellen Synthese aus Figuren und Form ungleich näher.«¹⁴¹⁷ Eine rein formalästhetische Analyse verfehlt mithin den Produktionsprozess eines Werkgehaltes. Ergeben sich im Bezug der Produktivität auf unsere eigene Intentionalität der Geschichte oder des Leibes individuelle Erlebnisse bildkünstlerischer Gestaltung,¹⁴¹⁸ so sieht Majetschak diese als mediale Opazität des Bildes angelegt, in der Betrachtung sich verfange.¹⁴¹⁹ Dies entspricht Badt: bildkünstlerische Produktivität bildet das Korrektiv re-

¹⁴¹²Vgl. Pochat (1996), S. 8. »Gestalt ohne Gehalt ist leer«: Bunge, Matthias: Die Wirklichkeit des Bildes. Eine kritische Auseinandersetzung mit Michael Bockemühls These von der »Bildrezeption als Bildproduktion«. -in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 35/1990. S. 131-189, S. 147.

¹⁴¹³Zur Phänomenologie Badts vgl. Dittmann (2005a), S. 18, Pochat (1996), Lamblin (1987), S. 43.

¹⁴¹⁴Badt (1961), S. 41.

¹⁴¹⁵Zur sinnlichen und kategorialen Anschauung vgl. Husserl (1901/1980), S. 144ff. Zwei Vorkommnisse a und b werden im Husserlschen »beziehenden Verbinden« S. 160. zu einer einheitlichen intentionalen Beziehung mit dem »und«-Operator als objektiver logischer Form: »a und b.«. In kolligierter Form lasse sich dies ausdrücken in »Und(a,b)«. Dies ist strukturell vergleichbar mit einer Kollektion von »Vergangen gegenüber(Jetzt(a),Jetzt(b))«, womit zeitliche Folgeordnung beschrieben sei. In dieser »ideierenden Abstraktion«, S. 162, komme »statt des unselbständigen Moments seine ›Idee‹, sein Allgemeines zum Bewußtsein, zum *aktuellen Gegebensein*«, S. 162; Hervorhebung durch Husserl. Dies setzt intuitive Schau des Allgemeinen voraus, nicht aber Imaginationen sinnlicher Anschauungen. S. 163. Doch gilt schon Husserl das »*psychische* [sprich: empirische] *Band, das die Synthesis herstellt* [...] [als] *Meinung*, und ist als solche mehr oder minder erfüllt.« S. 173. Um eine fundierte Meinung vertreten zu können, müssen die sinnlichen Gegenstände in »adäquaten Anschauungen« angeschaut werden. S. 176. Vgl. Pieper, Hans-Joachim: »Anschauung« als operativer Begriff: eine Untersuchung zur Grundlegung der transzendentalen Phänomenologie Edmund Husserls. Hamburg, 1993, S. 14ff. Bemerkenswert ist, dass nominale Bedeutungsintentionen aus einer Schau des Bewusstseins auf bewusstseinsimmanente Wahrnehmungsgegenstände gewonnen werden, nicht aus Empfindungsdaten realer, bewusstseins-transzendierender Objekte. »Die Intention richtet sich [...] auf einen fundierten, kategoriale Formen oder Allgemeines enthaltenden Akt«, S. 16. »Meinung« liegt mithin schon in sinnlicher Anschauung vor. Man vgl. Badts Verweis auf Relevanz innerhalb der Vororientierung. Zum »Herausschauen« des »Wesens als »ideierenden Herausheben eines Teilmomentes« vgl. S. 19.

¹⁴¹⁶Vgl. Badt (1961), S. 41ff, auch den Verweis auf Jakob Burckhardt.

¹⁴¹⁷Dittmann (1971), S. 69.

¹⁴¹⁸Bunge: »es geht um ein Verstehen der Welt, wie es sich im künstlerischen Individuum konzentriert und sich als Werk niedergeschlagen hat«. Bunge (1990), S. 173, vgl. auch S. 150ff.

¹⁴¹⁹Majetschak (2005a), S. 179.

vidierbarer Hypothesen über das In- bzw. Miteinander von Gestalt und Gehalt.¹⁴²⁰ Legen Badts Ausführungen nahe, dass es »richtiger Interpretation« auch um Infragestellungen ihrer selbst gehen kann, läuft dies dem Anspruch einer endgültigen Erkenntnis über Gestalt, Gehalt, Folgeordnungen chronologischer, räumlicher oder kausallogischer Art zuwider. Mithin wäre eine möglichst große Anzahl hypothetischer Einstiegspunkte in den hermeneutischen Zirkel zu formulieren, denn gerade einer ausschließlichen Intentionalität vorausgesetzter Leiblichkeit und Darstellungsinhalte droht die Intentionalität figuroriginärer Perspektivierungen aus schauplatz-intrinsischer Origo aus dem Blick zu geraten. So fragt Badt im Vermeerbuch nach der Leiblichkeit des malenden Malers am Werk - nicht nach jener des gemalten Malers im Werk, der sein Bild folgefalsch aus der Figur entwickelt.

Die Rede von Kompositionsanfang, -entwicklung und -schluss übertrug Badt auf Poussin, nicht ohne den Künstler im Rückgriff auf Staiger als Epiker zu charakterisieren, im Vergleich unterschiedlicher Werke desselben Künstlers, mit vermeintlich gleichen Figuren, die durchgängig episch kontinuierlich.¹⁴²¹ Poussin in der Autorrolle, Episoden schildernd: dies setzt nicht nur den impliziten Autor mit dem realen gleich. Die Souveränität des »festen Standpunktes« des Epikers (Staiger), der beliebig mit »reproduktiver Modifikation« indiziert (Husserl), eignet einem Künstler, der sich seiner Kunst als Ganzer stellen soll.¹⁴²² Badts »Entfaltung des Themas« betont »die Selbstständigkeit der Teile, Episoden innerhalb des Gesamtplans, einen stetigen langsamen Fluss der Darstellung, der wohl retardierende Momente wie Gedrängtheit der Erscheinungen, jedoch nur in der Unterordnung enthalten kann, das kompositionelle Prinzip der Addition (nicht der Kumulation der Steigerung, der Beschleunigung der Vorgänge), die genaue Zeichnung der Lokalität«. Diese Aspekte, in Einzelwerken auffindbar, führen zum »Gleichmaß« der Aussage« in allen Episoden, womit Badt »Szenen« wie der »Bethlehemitische Kindermord« (Abb. 4) oder den »Raub der Sabinerinnen« meint.¹⁴²³ Doch auch wenn der Epiker seinem Stoff gegenübersteht:¹⁴²⁴ seine Episoden zeigen Eröffnungen, Durchführungen und Schlüsse.¹⁴²⁵ Die Übertragung des Aristotelesverweises von 1959 und die der Folgerichtigkeit des Bildaufbaus von 1961 auf Poussins Werke konstatiert der Episode singularisierte Dramatik, während das Gesamtwerk Epik zeige. Badt spannt hieraus einen Deutungshorizont aus differierenden Zeitobjekten aus: aus jenem singularer dramatischer Situativität mit kausallogischer Herleitung, im Einzelwerk, und aus jenem epischer Episodenwahl in reproduzierender Modifikation gesamthaften Stoffes, aus Historie und Mythen. Handlung erfolgt in Gegenwart einer »göttergewärtige[n] Welt«,¹⁴²⁶ jedoch unter dramatisierten Bedingungen und Möglichkeiten situativen Handelns,¹⁴²⁷ demgegenüber die epische Göttergewärtigkeit aus metaphysischer Schau - im »bios theoretikos« - von den Belangen der Praxis befreit bleibt.¹⁴²⁸

¹⁴²⁰Vgl. Badt (1961), S. 41ff, woran sich letztlich Badt selbst messen lassen musste, vgl. Imdahl (1988), S. 140, Anmerkung 123. Imdahl stellt die Bestimmtheit des hermeneutischen Ausgangspunktes in Frage. Eine situative Mittenstruktur könnte ebenfalls Ausgangspunkt sein. Oder Freys »macchia«. Oder Strökers Gestimmtsein, Machen und Anschauen. Zur Unabgeschlossenheit der Bildbetrachtung und zur kulturellen Richtungsbindung der Wahrnehmung vgl. Lamblin (1987), S. 92; vgl. auch Dittmann (2005a), S. 23.

¹⁴²¹ Badt (1969), I, S. 29ff.

¹⁴²²Zur Charakterisierung des Cézannes und Poussins als Epiker, Raffaels als Dramatiker, Delacroix' als lyrischem Dramatiker vgl. Dittmann (1971), S. 70f.

¹⁴²³Vgl. Badt (1969), I, S. 28.

¹⁴²⁴ Badt (1969), I, S. 29.

¹⁴²⁵ Badt (1969), I, S. 31.

¹⁴²⁶ Badt (1969), I, S. 422.

¹⁴²⁷Vgl. Badt (1969), I, S. 176ff zu Chapelain

¹⁴²⁸ Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969), I, 3, 1095b1ff, S. 9ff und X, 7ff, 1177a1ff, S. 287ff.

Doch zum »epischen Stil« gehört für Staiger nicht nur diese Freiheit in der Episodenwahl, sondern auch eine zeitstrukturierende Perspektivierung aus Origo der Erzählerfigur,¹⁴²⁹ die reproduzierte Zeitobjekte sind mit dem Index reproduktiver Modifikation versieht.¹⁴³⁰ Denn Badt erkennt dessen Besonderheit in der »außergewöhnlichen Art des künstlerischen Vortrags, der seine Kunstmittel nicht in den Gegenständen selbst, im Vergänglichen, im Ausdruck, in der Stimmung verbraucht, sondern sie als besonders wahrnehmbar erhält«,¹⁴³¹ durch »Metrum und Rhythmus der Anordnung«, solide Formentfaltung und -erhaltung, gleichmäßige körperliche Durchzeichnung und Ausleuchtung, Orthogonalität und Festigkeit der Architektur.¹⁴³² Weitere dichterische Mittel seien metrische Spannung, Strenge und Lockerung, Konzentrationen, Betonung, Leerstellen.¹⁴³³ Mit diesem bildstrukturell erzeugten »Gleichmaß der Aussage« Badts lassen sich dramatische Episierungstechniken engführen, Pfister: Aufhebung der Finalität, Selbständigkeit der Einzelszenen, Szenenrelationierung zuungunsten des Handlungsausganges, stationenhafte Episodenstruktur, Schaffung kritischer Distanz, Aufhebung der Konzentration unter individualisierender Detaillierung, Personalverumfänglichung in Kausalisierung und Aufbau vermittelnder Kommunikations- und Reflexionssysteme, die identifikatorische Einfühlung relativieren.¹⁴³⁴ Doch kennzeichnet z.B. die Corneillesche Sprachbindung von Alexandriner und Paarreim ebenso einen impliziten Autor wie die Erzählerfigur im Epos, deren Vortrag dramatisieren kann. Sie bietet, wie wir sahen, spezifisch dramatische Möglichkeiten des zeitkonstituierenden Bezuges von Figuren aufeinander.¹⁴³⁵ Diese Situativität lässt sich ebenso in Werken Poussins aufspüren, die in einem konsistenten Rahmen Pathos und Problem entfalten können.¹⁴³⁶ Dieses Pathos ist indes ein anderes als das Badts. In der »Ehebrecherin« ist Christi Pathos der Versuch, offenen Widerstand mit Nachdruck zu brechen (Staiger),¹⁴³⁷ Insistenz, Erhebung gegenüber der Umwelt, was man auch auf Phaethons Versuch figuroriginärer Perspektivierung beziehen kann: es geht darum, Daseinsbedingungen zu überwinden.¹⁴³⁸ Pathos schafft Erlösung, »Ehebrecherin«, und Anerkennung der Herausforderung, »Phaethonbitte«. - Badt aber sieht Pathos als »Korrelat der von außen - das ist oben - in die irdische Existenz einbrechenden Kräfte«.¹⁴³⁹ Obwohl er sich hinsichtlich des Epischen sehr wohl auf Staiger beruft, übernimmt er jedoch nicht dessen Pathosdefinition der Vergegenwärtigung eines abwesend Gegenwärtigen, in der die »Umgebungsintentionen der Anschauung« (Husserl), »keine Beziehung zum aktuellen Jetzt« haben.¹⁴⁴⁰ U.E. ist Poussins Pathos differenzierter als Badt es beschreibt. Zwar bleibt in der »Ehebrecherin« Christi Pathos still. Doch zeugt es in singulärer Setzung, Fiktion- und Bühnenbewusstsein, Gruppenponderation, Kulissenartigkeit der Architektur von situativer Erlösungsdramatik. In der »Ehebrecherin«, in der »Phaethonbitte« ergreift Pathos Figuren nicht aus schauplatz- und geschehensextrinsischer Origo, sondern zeigt sich aus figuraler Origo. Andererseits ergreift den Dichter der Hannoverschen

¹⁴²⁹ Vgl. Staiger (1946/1961), S. 84.

¹⁴³⁰ Vgl. Husserl (1928), S. 395f.

¹⁴³¹ Badt (1969), I, S. 25.

¹⁴³² Vgl. Badt (1969), I, S. 26, sowie Grepmaier-Müller (1992), S. 117f.

¹⁴³³ Vgl. Badt (1969), I, S. 26f.

¹⁴³⁴ Pfister (1997), S. 105.

¹⁴³⁵ Zur Malerei als Inszenierung des Augenblicks vgl. Mersch, Dieter: Ästhetischer Augenblick und Gedächtnis der Kunst. Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Bild. in: Mersch, Dieter (Hrg.): Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens. München, 2003. S. 151-171. S. 154.

¹⁴³⁶ In Protagonisierungen, vgl. aber Badt (1969), I, S. 32. Zum dramatischen Pathos vgl. Pavis (1996), S. 245f.

¹⁴³⁷ Staiger (1946/1961), S. 147.

¹⁴³⁸ Vgl. Staiger (1946/1961), S. 151ff.

¹⁴³⁹ Badt (1969), I, S. 41.

¹⁴⁴⁰ Husserl (1928), S. 417.

»Inspiration« ein Pathos, das Badt für Poussin kategorisch ausschloss: Ergriffenheit im »punktuellen Zünden von Welt« lyrischer Dichtung, man vgl. die kräftige figuroriginäre Perspektivierung von Raum und Zeit im Erwachsen des Baumes links aus elektrisch knittrigen Gewandfalten rechts.¹⁴⁴¹

Methodisch finden wir, in Übernahme des Badtschen hermeneutischen Intuitionismus phänomenologischer Prägung, dass Art und Weise inhaltlicher wie leiblicher Ausdrücklichkeit von der Werkgestalt abhängen, was impliziert, dass v.a. die Vororientierung differenziert werden sollte, als Hinwendung auf die »Beschaffenheit [der] [...] Zusammenfügung der Geschehnisse«.¹⁴⁴² Und als korrigierende Nachorientierung - von der Badt nicht spricht. Vorauszusetzende Darstellungsinhalte, die in den schauplatzextrinsischen Standpunkt fiktivierte Leiblichkeit des Malers wie des Betrachters sowie eine in der Vororientierung für relevant erklärte strukturelle Raumzeitlichkeit bilden Intentionalitätskonglomerate als Eintrittspunkte in hermeneutische Zirkel. Ihr hypothetischer Charakter bedingt jedoch ihre aktualisierende Nachführung. Sie müssen sich mit hin an ihrer Revidierbarkeit messen lassen, in Differenzierung künstlerischer Produktivmittel.¹⁴⁴³ Ein Kunstbegriff, der Gewohnheiten hinterfragt, statt Kunst Einheiten- und Stimmigkeitspostulate zu erfüllen. Bezogen auf eine stoff- und produktionsbedingte Folgeordnung ergibt sich aus einer Indizierung als reproduktive Modifikation die prinzipielle Vorläufigkeit dessen, was sich anschaulich erfüllt, ad infinitum.¹⁴⁴⁴ Wir sahen an der »Phaethonbitte«, dass die vermeintlichen Enden jeweiliger Situativität, Apolls Gewähr für Phaethons Herankommen, die Destruktion des Sonnenwagens in Phaethons Verweis, die vom Beschauer internalisierte richtige Ordnung des Jahreszeitenzyklus', für die Feststellung der Abweichung in aktueller Folge, jeweils auf die Situativität dieser Enden vorangehender Schritte zurückverweisen und als Perspektivenhorizonte Gegenwart respezifizieren. Wie das zerstörte Schimmern des Sonnenwagens ist die Ambivalenz in Apolls Geste und die Bidirektionalität der Phaethonstellung mit ihrer figuroriginären Perspektivierung des Raumes nicht final auflösbar. Auf dieser Unabgeschlossenheit des Bildes basiert seine Gültigkeit gegenüber der Betrachterwirklichkeit. Auch Christi Anspruch als Erlöser aus Lebensfeindlichkeit erhält aus Unabgeschlossenheit der Betrachtung stete Nahrung. Poussins Stoffkonkretisationen stellen also nicht bloß Elektionen gültiger Darstellungstraditionen dar, sondern Modifikationen dieser Darstellungstraditionen, die in bildnerischem Gestalten neuartige Aktualität erlangen. Badts »Folgerichtigkeit des Bildaufbaus« wäre also am Korrektiv der Darstellungs-

¹⁴⁴¹Hannover, Niedersächsische Landesgalerie. Öl auf Leinwand, 94 x 69,5 cm, um etwa 1627-28. Wright 81982), S. 163. Nr. 55; Mérot (1990/1994), S. 289, Nr. 203; Thuillier (1994), S. 250, Nr. 72. Rosenberg, Ausstellungskatalog (2005), S. 410f, Nr. 124, dort Farbabbildung S. 137.

¹⁴⁴² Aristoteles, Poetik (1982), 7, 1450b, S. 25.

¹⁴⁴³Zur evolutionären Epistemologie und zum Kritischem Rationalismus, in dem Theoriebestandteile idealerweise so formuliert werden, dass falsifizierbare Detailprognosen getätigt werden können, vgl. Popper, Karl Raimund: Objektive Erkenntnis - ein evolutionärer Entwurf. Hamburg, 1993, S.68ff und S. 167ff. Zur Zirkularität und Dilemmatik der Hermeneutik vgl. Seiffert, Helmut; Radnitzky, Gerard (Hrg.): Handlexikon zur Wissenschaftstheorie. München, 1994, S. 137f, unter Berufung auf logische Subsumption und Perspektivenwahl in der Aufstellung von Theorien.

¹⁴⁴⁴Zur Abgeschlossenheit einer der Rezeption inhärenten, quantifizierbaren sowie wahrnehmungs- und verstehensadäquat abgeschlossenen »Anschauungszeit« vgl. Dittmann, Lorenz: Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei. -in: Piel, Friedrich; Träger, Jörg (Hrg.) Festschrift Wolfgang Braunfels. Tübingen, 1977. S. 93-109, S. 94. Die Gleichsetzung dargestellter Zeitsituationen mit bildstrukturellen Produktiven bedingt die werkanalytische Aufgabe, Zeit auf Art und Weise ihres Entstehens aus Gestaltung zu befragen, S. 95. Vgl. Theissing (1987), S. 26: »Sehen ist Einsehen, und Wahrnehmen ist Verstehen«. Gegen die Implikation einer Adäquatheit im Wielange erlebter Präsenzfelder, vgl. Husserl (1928), S. 398, Dittmann (1977), S. 93, Pochat (1984), S. 23, lässt sich u.E. einwenden, dass neuerlich präsenten Bedenken allfälliger Folgeordnungen stetig aktualisierte Indizes reproduktiver Modifikation bedingen, aufgrund stetiger Aktualisierung neuer Jetztimpressionen. Auch Lamblin (1987), S. 53, bestreitet Abgeschlossenheit der Anschauungszeit, ebenso Theissing (1987), S. 29.

modalitäten zu prüfen, diese weiter je situativ neu spezifizierend.¹⁴⁴⁵ Diesen Weg beschriftet Badt in »Raumphantasien und Raumillusionen«, 1963, die für Werner das »Zeit-Werden des Raumes« aspektieren.¹⁴⁴⁶ Situativität bestehe in der Beziehung eines künstlerischen Sachverhaltes zu seiner Umgebung, »am künstlerischen Ort«, im jeweiligen Chronotopos aktueller Werkproduktion, als Grundlage jeder auf Darstellung figürlichen Handelns beruhender Bilderzählung.¹⁴⁴⁷ Ergibt sich Zeit jedoch aus Raum, in Vergleichung künstlerischer Orte, im »Anders-Werden des Materials«,¹⁴⁴⁸ stellt dies eine Absage an das Werk »zum bloßen Ausdruck eines schon präexistenten Sinnes« dar.¹⁴⁴⁹

Also: »Statt von einer ›Zeit im Bild‹ müsste man von einer ›Zeit des Bildes‹ sprechen.«¹⁴⁵⁰ Spies aspektiert gewohnte Leiblichkeit und vorausgesetzte Stoffauffassung weniger als zu erfüllende Bedingungen, sondern bestimmt aus ihnen einen Abstand, eine »Trägheit des Bildes«¹⁴⁵¹ vergleichbar Boehms »spezifischem Gewicht des Raumes«. Denn »im Wechselspiel zwischen den konkreten Ordnungsbedingungen der Bildfläche und dem am gegenständlichen Wiedererkennen und an Bildkonventionen geschulten Blick« liege »die Spanne möglicher Wahrnehmungsoptionen begründet«; prinzipiell herrsche Unerschöpflichkeit der Synthetisierungsleistung im präzifizierenden Blick,¹⁴⁵² der auf Indifferenzbedingte Dissonanzen der Imdahlschen Ebenen des sehenden, wiedererkennenden und gelenkten Zeitsehens stoße.¹⁴⁵³ »Es vollziehen sich ein Aufschub oder eine Verzögerung, die sich als Spezifikum für die Zeitqualifikation des Kunstbildes erweist.«¹⁴⁵⁴ Art und Weise der »Interferenzen von sehendem und wiedererkennendem Zeitsehen«¹⁴⁵⁵ begründen dabei die Spezifikation von Ablaufmodalitäten, die Spies im Rekurs auf Bergson und Merleau-Ponty zu fassen sucht.¹⁴⁵⁶ So »muss [...] auch der Vollzugscharakter des Bildsehens Berücksichtigung finden [...], dass nicht allein in einem Entschlüsseln von Bildelementen mündet, sondern das genau so durch die Syntax der Bildflächenordnung geleitet ist.«¹⁴⁵⁷ Bereits 1977 wies Dittmann, Bergsons Auffassung der »durée pure« referierend, darauf hin, dass von der Manifestation des Rhythmus, als »stetige Ordnung optischer oder akustischer Eindrücke in der Zeit«,¹⁴⁵⁸ an »Wendepunkten bzw. Stillpunkten« der eigentliche Fluss als Dauer, »Dauer« als

¹⁴⁴⁵Schütze (2004), S. 125, stellt z.B. fest, dass Poussins Lokalfarbenmalerei das Moduskonzept in Frage stelle, das »auf formale Ausdifferenzierung« abziele, auch wenn u.E. einer Brechung formaler Ausdifferenzierung Ausdifferenzierung zugrundeliegt.

¹⁴⁴⁶Vgl. zur Zeit als »Relations- und Kontrastgefüge« »differenzierte[n] Farbmateriale[s]«, Werner (1988), S. 200.

¹⁴⁴⁷Jede einem Werk unterstellte intentionale Folgerichtigkeit des Bildaufbaus habe sich auf Zeit und Raum als »Feld materieller Assoziationen und Interaktionen [...] Feld resultierender und weitertragender Beziehungen, die Energie Platz greifen lassen«, zu beziehen. Werner (1988), S. 201.

¹⁴⁴⁸Werner (1988), S. 255.

¹⁴⁴⁹Vgl. Werner (1988), S. 209, im Zitat Boehms.

¹⁴⁵⁰Vgl. Spies, Christian: Die Trägheit des Bildes. Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video. München, 2007, S. 111. Poesis suspendiert »alltägliche erlebte Wirklichkeit«, Schütze (2004), S. 59.

¹⁴⁵¹Spies (2007), S. 31.

¹⁴⁵²Vgl. Spies (2007), S. 27f.

¹⁴⁵³Vgl. Spies (2007), S. 29ff.

¹⁴⁵⁴Spies (2007), S. 31.

¹⁴⁵⁵Spies (2007), S. 106.

¹⁴⁵⁶Vgl. zur Heterogenität zeitlicher Erfahrungswerte Spies (2007), S. 101; vgl. Bergson, Henri: Essai sur les données immédiates de la conscience. -in: Bergson, Henri: Oeuvres. Paris, 1959. S-1-157, S. 68/75. Paginierung nach den Ausgaben von 1889 und 1959; »durée pure«, S. 69f/77f, ist für Bergson keine Verkettung von Zuständen, sondern Folge qualitativer Veränderungen, Leistung transzendentaler Reduktion, die in räumlichen Relationswerten exteriorisiert, von jenen jedoch nicht gänzlich substituiert werden kann, vgl. S. 72/81. Erinnerung strukturiert daher ein Wahrnehmungsgesamt, in dem Früher und Später spatialen Orten vergleichbar sind, Werner (1988), S. 276f, und Sukzession an die Materialität des Raumbezuges gebunden bleibt, vgl. Bergson (1889/1959), S. 68/75, Dittmann (1977), S. 96ff, obschon das Phänomen der Dauer, auch exteriorisiert, ein unquantifizierbares Erleben von Qualität darstellt, Spies (2007), S. 103. Zur Auffassung des Kunstwerkes als »Präsenzfeldanalogie«, vgl. S. 105, vgl. Merleau-Ponty (1945/1966), S. 472ff.

¹⁴⁵⁷Spies (2007), S. 110.

¹⁴⁵⁸Dittmann (1977), S. 95.

»Zeitgrund, in denen die einzelnen Ereignisse eingetragen sind«,¹⁴⁵⁹ zu unterscheiden sei, worin er Bergsons Unterscheidung in Quantität (Rhythmus) und Qualität (Dauer) folgte.¹⁴⁶⁰ Basierten Husserls Ablaufmodalitäten auf Jetztpunkten, die »absinken«, jedoch diskret bleiben, wird für Bergson die Veränderungsqualität des Fließens von der Veränderungsposition geschieden, der Fluss selbst also ontologisiert.¹⁴⁶¹ Um Veränderungsphänomene z.B. an einer Figur zu qualifizieren, sind Art und Weise ihrer Veränderung zu beschreiben. Ist Dauer kontinuierlich gerichtet und an Ordnung erkennbar,¹⁴⁶² sollte eine qualitative Betrachtung kontinuierlicher Veränderung nicht angelegt sein als Dissoziation von Figur und (Hinter-)Grund, sondern Figur organisiert ein Dynamisierungskontinuum, das sich über die Bildfläche fortsetzen kann oder Antworten erfährt, Einschränkungen, Stellungnahmen anderer Figuren in der Bildfläche, im Bildraum, im Schauplatz, im Fiktionskontinuum. Figuroriginäre Perspektivierung der Zeit ist also zurückzuführen auf Dauer- bzw. Veränderungsphänomene.¹⁴⁶³

Die Spezifizierung des Bildsachverhalten »eingebildeten Richtungs-, Bewegungszug[es]« lässt sich auf Figuren und Komposition beziehen, auf Handlungsträger in »durch formale Verbindungen und Absetzungen gegliederte[m] Zusammenhang«. ¹⁴⁶⁴ Im Erleben von Richtungsfolgen, Sukzessionsrichtungen, Blickbewegungen in Kunstwerken gestaltet sich präsent Zeitdauererlebens je neu. So werden Veränderungserlebnisse, Präsenzzeiten, reproduktiv oder antizipativ aufeinander bezogen, wie Staiger in Gattungsteilung und wir an Versen Marots und Aneaus zeigten.¹⁴⁶⁵ Brechungen des Rhythmus durch widerständig-sperrige Metren erzeugten spezifische Verhältnisse literarischer Ablaufmodalitäten zu jener des Textgesamtes, wie wir an der auktorialen Reimbrechung bei Marot sahen, die sich mit Poussins figuroriginärer Perspektivierungsübernahme durch Phaethon vergleichen lässt, sowie an der Zukunftsverunklarung in der unklaren Formtonalität des Sonnenwagens, die wir mit der Tötung Phaethons bei Aneau und mit der Wagenpositionierung bei Ruscani verglichen.¹⁴⁶⁶ Dies setzt jedoch die Auffassung eines bildgegenständlichen Potentials zur fiktions- und schauplatzintrinsischen Perspektivierungsübernah-

¹⁴⁵⁹Dittmann (1977), S. 101.

¹⁴⁶⁰Vgl. Bergson (1889/1959), S. 68/75.

¹⁴⁶¹Vgl. Dittmann (1977), S. 101.

¹⁴⁶²»Dauer ist ein ständiges Fließen, ständig unmerkliche Umwandlung und Modulation, zugleich Simultaneität - denn nirgendwo ist die Dauer abgerissen, entschwunden - und Sukzessivität, denn das Fließen der Dauer ist unumkehrbar«, Dittmann (1977), S. 101.

¹⁴⁶³Vgl. Dittmann (1977), S. 101: das »hellbraune Inkarnat schwillt an«, »Gold *wird* aus dem Braun«, Hervorhebung Dittmann. Zur Beschreibung von Farbgesehen mittels dynamisierter Verben in Bewegung und Werden vgl. Schütze (2004), S. 46, u.E. verfehlt, denn es geht um sprachliche Reformulierung von Veränderungsprozessen an der Grenze zur Verstillstandung in sprachlicher Form. vgl. auch die »Grund«-Auffassung, Pochat (1996), S. 8. Teilbarkeit der Bewegung kommt vom Interesse an Positionen, nicht an deren Wandel. Vgl. Bergson (1911/1959), S. 1377ff, sowie Bergson, Henri: *La pensée et le mouvant*. Paris, 1938/1999, S. 158ff. Für Dittmann ist Wahrnehmungsgestalt in »anamnetisch-proleptische[r] Vergewärtigung ihres Gegenstandes« bestimmbar, vgl. Dittmann, Lorenz: Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes. -in: *Neue Hefte für Philosophie*. Heft 18-19/1980. S. 133-150, S. 138. »Sehen ist ein lebendiger Prozeß, Leben zeigt sich im lebendigen Gefüge der Farben.« S. 143. Zum logischen Schematismus der Substitution von Zeit durch räumliche Positionierung, vgl. Bergson (1889/1959), S. 118. Zur zeitkonstitutiven Veränderung von Bildsachverhalten vgl. Theissing, Heinrich: *Die Zeit im Bild*. Darmstadt, 1987, S. 41ff. Dort die Typologie eines elementaren Formvokabulars, S. 47ff, und der Bezug auf Farbe, ebenfalls mit Qualitätsänderungen, S. 49ff. Ausschlaggebend: die Transitorik elementarer Bildsachverhalte, da Relationierungen kontrastiver Sachverhalte nicht konstitutiv seien als erst spätere Strukturbildung, S. 58. »Die Dauer ist hier [am Elementarsachverhalt] ein konzentriertes Gegenwartserlebnis, in dem Vergangenheit und Zukunft verbunden sind.« S. 77.

¹⁴⁶⁴Dittmann, Lorenz: Probleme der Bildrhythmik. -in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 29.2/1984. S. 192-213, S. 193.

¹⁴⁶⁵Zur Analyse metrischer und rhythmischer Bildordnungen vgl. Dittmann (1984), S. 205.

¹⁴⁶⁶Zu Diskontinuitäten als Gestaltungsmittel der Bildrhythmik vgl. Dittmann, Lorenz: *Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei*. -in: Paflik, Hannelore: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim, 1987. S. 89-124, S. 106, zu Kuhn, Rudolf: *Komposition und Rhythmus*. Berlin, New York, 1979. Zur Isolation von Bildsachverhalten vgl. S. 106, sowie Pochat (1996), S. 12. Zu Parallelisierungen zwischen Bildender Kunst und Musik vgl. Dittmann (2005a), S. 12f. Zur Forderung nach einer Typologisierung struktureller Ordnungen bildkünstlerischer Produktivität vgl. S. 20.

me voraus, das nicht auf handelnde Figuren beschränkt ist, sondern auch nichtanthropomorphen Bildsachverhalten zeitkonstitutive Funktion einräumt.¹⁴⁶⁷

Pochat versucht, Ablaufmodalitäten zu quantifizieren.¹⁴⁶⁸ Raffung und Dehnung gelten als bewusstseinsgegenständliche Phänomene.¹⁴⁶⁹ Zeitdehnungserlebnisse stellten sich ein in verstärkter Retention bei großer Fülle des Erlebten sowie in verstärkter Protention bei großer Fülle der Erwartung. Zeitverkürzungserlebnisse stellten sich ein in schwacher Retention bei großer Fülle des Erlebten und in schwacher Protention bei geringer Fülle der Erwartungen und Ereignisse. Die Forschungen von Jones und Boltz allerdings legen nahe, dass Auslöser für Raffungs- und Dehnungserlebnisse weniger die Quantitäten als die Modalitäten der Abläufe von Protentionen zu Impressionen zu Retentionen sind. Aber auch der klassische Fall literarischer Zeitdehnung, z.B. im »impressionistischen« Roman Erzählzeit qua Beschreibungsumfang zu weiten, kann in diesem Konzept nicht berücksichtigt werden. Präsenz(-zeit) begrenzt die Fülle des Retenierten. In Baumverästelungen wie denen des »Orpheus« oder der Winterthurer »Hl. Familie« (Abb. 8) liegt iterativ verstärkte Retention am gleichbleibenden Objekt vor, mit der ein stetig mit demselben Bildgegenstand beschäftigter Blick die Fülle geringdifferenter Bildsachverhalte bewertet. Die Intensität des Augenblicks zwischen Apoll und Phaethon der »Phaethonbitte« (Abb. 9) zeigt sich in verstärkter Retention eines geringunterschiedenen Erlebten. Die Berücksichtigung von Verkürzung und Dehnung von Zeit im Werk kann zwar zur kunstwissenschaftlichen Erhellung beitragen. Ihre Verwendung in Bezug auf das Bildkunstwerk macht aber erst dann Sinn, wenn man herausarbeitet, was Betrachtung vom Chronotopos der Setzung am künstlerischen Ort erwartet.¹⁴⁷⁰

Ausgangspunkt ist also, dass narrative Kunst das präsente Miterleben künstlerischen Vollzuges mithilfe von Differenzierungen ihrer So-Setzungen zu brechen vermag. Der Überraschung am »künstlerischen Ort« (Badt) folgt die Ausbreitung einer chronotopologisch neudefinierten Situation, wenn, wie Aristoteles schreibt, »Ereignisse wider Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen.«¹⁴⁷¹ Die Darstellung situativen Handelns setzt einen Bruch mit glatter Folgerichtigkeit voraus, weshalb Staiger Husserls Konzept um die Ablaufmodalität zeitkonstitutiver Antizipation des Zukünftigen in Pathos und Problem erweiterte. Für Jones und Boltz ist es die Antizipation, das »dynamic attending«, das Erfüllung oder Brechungen der Zeitdauererfahrungen überhaupt erst fundiert. Das sahen wir in Texten Marots, Aeneas, Corneilles, in Rhythmus, Reimbildung, Lautgestalt, die durch differente Metren, alternierende Figurenrede, tonal selbstreflexive Onomatopoesien zur Disposition gestellt wurden, um Situativität zu erzeugen. Bei Poussin sahen wir in der »Phaethonbitte« Form- und Strukturfragmentierungen als

¹⁴⁶⁷Zur Bindung von Zeitlichkeit an Aktionsdarstellungen vgl. Lamblin (1987), S. 237. Zu Zeitlichkeit aus Wegzeit und Farbgestaltung auch in ungegenständlichen Bildern, vgl. S. 43ff, was Lamblins Auffassung, »diversité des actions« hänge ab von »emotions exprimées«, S. 238, relativiert. Dass in Poussins idealen Landschaften von 1658-1665 (Blunt) Natur heraklitisch werde, vgl. S. 394, und im Fluss lyrisches Präsenzerleben erzeuge, liegt u.E. am Ausschluss zeitkonstitutiven Potentials bezüglich nichtanthropomorpher Bildsachverhalte. Ein Index reproduktiver Modifikation findet sich so im antiquarisch rekonstruierten Jerusalem der »Ehebrecherin«.

¹⁴⁶⁸In Wiederholung von: Wilhelm Keller: Die Zeit des Bewußtseins. -in: Meyer, Rudolf W. (Hrg.): Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert. Bern, München, 1964. S. 44-69. Vgl. auch Risi, Clemens: »Gefühlte Zeit«. Zur Performativität von Opernaufführungen. -in: Lechtermann, Christina; Wagner, Kirsten; Wenzel, Horst (Hrg.): Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin, 2007. S. 153-162, S. 157, der Kellers Modell auf die Oper anwendet.

¹⁴⁶⁹Pochat (1996), S. 18ff.

¹⁴⁷⁰Zur künstlerischen Setzung und ihrer Rezeption als faktischer Zeitigung (Augustinus) vgl. Pochat (1996), S. 19. Der »Selbstvollzug des Daseins«, der sich im »zeit-räumlichen Gefüge des Werkes« inkarniere, S. 20, käme zum Ende, wenn es keine Protentionen und Erwartungen mehr gibt.

¹⁴⁷¹Aristoteles, Poetik (1982), 9,1452a, S. 33; vgl. zur »Wahrnehmung einer Formung der Bewegung als Akt der Erinnerung«, Pochat (1996), S. 20.

Negation rhythmischer Durchdringung des Bildganzen, ebenso in der Übernahme der Perspektivierung von Raum und Zeit durch Phaethon, im Verweis auf den Wagen. Und endlich sahen wir dies im die faktische Ordnung aufhebenden Erlöser der »Ehebrecherin«, den wir auf einen ähnlich verfahrenen Text des Johannesevangeliums beziehen konnten, in dem eine »voraus-gesetzte« Ordnung bewegungsfigürlich gebrochen wird.

3.4.3 Perspektivierungen der Zeit

Bisher haben wir dargestellte Zeit und Darstellungszeit in grundsätzlicheren Aspektierungen behandelt. Aus welcher Origo Zeit perspektiviert wird, blieb dabei unberücksichtigt. In der Folge seien kunstwissenschaftliche Ausgangspunkte dargestellt.

In Badts Konzept der »Folgerichtigkeit des Bildaufbaus« werden Leiblichkeit und Stoffwissen an das Werk herangetragen und auf produktive Erfüllung befragt, um in eine »richtige Interpretation« zu finden. Deren Gefahr aber liegt in ihrer Endlichkeit in folgegeordneter, »abschließender Bewußtmachung«,¹⁴⁷² als Problem jeden Interpretationsprozesses. In diesem Intuitionismus lässt sich ein fiktiviertes Betrachterspiel als weitere Intentionalität andenken, die ebenfalls auf Erfüllung befragt und auf Leiblichkeit und Stoffwissen zurückgeführt werden kann. In wechselseitiger Erhellung der Künste durch eine Analyse der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung gelangen wir so zu begrifflichen Kategorien, die wir auf Werke der bildenden Kunst anwenden. Wie aber lässt sich vermeiden, vorausgesetzten, geordneten Stoff (chronologisch, kausallogisch, ichlogisch) bloßen Ereignisfolgen zu vergleichen, die über erzählende Farben, Formen, Strukturen, Figuren oder im Fiktionsbewusstsein waltende Rollenzuweisungen keinen Aufschluss geben? Aussagen über Rollenübernahmen werden bei Badt keine fundiert. So bleibt zu Badts Vermeerinterpretation zu fragen, wem der Maler im Bild das Thema eröffnen soll. Badts Interpretation fehlt ein Hinweis auf den Rezipienten des epischen Poussin.¹⁴⁷³ Badts »Raumphantasien und Raumillusionen« geben sich offener. Künstlerische Form bildet in ihrem Zustandekommen durch Farbe künstlerische Orte aus, als »Hervorbringen, das aus den Formen und den Anordnungen der dargestellten und dem Auge des Betrachters sich darstellenden Dinge (Körper) unmittelbar folgt und ohne Reflexion auf das Allgemeine unmittelbar wahrgenommen werden kann«.¹⁴⁷⁴ Form als Ausdruck präsentischer Setzung vor Horizonten bisheriger und künftiger künstlerischer Möglichkeiten steht zu jenen in folgerichtiger oder folgewidriger, folgegeordneter Beziehung. Dieses breitere Verständnis der »Folgeordnung« sieht »Ort«, »Raum«, »am Werk« als Aspekte der Strökerschen aktionsräumlichen Sphäre, womit sich Badt zwischen 1961 und 1963 vom Anschauungsraum, in dem ein Subjekt Relationen zwischen Gegenständen zu sich relationiert, zum Aktionsraum bewegt, in dem es Zuhandenes behandelt. Ein werkintrinsischer Standpunkt im Farb-, Form- und

¹⁴⁷² Badt (1961), S. 84.

¹⁴⁷³ Kunstwissenschaftliche Wesensanalysen bedürfen des intuitierenden Subjektes, Geiger (1925), S. 37. Zum »Gegebensein - wenigstens der Wesen - [als] [...] Resultat einer reflexiven Aktivität«, vgl. Kunz, Hans: Die Verfehlung der Phänomene bei Edmund Husserl. -in: Kuhn, Helmut; Avé-Lallemant, Eberhard; Gladiator, Reinhold (Hrg.): Die Münchener Phänomenologie. Den Haag, 1975. S. 39-62, S. 41, in Sonderung sinnlich wahrgenommener Gegenstände von reflexiver Intentionalität im rezeptiven Begegnen »des weltzugehörigen Seienden«, »einerseits ständig der Ungewißheit, der Anzweiflung und damit der Korrektur ausgesetzt, aber andererseits offen für das »fruchtbare Pathos der Erfahrung« (Kant).« S. 46. So sind u.E. »Ungewißheit, Anzweiflung und [...] Korrektur« der »Wesen [als] [...] vom Denken hervorgebrachte und reproduzierte Gebilde«, S. 51, zu suchen, was Folgerichtigkeit u.E. als temporäre und heuristisch zu revidierende Anfangseinstellung kennzeichnet. Zur Reduktion in (sprach-)logischer Kritik und Revision der Wesensanschauung vgl. Waldenfels, Bernhard: Abgeschlossene Wesenserkenntnis. -in: Kuhn, Helmut; Avé-Lallemant, Eberhard; Gladiator, Reinhold (Hrg.): Die Münchener Phänomenologie. Den Haag, 1975. S. 63-80, S. 66f. Zur Wesenschau vgl. Pieper (1993), S. 13ff.

¹⁴⁷⁴ Badt (1963), S. 95.

Strukturgeschehen wird eingenommen. Brigitte Scheer geht sogar soweit, den traditionellen Primat der Darstellungsinhalte abzulehnen. Ebenso die Vorstellung einer abgeschlossenen Interpretation des folgerichtigen Bildaufbaus. »Das Bild selbst als visueller Sinnbildungsprozess ist die Zeitigung von Sinnentwürfen durch seine strukturierende Kraft.«¹⁴⁷⁵

Die Vergleichbarkeit zu Boehms Aspektierung des »spezifischen Gewichtes des Raumes« liegt auf der Hand. Boehm setzte sich mit dem figurorinär perspektivierten, dynamisierten und konkretisierten Raum als »temporalem Phänomen« auseinander.¹⁴⁷⁶ Stellt Götz die »Abhängigkeit der Tiefe vom eigenen menschlichen Raumerlebnis« heraus,¹⁴⁷⁷ untersucht Boehm zur Charakterisierung von Raumbinnenperspektiven den »dynamischen Vorgang der Körperdarstellung«, »deren explikative Kraft ihren ›Ort‹ entwirft«¹⁴⁷⁸ - worin die Origo der Tiefenrelationierung in die Körperdarstellung verlegt wird. Bereits 1987 beschäftigte sich Boehm mit den »Eigenschaften eines Bildes [...] dem Zeitsinn Stoff zu geben, eine Erfahrung temporaler Art zu begründen«.¹⁴⁷⁹ Boehm sieht Zeitlichkeit an die Relationierung von Bildsachverhalten gebunden, an denen fokales Sehen Veränderung erfasse. Im Unterschied zu Theissing geht es Boehm weniger um eine Lexikalik als um eine Grammatik zeitkonstitutiver Veränderung.¹⁴⁸⁰ Augenbewegungen setzen Raum und Zeit in Beziehung, und die »expression des passions« wäre u.E. somit abhängig vom Strukturgesamt bildkünstlerischer Gestaltung.¹⁴⁸¹ Dies gilt insbesondere für die Figurenbewegung, die spezifische Zeitlichkeit ausbildet.¹⁴⁸² Entsteht ein spezifisches Gewicht des Raumes graduell in der Einnahme werkintrinsischer Binnenperspektiven, so gilt dies auch für Zeit, die graduell in Einnahme werkintrinsischer Perspektiven auf das künstlerische Geschehen entsteht, in Differenz zu einem werkeextrinsischen Maßstab der Zeitentfaltung. Hierin verschaffen sich figur narrative Werke besondere Möglichkeiten der Zeitkonstitution.

Reuter betont die spezifische »Innerzeitlichkeit« des Kunstwerkes, in der »strukturelle und dargestellte Zeit [...] sich miteinander« vermischen.¹⁴⁸³ So bewirke etwa die »Ausdehnung des zwischen den Figuren befindlichen Raumes [...] eine Dehnung der inneren Zeitstruktur des Kunstwerkes«.¹⁴⁸⁴ In Poussins Rouener Fassung von »Venus zeigt Aeneas die Waffen« (Abb. 14) erzeugt die Dehnung des Raumes zwischen Aeneas und den Waffen eine solche des Schauens auf die Waffenparerga und der Imagination der Schildbeschreibung. In der »Phaethonbitte« (Abb. 9)

¹⁴⁷⁵Scheer (2001), S. 268. Zur Unterscheidung in werkeextrinsische und werkintrinsische Zeitlichkeit außer Kohle (2003), S. 190, und Reuter (2003), S. 68, Anm. 13, zu Souriau, vgl. v.a. Scheer (2001), S. 255: werkintrinsische, strukturelle Zeit besteht in strukturell erzeugten Darstellungscharakteren, extrinsische, dargestellte inhaltliche Zeit in außerkünstlerisch verfügbaren Zeitsymbolen. Bildkünstlerische Sachverhalte werden als »gespeicherte Dynamik«, als Situationen eines Bewegungsmomentes verstanden, S. 259. Scheer lehnt die Verankerung einer Perspektivierung von Vergangenheit und Zukunft aus dem präsenten Jetzt einer Setzung am künstlerischen Ort in präsupponierter extrinsischer Zeit ab, vgl. S. 263. Zu Zeitmomenten aus »innerbildliche[m] Verweisungsgeschehen«, in interaktiver Eigenzeitlichkeit der Erscheinung, S. 266, wobei Interaktion nicht begrifflich, sondern visuell organisiert sei, vgl. S. 266ff.

¹⁴⁷⁶ Boehm (2005), S. 33.

¹⁴⁷⁷ Götz (1970)), S. 171.

¹⁴⁷⁸ Boehm (2005), S. 36.

¹⁴⁷⁹ Boehm, Gottfried: Bild und Zeit. -in: Paflik, Hannelore (Hrg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Weinheim, 1987. S. 1-24, S. 7. Vgl. auch Fritz, Heinrich: Die variable Zeit. Zur »Zeit« in Physik und Biologie. -in: Paflik, Hannelore (Hrg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Weinheim, 1987. S. 85-88.

¹⁴⁸⁰ Vgl. Theissing (1987), S. 42 und S. 47 mit Verweis auf Bewegungsmotive am singulären Sachverhalt; vgl. auch Reuter (2007). Dies ist auch eine Kritik an Theissing. »Zeitlichkeit [...] ist [...] nur um den Preis der Sukzession zu haben [...], zugleich aber auch nur unter der Bedingung eines Potenzials der Simultaneität. Dauer haben nicht die wiedererkennbaren Figuren, Dinge, Elemente. Dauer hat vielmehr das inverse Verhältnis von Simultaneität und Sukzession, wie es im jeweiligen Bild angelegt ist.« Boehm (1987), S. 21.

¹⁴⁸¹ Boehm (1987), S. 12. Vgl. zu Félibien gegen Le Brun. Vgl. Germer (1997), S. 216, Puttfarcken (1985), S. 23.

¹⁴⁸² Vgl. z.B. zur Komposition der »Madonna Doni« Michelangelos, »vom Bewegungszusammenhang der Figuren her entwickelt«, sowie zum »fruchtbaren Augenblick« Boehm (1987), S. 15ff.

¹⁴⁸³ Reuter (2003), S. 78, vgl. Frey (1955/1976), S. 223ff.

¹⁴⁸⁴ Reuter (2003), S. 79.

wird hingegen Verdichtung und Unübersichtlichkeit zur Beschleunigung der Perspektivenübernahme durch Phaethon genutzt. In der »Ehebrecherin« (Abb. 18) erscheint Christus in Weitung des Raumes, die Eigenperspektivierungen zulässt. Der Schluss liegt nahe, dass die schauplatzextrinsisch orientierte Präsupposition von Raum und Zeit Figuren Möglichkeit zur figuroriginären Perspektivierung verschafft, worin Aeneas im Rouener Bild künftige Glorie verinnerlicht, ähnlich dem Blick Apolls in die Leere der »Phaethonbitte«. Ebenso stellt der Freiraum um Christus in der »Ehebrecherin« keine bloße Pause rhythmischer Figuration dar, sondern wird von Jesu Farbe und Form durchdrungen, der sich Platz und Geltung verschafft. Extrinsisch perspektivierte Verzögerung schafft Möglichkeiten zu intrinsisch perspektivierter Handlungsinitiative.¹⁴⁸⁵

Was nun das fiktivierte Mitspiel des Betrachters angeht, so nannte Holländer die Ausbildung fortlaufender Handlungszusammenhänge aus Sicht des Beschauers »Zeitperspektive«,¹⁴⁸⁶ womit er die Ausbildung episodaler Folgeordnungen im bildlichen Nacheinander meint,¹⁴⁸⁷ »in der mit Mitteln bildnerischer Rhetorik das Bewußtsein und die Imagination Betrachters zum Mitspielen herausgefordert wird«,¹⁴⁸⁸ durch Raumveränderungen, die in der Zeitlichkeit der Wahrnehmung zu Zeitveränderungen werden,¹⁴⁸⁹ also durch polyperspektivische Versetzung. Verbunden ist dies mit der Aufgabe eines festen geschehensextrinsischen Standpunktes. Dagegen sieht Hénin in Poussins »Mannalese« (Abb. 11) Zeitlichkeit, wie sie Le Brun versteht, abhängig vom physikalischen Bezugsrahmen der Betrachtung, also von fiktionextrinsischer Perspektivierung physikalischer Zeit. Da nun aber dieser physikalische Zeitbegriff dem situativen Wann einer Handlung nur wenig gerecht wird, findet sich hier keine Unterscheidung zwischen Faktizität, Entscheidung und Perspektiven, zwischen Fiktionsintrinsik oder -extrinsik oder zwischen figur- bzw. betrachteroriginärer Perspektivierung von Zeit aus der Sicht unterschiedlicher schauplatzspezifischer Spielpositionen. In vermeinter Korrelation der Einheitlichkeit der Werkwahrnehmung und der Einheiten von Zeit, Ort und Handlung ist es zentralperspektivische Konsistenz, die einheitliche Orte schaffen soll, sowie eine Angleichung der Darstellungszeit an dargestellte Zeit, die Einheitlichkeit der Zeit ergebe. Selbst der Begriff der »Peripetie« wurde in der »Mannalese«-Konferenz physikalisch-metrisch verwendet, als Zeitpunkt der Sukzession von Unglück und Glück.¹⁴⁹⁰ Erst mit Félibien, also im Nachgang zur »Mannalese«-Konferenz, findet situativ-praktische Zeitlichkeit überhaupt eine Berücksichtigung im dramatischen Bild.¹⁴⁹¹ Die »temps tragique«, definiert von der Peripetie als internem Maß,¹⁴⁹² soll nun als Verletzung betrachteroriginär perspektivierter Zeit und ihrer chronologischen Kontinuität verstanden werden, beruhend auf der »synthèse de deux moments contigus à l'intérieur d'une même image (du type de l'action multiple)«. ¹⁴⁹³ Darin finde, auf Hinblick auf die Kunst Poussins, eine Ersetzung chronologischer Zeitlichkeit durch situative statt: »En remplaçant l'épisode par la péripétie, Félibien passe d'un concept statique (les

¹⁴⁸⁵ Vgl. dagegen Theissing (2003), in Metaphysizierung von Phänomen. Vgl. zur »Darstellung eines konkreten Momentes aus der Abfolge natürlicher Bewegungen [...] als Schilderung eines konkreten Zeitpunktes aus einer Zeitfolge« Reuter, Guido: Von Zeit in der neuzeitlichen Skulptur: *enargeia, emphasis, anachronismo*. -in: Sick, Franziska; Schöch, Christoph (Hrg.): Zeitlichkeit in Text und Bild. Heidelberg, 2007. S. 285-302, S. 290. Zur »Einführung« durch den »führenden Leib« Merleau-Pontys, vgl. Schmitt (1997), S. 16ff, zu Bewegungsbewusstsein und Kinästhesie als Zeitlichkeitsphänomenen.

¹⁴⁸⁶ Holländer, Hans: Augenblick und Zeitpunkt. -in: Thomsen, Christian W.; Holländer, Hans (Hrg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt, 1984. S. 7-21, S. 175ff.

¹⁴⁸⁷ Holländer (1984), S. 180f.

¹⁴⁸⁸ Holländer (1984), S. 181.

¹⁴⁸⁹ Vgl. Holländer (1984), S. 193f.

¹⁴⁹⁰ Vgl. zu den Einheiten und zur »péripétie comme un changement impliquant la succession de deux états« Hénin (2003), S. 361.

¹⁴⁹¹ Zur »catharsis« und zur »leçon morale et spirituelle du tableau« Hénin (2003), S. 361.

¹⁴⁹² Vgl. Hénin (2003), S. 364f.

¹⁴⁹³ Hénin (2003), S. 365.

circonstances de l'action) à un concept dynamique (le retournement de l'action). Il s'agit de déplacer l'unité d'action en la considérant non plus comme l'unité d'un objet (apprehendable, ordonné, etc.) mais comme une unité »de péril« (dirait Corneille), l'unité d'un processus qui précisément exige le passage d'un état en son contraire. L'unité de l'action tragique est donc antithétique, définie par l'union de deux opposés.¹⁴⁹⁴ - Doch lässt auch Félibiens Aspektierung figuroriginäre Perspektivierungen von Raum und Zeit unbeachtet, die in tragischer Differenz stehen können zu betrachteroriginären, woraus sich Bewertungsmöglichkeiten für den Zuschauer ergeben. Wird Einheit von Zeit, Ort und Handlung auf eine »instantanéité de l'occhiata«, auf die Oeilladen-einheitlichkeit reduziert,¹⁴⁹⁵ stellt sich die Frage nach der Autonomie des Handlungssubjektes, das Handlungseinheitlichkeit dynamisch bricht. Folgeordnung, Folgerichtigkeit, eine »occhiata« kann nur den Rahmen einer erzählten Situation darstellen, selbst wenn sie durch Peripetien dynamisiert wird. Die Vervollständigung zum visuellen Narrativ kommt durch Situierung autonomer Handlungssubjekte zustande, die sich chronotopologischen Ordnungsansprüchen extrinsischer Perspektivierungsorigines stellen. Dagegen erklärt akademisch definierte Perspektivität als einheitstiftende Sicht vom Sitz des privilegierten Betrachters auf Handlung im Drama und im Bild ungebrochene Übersichtlichkeit und strukturelle Konsistenz zum wichtigsten Kunstprinzip.¹⁴⁹⁶ Wertet Hénin Poussinische Bildfindung als »schéma adapté«,¹⁴⁹⁷ in dem Figuren lediglich auf die Haupthandlung schauen und sich mit dem Ausdruck der Gefühlslage begnügen, so wiederholt diese Pauschalisierung Carriers Auffassung der Figuren als »bystanders«,¹⁴⁹⁸ reduziert sie zum Beiwerk der »expression des passions dans l'actio scénique«,¹⁴⁹⁹ das figurale Autonomie in Partialsituationen ebenso ausschließt wie Autonomie im Ausdruck der Leidenschaften.

Hierarchisierung als Differenzierung von Vorder- und Mittel- bzw. Hintergrund als Orte mehr oder weniger starker Situativität findet sich bei Bjurström.¹⁵⁰⁰ Die Positionierung des fruchtbaren Augenblicks der »Mannalese« im Vordergrund bedeute eine Trennung zwischen der chronotopologisch verorteten Situation und weiteren Episoden in der Bildtiefe.¹⁵⁰¹ Die dem Betrachter genäherte Situation exemplifiziere praktisches Handeln, während das Übrige zeitliches Geschehen verorte. Bjurström sieht situatives Handeln v.a. im bildflächenparallelen Aktionsraum ausgeprägt.¹⁵⁰² Der Zonenteilung der Ereignisse in Raumgründen spricht er jedoch einen strukturell erreichten Sukzessionszusammenhang ab, da die Kulissen und entferntes Geschehen dem Moment unverbundene Geschehensphasen beschrieben.¹⁵⁰³ Dem widersprechen wir hinsichtlich des Tiefenverweises Phaethons auf den Sonnenwagen.¹⁵⁰⁴ Im Beispiel des Chantillyer »Kindermordes« (Abb. 4) geht die hintere Mutter mit dem toten Kind bereits weg. Ihre Klage ist Grund für die vordere, überhaupt erst einzugreifen in das Tötungsgeschehen. In Poussins »Landschaft mit Pyramus und Thisbe« (Abb. 17) scheint die Tötung der Löwin derjenigen Thisbes vorauszugehen, in starrer struktureller Bezugnahme der hinteren auf die vordere Szene, hervorgerufen

¹⁴⁹⁴Hénin (2003), S. 359.

¹⁴⁹⁵Hénin (2003), S. 319.

¹⁴⁹⁶Vgl. Hénin (2003), S. 401f zu Poussins Pariser »Eliezer und Rebekka«. »La théorie française infléchit donc radicalement l'interprétation de l'occhiata, en fondant l'unité dramatique sur l'analyse de la surface du tableau« Vgl. dagegen Biet (2005).

¹⁴⁹⁷Hénin (2003), S. 407.

¹⁴⁹⁸Carrier (1993), S. 191.

¹⁴⁹⁹Hénin (2003), S. 406.

¹⁵⁰⁰Zur zeitgenössischen Bühnenpraxis bei Torelli vgl. Bjurström (1961), S. 191f.

¹⁵⁰¹Vgl. Bjurström (1961), S. 192ff.

¹⁵⁰²Vgl. zum »Salomonurteil« im Louvre Bjurström (1961), S. 193.

¹⁵⁰³Vgl. Bjurström (1961), S. 194.

¹⁵⁰⁴Zu in der Bildtiefe gelegenen Episoden, die eine der Hauptepisoden spätere Zeit organisieren, vgl. Bjurström (1986), S. 74.

durch die nach rechts vorne flüchtende Figur. Die parallelogrammartige Blickdynamisierung vermittelt Blitz, Baum, Pyramus zur Reflexionsfläche im Wasser, schließlich zur Ursprungszone des Blitzes, erzeugt mehr Simultaneität als Ablaufdynamik. Wie diese Plötzlichkeit die Stille des von bewegten Bildfiguren durchmessenen Raumes ausmacht und ausgreift auf weitere Bildgegenstände, zeigt sich in der Ausweitung dieses Parallelogramms auf Thisbe rechts sowie die Maulbeeren links. Vom organisierenden See setzten sich Geländestufen konzentrisch in die Peripherie fort. So organisiert das Phänomen des Gewitters menschliche Welt in konfusen Kurzschlüssen. Und nicht alle Bilder Poussins verfügen über einen bühnenartig-szenischen Raumcharakter. Die »Landschaft mit Orpheus und Eurydike« zeigt keinen Bühnenraum. Die Verwendung des Farbakkordes Gelb-Blau setzt sich jenseits episodisch von rechts nach links fort, was dem Bild epische Verreihenverfolgung verleiht. Doch selbst in Bildern mit bühnenartigem Raumcharakter kann Kulisse in ein strukturelles Konstitutionsverhältnis treten, wie in der »Ehebrecherin«. Bättschmann verglich figuralen Ausdruck dem der Architektur. Lokal und Figuren werden performativ aufgefasst¹⁵⁰⁵ und können divergieren, wie Bättschmann im Vergleich mit Bewegungsrichtungen von Figuren zeigte.¹⁵⁰⁶ Eine Funktionalisierung der Raumdarstellung zum Zweck der Zeitkonstitution liegt dann vor, wenn Bättschmann die Bewegungsdivergenz als zeitlichen Indexikalität deutet. Der lokale Rahmen wird genutzt, um aus ihm auszubrechen, in einer Vorausdeutung.¹⁵⁰⁷ Diese werde wahrgenommen vom schauplatzextrinsischen Standpunkt, denn für die schauplatzintrinsischen Perspektivierungen von Ort, Zeit, Handlung spiele z.B. ein Ruinencharakter der Architektur keine Rolle. Damit spricht Bättschmann die Diskrepanz zwischen einem schauplatz- und geschehensextrinsischen Stoff- bzw. Zeitwissen und der Situativität spieldausführender Figuren an, die zudem Perspektive eines impliziten Autors als weitere fiktionsintrinsische, aber schauplatz- und geschehensextrinsische Position charakterisiert. Denn Vorausdeutung ist auktoriale Stellungnahme zum Geschehen. Was der Maler erzählt, wird sichtlich und bewusst aus der Perspektive einer Malerfigur erzählt. U.a. aus diesem Grund vermag das letzte Bild Poussins, »Apoll und Daphne«, als Erzählung zu bestehen, denn für eine Geschehnisdarstellung aus der Hand einer impliziten Malerfigur spielt der Abschluss des Erzählvorganges im fertigen Produkt eine geringe Rolle. Der malerische Prozess der Handlungszusammenfügung impliziert eine auktoriale »Methode des Denkens«, wie Graziani den Mythos nennt. Dieser Mythos entstehe als Bild im Akt des Malens, was eine neue Fabel entstehen lasse.¹⁵⁰⁸ Wegweisend für die weitere Forschung ist an Grazianis Ansatz, dass sie partiale figuroriginäre Perspektivierungen von Raum und Zeit in einem betrachteroriginär zu perspektivierenden Rahmen erkennt. Innerhalb dieses Rahmens gebe es eine »circulation des regards, qui constitue la véritable dynamique du tableau«, die »est manifestement orientée pour guider le regard du spectateur vers l'idée de la composition, son concetto organisateur.«¹⁵⁰⁹ Betrachteroriginäre Perspektivierung ist so ein »niveau narratif«, auf dessen Grundlage das Auge des Betrachters z.B. durch Farbe provoziert werde,¹⁵¹⁰ was dem Versetzungssignal entspricht, das wir aus der »Phaethonbitte« her kennen. Die Positionierung dieses Versetzungssignals an einer Figur im Raum »force l'oeil du spectateur à regarder ailleurs«,¹⁵¹¹ was dem Begriff des »Standpunktes« Geltung verschafft. Diese Standpunktstitution nennt Grazia-

¹⁵⁰⁵ Bättschmann (1982b), S. 20.

¹⁵⁰⁶ Bättschmann (1982b), S. 26.

¹⁵⁰⁷ Vgl. Bättschmann (1982b), S. 26f.

¹⁵⁰⁸ Vgl. Graziani (1996), S. 372.

¹⁵⁰⁹ Graziani (1996), S. 377.

¹⁵¹⁰ Vgl. Graziani (1996), S. 377f.

¹⁵¹¹ Graziani (1996), S. 378.

ni eine Figuration »en acte«; das Tableau führe Handlung mithin auf.¹⁵¹² Liegt die Aktualität der Geschichte in ihrer Aufführung und ihrer Dynamisierung durch verschiedene Standpunkte und Perspektiven, so interessiert auch Graziani v.a. die »discontinuité«, »les liens entre les éléments discontinus qui structurent une histoire.«¹⁵¹³ Das heißt: die Brechung einer Oeilladeneinheitlichkeit durch figurative Handlungsinitiativen, die im französischen Akademismus vernachlässigt werden.

Bätschmann versuchte bereits 1982, aus der Differenz schauplatzintrinsisch perspektivierter Figurenhandlungen und schauplatzextrinsisch perspektivierter Situation Skizzen für peripetische Handlungsumschwünge zu entwickeln,¹⁵¹⁴ Er beantwortete die Frage nach der Umschwungursache, dem Chronotopos des Handelns, im Verweis auf Adaption und Modifikation schauplatz- und geschehensextrinsischer Perspektivierungen durch schauplatz- und geschehensintrinsische Perspektivierung. Am Beispiel der »Ehe« des ersten Sakramentezyklus sieht er die Überwindung lokaler Ordnung durch die Freude der Figuren. - Diese Erkenntnis konnten wir an der »Ehebrecherin« und der »Phaethonbitte« (Abb. 18, 9) nachvollziehen. Es ließe sich fragen, ob durch den Setzungscharakter der Sendelichtfarbe Rot der »Mannalese« (Abb. 11) nicht auch Wüstenei überwunden wird. In der Berliner »Landschaft mit Juno und Argus« (Abb. 10) präsentiert die Liegefigur erotische Gegenwart in Richtung Betrachter, in Verfestigung der Beziehung Betrachter-Figur aus schauplatzintrinsischer Origo zum schauplatzextrinsischen Adressaten. Junos figuroriginäre Perspektivierung von Raum und Zeit verbleibt innerhalb des Schauplatzes, ohne jenen expliziteren figuralen Bezug zum Betrachter, wodurch sich ein Vor und Nach der erzählten Situation alternativ zum Betrachterstandpunkt konstituiert. Beide figuroriginäre Perspektivierungen von Raum und Zeit aber lösen sich vom Chronotopos durch eigenständiges Handeln (Juno) bzw. eigenständiges Sein (Liegende). Im Falle der »Ehebrecherin« sahen wir, dass die statuarisch feste Pharisäergruppe links der statischen Masse des Gerichtsgebäudes entspricht, während Architektur sich nach Übernahme figuroriginärer Perspektivierung von Raum und Zeit durch Christus fragmentiert. In der »Phaethonbitte« sahen wir eine Auflösung räumlicher Konkreta am Sonnenwagen. Dagegen unterlagen die Figuren vor der Perspektivierungsübernahme durch Phaethon dem Zug des Herankommens von links und der Wunschgewähr Apolls.

Poussins »Regie seiner vielfigurigen Szene« (Badt)¹⁵¹⁵ bezieht sich auch auf den raumzeitlich betrachter- und figuroriginär perspektivierten und konkretisierten Chronotopos als Situation. Situativität charakterisiert Poussins vornehmlich dramatisierende Erzählgrammatik. Sie konstituiert sich aus Lokal und Figurengruppen. Badts Erkenntnis der Gruppe als »Ausdruck einer geistig seelischen Beziehung der in ihr vereinigten Gestalten«¹⁵¹⁶ ist u.E. zu übertragen auf das Lokal figürlichen Handelns. Badt hat sogar die Relevanz einer »Gestaltung der Zwischenräume« bei Poussin erkannt,¹⁵¹⁷ die Gestaltung der Zeitdauererlebnisse zwischen räumlich exteriorisierten bildkünstlerischen Produktivsachverhalten.¹⁵¹⁸ Doch liegt u.E. kein Grund vor, Architektur und Lokal solche initiativen Möglichkeiten abzusprechen, wenn Figurengruppen und Lokal einander in Entsprechung gesetzt werden, um dem Handeln einzelner eigene raumzeitliche Perspektivie-

¹⁵¹²Graziani (1996), S. 379.

¹⁵¹³Graziani (1996), S. 380.

¹⁵¹⁴Vgl. Bätschmann (1982b), S. 33.

¹⁵¹⁵Boerlin-Brodbeck (1973), S. 109.

¹⁵¹⁶Badt (1969), I, S. 189f.

¹⁵¹⁷Badt (1969), I, S. 190.

¹⁵¹⁸Vgl. »Zu-neigung [...] einander begegnende Körperbewegungen, entsprechende Kopfwendungen, sich wiederholende Armhaltungen«, Badt (1969), I, S. 190.

rungen gegenüber einem gesetzten geistigen Gehalt einzuräumen. Dies sieht Badt v.a. im Verhältnis von Einzelfiguren zur Gruppe. »Figurale Perspektivierungen«, wie wir sie bezeichnen, sind für Badt »formale Bezüge von isolierten Figuren und umfassendsten Bildforderungen«,¹⁵¹⁹ wohingegen Gruppen vornehmlich in Gesetzmäßigkeiten gefasst werden, in »Richtungsparallelen, Symmetrie oder Gleichgewichte[n] der Mannverteilung«,¹⁵²⁰ in »Einheitlichkeit von Formalelementen« über das ganze Bild Ganzheit hervorruhend.¹⁵²¹ Von diesem schauplatzextrinsisch perspektivierten und konkretisierten Erscheinungsbild des Gruppen- bzw. Lokalzusammenhangs hebt sich u.E. Poussins figuroriginäre Perspektivierung und Konkretisierung der Situation ab. Die unterschiedlichen Perspektivierungen von Raum und Zeit erfolgen farblich, formal und strukturell. Badt stellt die vielfältigen Handlungsmöglichkeiten der Figuren in ihrem je eigenständig perspektivierten Raum als Gegensatz zum rhythmisch gebildeten Relief mit seinem starken formalen Einbezug der Figuren ins Bildganze heraus. Dieser Unterschied zwischen Figuration und Rhythmus entspricht der Vergabe von Versetzungssignalen an den Betrachter. Figuration schafft eine intrinsische Perspektivierungsorigo für situative Räumlichkeit, während Rhythmus das Dasein der Figuren in ihm extrinsisch perspektiviert aufzeigt und damit die Differenz des figürlichen Handelns zum Erzählgesamt. In letzterem drückt sich die Stellungnahme des Malers zum je so-und-so-ausgeprägten Geschehen aus. Im rhythmischen Grundmaß¹⁵²² existieren die »Figuren in der Fläche«, im gestimmten Raum, im Aktionsraum und im Anschauungsraum (Ströker) des Produzenten, nicht bloß denen des Rezipienten: sie wesen in einem eigenen schauplatzintrinsischen Chronotopos rhythmischer Ornamentik als einem »sinnvolle[n], geheimen Sinn offenbarenden[n], erhabene[n] Muster«. ¹⁵²³

Ähnliches gilt für Farbe, und hier wäre Badts Gedanke durch die Forschung Schützes zu erweitern. Poussin verwendet figuroriginäre Perspektivierungen von Raum und Zeit zur Lösung der Figuren vom Grundton des Lokals, um durch »die Leuchtkraft der unterschiedlichen buntfarbigen Werte [...] die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Figuren« zu lenken. »Der farbige Wechsel ermöglicht es, das dargestellte Geschehen zu strukturieren [...] in seiner zeitlichen Abfolge [...] Farbe hat hier [...] erzählende Funktion.«¹⁵²⁴ Die Badtsche Feststellung, die Grundtendenzen der Farbe, tiefenräumlich nach Farbwert verschieden stark vom Betrachter zurückzuweisen, Blau, oder zu ihm hinzutreten, Rot, erzeugen bildimmanenten Ausgleich im flächenhaften Rhythmus,¹⁵²⁵ würden Maler wohl unterschreiben, doch lassen sie sich durch tiefenräumliche Farb- bewegung in Konstitution von Versetzungssignalen spezifizieren, die figuroriginäre Perspektivierungübernahmen einleiten können. Die Modulation des Rhythmus wird zur Singularisierung der Figuration und ergibt den Setzungscharakter narrativer Aussagen. Dieser wird unterstützt formal im Metrum und strukturell durch bildflächenparallel durchrhythmisierte Aktionsräume, Szenen- singularisation im Bildrahmen, Schauplatzabgrenzungen durch leeren Vordergrund. Dass Badt diese Dramatisierung figuraler Bezugnahme auf Situativität vernachlässigt zu Gunsten gleich- mäßiger Farbverrechnung,¹⁵²⁶ sehen wir der Auffassung vom »epischen Maler« geschuldet. Dass

¹⁵¹⁹ Badt (1969), I, S. 193.

¹⁵²⁰ Badt (1969), I, S. 206.

¹⁵²¹ Badt (1969), I, S. 210.

¹⁵²² Badt (1969), I, S. 235.

¹⁵²³ Badt (1969), I, S. 239.

¹⁵²⁴ Schütze (2004), S. 132.

¹⁵²⁵ Vgl. Badt zu Poussins Zeichnungen »Farben sind so gewählt und angeordnet, dass sie quantitativ und qualitativ ein Gleichgewicht bestimmter Figurengruppen ergeben.« Badt (1969), I, S. 264.

¹⁵²⁶ Badt (1969), I, S. 269.

Poussin jedoch auf Gestaltungsmittel zurückgreift, die, wie wir sahen, auch in anderen Künsten, in der Literatur, in der Musik genutzt werden oder im Bühnentanz,¹⁵²⁷ bestärkt uns in der Auffassung, eine »Wechselseitige Erhellung der Künste« trage zum Verständnis des Malers bei.

¹⁵²⁷Vgl. Elevation im Bühnentanz, Brandstetter (1984), S. 476ff.

4 | Erzählweisen Poussins - Werkbeschreibungen

Um nun die in dieser Arbeit gefundenen Begriffe exemplarisch anzuwenden, schlagen wir abschließend einige Beschreibungen insbesondere früher Werke Poussins vor. Auf eine Besprechung der einschlägigen Literatur zu den Bildern verzichten wir soweit möglich. Weil die Beschreibungen systematisch und nachprüfbar sein sollen, stellen wir jedoch kurz noch einmal unsere begrifflichen Kategorisierungen vor, die, man erkennt dies unschwer, einerseits aus der terminologischen Tradition der Kunstwissenschaft stammen, andererseits jedoch, im Falle der narratologischen Kategorisierungen, in den voranstehenden Kapiteln aus der Übertragung von der Literatur- und Theaterwissenschaft auf die bildende Kunst ausentwickelt wurden.

Im ersten Schritt der Verinnerlichung des Kunstwerkes werden Erwartungen an das Werk formuliert, die das jeweilige Untersuchungsanliegen begründen. Diese bestehen zumeist in narrativen Strukturbildungen, Arten der Perspektivierung und Fragen der Konstitution von Präsenz im Bild, also Gattungsfragen. Eine Aufzählung solcher relevant scheinender Produktive kann Rechenschaft über das interpretatorische Interesse geben.

Elementaranalysen befassen sich mit Form- und Farbgebung. Untersucht werden v.a. Formbeschaffenheiten, Formisolationen, Formbinnen- und Formoberflächenstrukturierungen, Formausgriffe und -übergriffe, Umformbildungen, Formnegativierungen. Folgen kann die Betrachtung von Formausdrucksqualitäten, Formkontrastbildungen, Formsimultaneitäten und Formsukzessionen, Formrhythmusbildung und Formmodifikationen, Formtonalitäten können die Analyse der Formen im Bild abschließen. Farbe kann man auf Farbton, Farbhelligkeit, Farbsättigung hin untersuchen, ebenso hinsichtlich ihres Changierens, ihrer Brechung und Höhung, ihrer Farbsubstanzialität und ihrer Relativierung bzw. Bemessung an unbunten Werten. Anschließend kann die Farbwirkung zur Form betrachtet werden, sodann die Ausbildung von Farbrelationierungen in Rhythmen und Zäsuren. Farbkontrastbildungen, Umtöne und Tondissonanzen lassen oft Neudynamisierungen des Bildes vermuten, die bisweilen auch in einem bestimmten Verhältnis stehen zu Farbraumkonstitutionen. Wirklichkeitsbezüge der Farbe, ähnlich denen der Form, betreffen Eigen- und Fremdlichtanteile sowie die Farbautonomie in der Helldunkelgestaltung des Bildes. - Keineswegs handelt es sich bei solchen Elementaranalysen um einen unreflektierten oder gar intersubjektiv nicht nachvollziehbaren Zugang zum Werk; vielmehr stehen »disegno« und »colore« für Jahrhunderte alte Aspektierungen bildkünstlerischer Produktivität.

Dass formalästhetische und koloritspezifische Gestaltungsweisen Gegenstand intersubjektiver Verständigung sein können, gilt insbesondere auch für Komposition und Disposition. Aufbauend auf der Analyse der Elementare Farbe und Form werden also Strukturanalysen vorge-

nommen. Hinsichtlich Komposition und Rhythmus betrachten wir v.a. Disposition, Aufteilung und Proportionierung des Gegenstandes, Verhältnissetzungen, Blick-, Ausgriffs- und Dynamisierungsachsen, Kompositionslinien, Perspektivierungen mit Orts- und Objektkonkretisationen. Denn es interessiert uns v.a. das Zustandekommen raumzeitlicher Perspektivierungen. Hinsichtlich der Räumlichkeit fragen wir nach dem Umgang mit der Bildfläche und der Erzeugung einer Raumillusion durch Farbe und Form, nach Raumveränderung und nach Raummaßen für Bewegung von Figuren. Figuren weisen Körperlichkeit auf. Hier fragen wir bevorzugt nach der Modellierung und Einbindung des Körpers in Bildfläche und Bildraum, nach Eigenschatten und Schlag Schatten und damit nach figürlich wie auktorial charakterisierter Leiblichkeit, ebenso nach Bezugnahmen auf gestimmten Raum, Aktionsraum und Anschauungsraum. Hinsichtlich der Lichtgestaltung unterscheiden wir Beleuchtungs- und Sendelicht, Divergenz und Miteinander verschiedener Lichtquellen und Lichtqualitäten.

Da es um Erzählweisen geht und wir Aspekte vorstellten, die zur bildkünstlerischen Narrativität beitragen, sei diese Gruppe strukturanalytischer Kategorien dem Anliegen dieser Arbeit gemäß erweitert um figurale Perspektivenbildungen zu Raum und Zeit und deren Konkretisation, um Schauplatzextrinsik und -intrinsik, um Fiktivierung und narrative Kommunikationssysteme. Wir wollen sehen, ob das angewandte Sprechen mit dieser neuen Begrifflichkeit Sinn macht. Es folgt eine Spezifizierung der Figurcharakterisierung und -konzeption in Individualisierung, Stilisierung, Typisierung sowie der Unterscheidung von Haupt- und Nebenfiguren im Aktandenmodell und in situativ-praktischer Zeitlichkeit. Sodann suchen wir eine Plotstruktur und ihre Realisierung in Ablaufmodalitäten. Folge- und Sukzessionsbewusstsein führt uns zu Folgeordnungen des Betrachtens und der Qualifikation von Veränderungsphänomenen. Narrative Gattungen werden als Modalitäten von Raumdungen und Zeitobjekten untersucht. Lyrisches, dramatisches, episches Gestalten wird auf zeitkonstituierendes Bewusstsein in Retentionen, Impressionen und Protentionen bezogen. Ziel ist, bildkünstlerische Produktive des Erzählens zu reformulieren, die wir in phänomenologischer Tradition als (Nicht-)Erfüllung angetragener begrifflicher Intentionen verstehen, die aus der Tradition der einen Fachwissenschaft an die Objekte einer anderen herangetragen werden. Es geht also um narratologische Hypothesenbildung und deren Prüfung am Objekt.

Aus dieser Position können, müssen aber nicht Text-Bild-Vergleiche mit literarischen Prätexten erfolgen. Die Identifikation von Referenzen, wie wir dies exemplarisch hinsichtlich Marots und Salomons zur »Phaethonbitte« tun konnten, finden ihre Grenze in der Behauptung beeinflussender Determinationen. Gleiches gilt für die Motiv-, Ideen- und Sozialgeschichte. Die hier vorgeschlagenen Interpretationen erfüllen ihren Zweck, wenn sie die weitere Suche nach solchen außerbildlichen Referenten zu leiten vermögen. Daher sei uns hinsichtlich außerbildlicher Referenten Zurückhaltung erlaubt und diese Aspekte anderen überlassen, deren Forschungen in unserem Ansatz vielleicht neue Ausgangspunkte finden.

4.1 »Der Tod des Germanicus«

Mit diesem Bild empfahl sich Poussin im Vatikan (Abb. 1). Produktivaspekte liegen für uns in der Chronotopologie des Bildes.¹⁵²⁸ Die Formbildung lässt das Farbmateriale schimmern, in

¹⁵²⁸Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Der Tod des Germanicus. Minneapolis, Institute of Arts. Öl auf Leinwand, 148 x 198 cm. 1626-1628. Thuillier (1994), S. 249, Nr. 58.

changierenden Formbinnenstrukturierungen. Formaflösungen in Formkomplexen werden im bildrhythmischen Gefüge akzentuiert. Am Soldaten in Rot steigen Falten auf. Farbwert und -sättigung schließen die Rückenform. Die Vorderfront dunkelt in Brechungen ab. Diese leiten zur entsättigten Dunkelzone am Bett. Darin streben die Formbinnenstrukturierungen der Falten nach rechts, wohin? Eine Lanze quert diese Formrichtungsbildung. Erst nach ihr greifen die Arme eines Klagenden aus. Überhaupt hat das Bild ein gehöriges Maß divergenter Formrichtungsenergie aus der Figurenreihung heraus in die obere Zone des Architekturhintergrundes.

Lokalfarbe charakterisiert eigentlich hervorschimrende Farbflächenformen. Formbinnenstrukturierungen in Helldunkelmodellierung dynamisieren und strukturieren in Formübergriffen ganze Bildteile. Ebenso suchen Formausgriffe überfigurale Formrhythmusbildungen. Dagegen erhalten einige wenige Körperpartien Ansichtigkeit in reduziertem Helldunkel. So der Junge rechts: sein Fleisch hebt sich zart von helldunklen Gewandfalten ab. So zeigt der Maler singularisierte Figuransichten, Individualisierungen in der bildbeherrschenden Chronologie formrhythmischer Dynamisierungen. Ähnlich das geringmodellerte Antlitz des Germanicus vor weißgrauem Hintergrund. In der hellen Gesamtform aus Kissen und Gesicht sucht ein kraftloser Vollbart Konturierung. Um diese Ansicht herum dynamisieren kräftigere Formstrukturierungen und Formrichtungsbildungen, ihrerseits Höhungen und Brechungen der Gewandfarben in Faltenrücken und -tälern. Nur wenige Figurpartien werden so ausentwickelt: der Junge rechts, formisoliert vor Dunkelheiten, ebenso eine junge Frau dahinter, das Gesicht schon helldunkler, sodann aber Germanicus selbst, schließlich vielleicht noch der rechte Arm des Offiziers in der Mitte. Während die meisten anderen Formen sich im kontinuierlichen Übergang zwischen Form und Umform befinden, endet Gestaltgebung in den Antlitzern des Sterbenden und seines Kindes.

Das Formengewoge wird oben wie unten von Zonen geringerer formaler Differenzierung gerahmt, unten durch eine dünn gefugte Bodenzone, oben durch eine camaieuhafte Architekturdarstellung. Dient in der »Ehebrecherin« Architektur als wuchtiger Gesetzesnachdruck, so zeigt die Arkatur wohlproportionierte Architekturelemente als Bemaßung für Formrhythmusbildungen im bildflächenparallelen Dynamisierungskontinuum. Gleichermaßen gibt der neutrale Ockergrauton der Architektur ein farbliches Potential vor, aus dem sich die Farbakzentuierungen Goldgelb, die Gegenfarbe Blau, Violett, kühles Gelb, Zinnoberrot, Gelborange entwickeln können. Besondere Affinität zeigt die Architektur zum Gelb des Offiziers. Dieses Gelb kommt im gehöhten Ocker der Architekturelemente zum Tragen, die seinen gestischen Ausgriff in alle Richtungen erweitern und das Bild durchdringen lassen.

Der Verweis bemisst sich auch an den Formrichtungen der Pfeilerformen. Sie entsprechend der Veränderung geringvarianter Sukzession links in situatives Aussetzen, vornehmlich durch Ausbleiben der Vertikalintervallung, verstärkt durch die Formelemente eines Gesimses und einer dunkelblauen Draperie, binnenformal geringdifferenziert, farblich im Kontrast zur Architektur, formal geringdifferenzierte Raumkonkretisierung aber unterstützend. Entsprechend reduziert sich der Helldunkelkontrast in den Architekturformen rechts. Die Wand erscheint flächig. So entspricht figürlicher Reihung links eine solche der Arkadenprofile. Rechts korrespondiert architektonischer Beruhigung die Draperie mit breitem Abschluss und formaler Beruhigung. Architektur erzeugt Singularisierung der Leiderfahrung.

Wie bewegen sich die Formen in diesem Topos? Starke Simultaneisierungen bilden Ausgangspunkte für Modifikationen. Links kommen Unterschenkel und Gewänder näher. Sie biegen in einen Formrichtungszusammenhang um. Gewandkonturen, die ein Oberarmkontur, die Hand

eines Weinenden und schließlich Lanzen führen in die linke oberen Bildecke. Messbar macht die Formrichtungsänderung die Arkatur. Doch dient ihr Rundbogen dazu, die Richtungsbildung in der Lanze zu überwinden, indem er sich um die Lanzenspitze biegt. Er fällt dann auf den weit ausgreifenden Soldaten hinter dem Roten. Dessen Armformen strahlen senkrecht von der Lanze ab. Sie werden über Distanz von der Hand und einem Partialschwung am Gewand des Roten vorbereitet. Nach diesem ausholenden Umweg über den Rundbogen erfolgt also ein umso nachdrücklicherer Ausgriff des Erbarmens, in Richtung des Sterbenden und seiner Familie. Eine Funktionionalisierung der Formrichtungsdynamisierungen und Formbinnenstrukturierungen zur Benachdrückung einer Stimmung: formdynamisch gestimmter Raum.

