

>TEMPORA TRIUMPHANT <

Ikonographische Studien
zur Rezeption des antiken Themas der Jahreszeitenprozession
im 16. und 17. Jahrhundert
und zu seinen naturphilosophischen, astronomischen und bildlichen Voraussetzungen

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Karen Sabine Meetz

aus Princeton

Bonn 2003

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

1. Berichterstatter:

Professor Dr. Justus Müller Hofstede

2. Berichterstatter:

Professor Dr. Gunter Schweikhart

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Juli 1993

MEINEN ELTERN



„Alles geht, Alles kommt zurück, ewig rollt das Rad des Seins.
Alles stirbt, Alles blüht wieder auf, ewig läuft das Jahr des Seins.“
(Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“, Dritter Teil)

Zum Vorsatzblatt:

„Der Jahresring“, aus einem proto-alchemistischen Text des Albertus Magnus, Oppenheim, 1518, nach S. K. Heninger, 1977, S. 3, Abb. 3. – Annulus, der Ring, ist ein Symbol für die Ewigkeit, Annus, das Jahr, etymologisch aus dem lateinischen Wort für den Ring abgeleitet: „annus et annulus, eo quod in se revolvitur, ut circulus“ definierte Isidor, „Etymologiae“, V, 36, 1. Sonne und Mond sind durch ihren periodischen Erdumlauf die maßgebliche Grundlage für die Berechnung des Jahres. Überdies versinnbildlicht der Ring das Paradoxon des ewigen Kreislaufes. Obwohl das Jahr Anfang und Ende hat, was im Bild der fixierte Schmuckstein ausdrückt, kehrt es unendlich oft zurück, wovon der geschlossene Reif zeugt.

>TEMPORA TRIUMPHANT <

Ikonographische Studien
zur Rezeption des antiken Themas der Jahreszeitenprozession
im 16. und 17. Jahrhundert
und zu seinen naturphilosophischen, astronomischen und bildlichen Voraussetzungen

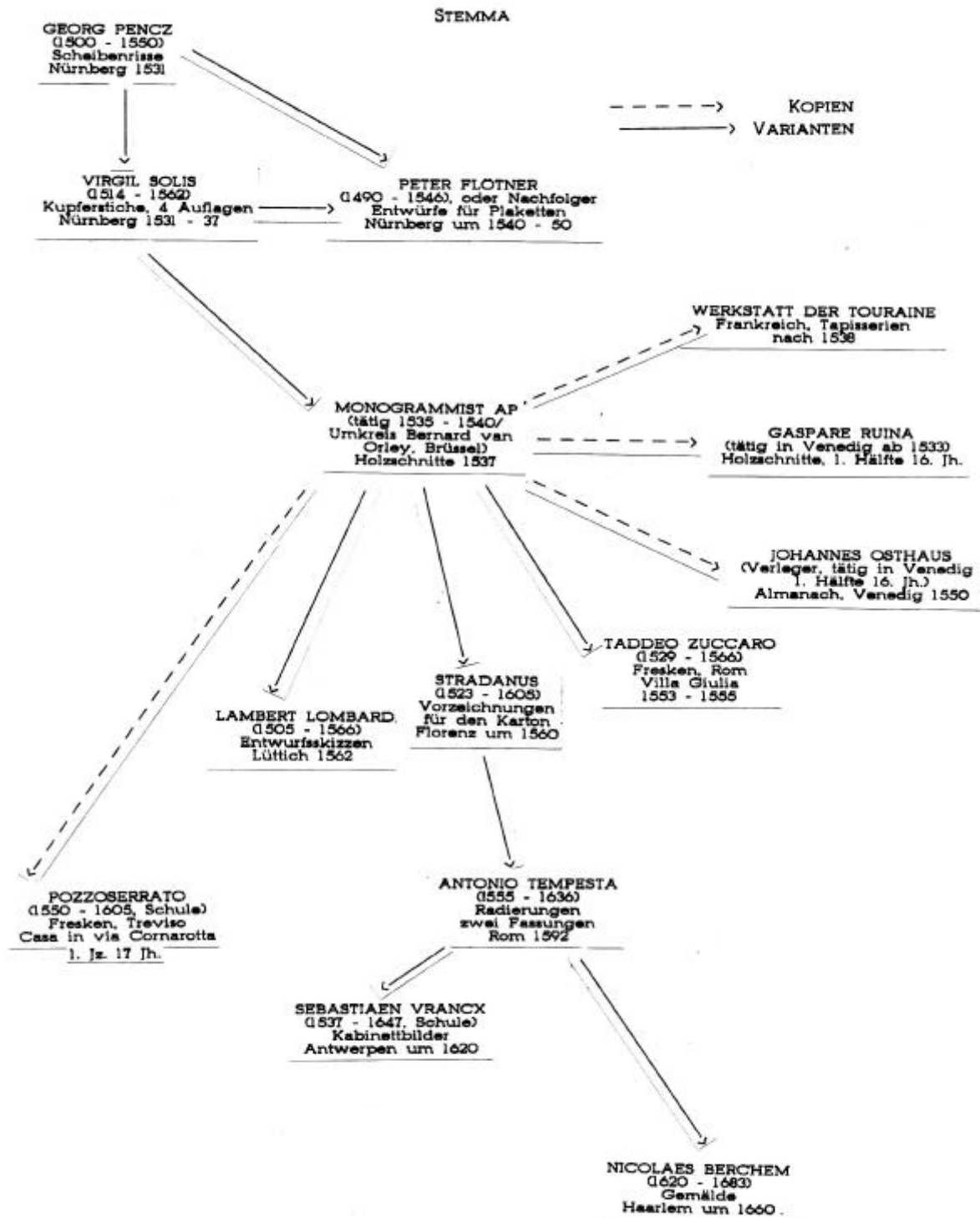
Inhaltsverzeichnis	v
Danksagung	viii
Stemma	ix
A. Prolegomena	S. 1
I. Zur Lage der Forschung	S. 2
II. Zur Methodik: Ableitung der Fragestellung aus der Beschreibung und Auswertung der Materialsammlung	S. 5
B. Gedankliche und historische Voraussetzungen: Der Kosmos und seine Ordnung aus der Sicht der antiken Naturphilosophie	S. 15
I. Traditionelle Modelle des Universums	S. 16
1. Die pythagoreisch-platonische Tetrade als Modell der Grundbeschaffenheit des Kosmos	S. 16
2. Das empirische Modell des aristotelisch-ptolemäischen Universums	S. 21
II. Die Organisation des irdischen Lebens nach dem Kalender	S. 24
1. Die Manifestation der kosmischen Ordnung in der Bewegung der Himmelskörper	S. 24
2. Der ländliche Kalender: Die auctores rei rusticae und das „Menologium rusticum“	S. 28
3. Der städtische Kalender: Die „Fasti“	S. 31

C. Präfigurationen des neuen Bildthemas der triumphalen Jahreszeiten-Prozession	S. 35
I. Der locus classicus: Zur metaphorischen Struktur des poetischen Bildes der pompa temporum in der naturphilosophischen Lehrdichtung „De rerum natura“ von Titus Lucretius Carus und zu seiner Rezeption	S. 35
II. Das Spektrum der ikonographischen Quellen in der älteren Überlieferung	S. 44
1. Im Reich der Venus physiozoa: Die „quattuor tempora“ als Regenten in der „Hypnerotomachia Poliphili“ (1499)	S. 44
i. Fragen der Provenienz und Autorschaft	S. 46
ii. Der Triumph von Vertumnus und Pomona	S. 50
iii. Die Ara des Priapus mit den Reliefs der deifizierten Jahreszeiten	S. 52
iv. Das Fest des Priapus	S. 67
2. Triumphzüge, ihre piktorale Überlieferung und ihre Stellung in kosmischen Allegorien	S. 74
D. Die neue Relevanz der triumphalen Jahreszeiten-Prozession als Bildthema	S. 82
I. Die Scheibenrisse des Georg Pencz (1531)	S. 87
1. Zur Vita von Georg Pencz und zur Stellung des Jahreszeiten-Zyklus im Oeuvre	S. 87
2. Der Aufbau des programmatischen Kerns, seine literarischen und ikonographischen Quellen	S. 92
i. Die äußere Form und das Schema der Hauptdarstellungen	S. 95
ii. Der Frühling, „wider – ox – zuilling“	S. 95
iii. Der Sommer, „cryb – leo – firo“	S. 106
iv. Der Herbst, „wag – skorpion – schütz“	S. 113
v. Der Winter, „steinbock – wasserman – fis“	S. 117
II. Die Jahreszeitentriumphe im Vertrieb der Presse von Virgil Solis	S. 125
1. Zur Verwendung von Vorlagen in der Druckgraphik: Marktstrategien des Verlagshauses Solis	S. 125

2. Die Anreicherung des programmatischen Kerns mit explikativen Bildargumenten	S. 128
i. Äußere Form des Jahreszeitenzyklus	S. 128
ii. „LENCZ“	S. 129
iii. „SVMER“	S. 135
iv. „HERBST“	S. 145
v. „WINTER“	S. 143
III. Die Holzschnitte des Monogrammisten AP von 1537	S. 149
1. Die Beziehung der freien Reichsstadt Nürnberg zu den Niederlanden	S. 149
2. Zu den Anteilen von Formschneider, gestaltgebendem Künstler und dem spiritus rector des Bildprogramms	S. 150
3. Die Modifikation einer Bildidee im Geist der aemulatio: Ein erneuter Blick auf die Quellen	S. 162
i: Zur grundlegenden Konzeption	S. 162
ii. „VER“: „Verque novum stabat cinctum florente corona“	S. 168
iii. „AESTAS“: „stabat nuda aestas et spicea sarta gerebat“	S. 178
vi. „AUTUMNUS“: „stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis“	S. 184
v. „HIEMS“ : „et glacialis Hiems canos hirsuta capillos“	S. 189
4. Ausblick: Die Jahreszeitentriumphe und rhetorische Bilddidaktik	S. 200
E. Zusammenfassung	S. 204
Anhang I: Die Genese des ikonographischen Typus: Die Positionen der „syntaktischen Form“ in einer tabellarischen Übersicht	S. 211
Anhang II: Stationen zwischen Konstanz und Wandel: Katalog der Jahreszeiten in Triumphzügen	S. 221
Anhang III: Tabellarische Wiedergabe der relevanten kosmologischen Diagramme	S. 247
Literatur	S. 254
Abbildungsnachweise	S. 273
Index	S. 291
Abbildungsteil	S. 303

DANKSAGUNG

An erster Stelle bin ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Justus Müller Hofstede zu Dank verpflichtet, der mich stets mit Rat und Tat gefördert hat, dessen andauerndes Interesse mich immer wieder ermutigte und dessen Anregungen und Hinweise zum jetzigen Gesicht der Arbeit entscheidend beitrugen. Nicht zuletzt gebührt meinen Eltern Dank für ihre langmütige finanzielle Unterstützung ebenso wie für ihre konstante Anteilnahme an meinen Forschungen. Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst habe ich für die Vermittlung eines Stipendiums der Niederländischen Regierung zu danken. Den Bibliotheken in Amsterdam, Bonn, Köln und Leiden, dem Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, dem Rijksprentenkabinet Amsterdam und der Platenverzameling des Kunsthistorisch Instituut Amsterdam, besonders Sjoerd de Jong, danke ich für ihren Einsatz bei der Materialrecherche. Rob Ruurs, Thomas Döring und Martina Friedrich gewährten mit großzügig Gastfreundschaft in Amsterdam und halfen bei ersten Schritten auf fremden Boden. Wertvoll waren für mich die vielen nützlichen Hinweise von Monika und Christoph Grünberg-Dröge, Martina Hansmann, Lars Koch, Roland Lambrecht, Anette Michels und Thomas Rütten. Besonders gerne bedanke ich mich bei Vera Losse, die für den letzten Schliff des Textes sorgte, bei meinem Vater, der es auf sich nahm, meine Übersetzungen aus dem Lateinischen zu korrigieren, und bei Kees Schouten, für den diese Arbeit viele Jahre zum ständigen Begleiter wurde.



A. PROLEGOMENA

„VER, Aestas, Autumnus, Hyems, Hae quattuor annis/ Sunt tempestates, orbe volubilibus“ (Frühling, Sommer, Herbst und Winter – das sind die vier Jahreszeiten, die im Kreislauf dahinrollen), so lauten die ersten Zeilen aus der explicatio des Emblems „AETERNA HOMINVM NATVRA“, auf das man im 1552 von Bonhomme edierten Band „PICTA POESIS. VT PICTVRA POESIS ERIT“ von Bartholomaeus Anulus stößt. Sie helfen diese Arbeit gleichsam mit einem Motto zu fundieren.¹ Einmal findet sich hierin das Bewegungsmotiv einbeschrieben liegend, das mit den zur Untersuchung stehenden triumphalen Jahreszeiten-Prozessionen seinen adäquatesten Ausdruck erhalten sollte. Dann wieder ist es das Bild des ewigen Kreislaufs, das Wetterzeichen, Jahreszeiten und Monatsarbeiten miteinander verbindet. Friedrich Nietzsche hatte all dies zum Vorstellungskomplex der Ewigen Wiederkunft des Gleichen verschmolzen und überwiegend im Kapitel „Der Genesende“, aus dem dritten Teil des „Zarathustra“ (1884), sich über das beidem zugrundeliegende pythagoreische Weltbild ausgelassen, von dem auch hier noch ausführlich zu handeln wird: „Alles geht. Alles kommt zurück, ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, Alles blüht wieder auf, ewig läuft das Jahr des Seins“. Ebenso wie Nietzsche versuchte auch Anulus in „AETERNA HOMINVM NATVRA“ sozusagen eine ‚Quadratur des Kreises‘, wenn er im Grunde Unvereinbares zusammenzuführen trachtete. Damit soll schlaglichtartig gesagt sein, daß mit Antike und Christentum zwei gegensätzliche Zeitkonzepte aufeinander trafen. Während erstere zyklische Zeitvorstellungen bevorzugte, dachte letzteres sich den Zeitverlauf linear, da auf die Endzeit ausgerichtet. Der ewige Kreislauf, wie Bartholomaeus Anulus ihn verstanden hatte, hatte darum nun doch Ende und Anfang, womit dieser jedoch letztlich in einen paradoxen Widerspruch zu sich selbst gebracht worden war. Während die pictura des Emblems Gottvater und das Grab mit einem Auferstehenden jeweils in den Scheitelpunkten einer viergeteilten Weltscheibe zeigt, steht im erklärenden Text zu lesen: „Aeterno vt similis mundo reuolutio vitae/ Nos, itidem aeternos arguat eße homines.“ (Auf daß die Kreisbewegung des Lebens dem ewigen Makrokosmos ähnlich sei und so uns Menschen darlege, daß wir ebenso ewig sind.) Was nun die Jahreszeiten-Prozessionen betrifft, gilt es festzuhalten, daß die Folge der Vier Zeiten zwar ihrerseits den Gesetzen der zyklischen Wiederkehr verpflichtet ist, sich mit dem Bild des

¹ Zitiert nach A. Henkel, A. Schöne (Hrsg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, ergänzte Neuausgabe, Stuttgart 1976 (ed. pr.: 1967), Spalte 48-50.

ziehenden Zuges jedoch zugleich das Eindringen der Linearität abzeichnet, da mit der zurückzulegenden Wegstrecke auch deren Anfang und Ziel vorauszusetzen sind.