Diese Anteilnahme wird unterbunden im Stand des Offiziers. Beinformen, das Gewand, die Formen der Rüstung, der fast senkrechte Arm halten die Herankommenden auf. Darüber beruhigt die homogene Oberfläche des Arkadenpfeiler. Zwei Lanzen bilden eine V-Form. Heereszeichen, ein Schwert zeugen von Tatendrang, dem die rechte Lanze gerade noch standzuhalten vermag, in fester Positur eines Zurückblickenden. Sie verweist parallel zum Figurausgriff nach oben, trifft auf das Gesims, von wo sich die Formrichtungen der Architekturgliederung entwickeln. So wird der Offizier durch die Lanzenstellung auch architektonisch verankert.

Mit Lanzen und Kriegern verschränkt Poussin auch die Bildhälften in formaler Alternation. Dem Formenspiel im Gewand des Roten antwortet die Strenge der Lanze. Dieser Wechsel wurde links bereits vorbereitet, in weiteren Lanzen. Die Strenge der Lanzenform wird abgelöst von freieren Binnenformstrukturierungen an den Körpern. Der letzten Lanze wird so das zarte Faltspiel am Gewand des Sterbenden zugesellt. Ohne stützende Lanzen schließlich die Familie im Formgewoge ohne übergreifende Richtungsbindung oder Sukzessivität, dafür in figurübergreifender Gesamtform. Einzig Farbe separiert hier Figuren. Hier akzentuiert Poussin wie in der späteren »Pest von Asdod« ein Kind in hellem Beleuchtungslicht, dessen Beinchen den Stand der Soldaten wiederholten und dessen linker Arm dem Verweis des Offiziers folgt, noch ohne die Tatkraft der entfernten Zeigehand auszubilden.

Überwiegen links Rot, Orange und Einsprengsel von Grün und Blau, so dominiert rechts ein Kontrast aus Blau und Gelb, mit geringen Einsprengseln von Zinnober. Rot wird rechts reduziert zu einem ins Lila abgleitenden Karmin. Das Gold am Offizier verkühlt zu reinem metallischem Glanz. Es wird überdies gebrochen in ein fast komplementäres Grüngrau im Eigenschatten. Das Blau der Draperie entwickelt dunkle Tiefenwirkung, aus der das Goldgelb an Offiziers und Mutter zum Betrachter dringt. Mehr noch löst sich das Weiß des Kranken aus Dunkelheit aus, die durch eine grauschwarze Decke akzentuiert wird. So wird in dieser Situation farbliche Spannung zwischen Blau und Gelb reduziert auf einen unbunten Gegensatz von Hell und Dunkel. Grauschwarz und Weiß als Todesillusionen sehen wir in der »Landschaft mit Juno und Argus«, auch im vorderen Bildplan der »Pest von Asdod«, im »Bethlehemitischen Kindermord« zu Chantilly und in der ersten Fassung der »Arkadischen Hirten«.

Der formalen Drängung links mit ihrer Richtungsbildung auf der Bildfläche entspricht eine Farbigkeit, die flächige Kontrastbezüge in Rot, Gelb, Ocker, Grau, aber auch Grün und Blau entwickelt. Dagegen hat die rechte Bildhälfte Tiefe in der Hinterfangung durch Tiefblau, aus dem Gelb- und Goldtöne herauschimmern, während Eigenschatten in Dunkelheit absinken, die fast dem Farbdunkel des Blaus und Grauschwarz in Draperie und Bettdecke entsprechen. Auch hier dient der Offizier als Mittler. Farblich gehört er zur Trauergruppe der Familie, formal zur Gruppe der Soldaten.

Farbbrechungen erfolgen rechts mit Grau und Schwarz, was Abkühlung bewirkt, eingeleitet schon vom Großkontrast Gelb zu Blau. Links wird Farbigkeit warm erhalten mit Brechungen in Graubraun, Grün, Ocker, was die Dominanz des Zinnobers am Roten unterstützt. So tritt der Rote links mit dem Blau rechts in farbliche Spannung, die zwischen teilnehmender Aktivität und passivem Erleiden des Todes unterscheidet.

Im Verhältnis der Farbe zur Form erfolgt Formaauflösung durch Farbbrechung, v.a. an der Trauergruppe. Dort unterstützt das chromatische Hervorbrechen der gehöhten Faltenrücken aus Dunkelheiten einen richtungslosen Formenfluss, während links Helldunkelmodellierungen reduziert werden und Formen ihre Grenzen erhalten können. So antwortet die Intensität des Faltenflusses am Roten der Familie. Doch stehen die Falten am Roten im Dienst übergreifender Dynamisierung, während die Familie alleine bleibt. Der rechte Unterschenkel des Roten und der rechte Arm des Offiziers stehen dem Betrachter am nächsten, erzeugen durch Helldunkelmodellierung den Eindruck eines streifig-reliefierenden Beleuchtungslichtes von links oben. Im Herankommen drängen beide Formen etwas nach, verdichten den Impetus der Figurengruppe nach rechts, ohne jedoch den Zusammenhang des bildflächenparallelen Aktionsraumes zu übertreten.

So erscheint auch Farbe eingebunden in diese Raumbühne. Erzeugt wird farblich und formal Drängung im betroffenen Herantreten sowie situative Weitung im Chronotopos infiniten Trauer. Aus dieser Verschränkung entwickelt Poussin figuroriginäre Perspektivierungen von Raum und Zeit: die Verweise des Offiziers und den des Sterbenden.

Diese Perspektivierungen erstehen aus gleichmäßig von Figurenpositionierungen erzeugter Bildflächenparallelität. Dieser Aktionsraum wird akzentuiert, links in Drängung, rechts in Weitung, in einheitlicher Kopfhöhe der Bildfiguren. Vergleichmäßig wird hierin auch zeitliche Folge. Entsteht in der Weitung um den Sterbenden eine Pause, ein Moment, so wird die einheitliche Reihung der Köpfe und Figuren nach rechts wieder aufgenommen im Anstieg der Häupter, hin zur rechts stehenden Frauenfigur, auf die dann wieder ein Pfeiler folgt, der die bildrhythmische Gliederung von links fortsetzt.

Momentaneität, Situativität wird auch erzeugt durch differierende Blickachsen rechts; links erzeugen sie mehrheitlich gesammelte Hinwendung. Figurale Ausgriffe werden z.B. am Arm der Weinenden auf die Figur zurückgeführt. Die zarten Formverweise an der Hand des Jungen werden sogleich durch helle Umhangfalten zum verschattet vergrauten Inkarnat der Weinenden hochgeführt. Formüberlagerungen unterbinden Richtungsbildungen zu anderen Sachverhalten auf der Bildfläche ebenso wie das richtungslose Fließen der Gewandfalten.

Interessant ist die Divergenz des Trauernden links, der sich die Augen reibt, in einer Geste der Innerlichkeit. Sein Absehen von dominanten Blickachsen entspricht der Umleitung der Formdynamisierung per Rundbogen um die Lanzenspitze. Hier wird die Klage der Weinenden umleitet in eine geringkonkretisierte Projektionssphäre. Erst aus dieser suchen die Behelmteten das Schicksal im Figurausgriff zu begreifen. Beidseitig also durchfließt Leiderleben das Bild, im Formalen und der Blickdynamisierung. Doch ergibt sich die Bildflächenponderation der Trauer nicht dem ersten Blick, sondern erst dem Rückbezug der Trauergruppe rechts auf den Bundesgenossen links. Dieser Rückbezug erzeugt situative Miniaturen. Lanzen grenzen links Zurückstehen ein, gegen das sich der Faltenwurf des Roten aufbäumt, und von dem sich der Ausgriff seines Kameraden abzusetzen sucht. Eine hierarchische Stufung von Situationen. Am deutlichsten, singularisiert durch die tiefblaue Draperie, ist die Sterbeszene. In Abhängigkeit von dieser Szene ermessen wir die individuelle Tiefe der Trauer im linken Bildbereich.

Die Bildräumlichkeit unterstützt diese Interpretation. Architekturformen lassen sich auf einen Bezugspunkt relationieren, der zur Vorderfront des Helmes des Rotgewandeten verschoben wird. Dies indiziert eine unterschiedlich Akzentuierung räumlicher Momente. Nach der großen Weitung rechts, erzeugt durch Draperie und horizontalen Architekturschmuck, singularisiert links eine flache Pfeilerform in der mittleren Arkadenebene die Bundesgenossen. Dem entspricht der flächige linke Pfeiler in der vordersten Arkadenebene. Den hinteren Raumabschluss verflachen Blendarkaden, deren Breite geringer scheint als die der Wand rechts. So deutet Poussin Wegraum an, aus dem Figuren kommen können, während der Bereich vor der Draperie als ein Verweilraum (Lützeler) gehalten wird, von der Draperie hinterfangen, vom Sterbenden zentralisiert, mit Figuren, die trotz ihrer bildflächenparallelen Reihung auch um den Sterbenden herum angeordnet werden. Diese zweiwertige Raumcharakterisierung wird Poussin in der »Pest von Asdod« wiederholen, mit ähnlichem menschlichen Anliegen.

Dagegen erscheint der vorderste mittlere Pfeiler in Aufsteilung der Perspektive und schlaglichter Beleuchtung. Dieser Akzentuierung entspricht eine vom Orange des Bundesgenossen links zum Rot des Behelmteten zum Blau des Offiziers vorbereitete Positur, aus der die Verweisgeste nach oben ersteht. Diese Positur vermittelt zwischen den Situationen des Leides und überführt die von links gereichte Chronologie der Klage in ein Chronologieangebot der Zukunft, das trotz seiner Autorität architektonisch unkonkret bleibt. Zumal sie nicht in das Volumen der mittleren Arkadenebene zeigt wie die Lanzen, sondern einen schauplatzextrinsischen Ort adressiert, was dem Bildraum Bühnenartigkeit verleiht. Die hinteren Arkadenebenen sind Kulissen. Es frappt die Nähe zur Antikenbühne. Ebenso der Aufeinanderbezug von Figurengruppe und Betrachtung durch die Bodenzone. Und auch die merkwürdige Unabgeschlossenheit des Lokals, erzeugt durch die Wiederholung von Pfeilerteilen in der vordersten Arkatur, der seitliche Wandbegrenzungen fehlen, als ob Tiefenräumlichkeit Sache des Hintergrundes sei, nicht aber eine solche des Proszeniums mit seinen Figuren. Die Diskrepanz der Kulissenräumlichkeit gegenüber der friesartigen Schichtung des Aktionsraumes zeigt sich auch am schräggestellten Bett im Vergleich zur Tiefenstaffelung der Pfeiler.

Bühnenartigkeit erzeugen auch Nutzung und Beleuchtung der Spielfläche. Der Rote und der Offizier stehen dem Betrachter am nächsten. Ihre Körperformen werden am stärksten herausmodelliert und lassen sich am ehesten in Raumgriffe überführen, entsprechend der Dynamik des Herankommens und der Autorität des figürlichen Chronologieangebotes des Offiziers. Anders die Familie: hier ist die Artikulation der Körper im Tiefenraum verhaltener. Aus einheitlicher Dunkelheit blitzen einzelne Faltenformen heraus, im bildflächigen Fluss, ohne tiefenräumliche Richtungsbildungen. Das Inkarnat der Figuren rechts zeigt reduziertes Helldunkel, Höhungen und Brechungen in Grautönen, aus denen sich die Figur des Buben herauslöst. Bleibt man im Bild eines friesartigen Aktionsraumes, so tritt nur dieser Junge in die vorderste Raumebene ein, während der Rest im Mittelgrund bleibt, ähnlich den Bundesgenossen links, von deren Trauer sich die Initiative des Roten und des Offiziers abheben. Diese vorderste Aktionsebene zeigt ein von links einfallendes Beleuchtungslicht. In der mittleren Aktionsebene des Bundesgenossen, des ausgreifenden Helmträgers, des Sterbenden und des rechten Armes der Weinenden erzeugt die Farbverwendung diffus gedämpfte Helligkeit. Aus diesem Kontinuum konkretisieren sich die Figuren erst allmählich in lokalfarbigem Flecken aus. Diese werden in einen Helligkeitsrhythmus eingebunden. In diesem werden dann mit beleuchtungslichten Akzentuierungen Geschehnisse situiert.

Der Standort des schauplatzextrinsischen Betrachters ist variabel. Einerseits liegt er links vor dem roten Krieger, eine rationale Verortung, die aus dem Wunsch nach Bildverstehen resultiert. Auf dessen Helm sind die raumkonstituierenden Architekturdata bezogen; sein Gewand schwingt sich auf zur Überwindung der schwelenden Trauer, hin zum Ausgriff des Behelmteten dahinter, hoch zum Offizier. Diese Ablaufmodalität kennzeichnet das Herantreten der Figuren, deren Anteilnahme. Andererseits erfolgt eine weitere Verortung des Betrachters vor dem Sterbenden, zu dem hin sein Blick dringen kann, indem sich die Bettstatt dem Besehen dar bietet, den Betrachter in den Kreis bildintrinsischer Zuschauerperspektiven einbeziehend. Der Betrachter wandert das Bild ab. Betrachteroriginäre Perspektivierung besteht in diesem wie in weiteren Bildern aus einem Plural verschiedener farblich-formaler, aber auch bildstrukturellen Modalitäten der Raumakzentuierung.

Versetzungssignale sind uns aus anderen Werken Poussins als solche farblicher Art bekannt; unschwer finden wir sie in der Gestalt des Roten, dessen Faltenwurf unseren Blick dynamisiert, um ihn aus dem Trauern herauszuführen. Die räumlichen Möglichkeiten der Figur werden hinsichtlich ihres Helldunkels zwar reduziert, hinsichtlich der Formrichtungsbindung jedoch erst zur Realisierung gebracht im Ausgriff des zweiten Behelmteten, der von der erhobenen Hand des Roten vorbereitet wird, als Vorstadium formaler Sukzession in den Fingergliedern der jeweils rechten Hand. Hier konstituiert sich figuroriginäre Perspektivierung als Bezugnahme auf die Familie, die jedoch farblich in Höhung und formal in Statuarik unterbunden wird mit der Figur des Offiziers. Der Offizier ist solches erst durch disziplinierende Präsenz. Der Offizier macht sich die ihn angehenden Perspektivierungsversuche zu eigen, in einer Wiederholung des figuralen Armausgriffes. Allerdings strahlt seine Perspektivenbildung nicht mehr vielfach von der Handfläche ab, wie Finger, Hände, Arme der Behelmteten, sondern besteht in einem einzigen, zudem nicht auf die Familie bezogenen Verweis auf Nichtkonkretisiertes. Seine eigene schauplatzintrinsische Perspektivierung des Raumes leitet figuroriginäre Bezugnahmen der Behelmteten autoritär um in einen Verweis nach nirgendwo. Die ganze Macht der Pfeilermasse unterstützt ihn hierbei. Auch seine körperlichen Möglichkeiten im Raum treten in seitlichem Beleuchtungslicht nachdrücklich heraus. Dieser Nachdruck erzeugt, im Verweis auf Nichtgezeigtes, Staigersches Pathos und Problem. Die Übernahme figuroriginärer Raumperspektivierung durch den Offizier zielt auf etwas der unmittelbaren Präsenz der Anwesenden Abwesendes, auf eine dem gezeigten Jetzt zu vergegenwärtigende mittelbare Präsenz. Der Offizier versichert in figürlicher Bezugnahme eine Zukunft. Er erzeugt ein Chronologieangebot ähnlich Elvire in Corneilles Cid I,1, auf das nun der Sterbende Bezug nehmen kann. Denn die betrachteroriginäre perspektivierte Chronologie des Herankommens und der Situativität des Sterbens hört mit dem Offizier, in dessen Möglichkeiten der Zuschauer sich versetzen, dessen kalten Schwur er nachsprechen kann, keineswegs auf.

Chronologieangebot, versprochene Glückführung, in Aussicht gestellte Gerechtigkeit stellen einen Teil des Faktizitäts-, aber auch des Möglichkeitenhorizontes dar, der sich der Sterbesituation bietet. Unklar bleibt, ob der Ausgriff des Offiziers Grund oder Folge für die figuroriginäre Raumperspektivierung des Sterbenden ist. Weiteres Faktum sind die figuralen Ausgriffe der Behelmteten mit Objekt Konkretisationen in der trauernden Familie, von der der Offizier wegweist. Fakt ist auch der Widerstand des rechten Lanzenträgers gegen die herandrängende Sorge. Einerseits gestaltet sich der Faktizitätshorizont der Situation, in der der Sterbende sich befindet, als Widerstand des Lanzenträgers und des Offiziers gegen ursprünglichste Regungen, gegen die Sorge um die Lieben. Hieraus ergeben sich Anforderungen an die sittlich planende Klugheit des

Sterbenden. Dieser erkennt Drang und Widerstand, das dramatische Problem, und versucht mit einem unpathetischen Verweis auf die Familie eine dem unkonkretisierten Chronologieangebot des Offiziers konkretere Zukunft zu gestalten, auf die sich die Sorge der Soldaten beziehen kann.

Im Unterschied zur Dramatik des Offiziersgeste zeigt die Familie keinen Bezug auf Vergangenheit oder Zukunft - in Ausnahme des Kleinen rechts, auf den wir noch zu sprechen kommen. Ihr passivisches Leiderleben ist in geringster Perspektivierung des Raumes oder der Zeit lyrisch gestimmt, kostbares Welken eines lilafarbenen Gewandstoffes, kraftlos vergrautes Inkarnat in lodernem Gelb, selbstvergessene Anmut des Leides in Profilen, alles durchdrungen von einem flächigen Hin und Her des Blickes, der aus dieser Gruppe nicht mehr herauszufinden, der in dieser Formtonalität aber auch nichts mehr aufzufinden vermag. Eine Präsenz der Trauer, die sich weder als retrospektiv modifiziert indizieren lässt, noch Pathos oder Problem entwickelt, sondern nur augenblickliches Leid mitteilt, in gesamthaft ansteigendem Formschluss. Wäre da nicht der Bub. Von ihm geht eine letzte figuroriginäre Perspektivierung des Raumes und der Zeit aus, und damit eine Spannung auf Kommendes. Die bezieht sich einerseits auf die Fingerglieder an der Hand des Roten, dessen Sorge das ebenfalls vortretende Kind aufgreift. Andererseits aber wiederholt der Zeigefinger die Geste des Offiziers, dessen Blau im Umhang in abgeschwächter Form im Umhang des kleinen wieder auftaucht. Es handelt sich bei dem Kleinen also weniger um einen Zuschauer des Geschehens als um eine handelnde Figur. In seinem Tun kann die Glückführung der Chronologie wiederaufgenommen werden, in Priorisierung der Sorge um die Anempfohlenen.

Poussins Bild thematisiert individuelles Handeln, unbeeinflusst von typischen Verhaltensweisen wie der des entindividualisierten Offiziers. Zeigt sich hier ein Unvermögen des Offiziers, sich auf die Situation zu beziehen? Der Sterbende ist ein umsichtiger Führer. Er vermag eine im Bild sichtbare Konkretisierung seines figuroriginären Verweises zu adressieren. Eine pragmatische Antwort auf das Pathos des Offiziers. Statt eines vom Betrachter zu perspektivierenden Anschauungsraumes nun ein vom Sterbenden perspektivierter Aktionsraum. Der emotionalen Präsenz des Todleidenden ist ein Handlungsfeld zuhanden, dem körperlich aktivierten Offizier nicht. Ist Poussins Offizier ein tragischer Held, der in der Situation nichts ausrichten kann, sondern ein unbestimmtes Pathos versprochener Zukunft suchen muss? Auch in diesem Aktandenmodell, im dargestellten dramatischen Raum, nicht allein im Darstellungsraum, liegt ein Grund für die Bühnenartigkeit dieses Bildes. Die lyrische Stimmungsqualität von Trauer in der Familie ist eine Akzentuierung dramatischer Situativität, die Sorge thematisiert. Gleiches gilt für die Wehenden links. Spannend die Distanz des aufgeweckten Buben rechts zum in sich versunkenen Bundesgenossen links.

Vergleichen wir die »Annalen« des Tacitus. Dort gibt Germanicus seinen Kriegern Anweisungen für die Zeit nach seinem Tode, da er sich von Piso und Plancina vergiftet glaubt. Eine figuroriginäre Perspektivierung von Raum und Zeit, denn Germanicus verweist nach einer Rückwendung, Piso und Plancinas Machenschaften, aus einem Zustandspassiv, »est mort«, und einem allgemeinen Infinitiv, »retenir en memoire son vouloir«, auf die Zukunft, »vous aurez« und »sera ploré«. Zu dieser Zukunft gehört nicht nur, Vater und Bruder über das Ableben aufzuklären, sondern auch, den Fall publik zu machen. Anscheinend haben seine Leute ihm die Anklage Pisos und Plancinas versprochen, denn Germanicus rekuriert darauf: »Certes, ô amis, vous aurez assez d'occasion de vous plaindre au Senat, & implorer les loix : toutesfois ce n'est pas le principal deuoir des amis , de monstrier son affection enuers le defunct par complaints inutiles, mais

de retenir en memoire son vouloir , & de mettre ce qu'il aura enchargé à execution. Au reste, Germanicus sera ploré mesmes de ceux qui ne le cogneurent jamais.«¹⁵²⁹ - Was Poussin in der situativen Sonderung der Bundesgenossen der linken Bildhälfte aufgreift. Seinen Leuten trägt Germanicus auf, ihn zu rächen. Im Futur. Ein Chronologieangebot, von dem er sich erst erhofft, dass seine Leute es annehmen, das er dann aber imperativisch im Präsens ausformuliert, um sich dann der Zukunft mehr oder weniger sicher zu zeigen: »Quant à vous, j'ay esperance que vous me vengerez si d'aventure vous ne portiez plus de faueur à ma fortune, qu'à ma personne mesme. Monstrez donc au peuple Romain la niepce de feu Auguste, & la femme de Germanicus: monstrez lui mes enfans, qui sont six en nombre, & je suis assuré que la misericorde sera du costé des accusateurs, et que les hommes ne croiront à ceux qui se voudrôt couurir de quelques fausses & meschantes commissions : ou s'ils le croyent, pour le moins ils ne leur pardonneront point.«¹⁵³⁰ Damit schlägt Germanicus vor, das römische Volk emotional aufstacheln, um der versprochenen Anklage im Senat Erfolg zu verschaffen. Auch im Text des Tacitus also nimmt Germanicus das Chronologieangebot seiner Männer an, um es dann zu konkretisieren, in einem Verweis auf die Familie. Die bloße Anklage im Senat: sie bleibt erfolglos, unkonkret wie die Geste des Offiziers. Der Bezug auf die Familie thematisiert Mitleid, und so erstaunt es nicht, dass die ausgesprochen präsent bleibende Formdynamisierung an der Familie lyrische Kompassion evoziert, aus der der Junge mit der erhobenen Linken wieder zum Offizier führt. Und so heißt es endlich bei Tacitus: »Ceste harangue acheuee, ses amis luy iurerent, touchans en sa main, que plustost ils mouroient qu'il ne le vengeassent.«¹⁵³¹

Unsere abschließende These ist, dass das anfängliche Chronologieangebot des Offiziers in Poussins Bild durch Germanicus' Hinweis auf die Familie konkretisiert wird und sich in einen erneuerten Schwur wandelt. Ähnlich wie in der »Phaethonbitte« oder der »Ehebrecherin« entwickelt sich diese Geschehnisstruktur aus einer chronologischen Verdichtung im Verein mit situativer Weitung. Danach, aus dieser Situativität heraus, wird der Germanicus seiner Frau Ratschläge erteilen. Poussin lässt dem Sterbenden Platz auf dem Kopfkissen, was eine Drehung des Kopfes zur Familie hin ermöglicht. Diese etwas eingeschränkte, aber doch vorhandene Möglichkeit zum körperlichen Spiel stellt eine Antizipation her, mit der der Poussin die Situation auf Zukünftiges spannt, anstatt sie zu einem Ende zu bringen. Wir werden diese Art der Spielraumgestaltung an »Diana und Endymion« erneut auffinden. Die innerbildliche Situativität wird durch solche varianten Bezüge offen gehalten, ähnlich wie im Blick des Sterbenden, von dem man nicht recht erfährt, an welche Figur links er sich wendet. Tacitus spricht ebenfalls nicht von einem namentlich bekannten Offizier, der pars pro toto schwörte, sondern vom Kollektiv seiner Freunde.

¹⁵²⁹ Les Oeuvres de Cornelius Tacitus et de Velleivs Patercvlvs. Paris, Jean Gesselin, 1610. Hier Tacitus, Annalen, II, S. 144f. Hier: Tacitus, Annalen, II, S. 144. Eine Anmerkung in der zitierten Ausgabe erklärt, was es mit dem »Amy vray« auf sich habe: »Execution.] Le principal deuoir d'un amy , n'est pas de monstrier & faire paroistre son affection enuers le deffunct , par complaints inutiles ; mais de retenir en memoire son vouloir , & mettre ce qu'il aura enchargé en execution. A. S.« Tacitus, Annalen, II, S. 144, Anmerkung e.

¹⁵³⁰ Tacitus, Annalen, II, S. 144f.

¹⁵³¹ Tacitus, Annalen, II, S. 145. Anmerkung a der betreffenden Seite verweist auf die Rechte des Sterbenden, die bei dem Schwur zu ergreifen ist. Die Linke des Offiziers nähert sich der Verweishand des Germanicus.

4.2 »Die Inspiration des Dichters«

Wir vergleichen zwei Bilder zum Thema der »Dichterinspiration«. Welche Art der Dichtung wird in den Werken thematisiert? Wie erfolgt die Gestaltung von »Präsenz«?¹⁵³²

In der Hannoveraner »Dichterinspiration« (Abb. 2) schafft die Formgebung vor allem an Apoll und den Eroten Formsilhouettierungen. Es handelt sich um Flächen warmgelblich-orangener Inkarnatfarbigkeit, die eingebettet werden in ein warmbraunes Kontinuum, aus dem sich in der rechten Bildhälfte ein Felsen konkretisiert. Schwach heben sich Baumstämme vom Felsendunkel ab. Es sind langgezogene Linearformen, die uns Strukturahnungen verschafft und eine ungefähre Verortung der Figuren in der unteren Bildhälfte bieten. Diese Linearformen werden links wiederholt. Als klar begrenzte Braunsilhouetten sprießen weitere Stammformen aus der rechten unteren Bildecke nach links oben. Die Formen der drei Stämme kommen an einem gemeinsamen Punkt übereinander, um dann auseinander zu streben. Dieser Punkt wird überlagert durch Eroten. Formal klar silhouettiert ist der vordere, durch Helldunkelkontraste zum Himmel, zu den Baumstämmen und zum Fleisch des hinteren Eroten. Der hintere Erot formt einen formsimultanen Nachhall. Zwei formsukzessive Miniaturen: die eine als nach vorne entwickelter Formausgriff des linken Beinchen des hinteren Eroten gegenüber dem rechten Beinchen des vorderen: ein Schrittmotiv. Die andere Miniatur entsteht als erneuter, nun erhobener Ausgriff des linken Armes des hinteren gegenüber dem linken des vorderen Eroten. So bündeln sich an dieser Stelle mehrere formale Dynamisierungen. Die Langformen der konvergierenden, dann aber divergierenden Stämme vermag von der figuralen Formausgriffswiederholung einmalig gebündelt, aber nicht kontrolliert zu werden. - Fast gespiegelt dann, rechts, ein dritter Erot, mehr zur vertikalen Bildmitte verschoben, per Helldunkelkontrast der Formgrenze ins Felsendunkel eingefasst. Diese Formwiederholung sondert den unteren Bildbereich von den hochstrebenden Baumformen rechts und ihrem Verortungspotential. Die Leibform dieses Eroten parallelisiert die aufeinander zu- und voneinanderwegstrebenden Stämme der linken Bäume, ebenso die elliptischen Lorbeerkränze, die der Erot nebeneinander hält. Und auch die Beinchen des rechten Eroten scheinen eher auf dessen Rumpf hinzuführen als ausgreifend von ihm auszustrahlen. Parallelisierend wirkt die leichte Konvergenz der Baumstämme nach dem rechten oberen Bildrand hin.

Ähnlich wie in der Architektur des »Germanicus« durchdringt Poussin das Lokal mit formstruktureller Konkretisierung. Die Reihung von Formelementen auf der Bildfläche erfährt Akzentuierung in der Kreuzung der diagonal strebenden Baumstämme links. Im »Germanicus« handelte es sich um situative Weitungen in den Bereichen der Bundesgenossen und der Sterbeszene, während der Offizier unter dem Arkadenpfeiler Widerstands- und Setzungsenergie erzeugte. Ähnlich wie im »Germanicus« wird die Bildfläche aber auch in ein Oben und Unten geteilt. So ist zu fragen, wie sich die unteren Figuren formal auf das Lokal beziehen.

Die mit dem linken Unterschenkel ausgreifend kompaktierte Leibesform des Gottes zentralisiert die untere Bildhälfte. Ihr zu Seiten finden wir verunklarte Gewandformen, die sich durch eine starke Formbinnenstrukturierung auszeichnen. Doch hat es auch hier Unterschiede zwischen den Gewändern der Muse und dem des Dichters. So scheint die Muse in einen flächenübergreifenden Zusammenhang gesetzt, der sich aus der Formdifferenzierung des Laubwerkes der sich kreu-

¹⁵³²Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Die Inspiration des Dichters. Hannover, Niedersächsische Landesgalerie. Öl auf Leinwand, 94 x 69,5 cm. Um 1627/1628. Thuillier (1994), S. 250, Nr. 72, der Einfachheit halber genannt »Inspiration I«. Und: Poussin, Nicolas: Die Inspiration des Dichters. Paris, Louvre. Öl auf Leinwand, 184 x 214 cm. Um 1630. Thuillier (1994), S. 251, Nr. 79, genannt »Inspiration II«.

zenden Bäume links ergibt. Deren klar voneinander getrennten, keineswegs überlagerten Laubformen entfalten ihr Spiel in einem streifig-wolkigen Formengrund, der eine abendliche Himmelspartie über einem Landschaftsdurchblick definiert. Auch farblich steht das Laub mit Licht und Atmosphäre in Kontinuität, denn grüne Färbung ergibt sich aus dem Gelb der Abendwolken und dem Blau des Himmels, das wir im Obergewand der Muse wiederfinden. Dort aber wird es in den Faltentälern gebrochen, während es auf den Faltenrücken nur zu sehr moderaten Weißhöhungen kommt, während die Helligkeit der reinen Buntfarbe zur Geltung gebracht wird. Demgegenüber wird das Kobalt des Himmels in der Masse gehöhnt und mit weißgelbgraugrünlichen Streifungen zum Leben erweckt, um Atmosphäre zu erzeugen. Anders als das Obergewand zeigt das Untergewand der Muse reinstes Weiß in den Faltenrücken, die als Formbinnenstrukturierung der Untergewandform jedoch um die Brust der Muse geführt werden. Diese Formbinnenstruktur rahmt also die homogene und geringproportionierte Inkarnatfläche des Dekolletees, geht selbst in einer lichten Formhinterfangung im Abendhimmel ein - und setzt einen funkelnden Akzent im Bildflächenbezug, zur gewaltsameren Formung des Dichtergewandes rechts.

In der Figur des Dichters finden wir die stärksten Verkürzungen im Raum, betrachten wir die ausgebreiteten Arme und die Distanz zwischen dem Knie und Trinkschale. Doch werden diese beiden Verkürzungen sogleich relativiert. Am Oberkörper entsteht durch Überlagerung der linken Handform gegenüber dem Gewand eine Zone erheblicher Formunklarheit. Starke Weißbeimischungen in den Faltenrücken verstärken diese Unklarheit. Diese Höhungen bilden ein die Gewandform binnenstrukturierendes Muster aus. Von diesem Muster ist die im Oberkörper kompaktierte Dichterfigur statuarisch umgriffen, jedoch nicht flächig in den formalen Umgrund eingefasst. Das zeigt der mit Buntfarbe erreichte Helligkeitskontrast des Rückenkonturs zum Dunkel des Felsens rechts, ebenso der rechte Erot, der den Dichter von den Bäumen hinter ihm separiert. Wir sehen an der Schulter, wie Falten um den Körper herum geführt werden, ohne einen Bezug zur Formgebung des Umgrundes auszubilden. In der Beinpartie hingegen, am linken Oberschenkel, werden die Gewandfalten nicht um den Körper herumgeführt. Eine Region relativer Richtungsunentschiedenheit bereitet diesen Modus der Formbinnenstrukturierung vor. In jener Zone überwiegen Graubraunbrechungen des in Lachs-, Karmin- und Gelbtönen changierenden Gewandes. Sie steigen von dort an, doch enden sie abrupt an der Oberschenkelfront. Die Gewalt des Strukturabbruchs wird noch unterstützt durch einen Querriegel aus einer Faltenform am Leib des Dichters. Der läuft auf den linken Unterarm zu und leitet in einen Wirbel um den Unterarm. Diese Eigendynamik des Gewandes überlagert den figuralen Ausgriff, der trotz der herrschenden Helligkeit mit gebrochenen Inkarnattönen gemalt und durch Höhung der Zeigefingerinnenseite noch einmal nachbetont wird, sonst erschiene er bildproduktiv unmotiviert. Doch führt sie wieder in die Zone der in gebrochener Lokalfarbigkeit entstehender Formbinnenstrukturierung, aus der unser Blick letztlich wieder das Bein hoch zur Oberschenkelfront gewuchtet wird. Dieser formaler Nachdruck in der Formbinnenstrukturierung erzeugt Zeitlichkeit, Staigersches Pathos des Widerstandes gegen das Bestehende.

Es ist nicht zuviel zu behaupten, dass der Impetus der Faltenentwicklung durch den Formfleck des geringmodellierten Apoll nicht endgültig aufgehalten werden kann, wie dies noch durch den Offizier im »Germanicus« gelingt. Das Funkeln des Untergewandes der Muse, das in Gelbe geblendete Leuchten des Himmels und seiner vor Blau stehenden gelbgrünen Wolken enthemmen die binnenformale Dynamik aus dem Dichtergewand in die distanz retardiert Herausschießenden Baumstammformen mit ihren kreuzenden Richtungsdrängen. Diese in die Welt strömende Ener-

gie bringt die Formen des Laubes iterativ und je einzeln zum Sprießen, begleitet vom Lobpreis der Erosen. Sie können diese Dynamik nicht bändigen, sondern nur einmalig begleiten.

Die Formrichtungsbildung an den Gewandfalten des Dichters wird an der Oberschenkel-front unterbrochen, um dann von ferne durch zwei Kontrastsachverhalte wieder aufgenommen zu werden: durch eine eigenleuchtende Felsenzone, hinter der die dunklen Stämme hervorkommen, und durch die Untergewandfalten am linken Arm der Muse. Faltenquerläufe um die Brust dämpfen diesen Richtungsdrang ein. Strukturloses Inkarnat setzt ihn gar aus, bevor die Langformen der Baumstämme hinter der Muse und dem Felsen hervorbrechen. Doch wiederholen außer diesen Formen auch die Knie des Gottes und der Muse den Vorwärtsdrang vom Dichter aus, in Formrichtungsbildung figürlicher Formausgriffe ergibt. So folgt dem Faltenrücken des linken Unterschenkels des Dichters ein simultaner Formumriss des linken Unterschenkels Apolls. Die Formbeugung wiederholt sich in dessen rechten Knie, in einem die Form zweiwertig teilenden Helligkeitsunterschied aus dem beleuchteten Inkarnat und seiner Brechung im Eigenschatten. Erneut kommt diese Zweiwertigkeit der Formausrichtung im Knie der Muse zum Tragen. Auch hier wiederholt Poussin den Helligkeitskontrast aus der Farbhelligkeit des Blau im Verhältnis zu seiner Brechung mit Grauschwarz. Beide Farbflächen wiederholen die Knie Apolls und des Dichters in Langformen. Die weißschimmrige Explosion der Formbinnenstrukturierung am Dichtergewand verursacht eine von ihr ausgehende Flächenstrukturierung mit Formausgriff in divergente Richtungen: eine Synchronisation der Figuren auf der Bildfläche mit elementaren Bildmitteln. Dies erzeugt ein Aufgehen im präsenten Moment, in dem sich Indizes reproduktiver Modifikation ebenso rar machen wie Antizipationen auf Nichtdargestelltes. Staiger würde auf ein »punktuell Zünden von Welt« im Jetzt verweisen, das wir in der in der Explosion der Eigenlichtanteile im Dichtergewand identifizieren: aus dieser Zündung erstehen Protentionen, allerdings noch innerhalb der Bildfläche, und auch innerhalb des Augenblickes, die erneut aus dem Leuchten der Muse und des Felsens bis ins Laubwerk links oben sowie bis in die mehrachsige Figur der Muse getrieben werden.

Wie bereitet Poussin diese Zündung vor? Retenierte Entwicklung sehen wir in der Verdichtung der Formen von oben nach unten. Bildgegenstände sedimentieren sich in Formüberlagerungen. Ein komplexeres Situationsgesamt als oben, wo Formüberlagerungen einheitlich flächig ausdifferenziert werden. Komplexer wird die Formgestaltung auch links. Rechts überwiegen vor allem oben geringdifferenzierte Formen, die nach oben in einheitlich ausdifferenziertes Laubwerk übergehen. Nach unten rechts werden lediglich intensiviert: im Buntwert des lachsfarbenen Gewandes, zur koloristischen Potenz des »blonden Tons« des Lokals in geringem Kontrast, andererseits in eine Dunkelzone unten rechts, aus dem die Dynamik der Gewandfaltenhöhen führt. Nach links und oben finden wir ein gespannteres Kolorit in Blau, Gelb und Mischönen in Grün und Grüngrau. Alle Farben erscheinen aufgehellert, allerdings ohne Rot, zur Verwendung in einem differenzierteren Himmel, Laubwerk, einer begehren Landschaft mit tiefem Einblick, während rechts nur ein Felsblock präsent bleibt. Auch werden links Farben ausgetrieben in reines Weiß bzw. dunkelstes Blau. Eine Spannung, der der Buntwert des blauen Musengewandes mittelt.

So schafft der Maler eine atmosphärische Intensität des Ortes. Numinos, separiert von der übrigen Welt, geheimnisvoll durchformt, in eigenen Formrhythmen und -wiederholungen von Baumstämmen, Laubwerk und Felsen, in einer eigenen farblichen Harmonie warmen Braunes, bietet sich der Ort der Inspiration. Aus diesem gestimmten Grund schimmert die Figur Apolls,

formal fleckenhaft, geringmodelliert in unentschieden scheinender Verschattung und Beleuchtung, ohne herausmodellierte Muskelmasse, ohne Körperschatten auch, farblich ganz Bestandteil dieses Endroits. Ambivalent wie die Modellierung Apolls ist auch dessen Haltung gegenüber dem Dichter. Zuwendung und Fernbleiben. Und die minimale Formüberlagerung durch die Hand des Dichters bleibt in geringer Helligkeitsdifferenz zu Apoll fast unbemerkt. Erst gar nicht kommt sie dem Leib des Gottes zu nahe. Der wird vielmehr übersehen in der Dynamik nach links oben: durch Schräglage des Lorbeerkranzes, durch den Kontur des rechten Oberarmes, durch die Langform des linken Unterschenkels Apolls. Selbst das eigenlichte Schimmern der Schale, aus der der Dichter trinkt, ist von dessen Mund entfernt. Vielleicht bereitet sie die Energieentfaltung im Dichtergewand vor, betrachtet man das aufgehellte Dichterantlitz. Doch verhält es sich mit Apoll wie mit der Zürcher »Venus«: seine Präsenz wirkt sich numinos, ohne offensichtlichen Zusammenhang, auf die übrigen Figuren aus, die sich der göttlichen Artikulation auf der Bildfläche in gesetzte Ordnung ergeben.

Die Einteilung des Bildes in ein Oben und Unten konveniert der hochformatigen Anlage. Wir finden das Haupt Apolls in der vertikalen wie auch der horizontalen Bildmitte. Die Figuren der unteren Bildhälfte werden gereiht, im Unterschied zu den ausponderierten Eroten der oberen Bildhälfte, die gegeneinander gespiegelt werden, allerdings nach rechts abfallend. Auch die Reihung der unteren Figuren fällt nach rechts ab bzw. steigt nach links auf. Diese Reihung wird verbunden von der vom Dichter hochführenden Schulter Apolls und dem Aufwärtzug von Oberarm und Schulter der Muse, mit einem Abschluss in deren Gesicht. Die Köpfe sind die eigentlichen Reihungsgegenstände, die mit der beschriebenen Relationierung verbunden werden wie Betonungen in einem dreieckigen Verskontinuum. Die Köpfe werden je ähnlich formalisiert, in geringer Modellierung, geringe Höhungen und Brechungen, je ähnliche, kurze, kastanienfarbene Frisur, die das Gesicht weniger rahmt als gerade abschließt. Eingezeichnet in diese Antlitzflächen der Blick, der in einer zweiteiligen Reihung von Muse und Apoll auf den Dichter bildflächenparallele Intervallhaftigkeit erzeugt. Kleine Intervallstrukturen, Miniaturen, variieren die Figurenreihung. Sie führen jedoch nicht aus deren Präsenz heraus, in der sich eine Intervallung der Dichterhände zum Ellbogen Apolls zu den beiden Händen der Muse ergibt. Hier findet sich auch ein Aussetzen dieser Intervallung im Götterellbogen. Apolls rechte Hand »greift« dem bestehenden Rhythmus »vor«, um dem Dichter Trank einzuflößen. Dieser Sachverhalt lässt sich u.E. durchaus in Verbindung bringen zum eigenlichten Schimmern der Schale als Retention des Gewandschimmers. Aus Sicht der Muse handelt es sich um ein Metrum, das erst verzögert und dann benachdruckt, vom Ellbogen zur einflößenden Hand. Aus Sicht des Dichters folgt dem gewaltsamen Einflößen, dem er sich gestisch ergibt, eine Pause, nach der sich der ursprüngliche Rhythmus wieder einstellt. Explizit durch die Blickachsenkonfrontation von Muse und Apoll gegen den Dichter, implizit durch die Möglichkeit, Retention als Protention und umgekehrt zu verstehen, ergibt sich der Eindruck von geweiteter Gegenwart ohne Vorher noch Nachher.

Der Rhythmus dieser »Bildichtung« hat ein lyrisches Gepräge, und das zeigt sich auch in der geringen Zahl der Betonungen von Dichter zu Muse, vergleichbar kurzen Versen in schmalen Strophen. Der lyrische Charakter dieser Dichtung befasst sich mit dem selbstreferentiellen Thema ihrer eigenen Inspiration, die in einen welthaften Zusammenhang gerückt wird bzw. diese Kohärenz in Formung von Welt überhaupt erst erzeugt, wie sich in den Bäumen links zeigt. Die Blicke der Hauptfiguren gehen auf die Schale, bleiben ebenfalls in der Gegenwart des Trinkens - die figuroriginäre Perspektivierung des Raumes konkretisiert ein aktionsräumlich verfügbares Requisite,

dem sogleich geschehensbestimmende Wirkung zukommt. Umso weniger wird das rhythmische Gefüge auf der Bildfläche als figuroriginäre denn als betrachteroriginäre Perspektivierung des Raumes wahrgenommen. Und auch hierin finden wir ein Kennzeichen der Lyrik, wie Staiger sie beschrieben hat: Gestalt bricht Gehalt.

Bildflächenparallele Rhythmisierung und Dynamisierung lassen die einzelnen Figuren körperlich geringmodelliert erscheinen. Die Gestaltung bietet dem Betrachter eine von situativ-praktischen Handlungshorizonten unabhängige formale Eindringlichkeit. Diese zeigt sich im formbinnenstrukturierenden Schimmern des Dichtergewandes, im ungelenten Formausgriff des Unterschenkels eines formfleckentypischen Apolls, in der geringmodellierten Brust der Muse. Das Fehlen körperlicher »Spielräume«, die uneinheitlichen Grade der Körpermodellierung, die Flächendistanzierung eigenlichter Schimmerpartien, die kursorische Formzeichnung im Felsen, auch dessen expressiven Ausschimmern über der Muse, die leichte Verstumpfung des Blau im Gewand der Muse mögen vielleicht als ungelentk aufgefasst werden, ebenso der dynamisierte Pinselstrich. Alles dies findet jedoch seinen Grund in der lyrischen Stimmung des Bildes, die auf Gleichstimmung zielt, für die der Maler Dichtung in statu nascendi demonstriert. Ein ehrgeiziger, in seiner explosiven Diagonalführung maßlos enthemmter Anspruch, mit dem dieses Bild philosophische Tiefe reklamiert, die wir weniger expressiv, dafür »klassisch« verfestigter im Louvre wiederfinden.

Vor allem die Subtilität farblich-formaler Moderation macht die »Dichterinspiration« des Louvre zu einem komplexeren Werk (Abb. 5). In den Ausmaßen ist es dreimal so breit und doppelt so hoch, was ihm ein feineres Aussehen gibt als das Hannoveraner Bild. Die Figuren machen sich ansichtig, indem sie aus leuchtendem Schmelz heraustreten in warmglühendes Licht. Vielleicht lässt sich diese Leuchtkraft mit der »Phaethonbitte« vergleichen, unter Verweis auf die veränderte Dolce-Ausgabe von 1568, in der der von Ruscani gezeigte Abschied Phaethons ersetzt wurde durch eine von Eskrich und Salomon motivierte, anonym geschnittene Bitte Phaethons vor dem Sonnenpalast Apolls (Abb. 31).¹⁵³³ Auf die figürlichen Unterschiede des Schnittes gegenüber der »Inspiration II« haben wir in der Probe zur »Phaethonbitte« explizit verwiesen. Uns interessiert hier, dass der Gott Inspiration zu geben vermag, indem der Dichter keine außerhalb seines körperlichen Möglichkeiten liegende Objekt Konkretisierung wählt. Diese lag in der »Phaethonbitte« hinter dem Sommer, im Bereich des formtonal dekonstruierten Sonnenwagens, verbunden mit einer Antizipation figürlicher Unterbindung des Handelns durch voranstürmende Zeit. Dagegen perspektivierte der sitzende Musengott einen nicht konkretisierten Bereich zwischen Phaethon und dem Betrachter. Tragische Differenz in Perspektivendiskrepanz. Vor dem Apoll der »Inspiration II« aber befindet sich nun die vom Dichter niedergeschriebene Dichtung. Die figuroriginäre Perspektivierung seitens Apoll findet in der »Inspiration II« einen Bezugspunkt. Folgt man Kurt Badts Auffassung eines »epischen Poussin«, der »vom festen Standpunkt aus« (Staiger) in Einzelwerken Ausschnitte dauerhafter Götterwelt zeigt, so sehen wir den Apoll der »Inspiration II« nun mit glückführendem Chronologieangebot. Auch der Dichter ist Phaethons Gegenteil. Seine figuroriginäre Perspektivierung konkretisiert kein Objekt, sondern vollzieht sich als »theoria«, als Schau des Göttlichen. Seine Poiesis glückt, weil er Beeinflussung annimmt. Dass der Dichter diese kaum gewärtigt, ist ein Unterschied zum ergebnen Erleiden im Hannoveraner Bild. Im Louvre-Bild scheint Inspiration zudem als Folge der Schau aufgefasst zu werden; beide stehen in wech-

¹⁵³³Vgl. Dolce, *Trasformazioni* (1568), S. 15.

selseitigem Bedingungsverhältnis.¹⁵³⁴ Hierin thematisiert Poussins Arbeit im Louvre anderes als das Hannoveraner Bild, in deren körperlich passivischer Poiesis »Welt gezündet« (Staiger) wird. Die Untersuchung wird zeigen, dass die Welt der Götter nicht nur Grund, sondern auch Resultat der Dichtung ist; Dichtung ist in diesem Bild immerwährendes und stets präsent Geschehen, autopoietischer Prozess.

Erstens zu erwähnen wären in einer formalen Analyse eine klare Ansichtigkeit bestimmter Formen, z.B. der rechte Unterarm Apolls, seine Beine, der rechte Arm der Muse, ihr Gesicht, das Gesicht des Dichters, die Körper der Erogen. Die Formen werden an manchen Stellen wie dem linken Arm der Muse oder dem Hinterkopf Apolls sowie im Faltenwurf des blauen Dichtergewandes in die Umgebung aufgelöst. An anderen Stellen greifen sie deutlicher aus, wie wir am Arm der Muse sehen, an den Körperformen der Erogen und an Apoll. Helldunkelbrechungen und -höhungen werden reduziert. Einerseits erfolgt das durch Intensivierung der Buntfarben, z.B. an der rechten Seite des gelben Musengewandes, ebenso am gelben Gewand des Dichters. Andererseits erfolgt das durch Brechung der Inkarnattöne in gelbbraungrauen Eigenschatten, z.B. am Dichtergesicht, am rechten Arm Apolls, am Gesicht der Muse. In diesen Schatten erzeugen die Figuren eine farblich harmonische Einheit zu Hain und Landschaft. Zentrum dieser Harmonie ist das rot glimmende Gewand Apolls. Zu diesem treten die Gelbtöne in Musen- und Dichterkleidung, der große Blau-Gelb-Akkord im Himmel und der Helldunkelkontrast in dunkelblauen Obergewand des Dichters und dem weißen Obergewand der Muse in ausgewogene Symmetrieverhältnisse. Durch die meist übersichtlichen Formflächenbegrenzungen in den Schattenzonen, in denen die Formen der Gliedmaßen ein eigenes lokalfarbiges Glühen aufweisen, das in den tonalen Schmelz des »blonden Tons« (Mahon) aufgeht, artikuliert sich Form gleichmäßig und oszilliert zwischen einem lokal- und erscheinungsfarbigem Dunkel und ins Licht ragenden Hellakzenten und macht sich selbst der Betrachtung ansichtig.

Sodann gibt es zwischen den Figuren durchaus Formdynamisierungen, die Formen zueinander relationieren und Übergriffe aufbauen. So ist das Musenobergewand in Weiß gehalten, ein recht übersichtlicher Fleck auf der Bildfläche, dessen oberer Abschluss jedoch nach rechts abschwingt zur Leier Apolls, die das Abwärts des Gewandes in einem umso leuchtenderen Hellkontur zum Gesicht Apolls führt, an dem wir allerdings nur einer formal mit Licht verunklarte Wangenpartie gewahr werden. Entlang einer Spiegelungsachse durch den mittleren der drei Bäume hinter Apoll und der Muse ergibt sich eine Formsymmetrie, bestehend aus dem Aufschwung des Leierkonturs gegenüber den Gewandfalten des gelben Musengewandes. Diese Formsymmetrie ist im Bereich der Oberkörper von Gott und Muse divergent. Sie wird abgelöst von einer Formsimultaneisierung in den Häuptern von Gott und Muse, an denen die beschriebene Hellverunklung der Wangenpartie wiederholt wird, ebenso die Blickrichtung sowie der Abschluss der Kopfform nach rechts im Gesichtskontur, während nach links jeweils braunes Haar abschließt, ebenfalls formverunklarend. Subtiler finden wir solches wieder in der Simultaneisierung der Unterschenkel von Muse und Gott, links erreicht durch Helldunkel im Faltenwurf, eine Formbinnenstrukturierung, am Gott sichtbar in einer Schrägstellung des rechten Unterschenkel, ein Formausgriff bzw. Formrichtungsdynamisierung. Subtiler auch die Aufwärtsschwünge vom Oberkörper des Gottes in Richtung der rechten Schulter der Muse. An der Muse haben wir es vornehmlich mit

¹⁵³⁴So schreibt Dittmann, dessen Beobachtung wir uns anschließen: »Das Eigentümliche dieses Bildes liegt in der Nähe des Gottes bei seiner gleichzeitigen *Verborgenheit* für den Dichter.« Dittmann, Lorenz: Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde. Versuch einer neuen Deutung. Paderborn, u.a., 2001. Hier Dittmann (2001), S. 235. Hervorhebung durch Dittmann.

Formbinnenstrukturierungen im Gewand zu tun, während Apolls aufsteigende Form des linken Unterarmes zur Leier hin nur erahnbar bleibt. Doch leitet das ausgestreckte linke Bein Apolls aus der rechten unteren Bildecke nach oben links hoch. Eine Formdynamisierung, die sich zu einer Muse und Gott zusammenfassenden Formrichtungsgebung auswächst, in der die Formtonalität der Musengewänder von einer die Binnenstrukturierung intensivierenden Helldunkeldifferenzierung der Gewandfalten gekennzeichnet ist, die wir am verschatteten Apoll nicht finden.

Es scheint der Schlagschatten der Muse zu sein, der Apoll verschattet. Ähnlich finden wir den Schatten des linken Eroten auf dem Bein Apolls. Der Körperschatten am Kopf der Muse verunklart ihr Gesicht. Dessen Kontur steht vor einem kleinteiligen Gesamt aus Laubformen und einem meteorologisch belebten Himmel, was die Formverunklarung unterstützt. Eine ähnliche Reduktion formaler Klarheit ergibt sich dann auch in den abgewandten Körperpartien, so am linken Unterarm der Muse, ebenso am rechten Oberarm, an Apolls rechtem Oberarm gegenüber der flächig einheitlich gebrochenen Schulterpartie, gleiches am rechten Knie des Gottes, und abgeschwächt auch im Profil Apolls. Doch stellt diese reduzierte Abgrenzung der Form die Figuren nicht in Frage. Vielmehr konstituieren diese formalen Zurücknahmen eine gemeinsame formale Stimmungshaftigkeit im erscheinungsfarbig vereinheitlichten Grund.

Konsequenter noch als in der ersten »Inspiration« in Hannover reduzieren sich in dieser Kontinuität Reproduktionen und Antizipationen zugunsten präsentischer Unmittelbarkeit im betrachteroriginär perspektivierten Gegenwartserleben. Dieses wird v.a. im rechten Bildbereich durch die Silhouettenwirkung der Figuren vor hellerem Hintergrund noch verstärkt, während das Beleuchtungslicht an der Muse inszenatorisch-apersonal vermittelt. Wir erkennen, dass Poussin hierin Produktivmittel des Hannoveraner Bildes aufgriff: so entspricht dem Eigenleuchten der flächigen Farbkontraste aus Gelb und Blau rechts das aus dem Dunkel des Lokals tretende Gewandschimmern des Hannoveraner Dichters, während sich links Bildwelt formal einheitlich ausdifferenziert, in stärkerer Ansichtigkeit fremdlicher Formen. Betrachten wir die Formgestaltung genauer.

Muse und Gott werden formal in Simultaneisierung und farblich in Höhungen des Inkarnatones durch Fremdlichtanteile aufeinander bezogen. Gott und Dichter werden formal in einer Kreuzstellung von Formrichtungswerten und farblich durch ein in gesättigten Buntwerten erreichtes Eigenleuchten zueinander relationiert. Wieder ist es Apoll, der zwischen beiden Bildhälften vermittelt. Auf Seiten des Dichters steigt der Formrichtungswert des rechten Unterschenkels Apolls nach rechts oben hin zum Kopf des Dichters, vermittelt durch eine querlaufende schmale Faltenkaskade am linken Dichterarm ebenso wie durch einen komplementärkontrastigen Flächenkontur zwischen dem Himmelsblau im Hintergrund und der rechten Schulter des Dichters in Goldgelb. Absteigend fällt eine Formbezugssetzung vom Haupt Apolls über dessen plastisch ausmodellerte, verschattet voluminierte Unterarmform am linken Göttergewandkontur vor blaugoldenem Himmel herab, um dann im linken Fuß des Gottes auszulaufen, simultaneisiert im nach der rechten unteren Bildecke spielenden linken Fuß des Dichters, parallelisiert im blauen Gewandkontur des Dichters, hinter dem dessen rechter Unterschenkel als Standbein hervortritt. Diese Bezugsetzung vom Kopf Apolls aus wird vor allem durch singuläre Formen erreicht, die in eine Sukzession gebracht werden, wie man an der beleuchteten Wange des Gottes, am Ellbogen, am Knie und am golden besandalten Fuß erkennen kann. Dieser kommt ebenso wie der linke Fuß des Dichters in einem dunkleren Grund zu liegen, umformig formisoliert.

Die Kreuzung der beschriebenen Formbezüge in der Fläche von Dichter und Gott liegt in der Zone des Papierstapels und der umliegenden Hände. Sie wird mit Hilfe der weißen Feder fi-

xiert, was eine durch das figürliche Fernbleiben Apolls singularisierte Protention der unmittelbar bevorstehenden Niederschrift erzeugt. Auf dieser rhythmischen Durchdringung der Bildfläche, verbunden mit einem figuralen Aus- und Nebeneinander, das in seinem Miteinander auf einen minimalsten figürlichen Eingriff Apolls in die Tätigkeit des Schreibens konzentriert wird, den Eingriff noch visuell abschwächend in gelblich-rosa Inkarnat vor goldgelbem Dichtergewand, liegt die Näherung von Gott und Dichter begründet: eine rhythmisch gestaltete und vermittelte Teilhabe des einen am andern trotz figürlicher Trennung. In dieser Teilhabe erweitert sich aus Sicht des Dichters die eigenlichte Prädikation einer Welt stimmungshafter Buntfarbenkontraste in eine angeschaute mehrdimensional prädiszierte Welt des Rhythmus, der Beleuchtung, des Helldunkels der Formbinnenstrukturierung, der Formdifferenzierung, kurzum: der betrachterwie figuroriginär perspektivierten und in ihren Relationierungen angeschauten Objektkonkretisation.

Im stark formbinnenstrukturierten Gewand der Muse ergibt sich ein vielgliedriges Formgesamt, dem in der Bildfläche kleinteilige Gliedmaßen des Erosen, der vielgliedrige Kranz, die senkrecht geschlossenen Baumstammformen und deren zugehöriges Laubwerk ebenso beigefügt werden wie die kleinteiligeren Wolkenformen am Antlitz der Muse. Dieses kleinteilige Formgesamt setzt sich fort zu Apoll und seiner Leier, ebenso zu dessen rotem Gewand. Doch wird die Formbinnenstrukturierung hier reduziert, was sich besonders an der weicheren Stofflichkeit des Apollgewandes zeigt, dessen Faltenrücken geringer linearisieren und statt weißer Höhungen reine Buntfarben enthalten, die in den Faltenältern geringer abgedunkelt werden als am Musengewand. Dies entspricht einer Formberuhigung nach rechts.

Die Formausdrucksqualitäten rechts bestehen in einer Kompaktierung der Formen, besonders deutlich in den Dichtergewändern und noch im geringer als links eigenverschatteten Leib des fliegenden Erosen, der jedoch bereits nach links und oben rechts ausgreift, die Aufwärtsdynamisierung vom rechten Fuß Apolls zum Haupt des Dichters flankierend, ähnlich dem rechten Erosen im Hannoveraner Bild. Die Formausdrucksqualitäten links ergeben sich aus einer gleichmäßigen Formdifferenzierung in Teilverhältnissen. Die Anzahl und Dimensionen der einzelnen Laubblätter entsprechen in etwa Anzahl und Breitendimensionen der faltigen Gewandstrukturierung der Muse. Die Flächeneinnahme einzelner Zweige entspricht in etwa der des Musengesichtes. Die Längsausdehnung dieser Falten entspricht in etwa der Länge der Baumstammformen. Man beachte die vertikale Teilung des Oberkörpergewandes unter der rechten Brust der Muse. Sie erzeugt eine Faltenlänge über dem Bauch, die sich auf die Länge der Unterarmformen beziehen lässt. Der Kontur zwischen dem gelben Unter- und dem weißen Obergewand der Muse teilt nicht nur das Bild in zwei Hälften, sondern auch die Figur, die für sich ein Drittel der Bildbreite beansprucht. Umso mehr, als dass links und rechts Leinwand nachträglich angestückt wurde, die Figuren mithin in einem gedrängteren Quadrat zu sehen waren, das sich noch regelmäßiger aufteilen ließ. Mithin herrschen vor allem im linken Bildbereich, der aus Figurorigo des Dichters aus schauplatzintrinsisch perspektiviert werden kann, Maß und Proportion im Aufeinanderbezug der Bildformen auf der Fläche. Solches finden wir an der Figur des Dichters nicht. Dort teilt der Maler die Bildfläche mittels der vertikal bis zum Goldenen Schnitt sich durchdringenden Flächenformen des Himmels gegenüber dem dunkelblauen Dichterobergewand. Ebenso wie die Körperhaltung des Dichters und des fliegenden Erosen ist dies eine eher unklassische Proportionierung, die den Grund bietet für eine Entfaltung der linken Bildhälfte aus dem Kreuzungsbereich der Formdynamisierungen rechts im Bereich des von Apoll benachdruckten Schreibens.

Das Produktiv der zeiträumlichen Ausdifferenzierung ist links also in einem gleichbleibenden Proportionierungsmaß gehalten, bei veränderlicher absoluter Größe der konkretisierten Objekte, während solche Objekte auf der rechten Seite in Form der kompaktierten farbeigenlichten Gewandflächenformen in ihrer Formsilhouettierung erst gar nicht weiter differenziert werden, sondern nur einem allgemeinen und einmaligen Aufteilungsmaß der Bildfläche unterliegen, das die Angemessenheit des gestalteten Formausdrucks bildflächenponderativ zu wahren hilft.

In den Himmelspartien hinter dem Dichter erkennen wir geringbinnenstrukturierte Flächenformen, die wie die Buntfarbigkeit des Dichtergewandes eigenlichte Qualitäten aufweisen, im Komplementärkontrast aus Blau zu Gelb, nicht nur in den Wolken, sondern auch zum Gewand. Dementsprechend ruhiger gestaltet sich auch das Antlitz des Dichters in einer diffuseren Beleuchtung, die ähnlich wie die Inkarnate der um Apoll sich befindlichen Bildfiguren der »Phaethonbitte« von kreidig aufgetragener Lichtsubstanz getroffen wird, welche die Körperoberfläche durch Mikrokontraste zum Grund zum eigenlichten Vibrieren bringt. Ähnlich intensiv kontuiert sich dieses Leuchten an den exponiertesten Partien von Muse und Gott, an den Ellbogen, am Knie des Gottes, auch im am weitesten zum Betrachter stehenden Eros. Doch ist die Verschattung im Bereich des Dichtergesichtes viel reduzierter als an Apoll oder seiner Begleiterin, was wiederum der Formsilhouettierung zum Himmelsblau zugute kommt. Dass es dem Maler im rechten Bildbereich vor allem um solche farblichen Kontrastbildungen geht, zeigt sich auch in der Umkehrung dieses Zweiklangs aus Blau und Gelbgold am Gesäß des Dichters.

Es wurde bereits darauf verwiesen, dass Muse und Gott formal mit Fremdlicht simultaneisiert werden, und dass die eigenlichte Formrichtungsdynamiken Gott und Dichter zueinander relationieren. Der Gott übernimmt so auch die Funktion eines Überganges zwischen Dichter und Muse. Auf längere Distanz von je einer Bildecke in die gegenüberliegende ergibt sich ein weiterer Chiasmus aus Formbinnenstrukturierungen und formrichtungsdynamisierten Einzelformen. Zentrum ist die Leier Apolls. ihre bogige Formdynamisierung wird gekreuzt vom Kontur des gelben Musengewandes, der von der rechten Schulter abfällt und unter dem linken Busen zum Knie Apolls führt, um durch den Dunklen Gewandkontur des blauen Dichtergewandes in den spielenden links Fuß des Dichters geführt zu werden. Andererseits verspannt der spielende linke Fuß der Muse über den Blick des Eros, ebenfalls die Bogenform der Leier kreuzend, sodann an einem Wolkenkontur aufsteigend zur Schulter und zum Antlitz des Dichters die andere Diagonale im Bild.

Diese ausgewogene Regelmäßigkeit der extrinsisch perspektivierten Diagonalverspannung wird akzentuiert durch die Partialverspannung zwischen Apoll und dem Dichter, die die Bezugnahme Apolls auf das Schreiben intensiviert. Dichtung und Vortrag, in Feder und Leier, bilden so Pole einer von Apoll initiierten Einheit zwischen Gott und Mensch, die im größeren Zusammenhang eigenes lokalfarbige, kompaktierte Stimmung und fremdes erscheinungsfarbige, vielteilige Anschauung aufeinander bezieht. Die Muse ist Ziel der Farb- und Formmodifikationen im Bild, die von Apoll in wenigen formalen Bezugnahmen angestoßen werden und sich dann rhythmisch-einheitlich durch die ganze Bildwelt artikulieren. Die figurale Autonomie des Dichters beruht dabei vor allem auf seiner eigenlichten Lokalfarbigkeit in Farbkontrasten zur Umgebung. Es handelt sich hier nicht mehr um ein in figurgreifende Gewalt eingefasstes Subjekt des erleidenden Passivs, aus dem Welt vehement ausbricht, wie im Hannoveraner Bild. Vielmehr liegt in der diagonal verspannten Spiegelung der beiden Bildhälften eine gleichwertige Differenzierung der Welt des Dichters und der Welt seiner Fiktion vor, die Subjekt und Objekt der Schau gleich groß, aber in

unterschiedlichen Modalitäten darstellt, in Stimmung, Aktion und Anschauung, was die wohlproportionierte Rhythmik der Muse zum Erschauten des gestimmten Dichters macht, die sich im aktiven Vortrag mit der Leier mitteilt.

Doch durchzieht Stimmung auch das Angeschaute. Zwischen der Welt der Dichtung und der des Dichtens hat es Gemeinsamkeiten, beide sind in demselben Abendlicht aufgehoben, das die Verschattungen der Inkarnate warm färbt, ganz anders als das fahle Licht der »Pest von Asdod« aus etwa derselben Zeit, das Kälte bis zum Tod evoziert. Auch hierin zeigt das Bild Ähnlichkeit zur »Phaethonbitte«, nicht nur in der Verwendung des Musengottmotivs mit Beifigur, sondern auch in der kreidig-trockenen Höhung der Inkarnate und in der Durchdringung des Bildraumes mit einem warmgelblichen Kolorit. Selbst die Wolken rechts beziehen die Komplementärkontraste zum Himmel noch in die farbäumliche Stimmung des Bildes ein. Diese Erscheinungsfarbigkeit unterstützend wirkt die Konturierung mit Rot, z.B. an den Wangen. Hierin wird das Gewand des Gottes wiederaufgenommen. Selbst dort, wo Lokalfarbigkeit zur Erzeugung eigenlichter Formwirkung verwendet wird, so am Dichtergewand in Blau, bleibt diese immer noch in den dominanten blonden Ton einbezogen, als Kontrastbildung zu diesem, die abgeschwächt wird durch eine Verdunkelung des Gelbtönen im Untergewand und durch Verdunkelung des Blau bis hin zu Blauschwarz. Keine Spur davon, dass Poussin sich seines blonden Tones schämen müsste.¹⁵³⁵ Vielmehr dient er dazu, das Produktivmittel der Farbigkeit zu kontinuierieren und Entwicklungsmöglichkeiten zu schaffen für Ausdifferenzierungen. So nimmt in der Reihenfolge der Primärfarben nach links die jeweilige Farbhelligkeit von Blau zu Rot zu Gelb zu, entsprechend dem Übergang von der Lokalfarbigkeit zur Erscheinungsfarbigkeit. Selbst das Weiß des Musenobergewandes hat noch eine gelbliche Tönung. Vergleicht man dies mit der Brechung der Lokalfarben in der Tiefe bzw. mit deren Sättigung zum Betrachter, so verfestigt sich von rechts nach links eine zum Betrachter hin pulsierend vorgestellte Farbwelt, die durch minime Changeanteffekte belebt wird, so in der Oberkörperbekleidung des Dichters, ebenso in der zarten Abkühlung des Inkarnates am linken Erosen.

Ausgleich finden wir auch in der horizontalen Dreiteilung des Bildes entsprechend der drei Hauptfiguren. Diese Dreiteilung wird bemessen links durch Bäume, rechts durch die vertikal übereinanderstehenden Formisolierungen des Erosen und des linken Unterschenkels des Gottes. Am Unterschenkel und am Erosen zeigt sich, dass es Poussin im rechten Bildbereich um eine aktionale Raumbildung geht. Und so betritt der Dichter in einem Schrittmotiv, ohne der vor ihm liegenden Welt aktionsräumlich gewahr zu werden, eine bildflächenparallele Raumschicht, die aus Betrachterorigo als Aktionsraum und aus Dichterorigo als Anschauungsraum perspektiviert wird. Hierin liegt ein Zugang zur Diskrepanz zwischen aktionaler Dichterbewegung und gestimmten Dichterblick. Die Aufmerksamkeit des Dichters liegt jedenfalls nicht auf den körperlichen Möglichkeiten, den von Apoll versperrten Weg nach links fortzusetzen. Er muss aufpassen, dass ihm die göttliche Inspiration keinen Streich spielt. Es gilt, figuroriginär auch das Weiterfolgende zu perspektivieren. Doch im Unterschied dazu verweist Apoll nicht nur auf das vor dem Dichter liegende, sondern schaut auch auf diese Objekt Konkretisation. Der Papierstapel wird so vom bloßen Bildgegenstand zur Requisite, dem die Tätigkeit des Dichters gelten soll. Der Gott verweist von der Rezeption zur Produktion, von der Schau zur Dichtung, von der gestimmten Weltabkehr des körperlich ungelenkten Dichters zur aktiven Fertigstellung seiner Dichtung. Dieses Eingreifen in die körperlichen Vollzüge des Dichters wird vorbereitet schon vom aufgestütz-

¹⁵³⁵Vgl. Mahon (1962), S. 79.

ten rechten Arm der Muse, der an Apoll herunterklappt und sich in der Zeigehand zum Verweis öffnet. Eine Unterbindung der für uns nicht einsehbaren dichterischen Vergegenwärtigung eines Abwesenden, wiederum anekdotischen Charakters, als Anstoss einer Exteriorisierung in Niederschrift.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass vor allem die Muse in ein von den Baumstämmen herrührendes System von Proportionierungen eingebunden erscheint. Statuarisch ist so auch der Stand der Muse, der dem Schrittmotiv des Dichters, der vielleicht stolpern wird, widerspricht. Auch hier zeigt sich, im Unterschied zur Darstellung in Hannover, eine Nähe zu den Phaethonillustrationen der Salomon-Nachfolge. Die Bäume schaffen den Säulen des Sonnenpalastes entsprechende Kompartimentierung des Raumes, geben ein Lokal an, das ähnlich wie der Sonnenpalast mit den Jahreszeiten angeschaut werden kann, dem Sterblichen jedoch nicht zugänglich gemacht wird. Interessant ist, dass wir auch Blickdynamisierungen der Dolce-Illustration wiederfinden, in einer weiteren regelmäßigen Verspannung der Bildgegenstände in der Bildfläche. Diese steigt vom Fuß der Muse entlang des Spielbeinunterschenkel zum Haupt des Sonnengottes auf und dann von dort über den Kontur der linken Schulter ab zum Fuß des Dichters. Man beachte die richtungsdifferente Zweiwertigkeit der Formdynamisierung am linken Oberarmkontur Apolls, wo sich auch noch ein Stück seines Gewandes befindet, das etwas weiter nach rechts unten ausstrebt. Diese Kulmination im Kopf Apolls wird überlagert von einer V-Dynamisierung vom Kopf des Dichters zum Kopf der Muse, über den rechten Fuß Apolls und die Bücher am Boden. Sie resultiert daraus, dass Poussin den Sterblichen anders als die Dolce-Illustration von 1568 aufrichtet und damit labilisiert.

Eine weitere Strukturähnlichkeit zu jener Illustration liegt darin, dass dem Dichter rechts Spielfläche gegeben wird, Bewegungsraum, während die Statue der Muse in ihrer körperlichen Schwere an ihrem Ort verbleibt, man beachte den Kontrapost, das Aufstützen des Körpers mit der linken Hand, das Aufstützen der rechten Hand auf der Flöte. Und dies, obschon sie plastisch stärker herausmodelliert wird als der Dichter, dementsprechend ein stärkeres spezifisches Gewicht des Raumes realisieren müsste, was sich auch in der Stofflichkeit ihrer Gewandfalten zeigt, als Grenzfläche zwischen dem die Muse umgebenden Gefäßraum und ihrem Körper. Diese Modalität der Gestaltung dient Poussin auch in anderen Bildern zu Verdichtung von Raum, wie wir im »Germanicus« sahen und in den Pharisäern der »Ehebrecherin«. Die Verdichtung der Apoll-Muse-Gruppe mit ihren Bäumen im Hintergrund und der ausdifferenzierten Formproportionierung dient dem Maler als Gegengewicht zum dem Betrachter aus der Bildtiefe genäherten Lokalfarbenkontrast der rechten Bildseite. So ergibt sich eine Choreografie zwischen Muse und Dichter, der sich aus der Bildtiefe herankommend um die kontrapostisch stehende Muse herum bewegt wie die Falten an deren Gewand. Der linke Erot stellt in dieser Bewegung eine skulpturale Provention dar, die auf der Wiederholung des dichterischen Schrittmotivs beruht, auf der flächenformhaften Körperdefinition, aus dem wiederholten Halten des Buches und der Ähnlichkeit der Handhaltung mit dem Kranz im Vergleich zur Feder des Dichters. Selbst der Blick des Kleinen geht in die Höhe und scheint sich seines Nachfolgers gleichermaßen zu versichern, wie er Neues schaut. Bezieht man dies auf die singuläre Dolceillustration von 1568, so geht der Dichter um den Sonnenpalast herum, vielleicht beschreibend, was er sieht. Wir erinnern uns, dass der größte Teil der Phaethonepisode in der Darstellung des Sonnenpalastes und des Firmamentes bestand. Auch hierin liegt eine Nähe zur »Phaethonbitte«. Dienen die Baumstämme als Raummaße für Bewegung, die im Falle der Muse statuarisch bleibt, während der Dichter sich um diese

Gruppe herumbewegt, so kann man sagen, der Dichter komme an einen angeschauten Verweilort wie Phaethon zum Sonnenpalast seines Vaters. Dort hat die gesehene Bildwelt eine eigene bildstrukturelle Ordnung, auch wenn das Lokal dieser Welt kaum in Objekten konkretisiert wird. Der Dichter begegnet dieser Welt, anders als in der Hannoveraner »Inspiration I«, in der der Dichter diese Welt bereits entwirft, die aus ihm herausplatzt.

»Hier, jetzt, du« verweist Apoll mit Zeigegeste auf das Papier. In figuraler Deixis setzt er das Niederschreiben als festen Standpunkt. Der Dichter ist epischer Dichter, der Abwesendes vergegenwärtigt und mit dem Index reproduktiver Modifikation versieht. Entsprechend kann der Dichter sich beliebig um den Ort Apolls und seiner Begleiterin bewegen, der mal Hain, in anderer Schau Sonnenpalast ist, während die Begleiterin mal als Muse, mal als Jahreszeit und der Gott mal als Musengott, mal als Sonnengott figurieren kann, weiß man die Ovidillustrationen auf das Bild zu beziehen. An diesem Ort wird der Dichter, man vergleiche Apolls linkes Bein, zugelassen, ähnlich dem Phaethon der »Metamorphosen«. Doch muss er sich nicht subordinieren, wie der Phaethon oder der Dichter im Hannoveraner Bild, sondern kann im Umkreisen des Haines beliebige figuroriginäre Perspektiven auf das Gesehene ausbilden, ohne das Gesehene zeitlich zu spannen. Es handelt sich mithin um einen epischen Dichter in bester Staigerscher Auffassung, und inhaltlich wird dies auch durch die Namen der großen Epen auf den Büchern gestützt. Es handelt sich um die »Ilias«, die »Odyssee« und die »Aeneis«, der nur mehr die »Metamorphosen« fehlen. Der Dichter ist u.E. Ovid. Die Darstellung zeigt u.E. den Moment seiner Inspiration zur »Phaethonbitte« im zweiten Buch der »Metamorphosen«. Grund für das Aufschreiben des Gesehenen ist die Freude am Sehen, die sich in den »Metamorphosen« eindrucksvoll manifestiert. Und das gilt auch für die Figur Apolls: seine Existenz in der Dichtung verdankt sich der dichterischen Freude am Beschreiben. Der Kitharöde, auch in der »Phaethonbitte«, die Muse, besonders aber der Sonnenpalast und das Firmament sind Finalursache der Dichtung, nicht etwa vorher schon da, jedoch jeden der dichterischen Schritte leitend. Das Bild dokumentiert die Ende der 1620er Jahre einsetzende Intensivierung der Beschäftigung Poussins mit den »Metamorphosen«, v.a. solchen, die illustriert sind.

Die betrachteroriginäre Perspektivierung des Raumes und der Zeit erkennt vielfältige Bezugsetzungen der einzelnen Bildteile aufeinander, die alle in Maß und Proportion gehalten bleiben. Selbst die Lokalfarbenkontraste rechts werden moderiert durch Reduktion auf Gelb und Blau, wobei Gelb als Erscheinungsfarbe links kontiniert. So erzeugt die betrachteroriginäre, schauplatzextrinsische Perspektivierung von Raum und Zeit ein präsentisches Kontinuum, das dem Geschehen im Bild einen augenblicklichen Charakter mit nur unmittelbaren Protentionen und Retentionen verschafft. Angesprochen ist hier also der Vorgang des Dichtens, nicht aber außerhalb dessen liegende Sachverhalte, die etwa eine weitergefasste Geschichte des Dichters erzählen oder dieses in einen spannungshaften, diskrepanten, problematisch-pathetischen Zusammenhang stellen, in dem situativ-praktische Handlungsentscheide thematisiert würden. Vielmehr wird Geschehen im reduziert auf Anekdotisches wie Apolls Verweis und sein Bein im Weg des Dichters, ebenso dessen Weltferne. Die malerische Darstellung epischen Dichtens ist selbst lyrischen Charakters, als präsenzzeitliche Vergegenwärtigung wechselseitig kontinuierender Bildsachverhalte. Hier spricht der Maler als ein ausgesprochen lyrisches Ich, der die Inspiration des epischen Dichters zum Anlass für eine lyrische Poesie des Bildlichen nimmt.

Folgerichtigkeit des Bildaufbaus nach Einleitung, Hauptteil, Schluss spielt in diesem lyrischen Bild eine untergeordnete Rolle. Wir stimmen Badt zu, der die chromatische Tonart des Bildes als

»hypolydisch, göttlich-heiter und doch gehalten« bezeichnet. Aber er schreibt auch: »Zu beachten, daß der Vorgang der Inspiration auch farbig ausgedrückt ist. Die große Fläche des Weiß im Gewand der zuschauenden Muse dient als Einleitung. Zwar ist auch dieses Weiß rein als für sich stehende Lokalfarbe gehalten, steht aber doch wie am Beginn der erst danach einsetzenden Buntfarbigkeit. Jenes gehört zur Ruhe, diese zur ›action‹ des Bildes. Indem eine Handlung zum Stehen gebracht ist, verbindet sie sich mit der Ruhe zu einer Einheit.«¹⁵³⁶ Unsere Analyse erbrachte, dass das weiße Musengewand weniger Fläche als stark binnenstrukturierte Form ist. Einleitung liegt für uns eher im Herantreten des Dichters, der am Herrschaftsort zugelassen wird, anschauen darf. Das Weiß ist weniger Lokalfarbe als farblicher Stillstand, der in abendlicher Tönung noch im Bildkontinuum aufgehoben erscheint. Es liegt mithin am Ende der Folgeordnung des Anschauens. Diese Erkenntnis wird sich auch im nächsten Bild, »Diana und Endymion«, einstellen. Handlung wird an der Statur der Muse nicht zum Stillstand gebracht. Die plastische Ansichtigkeit der Muse lädt erst zum Umgang ein, was die figuroriginäre Perspektivierung des Raumes qua Umgangsbewegung weitermotiviert.

4.3 »Diana und Endymion«

»Endymion [...] soll, wie einige sagen, ein Sohn des Zeus sein. Wegen seiner großen Schönheit entbrannte Selene für ihn, und Zeus gewährte ihm eine Bitte. Er benutzte diese Erlaubnis dazu, sich immerwährenden Schlaf, Unsterblichkeit und ewige Jugend zu erbitten«,¹⁵³⁷ so Apollodor. Doch stellt das sporadische auftauchende Paar ein einheitliches Sujet in Frage. Poussins Pendant zur »Phaethonbitte«¹⁵³⁸ thematisiert situativ-praktische Zeitlichkeit in Perspektivierungen durch Figuren und Betrachter. Doch schildert der Maler auch eine Modalität des Naturwerdens mit in Farbe und Form erschaffenen Abstraktionen, in Verwandtschaft der Veränderungsphänomene der »Inspiration« des Louvre.

Die Schönheit Endymions zu malen, ob der die sonst zurückhaltende Göttin der Jagd in Liebe entbrannte, ist ein ähnlich anspruchsvolles Unterfangen wie Claudio Monteverdis Vertonung des Orpheussanges zur Erweichung Charons. Wenigstens verlangt das Thema Endymions Herausnahme aus dem Gewöhnlichen, was Poussin durch formale Singularisierung erreicht (Abb. 3). Diese Singularisierung besteht v.a. in einer personifikativen Konkretisierung der schönheitlich gestimmten Farbakkorde der Bildfläche, in den in Diana und Endymion fließenden Formproportionen, in der Harmonisierung der Helldunkelwerte. Die Schönheit der Liebenden bleibt so die Schönheit des Bildkosmos. Dieses Wechselverhältnis nimmt dem Geschehen die tragische Dimension, die sich aus allzu erfolglosen figuroriginären Perspektivierungen von Raum und Zeit ergäbe. So fehlt dem Bild die tragische Schwere der »Phaethonbitte«, obschon Diana schauplatzintrinsische Möglichkeiten erhält, die sich aus der Anziehung Endymions und dessen gegenläufigen Abfallen ergeben. Eine leichte Handlungsspannung, ein belebendes Moment, jedoch keine Zunichtemachung einer chronologischen Perspektive. Auch wenn Diana bittere Miene macht, erfüllt sich doch Endymions Wunsch, und der Genius der Nacht kann den Vorhang wieder zu-

¹⁵³⁶ Badt (1969), I, S. 313. Hervorhebung Badt.

¹⁵³⁷ Apollodor, Mythische Bibliothek (1828), I, 56/56, S. 22.

¹⁵³⁸ Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): »Diana und Endymion«. Detroit, Institute of Arts, Öl auf Leinwand, 121x168 cm, um 1627-28, Wright (1982), S. 160, Nr. 51, Farbabbildung S. 161, Nr. 132; Mérot (1990/1994), S. 277, Nr. 137, Farbabb. S. 45; Thuillier (1994), S. 249, Nr. 66; Poussin, Ausstellungskatalog (1994), S. 191, Nr. 37, Farbabbildung ebd.

ziehen. Doch wie wird es Tag, wie gestaltet sich Nacht, wie zeigt sich bildkosmisches Geschehen und figurales Handeln in Veränderungsphänomenen?

Im Bild sukzedieren Formmodalisierungen. Erst treten in geringer Formdifferenzierung in Dunkelgründen reduzierter Helligkeitskontraste lokalfarbige Formen in farbliche Spannungen auf grünbraunem Dunkel, vornehmlich an Körper- und Gewandformen rechts. Das erzeugt eine formbinnenstrukturell reduzierte Erscheinungstonalität dunklerer Motivteile wie dem Noxgewand und den Rümpfen der Schlafenden. Das Fehlen von Gliedmaßen kompaktiert. Einem Jungen fehlt ein Arm, dem anderen der Kopf, dem schlafenden Hirten ein Arm und ein Fuß. Der Flügel des Genius dräut im Dunkel. In diesem Stadium der Helldunkelreduktion, Lokalfarbigkeit und geringbinnenstrukturierter Formkompaktierung heben die Figuren sich gerade so stark als nötig vom streifigen Dunkel des Bodens ab. Farben und Formen bleiben nur ahnbar. Auch in der Himmelszone überwiegen chromatische Spannungen, in Blau und Gelb, wiederum streifig gehalten. Die Formgestaltung verfährt nach rechts hin zeichnerisch, in unterschiedlichen Konkretisierungsgraden, in Annahme einer Erscheinungsfarbigkeit, aus der das Bild Apolls schwach herausmodelliert wird. Im Dunkel und im Licht erzeugt Farbgestaltung also Eigenlicht, einmal aus Lokalfarbigkeit, einmal aus Erscheinungsfarbigkeit. Die Bildgegenstände erhalten unterschiedliche Wahrnehmbarkeit. Dies ist ein grundsätzlicher Anspruch der Malerei Poussins.

Aus der grünbraunen Dunkelheit glimmen orangebraun das Bein und karminfarben das Gewand Endymions. Beide Formen bleiben hier gering formbinnenstrukturiert und ohne Ausgriffe, wenngleich das Bein Formrichtungsorientierung und die dunkle Gewandpartie Dunkelwallungen zeigt, die das Karmin in Bewegung versetzen, es aber auch noch an das Dunkel binden. Denn die zurückweichenden Faltenläufer sind keine haptisch greifbaren Faltenrücken. Um Endymion nun Gestalt zu geben, akzentuiert der Maler ihn ähnlich dem Hannoveraner Dichter mit Faltenhöhungen auf dem Oberschenkel. Die Knie bereiten diesen auflichten Formgriff vor. Diese Formbinnenstrukturierung verlässt den Karminton in einer ebenso abstrakten Weißgraustrukturierung. Unterstützend dient graues Untergewand. Ihm korrespondiert stärkere Verschattung am linken Oberarm, die den Oberarm herausmodelliert, anders als die flächige Beinform darunter. Diese Armmodellierung pulsiert rhythmisch, in einer Formdualität aus fremdlicher und eigenleuchtender Hautoberfläche. Mit dieser Modulation greift ein Rest der Dunkelformgestaltung nach oben, ähnlich der anhebenden Linken Endymions, die erst formsilhouettiert und eigentlich per Farbkontrast dann eigene Partialstrukturen beleuchteter Formmomente ausbildet, im Ausgriff der Finger.