I. ZUR LAGE DER FORSCHUNG

In der großen Familie der kosmologischen Themen, denen sich die Ikonologie seit Aby Warburg zugewandt hatte, waren die Vier Jahreszeiten ein Stiefkind, dem bislang nur wenige monographische Untersuchungen galten.² Diesen steht allerdings eine größere Zahl kleinerer Forschungsarbeiten gegenüber, die sich um die Rekonstruktion wie um die Aufklärung der Ikonographie einzelner Zyklen bemühten.³ Eine Studie, die – etwa nach dem Vorbild von Raymond Klibanskys, Erwin Panofskys und Fritz Saxls, „Saturn and Melancholy“ (1964) – naturphilosophische, literaturgeschichtliche, philologische, medizin- und kunsthistorische Aspekte der Jahreszeiten im Zusammenspiel der Disziplinen aufarbeitet, wurde bislang nicht vorgelegt und kann, obwohl die Verfasserin dies angesichts des vorgefundenen reichlichen Materials wünschenswert fand, im Rahmen einer Dissertation nicht annähernd geleistet werden. Stattdessen soll anhand eines Exempels, über dessen Eignung in den folgenden Abschnitten Rechenschaft gegeben werden wird, versucht werden, in die Vielschichtigkeit des Gebietes einzudringen. Als komplexe Bildmetaphern, soviel sei vorweggenommen, spiegeln die Triumphzüge der „quattuor tempora“ den Querschnitt des weiten Feldes der Jahreszeiten-Ikonographie.

² Die Arbeiten wurden 1992 abgeschlossen. - Zu den nachfolgenden Anmerkungen: Bei erster Erwähnung werden mitgeteilt, der Familien- und wenn bekannt, der Vorname des Autors, der Publikationstitel, gegebenenfalls ein Periodikum sowie der Verlagsort und das Erscheinungsjahr. Im Falle einer Wiederholung werden aus Verfassernamen und Jahr bestehende Kurztitel verwendet. Wird im darstellenden Text eine bestimmte Publikation erörtert, erfolgt – wenn dies sinnvoll erscheint – eine erneute Aufführung der vollständigen Angaben. Bei antiken Quellen werden bei bloßer Erwähnung praenomen, nomen gentile und cognomen, das jeweilige Werk und der Abschnitt genannt. Bei einem Zitat wird auf die konsultierte Ausgabe, beziehungsweise den Übersetzungstext verwiesen.

³ Solche Abhandlungen werden hier nur dann aufgeführt, wenn sie einen wesentlichen Beitrag für das Wissen um die Jahreszeiten-Ikonographie enthalten. Dem interessierten Leser unzugänglich sind die akademischen Prüfungsarbeiten von E. Treuheit, „Jahres- und Tageszeiten in der Malerei“, Leipzig, 1957, und S. Gobits-van Beek, „De vier jaargetijden als onderwerp in de grafiek van de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden in de tweede helft van de 16de en de eerste helft van de 17de eeuw“, Leiden, 1974.

Für die systematische Erfassung der Jahreszeiten-Darstellungen leistete James Fowler Pionierarbeit (1873).⁴ Sein Tätigkeitsfeld beschränkte sich allerdings auf das Mittelalter und damit auf den ikonographischen Typus der sogenannten „Monatsarbeiten“, der Jahreszeiten- wie Monatsbilder gleichermaßen prägte. Die von ihm bevorzugte tabellarische und demzufolge rein deskriptive Wiedergabe des Materials ist heute nicht mehr zeitgemäß, entschädigt jedoch durch einen gelehrten Anmerkungsapparat mit wertvollen Hinweisen auf die Überlieferung antiker Motive.

Die umfassendste und informativste Forschungsarbeit publizierte George M. A. Hanfmann, für den die Monographie über den römischen Jahreszeiten-Sarkophag in Dumbarton Oaks zum Ausgangspunkt für eine Bestandsaufnahme des Themas von der archaischen Epoche bis zur Neuzeit wurde (1951).⁵ Bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein zeichnete er den Weg der motivischen Wechselwirkungen in der Dichtung und den darstellenden Künsten nach, wobei der antiken Überlieferung jedoch der Vorrang gebührte. Hanfmanns Untersuchung ist die einzige geblieben, die einen wirklichen Überblick der Jahreszeiten-Ikonographie zusammen mit ihren literarischen Quellen gewährt. Es soll an dieser Stelle ausdrücklich erwähnt werden, daß diese Dissertation Hanfmanns Forschungen ihre Grundlage zu verdanken hat.

Im Anschluß entstandene Studien differenzierten den Stoff vorrangig nach Gattungen oder nach kunsttopographischen Zusammenhängen. Ohne weiteren kunsthistorischen Erkenntniswert ist die Dissertation von Inge Behrmann, die der Verbreitung von Jahreszeiten-Darstellungen in volkstümlichen Dekorationen nachging (1976).⁶ Evert van Straaten widmete sich dem Bild des Winters in den Niederlanden, den kurzweiligen Vergnügungen und den Strapazen, welche die Frostperiode im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert mit sich brachte. Vor allem das gesellige Treiben auf dem Eis, welches zuerst in den flämischen und später in den holländischen Winterlandschaften zum beliebten Sujet wurde, bot zahlreiche Möglichkeiten zur Ausfaltung von amüsanten Staffagemotiven. Die Entwicklung dieses

⁴ James Fowler, „On Mediaeval Representations of the Months and Seasons“, *Archaeologia*, 44 (1873), S. 137 - 224.

⁵ G. M. A. Hanfmann, „The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks“, Bd. 1 & 2, *Dumbarton Oaks Studies*, II, Cambridge, 1951.

⁶ Inge Behrmann, „Darstellungen der Vier Jahreszeiten auf Objekten der Volkskunst“, *Europäische Hochschulschriften, Reihe XIX, Ethnologie*, Bd. 10, Bern/Frankfurt, 1976.

Genres in seinem ikonographischen und ikonologischen Kontext darzulegen, ist das Hauptanliegen van Straatens (1977) gewesen.⁷

Einen ersten Vorstoß in Richtung einer typologischen Katalogisierung der Jahreszeitenzyklen in der niederländischen Druckgraphik unternahm Ilja M. Veldman, deren eigentliche Absicht es war, die bildkünstlerischen Erfindungsleistungen von Maarten van Heemskerck (1498 - 1574) auf dem Gebiet der kosmologischen Allegorien von verwandten Formulierungen abzuheben (1980).⁸ Für dieses Vorhaben ergab sich für Veldman zwangsweise die Notwendigkeit, die niederländische Jahreszeiten-Ikonographie aufzuarbeiten. Die auf den nächsten Seiten vorgestellte Chronologie der relevanten Entwicklungsstationen wird sich auf diese Ergebnisse Veldmans stützen.

Neuerdings wird den Jahreszeiten als interdisziplinärem Phänomen wieder mehr Aufmerksamkeit gezollt. Hier ist zuerst ein von der Wuppertaler Arbeitsstelle für das achtzehnte Jahrhundert veranstaltetes Kolloquium zu nennen (1983), dessen Forschungserträge 1986 in einer Sammelpublikation zugänglich gemacht worden sind.⁹ Die zeitliche Einschränkung wird aus dem geradezu inflationären Anschwellen von Jahreszeiten-Darstellungen im achtzehnten Jahrhundert begreiflich. Dem nunmehr ubiquitären Forschungsgegenstand, der die Gattungsgrenzen von Dichtung und Malerei längst überschritten hatte, widmete man sich in den Bereichen des Musiktheaters, des Festwesens und der höfischen Dekorationsprogramme, vom Tafelaufsatz bis zur Gartenplastik. Das Projekt der Arbeitsstelle wurde wenige Jahre später fortgesetzt (1986) und die Resultate in einem gleichartigen Schriftenband präsentiert, für dessen Edition Herbert Zeman verantwortlich zeichnete (1989).¹⁰ Ihren vorläufigen Abschluß hat diese Reihe mit der von Rainer Gruenter konzipierten Ausstellung „Das Reich der Jahreszeiten“ gefunden (Zürich 1989), wo dem „thematischen Dominium“ (Gruenter) endlich die ihm gebührende

⁷ Evert van Straaten, „Koud tot op het bot. De verbeelding van de winter in de zestiende en zeventiende eeuw in de Nederlanden“, Den Haag 1977.

⁸ Ilja M[arx] Veldman, „Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck: cosmo-astrological allegory in sixteenth-century prints“, in: *Simiolus* 11 (1980), Nr. 3/4, S. 149 - 177. Paraphrasiert in: Dies., „Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck“, Ausstellungskatalog Haarlem, Frans Hals Museum, Den Haag, 1986, V, bes.: De mens en de kosmos, S. 67 - 87.

⁹ „Die Vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jh. Gesamthochschule Wuppertal – Universität Münster 1983“, = Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 10, Heidelberg, 1986.

¹⁰ Herbert Zeman (Hrsg.), „Die Jahreszeiten in Dichtung, Musik und bildender Kunst. Ein Kunstbrevier für Liebhaber“, Graz, Wien, Köln, 1989.

kunsthistorische Aufmerksamkeit zuteil und dem eingangs in Rede gestellten Desiderat in einem ersten Schritt Abhilfe verschafft wurde.¹¹

Innerhalb der Demarkationslinien des achtzehnten Jahrhunderts mag diesem Anspruch tatsächlich Genüge geleistet worden sein. Doch ist hier Vorsicht geboten, wie die Beteiligten selbst einräumten, denn das den historischen Prozessen der Wandlung unterworfenen Bild der Jahreszeiten ist in dieser Epoche durch Verflachung gefährdet: Weil der alte, humanistische *ordo naturalis* im Widerspruch zum neuen, aufgeklärten Weltbild stand, konnten die ursprünglich über das antike Viererschema in die Bildsymbolik des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts eindringenden, naturphilosophischen und medizinischen Konnotationen nicht mehr ausreichend berücksichtigt werden.¹²

Für alle oben aufgeführten Titel gilt, daß die Triumphe der „quattuor tempora“ nicht als ein neues und eigenes Bildthema erkannt worden waren. Weder war deren ikonographische Genese behandelt oder eine Aussage über ihre Funktion getroffen worden, noch waren die ihnen unterlegten Programme befriedigend analysiert worden.

II. ZUR METHODIK: ABLEITUNG DER FRAGESTELLUNG AUS DER BESCHREIBUNG UND AUSWERTUNG DER MATERIALSAMMLUNG

Die Jahreszeiten sind ein universales Phänomen, das gleichermaßen die Bereiche der Medizin, der Naturphilosophie, der Dichtung und der darstellenden Künste durchzieht. Es war vor allem die Allgegenwärtigkeit des hier zur Untersuchung stehenden Themas, die es schnell sinnvoll erscheinen ließ, das zusammengetragene Material rigide einzuschränken. Die aus der Arbeitsgrundlage entwickelte Problemstellung ist daher das Ergebnis eines längerwierigen

¹¹ Ausstellungskatalog Zürich 1989, „Das Reich der Jahreszeiten“, Strauhof, Red.: Rainer Gruenter und Andreas Heinz, Acta humaniora, Zürich, 1989, S. 10.

¹² Beatrix Freifrau Wolff von Metternich, „Kontinuität und Wandel in der Porzellan-kunst des 18. Jahrhunderts“, in: Kolloquium Wuppertal, 1986, S. 150 - 172, S. 168, wo die Entwicklung von „der Jahreszeitenmythologie aus ihrem früheren kosmischen Sinnzusammenhang zum Bedeutungsträger eines diesseitig harmonisierten, Gesellschaft und arkadisch bewältigte Natur umfassenden Weltbildes“ konstatiert wird.

Spezifizierungsprozesses. Dessen Werdegang, der sich im wesentlichen in drei Etappen vollzogen hat, soll hier kurz beschrieben werden, weil sich daraus Erkenntnisse für die Stellung der Jahreszeitentriumphe im Gefüge der ikonographischen Bildtypen ziehen lassen:

Da die Jahresviertel naturgemäß je drei Monate umfassen (Tab. III/1 - 3), die im Bild entweder durch ihre Tierkreiszeichen oder eine charakteristische Tätigkeit vertreten werden, wurde das Thema in einem ersten Schritt von den Jahreszeiten- auf die verwandten Monatsdarstellungen ausgeweitet. Es wurden Zyklen berücksichtigt, die im sechzehnten und im siebzehnten Jahrhundert in den südlichen und den nördlichen Niederlanden entstanden waren. In dieser Phase der Materialaufnahme wurde angestrebt, einen repräsentativen Querschnitt der vorherrschenden typologischen Formulierungen innerhalb eines klar begrenzten Sammelgebietes zu gewinnen:

Es war geplant, vorzugsweise Beispiele aus der Druckgraphik heranzuziehen, wozu folgende Gründe den Anlaß gaben. Zunächst ist der, hier für die Wiedergabe mehrteiliger Bildzyklen erforderliche Aufwand gegenüber anderen Bildträgern bei weitem geringer, und die Herstellung der Blätter ist im großen und ganzen kostengünstiger. Durch die Möglichkeiten der Vervielfältigung wurden die Bildinhalte außerdem schneller verbreitet, weswegen den graphischen Blättern in den Entwicklungsreihen ikonographischer Typologien häufiger eine Schlüsselfunktion zukommt. Alle Faktoren zusammen bewirkten den Aufstieg der Graphik zu einem innovativen Medium, in dem künstlerische Neuerungen sich oft zuerst zeigten. Diese ersten territorialen und die zeitlichen Grenzziehungen wurden durch den glücklichen Umstand begünstigt, daß innerhalb der zunächst getroffenen Festlegungen beinahe der gesamte Bestand der niederländischen Bilddrucke durch F. W. H. Hollstein aufgearbeitet worden war.

Als mögliche Ausprägungen des Sujets konnten Personifikationen, zum Teil in Verbindung mit den Lebensaltern, aus den Monatsarbeiten abgeleitete Bildfassungen, Marktstücke, pagane Götter als Regenten und schließlich Triumphzüge ermittelt werden. Es bedarf keiner weiteren Erwähnung, daß diese Typen sich vermischen konnten. Meist sind die Monate einer zentralen Personifikation, die auch eine heidnische Gottheit sein kann, als kommentierende Hintergrundfolie unterlegt. Im folgenden Abschnitt sollen die in der niederländischen Graphik vorgefundenen Spielarten in die generelle Chronologie der Jahreszeiten-Ikonographie eingereiht werden.

Darstellungen der Vier Jahreszeiten, die man seit der Antike in Menschengestalt wiedergab, haben eine lange Tradition. Zuerst wurden die jahreszeitlichen Veränderungen mit den Horen in Verbindung gebracht,¹³ eine Folge des aus archaischer Zeit stammenden Glaubens, daß Eunomia, Dike und Eirene die Töchter von Themis, der Göttin der Ordnung, seien. In der griechischen Klassik begann man, nachdem das Wissen um ihre mythische Herkunft verblaßt war, in den Horen Personifikationen zu sehen. Als Rom in den darauffolgenden Jahrhunderten das griechische Erbe antrat, räumten die Göttinnen ihren Platz zugunsten der Wiedergabe von weiblichen Büsten und geflügelten Genien.¹⁴ Trotz dieser Modifikationen blieben den Jahreszeiten stets ihre Attribute gemeinsam. Als Erkennungszeichen dienten die agrarischen Produkte der jeweiligen Saison: Blumen schmückten den Frühling, Ähren den Sommer, Trauben erhielt der Herbst und der Winter wurde wahlweise mit Wild, Reisern oder mit warmer Kleidung ausgestattet.

Seit der Spätantike konnten diese Einzelfiguren bei der Ausführung spezifischer Tätigkeiten gezeigt werden, die meist dem Bereich des Feldbaus entstammten.¹⁵ Darin kündigten sich die im Mittelalter kanonisierten Monatsarbeiten an, die zusammen mit den Symbolen des Tierkreises in die Programme der gotischen Sakralbauten einzogen.¹⁶ Während dieses Zeitraumes sind die Jahreszeiten,

¹³ G. M. A. Hanfmann, 1951, op. cit., Bd. II, Abb. 79 & 80, archaische schwarzfigurige Pyxis, Kat. Nr. 4, und Rekonstruktion eines hellenistischen Prototyps (3. Jh. v. Chr.) mit Dionyseus und den vier tanzenden Horen, Kat. Nr. 23. - Über die in der Forschung umstrittene Identifizierung der Horen mit den Jahreszeiten äußerte sich Manfred Fuhrmann, „Die Vier Jahreszeiten bei den Griechen und Römern“, in: „Die Vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert“. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jh., Gesamthochschule Wuppertal – Universität Münster 1986, Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 10, Heidelberg, 1986, S. 9 ff.