Diese andere Modalität der Formgestaltung zeigt Formbinnenstrukturierung durch Höhungen mit auftreffendem neutralen Fremdlicht. Außer an Endymion und Diana verhält sie im Gewand der Nox, am schlafenden Schäfer, am Beinchen des Jungen rechts unten sowie an dessen Gewandstoff. Eine Besonderheit ist die gelbliche Beleuchtung des schwarzgrünglimmenden Vorhangs. Die Formen dienen der Konstitution innerbildlicher Dynamik, ähnlich der Hannoveraner »Dichterinspiration«. Aus einer lokalfarbigem Formtonalität erhalten Formen nun Aufeinanderbezug. Die Formen erwachen und treten im Licht in Beziehung. In dieses wache Licht führen die Falten des Dianagewandes. Sie schwingen an Dianas Leib auf, aus Flächenformen verdunkelter richtungsdynamisierter Formbinnenstrukturierung, ähnlich dem Endymiongewand. Dianas gelber Stoff variiert den Aufstieg zur Brust in erneuter Dynamik um den Leib. Auch begleitet er die richtungsdynamisierte Langform des Armes, der seinerseits die Hinwendung Dianas zu Endymion vorbereitet. Diese Hinwendung in der Änderung der Formrichtung an Hals und Kopf wird

durch die geschwungene Langform des Erosen benachdruckt. Dagegen bringt die Konzentration der Formbinnenstrukturierung in der zum Kinn zulaufenden Brustbedeckung die Aufwärtsdynamisierung zum Ende in der kompakt konturierten und gering binnenstrukturierten Gesichtsform der Göttin.

Das Haupt Dianas ähnelt der Muse der Louvre-»Inspiration«, ist jedoch weniger verschattet. Ein drittes Formgebungsprinzip: klare Formbegrenzung in geringen Formbinnenstrukturierungen. So erzeugt der Maler ein Inkarnat, das nur selten weiter gehöhrt wird, meist hellstes Rosa zeigt, eigenlichtes farbliches Leuchten, als Ursache des Helldunkelgriffs der zweiten Formwerdungsphase, wie wir an der Beleuchtung der Brust Endymions sehen. Der Unterschied in der Inkarnathelligkeit der Göttin gegenüber Endymion besteht darin, dass dessen Oberkörper von der lichten Erscheinung der Göttin getroffen wird, während das Antlitz des schönen Jünglings dem der Göttin gleichwertig erscheint. Eigenlichtes Strahlen tritt an Stelle der Formumrissdefinition. Hierin besteht eine Nähe zum anbrechenden Tag, zu den Sonnenrössern, zu Apoll und dem Genius des Tagesanbruchs, in vergleichbarer Farb- und Formgestaltung. Das Haupt Endymion, mehr noch die Haut Dianas zeigen sich in eigenlichter Ansicht, während formdynamisierendes Faltenhelldunkel fremdliches Aufwecken der Formen zeigt und damit das Werden von Ansichtigkeit des in Beziehung stehenden Angeschauten. Vergleichbar ist dies Muse und Apoll im Louvre: sie erscheinen ebenfalls ansichtig gemacht in Fremdlicht. Eigenlichtes Bestimmungsmittel der Inspiration ist hier jedoch der Eros des zentral gelegenen roten Göttergewandes. Dass Diana als Quelle dieses Lichtes nun selbst ins Bild tritt, erzeugt eine Epiphanie im formgegenwärtigen Aufeinanderbezug der Antlitze der Göttin und ihres Liebings.

Formdynamisierungen bilden Richtungswerte aus und konstituieren eine raumzeitliche Bildspur. Im Dunkel sind die lokalfarbigen Formwerte horizontal gerichtet, wie an den Schlafenden deutlich wird. Landschaftsformen parallelisieren. Aufgenommen werden diese Richtungsbezüge von Endymions rechtem Unterschenkel. Er weist in Längung nach rechts, undeutlich formsilhouettiert vor Dunkelheit, deren Grenze sich mit den Füßchen eines der Jungen trifft. Diesem Bein parallel, zum Betrachter versetzt, die Langform des Hirtenstabes, über dem die linken Füße Endymions und Dianas formklar separiert zu stehen kommen. Weitere Formrichtungskonnexe finden sich an Endymions rechter Gewandseite, wo ein Gürtel eine Landschaftsform aufnimmt und die Bauchpartie die Farbe der Füße des Schlafenden wiederholt. Auch simultaneisieren die angewinkelten Hellformen der Schäferbeine in grauem Gewand Endymions linkem Unterarm und seinen hellen Oberschenkel. Ebenso die Gesamtheit heller Pflanzenformen das helle Oberkörperinkarnat.

Die unmerkliche, aber wirksame formdynamische Spannung zwischen rechts und links erfordert eine außerordentliche Kraft gehöhter Formbinnenstrukturierungen, um den Blick in die Präsenz des Anschauens zwischen Diana und Endymion überzuleiten. Sie wird formsimultaneisierend benachdruckt durch den Vorhang mit seinen hellgelben Faltenkonturen. Die Hochführung zur Gegenwart der Göttin wird abgestützt nach links durch das Spielbein der Göttin, den Fuß in Dunkelheit, den gelb ansteigenden Stoff, die schräggeführte Gewandpartie über dem Busen und durch den Erosen. Das gelbe Obertuch verhaftet Endymions Sehen und hindert es am Hinabgleiten. Die händischen Ausgriffe Endymions leiten ebenso nach oben wie ein schwächerer Ausgriff Dianas. Zuletzt zielt die Formlinearisierung eines Pfeiles auf den Hals des Jünglings.

Flankiert wird dieses Anschauen von der Wolkenformation mit dem Sonnenwagen. Das Motiv stammt wie der knieende Hirte aus den von Salomon 1557 initiierten Ovid-Illustrationen zur

Phaethonsage, Die Staffelung der Sonnenrösser greift mit Nachdruck zwischen Göttin und Hirte. Die Formkonturen des Sonnenwagens, ebenso der Zodiak, zielen entlang des Gesichtes Endymions in dessen Verhältnis zu Diana. Diese ringförmig um das Wagenrad angelegten Formdynamisierungen enden in Endymions Unterschenkel. Vermag dieser die Last zu tragen? Die Formbinnenstrukturierungen des Oberkörpergewandes Endymions sinken in der vom Sonnenwagen ausgehenden Kreisdynamik nach rechts ab. Was sich nur mit mehrfachen Formausgriffen seitens Dianas aufbaute, fällt nach der Formpräsentation gegenseitigen Ansehens zurück, entlang der Klappachse des Hirtenstabes, verursacht durch die fehlende Statik im Knien Endymions. Der Bilderzähler räumt Endymion Platz zum Hinsinken ein. Antizipierbar ist, wie sich der Schafhirt am Boden räkeln wird, gleich seinem verschlafenen Kompagnon.

Formenschwere akzentuiert dieses Wegsinken. Wird Lokalfarbigkeit zugunsten verstärkter Erscheinungsfarbigkeit aufgegeben, in der die Formen leicht eingezeichnet und entschwert zu leuchten scheinen, so materialisieren Endymions Gewandfalten differente Formstofflichkeit, die in den Lokalfarben des Dunkels in gegeneinander abwägbare Formflecken führen. Das schwere Blau der Nox wiegt die Schwere ihrer Oberkörperform auf, die vom Gewandstoff heruntergezogen wird. Der dünne Ausgriff der fast linarisierten Armform hängt am Vorhang, zieht jenen mit der Schwere in Oberkörper und Gewand herunter. Die Oberkörperform des Genius erscheint polyvalent. Die Dunkelverschattung am Rücken baut eine zur Brust modifizierte Silhouettenwirkung auf. Ähnlich der linke Oberarm Endymions. So greift auch die Formschwere der großflächigen Farbdunkelheiten rechts in die Figur Endymions. Unterstützt wird dies durch den Landschaftsgrund und die stabilen Horizontalformen der Schlafenden. Selbst das auf dem Bein des rechten Kindes auftreffende Schlaglicht stößt Schwere zum Umfallen an, in Wiederholung Endymions. Schlaglicht auch am Genius. Sein Ausgriff ist Widerstandshandlung, die gegen fremdlichte Bezugnahmen anzukämpfen hat. - Und mit wieviel Nachdruck muss selbst Apoll sein sich bäumendes Gespann zum Tagwerk treiben!

In Formschwere und -leichtigkeit stehen sich auch Lokal- und Erscheinungsfarben gegenüber. Von den Lokalfarben im graubraugrünen Dunkelgrund setzen sich die Hellwerte an Diana und der Himmelspartie in Erscheinungsfarbigkeit ab. Erhöhte Farbhelligkeit finden wir auch im hellen Blau des Himmels, zum Gelb der Sonne in einem grauweiß moderierten Komplementärkontrast. Der belebt das Himmelsgeschehen und vermittelt es eigentlich nach dem Betrachter, denn das Himmelsblau tritt hinter die Graugelbmanifestationen der Wolken, farblich Tiefenraum bildend. In der Nacht ist jener Blauton maximale Höhung des Geniengewandes, das ansonsten dunkler schimmert. So überwiegt gegenüber dem Farbkontrast aus hellem Blau und Gelb links ein solcher aus Dunkel und Inkarnathelligkeit im Leib des Genius.

Das Fallen des Vorhanges wird auch farblich verzeitlicht. Rechts stehen seine Grüntöne über dem Blau des Geniengewandes. Links finden wir Himmelsblau über dem Landschaftsgrün. Hier liefert der Maler uns beiläufig eine farbliche Entstehung der Pflanzen aus Licht und Wasser, während dem Helligkeitskontrast rechts eine solche koloristische Bedeutsamkeit fehlt, denn in diesem Kontrastumfang wird der Buntwert des Genieninkarnates zum bloßen Helligkeitswert. Doch bezieht sich, dynamisiert durch das Auf der Vorhangfalte und das Ab der Armform, das Vorhanggrün auf die Gelbtönung der Sonne. Das Grün steht zwischen Gelb und Blau. Dies ist keine sukzedierende Farbordnung wie links, ein eindimensionaler Weg der Farbe durch das Bild. Sondern eine Farbgestaltung aus zwei Richtungen mit Verweilen in Mischfarbe. Das dunkle Vorhanggrün unterstützt dabei die Schwere der Formgebung rechts als Finalität zwischen Flächenfarbbezügen.

Außer in der Formgestaltung hat es also auch in Farbordnungen Chronologiemomente. Kulminiert Formwerdung links im Licht, so endet rechts Farbwerdung in Dunkelheit. Das unbefriedigte Karmin des Endymiongewandes fungiert mit seinen formbinnenstrukturierenden Gewandfalten als Mittler zwischen Helligkeit und Dunkelheit, Erscheinungs- und Lokalfarbigkeit, Epiphanie und Verschwerung. Hierin liegt eine Modalität passivischer figuroriginärer Perspektivierung durch Endymion. Das Karmin, zugehörig noch dem Farbglimmen in Dunkelheit, zeigt in Höhungen formale Anziehung zur Erscheinung Dianas. Doch bleibt diese Anziehung als Formbinnenstrukturierung oberflächlich und ohne Eingriff in Farbsubstanz. Wird die kurze Spannkraft dieser Anziehung durch die figuralen Eingriffe der Sonnenröscher unterbrochen, sinkt das Karmin entlang der dunkleren Faltentäler in farbflächenglimmende Dunkelheit zurück.

Das feine, aufgelegte Licht der Diana verhält sich neutraler, schwächer als das kraftvolle gelbe Leuchten Apolls im Grün des Vorhangs. Die Intensität lokalfarbigen Glimmens rechts bildet einen formal verhaltenen, dafür aber farblich wirkmächtigen Zusammenhang zu Endymion. Endymion kann durch Diana nicht aus diesem Zusammenhang gelöst werden, trotz der vielfältigen formalen Aufrichtung der Göttinnenstatur, die als figuroriginäre Perspektivierung gelten kann, die sich den Endymion anzueignen versucht. Eine figuroriginäre Perspektivierung Endymions in Richtung Dianas beschränkt sich auf momenthaftes Angezogenwerden. Sie endet in der figuroriginären Konkretisierung der Schönheit Endymions durch die Formrichtungsdynamisierungen im Dianagewand. Damit endet auch Endymions Wollen: sein bevorstehendes Herabsinken ist willenlos, da schauplatzintrinsische Bezugnahmen auf die Bildwelt, vom gestaltlosen Dunkel kommend, nicht über Diana hinaus streben. Es verhält sich anders als mit den Objekt Konkretisierungen der Hannoveraner »Inspiration«: dort setzen die Baumformen das »punktuelle Zünden von Welt« (Staiger) der Formbinnenstrukturierungen vom Dichter in die Welt fort. Die Protagonistenrolle in »Diana und Endymion« hat eher Diana inne, deren formal zu realisieren versuchte figuroriginäre Perspektivierung ein magisches Ende in der antagonistischen Gravitation amorpher Formgebung findet, im stimmungshaften, ungestalten Glimmen wohliger Farbigkeit. Ihr Versuch, den Geliebten zu sich zu ziehen, wird an Endymions passivischer, willenloser Schwere scheitern.

Der Maler räumt dem Zurücksinken Endymions Platz ein. Dies wird erreicht durch die weitende Spannung der Lokalfarbenzone bis ins Gewand Endymions. Betrachteroriginär perspektiviert wird diese Spannung ebenfalls durch den Zodiak, der in seiner Fortsetzung zu Diana und Endymion zwei horizontale Drittel der Bildfläche trennt. Endymion steht am linken Rand des mittleren Drittels, während der intensiv eigenlichte Apoll mit seiner Erscheinungsfarbe und die ebenso intensiv eigenlichteten Lokalfarbenvorkommnisse der Nacht das ganze rechte Drittel der Horizontalteilung ausmachen. Die Herausnahme Endymions aus dem Bereich der Nacht wird nicht allein durch eine formale Überwindung der Lokalfarbigkeit versucht, sondern auch durch das Verweilen Dianas im linken Bilddrittel. Dieses Verweilen wird in Dianas aufrecht schwingender Figur akzentuiert, die sich aus dem festen Stand des linken Beines entwickelt.

Die Grenze des mittleren zum rechten Bilddrittel wird formal weniger explizit akzentuiert als im linken Bildbereich. Dort sehen wir Ordnungselemente wie das Bein Endymions, seinen aufrechten Arm, die Hufe der Röscher. Vielmehr wird eine solche Grenze nur impliziert durch den Zenit des Zodiaks, durch Helligkeit am Gewand des Schläfers, durch punktuelle Annäherung der Füße Endymions und des schlafenden Jungen. Hier handelt es sich um Zonen entsprechend der rechts dominanten amorphen, unstrukturierten Formgebung. Farbliche Verdichtung dieses Bereiches erfolgt unterdessen auch durch die Bildflächendrängung dunkelschwerer Buntfarben. Denn

das Wagenrad und Apoll befinden sich rechts dieser implizierten Drittelgrenze - eine Verdichtung des Bildes.

Was nun die vertikale Drittelung der Bildfläche angeht, so beschränkt sich diese auf eine streifige Landschaft und die Singularisierung der Ansichtigkeit zwischen Diana und Endymion. Das untere Bilddrittel endet nach oben mit dem Rücken des Hundes, mit dem schlafenden Hirten und mit dem Abschluss des blauen Geniengewandes. Prominentestes Indiz für diese Drittelbildung ist jedoch der helle Oberschenkel Dianas, an dem Gewandfalten aus zwei Richtungen kommend aufeinander treffen. Das obere Drittel findet seine Grenze zum mittleren in der Figur des fliegenden Erosen, in Fortsetzung zum noch prominenteren Antlitz Dianas, dem eine Blickdynamisierung entlang der Rösser und einer Zierleiste des Sonnenwagens folgt. Sie endet in der Hand des den Vorhang zuziehenden Genius. Hierin sehen wir nicht nur ein weiteres Bildmittel zur Verschwerung der Nacht, die mit ihrem Ausgriff gerade so das obere Bilddrittel erreicht, körperlich aber in den unteren Dritteln bleibt. Die vertikale Drittelung dient vornehmlich der Präsentation des Aufeinanderbezuges Diana und Endymions, in der sich der Aufgriff Endymions durch Diana ereignet.

Diese betrachteroriginär perspektivierte Ordnung macht die Bewegungen der Bildfiguren messbar hinsichtlich ihrer Raumzeitlichkeit. Denn an der unteren Grenze des mittleren zum rechten bzw. der rechten Grenze den mittleren zum unteren Bilddrittel ist außer ein paar Pflanzen, die wir Betrachter uns schon zerdrückt vorstellen können, nichts. Das Gefälle zwischen der im höchsten Grad formorganisierten Ansichtigkeit links und der gestaltlosen Dunkelheit ist groß, die räumliche Distanz hingegen ist gering, was rasches Hinsinken und unmittelbares Einschlafen antizipiert. Vom Standpunkt Endymions aus fehlen sowohl hinreichende Objektkonkretisierungen als auch die Reichweite figuroriginärer Perspektivierung von Raum und Zeit, und dies ist jener Modus, der in der formkompaktierten, amorphen Dunkelheit der Nacht herrscht. Seine körperlichen Möglichkeiten finden im Wegdämmern ein jähes Ende. - Unerbittlicher pulsiert dagegen der Tageslaufes am Firmament nach links!

Betrachteroriginär perspektiviert bezieht sich dies auch auf den Rhythmus, in dem die Figuren auf die Bildfläche gesetzt werden. Jäh erscheint nach kürzestem Auftakt im Hund Diana, von deren Setzung dann Takte verhallen im zurückgenommenen Endymion und mehr noch im schlafenden Schäfer, bis Nox diese Taktung beendet. Das Hinsinken Endymions wird diese Folge nach rechts verstärken, so dass Diana sich einem ihrer Präsenz gleichwertigen Schlaf gegenüber sieht, dessen Dunkelheit ihre Herkunft aus der Nacht, man vergleiche den dunklen Hund in dunklem Grund, kontinuiert. So verhält es sich mit Selene, dem Mond: er zieht an den Schlafenden vorbei, die seiner nicht gewahren.

Die Komposition des Bildes verfährt reihend, singularisiert kompositionsbeteiligte Figuren, harmonisch in die Bildfläche einproportioniert. Der Maler schafft einen bildflächenparallelen Aktionsraum mit Polarität zwischen links und rechts. In dieser Aktionsschicht entwickeln sich die figürlichen Möglichkeiten des Paares, zweiwertig, Aufgriff und Wegsacken. Widernatürlich scheint Endymions Schlaf entgegen der aufsteigenden Sonne. Machtlos scheint Diana in ihrer statuarischen Ortseinnahme, der durch eine Landschaftsstufe vom restlichen Dunkel separiert wird. Diana ist vielleicht mitschuldig am Zurücksinken Endymions, man vergleiche das von links unten gegen Endymions Antlitz aufsteigende Spielbein, den diese Richtung flankierenden Pfeil vor dem gelben Gewandstoff, die nach rechts wehenden Gewandschöße um die Beine, schließlich das von ihr ausstrahlende und auf Endymion treffende Schlaglicht auf dem karminfarbenen Gewand

und am linken Arm. Sie stützt Endymion nicht, noch hält sie ihn fest. Die figuralen Ausgriffe Dianas werden auf wenig sichtbares, wehendes Haar und eine verschattete Hand reduziert, während Endymion in seinen Ausgriffen Halt außerhalb der Dunkelheit suchen muss, im instabilen Bein, in den Händen. Endymion muss sein Antlitz heben, verliert dadurch Körperkontrolle. Die angehobenen Arme verlangen als Überwindung der Schwere der Farb-Form-Gestaltung Willenskraft, führen vielleicht in einen Bittgestus, anders als die passivisch ausgebreiteten Hände des Hannoveraner Dichters. Endymions kleine Augen zeugen bereits von Müdigkeit im nach hinten wegsackenden Kopf. Dianas Blick und ihre Statur bieten wenig Verweilfläche, Die Präsentation der zweiseitigen Ansichtigkeit beschränkt sich auf einen punktuellen Moment, dessen Tragweite angesichts der Schönheit des Hirten vielleicht nur von Diana selbst erkannt wird.

Diese kompositorische Ambivalenz gibt der Ansichtigkeit der beiden Hauptfiguren eine eigene Präsenz, die ihren Ausgangs- und Endpunkt in der lokalfarbigen Stimmungshaftigkeit des Bilddunkels und ihre situative Mitte im Verhältnis Dianas zu Endymion findet. Diese Situativität ist von der figuroriginären Bezugnahme Dianas auf Endymion geprägt, die unerfüllt bleibt durch dessen bedingungsloses Wegsinken. In diesem Wegsinken erfüllen sich Endymions labile, kräftezehrenden körperliche Möglichkeiten in der betrachteroriginären Perspektivierung des Raumes neben ihm.

Diese betrachteroriginäre Perspektivierung der Bildflächenbezüge vermöge des bildflächenparallelen Aktionsraumes ist ein bekanntes Bildmittel Poussins. Es findet Unterstützung in der flächigen Hinterfangung der Szene durch den Hintergrund. Als leicht inszenatorische Selbstreferentialität wirkt die Draperie des Vorhanges. Geschehnisse werden sichtbar gemacht, auch durch das von links oben eintreffende Fremdlicht, das mit dem aufsteigenden Tageslicht in der Bildtiefe nichts gemein hat. Alle diese Aspekte, hinzu kommt auch ein nur sehr gering nach unten verlagertes Betrachterstandpunkt, bewirken ein sehr moderates Bühnenbewusstsein. Es ist nur so stark, wie es die Singularisierung der Situation Dianas und Endymions braucht. Die Topografie des Ortes hat einen satyrischen Charakter, nichts ist zu sehen von den schon im »Germanicus« verwendeten ethischen Räumen Poussins, die sich später in der »Ehebrecherin« wiederfinden lassen. Und das passt zu »Sujet«: es geht um ein Hirtenspiel mit geringem Moralanspruch. Sich als schöner Jüngling in der Gunst der Götter ausgerechnet ewigen Schlaf zu wünschen, ist doch eine lässliche Verfehlung, zumal sie dem Zeigen kosmischer Schönheit dient, das den Betrachter in eine Fiktion personalisierter Tag- und Nachtwerdung aufnimmt, die in Farbgestaltung und Formgebung den Chronotopos der Situation von Diana und Endymion beschreibt.

In diesem Chronotopos setzen verschiedene figuroriginäre Perspektivierungen von Raum und Zeit ein. Diana tritt von links heran, greift Endymion auf, verhilft ihrem konkretisierten Perspektivierungsobjekt, sich aufzurichten, baut damit aber eine Spannung auf zur Dunkelzone rechts, in die der Geliebte jederzeit zurückzusinken vermag. Die Verklammerung der Origo dieser schauplatzintrinsicen Perspektivierung Dianas mit ihrem perspektivierten Objekt ist nicht stark genug, um gegen die betrachteroriginär perspektivierten Eingriffe der Rössefiguren, des Zodiakrundes und der Wagenkonturen zu bestehen, die sich in die Beziehung zwischen Perspektivierungsobjekt und -objekt drängen. Endymion als Diana Objekt der Bezugnahme wird entlang seines wackeligen Standes zurücksinken in die Dunkelzone links von ihm, so wie die Dynamik des Zodiakrundes es vorgibt. Eine weitere figuroriginäre Perspektivierung besteht in der Haltung Endymions. Diese nimmt unter schweren Widerständen Bezug auf Dianas Antlitz. Die Bezugnahme ist auf verkleinerte Augenschlitze reduziert, das Gesicht flieht bereits dem Ange-

schautwerden. Kaum vermag er die Hände zu heben, sein Knieen ist labil, nächtliche Schwere durchtränkt sein Gewand und wartet darauf, von auftreffendem Licht umgestoßen zu werden. Sogleich wird seine figuroriginäre Perspektivierung aufgegeben, um den Körper der betrachteroriginären Bezugsetzung zum Dunkel neben ihm zu überantworten. Kraftaufwand im Ausgriff, Schwere des Verbleibens, Zurücksinken in Dunkelheit werden auch in der kurzen Handlungsinitiative der Nox gezeigt, die den Vorhang zuziehen möchte. Abschließend die figuroriginäre Perspektivierung des Raumes durch Apoll im Hintergrund. Hoch bewegt sorgt er für die weitere Chronologie, nach der Diana, man vergleiche das angedeutete Schrittmotiv, ihren Weg in die Dunkelheit fortsetzen wird, ohne die Schläfer zu beeinflussen. Personifiziertes kosmisches Geschehen, überführt ähnlich der zyklischen Zeitordnung der »Phaethonbitte« in betrachteroriginäre Perspektivierung des Raumes. Hierin bietet sich dieses ähnlich große Bild als Pendant an. Stellt das eine die Verfehlung Apolls dar, seinem Sohn eine weitere Verfehlung zu gewähren, so finden wir dies auch hier angelegt: Diana gewährt Endymion einen Wunsch, der für sie selbst und für Endymion wenig glückführend sein wird. Die lokalfarbig-amorphe Formtonalität der Dunkelzone im »Endymion« kann der eigenlicht-schimmerigen Formtonalität des Sonnenwagens in der »Phaethonbitte« verglichen werden, was Poussin ja auch im »Endymion« andenkt, wo Lokalfarbigkeit und Erscheinungsfarbigkeit im rechten Bilddrittel verdichtet werden. Ein weiteres Indiz für die Pendantthese sehen wir darin, dass Poussin sich augenscheinlich auf die von Bernard Salomon entwickelte Ikonografie der Phaethonsage bezog, die ähnlich auch in der Louvre-»Inspiration« aufgegriffen wurde.

Gibt es eine Plotstruktur? Sicher zeigt Dianas Herankommen göttliche Zuneigung gegenüber einem Menschen. Der wird erwählt, in Enthebung aus ungestaltetem Dunkel. Seine Existenz, seine Schönheit, ergibt sich erst im Licht. Doch weiß der Hirte damit nichts anzufangen; er entscheidet sich vielmehr für die Schwere des Schlafes, woraufhin er ins Nachtlager zurücksinken und weiterschlafen wird. Tragisch ist diese Verkennung der Gunst für Diana wie Endymion. Ob es eine Entscheidung Dianas war, Endymion überhaupt einen Wunsch zu gewähren, kann vermutet werden, man vgl. die der »Phaethonbitte« ähnliche Geste des Zugebens. Doch perspektiert Endymion keine außerhalb seiner figürlichen Möglichkeiten liegende Sachverhalte, anders als Phaethon, der auf den Sonnenwagen weist. Allerdings wäre auch das Herankommen Endymions mit dem Phaethons vergleichbar, aus dem sich in situativer Präsentation die Erkenntnis einer Wendung entwickelt, in der das Geschehen in einen unbeabsichtigten Lauf umschlägt. Dabei suchte Diana doch nur die Gegenwart ihres Geliebten.

Im größeren Maßstab erzählt das Bild vom Wechsel zwischen Tag und Nacht. Im Tag werden die Dinge sichtbar, erhalten ihre formale Existenz, und wir erinnern uns, dass Poussin mehr als 30 Jahre später schrieb, nach einer Lektüre von Franciscus Junius, dessen Gedanken er zitierte: Malerei »ist eine durch Linien und Farben auf einer bestimmten Oberfläche hergestellte Nachahmung all dessen, was unter der Sonne sichtbar ist; ihr Ziel ist die Ergötzung. Grundsätze, die jeder vernunftbegabte Mensch verstehen kann: Es gibt nichts Sichtbares ohne Licht. Es gibt nichts Sichtbares ohne durchsichtiges Mittel. Es gibt nichts Sichtbares ohne Umriß. Es gibt nichts Sichtbares ohne Farbe. [...]«¹⁵³⁹ Bereits der »Endymion« erzählt von Sichtbarkeiten im Wechsel von Sonne und Mond. Ovids Hero an Leander, 1627 bei Natalis Comes: »La Lune me monstroit sa face lumineuse, \ Estant à mes desseings bien fort officieuse, \ Deesse (di-ie alors leuant au Ciel les yeux),

¹⁵³⁹Vgl. Brief vom 01.03.1665 an Paul Fréart de Chambray, Jouanny-Nr. 210, in Bruhn (2000), S. 226f.

\ Aßiste moy d'vn air propice & gracieux«. ¹⁵⁴⁰ Poussin erzählt dies ohne Harm und allzu herbe Bitternis. Ein Traum, in dem den Schläfern Frau Luna begegnet, bevor sie zufrieden zurücksinken in warmwohligem Schlaf, der bei den Alten den Namen Endymions trägt, wie Comes schreibt. ¹⁵⁴¹

Im zyklischen Wechsel von Tag und Nacht, von Sonne und Mond, hat das Bild ähnlich wie die »Phaethonbitte« einen epischen Zug, und der Euhemerist Natalis Comes bringt die Erkenntnis Endymions über den Mond in Verbindung mit Phaethons Entdeckung des Sonnenlaufes, ¹⁵⁴² was wie die Wasserkreislaufhypothese Gombrichs zu »Diana und Orion« für eine Analyse der Narrativität ohne Belang ist. Denn mit der Entscheidung Endymions ergibt sich eine für Diana tragische Wendung in situativ-praktischer Zeitlichkeit, auch wenn das Lokal anspielt auf die satyrische Szene, das Geschehen mithin in seiner Tragik relativiert wird. Lokalfarbenglühen und Erscheinungsfarbigkeit erzeugen hingegen Farb- und Formpräsenzen ohne sekundäre Erinnerungen oder Vorwegnahmen, mit lediglich pro- und retentionalen Spannungen in der Polarisierung zwischen Diana und der Nacht, zwischen der Endymion angezogen wird und zurücksackt. Ein lyrischer Zug, in der Gestalt die Integrität der Figur bezwingt, wie wir am Knien Endymions, am Einbegriff des Körpers durch Licht und an den formkompaktierten Leibern im Dunklen sehen, in der aber auch eine erneute Aussage getroffen wird über den Kosmos und dessen zyklische Zeit in Einschlafen und Erwachen.

Vergessen wir über dieser Interpretation nicht andere wichtige Erwähnungen Endymions in der Literatur. Lukians Luna zu Venus, die Luna anklagt, nachts zu lange bei Endymion zu verweilen, in bloßer Kontemplation seiner Schönheit, Übersetzung Perrot, 1664: »Tu sçais qu'il n'y a point de laides des amours; mais il est vray que ie ne me puis laisser de le regarder, lors qu'au retour de la chasse, il entend son manteau sur l'herbe, & s'endort, apuyé d'vne main sur son coude, & de l'autre, laissant negligemment tomber ses traits.« ¹⁵⁴³ Ronsard schreibt der Göttin: »Lvne à l'oeil brun, la dame aus noirs cheuaus, \ Qui ça qui là, qui haut qui bas te tournent, \ Et de retours, qui iamais ne seiournent, \ Trainent ton char eternel en trauaus. \ À tes desseins les miens ne sont égaus, \ Car les amours qui ton coeur epoinçonnent, \ Et ceus außi qui mon coeur eguillonent, \ Diuers souhaits desirent à leurs mains. \ Toi mignotant ton dormeur de latmie, \ Tu voudrois bien qu'une course endormie \ Emblât le train de ton char qui s'enfuit: \ Mais moi qu'Amour toute la nuit deuore \ Las, des le soir ie souhaite l'Aurore, \ Pour voir le iour, que me celoit ta nuit.« ¹⁵⁴⁴ Doch stieben die Rosse Apolls bei Poussin unaufhaltsam vorwärts, hier eine Parallele zum Chronos wiederum der »Phaethonbitte«. Fast scheint es, Diana werde aufgehalten durch Endymions querstehenden Oberschenkel, der ihr Weitergehen behindert. Das Zurücksinken des Hirten wird die natürliche Ordnung wiederherstellen. - Natalis Comes: »Mais laissons Endymion, discourons de la Fortune.« ¹⁵⁴⁵

¹⁵⁴⁰ Comes, Natalis: *Mythologie ou Explication des Fables*. Paris, 1627. S. 245.

¹⁵⁴¹ Vgl. Comes, *Mythologie* (1627), S. 315.

¹⁵⁴² Vgl. Comes, *Mythologie* (1627), S. 315.

¹⁵⁴³ Lvcien. *De la Traduction de N. Perrot SR. D'Ablancovrt. Premiere Partie*. Paris, 1664. S. 67.

¹⁵⁴⁴ De Ronsard, Pierre: *Les Amours de P. de Ronsard Vandomois [...]* Paris, 1553. S. 180.

¹⁵⁴⁵ Comes, *Mythologie* (1627), S. 316.

4.4 »Der Bethlehemitische Kindermord«

»Der Bethlehemitische Kindermord«¹⁵⁴⁶ in Chantilly (Abb. 4) zeigt Faktizität zwischen Figuren und Architektur. Produktivaspekte sind der Konnex von Figur und Architektur, die personalisierte Primärfarbentrias, figurale Formrichtungswerte und flächenspezifische Bewegungsmaße. Die affektive Dichte wird durch eine rationalistische Bildflächenstrukturierung aufgebaut, gewaltsamer als in der etwa zeitgleichen »Pest von Asdod« und in der 20 Jahre späteren »Ehebrecherin«. Diesen Bildern ist die Kollision situativ-praktischer Menschlichkeit mit einem chronotopologischen Geltungsanspruch gemein. Im »Kindermord II« siegt Herrschaftsrationalität, in der »Pest« und der »Ehebrecherin« die Figuren.

Die affektive Dichte des Bildes entsteht in Plötzlichkeiten. Es hat weder formale noch farbliche, geschweige denn strukturelle Einleitungen ins Bild. Das Bildsehen erfasst in einem Schlage den Säugling, die Schreiende in Gelb, die Weggehende in Blau. Dann erst reichert die farblich-formal unansichtigere Hand des Häschers dieses situative Kontinuum an. Dieses Kontinuum besteht im Kampf der Mutter mit dem Häscher, aufgebaut in einer figurübergreifenden Pathosform. Doch die Hand des Häschers wird auf den Säugling fallen, als eine der ersten Protentionen der ursprünglichen Eindrücke. Sodann wird sich die gelbe Mutter in einer Drehung um eine durch die Fluchtzone der Architektur verlaufende Senkrechte aufrichten und weggehen, als Folgeprotention, die wir in der Klagenden sehen. Im Unterschied zur ungebremsten Richtungsdynamisierung des Zuschlagens durch den Häscher findet dieses Weggehen Maß und Beherrschung durch die rückwärtige Architektur. Selbst die mütterliche Klage verstummt durch eine indifferente Himmelsfläche als Umform des Antlitzes, was jegliche figuroriginäre Perspektivierung von Raum und Zeit im bildflächenparallelen Aktionsraum formal im Keim unterdrückt. Sodann werden auch die Mütter im Hintergrund sich wieder umdrehen und weiter davoneilen. Dies ist eine der letzten Protentionen, die links schon übergehen in eine Antizipation der Flucht an andere Orte.

Plötzlichkeit wird am Säugling erreicht durch Formkompaktierung am Rumpf, den Gliedmaßen und am Kopf. Die Körperformen kommen als helle, gering binnenstrukturierte Formen vor einem ebenso geringbinnenstrukturierten, aber dunklen Hintergrund zu stehen. Ein weißes Tuch, auf dem der Säugling liegt, zeigt nur geringmodellierete Falten. Die Formausgriffe erscheinen einheitlich proportioniert, in je gleichen Verhältnissetzungen von Rumpf zu Kopf und Gliedmaßen zu den Fingern und Zehen des Kindes. Die Ausgriffe des Kindes erfolgen in unterschiedliche Richtungen, was seine formale Existenz am Platz verortet, ohne ihm Gelegenheit zur Exploration des Lokals zu verschaffen. Die Gewichtung der Gliedmaßenformen ist einheitlich, so dass auch hier Richtungsprivilegierungen unterbleiben. Wo eine Formpartie zu dominant werden könnte wird sie verunklart durch Helldunkel. Doch auch dieses ist, wie man am rechten Schienbein des Kindes sieht, flächig gehalten, in einem braunrötlichen Ton, der von sich aus etwas Eigenlicht mitbringt und das Kind eher in einem lokalen Stimmungswert behält als es in überfigurale Formrhythmen einzubinden, man vergleiche die geometrisch-linear strukturierten Ziegel am Boden sowie die linearisierten Formbinnenstrukturierungen der Kannelüren in der dunklen Säulenzone. So ergibt sich die Darstellung eines kindlichen Körpers in skulpturalen Wölbungen, durchaus mit eigenem spezifischen figuralem Gewicht: es ist eine menschliche Existenz, die da am Boden

¹⁵⁴⁶Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Der Bethlehemitische Kindermord. Chantilly, Musée Condé. Öl auf Leinwand, 147 x 171 cm. Um 1625. Thuillier (1994), S. 244, Nr. 19.

liegt, in einer glatten, düsteren, monumentalen, unpersönlichen Architektur als lediglich funktionalem Instrument terrorartiger Dominanz.

Plötzlichkeit wird auch erreicht im Schrei der kämpfenden Mutter. Ähnlich stark fremdbeleuchtet wie der Säugling scheinen beide Formen simultaneisiert zusammenzugehören. Das legt auch die Art der Verschattung nahe, die nun zwar etwas weniger warm glimmt als die am Säugling, der jedoch ebenfalls dazu beiträgt, die Form des von Auflicht bestrahlten Gesichtes zu rahmen. Gleiches gilt für ihr Haar. So werden auch im Bereich des Gesichtes weniger richtungsdynamisierende Formgebungsmittel verwendet, die z.B. das Gesicht mit dem blauen Schurz des Häschers verbinden könnten. Vielmehr erscheint die Form des Gesichtes isoliert, vereinzelt, ohne Ausgriffe, die Formbinnenstrukturierungen kreis- bzw. fleckenförmig in Augen, Nasenschatten, geöffnetem Mund. Wie am Säugling wird diese Helldunkelgestaltung farblich reduziert auf einen gelbrosabräunlichen Inkarnatton höchster Helligkeit, den der Maler mit graubräunlicher Farbigeit einfasst. Farbkontraste treten hier also zurück, zugunsten eines recht hohen Helligkeitsunterschieden zwischen Formisolierungen in dunkler Formumgebung.

Dies ist nicht der Fall in der dritten Formplötzlichkeit, die Momentaneität verliert, dafür aber Stimmungspotential aufbaut. Es handelt sich um den gesamten Kopf der Weggehenden rechts. Der kommt mit braunrötlichem, geringbinnenstrukturiertem und wenig ausgreifendem Haar in einem homogenen nichtbinnenstrukturierten hellblauen Himmelsfläche zu liegen. Die Form der hellen Wange wird kompaktiert, nach Art des Säuglings und der kämpfenden Mutter. Die Verschattung des Profils ist ebenfalls zurückgenommen. Die Form des Gesichtes greift nur wenig aus. Gleiches gilt für einen angehobenen rechten Arm, der in formlängenreduzierten Fingergriffen eine Leidensgeste formuliert. Gerahmt wird auch diese formale Impression, nun jedoch von Gewandfalten, die kreisförmig um den Arm herum schwingen und dadurch die Formrichtungsdynamisierung der Gewandfalten im blauen Stoff der Weggehenden nach rechts antreiben. Die Lokalfarbigeit des Kopfes in lichtfarblichem Vibrieren von unstrukturiertem Rotbraun und Hellblau vermittelt ähnlich wie in der »Inspiration II« und in »Diana und Endymion« bloße Stimmungswerte, die hier formal gefasst und eingegrenzt wird. Sie durchdringen dann die gesamte rechte Bildseite, in einem abstrakt grau vermittelten Farbkontrast von Himmelblau und Ziegelsteinrot am Boden.

Ähnlich wie das Gesicht der Schreienden erscheint auch deren linker Arm in enormer Helligkeit. Diese Helligkeit wird zu den Fingern in reine Zeichnung getrieben, als weiße Hand vor amorph bewölktem weißgrauem Himmel. Formal entsteht in diesem Eingriff Ungewissheit. So erscheint ihre linke Schulter noch ähnlich klar herausmodelliert wie der Säugling. Eine voluminöse Muskelpartie mit formaler Rahmung durch flächiges Graudunkel, mit Gelbanteilen erscheinungsfarbig belebt. Ähnliches finden wir an der Vorderfront des Häschers, deren flächigem Eigenschatten in rötlichen Beimischungen gestimmt werden. So erwächst auch beim Häschers eine stärker modellierte Langform eines Armes aus einem kompakteren Flächendunkel. Doch läuft diese der Langform des Mutterarmes entgegen. Während die Langform des Armes der Kämpfenden nach links deutlicher konturiert wird, indem Verschattungen als Formverunklarungen reduziert werden, modelliert der Maler die Langform des Soldatenarmes nach rechts deutlicher heraus, in aufgelegtem Beleuchtungslicht, das von der Haut des Häschers am Unterarm reflektiert wird. Ragt die Hand der Mutter kraftlos in eine verunklarte Himmelsfläche, greifen die Fingerformen des Häschers ins Haar der Kämpfenden. Die sich nach der Hand zuspitzende Lichtpartie am Unterarm, neben der sich eine bedrohlich dunkle Verschattung verbreitert, bereitet den Griff vor.

So entwickelt sich ein formales Kontinuum der kreisenden Dynamisierung durch figurale Ausgriffe. In dieser Formpräsenz zeichnen sich die unmittelbar bevorstehende formale Kraftlosigkeit der Mutter und die Kraft des Häschergriffes ab.

Der rechte Arm der Mutter muss formal rekonstruiert werden, was die Präsenz dieser Bildpartie weitet. Ebenso steht der linke Ellbogen des Häschers formverunklart vor einer dunkelrötlich glimmenden Schattenpartie der Gewandinnenseite. Aus dieser Zone geringer Formbinnenstrukturierung kann sich, ähnlich den Formgriffen der »Inspiration I« und des »Endymion«, ein Formgriff mit Helldunkelgestaltung absetzen, wie sich in der Innenseite des kraftvoll modellierten Innenarmes zeigt. Dieser Formgriff wird begleitet von einem mit hellerer Buntfarbe erzeugten Gewandschwung am Häscher, der hinsichtlich seiner Helligkeit die Formdynamisierung des ausgestreckten Armes parallelisierend benachdruckt. Da dieser Häscherarm Teil der Kampfgeschehens ist, benachdruckt der Schwung im roten Gewand dessen Präsenz nicht nur, sondern amplifiziert diese aus der Dualität von Mutter und Soldat in den gesamten linken Bildraum. Sie wird wiederholt durch die nun gerade konturierte, durch Ähnlichkeit des blauen Stahl mit dem blauen Himmel etwas verunklarte Schwertform, die in ihrer kompakten Linearität jedoch ein abstraktes Echo der Situation zu geben vermag.

Von der »Ehebrecherin« und vom »Germanicus« wissen wir, dass das Poussinische Erzählen mit Farbe, Form und bildstrukturellen Mitteln Situationen mit Fluchtpunktverschiebungen weiten kann. Dies ist auch hier der Fall, wie sich aus den Bodenpavimenten und den Architekturformen links erschließt. Die nach links spitz zulaufende Form des Gewandbausches, nun auch richtungsdynamisiert durch Faltenformen, trifft genau die Mitte dieser geweiteten Bildseite, von der aus dann im Kopf, in der Hand und im Tritt des Häschers Grenzüberschreitungen stattfinden, denen die Mutter nicht mehr folgen kann, wie ihr gerade mal die Dunkelfläche der Säulenreihe touchierenden Fingerspitzen zeigen. Dabei führt das erscheinungsfarbig mit Rot intensivierte Gesicht des Häschers die Formrichtungsdynamik des Gewandbausches in die Zone der vertikal abfallenden Kannelüren an gerade konturierten, als geometrisiert vereinheitlichte Dunkelform an hellem Himmel angrenzenden Säulenschäften. Wiederholt wird diese Vertikalgeometrisierung durch den formverunklarten rechten Unterarm des Häschers, der zu einer rot eingefärbten Faust mit unerbittlichen Fingergriffen führt. Hinsichtlich ihrer Wahrnehmbarkeit ponderiert dieser Formkomplex der erhobenen Schwerthand die ins Haar greifende Linke des Häschers. In der Hochführung einer zur Nase des Soldaten spitz laufenden Gewandform in Rot, deren Farbfläche den Handausgriff der Mutter simultaneisiert, wird deutlich, wonach sich die Mutter reckt: nach dem Schwertarm, der sich durch die Vermittlung des Gesichtskonturs nach oben hebt und genauso wieder heruntersausen wird, entlang der vom Gewand vorbereiteten Bogenform nach links, nachhallend noch eine Bogenlinearisierung an einer weißen Leibbinde des Häschers, ebenso der Arm der Mutter. Dann wird das Schwert die Kannelüren entlang eine diesen Lineamenten entsprechende Lage einnehmen, die für den Säugling den Tod bedeutet. Formal schafft es der Häscher, auch aus der Situativität des Kampfes richtungsdynamisierte Kraft zu entwickeln und sich darüber hinaus aus dem Griff der Mutter zu befreien. Er lässt die Gegenwart des Kampfes rechts zurück. Er schreitet nach links in einen Bereich, in dem es nur mehr lineare Folgerichtigkeit im Formalen und die Reduktion lokalfarblicher Werte gibt, in einer düster glühenden Erscheinungsfarbigkeit des blutigen Tötens.

Diese Erscheinungsfarbigkeit durchdringt auch die Bodenzone mit ihren Bodenpavimenten und Ziegelsteinen. Dabei greift das Rotbraun ein in das Gelb im Gewand der kämpfenden Mutter.

Jene vermag sich nicht von dieser Erscheinungsfarbigkeit zu lösen. Sie baut sich aus zwei stumpfen Oberschenkelformen auf, die gleichschenkelig und ohne horizontale Richtungsentwicklung auf den Rumpf der Mutter zulaufen. Die beleuchteten Oberflächen der Oberschenkelformen finden ihren oberen Schluss mit dem rückwärtigen Abschluss der Bodenzone. Sie ragen nicht über diese Bildflächenaufteilung hinaus. Vielmehr setzt eine neue Gewandform an, bauschig, in ihrem kompaktierten seitlichen Abschluss über dem Gesäß der Mutter deren Vornüberbeugen einleitend. In den Eigenschatten noch immer formbinnenstrukturiert, mit breiten buntfarbig gesättigten Faltenrücken, zeigt das Gewand in dieser Partie stoffliche Schwere, hervorgerufen durch die reduzierte Buntwerthelligkeit des reinen Dunkelgelb, durch die nur gering ausgeprägte Formbinnenstrukturierung und die geringen Formausgriffe in Bäuschen und Falten. Noch einmal erscheint dieses Gewand dann über dem verdeckten Gürtel gerafft. Aus der Formdynamisierung von rechts unten nach links oben am Gesäß wird nun eine solche von links unten nach rechts oben, die den Schwung des ausholenden linken Armes der Mutter simultaneisiert, jedoch in gegenläufiger Richtung nach oben, zum Rückenkontur der Weggehenden. An dieser Stelle der gegenläufigen Formrichtungsbildungen in Formausgriff und Formbinnenstrukturierung wird der Kraftaufwand deutlich, mit dem die Mutter ihren Rumpf nach dem Häscher dreht, gegen den festen Aufbau der Figur aus den Unterschenkeln in einer erscheinungsfarbigem Bodenzone mit in die Eigenschaften greifenden Farbverschwerungen, und letztlich auch gegen die stoffliche Materialität des eigenen Gewandes.

Anders der Häscher. Er steht auf eigenen Füßen, was seine Beine zu formrichtungssukzessiven Langformen macht, die weit über die Bodenzone hochragen, formale Instabilität erzeugen: ein Schrittmotiv, nicht ohne Ambivalenz, die die Situativität in dieser figuralen Gesamtform noch etwas modifiziert. Einerseits erscheinen die Formen des linken Beines noch der Statik im Aufbau der Mutter verhaftet, vergleicht man die Erscheinungsfarbigkeit des Inkarnates, mit der diese Formen sowohl in den beleuchteten Partien als auch in den Eigenschatten gehalten sind. In seiner Deutlichkeit tritt das rechte Bein gegenüber den Oberschenkeln der Mutter zurück. Es gibt jedoch in seiner Längsdynamisierung und seiner Formbinnenstrukturierung durch Verschattung die Richtungsdynamik der Schoßpartie der Mutter vor. Wir stellten fest, dass die Gewandpartie über dem Gürtel die Richtung wechselt; sie steht senkrecht zur formbinnenverunklarten Kniepartie und wiederholt in einer kleinen Beleuchtung deren unentschiedene Helligkeit. Nun können wir auch festhalten, dass die beabsichtigte Torsion der Mutter, abgeschwächt im flächigen Eigenschatten im Rückenbereich, um dieses Bein herum strebt, was allerdings nicht glückt: die helle Oberschenkelpartie des Häschers, kompaktiert modelliert, setzt sich durch, ebenso seine grosse dunkelblaue Gewandpartie, ein Blockadewert, der nicht nur dazu dient, die Form des Ausgriffs der Mutter linearisierend zu silhouettieren, sondern auch dazu den Rumpf der Mutter vom linken Bildbereich fernzuhalten. Ein weiteres Fernhalten der Mutter: nicht nur schafft sie keinen Eingriff ins Geschehen links, die ganze linke Bildhälfte bleibt ihr, die sie in der rechten kniet, unzugänglich.

Andererseits tritt der Häscher auf das Kind. Die Formschwere des blau gewandeten Schoßes, des flächigen Oberkörpers, der formdynamisierten Langformen des Gewandbausches, der Arme, des Schwertes, stoßen wie der Zodiak und die Sonnenrösser im »Endymion« auf das Kind herab. Sie folgen der großen Formkante der Säulenzzone, vermittelt durch die vertikalisierte Langform des Unterschenkel. Doch ist dieses Zutreten weniger plötzlich gehalten als die Sichtbarkeit von Schrei und Säugling. Die Ursachen liegen in der relativen Helligkeit des formalen Umgrundes mit seiner hellblaugrauweißlichen Geringstrukturierung, in dem das Bein Häschers zu liegen, und

im hellen Inkarnat des Kindes, auf dem sein Fuß zu stehen kommt. Man beachte die Formverunklarung durch den parallelisierten, aber längsverdeckten linken Arm des Kindes. Gegenüber der Rapidität des Zuschlages entlang der Lineamente der Säulenzone besteht hier eine zeitliche Verzögerung, die erst ein genaueres Hinsehen auf das ohnehin unschöne Thema braucht. Ein Element der Zeitlichkeit, erreicht in der Formgestaltung: sowohl das bevorstehende Zerquetschen in der Gewichtsverlagerung von Standbein zu Spielbein, als auch die figürliche Behinderung durch das noch nach hinten abstehende Bein, das bald zum Spielbein wird, sind weniger plakativ als der bevorstehende Hieb, geben dem Bild jedoch die gleiche Zwangsläufigkeit. Sie verbreitern die Situativität im Bereich der kreisenden Arme nach dem Rest der Bildfläche hin. So wie das Schwert in den Himmel spitzt und der Kopf und die Hand des Häschers in das Dunkel der Säulenzone, in dem auch der Kopf des Säugling zu liegen kommt. Im Gegenlauf kulminiert die in der unteren Bildfläche angelegten figürlichen Kraftaufwände durch die zügige Durchstrukturierung der Gesamtform aus Mutter und Häscher im Hieb desselben gegen das Kind. Die Verbreiterung der Situation in zurückgehaltenem Knien und sich freimachendem Ausschritt sowie die gegenläufige Kulmination der Situation aus Knien und Schreiten, Windung und Zurückhalten, in Ausgriff und Durchgriff halten sich die Waage; sterben wird das Kind ohnehin, sei es durch den Hieb, sei es durch das Gewicht des Soldaten auf seinem Brustkorb.

Das Bild lässt sich horizontal in drei Streifen teilen. Der erste besteht in der Säulenzone links, in die der Soldat eindringt, die dessen Gewalt linearisiert auf den Kopf des ebenfalls in der Säulenzone liegenden Kindes. Der mittlere Streifen reicht etwa bis zum linken Oberschenkel der Kämpfenden, über dem eine korinthisierende Kapitellform zur Ansicht kommt und eine Wolke nach oben steigt. Der dritte Streifen schließlich erstreckt sich zum rechten Bildrand hin, zu dem hin die blaugewandete Mutter mit dem toten Kind geht. Die Ausdehnung dieser Streifen ist weniger an einer gleichmäßigen Aufteilung der Bildfläche bemessen als an einer iterativen Zweidrittelerung. Erst setzt der Maler den linken Oberschenkel der Kämpfenden, wodurch ein gegenüber dem rechten Streifen der Säulenzone breitere Zone des Weggehens entsteht. Dann teilt er die links verbleibenden Zweidrittler der Bildfläche vom linken Oberschenkel zum linken Bildrand wieder durch drei. Der Kampf macht hiervon wiederum zwei Drittel aus, was die Weitung der Kampfsituation unterstützt und die Säulenzone für den Häscher gut, für die Mutter aber nur gerade so erreichbar macht. Der linke Streifen schließlich, die Säulenzone, findet ihren Abschluss links im Bildrand, rechts in den von der Schwerthand zum Kopf abfallenden Kannelüren, was in diesem schmalsten Streifen die Abwärtsdynamisierung des Zuschlages kanalisiert.

Auch vertikal wendet der Maler dieses Bildteilungsverfahren an. Er drittelt zuerst die ganze Höhe. Der Abschluss des obersten Drittlers liegt auf einer gedachten Linie der oberen Formabschlüsse der ausgreifenden Hand der Mutter, dort in der Spitze des Zeigefingers, dem Scheitel der Mutter, dort im Griff der Häscherhand, sowie der Kopfwunde des Kindes, das die Blaugewandete fortträgt. Die Hand der Mutter und ihr Kopf schaffen keinen Ausgriff über diese gedachte Grenze hinaus. Die unterhalb dieser Zone liegenden beiden Drittler werden zusammengenommen und wieder in drei Teile geteilt, deren unterster von der Fußsohle der Weggehenden und dem Waden- und Brustkontur des strampelnden Säuglings zum unteren Bildrand reicht. So ergeben sich drei Quadrate. Das erste und kleinste befindet sich links unterhalb des Säuglingkopfes, seine rechte obere Ecke liegt in etwa im Ohr. Von dort aus spannt sich das mittlere und weitaus größte Quadrat zum Dunkel vor dem Häscherge-sicht, zur Dachzone rechts neben der Häscherhand im Haar der Kämpfenden und schließlich zur Mitte der linken Oberschenkeloberfläche. So betont der Maler

die Distanzen zwischen dem Säugling, dem Häscher und der Mutter. Die Architektur drängt dabei nach rechts und oben, die Kämpfende im Raum einschränkend bzw. in erscheinungsfarbiger Dunkelheit zurückhaltend. Ein aufdringliches Lokal, dessen bedrohlicher Eindruck dann gelöst wird: das dritte Quadrat wird nur mehr dazu genutzt, den Blick der Weggehenden zu vereinzeln, der sich in der Mitte dieses Bildteils befindet.

Die Weggehende richtet sich aus der durch die Grenze vom rechten zum mittleren Bilddrittel gehende Fluchtpunktverschiebung auf, aus dem Knien der Kämpfenden hoch, in einer figürlichen Umpositionierung weg von der Tötung, in Gehrichtung nach rechts. Zwar ist mit einem rückwärtigen Spielbein ein Schrittmotiv angedeutet, doch zeigt sich dieses im Maß der Formrichtungsbildung der kompaktierten rechten Schenkelform umgestalt. Diese formale Anordnung dient lediglich dazu, das Weggehen aus dem Abwenden vom Kampf zu motivieren, als Gegenbewegung zum es sich nach vorne beugenden Schoß der Kämpfenden. Das helle Knie nimmt die Formrichtungen des nach rechts oben steigenden Gewandbausches am Rumpf und Gesäß der Kämpfenden auf. Darin wird es von Ferne motiviert vom Strampeln des Säuglings, zu dem das linke Häscherbein den Zugang verwehrt. Helldunkelsilhouettiert zeigt diese geringbinnenstrukturierte Form eine ähnliche richtungslose Zusammenhanglosigkeit. Umso stärker wirkt diese dadurch, dass das andere Bein farblich intensiviert den Rotbraunton der Bodenzone annimmt, aber trotzdem ebenfalls gering formbinnenstrukturiert in heterogenem Grund zur Ansicht kommt, also hinsichtlich seiner Wahrnehmbarkeit zurücktritt. Trotzdem entsteht Parallelität zum Bildrand, die gefördert wird durch die geometrisierte Zylinderform des Armes und die Kugelform des Kopfes ihres toten Kindes. Das senkrechte Bein, der senkrechte Kindesarm: im Kolorit gehorchen sie einer grauockerigen Erscheinungsfarbigkeit der Architektur, in der sich kannelierte Säulen mit korinthisierenden Kapitellformen zeigen. Diese wiederholen die Formrichtung des Kindesarmes und überführen diese in einen horizontalen Rhythmus nach rechts, entsprechend der Bewegungsrichtung der Blaugewandeten. Deren Bewegung wird somit bemessen, und ihr scheint nichts anderes mehr übrig zu bleiben, als dem gesetzten Maß zu folgen.

Die im Bereich der rückwärtigen Säulen entfaltete Formrhythmik wird nach oben abgeschlossen in einem ornamentierten Fries, den eine schräggestellte, doch formal unstrukturierte Dachform gerade abschließt. Die Weggehende ragt mit dem Kopf über den Dachfirst hinaus, was sie monumental erscheinen läßt. Die Dachform bietet einen neutralen Umgrund für die Kreisform der Gewandfalten, die um die rechte Schulter kreisen. In dieser Kreisdynamik vermag die Leidende ihren Arm zu heben. Außerdem steht die Kreisdynamik auch der kreisrunden Kopfform des toten Kindes zur Seite. Dies nutzt der Maler, um erneut Zeitlichkeit zu erzeugen. Hängt der Arm des Kindes schlaff herab, so hebt die Mutter den ihren an und fasst sich an das eigene Haupt. Die Verbindung zwischen Kind und Mutter ist gerissen, und was nun folgt, ist die Innerlichkeit des Leidens.

Schon die graue Fassung des blauverköhlten Gewandes kündigt architektonische Indifferenz an. Man beachte den Unterschied zur erhitzten Kampfszene über der blutrotbraunen Bodenzone. Dieser verkühlte Kontrast wird dann umgekehrt. Das dem zertretenen Säugling ähnliche Weißgrau des Armes und des Kopfes der Weggehenden wird blau eingefasst, in geringstrukturiertem Himmelsblau, das durch einzelne Wolkenformen noch weiter verkühlt wird zu Weiß und Grau. Diese Himmelszone macht etwa drei Viertel des an dieser Stelle wirksamen Bildflächenquadrates aus. Sie dominiert die Figur, die in ihr kein konkretisiertes Objekt mehr findet. Das Erlebnis der Tötung haftet ihr noch vom braunrötlichen Dunkel der Bodenzone im Haar, das zur Himmels-

fläche in einen lokalfarbigen Kontrast tritt. Aller Erscheinungsfarbigkeit ist reduziert auf eine Entsättigung der Farben, sei es in Höhung oder Brechung, sei es in der Verwendung unbunterer Grautöne in der Architektur, im Himmel und im Inkarnat. Umso deutlicher erklärt leuchtende Blutfarbe am Kind, was geschah. Es ist diese farbliche und formale Stille, mit der das Ungeheuerliche, über das wir nun ausführlich sprachen, zum Abschluss gebracht wird, ohne zeitliche Perspektive, ohne Objektkonkretisation, ohne Antizipationen auf die Zukunft, im reinen Erlebens augenblicklich ewigen Schmerzes.

Einerseits werden Formen wie die Architektur kristallin-linear, ohne Buntfarbigkeit gezeigt, ähnlich der »Pest von Asdod« und der späteren »Ehebrecherin«. Andererseits werden Formen in Erscheinungs- und Lokalfarbigkeit aktiviert, auch mittels zu Erscheinungsfarben in Beziehung tretende Changements wie in der Rückansicht der Kämpfenden und ihrem Fuß rechts. Die Erhitzung von Gelb zu Rot entspricht stärker werdenden Figurausgriffen zu erhöhter figuraler Aktivität. Die punktuellen Präsenzen des Säuglings, der Schreienden und der Klagenden scheinen davon unberührt zu bleiben. Sie ergeben sich in rhythmischer Diagonalreihung von links unten nach rechts oben, die der Erwärmung der Farben querläuft. Verbunden werden diese beiden Diagonalverstreungen des Bildes einerseits durch die Kannelüren links, die den Kampf in Tötung abfallen lassen, andererseits durch den Farbkontrast aus Gelb und Blau, der die figürliche Umpositionierung der Mütter modalisiert. Denkbar ist auch, dass die Gelbe in das Geschehen eingreift, nachdem sie das Leid der Blauen erkannt hat. Auffällig bleibt jedoch der große Unterschied zwischen dem kalten Blau und dem schon glimmenden Gelb der Kämpfenden, die vornehmlich durch die Teilung des Bildes in den rechten und die beiden linken Streifen, und nur vereinzelt durch korrespondierende Formrichtungsbindungen aufeinander bezogen werden, divergente Perspektivierungen ausbildend.

Auch die Komposition erzählt. Der Säugling kommt in der Spitze eines rechtwinkligen Dreiecks zu liegen, dessen Katheten von Kannelüren und Ziegeln bestimmt werden und dessen Hypotenuse dem diagonalen Zug der Kämpfenden zum Häscher entspricht. In dieser Anordnung verschiebt sich das Gewicht der Komposition nach links, als Folge des figürlichen Eingreifens von rechts. Die Komposition kulminiert von der Hypotenuse aus in der Schwerthand, die augenblicklich eine spitz angewinkelte Gegenrichtung entlang der Kathete nach unten aufnimmt, was den Bewegungstotpunkt der erhobenen Hand verkürzt. In dieser Seitenlage stabilisiert sich zwar die Komposition durch Horizontallagerung der Ankathete - allerdings tut sie dies auf Kosten des Kindes, auf dem das ganze Gewicht dieser Gegenkathete lagert.

Ein solches rechtwinkliges Dreieck erzeugt auch die Weggehende. Allerdings ist die von rechts oben nach rechts unten fallende Kathete weniger linearisiert, denn die Gewandfalten schwingen rhythmisch auf bzw. ab, entsprechend dem Maß der Bewegung, das von der Architektur vorgegeben wird und die Weggehende nach rechts leitet. Gleichermaßen parallelisiert der nun schlaffe Arm des toten Kindes. Dieser Arm hat als Perspektivierung eine Origo in der Form des Kopfes. Allerdings konkretisiert sich diese Perspektivierung nicht, weder im formalen Ausgriff in eine bestimmte Richtung oder in der Konkretisierung eines zuhandenen oder angeschauten Objektes. Ihre Origo im Kopf des Kindes divergiert von der der Weggehenden, deren Kopf auf der Bildfläche nach links versetzt und von einer querlaufenden Armform adressiert wird. Es herrscht in diesem Bereich also keine strenge Vertikalität, wie sie links zur Erzeugung bildstruktureller Gewalt erzeugt wird. In dieser Hinsicht ist diese zweite Dreieckskomposition subtiler, verhaltener, erst auf den zweiten Blick ersichtlich, was das vorgelagerte Geschehen zeitlich auf das rückwärt-

tige spannt. Ob das eine jedoch vor dem anderen liegt, möchten wir nicht entscheiden; wir sahen bereits im Formalen, dass eine kontinuierliche Präsenz des Grauens herrscht. Bildbestimmend ist, dass Veränderungsphänomene bereits an ähnlichen Kompositions- bzw. Dispositionsprinzipien ansetzen.

Die beiden Anordnungen befinden sich in einem bildflächenparallelen Aktionsraum, der durch die Säulenzone, die Bodenpavimente und die parallel laufende Architektur des Hintergrundes bemessen wird. Diese Richtungseinschränkungen verstärken die Spannung zwischen der Zuspitzung links und dem Weggehen rechts. Das Geschehen kann sich nur in dieser Raumschicht entwickeln. Dem entspricht die straffe Duchstrukturierung der Farben und Formen in der Fläche, die das Geschehen ohne Umschweife verbildlicht. Vielleicht liegt darin auch der Grund, warum der Maler die beiden Frauen im Hintergrund ebenfalls bildflächenparallel und gleichmäßig zu beiden Seiten der Fluchtzone anordnet. Auch hier spannt die Disposition zwischen Hinsehen und Weggehen. Sie wiederholen damit die an der Kämpfenden aufsteigende Bezugnahme der Mutter auf das Töten sowie die Entfernung vom Schauplatz.

Die Figur der Kämpfenden und die der Weggehenden erzeugen unterschiedliche Aktivitätsachsen. Diese verlaufen einerseits von rechts unten nach links oben, entlang der Falten im Gewand der Kämpfenden, hoch zum Kontur des Soldatenkörpers, in die Schwerthand. Andererseits verlaufen sie vom linken Bein des Säuglings links hoch zum Rumpf der Kämpfenden und dann entlang des Gewandes zum Ausgriff der Weggehenden. Beide Male konkretisiert sich die Aktivität in Ausgriffen, allerdings mit unterschiedlichen Objekt Konkretisierungen. Der Soldat bezieht sich auf den Säugling, die Weggehende auf sich selbst. Diese aktionsräumlichen Ausgriffe bezeichnen also je unterschiedlich Zuhandenes, und hier vermag der Maler das aktionsräumlich unkonkretisierte, blinde Strampeln des Säuglings direkt auf den Eigenbezug der Zugriffs der Weggehenden zu relationieren: beide Male handelt es sich um figuroriginäre Perspektivierung des Raumes ohne außerhalb der Origo zuhandenes Objekt. Das unterbindet zugleich jede weitere figuroriginäre Perspektivierung von Zeit. Von einem möglichen Entwurf einer glückführenden Chronologie kann weder hinsichtlich des Säuglings noch der Weggehenden gesprochen werden, da ihnen zuhandene Objekte und frei durchdringbar konkretisierter Raum fehlt.

Dagegen verläuft die figuroriginäre Perspektivierung des Häschers erfolgreicher. An ihn greifen gesamtheitlich ineinander: das Gesicht, Blickrichtung, Armhebung, Flächendisposition, Ortskonkretisierung, die formale Linearisierung durch Kannelüren, die hell auf dunkel fixierte Objekte treffen, mithin zuhanden machen, ohne Hindernisse das Kind treffen. Die vom Betrachter anschauungsräumlich perspektivierte Aktionsräumlichkeit des Häscherausgriffes trifft sich konsistent mit der in dieser Bildpartie herrschenden Stimmungsräumlichkeit düster-blutiger Gewalt, die in der Hand akzentuiert wird in der Prädikation der Farbe, in der Architektur in der der Form und im Kind in der der Grellheit. Die Objekte sind linear aufeinander bezogen, Raumzeitlichkeit erhalten Stringenz, ein Chronologieangebot des Vorher-Nachher entsteht, die gleich vor ihrer Realisierung steht: erfolgreiche figuroriginäre Perspektivierung von Zeit. Wogegen die Kämpfende »zu kurz« greift: ihr Tun vermag die Konsistenz des soldatischen Chronologieangebotes nicht zu stören. Ebenso wie Phaethon scheitert die Mutter am verfehlten Objektbezug, wobei dieser in der »Phaethonbitte« durch eine erfolgreiche Unterbindung durch Chronos und eine Objektauflösung in der Formtonalität des Sonnenwagens entsteht. Und auch im »Germanicus« fehlt dem Offizier Objektbezug, wogegen das Chronologieangebot des Sterbenden im Verweis auf die Familie erfolgreicher ist, aus das hin der Offizier dann seinen Eid leistet.

Eine Rolle als Perspektiventräger übernimmt auch die Architektur. Die Raumbildung erfolgt durch zentralperspektivische Data in der Architektur, vor allem in Bodenpavimenten und in der Säulenflucht. Die Fluchtpunktverschiebung erzeugt zusammen mit der je vertikalen und horizontalen iterativen Drittelung der Bildfläche situative Weitungen, einmal um den Kopf der Weggehenden, dann aber vor allem im Bereich der beiden Kämpfenden im mittleren horizontalen Bilddrittel. Diese situative Weitung wird durch die Grenzüberschreitung des Soldaten ins linke, ins schmalste Bilddrittel auf den Säugling vertikalisiert. Dagegen reihen sich die vielfach figürlich überlagerten Kannelüren im rechten Bilddrittel in horizontaler Folge, was als Bewegungsmaß die Weggehende vom Ort entfernt. Allerdings gemessen, in ursprünglicher Bildaufteilung, als alleiniges Maß der Bewegung, der ein Blick in die Bewegungsrichtung oder gar auf ein konkretisiertes Objekt fehlt. Während die Architektur links einer figural intendierten Chronologie ungebremste Geltung verschafft, bremst sie die Weggehende und führt sie dann unabhängig von ihrem inneren Erleben weg vom Schauplatz. Damit ergreift sie Partei für den Soldaten, und es frapportiert, wie unzugänglich das figürlich erhöhte Kampfgeschehen auch dem fiktivierten Zuschauer bleibt. Die Bodenpavimente und Ziegelsteine verhindern einen aktionsräumlichen Eingriff des Zuschauers ebenso wie das Bein des Soldaten die Kämpfende fernhält.

Ergriffen wird die Kämpfende von einem stärkeren Eigenschatten, während ihr Körperschatten wie an den anderen Figuren negiert wird. Damit, und mit den fehlenden Möglichkeiten, die Bildfläche zu durchdringen, bleibt sie dem Lokal verhaftet. Das betrifft auch die Weggehende, aber in einem anderen Modus. Das Lokal mit seiner eigentümlichen Lichtwirkung gibt dieser Figuren skulpturale Eigenständigkeit, hält sie damit verfügbar für architektonische, formalrhythmische Gliederung. In dieser erzeugen die abfallenden Kannelüren links, die dunkle Wucht des Säulengesamtes in ihrer räumlichen Verflachung einen einzigen heftigen Schlag, dem nach einer Pause in der Mitte gleichmäßigere Säulenintervalle rechts folgen. Anders als die formsilhouettierten Finger der Kämpfenden, die den linken Schlag stören möchte, reiht sich die skulpturale Erscheinung der Weggehenden in die Abfolge der grauocker modellierten Säulen ein, was sich besonders deutlich zeigt im schlaffen Arm ihres Kindes. Das spezifische Gewicht (Boehm) des von der Weggehenden erzeugten Raumes gleicht sich dem absoluten Anspruch des Topos' an. Anders die Kämpfende: grelle Beleuchtungseffekte, die versuchte Torsion des Rumpfes, der starke figurale Ausgriff quer zur vorherrschenden lokalen Rhythmik, im Formalen die rhythmusdivergenten Formdifferenzierungen im Gewand, die Singularisierung der Gesichtsform erzeugen eine spezifische Präsenz der Figur, die sich dem Topos entordiniert, und für die es des gewaltig dynamisierten roten Bogens des Soldatengewandes bedarf, um die mörderische Folgerichtigkeit der schauplatzintrinsischer Perspektivierung wieder herzustellen.

Der Ausgriff des Soldaten bietet dem Beschauer ein starkes Versetzungssignal, zumal die Windung des Oberkörpers der Kämpfenden um sein Bein körperlich erfahrbar gemacht wird. Die Windung selbst, als Torsion, stellt ebenfalls ein Versetzungssignal dar, das den machtlosen Ausgriff der Kämpfenden erfahrbar macht. Gleiches gilt so auch für das blinde Strampeln des Kindes am Boden und für das ohnmächtig-leidende Weggehen der Blaugewandeten. Der Maler reduziert die Zahl der Figuren auf Träger von Versetzungssignalen. Das gilt auch für die auf Zusehen und Weggehen reduzierten Nebenperspektiven, die in ihrer Reduktion zusammen mit der Drängung und Bewegung der Hauptfiguren in einer fast quadratischen Bildfläche die affektive Dichte des Bildes erhöhen. Diese affektive Dichte qualifiziert die Versetzung als intensiv, aber im Verein mit dem niedrigen Augpunkt des fiktivierten Betrachters auch als machtlos, was die Kämpfende an-

belangt, und kraftvoll, was den Häscher angeht. Der fiktivierte Betrachter trifft sich hierin mit der Zuschauerin im Hintergrund, der er zuflüstert, sie solle weglaufen.

Lauter aber artikuliert sich der Kampf, der von niedrigen Augpunkt aus auf eine Bühne erhoben wird. Die figürlichen Ausgriffe erzeugen Staigersches Pathos als Maß der Erhebung, dem der Zuschauer erst folgen muss, um die Figuren aufzuholen. Gleichermaßen artikulieren sie eine hohe Fallhöhe als Grad des Zivilisationsbruches, der sich aus der Entschiedenheit des Häschers ergibt. Sie aktivieren den Betrachter, dem das Geschehen über die eigenen aktionsräumlichen Möglichkeiten hinausgreift und entfernt wird. Dadurch findet er sich ein in die Ohnmacht der Schreienden, die kaum über den mittleren Bildstreifen hinausfassen kann, während die ganze Dynamik des Zuschlagens, vorbereitet in Schwert und dem roten Gewandbausch, sich über ihrem Zugriff anbahnt. Schließlich aber betont der niedrige Augpunkt auch die Wucht der Säulenmassen links, vergewichtet das Zuschlagen. Die natürliche Schwerkraft, die spezifischen farblich-formalen Gewichte innerhalb der Bildfläche lasten auf der Bildwelt und verstärken den zivilisatorischen Niedergang. Die betrachteroriginäre Perspektivierung des Lokals findet diese Belastung wieder im Hintergrund, dort in der rückwärtigen klassischen Architektur mit ihrem breiten Gesims auf festen Kapitellen. Links dagegen wird die Dynamik des Herunterfallens erst in den Säulenbasen am Kopf des Kindes aufgefangen. Als doppelte Basen bringen sie die Erschütterung des Aufschlages zur Geltung.

Der Augpunkt im Rumpf der Kämpfenden ist aber auch Teil der Versetzungsführung durch den impliziten Autor, der die eigentliche Bilderzählung mit der Kämpfenden beginnt, die zu intervenieren sucht, nachdem das Thema dieser Erzählung mit den punktuellen Impressionen des Säuglings, dem Schrei und des Leides plakativ vorgestellt wurde. Die schauplatzintrinsische Perspektivierung der Zeit erfolgt über eine Verkettung von Raumperspektivierungen, beginnend mit der Torsion der Kämpfenden, weiterführend mit dem fehlgeschlagenen Zugriff, fortgesetzt mit dem »glückenden« Totschlag, beendet mit dem Weggehen der Mutter, von deren Ohnmacht sich eine erneute Torsion der Kämpfenden absetzt, was das Geschehen perpetuiert. Der Häscher übernimmt dabei die schauplatzintrinsische Perspektivierung der Zeit in einer eigenen gelingenden figuroriginären Perspektivierung. Sinnfällig drückt der Bilderzähler dies aus in der ins Haar greifenden Hand des Häschers. Unfreiwillig übergibt die Kämpfende die Handlungsinitiative mit der linken Hand, von der der Arm des Soldaten zum Bewegungstotpunkt hochleitet. Das Kind am Boden empfängt den Tod mit ausgebreiteten Armen. Im Sterben wird es passiv: zwar erscheint es im Aufwärtsbezug zur Weggehenden im entgegengesetzten Winkel der hinteren Dreiecksordnung, doch fehlt dieser Gegenüberstellung der beiden Kinder, einmal aktiviert, einmal passiviert, die kontinuierliche Bezugnahme, wie wir sie in den Formrichtungspartialen und Formbinnenstrukturierungen der Kämpfenden von rechts unten nach links oben sehen.

So ergibt sich ein situatives Kontinuum im gesamten Bild, geprägt vom Wechsel der Dynamisierungsrichtungen der Handlungsführung, einmal von links unten nach rechts oben, einmal von rechts unten nach links oben. Im einen Fall wird die Kampfsituation akzentuiert, im anderen die Verinnerlichung des Leides. Das Bild hat außer vielleicht in den Hintergrundfiguren keine Antizipationen, noch ist der blind strampelnde Säugling aus der Vergangenheit motiviert. Das im Bild sich konstituierende Zeitobjekt zeigt ausschließliche Präsenz ohne als reproduktiv modifiziert indizierte sekundäre Erinnerung (Husserl). Es konzentriert sich ganz auf einen im Staigerschen Sinne pathetisch-problematisch vergegenwärtigten Moment im Erfolg diskrepanter Figurenhandlungen. Es herrscht also eine ausgesprochene Dramatisierung vor, wenngleich diese

in stärkerer Gegenwärtigkeit gehalten wird, als es z.B. die Dramen der Zeit Poussins vorgeben, die zwar auch situativ beginnen, aber, wie wir bei Corneille sahen, vorangehendes Geschehen rekapitulieren, um den Zuschauer zu informieren. Hierin, und in der Stimmungsintensität der verschiedenen farblich-formalen Veränderungsmodalitäten, liegt auch ein lyrischer Zug des Bildes begründet. Dass jedoch ausgesprochenes Bühnenbewusstsein herrscht, trennt den fiktivierten Zuschauer vom Schauplatz, entauthentifiziert Grausamkeit im Aristotelischen Sinne, da es um Fiktion geht. Die diagonale Verspannung der Handlungsachsen, die eigenwertigen Inszenierungscharaktere der Architektur, die apersonal-schauplatzextrinsisch vorgenommene Verteilung der Helldunkelwerte und Lokalfarben auf der Bildfläche, die schematische Durchdringung der Bildfläche durch die iterative Zweidritteltung und geschichtete Dreiecksdisposition unterstützt diese kommunikative Vermittlung.

Bleibt zu fragen, wer nun eigentlich Protagonist in dieser Szene sei und worin ihr tragischer Gehalt liegt. Die Kämpfende, deren Chronologieentwurf sich nicht verwirklicht, reagiert nur auf eine Handlungsinitiative des Soldaten, ist mithin dessen Antagonistin. Ihr gegenüber kämpft der Häscher sich frei, um dann jedoch eine umso falschere Entscheidung in die Tat umzusetzen und das Kind zu Töten. Er realisiert damit eine bestimmte Perspektive auf den Möglichkeitenhorizont, vielleicht sogar erst aus der faktischen Situativität des Kampfes heraus, denn vielleicht wäre sein Töten schneller, schmerzloser verlaufen, hätte ihn die Kämpfende nicht zurückzuhalten versucht. So zerquetscht er das Kind mit fester werdendem Tritt, noch bevor er es mit dem durch den Kampf aufgebauten Nachdruck im Farblich-Formalen zerschlägt. Dabei bleiben ihm die anhaltenderen Konsequenzen seines Tuns verborgen, denn er sieht das Leid der Weggehenden nicht, was verstärkt wird durch das Entweder-oder der bildflächenparallelen Rückdimensionierung des Geschehens in einen horizontalen Bildplan. Es genügt nicht, das Entsetzliche des Kindermordes festzustellen; es ist zu beschreiben, wie es zu dieser Situation des kindermordenden Zivilisationsbrechers kommt, und hier gilt es zu berücksichtigen, dass die eigentliche Bilderzählung erst mit der Drehung der Kämpfenden zum Häscher einsetzt.

Nur wenige Verweise auf Textquellen mögen hier angesprochen werden. Fontaines »Figures du Nouveau-Testament«¹⁵⁴⁷ zeigt einen Holzschnitt (Abb. 43), der von ähnlicher bildstruktureller Gewalt auf der Bildfläche durchdrungen ist wie Poussins Bild, in dem allerdings Architektur eine nur untergeordnete Rolle spielt. Der diesen Schnitt begleitende Text lautet: »Herode occit les Innocens, \ Pensant IESVS occire: \ En ce point maints Tyrans puissans \ Auecques tout leur humain sens, \ Soit par conseil, ou cruelle ire, \ Au fait de Dieu n'ont onqpeu nuire.« - Während Fontaines Dichtung das Bild also eher nicht zu erhellen vermag, gibt das Evangelium nach Matthäus Auskunft über die Weggehende: »Herode [...] occist tous les enfans qui estoiet en Bethlehem, & en toutes les maches d'icelle, de deux ans & au dessoubz, selon le temps qu'il auoit diligemment enquis des Sages. Adōq fut accomply ce qui est dict par le prophete Ieremie disant, La Voix à esté ouye en Rama, pleurs & moult grand gémissement: Rachel plourant ses filz, & n'a point voulu estre cōsolée, pource qu'ilz ne sont pas.«¹⁵⁴⁸ Die Frage ist, ob es sich bei der Kämpfenden oder bei der Weggehenden um Rachel handelt, deren Söhne bei der Mordtat ums Leben kommen. Jeremia 31,15 f gibt Auskunft: »So spricht der Herr: Ein Geschrei ist in Rama zu hören, bitteres Klagen und Weinen. Rahel weint um ihre Kinder und will sich nicht trösten lassen, um ihre Kinder, denn sie sind dahin. So spricht der Herr: Verwehre deiner Stimme die

¹⁵⁴⁷ Fontaine, *Figures du Nouveau-Testament* (1556), Kapitel »S. Mathieu II«

¹⁵⁴⁸ Branteghem, *La vie de Nostre Seignevr Iesvs Christ* (1543), S. 13f.

Klage und deinen Augen die Tränen! Denn es gibt einen Lohn für deine Mühe« Rahel scheint also die farblich und formal zum Verstummen gebrachte Weggehende zu sein, deren Kopf zudem vor bzw. im Himmel gezeigt wird.

4.5 »Die Pest von Asdod«

Die »Pest von Asdod« (Abb. 6), auch »Die Bundeslade bei den Philistern« genannt, provoziert komplexe Interpretationen.¹⁵⁴⁹ Der populäre Hinweis auf Serlio (Abb. 21, 22, 23) erbringt wenig zu Erzählweisen. Unterschiedlich ist die Architektur bei Serlio und Poussin. Zudem wird Serlio auch für Tintoretto (Puttfarken) oder Raffael (Badt) geltend gemacht, was die Spezifität des Vergleiches mindert. Unberücksichtigt bleibt jedoch auch der Bezug der Bildfiguren auf das behauptete Bühnenbild. Darin liegt Serlios Problem der figuralen Annäherung an die Kulissen, wie wir bei Holsboer sahen. Architektur kann eine aktive Rolle übernehmen, die im »Kindermord« von Chantilly das Geschehen beschleunigt oder behindert und in der »Ehebrecherin« sich erst dominant zeigt, um dann kleinteilig zerlegt zu werden. Außer nach Bühnen- und Fiktionsbewusstsein wäre mithin nach figuralen Spielräumen zu fragen, nach Aktandenmodellen, situativ-praktischer Zeitlichkeit und nach Perspektivwechseln. Stattdessen bescheiden sich manche Interpretatoren damit, das Entsetzliche passe zum Tragischen eines Bühnenraumes, woraus Katharsis entstehe, die dem Betrachter irgendwie gerade jene Affekte austreiben solle, die sie ihm vorsetzt (Hipp, Hénin). Doch Aristoteles lässt Katharsis aus Phronesis und Dianoia der Zuschauer entstehen, der jene der Figuren differiert, deren Chronologieentwürfe fehlgehen. Fiktionsbewusstsein macht Figuren beklagenswert, die Gewissheit des Zuschauers, selbst anders zu handeln und von der Situation unbetroffen zu bleiben, um eigene Chronologien verwirklichen zu können. Von Gewöhnung an gezeigtes Leid keine Spur: den Verweisen auf Serlio mit ihrer Gleichsetzung von »Szene« und »Szenenbild« fehlt die Frage nach dem »Helden«. Nach ihm fragte nicht nur die Aristotelische »Poetik«, sondern auch der »Kindermord« in Chantilly. Die »Pest« steigert nicht nur welch Düsternis zu fahlem Weiß und bedrohlichem Schwarz, sondern entwickelt auch farblich-formale Bindung, die den Überlebenden Hoffnung, Rettung in situativ-praktischer Zeitlichkeit verschafft.

Der Einfachheit des Sprechens halber teilen wir das Bild in drei Raumschichten. Der Vordergrund entsteht als figuraler Raum durch die Figuren am unteren Bildrand. Der Mittelgrund entsteht als figuraler Raum um eine Gesamtform bewegt beieinander stehender Männer vor einem weiten Hintergrund aus Architekturformen, die einen Tiefenzug ausbilden. In allen drei Raumgründen herrscht eine je eigene Farbigkeit und Formgestaltung vor.

Anfänglich unübersichtlich wogen im Bereich des Vordergrundes Formfragmente über die Bildfläche. Sie entstehen in formisolierender braungrauer Dunkelheit, die von fahlem Schlaglicht von links oben getroffen wird. Die so entstehenden Formrichtungsbildungen und Formbinnenstrukturierungen lassen Lokalbezüge zu formbezeichneten Gegenständen zurücktreten, zumal die auftreffende Helligkeit Eigenwert beansprucht, da sie graduell nicht abgestuft verwendet wird. Teilweise entstehen auf diese Art Formtonalitäten, Erscheinungsformen wie z.B. in der Gruppe der Figuren rechts an einem Säulenfragment. Doch vielmehr geht die formale Unübersichtlichkeit im graubraunen Dunkel einher mit Formrichtungswechseln und individualisierten Formbinnenstrukturierungen, denen ein übergreifender Zusammenhang zu fehlen scheint. Eine

¹⁵⁴⁹Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Die Bundeslade bei den Philistern / Die Pest von Asdod. Paris, Louvre. Öl auf Leinwand, 148 x 198 cm. 1630-1631. Thuillier (1994), S. 251, Nr. 81.

relative Drängung der Formen verunruhigt weiterhin, ebenso ungewöhnliche Formgebungen wie die der Brust der toten Mutter und des vom Kopf her gezeigten Säuglings. Einzelne gering binnenstrukturierte und formisolierte Helligkeitspartien wie die des Gesichtes des sich Drehenden links, der Brust der toten Frau am Boden oder der Brust des eintretenden Kindes rechts dienen hingegen als Fixpunkte, mit denen der Maler die Betrachtung festhält, wie wir schon im »Kinder-mord« sahen.

Eine noch gesteigerte Formverdichtung finden wir im Mittelgrund, in der Gruppe der Philister an der Bundeslade, die sich zu einer schräg gelagerten Kreisform zusammenfinden. Diese Kreisform erscheint als Gesamtform durch figurale Ausgriffe formbinnenstrukturiert. Die Arm und Gewandformen werden nur gering verschattet oder aufgehellt, so dass sich der Eindruck gleichmäßig reduzierter Plastizität einstellt, die zudem durch eine Abdunkelung der Farbwerte mit Rot und Braun gedämpft wird. Diese erwärmt die formale Auseinandersetzung in jener Gruppe. Schillernde Changeants in Gewandstoffen befeuern diese Auseinandersetzung weiter. Damit, und durch gruppenumgreifende Formrichtungsbildungen wie eine vergleichbare Kopfhöhe oder die Umschwünge von Gewandfalten und -borten, wird die Gruppe der Philister im Mittelgrund vergemeinsamt zu einem rhythmisch nach links gefassten Kollektiv, während im Vordergrund Krankheit und Tod Individuen zu treffen scheinen, da Formen in dunkler Fassung isoliert werden.

In der Überlagerung zweier bildflächenparalleler Aktionsräume in einer Tiefenzug erzeugenden Architektur verstärkt der Maler die bildliche Unübersichtlichkeit. Andererseits aber subordiniert er die Philisterszene durch Reduktion der Helldunkelstrukturierung, durch kleinere Figuren, durch Erscheinungsfarbigkeit und formverdichtende Überlagerung unter die individualisierende Darstellung im Vordergrund. Beide Raumschichten befinden sich jedoch in einem architektonisch erzeugten Stadtraum, dessen zentralperspektivische Dynamik sich frontal zum Betrachter hin entfaltet, wenngleich der Maler auch in diesem Bild den Fluchtpunkt der Architekturdarstellung nach links verschiebt und so rechts im Vordergrund situative Weite erzeugt. In diesem architektonischen Raum herrschen geometrisch gerichtete Formen vor, die fast noch geringer verschattet, aber auch geringer gehöhnt werden als die Formen im Vordergrund. Die geschlossene Helligkeitsreduktion trägt zu ihrer eigentümlichen Erzeugung bildflächenübergreifenden Dunkels bei. Als große kubische Silhouetten zeichnen sich die Gebäudeformen vor eigenlichter Dämmerung ab. Einzelne Formen wie die in starrer Parallelität binnenstrukturierte Treppe rechts oder das Fragment einer Säulenbasis links werden durch Helligkeit hervorgehoben. Sie erhalten dadurch wie der formsilhouettierte Obelisk oder die kannelierte plastische Säulenform vor der Bundeslade flächendispositive Funktion, ähnlich der Bemaßung der Klage der Weggehenden im »Kinder-mord« in Chantilly. Besonders deutlich zeigt sich dies rechts im großen formsilhouettierenden Dunkel, das nach rechts aus dem Bild hinausführt bzw. aus dem das Kind ins Bild einzutreten versucht. Diese kompakte, gerade begrenzte Dunkelform scheint nachträglich noch verkleinert worden zu sein, wie man an der Treppe sieht. Damit wird sie reduziert auf Formsilhouettierung und Unterstützung des Vordergrunddunkels.

Wie verschaffen sich die Bildfiguren Ordnung in diesem Chaos: als Chronologieentwürfe figuroriginärer Perspektivierung, als farblich-formale Strukturbildung durch den malenden Erzähler? Beginnen wir mit der toten Mutter, einem besonders grellem Motiv, so erkennen wir in querlaufenden Falten als Formbinnenstrukturierungen des Gewandes erste Richtungsbildungen, die allerdings im Rot des Tuches verglimmen. Allerdings nimmt der Fleck des roten Gewandes als

Gesamtheit eine Formrichtung auf, die über der rechten Brust spitz zuläuft, zum noch lebenden Säugling. Gleichmaßen erzeugt noch ein Streifen des weißen Untergewandes am linken Arm einen spitzen Zulauf auf die linke Brust, an der der nun verblichene Säugling zog. Dadurch entsteht Zeitlichkeit in der Differenzierung Weiß - Tod und Rot - Leben. Diese horizontale Bezugsetzung an der Figur der toten Mutter, in die der Betrachter sich leiblich aufgrund der Kopflage gut einzufinden vermag, wird zugespitzt wie zufällig im rechten Ellbogen der Mutter. Dort treffen sich Hellflächen der Oberarm- und Unterarmkarnate, die die Form im Bereich der Hand eher linear funktionalisieren, als Griff ins Haar, als figuraler Selbstbezug ähnlich dem der Weggehenden im »Kindermord«. Darin liegt die Fürsorglichkeit der Mutter: noch im Tod versteht sie dem Kind Sorge angedeihen zu lassen.

Gespiegelt wird der helldunkel vergrellte Griff ins Haar von einer im Dunkel lebendig glimmenden Armsilhouette eines Gebeugten. Diese Armform zeigt reduzierte Helldunkelmodellierung, bildet farblich und formal also genau das Gegenteil zum Griff ins Haar. Der Gebeugte, wie wir ihn fortan nennen werden, greift zur Nase. Er zeigt darin ein anderes Verhalten als die tote Mutter. Ähnlich wie ihr zur Langform gezogener linker Arm zeigt der Gebeugte eine Langform im eigenen Arm, der zur Stirne des Kindes greift. Auch hier bietet die farblich-formale Gestaltung des Armes eine Alternative an zur Grellheit der toten Mutter. Ihre linke Hand greift überdies zusammen, allerdings ohne Objekt Konkretisierung, getrennt vom toten Kind. Auch in der Gewandform am linken Bein bezieht sich die Mutter auf den Gebeugten, an dessen Rückseite ein gelbgoldener Gewandstoff hochführt. Parallelisiert wird diese Hochführung vom rechten Bein des Gebeugten, das nun an der Kniekehle hoch zum Gesäß und zum Rücken Beleuchtung erfährt. Hier sehen wir Formbinnenstrukturierungen im Gewand des Gebeugten, die die langsam verglimmenden Gewandfalten der Toten wiederaufnehmen und verstärken, dem Gebeugten gestaffelte Dynamik verleihend sowohl im Rhythmus dieser Formbinnenstrukturierungen als auch in ihrem konzentrischen Zulaufen auf den Beugungsachspunkt. Die am Rumpf schräg von links oben nach rechts unten verlaufenden Gewandfalten werden punktuell parallelisiert in der Formbinnengestaltung des weißen Kopftuches des Gebeugten, von wo aus der Ausgriff des linken Armes motiviert wird, der zum ebenfalls beleuchteten, aber noch lebenden Säugling rechts der Toten führt. Poussin lässt also den Gebeugten ausholen, als Alternative zum Sterben der Mutter, um sich erfolgreicher auf den Säugling zu beziehen. Damit formuliert er bereits in der Formgebung dieser wenigen Figuren das Thema des Bildes: Tod, rechtes Handeln, Rettung.

Das Kind, das sie säugte, liegt links neben der Toten, formal isoliert in beider Händen, allerdings symmetrisch auf die linke Armform der Mutter bezogen. Die Symmetrieachse beider Formkomplexe ist zugleich in einer Bodenfuge wiedergegeben, die fast senkrecht hochsteigt in die Flucht des Bildes. Dass das Kind die Mutter anzuschauen scheint, im Tode vereint, verleiht ihrem Verhältnis schaurigen Charakter. Es ist dies eine figuroriginäre Perspektivierung von Raum und Zeit, die eine äußerliche Welt nicht mehr wahrnimmt und sich ganz auf das Anschauen des Gegenübers, der Mutter, beschränkt. Doch scheint die Mutter vor Eintritt des Todes den Kopf noch nach rechts in Richtung des lebenden Kindes angehoben zu haben, gleich wie ihre Augenbrauen noch Sorge zeigen. In betrachteroriginärer Perspektivierung von Raum und Zeit lässt sich die figuroriginäre Perspektivierung in der Beziehung der Mutter zum Kind erweitern auf den Vater, der im gleichen roten Ober- und weißen Untergewand hinter der Säulenbasis links liegt. Die noch etwas lebendigere Inkarnatfarbe, das noch nicht so eindeutige Beleuchtungslicht mit graubrauner statt grauschwarzer Verschattung, kurzum: die farbliche Wärme lassen noch Leben

vermuten, doch die figürliche Lage, also wiederum die blickrichtungslose figuroriginäre Perspektivierung des Raumes mit ihrer leiblich-positional konkretisierten Symmetrie zur Mutter wirkt als Protention in der Vergegenwärtigung des Augenblickes. Der Tod des Vaters ist so gut wie sicher, der Maler zeigt lediglich den Todeskampf hinter dem etwas grelleren Säulenbasenfragment. Das noch überlebende Kind an der rechten Brust der toten Mutter wird also gerettet und gleichzeitig Vater, Mutter, Geschwister, die ganze Familie verlieren. Dies deckt sich mit der Formisolation und der ausgesprochenen Individualität der Leiderfahrung, man beachte auch, dass nicht nur das linke Kind allein gelassen wurde, sondern auch der Vater sich nach links windet und abwendet.

Daher ist umso interessanter, wie der Bilderzähler das überlebende Kind farblich und formal in eine neue soziale Gruppe aufnimmt, deren Gewandfarben lokalfarbig im Wechsel von Blaugrau und Goldgelb gehalten sind. Es beginnt mit dem Gebeugten, dessen Hand zum Kind ausgreift. In der Verlängerung trifft sie den Ellbogen der toten Mutter, der grell ein letztes Mal nach rechts weist, auf die Gruppe des blau-gelb gewandeten neuen sozialen Verbandes. Eine im Verhältnis zum Kind ausreichend proportionierte Dunkelheit lässt dem Kind figürlichen Spielraum, sich umzudrehen. Diese Neuorientierung wird formal proteniert in der Hinwendung eines weiteren, gleich rosainkarnatigen Kindes hinter dem Säulenfragment. Unscheinbar führen Formbinnenstrukturierungen im Gewand einer älteren Sterbenden zur Form dieses isolierten Kindes hoch, das sich dann per figürlichem Ausgriff an einer jüngeren Erwachsenen orientiert. Dieser Ausgriff nimmt in Staigerschem Pathos vorweg, was das noch am Boden sitzende Kleinkind körperlich und affektiv zu leisten hat: die Hinwendung zur neuen Familie, die formal nach ersten körperlichen Hindernissen, man beachte den großen dunklen Säulenquerschnitt, doch erleichtert wird hin zu einer selbstverständlichen Aufnahme in die neue Familie, wie sich in der formalen Beschleunigung durch die Kannelüren am Säulenfragment zeigt, die sich direkt mit dem Zuschlagen im »Kindermord« von Chantilly vergleichen lässt. Der Gebeugte gibt durch seinen starken Ausgriff ebenso Energie zur figürlichen Umorientierung wie die tote Mutter mit dem spitz zulaufenden Ellbogen. Alles hängt nun vom Kind ab, ob es sich willens zeigt, sich abzuwenden. In Anbetracht der plastischen Modellierung des Kindes scheint dies der Fall zu sein. Der Erzähler benutzte eine solche plastische Modellierung zur Erzeugung einer tiefenräumlichen Figurdynamik auch in der Louvre- »Inspiration«. Das Kind steht nun vor einer situativen Entscheidung: Verbleib bei der Mutter oder Bindung an neuer Familie. Fakten und Möglichkeiten werden drastisch und pathetisch aufgezeigt, doch eine figuroriginäre Perspektivierung des einen oder anderen vom Standpunkt des Kindes fehlt. Hierin charakterisiert der Erzähler die figurale Passivität des Säuglings, das noch keine eigenen Chronologieangebote verwirklichen kann und keine ausgreifenden räumlichen Konkretisationen zu bewerkstelligen weiß. Die figürliche Einflussnahme durch Eingriff des Gebeugten kann daher als figuroriginäre Perspektivierung zum Handeln an anderer Statt gelten. Der Gebeugte übernimmt Verantwortung für das Kind, trennt es nach links, schreitet figürlich nach vorne, um das Kind weiter fernzuhalten.

Wohin wird der kindliche Protagonist dieser Bilderzählung entfernt? Der Gebeugte perspektiviert keine Wegbewegung des Kindes, sondern beschränkt sich auf den Objektzugriff. Dieser wird aufgenommen vom Ellbogen der Mutter, der nach rechts weist. Rechts sehen wir eine an der Säule lagernde ältere Frau mit grauschwarzem Inkarnat und ebenso einen nach vorne gesunkenen Halbtoten vor der Säule, dessen Inkarnat analog zum Sterbenden links noch etwas wärmere Buntfarbigkeit aufweist als die Sterbende hinter der Säule. Formal motivieren ihr rechter Arm und die nach rechts ansteigenden Gewandfalten den Hochgriff des Kleinkindes hinter ihr, einmal

in kontinuierlicher Formbinnenstrukturierung, einmal in gegenläufig intervenierender Formrichtungsdynamisierung. Dies wird wiederholt im linken Arm, der den kindlichen Ausgriff erneut hochbiegt, sowie in der Formbinnenstrukturierung der faltigen Kopfbedeckung, die weiter nach rechts kontiniert. So dient die Liegende der Blickleitung vom abgehaltenen Kind zum ausgreifenden Kind zur jungen Frau, deren Gewandfalten zurücktreten, also weniger stark formbinnenstrukturiert werden, gleichwie die Gesichtsform weniger Richtungsdynamik ausbildet, wodurch eine formal einfach strukturierte, klare Zone der Blickbewegungsaufnahme entsteht, in der die Antlitzform mitsamt dem Hals formal umschlossen bleiben, was der Erzähler mit der ansichtigen Ohrform ebenso auf den Punkt bringt wie mit der geschlossenen Form des hingewendeten Blickes. - Ein ähnlicher Aufwärtszug wird erzeugt von der Figur des nach vorne gesunkenen Kranken vor der Säule. Die Formrichtungen seiner gering modellierten, düster verschatteten Beine nehmen den Verweis des Ellbogens der toten Mutter auf, führen sie zu einem Miteinander heller beleuchteter Armpartien, die als reine Linearisierungen zum Aussetzen in der Dunkelform des Hinterkopfes führen, die von einer dunkel isolierten Hellform des Rückens gerahmt wird. Im Aufstieg von der toten Mutter erzeugt diese Dynamisierung des Blickes eine Zeitlichkeit des Todes, da sie im dunklen Haar des Siechen zum Ende gelangt, ähnlich übrigens wie im Haar des sterbenden Vaters auf der linken Bildseite. Doch weist der Sieche fast unmerkliche Blickstrukturierungen an seiner linken Seite auf, die wir von rechts her einsehen, als figuroriginäre Perspektivierung in der dunklen Zone des Eigenschattens, die durch die Beugung des Oberkörpers und die entstehende Gewandfaltung formal nach oben führt, um von der Sterbenden hinter der Säule wiederaufgenommen zu werden. Es handelt sich auch hier, ähnlich wie bei der toten Mutter, um eine Perspektivierung, die kein Chronologieangebot, kein Objekt konkretisiert, jedoch durch bloßes farblich-formales Vorhandensein die Geschichte zusammenhält, ähnlich der Lauttonalität im Gedicht. Das rechte Kind an der Brust der toten Mutter wird also nach rechts entfernt. Die Pluralität einzelner figürlicher Bezüge, schwach nur, teilweise ohne Objekt Konkretisierung, damit ohne konkretisiertes Chronologieangebot, führt die Perspektivierung aus Origo des Betrachters hoch nach rechts, um dort an verschiedenen Figuren haften zu bleiben. Es ist der Betrachter, der dem Kind Objekte und eine Chronologie entwickelt und damit den glücklichen Ausgang des Geschehens perspektiviert.

Die Meisterschaft Poussin liegt vielleicht auch darin, auch die betrachteroriginäre Perspektivierung von Raum und Zeit figural-selbstreferentiell zu schildern. Dies unternimmt er mit dem bildinternen Zuschauer rechts und dem dahinter stehenden Kind. Im Herankommenden sammeln sich formale Bezugnahmen. Eine dieser Bezugnahmen besteht in der Parallelisierung der Formrichtung des linken Armes des Gebeugten durch den linken Arm dieses Zuschauers. Auch hier wird ein Kind zurückgehalten. Eine andere in der Wiederholung des Schrittmotivs und der Geste des Nasezuhaltens. Sodann weist seine Gewandfarbe ein dem Gebeugten ähnliches Gelbgold auf, gleichwie sein Inkarnat in ähnlicher Tönung gehalten und seine Bein- und Armpartien in gleicher Weise herausmodelliert werden, ebenfalls mit leuchtendem Helldunkel, resultierend aus einem etwas wärmeren Beleuchtungslicht von links oben. Der Blick dieses Herankommenden geht auf Mutter und Kind. Im Unterschied zum Gebeugten scheint ihm das Objekt seiner figuroriginären Perspektivierung zugänglich zu sein, man beachte den figuralen Spielraum, in den das Spielbein hineintreten kann. Der freie Raum hinter dem Säugling wird so zum Raum, in den der Herankommende eingreifen kann, um den Säugling wegzuheben, was ebenfalls implizit angedeutet wird durch den Ausgriff des Sterbenden vor der Säule, nach links. Das Anheben bildflä-

chenparallel entlang des Ausgriffs des hinteren Kindes zur jungen Frau hoch erfolgen. Die Kannelüren der Säule führen nach Pausen des dunklen Gewandes der Sterbenden und des dunklen Säulenquerschnittes zur Pause des Kopfes des Sterbenden, anschließend auf die Gewandfalten des Herankommenden. Diese zeigen dann als Formbinnenstrukturierung des Gewandes des Herankommenden eine abrupte Richtungsänderung von rechts unten nach links oben, in zwei Staffeln hoch zum Schlüsselbein und zum Kopf des Herankommenden. Diese Bewegungsdynamik charakterisiert zweierlei: einerseits das Loslassen der Nase mit Abfall der Hand von links oben nach rechts unten, um dann zum Säugling auszugreifen, und andererseits das Wegziehen des Säuglings nach rechts, um ihn dann hoch zur Brust zu ziehen, wo ihn die mächtige Statur des Mannes schützen wird. Auf diese Weise agiert außer dem Gebeugten eine weitere Figur in der richtigen Weise, was dazu beiträgt, die realisierte Chronologie glückführend zu machen. Assistent wird dem Herankommenden durch das Kind rechts: es perspektiviert deutlich den Säugling, wird figural jedoch daran gehindert, das Lokal zu betreten. Als Origo der ganzen Rettung erscheint das Faltengewebe, das sich in der händischen Raffung des weißen Gewandstoffes trifft und aus dem die Dynamisierung dieser figuralen Formbinnenstrukturierung in den formgerichteten anschauungsräumlichen Verweis der rechten Hand und dann in den aktionsräumlichen Zugriff des Herankommenden auf den Säugling überführt wird. Man beachte das gesunde Inkarnat dieses Kindes, das warme Licht auf dem Gewand, die roten Backen, der aufgeweckte Blick, der keinerlei Harm zu kennen scheint, aber doch zu wachem Tun drängt, ebenso wie die endlich lokalfarbig intensivierten Gliedmaßenformen, die Leben in dieser Dunkelheit versprechen.

Die Vordergrundszene entfaltet sich also in einem bildflächenparallelen Aktionsraum, in dem menschliches Handeln einerseits von Schrecken, andererseits aber auch von Hilfe geprägt ist. Eine Figur fehlt in unserer Beschreibung noch, es ist dies die sich drehende männliche Figur im blauen Gewand links, auf dem wir eine stark mit Weiß gehöhte Faltenstruktur erkennen. Diese Art der Formbinnenstrukturierung ist uns aus anderen Bildern Poussins vertraut; wir vermuten, dass diese Figur in stärkere Blickdynamisierungen eingebunden ist. Die genauere Analyse bestätigt dies. Es muss dazu bemerkt werden, dass diese Figur zusammen mit dem Gebeugten neben ihm aus der Tiefe des Bildes zu kommen scheint. In der Drehung der Figur vereint sich der Tiefenzug der Architektur aus dem Hintergrund mit der Bildflächenparallelität des vordersten menschlichen Handlungsplanes. Sinnfällig wird die ausgedrückt im Fragment der Säulenbasis, das umseitig in alle Bildrichtungen dynamisiert. Wir sahen dies bereits an der Muse des Dichters in der Louvre-»Inspiration«. Gestisch zeigt sich die figuroriginäre Perspektivierung des die Origo allseitig umgebenden Raumes in divergenten Richtungsangaben im Blick nach links zum sterbenden Vater, in der Hand, die bereits stärker in Richtung zum Betrachter gehalten scheint, im Vorwärtsschritt in Richtung des fiktivierten Zuschauers, in der Richtungsaufnahme des Spielbeins nach der rechten Bildseite hin, woraus der Schritt des Gebeugten entsteht, und in der Raffung des Gewandes mit nach hinten zur Bildflucht angezogenem Ellbogen, der der Drehung der Figur über die schräg aufschwingenden Falten des Gewandes erst die Kraft gibt, sich um die eigene Achse zu drehen. Diese Torsion findet zuhandenes Anschauungsmaterial in Akkumulation. Sinnfällig greift die rechte Hand aus, während die linke das Gewand rafft, als ob die Figur gewahr wird, dass sie nichts anfassen darf, obschon sie doch den Drang dazu hat, zupackend zu helfen. So wird die geöffnete Hand zu einer Geste teilnehmenden Anschauens, das zugleich verstandesmäßige Durchdringung der Sachverhalte antönen lässt. Diese Figur kommt also aus der Bildtiefe, schaut sich um, orientiert sich visuell wie körperlich, woraus dann der Eingriff seines Pendants,

des Gebeugten, realisiert wird. Die Figur gehört zum beschriebenen Gruppenverband, das zeigen die Lokalfarben ihrer Kleidung, Gelb und Blau, die die Figur reicher charakterisiert. Der Figur wird Bewegungsraum gelassen, Spielraum, ein Spielfeld, auf dem sie ihre Drehung vollziehen kann. Die Objektkonkretisationen bestehen im Sterbenden, der angesehen wird, in der Säulenbasis, die übersehen wird in der Drehung, und in der Darstellung der toten Mutter mit dem Kind, die als ansichtiges Objekt Resultat der figuroriginär perspektivierenden Körperdrehung sein wird. Zugleich fungiert der sich drehende Mann als Retention, die Hinwendung und Eingriff des Gebeugten erklärt, wie als Proention, denn das Herankommen wird in Orientierung und sittlich-praktisches Handeln überführt werden, eine bestimmte Möglichkeit des Handelns in einem so-ausfallenden Perspektivenhorizont verwirklichend. Darin unterscheidet er sich von den Sterbenden und Toten am Boden, die um ihn herum in einen weiteren Figurzusammenhang treten, die Faktizität seiner Orientierung bestimmend, worin er sich mit dem Herankommenden rechts, der jungen Frau und dem Gebeugten trifft.

Weniger vorbereitet als beechot wird dieser sich Drehende durch eine junge männliche Figur hinter ihm. Diese hebt in ähnlicher Weise den Arm, schreitet ebenso nach dem Betrachter hin aus der Tiefe des Raumes, ist im gleichen Inkarnat und vergleichbarer Gewandfarbigkeit gehalten und schaut zurück, was die Drehung des Vorderen hinsichtlich ihrer Herkunft komplettiert. Eine weitere, eine zurückliegende Retention also, die undeutlich sichtbar gemacht wird durch die spezielle Art der Gewandformbinnenstrukturierung per changierendem Gewandstoff, der ein Muster in Blau und Gold aufweist. Zudem ist diese Figur verdeckt, die Formen unklar, im Unterschied zum sich Drehenden, zum Gebeugten und zum Herankommenden mit dem Kind. Versetzt sich der Betrachter in dieses Herauskommen aus der Tiefe, dem die körperliche Umwendung in den bildflächenparallelen Aktionsplan schon inhäriert, so kann er die körperlichen Möglichkeiten protentional nachvollziehen. Die Intensität dieses Versetzungssignals ist umso größer, als dass es in der Formzone hinter dem zweiten Herankommenden nur unklare, in Überlagerungen und Fragmentierungen gehaltene lokalfarbige Formtonalität gibt, die nur schlecht überschaubar bleibt. Das Hin und Her der Mittelgrundgruppe steht unweigerlich im schärfsten Kontrast zur Formisolierung des Vordergrundes mit ihren ganzen Möglichkeiten explizit-impliziter Bezugnahmen der Figuren auf mehr oder weniger stark konkretisierte Objekte. Vielleicht greift der Erzähler das Motiv der plastisch herausgearbeiteten Säule als vertikale Raumachse deshalb in der Tempelarchitektur wieder auf.

Es fällt auf, dass die Figuren der Mittelgrundgruppe sich gesamthaft auf die Figur im weißen Umhang beziehen, und zwar mit dem Blick, während ihre Gesten ohne Objektkonkretisation bleiben, indem sie eloquentes Erstaunen als inneres Erleben ausdrücken. Selbst Bezüge auf andere Figuren in der Gruppe werden weitestgehend ausgeschaltet. Die Figuren im Mittelgrund bieten keine Perspektive außerhalb ihrer selbst an, sondern erscheinen in je individueller Abhängigkeit vom Weißgewandeten links. Erst allmählich, den Blick noch zum Weißen, das Gewand noch in der gleichen formalen Unklarheit, die Faltenstruktur noch den gruppengreifenden Rundumschwung des Mittelgrundes aufnehmend, löst sich der Hintere der beiden aus dem Bild vortretenden Figuren aus der Mittelgrundgruppe aus. Erst im Vorderen zeigt sich die emanzipierte Figur, die nun eigenständige Bewegungsfreiheit erhält. Die sich drehende Figur links verbindet also die beiden Raumgründe und in Überführung des Geschehens aus der Bildtiefe in die vordere Reliefschicht. Dabei wird Zeitlichkeit in der Ansichtigkeit der aus der Tiefe kommenden Figuren erzeugt, die überführt wird in den gebeugten Eingriff zum Säugling.

Die Reliefschicht des Vordergrundes entwickelt eine figürlich aktivierte Situation mit eigenen figuroriginären Perspektivierungen von Raum und Zeit, die sinnhaft ineinandergreifen, vom sich Drehenden zum Gebeugten zur jungen Frau und zum Herankommenden, der den Säugling aufheben wird. - Dass der Hintergrund einen starken architektonischen Tiefenzug entwickelt, was dem Herankommen der sich drehenden Figur eine Herkunft verleiht, wurde bereits erwähnt. Durch die Verschiebung des Fluchtpunktes wird dieses Herkommen aus der Tiefe an den linken Bildrand verlagert. Begrenzte man das Bild rechts auf die Weite der Tiefensymmetrie, käme am rechten Rand des nun quadratischen Bildes der Ellbogen der toten Mutter zu liegen. Kurzum: die aus der Tiefe ausgebreitete Situation der figuralen Orientierung im Vordergrund wird nach rechts geweitet um das Element der Rettung.

Die Modifikation der Perspektivenkonstitution initiiert dabei nicht allein Standortwechsel des Betrachters, sondern weitet auch den Raum auf der rechten Bildseite, in dem sich das Rettungsgeschehen abspielt. Damit werden, in bekannter Weise, eine Chronos- und zwei Kairoszeitlichkeiten variiert, hier im kontinuierlichen Herankommen der sich dann situativ orientierenden Figur, dort in der Rettung des Säuglings durch zwei kollektiviert praktische Eingriffe, den des Gebeugten und den bevorstehenden des von rechts Herankommenden. Im Unterschied zu den unnütz Diskutierenden im Mittelgrund sieht der uniformere Gruppenverband des Vordergrundes gleich mehrfache Möglichkeiten konzertierten sittlich-praktischen Handelns und wendet diese nach einer Orientierung an. Das stellt freilich den theologischen Sinn der präsupponierten Geschichte der Bundeslade in Frage, in der es um die Bestrafung der Philister durch Gott geht. Einzige Entscheidungsinstanz in diesem Spiel ist das Kollektiv der sich sorgenden Gruppe, die den elternlosen Säugling aufnehmen wird.

Der Mittelgrund ist rasch erklärt, es handelt sich um eine Nebenszene, die es jedoch zur Entwicklung einer Handlungsalternative im Vordergrund braucht. Die gedrängten figuralen Bezüge der diskutierend-inaktiven Gestikulierenden werden über den Weißen per Formbinnenstrukturierung, Gewandformdynamisierung und Armausgriff auf die umgestürzte Dagonstatue bezogen, während die Bundeslade noch daneben steht. Die Ratten im Bild werden von den Gestikulierenden des Mittelgrundes nicht wahrgenommen. Nur der sich Drehende links im Vordergrund sieht sie eventuell unter einem Sockelrelief. Ebenso wenig wahrgenommen werden von der Mittelgruppe die Leichenträger rechts bzw. die anderen Figuren, während sich den Handelnden im Vordergrund überall objekt Konkretisierte Möglichkeiten zu Blickwendungen, Ein- und Ausgriffen bieten.

Zwei, drei weitere Figuren auf einem emporgehobenen Säulengang betrachten das ganze Geschehen aus der rückwärtigen Ferne, wobei einer der beiden sich an die Stirn fasst, als ob ihm ein Licht aufginge. Sie perspektivieren visuell das ganze Geschehen, also die Differenz im praktischen Handeln. Im Mittelgrund, ihnen am nächsten, sehen sie die nutzlosen, aber gleichgestalteten Posituren der Gestikulierenden, sodann im Vordergrund, am weitesten von ihnen entfernt, vermittelt durch den figürlichen Torsionsraum des Blaugewandeten links, das praktisch kluge Handeln des Gruppenverbandes. Dieses bildet den »Schlüssel« zum Verständnis. Anders als Dagon auf seinem Sockel ist der sich Drehende von jenem herabgestiegen, wie sich am Index des Basisfragmentes zeigt. Diese Säulenbasis indiziert teilnahmsloses Betrachten in Umsicht, demgegenüber die figürliche Orientierung des sich Drehenden *conditio sine qua non* für praktisch kluges Eingreifen ist. Darin zeigt sich der tragische Gehalt des Bildes, und »tragisch« ist hier die lebenspraktische Dimension, die sich in einem Umschwung vom Unglück ins Glück zeigt, ent-

sprechend des Ausführungen des Aristoteles. Es geht um Erkennen und Entscheiden angesichts von Sterben und Leben. Dass das Bild gemäß eine »leçon morale« darstelle, die »la vengeance de Dieu pour qui ose l'affronter« zeige,¹⁵⁵⁰ kann nicht an Farbe oder Form, auch nicht am strukturellen Gehalt des Bildes plausibilisiert werden. Auch die Sinnlosigkeit der Mittelgrunderörterungen unterbindet eine solche Kausalität schon im Entstehen, während die körperliche Drehung des Blaugewandeten links die der Drehung peripher angeordneten Objekte dessen Leiblichkeit zugänglich macht, die Figur mithin Kontrolle über Aktions- und Anschauungsräumlichkeit erlangt, wie sich in der Folge an seinen Koaktanden zeigt.

Es ist die figuroriginäre Perspektivierung des Raumes durch den sich drehenden Blaugewandeten, die die betrachteroriginär perspektivierten Gründe miteinander verbindet. Damit wird der Betrachter in den Schauplatz genommen, bleibt nicht bloß an schauplatzintrinsischer Perspektivenerigo. Diese Art der fortgeschrittenen Fiktivierung des Betrachters entwickelt jedoch eine anschauungsräumliche situativ-praktische Zeitlichkeit, die erst allmählich, durch die figurale Drehung und den beginnenden Zugriff dieses Blaugewandeten in Aktionsräumlichkeit übergeht. Ihr gegenüber handeln die beiden Gelbgewandeten mit ihren formparallelisierten Eingriffen im Aktionsraum und fokussieren auf Zuhandenes, fast schon bevor sie des Zuhandenen gewahr werden, was die Hände vor Mund und Nase verhindern, die hochgezogen werden fast bis zu den Augen. Der sich Drehende entwickelt aus distanzierendem Anschauen involviertes Eingreifen. Vielleicht lässt sich hieraus eine Warnung entwickeln, nicht zu lange zu schauen, sondern sich und andere zu schützen. Jedenfalls ist in dieser Allusion das Inkarnat des sich Drehenden fahler als das der beiden Gelbgewandeten. Gleiches gilt für die junge Frau rechts. - Mit der Verbindung unterschiedlicher Raumrichtungen, Tiefenraum, Reliefracum, steuert der Bilderzähler allerdings auch die Betrachterwahrnehmung von verschiedenen Betrachterorigines aus. Der sich Drehende wird somit zum Repräsentanten des Betrachters, der sich in unterschiedlichen Raumrichtungen orientiert.

Der Zuschauer wird diesem Geschehen aber auch distanziert. Er findet sich freiwillig in die Figuren ein, die sich in bildflächenparallelem Relief zeigen. So, wie der Blaugewandete links sich drehen kann, um sich die Objekte am Boden zuhanden zu machen, wird auch der Zugang vom schauplatzextrinsischen Standpunkt einerseits freigehalten, andererseits sogleich eingeschränkt durch die Säulenbasis und das tote Kind. Ein gleichbleibender Abstand des Entsetzlichen zum unteren Bildrand rahmt die Szene zum Betrachter. Bildflächenparallelisierende Gestaltungsmittel wie die Sockelzone links oder die Dunkelzone rechts hindern den fiktivierten Betrachter, daran, tiefer in den fiktiven Bildraum einzudringen, ebenso die Fronten der rückwärtigen Architekturen und die enorme Entfernung des Architekturprospektes von der Mittelgrundgruppe. Unterstützend wirkt im Formalen die Gestaltung heller Formen auf dunklem Grund im Bereich der vorderen Gruppe, was die Reliefwirkung erhöht. Ebenso die Erscheinungsfarbigkeit der Bildfläche, die einen kontinuierlichen Zusammenhang bildet, der sich in seiner Gesamtdunkelheit vom Empirischen unterscheidet. Kommt hinzu der superiore Betrachterstandpunkt, dem der Horizont über den Köpfen der Abgebildeten liegt, was eine Vergleichbarkeit zu den Figuren auf dem Balkon erzeugt, die jedoch noch höher angeordnet werden, während der Horizont des Betrachters in etwa auf Kopfhöhe der Leichenträger rechts liegt. Der szenische Charakter des Bildes resultiert aus der vordersten Raumschicht und ihrer kulissenhaften Hinterfangung durch Architektur, während der rechte Streifen Dunkelheit eine Art Proszenium abtrennt, in das das Kind von rechts eintritt, und

¹⁵⁵⁰Poussin, Ausstellungskatalog (1994), S. 202.

das von links oben beleuchtungslicht erhellt wird. Gerade im Eintritt dieses Kindes wiederholt sich von einer Off-Position aus die Fiktivierung des Betrachters von einer bloßen Deixis in eine betrachter- und schließlich figuroriginäre Perspektivierung des Raumes und der Situation.

Das verweisende Kind dient als Index: es erhält Bedeutung nur aus seinem Verweis auf das Gezeigte des Vordergrundes, den es damit relativiert, von einem weiteren schauplatzextrinsischen Standpunkt aus. Das nimmt dem Bild, insbesondere der Darstellung der toten Mutter, die Unmittelbarkeit und schwächt die Leiderfahrung ab. Proszenium, Reihung, Beleuchtung, Kulissenhaftigkeit fördern das Bühnen- und damit das Fiktionsbewusstsein. An der Fiktion kann der Betrachter wie das Kind rechts teilhaben, ohne sich in wirkliche Gefahr begeben zu müssen. Die Authentizität des Geschehens wird damit abgeschwächt, ohne jedoch der Bedeutung praktischen Handelns Abbruch zu tun. Es geht um eine exemplarische Handlungsdemonstration im nutzlosen Diskutieren des Mittelgrundes und im erfolgreichen Handeln des Vordergrundes. Und so macht auch die inszenatorische Steuerung der Wahrnehmung Sinn, die einmal einen Tiefenraum, dann aber einen Reliefracum zeigt, was unterschiedliche Betrachterorigines impliziert, mithin Pluriperspektivität erzeugt, ganz im Sinne des zeitgenössischen französischen Theaters Christian Biets. Angesprochen wird so eine apersonale kommunikative Vermittlung, ein nicht benannter impliziter Autor, der unsere Wahrnehmung lenkt, uns jedoch im Klaren darüber lässt, dass es sich hier um ein Schauspiel handelt, das aufgeführt wird.

In diesem Schauspiel gibt es auch unterschiedliche Figurkonzeptionen. Während die Figuren der Mittelgruppe stilisiert werden im Aufgehen in gesamthaften Farb-Form-Gewoge, werden die Figuren des Vordergrundes individualisiert, z.B. im Zuhalten der Nase, was auf olfaktorische Wahrnehmung und Ansteckungsangst schließen lässt, einmal leiblich individualisiert, einmal psychologisch. Davon ist in der Gruppe des Mittelgrundes nur wenig zu sehen. Allenfalls kann man die körperliche Artikulation dort als »große Geste« bezeichnen, doch entfernt sich gerade in einem solchen Pathos der großen Geste der Anspruch von der individuellen Wirklichkeit. Individualisierung sehen wir auch in der Neugierde des herankommenden Kindes rechts, in der Suche des Kleinkindes hinter der Säule nach Schutz durch die junge Frau, im geöffneten Mund des gerade noch geretteten Säuglings an der Brust der toten Mutter, diese mit zusammengezogenen Augenbrauen und üppiger Weiblichkeit, während sein Vater sich links noch windet. Nicht zuletzt die Inkarnatfarben differenzieren die Figuren, ebenso die Systematik der Gewandfarben, die unterschiedliche soziale Entsprechung zeigen, und ebenso die Individualisierung der Leiderfahrung in der Formisolation des Vordergrundes.

Hinsichtlich des Aktandenmodells stehen sich also kein individueller Pro- und Antagonist gegenüber, sondern es werden Gruppen verglichen: Glaubensgemeinschaft und Gelehrtenschaft gegen Familie und Nachbarschaft. Die Philistergruppe als Ganzes wird unterschieden von der sozialen Bezugsgruppe des Einzelnen. Doch nicht etwa als aktiver Gegenspieler, sondern als Gruppe, die Handeln schlichtweg unterlässt, weshalb in der Tiefe des Bildraumes überall vereinzelt Menschen einsam sterben. In diesem Bild sehen wir, wie sich Poussins revolutionäres Anliegen der »Ehebrecherin« von 1650 bereits 20 Jahre früher in der »Pest« formierte: Protagonist dieses Bildes ist der lebenspraktisch denkende Mensch, der in einer weltfremderen, inaktiven Umgebung zum Handeln gelangt. Die Verfehlung der Philister im Mittelgrund liegt in der Ignoranz des Sterbens allenthalben und in der Hinwendung auf das Götzenbild, während die Philister im Vordergrund angesichts der grausamen Faktizität ihrer Situation die Möglichkeit ergreifen, die Lebenden von den Toten zu entfernen.

Veränderungsphänomene ergeben sich vor allem in der Konkretisierung des Leides zum Vordergrund hin, durch Höhung und Brechung der Inkarnatfarben mit Weiß und Schwarz, was den Eindruck fahl-grellen Beleuchtungslichtes erzeugt. Ebenso ergeben sich Veränderungsphänomene im Übergang vom farbig-formalen Durcheinander der Mittelgrundgruppe zur Formisolation und Farbordnung im Vordergrund, in dem links Rot auf Rot und rechts Blau auf Gelb bezogen werden, was der Vordergrundgruppe Zusammenhalt verleiht. Aber auch hinsichtlich der Struktur schildert der Bilderzähler Veränderung, wenn er eine aus der Bildtiefe herankommende Situationswahrnehmung in bildflächenparallele Aktion überführt, was mit verschiedenen Räumlichkeiten einhergeht, die sich aus Anschauung zur Ordnung und zum Eingreifen entwickeln.

Kommen wir wieder auf den geretteten Säugling an der Brust der toten Mutter zurück. Für ihn wendet sich das Verderben bringende Geschehen vom Unglück mit seiner Alternative des Verhungerns oder des Erkrankens durch den Eingriff des Gebeugten ins Glück, der Aufnahme in eine neue Familie. Sein Geschwister jedoch ist bereits tot. Die Wendung erfolgt also an der verkürzt dargestellten Mutter, die einerseits dem Tod gehört, in der Retention des Erbleichens, die andererseits jedoch noch letzte figuroriginäre Perspektivierungen vornehmen kann, im Ellbogen nach rechts, der ja, wie wir sahen, die Rettung proteniert. Doch ist nicht das Kind Protagonist dieses Bildes, sondern es sind die Männer, die sich und es orientieren und eingreifen. Aristoteles schreibt in der »Poetik«, dass es der Tragödie, wie dem Erzählen überhaupt, darum gehe, die Tüchtigkeit und die Neigungen, ebenso das Ähnliche und das Gleichmäßige des Charakters zu zeigen, und von diesem habe der -männliche - Held mehr als die Frau.¹⁵⁵¹ Die tragische Dimension des Bildes liegt im rechten Handeln zur rechten Zeit, und die liegt in der Situation des konkreten Sterbens begründet, in die die Helden eingreifen. Hierin trifft sich dieses Bild mit dem zur gleichen Zeit entstandenen »Kindermord« in Chantilly: auch dort geht es um den männlichen Helden, der dort das glückführende Handeln verfehlt. Die ineinander greifenden, konzertierten figuroriginären Perspektivierungen des Raumes durch den sich Drehenden, durch den Gebeugten und den von rechts Herankommenden: sie machen aus den Philistern des Vordergrundes einen Menschenschlag, der sich in höchster Not bewährt, während die Mittelgrundgruppe in der zwingenden Gegenwart des Todes differentes Zeitobjekt, den Dagonsturz, problematisiert, in falschem Pathos.¹⁵⁵²

¹⁵⁵¹ Aristoteles, Poetik (1982), 15, 1454a, S. 47.

¹⁵⁵² Die Deutungen des Bildes können zahlreich sein, wenn man Phantasie hat und sich ein wenig als der Zuschauer auf dem Balkon versteht, dem es wie Schuppen von den Augen zu fallen scheint. Erstens könnte ja die Auseinandersetzung der Mittelgruppe - wir erinnern uns an Denis Mahons stilgeschichtliche Entwicklungsstrukturen, die auf die Auseinandersetzungen an der Accademia di San Luca zurückgreifen - als Auseinandersetzung zwischen »colore« und »disegno« verstanden werden. Man vergleiche das Relief und die Statue links gegenüber den in Lokal- und Erscheinungsfarben gehaltenen, unklar strukturierten Diskutierenden der Mittelgrundgruppe: ihnen gegenüber spielt der Bilderzähler die situativen Potentiale von Farbe und Form im Vordergrund erst richtig aus, indem er die Graumalerei durch grelle Beleuchtungshöhungen in die totfarbigen Extreme treibt, während die übrigen Dunkelheiten wenn auch schwarzbräunlich, so doch wärmer glimmen. - Plausibler wäre jedoch eine autobiografische Deutung. So war Poussin um 1629 krank und wurde von den Dughets in eine neue Familie aufgenommen, gepflegt und einverheiratet. Vielleicht setzte er dieser Familie, seiner zukünftigen Ehefrau, seinem Schwiegervater und dessen Verwandten ein Denkmal. - Eine weitere Bedeutungsdimension könnte sich in den Quellen erschließen lassen. So beschreibt Flavius Josephus in den »Jüdischen Altertümern« den Sturz Dagon, der Angst unter den Philistern auslöst, während Gott gleichzeitig Krankheit und Verwüstung sendet. Die Asdodier machen den Sturz Dagon für die Krankheit verantwortlich, während einige von ihnen behaupten, die Krankheiten kämen aus Veränderungen im Zeitwechsel, also aus der Natur. Die gestohlene Lade habe hingegen keine Macht, da man sie ja habe stehlen können. Vgl. Flavius Josephus, Jüdische Altertümern (1983), I, 6, 1, 1-4, S. 317ff. Was erhellt: eine praktische Einstellung zur Krankheit, und genau dies zeigt uns der Maler. Dagegen zeigt er keinen ursächlichen Zusammenhang des praktisch klugen Handelns zum überaus grausamen Jahwe, von dem das Alte Testament spricht. Vgl. 1, Samuel, 4-6. Doch beschreiben diese Deutungen die Art und Weise, wie Poussin mit Farbe und Form erzählt, nur unzureichend, wenn sie sie überhaupt treffen.

4.6 »Das Reich der Flora«

»Das Reich der Flora« (Abb. 7)¹⁵⁵³ gilt als Pendant zur »Pest«. Sogleich identifizieren wir ein ähnlich geometrisiertes Lokal. Doch dem ethischen Anspruch der »Pest« entspricht hier ein ästhetischer des Anschauens. Das Bild evoziert Stimmung, kann als lyrisch gelten, im Unterschied zur Dramatisierung der »Pest«. Doch befriedigt diese Feststellung allein nicht, denn es hat im Bild zahlreiche Figuren unterschiedlicher Prädikation. Die Figuren wirken vereinzelt, episodenhaft, bauen nur geringste Blickbezüge zueinander auf, und dies nur in zwei, drei Zweiergruppen. Darin hat es eine epische Qualität der immer neuen Aktualisierung verschiedener metamorphischer Begebnisse.

Jean Chapelain unterschied 1623 das Heldenepos vom »poème de paix«. Hier geht es um »délectation« statt dem »utile«, um Spracharbeit zum Zwecke poetischer Ergötzung, um »des descriptions seules«, wie Jean Chapelain schreibt.¹⁵⁵⁴ Doch im Unterschied zu Chapelain, der die künstlerische Produktivität der Dichtung Marinos nur assertorisch lobpreist,¹⁵⁵⁵ eingestehend, dass die stilistische »conception« wenig mit dem präsupponierten »sujet« zu schaffen haben kann, um das es dem Theoretiker geht,¹⁵⁵⁶ konkretisiert das Bild Poussins in je singularisierten Begebnissen Veränderungsphänomene in mannigfacher Form und Farbe. Daher interessiert uns an diesem Bild auch die epische Variation, vergangene Präsenzzeiten stimmungsevokativ und ereignisreproduktiv in die Präsentation des Zeitobjektes zu ziehen. Doch muss dabei beachtet werden, dass die Versammlung so vieler attraktiver Figuren in zartester Farbgebung und kostbaren Changeants von einer Plotstruktur absehen lässt, mithin der fiktionale Gehalt des Bildes zurücktritt zugunsten eines eigentümlichen Bildzaubers in gestimmter Teilhabe der Betrachtung. So verleiht der Bildautor der von ihm geschilderten Mythologie neue Authentizität in Gleichstimmung zwischen sich und seinem Zuschauer. Und personalisiert die verschiedensten Spielarten der Liebe als Verwundbarkeit hervorrufende Infragestellung, mit Hilfe der Antike, die dem Vergehen immer wieder neues Werden verspricht.

Wir folgen der Leiblichkeit des ausholenden Schwunges in Floras rechtem Arm und beschreiben die ihr untertane Runde der Figuren von ihr aus gesehen von links nach rechts. Im »Endymion«-Bild sahen wir, wie die Hufe der Sonnenrösser in das Verhältnis Dianas zu Endymion eingriffen. Es liegt kein Grund vor, hier anderes zu vermuten als eine Vorausdeutung, dass nämlich auch Hyazinth und Adonis Ajax gleich niedersinken werden. Dies realisiert der Maler mit einer Kreuzstellung dynamisierter Langformen, nämlich der der Wolke von rechts hinten nach links vorne, und der der Vorderläufe der Sonnenrosse, die zwar ungleich kleiner, dafür aber vielheitlicher ausfallen als die Wolkenform und Nachdruck erfahren durch die gereihten Vorderfronten der Rossköpfe. Interessanterweise aber ergibt sich aus dieser Dynamisierung eine Runde, in der der Lauf der Sonne das von Licht getroffene winterlich kühle Blauweiß des Adonis ablöst durch warm glimmendes Rot und herbstlich leuchtendes Goldorange in Smilax, dem wieder hibernales Weißblau, glimmendes Rot und erneutes, nun etwas welkeres Gelb folgen.

Adonis im blauen Gewand betrachtet seine Wunde. Das Gewand bauscht sich und erzeugt eine Formdynamisierung, die von Krokus' Arm aufgenommen wird. Der Bausch ist kraftvoll dy-

¹⁵⁵³Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Das Reich der Flora. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen. Öl auf Leinwand, 131 x 181 cm. 1631. Thuillier (1994), S. 251, Nr. 84.

¹⁵⁵⁴ Chapelain (1623), S. 206f.

¹⁵⁵⁵ Chapelain (1623), S. 216.

¹⁵⁵⁶Vgl. Chapelain (1623), S. 212f.

namisiert, in vielerlei sich sammelnden und parallelgeführten Formbinnenstrukturierung, was Eigenenergie erzeugt. Diese dient der Singularisierung des kompaktierten Leibes, der gering binnenstrukturiert wird, aber einen mit Verschattung akzentuierten Ausgriff in der Form des linken Armes aufweist. Adonis besteht allein. Doch der Chiasmus des beleuchtungslicht gerafften Gewandes wird entlang des Speeres zu Smilax und Krokus getragen, wo sich die Arm- und Beinformen der beiden kreuzen. Der linke Arm des Adonis führt hingegen in einen Abwärtszug und wird parallelisiert von vielfältigen weiteren Formen, die nun rechts oben nach links unten in Smilax auslaufen.

Die nun geringer binnenstrukturierte Form des blauen Adonisgewandes rahmt nun das in Locken und Blütenkranz erst unklar, dann in klarer Proportionierung der Gesichtspartien deutlicher konkretisierte Antlitz des Krokus. Krokus führt die eigenlichte Energie seines Antlitzinkarnates weiter in das des gering formbinnenstrukturierten, aber deutliche begrenzten Oberkörpers, dem über die Kreuzung der Arme und Beine des Paares der delikat schimmernde Oberkörper der Smilax folgt. Gerahmt werden die Oberkörper der beiden nach links und unten durch eigenleuchtendes Glimmen in Gewandrot und -goldorange. Die Kreuzstellung der Langformen am Paar zeigt sich im Abstieg des geringbinnenstrukturierten, klar formsilhouettierten und längsdynamisierten linken Unterschenkels des Krokus, der am Knie auf den lang greifenden, zart schwingenden Arm der Smilax trifft. Dieser Arm quert den Abwärtszug des Beines. An dieser Kreuzung befindet sich auch das Kinn der Geliebten, farblich verdunkelt, um aus einem Kontrast zum zwar dahinter liegenden, aber helleren Oberarminkarnat, das kein Schlagschatten zu treffen scheint, Energie zu gewinnen für ein weiteres Abwellen im Leib der Smilax. Währenddessen wird die Formrichtungsänderung des linken Armes des Krokus durch den gewinkelten rechten Arm des Erosen simultanisiert. Diese Formrichtungsänderung unterläuft den dunkelroten Gewandkontur im helleren Unterarm des Krokus. Die Formkonturen der Oberarme divergieren vom Gesicht her, wobei sowohl die Kreuzung mit dem Arm der an Krokus sich windenden Smilax als auch der warme Streifen roten Gewandes am linken Oberarm des Krokus diese Divergenz synchronisieren. Die Windung der Smilax wird einerseits erzeugt durch das Spielbein der Flora, das in ihre Kniekehlen tritt. Dort nimmt die Formbinnenstrukturierung einer auch hinsichtlich ihrer Umrisse richtungswechselhaft dynamisierten Gewandform in Goldorange die von Flora ausgehende Energie auf und führt in eine vor Smilax liegende Gewandpartie, entsprechend formaler Sukzessionen in den Füßen der Smilax, die ein Schrittmotiv ausbilden. Die helle, gering binnenstrukturierte Form des Oberkörpers, wiederholt in der Dynamisierung des Rückenkonturs diesen Knick der Beine, eine eigene Torsion ausbildend. ähnlich kontinuiert Smilax' rechter Arm diese Dynamik der Formverlagerung. Nimmt man die Blume als Angelpunkt, verbreitert sich das Ondulieren der Formen von Hand, Arm, Rücken und Knie zu einem Schrittmotiv, in dem Smilax um die Figur des Krokus herumwandert, aus der Horizontalen in Richtung der rechten Vordergrundes. Was entsteht ist geringbinnenstrukturierte Leere zwischen ihr und der links von ihr sitzenden Echo, deren aufrechter Sitz eine Erneuerung des Krokusschen Sitzens andeutet. Ähnlich dem Apoll in der Louvre-»Inspiration« ist das Bein des Krokus dabei Hindernis und Grenze für die in der Übergabe verankerte Rundbewegung der Smilax. Implizit kontinuiert die Formrichtung des oberen Gewandabschluss mit seiner in faltigen Formbinnenstruktur nach rechts. Parallelisiert wird das Auslaufen der Formen in Smilax durch den Erosen rechts. Auch seine Form ist gering binnenstrukturiert, aber klar begrenzt. Geringe Verschattung lässt die Autonomie der Figur im Raum bestehen, die es für die körperliche Bewegung der Smilax braucht. Als gering richtungsdivergen-

te Dynamisierungsvarianten können die angewinkelten Gliedmaßen des Kleinen gelten. Auch diese sind im Schritt- bzw. Krabbelmotiv gehalten.

Smilax entfernt sich von Echo, und es braucht einen umso stärkeren Fremdpuls zur erneuten Dynamisierung der Formen. Dieser Impuls wird wieder gesetzt durch ein weißes, stark binnenstrukturiertes und formdynamisiertes Obergewand der Echo, das eine Schale für die merkwürdige Zweisamkeit mit Narziss abgibt. Des weiteren trifft das kalte Beleuchtungslicht des Adonisgewandes auch das Blau des Echo-Obergewandes. Wieder erwärmen sich, ähnlich der »Phaethonbitte«, die jahreszeitlichen Farben von Weißblau zu Rot zu Goldorange. Narziss' rechtes Bein und sein rechter Arm werden beleuchtet. Im hellen Licht wird die Formbinnenstrukturierung reduziert. Dagegen glimmt sein Oberkörper warmfarbig in Verschattung. Echo linker Oberarm erscheint simultaneisiert zur Langform des rechten Unterarmes des Krokus, ähnlich der Unterarm der Nymphe zum Oberarm des Selbstverliebten. Das linke Bein der Nymphe läuft auf das Knie des Narziss, und von dort einerseits in den rechten Unterschenkel des Jungen, wo diese Formrichtungsdynamisierung ein Ende erfährt im quergestellten Fuß, um dann entlang des Oberschenkels und des händischen Ausgriffes des rechten Armes hochgeführt zu werden zur Schulter und zum Antlitz. So bildet sich einerseits ein formales Entsprechungsverhältnis aus zwischen Echo und Narziss, das andererseits jedoch klar von der Formdynamisierungsinitiative zur Öffnung des figuralen Spielraumes der Echo ausgeht und von Narziss aufgenommen, aber nicht mehr erwidert wird. Denn die geringstrukturierte, eine zarte Wangenrötung rahmende Gesichtform des Jungen spiegelt sich im Wasser eines dunklen Kruges in der Mitte der beiden Figuren. Neben dieser Spiegelung sehen wir seine geöffnete Handfläche, die wiederum den von rechts kommenden Anstieg des rechten Oberschenkels der Echo empfängt, ohne die klar begrenzte Form ihres Fleisches auch nur zu berühren. Ein einseitiges Verhältnis der Zuneigung Echos zu Narziss. Doch ist sie zugleich Gebende und Abschirmende, die mit ihrem Körper den Blick des Narziss in das Gefäß zwischen ihren Schenkeln vom Rest des Bildes trennt, was der Maler formal mit einer klaren Formbinnenstrukturierung im Schlagschatten des linken Nymphenarmes auf ihrem Rumpf zeigt, ebenso im schalenartig herabgeführten knittrig längsgefalteten weißen Gewandstoff, in der gesamthaften Formrichtungsänderung des nach vorne gebeugten Oberkörpers der Echo, in der richtungsveränderten Zugabe der nach links weisenden Haartracht, die auf das Subtilste zarte Wellung als beeinflussende Formdurchdringung aufweist. Echo scheint also glücklich und zufrieden damit zu sein, dass Narziss bei ihrer Erfüllung findet, wenngleich sie als Figur nicht Objekt, sondern Umstand dieser Erfüllung bleibt. Das Echo der Nymphe ist mithin ein solches der Selbstliebe des Narziss, die von der Nymphe angenommen wird. Von der Ovidischen Klage des Narziss und der Echo ist hier nichts zu sehen.¹⁵⁵⁷ Innerhalb dieser auf zwei Arten genügsamen Zweisamkeit glimmen ein etwas bräunlicheres, abgebittertes Dunkelrot und ein ebenso verschattetes Goldgelb. Wir sahen das Weiß des Untergewandes als Allusion auf den Winter, die wir bereits von der »Phaethonbitte« kennen. Die Höhung des blauen Obergewandes mit Weiß aber kennen wir aus dem »Bethlehemitischen Kindermord« und der »Pest von Asdod«. So zeigt Echo zugleich eine Retention des Werdens wie eine Protention des Vergehens.

Das Knien des Narziss zeigt hingegen eine Formdynamisierung, die sich auf Ajax' Niedersinken auf die Knie und der Wendung des Körpers nach der rechten Bildseite beziehen lässt. Man vergleiche damit die simultaneisiert ausgreifenden rechten Arme und linken Hände der beiden Figuren. Ajax ist in länglicher Formrichtungsdynamisierung gehalten. Die Formen überlagern

¹⁵⁵⁷Ovid, Metamorphosen (1982), III, Verse 339-510, S. 146-159.

sich nur gering, erhalten feste Schattenmodellierung, was die Gliedmaßen kompaktiert. Hinzu tritt eine reduzierte Formbinnenstrukturierung. Zwar existieren an Ajax Formausgriffe, namentlich in den Gliedmaßen, doch erfolgen diese gerichtet, in Armen und Beinen nach unten und vom Körper weg, während die beiden Oberschenkel und der linke Oberarm Richtungsparallelisierungen aufbauen, die mit den Knicken in den Knien und im linken Ellbogen dem Gewicht der Rumpfform nachgeben werden, dabei jedoch die im Schwert längsgeführte Dynamik nach oben in die Figur führen, ähnlich der aufgerichteten Pansherme und dem starken Baumstamm dahinter. Beide Formen setzen und erheben zugleich. Aus den Flügeln am Helm des Ajax und der aus den Beinen und Armen gesammelten Aufwärtsdynamik entsteht ein vor geringstrukturiertem Felsendunkel ausgesetzter, dann jedoch in eine große bogige Wolke leitender Formrichtungsbezug.

Der Wolkenbogen, auf ihm prescht Apoll vor, der die Sonnenrösser antreibt, trifft Hyazinth. Formal simultaneisiert die Armform des Hyazinth, der sich den Kopf hält, sowohl den Gewandbausch an Adonis als auch dessen linken Arm. Es handelt sich dabei um eine nur leicht geknickte, jedoch durch Verschattung zweiwertige Helldunkelform, die längsgerichtet im Unterarm helles Inkarnat und im Oberarm hell gerahmtes dunkles Inkarnat zeigt. Dabei spitzt die beleuchtete Partie am Oberarm die nach Krokus leitende Formdynamik nur verhalten an, als dünne Linie, die am Ellbogen des Knaben resultiert aus einer eigenwertigeren Längsform. Dies umso auffälliger, als dass der übrige Leib fast keinen Eigenschatten aufweist. Der erhobene linke Arm wirkt so auch als Rahmung des in Rosa und Rot gehaltenen Gesichtes, das von kleinteiligen Lockenformen in der Proportion des Staketenbewuchses umfassen bleibt. Des weiteren parallelisiert ein schwachblauer Gurt um den gering binnenstrukturierten Leib des Hyazinth den Ausgriff des Adonis, ebenso eine vor gelbem, seinerseits formverunklarten Gewand nur wenig sichtbare Form des rechten Unterarmes, aus dessen Hand undeutlich die Hyazinthe zu wachsen scheint, vor formal unübersichtlicher Staketenhinterfangung. Auffallend ist an Adonis und Hyazinth, dass die Folge der Formdynamisierungen zu Krokus, Smilax, Echo und Narziss und hoch zu Ajax figural unvermittelt einzusetzen scheint in figurgreifender Selbstbezüglichkeit auf den eigenen Körper Hyazinth und Adonis. Doch erzeugt der Pinsel des Malers mit der eindrückliche Wolkenform, in die der Speer des Adonis weist eine Herleitung der figuralen Dynamik. Sie ist einerseits gering binnenstrukturiert und tritt mit ihrer bläulichen Vergrauung luftperspektivisch hinter die Figuren zurück. Andererseits zeigt sie rhythmische Bauschungen, die den Blick sanfter und getragener als die geometrisierten Staketen nach rechts leiten, im großen Bogen durch die obere Bildfläche, angetrieben von eben jener keilförmigen Brunnensilhouette, die die formale Pause des Todes Ajax' beschreibt.

Wir sehen nun auch Klythie, formal verdeckt und verunklart durch die Zweiergruppe aus Echo und Narziss, obschon sie mit ihrer leuchtend gelben Gewandfarbigkeit die Wärme dieser Beziehung aufrechtzuerhalten hilft. Der Formumriss ist nur schwer auszumachen. Ein reduzierter Farbkontrast zwischen dem etwas helleren Inkarnat des Busens und den hellblauen Bergen im Hintergrund stellt die Körperform in den Zusammenhang der rückwärtigen Felsformation, zumal herabfallendes, glitzerndes Wasser die Formtonalität in diesem Bereich ähnlich verunklart wie die Staketen den Hyazinth. Auch die farbliche Nähe der Inkarnatschatten zum rückwärtigen Felsen trägt nicht bei zur klaren Formdifferenzierung. Gleiches gilt für die geringe Formbinnenstrukturierung in beiden Bereichen. Dass von der rechten Schulter der Klythie nur ein heller beleuchteter Streifen sichtbar wird, der die rechte Schulter des Narziss parallelisiert, trägt schließ-

lich ebenso zur Auflösung der figuralen Integrität bei wie der abgewandte Blick, der auf die ferne schimmernde Figur Apolls im Sonnenwagen geht; silhouettiert bleibt ein Gesichtsprofil, das wir nur von schräg hinten sehen, zudem vor einem helleren Armfragment, das wiederum Eigenschatten aufweist. Klythie ist also in tonaler Erscheinungsformalität gehalten, geht in der formalen Darstellung des Lokals auf, ist formal erst auf den späteren Blick erkennbar. Doch auch Klythie trägt zur aufsteigenden Formdynamisierung der Wolke bei, parallelisiert die Formausrichtung am auflicht getroffenen Leib des Ajax, die nach oben weitergegeben wird, in einer figürlichen Torsion ihres Rumpfes. So kann außer dem Griff des Ajax auch der der Klythie veranschlagt werden für eine Relationierung zu Narziss linker Hand. Doch herrscht hier nicht Simultaneität, wie in der Relation zu Ajax, sondern Sukzession, von der Echos Geste der Zueignung zur Geste der Selbstbewunderung des Narziss, zur Veränderung des Ausgriffes der Klythie, Apoll anzuschauen auf seinem Wagen.

In einem weiteren bildlichen Zusammenhang kann Klythie auch als figurales Pendant der ebenfalls liegenden und sich drehenden Smilax verstanden werden, was die Fülle der Beziehungen zwischen links und rechts weiter anreichert. Es sind solche skulpturalen, raumspezifizierenden Formgebungen, die das Bild mit figuraler Bewegung aufladen, die sich jedoch in einem bildflächenparallelen Aktionsraum mit nur geringer Schrägführung abspielen. So lässt der Maler die Figuren Narziss, Echo, Smilax, Krokus und Adonis in Gewandfalten ergreifen, die im Falle des Krokus, der Smilax und des Narziss chromatisch aufgeladene Changeants zeigen, was dem Gewand der Smilax gerade dort eine elektrische Goldorangespannung gibt, wo es sich von der tänzerischen Energie der Flora beeindruckt zeigt, nämlich in den angewinkelten Beinen. Im gleichen Umlauf richten sich die Körper auf, von der neuerlich mit Beleuchtungslicht angereicherten Echo über den knieenden Narziss zur sich aufrichtenden und niedersackenden Körperform des Ajax.

Bisher zu wenig berücksichtigt blieb die Blickdynamisierung durch die helle Formbinnenstrukturierung an Echo und die klar von Flora herabführende Formrichtungsgebung im Umriß der beleuchteten Obergewandseite am linken Knie und am Rücken der Echo. Dass diese Farben an Echo noch der Höhung und Brechung durch unbuntes Weiß und Schwarz gehorchen, während das Inkarnat Echos ebenfalls weiß bleibt, kann vielleicht als Allusion auf Kälte gedeutet werden. Formal jedoch wird eine starke Setzung im Rhythmus erzeugt, dass es des figuralen Ausgriffes des Armes der Flora bedarf, um diesen Rhythmus zu plausibilisieren. Ein ähnliches sehen wir im Farbkontrast des leuchtenden Gelborange der Smilax vor grüner Flora und auf grünbraunem Boden: jener benötigt einen von Flora herrührenden figuralen Eintritt.

Flora ist das Zentrum des Bildes, was nicht trivial ist, vergleicht man, wie sie figuroriginär perspektiviert. An Flora erkennen wir im Gewand hochführende Gewandfalten, die den weißen Stoff an Echo aufnehmen und simultan führen, bevor dann mit einem Stück einer spitz zur Achsel hin zulaufenden beleuchteten Gewandfläche weiter nach oben kontiniert wird. Dieser Zug wird quergeführt durch den Gewandstoff, der über den rechten Arm gelegt wird und dessen Falten nach links zeigen, zum Ausgriff Floras, die damit der Tendenz in der Formgebung Echos, nach links oben zurückzubeugen, Nachdruck verschafft. Die herabfallenden Blüten Floras treffen dabei das Knie der Klythie zwischen Echo und Narziss. Auf der Bildfläche drücken sie die beiden Gesamtformen der beiden nach unten, zum Wasserspiegel hin und schaffen dadurch erst die einseitige Zweisamkeit zwischen der Nymphe und dem Schönling. So werden die Phänomene farblich-formaler Veränderung wieder auf sich selbst zurückgeworfen, was Antizipationen auf

dieser merkwürdigen Zweisamkeit externe Sachverhalte reduziert und die Dynamik der Veränderung im nun dauerhaften Verhältnis zwischen den beiden zurücklässt. Damit drückt der Maler farblich und formal die Selbstbezüglichkeit des Narziss aus, dessen figuroriginäre Perspektivierung des Raumes und der Zeit sich auf sich selbst beschränkt, während die der Echo sich mit der Abhängigkeit von Narziss zufrieden gibt. Lächelnd schaut Flora zu.

Unterdessen konkretisiert sich Flora weiter, deren Rumpf ja so merkwürdig neutral bleibt. Formschwünge von der rechten Hand zur linken und herab zum tanzenden Bein erzeugen Dynamisierungen, die im blaugelben Kontur der Berge zum Himmelslicht die Bildfläche von Klythie bis zum rechten Bildrand durchziehen. Dieser Rhythmus wird wiederum bemessen von den Intervallen der Staketen, die ebenfalls im Bereich der Klythie aussetzen, wo sie ein Ende erfahren in der großen Felsformation, in der auch Vertikalität zur Benachdrückung des Sturzes des Ajax herrscht. Unterhalb dieses Rhythmus' der blauen Bergformationen sehen wir Eroten tanzen, die Arme erhoben, mit den Köpfchen wiederum feinere Rhythmen hervorruhend, vornehmlich in Formausrichtungen, weniger in Binnenformdifferenzierung, dabei immer im Helligkeitskontrast der kompaktierten, aber farblich entsättigten Formen, die nur schwach gebrochen werden durch flache, geringmodellierende Eigenschatten. So nimmt der Gewandswung der Echo zahlreiche Teilschwünge des Floragewandes auf, die einen formtonalen Zusammenhang ausbilden zum rhythmisch geschwungenen Gesamt der Landschaft. Die Landschaft erscheint als geringbinnenstrukturierte Flächenform in neutral-homogenen Graublau und darin eingebetteten, plastischer modellierten Eroten. Aus dem Rhythmus dieser nun als kompaktierte Formen geschilderten Erotenleiber entwickelt sich seinerseits formkompaktiertes Bewegungspotential, das sich im angehobenen plastisch dargestellten, formal wenig gebrochenen und gering binnenstrukturieren, dafür aber klar begrenzten Bein der Flora konkretisiert. Die formale Richtungsbindung leitet in das chromatisch energetisierte Gewand der Smilax, an dem in der Kniekehle vor allem des rechten Beines eine veritable Formflektion entsteht, die erst durch die Formbinnenstrukturierung mit Gewandfalten chromatische Changeantwirkung im Farblichen bewirkt, und die potenziert wird mit Farbkontrast von Goldorange zu Grün.

Flora herrscht in der Tat. Die ihr zuhandenen Objekte ordnen sich ihrem Tanz peripher an. Sie greift in die Beziehungen der Figuren ein, bewirkt Veränderungen, ohne jedoch die Figuren zu berühren, wie sich auch im Gewandtausch des Adonis zeigt, der sich auf die Bewegungsrichtung der Flora, auf die von ihr ausgehenden und in der Landschaft aufgenommenen Formrhythmen und auf Formsimultaneisierungen wie den Bogen des Gewandbausches an Floras Dekolletee oder die ausgestreckten Arme an beiden Figuren beziehen lässt. Ebenso Ajax und Klythie: nicht nur beziehen sich jene auf die bogig rhythmisierte Wolkenform, sondern auch auf den figuralen Ausgriff der Flora - Klythie - sowie die nach links geschrägte Positionierung der Figur Floras auf der Bildfläche - Ajax. Dass aufrechte Formen dabei erst überführt werden in vornehmlich horizontal lagernde, und dass diese dann in eine figürliche Torsion versetzt werden, für die wir in der Panflöte links und dem Eroten rechts die Exempla finden, die in der Klythie und Smilax aufgenommen werden, betont die Herrschaft Floras, der die konkretisierten Objekte am Boden zuhanden bleiben. Selbst Adonis und Hyazinth werden fallen. Flora bewegt sich dabei in einer festen Taktung, die nicht nur Adonis, Hyazinth, Ajax und Klythie einbegreift, sondern auch die Eroten und die beiden Paare im vorderen Bildraum, zu der die gebogene Wolkenform eine weniger stark binnenstrukturierte Umfassung gibt, die universellere Zusammenhänge erzeugt, die in einer geometrisierten Kreisform des Zodiaks kulminieren.

Das Himmelsblau zeigt einen einheitlichen Buntwert mit geringen Veränderungen, die sich vor allem in flächeninternem Changieren zu silbriggrüngrauen Tönen halten, was das Himmelsblau eigenlicht belebt und nobilitiert. Mit dieser Eigenlichtenergie strahlt der Himmel den Betrachter an, obschon er dunstig von Wolken durchzogen scheint. Innerhalb dieser vereinheitlichenden farblichen Präsenz entwickeln sich Grautöne in den Wolken, die von seitlich auftreffendem beleuchtungslichtem Lichtgold konturiert werden. Die changierende Silbergrüngrautönung des Himmelsblau wird mithin zu mittlerem Grau in den Wolken verdichtet. Die davon sich allmählich, dann aber bestimmter absetzende Goldhöhung tritt in einen farblichen Kontrast zum ursprünglichen Himmelsblau, der durch das Silbergrüngrau im Changeant moderiert wird. So verstärkt sich die ursprüngliche Changeantwirkung der bloßen Himmelsfläche zu einer Dissoziation von Blau und Gelbgold, die wir dann in der restlichen Bildfläche variiert wiederfinden. Z.B. im Farbkontrast des Gelbgrün des Staketenbewuchses zum Blaugrau des ihn einbettenden Himmels hinter Flora, die ebenfalls in Gelbgrün gehalten ist, wobei wiederum Grau, Weiß, Gelb im Inkarnat moderieren. Aber auch im Farbkontrast eines leuchtend goldenen Horizontes zur blauen Bergsilhouette, die wiederum hinter den Erosen im Inkarnat der Flora steht. Ebenso im golden angestrahlten Inkarnat des Adonis, im Vergleich zu seinem blauen Gewand. Und ähnliches gilt auch für die Figur der Echo, deren Inkarnat allerdings noch etwas feiner und verkühlter erscheint. Ihr Gewandblau tritt in Kontrast zum Kleid der Klythie, das wieder dem Gelb des Hyazinth neben Adonis nahe ist. Das Grau des Wolkenbogens mit seinen beiden Polen Blau und Gelb und der Mischfarbe Grün, die sich außer in den Staketen und Flora auch in der Bodenzone überhaupt als Grundton findet, sorgt für innerbildlichen Ausgleich, für eine gleichmäßige farbliche Durchdringung des Bildes.

Das Grün der Flora zeigt jedoch auch formale Lokalisierung. Damit schafft es einen Ausgangspunkt, von dem aus sich an den anderen Figuren weitere Buntfarben lokalisieren lassen, was durch regelmäßige Verteilung im Bildraum farblich charakterisierte Gruppenkohäsionen schafft, die links und rechts in Primärfarbenfolgen von Blau zu Rot zu Gelb zu bestehen scheinen. Anders als in der »Pest« legt der Maler im »Reich der Flora« Wert auf das Eigenleuchten der Buntfarben in höchster Sättigung, gleichbleibender Buntfarbenhelligkeit und Farbintensität, zumindest im Gelb der Klythie und der Smilax sowie im Rot des Narziss und des Krokus. Figurgreifende Strukturierungen werden an Ajax und Smilax chromatisch erzeugt. An Echo und Adonis erfolgen sie mit Höhungen und Brechungen. Dem Rot des Narziss und des Krokus kommt eine Brechung mit Schwarzgrau entgegen, das der Buntfarbe samtige Glut verleiht. Farb- und Formgestaltung greifen so ineinander. Die Brechung und Höhung der Buntwerte mit Weiß und Schwarz an Echo und die Höhung mit weiß im Gewand des Adonis erzeugen eine skulpturale Auffassung der Figur, die vom rhythmischen Gefüge des Bildes durchdrungen ist und mehr noch von Flora ausgehende Formbeeinflussungen erhält, ganz im Sinne der figürlichen Ergriffenheit Endymions im Bild der »Diana und Endymion« oder die Dichters der »Inspiration« in Hannover. Andererseits aber erzeugt das lokalfarbige Glimmen in intensivem Changeant des Gewandes der Smilax und im intensivierten Goldgelb der Klythie eine figuroriginäre Energie, die sich mit figürlicher Torsion vereint, so dass es zu einer Drehung der liegenden weiblichen Körper um die eigene Vertikalachse kommt.

Im stärksten Buntfarbenkontrast steht Floras Grün zum Rot an Narziss und Krokus. Doch wird auch dieser Kontrast moderiert: aufgehellt am flach eigenverschatteten Leib der Flora und verdunkelt in den tiefen Abdunkelungen des Gewandrotes an Narziss und Krokus. Diese farb-

hierarchische Ordnung ergänzt die des großen Wolkenbogens im Himmel, was die Töne Blau und Gelb anbelangt, aus denen die Grüne Floras, der Staketen und des Landschaftsgrundes entstehen. Gleichzeitig akzentuiert sie Floras Geltung in der Natur, da Floras Herrschaft sich auch auf Rot als eine der Himmelszone verschiedene Farbe erstreckt, die sich symmetrisch entlang ihrer tänzerisch-freien Bewegung anordnet, was sie mit figuralen Ausgriffen auch benachdruckt (links) und antreibt (rechts). Entsprechend zeigen die dunklen, erst sukzessive wahrnehmbaren Faltenstrukturen in den roten Gewändern Sukzessivbezüge in der Formbinnenstrukturierung der Gewandformen. Vergleichen lässt sich die Formdynamisierung im Armausgriff Floras bzw. der querlaufenden Gewandfalte am rechten Oberschenkel zum Faltenwurf an Narziss. Hinsichtlich des Krokus bereitet die Formbinnenstruktur der Gewandfalten am linken Oberschenkel des Jungen die bogige Formdynamisierung des hochgehaltenen Gewandstoffes Floras und ihres quer nach oben laufenden rechten Beines vor, das ins Gewand der Smilax weist. Wie die Zürcher »Venus« oder der Apoll der »Dichterinspiration« beeinflusst Flora als Göttin ihr Umfeld in distanten Perspektivierungen und Objektkonkretisationen.

Ajax und Hyazinth unterscheiden sich von den restlichen Figuren. An Ajax sehen wir eine Einbindung der Inkarnatfarbe in die farbliche Tonalität des Lokals, was die Figur ähnlich Klythie in die Kontinuierung von Formrhythmen einbindet. An Hyazinth entsteht ein leichter Kontrast eines geringbinnenstrukturierten, wenig gehöhten und gebrochenen Rosainkarnates zum Blaugelbgrün der Umgebung, was diese Figur nun wiederum die lokalkoloristische Fülle der Figurenreihung unterstützen lässt. Die Rosatöne an Hyazinth und im Gewand des Ajax treten dabei in ein Entsprechungsverhältnis auf der Bildfläche. In den übrigen Inkarnaten wird Farbigkeit reduziert, zugunsten einer klaren Trennung von Inkarnat und Gewandfarben, die sich somit formal lokalisieren lassen und damit attributiv wirken, wie wir das bereits in der »Phaethonbitte« sahen. Hierin entwickeln die Figuren, auch in ihrer geregelten Anordnung um Flora und der Zeitlichkeit ihrer farblichen Intensivierung von Blauweiß zu Rot zu Gelbgoldorange, zu dem auch die ins Braune tendierende Rüstung des Ajax gehört, einen exemplifikativen Charakter, der mit einem erhöhten Eigenlichtanteil der leuchtenden Farbe einhergeht. Im Garten der Flora hat so jede Blume samt ihrer dazugehörigen Episode mit den jeweiligen Protagonisten eine feste Lokalisierung.

Die Bildgegenstände verteilen sich geregelt, je vier Figuren links und rechts der Blumengöttin, in Abfall von Hyazinth und Adonis zu Smilax und Aufstieg von Echo zu Narziss, Klythie und Ajax. Diese Symmetrie wird räumlich leicht quergeführt von links aus der Bildtiefe nach rechts zum Betrachter. Die Öffnung des von Flora betretenen Weges zum Betrachter erscheint leicht aus der horizontalen Bildmitte nach rechts versetzt und in einem zeitlich nachfolgenden Ausschwingung des dann linken Beines der tanzenden Göttin erreichbar. Floras freie Schulter und ihr Kopf liegen annähernd in der vertikalen Bildmitte, was durch das ornamentierte und kleinproportionierte Band der Staketen noch bemessen wird.

Die Staketen deuten ein Geviert an, das über unterschiedliche Raumqualitäten verfügt, wie sie Elisabeth Ströker reformulierte. So zeigt sich im linken Bildbereich, am Felsen mit Kultgegenständen, Pansherme und vegetabilen Schmuckformen an einem Baumstamm Erscheinungsfarbigkeit, reduziertes Helldunkel, geringe Binnenstrukturierung der Felsensilhouette grossflächige Formkompaktierung, was die Zahl der Prädikationen der geschilderten Sachverhalte reduziert und so in einen gestimmten Raum führt, den wir ähnlich bereits in der Hannoveraner »Inspiration« erkannten. Auf der rechten Bildseite sehen wir hingegen einen Anschauungsraum im besten Sinne,

dessen Euklidische Geometrie einen festen Ordnungs- und Relationierungswillen aufweist, der den Ort am Felsen ein- und von der weiten Landschaft des Hintergrundes abgrenzt.

Innerhalb dieser betrachteroriginär perspektivierten Räumlichkeiten, in denen menschliches Gärtnern naturmythologisch-numinos verortet wird, bewegen sich die Figuren in je unterschiedlichen, voneinander getrennten, doch auf Distanz sich entsprechenden Aktionsräumen, in unterschiedlichen Graden und Reichweiten figuroriginärer Raumperspektivierung. Die einzige Figur, die mit dem Kopf über die Staketen hinausreicht, ist Flora. Während die um Flora angeordneten mythologischen Figuren selbstbezüglich oder auf den jeweiligen figürlichen Antagonisten reduziert werden, entstehen an Flora Figurausgriffe, Blickdynamisierung und Bewegungsrichtung Relationen zu allen anderen ihr zuhandenen Figuren. Die Schilderung des Aktionsraumes der Flora ist gegenüber allen anderen Aktionsräumen am reichhaltigsten. Ihr sind die meisten Objekte zuhanden, und zwar innerhalb ihres momentanen Perspektivierungshorizontes, der durch die Staketen eine äußerliche Eingrenzung erfährt. Das Reich der Flora ist das des Gartens. Selbst die Weitung des Spielraumes unseres hinsinkenden Ajax kann diese Herrschaft nicht brechen, da die Fläche, auf die der Held hinsinken wird, klar begrenzt ist, nach dem Betrachter durch einen Wasserlauf, nach der Bildtiefe durch ein Relief hinter der Pansherme, überhaupt: durch den rosafarbenen, die Tränkung mit Blut protenierenden Gewandstoff. Explizit nimmt Flora auf ihren Umraum Bezug, indem sie Blumen streut. In dieser Objekt Konkretisierung vermag sie sich in figürlicher Freiheit über die Isolationen der jeweiligen mythologischen Figuren und ihrer Kleingruppierungen zu erheben.

Die Folge der Figuren um Flora herum ist rhythmisch durchstrukturiert, in Farbfolgen, in Formbezügen. Die Rhythmisierung verläuft in zwei Richtungen, von Hyazinth und Adonis über Krokus, Smilax, Echo, Narziss zu Klythie und Ajax und zurück, entsprechend dem einknickenden Fall des Ajax, dem das Knien des Narziss eine formale Sukzession darstellt, zur aufrecht sitzenden Echo, aus deren Rückenschwung zur Hand Floras eine Zäsur entsteht, die tänzerisch zurückgegeben wird zu Smilax, die sich zu Krokus windet, hoch zu Adonis und Hyazinth. Floras Überhöhung der rhythmischen Folge von links nach rechts bzw. ihre Trennung des Abfalls von rechts nach links, der eine im Ausgriff vorgenommene Setzung der Formen Echos folgt, stellt eine Verzögerung des Blumenreigens dar, die die Präsenz des Tanzes der Blumengöttin weitet, in binnenpräsenten Gewandstrukturierungen, Formschwüngen, Figurausgriffen in alle Raumrichtungen. So erweist sich der Tanz der Flora auch als das zeitliche Zentrum des Bildes, das nach rechts verschoben wird, die Bewegungsrichtung der Sonnenrösser und Apolls aufnehmend, Smilax nach vorne treibend, entgegen dem Widerstand der Narziss schalenden Echo.

Und doch ordnen sich die Figuren in einem bildflächenparallelen Aktionsraum an, dessen hinterer Abschluss durch den Reigen der Erogen vorgegeben und der nach dem Betrachter hin durch einen gleichmäßigen Abstand der Figuren zum unteren Bildrand abgegrenzt wird. Allerdings ist dieser Aktionsraum weniger stark reliefiert, wie dies in der »Pest« durch helle, isolierte Formen in dunklem Grund erfolgt. Vielmehr erzeugen der Durchlass zwischen Echo und Smilax, die hohe körperliche Aktivität der Flora, die eigenlichten Lokalfarben in den vorderen Gewändern sowie die Zunahme plastischer Modellierung zum Betrachter hin schauplatzintrinsische Bezugnahmen auf die betrachterorigo, der sich anhand dieser Versetzungssignale nicht nur in den Schauplatz des Gartengevierts am Stimmungsort begeben kann, sondern auch in die figürlichen Möglichkeiten der Flora mit ihrer Perspektivierung des umliegend Zuhandenen. Damit koinzidieren die betrachteroriginäre und figuroriginäre Perspektivierung des Raumes durch Flora und den Rezi-

pienten, und der implizite Autor, der dieses Geviert mit seinem kultischen Ort geschaffen hat, lässt uns die überallhinnige Anordnung des Zuhandenen als universelle Individuation erfahren. Ohne Diskrepanz figuroriginärer und betrachteroriginärer Perspektivierung durchgliedern die Staketen den allgemeinen Rhythmus dieser Präsenz, der sie sich unterordnen wie die Figuren der Flora. Das führt dazu, dass sich im Wolkenbogen und in der Panflöte schwungvoll dynamisierte Rhythmen, die z.B. im Erosen, in Echo und in Smilax Fleisch erhalten, verselbständigen können, allerdings in einer von Flora aus symmetrisierten Anordnung.