¹⁴ G. M. A. Hanfmann, 1951, op. cit., Bd. II: Büsten weiblicher Jahreszeiten: Kat. Nr. 131 – 262, männliche Jahreszeiten: Kat. Nr. 263 - 546.

¹⁵ Ebd., Bd. I, S. 274 ff. - Vergleiche das von J. Fowler 1873 zusammengetragene Material mit: Doro Levi, „The Allegories of the Months in Classical Art“, *The Art Bulletin*, 23 (1941), Nr. 4, S. 251 - 291, der der wechselseitigen Einflußnahme antiker Monatsdistichen zu gleichzeitigen Darstellungen der Monate mit ihren Arbeiten, Festen und Bräuchen in gleichem Maße nachging. Dabei wurde der Kalender des sogenannten „Chronographen von 354“ besonders berücksichtigt, zu dem auch eine Einzeluntersuchung von Joseph Strzygowsky vorliegt: „Die Kalenderbilder des Chronographen von 354“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Institutes*, Ergänzungsheft I, 1888. Davon abhängig ein Bodenmosaik des vierten Jahrhunderts: W. N. Schumacher, „Die ‚Opferprozession‘ in Aquileia“, in: *Akten des internationalen Kongresses für Archäologie*, 5. – 11. Sept. 1965, *Studi di Antichità cristiana*, XXVII, Rom, 1965, S. 683 - 69.

¹⁶ Die Überlieferung antiker Typen bis in das zwölfte Jahrhundert ist Thema von J. C[arson] Webster, „The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the 12th Century“, *Northwestern University Studies in the Humanities IV*, Princeton, 1938, Reprint 1970. Ergänzend: Olga Koseleff, „Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des zwölften Jahrhunderts. Ikonographie“, Marburg, 1934. Zur Position im Rahmen eines größeren ikonologischen Programms: W. M. Hinkle,

gegenüber den bei weitem favorisierten Monaten, seltener abgebildet worden. Nur in den Schemata des christianisierten Kosmos, die in den großen Enzyklopädien der Kirchenväter zu finden sind, fristeten sie ein Schattendasein.¹⁷ Noch im ausgehenden fünfzehnten Jahrhundert und im beginnenden sechzehnten Jahrhundert wirkten die mittelalterlichen Traditionen in den Kalenderillustrationen der Schulen von Gent und Brügge fort. Unter dem Eindruck der „Très Riches Heures“ des Duc de Berry entstanden in Flandern szenische Monatsbilder, welche die anfallenden Landarbeiten und die höfischen Vergnügungen vor dem Hintergrund einer die Metamorphosen der jahreszeitlichen Wechsel durchlaufenden Landschaft wiedergaben.¹⁸ Den weiteren Verlauf der Entwicklung bestimmte im wesentlichen Pieter Bruegel der Ältere (1525/30 - 1569), der mit den für den Antwerpener Kaufmann und Kunstliebhaber Nicolaes Jonghelinck gemalten Monaten (1565) das Fundament für eine reiche Nachfolge gelegt hatte.¹⁹ In gleichem Maße ist den unvollendeten, aber in Bruegels Geist fortgeführten Jahreszeiten Beachtung zu schenken, die Hieronymus Cock 1570 als Zyklus edierte, der für eine lange Reihe von Nachahmungen das Vorbild

„The Cosmic and Terrestrial Cycles on the Virgin Portal of Notre Dame“, in: *The Art Bulletin*, 49 (1967), S. 287 ff.

¹⁷ G. M. A. Hanfmann, 1951, op. cit., S. 274, über Hrabanus Maurus, „De universo“ (1023 A. D. Mit der Stellung des Jahreszeitenmotivs in der Bibelexegese befaßte sich Barbara Maurman-Bronder: „Tempora significant. Zur Allegorese der Vier Jahreszeiten“, in: *Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*, Festschrift für Friedrich Ohly, München, 1974, Bd. I, S. 69 - 103.

¹⁸ Gebrüder Limburg, „Les Très Riches Heures du Duc de Berry“, zweites Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts, 1485 von Jean Colombe vollendet, Chantilly, Musée Condé. Zuletzt behandelt von Jonathan Alexander, „Labeur et Paresse: Ideological Representations of Medieval Peasant Labor“, in: *Art Bulletin*, Sept. 1990, S. 436 - 452. - Von den Kalenderbildern der Gebrüder Limburg direkt abhängig ist das „Breviarium Grimani“, Simon und Alexander Bening, Anm. 17 sowie Gerard Horenbout, *Biblioteca Marciana*, Venedig, 1510. - Die Entwicklung von Paradiesmotiven über Gartendarstellungen bis hin zu den Kalenderlandschaften untersuchten: Derek Pearsall / Elisabeth Salter, „Landscapes and Seasons of the Medieval World“, London 1973. Der Titel „Seasons“ ist mißverständlich und meint keineswegs die Vier Jahreszeiten.

¹⁹ Pieter Bruegel der Ältere, „Februar-März“ (Der düstere Tag), Holz, 118 x 163 cm, bez. „BRVEGEL MDLXV“, Wien, Kunsthistorisches Museum, „Juni-Juli“ (Heuernte), Holz, 114 x 158 cm, Prag, Nationalgalerie, „August-September“ (Kornernte), Holz, 117 x 160 cm, bez. „BRVEGEL [MD]LXV“, New York, Metropolitan Museum, „Oktober-November“ (Die Heimkehr der Herde), Holz, 117 x 159 cm, bez. „BRVEGEL MDLXV“, Wien, Kunsthistorisches Museum. „Dezember-Januar“ (Die Jäger im Schnee), Holz, 117 x 162 cm, bez. „BRVEGEL MDLXV“, Wien, Kunsthistorisches Museum. – Immer noch grundlegend: Fritz Novotny, „Die Monatsbilder Pieter Brueghels d. Ä.“, *Kunstdenkmäler*, Heft 4, Wien, 1948. Die asymmetrische Verteilung der Monatspaare konnte Hans J. van Miegroet jetzt endgültig bestätigen: „The twelve months reconsidered: how a drawing by Pieter Stevens clarifies a Bruegel enigma“, in: *Simiolus*, 16 (1986), Nr. 1, S. 29 - 35. Zuletzt äußerte sich Ian Buchanan zu dem Zyklus, der den Nachweis führte, daß die Monate im Hause Jonghelincks in ein kosmisches Programm eingegliedert waren: „The collection of Nicolaes Jonghelinck II, The ‘Months’ by Pieter Bruegel the Elder“, in: *The Burlington Magazine*, August 1990.

werden sollte.²⁰ Über den Werdegang der hier unter dem Aspekt „Monatsarbeiten“ subsumierten ikonographischen Formulierungen sei noch angemerkt, daß seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts Genreszenen zugunsten von Landschaftsdarstellungen zurücktraten. Mit den Emigranten drang der in Flandern verbreitete Typus um 1590 - 1600 in die nördlichen Niederlande vor,²¹ wo jetzt nationale Elemente, angefangen von topographischen Ansichten²² bis hin zu Landschaftsporträts,²³ Aufnahme fanden.

Auch anderwärts sind um die Jahrhundertwende Auflösungserscheinungen in der traditionellen Ikonographie zu beobachten: Im Repertoire der zeitweilig in Frankfurt ansässigen Familie Van Valckenborch (Lucas v. V., 1535 - 1597, Maerten v. V., 1542 - nach 1604 und Frederick v. V., 1566 - 1623) waren die städtischen Marktstücke mit ihren nach Jahreszeiten differenzierten Auslagen eine erfolgreiche Bildfindung. Diese großformatigen Gemälde geben nur noch die Ernteerträge der bäuerlichen Arbeiten wieder, deren Mühen

²⁰ Pieter Bruegel der Ältere, „Ver“, „Aestas“, Kupferstiche, bez.: „Brueghel inv. H. Cock excud. 1570“, gestochen von Pieter van der Heyden (1530 -? tätig bei Cock: 1551 - 1572), 22,8 x 28,7 cm, Hollstein Nr. 63 und 64, Bastelaer 200 und 202. Hans Bol (1534 - 1593), „Autumnus“, „Hiems“, Kupferstiche, bez.: „Bol inv. H. Cock excud. 1570“, 22,4 x 28,5 cm, Hollstein Nr. 65 und 66, Bastelaer 201 und 202. Erhalten sind die Vorzeichnungen zu „Ver“, 1565, und zu „Aestas“, 1568, Hamburg, Kunsthalle. Erwähnt von Veldman, 1980, S. 159 f. – In kunsthistorischen Untersuchungen wurden meist nur die eigenhändigen Blätter behandelt, so: J. B. F. van Gils, „Pieter Bruegel's Teekeningen ‚Lente‘ en ‚Zomer‘“, in: *Maandblad voor beeldende kunsten*, 23 (1947), S. 14 - 18. Dabei wurde meines Wissens bis heute nicht ausreichend berücksichtigt, daß der „Herbst“ und der „Winter“, die beide von Hans Bol entworfen wurden, dessen Kompositionsstil nur wenig entsprechen. Vielleicht hat es noch Skizzen von P. Bruegel dem Älteren gegeben. Außerdem ist stets die ganze Folge rezipiert worden.

²¹ Die Verbreitung flämischer Bilderfindungen durch Emigranten machte Jan Briels mehrfach zu seinem Forschungsgegenstand: Der üppig illustrierte Band, „Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw“, bietet eine Zusammenfassung seiner Ergebnisse, Antwerpen, 1987. Zu dem hier angeschnittenen Problem, siehe: Kapitel 10, „Landschap“, S. 298 ff, bes. S. 356 ff.

²² Hessel Gerrits (1580/81 - 1632) nach David Vinckeboons (1578 - 1633), Radierungen, „Ver“ (Schloß Nijenroy), bez.: „DVBoons invent. Heßel G. fecit et excudit“, 18,1 x 24,1 cm, datiert 1606, „Aestas“ (Schloß Loenersloot), bez.: „DVBoons invent. H.G. fe. et excu.“, 18,9 x 24,3 cm, datiert 1606, „Autumnus“ (Schloß Maersen), bez.: „DVBoons inv. H.G. fec. et exc.“, 18,8 x 24,2 cm, datiert 1606, „Hiems“ (Schloß Zuylen), bez.: „Heßel G. fecit et excudit, DVBoons inv.“, 19,0 x 24,6 cm, datiert 1606, Hollstein 17 - 20, mit Versen von R. Lubbaeus. Diese Jahreszeiten sind eine Art bürgerliche Fassung der Kalenderbilder aus den „Très Riches Heures“ des Duc de Berry oder aus dem „Breviarium Grimani“, wo die Schlösser des Auftraggebers im Hintergrund abgebildet wurden.

²³ Jan van de Velde (1593 - nach 1641), „Die großen Monate“, Radierungen, „Januarius“ bez.: „ICV (ligiert, für Claes Jansz Visscher), J. v. Velde Fecit“, Nr. 1 - 12, 1618, ca. 27,5 x 36,0 cm, van der Kellen Nr. 150 - 161. Die Exemplare der Folge im Amsterdamer Rijksprentenkabinet haben handschriftliche Eintragungen aus dem siebzehnten Jahrhundert, die die dargestellten Landschaften als in die Umgebung von Haarlem gelegen identifizieren. Siehe: [Unbekannter Verfasser], „Een belangrijke veiling oude nederlandse topographie“, in: *Tijdschrift voor Boek & Bibliotheekwezen* 4 (1906), S. 230 - 233.

dem Betrachter allenfalls in Gestalt kleiner, im Hintergrund angebrachter Medaillons vergegenwärtigt werden (ab 1590).²⁴ Zweifellos waren entsprechende Kompositionen von Pieter Aertsen (1508/9 - 1575) und Joachim Beuckelaer (1535 - ca. 1575) hierfür die unmittelbaren Vorbilder, die jedoch nicht an einen jahreszeitlichen Zusammenhang gekoppelt zu denken sind.²⁵ Eine Marktszene in Stellvertretung der Monatsarbeit hat, soweit ich sehen kann, zuerst Maerten de Vos (1531 - 1603) in einer druckgraphischen Folge eingeführt.²⁶

Die Darstellungsform der herkömmlichen Landarbeiten war auch für Hendrik Goltzius (1558 - 1617) ein Anlaß für ikonographische Neuerungen und Ergänzungen. Auf einer 1601 von ihm selbst herausgegebenen Kupferstichfolge delectiert sich der Betrachter nicht nur an der minutiösen Technik des Grabstichels von Jan Saenredam, sondern in gleichem Maße an dem reizvollen Spiel mit dem traditionellen Bildstoff. Hier sind es Kinderpaare, die in bukolischem Milieu ihre Gerätschaften wie Attribute herumtragen, und geistvoll ist die Idee, statt der gewöhnlichen Vier Lebensalter den Verlauf der Kindheit in vier Stadien zu unterscheiden.²⁷

Die Monatsarbeiten hatten einen durchgehenden, fast ausschließlich auf bildlichen Vorlagen beruhenden Überlieferungsstrang, der von der Spätantike über das Mittelalter bis zum untersuchten Zeitraum führte. Mit dem erwachenden, archäologischen und philologischen Interesse an der Kultur der Alten, das in der Maxime „ad fontes!“

²⁴ Alexander Wied, „Lucas van Valckenborch“, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 67 (1971), S. 119 - 230, Kat. Nr. 61: „Frühling“ (Blumenmarkt), Öl auf Leinwand, 125 x 186 cm, monogrammiert und datiert „LVV 1595“, holl. Privatbesitz, Kat. Nr. 62: „Winter“ (Fischmarkt), Öl auf Leinwand, 123 x 191 cm, monogrammiert und datiert „LVV 1595“, der „Sommer“ kürzlich erworben von Kunsthandel Johnny van Haefen, London. Vielleicht identisch mit dem von Th. v. Frimmel in frz. Privatbesitz lokalisierten Gemälde: „Eine Reihe von Jahreszeiten-Bildern des Lukas van Valckenborgh“ (Residenzschloß Altenburg, Sachsen), in: Blätter für Gemäldekunde, I (1904), 6, S. 111. Siehe auch: Hana Seifertova, „Tempores [sic] anni Lucas van Vackenborch“, XXII (1974) Umeni, S. 324 - 340.

²⁵ Ausstellungskatalog, Gent, 1986, „Joachim Beuckelaer. Het markt- en keukenstuk in de Nederlanden 1550 - 1650“, Brügge, 1986.

²⁶ Die Chronologie konnte noch nicht endgültig geklärt werden. Crispijn van de Passe de Oude (1565 - 1637) nach Maerten de Vos (1531 - 1603), 13 Kupferstiche (Frontispiz und 12 Monate), ca. 12 cm Durchmesser, Entwurf vor 1603, Titel bez.: „M. de Vos scalpsit et excud. Crisp. de Pas“, Hollstein, Nr. 576 - 588, davon Marktdarstellungen: August, Nr. 584, Obstverkäuferin und September, Nr. 585: Fischverkäuferin.

²⁷ Jan Saenredam (1565 - 1607) nach Hendrik Goltzius (1558-1617), Kupferstiche, „Ver“, bez.: „Cum privil. Sa. Cae. M. Ao. 1601“, 16,0 x 22,0 cm, „Aestas“, bez.: „HG. Inue. I. S. sculp.“, 16,0 x 22,0 cm, „Autumnus“, 16,0 x 22,0 cm, bez.: „HG. Inue. I. S. sculp.“, „Hiems“, 15,8 x 21,9 cm, bez.: „HG. Inuet. J. S. sculp.“, mit Unterschriften von Cornelius Schonaeus, Hollstein, Nr. 89 - 92. Siehe I. M. Veldman, 1980, op. cit., S. 162.

formelhaft zusammengefaßt wurde, entstanden in der Renaissance neue Inventionen mit humanistischem Hintergrund. Eines der äußeren Anzeichen, das noch heute die wachsende Begeisterung für die Antike erkennen läßt, ist der Einzug der paganen Göttergestalten in die Kunst, die jetzt die Regentschaft der Jahreszeiten und der Monate übernahmen: In der „Sala dei Mesi“, im „Palazzo Schifanoja“, triumphieren die Götter des Manilius (1465 - 70, Abb. 106 - 113), und den Altar des Priapus in der „Hypnerotomachia Poliphili“ schmücken Reliefs mit Darstellungen der deifizierten Jahreszeiten (1499, Abb. 63 - 66).²⁸ Beiden Neufindungen waren loci classici zugrunde gelegt worden. Während die ikonographische Weiterwirkung der monumentalen Monatsfresken in Ferrara naturgemäß eingeschränkt war, verbreiteten sich die Holzschnitte der „Hypnerotomachia“ mit dem Erwerb des Buches. In den Niederlanden ließen Lambert Lombard (1505 - 1566) und Maerten de Vos (1531 - 1603) sich in ihren druckgraphischen Jahreszeitenzyklen von dieser Vorlage inspirieren (1568, Abb. 73 - 76, respektive 1590, Abb. 77 - 80).²⁹ Auch die Verschmelzung der personifizierten Jahreszeiten mit dem Topos der Lebensalter in einer Kupferstichfolge von Maarten van Heemskerck (1498 - 1574) ging im Kern auf einen antiken Autor zurück (1563).³⁰ Diese Neuschöpfung blieb auf den Zirkel der Haarlemer Künstler und Humanisten beschränkt und ist nur von Goltzius wiederholt worden (1589).³¹

²⁸ Zum Schifanoja-Zyklus äußere ich mich auf S.77 f., C.II.2. – Francesco Colonna (1433 - 1527), „Hypnerotomachia Poliphili“, Aldus Manutius, Venedig, 1499, die Angaben zu den Holzschnitten sind nachzulesen in Abschnitt C.II.1., S. 50 - 74, „Ver“: Anm. 194, „Aestas“: Anm. 203, „Autumnus“: Anm. 213, „Hiems“: Anm. 219. Erwähnt von I. M. Veldman 1980, S. 157.

²⁹ Lambert Lombard (1505-1566), Kupferstiche, „Ver“ bez.: „Lambertus lombard Invent / H Cock excudebat 1568“, ca. 24,0 x 20,0 cm, „Aestas“, 24,6 x 20,1 cm, „Autumnus“, bez.: „Lambertus Lomba Invent / H Cock excud 1568“, 24,4 x 20,2 cm, „Hiems“, 24,4 x 20,3 cm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Hollstein Nr. 20-23 mit lateinischen Unterschriften des scholastischen Dichters Vomanius, wie I. M. Veldman ermittelte, dies. 1980, op. cit., S. 162 - Adriaen Collaert (1560 - 1618) nach Maerten de Vos (1531 - 1603), Kupferstiche, „Ver“, bez.: „M. de Vos inventor / Adrianus Collaert scalpsit et excudit / 1, 21,6 x 27,6 cm, „Aestas“, bez.: „M. de Vos inventor / Adrian. Collaert scalp. et excud.“ / 2, 21,7 x 27,1 cm, „Autumnus“, bez.: „M. de Vos invent. / Adrian. Collaert scalp. et excudit“ / 3, 20,6 x 27,1 cm, „Hiems“, bez.: „M. de Vos invent. / Adrian. Collaert scalp. et excudit“ / 4, 21,7 x 27,4 cm, Amsterdam Rijksprentenkabinet, Hollstein Nr. 457 - 460.

³⁰ Philips Galle (1537 - 1612) nach Maarten van Heemskerck (1498 - 1574), Kupferstiche, 21,8 x 25,0 cm, „Ver“ (Jugend), bez.: „MHeem Inven PGalle Fe. 1563“, Nr. „1“, „Aestas“ (jüngeres Mannesalter), „MHeem. In.“, Nr. „2“, „Autumnus“ (Mannesalter), „M Heem. In. 1563“, Nr. „3“, „Hiems“ (Greisenalter), „MHeem. In.“, Nr. „4“, mit Versen von Hadrianus Junius, Hollstein, Nr. 353 - 356. Vergleiche I. M. Veldman, 1980, op. cit., S. 149 ff.

³¹ Jacob Matham (1571 - 1631) nach Hendrik Goltzius (1558 - 1617), Kupferstiche, „Ver“ (Jugend), Durchmesser 25,6 cm, bez.: „Jacobus Mathamius Goltzij privignus. sculp. HGoltzius Invent. et excud. 1589“, Nr. „1“, „Aestas“ (jüngeres Mannesalter), Durchmesser

Im ikonographischen Repertoire der niederländischen Jahreszeitenallegorien kommt den 1537 entstandenen Holzschnitten des Monogrammistens AP (Abb. 10 - 13) eine besondere Position zu. In diesem komplexen Zyklus findet man vorausgegangene bildliche Formulierungen integriert und nachfolgende präfiguriert. Bereits in der anspruchsvollen Form des Triumphes deutet sich dem Betrachter die Entlehnung eines antiken Motivs an, in dessen übergreifende Ordnungsstrukturen die Regenten der Jahreszeiten, ihre Personifikationen, die Götter des römischen Kalenders aber auch die Verkörperungen jahreszeitlicher Spezifika eingegliedert wurden. Außerdem hinterfangen die mittelalterlichen Monatsarbeiten den Zug der allegorischen Gestalten als Landschaftskulisse.³²

Da es sich aller Voraussicht nach um eine bedeutende Bilderfindung handelte, wurde im nächsten Schritt der Untersuchung gefragt, ob sich diese Auffassung durch eine etwaige internationale Rezeption des Zyklus bestätigen ließe. Dafür mußten die bestehenden territorialen und gattungsbedingten Grenzziehungen aufgegeben werden. Das Ergebnis dieser Nachforschungen, die eine dichte ikonographische Überlieferung der Jahreszeitentriumphe in Kopienfolgen und Variationsreihen erbrachten, wurde in einem Stemma festgehalten, wo sich eine Mittelpunktfunktion der Holzschnitte des anonymen Meisters AP deutlich abzeichnet. Wie sich ferner herausstellte, war der niederländische Zyklus eine Weiterentwicklung zweier voneinander abhängiger Nürnberger Vorlagen, nämlich den 1531 entstandenen Scheibenrissen von Georg Pencz und den nach ihnen angefertigten Stichen von Virgil Solis. Es wird zu zeigen sein, daß ihr gegenseitiges Verhältnis im Rahmen eines kontinuierlichen Anreicherungs- und Veranschaulichungsprozesses zu beurteilen ist, der in den niederländischen Holzschnitten seinen Höhepunkt erreichte. Die visuelle Ausdifferenzierung der Bildargumente nahm von

25,6 cm, bez.: „HG Inve“, Nr. „2“, „Autumnus“ (Mannesalter), Durchmesser 25,7 cm, bez.: „HG Invet.“, Nr. „3“, „Hiems“ (Greisenalter), Durchmesser 25,8 cm, bez.: „HG Invent.“, Nr. „4“. Mit Versen von Franciscus Estius, Hollstein, Nr. 300 - 303. Dazu I. M. Veldman, 1980, op. cit., S. 162.

³² Kampfszenen im Streit zwischen Sommer und Winter sowie Frühling und Winter konstituierten eine Art volkstümlichen Gegenpol zu den humanistischen Triumphzügen. Obwohl die Jahreszeitenspiele sehr verbreitet gewesen sein müssen, kann nicht von einem vorherrschenden Bildtypus gesprochen werden. Mir sind nur zwei Beispiele aus der Bruegel-Nachfolge bekannt geworden: Prag, Gemäldegalerie patriotischer Kunstfreunde, Katalog 1835, Zimmer XV, Nr. 154, S. 148: „Streit zwischen Sommer und Winter. Jener ein Bauer mit einem Rechen in der Hand, steht auf Garben, Heu und Früchten, einem Manne im Pelz mit einem Bratspieße bewaffnet, der auf Holz und Wintererßwaren steht, gegenüber. Hinter jedem sitzt eine Frau.“ 1'8 3/4 x 4'6 1/2 (in Pariser Fuß), der Sommer signiert „J. Brueghel“. Ein ähnliches Gemälde abgebildet in: *Weltkunst*, 15. 5. 1962, Pieter Baltens (1520 - nach 1598) zugeschrieben. Ich danke Bettina Werche für den freundlichen Hinweis auf das Prager Gemälde.

einem bekannten locus classicus seinen Ausgang, wo die vielschichtige Allegorie der Jahreszeitentriumphe bereits in nuce angelegt worden war.

In der dritten Phase der Materialsichtung wurde daher entschieden, die drei Zyklen zum Hauptgegenstand der Untersuchung zu machen und ihre bildlichen, literarischen und naturphilosophischen Voraussetzungen zu behandeln. Um den Erfolg des neuen Bildthemas dennoch dokumentieren zu können, wurde die Nachfolge in einen Katalog (Kat. Nr. 5 - 17, Abb. 14 - 48) aufgenommen. Daneben werden im darstellenden Text Querverweise auf gezielte Weiterentwicklungen und Motiventlehnungen gegeben werden.

Bei der Analyse der Bildprogramme erwies es sich als ein Problem, daß die großen ikonographischen und mythologischen Handbücher erst in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gedruckt wurden, und daher nur in Ausnahmefällen herangezogen werden konnten (Gyraldus: Basel 1548, Conti: Venedig 1551, Cartari: Venedig 1556).³³ Bereits 1472 war jedoch Giovanni Boccaccios „Genealogia deorum“ erschienen. Die Benutzung dieses nach Verwandtschaftsgraden aufgebauten Kompendiums verlangt jedoch Geduld, denn eine gezielte Informationsentnahme wird durch das Fehlen jeglicher Register erschwert. Will der Leser beispielsweise etwas über Flora in Erfahrung bringen, muß er sich zuerst daran erinnern, daß die Blumengöttin dem Zephyrus anvermählt war, der wiederum zu den Venti gehörte, die die Söhne des Titanen Astraios waren, wo die Gesuchte dann zu finden ist. Wer die „Genealogia“ konsultierte, dem war das heidnische Pantheon bereits gegenwärtig, weswegen ihr Wert als primäre Quelle fraglich erscheint. Trotzdem sind, wann immer sich literarische Parallelen zu Boccaccio ausfindig machen ließen, diese berücksichtigt worden.

Das dem Ausbau der fraglichen Bildprogramme zugrundegelegte Verfahren muß man sich daher wohl so ähnlich vorstellen wie das gezielte Sammeln von antiken Fundorten in Florilegien, wo allerlei verstreute Äußerungen maßgeblicher Autoritäten zu ausgesuchten Themen zusammengetragen wurden. Die Praxis solcher ‚Blütenleserei‘ läßt etwa Ernst Robert Curtius am Beispiel des Pantagruel vor Augen treten, einer satirischen Figur des französischen Dichters Rabelais (1494 - 1553): „Wenn Pantagruel gespeist hat, werden die Eigenschaften aller Nahrungsmittel besprochen, und zwar im Anschluß an ausgewählte Stellen aus Plinius, Athenaeus, Dioscurides, Julius Pollux,

³³ Lilius Gregorius Gyraldus, „De diis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur“, Basel, 1548. - Natale Conti, „Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem“, Venedig, 1551 – Vincenzo Cartari, „Le imagini colla spozitione degli Dei degli Antichi“, Venedig, 1556.

Porphyrius, Oppian, Polybios, Heliodor, Aristoteles und anderen. Beim Spaziergang werden Pflanzen betrachtet nach Theophrast, Marinus, Nicander, Macer. Zur Erholung läßt man sich auf einer Wiese nieder und rezitiert sich Verse aus Vergils *Georgica*, Hesiod und dem *Rusticus* des Poliziano.³⁴

Demnach konnten Jahreszeiten-loci praktisch allen thematisch verwandten Texten entnommen worden sein. An erster Stelle sind hier die Werke des Ovid zu nennen, aber auch landwirtschaftliche und naturphilosophische Lehrdichtungen, kosmologische Abhandlungen, die spätklassischen neoplatonischen Kommentare; auch die Enzyklopädien und Allegoresen des Mittelalters kamen als Quellen in Frage. Gleichzeitig waren die Erstausgaben der *auctores classici* ebenso wie ihre humanistischen Kommentare zu berücksichtigen.

Darüber, daß hier unmöglich eine vollständige Erfassung der loci geleistet werden konnte, müssen wohl nicht viele Worte fallen. Die Kenntnis eines antiken Fundortes ist zwar dazu angetan, die Bedeutung einer bestimmten Figur einzugrenzen, man sollte sich jedoch stets vergegenwärtigen, daß auch Bilddarstellungen mittelbar einfließen konnten. Wenn möglich sind diese aufgespürt und ist ihre Relevanz offengelegt worden. Insgesamt war Leitlinie der Interpretation, die Auswahlkriterien zu ermitteln, die zur Wiedergabe der Götter, der Personifikationen und der anderen Bildsymbole für einen bestimmten Zeitabschnitt führten. Diese Kategorien sollten rekonstruiert und am Beispiel der drei Zyklen miteinander konfrontiert werden.

³⁴ Ernst Robert Curtius, „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“ Bern, 1954, 2. Auflage, S. 67.

B. GEDANKLICHE UND HISTORISCHE VORAUSSETZUNGEN :
 DER KOSMOS UND SEINE ORDNUNG
 AUS DER SICHT DER ANTIKEN NATURPHILOSOPHIE

„Was sucht das Mittelalter in den Autoren? (...) Sie sind zunächst für das ganze Mittelalter, aber noch im 16. Jh. wissenschaftliche Autoritäten.“³⁵ Dieses Zitat aus Ernst Robert Curtius verweist auf die Verbindlichkeit antiken Gedankenguts für die neuzeitliche Erkenntnis der Welt. Die traditionelle Auffassung des Universums strömte in die unten diskutierten Allegorien der triumphalen Jahreszeiten-Prozessionen ein und kristallisierte sich dort bildmetaphorisch. Um den Standort des hier zur Untersuchung stehenden Themas in der Geschichte der *philosophia naturalis* zu bestimmen, sollte eine ikonographische Analyse sich daher zuerst der Stellung des Jahreszeitenbegriffs in der antiken Kosmologie vergewissern, um darnach den wichtigsten Stationen des von Astronomie und Astrologie noch gemeinsam eingeschlagenen Weges bis zur Schwelle erster Wissenschaftsreformen in der Renaissance zu folgen.³⁶

Die beiden bedeutendsten Modelle des Universums sollen darum vorgestellt werden, die spekulative Erfassung des „Weltenwebens“³⁷ in den Schemata der Pythagoreer (5. Jh. v. Chr.) sowie das auf empirischer Beobachtung beruhende und in seinen Grundzügen auf Aristoteles (384 - 322 v. Chr.) basierende geozentrische System des Ptolemaios (2. Jh. n. Chr.).³⁸ Von der Gesamtschau des Weltalls wird sich die von der Theorie zur Praxis geführte Interpretationsperspektive immer weiter in Richtung des Mikrokosmos verengen: Mit dem Kalender, in dem der Mensch die gewonnenen Daten der Himmelsbewegungen verzeichnete

³⁵ Ernst Robert Curtius, „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“, Bern, 1954, 2. Auflage, S. 67. Die Autoren sind die *auctores classici*.