Diese Rhythmen wachsen sich in den beiden Figurengruppen der Echo und des Narziss sowie der Smilax und des Krokus aus zu je unterschiedlich charakterisierten Verhältnissen. So kreisen die Formen links um den Wasserspiegel, in dem Narziss sich selbst erblickt. Dieser kreis- bzw. kugelförmigen Bezugnahme, in der kein richtiges Gegenüber, sondern nur stete Kontinuierung ohne Anfang und Ende aufgebaut werden kann, steht rechts eine Kreuzstellung der Gliedmaßen von Smilax und Krokus gegenüber. Hier entsteht Gegenüberentfernung der sich anschauenden Antlitze und Entsprechung der figuralen Bewegungen in Abstimmung aufeinander. Während links Narziss nur sein Ebenbild perspektiviert, kann Smilax den Geliebten anschauen, und der Blick wird erwidert, was man von Echo nicht behaupten kann, die sich damit zufrieden gibt, dass die Perspektivierung des Narziss auf ein Objekt geht, das sich innerhalb ihres figuralen Aktionsraumes befindet. Narziss ist Echo zuhanden, obschon die von ihm perspektivierten Räume von dem der Echo divergieren, während Smilax und Krokus einen gemeinsamen Raum erzeugen, in dem beide Liebende einander gleich zuhanden werden. Ähnlich der Echo perspektiviert auch Klythie unerwidert Apoll, der auf dem Sonnenwagen wegrast. Die Perspektivierung wird ungewöhnlicherweise von der bauschigen Wolkenform aufgenommen, doch bleibt das Haupt Apolls ähnlich unkonkret wie das Gesicht der Klythie. Dem zurückperspektivierenden Armausgriff bleibt der ferne Apolls unerreicht. Eine weitere Diskrepanz zwischen Blick und Zugänglichkeit zeigt Hyazinth, der seine Wunde am Kopf tastet und sieht, wie er sich an der Hand verwandelt. Erfolgreicher perspektiviert Adonis seine Seite, wo sich die Wunde befindet, aus der Pflanzen hervordringen. Der gedankenverlorene Blick des Ajax scheint zu wissen und zu fühlen, ohne allerdings die Wunde zu sehen.

Was den Reiz dieser Bilddichtung zu großen Teilen mitbestimmt, ist, dass alle diese singulären und lokal stark eingeschränkten figuroriginären Perspektivierungen des Raumes und, sofern sie den Vorgang der Metamorphose betreffen, auch der Zeit, aufgehoben werden in einen großen, betrachteroriginär perspektivierten raumzeitlichen Zusammenhang, als dessen Leitfigur sich schauplatzintrinsisch Flora engagiert, die dem Betrachter die Möglichkeit verschafft, aus ihrer Figurorigo heraus in leiblicher Umtorsion die farblich-formale Fülle des Blumenreigens zu verstehen. Darin zeigt sich Vergleichbarkeit zur sich drehenden Figur an der Säulenbasis der »Pest von Asdod«.

Freilich herrscht im Bild Präsentationsbewusstsein, das zeigen die einheitlichen Randabstände und Objektarrangements, der bildflächenparallele Aktionsraum, die Staketenöffnung zum Betrachter, auch die historisierende Pansherme mit den - von irgend jemandem hierher verbrachten - Parerga. Doch möchte der implizite Autor hier weniger Handlung hinsichtlich seiner Umstände und Chronologieentwürfe plausibilisieren als Stimmungseindrücklichkeit in hoher Poetizität der Gestaltung präsentieren.

So fehlen den Figuren die Affekte der Erschütterung ob ihres Todes bzw. ihrer Verwandlung. Echo und Krokus scheinen in treuer Sorge und Gelassenheit zu ihrem Gegenüber zu stehen, treten

jedoch nicht in agitative Beziehung zueinander, versuchen nicht, das Gegenüber zu beeinflussen hinsichtlich seiner figuralen Artikulation, wozu auch die farblich-formal klare Figurendarstellung beiträgt. Auch besitzen sie keine antagonistischen Gegenüber, die ihren eigenen Chronologieentwurf beeinträchtigen. Vielmehr gehen die Figuren farblich und formal in einer Flora umgebenden Rhythmisierung auf, die sich zu Instanzen eines größeren Zusammenhanges macht, in dessen Mitte der Tanz der Blumengöttin steht. Mit dem Fehlen einer Plotstruktur bzw. eines Aktandenmodells fehlt affektive Steigerung zum Pathos und die Problematisierung diskrepanter Chronologieentwürfe. Doch findet sich eine implizite Verknüpfung von Episoden jeweils zu Flora hin. Zwar scheint der symmetrisierenden Anordnung der Figuren in ihren Jahreszeitenfarben Kausalisierung zu fehlen, was das Verhältnis der Figuren im Reigen untereinander betrifft, doch setzt Floras Tanzen in der Reigenmitte einen festen Standpunkt, von dem aus mit farblich-formalen Perspektivierungsinitiativen Bildsachverhalte verortet werden können. Flora, das Wirken der Blumengöttin, wird so als Prinzip verstanden, das die Bildwelt durchdringt. In der Einversetzung des Betrachters in die Figur wird dieser zum Epiker, der die Gegenstände der Bildwelt, die ihm nun peripher zuhanden sind, abschreitet und zu jeder Blume die dazugehörige Episode zu berichten weiß. Die Pansherme dient ebenso wie die Parerga als Index reproduktiver Modifikation, die die Episoden im Geviert als vergangen, als mythologisch kennzeichnet. Doch die Versetzung des Betrachters in die Figur der Göttin erzeugt in diesem lyrische Gleichstimmung, die diese Indices nicht zu relationieren vermögen. Ohne Verweis auf sekundäre Erinnerungen oder Antizipationen auf eventuell Kommendes gehen Flora und der fiktivierte Betrachter im Reigen der Bildwelt auf. - Was der Mensch in der »Pest von Asdod« nur durch Willen und Entscheidung zu schaffen und erhalten vermag, schafft Natur im »Reich der Flora« aus sich selbst heraus zu generieren: neues Werden.

4.7 »Die Heilige Familie«

Die Winterthurer »Heilige Familie« (Abb. 8),¹⁵⁵⁸ veranschlagt zwischen 1632 und 1637, kann für Mahon als Ergebnis der »évolution vers le classicisme des années 1630-1633«, wie Olivier Bonfait schreibt, angesehen werden, die 1633 in einen »classicisme pur« münde.¹⁵⁵⁹ Der kompositorische Eindruck eines »quasi-mannerist crowding, in which classic clarity becomes something of a casualty«,¹⁵⁶⁰ scheint nun »überwunden« zugunsten figürlicher Klarheit in einheitlichem Tiefenraum, in dem die bildflächenparallele Schichtung von Aktionsplänen vermieden wird. Ebenso der »blonde Ton«, von dem Mahon meinte, Poussin schämte sich seiner.¹⁵⁶¹ Es scheint, Poussin habe sich auf Seiten des »disegno« geschlagen. Doch werden in diesem wie in späteren Bildern durchaus Ansätze früherer Bilder verfolgt, was impliziert, dass die Kohärenz bildnerischer Individualanliegen größer ist als behauptete stilistische Positionen.

Eine relativ übersichtliche Formgebung durchdringt das Bild. Zwar kommt es bisweilen zu Formüberlagerungen zu figurübergreifenden Gesamtformen, so im Bereich der kindlichen Figuren zwischen Jesus und Joseph, ebenso im Bereich der fliegenden Putten vor einer zinnobrigen Draperie. Doch entstehen diese Formüberlagerungen aus klar begrenzten Formen, die am Kör-

¹⁵⁵⁸Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Die Heilige Familie. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart. Öl auf Leinwand, 88 x 67 cm. Um 1632-1637. Thuillier (1994), S. 251, Nr. 80.

¹⁵⁵⁹ Bonfait (1994), S. 108.

¹⁵⁶⁰ Mahon (1962), S. 93.

¹⁵⁶¹ Vgl. Mahon (1962), S. 79.

per des Johannes mit dem Apfel sogar noch konturiert werden, wie sich am Rücken des Kindes zeigt. Entsprechend gering sind in den Inkarnaten der Kinder Formbinnenstrukturierungen. Diese werden auch hinsichtlich der Erwachsenen reduziert. Dabei wird jedoch eine einheitliche Proportionierung der Formen beibehalten, in der sich Formkonturen wie die des linken Oberarmes im Gewand der Maria oder der Faltenbauschungen in ihrem blauen Obergewand durchaus auf die Leibesproportionierung der kindlichen Körper beziehen lassen. Das gilt auch für die Draperie und einen dahinter sich zeigenden Baum. Er führt nach Art der Bäume der beiden »Dichterinpirationen« eine vielheitliche Ausproportionierung weiter in den oberen Bildbereich.

Dagegen können die Säulen und die Draperie als Formgesamte durchaus als monumental gelten. Doch wird die Draperie durch eine von Putten handhabbare Formbinnenstrukturierung in Draperiefalten bewältigt, was sich auch auf eine Proportionierung des unteren Draperiekonturs auswirkt, in den die Körperformen der drei Putten hineinstoßen. Ebenso vermögen die Dynamisierung der Draperieform nach oben, die Darstellung der Putten im oberen Bildbereich und die Ausdifferenzierung des Baumes in bildflächiges Blattwerk den in den Proportionen der Säulen angelegten, nach oben offenen Zug in die Höhe zu bewältigen. In diesem fungieren die durch Kannelüren formbinnenstrukturierten Säulenformen als richtungsdynamisierte Dunkelheiten, wie wir dies aus dem »Kindermord« in Chantilly kennen. Kommt hinzu, dass die Draperie sich der orangezinnobrigen Farbe des Josephgewandes angleicht. Dadurch wird eine bildflächige Ausponderation erzeugt, was wir ebenso über Kreuz an Maria sehen, deren Obergewand das Blau des Himmels und insbesondere der rückwärtigen Berglandschaft wiederholt.

Die Formoberflächen werden vereinfacht, vor allem aber singularisiert. Formbinnenstrukturierungen werden reduziert auf flache Schattenbrechungen der Inkarnat- oder Gewandfarben mit leicht dunklerem Grau und einer Intensivierung der Buntwerte, die in orangezinnobrigen, inkarnatosafarbenen und himmelblauen Tönen etwas verkühlt scheinen. Besonders deutlich zeigt sich das am Jesusknaben. Sein Inkarnat wird von einem leicht von links oben einfallenden, neutralen Licht getroffen, was einen Eigenschatten an Jesu linker Seite erzeugt, während der Schlagschatten der Mutter die rechte Seite verschattet. An Maria sehen wir eine leichte Höhlung mit Weiß am Oberarm, die den Eindruck des Beleuchtungslichtes von links verstärken soll. Die Form des Oberarmes wird nach der linken Bildseite hin gerahmt von einem Streifen des blauen Obergewandes, das auch den formkompaktierten Rumpf des Jesusknaben hinterfängt und isoliert. Die Armform entwickelt sich zu einer formrichtungsdynamisierten Hand, die in die Flächenform des Obergewandes greift und diese formbinnenstrukturiert, indem Gewandfalten die Formrichtung des Unterarmes und der Hand erst kreuzen, dann parallelisieren, dann zentralisiert ansteuern. Für die Figur Marias senkrecht, für uns als Betrachter in instabiler Schrägstellung, wächst dann der Unter- und schließlich der Oberschenkel des Jesusknaben aus dem offenen Griff der mütterlichen Rechten. Die Ausrichtung dieser Beinform ist im Simultanzusammenhang zum schräggestellten rechten Oberarm der Maria zu sehen. Sie ist Teil eines flächendynamisierenden Übereckgefüges, das in seinen schräggeführten Anordnung gleich vierer Gelenke vom Halt der Mutter abhängig ist. Anders das linke Bein des Jesusknaben: als Standbein wächst es senkrecht aus dem fast waagerechten Oberschenkel der Mutter, und senkrecht ist sein Stand auch in Relation zum unteren Bildrand. Doch anders als im rechten Bein zeigt der Maler hier eine um diese Senkrechte sich windende Formbinnenstrukturierung in speckigen Falten des Beines, die insgesamt eine Torsion des Fleisches nach Jesu linker Seite hin erzeugen, zu der herankommenden Kindergesellschaft. Entsprechend der Konzentration auf Bewegung in Formbinnenstrukturierung verzichtet der Maler

auf die Darstellung eines raumrichtungsindizierenden Füßchens, das zudem durch Zehen Formausgriffe in Richtungspräferenz erzeugte, wie dies z.B. die Zehen des Johannesknaben tun. Dass dabei der Rumpf des Jesusknaben größer ist als die Beinchen, stärker kompaktiert, in geringerer Formbinnenstrukturierung und in singularisierender Dunkelbrechung in den Inkarnatschatten, macht den Stand des Knaben wackelig. Hierin entsteht sicherlich ein Versetzungssignal an den Betrachter.

Dagegen ist die Formtonalität der sich zu einer Gesamtform überlagernden Teilformen der herankommenden Kinderschar von Bewegung und Ortszuweisung geprägt. So simultaneisieren die schräggestellten Rumpfformen der beiden Kinder einander, indem sie Formsukzessionen des dahinter liegenden Rumpfes des Putto darstellen. Sukzessive gehen die beiden Kinder dabei in die Knie. Erst das Kind mit dem erhitzten Inkarnat in Rosa, an dem die Eigenschatten rhythmisch spitze Speckmassen am Rumpf konturieren, die sich durch das Gewicht von oben auswölben. Sodann wird diese nach unten lastende Dynamisierung aufgefangen durch den händischen Ausgriff des Johannesknaben, der Jesus einen Apfel reicht. Wie am korbtragenden Kind stützen am Johannesknaben die Beine die Formdynamisierung nach unten ab. Dabei kommt es am Johannesknaben zu einer stärkeren Kniebeuge. Sein rechter Unterschenkel befindet sich ganz am Boden und wiederholt dadurch als eine die dominante Richtungsdynamik unterbindende Querform das Abfangen durch den linken, streifig verschattet konturierten Arm, ebenso wie bereits streifige Formbinnenstrukturierungen in Eigenschatten an den pausen Backen. Anders als das Kindlein mit dem Obst, an dessen linkem Oberarm Verschattung flächig ausfällt, wodurch das Kind zum Funktor innerhalb einer bildflächigen Formdynamik wird, worin ihn der schräggestellte Leib des Putto noch unterstützt, wird der Johannesknabe mit dem Apfel als eigenständig plastisch modellierte Körperform aufgefasst, die dem bildflächigen Gefüge durchaus Widerständigkeit zu bieten hat und aus eigener Figurorigo zu handeln im Stande ist. So kommt seine Körperform auch nach Joseph hin zum Abschluss, klar silhouettiert vor dunklerem Blau am Rücken und dunklem Grünbraun am Boden. Die Schulter wird mit einem kräftigen Inkarnatschatten konturiert, ebenso der Halsansatz und die in verdichteter Folge ansteigenden Konturen des Gesichtes, aus dem die ernsten Augen dann den Fuß des Christuskindes suchen, gerahmt von einer Eigenverschattung der Wangen, die den Blick formal rahmt und ihm eine situative Gegenwart gibt, wie wir sie aus dem Gesicht der Gemanicussöhnes kennen.

Der Blick des Johannes vermag mehr noch als der dargereichte Apfel auf Distanz zu perspektivieren, wodurch Johannes eine der aktivsten Figuren des Bildes wird. Denn aus dem formalen Widerstand seines Leibes steigt die Dynamisierung der Formen nach genau der Richtung hin an, aus der sie ursprünglich in das Niederknien des späteren Täufers führten. Dies liegt an den verschiedenen Graden der Sichtbarkeit, die der Maler den Formen verleiht. So ist die Dynamik der Bewegungspufferung im Speck des Früchtetragenden sichtbar vornehmlich im Rumpf, der durch das angezogene linke Bein und dessen Oberschenkel zusammengestaucht und kompaktiert wird. Dagegen unterliegt die Darstellung des Gesichtes dieses Kindes der formalen Dominanz der richtungsdynamisierten Unterarmform, die nach oben hin in den Fingern ausgreift. Darin besteht ein wesentlicher Unterschied zur klaren Folge der Gesichtskonturen an Johannes. Die Finger des Früchte tragenden Kindes werden zwar anfänglich noch silhouettiert durch die Umform des Fruchtkorbes. Doch herrscht im Innern des Gefäßes formale Unübersichtlichkeit durch formale Auflösung und Kleinteiligkeit. Als Sukzession der Kopfform des Johannes ist also das Haupt des Früchte tragenden Kindleins erst nach und nach zu erkennen. Sein Schulterkontur wird vom Blick

des Johannes und seiner Stirn gestreift. Er ist im Unterschied zu dem des Johannes geringkonturiert und besteht lediglich aus einem geschlossenen Ende einer in ihrer Farbhelligkeit reduzierten Schattenform, dem die Helligkeit des durch Farbkontrast differenzierten Landschaftshintergrundes entspricht. Gleiches gilt für das Gesichtchen, das unter der Last zu ächzen scheint, da die Form verunklart wird in Rötung und Verschattung sowie Beleuchtung eines an sich unbedeutenden Formteils, des Scheitels, neben dem dann auch eine zweite Hand sichtbar wird, als geringbindendifferenzierte Form in lokaler Farbigkeit, ohne changierende Schattenbrechungen, wie sie an der darüber liegenden Hand der Maria oder an der Apfelhand des Johannesknaben sichtbar werden. Der von Johannes ausgehenden Aufwärtsdynamisierung der Formen zu Christus und Maria entspricht dann auch die Formdirektion des Fruchtbehältnisses, der ausgestreckte Arm Jesu, der die formale Blickdynamisierung aufnimmt.

In dieser Situation gibt Jesus als Adressat der formalen Blickdynamisierung jene genauso zurück, wie sie ihn von Johannes her anging, während bzw. obwohl der Blick des Johannesknaben lediglich demütig auf dem von Maria gehaltenen Fuß des quirlig scheinenden Jesuskindes ruht. Kommt hinzu, dass die Blicke Marias und Josephs sowie des Jesusknaben Johannes auf der Bildfläche verspannen, was besonders an dem geneigten Gesicht des Knaben deutlich wird, dessen Wangenschatten zu Joseph führen, über dessen lokalfarbenkontrastig ausgeführten Gewandkontur am rechten Oberarm. Durch den Bezug anschauungsräumlich über Blickkontakte, nicht jedoch aktionsräumlich zuhandener Objekte erlangt Johannes perspektivierende Macht - der Moment, in dem er dem Jesusknaben demütig den eigenen Apfel darreicht, ist hinsichtlich der Bildhandlung nicht desto trotz wesentlich von der Präsenz des Johannesknaben geprägt, die vor dem formverunklarten, etwas erscheinungsfarbigem Hintergrund der Puttengruppe nicht gleich deutlich wird, sondern sich erst sukzessive aus dem Durcheinander der kindlichen Annäherung herauslöst. Dieser verhaltenen, kaum wahrnehmbaren, erst nach und nach sich manifestierenden Bestimmtheit des Johannesknaben entspricht der ursprünglich wackelige Stand des Jesuskindes, das mit Hilfe der Mutter auf deren Oberschenkel balanciert, dann aber durch die dunkle Umform des Gewandes und des Baumes eine feste Fassung erhält, die in der Handhaltung Marias eine eigentümliche Akzentuierung erfährt, denn fast scheint es so, die Mutter wolle auf dem Kind Violine spielen. Kopf, Nacken und Kinn der Mutter halten das Kind ebenso fest wie ihre Hand, wohingegen das am Fuß gehaltene rechte Bein des Jesuskindes Bewegungspotential nach oben, in Richtung des Baumes entwickelt, das von den Putten, die über der Gruppe schweben, aufgenommen und weiter hochgeführt wird.

Simultan zur Präsenz der Darreichung des Apfels festigt sich der Stand des Jesusknaben, und es ist interessant zu sehen, welche Protentionen, sekundären Antizipationen, Vorausdeutungen der Maler hiermit verbindet. Denn er setzt den Jesusknaben vor einen Baum, dessen Ausmaße noch innerhalb des thematisch gesetzten Rahmens verbleiben, innerhalb der szenenisolierenden Monumentalarchitektur, in der auch die etwas inszenativ wirkende Draperie weht. Von der Hannoveraner Dichterinspiration wissen wir, welche Bedeutung den aufwachsenden Bäumen in Poussins Bildern gegeben wird: es handelt sich um Anspielungen auf das Werden, und es liegt nahe, das Wachsen des Baumes, die Verfestigung des Stammes, die Ausdifferenzierung des Blattwerkes und sein letztendliches Verwelken auf den von der Baumstammform ganz umfängenen Jesusknaben zu beziehen, dessen Leben der Baum vorweg nimmt. Der Bezug wird erreicht durch farblich-formale Veränderungsphänomene, die kontinuierlich ablaufen, sich dabei logisch auseinander entwickeln. Einerseits entspricht die geschlossene Form des Baumstammes der Form des

Rumpfes Jesu. Dieser ist jedoch etwas kleiner als der Baum, weshalb auch die Ausgriffe der Arm- und Beinformen Jesu kleiner ausfallen, jedoch immer noch in vergleichbarer Proportionierung zum Stamm, dessen Längung der Äste von der Draperie und von den Putten unterbrochen wird. Ohnehin wiederholen die Putten die Körperformen des Jesus- und des Johanneskindes, konnektieren mithin die Jesusfigur mit dem oberen Bildbereich, in dem sich das Laubwerk ausdifferenziert. Die laubtragenden Äste entsprechen hinsichtlich ihrer Dimensionierung der Körpergröße der Kinderfiguren. Dass sie flächig gehalten sind, entspricht der Flächigkeit des unteren Bildgesamtes, in dem sich Maria, Jesus, Johannes, die weiteren Putten sowie Joseph in einem durch die Säulen definierten und mit der Draperie dynamisierten bildflächenparallelen Aktionsraum befinden, der auf Flächenausgleiche in Farben und Formen bedacht ist. Doch nicht nur der Modus der klaren und kompaktierten Formumrissdefinition wird beibehalten, verbunden mit moderater Formrichtungsentfaltung im etwas länger, doch nicht grenzenlos auswachsenden Ast. Beibehalten wird auch die Art der Formoberflächendurchdringung mit Licht und Schatten, wie man an breiten Schattenstreifen am Baumstamm sehen kann, die der leichten Formbrechung am Leib Jesu entsprechen, dort wo Licht und Schatten auf den Rumpf des Knaben treffen. In ähnlichem Ausmaß, doch etwas größer proportioniert, bezieht sich das auch auf die Draperie, dessen zinnobriges Rot mit Rosa-, Grüngrau- und Orangeanteilen Affinität zum Jesusinkarnat zeigt, das ebenfalls nicht in höchste Farbsättigung getrieben wird. Ähnliches gilt auch für das Braun des Baumstammes, das in den Gesichtskonturen des Jesuskindes und in dessen Haar wieder auftaucht. Und der Helligkeitswert des Baumstammes entspricht in etwa dem des dunkelblau verschatteten Tuches hinter Jesus.

Solcherart auf modale Kontinuität bedacht, bietet sich dem Maler die Möglichkeit, Veränderung auf wenige Details des elementarer bildkünstlerischer Produktivität zu reduzieren. Es sind dies die Ausdifferenzierung der Baum- zu Laubformen, also ein zunehmendes Werden der Formen, sowie die farbliche Veränderung von einem Inkarnatrosa-Nachtblau-Klang zu einer Braun-Grün-Ocker-Folge, die Vergehen evoziert. Werden und Vergehen sind so Aspekte derselben Bildgegenständlichkeit, und hierin liegt eine Veränderung des Werdekonzepthes, das noch in den »Dichterinspirationen« zum Tragen kam. Die Welt, die in Hannover gezeigt wird, offenbart Präsenz, der Werden unmittelbarste Protention ohne Anschluss ist, kontinuierliches »Zünden von Welt« als dichterisches »Am-Werk-sein«. Im Louvre verspricht jene Welt dem Dichter unbeschränkte, vor allem jedoch unabgeschlossene, nie endende Zugänglichkeit zum Anschauen. In der Winterthurer Bild jedoch wird das Wachsen und Werden ein Ende finden, und fast scheint es, als sei der Johannesknabe sich dieser schweren Zukunft Christi bewusst, als ginge er nicht in die Knie ob des Gewichtes der Früchte in der Schale, sondern ob der prophetischen Erkenntnis, was es mit dem durch den Apfel geförderten Wachstum des Jesuskindes auf sich hat.

Der Maler operiert mit visuellen Metaphern für diese Schwere der Zukunft. Eine Metapher liegt in der Stofflichkeit der Draperie, die in dicken Falten dichtes Gewebe andeutet, mithin eine besondere Schwere des textilen Stoffes. Aufgrund dieser Schwere neigen sich nicht nur die Formen der welken Äste nach unten, eine weitere Metapher, ebenso der nach rechts quer sich beugende Baum als solcher. Es braucht vielmehr auch die monumentalen Säulen, die so nicht nur das Geschehen singularisieren und vor übrigen Weltbezügen auszeichnen, sondern auch das Gerüst für das Halten der Draperie bilden. Dass die Putten im Vergleich zu den Monumentalsäulen nur klein bleiben, unterstützt den Eindruck der Draperieschwere, die darüber hinaus auch noch zu überwinden gesucht wird, indem ein Putto den Stoff nach oben zieht. Eine dritte Meta-

pher der Schwere Auch die merkwürdige Entsättigung der Draperiefarben durch Weißgraubeimischungen trägt zur Verstofflichung bei, mehr jedenfalls als eine restlos intensivierete, gesättigte Buntfarbe, die davon ein nicht weiter steigerbares Eigenleuchten bekäme. So jedoch changiert diese Draperie zu mildgrauem Grün, eine farbliche Oszillation, deren Eigenlichteffekt verhaltenener bleibt, zugunsten einer chromatischen Belebung des Stoffes. Der Maler kann diese Mittelung der Eigen- und Fremdlichtanteile dann überführen in Farbkontraste, man vgl. das Inkarnatrosa zum Nachtblau an Jesus, das Inkarnatrosa des Johannes zum Graubraungrün des Bodens. Der Maler kann diese Mittelung jedoch auch überführen in ein stärkeres Helldunkel, wie es sich am Gewand des Joseph zeigt, in dem Graugrünanteile eliminiert werden zugunsten einer Höhung der flächig bleibenden Faltenrücken mit leichter Weißbeimischung und einer Brechung der Schatten durch leichtes Grau, das eher noch den Buntwert der Gewandfarbe intensiviert. Doch wird diese Zukunftsschwere nicht restlos betont, sondern relativiert, ins Verhältnis gesetzt zu Formbinnenstrukturierung der großlinigen Faltenschwünge, die wie der Baum nach oben führen und nach oben hin, über Joseph, erneute Raffung erfahren. So fungiert die Draperie als bildflächen-dynamisierendes Element, das zugleich die Bildflächen ponderativ aufeinander bezieht und die Formgewichte der oberen Bildzone mit denen der unteren in Beziehung setzt. Im ungleich dunkleren Baumstamm wird eine solche formbinnenstrukturierende Formgebung wiederholt, wir sehen kaskadisch aufsteigendes Rinden und Blattwerk, dort, wo sich der linke Ast aus dem Stamm senkrecht nach oben bewegt.

In der Hannoveraner »Inspiration« brachen die Bäume hingegen ungebrems in einen freien Himmel durch, unverdeckt von Draperien, selbst die Eröten vermochten ihr formdirektionales Streben nicht zu bündeln, während das rückwärtige Lokal lediglich dazu diente, im Bereich der Felsen einen Dunkelgrund für das Gewandschimmern des Dichters zu stellen und im Bereich der Landschaft Raum zur Durchdringung zu geben. Die Astformen in der Winterthurer »Heiligen Familie« passen sich jedoch den freigelassenen Himmelsformen zwischen Draperie und Säulen an. Sie entfalten ihr Eigenleben lediglich in dieser Bemaßung, die als Ponderation von Farben und Formen das ganze Bild zusammenhält. Ähnlich gewichtet auch die Bergkette: diese schwingt erst hinter Johannes und Joseph auf, entwickelt Masse auf der Bildfläche, findet ihre Kulmination dann jedoch hinter Jesus und dem Baum, um dann nicht weiter beschrieben hinter dem linken Bein des linken Putto entlang der Draperiekante abzufallen. Die Formbinnenstrukturierung dieser Bergmassivform unterstützt die Dynamisierung zu Jesus hoch, wie sich unterhalb des rechten Engels zeigt, wo ein etwas hellerer Strich einen Grat andeutet, der dem Horizont querläuft. Dort beugt sich auch ein Ast mit welkeren, gelbgoldgrünen Blättern zu Johannes blondem Schopf herab. Im »Reich der Flora« hingegen wurde die Silhouette des Bergmassivs in den Dienst einer bildflächendurchdringenden Rhythmisierung gestellt, die den Bildraum nach allen Seiten kontinuierte, statt in singulären Bergformen zu kulminieren, um die beiden Hauptfiguren zu akzentuieren.

Vergleicht man die unterschiedlichen formtonalen Klarheiten im Bild so bricht sich der vielfach im Bildflächenausgleich rhythmisierte und immer wieder auf Jesus und Johannes zurückdynamisierte Blick gerade an der Figur des Johannesknaben vor den beiden anderen kindlichen Figuren. Es ist der Engel hinter Johannes, der die Formgebung an diesem Knaben verunklart, indem klare Formkontraste und Formtrennungen fehlen. Dieser Engel lockert die Formgebung also auf und verzögert das Formen- und Figurerkennen, was dem Herankommen eine figural-implizite Charakterisierung der herankommenden, vielleicht durcheinander sich bewegenden

Schar verleiht und das Erkennen der Bedeutung Christi durch das Johanneskind erst sukzessive schildert. Dabei ist uns die Wirkungsweise jener formalen Verunklarung bereits aus der Analyse der »Phaethonbitte« bekannt, da Phaethon auf den Sonnenwagen verweist, die betrachteroriginäre Perspektivierung an diesem jedoch nur Formdestruktion konkretisiert, die der figuroriginären Perspektivierung des Apollsohnes nicht einsichtig wird. In der »Heiligen Familie« verhält es sich genau umgekehrt. Sukzessive klärt sich der schauplatzextrinsische Situationsentwurf mitsamt seiner Chronologieführung, bis der fiktivierte Betrachter sich darüber klar wird, dass der Johannesknabe von seinem schauplatzintrinsischen Standpunkt bereits eine situationsgerechte Perspektivierung von Raum und Zeit vorgenommen hat, auf die der Betrachter erst kommen muss.

Es ergibt sich eine prinzipielle Gegenüberstellung verschiedener Leiblichkeiten durch den Jesusknaben und das Johanneskind. Johannes, der sich erst dem näheren Blick erklärt, kniet nieder und wiederholt damit eine Bewegungstendenz, die im die Fruchtschale tragenden Kind angedeutet wird, das sich der Last der Früchte beugt. Wir bezogen auf Johannes die Last der Formen im oberen Bildbereich. Doch gewinnt Johannes aus dieser Stauchung Kraft, den Blick des Betrachters entlang seiner Blickachse auf den Fuß Jesu zu dynamisieren und in einer weiteren Blickführung die Mitteilung eines Formrhythmus vom Johanneshaupt zum Blick des Jesuskindes zu bewirken. So ergibt sich eine Zweisamkeit von Johannes und Jesus, die von Johannes' Gabe ausgeht und über den Arm Mariae schalend zum Haupt des Jesuskindes geführt wird. Maria hält das Jesuskind fest, und zwar mit der rechten Hand den rechten Fuß des Kindes und mit der linken Hand den linken Arm. Sie gibt dem Kind damit Bewegungsmöglichkeiten vor. Ebenso stabilisiert sie den unsicheren Stand des Kindes nach der Schulter hin. Im Unterschied zum erst nach und nach betrachteroriginär konkretisierten Johannesknaben macht sich das Jesuskind in dieser Fixierung ohne Umschweife ansichtig, worin den Maler die Eigenverschattung des allseitig singularisierten Rumpfes unterstützt, ebenso die gleichmäßigen figuralen Ausgriffe der Beine und Arme. Es kommt eine figürliche Leiblichkeit zum Tragen, die von Passivität und Festsetzung geprägt ist, während Johannes sich aus einer solchen Festsetzung, hier eine Stauchung, zu befreien vermag, indem er nach Jesus hin den Apfel anbietet. Dabei bleibt allerdings das rechte Knie des Johannes durch den Fuß der Maria niedergedrückt, was Distanz erzeugt, in der sich das Kind dann auch zu Jesus hält. Diese Distanz erzeugt auch eine figuroriginär perspektivierte anschauungsräumliche Fixierung des Jesuskindes, da die Zuhandenheit des Gegenübers fehlt, das über alle möglichen Äpfel verfügen kann und eigentlich nicht auf den des Johannes angewiesen ist, im Unterschied zu diesem, dessen Einschränkung durch Maria den Zugang zum Obst unterbindet. Dies ist eine sehr determinierte Darstellung Christi.

Bei der Formulierung dieser auf einen einzigen Erkenntnismoment sich zuspitzenden Erzählung mit bildkünstlerischen Elementaren nimmt der Maler auch vereinfachende Strukturbildungen vor, wie wir hinsichtlich der Moderation der Lokalfarbigkeit der Draperie, des Himmelsblaus und der Inkarnattöne sahen, die wie die Formen in ihrem rhythmischen Aufeinanderbezug allesamt zwischen den Extremen stärkster Sättigung und stärksten Helldunkels gehalten sind. So reiht der Maler die Figuren in einer bildflächenparallelen Raumebene, deren Tiefe verflacht erscheint, da Joseph zwar verkleinert, aber nur gering verkürzt dargestellt ist. Die Fernsichtwirkung des Bildes unterstützt den bildflächigen Ausgleich mittels der Draperie, des Baumes und des großen Farbkomplexes der Himmelstöne zum Boden, des Stofforangerosa, der Inkarnattöne. Diese Fernsicht wird verstärkt durch einen Abstand zum schauplatzextrinsischen Standpunkt

des fiktivierten Betrachters, dem das Lokal zwar auf einem Absatz zugänglich bleibt, jedoch etwas erhoben wird, der empirischen Alltäglichkeit ausgesondert. Sonderung von der Welt bewirkt auch die Ausstattung des Ortes. Damit kann das Bergmassiv als Abschluss des Tiefenraumes in der Ferne gelten. Dieser Tiefenabschluss scheint jedoch zu den Seiten hin überwindbar, da das Massiv an Gewicht verliert. Das blaue Kolorit des Bergmassives schafft luftperspektivische Distanz, die durch einen Blauschimmer in der Landschaft, ein Wasserlauf, der ebenfalls zu den Seiten hin kontinuierlich verläuft, akzentuiert wird. Sodann schließen die beiden Monumentalsäulen nach den Seiten ab, gleichwie sie mit den Anschnitten und den Kannelüren prinzipiell Kontinuität zu den seitlichen Bildrändern herstellen. Es handelt sich nicht um ein als »alltäglich« konkretisiertes Lokal, was das Thema durchaus nobilitiert, mehr noch als ein vielleicht generisch tragischer Bühnenbildentwurf Serlios in der »Pest von Asdod«. Und das lässt sich auch vom doch kostbar changierenden Stoff der Draperie sagen, der verschwenderisch im Wind flattert.

Bemerkenswert ist auch, dass der Baum, der wild zwischen den Säulen zu wachsen scheint, seine Begrenzung im Lokal findet, dass mithin die Nobilitierung der thematischen Tragweite über der freieren Entfaltung der Natur steht, die die bestehende Ordnung, repräsentiert durch die schon anbröckelnden Säulen auch hinterfragt, wie wir das später noch einmal in der »Ehebrecherin vor Christus« sehen werden. So charakterisiert sich die Objekt Konkretisierung des nicht figuroriginär perspektivierten Baumes in eigener Weise als vielförmig, aber einheitlich ausdifferenzierte Brechung des Chronotopos der Palastarchitektur durch wilden Bewuchs in den Interkolumnien, der jedoch an ein Ende geführt wird einerseits in den welken Blättern, andererseits aber auch in der Begrenzung der ihrerseits vergehenden Architektur. Der Baum perspektiviert so Raum und Zeit in eigener Dynamik, tastet sich gestaltdifferenziert an die großen, dunklen Säulen heran, die ihm zwar eine Grenze setzen, die aber schon selbst vom Zerfall betroffen sind. Auch hierin liegt, ähnlich der betrachteroriginär perspektivierten Determination der Leiblichkeit Christi, eine schauplatzextrinsisch perspektivierte Determination des Baumwuchses vor. Auf dieser Grundlage kann der Baum als Metapher für das Leben Christi dienen, deren tertium comparationis in der individuellen Leiblichkeit liegt, die einerseits sich entfalten, wachsen, ausgreifen und den Chronotopos brechen kann, andererseits aber auch Begrenzungen zu erfahren hat. Begrenzungen finden wir an Christus, im Halt der Mutter, in der Anhebung der Arme, der Fassung des Kindes vor dunklem Holz, eine Kreuzigungsallusion, am Baum in der Einschränkung des Raumes, in den er hineinwächst, in Erzeugung eines dem Menschen nicht zu verschiedenen Größenmaßstabes, mit zweiseitig ausgreifenden Ästen, die das Motiv der Kreuzigung wieder aufgreifen können.

Die leichte Anhebung der Szene, den Horizont der Ebene auf Augenhöhe Josephs, das Bergmassiv mithin eleviert, die Masse betonend, sowie die Fernsichtigkeit des bildflächenparallelen Aktionsraumes halten den schauplatzextrinsischen Betrachter auf Distanz, verhindern jedoch nicht seine Fiktivierung, zu der die nachmalige Erkennbarkeit des Johannes beiträgt, ebenso dessen figürliche Stauchung, die ein nicht unbeträchtliches Versetzungssignal erzeugt. Gleiches gilt für den anfangs wackeligen Stand des Jesusknaben, dem das Festhalten durch die Mutter folgt. Und ebenso wie das Jesuskind schauen Maria und Joseph der Handlung des Johannes zu, dienen mithin als Stellvertreter der Betrachtung in schauplatzintrinsischer Positionierung. Diese Fiktivierung unterstützt wie immer bei Poussin die Erkenntnis eines narrativen Gehaltes. Keineswegs lässt sich das Bild auf lyrische Stimmigkeit z.B. eines nachmittäglichen Haltes auf der Flucht reduzieren. Darin läge die Gefahr kindlichen Handlungsträgern keine bestimmende Rolle in einem narrativen Aktandenmodell zuzusprechen. Gerade der die Situation erkennende und entspre-

chend handelnde Johannesknabe steht der Ernsthaftigkeit z.B. der Sünderin in der »Ehebrecherin vor Christus«, des Täuflings der »Dal-Pozzo-Sakramente« oder des Offiziers im »Tod des Germanicus« in nichts nach. Andererseits aber verbleiben in diesem Bild Vorwegnahmen und Erinnerungen vornehmlich im Bereich des Präsenten. So herrscht eine starke Augenblicklichkeit, die keine sekundären Erinnerungen anspricht, geschweige denn vom festen Standpunkt des Epikers aus kausalisierend in verbundenem Sprachstil zueinander relationiert.

Auch die Vorwegnahmen eines der unmittelbaren Präsenz Zukünftigen werden eingeschränkt. Sie reduzieren sich auf die Fixierung Christi am Holz und das Wachstum des Baumes, das sich jährlich erneuern wird. Ein abwesend Gegenwärtiges wird hierin lediglich als Teil der Zukunft angesprochen, nicht als bereits bestehendes Problem, das die situativen Handlungshorizonte bestimmen würde. Jesus Christus scheint von dieser Zukunft noch nichts zu wissen, während Johannes sie ahnt. Doch formuliert der Bilderzähler auf diese Weise weniger eine Differenzenerfahrung. Denn eine sittlich-praktische Tragweite individuell verantwortlichen Geschehens, wie wir sie im »Kindermord« sahen, bleibt ausgeklammert.

Vielmehr erzeugt der Ausgriff und die Erhebung des Baumes und die Last des formal Gegenwärtigen ein Pathos, das sich mit dem der entsprechenden Bibelstelle vergleichen lässt. Hier predigt Johannes dem Volk, das er anfänglich noch selbst tauft: »faites donq fruitz dignes de penitence, & ne commencez point à dire, Nous avons Abraham pour pere: car ie vous dy, que Dieu est puissant de susciter de ces pierre des enfans à Abraham. Certes la coignée est desia mise a la racine des arbres. Tout arbre donq qui ne fait pas bon fruit, sera couppé, & mis au feu. Et les multitudes l'interrognoient disans, Quelles choses donq ferons nous? Et en respondant leurs disoit, Qui a deux robbes, en donne à celui qu n'en a point: & qui a des viandes, face semblablemēt.«¹⁵⁶² Im letzten Zeugnis sagt Johannes dann über Jesus, der dann an Johannes' Statt tauft: »Il fault que iceluy croisse, et que ie soye amoindry«,¹⁵⁶³ womit Johannes Opferkraft und Demut beweist, als man ihn fragt, warum er nun gegenüber Jesus zurücktrete: die Freude über das Wohlergehen Jesu sei zugleich auch seine eigene Freude.

Doch wäre es verfehlt, Branteghems »Vie de Nostre Seignevr Iesvs Christ« und insbesondere den Vergleich der Rechtgläubigen mit den fruchttragenden Bäumen sowie Johannes' Opferkraft und Demut als alleinige Bildbedeutung zu verstehen. Vielmehr macht der Maler Opferkraft und Demut zur kindlichen Geste, der es um Äpfel geht, um Nahrung, was dem altruistischen Begnügen mit der Freude des anderen, das das Johannesevangelium schildert, einen anekdotischen Charakter gibt. Anekdotisch ist so auch der wackelige Stand des Jesuskindes, der sich mit Jesu Aufbauen nach oben verfestigt. Ebenso die etwas kräftiger proportionierten, schon fliegenden, bereits die Draperie weghebenden Putten im oberen Bildbereich. So tragen die wachsenden körperlichen Möglichkeiten dazu bei, auch die Monumentalform der großflächig wehenden Draperie beiseite zu schaffen und der Szene das äußerliche Pathos zu nehmen, zugunsten einer figural charakterisierten Größe des Glaubens in der Figur des späteren Täufers. Beachten wir an dieser Stelle abschließend auch die Figur des Joseph, der mit der linken Hand verweist, mit der rechten aber sich wundert, mit offenem Mund und interessiertem Blick, den Kopf angehoben: solches innerliches Pathos als demütige Ergriffenheit des Kindes hatte er nicht erwartet, und der fiktivierte Betrachter vielleicht auch nicht.

¹⁵⁶² Branteghem, La vie de Nostre Seignevr Iesvs Christ (1543), S. 15f.

¹⁵⁶³ Branteghem, La vie de Nostre Seignevr Iesvs Christ (1543), S. 22.

Einen Zusammenhang der zitierten Bibelstellen zu einem kindlichen Johannes gibt es nicht, es handelt sich hierbei um eine Invention Poussins. Am kindlichen Johannes wird die Tragweite der Formverunklarung zur sukzessiven betrachteroriginären Perspektivierung des Raumes und der Zeit erst deutlich: sie ermöglicht die Ausschaltung der vorgegebenen, aber allzu starken figuralen Charakterisierung in der Bibel, in der der Täufer schon in der ersten Erwähnung ruft, schreit, in der weiten Wüste, vor eigens herangekommenen Volksmassen.¹⁵⁶⁴ Das läuft der stillen, in die Gruppe zurückgezogenen Artikulation des Johannesknaben im Bild Poussins konträr, was man freilich auch vergleichen kann mit der körperlichen Artikulation des Täufers in der Louvre-Fassung der »Hl. Johannes, der das Volk tauft«:¹⁵⁶⁵ dort erscheint der Täufer formal freigestellt, in eigenem Spielraum, innerhalb dessen er eine figürliche Drehung vom Wasser zu den Täuflingen vollziehen kann. Die alten Würdenträger wahren Distanz, indem sie sich körperlich fernhalten. Demütig nähern sich nun einfache Leute aus dem Volk. Das Gesamt unbedeckter Figuren in der linken unteren Bildecke dient nun dazu, in Erscheinungsfarbigkeit Stimmungshaftigkeit auszudrücken, um die innerliche Verfassung der Täuflinge in den gestimmten Raum des wüsten Lokals zu skalieren. Ähnliches zeigt sich auch in den bemerkenswerten Changeants der Frauenkleidung im rechten Bildbereich, denen eine Intensivierung der lokalfarbig verwendeten Buntfarbe entspricht, die dann an der vorderen Frau mit dem Kind in Weiß gehöhrt wird, um aus der vordersten Raumschicht über die Rücken der Knieenden auf Johannes zu fokalisieren. Von diesem das Bild durchdringenden Optimismus in Schönheit der Figur, Idealität figuraler Proportionierung, Demut und Würde heben sich die Alten links hinter Johannes ab, in fahlerem Beleuchtungslicht und gebrochener Lokalfarbigkeit, gestalthafter Verunklarung des sich Zierenden rechts im merkwürdig ausschwingenden Gewand, das Distanz sucht zum Täufer. Darüber hinaus wird jener ältere Johannes exponiert durch Kleidung und Beleuchtung, durch eine Symmetrisierung der Figuren mit ihm in der Mitte. Es bildet sich eine situativ-praktische Zeitlichkeit heraus, in der Johannes als isoliert Handelnder gezeigt wird. Er tauft, während die Alten nach dem Evangelium des Johannes, 1, 19ff sich fragen, wer dieser Täufer ist und woher jener die Macht habe zu taufen, wenn er nicht der Messias sein will. Man kann in diesem Bild durchaus ein Verwandtschaft zur späteren »Ehebrecherin« sehen, in der ebenfalls die Hauptfigur auf die Probe gestellt wird. Doch werden die Alten in der »Taufe« des Louvre als Fremdkörper im Bild aufgefasst, die als Gruppe eine eigene figuroriginäre Perspektivierung des Raumes versuchen, die ihnen jedoch nicht gelingt. So wird das Lokal von Anfang an von Johannes' Tat dominiert, nicht von der zu überwindenden chronotopologischen Gesetzmäßigkeit des alten Jerusalems der »Ehebrecherin«.

4.8 »Die Aufzucht des Jupiterknaben«

Der Winterthurer Johannes meinte, Jesus müsse wachsen, und reichte ihm seinen eigenen Apfel, wo Jesus doch über so viele andere verfügte. Das klang für uns pathetisch. Vergleichen wir eine weitere »Aufzucht«: die Berliner »Aufzucht des Jupiterknaben« (Abb. 12)¹⁵⁶⁶ stammt aus der Zeit der »Arkadischen Hirten« des Louvre. Der dem Gott die Milch besorgt, muss anders als der Jo-

¹⁵⁶⁴Vgl. Branteghem, *La vie de Nostre Seignevr Iesvs Christ* (1543), S. 15f.

¹⁵⁶⁵Poussin, Nicolas (*Les Andelys 1594 - 1665 Rom*): *Der Hl. Johannes tauft das Volk*. Paris, Louvre. 94 * 120, Öl auf Leinwand. Thuillier (1994), S. 253, Nr. 102. Um 1635.

¹⁵⁶⁶Poussin, Nicolas (*Les Andelys 1594 - 1665 Rom*): *Die Aufzucht des Jupiterknaben*. Berlin, Gemäldegalerie. Öl auf Leinwand, 97 x 133 cm. 1638-1640. Thuillier (1994), S. 257, Nr. 145.

hannesknabe auf nichts verzichten und zeigt auch keine Demut, im Gegenteil. Produktivaspekte liegen für uns daher weniger in pathetischen als in lyrischen und epischen Gestaltungsweisen.

Auch in diesem kompositorisch merkwürdigen Bild werden die Gliedmaßen in formkompakterer Gestaltung gezeigt, mit geringen Formbrechungen nur an deren Begrenzungen, die leicht abschatten. Dagegen dienen lineare Formbinnenstrukturierungen in den Gewändern wiederum dazu, den Blick des Betrachters um diese figuralen Kerne zu dynamisieren. So ergibt sich das bekannte Spiel aus gering binnenstrukturierter, dafür jedoch richtungsdynamisierter Gliedmaßenform und stark binnenstrukturierter, dafür jedoch richtungsreduzierter Gewandform, die zudem lokalfarbiges, eigenlichtes, fleckartiges Leuchten präsentiert. Dieses ist eingebunden in einen graubraunockerfarbenen Ton, der die übrigen Bildgegenstände beschreibt, die formal nicht mehr so deutlich von einander geschieden werden, allenfalls durch mit Grauschwarz verschattetes Dunkelbraun. So ergeben sich im Bild kontinuierende Erscheinungsformen, aus deren Gesamt sich die Bildfiguren nach und nach herauslösen und erst sukzessive deutlich werden, wie sich an der Figur des formal durch Fragmentierung und Überlagerung verunklarten Jupiterknaben zeigt. Dieser sukzessiven Herauslösung der Formen in sich steigernden Gewandbinnenstrukturierungen entspricht hinsichtlich der Gliedmaßen eine Höhung der Binnenform durch trockenen Lichtauftrag auf gröberer Leinwandkörnung. Dieser Lichtauftrag erzeugt in Plausibilisierung eines von links oben einfallenden Beleuchtungslichtes eine eigene plastische Präsenz der Bildfiguren, die auf der Bildfläche vibriert, da durch den Lichtauftrag hindurch noch die Tonigkeit des Grundes schimmert, was wir schon an der »Phaethonbitte« sehen konnten.

An den beiden Nymphen, wohl Adrasteia in Blaugelb und Ida, wie der gleichnamige Berg im Hintergrund, in Weiß, bildet sich ein gesamtformales Gewändergewoge, in das die Figur des Jupiterkindes eingebettet werden kann. Diesem Gewoge fehlt trotz starker Gewandbinnenstrukturierung die Richtung. Vor und hinter Jupiter fällt es auf der Bildfläche ab, verbreitert sich, was seine lokale Präsenz betont, erzeugt jedoch keinen Verweis auf ein außerhalb des Gewoges liegende Objektkonkretisierung. Solche Verbreiterungen der Formen nach unten sehen wir in der gelbgewandeten Flanke der Adrasteia, im Blau ihres Gewandes am Schoß, im Weiß des die Milchkanne hinterfangenden Gewandes der Ida. Bemerkenswert ist u.E., dass ein klarer formaler Richtungsbezug, den Poussin noch in der »Flora«, in der »Heiligen Familie« oder in der »Ehebrecherin« nutzt, unterbunden wird, wie wir an der Unterbrechung des spitzen Zulaufs des Gewandstoffes der Ida zur linken Schulter sehen, was durch den honigzupfenden Arm der Nymphe erfolgt. Wohl hält sie in der Art anderer Jupiterdarstellungen ein Blatt, auf das Honig tropft. Vielleicht aber auch eine Wabe. Ebenso relativiert wird so die spitz nach rechts unten laufende Form der Achsel- und Rückenpartie der Ida, durch formale Verunklarung mit Hilfe eines Gewandwulstes. So verbleibt die in etwas stärkeren Falten sich anbahnende Formbinnenstrukturierung innerhalb der Grenzen des weißen Gewandes und verdeutlicht lediglich eine figurale Torsion des Rumpfes der Ida. Ähnlich dient der Faltenwurf an Adrasteia dazu, die Nymphe mitsamt dem formal verunklarten, sich ihrem Inkarnat und ihrer Erscheinungsformalität angleichenden Jupiterknaben nach links abzustützen. So ergibt sich der Eindruck einer formalen Bettung des Kindes in einem weiten Feld formaler Binnenstrukturierungen eines figurübergreifenden Formfleckens, der farblich lediglich in Hellweiß und Dunkelblau geschieden und von Gelbgold gerahmt wird. Auch die Helligkeiten der Höhung im Inkarnat der Adrasteia und des Jupiter gleichen sich dem Weiß der Ida an, während die Brechungen in den Schattenpartien in einen Dunkelbezug zum Blau treten. Dass dabei die Gliedmaßen des Jupiterknaben an Formrichtung verlieren, zugunsten singulärer,

aus dem Gewoge der Falten herausschimmernder Körperpartien, die keine Zugkraft entwickeln, die den Knaben aus dieser Einbettung begreifen könnte, trägt zur Allmacht dieser formal artikulierten mütterlichen Sorge bei.

Doch lässt der Erzähler das allüberall sich ausbreitende formale Feld der Fombinnenstrukturierung in ausladenden Gewandflächenformen von einem regelmäßigen Strukturgerüst durchdringen. Indizien für dieses die Einzelformen am Ort verankernde Strukturgerüst finden wir in den einzigen Geometrisierungen des Bildes, die mehr oder weniger deutlich explizit werden. Beginnen wir mit den Bienenstöcken, deren Formen nicht nur kompaktiert, sondern auch gering binnensstrukturiert werden. Sie werden Dunkelsilhouetten vor oben blauem Himmel und darunter kleinteiligem Laub, dass die Geometrisierung etwas mildert. Die seitlichen Konturen der Bienenstockformen laufen parallel, ebenso die vertikalen Abschlüsse, die noch einmal mit Linien akzentuiert werden, die Basis und Deckel andeuten. Die Geometrisierung der Bienenstocksilhouetten wird wieder aufgenommen von der Felsformation, auf der sie stehen. Deren oberer Abschluss verläuft waagrecht, die seitlichen Konturen werden zwar aufgelockert, leicht rhythmisiert, aber doch in senkrechter Richtung, entsprechend den Seiten der Bienenstöcke. Weniger deutlich dann, zu erahnen in einer Schar weiterer Strukturierungen, durchdringen senkrechte Gewandfalten am linken Busen der Ida die Fläche und stoßen in partiellen Richtungsabschwächungen auf ihren nur leicht ansteigenden Gürtel, der das Niveau des Felsentisches weiterführt. Dafür aber vermittelt der rechte Unterschenkel Idas wieder nach unten, dort, wo die von Faltenwürfen gerahmte Knieform unter dem Gewand den Blick sammelt und in die Eigenverschattung der Gewandpartie am Bein leitet, an deren Kontur er herabsinkt bis zum Fuß der Nymphe. Im rechten Winkel dieser senkrechten Formsetzungen hält sich die Achse der Milchkanne, aus der Jupiter Nahrung erhält. Ihre Formrichtung entspricht der Oberfläche des Felsentisches, doch tritt die Form der Kanne aufgrund ihrer Beschaffenheit in das Formgewoge der Gewänderzone zurück, weil wir nur Reflexe sehen und die Form der Kanne lediglich erahnen können. Auch hier wird eine Formrichtung weitergeführt, und zwar in den Kontur des rechten Oberschenkels zum Oberkörper der Adrasteia, um dann wiederum durch den Faltenschlag des gelben Gewandstoffes nach oben auszuschwingen, nachdem er sich mit Hilfe eines weiß gehöhten Blauzipfels einen abstützenden gelben Faltenaufschwung aus der linken unteren Bildecke aneignen konnte.

Kurzum: das im Bereich der Nymphen überall zugleich sich ausbreitende Faltengewoge erhält nach und nach Struktur und Sukzessivität, was einerseits die Präsenz des Formalen strukturiert, andererseits jedoch diese Präsenz mit Hilfe dieser unmittelbaren Formpro- und -retentionen kontinuiert. Damit verfestigt sich die Umgebung Jupiters, und das Kind erscheint wie eingehftet an die Röcke der Nymphen, vergleicht man die eigentümliche Kreuzstellung der jeweils rechten Arm von Adrasteia und Jupiter, ebenso die in den Knien im rechten Winkel zulaufenden Unterschenkel Jupiters, die sich kreuzenden Blick- und Gesichtsrichtungen von Kind und Ernährerin und schließlich die Lage des Kindes zwischen den Flanken der beiden Frauenfiguren. Fast scheint es, das Kind gewinnt eine weitere Fixierung im Griff nach der Öffnung der Vase; man vergleiche dazu auch die nun senkrecht übereinander stehenden anderen Hände von Jupiter und Adrasteia. Diese Jupiter eigene Körperlichkeit ist geprägt von geringer Zuhandenheit weiterer Objekte. Die rechte Hand greift ins nichts, als Anzeichen innerer Anspannung, die der äußerlichen Verspannung entspricht. Die Haare der Nymphe sind streng zusammengeflochten, keineswegs greifbar, ebenso wenig wie das Gesicht oder die Schulterpartie. Das nach rechts gezogene Knie der Ida entfernt sich dem Zugriff Jupiters in gleicher Weise, ebenso der Hirtenstab und der Hir-

te, der auf Distanz zum Knaben zurückschaut. Bemerkenswert die Entfernung des Honigs, den selbst Ida mit spitzen Fingern heranzupft oder auf einem Blatt auffängt. Die Drehung ihres Körpers proteniert bereits das Herabbeugen zu Jupiter, der mit diesem Honig gefüttert werden wird. Bewegungseinschränkend wirkt sodann endlich auch die Felsenmauer sowie der rückwärtige Baumstumpf neben einem weiteren Felsblock, ebenso wie der Umstand, dass Jupiter nicht auf dem Boden lagert, sondern auf dem blauen Gewandstoff der Adrasteia, was als Formrahmung die Form des rechten Unterschenkels und des rechten Fußes des Knaben umfasst. So ist Jupiter ein Objekt der Konkretisierung figürlichen Tuns. Es erfährt eine Behandlung, ist selbst jedoch kein Handlungssubjekt.

Ganz anders dagegen die Körperlichkeit des Hirten auf der rechten Bildseite. Sie wird betont durch ein felliges Tier, die Ziege Amaltheia, von der die Milch stammt, die Jupiter trinkt. Die Formgebung am Hirten erzeugt regelmäßig proportionierte und nebeneinander stehende Muskelmassen, in denen sich Gelenke und Gliedmaßen artikulieren können. Dies erfolgt als lange Abstützung in Form des geknickten rechten Beines des Hirten. Dessen Oberschenkellauf sehen wir. Er erhält Stabilität erhält durch eine Fortführung des Rücken- und Gesäßkonturs in der Fußsohle, die in den Zehen zum Fuß Jupiters führt, aber simultaneisiert wird mit der Sohle und dem Fuße der Adrasteia. Wie am enorm verlängerten linken Fuß der Ida hinter dem Hirten deutlich wird, dient der Oberschenkel auch dazu, eine Blickdynamisierung entlang des linken Beines der weißgekleideten Nymphe vorzubereiten, die dann in die Gewandfaltenstrukturierung zum Zwecke der Drehungsindikation an Ida mündet. Durch die zwischen Idas rechtem Knie und der rechten Fußsohle des Hirten entstehende Distanz, die proportional einem Unterschenkel Idas entspräche, entsteht jedoch auch Nachdruck im Knien, was eine von Ida ausgehende Blickdynamisierung nach rechts unten über die Synapse Knie - Fuß ins Knie des Hirten leitet, von wo aus dann der Oberschenkel wieder hochleitet. Die Proportionierung der Lendenmuskulatur erlaubt jedoch noch eine weitere Blickdynamisierung, die sich aus kaskadierenden Formbinnenstrukturierungen an der Seite des Hirten ergibt. Hier steigen Muskelmassen, figurgreifende Kraftbögen nach der rechten Schulter an, entlang des farb- und helligkeitskontrastlich etwas verunklarten Rückenkonturs, eine Form, die jedoch von der längsgeführten Gewandpartie und vom Dunkel des Baumstammes und eines blaugoldenen Brokates gerahmt wird.

Die Darstellung der Hirtenarme sucht ihresgleichen, und erneut ist es die Formgebung, die der Bilderzähler differenziert, um deren Tätigkeit zu beschreiben. Von der rechten Schulter, exponiert in runder, von Eigenschatten gerahmter, an der Oberfläche beleuchtungslicht getroffener Form, fallen Muskelkaskaden den Oberarm herab, um sich dann im rechten Unterarm zu einer kleingliedrigen, fast sensiblen Formbinnenstrukturierung zu verändern, die nur noch wenig formbinnenstrukturelle Richtungsentfaltung kennt und hinsichtlich der Richtungsdynamisierung des Unterarmes vom linken Oberschenkel ausgebremst wird, in einer kreuzförmigen Formüberlagerung, in der der Unterschenkel umso kraftvoller anschwillt, je näher er der Melkhand kommt. Die Melkhand ist jedoch trotzdem kraftvoll durchstrukturiert, wenngleich ihr die Richtungsbildung fehlt und auch die Formausgriffe in den verkürzten Fingergliedern noch reduktiv erscheinen. Am anderen Arm des Hirten sehen wir eine ähnliche Veränderung, allerdings handelt es sich hierbei um eine stark zurückgenommene Figurproportionierung in quasi nicht vorhandener Formbinnenstrukturierung, aus der sich dann lange, sanfte, fast zärtliche Formzüge im Unterarm entwickeln, die das Tier beruhigen und in der kraulenden, aber auch festhaltenden linken Hand des Hirten lang auslaufen. So erzeugt der Maler einen enormen Figurausgriff, der fast

die Breite der rechten Bildhälfte umspannt und vom Zugleich des Melkens und Festhaltens geprägt ist. Dem Melken entspricht die kraftvolle Anspannung in anschwellenden Muskelmassen im rechten Oberarm und im linken Bein, dem Festhalten der lange Ausgriff des linken Armes und die Verspannung des Kniens im rechten Bein. Am Hirten sehen wir auch eine andere Behandlung des Gewandstoffes, der sich hier um den Körper legt, die Beugung des Oberkörpers betont, anstatt eine überfigurale Zone der Einbettung auszubilden, in die der Jupiterknabe zu einer weiteren überfiguralen Zweisamkeit der Gesamtform mit den sichtbaren Inkarnatpartien der Adrasteia einbegriffen wird. Die Ziege schließlich nimmt die beiden am Hirten konkretisierten Formgebungsdifferenzierungen auf: Ihre Hinteransicht im hellen Fell bietet dem Hirten eine Zone, die er manuell handhaben kann, während der Rest der Ziege in einem schwarzbraunen Fell gehalten bleibt. Daraus ergibt sich eine etwas gestrecktere horizontal am Rücken kompaktierte Form, innerhalb derer mit einer konvergierenden dunklen Binnendynamisierung zum etwas helleren Bauch hin Formgewicht im Zugriff des Hirten bleibt, während an den Vorderläufen Geäst und Dunkelheit die Form des Tieres verunklaren.

Schließlich aber erzeugt der Maler mit dem Hals, dem Kopf, den Ohren und den Hörnern der Ziege ein symmetrisches, ornamentales Gesamt des formsilhouettierten Formausgriffes in kompakten Formrichtungsdynamisierungen. Dem entspricht die enorme Spannweite des Baumes hinter dem Hirten, der die figuralen Ausgriffe der Hirtenarme wiederholt, ebenso die Symmetrie der Ornamentalförmigkeit des Ziegenschädels. Der Baum wiederholt die Divergenz der Hörner. Genau genommen handelt es sich dabei um abgestorbene Äste an einem Baumstumpf, um die sich zwei, drei dünnere Astformen mit dichtem Laub winden, die die Formausgriffe an deren Endpunkten verschweren, durch Gesamtformen, die sich aus Blattwerk ergeben. Ähnlich wie in der »Inspiration II« des Louvre und der »Heiligen Familie« in Winterthur handelt es sich um einheitlich proportionierte Blätter, doch werden diese weniger stark voneinander getrennt, so dass ein buschiger Eindruck entsteht, was den Ausgriffen des Baumes Exzentrik verleiht. Diese Exzentrik kreist um eine Drehung des Baumstammes, was der Bilderzähler sinnfällig unterstützt durch die rhythmisch sich windenden dünneren Baumstammformen. Dass der Hirte Laub in krausen Locken trägt und dass dessen Körperproportionierung der Dicke der Formausgriffe und Formrichtungsdynamisierungen des Baumes entspricht, ebenso die kraftvolle, zum Teil knorrige Charakterisierung der Baumstammform, die sich auf die Muskelproportionierung am Körper des Hirten beziehen lässt, unterstützt die figurale Erscheinungsweise dieses Baumes. Das gilt auch für das Inkarnat des Hirten, das erheblich brauner gehalten ist als das der beiden Nymphen. Licht wird hier weniger in trockenem als in flüssigem Strich aufgetragen, was der Muskelproportionierung einen höheren Beleuchtungswert gibt, während das irisierende Schillern der Proportionierung an Adrasteia oder Ida Sendelichtqualitäten ausbildet, die die Figuren im linken Bildbereich fragiler, zarter, weniger irdisch erscheinen lassen. Doch wird die divergierende Zweiteilung in rechts und links nicht nur von Formausgriffsdynamisierungen wie den Hörnern der Ziege wiederholt, sondern auch in der Anordnung richtungsdynamisierter Langformen, die Divergenzen erzeugt, so z.B. in der Positionierung des gebeugten, nach rechts ausgreifenden Hirten gegenüber der nach links sich drehenden, dann zu den Bienen ausgreifenden Ida. Ida tritt selbst in ein weiteres, eigenes Spannungsverhältnis zum Baum, das ungewöhnlicherweise aus der dynamisierten weißen Gewandform als Ganzer besteht, die der dunklen Silhouette des Baumstammes vor hellem Hintergrund divergiert. Weitere Divergenzen bestehen in auseinander strebenden Unterarmen von Adrasteia und Jupiter, sowie in den senkrecht voneinander abstehenden Unterschenkeln des Ju-

piterkindes. Dieser Richtungsdynamisierung kompakter Formen entsprechen am Busen der Ida Formbinnenstrukturierungen in konvergierenden Gewandfalten.

Auf diese Weise präsentiert sich an vielen Stellen des Bildes Spannung, die am regelmäßigsten vorgebildet ist im Gehörne der Amaltheia und ihren kraftvollsten Ausdruck findet in den weiten Ausgriffen der Baumsilhouette, die von den streifigen Wolkenformen in die ganze Bildwelt hinausgetragen werden, während die Formausgriffe am Tierschädel, Ohren und Hörner, symmetrisch in Landschaft greifen. Subtiler jedoch gestaltet sich die Spannung als solche der Bildseiten, die links und rechts zueinander in Beziehung setzt, nämlich einen beleuchteten Ort, der nichts desto trotz Figuren in Eigenlichtqualität zeigt, deren Formbinnenstrukturierung den Jupiterknaben einbettet, sowie einen etwas irdischeres Lokal, in dem der kraftvolle Hirte die Ziege fängt, melkt und festhält, und in den sich die Kraft des wachsenden Baumes windet. so ist diese Trennung auch eine solche zwischen Licht und Dunkelheit, sichtbar im Weiß der Ida und im Schwarz der Ziege, beide mit figürlicher Drehung, beide im Zusammenhang der Nahrungsbeschaffung für den Jupiterknaben. Der knieende Hirte dient hierbei als Achse, von der aus die formalen Ausgriffe der Figuren erfolgen.

Diese beiden Bildhälften werden getrennt in der Bildmitte in der formaufgelösten Zone des goldblauen Brokates, mit einem konvergierenden Eigenschatten an einem Felsblock sowie einem senkrecht herabfallenden Stück roten Gewandes am Gesäß des Hirten, das auf die Füße des Hirten und der Adrasteia trifft. Doch beherrschen zwei unterschiedlich starke formdynamische Blickbewegungszüge die Relationierung der beiden Bildhälften. Es handelt sich dabei einmal um den Ausgriff des Hirten auf den Rücken des Tieres, dessen gerader Rückenkontur später in der Oberfläche des Felsblockes mit den Bienenstöcken wiederholt wird. Dieser Rückenkontur der Ziege geht über in die farblich und hinsichtlich ihrer Helligkeit nur gering vom Hintergrund unterschiedene Form des linken Oberschenkels des Hirten, sodann über die Formbinnenstrukturierung der Muskelproportionen an den Lenden des Hirten zu den Knien der Ida. Sodann über die Achse der Milchkanne zu den waagrecht verlaufenden Greiffingern des Jupiter, parallelisiert in den Fingern des rechten Unterarmes und des rechten Oberschenkel des Jupiterkindes. Die Blickdynamisierung von rechts nach links, von der Ziege zum Kind trifft letzteres im Mund. Das Gesichtsprofil führt sie weiter. Es überführt die Blickdynamisierung in die kompaktierte, gering ausgreifende, aber hinsichtlich ihrer Proportionierung wie hinsichtlich ihres Wirklichkeitsbezuges eher unklare Schulterform der gelbblaugewandeten Nymphe. Dort fasst sie der Kontur des rechten Oberschenkels und der Bogen des Gewandes am Rücken der Nymphe wieder auf, und zwar mit der bereits beschriebenen Unterstützung der Blickführung durch die Falten aus der linken unteren Ecke.

Was nun von rechts nach links herankommt, die Milch, führt über den Rückenkontur der Adrasteia, über deren Stirnkontur, über die Gewandfalten im Schoß der Ida zum Baum und windet sich dort in die exzentrischen Ausgriffe der Äste, getrieben bis in die Ausdifferenzierung des Blattwerkes. Aus der Hannoveraner »Inspiration I« wissen wir, ebenso aus der Winterthurer »Heiligen Familie«, dass solche Baumformen keine Zufälligkeit in Poussinischen Werken darstellen, sondern dass der Maler die Raumausstattung nur auf das Wenigste, was es zur Verfolgung einer Bildaussage braucht, beschränkt. Der Maler nimmt nun den gebeugten Rückenkontur, etwas verstärkt durch die dem Kontur folgende Gewandpartie des Hirten, um das Wachstum des Baumes zu flankieren, was sich weiterhin zeigt in einem Parallellauf des den Baumstamm zum Betrachter hin kreuzenden Astes. Ein letztes Mal schaut der Hirte noch zurück, doch hält dessen

schalenartige Frisurform die Blickdynamisierung keineswegs auf, da diese räumlich am Hirten, der sich so auch wegduckt, vorbei zielt. Der Brokat zur Linken der Ida dient dabei als Intermit-
tierung der in den Baum führenden Blickdynamisierung, die eine allzu offensichtliche Bezug-
setzung verhindert zugunsten einer eher sukzessiven Ordnung des Bildgegenständlichen. Der
Brokat dient in seinen Formrichtungsqualitäten auch dazu, den Sitz der Ida zu schalen, hin zum
Fuß der Adrasteia, und damit die Situation links zu vereinzeln, die der Fütterung des Jupiter-
knaben in seiner Einbettung im Faltengesamt der blauweißgelben Großform der teilweise mit
Weiß gehöhten Nymphengewänder. Diesen Retard in der Blickdynamisierung sahen wir bereits
in der Hannoveraner »Dichterinspiration«, ebenso im Aufstehen der blaugewandeten Mutter im
»Kindermord« in Chantilly, das sich darin mit Vermittlung der Kämpfenden auf das am Boden
liegende Kind beziehen ließ.

Was die Farben anbelangt, so könnte man meinen, der Verzicht auf allzu luzide leuchten-
de und Sendelichtqualitäten ausbildende Lokalfarbenflecke könnte eine Positionierung Poussins
auf Seiten des »disegno« bedeuten. Dem ist nicht so. Das zeigt sich einerseits darin, dass Poussin
sehr wohl noch lokalfarbiges Buntleuchten wie in der gelben Gewandpartie der Adrasteia kennt
und gegen ein mit Weiß gehöhtes Blau zu setzen versteht, das damit eine ganz andere stoffliche
Qualität des Gewandes ausbildet. Doch wird die Figur nicht von jenen Weißhöhungen ergriffen,
wie die der Fall ist in in der Figur des Endymions im gleichnamigen Bild mit Diana, oder in der
Hannoveraner »Inspiration I«. Vielmehr fallen diese Höhungen an der Figur herab, erhalten ihre
Berechtigung aus der plastisch-figürlichen Bewegung, die sie damit indizieren, nicht jedoch ver-
hindern oder gar steuern, wie die in den Bildern der Ergriffenheit der Protagonisten der Fall ist.
Diese figurale Präsenz erkennen wir auch in den Inkarnaten, die an den Nymphen und an Jupiter
vornehmlich zart angedeutet werden, in leichtem Ockergraubraungrün mit Changeants in Rosa,
was dem farblichen Grund der Landschaft entspricht, wobei das verkühlte Braunockergrüngrau
sich auch in den Himmelspartien wiederfindet, wo die Wolken ähnlich denen der »Flora« in einen
leicht spannenden Farbkontrast treten, ohne dass die blaue Himmelsfläche selbst das irisierende
Leuchten des »Flora«-Bildes aufwies. Diese Art der Inkarnatgestaltung an den Nymphen und
an Jupiter reduziert die Fleischwerte, erzeugt mithin Affinität zu skulpturaler Darstellung, belebt
jedoch gleichzeitig durch einen sehr subtilen Kontrast zwischen Weißrosagelbnuancen und dem
erdigem Grün der Grundierung, die aus der Körnung der Leinwand herauschimmert. Und so
erscheint auch das Gewand der Ida in einem strahlenden Weiß, das weißer gar nicht sein könn-
te, obschon es grau verschattet bleibt. Hier herrscht eine Spannung zwischen von Inkarnatönen
befreiten Graubrechungen in der Intensität der Inkarnatverschattungen, auf die erneut kreidiges
Weiß gelegt wurde, das im trockenem Auftrag Grund durchschimmern lässt. Der Bilderzähler
beschreibt die Helligkeit des Gewandweißes mithin als ein aufgelegtes Glitzern, und diese auk-
toriale Nobilitierung entspricht zur Gänze dem kostbaren Brokat, in dem repräsentatives Gold in
eine Spannung zu ernsterem Blau treten kann. Auch wenn sich die Farbgestaltung nun nicht mehr
mit dem Begriff des »Venezianischen« verschlagworten lässt und auch der sog. »blonde Ton« als
Mittel zur Erscheinungsfarbigkeit zurückgenommen wurde, so hat dies keineswegs fehlende Raf-
finesse in der Farbgestaltung zur Folge. Vielmehr schafft sich der Maler durch die Verwendung
von kühlem bis grünlichen Grau erweiterte, noch subtilere farbliche Ausdrucksmöglichkeiten, die
nicht mehr auf Erscheinungsfarbigkeit und Tonalität beruhen, sondern chromatisch immanentes
Eigenlicht in einer erweiterten Farbskala erzeugen können.

Erweiterte Ausdrucksmöglichkeiten sehen wir auch in der Darstellung des Hirten. Ähnlich dem Herbst und dem Winter in der »Phaethonbitte« haben wir es hier mit einem deckenderen Farbauftrag zu tun, der der Figur Festigkeit verleiht, zusammen mit der paganen Einfärbung des Teints, dem knorrigen Gesicht, dem warmglühenden, aber doch ungestalten zinnoberroten Tuch, dessen Töne sich partiell im Inkarnat des Hirten wiederfinden, vornehmlich im Gesicht, wo das Rot zur Konturierung beiträgt, sowie an der Brust, die das Rot des Tuches auf dem linken Oberschenkel wiedererscheinen läßt. Ebenso findet sich eine leichte Akzentuierung der rechten Hand des Hirten am Euter der Ziege. Diese Intensivierung finden wir auf einen zweiten Blick auch an Jupiters Füßen, ebenso in einer Erhitzung des Inkarnates am Rücken Idas. Auch trägt es abgeschwächt dazu bei, die gelbgoldene Hinterfangung des Kannenhalses durch das Gewand der Adrasteia zu betonen. Es handelt sich hierbei um eine sorgende, lebensvolle Wärme, die anders als das Rot in der »Pest« die Bildfläche zu durchdringen und einzelne Figuren zu akzentuieren vermag.

Solche vielfacheren Farb- und Formvorkommnisse kontinuieren das Geschehen, indem sie bildflächendurchdringende Erscheinungsfarbigkeiten erzeugen, zu denen auch der Grundton des Bildes in Landschaft und Himmel zählt. Der Himmel besteht aus einem gehöhnt kobaltene Durchblick zwischen streifigen grauockergelben, ins Grün changierenden Wolken, die damit in farbliche Spannung treten. Diese Spannung wird zusammengefasst in einem die Anhöhe mit der Gruppe hinterfangenden Wasserlauf in Türkistönen, die ein ähnlich heller Grünocker durchdringt. Hinter dem Wasserlauf sehen wir eine Landschaft, in der sich die helleren Braunockergrüntöne zu einem Hügelkamm mit einer in Ocker angedeuteten Stadt intensivieren, hinter dem ein graublaubraunes Bergmassiv aufragt, auf dem weißer Schnee liegt. So erscheint die Farbgestaltung im Bereich der Figurengruppe an jenem etwas erhöhten Ort als eine Ausdifferenzierung der Farbtonigkeit der Landschaft, wenngleich der Maler die Primärfarben trias verwendet und dem Weiß im Idagewand und Schwarzbraun im Fell der Ziege beige gesellt. Die Figuren, das Geschehen: beides ist Teil der dargestellten Landschaft, die keine den Figuren zuwiderlaufende Rolle einnimmt, sondern jene in sich beherbergt und sich, das zeigt die Entwicklung der Baumform, von den Figuren durchmessen läßt. Doch findet diese Landschaft durchaus eine Ferne im unwirtlicher kolorierten Bergmassiv unter bewölktem Himmel, auf das die Ziege schaut, und in dem sich das eigenlichte Weiß Idas wiederfindet. Vielleicht liegt hier eine verhaltene Antizipation auf den bevorstehenden Kampf des Jupiter mit Chronos.

Bevor wir jedoch zur Interpretation des Bildes gelangen, die angesichts der Deskription der Gestaltungsweisen und damit der bildkünstlerischen Erzählweisen nur nachrangig sein kann, sei noch ein Blick auf die strukturellen Gestaltungsmittel zu werfen. Dass sich formale Divergenzen entwickeln, die sich überall im Bild wiederfinden lassen, wurde bereits erwähnt. Doch hat es außer diesen Divergenzen auch Formentsprechungen, die einen einheitlichen Rhythmus durch die Bildfläche erzeugen. Wir finden diese formalen Entsprechungen in der Beugung der Adrasteia und des Hirten. Diese Formentsprechungen erzeugen einen elementaren Rhythmus, der wie so oft bei Poussin bemessen wird an vertikalisierenden Formsetzungen, wie wir sie in diesem Bild an den Bienenstöcken, am rechten Unterschenkel der Ida und an den Hinterläufen der Ziege finden. Weitere Vertikalen sehen wir in den abfallenden Gewandfalten des blauen Gewandes der Adrasteia sowie annähernd im rechten Oberschenkel des Hirten. Es handelt sich dabei um gerade jenes Strukturgerüst, das Jupiter im Faltenmeer verortet und fixiert. Dementsprechend nimmt

diese vertikalisierte Verortung in der rechten Bildhälfte ab; die Vorderläufe der Ziege sind nicht mehr klar auszumachen.

Interessant ist, dass die Beugung der beiden Figuren annähernd gleiche Kopfhöhen und Figurenstände erzeugt, ja die Figuren in etwa gleich groß gezeigt werden, in einer bildflächenparallelen Reihungsebene, die flächige Begrenzung im rückwärtigen Felsentisch und in der Flanke der Ziege erhält, die so aufeinander bezogen werden. Durch die Rückbeugung der Honig pflückenden Ida entsteht ein dem Rhythmus aus Adrasteia und dem Hirten zuwiderlaufender Gegenzug. Es handelt sich dabei um einen singulären Bewegungsakzent, der den Kraftaufwand der körperlichen Torsion betont, während der Baumstamm, um den die dünneren Äste frei schlingen, wieder in Richtung des aus Beugungen nach rechts erzeugten Rhythmus hochschwingen. Die Iteration der figürlichen Sorge qualifiziert so zwei zeitliche Singulare, einerseits die Zurückdrehung Idas, die der Iteration noch zuwiderstrebt, die sich jedoch ebenfalls in die Verabreichung der Nahrung beugen wird, andererseits den Ausgriff des Baumes in den Himmel und die Landschaft, der vom Jupiterknaben ausgeht und entlang der Iteration der Aufzucht Richtung ergreift.

Diese zwei Takte aus je einer Beugung an Adrasteia und dem Hirten und der singularen Taktergänzung in Ida und dem Baum ergeben sich in bildflächenparalleler Reihung, die vom Standpunkt des schauplatzextrinsischen Betrachters perspektiviert wird. Die Ablaufmodalitäten dieser Reihung werden bestimmt von der retentionalen Rückwendung Idas, die Zeitlichkeit erzeugt, die nicht nur den gerade charakterisierten Moment wiederholt, sondern in ihrer kraftaufwendigen Drehung auch die Protention ihres eigenen Vorbeugens erzeugt, die sich dann in der ihre Bewegung übernehmenden Figur des Hirten erfüllt.

Befragt man jedoch den Baum auf eine solche Pro- bzw. Retention, so scheint es für die Figur seines Ausgriffes außer im Gehörn der Ziege keine simultane Präsenz im Bild zu geben. Doch das täuscht, vergleicht man den Teil des Baumkomplexes, der verantwortlich für den exzentrischen Formausgriff in Laubwerk ist, nämlich die sich um den toten Stamm windenden Äste, und hier liegt durchaus eine formale Analogie vor zur formalen Überlagerung der Armpartien an Jupiter und Adrasteia. Doch handelt es sich bei dieser Bezugsetzung weniger um ein rhythmisiertes Strukturgefüge als um eine direkte Bezugnahme in einem zweiwertigen Entsprechungsverhältnis, das zudem anschauungsräumlich relativiert wird durch einen eigenen aktionsräumlichen Ausgriff der Schlingäste und des Laubes, der an Jupiter, wie wir in der Besprechung der Formdynamisierungen sahen, gerade unterbunden wird. Im Unterschied zum im Moment gerade genährten Jupiterknaben entwickelt der Baum eine eigene Aktionsräumlichkeit im sich verbreiternden Ausgriff. Dagegen bedeutet die Beugung der Figuren, inklusive der zu protenierenden Vorwärtsbeugung der Ida, ein Kollektiv erst simultaner (Adrasteia, Hirte), dann folgegeordneter Figurentätigkeiten (Ida). Es ist dieses Kollektiv, das eine situative Präsenz erzeugt, wenngleich die Frage nach einem Gelegenheits- oder Situationswann in diesem Bild nicht erörtert wird, mithin keine tragische Differenzenerfahrung in Pathos und Problem vorliegt und auch keine Handlung auf ein Ende spannt. Vielmehr wird diese Präsenz für sich belassen, indem sie eine zusätzliche Antizipation auf das Wachstum des Baumes erhält, das zugleich auch als Metapher für das Wachstum des Jupiterkinds gelten kann.

Der Maler erreicht diese Präsenz des Fütterns durch eine Komposition, die die Figuren etwas nach links verschiebt und eine Reihung nutzt, in der Adrasteia und der Hirte kauern. Ida scheint diese Komposition zu beherrschen, schon durch ihr weißes Kleid und ihre noble Gestalt, an der auch die Gewandfalten am Busen nach oben, pyramidal konvergieren. Umso mehr verlagert sich

mit ihrer Drehung das Gewicht der Gruppe nach links, zu den Bienen, und fasst scheint es, der Hirte müsse sich und die ganze zusammenhängende Gruppe mitsamt ihren figuralen Überlagerungen am Fell der Ziege festhalten, würde der Streifen goldenen Gewandes aus der linken unteren Bildecke die Gewichtsverlagerung nach links nicht aufhalten. Durch die Verlagerung der Bildgewichte nach links und den etwas längeren Abfall der Blickdynamisierung über die Oberschenkel der Ida, die Arme des Hirten, den Rückenkontur der Ziege, die auslaufende, streifige Landschaft, die streifigen Himmelspartien schafft der Maler eine leichte zeiträumliche Verdichtung im linken Bildbereich mit Jupiter im Zentrum, was die Präsenz der Gewandfalten und der figürlichen Fixierung des Jupiterleibes in ihnen akzentuiert. Dagegen breitet der streifige Duktus und die Längung der Formen im rechten Bereich Zeit und Raum aus, zu Begehbar- und Erlebbarkeit, die in einer in der Ziege konkretisierten Landschaftsüberblick mündet, der von zeitlichen Bedingungen gelöst erscheint. Damit aber wird das Lokal der Fütterung, die Anhöhe, zu einem Platz unter vielen, was dem Bild einen episodischen Charakter verleiht. Dieser wird unterstützt durch die Vorkommnisse von Alltagsgegenständen, durch die geringe Nobilitierung der beiden in Primärfarben gekleideten Kauern sowie durch die individualisierten Züge der beiden, die sich von der Stilisierung Idas unterscheiden, die zudem auf Brokat sitzt und ein reinweißes Kleid trägt.

Hinsichtlich der Farbgebung betonten wir, dass eine einheitliche Grundfarbigkeit das Bild durchdringt, aus der sich die einzelnen Figuren ausdifferenzieren, ohne mit der Tonalität des Grundes in allzu scharfen Kontrast zu treten. Und dies finden wir auch in der Komposition, die nicht nur sanft nach rechts ausschwingt, sondern auch die figürliche Drehung der Ida nach links sogleich motiviert durch die Objekt Konkretisierung der Bienenstöcke, die wiederum ein Strukturgerüst zur Formdifferenzierung an den Figuren bieten. Die Figuren blicken zwar in unterschiedliche Richtungen, nur der Rückblick des Hirten scheint vom trinkenden Knaben erwidert zu werden, während die Blicke der anderen Figuren umgehend unterschiedliche Objekte konkretisieren können, die wesentlich von der Zuhandenheit der perspektivierten Gegenstände gekennzeichnet sind, die zudem in händischen Zugriffen expliziert werden, wie man an Ida und Adrasteia, aber auch am Hirten sehen kann. Dadurch ergibt sich eine Ordnung des augenblicklich voll Verfügbaren. Diese Ordnung zeigt, wie sehr jene Bildwelt sich selbst genügt, statt Perspektivika auf außerhalb ihres Aktionsraumes zu Konkretisierendes zu benutzen.

Wird jedoch eine toponomastische Setzung vermieden, erhält die in der Bildwelt gezeigte Situation allgemeine Gültigkeit: es geht um Fütterung und Wachstum, um Wohlergehen und Förderung. Der Umgang der Figuren mit dem Zuhandenen, das Aufgehen in den Vollzügen des Momentes, die Dynamisierung des Geschehens zum Wachstum und zu figürlichen Bewegungsmöglichkeiten erscheint dem Zeitkontext enthoben.

Dass Amaltheia den Kopf wendet, um in die Bildtiefe zu schauen, die vom Bergmassiv abgeschlossen wird, begrenzt das Lokal nach der rechten Bildseite, aber auch in Richtung der Tiefe, auf das Bergmassiv. Auch hierin liegt Selbstgenügsamkeit begründet, die sich vergleichen lässt mit der betrachteroriginär perspektivierten Runde der Jahreszeiten in der »Phaethonbitte« oder der figuroriginär perspektivierten Umgehung des inspirativen Topos durch den Dichter der »Inspiration II« im Louvre. Die in der Tiefe aufeinander folgenden Landschaftsstufen geben in der »Jupiternahrung« einen Rhythmus vor, der raumbemessene Begehbarkeit impliziert, für die auch der Wasserlauf farblich abgeschwächt, verunklart wird. Der Baum hingegen wächst in eine Zone formaler Auflösung. Die figuroriginäre Perspektivierung des Raumes und der Zeit Amaltheias

und des Baumes konkretisieren so Weitläufigkeit und Zeitlosigkeit. Es ist Welt in ihrer Allgemeinheit, in die sein Wachstum Jupiter führen wird, die jener kraftvoll durchmessen kann. Dass das Faltengewoge der Nymphengewänder im Augenblick jene kraftvolle Durchdringung von Welt noch unterbindet, anekdotische Episodenhaftigkeit erzeugen, ist nicht weiter tragisch, im besten Wortsinne: schon wendet sich Ida um, schon gleitet der Blick an ihr herab in das Knie des Hirten, schon greift jener aus, und sogleich wird sich der Baum aufrichten. In betrachteroriginärer Perspektivierung wird figurale Leiblichkeit von Passivität in Aktivität überführt.

Der Unterschied zwischen Passivität und Aktivität qualifiziert so die Perspektivenbildung. Jupiters figuroriginäre Perspektivierung von Raum und Zeit wird zuerst unterbunden, durch Fixierung des Knaben im Faltengewoge der Nymphengewänder. Das von Jupiter konkretisierte Objekt ist die Mündung der Kanne. Es liegt also kein explizit-figuraler Figurbezug des Kindes auf seine weitere Umwelt vor, was die Momentaneität des Trinkens akzentuiert. Diese Momentaneität wird mitkonstituiert durch ein Gesamt weiterer figuroriginärer Perspektivierungen von Raum und Zeit, die aus den Origines der Nymphe und des Hirten entstehen, die auf den Knaben und den Moment des Trinkens Bezug nehmen. Adrasteias Blick und der des Hirten treffen auf das Haupt des Kindes, was Gemeinsamkeit erzeugt, in die sich auch Ida begibt, die sich nach links wendet und damit den Moment des Trinkens flankiert. Doch divergiert Idas Blick ebenso wie die körperliche Aktion des Hirten von Jupiter wegführt. Das bedeutet, die figuroriginäre Perspektivierung des Raumes wird an beiden Figuren differenziert, woraus sich eine zeitliche Differenzierung verschiedener Objektbezüge ergeben kann. Ida wird sich mit dem Honig zu Jupiter hinabbeugen, und Blick und Hände werden das Kind treffen, während der Hirte zwar noch schaut, mit den Armen jedoch schon nach rechts ausgreift, wo der gewendete Hals der Ziege nach oben führt. Ähnlich wie Phaethon in der »Phaethonbitte« stellt der Hirte eine Scharnierfigur dar, deren Kopf und Blick zu der einen, deren Ausgriffe mit dem Körper jedoch zu einer anderen Sache sich wenden. Dass der Hirte muskulär durchproportioniert erscheint, unterstützt die leibliche Aktivität seiner Mehrfachperspektivierung des solcherart spezifisch gewichteten, dynamisierten Raumes (Boehm). In dieser Dynamisierung kann dann der Baum schlechthinnig ausgreifen, doch bewahrt auch jener einen Rückbezug auf den Knaben, einerseits in der Herkunft des Baumes aus Richtung des Kindes, andererseits in Rückbeugung des linken Astes mit seinem Laub, auf Bienenstöcke und damit herab in Richtung der linken unteren Bildecke, aus der die Faltendynamik Adrasteias wieder zu Jupiter führt, so dass sich der Kreis der figuroriginären Perspektivierungen des Raumes und der Zeit durch betrachteroriginäre Perspektivierung des Schauplatzes schließt. Hier entsteht keine Diskrepanz schauplatzintrinsischer und -extrinsischer Perspektivierungen; vielmehr ergänzen sich beide, in jeweiligem Wechselspiel, das die Bildwelt fest an den Betrachterstandpunkt bindet.

Dieser Bindung ist keine der Figurcharakterisierungen fremd, was sich vor allem an Adrasteia, mehr aber noch an dem Hirten zeigt, dessen Gesicht von ausgesprochender Gewöhnlichkeit geprägt ist. Hingegen erscheint die Nasen- Stirn-Partie der Ida durchaus stilisiert zu sein, ebenso die Länge der Beine, die durch den hochgezogenen Gurt über dem Bauch noch betont wird, obschon die körperliche Drehung und die Haptik des vorsichtigen Wabenpflückens der Alltäglichkeit nicht entbehren, in die sich der Beschauer versetzen kann. Dass die entblößte rechte Brust sich den Bienen nähert und jederzeit gestochen werden kann, ist ein »pikantes« Detail, das die Stilisierung der Ida zurücknimmt. Ähnliche Momente der Individualisierung finden wir im geöffneten Mund der Adrasteia, in den Händen Jupiters, im zärtlichen Halten der Ziege durch den

Hirten, ebenso in dessen Lächeln. Dass es jedoch das Figurengesamt ist, das solche Versetzungs- und Empiriesignale aussendet, reduziert die individuelle Stellungnahme einer einzigen Figur, die zudem noch in Gestalt Jupiters passiviert ist. So kann hinsichtlich des Aktandenmodelles nur von einem »passivierten« Protagonisten gesprochen werden, dem der Eigenintention hegende Antagonist fehlt, auch wenn der Hirte wie Phaethon visuell und körperlich different perspektiviert. Ähnliches finden wir in der zweiten Fassung der zeitgleichen »Arkadischen Hirten«, im Louvre,¹⁵⁶⁷ wo der Rotgewandete händisch auf die Schriftentzifferung weist, den Blick jedoch auf die Gelbblaugewandete richtet, die vergleicht man sie mit Adrasteia, vielleicht eine Nymphe, ein Genius dieses Ortes sein könnte.

Herrscht aber ein Aufgehen der Figuren in einer einheitlichen Intentionalität der individuellen Raumzeitbezüge, bleibt das Gesamt der Versetzungssignale indifferent gegenüber figuralen Akzentuierungen zu Handlungsinitiativen, und so fehlt gleichermaßen auch die Differenzierung des Protagonisten, ja einer beliebigen schauplatzintrinsischen Figur, während allein die schauplatzextrinsisch perspektivierte Raum-, Zeit- und Geschehensordnung die Umstände des Bildes in den Blick nimmt. Und das gilt auch für die Plotstruktur. Diese erscheint reduziert, zugunsten einer episodischen Beschreibung des Vorgangs der Nahrung des Jupiterknaben. Dazu trägt die Singularisierung des Geschehens bei, aber auch dessen relative Fernsichtigkeit, die wir in diesem Bild nicht mit Bühnen- oder Szenenhaftigkeit in Verbindung bringen wollen, weil die situativen Fakten- und Entscheidungshorizonte fehlen, die eine »Szene« auszeichnen. Staiger wies in den »Grundbegriffen der Poetik« darauf hin, dass die beliebig begrenzbar und dynamisierbare Reproduktion der Jetztphasen »Feststellung« der Handlungsumstände und eine auktoriale Stellungnahme zur Vergangenheit bedeuten.¹⁵⁶⁸ In dieser auktorialen Perspektive, vom festen schauplatzextrinsischen Standpunkt aus, ordnet sich das Geschehen chronologisch nach Willen des Erzählers, ohne Widersprüche, ohne figürlich brechende Individualperspektivierungen, die etwa Differenz erzeugten.

Mit dem Bild der »Aufzucht des Jupiterknaben« und mit einigen weiteren, darunter der zweiten Version der »Arkadischen Hirten«, der zweiten »Dichterinspiration« im Louvre, aber auch mit der zweiten Serie der »Sakramente« halten durchaus epische Färbungen Einzug in das Werk Poussins. So finden wir in diesem Bild Staigersche Epikkriterien der rhythmischen Stetigkeit, des Gleichmaßes, vor allem in den Wiederholungsfiguren der Formdynamisierung in Adrasteia und dem Hirten, ja der ganzen Bildwelt mit ihrer großrhythmischen Formdynamisierung z.B. in der Windung des Baumes und des Ziegenhalses, und in beider Formausgriffen. Aber auch die Metapher wird benutzt, in eigener Berechtigung des vegetabilen Wachstums, eigenwertiger als die Baumformen der Hannoveraner »Inspiration«, die aus dem Dichter als Folge des Einflößens herausschießen und damit von einem dominanten »punktuellen Zünden von Welt« (Staiger) künden. Vor- und Rückwendungen bleiben zwar innerhalb der Episode, als Retentionen und Protentionen, wie sich im Rückblick des Hirten, in der Rückdrehung der Ida, im Vorbeugen der Adrasteia und des Hirten zeigt, die ein formales Gefüge ausbilden, in das der Jupiterknabe passivisch eingebettet erscheint. Doch ergibt sich aus diesem jedoch die formale Dynamisierung nach der rechten Bildhälfte, als kausalisiert entwickelte, keineswegs diskrepant gegenübergestellte Folgerichtigkeit im besten Badtschen Sinne.

¹⁵⁶⁷Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Die Arkadischen Hirten. Paris, Louvre. Öl auf Leinwand, 85 x 121 cm. 1638/1639. Thuillier (1994), S. 256, Nr. 137.

¹⁵⁶⁸Staiger (1946/1961), S. 89.

Dass hingegen die Darstellung auf eine Episode reduziert wird, was freilich die »Addition« und »Verständlichkeit der Teile« (Staiger) überhaupt in Frage stellt, bleibt ein lyrischer Zug in jenem Bild, das uns eine aktuelle Jetztphase präsentiert. Die »lyrische Poesie als Kunst der Einsamkeit, die rein nur von Gleichgestimmten in der Einsamkeit erhört wird«¹⁵⁶⁹ - hier zeigt sie sich darin, dass Poussin formale Gestaltung die Darstellung der Bildgegenstände bestimmen lässt. Wir denken dabei vornehmlich an die divergenten Formausgriffe im Gehörn der Ziege, die sich im Baum wiederfinden und in der Divergenz der formrichtungsdynamisierten Leiber der Ida, des Hirten, und, eben, des Baumes, während die strengere formale Simultaneität der Vorgebeugten eine eigene Wiederholungsfigur bildet, in der die Primärfarbentrias ein farblich elementares Syntagma erzeugt. Rhythmus und Metrum geben dem Dargestellten einen farblich-formalen Klang, der sich stimmungshaft vermittelt, als ideale, vieler weiterer Prädikationen entledigter Ordnung einer bukolisch anmutenden Welt.

Der Hinweis auf die Bukolik verdankt sich, wie vieles mehr, Kurt Badt.¹⁵⁷⁰ Kurt Badt schreibt, in Anlehnung an Walter F. Ottos Interpretation der Antike, im »Hinausgehen, Ergreifen und Handeln« träfen sich Menschen und Gottheit.¹⁵⁷¹ Und weiter: »Die Götter bestimmen dies Tun, geben ihm seine eigentümlichen Formen und verwandeln die Erde in dasjenige, was dieser Art vollkommener Tätigkeit entspricht, - in ihre Welt.«¹⁵⁷² Die vierte Ekloge Vergils¹⁵⁷³ wird von Michael Von Albrecht kommentiert, der hervorhebt, der Knabe dieser Dichtung repräsentiere »die neue Epoche, getragen von einer neuen Generation (*nova progenies*), der römischen Jugend als Hoffnungsträger. [...] Von Anfang des Gedichtes an stellt sich das Problem der Verbindung von ›Goldenem Zeitalter‹ und ›Hirtenwelt‹ [...] Die bukolische Welt wird nicht nur zum Symbol eines verlorenen Paradieses, sondern zum Träger einer im Herannahen begriffenen Zukunft. Damit ist die Poesie aber keine Flucht mehr, sondern Verkündigung.«¹⁵⁷⁴ Das deckt sich mit der Beobachtung, dass der Maler ein Geschehen außerhalb eines zivilisatorischen Bereiches zeigt, dem die Stadt vor dem Gebirge gegenübergestellt wird. Werden im Bild jedoch Gegenwart und Zukunft gegeneinander gestellt, Aufzucht und Wachstum, Heim und Stadt, und damit Kind und Gesellschaft, so ergeben sich neue Interpretationshorizonte. Angesichts des Umstandes, dass er schon seit 1638 aufgefordert wurde, nach Paris zu kommen, schrieb Poussin an Paul de Chantelou, am 15.01.1639: man dürfe »sich nicht einbilden, daß ich nicht in allergrößtem Zweifel gewesen wäre über das, was ich erwidern solle; denn nachdem ich mich über den Zeitraum von fünfzehn Jahren ganz in diesem Lande aufhalte, überaus glücklich bin und mich noch dazu verheiratet habe, in der Erwartung, hier schließlich auch zu sterben, hatte ich für mich selbst beschlossen, dem italienischen Spruch zu folgen: [...] Wem es gut geht, der bewegt sich nicht.«¹⁵⁷⁵ Doch dann entschied er sich anders, die Zukunft in Paris wurde gewisser, auch wenn Poussin, wie wir wissen, die Abreise verzögerte und die Rückreise vorzog.

Bedenkt man, wie die Primärfarbentrias in der »Pest von Asdod« verwendet wurde, um einen aufgelösten und einen gerade entstehenden familiären Verband darzustellen, der sich des kranken Kindes an der Brust der toten Mutter annimmt, und das zu einer Zeit, da Poussin in schwerer

¹⁵⁶⁹Staiger (1946/1961), S. 68.

¹⁵⁷⁰Zur Bukolik als Bildthema vgl. Badt (1969), I, S. 489ff.

¹⁵⁷¹Badt (1969), I, S. 489.

¹⁵⁷²Badt (1969), I, S. 489f.

¹⁵⁷³P. Vergilius Maro: Bucolica. Hirtengedichte. Übersetzung, Anmerkungen, interpretierender Kommentar und Nachwort von Michael Von Albrecht. Stuttgart, 2001.

¹⁵⁷⁴Michael Von Albrecht in Vergil, Bucolica (2001), S. 131f. Hervorhebung Von Albrecht.

¹⁵⁷⁵Bruhn (2000), S. 184, Jouanny Nr. 5.

Krankheit eine neue Familie in Rom fand, so ergäbe sich hieraus ein biografischer Interpretationshorizont für die zweite Fassung der »Arkadischen Hirten« im Louvre, die zur gleichen Zeit gemalt wurden wie die »Aufzucht des Jupiterknaben«, und in dem Hirte und Nymphe in ähnlicher Kleidung wieder auftauchen. In jenem Bild ist der Protagonist absent. Die Inschrift kündigt von Abwesenheit. Die Nymphe, die in der »Aufzucht« den Jupiterknaben nährt, der Hirte, der sich um ihn kümmert: beide sinnieren nun über jemanden, der sie verlassen hat.

Doch soll die Biografie nicht als Schlüssel empfohlen werden, was Bildverstehen auf Substitution bildkünstlerischen Gestaltens durch Gehalt verkürzte. Auch ist der implizite Autor der Bilderzählung nicht unbedingt gleichzusetzen mit dem realen Poussin, weshalb wir stets von dem »Maler« bzw. dem »Bilderzähler« sprechen. Doch erhält die bildkünstlerische Produktivität, die uns nachweislich ausführlicher interessiert als der interpretierte Gehalt, durch Engführung mit der Biografie eine denkwürdige Tönung.

4.9 »Venus zeigt Aeneas die Waffen«

In Rouen befindet sich das Bild »Venus zeigt Aeneas die Waffen« (Abb. 14).¹⁵⁷⁶ An diesem reidentifizieren wir die Gestaltungsweisen situativer Weitung. Der Bilderzähler addiert hierbei jedoch die verschiedenen deskriptiven Gehalte nicht bloß auf der Bildfläche, sondern lässt sie sowohl aus schauplatzextrinsischer, als auch aus schauplatzintrinsischer Origo perspektivieren. Dadurch ergibt sich Perspektivenkongruenz, in der zwar ein momentan abwesend Gegenwärtiges thematisiert wird, was Spannung erzeugt, jedoch dies ohne pathetischen Situationsdruck oder Infragestellung figuraler Entscheidung zum Handeln, also ohne Diskrepanz in der Situationseinschätzung. Auch dieses Bild dokumentiert so, wie sehr Erzählung auf Versetzung des Rezipienten in die Welt des Fiktiven angewiesen ist. Das Bild gestaltet diese Versetzung in einem epischen Verweilen.

Da den meisten Figuren die Gewänder fehlen, konzentriert sich die Zahl formbinnenstrukturierender Faltenwürfe vornehmlich auf das Gewand des Aeneas, der von links heranschreitet. An ihm sehen wir einen roten Stoff, der seine Statur umschlingt, während an Venus eine beigeweiße Draperie im Wind mehr offenbart als verhüllt. Weitere Stoffe fallen nur gering ins Gewicht, farblich reduziert zu Weiß an einer Vase oder hellem Grün an einen Flussgott und einer Nymphe, als über die Bildfläche verteilte Einzelstücke, die zudem in einer das Bild von links nach rechts durchdringenden Formausrichtung unterstützen. An Aeneas hingegen umschlingt das rote Tuch das Volumen seines Körpers, das in der ledernen Rüstung seines Körpers plastisch herausgearbeitet wird, wodurch eine Betonung der aktionalen Gehalte der Aeneasfigur als ein in Raum und Zeit Handelnder einsetzt.

An jener Figur treten verschiedene Gestaltungsmittel zur Formdynamisierung in Erscheinung. Einerseits erfolgt in Formbinnenstrukturierung eine Herumführung von Gewandfalten um den Körper, vom rechten Oberschenkel und der rechten Schulter zur linken Hand, was die von links kommende Bewegung des Aeneas im Schrittmotiv aufsammelt und zum figuralen Ausgriff der linken Hand leitet. Diese Dynamik wird einbezogen in eine Aufwärtsdynamisierung hoch zu Venus, resultierend v.a. aus den dynamisierten Langformen des linken Unterschenkels und des rechten Unterarmes, vermittelt vornehmlich durch die Konturen der Gewandformen, so an

¹⁵⁷⁶Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Venus zeigt Aeneas die Waffen. Rouen, Musée des Beaux-Arts. Öl auf Leinwand. 105 x 142 cm. 1639. Thuillier (1994), S. 256, Nr. 138.

den Lenden, aber auch am Rücken des Aeneas, ebenso in konvexer Bauschung durch den unteren Gewandabschluss vom Schwert hoch zum Knoten vor Aeneas und dann über Faltschatten zur linken Hand. Andererseits aber nutzt der Maler an Aeneas auch eine Formrichtungsdynamisierung in der Sukzession von Proportionen am Oberkörperpanzer, die dem beschriebenen Faltenaufstieg entsprechen. Sukzessive werden auch simultaneisierte Formelementare wie die ausgreifenden Finger der Hände miteinander in Beziehung gesetzt, als Wiederholungen von der linken unteren Bildecke hoch zur oberen Bildmitte, zu Venus. Gleiches gilt für das Schrittmotiv mit der Folge der Fußformen, das von Venus aufgenommen wird.

So wird Aeneas von der betrachteroriginären Perspektivierung des Schauplatzes in den Raum geführt, in einen puren Aktionismus, der sich im schieren Volumen des prall proportionierten Oberkörpers ebenso ausdrückt wie in der monumental von unten ersauten Formsilhouettierung des Helmes vor homogener Himmelsfläche. Punktuell bricht Energie aus der Figur, im Helmschmuck, dessen Formdynamisierung durch sukzessive aufeinander folgende, klar wahrnehmbare, formkompaktierte Federn nach deren Hervorsprießen aus einer zentralen Origo der Befestigung am Helm erneut nach Venus zeigt und dort von der formkontursimultanen Langform der formbinnenstrukturierenden Längsfalten der Draperie ähnlich simultaneisiert wird wie vom klar begrenzten, kompakt geschwungenen Kontur ihrer Gesäßpartie. Ein Nachhall dieser monumentalen Introdution des Helden findet sich im Rückenkontur der mittleren Nymphe, ein weiterer in der nach rechts sich beugenden Zugabe des von links in die Bildfläche einwachsenden Astes. Das Laub an jenem Ast erinnert wie das der anderen Äste an die kleinteilige, aber doch regelmäßige und äußerst formklare Proportionierung des Laubes in der »Dichterinspiration II« des Louvre und an das der »Heiligen Familie« in Winterthur. Überall finden sich im Bild solche prallen Echos des aus sich heraus dynamisierten Aeneas, der in seiner Formsilhouettierung eine Singularität mit begehbarem Spielraum ohne nennenswerte Formüberlagerungen darstellt, in dem sich alles in Zuhandenheit ordnet, ähnlich dem Spielfeld des Blaugewandeten in der »Pest von Asdod«, der sich neben der schräggelegten Säulenbasis von links nach rechts dreht. So verfügt Aeneas über figuralen Spielraum, anders als das Jupiterkind in der »Jupiteraufzucht« der Gemäldegalerie in Berlin. Zusammen mit der energetisch aufgeladenen Skulptierung des Lederpanzers, den um die Statur führenden Faltschwüngen, dem zum reinen Buntwert intensivierten Zinnober der Faltentäler im Verein mit dem warmglühenden Goldgelborange des Panzers ergeben sich verlebendigende Versetzungssignale für den schauplatzextrinsischen Beschauer, der die Leiblichkeit des Helden als eine solche gesteigerter Handlungsfähigkeit erfährt.

Die formalen Blickdynamisierungen an Aeneas leiten über zu Venus. In deren Bewegungsrichtung schreitet der Held. Es ist dies eine Bewegung, die bemessen wird an den drei Bäumen, die den bildflächenparallelen Aktionsraum nach der Bildtiefe hin abschließen. Entlang dieser grenze reihen sich mythologische Gestalten, zwei Nymphen, ein Flussgott. Venus selbst ist in kompaktierten geschlossenen Formen gehalten. Diese werden einheitlich gebrochen durch homogene Eigenschatten an den Körperkonturen, was einen beleuchtungslichten Eindruck erzeugt. In diesem zeigt sich die Göttin weniger dem stärker von links her beleuchteten Sohn als dem schauplatzextrinsischen Betrachter. Im Verein mit dem gegenüber Aeneas verkühlten Inkarnat, dem im Übrigen auch die weißbeige Draperie entspricht, das sich vom warmglühenden Rot des Aeneasgewandes schon hinsichtlich seiner Farbhelligkeit unterscheidet, zeigt Venus insgesamt eine verkühlte Farbwirkung. Sie eignet sich eine Brechung der Inkarnatfarbe mit Grau an. Das erzeugt einen präsentativen Beleuchtungslichteffekt, in dem das präsentative Schimmern des Körpers Ei-

genlichtqualitäten ausbildet, ähnlich der Diana des Endymionbildes. Die Darstellung der Venus changiert so zwischen skulpturaler Griffigkeit und farblicher Entrückung in der Distanzierung der Inkarnatfarbe von der übrigen Farbtonalität des in Graubraungrüntönen gehaltenen, ausgewogen mit Zinnoberrot intensivierten Kolorits des Bildes. Als Epiphanie schwebt sie. Vergil nutzt in der »Aeneis« die Sperrung »aetherios inter dea candida nimbos«, ¹⁵⁷⁷ um Venus als Göttin ins Gewölk zu setzen. Dieses Hyperbaton drückt die Besonderheit der göttlichen Erscheinung aus, die das Folgende zur Vision des Aeneas macht, während seine Gefährten die Rösser versorgen. In diesem Sinne werden in Poussins Bild die Wolken dunkler dargestellt, gebrochen mit Grau, und nur an wenigen Stellen ist überhaupt Himmelsblau zu sehen. Eher noch künden in der rechten Bildhälfte dunklere Wolken von einem bevorstehenden Gewitter.

Die Sperrung singularisiert Venus, und das erreicht auch der Bilderzähler durch verschiedene Gestaltungsweisen: außer durch die Höhung des Inkarnates und die leichte Verschiebung der extrinsischen Beleuchtungsquelle nach der Bildmitte hin vor allem durch Formdrängung und Formüberlagerung, die eine Gesamtform aus Venus, Schwänen und Eroten erzeugen. Diese Gesamtform wird in ihrer Intensivierung klar ein- und übersichtlicher Formbinnenstrukturierungen komplex und narrativiert zum Deskriptiven hin. Wir sehen die nackte, jugendliche Göttin, aufreizend mit wehendem Haar, freiem Busen, nackter Gesäßpartie, die Draperie den wehenden Wind betonend, die Schwäne, deren Federwerk Aeneas leicht zu berühren scheint, wohl ein haptisch motiviertes Detail der Erzeugung von Stofflichkeit durch den Bilderzähler, das dieser uns mitteilen möchte. Wir sehen die drei Eroten in unterschiedlichen Tätigkeiten, und auch hier schildert der Maler uns stoffliche Erscheinung, wenn er die leichten Blüten schwerelos auf den Schoß des Flussgottes fallen lässt, was die Schwerelosigkeit der schwebenden Epiphanie erst im menschlichen Maßstab begreifbar macht, indem der Betrachter sich in den liegenden und umherschauenden Flussgott versetzen kann. Die Reihung dieser Eroten entlang der figuralen Formdynamisierung motiviert sich aus der ausgreifenden Venus, die mit der linken Hand explizit auf die neuen Waffen im rechten Bildbereich verweist, und mit der rechten in Richtung des Aeneas greift, um dessen Formbinnenstrukturierungen und Formrichtungsbildungen aufzunehmen. Der ganze Körper ist als formdynamisierte Kompaktform Resultat und Ursache des Faltenzuges und des Ausgreifens des Aeneas, doch bezieht sich dieser Ausgriff weniger auf Venus. Vielmehr wird er von ihr leiblich weitergeführt in Richtung der Waffen.

So entsteht eine erste Situation, die der Erscheinung und der figuroriginären Perspektivenübernahme durch Venus. Begrenzt ist diese Situativität durch eine geweitete Baumstellung hinter Aeneas und Venus. Verregelmäßigt wird sie durch die Wiederholung der Figurausrichtung der Nymphen, deren Beugung wir mit Adrasteia und dem Hirten der »Jupiteraufzucht« in Berlin vergleichen können. Der nach links in den konvergenten Beinformen auslaufende bzw. von dort her anwachsende Oberkörper des Flussgottes dient hierbei als sich aufbewegender Wall. In einem umfassenderen Zusammenhang lassen sich die linke Nymphe und der Flussgott aufeinander beziehen zu einer verdeutlichten symmetrischen Weitung über die jeweiligen Grenzen hinaus, die nach links und rechts von den beiden linken Bäumen gesetzt werden. Es ist dies eine präsentative Verbreiterung in Richtung des Betrachters. Diese vermag durchaus noch szenische Elemente aufzuweisen, indem nämlich in der Art der »Pest« Figuren aus der Bildtiefe in Richtung des Betrachters ausdifferenziert werden und die dieser Anordnung zugrunde liegende Tiefenachse des

¹⁵⁷⁷Vergil, Aeneis (2001), VIII, 608, S. 122f.

Bildraumes nach der linken Bildseite hin verschoben wird, während nach rechts eine stärkere Bildflächenparallelität entsteht.

Was ist nun das gemeinsame Ziel der beiden figuroriginären Perspektivierungen des Raumes? Beide figuroriginären Perspektivierungen erfolgen schauplatzintrinsisch in verschiedenen Graden. Aeneas perspektiviert mit Blick, Bewegungsrichtung im Spielraum und figuralen Ausgriffen nach rechts zur Rüstung, die sich als Objekt mehr als deutlich konkretisiert. Venus perspektiviert im Blick zu Aeneas und im Körper zu den Waffen. Ihre figuralen Ausgriffe mit den Händen weisen in beide Bildrichtungen, die Beine bilden ein Schrittmotiv, das allerdings reduziert wird auf ein nacheinander der querlaufenden Langformen, die beide dann doch noch auf Aeneas weisen. Sie ist also die Mittlerin, was sich auch gut erkennen lässt an der intermediierenden Formrhythmusbildung in der Sukzession der Erogenleiber, die wir in dieser Art bisher nur in der Reihe der Sonnenrösser der »Endymionbitte« und der »Flora« in Dresden gesehen haben.

Der Maler zeigt an Aeneas und der Venus großen Formen- und Detailreichtum. Dies geht einher mit einer Figurencharakterisierung, die Aeneas im Bart reifer macht als seine Mutter, die allerdings hinsichtlich ihrer Erscheinungsweise durch das helle Inkarnat, die feine Formoberfläche mit geringsten Formbinnenstrukturierungen, der zarten Haut also, stilisiert wird, nicht als liebendes, erotisches Weib, das sie noch in der ersten Fassung des Themas in der Version von Toronto ist oder in der Zürcher »Venus, die von Satyren überrascht wird«. Dieser Situativität im Deskriptiven schließt er in der rechten Bildhälfte eine weitere an. Es ist dies die Situativität der Farben und Formen der Rüstung am Baum, die frei im Raum steht und auf offener Spielfläche nach allen Seiten hin perspektivieren und verfügen kann. Hier liefert der Erzähler dem Helden ein Chronologieangebot, das diversifizieren und diversifiziert werden kann, indem erneut eine ausführliche Beschreibung des zu Sehenden ermöglicht wird. So können die Waffen zuhanden gemacht werden, um sie in alle Richtungen hin anwenden zu können. Zwar herrscht auch im Bereich der Waffen formale Überlagerung, verbunden mit Erscheinungsfarbigkeit, was die Trennung der Formen und Tonwerte provoziert und somit die Beschreibung anregt, ähnlich der Venusgruppe und dem Formkomplex der Aeneasfigur. Doch erfolgt auch hier eine Singularisierung des Dargestellten als Gesamtform, teilweise wieder als Formsilhouette, beschaut man den runden Helm in Goldorange vor graubraunen Himmelswolken oder den eckigen Schild mit seinen erhabenen Ornamenten. Singularisierend wirkt dann schließlich auch der Baum, an dem die Waffen hängen; er verortet die präsentierten Waffen, um ihn herum kann Aeneas sich in die weitere Landschaft zu neuen Taten erheben.

Die Teilformen dieses Formkomplexes der Waffen am Baum werden vorzugsweise grafisch klar herausgearbeitet und begrenzt, teilweise sogar linear dynamisiert, in einer detailreichen Relieforamentik, die aus Gold und Bronze hervorschimmert. Damit verhält es sich anders als mit dem Sonnenwagen der »Phaethonbitte«, der bei Ovid und Marot so eindringlich beschrieben wird, bei Poussin aber von der Figur des Sommers überlagert und vom Zahn des Chronos zernagt wird. In »Venus und Aeneas II« ist nichts unklar. Die Rüstung expliziert sich selbst als kostbare Objektkonkretisation, was freilich die aktionsräumliche Zuhandenheit dessen, auf das Venus hier verweist, erhöht, anders als der Sonnenwagen, dessen Zuhandenheit für Phaethon unerreichbar bleiben wird. Vergleichen wir die Waffen an Aeneas und am Baum, so erkennen wir, dass sich rechts alle Waffen an einem Ort befinden, während links Speer und Schild bereits zusammen mit einem Schilfrohr und einer Vase am Boden liegen. Gleichzeitig bleiben Aeneas' Schwert und Rüstung durch einen umständlichen Umhang verdeckt. Nur der Helm sitzt noch dort, wo er sollte

und verrichtet seine Funktion ohne Störung. Rechts dagegen bleibt in der so klar binnenstrukturierten Formtonalität des neuen Rüstzeuges lediglich der Helm unklar, vom Panzer entfernt, über Kopf stehend. Diese Verunklarung des Zuhandenen liegt dem Verweis der Venus am nächsten, ebenso der ausgreifenden Hand des Helden, und es ist anzunehmen, dass dieses Objekt das erste sein wird, das aufgegriffen und an den rechten Ort, den Kopf des Aeneas, gesetzt werden wird. In besonderem Maß dynamisiert die Kreissegmentform des Federbuschhalters um das kugelige Zentrum des Helmes, dessen Drehung gleichsam antizipierend. Doch muss sich der Held zuerst über den Schauplatz zu den Waffen bewegen, was der Maler mit einer Formwiederholung der Figurenköpfe von links nach rechts erreicht und einer Verdichtung bildhorizontaler Bezugsformen in der Bildmitte.

Der Dynamisierung des Blickes von links nach rechts geht ein Auftakt in Aeneas voran. Hier heben die Formrichtungsdynamisierungen über den Ausgriff des rechten Armes und des linken Beines an. Sie werden auf die Formbinnenstrukturierungen der Gewandfalten übertragen. Dann schwingen sie auf zu Venus, deren großer Draperiebogen nicht nur Nachhall der Monumentalität des Helden ist, sondern die Faltdynamik im großen Bogen auch wieder einfängt, ebenso die rechte Hand der Göttin. Sodann werden die Formrichtungsbildungen in Langformen vielfach nach rechts geführt, vor allem in Beinen und Armen, ebenso in der Wiederholung der Erotenleiber. Am Boden vermittelt der Arm der sich waschenden Nymphe, ihr waagrecht weggezogenes Haar, die schräg und horizontal laufenden Beine des Flussgottes, die nach rechts in konvergierenden Falten spitz zulaufende Form des Flussgottgewandes, die Oberkörpermuskulierung, die Langform seines linken Unterarms. Dabei entsteht jedoch ein steter Zug nach oben, der einen ähnlichen rhythmischen Zug ausbildet wie das hexametrische Versmaß der »Aeneis«, das die Darstellung des Geschehens stetig ordnet und durchdringt. Diese rhythmische Dynamisierung flankieren Schild und Speer, Krug und Schilfrohr; diese Bildgegenstände zeichnen sich durch ihre horizontale Lagerung aus und begleiten die Generallinie des sich von links nach rechts hinziehenden Horizontes.

Während sich jedoch der Rhythmus der Bäume nach rechts hin verdichtet, was den Blick auf die Waffen anschauungsräumlich, in Relationierung der anderen Bildgegenstände, beschleunigt, wird ihr Zuhandensein aktionsräumlich retardiert, in Verschiebung der Waffensituation nach dem rechten Bildrand hin, weg vom Zugriff des Aeneas. Darin verändert sich das aktionsräumliche Be-Greifen der linken Hand des Helden zu einer anschauungsräumlichen Geste temperierten Erstaunens ob des anschauungsräumlich Vorhandenen, aber aktionsräumlich nicht Zuhandenen. Der Gang des Aeneas nach der rechten Bildseite, dynamisiert durch die Formdirektionalität im Formkomplex der Venus, wird ihm die Waffen zuhanden machen. Doch vorerst, im Anschauen, steht bloß eine formale Gesamtonalität vor ihm, die eine eigene, ihm widerständige Origo zu eigener figuroriginärer Perspektivierung von Raum und Zeit bildet, an der außer Kopf, Armen, Beinen alle anderen Bezüge auf die zu beherrschende Umwelt schon ausgebildet erscheinen, da sich alles außer dem Helm am richtigen Platz befindet. Entsprechend erscheinen Nymphen und Flussgott zurückgesetzt, was einen bildflächenparallelen Aktionsraum erzeugt, als weithin offene, frei, begehbbare Spielfläche für Aeneas, der vom Betrachter leicht von unten, bünenbewusst pathetisiert erschaut wird.

Wie Staiger schreibt, muss sich der Beschauer in dieses Pathos der Figur einfinden. Bedeutet das, dass die aktuelle Jetztphase den Erwartungen nichtgegenwärtiger Jetztphasen untergeordnet

wird? Insistiert Aeneas gegenüber der Umwelt?¹⁵⁷⁸ Vergegenwärtigt seine figuroriginäre Perspektivierung des Raumes und der Zeit ein abwesend Gegenwärtiges unter Wegfall der Husserlschen »Umgebungsintentionen der Anschauung«?¹⁵⁷⁹ Diese Fragen sind durchaus mit »Ja« zu beantworten. Indiz dafür ist die Dreieckskomposition aus den Situativitäten des Aeneas, dessen figuralen Möglichkeiten der Betrachter leiblich nachvollzieht, der Venus, die anschauungsräumlich relationiert, und der Waffen, die angeschaut werden und eine eigene Zuhandenheit ausbilden, die durch maßvolle Verschiebung nach rechts retardiert erscheint. In dieser Disposition der Bildgegenstände auf der Bildfläche wird die Leiblichkeit des Aeneas auf die der Waffen bezogen, was in der Rüstung am Baum besonders sinnfällig wird. So werden das anschauende Erstaunen, aber auch der leibliche Zugang des Aeneas der Darstellung der Waffen untergeordnet, indem sich ein Erwartungshorizont aufbaut, sei es hinsichtlich der Zuhandenheit der Waffen für den Helden, sei es hinsichtlich der Möglichkeit, sich alles am Baum fixierte noch genauer und ausgiebig anschauen zu können. Insistenz zeigt sich im Voranschreiten des Helden, das mit Hilfe der Venusdarstellung und ihren horizontal ausgerichteten Formdynamisierungen benachdruckt wird. Es zeigt sich in besonderer Weise an der flatternden Draperie der Venus, ebenso an der Flamme der Fackel, die einer der Eroten voranträgt. Schließlich wird die schiere Existenz des Helden im Bild durch die Formnachhalle in den Bausch- und Bogenformen seiner Figur und der Umgebung vereindrückt. Dass die Figuren am Boden, aber auch die dortigen Bildgegenstände Speer, Schild, Schilfrohr, Vase dem Voranschreiten des Helden nachgeben, unterstützt ebenfalls Insistenz.

Allein, wogegen Aeneas insistiert, ist nicht gezeigt, es lässt sich allenfalls im allgemeinsten Rahmen vermuten. Hier vermuten wir bereits, dass in dem Bild eine Pathetisierung stattfindet, ohne dass diskrepante Chronologieentwürfe als umfassendere, dem Betrachter, nicht jedoch dem Helden einsichtige Sinnhorizonte problematisiert würden. So fallen im Bild figuroriginäre Perspektivierung des Raumes mit betrachteroriginärer zusammen, und es herrscht Perspektivenkongruenz im Anschauen der Waffen. Dass jedoch kein diskrepanter Chronologieentwurf problematisiert wird, bedeutet keinesfalls, dass kein abwesend Gegenwärtiges thematisiert würde. Vielmehr wird die gegenwärtige Bildhandlung strukturell kohärent auf die Waffen hin geordnet (Jones / Boltz), unter Herausbildung eines bewussten Abstandes der aktuellen Jetztphase zum Erwarteten. Die sich aufbauenden Erwartungen werden in einer eigenartigen Weise erfüllt. Einerseits bestimmt die Modalität des Geschehensablaufes eine Retardierung, die darin besteht, dass die Waffen dem Zugriff des Aeneas entzogen werden und anschauungsräumlich zum rechten Bildrand disponiert werden. Widerständig zeigen die Speere und das Schwert in Richtung links oben, von wo aus Venus herabschwebt und Aeneas einherschreitet. Diese Waffen gilt es zu verdienen. Das zeigt sich auch in der gegen Aeneas stehenden Rüstung, die allerdings etwas niedriger angeordnet wird, so dass das monumentale Auftreten des Aeneas zugleich auch die Protention seines Triumphes beinhaltet. Andererseits wird über die Waffen nichts ausgesagt. Aufgrund der ornamentalen Verzierung und der Beschaffenheit aus Gold und Bronze ist davon auszugehen, dass es sich um eine besondere Auszeichnung handelt, mit der Aeneas nobilitiert wird.¹⁵⁸⁰

Ein Blick auf die Ornamentik auf dem Schild bringt eine weitere Erkenntnis, die darin besteht, dass die Waffen in der Vergilischen »Aeneis« nicht nur ausführlich beschrieben werden, was am Bilde Poussins aufgrund der klaren Formgebung durchaus möglich ist, sondern dass auf

¹⁵⁷⁸ Staiger (1946/1961), S. 154.

¹⁵⁷⁹ Husserl (1928), S. 417.

¹⁵⁸⁰ Ähnliches sahen wir in der »Metamorphose figurée« Bernard Salomons, wo eine umlaufende ornamentale Bordüre den Satzspiegel einer jeden Buchseite singularisierte und damit nobilitierte.

dem Schild auch die zukünftige Geschichte Roms beschrieben wird, beginnend mit Romulus und Remus und der Wölfin, fortfahrend mit dem Raub der Sabinerinnen, der Belagerung durch die Gallier, bis hin zu Caesar Augustus, also in die Zeit Vergils.¹⁵⁸¹ Insgesamt macht die Schildepisode, deren Sinn Aeneas keineswegs versteht, wie Vergil schreibt,¹⁵⁸² 102 Verse von 731 Versen des achten Buches der »Aeneis« aus, was sie recht prominent erscheinen lässt. Dies stellte Franz Josef Worstbrock fest. Worstbrock weist dem Schild die größte »kompositionelle Wirkung« zu, als »präzise Schlußstellung« im achten Buch. Dadurch erhöhe sich das »Eigengewicht des Buchschlusses«, was die Kluft zum neunten Buch erhöht, in dem der Gegenspieler des Aeneas, Turnus, sich seines eigenen Sieges sicher ist.¹⁵⁸³ Dagegen benötigt die eigentliche Präsentation der Waffen durch Venus gerade drei Verse zur direkten Rede der Venus an ihren Sohn und zwei weitere, um ihm die Waffen an die Eiche zu hängen, die wir auch im Bild identifizieren können.¹⁵⁸⁴ Der Bilderzähler konzentriert seine Darstellung also auf einen kurzen Moment des Zeigens, dem der Waffenaufgriff des Aeneas folgt,¹⁵⁸⁵ verunklart jedoch die gesamte Bedeutung des Gezeigten, indem er auf dem Schild keine Geschichte Roms zeigt, sondern Ornamentik, die den Träger dieser Waffen nobilitiert. Dass im selben Zuge kein Verweis auf den Konflikt zwischen Aeneas und Turnus zu sehen ist, singularisiert das Geschehen ebenfalls zu einer Schau des Göttlichen, der Epiphanie der Venus: »wider Erwarten« zeigt sie sich.¹⁵⁸⁶ Es sei daher vorgeschlagen, das Bild im Zusammenhang mit der Apotheose des Aeneas zu sehen, die in Barthélemy Anaeus und Bernard Salomons »La Metamorphose figurée« von 1557 beschrieben wird, in der eine nackte Venus mit sich bauschender Draperie zu sehen ist, die ihren Sohn deifiziert, auf der Seite »Enee deifié«.¹⁵⁸⁷

Die Thematisierung des erwarteten, aber »unterschlagenen« Gegenwärtigen der Schildhandlung, auf die die bildkünstlerische Produktivität strukturell kohärent spannt, erzeugt nicht nur eine dramatisierte Schau des Göttlichen, sondern akzentuiert diese auch mit einer epischen Modalität. Dieser geht es um die Rekonstruktion der Bildhandlung durch einen vorinformierten Betrachter, der den Verzicht auf die Darstellung der Schildbeschreibung als »visuelle Nullposition«, als narrative »Leerstelle« (Kemp) verstehen kann, jedoch weniger im Kempfschen Sinne als Vermittlungsstrategie zwischen diskreten Zuständen, die in unterschiedlichen Darstellungen als Vorher-Nachher geschildert werden und einen nicht gezeigten Handlungshöhepunkt implizieren,¹⁵⁸⁸ sondern im Sinne Pfisters, der von »offenen« und »verdeckten Handlungen« spricht.¹⁵⁸⁹ Es handelt sich hierbei um eine »zukunftsorientierte Informationsvergabe«, vergleicht man den hinweisenden Gestus der Göttin, überhaupt die angemerkte Spannung des Bildes auf die Waffen hin, die alte Rüstung des Aeneas im Vergleich zur neuen. Pfister nennt dies einen »Zustand antizipierter Erwartung im Rezipienten«.¹⁵⁹⁰ Diese Antizipation wird durch die Retardierung des Bildgeschehens in Entfernung der Waffen aus dem Zuhandsheitsbereich des Aeneas akzentuiert. Die Mehrfachdeterminierung der Erwartungsspannung benachdruckt die Leerstelle zugunsten einer Verinnerlichung des nicht gezeigten, gleichwohl aber referierten Geschehens auf dem

¹⁵⁸¹ Vgl. Vergil, Aeneis (2001), VIII, Verse 626-728, 122ff.

¹⁵⁸² Vergil, Aeneis (2001), VIII, Vers 730, S. 130f.

¹⁵⁸³ Vgl. Worstbrock, Franz Josef: Elemente einer Poetik der Aeneis. Münster, 1963. S. 59f.

¹⁵⁸⁴ Vergil, Aeneis (2001), VIII, Verse 612-616, S. 122f.

¹⁵⁸⁵ Vergil, Aeneis (2001), VIII, Verse 617-625, S. 122f.

¹⁵⁸⁶ Vergil, Aeneis (2001), VIII, Vers 610, S. 122f.

¹⁵⁸⁷ Aneau / Salomon: La metamorphose d'Ovide Figurée (1557), S. 168.

¹⁵⁸⁸ Kemp (1989), S. 64.

¹⁵⁸⁹ Pfister (1977), 276ff.

¹⁵⁹⁰ Pfister (1977), 283.

Schild durch den schauplatzextrinsischen Betrachter und - wir sahen Perspektivengleichheit aus Figuren- wie Betrachterorigo - Aeneas.¹⁵⁹¹ Durch die teilweise Verdeckung mit Hilfe einer Leerstelle erhält die bildkünstlerisch gespannte Geschichte Lebendigkeit, denn der Betrachter muss sie sich weitererzählen, was aus der dramatisierten Darstellung heraus episch-deskriptiv kontiniert.

Man kann mit dieser Art der Darstellung eine frühere Fassung des Themas vergleichen, die sich in Toronto befindet und aus dem Jahr 1636 stammt.¹⁵⁹² Dort enthält der Schild eine figurliche Darstellung, die auf die bei Vergil beschriebene Zukunftssicht verweist. Zusätzlich sehen wir Venus' Gefährt, wohl eine weitere Reminiszenz an die Venusdarstellung bei Aneau und Salomon 1557. Aeneas ist weicher dargestellt, mit puscheligen Federn, ohne den formalen Nachhall seines späteren monumentalpathetischen Auftretens. Venus zeigt sich erotisiert durch ihr herab-rutschendes Gewand: ein Weib, das aus der Schmiede des Vulkan kam, um mit erotischer Gefälligkeit Waffen für den Sohn zu erbitten.¹⁵⁹³ Wild flattern ihr dunkles Haar und das lose Gewand, üppig gestaltet sich die Modellierung der Frau in Erdtönen, Hingebung statt schneeweißer Distanz in Wolken. Das Numinosum der Rouener Epiphanie wird im Torontoer Bild durch eine graubraune Wolke verunklart, die der Erscheinung stoffliche Plausibilität gibt, damit aber gerade den präsentativen Charakter der göttlichen Schau »beiseite« lässt, indem Aeneas' Hand formkonturdynamisiert entlang der Wagenkante abfallen und zum Schwert greifen kann. Diese in Dynamisierung erzeugte Protention macht die Rüstung und die Waffen zuhanden, wodurch dem Bild genau jene Spannung fehlt, die der »klassischer« anmutenden Weiterentwicklung des Themas in der Rouener Fassung eignet. - Doch sollte nicht das frühere Werk am späteren bemessen werden. Das Torontoer Bild zeigt das zugreifende Beschauen, also eine spätere Geschehnisphase, in der die figurale Bewegung von bereits passierten formrhythmischen Kulminationspunkt der Figurenbewegung zum Schwertgriff herabgeführt wird. Es ist dies eine einfache Situativität, der Venus, Waffen und Herkunft des Helden als Handlungshorizonte gezeigt werden, was einer Psychologisierung des Helden entspricht, der sich individuell für den Griff zur Waffe entschieden hat, während die Retardierung der Handlung in der Rouener Fassung mit ihren drei auf der Bildfläche disponierten Singularitäten Held, Venus, Waffen eine Handlungsverstillstandung in Dehnung des anschauungsräumlichen Momentes bewirkt. Die Frage, ob Aeneas den Kampf annimmt und die neuen Waffen auch, wurde im Torontoer Bild schon beantwortet. Im Rouener Bild stellt sie sich vielleicht nicht, da dort ausschließlich der Triumph des Aeneas und die internalisierte Zukunft Roms thematisiert werden. Hinsichtlich figuroriginärer Perspektivierungen erfolgt die der situativ-praktischen Zeit im Torontoer Bild im völligen Einklang zur betrachteroriginären Perspektivierung der chronologischen Zeit, während im Rouener Bild durch die Retardierung situativ-praktische Zeit erzeugt wird, in der Aeneas von der Anschauung zur Aktion schreiten muss und der Betrachter in der Internalisierung der in der Leerstelle angesprochenen Schildhandlung die Handlungshorizonte des Tuns des Aeneas erfährt. Damit erscheint die zweite Fassung des Themas episch folgenreicher.

¹⁵⁹¹Vgl. Pfister (1997), S. 278ff.

¹⁵⁹²Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Venus zeigt Aeneas die Waffen. Toronto, Art Gallery. Öl auf Leinwand, 107 x 133 cm. 1636. Thuillier (1994), S. 254, Nr. 107.

¹⁵⁹³Vergil, Aeneis (2001), VIII, Verse 370ff, S. 102ff.

4.10 »Landschaft mit dem Evangelisten Matthäus«

Trotz der Reihung von Bildgegenständen in einer bildflächenparallelen Raumschicht veranlasst das Bild (Abb. 15)¹⁵⁹⁴ den Betrachter zur explorativen Tiefendurchdringung des Schauplatzes. So wird der Betrachter fiktiviert, ohne sich in die prädefinierten körperlichen Möglichkeiten einer genuin fiktiven, schauplatzintrischen Figur zu begeben.

Im vorderen Bildteil verwendet der Maler kubische und zylindrische Bauformen, die in etwa ähnlich proportioniert bleiben zur Gesamtform des Evangelisten mit dem Engel. Im proportionalen Maß verbleiben auch die Architekturformen im hinteren Bildteil, am jenseitigen Ufer des sich durch die Landschaft in die Tiefe schlängelnden Gewässers. Dieses wird flankiert zu beiden Seiten, von Uferstreifen und Vegetation, die im hinteren Bildteil grosse Dunkelkformen ausbilden, die sich vor dem Himmel silhouettieren und in deren Dunkel weitere Bildgegenstände nur schwer zu erkennen sind. Ebenso wie die in ihrer Dunkelheit unklar binnenstrukturierten Formen der Vegetation zeigt das Gewässer helle, aber gleichermaßen gestaltlose streifige Spiegelungen des Himmels mit seinen grauen Wolken.

Die Gesamtform des Evangelisten und des Engels wird bestimmt aus drei lokalisierten Farbtönen: einem goldgelborangenen Obergewand, das an das orangene Zinnober des Joseph der Winterthurer »Heiligen Familie« erinnert, sodann ein blaues Untergewand, ebenfalls an Matthäus, schließlich ein weißbeiges Gewand am Engel, der zu Matthäus tritt und ihn auf sein Schriftstück verweist. Das Obergewand des Matthäus erscheint an der Unterschenkelpartie formkompaktiert. Nur der Fuß schaut unter dem Gewand hervor. Ansonsten rahmen lineare Formabschlüsse die Gewandfläche. Sie greifen zu dritt von zwei Seiten in die fast quadratische Form ein und dynamisieren diese um ihr eigenes Zentrum herum. Es handelt sich hierbei um Faltenkonturen, die aus Höhungen der Faltenrücken mit Goldgelb entstehen, was dem Kleid des Apostels changierende Noblesse verleiht. Diese gelbgoldorangene Gewandform singularisiert den Evangelisten in der Bildfläche, wenngleich der Farbton in der Gesamttonalität des in Graubraunockerorange gehaltenen Lokals immer wieder auftaucht, vor allem im hinteren Bildbereich, wo sich ganze Farbschichtungen sedimentieren. Doch tritt es dort nicht allerdings nicht mit dem lokalfarbig intensivierten Glühen auf, das schon die Smilax im »Reich der Flora« elektrifizierte. Zusätzlich erhält Matthäus durch diese gering binnenstrukturierte Fläche der vorderen Gewandpartie Schwere innerhalb der Verortung, indem die Formproportion in Ausgewichtung tritt zu den seitlichen Ansichten der Baufragmente um ihn herum. Mit dieser Setzung eines lokalfarbigen Glühens initialisiert der Maler die weitere Formentfaltung. Diese erfolgt mit Formbrechungen, die wir nicht nur bereits an Smilax, dann an Krokus sahen, wo Faltenrücken die reine Buntfarbe hervortreten ließen, sondern auch mit Höhungen in der Art des Figuraufgriffes der »Endymionbitte«, in dem Beleuchtungslicht die Figur trifft und entlang der Formbinnenstrukturierungen in weiß gehöhten Gewandfalten Blickdynamisierungen und Formrichtungsbildungen anstößt. Diese Formeingriffe führen aus der kompakten Flächenform des Obergewandes heraus und nach oben, entlang des Rückenkonturs, sich an der Hüfte und am Gesäß etwas verbreiternd, den Sitz abstützend. Diese zusätzliche Verortung im der Situation der Falten an der rechten Gewandflanke des Evangelisten bildet ein Gegengewicht zur in Weiß gehaltenen Pluridirektionalität der verkürzt und fragmentiert ansichtigen Stofflichkeit des Engelsingewandes, das so eine eigene Erscheinungsweise ausbildet, entspre-

¹⁵⁹⁴Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Landschaft mit dem Evangelisten Matthäus. 1644. Berlin, Gemäldegalerie. Öl auf Leinwand, 99 x 135 cm. 1644. Thuillier (1994), S. 257, Nr. 148.

chend dem Goldgelborangeton des Obergewandes Matthäi, nun aber formal energetisiert. Von der Hüfte des Evangelisten geht es aufwärts zum Kopf, entlang des Rückens, sodann abfallend entlang der linken Schulter zur Zone der Hände des Engels und des Heiligen. In dieser spitzt das Schriftstück nach links zur Schreibhand des Evangelisten, die den Rundlauf des dynamisierten Blickes entlang formrichtungsdynamisierter Faltenstrukturen in parallelisierten Fingern aufnimmt, im Handgelenk sammelt und dann in eine Kaskade sich nach links bewegender Falten am rechten Ärmel des Evangelisten überführt. In dieser formalen Veränderung wird das intermittierte, aber immer wieder aufgenommene Schreiben der Wörter sinnfällig veranschaulicht.

So entsteht ein Kreislauf aus Formbinnenstrukturierungen in Gewandfalten und Gewandstreifen am Rücken des Evangelisten, der im Uhrzeigersinn um Matthäus herumführt, auf die Schrift, von dort aus wieder auf den Arm und den Oberschenkel Matthäi, um dann an der Hüfte erneut aufzusteigen und von der Schulter abzufallen. Im Zentrum dieses Kreislaufs ist eine Zone dunklen Blaus, die von der Farbwirkung eher zentripetal verinnerlicht, also den Betrachter in die Tiefe seiner Brechungen mit Blauschwarz führt, was wiederum das situative Hervorglimmen des Gelbgoldorangene betont, am Obergewand. Dieses erscheint verdunkelt in Braunrot am verschatteten Oberkörper. Es handelt sich dabei um ein Stück des Obergewandes unterhalb der linken Achsel des Matthäus.

Kopf und Gesicht des Matthäus erscheinen eingefasst in die Umform der Wasserfläche. Hinsichtlich der Helligkeitsdifferenzierung im Gesicht herrscht Unklarheit durch Reduktion der Helligkeitsunterschiede, die zudem silhouettiert erscheinen vor der etwas helleren Wasserfläche. Die Kontrastreduktion der Formbinnenstrukturierung im Gesicht, gestimmt in leichter Rottönung im Inkarnat und Braun in Haar und Bart ergibt so eine verunklarte Formisolation, gegen die sich die rechte Armpartie des Engels deutlicher ausmacht. Hier kontiniert ein kaskadisch herabfallendes Faltengewooge in Weiß und Grau, nach unten sich erweiternd, als Formbinnenstrukturierung, die der Blickwendung des Engels und der Zuspitzung der Gesichtspartien entspricht und die nach unten zulaufende Formspitzung an der entblößten Schulter des Engels ebenso benachdruckend flankiert wie die querlaufende Gewandpartie, die von der linken Schulter in langen Faltenzügen nach links herabfällt. Am Engel zeigt sich eine umgekehrte Formgestaltung: obschon die Falten fast grafisch herausgearbeitet werden, bleibt die Körperform des Engels nach der Umgebung hin verunklart durch teilweise symmetrisierte Ausgriffe in den Flügeln, aber auch durch Formbrechungen in Eigenschatten am Arm und im Gewand, deren Farbigekeit in Beziehung zum Ort tritt. Scheinbar richtungslos wogen die Gewandfalten an der linken Seite des Engels im Schatten, woher sie dann einen kurzen Bogen nach links ausbilden, die händische Hinweisung auf das Schriftstück implizit benachdruckend. So nimmt der Engel immer wieder neu Bezug auf die Objektkonkretisation des Matthäus zuhandenen Schriftstückes. Das Schriftstück wird perspektiviert als Chronologieentwurf, auf den Matthäus aktionsräumlich mit seinem Schreiben referiert, auch wenn sein abschweifender Blick in die Anschauungsräumlichkeit der zu schildernden Welt immer wieder durch den Eingriff des Engels zu Papier gebracht werden muss.

Diese Situativität einer ad infinitum perpetuierten Inspiration und Benachdruckung wird von der übrigen Welt abgeschirmt durch die symmetrisierten Flügel, aber auch durch die quergelegten Bauteile der Säulentrommeln und Steinquader. So entspricht Matthäi Kopfform durchaus die Fläche des Säulenquerschnittes links neben ihm. Der Formrichtung seines Sitzes korreliert die Langform der schräglagernden Trommel links. Dagegen erzeugt die schräg nach unten ragende Seitenansicht eines fragmentierten Tempelgebälkes rechts neben dem Engel eine zusätzliche

Blickdynamisierung nach dem Geschriebenen hin, was die aktionsräumlichen Perspektivierungsübernahme des Engels in die anschauungsräumliche Sphäre des schauenden Matthäus flankiert. Mit dieser Perspektivenübernahme, die Matthäus wieder auf das Schriftstück verweist und in Aktion überführt, kommen die figuroriginären Perspektivierungen des Anschauungs- und Aktionsraumes wieder in Kongruenz. Damit erweist sich der Engel weniger als Antagonist denn als Assistenzfigur, die dem schweifenden Blick des Evangelisten eine momentane Zeitlichkeit verleiht und damit die Perpetuierung des Schreibens ablaufmodal als (Un-)Veränderungsphänomen akzentuiert. Gleichzeitig wird freilich die Fülle des anschauungsräumlich Perspektivierten betont, das nicht in einem zeitlich begrenzten Ausmaß niedergeschrieben werden kann. In gewisser Weise, dies sei uns als Randbemerkung erlaubt, bietet Poussin hier eine Metapher auf die Beschreibung eines Kunstwerkes, dessen bildkünstlerische Singularität im immer nur momenthaft erblickten Erscheinungsgesamt eine nachhaltige Fülle von Beschreibung anstößt.

Wie verhält sich die betrachteroriginäre Perspektivierung des Raumes und der Zeit hierzu? Eine maßgebliche Rolle spielen die Setzungen der Architekturformen. Diese sind kaum formbinnenstrukturiert. Schlaglicht wird, so es nicht zur Vereinheitlichung von Flächen dient, also der weiteren Rücknahme von Formbinnenstrukturierungen, reduziert, wie wir am querliegenden Säulenfragment links von Matthäus sehen. Eine Betrachtung der Formrichtungsdynamisierung ergibt maßvolle Blickleitungen entlang der Konturen im linken Bildbereich. Sie rühren vornehmlich vom Steinquader links, führen dann auf die räumlich quergelegte Säulentrommel, deren oberer Kontur zum Rücken des Matthäus führt. Der Säulenquerschnitt fungiert dabei nicht nur als Nachhall, sondern auch als Protention der Kopfform des Evangelisten, der zentriert wird durch das Loch im Zentrum der Trommel, das dem von rechts kommenden Dynamisierungsgefüge der kaskadierenden Falten am Ärmel einen punktuellen Impuls geben und den Arm nach rechts zurückstoßen kann. So übernimmt dieser formale Nachhall mit seiner punktuellen Impulsgabe eine ähnlich Funktion wie die gelbgoldorangene glimmende Gewandform im Unterschenkelbereich des Evangelisten, indem es dem Schreiben immer wieder neue Impulse verleiht, so, wie auch die Gewandzone Energie liefert. Schon elementar erscheint Matthäus so in der Bildwelt verankert, und das äußert sich auch darin, dass der Säulenquerschnitt kreisförmig dynamisiert, um das singuläre Zentrum des Dübelloches herum. Auch hierin liegt eine Entsprechung vor zum kreisförmig dynamisierten Gewand im unteren Beinbereich. Dass das Gelbgoldorangene dieser Partie in eine farbliche Verwandtschaft zum rötlich eingetönten Braungrau des Querschnittes tritt, dessen Kreisform durch Lichtakzente auf dem Äußeren der Trommel noch akzentuiert wird, unterstützt diesen Befund.

So ergibt sich, in formalen Entsprechungsverhältnissen, aber auch in einer hinführenden Blickdynamisierung, eine Verortung des Matthäus innerhalb des durch die Bauteile definierten bildflächenparallelen Raumplanes der diesseitigen Uferzone. Was nun jedoch den Engel angeht, so schalt dieser zwar mit den Flügeln die Situativität von Eingabe und Niederschrift entsprechend dem hinteren Abschluss dieses Aktionsplanes, der rechts durch eine Pfeilerform akzentuiert wird. Doch verbreitert vornehmlich die Farbgestaltung im Wasserlauf und im Himmel die schiere Existenz des weißstrahlenden Engels in die Tiefe der Landschaft. Für jene Tiefenführung hat es ebenfalls Initiale, z.B. den Gewandstoff am Boden mit seiner S-förmigen Formrichtungsbildung und längsgeführten formbinnenstrukturierenden Falten. Sodann die Seitenansicht des quergelegten Quaders hinter dem Engel. Schließlich die Bezugnahme des pfeilerartigen Sockels der rechten unteren Bildecke auf die erhabene, doch ruinöse Architektur in der Ferne, die der Erscheinung

des Engels auf der Bildfläche Schwere verleiht, aber auch Tiefenbezüge aufbaut, in denen auch der Engel am diesseitigen Ufer verortet wird. Die Disposition der Architekturelemente wird so in den Dienst der Herleitung des Ortes der Niederschrift gestellt, von dem aus der Engel implizit, in Helligkeit und auch in Formverunklarung, in die Tiefe führt bzw. aus jener zu Matthäus zurückkommt.

In jener Bildtiefe bietet sich dem Betrachter formale Fragmentierung, Verunklarung, nun jedoch vornehmlich hinsichtlich des Detailreichtums des architektonisch zusammenhängenden Stadtganzen, während die kubischen Formen des vorderen Bildbereiches Dekonstruktion des architektonischen Zusammenhanges zeigen. Hier werden eine zerstörte Antike und eine zerstörte Lebenswelt in verwilderter Landschaft aufeinander bezogen. Dabei wirkt sich die Dekonstruktion der Antike im vorderen Bildbereich auch als Formisolation aus, in der auch die Gesamtfigur des Evangelisten mit dem Engel als formisolierte Setzung erscheint, die ihrerseits formal unüberlagert bleibt. Der ungestaltete Aufeinanderbezug der Trümmer im vorderen Bildbereich kündigt von einem gestörten Integrationsgefüge, in dem normalerweise die einzelnen Formen wie Quader, Gebälk, Säulenschaft eine architektonische Funktion übernehmen. Stattdessen schafft der Maler sogar ungestaltete Umformen wie die grosse Front des Quaders, die die schrägelegte Säule links umfasst. Es ergibt sich ein Widerspruch aus der sinnlos geratenen Formdisposition und der elementaren geometrischen Klarheit der Formen, die einher geht mit der Reduktion der Formausgriffe, auch an Matthäus und dem Engel, die sich gesamtfigural in einer Sphäre intensivsten Aufeinanderbezuges befinden und so von dieser Umwelt aussondern.

Ähnlich wie in der »Pest« bleibt dieser gestörte Integrationszusammenhang in einheitlicher Tönung gehalten; das Grau, Braun, Ocker und Grün binden die Formen in ein einheitliches Kolorit und schaffen so eine gestimmte Gegenwart des Formalen. Dieses arrangiert sich in Formsukzessionen entlang des diesseitigen Ufers, situativ geweitet durch einen hellen Streifen Weges, sinnfällig versperrt durch einen weißen Stoff, dem sich nach rechts ein Trampelpfad anschliesst, der entlang des Sockels der rechten unteren Bildecke die Sperrung des Weges durch den weißen Stoff umgeht. Dagegen zeigt der hintere Bildbereich eine Formtonalität, die wesentlich von streifigen Formen geprägt ist, die als farblich intensivierete Sedimentierungen auftreten. Hier werden Formkonturen verunklart, verbleiben jedoch immer noch im flächigem Zusammenhalt der Geländestufen. Über die Wasserfläche hinweg tritt diese formale Kontinuität in Verbindung mit der Dekonstruktion des vorderen Bildbereiches.

Allerdings verkühlen Graubrechungen den vorderen Bildbereich, während im hinteren Bildbereich die Farben etwas wärmer erscheinen, geringer gebrochen, gesättigter. So entstehen Farbkontraste wie der des goldenen Baumes im Himmelsblau links sowie der der Konkretisierung dunkelglimmenden Grüns vor gelbrötlich gehaltenen Landschaftsstufen rechts. Dazwischen intensiviert sich das Gelb der Ruine vor einem weniger stark gesättigten, dafür gehöhten Gelbbeige der Wolken. Die Welt im hinteren Bildbereich befindet sich so in einem erscheinungsfarbig intensivierten Dämmerzustand, dem der bildflächendurchdringende Kontrast zwischen Himmels- bzw. Wasserblau und Dämmergold eine farbliche Generalspannung verleiht. Dies verernstet das Bild in Abkühlung und Vergehen. Das deckt sich mit der gravitätischen Würde der Architekturfragmente im vorderen Bildbereich, die ein fahles Licht trifft, in dem die Formkanten kubisch-kristalline Monumentalität erhalten. Wir entdecken jenen Farbkontrast intensiviert wieder im Kolorit der Kleidung des Evangelisten, der ähnlich wie Endymion mit streiflichter Beleuchtung in Weißhöhlungen aus lokalisiertem Glimmen im Dunkelgrund zur ungebrochenen Ansichtigkeit

des Göttlichen gezogen wird. Das Glimmen im Dunkelgrund wird hier vereinheitlicht zu einer Stimmungshaftigkeit des die Erscheinungsfarben bestimmenden Dispositivs aus Blau und Gold, das im hinteren Bildbereich kontiniert wird. Auch farblich ist Matthäus Teil dieser Landschaft. Er emaniert aus ihr in eigenlichter Gewandgestaltung, die dann auf die Inspiration des Engels bezogen wird, in einer figurgreifenden Dynamik des von Beleuchtungslicht getroffenen Faltenwurfes. Diese Dynamik begreift auch den Engel, der beleuchtungslicht singularisiert wird, an dem jedoch die Gewandfalten einen eigenen Ausdruckswert binnenstrukturierter Formtonalität bilden. So lässt sich auch der Engel koloristisch in der Landschaft verorten, was die Reflexion der Wolken im Wasser angeht und die Wolken selbst, die den hinteren Bildbereich durchziehen. In Matthäus und dem Engel stoßen mithin zwei Sphären aufeinander, jene eines farblich tonig materialisierten eigenlichten Farbenleuchtens und jene einer formal bogig vorgenommenen Formstrukturierung einer beleuchtungslichten Erscheinungsformtonalität. Matthäus ist hierbei Vertreter der irdischen, der Engel jener der himmlischen Sphäre, wie sich auch an geringen Blauanteilen im Kolorit der Flügel zeigt. Der Übergang vom in Dunkelheit glimmenden Gelbgoldorangene des Matthäusgewandes zur beleuchtungslichten Aktivierung der Figur zur Epiphanie des Engels entspricht hierbei der Farbgestaltung der »Endymionbitte« oder der Louvre- »Inspiration«. Sie zeigt den Übergang von einer Sphäre des Gestimmten zur Aktion und schließlich zur Anschauung, die vom Engel perpetuiert wird zur erneuten Aktion.

Die Stimmungshaftigkeit wird akzentuiert durch einen hochgezogenen Horizont, der sich etwa an der Grenze des oberen zum mittleren Bilddrittel befindet, während das untere Bilddrittel die Zone des vorderen Bildbereichs, das diesseitige Ufer mitsamt der Kopfhöhe des Engels umfasst. So kann der schauplatzextrinsische Betrachter auf von einem erhöhten Standpunkt aus auf die Landschaft blicken, in der Matthäus am Ufer des Flusses sitzt, an einem Weg, der sich links am Ufer weiterschlingelt. Dass Matthäus und der Engel nur einen sehr geringen Teil der Bildfläche erhalten, in dem sie sich zusätzlich auch nach außen abschirmen, lässt die Landschaft anders als in vielen vorangegangenen Bildern Poussins in einer verstärkten Eigenwertigkeit erscheinen. Die Gestaltung des links in der Bildtiefe zu sehenden Ufers verdeutlicht dabei die Positionierung eines fiktivierten, vom schauplatzextrinsischen in den Schauplatz wechselnden Betrachters. Das Wasser trennt das diesseitige vom gegenüberliegenden Ufer, wobei gerade durch den landschaftlichen Durchblick diese Trennung noch seitlich eingegrenzt wird und so auch die Exploration des Raumes durch den ins Bild versetzten Betrachter kanalisiert.

In jener eigenwertigen Landschaft bildet der Maler aus dem unteren Bilddrittel eine bildflächenparallele Raumbene, die durch die formisolierende Disposition der Architekturelemente begrenzt wird. So wird sie geortet durch die Sockelform rechts, das zusammen mit der Quaderform links als eines der wenigen Architekturteile gerade steht. Sockel und Quader definieren hierbei die vordere und die hintere Grenze dieser Raumschicht. Matthäus und der Engel verorten sich unter Reduktion figürlicher Möglichkeiten. So nutzt Matthäus keineswegs die rechts von ihm zum Betrachter gelegene Spielfläche, sondern bleibt auf einem verunklarten Quader sitzen, während der Engel so an ihn herantritt, dass ein Weitergehen auf dem Weg nicht mehr möglich scheint. Eine weitere Einschränkung der Bewegungsfreiheit stellt der Quader vor dem Zöllner Matthäus dar, auf dem der weiße Gewandstoff liegt. Dieser versperrt den Weg und damit auch den Zugang des fiktivierten Betrachters. Sinnfällig führt ein ausgetrampelter Pfad links am Pfeiler vorbei, durch niedergetretenes Gras. Doch scheint auch dieser Bildzugang zu einem Ende geführt zu werden, indem der Weg am Ufer einfach aufhört, gegen die Barriere des Gewässers stößt. In

Intervallungen stoßen dann wieder Uferzonen in das Wasser. Diese zeigen farbintensivierte, keineswegs einheitlich verblaute Ansichtigkeit ferner Geländeformen, was ebenfalls Tiefenräumlichkeit unterbindet im rechten Bildbereich, während im linken Bildbereich Tiefe durchaus erzeugt wird durch eine Aufhellung des Kolorits links neben der ruinösen Gebäudeform.

Im solcherart betonten Horizontalplan des diesseitigen Uferbereiches erfolgt in einer Veränderung der bildrhythmischen Ablaufmodalitäten eine singularisierende Situierung des aktionsräumlich perpetuierten Schreibzyklus' an Matthäus, dem sich nach rechts formale Leere anschließt. Erst dann greift die Sockelform rechts mit ihrer angelagerten Schichtung jenen Rhythmus auf und führt ihn weiter. Zuhanden bleibt für Matthäus in dieser Aussetzung der chronotopologischen Situation das weiße Gewandtuch vor ihm, das er jedoch lediglich implizit perspektiviert, und zwar in Simultaneität der Formbinnenstrukturierung und Formbegrenzung, vor allem am Gewandsaum, mit einem dem gelbgoldorangenen Ton der unteren Gewandpartie verwandten Leuchten des Tuheigenschattens. Doch müsste er sich aus der dichten Zweisamkeit mit dem Engel und aus der Iteration der Kreisdynamisierung des das Schreiben perspektivierenden Betrachterblickes lösen, was dem Zugriff auf das Tuch Nachzeitigkeit verleiht. Hingegen greifen die Hände der beiden Figuren nach dem Manuskript aus, was ein simultanes Zugleich des Bezuges erzeugt. Dieser Bezug separiert sich von der übrigen Bildwelt, und zwar in dem Maße, wie beide Figuren sich ansonsten in das Bildganze eingebunden zeigen.

Entsprechend dieser Aussonderung des von Säulenquerschnitt und Flügeln geschalteten Figurenraumes wird bildflächenparallele Aktion unterbunden, obschon die quer stehenden Architekturteile Raummaße für - ungefüge - Bewegung böten. Diese Bewegung schiene allerdings sinnlos, da der architektonische Gefügezusammenhang gestört ist. So dient die Unordnung dazu, den vorgegebenen Weg zu verlassen und als fiktivierter Betrachter am diesseitigen Ufer auch nach links zu gehen, in Richtung der Bildtiefe, wo sich in der dunklen Vegetation links durchaus noch weitere Gebäudeformen entdecken lassen. Zu bemerken ist hierzu jedoch die eigentümliche Distanzierung der Bildwelt gegenüber der schauplatzextrinsischen Perspektivierungsorigo, der die fernsichtig gezeigten Figuren klein erscheinen, die Landschaft hingegen weiträumig, ebenso die Architektur, die in der rückwärtigen Ruine Monumentalität beansprucht. Dass die beiden Hauptfiguren nicht an den vordersten Bildrand gerückt und im Verhältnis zur Architektur vergrößert erscheinen wie z.B. Diana und Endymion oder die Handelnden in der »Pest«, zeugt von räumlicher Distanznahme des fiktivierten Betrachters, der sich eigens in die gezeigte Bildwelt begeben muss. Das wird durch das Zugänglichkeitsmotiv des Weges mitsamt seiner räumlichen Umgehungen in Trampelpfaden links und rechts sinnfällig gemacht. So stehen die Architekturformen auch dem Zugang des Betrachters im Wege. Sie laden dazu ein, sie zu umgehen, ähnlich der Gruppe der Muse und des Apoll in der »Inspiration« des Louvre. Die betrachteroriginäre Perspektivierung des Bildraumes erfährt an den quergeführten Formkonturen mithin Dynamisierungen in die Bildtiefe, gleichwie sie diese erst erzeugen. Sie sprechen darin weniger eine schauplatzintrinsische Perspektivierung an, weniger eine Bewegung genuin spielbeteiligter Figuren, als die des nicht genuin fiktiven schauplatzintrinsischen Betrachters, der in Fiktivierung Landschaft durchmessen und explorieren kann, mithin selbst zur spielbeteiligten Figur wird, dem das Geschehen um Matthäus am Rande seines ohnehin verlassenen Weges zur Nebensache wird. So steht der im dichten Miteinanders des Matthäus und des Engels in simultaner Konzentration auf den Text reduzierten Körperlichkeit die des fiktivierten Betrachters gegenüber, der sich aus weiter Distanz in den Chronotopos begibt, diesen zu durchwandern. Entsprechend der etwa sechs Jahre später

gemalten Bezugnahme der »Ehebrecherin« auf das historische Jerusalem stellt sich vor diesem Bild die Frage, ob ein empirischer Ort dargestellt wird - diese Fragestellung wird dann auch beibehalten in der »Landschaft mit Herkules und Cacus«, die den vorzivilisatorischen Aventin zeigt, und zwar aus Sicht Euanders und Aeneas',¹⁵⁹⁵ deren fiktionsintrinsic Anwesenheit im Bild in Waffen und Gewandstoff indiziert wird.

Die landschaftliche Gliederung greift die Fiktivierung des Beschauers ohne Versetzung in eine der Bildfiguren auf und thematisiert im Ufergewinn festen Boden unter den Füßen, dann wieder die Überwindung des Wassers, dann wieder die Festigkeit des Uferstreifens, die Ansichtigkeit menschlicher Behausungen, ihrer Entfunktionalisierung und Zerstörung, damit die Unschlüssigkeit, aber auch die langsame, sukzessive Klärung, was der Betrachter mit dieser zerstörten Welt anzufangen hat. Unmerklich fast, in geringer formaler Klarheit, doch schwach formrichtungsdynamisiert und mit längsfahrenden Formbinnenstrukturierungen, ziehen sich Wege ins Bild. Sie führen in die Bildtiefe, links am Ufer entlang, rechts entlang der Gewandfalten auf dem Stein. Sodann im hinteren Bildbereich um einen Brocken am diesseitigen Ufer, ein begehbarer Weg, rechts dann am gegenüberliegenden Ufer ein freier, offener Strand, beide Streifen nicht verdeckt von Vegetation. Nach der großen Entfernung des Gewässers in die Bildtiefe zeigt sich dann doch eine eigenlichte Aufhellung des Bildes, zwischen der jenseitigen Ruine und dem diesseitig leuchtenden Baum, hinter jenem Block, den es zu umgehen gilt wie Apoll und die Muse in der Louvre-»Inspiration«. Diese Kontinuierung der zu beschreibenden Bildwelt entlang eines Weges, in loser Umherwanderung, erzeugt weniger einen euklidischen Raum, in dem Höhe, Breite, Tiefe quantifizierbare Eigenwerte darstellten, die in unserem Bild schon in der ungefügten Disposition des Vordergrundes aufgegeben werden. So verhielt es sich mit der »Ehebrecherin« oder, früher, mit dem Chantillyer »Kindermord«, wo die geometrisierte Architektur Zwang auf die spielbeteiligten Figuren ausübte. Vielmehr charakterisiert sich der Raum der »Matthäus«-Landschaft als Erfahrungs- und damit als Aktionsraum, und zwar als solcher des fiktivierten Betrachters. Der lässt die Reste der ehemaligen Ordnung hinter sich und relationiert die Trümmer den Relikten des jenseitigen Ufers, die kubisch singularisierten Formen des Vordergrundes zu den Gebäuden in der Ferne.

In der Aktion des eigenen Umherwanderns gewinnt der Besucher dieser Welt eine Anschauung von ehemaligen Werten und Größen, die keinen Bestand hatten gegenüber dem unablässigen Erstellen des Evangeliums. Explorativ taucht der Wanderer in die farblich-formal dunkel und unklar gestimmte Topologie der Bildwelt ein und kontiniert seine eigene anschauungsräumliche Erfahrung. Doch bieten sich ihm keine Handlungen außer der Niederschrift des Evangeliums, sondern nur unscharfe Stimmungen, was dem Bild einen gestimmten Charakter verleiht, der sich durchaus lyrisch vermittelt.

So gelangen wir zu den Zusammenfassungen der Erzählstrukturen im Bild, die wir in Farbe, Form und ihren Strukturbildungen bereits qualifizierten. Die figuroriginäre Perspektivierung des Raumes und der Zeit durch Matthäus konkretisiert das Schreiben als Vorgang, innerhalb des unmittelbarsten Bereiches räumlichen Zuhandenseins des Schriftstückes, auf das dann auch der Engel sich bezieht. Hier kommt es zu einer figuralen Perspektivenübereinstimmung im Tun, die sich nach einem Rückverweis des Engels aus der Anschauungsräumlichkeit des Evangelisten hin zu dessen Aktionsräumlichkeit ergibt. So bildet sich ein Chronotopos, eine Situation heraus, in der nach dem Situationswandel der Inspiration und des Schreibens gefragt werden kann, weniger

¹⁵⁹⁵Vergil, Aeneis (2001), VIII, Verse 184ff, S. 88ff.

nach der Zeitdauerbemessung im Sinne eines Wielange des Geschehens, auch wenn dieses innerhalb der Situation aufgrund der zyklischen Rückverweise in der Formgebung und aufgrund der fehlenden Entschcheidungshorizonte perpetuiert wird.

Die betrachteroriginäre Perspektivierung des Raumes und der Zeit versteht sich als Wanderung durch den Bildraum und sukzessive Exploration der in ihm enthaltenen Bildgegenstände. Hierbei geht der betrachtende Blick von der Stimmung der Gesamtfarbigkeit und der disparaten Formgebung in vorderem und hinterem Bildbereich über in eine aktionsräumliche Versetzung auf die Wege in diesem Bild, entlang derer dann verschiedene Bildgegenstände aufeinander bezogen werden, die im ersten Hinsehen vielleicht nur Proportionierungen und Ponderationen innerhalb der Bildfläche bewirken, wie z.B. die Ruine im Hintergrund, die über Matthäus zu stehen kommt und so den Evangelisten und den Engel ungefüge in der Bildwelt verortet, leicht aus der Senkachse der Kulmination der Gesamtfigur versetzt.

Auch findet eine protagonistische Versetzung des Betrachters in das Entsprechungsverhältnis zwischen Matthäus und dem Engel statt, deren Handeln so als Aussonderung aus den disparaten chronotopologischen Gegebenheiten erfahrbar wird. Doch werden ausgerechnet im Nichtbezug auf die sie umgebende Welt Pathos und Problem aufgegeben, als Insistieren gegen oder Spannen auf figuroriginär zu perspektivierende Sachverhalte?

Dies ist keineswegs historisch zu werten oder entwicklungsgeschichtlich zu verstehen, da Poussin noch in späteren Bildern Figuren protagonistisiert, wie in der nach vorne stürzenden Thisbe in der »Landschaft mit Pyramus und Thisbe« (Abb. 17).¹⁵⁹⁶ Dort gibt Thisbe mit ihrer körperlichen Aufrichtung zugunsten einer aktionsräumlich stark vorgebeugten figuroriginären Perspektivierung des vor ihr liegenden Geliebten auch jegliche Kontrolle über ihre anschauungsräumliche Beurteilungskraft auf. Sie findet sich in eine betrachteroriginär perspektivierte Zwangsläufigkeit der Situation ein. Diese definiert der Maler mit einer parallelogrammartigen Anordnung des linken Blitzes, des getroffenen, rotwunden Baumstammes, der roten Wunde des Pyramus, des Wetterleuchtens auf der Seeoberfläche, die durch den Winkel der Formbinnendifferenzierung zur Formrichtungsbildung des gelben Gewandes erweitert wird. Eine Katastrophe, die abläuft, ohne dass Pathos und Problem weiter kontiniert würden, denn dazu ist es im Zustürzen der Thisbe nun zu spät, worin eine der Nuancen des recht großen Bildes liegt, in dem die Handlung von Pyramus und Thisbe verkleinert wurde und bereits beschlossen ist.

Im Unterschied zu Thisbe sieht der Betrachter wie in der »Ehebrecherin« eine ganz bei sich bleibende Figur, und diese erscheint auch in der »Matthäuslandschaft«, in der Matthäus eine selbstbestimmte Verortung vornimmt und kontinuierlich seinen Text schreibt, während der Betrachter weiterhin die sinnfällige Vergangenheit der Bildwelt erkundet. In narrativer Hinsicht erweist sich das Bild also verwandt zur »Ehebrecherin«. Es ist interessant, dass der Erzähler Christi Wirken als Infragestellung und Umsturz bestehender Werte versteht, was der Auffassung des Malers eine politische Dimension verschafft, die sich bereits in der Winterthurer »Heiligen Familie« zeigte, in der der Lebensbaum Christi in den Intervallen einer ruinenhaften Arkadenreihung heranwächst. Das betrifft sicher auch die Figurencharakterisierung. Hier herrscht durchaus eine Stilisierung vor, man beachte die Ähnlichkeit des Evangelisten mit dem Joseph des Winterthurer Bildes, ebenso das lockig-golden stilisierte Haupt des Engels. Heiligenschein und Engelsflügel bräuchte es im Bilde eigentlich nicht: es handelt sich um Attribute, die eingesetzt werden, um

¹⁵⁹⁶Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Öl auf Leinwand, 192,5 x 273,5 cm. 1651. Thuillier (1994), S. 261, Nr. 202.

den formalen Nachhall der Kreisform des Kopfes in die Landschaft zu tragen und die Situation nach der Bildtiefe hin zu schirmen. In der »Ehebrecherin« wird der Erzähler auf solche Attribute verzichten, wobei jedoch gerade der Heiligenschein noch eine zusätzliche Allusion auf das Thema der Dichterinspiration darstellen kann, in dem der Bilderzähler stets auch Lorbeerkränze ins Spiel brachte, um die dichterischen Leistungen auszuzeichnen. Dies stilisiert die Niederschrift des Evangeliums unter Mitwirkung des Engels zur Dichterinspiration, in der landschaftliche Stimmung auf die Niederschrift bezogen wird.