³⁶ In der Antike und in der Renaissance wurde die Astrologie noch nicht sauber von den astronomischen Wissenschaften getrennt. Wann immer möglich, wird darum hier der neutralere Begriff ‚Sternen- oder Himmelskunde‘ verwendet werden. Allerdings werden die Begriffe auch in der Fachliteratur durcheinander gebraucht, vgl. etwa die entsprechenden Stichworte in „Der Kleine Pauly“, München, 1975.

³⁷ W. Gundel, „Sternglaube, Sternreligion und Sternorakel“, Heidelberg, 1959, zweite Auflage, S. 115.

³⁸ Beide Modelle hatten im sechzehnten Jahrhundert nebeneinander Gültigkeit. Von der Vielgestaltigkeit der kosmischen Diagramme vermittelt die von S. K. Heninger Jr. kompilierte Sammlung einen Eindruck: „The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe“, San Marino, 1977.

und für die Organisation des irdischen Lebens nutzbar machte, sollen die Überlegungen zur Ordnung des Weltgebäudes abgeschlossen werden.

I. TRADITIONELLE MODELLE DES UNIVERSUMS

1. DIE PYTHAGOREISCH-PLATONISCHE TETRADE ALS MODELL DER GRUNDBESCHAFFENHEIT DES KOSMOS

Den Pythagoreern (6.-5. Jh. v. Chr.) galt die Ziffer Vier als eine heilige Zahl, die den Kosmos als außerphysikalisches numerisches Strukturprinzip durchwalten sollte (Tab. III/5).³⁹ Das abstrakte Denkbild der Tetrade (griechisch für „Vierheit“) beschrieb das Universum jenseits seiner räumlichen und zeitlichen Ausdehnung, indem die kosmischen Größen und ihre irdischen Verwandten allein durch die Vierzahl oder einer ihrer Vielfachen koordiniert wurden. Die naturphilosophischen Grundbegriffe der Pythagoreer sind in den platonischen Dialog „Timaios“ eingegangen, der in seinen wesentlichen Zügen eine Erklärung der Weltordnung intendierte. Demnach hat man sich die Tetrade als einen der intelligiblen Ideenwelt Platons (428/27 - 349/48) zugehörigen Archetyp zu denken, der den – der sinnlichen Wahrnehmung unzugänglichen – Bauplan des Universums durch eine verstandesmäßige Vorstellung begreiflich machte.⁴⁰

³⁹ Die Tetrade und ihren Weg zum kosmischen Diagramm behandelten: Erich Schöner, „Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie“, mit einem Anhang von Robert Herrlinger, *Sudhoffs Archiv*, 4, Wiesbaden, 1964, und Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, „Saturn and Melancholy. Studies in the Natural Philosophie Religion and Art“, Cambridge, 1964 (ins Deutsche übersetzt von Christa Buschendorf, „Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst“, Frankfurt a. M., 1990). Während Schöner, der von der gleichzeitig erschienenen Melancholie-Studie noch keine Kenntnis hatte, sich an der Entwicklungsgeschichte des Viererschemas versuchte, stellte das Autorenkollektiv die Ausprägung des „typus melancholicus“ in den Vordergrund. Die Rezeption der pythagoreischen Tetrade in der Renaissance unterzog S. K. Heninger Jr. einer prüfenden Betrachtung: „Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrade“, in: *Studies in the Renaissance*, VII (1961), S. 7 - 35 (S. 17 f. über die Bedeutung der Ziffer Vier), und ders., 1977: „The Pythagorean-Platonic Tradition“, S. 81 - 144.

⁴⁰ „Archetypon“ ist ein platonischer Terminus. Die heute geläufige Verbindung mit den Mandala-Konstruktionen von C. G. Jung, die ihrerseits von der pythagoreischen Tetrade abgeleitet wurden, ist ein später Neoplatonismus.

In seiner Historiogenese nahm das Viererschema mit der Lehre von den Vier Elementarqualitäten, die vielleicht bereits durch Zenon von Elea (495 - 445 v. Chr.) begründet wurde und die zweifelsfrei bei Philolaus (450 v. Chr.) ausformuliert anzutreffen ist, seinen Ausgang.⁴¹ Demnach waren alle kosmischen Größen durch Paarbeziehungen der Zustände feucht (*humidus*), warm (*calidus*), trocken (*siccus*) oder kalt (*frigidus*) definiert. Im medizinischen Bereich vollzog sich der nächste Entwicklungsschritt mit der auf Hippokrates (460 - 370 v. Chr.) und seine Schule zurückgehenden Humoralpathologie,⁴² die die vier Säfte (*humores*), die der menschliche Körper in sich einschloß, nach den eben genannten Grundbeschaffenheiten beschrieb: Das Blut (*sanguis*) war feucht und warm, die gelbe Galle (*cholus*) warm und trocken, die schwarze Galle (*melos cholos*) trocken und kalt, der Schleim (*phlegma*) kalt und feucht. Der berühmte Arzt der Antike, mit dessen Schriften die Renaissance hauptsächlich durch die Bearbeitungen seines römischen Anhängers und Kommentators Galen (129 - 199 n. Chr.) vertraut geworden war,⁴³ führte in Analogie zu den vier bekannten Körpersäften auch die vier Jahreszeiten ein.⁴⁴ An einigen Stellen des „*Corpus Hippocraticum*“ wurden bereits die Stufen der Lebensalter ergänzend herangezogen, die nachfolgend in das Schema eintraten. Dem Frühling (*ver*) entsprach die Kindheit (*pueritia*) und der Sommer (*aestas*) fand sein Äquivalent in der Jugend (*iuventus*). Der Herbst (*autumnus*) hingegen hatte sein Abbild im reifen Mannesalter (*virilitas*), während der Winter (*hiems*) mit dem Greisenalter (*senectus*)

⁴¹ E. Schöner, 1964, op. cit., S. 7, nannte Zenon von Elea als den Urheber der Lehre von den Qualitäten, während R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl 1964/1990, op. cit., S. 5/42 an Philolaus dachten.

⁴² E. Schöner, 1964, op. cit., S. 17 - 58. Der Begriff „Humoralpathologie“ abgeleitet von „*pathos*“ (griechisch für Krankheit) und „*humor*“ (griechisch für Saft). In dieser sogenannten „Viersäftelehre“ wurde ein System der medizinischen Diagnostik erstellt, das den Ausbruch von Krankheiten auf den Überfluß oder Mangel eines Körpersaftes zurückführte. - S. K. Heninger berücksichtigte meiner Ansicht nach die medizinische Provenienz des Viererschemas nicht ausreichend genug.

⁴³ Das sogenannte „*Corpus Hippocraticum*“ gilt heute keineswegs mehr als gesichert. Die dort versammelten Schriften stammen von mehreren Autoren aus verschiedenen Zeiten und beinhalten sogar die divergierenden Lehrmeinungen der Ärzteschulen von Kos und Knidos. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die „Epidemien-Bücher“, „Prognostikon“, „Regimen“ und zum Teil die „Aphorismen“ von der Hand des Arztes sind (so Jones in der englischen Übersetzung bei Loeb). In der gesamten Folgezeit wurde das Bild des Hippokrates durch die Kommentare von Galenos aus Pergamon (129 - 199 n. Chr.) geprägt.

⁴⁴ Nachdem man bis in das fünfte Jahrhundert vor Christus hinein nur Frühling, Sommer und Winter unterschieden hatte, trat in Entsprechung zur Vierheit der Körpersäfte der Herbst als zweite Zwischenzeit hinzu. Dazu Walter Müri, „Melancholie und schwarze Galle“, in: *Mus. Hebr.*, 10 (1953), S. 28. Zitiert nach E. Schöner, 1964, op. cit., S. 58 (Tabelle).

verbunden wurde.⁴⁵ Einschränkend muß jedoch hinzugefügt werden, daß das System der korrespondierenden Tetrade an keiner Stelle des hippokratischen Gesamtwerkes zusammenhängend niedergelegt worden war.

Im vierten Jahrhundert vor Christus emanzipierte sich die Humoralpathologie von ihrer auf den Menschen konzentrierten Anwendungspraxis in Richtung einer kosmologischen Gesamtschau, indem durch Philistion von Lokri die zuvor von Empedokles (483 - 423 v. Chr.) erstellte Elementenlehre einströmte.⁴⁶ Das erste Jahrhundert vor Christus zeitigte die Aufnahme der Tageszeiten durch die pneumatische Schule⁴⁷ und zu seiner beinahe vollen Entfaltung war das Viererschema gelangt, als im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung – bedingt durch die enorme Wirkung der Schriften des Klaudios Ptolemaios – über den Anschluß der Planeten nun auch der Sternenglaube an Raum zu gewinnen vermochte. Mit den Tierkreiszeichen gab der von Ptolemaios abhängige Himmelskundler Antiochus von Athen eine weitere astrologische Ingredienz hinzu.⁴⁸

In der letzten relevanten Entwicklungsetappe des Modells wurde die hippokratisch-galenische Säftelehre in den Charakterbildern der Vier Temperamente kodifiziert. Die psychische und physische Grunddisposition eines Menschen schrieb man nun den Kräften der wechselwirkenden „humores“ zu. Unter Einsatz ihres textkritischen Instrumentariums belegten die Autoren Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl das Gefüge einer kanonisierten Doktrin bereits für verschiedene anonyme Schriften des zweiten und dritten Jahrhunderts nach Christus. Damit konnten sie einen um tausend Jahre früher liegenden Zeitpunkt für die Ausprägung der vier Wesensarten des Menschen nachweisen, als er von Erich Schöner angenommen wurde.⁴⁹

⁴⁵ Ebd., in gleicher Weise war die Stufenfolge: Jugend (iuventus), Erwachsenenalter (adolescentia), fortgeschrittenes Alter (senectus) und Hinfälligkeit (decrepitus) üblich. Das lateinische „senectus“ meint nicht unbedingt die Alters-Demenz, sondern den von Wohlstand und Weisheit bekrönten Höhepunkt des Lebensweges.

⁴⁶ E. Schöner, 1964, op. cit., S. 62. - R. Klibansky, E. Panofsky und F. Saxl, 1964/1990, op. cit., S. 5 - 7/42 - 44.

⁴⁷ E. Schöner, 1964, op. cit., S. 82 - 83.

⁴⁸ Ebd., S. 98.

⁴⁹ R. Klibansky, E. Panofsky und F. Saxl, 1964/1990, op. cit., S. 14/114. - J. v. Wageningen, „De quattuor temperamentis“, in: Mnemosyne, NF XLVI, 4 (1918), S. 374 ff., und mit ihm Schöner, 1964, op. cit., S. 93, schrieben den von ihnen konsultierten Text des zwölften Jahrhunderts Honorius von Autun zu, obwohl als dessen wahrer Urheber bereits Wilhelm von Conches (auch Conques genannt) erkannt worden war: R. Klibansky, E. Panofsky und F. Saxl, 1964/1990, op. cit., S. 58/172, Anm. 112.

Da die Lehren des Pythagoras nicht aufgezeichnet, sondern unter seinen Anhängern ausschließlich mündlich weitergegeben worden waren, ist es bis heute schwierig zu entscheiden, welche philosophischen Positionen von der Sekte tatsächlich vertreten wurden.⁵⁰ In der Renaissance kursierten zahlreiche neo-pythagoreische Schriften, die als echt angesehen wurden. Zu den angeblich authentischen Werken des Pythagoras zählte man die „Carmina aurea“ und die „Symbola“.⁵¹ So ist es auch nicht weiter verwunderlich, daß das über lange Zeiträume hin entwickelte und unterschiedlichen geistesgeschichtlichen Strömungen ausgesetzte Viererschema allein auf Pythagoras zurückgeführt wurde. Mit dem Beginn der Neuzeit erfreute sich die Tetrade wachsender Beliebtheit, wenngleich die Flexibilität des antiken Modells über Gebühr beansprucht wurde. Agrippa von Nettesheim (1486 - 1533) erzielte mit der Aufnahme von einunddreißig Korrespondenzen auf Basis der Zahl Vier in dieser Hinsicht einen Spitzenwert (Abb. 49).⁵²

Dem Auge wurden die Beziehungen innerhalb des tetradischen Systems meist in Gestalt radialer Diagramme sichtbar gemacht.⁵³ Seit dem siebten Jahrhundert gab es

⁵⁰ Mit der Wiedergabe eines angeblich pythagoreischen Lehrgebäudes schloß Ovid die Metamorphosen im fünfzehnten Buch ab. Dort wurden die Jahreszeiten, Lebensalter und Elemente zueinander in Beziehung gesetzt. Die Passage diente letztlich der philosophischen Rechtfertigung eines Werkes, in dem sich ständige Verwandlung vollzieht.

⁵¹ S. K. Heninger Jr. 1961, op. cit., S. 34 – 35, gab eine Liste mit den Erstaussgaben der wichtigsten pythagoreischen Schriften, die im Zeitraum von 1474 bis 1700 publiziert wurden.

⁵² „De occulta philosophia libri tres“. Die Tafeln mit den Korrespondenzen Agrippas abgedruckt in: S. K. Heninger, 1977, op. cit., S. 116 - 117, nach der Ausgabe Köln 1533. – In diesen Tabellen wird die Welt von den intelligiblen Gedankendingen bis hin zu den Realien in einer Stufenfolge beschrieben. Während die vertikale Struktur den hierarchischen Bau der Schöpfung spiegelt, entwickeln sich in horizontaler Richtung die ganzheitlichen Viererreihen. An der Spitze der Leiter steht das platonische Urbild (mundus archetypus). Indem es sich hinabsenkt, realisiert es die dem Verstand einsichtige Welt (mundus intellectualis). Von den Ideen geht es zu den Zonen, die sich der sinnlichen Wahrnehmung öffnen: Dem nunmehr sichtbaren Firmament (mundus coelestis) folgt die aus Elementen zusammengesetzte Erde (mundus elementalis). Am Ende ihres Weges angelangt, fokussiert die Emanation letztlich im menschlichen Mikrokosmos (mundus minor), dem nur noch die dämonische Unterwelt (mundus infernalis) vorausgeht. Und welchen Rang bekleiden die Jahreszeiten? Gemeinsam mit den Vier Weltgegenden und den Vier Qualitäten sind sie mit den Grundstoffen im „mundus elementalis“ liiert.

⁵³ Der folgende Abschnitt versucht einen kurzen Abriss der bildkünstlerischen Typen, die zur Gestaltung des Viererschemas in Anspruch genommen wurden. Da eine Untersuchung dieser Zusammenhänge weiterhin wünschenswert geblieben ist, ist mir nur eine behelfsmäßige Füllung dieser Lücke möglich. Der Rezeption der pythagoreischen Tetrade in den bildenden Künsten nachzugehen, würde eine eigene Forschungsarbeit nicht geringen Umfangs nach sich ziehen.

gezeichnete Darstellungen des Viererschemas.⁵⁴ Eine gängige Form war die Rosette (Abb. 50);⁵⁵ in einigen Fällen visualisierten die Schriftzüge selbst die fraglichen Strukturprinzipien (Abb. 51).⁵⁶ Während in den eben genannten Beispielen die Inhalte durch das Wort repräsentiert wurden, konnten an die Stelle des Textes Bildmetaphern treten, im Mittelalter meist Personifikationen, die teils durch ein Attribut, teils durch eine charakteristische Handlung spezifiziert wurden.⁵⁷ Infolge der zunehmend humanisierenden Aussageintentionen, worunter das anwachsende Interesse an der menschlichen Befindlichkeit verstanden wird, entwickelten sich szenische Darstellungen, für die bereits die Ablösung aus dem Gesamtgefüge des Diagramms nötig wurde.⁵⁸ Im sechzehnten Jahrhundert emanzipierten sich die Bestandteile der Tetrade zu selbstständigen Folgen in der Druckgraphik. Mit den jetzt autonomen Folgen der Vier Temperamente und der Vier Elemente, den Zyklen der Zwölf

⁵⁴ E. Schöner, 1964, op. cit., S. 99. - Beispiele: Ausstellungskatalog, Köln, 1975, „Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter“, Schnütgen Museum, Köln, 1975, S. 92 - 93. Aus: Isidorus Hispalensis, „Etymologiarum sive originum libri XX“, Köln, Dombibliothek, Nr. 83 II, um 805.

⁵⁵ Ebd., dieselben Diagramme wurden als Holzschnittillustrationen dem ersten Druck der „Etymologiae“ beigegeben: Isidorus Hispalensis, „Etymologiae“, Straßburg, 1473, und ders., „De responsione mundi et de astrorum ordinatione“, Augsburg, 1472. Abgebildet in: „The Illustrated Bartsch, German Book Illustration before 1500“, Part I, Anonymus Artists 1457 - 1475, Hrsg.: W. L. Strauss / C. Schuler, New York, 1981, Nr. 8072 & 8073. Hier ausgewählt wurde das berühmte Signet des Warburg Institute, das den Mikrokosmos zeigt. Dessen Bestandteile HOMO (der Mensch), ANNUS (das Jahr) und MUNDUS (die Welt) entsprechen den Vier Säften, den Vier Jahreszeiten und den Vier Elementen, die miteinander durch die Vier Qualitäten verbunden sind.

⁵⁶ Johann Peyligk, „Philosophiae naturalis compendium“, Leipzig, 1499, abgebildet in: S. K. Heninger, 1961, op. cit., Nr. 4 und 1977, Nr. 65. Die Tetrade von Peyligk zeigt im Spannungsfeld der Vier Qualitäten die Vier Elemente, Vier Körpersäfte, Vier Jahreszeiten, Vier Lebensalter und Vier Winde. Das Schema ist nicht in allen Teilen orthodox.

⁵⁷ Zum Beispiel auf einem Kalenderblatt des „Chronicon Zwifaltense minus“, zwölftes Jahrhundert: Außerhalb der rechteckigen Darstellungsgrenze befinden sich die Personifikationen der „Vier Tageszeiten“, darunter führen in die Zwickel gedrängte Jahreszeiten charakteristische Arbeitshandlungen aus. In der Mitte runden sich die zum Teil mehrfigurig gefaßten Szenen der „Zwölf Monate“ zu einem Medaillon. An dessen äußeren Ring wurden die Symbole der „Zwölf Winde“ angehängt und nach innen setzen sich die Segmente des Tierkreises fort. Im Zentrum residiert die Personifikation „Annus“ (das Jahr), die Sonne und Mond zu ihren Attributen zählt. Abgebildet in: Paul Brandt, „Schaffende Arbeit und bildende Kunst“, Bd. 1., Leipzig, 1927, Abb 193, S. 152.

⁵⁸ Als um 1480 in Augsburg der erste deutsche Kalender in den Druck ging, hatte sich die Tetrade, die im „Chronicon Zwifaltense minus“ noch durch eine übergeordnete Form gebunden war, in ihre Bestandteile aufgelöst (vergl. Anm. 22). Nun illustrieren voneinander unabhängige Reihen von Holzschnitt-Medaillons die Zwölf Monate, die Sieben Planeten, die Vier Temperamente und die Zwölf Tierkreiszeichen, sowie die Winde. Gleichzeitig läßt sich im Falle der Temperamente und der Monate eine Präferenz für die szenische Darstellungsweise ausmachen. Abgebildet in: „The Illustrated Bartsch. German Book Illustration before 1500“, Part VII, Anonymus Artists 1487 - 1488, Hrsg.: W. L. Strauss / C. Schuler, New York, 1984, Nr. 8687 & 8688.

Monate und der Vier Jahreszeiten, liegen letzte Ausläufer des pythagoreischen Viererschemas vor.⁵⁹

2. DAS EMPIRISCHE MODELL DES ARISTOTELISCH-PTOLEMÄISCHEN UNIVERSUMS

Bis zu den Reformen des Kopernikus⁶⁰ glaubte die überwiegende Mehrheit der antiken und mittelalterlichen Gelehrten an das geozentrische Universum. Dafür war ihnen die bis weit in das sechzehnte Jahrhundert als maßgeblich erachtete Autorität des Klaudios Ptolemaios die Referenz. Im zweiten Jahrhundert nach Christus gelang es diesem alexandrinischen Gelehrten in seinem Hauptwerk „Almagest“, alle beobachteten Himmelsphänomene innerhalb eines geschlossenen Systems zu erklären, wobei er die im Mittelpunkt ruhende Erdkugel mit einem sphärisch angelegten Weltall umgeben hatte.⁶¹ Die Entdeckungen des Ptolemaios wurden in der Renaissance oft paraphrasiert, zum Beispiel in

⁵⁹ Das glaubt auch S. K. Heninger Jr., 1977, op. cit., S. 113 f.. Der Zusammenhang wird zum Teil daraus ersichtlich, daß die *picturae* verschiedener Einzelfolgen übereinstimmen: Beispielsweise kann ein musizierendes Liebespaar gleichzeitig für den Frühling, die Jugend und den Sanguiniker stehen (Tab. III/5): „Ver“, erstes Blatt eines Jahreszeitenzyklus, für den Kupferstich entworfen von Hendrik Goltzius, gestochen von Jan Saenredam, um 1597, Hollstein, Bd. XXIII, Nr. 93. „Adolescentia“, erstes Blatt einer Folge der Vier Lebensalter, Kupferstich, von Maerten de Vos, gestochen von Crispijn van de Passe d. O., 1596, Hollstein, Bd. XV, Nr. 488. Den weiblichen Part hat hier der Planet Venus übernommen. „Sanguineus“, erstes Blatt einer Folge der Vier Temperamente, Kupferstich, von Maerten de Vos, gestochen von Pieter de Jode I, Hollstein, Bd. IX, Nr. 101.

⁶⁰ 1543 erschien „De revolutionibus orbium coelestium“ zu Nürnberg. Siehe: Walter Oakeshott: „Some classical and medieval ideas in Renaissance cosmography“, in: Festschrift Fritz Saxl, S. 245 ff. Lange Zeit hatte „De revolutionibus“ keinen Einfluß. Noch während des ganzen sechzehnten Jahrhunderts richteten sich die Navigatoren in der Schifffahrt nach dem ptolemäischen Universum. Der Entdeckung des heliozentrischen Weltbildes als einem kulturgeschichtlichen Phänomen widmete sich mehrfach der Philosoph Hans Blumenberg in: „Die kopernikanische Wende“, 1965 sowie: „Die Genesis der kopernikanischen Welt“, Frankfurt am Main, 1981 (ed. pr. 1975), zu unserem Thema siehe besonders: Teil IV: „Der Stillstand des Himmels und der Fortgang der Zeit“, Kapitel I: „Die Unentbehrlichkeit der Himmelsbewegung für den antiken Zeitbegriff“, S. 505 ff. Zur Stellung des geozentrischen Systems in den Kosmologien des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts äußerte sich S. K. Heninger Jr., 1977, S. 32 ff.: „The geocentric universe“.

⁶¹ Die Hauptleistung des Ptolemaios liegt in der widerspruchsfreien Begründung der Rückwärtsbewegung der Planeten durch die Einführung von Epizykeln.

den Kosmologien von Oronce Finé (1494 - 1555) oder von Apianus (1495 - 1552).⁶² Sollte das ptolemäische Universum schematisch wiedergegeben werden, bildete man seinen Querschnitt ab, der in der Renaissance etwa dieses Aussehen hatte (Abb. 52):

Den irdischen Mikrokosmos konstituierten die Vier Elemente. Deren Erscheinungsformen zeigten sich nur in den fünf Sinnen zugänglichen Ausprägungen. Im Zentrum des Weltgebäudes sollten sie sich nach übereinstimmender Ansicht von Aristoteles und Ptolemaios aufgrund ihres spezifischen Gewichtes befinden. Die Elemente waren nicht durchmischt, sondern getrennt voneinander in Schichten gelagert: Erde (terra) und Wasser (aqua) als die schwersten Grundstoffe bedeckten die Oberfläche unseres Planeten, die man sich von der leichteren Luft (aer) umhüllt dachte. Als unsichtbarer Feuerring (ignis) umspannte dann das vierte die anderen drei Elemente.

Um den Erdkern legten sich die Sphären, in denen die sieben damals bekannten Planeten ihre Bahnen zogen. Auch deren Existenz war ja durch empirische Beobachtung verifizierbar. In der Reihenfolge ihres Abstandes zur Erde waren es: Luna, Merkur, Venus, Sol, Mars, Jupiter und Saturn (Tab. III/2). In der uns heute selbstverständlichen Bezeichnung mit den Namen griechischer Götter ist noch die bildhafte Wahrnehmung eines Universums gegenwärtig, das man von dämonischen Wesen belebt glaubte. Das Vorspiel der im sechzehnten Jahrhundert geläufigen Nomenklatur hob im „Timaios“ an, dem platonischen Beitrag zur Kosmologie (4. Jh. v. Chr.): Stern von Hermes, Aphrodite, Ares, Zeus und Kronos hießen die in direkter Nachbarschaft der Erde kreisenden Himmelskörper dort.⁶³

In der Regel wurde das ptolemäische Firmament mit dem Fixsternhimmel abgeschlossen, welcher zusammen mit dem Tierkreis die achte Sphäre konstituierte. Im Unterschied zu den Wandelsternen galten die stellaren Konfigurationen als unveränderlich auf der Kugelfläche des Himmelsgewölbes „fixiert“, das sich daher in seiner Gesamtheit um die Erde drehen mußte. Dahinter eröffnete sich das oberste Reich der Seligen, das Empyreum, das von den Erkenntnisleistungen der sinnlichen Wahrnehmung ausgenommen war. Allein durch seinen Glauben konnte der Mensch Gewißheit von dessen Bestehen erlangen.⁶⁴ Der

⁶² Petrus Apianus (Bienewitz), Professor der Mathematik und Geograph aus Ingolstadt, sein Hauptwerk ist der mehrfach aufgelegte „Cosmographicus liber“, Ingolstadt 1533. - Oronce Finé, gleichfalls Professor der Mathematik am Collège Royal, seine Kosmologie „De mundi sphaera“ erschien 1542 in Paris.

⁶³ Platon, „Timaios“, 4 Jh. v. Chr., Abschnitt 38 d. „Der Kleine Pauly“, Stichwort „Planeten“ v. Emilie Boer.

⁶⁴ Vergleiche S. K. Heninger Jr., 1977, S. 35.

Grenzbereich des endlichen Universums konnte in diesem kosmologischen Modell auch anders differenziert werden. Folgt man dem Ingolstädter Mathematiker und Astronomen Apian, so legte sich um das Netz der Gestirne ein Kristallhimmel als neunte Sphäre. Und für den Übergang der irdischen Welt zur Wohnstätte Gottes nahm er das „primum mobile“ als eine eigene Zone an (Abb. 53).⁶⁵

Neben den Bewegungen der Planeten ist der Zodiak als die wichtigste astronomische und astrologische Beobachtungsreferenz hervorzuheben. Diesen Gürtel durcheilte die Sonne während ihres vermeintlichen Erdumlaufes. Die Assoziation der in dieser Zone gelegenen zwölf Konstellationen mit Objekten oder Lebewesen reicht bis in das siebte Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung zurück und ist babylonischer Provenienz.⁶⁶ Im darauffolgenden Jahrhundert findet man den Tierkreis in Griechenland, wo er im dritten Jahrhundert vor Christus sein heutiges Aussehen erlangte. Seit dem zweiten Jahrhundert vor Christus besteht Konsens über den Beginn des Zodiak mit dem Widder als „signorum princeps“. Während in der Antike jedem Monat übereinstimmend je ein Tierkreisbild zugesprochen wurde, haben sich in der gelehrten Sternkunde der Neuzeit die Eintrittstermine der Sonne in die zwölf Segmente des Zodiakus zum letzten Monatsdrittel hin verschoben (Tab. III/1).⁶⁷ Trotzdem wurden Zeichen und Monat in einigen bildkünstlerischen Darstellungen nach wie vor als kongruent angesehen.

Aus der geozentrischen Weltauffassung resultierte mit geradezu zwingender Logik der Anthropozentrismus, denn mit der Erde hatte der Mensch sich selbst in den Mittelpunkt der Schöpfung versetzt. Diese Anschauung förderte naturgemäß die Furcht vor den von allen Seiten drängenden Ausströmungen der Gestirne, denen sich die Erdbewohner preisgegeben wähnten. Von den entweder günstigen oder unheilstiftenden Konstellationen der Planeten und der Tierkreiszeichen glaubte man sich nicht nur in den individuellen

⁶⁵ „Primum mobile“ heißt wörtlich „beweglicher Anfang“, gemeint ist die erste Bewegung, will sagen, der Urimpuls, der die Rotation der anderen Himmelskörper hervorrief. Ein solches Diagramm des geozentrischen Universums nach Apian, aus dem „Cosmographicus liber“, Ingolstadt, 1533, nachgewiesen und abgebildet in: S. K. Heninger Jr., 1977, S. 36 ff. Abb. 28.

⁶⁶ W. Gundel, 1959, S. 93 ff.

⁶⁷ Mathematisch gesehen umspannt der Tierkreis 360 Grad, wobei jedem Zeichen je dreißig Grad entsprechen. Heute haben sich die zwölf Segmente auf dem Ring des Modells gegenüber den ursprünglichen Sternbildern verschoben. Daraus ergibt sich für den auf der Basis des Zodiakus berechneten Frühlingspunkt eine scheinbare Rückwärtsbewegung (Präzession). In den römischen Kalendern ist daher der Beginn der Jahreszeiten auf andere Tierkreiszeichen verschoben.

Charakterzügen, sondern auch in seinem Geschick vorherbestimmt.⁶⁸ Sogar die Entscheidung über Gesundheit und Krankheit war dem Einfluß der Sterne überlassen, der bis in die menschlichen Organe hineinreichte. Ein bildhafter Ausdruck jener Lehre war der Tierkreiszeichen- oder Aderlaßmann (Abb. 54).⁶⁹ Den derart parzellierten Körperregionen kamen die ebenso dem Bannkreis der Planeten unterstellten Weltregionen gleich. Eine astrale Beeinflussung von menschlicher Anatomie und irdischer Geographie vertrat beispielsweise der stoische Himmelskundler Manilius in seinen „Astronomicum libri V“,⁷⁰ doch zu wirklicher Bekanntheit gelangte die astrologische Doktrin erst durch Ptolemaios' „Tetrabiblos“. Auch das Modell der pythagoreischen Tetrade, in dem das Weltall und die bewohnte Erde durch einen gemeinsamen Bauplan unlösbar miteinander verbunden sind, bestärkte den Glauben an die astralen Wechselwirkungen zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos. Wie konnte außerdem der Überzeugung, der Mensch sei durch die Sterne in seinem Schicksal determiniert, ernsthaft widersprochen werden, wenn die Himmelskörper Jahr für Jahr ihren Einfluß auf das Werden und Vergehen der Natur bewiesen?

II. DIE ORGANISATION DES IRDISCHEN LEBENS NACH DEM KALENDER

1. DIE MANIFESTATION DER KOSMISCHEN ORDNUNG IN DER BEWEGUNG DER HIMMELSKÖRPER

Den theoretischen Modellen des Universums steht der Kalender als praktische

⁶⁸ Dem Autonomie-Problem in der Renaissance, das sich aus dem scheinbaren Widerspruch zum Verständnis des Individuums und seiner Willensfreiheit herleitet, widmete sich Ernst Cassirer: „Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance“, in: Studien der Bibliothek Warburg, 10, Leipzig und Berlin, 1927 (reprographischer Nachdruck: Darmstadt, 1987, 6. Auflage).