Hinsichtlich der narrativen Kommunikationssysteme stellt gerade der bei Poussin seltene Heiligenschein eine auktoriale Wertung dar. Keine Figur bringt diese Auszeichnung, wie z.B. Eroten einen Lorbeerkranz. Im Heiligenschein tritt der Erzähler in Erscheinung, der überdies auch die Formen der Kuben und Zylinder in der vordersten Raumebene verstreut hat und von diesem »festen Standpunkt« (Staiger) aus Wege zu ihrer Umgehung zeigt, die den Betrachter zur Begehung des Lokals auffordern und ihm sukzessive Bildgegenstände zuführen. Hierin gewinnt das Bild epische Akzente, denn der Bilderzähler bewertet die Tat des Evangelisten im Nachhinein seiner Heiligung. Auch manifestiert sich eine kohärente zeitstrukturierende Perspektive, die von der Disparatheit der Bauformen zur Niederschrift des Evangeliums und zur Heiligung des Evangelisten führt. Das entspricht ebenso der autororiginären Perspektivierung eines kohärenten Chronologieentwurfes wie die zeitlich ungebrochene, nicht retardierte oder beschleunigte, also ungespannte Erkundung des Bildraumes, die in den disparaten Formrichtungsdynamisierungen der Vordergrundzone immer wieder Initiale beliebig dynamisierbarer Reproduktion vergangener Jetztphasen erhält. Und eine solche beliebig reproduzierte Jetztphase stellt in jener Landschaft auch die episodisch perpetuierte Gesamtfigur aus Matthäus und dem Engel dar. Am auffälligsten ist jedoch die Indizierung der architektonischen Jetztphase des Vordergrundes als reproduktiv modifizierte Vergangenheit, in der der nicht mehr aktuelle, der vergangene Integrationszusammenhang der Bauformen gestört wurde, was additiv von einem distanten, erhabenen Standpunkt des schauplatzextrinsischen Betrachters perspektiviert. Diese Vergangenheit wird zu anderen Bildsachverhalten wie der Gesamtfigur aus Engel und Matthäus relationiert, die als solche jedoch isoliert bleiben und nur geringe Veränderungsphänomene als Spannungsaufbau zu anderen Bildsachverhalten aufzeigen. Dies gibt dem Bild eine Ahnung von Zeitlosigkeit, die sich aus der Vergangenheit des Untergegangenen herauslöst und in der farblich-formalen Sonderung der Situation ein Pendant zur auktorialen Heiligung des Matthäus darstellt.

Literatur

Angeführt wird verwendete Literatur, aufsteigend sortiert nach Siglen. Wir erlauben uns, bei Wiederveröffentlichungen ggf. das Jahr der Erstveröffentlichung anzuführen, um die historische Stellung des betreffenden Werkes zum Ausdruck zu bringen.

- [Almeida (1995)] Almeida, Michael J.: Time in Narratives. -in Duchan, Judith; Bruder, Gail; Hewitt; Lynne: Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective. Hillsdale, New York, 1995. S. 159-189.
- [Amielle (1989)] Amielle, Ghislaine: Recherches sur des traductions françaises des métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XVe siècle et au XVIe siècle. Paris, 1989.
- [Amielle (1991)] Amielle, Ghislaine: Les *Metamorphoses* illustrées en France au XVIe siècle. -in: Walter, Herrmann; Horn, Hans-Jürgen (Hrg.): Die Rezeption der »Metamorphosen« des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild. Berlin, 1995. S. 79-84.
- [Andrae (2003)] Andrae Janine: Vom Kosmos zum Chaos. Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis. -in: Binder, Gerhard et al. (Hrg.): Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium. Bd. 54. Trier, 2003.
- [Aneau, Imagination poétique (1552)] Aneau, Barthélemy: Imagination poétique. Lyon, Macé Bonhomme, 1552.
- [Aneau, Picta poesis (1552)] Aneau, Barthélemy: Picta Poesis. Lyon, Macé Bonhomme, 1552.
- [Aneau / Salomon: La metamorphose d'Ovide Figurée (1557)] de Tournes, Jean (Hrg.): La Metamorphose d'Ovide Figurée. Mit Holzschnitten von Bernard Salomon und Text vermutl. von Berthélemy Aneau. Lyon, 1557.
- [Anton (2009)] Anton, Herbert: Zeit und Stimmung als ursprüngliche Einsichten Emil Staigers. -in: Rickes, Joachim (Hrg.) Bewundert und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger (1908-1987). Zürich, Würzburg, 2009. S. 55-62.
- [Apollodor, Mythische Bibliothek (1828)] Apollodor: Mythische Bibliothek. Übersetzt von Christian Gottlob Moser. 3 Bände. Wien, 1828.
- [Arikha (1994)] Arikha, Avigdor: De la boîte, des figurines et des mannequins. -in: Rosenberg, Pierre; Prat, Louis Antoine (Hrg.): Nicolas Poussin 1594-1665. Ausstellungskatalog 27.09.1994-02.01.1995. Paris, 1994. S. 44-47.

- [Aristoteles, Metaphysik (1993)] Aristoteles: Metaphysik. Schriften zur Ersten Philosophie. Übersetzt und herausgegeben von Franz F. Schwarz. Stuttgart, 1993.
- [Aristoteles, Nikomachische Ethik (1969)] Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übersetzung und Nachwort von Franz Dirlmeier. Stuttgart, 1969.
- [Aristoteles, Physik (1987)] Zekl, Hans Günter (Hrg.): Aristoteles' »Physik«: Vorlesungen über Natur. Übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen herausgegeben von Hans Günter Zekl. Hamburg, 1987.
- [Aristoteles, Poetik (1982)] Aristoteles: Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 1982.
- [Arnaud (1887)] Arnaud, Charles: Etude sur la vie et les oeuvres de l'Abbé d'Aubignac et sur les théories dramatiques au XVIIe siècle. Paris, 1887,
- [Augustinus, Bekenntnisse (2000)] Augustinus, Aurelius: Was ist Zeit? Confessiones XI/Bekenntnisse 11. Lateinisch-deutsch. Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Norbert Fischer. Hamburg, 2000.
- [Bachtin (1985/2008)] Bachtin, Michail Michajlovič: Chronotopos. Frankfurt am Main, 2008.
- [Badt (1959)] Badt, Kurt: Raphael's »Incendio del Borgo«. -in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 22/1959. S. 35-59.
- [Badt (1961)] Badt, Kurt: Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr. Köln, 1961.
- [Badt (1963)] Badt, Kurt: Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik. Köln, 1963.
- [Badt (1969)] Badt, Kurt: Die Kunst des Nicolas Poussin. 2 Bände. Köln, 1969.
- [Bätschmann (1982a)] Bätschmann, Oskar: Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin. München, 1982.
- [Bätschmann (1982b)] Bätschmann, Oskar: Diskurs der Architektur im Bild. -in: Braegger, Carlpeter (Hrg.): Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher. München, 1982. S.11-48.
- [Bätschmann (1982c)] Bätschmann, Oskar: Three problems of the relationship between scenography, theatre and some works by Nicolas Poussin. -in: Schnapper, Antoine (Hrg.): La scenografia barocca. La scénographie baroque. Stage design during the Baroque. Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte / Comité international d'histoire de l'art. Sezione 5. Bologna, 1982. S. 169-176.
- [Bätschmann (1994)] Bätschmann, Oskar: Les interprétations de Poussin. -in: Rosenberg, Pierre; Prat, Louis Antoine (Hrg.): Nicolas Poussin 1594-1665. Ausstellungskatalog 27.09.1994-02.01.1995. Paris, 1994. S. 94-97.
- [Bardon (1960)] Bardon, Henry: Poussin et la littérature latine. -in: Castel, André (Hrg.): Actes du Colloque International Nicolas Poussin. Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Colloques Internationaux. 2 Bände. Paris, 1960. S. 123-132.

- [Barnett (1990)] Barnett, D. The art of gesture. -in: Kapp, Volker (Hrg.): Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit. Marburg, 1990. S. 65-76.
- [Barnwell (1967)] Barnwell, H.T.: Some Notes on Poussin, Corneille and Racine. -in: Australian Journal of French Studies. Bd. 4, Nr. 2, Mai-August 1967. S. 149-161.
- [Barros (2005)] Barros, Ricardo: Considerations regarding the application of Rhetoric and the Theory of the passions onto 17th & 18th Century Dance & Music Compositions. - in: Choreologica. Papers on Dance History. Bd. 1, Nr. 1, 2005. S. 67-84.
- [Batteux (1746)] Batteux, Charles: Les Beaux-Arts reduits à un même principe. Paris, 1746.
- [Baudson (1985)] Baudson, Michel: Pluralzeit und Singularraum. -in: Baudson, Michel (Hrg.): Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst. Weinheim, 1985. S. 109-113.
- [Becker (1926)] Becker, Philipp August: Clément Marot, sein Leben und seine Dichtung. München, 1926.
- [Béhar (1988)] Béhar, Pierre: Silesia Tragica: Epanouissement et fin de l'école dramatique silésienne dans l'oeuvre tragique de Daniel Caspar von Lohenstein. 2 Bde. Wiesbaden, 1988.
- [Belting (2001)] Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München, 2001
- [Bergson (1888/1959)] Bergson, Henri: Essai sur les données immédiates de la conscience. -in: Bergson, Henri: Oeuvres. Paris, 1959. S-1-157.
- [Bergson (1911/1959)] Bergson, Henri: La perception du changement. Conférences faites à l'Université d'Oxford les 26 et 27 mai 1911. -in: Bergson, Henri: Oeuvres. Paris, 1959. S. 1365-1392
- [Bergson (1938/1999)] Bergson, Henri: La pensée et le mouvant. Paris, 1938/1999.
- [Bernkopf (2006)] Bernkopf, Astrid: Dramaturgy of Desire: An Analytical Approach to Dance Narratives. -in: Choreologica. Papers on Dance History. Heft 2, Nr. 1, 2006. S. 55-74.
- [Biet (2005)] Biet, Christian: Rechteck, Punkt, Linie, Kreis und Unendliches. Der Raum des Theaters in der Frühen Neuzeit. -in: Müller-Schöll, Nikolaus; Reither, Saskia (Hrg.): Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst. Schliengen, 2005. S. 52-72.
- [Bjurström (1961)] Bjurström, Per: Giacomo Torelli and Baroque Stage Design. Stockholm, 1961. -in:
- [Bjurström (1986)] Bjurström, Per: Espace scénique et durée de l'action dans le théâtre italien du XVIIe siècle. -in: Jacquot, Jean; u.a. (Hrg.): Le lieu théâtral à la Renaissance. Paris, 1969/1986. S. 73-84.
- [Blunt (1953)] Blunt, Anthony: Art and Architecture in France. 1500 to 1700. The Pelican history of art. London, 1953.

- [Blunt (1966)] Blunt, Anthony: *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*. London, 1966.
- [Blunt (1967/1995)] Blunt Anthony. *Nicolas Poussin*. London, 1995.
- [Bockemühl (1987)] Bockemühl, Michael: *Bild und Gebärde. Zu den Chancen eines bildlichen Verstehens*. -in: *Kunstforum*. Bd. 88, 1987. S. 96-103.
- [Boehm (1987)] Boehm, Gottfried: *Bild und Zeit*. -in: Paflik, Hannelore (Hrg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim, 1987. S. 1-24.
- [Boehm (1999)] Boehm, Gottfried: *Begriffe und Bilder. Über die Grenzen sokratischen Fragens* -in: Pestalozzi, Karl (Hrg.): *Der fragende Sokrates. Colloquium Rauricum*. Bad. 6. Stuttgart, Leipzig, 1999. S. 238-250.
- [Boehm (2005)] Boehm, Gottfried: *Das spezifische Gewicht des Raumes. Temporalität und Skulptur*. -in: Lammert, Angela; Diers, Michael; Kudielka, Robert; Mattenklott, Gert (Hrg.): *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*. Nürnberg, 2005. S. 31-41.
- [Boehm (2007)] Boehm, Gottfried: *Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes*. -in: Gfrereis, Heike; Lepper, Marcel (Hrg.): *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*. Göttingen, 2007. S. 144-155.
- [Boenisch (2000)] Boenisch, Peter M.: *Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater*. -in: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrg.): *Bewegung im Blick: Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Berlin, 2000. S. 16-29.
- [Boerlin-Brodbeck (1973)] Boerlin-Brodbeck, Yvonne: *Antoine Watteau und das Theater*. Basel, 1973.
- [Böhler (1986)] Böhler, Michael: *Der »neue« Zürcher Literaturstreit. Bilanz nach 20 Jahren*. -in: Schöne, Albrecht (Hrsg.): *Kontroversen, alte und neue*. Bd 2. Tübingen, 1986.
- [Böhme (1996)] Böhme, Fritz: *Rudolf von Laban und die Entstehung des modernen Tanzdramas*. Berlin, 1996.
- [Böschenstein (1996)] Böschenstein, Bernhard: *Emils Staigers Grundbegriffe: ihre romantischen und klassischen Ursprünge*. -in: Berner, Wilfried; König Christoph (Hrg.): *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Frankfurt am Main, 1996. S. 268-281.
- [Bonfait (1994)] Bonfait, Olivier: *Poussin au carrefour des années 1960*. -in: Rosenberg, Pierre; Prat, Louis Antoine (Hrg.): *Nicolas Poussin 1594-1665. Ausstellungskatalog 27.09.1994-02.01.1995*. Paris, 1994. S. 106-116.
- [Bonfait (1998)] Bonfait, Olivier: *Poussin aujourd'hui*. -in *Revue de l'art*. Nr. 119, 1998-1, S. 62-76.
- [Bonfait (2002)] Bonfait, Olivier: *Félibien lecteur de Bellori. Des ›Vite de' pittori moderni‹ aux ›Entretiens sur les plus excellens peintres‹*. -in: Bonfait, Olivier (Hrg.): *L'idéal classique. Les échances artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*. Paris, 2002. S. 86-104.

- [Boos (1966)] Boos, Manfred: Französische Kunstliteratur zur Malerei und Bildhauerei 1648 und 1669. »Das Gesuch des Martin de Charmois« (1648) und André Félibiens »Vorwort« zu seiner Conférences-Ausgabe (1669). München, 1966.
- [Braak (2001)] Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung. Stuttgart, 2001.
- [Brandstetter (1984)] Brandstetter, Gabriele: Elevation und Transparenz. Der Augenblick im Ballett und modernen Bühnentanz. - in: Thomsen, Christian W.; Holländer, Hans (Hrg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt, 1984. S. 475-492.
- [Branteghem, La vie de Nostre Seignevr Iesvs Christ (1543)] Branteghem, Guillelmus de. La vie de Nostre Seignevr Iesvs Christ, Selon le texte des quatre Euangelistes... Lyon, 1543.
- [Breitinger (1879)] Breitinger, H.: Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Etude de littérature comparée. Genf, 1879.
- [Brejzek / Müller von der Hagen / Wallen (2009)] Brejzek, Thea; Müller von der Hagen, Gesa; Wallen, Lawrence: Szenografie. -in: Günzel, Stefan (Hrg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main, 2009. S. 370-385.
- [Brosch (2007)] Brosch, Renate: Visualisierungen in der Leserfahrung: Fokalisierung - Perspektive - Blick. -in: Brosch, Renate; Tripp, Ronja (Hrg.): Visualisierungen: Textualität - Deixis - Lektüre. Trier, 2007. S. 47-84.
- [Bruhn (2000)] Bruhn, Matthias: Nicolas Poussin. Bilder und Briefe. Berlin, 2000.
- [Bruhn (2006)] Bruhn, Matthias: Unter Kunstfreunden. Die Sammlung Paul Fréart de Chantelou und das Nachleben Nicolas Poussins. -in: Schneider, Pablo; Zitzlsperger, Philipp (Hrg.): Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV. Berlin, 2006. S. 337-357.
- [Buch (1972)] Buch, Hans Christoph: Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács. München, 1972.
- [Buchheim (1999)] Buchheim, Thomas: Aristoteles. Freiburg im Breisgau, 1999.
- [Bühler (2007)] Bühler, Axel: Ein Plädoyer für den hermeneutischen Intentionalismus. -in: Reicher, Maria E. (Hrg.): Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Paderborn, 2007. S. 178-198.
- [Bull (2001)] Bull, Malcolm: Poussin's »Love of the Goddesses«. - in: Gazette des Beaux Arts. Bd. 137, Jg. 143, 2001. S. 61-70.
- [Bull (2002)] Bull, Malcolm: Poussin and Josephus. - in: Gazette des Beaux Arts. Bd. 139, Jg. 144, 2002. S. 331-338.
- [Bunge (1990)] Bunge, Matthias: Die Wirklichkeit des Bildes. Eine kritische Auseinandersetzung mit Michael Bockemühs These von der "Bildrezeption als Bildproduktion". -in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 35/1990. S. 131-189.

- [Calkins (1998)] Calkins, Mary Whiton: Psychische Präsenzzeit. -in: *Psychological Review*, Bd. 5(1), Januar 1998, S. 98-99.
- [Careri (1996)] Careri, Giovanni: Mutazioni d'affetti. -in: Bonfait, Olivier (Hrg.): *Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana*. 16-18 novembre 1994. Paris, 1996. S. 353-366.
- [Carrier (1993)] Carrier, David: *Poussin's Paintings. A Study in Art-Historical Methodology*. University Park Pennsylvania, 1993.
- [Carrier (2008)] Carrier, David: Nicolas Poussin's Theater of the World. -in: *Konsthistorisk tidskrift. Journal of Art History*. Bd. 77, Nr. 3, 2008. S. 162-171.
- [Carrier (2009)] Carrier, David: Anthony Blunt's Poussin. -in: *Word & Image*. Bd. 25, Nr. 4, Oktober-Dezember 2009. S. 416-426.
- [Carter (2001)] Carter, Miranda: *Anthony Blunt. His lives*. London, 2001.
- [Cassirer (1931)] Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. -in: Noack, Hermann (Hrg.): *Vierter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg, 07-09. Oktober 1930. Bericht. -in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Beiheft. 25/1931. S. 21-36.
- [Célis (1990)] Célis, Raphael: La poétique phénoménologique d'Emil Staiger. -in: Staiger, Emil: *Les concepts fondamentaux de la poétique*. Brüssel, 1990. S. 181-199.
- [Ceruti, De re poetica libellus incerti auctoris (1968)] Ceruti, Federico: *De re poetica libellus incerti auctoris ; Paraphrasis in Q. Horatii Flacci librum "De arte poetica"*. München, 1968.
- [Cessi (1987)] Cessi, Viviana: *Erkennen und Handeln in der Theorie des Tragischen bei Aristoteles*. Frankfurt am Main, 1987.
- [Chapelain (1623)] Chapelain, Jean: *Lettre ou Discours de Monsieur Chapelain à Monsieur Favereau, Conseiller du Roi en sa cour des Aides, portant son opinion sur le poème d'Adonis du Chevalier Marino*. -in: Hunter, Alfred (Hrg.): *Jean Chapelain. Opuscles Critiques*. Genf, 2007. S. 185-221.
- [Chapelain (1630)] Chapelain, Jean: *Lettre sur La Regle des Vingt-Quatre Heures*. -in: Hunter, Alfred (Hrg.): *Jean Chapelain - Opuscles Critiques*. Genf, 2007. S. 222-234.
- [Chapelain (1635)] Chapelain, Jean: *Discours de la Poésie Représentative*. -in: Hunter, Alfred (Hrg.): *Jean Chapelain. Opuscles Critiques*. Genf, 2007. S. 272-275.
- [Chapelain (1637)] Chapelain, Jean: *Les sentiments de l'Académie française touchant les observations faites sur la tragi-comédie du Cid*. -in: Hunter, Alfred (Hrg.): *Jean Chapelain. Opuscles Critiques*. Genf, 2007. S. 281-316.
- [Chevalier u.a. (1997)] Chevalier, Jean-Claude; Benveniste, Claire-Blanche; Arrivé, Michel; Peytard, Jean: *Grammaire du français contemporain*. Paris, 1997.

- [Chirollet (2001)] Chirollet, Jean-Claude: Temps chaotique et complexité fractale dans Arcadia (1993) de Tom Stoppard. -in: Garbagnati, Lucile (Hrg.): Temps scientifique, temps théâtral. Besançon, 2001. S. 187-206.
- [Christiansen (2008)] Christiansen, Keith: The Critical Fortune of Poussin's Landscapes. -in: Rosenberg, Pierre; Christiansen, Keith (Hrg.): Poussin and Nature. Arcadian Visions. New York, u.a., 2008. S. 9-37.
- [Civardi (2004)] Civardi, Jean-Marc: La querelle du »Cid« (1637-1638). Paris, 2004.
- [Collas (1911)] Collas, Georges: Jean Chapelain 1595-1674. Un poète protecteur des lettres au XVIIe siècle. Paris, 1911.
- [Collas (1912/1968)] Collas, Georges: Les Sentimens de l'Académie Française sur la Tragi-Comédie du Cid. D'après le manuscrit de la main de Chapelain conservé à la Bibliothèque Nationale avec les corrections, une introduction et des notes. Genf, 1912/1968.
- [Comes, Mythologie (1627)] Comes, Natalis: Mythologie ou Explication des Fables. Paris, 1627.
- [Conrad-Martius (1949)] Conrad-Martius, Hedwig: Bios und Psyche. Hamburg, 1949.
- [Conrad-Martius (1963)] Conrad-Martius, Hedwig: Schriften zur Philosophie. Bd.1. München, 1963.
- [Conrad-Martius (1964)] Conrad-Martius, Hedwig: Schöpferisches und Vergängliches in der natürlichen Lebensentwicklung (Vortrag). -in: Conrad-Martius, Hedwig: Schriften zur Philosophie. Bd.2. München, 1964. S. 283-301.
- [Corneille, Cid (1637)] Corneille, Pierre: Le Cid. Tragi-comédie. 1637.
- [Corneille, Cid / Examen (1660)] Corneille, Pierre: Le théâtre de P. Corneille. Paris, 1663.
- [Corneille, Discours (1660/1963)] Forestier, Louis (Hrg.): Pierre Corneille. Trois discours sur le poème dramatique. Paris, 1963.
- [Cropper / Dempsey (1996)] Cropper, Elizabeth; Dempsey, Charles: Nicolas Poussin: Friendship and the love of painting. Princeton, 1996.
- [D'Aubignac, La Pratique du théâtre (1657)] d'Aubignac, François Hédelin: La Pratique du théâtre, oeuvre très-nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques [] [...]. Paris, 1657.
- [De Buson (1995)] De Buson, Frédéric: Musique et passions de la Renaissance au XVIIe siècle: éléments théoriques. -in: Yon, Bernard (Hrg.): La Peinture des Passions. Saint-Etienne, 1995. S. 221-234.
- [Dehn (1975)] Dehn, Max: Raum, Zeit, Zahl bei Aristoteles vom mathematischen Standpunkt aus. -in: Seeck, Gustav Adolf (Hrg.): Die Naturphilosophie des Aristoteles. Darmstadt, 1975. S. 199-218.
- [Dell'Anguillara, Le Metamorfosi di Ovidio (1584)] Dell'Anguillara, Giovanni Andrea: Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Gio Andrea dell'Anguillara in ottava rima. Con le annotationi di M. Giosepe Horologi ... Venedig, Giunti, 1584.

- [Demandt (2008)] Demandt, Alexander: Geschichte der Spätantike. Das Römische Reich von Diokletian bis Justinian 284-565 n. Chr. München, 2008.
- [Demonet (2005)] Demonet, Marie-Luce: Le possible passé: la reconstitution historique dans le récit au XVIe siècle. -in: Le Bozec, Yves (Hrg.): Le vrai et le vraisemblable : rhétorique et poétique. Revue des sciences humaines. Nr. 280. Villeneuve d'Ascq, 2005. S. 25-47.
- [Deremetz (2005)] Deremetz, Alain: La vraisemblance et la poétique latine. -in: Le Bozec, Yves (Hrg.): Le vrai et le vraisemblable : rhétorique et poétique. Revue des sciences humaines. Nr. 280. Villeneuve d'Ascq, 2005. S. 9-24.
- [De Ronsard, Amours (1553)] De Ronsard, Pierre: Les Amours de P. de Ronsard Vandomois [...] Paris, 1553.
- [Dilly (1993)] Dilly, Heinrich: Heinrich Wölfflin und Strich, Fritz. -in: König, Christoph; Lämmer, Eberhard (Hrg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt a.M., 1993, S. 265-285.
- [Dittmann (1967)] Dittmann, Lorenz: Stil - Symbol - Struktur. München, 1967.
- [Dittmann (1969)] Dittmann, Lorenz: Raum und Zeit als Darstellungsformen der Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunsthistorischen Raum- und Zeitbegriffs. -in: Boettger, Alfred Conrad; u.a. (Hrg.): Stadt und Landschaft - Raum und Zeit : Festschrift für Erich Kühn zur Vollendung seines 65. Lebensjahres. Köln, 1969. S. 43-55.
- [Dittmann (1971)] Dittmann, Lorenz: Die Kunsttheorie Kurt Badts. -in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 16.1/1971. S. 56-79.
- [Dittmann (1977)] Dittmann, Lorenz: Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei. -in: Piel, Friedrich; Träger, Jörg (Hrg.) Festschrift Wolfgang Braunfels. Tübingen, 1977. S. 93-109.
- [Dittmann (1980)] Dittmann, Lorenz: Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes. -in: Neue Hefte für Philosophie. Heft 18-19/1980. S. 133-150.
- [Dittmann (1984)] Dittmann, Lorenz: Probleme der Bildrhythmik. -in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 29.2/1984. S. 192-213.
- [Dittmann (1985)] Dittmann, Lorenz: Der Begriff des Kunstwerkes in der deutschen Kunstgeschichte. -in: Dittmann, Lorenz (Hrg.) Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Stuttgart, 1985. S. 51-88.
- [Dittmann (1987)] Dittmann, Lorenz: Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei. -in: Paflik, Hannelore (Hrg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Weinheim, 1987. S. 89-124.
- [Dittmann (2001)] Dittmann, Lorenz: Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde. Versuch einer neuen Deutung. Paderborn, u.a., 2001.
- [Dittmann (2003)] Dittmann, Lorenz: Der folgerichtige Bildaufbau. Eine wissenschaftsgeschichtliche Skizze. -in: Von Hülsen-Esch; Körner, Klaus; Reuter, Guido (Hrg.): Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild. Köln, 2003. S. 1-24.

- [Dittmann (2005a)] Dittmann, Lorenz: Zur Bedeutung der »Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins« von Edmund Husserl für die Kunstgeschichtswissenschaft. -in: Nerdinger, Winfried; Knopp, Norbert (Hrg.): Festschrift für J.A. Schmall genant Eisenwerth zum 90. Geburtstag. München, 2005.
- [Dittmann (2005b)] Dittmann, Lorenz: Die Kunst Cézannes. Farbe - Rhythmus - Symbolik. Köln, Weimar, Wien, 2005.
- [Dolce, Le Trasformazioni (1553)] Dolce, Lodovico: Le Trasformazioni. Venedig, 1553.
- [Dolce, Le Trasformazioni (1568)] Dolce, Lodovico: Le Trasformazioni. Venedig, 1568.
- [Dowley (1997)] Dowley, Francis H.: Thoughts on Poussin, time and narrative: »The Israelites gathering manna in the desert«. -in: Similous. Netherlands quarterly for the history of art. Vol. 25, Nr. 4, 1997. S. 329-348.
- [Dühring (1966)] Dühring, Ingmar: Aristoteles. Göteborg, 1966.
- [Duprat (2007)] Duprat, Anne: Introduction. -in: Hunter, Alfred (Hrg.): Jean Chapelain. Opuscules Critiques. Genf, 2007. S. 9-155.
- [Durzak (1984)] Durzak, Manfred: Der Augenblick als strukturbildendes Element der Kurzgeschichte. - in: Thomsen, Christian W.; Holländer, Hans (Hrg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt, 1984. S. 388-411.
- [Ebert (1976)] Ebert, Theodor: Praxis und Poiesis: Zu einer handlungstheoretischen Unterscheidung des Aristoteles. -in: Zeitschrift für philosophische Forschung. 30,1976. S. 12-30.
- [Ebert-Schifferer (1996)] Ebert-Schifferer, Sybille: L'expression contrôllée des passions. -in: Bonfait, Olivier (Hrg.): Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana. 16-18 novembre 1994. Paris, 1996. S. 329-352.
- [Eco (1985)] Eco, Umberto: Die Zeit der Kunst. -in: Baudson, Michel (Hrg.): Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst. Weinheim, 1985. S. 73-83.
- [Eco (1994)] Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München, 1994.
- [Eco (1996)] Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text. -in: Eco, Umberto (Hrg.): Zwischen Autor und Text : Interpretation und Überinterpretation. München, 1996. S. 75-98.
- [Elberfelder Bibel (2006)] Elberfelder Bibel. Wuppertal/Dillenburg, R. Brockhaus / Christliche Verlagsgesellschaft, 2006.
- [Ennenbach (1996)] Ennenbach, Wilfrid: Über das Rechts und Links im Bilde. -in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 41.1/1996. S. 5-58.
- [Epars Heussi (2009)] Epars Heussi, Florence: L'exposition dans la tragédie classique en France. Bern, 2008.
- [Epstein (1929)] Epstein, Hans: Die Metaphysizierung in der literarwissenschaftlichen Begriffsbildung und ihre Folgen. Dargelegt an drei Theorien über das Literaturbarock. Berlin, 1929.

- [Eschenfelder (1999)] Eschenfelder, Chantal: Der Ballsaal von Schloß Fontainebleau. Frankfurt am Main, Berlin u.a., 1999.
- [Essler (1972)] Essler, Wilhelm Karl: Analytische Philosophie. Stuttgart, 1972.
- [Fabre (1890)] Fabre, A.: Chapelain et nos deux premières Académies. Paris, 1890.
- [Fellmann (2005)] Fellmann, Ferdinand: Anthropologische Grundlagen der Bildsemantik. - in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln, 2005. S. 45-55
- [Fieguth (1973)] Fieguth, R.: Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken. -in: Sprache im technischen Zeitalter. 43, 1973. S. 186-201.
- [Fiensch (1961)] Fiensch, Günther: Form und Gegenstand: Studien zur Niederländischen Malerei des 15. Jhd. Köln, Graz, 1961.
- [Fierz (1944)] Fierz, Jürg: Heinrich Wölfflin und die Literaturwissenschaft. -in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1032/1944, Blatt 3.
- [Fierz (1957)] Fierz, M.: Isaac Newtons Lehre vom absoluten Raum. -in: Studium Generale. 8,10,1957. S. 464-470.
- [Fischer-Lichte (2001)] Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung. - in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 46.2/2001. S. 189-208.
- [Fischinger (2008)] Fischinger, Timo: Zur Psychologie des Rhythmus: Präzision und Synchronisation bei Schlagzeugern. Kassel, 2008.
- [Flavius Josephus, Geschichte des Jüdischen Krieges (1994)] Flavius Josephus: Geschichte des Jüdischen Krieges. Leipzig, 1994.
- [Flavius Josephus, Jüdische Altertümer (1983)] Flavius Josephus: Jüdische Altertümer. Wiesbaden, 1983.
- [Flemming (1970)] Flemming, Willi: Funktionstypen des dramatischen Raumes. -in: Germanisch-Romanische Monatsschrift. 20.1/1970. S. 55-62.
- [Fontaine, Figures du Nouveau-Testament (1556)] Fontaine, Charles: Figures du Nouveau-Testament. Lyon, 1556.
- [Freiherr von Verschuer (1955)] Freiherr von Verschuer, Otmar: Zeitlicher Ablauf und Ursächlichkeit im individuellen Lebenszyklus des Menschen - biologisch gesehen. -in: Studium Generale. 8,8,1955. S. 498-504.
- [Frey (1972)] Frey, Dagobert: Zuschauer und Bühne. Eine Untersuchung über das Realitätsproblem des Schauspiels. -in: Frey, Dagobert: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Darmstadt, 1972. S. 151-232.
- [Frey (1976)] Frey, Dagobert: Das Zeitproblem in der Bildkunst. -in: Frey, Gerhard (Hrg.): Dagobert Frey: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Darmstadt, 1976. S. 212-235.

- [Fritz (1987)] Fritz, Heinrich: Die variable Zeit. Zur "Zeit" in Physik und Biologie. -in: Paflik, Hannelore (Hrg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Weinheim, 1987. S. 85-88.
- [Fuhrmann (2003)] Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles - Horaz - Longin. Eine Einführung. Düsseldorf, Zürich, 2003.
- [Fumaroli (1989)] Fumaroli, Marc: L'inspiration du poète de Poussin. Essai sur l'allegorie du Parnasse. Paris, 1989.
- [Gaffron (1950)] Gaffron, Mercedes: Die Radierungen Rembrandts. Originale und Drucke. Studien über Inhalt und Komposition. Mainz, 1950.
- [Galbraith (1995)] Galbraith, Mary: Deictic Shift Theory And The Poetics Of Involvement In Narrative. - in: Duchan, Judith; Bruder, Gail; Hewitt, Lynne: Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective. Hillsdale, New York, 1995. S. 19-59.
- [Gander, Husserl-Lexikon (2010)] Gander, Hans-Helmut (Hrg.): Husserl-Lexikon. Darmstadt, 2010
- [Gantner (1948)] Gantner, Joseph (Hrg.): Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung. 1882-1897. Basel, 1948.
- [Gasté (1970)] Gasté, Armand: La querelle du Cid. Pièces et pamphlets. Genève, 1970.
- [Geiger (1925)] Geiger, Moritz: Phänomenologische Ästhetik. -in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 9/1925. S. 29-42.
- [Germer (1997)] Germer, Stefan: Kunst - Macht - Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich des Louis XIV. München, 1997.
- [Giunta, Ovidio Metamorphoseos vulgare (1497)] Giunta (Hrg.): Ovidio Metamorphoseos vulgare. Venedig, Rosso, 1497.
- [Goethe (1928)] Goethe, Johann Wolfgang: Naturformen der Dichtung. -in: Goethe, Johann Wolfgang: Goethes Werke: Vollständige Ausgabe letzter Hand. Bd. 6. Stuttgart, Tübingen. J.G. Cotta, 1828. S.119-121.
- [Gombrich (1944)] Gombrich, Ernst H.: The Subject of Poussin's Orion. -in: The Burlington Magazine. Nr. 491, Februar 1944. S. 37-41.
- [Gottfried, P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon (1619)] Gottfried, Johann Ludwig: P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon plerarumq. Historica Naturalis Moralis ... Frankfurt am Main, De Bry, 1619.
- [Götz (1970)] Götz, Walter: Dasein und Raum. Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raumerlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein. Tübingen, 1970.
- [Grehn, Metzler Physik (1988)] Grehn, Joachim: Metzler Physik. Stuttgart, 1988.
- [Grepmaier-Müller (1992)] Grepmaier-Müller, Angelika: Landschaftskompositionen von Nicolas Poussin. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1992.

- [Großklaus (2005)] Großklaus, Götz: Medienphilosophie des Raumes. -in: Sandbothe, Mike; Nagl, Ludwig (Hrg.): Systematische Medienphilosophie. Berlin, 2005. S. 3-20.
- [Grube (1999)] Grube, Dietmar: Arbeitsgedächtnis und Zeitverarbeitung im Alter. Münster, 1999.
- [Grübler (2009)] Grübler, Gert: Was ist Zeit. Zeit als Bühne und Zeit als Schicksal. -in: Nebelin, Marian; Deußner, Andreas (Hrg.): Was ist Zeit? Philosophische und geschichtstheoretische Aufsätze. Berlin, 2009. S. 39-50.
- [Gryphius, Ovidii Metamorphoseon Libri XV (1591)] Gryphius, Johannes: Ovidii Metamorphoseon Libri XV. Venedig, 1591.
- [Günzel (2009)] Günzel, Stefan (Hrg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main, 2009.
- [Guthmüller (1981)] Guthmüller, Bodo: Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance. Boppard a.R., 1981.
- [Guthmüller (1986)] Guthmüller, Bodo: Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance. Weinheim, 1986.
- [Guthmüller (1995)] Guthmüller, Bodo: Text und Bild in Lodovico Dolces Trasformationi. -in: Walter, Herrmann; Horn, Hans-Jürgen (Hrg.): Die Rezeption der »Metamorphosen« des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild. Berlin, 1995. S. 58-78.
- [Hamburger (1977)] Hamburger, Käthe: Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1977.
- [Hammerbacher (2005)] Hammerbacher, Valerie Antonia: Das arrangierte Bild. Strategien maleischer Fiktion im Werk von Jeff Wall. Stuttgart, 2005.
- [Hammond (1996)] Hammond, Frederick: Poussin et les modes. Le point de vue d'un musicien. -in: Bonfait, Olivier (Hrg.): Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana. 16-18 novembre 1994. Paris, 1996. S. 75-92.
- [Hardt (1987)] Hardt, Ulrike: P. Corneille und die Doctrine Classique. Eine stilistische Untersuchung seiner Komödienvarianten. Köln, 1987.
- [Harweg (1990)] Harweg, Roland: Studien zur Deixis. Bochum, 1990.
- [Harweg (2001)] Harweg, Roland: Situation und Text im Drama. Eine textlinguistisch-fiktionsanalytische Studie am Beispiel von Friedrich Dürrenmatts tragischer Komödie »Der Besuch der alten Dame«. Heidelberg, 2001.
- [Hass-Zumkehr (2005)] Hass-Zumkehr, Ulrike: Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform. München, 2005.
- [Hebeisen (1983)] Hebeisen, Hans-Martin: Versuch einer ontologischen Analyse der Zeit und der Handlung, unter besonderer Berücksichtigung der Aesthetik des Dramas. Winnenden, 1961.
- [Heidegger (1927/1967)] Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Freiburg im Breisgau, 1927/1967.

- [Heidegger (1983)] Heidegger, Martin: Denkerfahrten. 1919-1976. Frankfurt am Main, 1983.
- [Held (1996)] Held, Jutta: Poussins Mythosrezeption. Zur Struktur seiner Ovidischen Motive. -in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Bd. 35, 1996. S. 69-98.
- [Held (2001)] Held, Jutta: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Berlin, 2001.
- [Helms (2000)] Helms, Knut: Eine Schicksalsallegorie des Nicolas Poussin: »Die Bitte Phaetons« in Berlin. -in: Jahrbuch der Berliner Museen, Berlin, 2000. S. 165-186.
- [Hénin (2003)] Hénin, Emmanuelle: Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français. Genf, 2003.
- [Henner (2001)] Henner, Ulf: Tragisches Handeln in Raum und Zeit. Raum - zeitliche Tragik und Ästhetik in der sophokleischen Tragödie und im griechischen Theater. Stuttgart, Weimar, 2001.
- [Henrich (1993)] Henrich, Dieter: Theorieformen moderner Kunsttheorie. -in: Henrich, Dieter; Iser, Wolfgang (Hrg.): Theorien der Kunst. Frankfurt am Main, 1993. S. 11-32.
- [Herbart (1813)] Herbart, Johann Friedrich: Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie. Königsberg 1813.
- [Hermand (1971)] Hermand, Jost: Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900. Stuttgart, 1965.
- [Herrmann (1931)] Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. -in: Noack, Hermann (Hrg.): Vierter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg, 07-09. Oktober 1930. Bericht. -in Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Beiheft. 25/1931. S. 152-163.
- [Hildebrand (1893/1901)] Hildebrand, Adolf: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg, 1893/1901.
- [Hintze (1969)] Hintze, Joachim: Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater. Marburg, 1969.
- [Hinz (2000)] Hinz, Arnold: Psychologie der Zeit. Umgang mit Zeit, Zeiterleben und Wohlbefinden. Münster, New York, München, Berlin, 2000.
- [Hipp (2005)] Hipp, Elisabeth: Nicolas Poussin: Die Pest von Asdod. Hildesheim, Zürich, New York, 2005.
- [Hirschberger (1949/1991)] Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. Freiburg im Breisgau, 1949/1991.
- [Hochmann / Mérot (2006)] Hochmann, Michael; Mérot, Alain: Histoire de l'art et histoire littéraire. -in: Revue de l'art. Nr. 153. 2006-3, S. 5-8.
- [Höffe, Aristoteles-Lexikon (2005)] Höffe, Otfried (Hrg.): Aristoteles-Lexikon. Stuttgart, 2005.

- [Holländer (1984)] Holländer, Hans: Augenblick und Zeitpunkt. -in: Thomsen, Christian W.; Holländer, Hans (Hrg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt, 1984. S. 7-21.
- [Holsboer (1933/1976)] Holsboer, Sophie Wilma: L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657. Genf, 1976.
- [Homer, Ilias] Homer: Ilias. Übertragen von Johann Heinrich Voss. München, o.J.,
- [Horn (1997)] Horn, Hans-Jürgen: Die Rettung der Dichtkunst: Auswege und Ausflüchte. Die Stellung des Aristoteles zur Allegorese des klassischen Mythos. -in: Horn, Hans-Jürgen; u.a. (Hrg.): Die Allegorese des antiken Mythos. Vorträge gehalten anlässlich des 31. Wolffenbütteler Symposiums 1992. Wiesbaden, 1997.S. 419-430.
- [Huber-Rebenich (1995)] Huber-Rebenich, Gerlinde: Die Illustrationen des Ovidio metamorphoseos vulgare von 1497 in ihrem Textbezug. -in: Walter, Herrmann; Horn, Hans-Jürgen (Hrg.): Die Rezeption der »Metamorphosen« des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild. Berlin, 1995. S. 48-57.
- [Hübner (1985)] Hübner, Kurt: Die Wahrheit des Mythos. München, 1985.
- [Hund (1955)] Hund, Friedrich: Die Zeit in der Begriffswelt des Physikers. -in: Studium Generale. 8,8,1955. S. 468-476.
- [Husserl (1901/1980)] Husserl, Edmund: Logische Untersuchungen. Tübingen, 1980.
- [Husserl (1907/1973)] Husserl, Edmund: Ding und Raum. Vorlesungen 1907. -in: Husserliana. XVI. Den Haag, 1973.
- [Husserl (1928)] Heidegger, Martin (Hrg.): Edmund Husserls Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Halle an der Saale, 1928.
- [Imdahl (1980/1988)] Imdahl, Max: Giotto. Arenafesken. Ikonographie - Ikonologie - Ikonik. München, 1980/1988.
- [Imdahl (1985)] Imdahl, Max: Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins »Mannalese«. -in: Nies, Fritz; Stierle, Karlheinz (Hrg.): Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei. München, 1985. S. 137-166.
- [Ingarden (1967/1992)] Ingarden, Roman: Einführung in die Phänomenologie Edmund Husserls. Osloer Vorlesungen 1967. Tübingen, 1992.
- [Ingarden (1997)] Ingarden, Roman: Zum Erkennen des literarischen Kunstwerkes. Tübingen, 1997.
- [Iser (1972)] Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München, 1972.
- [Iser (1993)] Iser, Wolfgang: Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie. -in: Henrich, Dieter; Iser, Wolfgang (Hrg.): Theorien der Kunst. Frankfurt am Main, 1993. S. 33-58.

- [Jackob / Röttger (2009)] Jackob, Alexander; Röttger, Kati: Theater, Bild und Vorstellung. Zur Inszenierung des Sehens. -in: Jackob, Alexander; Röttger, Kati (Hrg.): Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Bielefeld, 2009. S. 7-42.
- [Jacoby (1971)] Jacoby, Brigitte: Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos. Bonn, 1971.
- [Jacquot (1986)] Jacquot, Jean: Les types de lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle. -in: Jacquot, Jean(Hrg.): Le lieu théâtral à la Renaissance. Royaumont 22-27 mars 1963. Paris, 1986.
- [Jaeckle (1968)] Jaeckle, Erwin: Der Zürcher Literaturschock. München, 1968.
- [Jäger (2002)] Jäger, Thomas: Bevor die Bilder laufen lernten. Narrative Strukturen in Zyklen des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Francisco da Goyas "Maragato-Serie" (1806). -in: Rosenthal, Stephanie (Hrg.): Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst. Köln, 2002. S. 24-36.
- [James (1890)] James, William: The principles of psychology. London, 1890.
- [Janssen (1994)] Janssen, Paul: Nochmals: Die Zeit? Einige phänomenologische Konsequenzen aus philosophischen und literarischen Perspektiven auf Zeit im 20. Jahrhundert. -in: Recherches Husserliennes. 2, 1994. S. 35-71.
- [Jauss (1975)] Jauss, Hans Robert: Kurt Badts Apologie der Kunst. Konstanz, 1975.
- [Jeschke (2000)] Jeschke, Claudia: Tanz als Bewegungstext. -in: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrg.): Bewegung im Blick: Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Berlin, 2000. S. 47-58.
- [Joch (2000)] Joch, Peter: Buchbesprechung zu: Louis Marin, Sublime Poussin. Stanford 1999, und Herny Keazor, Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins. Regensburg, 1998. -in: Zeitschrift für Kunstgeschichte. 2/2000. S. 287-301.
- [Joch (2003)] Joch, Peter: Methode und Inhalt. Momente von künstlerischer Selbstreferenz im Werk von Nicolas Poussin. Hamburg, 2003.
- [Jonas (2004)] Jonas, Julia: Der phänomenologische Text. Eine Studie zu Edmund Husserl, Martin Heidegger und Franz Kafka. Würzburg, 2004.
- [Jones / Boltz (1989)] Jones, Mari Riess; Boltz, Marylin: Dynamic attending and responses to time. -in: Psychological Review. 96,3/1989, S. 459-491.
- [Jourdheuil (2005)] Jourdheuil, Jean: Raum und Theater. -in: Müller-Schöll, Nikolaus; Reither, Saskia (Hrg.): Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst. Schliengen, 2005. S. 73-82.
- [Jung (1944)] Jung, Kurt: Die absolute Zukunft im Werke von Pierre Corneille. Zürich, 1944.
- [Jung (1955)] Jung, Karl: Die Schwankungen des Zeitmaßes. -in: Studium Generale. 8,8,1955. S. 476-479.

- [Jurgensen (1973)] Jurgensen, Manfred: Deutsche Literaturtheorie der Gegenwart. München, 1973.
- [Jurt (2007)] Jurt, Joseph: Die Debatte um die Zeitlichkeit in der Académie Royale de Peinture am Beispiel von Poussins Mannalese. -in: Sick, Franziska; Schöch, Christoph (Hrg.): Zeitlichkeit in Text und Bild. Heidelberg, 2007. S. 337-347.
- [Kaiser (2000)] Kaiser, Gerhard: »... ein männliches, aus tiefer Not gesungenes Kirchenlied ...«: Emil Staiger und der Zürcher Literaturstreit. -in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 47, 2000, Heft 4, S. 382–394.
- [Kanstreiner / Lehmann / Seidensticker (2007)] Kanstreiner, Sascha; Lehmann, Lauri; Seidensticker, Bernd: Text und Skulptur: berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild. Berlin, New York, 2007.
- [Kappl (2006)] Kappl, Brigitte: Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento. Berlin, New York, 2006.
- [Keazor (1995)] Keazor, Henry: Forschungsbericht Nicolas Poussin. -in: Kunstchronik. Heft 8, Jg. 48, August 1995. S. 337-359.
- [Keazor (1998)] Keazor, Henry: Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins. Regensburg, 1998.
- [Keazor (2007)] Keazor, Henry: »Il vero modo«. - Die Malerei der Carracci. Berlin, 2007.
- [Keller (1964)] Keller, Wilhem: Die Zeit des Bewußtseins. -in: Meyer, Rudolf W. (Hrg.): Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert. Bern, München, 1964. S. 44-69.
- [Kemp (1985)] Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. -in: Kemp, Wolfgang (Hrg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln, 1985. S. 253-278.
- [Kemp (1989)] Kemp, Wolfgang: Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. -in: Kemp, Wolfgang (Hrg.): Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung. München, 1989. S. 62-88.
- [Kemp (1990)] Kemp, Wolfgang: Alois Riegl. -in: Dilly, Heinrich (Hrg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin, 1990. S. 37-60.
- [Kemp (1996)] Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München, 1996.
- [Kindermann (1963)] Kindermann, Heinz: Bühne und Zuschauerraum. Ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike. -in: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. 242/1963. S. 1-51.
- [Kintzler (1991)] Kintzler, Catherine: Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau. Paris, 1991.

- [Kirchner (2006)] Kirchner, Thomas: Die Lesbarkeit der Bilder. Paul Fréart de Chantelou und das Schreiben über Kunstwerke im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts. -in: Schneider, Pablo; Zitzlsperger, Philipp (Hrg.): Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV. Berlin, 2006. S. 376-396.
- [Klausnitzer (2004)] Klausnitzer, Ralf: Literaturwissenschaft. Begriffe - Verfahren - Arbeitstechniken. Köln, 2004.
- [Klein (2001)] Klein, Etienne: La physique et le temps. -in: Garbagnati, Lucile (Hrg.): Temps scientifique, temps théâtral. Besançon, 2001. S. 25-40.
- [Klein / Zerner (1969/1986)] Klein, Robert; Zerner, Henri: Vitruve et le théâtre de la renaissance italienne. -in: Jacquot, Jean; u.a. (Hrg.): Le lieu théâtral à la Renaissance. Paris, 1969/1986. S. 49-60.
- [Klettke (2007)] Klettke, Cornelia: Zeitlichkeit im Spannungsverhältnis von Malerei und Poesie bei Victor Hugo und Jean-François Millet. -in: Sick, Franziska; Schöch, Christoph (Hrg.): Zeitlichkeit in Text und Bild. Heidelberg, 2007. S. 253-270.
- [Kluge (1977)] Kluge, Gerhard: Stilgeschichte als Geistesgeschichte. Die Rezeption der Wölfflinschen Grundbegriffe in der deutschen Literaturwissenschaft. -in: Neophilologus, Nr. 61, 1977, S. 575-586.
- [Kohle (2003)] Kohle, Hubertus: Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jhd. Adolf Menzel und seine Kollegen. -in: Von Hülsen-Esch, Andrea; Körner, Klaus; Reuter, Guido (Hrg.): Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild. Köln, 2003. S. 139-148.
- [Körner (2003)] Körner, Klaus: Biblische Erzählungen und Bildzeiten in Sandro Botticellis Judith- und Holofernes-Darstellungen. -in: Von Hülsen-Esch, Andrea; Körner, Klaus; Reuter, Guido (Hrg.): Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild. Köln, 2003. S. 45-64.
- [Köster (2009)] Köster, Ingo: Mediale Maßverhältnisse in Raum und Zeit. Ein Versuch der Systematisierung. -in: Köster, Ingo; Schubert, Kai (Hrg.): Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen. Bielefeld, 2009. S. 23-45,
- [Krautheimer (1948)] Krautheimer, Richard: The tragic and comic scene of the renaissance. The Baltimore and Urbino panels. -in: Gazette des Beaux-Arts. Bd. 33, 1948. S. 327-346.
- [Kuhn (1979)] Kuhn, Rudolf: Komposition und Rhythmus. Berlin, New York, 1979.
- [Kultermann (1990)] Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. München, 1990.
- [Kunz (1975)] Kunz, Hans: Die Verfehlung der Phänomene bei Edmund Husserl. -in: Kuhn, Helmut; Avé-Lallemant, Eberhard; Gladiator, Reinhold (Hrg.): Die Münchener Phänomenologie. Den Haag, 1975. S. 39-62.
- [Lactantius / Lavinius / Regius, P. Ovidii Nasonis Poete ingeniosissimi Metamorphoseos Libri XV (1540)] Lactantius Placidus; Petrus Lavinius: P. Ovidii Nasonis Poete ingeniosissimi Metamorphoseos Libri XV. In eosdem libros Raphaelis Regii luculentissime enarrationes., neque non Lactantii et Petri Lavinii commentarii ... Venedig, 1540.

- [Lactantius, P. Ovidii N. *Metamorphoses argumentis brevioribus* (1591)] Lactantius Placidus: P. Ovidii N. *Metamorphoses argumentis brevioribus, ex Luctatio collectis expositae, una cum vivis singularum Transformationum iconibus in aes incis.* Antwerpen, 1591.
- [Lamblin (1987)] Lamblin, Bernard: *Peinture et temps.* Paris, 1987.
- [Le Chanu / Ravaud (1994)] Le Chanu, Patrick; Ravaud, Elisabeth: *Quelques remarques sur la mise en place des compositions et les choix techniques dans l'oeuvre de Nicolas Poussin.* -in: *Technē.* Januar, 1994. S. 43-52.
- [Lechtermann (2005)] Lechtermann, Christina: *Körper-Räume. Die Choreographie höfischer Körper als Mittel der Raumgestaltung.* -in: Vavra, Elisabeth (Hrg.): *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter.* Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24-26. März 2003. Berlin, 2005. S. 173-188.
- [Lee (1940)] Lee, Rensselaer W.: *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting.* -in: *The Art Bulletin.* Bd. 22, Nr. 4, 1940. S. 196-269.
- [Lepper (2006)] Lepper, Marcel: *Typologie, Stilpsychologie, Kunstwollen. Zur Erfindung des ›Barock‹ (1900 - 1933).* -in: *arcadia.* Bd. 41/2006, Heft 1, S. 14-28.
- [Lessing, Laokoon] Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie.* -in: Göring, Hugo (Hrg.): *Lessings sämtliche Werke in zwanzig Bänden.* Bd. 10. Stuttgart, o.J.
- [Leutrat (2007)] Leutrat, Estelle: *Les Débuts de la Gravure sur Cuivre en France. Lyon 1520-1565.* Genf, 2007.
- [Lévi-Strauss (1995)] Lévi-Strauss, Claude: *Sehen Hören Lesen.* Paris, 1995.
- [Liber Pontificalis (1995)] *Liber Pontificalis.* translated with an introduction and commentary by Raymond Davis. Liverpool, 1995.
- [Lotmann (1972)] Lotmann, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte.* München, 1972.
- [Louvat (1999)] Louvat, Bénédicte; u.a. (Hrg.): *Pierre Corneille: Trois discours sur le poème dramatique.* Paris, 1999.
- [Lück (1990)] Lück, Helmut: *Ein Briefwechsel zwischen William Stern und Alexius Meinong.* -in: *Psychologie und Geschichte.* Jahrgang 1, Heft 4, April 1990. S. 38-54.
- [Lüthy (2005)] Lüthy, Michael: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten in Edgar Degas' Werkprozess.* -in: Hoppe-Sailer, Richard; Volkenandt, Claus; Winter, Gundolf (Hrg.): *Logik der Bilder. Präsenz - Repräsentation - Erkenntnis. Gottfried Böhm zum 60. Geburtstag.* Bonn, 2005. S. 35-51.
- [Lukian (1664)] Lvcien. *De la Traduction de N. Perrot SR. D'Ablancovrt. Premiere Partie.* Paris, 1664.
- [Lurje (2004)] Lurje, Michael: *Die Suche nach der Schuld : Sophokles' Oedipus Rex, Aristoteles' Poetik und das Tragödienverständnis der Neuzeit.* München, 2004.

- [Lurz (1981)] Lurz, Meinhold: Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie. Worms, 1981.
- [Lyons (1987)] Lyons, Charles R.: Character and theatrical space. -in: Redmond, James (Hrg.): The Theatrical Space. -in: Themes in Drama. Band 9. Cambridge, 1987. S. 27-44.
- [Mahrenholz (2003)] Mahrenholz, Sabine: Analogisches Denken. Aspekte nicht-diskursiver Rationalität. -in: Mersch, Dieter (Hrg.): Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens. München, 2003. S. 75-91.
- [Mahon (1962)] Mahon, Denis: Poussiniana. Afterthoughts arising from the exhibition. -in: Gazette des Beaux-Arts. 6. Periode, Bd. 60, Juli-August 1962. S. 1-138.
- [Mahon (1965)] Mahon, Denis: A Plea for Poussin as a Painter. -in: Hauffmann, Georg; Sauerländer, Willibald (Hrg.): Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag. Berlin, 1965. S. 113-142.
- [Mai (1990)] Mai, Ekkehard: Poussin, Félibien und Le Brun. Zur Formierung der französischen Historienmalerei an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris. -in: Mai, Ekkehard (Hrg.): Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Mainz, 1990. S. 9-25.
- [Majetschak (2005a)] Majetschak, Stefan: Opazität und ikonischer Sinn. Versuch, ein Gedankenmotiv Heideggers für die Bildtheorie fruchtbar zu machen. -in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln, 2005. S. 144-155. S. 177-194.
- [Majetschak (2005b)] Majetschak, Stefan: Sichtbare Metaphern. Bemerkungen zur Bildlichkeit und zur Metaphorizität in Bildern. -in: Hoppe-Sailer, Richard; Volkenandt, Claus; Winter, Gundolf (Hrg.): Logik der Bilder. Präsenz - Repräsentation - Erkenntnis. Gottfried Böhm zum 60. Geburtstag. Bonn, 2005.
- [Maréchaux (1990)] Maréchaux, Pierre: les métamorphoses de Phaëton: étude sur les illustrations d'un mythe à travers les éditions des Métamorphoses d'Ovide de 1484 à 1552. -in: Revue de l'art. 90, 1990. S. 88-103.
- [Markus (1988)] Markus, György: Praxis und Poiesis: eine fragwürdige Aristoteles-Renaissance. -in: Althaus, Gabriele; Staeuble, Irmgard (Hrg.): Streitbare Philosophie. Margherita von Brentano zum 65. Geburtstag. Berlin, 1988. S. 71-92.
- [Marot, Les oeuvres (1549)] Marot, Clément: Les oeuvres. Lyon, 1549.
- [Marot, Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide (1556)] Marot, Clément: Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide, traduitz en vers françois, le premier et second par Cl. Marot, le tiers par B. Aneau, mythologizez par allégories... recueillies des bons auteurs grecs et latins... avec une préparation de voie à la lecture et intelligence des poètes fabuleux. Lyon, Guillaume Rouillé, 1556.
- [Mayr (2001)] Mayr, Monica: Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyi, Simon. Tübingen, 2001.

- [McGregor (1994)] McGregor, Neil: Plaidoyer pour Poussin Peintre. -in: Rosenberg, Pierre; Prat, Louis Antoine (Hrg.): Nicolas Poussin 1594-1665. Ausstellungskatalog 27.09.1994-02.01.1995. Paris, 1994. S. 118-120.
- [Merleau-Ponty (1945/1966)] Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Frankfurt am Main, 1945/1966.
- [Mérot (1990/1994)] Mérot, Alain: Poussin. Paris, 1990/1994.
- [Mérot (1994)] Mérot, Alain: Les modes, ou le paradoxe du peintre. -in: Rosenberg, Pierre; Prat, Louis Antoine (Hrg.): Nicolas Poussin 1594-1665. Ausstellungskatalog 27.09.1994-02.01.1995. Paris, 1994. S. 80-87.
- [Mersch (2003a)] Mersch, Dieter : Wort, Bild, Ton, Zahl - Modalitäten medialen Darstellens. -in: Mersch, Dieter (Hrg.): Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens. München, 2003. S. 9-32.
- [Mersch (2003b)] Mersch, Dieter: Ästhetischer Augenblick und Gedächtnis der Kunst. Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Bild. in: Mersch, Dieter (Hrg.): Die Medien der Künste. Beiträge zu einer Theorie des Darstellens. München, 2003. S. 151-171.
- [Messerer (1972)] Messerer, Wilhelm: Die »Modi« im Werk von Poussin. -in: Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.; Restle, Marcell; Weiermann, Herbert (Hrg.): Festschrift für Luitpold Dussler. München, Berlin, 1952, S. 335-356.
- [Métraux (1975)] Métraux, Alexandre: Edmund Husserl und Moritz Geiger. -in: Kuhn, Helmut; Avé-Lallemant, Eberhard; Gladiator, Reinhold (Hrg.): Die Münchener Phänomenologie. Den Haag, 1975. S. 139-157.
- [Michalski (2004)] Michalski, Sergiusz: Narration, Gebäredensprache und Mimik im »Dariuszelt« des Charles Le Brun. Zu einem Leitbild des »grand goût«. -in: Von Hülsen-Esch; Körner, Klaus; Reuter, Guido (Hrg.): Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild. Köln, 2003. S. 107-125.
- [Micyllus, Pvb. Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV (1582)] Micyllus, Jakob (Hrg.): Pvb. Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV. Leipzig, 1582.
- [Molinari (1986)] Molinari, Cesare: Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVIe siècle. -in: Jacquot, Jean(Hrg.): Le lieu théâtral à la Renaissance. Royaumont 22-27 mars 1963. Paris, 1986. S. 61-71.
- [Moisau (1997)] Moisau, Jean-Claude: D'Ovide à Marot: L'Evolution des programmes narratifs dans les *Métamorphoses*. -in: Defaux, Gérard; Simonin, Michel (Hrg.): Clément Marot. »Prince des poètes françois« 1496-1996. Actes du Colloque international de Cahors en Quercy, 21-25 mai 1996. Paris, 1997. S. 93-105.
- [Montagu (1992)] Montagu, Jennifer: The theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. -in: Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes. Vol. 55, 1992. S. 233-248.

- [Montaigne, Essais (1981)] Leake, Roy E.; Leake, David B.; Leake, Alice Elder (Hrg.): Concor-
dance des Essais de Montaigne. -in: Travaux d'humanisme et renaissance. Nr. 187. Genf,
1981.
- [Morgenroth (2008)] Morgenroth, Olaf: Zeit und Handeln. Psychologie der Zeitbewältigung.
Stuttgart, 2008.
- [Mühlán (1892)] Mühlán, Alois: Jean Chapelain als litterarischer Kritiker. Straßburg, 1892
- [Müller (1995)] Müller, Günther: Zeiterlebnis und Zeitgerüst in der Dichtung. -in: Studium Ge-
nerale. 10,8,1955. S. 1-31.
- [Munin (2001)] Munin, Bertrand: La représentation théâtrale ou la fabrique du temps. -in: Gar-
bagnati, Lucile (Hrg.): Temps scientifique, temps théâtral. Besançon, 2001. S. 133-141.
- [Naderer (1994)] Naderer, Klaus: Oskar Walzels Ansatz einer neuen Literaturwissenschaft. Mit
einem bibliographischen Anhang. Bonn, 1994.
- [Nöth (1985)] Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart, 1985.
- [Nöth (2005)] Nöth, Winfried: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft. -in: Sachs-
Hombach, Klaus (Hrg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln, 2005.
S. 33-44.
- [Nöth / Bishara / Neitzel (2008)] Nöth, Winfried; Bishara, Nina; Neitzel, Britta: Mediale Selbstre-
ferenz. Grundlagen und Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und den Comemics. Köln,
2008.
- [Oberhuber (1996)] Oberhuber, Konrad: Raphaël et Poussin. -in: Bonfait, Olivier (Hrg.): Poussin
et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana.
16-18 novembre 1994. Paris, 1996. S. 67-74.
- [Obraz (2006)] Obraz, Melanie: Das schweigende Bild und die Aussagekraft des Rezipienten
in Bezug auf ästhetische und ethische Werturteile. Grundlagen für eine phänomenologisch
ausweisbare Kunstphilosophie. Berlin, 2006.
- [Ott (1961)] Ott, Karl August: Über die Bedeutung des Ortes im Drama von Corneille und Racine.
-in: Germanisch-Romanische Monatsschrift. 11/1961. S. 341-365.
- [Ovid, Metamorphosen (1994)] Von Albrecht, Michael (Hrg.): Ovid: Metamorphosen. Stuttgart,
1994.
- [Pächt (1979/1994)] Pächt, Otto: Kritik der Ikonologie. -in: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Iko-
nografie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Köln, 1979/1994. S. 353-376.
- [Patz (2007)] Patz, Kristine: Ein Galeriebild zwischen Raum- und Zeitkunst: Poussins *Landschaft
mit Juno und dem getöteten Argus*. -in: Baader, Hannah; Müller Hofstede, Ulrike; Patz, Christi-
ne; Suthor, Nicola (Hrg.): Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und
die Diversität der Sinne. München, 2007. S. 377-389.
- [Pauly (1979)] Ziegler, Konrat (Hrg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. 5 Bde. München,
1979.

- [Pavis (1996)] Pavis, Patrice: Dictionnaire du théâtre. Paris, 1996.
- [Perpeet (1955)] Perpeet, Wilhelm: Was ist Zeit? -in: Studium Generale. 9,8,1955. S. 531-545.
- [Pestalozzi (2007)] Pestalozzi, Karl: Einzelinterpretationen und literaturwissenschaftliche Synthese bei Emil Staiger. -in: Rickes, Joachim; Ladenthin, Volker; Baum, Michael (Hrg.): 1955-2005: Emil Staiger und »Die Kunst der Interpretation« heute. Bern, Berlin, Brüssel u.a., 2007, S. 13-30.
- [Pfeiffer (2005)] Pfeiffer, Alexandra Elisabeth: Hedwig Conrad-Martius. Eine phänomenologische Sicht auf Natur und Welt. Würzburg, 2005.
- [Pfister (1997)] Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München, 1997.
- [Pfleiderer (2006)] Pfleiderer, Martin: Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik. Bielefeld, 2006.
- [Philipot (1985)] Philipot, Paul: Anhaltspunkte für eine Geschichte der Zeit in der westlichen Kunst. -in: Baudson, Michel (Hrg.): Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst. Weinheim, 1985. S. 127-155.
- [Pieper (1995)] Pieper, Hans-Joachim: »Anschauung« als operativer Begriff: eine Untersuchung zur Grundlegung der transzendentalen Phänomenologie Edmund Husserls. Hamburg, 1993.
- [Pinder (1935)] Pinder, Wilhelm: Architektur als Moral. -in: Festschrift Heinrich Wölfflin zum siebzigsten Geburtstage. Dresden, 1935.
- [Pinkwart (1965)] Pinkwart, Doris: Das Relief des Archelaos von Priene und die »Musen des Philisters«. Kallmünz, 1965
- [Pinson (1997)] Pinson, Yona: Un langage muet - Métaphore et morale dans les éléments architecturaux et scénographiques de Nicolas Poussin. -in: artibus et historiae. 36/1997. S. 109-128.
- [Platon, Politeia (1989)] Otto, Walter F.; Grassi, Ernesto; Plamböck, Gert (Hrg.): Platon: Politeia. Hamburg, 1989.
- [Pochat (1984)] Pochat, Götz: Erlebniszeit und bildende Kunst. -in: Thomsen, Christian W.; Holländer, Hans (Hrg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt, 1984. S. 22-46.
- [Pochat (1990)] Pochat, Götz: Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien. Graz, 1990.
- [Pochat (1996)] Pochat, Götz: Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit. Wien, Köln, Weimar, 1996.
- [Pöppel (1987)] Pöppel, Ernst: Die Rekonstruktion der Zeit. -in: Paflik, Hannelore: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Weinheim, 1987. S. 25-38.
- [Popper (1931)] Popper, Karl: Die Logik der Forschung. Wien, 1931.

- [Popper (1993)] Popper, Karl: Objektive Erkenntnis - ein evolutionärer Entwurf. Hamburg, 1993.
- [Posthius, Tetratischa in Ovidii Metamorphosis libri XV (1569)] Posthius, Johannes: Posthii germershemii Tetratischa in Ovidii Metamorphosis libri XV. Frankfurt, 1569.
- [Poussin, Ausstellungskatalog (1994a)] Rosenberg, Pierre; Prat, Louis Antoine (Hrg.): Nicolas Poussin 1594-1665. Ausstellungskatalog 27.09.1994-02.01.1995. Paris, 1994.
- [Puttfarken (1985)] Puttfarken, Thomas: Roger de Piles' theory of art. New Haven, London, 1985.
- [Puttfarken (1994)] Puttfarken, Thomas: Composition, perspective and presence. Observations on early academic theory in France. -in: Onians, John (Hrg.): Sight & Insight. Essays on art and culture in honour ofn E. H. Gombrich at 85. London, 1994. S. 287-304.
- [Puttfarken (2005)] Puttfarken, Thomas: Titan & Tragic Painting. Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist. New Haven, London, 2005
- [Pütz (1970)] Pütz, Peter: Die Zeit im Drama: zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen, 1970.
- [Regius, Raphael: Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus (1526)] Regius, Raphael: Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus, quibus cum alia quaedam ascripta sunt quae in exemplaribus antea impressis non inveniuntur, tum eorum apologia quae fuerant a quibusdam reprehensa. Tusculum, Alessandro Paganini, 1526.
- [Rehm (1960)] Rehm, Walther: Heinrich Wölfflin als Literaturhistoriker. München, 1960.
- [Rehm (2002)] Rehm, Ulrich: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung. München, Berlin, 2002.
- [Renouard, Les Métamorphoses d'Ovide (1619/1637)] Renouard, Nicholas: Les Métamorphoses d'Ovide. Paris, 1619/1637.
- [Reuter (2003)] Reuter, Guido: Zeitaspekte der Skulptur. Die strukturelle Zeit in palstischen Bildwerken. -in: Von Hülsen-Esch; Körner, Klaus; Reuter, Guido (Hrg.): Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild. Köln, 2003.
- [Reuter (2007)] Reuter, Guido: Von Zeit in der neuzeitlichen Skulptur: *enargeia, emphasis, anachronismo*. -in: Sick, Franziska; Schöch, Christoph (Hrg.): Zeitlichkeit in Text und Bild. Heidelberg, 2007. S. 285-302.
- [Rickes (2007)] Rickes, Joachim: Von Emil Staiger zu Günter Grass. Zur Aktualität der »Kunst der Interpretation«: »Das Treffen in Telgte«. -in: Rickes, Joachim; Ladenthin, Volker; Baum, Michael (Hrg.): Emil Staiger und »Die Kunst der Interpretation« heute. Bern, Berlin, Brüssel u.a., 2007, S. 205-227.
- [Ricoeur (1988-1991)] Ricoeur, Paul: Zeit und Erzählung. 3 Bände. München, 1988-1991.
- [Riegl (1931)] Riegl, Alois: Das holländische Gruppenporträt. Wien, 1931.

- [Risi (2007)] Risi, Clemens: »Gefühlte Zeit«. Zur Performativität von Opernaufführungen. -in: Lechtermann, Christina; Wagner, Kirsten; Wenzel, Horst (Hrg.): Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin, 2007. S. 153-162.
- [Ritter (1969)] Ritter, Joachim: Metaphysik und Politik: Studien zu Aristoteles und Hegel. Frankfurt am Main, 1969.
- [Robortello, In librum Aristotelis De arte poetica explicationes (1968)] Robortello, Francesco: In librum Aristotelis De arte poetica explicationes; Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De arte poetica ad Pisones inscribitur. München, 1968.
- [Rohbeck (2009)] Rohbeck, Johannes: Geschichtsphilosophie der Zukunft. -in: Nebelin, Marian; Deußner, Andreas (Hrg.): Was ist Zeit? Philosophische und geschichtstheoretische Aufsätze. Berlin, 2009. S. 19-38.
- [Rondorf (1967)] Rondorf, Dorothee: Der Ballsaal im Schloß Fontainebleau. Zur Stilgeschichte Primaticcios in Frankreich. Bonn, 1967.
- [Roselt (2008)] Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. München, 2008.
- [Rosenberg (1994)] Rosenberg, Pierre: L'année Poussin. -in: Rosenberg, Pierre; Prat, Louis Antoine (Hrg.): Nicolas Poussin 1594-1665. Ausstellungskatalog 27.09.1994-02.01.1995. Paris, 1994. S. 12-27.
- [Rosenberg, Ausstellungskatalog (2005)] Rosenberg, Pierre: Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard. Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Bonn, 2005.
- [Rosenberg (2008)] Rosenberg, Pierre: Encountering Poussin. -in: Rosenberg, Pierre; Christiansen, Keith (Hrg.): Poussin and Nature. Arcadian Visions. New York, u.a., 2008. S. 5-7.
- [Rosenthal (1998)] Rosenthal, Olivia: Donner à voir: écritures de l'image dans l'art de poésie au XVIe siècle. Paris, 1998.
- [Rosenthal (2002)] Rosenthal, Stephanie: »Der Faden ist gerissen«. -in: Rosenthal, Stephanie (Hrg.): Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst. Köln, 2002. S. 8-23.
- [Russell (2001)] Russell, Bertrand: Philosophie des Abendlandes. Ihr Zusammenhang mit der politischen und sozialen Entwicklung. Köln, 2001.
- [Ruttkowski (1968)] Ruttkowski, Wolfgang: Die literarischen Gattungen: Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. Bern, 1968.
- [Sachs-Hombach (2001)] Sachs-Hombach, Klaus: Kann die semiotische Bildtheorie Grundlage einer allgemeinen Bildwissenschaft sein? -in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrg.): Bildhandeln. Magdeburg, 2011. S. 9-28.
- [Sandys (1908)] Sandys, John Edwin: A History of Classical Scholarship. 3 Bände. Cambridge, 1908.
- [Sauerländer (2005)] Sauerländer, Willibald: Noch einmal Poussins Landschaften. Ein Versuch über Möglichkeiten und Grenzen der ikonologischen Interpretation. -in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 3. Folge, Bd. 56, 2005. S. 107-137.

- [Scaliger, Poetices libri septem (1994-2001)] Deitz, Luc; Vogt-Spira, Gregor (Hrg.): Scaliger, Julius Caesar: Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst. Unter Mitwirkung von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, Bad Cannstatt, 1994-2011.
- [Schäfer (2005)] Schäfer, Eckart (Hrg.): Horatius Flaccus, Quintus: Ars Poetica. Lateinisch und deutsch. Stuttgart, 2005.
- [Schaltenbrand (1955)] Schaltenbrand, Georges: Grenzen der Maschinentheorie des Nervensystems. -in: Studium Generale. 8,8,1955. S. 515-526.
- [Scheer (2001)] Scheer, Brigitte: Zur Zeitgestaltung und Zeitwahrnehmung in der bildenden Kunst. -in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 46.2/2001. S. 255-269.
- [Scheffel / Martinez (1999)] Martinez, Matias; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München, 1999.
- [Scherer (1973)] Scherer, Jacques: La dramaturgie classique en France. Paris, 1973.
- [Schiedermaier (2004)] Schiedermaier, Simone: ›Lyrisches Ich‹ und sprachliches ›ich‹. Literarische Funktionen der Deixis. München, 2004.
- [Schlink (1996)] Schlink, Wilhelm: Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins ›Mannawunder‹. Freiburg im Breisgau, 1996.
- [Schmidt (2006)] Schmidt, Bertram: Besprechung von: Dittmann, Lorenz: Die Kunst Cézannes. Farbe - Rhythmus - Symbolik. Köln, Weimar, Wien, 2005. -in: Journal für Kunstgeschichte. Heft 1, Jg. 10, 2006. S. 64-70.
- [Schmitt (1997)] Schmitt, Bertold: Giovanni Lorenzo Bernini. Figur und Raum. St. Ingbert, 1997.
- [Schmoll gen. Eisenwerth (1985)] Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: Stilpluralismus statt Einheitszwang - zur Kritik der Stilepochenkunstgeschichte. -in: Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: Epochen Grenzen und Kontinuität. München, 1985.
- [Schnackertz (1980)] Schnackertz, Herrmann Josef: Form und Funktion medialen Erzählens. München, 1980.
- [Schneider (1962)] Schneider, Pierre: Poussin: ou le voir et le savoir. -in: Gazette des Beaux-Arts. 6. Periode, Bd. 60, Juli-August 1962. S. 265-268.
- [Schneider (1984)] Schneider, Irmela: Von der Epiphanie zur Momentaufnahme. Augenblicke in der Lyrik nach 1945. -in: Thomsen, Christian W.; Holländer, Hans (Hrg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt, 1984. S.434-451.
- [Schöne (1954)] Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei. Berlin, 1954.
- [Schroedter (2000)] Schroedter, Stephanie: »Idée« versus »règles« - Zu Grundsätzen und Kontroversen im Tanzdiskurs des »siècle classique«. -in Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrg.): Bewegung im Blick: Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Berlin, 2000. S. 240-257.

- [Schürmann (2005)] Schürmann, Eva: Die Bildlichkeit des Bildes. Bildhandeln am Beispiel des Begriffes *Weltbild*. -in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln, 2005. S. 144-155. S. 195-211.
- [Schuhmann / Scaramuzza (1990)] Schuhmann, Karl; Scaramuzza, Gabriele: Ein Husserlmanuskript über Ästhetik. -in: Husserl Studies. Bd. 7, Nr. 3, 1990. S. 165-177.
- [Schütze (2004)] Schütze, Irene: Sprechen über Farbe. Rubens und Poussin. Bildfarbe und Methoden der Farbforschung im 17. Jahrhundert und heute. Weimar, 2004.
- [Schweizer (1971)] Schweizer, Herbert: Zur Logik der Praxis. Frankfurt am Main, München, 1971.
- [Scolnicov (1987)] Scolnicov, Hanna: Theatre space, theatrical space and the theatrical space without. -in: Redmond, James (Hrg.): The Theatrical Space. -in: Themes in Drama. Band 9. Cambridge, 1987. S. 11-26.
- [Searles (1916)] Searles, Colbert: Les Sentiments de l'Académie Française sur le Cid. -in: The University of Minnesota (Hrg.): Studies in Language and Literature. 3, März 1916. Minneapolis, 1916.
- [Sedlmayr (1978a)] Sedlmayr, Hans: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. -in: Sedlmayr, Hans: Kunst und Wahrheit. Mittenwald, 1978, S. 81-95.
- [Sedlmayr (1978b)] Sedlmayr, Hans: Kunstgeschichte als Stilgeschichte. Die Quintessenz der Lehren Riegls. -in: Sedlmayr, Hans: Kunst und Wahrheit. Mittenwald, 1978, S. 32-48.
- [Segal (1995)] Segal, Erwin: Narrative Comprehension And The Role Of Deictic Shift Theory. -in: Duchan, Judith; Bruder, Gail; Hewitt, Lynne (Hrg.): Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective. Hillsdale, New York, 1995. S. 3-18.
- [Seiffert / Radnitzky (1994)] Seiffert, Helmut; Radnitzky, Gerard (Hrg.): Handlexikon zur Wissenschaftstheorie. München, 1994.
- [Sennholz (1985)] Sennholz, Klaus: Grundzüge der Deixis. Bochum, 1985.
- [Senti-Schmidlin (2007)] Senti-Schmidlin, Verena: Rhythmus und Tanz in der Malerei: zur Bewegungsästhetik im Werk von Ferdinand Hodler und Ludwig von Hofmann. Hildesheim, 2007.
- [Serlio, Sebastiano: Il Primo libro d'architettura di Sabastiano Serlio [...], Il Secondo libro di prospettiva [...], [suivi de] Il Terzo libro [...] nel qual si figurano e descrivono le antiquita di Roma [...] [suivi de] Regole generali di architettura [...] sopra le cinque maniere degli edifici cioe, thoscano, dorico [...] [suivi de] Quinto libro d'architettura [...] nel quale se tratta de diverse forme de tempii sacri secondo il costume christiano [...]. Paris, Imprimerie de Jehan Barbé, 1545.
- [Sharratt (2005)] Sharratt, Peter: Bernard Salomon: Illustrateur lyonnais. Genf, 2005
- [Simon (1972)] Simon, Erika: Poussins Gemälde »Bacchus und Midas« in München. Lise Lotte Möller zum sechzigsten Geburtstag. -in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. 18, 1973. S. 109-118.

- [Simon (1978)] Simon, Robert: Poussin, Marino, and the Interpretation of Mythology. -in: The Art Bulletin. 60, März 1978. S. 56-68.
- [Slater (1987)] Slater, Niall W.: Transformations of space in New Comedy. -in: Redmond, James (Hrg.): The Theatrical Space. -in: Themes in Drama. Band 9. Cambridge, 1987. S. 1-10.
- [Söffing (1981)] Söffing, Werner: Deskriptive und normative Bestimmungen in der "Poetik" des Aristoteles. Amsterdam, 1981.
- [Spies (2007)] Spies, Christian: Die Trägheit des Bildes. Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video. München, 2007.
- [Spittler (1979)] Spittler, Horst: Darstellungsperspektiven im Drama. Ein Beitrag zu Theorie und Technik dramatischer Gestaltung. Frankfurt am Main, 1979.
- [Spreng, Metamorphoses Ovidii (1563)] Spreng, Johannes (Hrg.): Metamorphoses Ovidii, argumentis quidem soluta oratione, enarrationibus autem et allegoriis elegiaco versu accuratissime expositae... Nürnberg, 1563.
- [Sproß (1989)] Sproß, Jürgen: Die Naturauffassung bei Alois Riegl und Josef Strzygowski. Saarbrücken, 1989
- [Staiger (1946/1961)] Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1946/1961.
- [Staiger (1964)] Staiger, Emil: Gedenkwort für Strich, Fritz. -in: Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Heidelberg, Darmstadt, 1964, S. 169-171.
- [Staiger (1978)] Tasso, Torquato: Werke und Briefe. Übersetzt und eingeleitet von Emil Staiger. München, 1978.
- [Standring (2009)] Standring, Timothy: Poussin's Erotica. -in: Apollo. 169, März 2009. S. 82-88.
- [Stanzel (1979/1995)] Stanzel, Franz Karl: Theorie des Erzählens. Göttingen, 1979/1995.
- [Steeffel (1991)] Steeffel, Lawrence D.: A Narrative Reading of Poussin's »Phocion«-Paintings. -in: Konsthistorisk tidskrift. Journal of Art History. Bd. 60, Nr. 1, 1991. S. 9-16.
- [Stegmüller (1978)] Stegmüller, Wolfgang: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. 2 Bände. Stuttgart, 1978.
- [Steinegger (2001)] Steinegger, Catherine: Temps musical, temps théâtral. -in: Garbagnati, Lucile (Hrg.): Temps scientifique, temps théâtral. Besançon, 2001. S. 125-131.
- [Stern (1897)] Stern, Lewis William: Psychische Präsenzzeit. -in: Zeitschrift für Psychologie. Bd. XIII/1897. S. 325ff.
- [Stumpfhaus (2007)] Stumpfhaus, Bernhard: Modus - Affekt - Allegorie bei Nicolas Poussin. Emotionen in der Malerei des 17. Jahrhunderts. Berlin, 2007.
- [Strich (1916/1975)] Strich, Fritz: Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. -in: Berend, Eduard; u.a. (Hrg.): Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstag. München, 1916. S. 21-53. Neudruck in: Barner, Wilfried (Hrg.): Der literarische Barockbegriff. Wege der Forschung, Bd. 358. Darmstadt 1975.

- [Strich (1922/1949)] Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik. Bern, 1922/1949.
- [Strich (1956)] Strich, Fritz: Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung. -in: Stamm, Rudolf (Hrg.): Die Kunstformen des Barockzeitalters. Bern, 1956. S. 243-265.
- [Ströker (1965/1977)] Ströker, Elisabeth: Philosophische Untersuchungen zum Raum. Frankfurt am Main, 1977.
- [Szuszkina (2005)] Szuszkina, Marc: L'espace tragique dans le théâtre de Racine. Paris, 2005.
- [Teichert (2005)] Teichert, Dieter: Medienphilosophie des Theaters. -in: Sandbothe, Mike; Nagl, Ludwig (Hrg.): Systematische Medienphilosophie. Berlin, 2005. S. 199-218.
- [Theissing (1987)] Theissing, Heinrich: Die Zeit im Bild. Darmstadt, 1987.
- [Theissing (2003)] Theissing, Heinrich: Die panische Zeit bei Francisco Goya. -in: Von Hülsen-Esch; Körner, Klaus; Reuter, Guido (Hrg.): Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild. Köln, 2003. S. 127-137.
- [Thimann (2007)] Thimann, Michael: *figura, paragone, argumentum*. Zur Funktion der Illustrationen in gedruckten Ovidausgaben des 16. Jahrhunderts. -in: Baader, Hannah; Müller Hofstede, Ulrike; Patz, Christine; Suthor, Nicola (Hrg.): Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne. München, 2007. S. 335-356.
- [Thompson (1992/1993)] Thompson, James: Nicolas Poussin. -in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Winter 1992/1993. S. 1-55.
- [Thuillier (1967)] Thuillier, Jacques: Temps et tableau: la théorie des ›péripiétés‹ dans la peinture française du XVIIe siècle. -in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Bd. III: Theorien und Probleme. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Berlin, 1967. S. 191-206.
- [Thuillier (1988)] Thuillier, Jacques: Nicolas Poussin. Paris, 1988.
- [Thuillier (1994)] Thuillier, Jacques: Nicolas Poussin. Paris, 1994.
- [Thürlemann (1990)] Thürlemann, Felix: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft. Köln, 1990.
- [Trappen (2001)] Trappen, Stefan: Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre. Heidelberg, 2001.
- [Triffaux (2001)] Triffaux, Jean-Pierre: Le temps brisé de l'acteur. -in: Garbagnati, Lucile (Hrg.): Temps scientifique, temps théâtral. Besançon, 2001. S. 147-154.
- [Tripp (2007)] Tripp, Ronja: Wer visualisiert? Narrative Strategien der Visualisierung als Gegenstand einer leser-orientierten kognitiven Narratologie. -in: Brosch, Renate; Tripp, Ronja (Hrg.): Visualisierungen: Textualität - Deixis - Lektüre. Trier, 2007. S. 21-46.
- [Truchet (1975)] Truchet, Jacques: La tragédie classique en France. Paris, 1975.