⁶⁹ W. Gundel, 1959, S. 115 ff. & Harry Bober, „The Zodiacal Miniature of the Très riches heures of the Duke of Berry – its Sources and Meaning“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XI (1948), S. 1 - 34.

⁷⁰ „Astronomica“, II, 453 - 465, IV, 744 - 817. Die Identität des Manilius liegt völlig im Dunkeln, aus seinen Schriften kann man schließen, daß er im ersten Jahrhundert nach Christus gelebt hat und der Stoa zugetan war. Seine „M. Manilii Astronomicum libri V“ liegen jetzt in einer ersten deutschen Übersetzung von Wolfgang Fels vor: Stuttgart, 1990. Das Werk kursierte seit dem zehnten Jahrhundert in Abschriften. Die erste neuzeitliche Edition besorgte Regiomontanus (Johann Müller 1436 - 76) um 1473.

Nutzanwendung der Sternenkunde im Dienste der landwirtschaftlichen und der gesellschaftlichen Organisation des Lebens gegenüber. In der mythischen Fiktion der Metamorphosen von Ovid waren die ersten Planungsversuche primitiver Kulturen das Ergebnis eines göttlichen Tribunals, das die Erdbewohner mit der Einrichtung der wechselnden Jahreszeiten sanktionierte:

Das Verhängnis nahm seinen Lauf, als die Welt unter Jupiter stand: „sub Iove mundus erat“, als der Göttervater das Goldene Zeitalter des ewig herrschenden Frühlings beendete, indem er das Jahr in vier Perioden verlaufen ließ: „spatiis exegit quattuor annum“.⁷¹ Mit dieser ersten einer Reihe von Strafaktionen, die die Erde trafen, begann in den Metamorphosen der nunmehr durch nichts aufzuhaltende hierarchische Abstieg der Menschheit in den Stufen der Weltalter⁷² und im Gegenzug die Geschichte der Entwicklung ihrer Überlebensstrategie, der Zivilisation. Seitdem die Bewohner des verlorenen Paradieses sich dem strengen Regiment klirrender Frosttage und gleißender Hitzeperioden unterwerfen mußten, waren sie gezwungen, sich Obdach zu schaffen und mühevoll, unter ständigem Einsatz ihrer Körperkräfte, ihre Felder zu bestellen, um die Nahrung zu sichern: „Tum primum siccis atr fervoribus ustus/ conduit et ventis glacies adstricta pependit./ tum primum subiere domos [...] semina tum primum longis Cerealia sulcis/ obruta sunt, pressique iugo gemuere iuveni“ (Damals zuerst erglühte die Luft, in dörrender Hitze brennend, und hingen starr im Winde die Zapfen des Eises. Damals suchten zuerst sie Wohnung [...] Same der Frucht ward damals zuerst in des Ackerfelds langen Furchen versenkt, und es stöhnten, gedrückt vom Joche, die Rinder).⁷³ Widerwillig hatten die Menschen sich der neu oktroyierten Periodizität des Daseins zu fügen und es entstand in der Folge die Notwendigkeit, das verstreichende Leben durch Planung zu systematisieren, um es den zyklischen Abläufen

⁷¹ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“ I, 113 - 118 ff. Vergleiche hierzu die Einleitung von Rainer Gruenter in dem Züricher Ausstellungskatalog: „Das Reich der Jahreszeiten“, Strauhof, Zürich, 1989, S. 9 - 37, bes. 13 - 16.

⁷² Die Vorstellung einer Degeneration in Weltaltern geht zurück auf Hesiod (um 700 v. Chr.): „Erga“ 106 - 201. Für den hier vorgetragenen Gedankengang ist interessant, daß bereits in den „Werken und Tagen“, (Ἔργα καὶ Ἡμέραι) eine Verbindung zur Landwirtschaft gezogen wurde. Hesiod referierte in einem mythischen Kontext den frühesten Bauernkalender: „Erga“, 383 - 617, der für jede Arbeit die rechte Zeit festlegt. Nachzulesen in: Hesiod, „Sämtliche Gedichte: Theogonie, Erga, Frauenkataloge“, übers. von Walter Marg, Zürich und München, 1984, 2. Auflage. Die „Opera completa“ Hesiods erschienen in lateinischer Übersetzung 1497 im venezianischen Verlagshaus des Aldus Manutius.

⁷³ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, I, 121 - 124. Zitiert nach der mit einer deutschen Übersetzung versehenen Ausgabe von Erich Rösch, 9. Auflage, 1980 (ed. pr.: München, 1952).

der Natur anzugleichen. Denn im kalten Winter erstarb jetzt die Vegetation, und die kahle und abweisende Erde nötigte dazu, von den verwahrten Ernteerträgen des Sommers zu leben.

Nachstehend soll den möglichen Rezeptionshaltungen, die grundsätzlich gegenüber dem Mythos eingenommen werden können, nämlich denen eines wörtlichen Glaubens oder symbolischen Verständnisses, als letzte Spielart die rationalistische Betrachtungsweise hinzugefügt werden, die auf eine historische Einordnung zielt. Neue Gesichtspunkte im Hinblick auf den hier zu behandelnden Gegenstand der triumphalen Jahreszeiten-Prozessionen lassen daher die philosophischen wie kulturgeschichtlichen Hintergründe des Kalenders erwarten:

Vor allem die stoischen Philosophen sahen in der regelmäßigen Bewegung der Himmelskörper eine Art göttliche Anzeigetafel, die den Menschen als Hilfestellung gewährt wurde, um die Organisation des irdischen Lebens im Rhythmus von Werden und Vergehen zu bewältigen. Die erfolgreiche Absolvierung der zu verrichtenden Landarbeiten koppelte beispielsweise Aratus von Soli (315 - 240 v. Chr.) in seinem großen astronomischen Lehrgedicht, den *Phainomena* (Φαινόμενα), an dieses Zeugnis göttlichen Wohlwollens: „Er [Zeus] aber, den Menschen freundlich, gibt günstige Zeichen, weckt das Volk zur Arbeit und erinnert an das Lebensnötige; er sagt, wann die Scholle am besten ist für die Ochsen und für die Hacken, sagt, wann die günstigen Zeiten, die Pflanzen umzuhäufeln und alle Saaten zu säen. Denn er selbst hat die Zeichen am Himmel aufgepflanzt, da er die Gestirne sonderte, und er bedachte übers Jahr hin die Sterne, die den Menschen am besten treffliche Zeichen gäben für die Zeiten, auf daß alles kräftig wachse.“⁷⁴

Schließlich wurde der Bau des Weltalls selbst zum Beweis für das umfassende Wirken der göttlichen Kräfte angeführt: Cicero ließ den Stoiker Balbus über das reibungslose Zusammenspiel der zyklischen Abläufe des Universums sagen: „Diese Vorgänge könnten in einer solchen Harmonie aller Teile des Weltalls selbstverständlich nicht geschehen, wenn sie eben nicht durch eine einzige göttliche und ununterbrochen tätige

⁷⁴ Aratus: „*Phainomena: Sternbilder und Wetterzeichen*“, herausgegeben und mit einer deutschen Übersetzung aus dem Griechischen versehen von Manfred Erren, München, 1971. Das bereits in der Antike berühmte Werk wurde schon von Cicero und Germanicus in das Lateinische übersetzt. Die neuzeitliche Edition des griechischen Textes wurde 1499 zu Venedig besorgt. Auf der Schwelle zum siebzehnten Jahrhundert erlebte es durch Hugo Grotius noch eine Neuauflage: „*Syntagma Arateorum. Opus antiquitatis et astronomiae studiosus utilissimus [...]*“, Leiden, 1600, mit Illustrationen von Jaques de Gheyn II. Für seine Bedeutung spricht ferner, daß es als Grundlage für die von Stabius konzipierte und von Dürer entworfene Himmelskarte aus dem Jahr 1515 diente.

Weltseele in Gang gehalten würden.“⁷⁵ Und Marcus Manilius setzte seinen „Astronomica“ die Prämisse, „daß der Kosmos nach göttlichem Willen sich umschwingt/ selber ein Gott ist und nicht durch den Meister Zufall entstand, [...]“.⁷⁶ Die Rotation der Himmelskörper belegte auch für Manilius das Walten einer göttlichen Intelligenz im Universum, und er stellte die nunmehr rhetorisch zu nennende Frage: „Aber warum gehn die Bilder in regelmäßigem Wechsel auf/ und begehnen auf Kommando die vorgeschriebenen Bahnen,/ wie wir es sehn, und bleibt keines zurück, da auch keines vorseilt?/ Weshalb schmücken immer dieselben Gestirne die Sommer-/ immer dieselben die Winternächte und bringt jeder Tag dem/ Kosmos eine bestimmte Gestalt und entführt eine andre?“⁷⁷

Die scheinbare Zirkulation der Himmelskörper um unseren im Mittelpunkt des Weltalls befindlichen Planeten bestimmte die Einheit eines Tages durch den einmaligen Umlauf der Sonne, während die Wiederkehr des nächtlichen Fixsternhimmels das Ende eines Jahres ankündigte. Nach den Mondphasen schließlich wurde der Monat berechnet.⁷⁸ Varro definierte in seiner Schrift über die lateinische Sprache, „De lingua latina“, den Begriff der Zeit darum auf der Grundlage der so entstandenen Periodizität: „Tempus esse dicunt in[ter]vallum mundi motus“ (Man sagt, die Zeit sei ein Intervall in der Bewegung der Welt).⁷⁹ Zu Verwirrungen in der Zeitrechnung führte die Inkongruenz des Sonnenjahres mit dem Mondjahr. Diese zu beseitigen erhoben die Kalenderreformer mehrfach zur vorrangigen Aufgabe, indem

⁷⁵ M. Tullius Cicero (106 - 7. 12. 43 v. Chr.): „De natura deorum“, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Wolfgang Gerlach und Karl Bayer, München und Zürich, 1990, 3. Auflage. „De natura deorum“ entstand um 45 v. Chr. Der erste Druck des bereits von Petrarca und Boccaccio konsultierten Werkes erschien 1471 zu Venedig. Die Argumente der stoischen Schule über die Jahreszeiten trägt Q. Lucilius Balbus im zweiten Buch vor: Abschnitt 19, ebd., S. 167. Der Text lautet lateinisch: „Haec ita fieri omnibus inter se concinentibus mundi patibus profecto non possent, nisi ea uno divino et continuato spiritu contineretur.“

⁷⁶ „Astronomica“, I, 483 - 485: „(ratio ...), qua pateat mundum divino numine verti/ atque ipsum esse deum, nec forte coisse magistra.“

⁷⁷ Ebd., 495 - 500: „At cur dispositis vicibus consurgere signa/ et velut imperio praescriptos reddere cursus/ cernimus ac nullis properantibus ulla relinqui?/ Cur eadem aestivas exornant sidera noctis.“ Vergleichbar sind noch: I, 515 - 517, sowie I, 527 - 531.

⁷⁸ Der Wechsel der Mondphasen mußte im geozentrischen Modell zwangsläufig zur Entstehung vieler obskurer Theorien führen. Lukrez nahm beispielsweise die Existenz eines unsichtbaren dritten Himmelskörpers an, der einen von sich aus leuchtenden Mond zeitweise verdeckte. Noch die Kosmologien des sechzehnten Jahrhunderts widmeten sich diesem Problem. Dazu zeigt S. K. Heninger Jr. Beispiele, 1977, S. 35.

⁷⁹ Marcus Terentius Varro, geb. 116 v. Chr. - 27 v. Chr., „De lingua latina“: VI, ii. 3., ed. pr.: Rom, 1471, herausgegeben von Pomponius Laetus.

sie mit unterschiedlichem Erfolg interkalare Tage einführten. Obwohl der Rhythmus der Jahreszeiten durch die vorgebliche Entfernung und Annäherung der Sonne vom Erdball entsteht, als deren Folge Schwankungen der Lichtintensität und Wärmewirkung zu vermessen sind, koppelte man die turnusmäßig einsetzenden Veränderungen des Vegetationszyklus zugleich an den Auf- und Untergang der Sternbilder. Die Beobachtung ihrer Stellung am Firmament gewährte den Landleuten ein Differenzierungssystem mit spezifischen Himmelszeichen für jeden Tag. Die darnach genannten „dies caelestes“ wurden genutzt,⁸⁰ um den richtigen Zeitpunkt bäuerlicher Tätigkeiten vorherzubestimmen, und sie gestatteten in eingeschränktem Rahmen die Vorhersage des Wetters. Damit war für den landwirtschaftlichen Anbau zukunftsorientierte Planung möglich geworden.

2. DER LÄNDLICHE KALENDER:

DIE AUCTORES REI RUSTICAE UND DAS „MENOLOGIUM RUSTICUM“

Die sprachliche Einbindung der durch Erfahrung ermittelten Daten des Landbaus erfolgte in der römischen didaktischen Poesie nach einem griechischen Vorbild: Den frühesten Bauernkalender enthielten die „Erga“ („Ἔργα καὶ Ἡμέραι“ - „Werke und Tage“) von Hesiod, wo neben praktischer Lebensbewältigung auch Anweisungen für die rechte Zeit einer jeden Arbeit nach dem Stand der Gestirne gegeben wurden.⁸¹ Auch die „Phainomena“ von Aratos gehörten zu denjenigen Werken, deren nachhaltige Wirkung bei den Autoren der landwirtschaftlichen Lehrdichtungen zu spüren ist. In der römischen Literatur bildeten sie eine eigene Gattung, die schon ihre ersten neuzeitlichen Herausgeber als zusammengehörig wahrgenommen hatten. Die Verfasser dieser Abhandlungen, die dem Grundsatz des „prodesse et delectare“ folgten, die also zum Nützlichen das Erbauliche fügten, vereinte man fortan unter dem Sammelbegriff der „auctores rei rusticae“ (oder „rerum rusticarum“). Seit dem fünfzehnten Jahrhundert wurden jene Autoren, zu denen man Cato,⁸² Varro,⁸³ Columella⁸⁴ und

⁸⁰ „Dies caelestes“ bedeuten wörtlich übersetzt „Himmelstage“, meinen in übertragenem Sinn jedoch die „Wetterzeichen“.

⁸¹ Zu Hesiod vgl. Anm. 72: „Erga“, 383 - 617.

⁸² M. Porcius Cato, 234 - 149 v. Chr. war der römische Nestor auf diesem Gebiet: „De agri cultura“ ist die älteste Prosaschrift der lateinischen Literatur, die erhalten ist.

Palladius⁸⁵ zählte, gemeinsam gedruckt (editio princeps 1472).⁸⁶ Im Mittelalter übertraf Palladius die anderen an Bekanntheit, wohingegen Columella vom Quattrocento bevorzugt wurde.⁸⁷ Columellas Zeitplan des Feldbaus umfaßte in „De re rustica“ sogar ein eigenes Buch: Hier verzeichneten die „dies caelestes“ Tag, Jahr und Monat, die Sternzeichen, die Winde sowie das Wetter.

Gegenüber dieser eher trockenen Materie hatten die Editoren der *auctores rerum rusticarum* wohl die gedankliche und dichterische Sonderstellung von Vergils „Georgica“ erkannt, die sie in der von ihnen veranstalteten Ausgabe (1472) unberücksichtigt ließen. Obwohl Vergil seinen Stoff dem Gebiet der Agrikultur entnahm, haben die „Georgica“ keine fachbezogene Abhandlung zum Inhalt, sondern intendieren als „Kosmosgedicht“ eine Sinndeutung des Lebens.⁸⁸ Hier erweist sich der enge Zusammenschluß der Naturphilosophie mit den frühen wissenschaftlichen Spezialschriften. Nach der Ankündigung der Gliederung seines Materials ergibt sich für die vier Bücher der „Georgica“ als Themenfolge: Ackerbau, Obstbau, Viehhaltung und

⁸³ M. Terentius Varro, verfaßte die „Res rusticae“, 37 v. Chr., Buch I behandelt die Zeitabschnitte mit den dazugehörigen Landarbeiten.