- [Ubersfeld (1978)] Ubersfeld, Anne: Lire le théâtre. Paris, 1978.
- [Ubersfeld (2001)] Ubersfeld, Anne: Le théâtre et le temps. -in: Garbagnati, Lucile (Hrg.): Temps scientifique, temps théâtral. Besançon, 2001. S. 21-24.
- [Unглаub (2006)] Unглаub, Jonathan: Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso. Cambridge, New York, 2006.
- [Uspenskij (1975)] Uspenskij, Boris, Andreevic: Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Topologie der Kompositionsformen. Frankfurt am Main, 1975.
- [Van Eynde (1994)] Van Eynde, Laurent: La science phénoménologique selon Emil Staiger. -in: Recherches Husserliennes. 2, 1994. S. 73-91.
- [Van Eynde (2004)] Van Eynde, Laurent: Anthropologie phénoménologique et littérature. L'exemple du romantisme allemand. -in: Célis, Raphael; Madou, Jean-Paul; Van Eynde, Laurent (Hrg.): Phénoménologie(s) et imaginaire. Paris, 2004. S. 111-127.
- [Vasold (2004)] Vasold, Georg: Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten. Freiburg im Breisgau, 2004.
- [Vergil, Aeneis (2001)] Binder, Edith; Binder, Gerhard (Hrg.): P. Vergilius Maro: Aeneis. 7. und 8. Buch. Stuttgart, 2001.
- [Vergil, Bucolica (2001)] P. Vergilius Maro: Bucolica. Hirtengedichte. Übersetzung, Anmerkungen, interpretierender Kommentar und Nachwort von Michael Von Albrecht. Stuttgart, 2001.
- [Vigo (1996)] Vigo, Alejandro: Zeit und Praxis bei Aristoteles. Freiburg im Breisgau, München, 1996.
- [Villalpando (1604)] Villalpando, Juan Bautista: Vera Hierosolymae veteris imago, a Ioanne Baptista Villalpando Cordvbensi e Societate Iesv elaborata pro svo Vrbs ac Templi Hierosolymitani apparatv collato stvdio cvm P.Hieronymo Prado ex eadem societate. -in: Prado, Hieronymus; Villalpando, Juan Bautista: Explanaciones in Ezechielis et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani. Bd. III. Rom, 1604. S. 70-71.
- [Vitruv, Zehn Bücher über Architektur (2008)] Vitruv: Zehn Bücher über Architektur. Lateinisch und Deutsch. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch. Wiesbaden, 2008.
- [Von Einem (1974)] Von Einem, Herbert: Kurt Badt. -in: Kunstchronik. Heft 6, Jg. 27, Juni 1974. S. 203-210.
- [Von Flemming (1996)] Von Flemming, Victoria: Le Neptune et Venus de Poussin. Intertextualité comme chance de la démarche interprétative. -in: Bonfait, Olivier (Hrg.): Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana. 16-18 novembre 1994. Paris, 1996. S. 309-328.

- [Von Hülsen-Esch (2003)] Von Hülsen-Esch, Andrea: Zeitkonzepte in der oberitalienischen Malerei des Quattrocento. Überlegungen zu »Zeit im Bild« und »Bildzeit« bei Pisanello und Mantegna. -in: Von Hülsen-Esch, Andrea; Körner, Klaus; Reuter, Guido (Hrg.): Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild. Köln, 2003. S. 25-43.
- [Sandrart (1675/1925)] Pelzer, A. R: (Hrg.) Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahleray-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. München, 1925.
- [Voss (1967)] Voss, Harald: Corneille oder Das Werden einer menschlichen Ordnung. Witterschlick bei Bonn, 1967.
- [Vossler (1927)] Vossler, Karl: Über Vergleichung und Unvergleichbarkeit der Künste. - in: Weixlgärtner, Arpad; Planiscig, Leo (Hrg.): Festschrift Julius von Schlosser. Wien, 1927. S. 25-30.
- [Vossler (1931)] Vossler, Karl: Die Einheit von Raum und Zeit im barocken Drama. -in: Noack, Hermann (Hrg.): Vierter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg, 07-09. Oktober 1930. Bericht. -in Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Beiheft. 25/1931. S. 144-152.
- [Vossler (1935)] Vossler, Karl: Über gegenseitige Erhellung der Künste. - in: Festschrift Heinrich Wölfflin. Dresden, 1935. S. 160-167.
- [Vuillermoz (2000)] Vuillermoz, Marc: Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650: Corneille, Mairat, Rotrou, Scudéry. Genève, 2000.
- [Wais (1992)] Wais, Kurt: Symbiose der Künste: Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst. -in: Weisstein, Ulrich (Hrg.): Literatur und Bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin, 1992. S. 34-53.
- [Waldenfels (1975)] Waldenfels, Bernhard: Abgeschlossene Wesenserkenntnis. -in: Kuhn, Helmut; Avé-Lallemant, Eberhard; Gladiator, Reinhold (Hrg.): Die Münchener Phänomenologie. Den Haag, 1975. S. 63-80.
- [Waldenfels (2005)] Waldenfels, Bernhard: Verkörperung im Bild. -in: Hoppe-Sailer, Richard; Volkenandt, Claus; Winter, Gundolf (Hrg.): Logik der Bilder. Präsenz - Repräsentation - Erkenntnis. Gottfried Böhm zum 60. Geburtstag. Bonn, 2005. S. 17-34.
- [Walzel (1914)] Walzel, Oskar: Herbart über die dichterische Form. -in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Nr. 10/1914.
- [Walzel (1917)] Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Vortrag, gehalten am 3. Januar 1917 in der Berliner Abteilung der Kantgesellschaft. -in: Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft. Nr. 15/1917. Berlin, 1917.
- [Walzel (1923)] Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. -in: Handbuch der Literaturwissenschaft. Berlin, 1923.

- [Walzinger (1903)] Walzinger, Carl: Das Relief von Archelaos von Priene. 63. Programm zum Winckelmannfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin. Berlin, 1903.
- [Weimar, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (1997-2003)] Weimar, Klaus u.a. (Hrg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin, 1997-2003.
- [Weisstein (1992)] Weisstein, Ulrich: Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden. -in: Weisstein, Ulrich (Hrg.): Literatur und Bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin, 1992. S. 11-31.
- [Wenz (1997)] Wenz, Karin: Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. Tübingen, 1997.
- [Wenzel (2007)] Wenzel, Horst: Deixis und Initialisierung. Zeigehände in alten und neuen Medien. -in: Gfrereis, Heike; Lepper, Marcel (Hrg.): Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger. Göttingen, 2007. S. 110-143.
- [Werckmeister (1973)] Werckmeister, O.K.: Kurt Badt: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. Köln, 1971. -in. Kunstchronik. Heft 8, Jg.26, August 1973. S. 266-275.
- [Werly (2001)] Werly, Patrick: Measure, spatialité et irréversibilité du temps théâtral. -in: Garbagliati, Lucile (Hrg.): Temps scientifique, temps théâtral. Besançon, 2001. S. 177-186.
- [Werner (1988)] Werner, Anne-Marie: Relativität und Dynamik des Raumes. Kurt Badts pragmatisches Raumkonzept. Saarbrücken, 1988.
- [White (1990)] White, Hayden: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt am Main, 1990.
- [Wiesing (1998)] Wiesing, Lambert: Sind Bilder Zeichen? -in: Sachs-Hombach, Klaus; Rehkämper, Klaus (Hrg.): Bild - Bildwahrnehmung, Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden, 1998. S. 95-101.
- [Wiesing (2001)] Wiesing, Lambert: Verstärker der Imagination. Über Verwendungsweisen von Bildern. -in: Jäger, Gottfried: Fotografie denken. Über Vilém Flussers Philosophie der Medienmoderne. Bielefeld, 2001. S. 183-202.
- [Wiesing (2002)] Wiesing, Lambert (Hrg.): Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen. Frankfurt am Main, 2002.
- [Wiesing (2005)] Wiesing, Lambert: Methoden der Bildwissenschaft. -in: Sachs-Hombach, Klaus (Hrg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln, 2005. S. 144-155.
- [Willems (1981)] Willems, Gottfried: Das Konzept der literarischen Gattungen. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers. Tübingen, 1981.
- [Wigmann (1921)] Wigmann, Mary: Rudolf von Labans Lehre vom Tanz. Teil 1. -in: Die neue Schaubühne. Jg. 3, Heft 5/6, 1921, S. 99-106,
- [Wigmann (1922)] Wigmann, Mary: Rudolf von Labans Lehre vom Tanz. Teil 2. -in: Die neue Schaubühne. Jg. 4, Heft 2, 1922, S. 31-35.

- [Windelband (1980)] Windelband, Wilhelm: Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. Tübingen, 1980.
- [Wittgenstein, PU (2006)] Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. -in: Wittgenstein, Ludwig: Werkausgabe. Bd. 1. Frankfurt am Main, 2006. S. 225-618.
- [Wittgenstein, TLP (2006)] Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. -in: Wittgenstein, Ludwig: Werkausgabe. Bd. 1. Frankfurt am Main, 2006. S. 7-86.
- [Wölfflin (1886)] Wölfflin, Heinrich: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München, 1886.
- [Wölfflin (1888/1926)] Wölfflin, Heinrich: Renaissance und Barock. München, 1888/1926.
- [Wölfflin (1915/1948)] Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Basel, Stuttgart, 1915/1948.
- [Wölfflin (1920)] Wölfflin, Heinrich: Die Kunst Albrecht Dürers. München, 1920.
- [Wölfflin (1924)] Wölfflin, Heinrich: Italien und das deutsche Formgefühl. Vortrag 1922, Programmschrift zum Vortragszyklus »Deutsche Dome« im Schauspielhaus. Düsseldorf, 1924.
- [Wölfflin (1930)] Wölfflin, Heinrich: Zur allgemeinen Charakteristik von Gessners Kunst. -in: Lesezirkel Hottingen (Hrg.): Salomon Gessner, 1730-1930. Gedenkbuch zum 200. Geburtstag. Zürich, 1930. S. 117-125.
- [Wölfflin (1931)] Wölfflin, Heinrich: Italien und das deutsche Formgefühl. München, 1931.
- [Worstbrock (1963)] Worstbrock, Franz Josef: Elemente einer Poetik der Aeneis. Münster, 1963.
- [Worthen (1979)] Worthen, Thomas: Poussins Paintings of Flora. -in: Art Bulletin. LXI, Dezember 1979, S. 575-585.
- [Wright (1985)] Wright, Christopher: Poussin Paintings. A Catalogue Raisonné. London, 1985.
- [Zakravsky (2005)] Zakravsky, Katherina: Inmitten des Verlusts: Riegl und die Folgen - Das Beispiel Hans Sedlmayrs. -in Benedikt, Michael; u.a. (Hrg.): Verdrängter Humanismus - verzögerte Aufklärung. Bd. 5: Im Schatten der Totalitarismen. Vom philosophischen Empirismus zur kritischen Anthropologie. Philosophie in Österreich 1920-1951. Wien 2005. S. 633-644.
- [Zaunschirm (1973)] Zaunschirm, Thomas: Zeit und Raum als Determinanten Kunstwissenschaftlicher Methodologie. Salzburg, 1973.
- [Zaunschirm (1993)] Zaunschirm, Thomas: Leitbilder. Denkmodelle der Kunsthistoriker. Klagenfurt, 1993.
- [Zekl (1990)] Zekl, Hans Günter: Topos. Die aristotelische Lehre vom Raum. Hamburg, 1990.
- [Zenner (1955)] Zenner, F.E.: Absolute Zeitrechnung. -in: Studium Generale. 8,8,1955. S. 479-488.

Abbildungen

1	Poussin, Nicolas: Der Tod des Germanicus	372
2	Poussin, Nicolas: Die Inspiration des Dichters (Hannover)	373
3	Poussin, Nicolas: Diana und Endymion	374
4	Poussin, Nicolas: Der Bethlehemitische Kindermord (Chantilly)	375
5	Poussin, Nicolas: Die Inspiration des Dichters (Paris)	376
6	Poussin, Nicolas: Die Pest von Asdod	377
7	Poussin, Nicolas: Das Reich der Flora	378
8	Poussin, Nicolas: Die Heilige Familie (Winterthur)	379
9	Poussin, Nicolas: Apoll überlässt Phaethon den Sonnenwagen	380
10	Poussin, Nicolas: Landschaft mit Juno und Argus	381
11	Poussin, Nicolas: Die Mannalese	382
12	Poussin, Nicolas: Die Aufzucht des Jupiterknaben (Berlin)	383
13	Poussin, Nicolas: Die Arkadischen Hirten (Paris)	384
14	Poussin, Nicolas: Venus zeigt Aeneas die Waffen (Rouen)	385
15	Poussin, Nicolas: Landschaft mit dem Evangelisten Matthäus	386
16	Poussin, Nicolas: Eliezer und Rebekka (Paris)	387
17	Poussin, Nicolas: Landschaft mit Pyramus und Thisbe	388
18	Poussin, Nicolas: Christus und die Ehebrecherin	389
19	Varin, Quentin: Das Martyrium des Hl. Vinzenz	390
20	Raffael: Der Borgobrand	391
21	Serlio, Sebastiano: Scena comica	392
22	Serlio, Sebastiano: Scena tragica	393
23	Serlio, Sebastiano: Scena satirica	394
24	Serlio, Sebastiano: Roma quanta fuit, ipsa ruina docet	395
25	Unbekannt: Die Ehebrecherin vor Christus (1556)	396
26	Unbekannt: Vera Hierosolymae veteris imago	397
27	Vermutl. Rosso Vercellese: Phaethonsage	398
28	Unbekannt: Phaethonsage (1526)	399
29	Unbekannt: Phaethonsage (1540)	400
30	Rusciani, Giovanni Antonio: Verabschiedung Phaethons durch Apoll	401
31	Unbekannt: Phaethonbitte (1568)	402
32	Eskrich, Pierre: Phaethonbitte	403
33	Salomon, Bernard: Phaëthon priant Apolon	404

34	Salomon, Bernard: Phaëthon conduisant le char du Soleil	405
35	Salomon, Bernard: Phaëthon occis par foudre	406
36	Salomon, Bernard: Heliades muees en arbres	407
37	Salomon, Bernard: Apolon refuse de conduire le Soleil	408
38	Werkstatt des Virgil Solis: Phaethontis petitio	409
39	Monogramm C.M.: Phaethonbitte	410
40	Unbekannt: Phaethonbitte (1591)	411
41	Unbekannt: Phaethonbitte (1591)	412
42	Mathieu, Jean: Phaethonsturz	413
43	Unbekannt: Der Kindermord zu Bethlehem (1556)	414

Trotz Differenzen in der Datierung der einzelnen Werke Nicolas Poussins wurde die Datierung Thuilliers angeführt. Die Referenz auf Thuilliers Publikation von 1994 soll jedoch den Einstieg in die Diskussion erleichtern.



Abbildung 1: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Der Tod des Germanicus. Minneapolis, Institute of Arts. Öl auf Leinwand, 148 x 198 cm. 1626-1628. Thuillier (1994), S. 249, Nr. 58.



Abbildung 2: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Die Inspiration des Dichters. Hannover, Niedersächsische Landesgalerie. Öl auf Leinwand, 94 x 69,5 cm. Um 1627/1628. Thuillier (1994), S. 250, Nr. 72.



Abbildung 3: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Diana und Endymion. Detroit, Institute of Arts. Öl auf Leinwand, 121 x 168 cm. 1627/1628. Thuillier (1994), S. 249, Nr. 66.



Abbildung 4: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Der Bethlehemitische Kindermord. Chantilly, Musée Condé. Öl auf Leinwand, 147 x 171 cm. Um 1625. Thuillier (1994), S. 244, Nr. 19.



Abbildung 5: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Die Inspiration des Dichters. Paris, Louvre. Öl auf Leinwand, 184 x 214 cm. Um 1630. Thuillier (1994), S. 251, Nr. 79.



Abbildung 6: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Die Bundeslade bei den Philistern / Die Pest von Asdod. Paris, Louvre. Öl auf Leinwand, 148 x 198 cm. 1630-1631. Thuillier (1994), S. 251, Nr. 81.



Abbildung 7: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Das Reich der Flora. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen. Öl auf Leinwand, 131 x 181 cm. 1631. Thuillier (1994), S. 251, Nr. 84.



Abbildung 8: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Die Heilige Familie. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart »Am Römerholz«. Öl auf Leinwand, 87 x 66 cm. Um 1632-1637. Thuillier (1994), S. 251, Nr. 80.



Abbildung 9: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Apoll überlässt Phaethon den Sonnenwagen. Berlin, Gemäldegalerie. Öl auf Leinwand, 122 x 153 cm. Um 1633. Thuillier (1994), S. 248, Nr. 51. ©Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Foto: Jörg P. Anders.



Abbildung 10: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Landschaft mit Juno und Argus. Berlin, Gemäldegalerie. Öl auf Leinwand, 150 x 198 cm. 1636-1637. Thuillier (1994), S. 252, Nr. 95. ©Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Foto: Jörg P. Anders.



Abbildung 11: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Die Mannalese. Paris, Louvre. Öl auf Leinwand, 149 x 200 cm. 1637-1639. Thuillier (1994), S. 256, Nr. 135.



Abbildung 12: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Die Aufzucht des Jupiterknaben. Berlin, Gemäldegalerie. Öl auf Leinwand, 97 x 133 cm. 1638-1640. Thuillier (1994), S. 257, Nr. 145. ©Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Foto: Jörg P. Anders.



Abbildung 13: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Die Arkadischen Hirten. Paris, Louvre. Öl auf Leinwand, 85 x 121 cm. 1638/1639. Thuillier (1994), S. 256, Nr. 137.



Abbildung 14: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Venus zeigt Aeneas die Waffen. Rouen, Musée des Beaux-Arts. Öl auf Leinwand. 105 x 142 cm. 1639. Thuillier (1994), S. 256, Nr. 138. Alle Rechte vorbehalten / Tous droits réservés, ©Musées de la Ville de Rouen / C. Lancien, C. Loisel.



Abbildung 15: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Landschaft mit dem Evangelisten Matthäus. 1644. Berlin, Gemäldegalerie. Öl auf Leinwand, 99 x 135 cm. 1644. Thuillier (1994), S. 257, Nr. 148. ©Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Foto: Jörg P. Anders.



Abbildung 16: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Eliezer und Rebekka. Paris, Louvre. Öl auf Leinwand, 118 x 197 cm. 1648. Thuillier (1994), S. 259, Nr. 173.



Abbildung 17: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Öl auf Leinwand, 192,5 x 273,5 cm. 1651. Thuillier (1994), S. 261, Nr. 202. ©U. Edelmann - Städel Museum - ARTOTHEK.



Abbildung 18: Poussin, Nicolas (Les Andelys 1594 - 1665 Rom): Christus und die Ehebrecherin. Paris, Louvre. Öl auf Leinwand, 122 x 195 cm. Um 1653. Thuillier (1994), S. 262, Nr. 207.



Abbildung 19: Varin, Quentin: Das Martyrium des Hl. Vinzenz. Le Grand Andely, Notre-Dame. Öl auf Leinwand, 250 x 190 cm. 1612. Abbildung aus Blunt (1967/1995), S.10, Abb. 2.



Abbildung 20: Raffael: Der Borgobrand. Vatikanstadt, Stanza dell'Incendio del Borgo. Fresko, 457 cm Breite. 1514. Foto ©Vatican Museums.

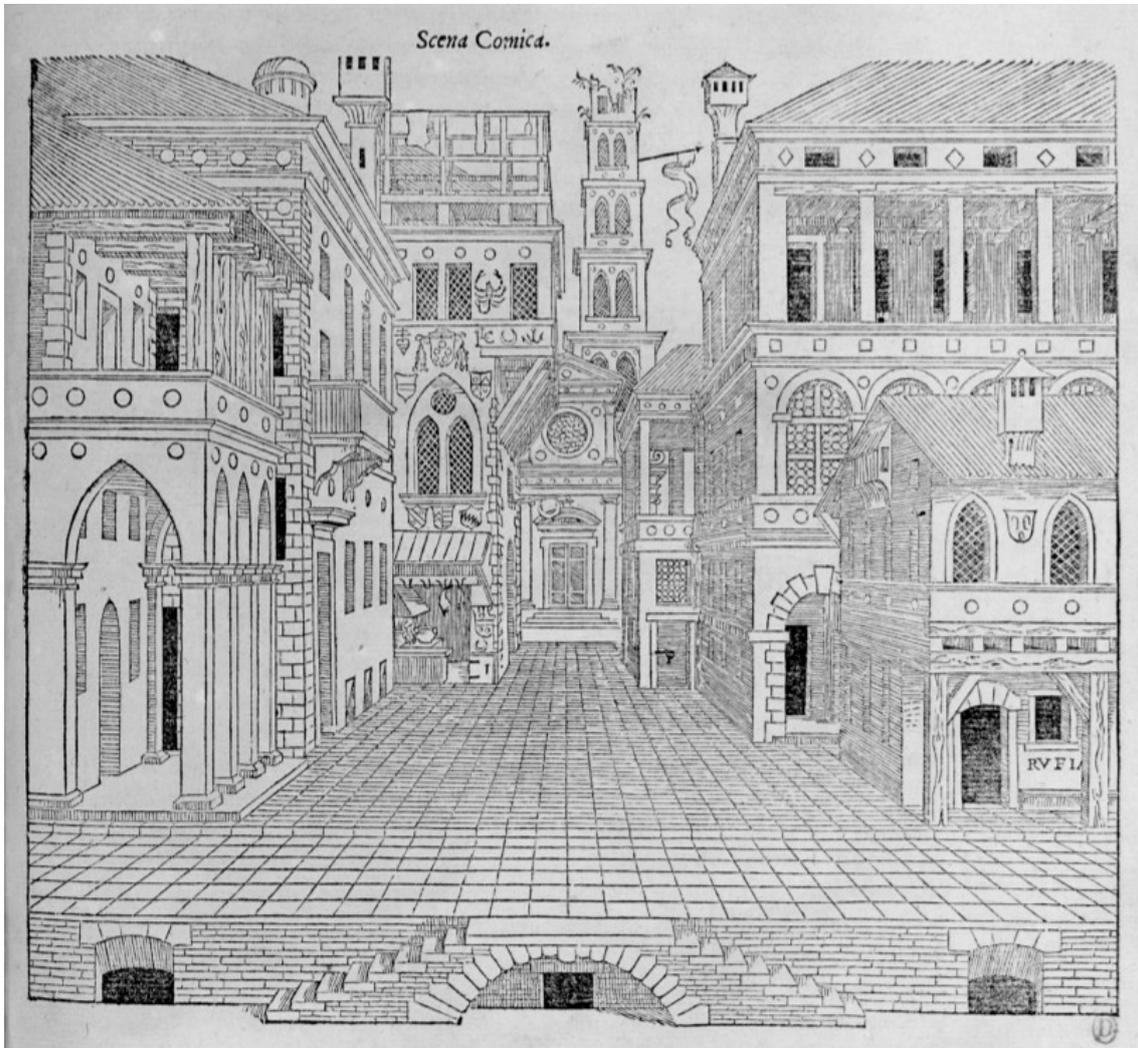


Abbildung 21: Serlio, Sebastiano: Scena comica. -aus: Serlio, Sebastiano: Il Primo libro d'architettura di Sabastiano Serlio [...], Il Secondo libro di prospettiva [...], [suivi de] Il Terzo libro [...] nel qual si figurano e descrivono le antiquita di Roma [...] [suivi de] Regole generali di architettura [...] sopra le cinque maniere degli edifici cioe, thoscano, dorico [...] [suivi de] Quinto libro d'architettura [...] nel quale se tratta de diverse forme de tempii sacri secondo il costume christiano [...]. Paris, Imprimerie de Jehan Barbé, 1545. Bd. 2, S.66b. Institut national d'histoire de l'art, Bibliothèque, collections Jacques Doucet.



Abbildung 22: Serlio, Sebastiano: Scena tragica. -aus: Serlio, Sebastiano: Il Primo libro d'architettura di Sabastiano Serlio [...], Il Secondo libro di prospettiva [...], [suivi de] Il Terzo libro [...] nel qual si figurano e descrivono le antiquita di Roma [...] [suivi de] Regole generali di architettura [...] sopra le cinque maniere degli edifici cioe, thoscano, dorico [...] [suivi de] Quinto libro d'architettura [...] nel quale se tratta de diverse forme de tempii sacri secondo il costume christiano [...]. Paris, Imprimerie de Jehan Barbé, 1545. Bd. 2, S. 69. Institut national d'histoire de l'art, Bibliothèque, collections Jacques Doucet.



Abbildung 23: Serlio, Sebastiano: Scena satirica. -aus: Serlio, Sebastiano: Il Primo libro d'architettura di Sabastiano Serlio [...], Il Secondo libro di prospettiva [...], [suivi de] Il Terzo libro [...] nel qual si figurano e descrivono le antiquita di Roma [...] [suivi de] Regole generali di architettura [...] sopra le cinque maniere degli edifici cioe, thoscano, dorico [...] [suivi de] Quinto libro d'architettura [...] nel quale se tratta de diverse forme de tempii sacri secondo il costume christiano [...]. Paris, Imprimerie de Jehan Barbé, 1545. Bd. 2, S. 70a. Institut national d'histoire de l'art, Bibliothèque, collections Jacques Doucet.

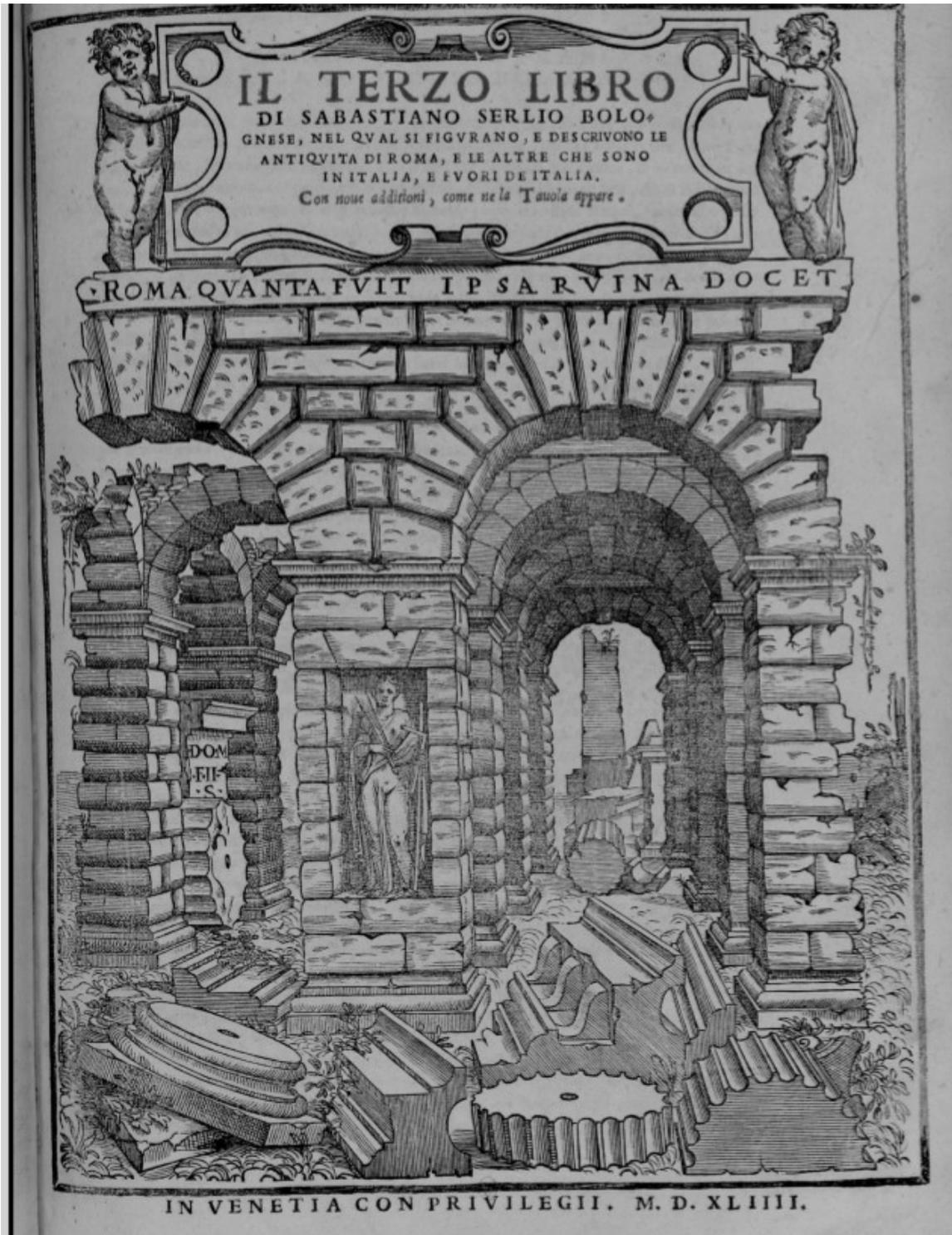


Abbildung 24: Serlio, Sebastiano: Roma quanta fuit, ipsa ruina docet. -aus: Serlio, Sebastiano: Il Primo libro d'architettura di Sabastiano Serlio [...], Il Secondo libro di prospettiva [...], [suivi de] Il Terzo libro [...] nel qual si figurano e descrivono le antiquita di Roma [...] [suivi de] Regole generali di architettura [...] sopra le cinque maniere degli edifici cioe, thoscano, dorico [...] [suivi de] Quinto libro d'architettura [...] nel quale se tratta de diverse forme de tempii sacri secondo il costume christiano [...]. Paris, Imprimerie de Jehan Barbé, 1545. Frontispiz zu Bd. I, S. I. Institut national d'histoire de l'art, Bibliothéque, collections Jacques Doucet.



*Les Iuifs meinent à Iesuchrit
La femme en adultere prise:
Car s'il pardonne le delict,
C'est contre la Loy de Moïse:
Mais luy, qui leur malice auise,
De son doÿ en la terre escrit:
Puis s'en vont tous, confuz d'esprit.*

Abbildung 25: Unbekannt: Die Ehebrecherin vor Christus. Holzschnitt in Fontaine, Figures du Nouveau-Testament (1556), Bibliothèque nationale de France.

uolti aguagliare a me: che io son figlio
o di Ioue. Cap. XLIX.
Come Phetonte p lo consiglio de
climene ando a Phebo,

PHetôte ando a climene & dis
se gli, Madre mia io son rapo
gnato & e mi deto da Epa
pho chio non son figliolo del sole: &
ptato o madre mia dime di cui io son
figliolo; & non lo celare ame, Alhora
climene odendo tale parole preselo p
lamano & disse gli, O figliolo mio leua
gli ochi in alto & poi gli disse ueditu
quello ochio cusi resplendete. Quello
e ueramete tuo padre & se cusi non e

io lo prego che mai nõ me si lassi uede
re; ma se uoi essere di cio certo; io ti
mostrero la sua casa; impo che nui sia
mo apresso ad essa, La sua habitation e
in oriente; & ptato uane iui & troue
rai lo tuo padre, phetôte allegro di cio
icomincio ad andarsi piu tosto che gli
puote tato che gionse in oriète & iue
a la casa del sole; & gionse in qlla hora
chel sole icomincio ad aparere nel pri
mo assendere &c. Le alegorie di que
sto dirassi nel secodo libro, & qui finis
se el primo libro de Ouidio,

Casa dil sole. Cap. II



DE OUIDIO METAMORPH-
OSEOS, LIBRO II.

IRA la casa del sole emi
nente cõposta con altis
sime colone & era tut
ta inaurata; & anche re
splendea per la chiarza
del piroso che e una
picta preciosa de la quale la dita casa

era tuta murata; & resplendea simile a
le fiamme del focho, lo teto de la dita ca
sa era tuto de auoloi; & le porte resplē
deano perciò che erano tute di argen
to eburniato; & tuta questa casa era in
tagliata de figure scolpite & releuate
si che; per lo pera se soprachiaua la ma
teria; & questi intagli auia fato Vulca
no; & auia intagliati gli grandi monti
quali circondano la terra; & anche era
uila rotõdina dil terra figurata in p
iii

Abbildung 27: Vermutl. Rosso Vercellese: Phaethonsage. Holzschnitt in Giunta, Ouidio Metamorphoseos vulgare (1497), II, S. 11. Bibliothèque nationale de France.

METAMORPHOSEOS

RAPH.

Regia solis erat. Secundū librū auspica. Ouidii descriptione edii Solis ad quas puenerat phaetho a Clymene mife exhortatus ut ipna cogaret apollinetan sibi pater eet. Cöcinnē igitē huius libri initiū cū prioris sine pñeēt. Videt aut Ouid. regii Solis de scribere ad imitauonē palatū roma ni vel capitolii. Nā ma gnificētissimū qdq; in hac de scriptioe edifici um mēte pcepit. Regi adomus regis q; basi lica coepa ē dici. Clarat lucida: illustris. Mi catesplēdētē. Pyropo pyropo ut is ē lapillus que nos carbunculū ap pellamus. Pyropus nāq; dicitur ignis habere aspe ctū: nāq; ignē: et as aspectum graeci dicunt. Cui eburnitidū splē didū. Teda aut regie So lis eburnea fuisse ait: & fores argētas. Bifo res ualq; duplices. Val ue at dicā sunt q; in se uoluāt. Materā iupa batop: piosissimā ma ne p̄cihor ats fuit adhi bita. In ualuis nāq; argē teis quor elemēta cū aia lib' luisa Vulcano fue rāt sculpta. Vt aut Ouid. Homerū imitat i achi lis clypei a vulcano fabul cati de scriptioe. Mul ciber: vulcan a mollien do ferro dicitur est Mulci ber. Nā mulcere ē malli re ut Pōpe. scribit. Cae larat: sculpsit. Ae quora cingētia tertas: pi phras ē Oceāi. Cēlū q; aerē q; terrā: orbē cō plectit. Tritō a canoz Tritū (ut iā dixim) us bic ē est neputit: cuius & Salacie nympha fil' ēē fert: sic dicitur q; primū i Tritōide Libyae palude uilius ēē dicat. Triton ē flui' ē est libyae maxim' ut scri. Hero. Tritonidē paludē efficiens. Pro theaq; ambiguit: prothe us de' ē marinus: p̄ltoz precog: neptuni q; idcir cō ambiguit dicit q; i uarias figuras se cōmutare fingat: ut distictē uidea tur qd sit agnosceret. Mō nāq; sit utrius: mō Leo, mō aqua, mō ignis. Vñ Hora.

Quo teneā uult' mutante p̄thea nodo. Immania ter ga balenaga maxima. Balenē at bellua. sunt marine ma xime: q; & cete dicit & pistrices ut Sext' ait. Suis lacer tis: brachiis. Nam ego cētum brachia fingit habuisse. Aegēda: aegē gigas fuit ut scri. Hesio. Cēli & terre filius. Eumelus aut in Titano machia ait Aegenonem terre & pōri filii fuisse mariq; hitasse. ac ide Ti tanib' opē tulisse Quā opionē hoc loco. Cui. seq. ut. Alii putāt Aegē nē bellua ēē marinā. Tar re' aut ingt illū fuisse gi gātē: fugisse ex eubo ea ac i phrygiā puenisse ibiq; mortuū ēē. Conon uero i Hercule scri. Ae gēonē a neptuno fuisse deuictū. i: ariq; submer sum. Briare' at & Aegē & Gige idē esse fert. Ho mei' sane eūde ēē Bri areū & Aegēda i. Iliad. ait. sed Briareum a diis. egeona ab hoib' dicitēē timanūq; esse scribit. Ab egeone uero mare Aegē um qdā aiunt fuisse cognoiatum. Doridaq; & na. Doris nimpha fuit Oceāi & tethyos filia. ac nerei uxor. ex q; maxima nymphā: multitudo ē nata. Doris iterdū p̄ ipo ponit mari. Vir. Doris amara suā n̄ itermiscat vndam. Pars i mo. in magno aliquo scopulo. Terra ui. ita ingt terra erat sculpta: ut & urbes & flumia & siluē & nym phe: & fere ei iesse uidētē tur. Signaq; sex. zodia cus quoq; circuli' ita erat sculptus: ut sex signa in dextris: totidemq; i sini stris aspiceret. Quo si mul accliuo Venia: ad q; regii ingt cū parduū li mitē phaethō ascēdisset. q; primū se p̄ulit ad pa trē. Sim' postq;. Du bitati parētis. de quo du bitabat. Proin' ad p̄i os. q; primū i p̄spectum p̄fis fuit. Accliuo limi tearduo. Regiā. n. Solis i editiore loco ēē uerifi mile vñ. Neq; n. ppria fe rebat: luminatō ēē cām ptinēs cur p̄pi' nō acce

Balena Aegē

Regia

Pyropo

CRAPHAELIS Regii in secundum Meta morphoseos Ouidii librum enarrationes.



P. Ouidii Naso. Methamorpho. Liber secundus.

Regia solis erat sublimis
Clara micate auro. flammaf
q; imitante Pyropo:
Cuius eburnitidū fastigia
summa tegebat:
Argenti bifores radiabant

lumine ualuae:
Materiam superabat opus, nam Mulciber illic
Aequora caelarat medias cingentia terras:
Terrarumq; orbem: caelumq; quod imminet erbi
Caeuleos habet vnda Deos: tritona canorum
Protheaq; ambiguum: ba' enarumq; prementem
Aegēona suis immania terga laeertis:
Doridaque: & natas: quarum pars nare uidetur.
Pars in mole sedens uiri de ficcare capillos:
Pisce uehi que dam: facies non omnibus una:
Non diuersa tamen: qualem decet esse fororum.
Terra uiros, vrbesque gerit siluasque: terasque,
Fluminaque, & nimphas, & cetera numina ruris.
Hec super imposita est celi fulgentis imago
Signaque sex foribus dextris, totidemq; sinistris,
Quo simul accliuo Clymeneia limite proles
Venit: & intrauit dubitati tecta parentis
Protinus ad patrios sua fert uestigia vultus
Cōstititque procul (neque enim propiora ferebat

Mulci ber

Celare

Titon

Prothus

Briare

Doris

Simul

Abbildung 29: Unbekannt: Phaethonsage. Holzschnitt aus Lactantius / Lavinius / Regius, P. Ouidii Nasonis Poete ingeniosissimi Metamorphoseos Libri XV (1540), S. 32r. Bibliothèque nationale de France.

A L L E G O R I A .

PER DEVCALIONE E PIRRA, CHE RICOVRANO LA generatione humana, si puo intender Noè e la moglie, dalle quali dopo il Diluuiò fu conseruata la specie de' uinetti. Per Pithone ucciso da Apollo, comprendonsi gl'effetti naturali della terra, la cui humidità produce uari humori, che leuandosi in alto, a guisa di Serpente, formano diuersa nubi; lequali poi sono risolte da raggi del Sole, in modo, che si possono dire estinte. Per Dafne, che fuggendo Apollo fu trasformata in Laura, ilquale è arbor, che non fa frutto, si dimostra la durezza delle donne, lequali non consentendo a gli affetti humani, diuencono infruttuose al mondo. Per lo trasformata in Vacca, e data in guardia ad Argo, che haueua cent'occhi, e si lasciò uncer da Mercurio, si puo intender l'anima, laquale hauendo per guardiano l'intelletto, egli lasciando uncersi a mondani piaceri, la perde. La Favola di Pane e di Siringa tralasciato per hauer la medesima allegoria, che habbiamo dato a Dafne, & Apollo.

I L F I N E D E L S E C O N D O C A N T O .



A R G O M E N T O .

FETONTE PERVIENE AL PALAGIO DEL SOLE SVO padre. Et ottenuto da quello in dono di guidare il suo carro per un giorno, non sapendo reggerlo, a preghi della terra da lui in molte parti arsa, fu da Giove fulminato.

C A N T O T E R Z O .



OLLE, CHI
le sue for-
ze non misu-
ra;

M A T E-
merario A-
mante di se
stesso

(Nebbia, che l'occhio del giudicio oscura)

A far quel, che non puo, si moue spesso.

Onde gli segue al fin danno e sventura,

Quando il fallo emendar non gli è cōcesso.

Ma pria, ch'erga il pèstero, e troppo ascèda,

Da l'audace Fetonte esempio prenda.

Abbildung 30: Ruscani, Giovanni Antonio: Verabschiedung Phaethons durch Apoll. Holzschnitt aus Dolce, *Le Trasformazioni* (1553), 2. Auflage, S. 31



A R G O M E N T O.

FETONTE PERVIENE AL PALAGIO DEL SOLE SVO PADRE. ET OT-
tenuto da quello in dono di guidare il suo carro per un giorno, non sapendo reggerlo, a
preghi della terra da lui in molte parti arsa, fu da Giove fulminato.

C A N T O T E R Z O.



OLLE, Dimostra l'huom d'immortal gloria amico
chi le sue L'hauer d'alto desio l'animo cinto,
forze nō E di quel, ch'ama il Vulgo, aspro nemico,
misura, Onde è insieme col corpo il nome estinto,
M A T E Ma lo spauenti quel proverbio antico,
merario Ch'a tutti non è dato ire a Corinto,
Amante Dico prima tra se discorra e uolga,
di se stes- Che peso alcun sopra le spalle tolga.
so.

(Nebbia, che l'occhio del giudicio oscura)
A far quel, che non puo, si moue spesso.
Onde gli segue al fin danno e sventura,
Quando il fallo emendar non gli è cōcesso.
Ma pria, ch'er ga il pēsiero, e troppo ascēda,
Dal audace Fetonte esempio prenda.

E forse anch'io per questo mar audace
Sciolsi la uela del mio picciol legno,
Debile e poco di solcar capace
L'onda, che pria uarcò sì chiaro ingegnoso
Ma, mentre, che di uoi l'amica face
Fia di quest'alma tramontana e segno,
Non sol non temo il mio uaggio torto,
Ma spero gire a saluamento in porto.
S'erge

Abbildung 31: Unbekannt: Phaethonbitte. Holzschnitt aus Dolce, Le Trasformationi (1568), S. 15

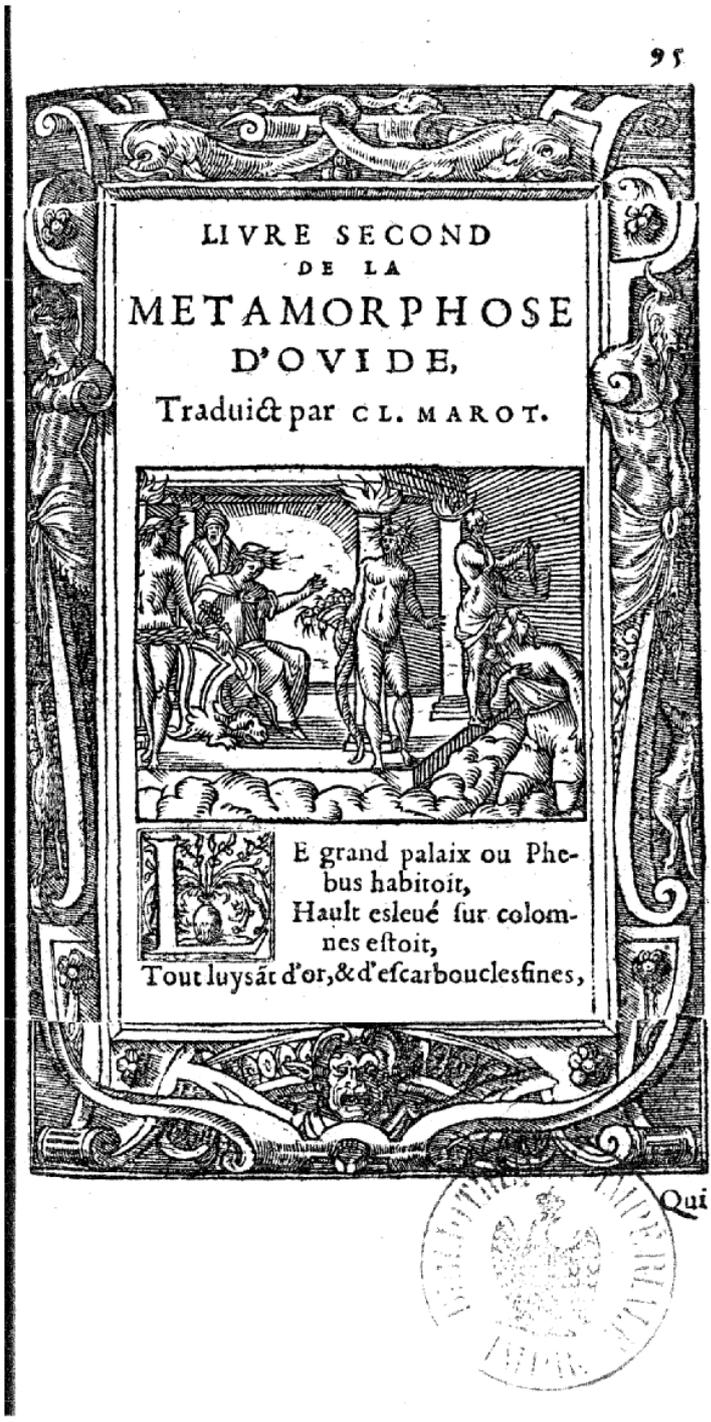


Abbildung 32: Eskrich, Pierre: Phaethonbitte. Holzschnitt aus Marot, Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide (1556), S. 95. Bibliothèque nationale de France.

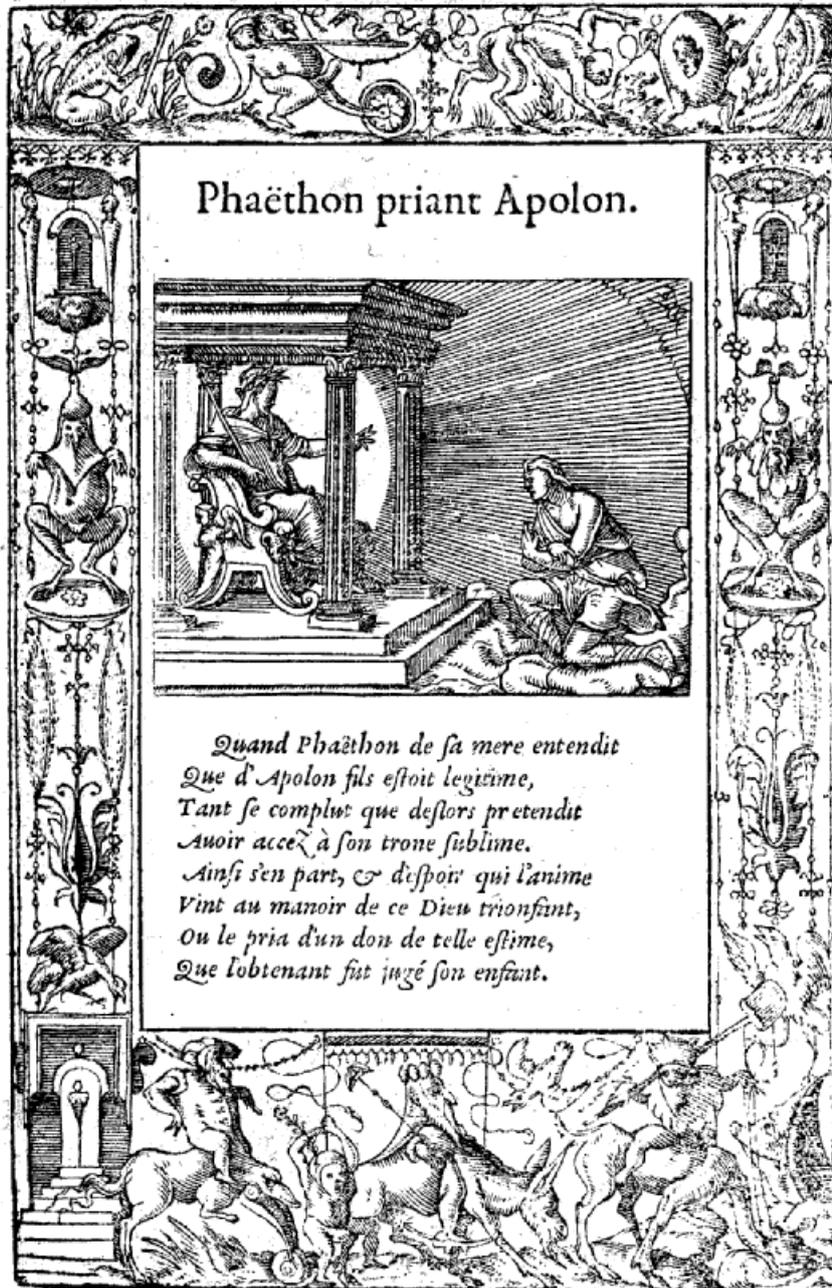


Abbildung 33: Salomon, Bernard: Phaëthon priant Apolon. Holzschnitt aus Aneau / Salomon: La metamorphose d'Ovide Figurée (1557). Ohne Paginierung. Bibliothèque nationale de France.

Phaëthon conduisant le char
du Soleil.



*Phébus voulant honorer Phaëthon
De quelque don qui satisfait le rende,
Le met au choix, jurant Styx, Phlegéthon,
Que vaine point ne sera sa demande.
A cez otroy son chariot demande
Et ses cheuaus un seul jour gouverner:
Ainsi reçut de conduite si grande
L'honneur conjoint au point de ruine.*

b s

Abbildung 34: Salomon, Bernard: Phaëthon conduisant le char du Soleil. Holzschnitt aus Aneau / Salomon: La metamorphose d'Ovide Figurée (1557). Ohne Paginierung. Bibliothèque nationale de France.

Phaëthon occis par foudre.



*Du blond Phebus les cheuaux anhelans
 Ne sentans point leur charge acoutumee
 Sous Phaëthon, tant furent insolans,
 Qu'en toutes pars ont la terre enflamee.
 Lors Iupiter creignant que consume
 Elle ne fust, au plus haut des Cieux monte,
 Dou Phaëthon parmi flamme & fume,
 Tonne, foudroye, & par feu le feu domte.*

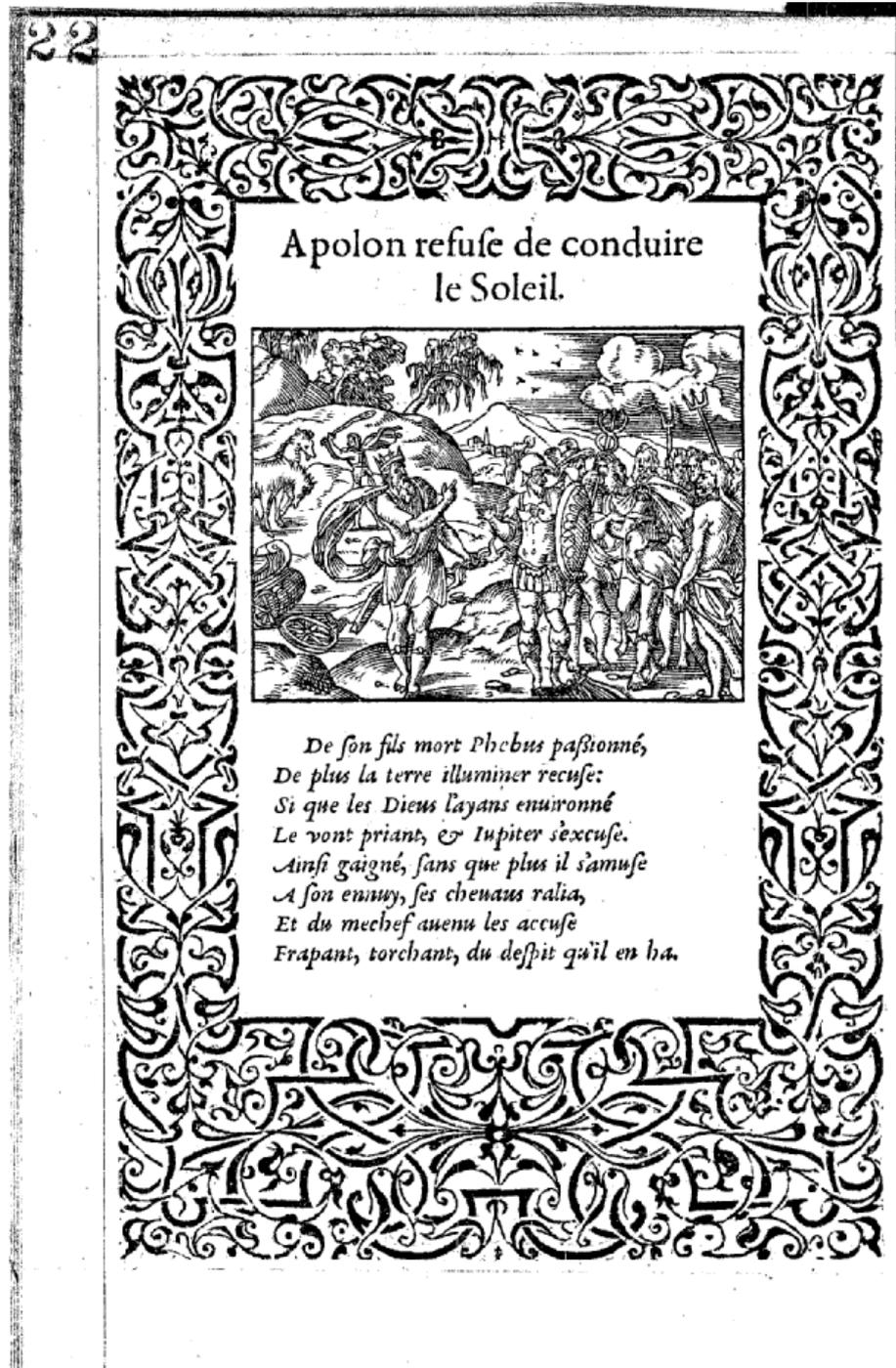
Abbildung 35: Salomon, Bernard: Phaëthon occis par foudre. Holzschnitt aus Aneau / Salomon: La metamorphose d'Ovide Figurée (1557). Ohne Paginierung. Bibliothèque nationale de France.

Heliades muees en arbres.



Phaëthon mort les gentiles Naiades
 Iouxté le Pau en grand deuil l'inhumerent:
 Ou tristes pleurs Clymene & Heliades
 (Ses mere & sœurs) un long tems demenerent.
 Mais las! en fin tant fort se consumerent
 Leurs tendres corps, que d'arbres formes prindrent.
 Bien que tousiours larmes en distilerent,
 Qui durcissans ambre luisant deuindrent.

Abbildung 36: Salomon, Bernard: Heliades muees en arbres. Holzschnitt aus Aneau / Salomon: La metamorphose d'Ovide Figurée (1557). Ohne Paginierung. Bibliothèque nationale de France.



Apolon refuse de conduire
le Soleil.



*De son fils mort Phebus passionné,
De plus la terre illuminer recuse:
Si que les Dieux layans environné
Le vont priant, & Iupiter s'excuse.
Ainsi gagné, sans que plus il s'amuse
A son enuy, ses cheneus ralia,
Et du mechef auenu les accuse
Frapant, torchant, du despit qu'il en ha.*

Abbildung 37: Salomon, Bernard: Apolon refuse de conduire le Soleil. Holzschnitt aus Aneau / Salomon: La metamorphose d'Ovide Figurée (1557). Ohne Paginierung. Bibliothèque nationale de France.

Phaëtonis petitio. I.

*Quodlibet affirmat Phaetonti munus Apollo,
Illius ut verum se probet esse patrem.*

*Hic animo iuuenis nimium temerarius optat
Ut semel igniferos ipse gubernet equos.*



*Apollo verheißet ungefehr
Seim Son/ was er von jm beger/*

*Der Son begert/ daß er die Sonn
Ein tag führet ins Himmels thron.*

Phaëto

Abbildung 38: Werkstatt des Virgil Solis: Phaëtonis petitio. Holzschnitt aus Posthius, Tetrasticha in Ovidii Metamorphosis libri XV (1569), S. 20. Bibliothèque nationale de France.

Aegeona suis immania terga lacertis,
Doridag, & natas, quarum pars nare videtur.
Pars in mole sedens virides ficcare capillos:



* rō est alij Pisce vehi quadam: facies non omnibus vna * est,
omittunt sicut Nec diuersa tamen, qualem decet esse sororum.
& m. sc. Terra viros, vrbesq, gerit, syluasq, ferasq,
Fluminaq, & nymphas, & cetera numina ruris.
Hæc super imposta est cæli fulgentis imago,
a Signaq, sex foribus dextris, totidemq, sinistris.
Quo simul b accliuo Clymeneia limite proles
Venit, & intrauit dubitati tecta parentis:
Protinus ad patrios sua fert vestigia vultus,
Consistitq, procub. neq, enim propiora ferebat
Lumina. purpurea velatus veste sedebat
In solio Phæbus, claris lucente smaragdis.

A dextra

Abbildung 39: Monogramm C.M.: Phaethonbitte. Holzschnitt aus Micyllus, Pvb. Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV (1582), S. 76. Bayerische Staatsbibliothek München.



Abbildung 40: Unbekannt: Phaethonbitte. Holzschnitt aus Gryphius, Ovidii Metamorphoseon Libri XV (1591), Seite unbekannt. Abbildung aus: Ovid Illustrated: The Reception of Ovid's Metamorphoses in Image and Text, <http://ovid.lib.virginia.edu>, Stand 29. Juli 2014. Datei-URL: <http://ovid.lib.virginia.edu/gryphius002.jpg>, Stand 29. Juli 2014.



Abbildung 41: Unbekannt: Phaethonbitte. Holzschnitt aus: Lactantius, P. Ovidii N. Metamorphoses argumentis brevioribus (1591), S. 45. Bayerische Staatsbibliothek München.



LE
SECOND LIVRE .
DES METAMORPHOSES
D'OVIDE.



Cheute de Phaëton

LE SVIET DE LA I. FABLE.

Clymene fille de l'Océan & de Tethys, fut mere de Phaëton qu'elle eut du Soleil, auquel elle l'enuoya quand il fut grand, afin que le pere recognust son fils, & que le fils fust assuré de son pere. Ce voyage fatal au fils, fut cause de sa mort, car ayant demandé pour preuve d'une affection paternelle, le gouvernement du grand Char qui esclaire le monde, il ne sceut pas gouverner les cheaux qui le tirent, tellement qu'esgaré du chemin ordinaire que le Soleil a accoustumé de faire, au lieu d'esclairer la terre il s'en alloit la reduire en cendre, si Iupiter d'un coup de foudre ne l'eust ictré du chariot embas, & mis les coursiers en liberté, qui deliure de cest indiscret gouverneur se remirent d'eux-mesmes à leur route ancienne.

I. Fable expliquée au t. Chap. du 2. Discours.

E iij

S. Matthieu 11.



*Herode occit les Innocens,
Pensant IESVS occire:
En ce point maints Tyrans puissans
Auecques tout leur humain sens,
Soit par conseil, ou cruelle ire,
Au fait de Dieu n'ont onq peu nuire.*

B

Abbildung 43: Unbekannt: Der Kindermord zu Bethlehem. Holzschnitt in Fontaine, Figures du Nouveau-Testament (1556). Ohne Paginierung. Bibliothèque nationale de France.

Personen

- Almeida, Michael, 338
Althaus, Gabriele, 134, 356
Amielle, Ghislaine, 178, 180, 191, 338
Aneau, Barthélemy, 6, 178, 180, 191, 194–198, 200, 201, 203, 205, 211, 212, 218, 227, 228, 327, 328, 338, 356
Anton, Herbert, 73, 74, 93, 125, 126, 181, 338, 349
Apollodor, 258, 338
Arikha, Avigdor, 106, 338
Aristoteles, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 28, 30–33, 36, 40, 43, 44, 46, 51–55, 58, 59, 63, 65, 77, 83, 101, 104, 106, 108–111, 114–117, 122, 124, 132–138, 140, 142–145, 148, 149, 152, 153, 157, 159–162, 166, 168, 211, 212, 215, 217, 223, 225, 228, 278, 286, 288, 339, 342–344, 346, 348, 350, 351, 353, 355, 356, 361, 364, 366
Arnaud, Charles, 339
Augustinus, 114–118, 228, 339
Avé-Lallemant, Eberhard, 126, 229, 354, 357, 367
Bätschmann, Oskar, 14, 17, 20, 29, 103–106, 108, 216, 233, 234, 339
Böhler, Michael, 341
Böhme, Fritz, 20, 55, 341
Böschenstein, Bernhard, 127, 341
Bühler, Axel, 123, 342
Béhar, Pierre, 22, 25, 340
Baader, Hannah, 177, 358, 365
Bachtin, Michail Michajlovic, 93, 157, 210, 339
Badt, Kurt, 13, 14, 17, 28–33, 36, 50, 81, 86–88, 93–96, 98–103, 106, 108, 109, 116, 127, 169, 172, 203, 213, 214, 218, 221–226, 228, 229, 234, 235, 250, 257, 258, 278, 319, 320, 339, 345, 352, 366, 368
Bardon, Henry, 191, 339
Barner, Wilfried, 25, 364
Barnett, D., 35, 340
Barnwell, H.T., 16, 20, 21, 107, 340
Barros, Ricardo, 20, 340
Batteux, Charles, 340
Baudson, Michel, 163, 218, 219, 340, 346, 359
Baum, Michael, 125, 126, 359, 360
Bayerdörfer, Hans-Peter, 20, 35, 341, 352, 362
Becker, Philipp August, 180, 195, 340
Belting, Hans, 37, 38, 88, 340
Bergson, Henri, 17, 34, 127, 154, 226, 227, 340
Bernard Salomon, 6, 178, 191, 218, 265, 327, 338, 363
Bernini, Giovanni Lorenzo, 16, 17, 43, 151, 342, 354, 362
Bernkopf, Astrid, 20, 340
Biet, Christian, 50, 54, 79, 105, 109, 220, 232, 287, 340
Binder, Edith, 46, 366
Binder, Gerhard, 46, 338, 366
Bishara, Nina, 37, 358
Bjurström, Per, 28, 52, 56, 109, 214, 232, 340
Blunt, Anthony, 13–16, 49, 90, 102, 228, 340, 341, 343
Bockemühl, Michael, 17, 20, 21, 36, 45, 86, 222, 341, 342
Boehm, Gottfried, 10, 37, 46, 88, 95, 106, 187, 196, 220, 226, 230, 275, 318, 341
Boenisch, Peter, 20, 35, 54, 214, 341
Boerlin-Brodbeck, Yvonne, 108, 234, 341
Boltz, Marylin, 123, 124, 128–131, 154, 167, 192, 228, 326, 352
Bonfait, Olivier, 5, 9, 12, 16, 19, 20, 35, 84, 216, 299, 341, 343, 346, 349, 358, 366

- Boos, Manfred, 146, 342
 Braak, Ivo, 342
 Brandstetter, Gabriele, 20, 342
 Branteghem, Guillelmus, 75, 277, 307, 308, 342
 Breitinger, H., 147, 342
 Brejzek, Thea, 48, 49, 342
 Brosch, Renate, 155, 156, 342, 365
 Bruder, Gail, 154, 155, 338, 348, 363
 Bruhn, Matthias, 16, 17, 34, 106, 151, 214, 218, 265, 320, 342
 Buch, Hans Christoph, 21, 342
 Buchheim, Thomas, 134, 342
 Bull, Malcom, 11, 13, 19, 177, 342, 355, 364, 365, 369
 Bunge, Matthias, 222, 342
 Calkins, Mary Whiton, 118, 343
 Careri, Giovanni, 19, 35, 343
 Carrier, David, 14–18, 62, 93, 107, 214, 232, 343
 Carter, Miranda, 16, 343
 Cassirer, Ernst, 343
 Ceruti, Federico, 150, 343
 Cessi, Viviana, 18, 134, 343
 Chapelain, Jean, 9, 13, 37, 52, 53, 82, 102, 133, 144–152, 154, 158, 159, 163, 165, 168, 169, 211, 216, 223, 289, 343, 344, 346, 347, 358
 Chastel, André, 191, 339
 Chevalier, Jean-Claude, 102, 197, 198, 343
 Chirollet, Jean-Claude, 114, 344
 Christiansen, Keith, 17, 18, 344, 361
 Civardi, Jean-Marc, 147, 344
 Collas, Georges, 146, 147, 344
 Comes, Natalis, 265, 266, 344
 Conrad-Martius, Hedwig, 127, 344, 359
 Corneille, Pierre, 5, 7, 8, 10, 14, 16, 19, 20, 22, 27, 37, 49, 51–53, 56, 58–60, 62–65, 75, 79, 80, 82, 83, 89, 95, 102, 108–112, 116, 133, 138, 141, 143–149, 151–153, 159, 163–166, 168, 198, 211, 213, 218, 224, 228, 232, 243, 277, 340, 342, 344, 349, 352, 353, 355, 358, 367
 Cropper, Elizabeth, 344
 Dühning, Ingmar, 134, 346
 De Buson, Frédéric, 20, 344
 De Montaigne, Michel, 75, 358
 De Piles, Roger, 112, 360
 De Ronsard, Pierre, 266, 345
 Dehn, Max, 40, 78, 344
 Deitz, Luc, 133, 362
 Dell'Anguillara, Giovanni Andrea, 177, 181, 190, 191
 Dell'Anguillara, Giovanni Andrea, 182, 190, 344
 Demandt, Alexander, 177, 345
 Demonet, Marie-Luce, 53, 345
 Dempsey, Charles, 344
 Deremetz, Alain, 53, 110, 345
 Deußer, Andreas, 114, 157, 349, 361
 Dilly, Heinrich, 25, 89, 345, 353
 Dittmann, Lorenz, 2, 33, 93, 96, 130, 211, 222, 223, 225–227, 251, 345, 346, 362
 Dolce, Lodovico, 181, 182, 184, 191, 250, 256, 346
 Dowley, Francis H., 12, 346
 Duchan, Judith, 154, 155, 338, 348, 363
 Duprat, Anne, 53, 146, 147, 152, 158, 346
 Durzak, Manfred, 125, 346
 d'Aubignac, François Hédelin, 51–53, 63, 110, 139
 d'Aubignac, François Hédelin, 37, 53, 110, 144, 168, 339, 344
 Ebert, Theodor, 346
 Ebert-Schifferer, Sybille, 35, 346
 Eco, Umberto, 35–37, 85, 94, 163, 346
 Ennenbach, Wilfrid, 42, 87, 346
 Epars Heussi, Florence, 51, 59, 144, 346
 Epstein, Hans, 24, 25, 346
 Eschenfelder, Chantal, 177, 347
 Essler, Wilhelm Karl, 56, 123, 347
 Fabre, A., 146, 347
 Fellmann, Ferdinand, 87, 347
 Fieguth, R., 48, 347
 Fiensch, Günther, 221, 347
 Fierz, Jürg, 24, 25, 40, 347
 Fischer-Lichte, Erika, 49, 51, 53, 347
 Fischinger, Timo, 118, 347
 Flavius Josephus, 72–74, 77, 78, 109, 288, 347
 Flemming, Willi, 50, 51, 56, 82, 347

Fontaine, Charles, 75, 111, 277, 347
 Freiherr von Verschuer, Otmar, 114, 347
 Frey, Dagobert, 49–51, 59, 64, 85–87, 220, 221,
 230, 347
 Fritz, Heinrich, 348
 Fuhrmann, Manfred, 5, 11, 44, 133, 144, 145, 152,
 339, 348, 362
 Fumaroli, Marc, 348

 Götz, Walter, 41, 44, 230, 348
 Günzel, Stefan, 39, 48, 342, 349
 Gaffron, Mercedes, 348
 Galbraith, Mary, 154, 155, 205, 348
 Gander, Hans-Helmut, 45, 348
 Gantner, Joseph, 22, 23, 348
 Garbagnati, Lucile, 114, 157, 158, 163, 344, 354,
 358, 364–366, 368
 Gasté, Armand, 147, 348
 Geiger, Moritz, 126, 127, 229, 348, 357
 Germer, Stefan, 72, 112, 214, 215, 217, 230, 348
 Gfrereis, Heike, 44, 46, 341, 368
 Gladiator, Reinhold, 126, 229, 354, 357, 367
 Goethe, Johann Wolfgang, 126, 132, 164, 348
 Gombrich, Ernst H., 13, 16, 348, 360
 Grübler, Gert, 114, 349
 Grassi, Ernesto, 75, 359
 Grehn, Joachim, 40, 78, 348
 Großklaus, Götz, 221, 349
 Grube, Dietmar, 118, 349
 Gryphius, Johannes, 185, 190, 349
 Guthmüller, Bodo, 177, 178, 181, 182, 184, 349

 Höffe, Otfried, 40, 114, 350
 Hübner, Kurt, 211, 351
 Hénin, Emmanuelle, 18, 29, 37, 50, 86, 106, 108–
 112, 214, 217, 218, 220, 231, 232, 278,
 350
 Hamburger, Käthe, 132, 153–155, 198, 202, 349,
 363
 Hammerbacher, Valerie, 93, 349
 Hammond, Frederick, 20, 218, 349
 Hardt, Ulrike, 148, 349
 Harweg, Roland, 39, 44–47, 49, 55, 56, 58, 153–
 155, 158, 204, 349
 Hass-Zumkehr, Ulrike, 51, 54, 349

 Hebeisen, Hans-Martin, 166, 212, 349
 Heidegger, Martin, 9, 21, 28, 118, 127, 128, 221,
 349–352, 356
 Held, Jutta, 17, 214–217, 350
 Helms, Knut, 350
 Henner, Ulf, 157, 210, 350
 Henrich, Dieter, 121, 350, 351
 Herbart, Johann Friedrich, 350, 367
 Hermand, Jost, 22, 23, 25, 350
 Herrmann, Max, 55, 350
 Hildebrand, Adolf, 350
 Hintze, Joachim, 48, 55, 350
 Hinz, Arnold, 46, 114, 118, 176, 292, 350
 Hipp, Elisabeth, 17, 18, 106, 278, 350
 Hirschberger, Johannes, 114, 350
 Hochmann, Michael, 11, 19, 350
 Holländer, Hans, 231, 351
 Holsboer, Sophie Wilma, 51–53, 109, 146, 278,
 351
 Homer, 351
 Hoppe-Sailer, Richard, 21, 37, 87, 355, 356, 367
 Horaz, 53, 362
 Horn, Hans-Jürgen, 13, 19, 351
 Huber-Rebenich, Gerlinde, 177, 351
 Hund, Friedrich, 113, 114, 263, 351
 Husserl, Edmund, 7, 9, 17, 34, 41, 45, 96, 117–
 123, 125–131, 139, 154, 155, 161, 165,
 166, 188, 203, 221–225, 227–229, 276,
 326, 346, 348, 351, 352, 354, 357, 359,
 363, 366

 Imdahl, Max, 88, 214, 223, 351
 Ingarden, Roman, 125, 127, 351
 Iser, Wolfgang, 50, 54, 56, 121, 350, 351

 Jäger, Thomas, 219, 352
 Jakob, Alexander, 89, 352
 Jacoby, Brigitte, 177, 352
 Jacquot, Jean, 28, 51, 52, 109, 156, 340, 352, 354,
 357
 Jaeckle, Erwin, 352
 James, William, 352
 Janssen, Paul, 122, 352
 Jauss, Hans-Robert, 28, 352
 Jeschke, Claudia, 20, 35, 341, 352, 362

Joch, Peter, 16, 18, 352
 Jonas, Julia, 221, 352
 Jones, Mari Riess, 123, 124, 128–131, 154, 167, 192, 228, 326, 352
 Jourdheuil, Jean, 50, 352
 Jung, Karl, 352
 Jung, Kurt, 163, 164, 352
 Jurgensen, Manfred, 353
 Jurt, Joseph, 215, 353

 Körner, Klaus, 219, 220, 345, 354, 357, 360, 365, 367
 Köster, Ingo, 354
 Kaiser, Gerhard, 353
 Kanstreiner, Sascha, 177, 353
 Kapp, Volker, 35, 340
 Kappl, Brigitte, 30, 37, 133, 144, 149, 150, 152, 218, 353
 Keazor, Henry, 2, 11, 16, 20, 51, 84, 352, 353
 Keller, Wilhelm, 353
 Kemp, Wolfgang, 15, 89, 91, 93, 94, 209, 220, 327, 353
 Kindermann, Heinz, 49, 50, 90, 353
 Kintzler, Cathérine, 148, 219, 353
 Kirchner, Thomas, 17, 214, 354
 Klausnitzer, Ralf, 34, 132, 191, 354
 Klein, Etienne, 354
 Klein, Robert, 51, 354
 Klettke, Cornelia, 219, 354
 Kluge, Gerhard, 354
 Kohle, Hubertus, 230, 354
 Krautheimer, Richard, 29, 50, 51, 354
 Kuhn, Helmut, 126, 229, 354, 357, 367
 Kuhn, Rudolf, 354
 Kultermann, Udo, 354
 Kunz, Hans, 354

 Lück, Helmut, 118, 355
 Lüthy, Michael, 87, 355
 Lévi-Strauss, Claude, 106, 355
 Lactantius Placidus, 178, 185, 354, 355
 Ladenthin, Volker, 125, 126, 359, 360
 Lamblin, Bernard, 130, 220, 222, 223, 225, 228, 355
 Le Chanu, Patrick, 107, 355

 Lechtermann, Christina, 89, 228, 355, 361
 Lee, Rensselaer W., 11–13, 147, 213, 215, 355
 Lehmann, Lauri, 177, 353
 Lepper, Marcel, 25, 44, 46, 341, 355, 368
 Lessing, Gotthold Ephraim, 21, 342, 355
 Leutrat, Estelle, 178, 355
 Lotmann, Jurij M., 63, 75, 84, 88, 355
 Louvat, Bénédicte, 355
 Lukian, 266, 355
 Lurje, Michael, 53, 137, 152, 153, 355
 Lurz, Meinhold, 356
 Lyons, Charles R., 50, 55, 63, 64, 156, 210, 356

 Mühlan, Alois, 147, 148, 358
 Müller Hofstede, Ulrike, 177, 358, 365
 Müller von der Hagen, Gesa, 48, 49, 342
 Müller, Günther, 149, 358
 Mérot, Alain, 11, 19, 20, 66, 218, 225, 258, 350, 357
 Métraux, Alexandre, 126, 357
 Mahon, Denis, 13, 16, 17, 251, 255, 288, 299, 356
 Mahrenholz, Sabine, 33, 37, 153, 356
 Mai, Ekkehard, 217, 356
 Majetschak, Stefan, 21, 222, 356
 Maréchaux, Pierre, 177, 178, 356
 Markus, György, 356
 Marot, Clément, 6, 9, 180, 191, 195–197, 199–203, 207, 209, 212, 227, 324, 340, 356, 357
 Martinez, Matias, 132, 362
 Mayr, Monica, 57, 356
 McGregor, Neil, 16, 357
 Merleau-Ponty, Maurice, 40, 41, 43, 118, 154, 226, 357
 Mersch, Dieter, 33, 38, 224, 356, 357
 Messerer, Wilhelm, 19, 20, 99, 218, 357
 Michalski, Sergiusz, 219, 357
 Micyllus, Jakob, 185, 357
 Moisau, Jean-Claude, 201, 357
 Molinari, Cesare, 156, 210, 357
 Montagu, Jennifer, 20, 218, 357
 Morgenroth, Olaf, 118, 358
 Munin, Bertrand, 157, 158, 211, 358

 Nöth, Winfried, 37, 358
 Naderer, Klaus, 25, 358

Nagl, Ludwig, 43, 221, 349, 365
 Nebelin, Marian, 114, 157, 349, 361
 Neitzel, Britta, 37, 358
 Noack, Hermann, 51, 55, 343, 350, 367

 Oberhuber, Konrad, 8, 9, 84, 214, 215, 358
 Obraz, Melanie, 14, 358
 Onians, John, 16, 360
 Ott, Karl August, 58, 144, 145, 358
 Otto, Walter F., 75, 359
 Ovid bzw. Publius Ovidius Naso, 6, 7, 9, 17, 60,
 169, 176–183, 185, 189–191, 195, 197–
 202, 206, 207, 209, 211, 212, 218, 257,
 260, 265, 291, 324, 327, 338, 344, 348–
 351, 354–358, 360, 364, 365

 Pächt, Otto, 17, 358
 Pöppel, Ernst, 114, 118, 119, 359
 Pütz, Peter, 167, 168, 360
 Paflik, Hannelore, 114, 227, 230, 341, 345, 348,
 359
 Patz, Kristine, 177, 358, 365
 Pavis, Patrice, 39, 44–46, 53–55, 64, 106, 113, 116,
 149, 162, 224, 359
 Perpeet, Wilhelm, 114, 359
 Pestalozzi, Karl, 37, 125, 341, 359
 Petrus Lavinius, 178, 354
 Pfeiffer, Alexandra Elisabeth, 127, 359
 Pfister, Manfred, 30, 39, 47, 48, 57, 58, 63–65, 78,
 83, 84, 90, 110, 136, 153, 158, 159, 162,
 165, 166, 199, 203, 210, 213, 224, 327,
 328, 359
 Pfeleiderer, Martin, 118, 123–125, 128, 359
 Philipot, Paul, 359
 Pieper, Hans-Joachim, 222, 229, 359
 Pinder, Wilhelm, 359
 Pinkwart, Doris, 177, 359
 Pinson, Yona, 106–108, 359
 Plamböck, Gert, 75, 359
 Planiscig, Leo, 27, 367
 Platon, 75, 359
 Pochat, Götz, 29–31, 50–52, 64, 130, 222, 225,
 227, 228, 359
 Popper, Karl, 6, 19, 225, 359, 360
 Posthius, Johannes, 183, 360

 Prado, Hieronymus, 74, 366
 Prat, Louis Antoine, 12, 16, 20, 66, 106, 338, 339,
 341, 357, 360, 361
 Puttfarcken, Thomas, 16, 112, 214, 215, 217, 218,
 230, 278, 360

 Röttger, Kati, 89, 352
 Radnitzky, Gerard, 19, 225, 363
 Ravaud, Elisabeth, 107, 355
 Redmond, James, 48, 49, 356, 363, 364
 Regius, Raphael, 178, 182, 354, 360
 Rehkämper, Klaus, 38, 368
 Rehm, Ulrich, 35, 360
 Rehm, Walther, 360
 Renouard, Nicholas, 190, 360
 Reuter, Guido, 219, 220, 230, 231, 345, 354, 357,
 360, 365, 367
 Rickes, Joachim, 125, 126, 338, 359, 360
 Ricoeur, Paul, 34, 85, 135, 360
 Riegl, Alois, 89–93, 353, 360, 364, 366, 369
 Risi, Clemens, 228, 361
 Ritter, Joachim, 134, 361
 Robortello, Francesco, 144, 145, 361
 Rohbeck, Johannes, 157, 361
 Rondorf, Dorothee, 177, 361
 Roselt, Jens, 44–46, 49, 54, 106, 361
 Rosenberg, Pierre, 12, 16–18, 20, 66, 106, 169,
 225, 338, 339, 341, 344, 357, 360, 361
 Rosenthal, Stefanie, 16, 46, 155, 205, 218, 219,
 352, 361
 Russell, Bertrand, 114, 361
 Ruttkowski, Wolfgang, 132, 361

 Söffing, Werner, 137, 143–145, 364
 Sachs-Hombach, Klaus, 21, 37, 38, 87, 347, 356,
 358, 361, 363, 368
 Sandbothe, Mike, 43, 221, 349, 365
 Sandys, John Edwin, 53, 133, 361
 Sauerländer, Willibald, 12, 13, 18, 19, 356, 361
 Scaliger, Julius Caesar, 132, 133, 362
 Scaramuzza, Gabriele, 123, 363
 Schäfer, Eckart, 362
 Schöch, Christoph, 215, 219, 231, 353, 354, 360
 Schöne, Wolfgang, 96, 98, 362
 Schürmann, Eva, 38, 363

Schütze, Irene, 93, 103, 218, 226, 227, 235, 363
 Schaltenbrand, Georges, 114, 362
 Scheer, Brigitte, 220, 230, 362
 Scheffel, Michael, 132, 362
 Scherer, Jacques, 51–53, 138, 139, 144, 145, 148,
 164, 166, 167, 213, 362
 Schiedermaier, Simone, 154, 362
 Schlink, Wilhelm, 214, 217, 362
 Schmidt, Bertram, 362
 Schmitt, Bertold, 218, 231, 362
 Schmoll gen. Eisenwerth, J. A., 99, 357, 362
 Schnackertz, Herrmann Josef, 122, 209, 362
 Schnapper, Antoine, 105, 339
 Schneider, Irmela, 362
 Schneider, Pierre, 362
 Schroedter, Stefanie, 20, 362
 Schubert, Kai, 354
 Schuhmann, Karl, 123, 363
 Schweizer, Herbert, 134, 363
 Scolnicov, Hanna, 48, 49, 363
 Searles, Colbert, 147, 363
 Sedlmayr, Hans, 17, 127, 339, 363, 369
 Segal, Erwin, 155, 189, 205, 363
 Seidensticker, Bernd, 177, 353
 Seiffert, Helmut, 19, 225, 363
 Sennholz, Klaus, 44, 154, 363
 Senti-Schmidlin, Verena, 20, 363
 Serlio, Sebastiano, 29, 32, 50–52, 64, 104, 106,
 109, 278, 363, 392–395
 Sharratt, Peter, 178, 180, 363
 Sick, Franziska, 215, 219, 231, 353, 354, 360
 Simon, Erika, 363
 Simon, Robert, 364
 Slater, Niall W., 49, 364
 Sophokles, 53, 157, 355
 Spies, Christian, 226, 364
 Spittler, Horst, 52, 64, 156, 209, 364
 Spreng, Johannes, 183, 364
 Sproß, Jürgen, 364
 Staeuble, Irmingard, 134, 356
 Staiger, Emil, 9, 24, 90, 100, 101, 119, 122, 125–
 133, 139, 153, 154, 163, 165, 166, 188,
 196, 213, 215, 223, 224, 227, 228, 248,
 250, 251, 262, 319, 320, 325, 326, 337,
 338, 343, 353, 359, 360, 364, 366
 Ströker, Elisabeth, 40–45, 64, 87, 170, 204, 208,
 235, 296, 365
 Strich, Fritz, 21, 23–25, 345, 364, 365
 Strzygowski, Josef, 364
 Suthor, Nicola, 177, 358, 365
 Szuszkina, Marc, 39, 52, 53, 83, 84, 365

 Teichert, Dieter, 43, 365
 Thürlemann, Felix, 221, 365
 Theissing, Heinrich, 225, 227, 230, 231, 365
 Thimann, Michael, 177, 178, 181, 365
 Thompson, James, 19, 60, 365
 Thomsen, Christian W., 20, 125, 130, 231, 342,
 346, 351, 359, 362
 Thuillier, Jacques, 5, 6, 8, 13, 14, 17, 21, 45, 52,
 62, 66, 82, 105, 106, 225, 238, 246, 258,
 267, 278, 289, 299, 308, 319, 321, 328,
 329, 336, 365
 Trappen, Stefan, 132, 133, 365
 Triffaux, Jean-Pierre, 158, 365
 Tripp, Ronja, 155, 156, 158, 206, 342, 365
 Truchet, Jacques, 62, 144, 145, 365

 Ubersfeld, Anne, 56, 61, 157, 210, 366
 Unglaub, Jonathan, 77, 133, 147, 215, 366
 Uspenskij, Boris, 47, 51, 366
 Van Eynde, Laurent, 126, 366
 Vasold, Georg, 93, 366
 Vavra, Elisabeth, 89, 355
 Vergil bzw. P. Vergilius Maro, 46, 320, 323, 327,
 328, 335, 366
 Vigo, Alejandro, 18, 53, 115–117, 134, 135, 137,
 208, 366
 Villalpando, Juan Bautista, 74, 366
 Vitruv bzw. Marcus Vitruvius Pollio, 30, 32, 51,
 64, 366
 Vogt-Spira, Gregor, 133, 362
 Volkenandt, Claus, 21, 37, 87, 355, 356, 367
 Von Albrecht, Michael, 320, 358, 366
 Von Einem, Herbert, 28, 366
 Von Flemming, Victoria, 12, 366

Von Hülsen-Esch, Andrea, 219, 220, 345, 354,
357, 360, 365, 367
Von Laban, Rudolf, 20, 341, 368
Von Sandrart, Joachim, 106, 107, 178, 219, 367
Voss, Harald, 63, 351, 367
Vossler, Karl, 27, 51, 367
Vuillermoz, Marc, 49, 56, 58, 367

Wölfflin, Heinrich, 22–25, 27, 345, 347, 348, 356,
359, 360, 367, 369
Wagner, Kirsten, 228, 361
Wais, Kurt, 20, 367
Waldenfels, Bernhard, 37, 229, 367
Wallen, Lawrence, 48, 49, 185, 342
Walzel, Oskar, 22, 25–28, 367
Walzinger, Carl, 177, 368
Weisstein, Ulrich, 20, 21, 25, 72, 367, 368
Weixlgärtner, Arpad, 27, 367
Wener, Anne-Marie, 93, 95, 109, 226, 368
Wenz, Karin, 44, 47, 108, 155, 368
Wenzel, Horst, 44, 228, 361, 368
Werckmeister, O.K., 28, 368
Werly, Patrick, 158, 211, 368
White, Hayden, 6, 12, 33, 73, 220, 368
Wiesing, Lambert, 37, 38, 87, 214, 368
Wigmann, Mary, 20, 368
Willems, Gottfried, 34, 132, 368
Windelband, Wilhelm, 114, 369
Winter, Gundolf, 21, 37, 87, 355, 356, 367
Wittgenstein, Ludwig, 26, 115, 369
Worstbrock, Franz Josef, 327, 369
Worthen, Thomas, 177, 182, 190, 191, 369
Wright, Christopher, 225, 258, 369

Zakravsky, Katherina, 369
Zaunschirm, Thomas, 20, 92, 93, 369
Zekl, Hans Günter, 40, 78, 339, 369
Zenner, F.E., 114, 369
Zerner, Henri, 51, 52, 354
Ziegler, Konrat, 358