⁸⁴ Lucius Iunius Moderatus Columella, Geburts- und Sterbedatum unbekannt, lebte zur Zeit Senecas in der ersten Hälfte des ersten Jahrhundert n. Chr., Buch XI.

⁸⁵ Rutilius Taurus Aemilianus Palladius lebte im 5. Jahrhundert. Den bäuerlichen Kalender enthalten die Bücher II bis XIII.

⁸⁶ 1472 erschien die neuzeitliche Erstausgabe der vier landwirtschaftlichen Autoren in Rom. Während Cato, Varro und Columella von Georgius Merula herausgegeben wurden, betreute Franciscus Colucia die Ausgabe des Palladius. Die gesamte Edition wurde mit einem Kommentar des Pomponius Laetus ausgestattet. Nachgewiesen im „Catalogus translationum et commentariorum“, Vol. III, Washington D. C., 1976, S. 173 ff. – Natürlich widmete auch Plinius (23/24 – 79) sich in seiner großen Naturgeschichte dem Landbau, einen Kalender findet man in Buch XVIII, Abschnitt LVII. Da Plinius alle oben aufgeführten Autoren bis auf Palladius verarbeitete, seine Intentionen indessen eher auf die enzyklopädische Gesamterfassung des damaligen Wissens ausgerichtet waren, wurden die betreffenden Bände hier nicht berücksichtigt.

⁸⁷ Eine poetische Sonderstellung hatte das Lehrgedicht über die Gärten. Zur Rezeption Columellas in der Malerei des Quattrocento äußerte sich Charles Dempsey, „Mercurius Ver: The Sources of Botticellis Primavera“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Nr. 31 (1968), S. 251 - 273.

⁸⁸ P. Vergilius Maro (geb. 70 v. Chr. - gest. 19 v. Chr.) verfaßte die „Georgica“, in den Jahren 37 - 29 v. Chr. – Der Ausdruck „Kosmosgedicht“ stammt von Herta Klepl, „Lukrez und Vergil in ihren Lehrgedichten“, Diss. Leipzig, 1940, Nachdruck Darmstadt 1967, S. 93 ff. u. S. 100. Nachgewiesen bei Johannes und Maria Götte (Hrsg.): *P. Vergilius Maro, „Carmina minora: Catalepton, Bucolica, Georgica“*, München 1981, 4. Auflage. Ed. pr. der „Bucolica“ und „Georgica“: Basel, 1534., die Aldina, 1517 mit unvollständigen Textzeugen.

Bienenzucht.⁸⁹ Der Abschnitt „quo sidere terram vertere“ (welcher Stern uns die Erde pflügen heißt), enthält die in nur wenigen Versen angedeutete Quintessenz eines Bauernkalenders, der wohl mehr als bekannt vorausgesetzt wurde und dem Leser als praktischer Leitfaden kaum von Wert gewesen sein dürfte.⁹⁰ Dennoch wird die existenzielle Bedeutung der Himmelszeichen für die richtige Terminierung der Feldbestellung betont. Eigens wären die Himmelskörper dafür da: „Idcirco certis dimensum partibus orbem/ per duodena regit mundi sol aureus astra“ (Darum lenkt des Jahrs in festen Rhythmus gebannten/ Schwung im Kreise durch zwölf Gestirne die goldene Sonne), ihre sorgfältige Beobachtung lohne sich für den Menschen: „nec frustra signorum obitus speculamur et ortus, temporibusque parem diversis quattuor annum“ (nicht umsonst erspähn wir der Sternbilder Abstieg und Aufgang,/ sehn, wie das Jahr gleichmäßig sich stuft in vierfachem Rhythmus).⁹¹

Die wichtigsten Angaben der landwirtschaftlichen Lehrdichtungen geben die heute unter der Bezeichnung „Menologia rustica“ geführten Marmorblöcke wieder, auf deren Seiten ein Bauernkalender eingemeißelt wurde und die zudem ehemals von einem Horologium bekrönt wurden (Abb. 55a & 55b).⁹² In zwölf Registern sind unter den jeweiligen Monatsnamen ihre Länge (numerus dierum), die Tage der Nonen (nonas quintanas vel septimanas), die Dauer von Tagen und Nächten (spatium dierum noctiumque), die Tierkreiszeichen (signum zodiaci), die Schutzgötter (numen tutelare, Tab. III/6),⁹³ die Arbeiten der Bauern (opera agricolarum), die Ferientage und die wichtigsten Opferhandlungen (ferias sacraque praecipua) festgehalten. Da die im plastischen Relief ausgebildeten Zodia den Block nochmals als abschließender Fries umlaufen, wird der Gang der Sonne durch den Tierkreis direkt anschaulich und die Abhängigkeit der Vegetation und der daraus resultierenden Arbeiten evident. Von den beiden bekannten „Menologia rustica“ waren die italienischen, deutschen und niederländischen

⁸⁹ P. Vergilius Maro, „Georgica“, I, Vers 1 - 5.

⁹⁰ Ebd., I, 204 - 258.

⁹¹ Zitiert nach der deutschen Übersetzung von Johannes und Maria Götte, München 1981, 4. Auflage, S. 74 - 77.

⁹² Eigentlich bezeichnet der Begriff „menologium“ den griechisch-byzantinischen Märtyrerkalender. Auf den ländlichen Jahresweiser der Römer wurde er zuerst von Th. Mommsen angewandt. Die beiden „Menologia rustica“ sind abgebildet und besprochen in: Atilius Degrassi (Hrsg.), „Inscriptiones Italiae“, Vol. XIII, „Fasti et Elogia“, Fasc. II, „Fasti anni numani et iuliani accedunt Ferialia, menologia rustica, parapegmata“, Bd. 1: Text, Bd. 2: Tafeln und Indizes; Rom (Libreria dello Stato) 1963, Nr. 47: „Menologium rusticum Colutianum“ (Nationalmuseum Neapel), Nr. 48: „Menologium rusticum Vallense“.

⁹³ Es sind die Götter des Marcus Manilius, „Astronomica“, II, 434 - 447, auf die an anderer Stelle eingegangen werden wird: S. 99, Anm. 336.

Humanisten vorrangig mit dem Exemplar aus dem Besitz der Familie Valla vertraut. Obgleich sich gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts seine Spur verliert, ist das „Menologium rusticum Vallense“ in zahlreichen Beschreibungen und Nachzeichnungen ausführlich dokumentiert. In Deutschland wurde es zuerst von dem Augsburger Stadtschreiber Conradus Peutinger erwähnt.⁹⁴ Apianus nahm den fraglichen Kalender in seine Sammlung der „Inscriptiones sacrosanctae vetustates“ auf⁹⁵ und darnach findet er sich noch im „Commentario de anno“ des Haarlemer Medicus Hadrianus Junius verzeichnet.⁹⁶

Für den hier erörterten Zusammenhang ist der steinerne Jahresweiser der römischen Bauern deswegen ein aufschlußreiches antikes Monument, weil sich in seinen Monatsregistern die Agrikultur und das religiöse Leben der Landbevölkerung mit einer astrologischen Doktrin verbanden. Denn jeder Abschnitt des Tierkreises war dem Patronat einer bestimmten Gottheit zugewiesen worden. Die „Menologia rustica“ waren daher geeignet, das große Interesse, das man später in gelehrten Kreisen den schicksalsbestimmenden Himmelsmächten entgegenbrachte, zu erwidern.

3. DER STÄDTISCHE KALENDER: DIE „FASTI“

Die Notation der Sterndaten für den Landbau ist von dem offiziellen römischen Staatskalender zu unterscheiden. Seine Einrichtung schrieben die Römer traditionell ihrem Stammvater Romulus zu, dessen legendäre Ordnung jedoch nur zehn Monate

⁹⁴ Conradus Peutinger in den „Codices August.“, 526, f. 96 und 527, f. 31. Peutinger publizierte die erste planmäßige Erfassung von römischen Altertümern, die in Deutschland gefunden worden waren: 1505 erschienen sie als „Romanae vetustatis fragmenta in Augusta Vindelicorum et eius dioecesi“.

⁹⁵ Petrus Apianus et Bartholomaeus Amantius, „Inscriptiones sacrosanctae vetustatis, non illae quidem Romanae, sed totius fere orbis summo studio ac maximis impensis terra marique feliciter incipiunt“, Ingolstadt, 1534, S. 266 f.

⁹⁶ Spätere Abdrucke der „Menologia rustica“: Hadrianus Junius, „De anno et mensibus commentarius, cui adiungitur Fastrorum liber (...)“, Basileae 1556, zweite Ausgabe (ed. pr. Basileae 1553), ergänzt um das „Calendarium rusticum in quo & ruris operae & agricolorum feriae continentur“; F. Ursinus, „Notae ad M. Catonem“, 1587, wieder abgedruckt in der Ausgabe: J. G. Graevius, „Thesaurus antiquitatum Romanarum“, VIII, 1735 S. 21 seq., adiecta tabula Smetiana.

umfaßte (Abb. 56, Tab. III/7).⁹⁷ Zum Erdumlauf der Sonne verhielt sich das altrömische Jahr in keiner Weise kongruent und stand daher mit den wechselnden Jahreszeiten nicht im Einklang.⁹⁸ Die ersten beiden Monate, „Martius“ und „Aprilis“, hatte Romulus instituiert, um seiner Eltern, Mars und Venus, zu gedenken. Nach „mensis Maius“ und „mensis Iunius“⁹⁹ wußte er die verbliebenen anderen sechs nur nach ihren Ordnungszahlen zu benennen, nämlich „Quintilis“, „Sextilis“, „September“, „October“, „November“, „December“. Unsere heutige Nomenklatur gibt von dieser merkwürdigen Vorgeschichte des Kalenders noch ein beredtes Zeugnis.

Erst der sagenhafte König Numa Pompilius korrigierte die bedeutenden Mißstände der römischen Zeitrechnung, indem er die neu geschaffenen Monate „Januarius“ und „Februarius“ vor den alten Monatserstling setzte und so die Ordnung des Romulus dem Rhythmus der Natur anglich (Abb. 58, Tab. III/8).¹⁰⁰ Seit 153 v. Chr. begann das Jahr in Rom auch offiziell mit dem ersten Januar.¹⁰¹ Bis zu den Reformen Papst Gregors XIII. (1582) hatte schließlich der Julianische Kalender Gültigkeit, der auf Bestreben Caesars im Jahr 46 vor Christus nach

⁹⁷ Ovid erzählte über die Anfangszeit des römischen Kalenders in den ersten Versen der „Fasti“, I, 27 - 44. Den Bericht über die Reformen des Numa und des Caesar nahm er dann noch einmal auf in: III, 71 - 166. Die Neuordnung des Numa Pompilius rühmte gleichfalls Plutarch von Chaironeia (45 - 120) in seinen „Vitae parallelae“, I, 18 - 20, wo er den Lebenslauf des Königs mit dem des Lykurgos verglich. Seitdem war die Geschichte des Romulusjahres und seiner Umgestaltungen fester Bestandteil von Argumentationen und Dichtungen, die die Zeitrechnung behandelten. Ausonius (310 - 393/94) hatte sie für die Merkverse über den römischen Kalender verwendet, „Eclogae“, IX & X, Macrobius (5. Jh. n. Chr.) beide Systeme ausführlich in den „Saturnalia“, einem literarischen Symposium, erläutert, I, 12 - 16.

⁹⁸ Die ungeraden Monate zählten ein unddreißig, die geraden dreißig Tage. Die Existenz des zehnmonatlichen Jahres gilt heute als sicher.

⁹⁹ Die Gründe der Namensgebung von mensis Maius und mensis Iunius differierten und gaben zu zahlreichen spekulativen Etymologien Anlaß, die in dieser Arbeit ihrem bildlichen Erscheinen folgend behandelt werden.

¹⁰⁰ Martius, Maius, Quintilis und October bestanden aus einunddreißig, Februarius aus achtundzwanzig, die übrigen aus neunundzwanzig Tagen. Das Jahr des Numa hatte also insgesamt 355 Tage, so daß alle vier Jahre ein Schaltmonat zwischengeschoben werden mußte.

¹⁰¹ „Kalender im Wandel der Zeiten“, Katalog, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, 1982, S. 33. Dieses und der Beginn des Tierkreises im Zeichen des Widders stellen die für den hier dargelegten Kontext relevanten Daten. Die verschiedenen aus der abweichenden regionalen Handhabung des Kirchenjahres resultierenden Jahresanfänge, über die Grotefend berichtete (Hermann Grotefend, „Taschenbuch der Zeitrechnung“, Hannover, 1941, 8. Auflage, S. 11 - 14) sind hier deswegen nicht von Belang, weil die Allegorien der Jahreszeiten in Triumphzügen in einem rein heidnischen Kontext gelesen werden müssen, der außerhalb des christlichen Festwesens steht.

dem ägyptischen Sonnenjahres berechnet wurde und zur Koordination mit den Mondumläufen nur noch einen Schalttag benötigte (Abb. 58).¹⁰²

Das bedeutendste literarische Hauptwerk über den römischen Staats- und Festkalender sind die auf der Basis der julianischen Neuordnung angelegten „Fasti“ von Publius Ovidius Naso.¹⁰³ Die Entstehungsgeschichte der religiösen Feiertage und ihres Zeremoniells, die Wetterzeichen und ausgewählte Historien hatte Ovid zu einem umfassenden Lehrgedicht über römisches Brauchtum und römische Religion verschmolzen. Besonders ausgezeichnete Tage verfolgte er bis zu ihren meist mythischen Ursprüngen, über die er in kleinen abgeschlossenen Erzählungen aufklärte. Das zugrundegelegte Verfahren, das man deswegen das aitiologische (von „ἀιτιολογία“ = Ursprung) nannte, machte den großen Reiz dieses Werkes aus, und die derart gewonnene Anschaulichkeit förderte den Erfolg der „Fasti“ in der Renaissance. Der Abschluß des ursprünglich auf zwölf Bände konzipierten Epos wurde jedoch von den tragischen Ereignissen um die Verbannung des Dichters in das am schwarzen Meer gelegene Tomis unterbrochen. Nur die sechs Bücher der Monate „Januarius“ bis „Iunius“ liegen daher heute vor.

Neben den „Metamorphosen“ waren die „Fasti“ im ausklingenden fünfzehnten und später im sechzehnten Jahrhundert die bekannteste authentische Informationsquelle über die antiken Götter und ihre Mythen. Ihre Lektüre wurde daher von Erasmus besonders angeraten.¹⁰⁴ Dennoch stehen die „Fasti“ in der kunsthistorischen Forschung seit langem im Schatten der Metamorphosen mit ihren vollkommen ausgeloteten Episoden.¹⁰⁵ Weil in den „Fasti“ Mythen und Historien in einem chronologischen Zusammenhang angeordnet wurden,

¹⁰² Die gregorianische Reform wurde am 24. Februar 1582 angeordnet. Dem Gedenken an dieses Ereignis ist der oben genannte Ausstellungskatalog gewidmet.

¹⁰³ Die Tage des römischen Jahres wurden unterschieden in diejenigen, an denen Geschäfte vorzunehmen erlaubt (fas), oder verboten (nefas) war. „Fasti“ heißen also nicht, wie man anzunehmen versucht ist, die Feiertags-, sondern die Werktagsverzeichnisse, eine Bezeichnung, die man später auf jede Art von Kalender übertrug. Vgl.: Stichwort „Fasti“ von Schön in Pauly-Wissowa, RE, op. cit., Sp. 2016.

¹⁰⁴ Beriah Botfield, „Praefationes et epistolae editionibus principibus auctorum praepositae“, London, 1861, S. 110, 115.

¹⁰⁵ Eine weitere Demonstration dieser Ungleichbehandlung ist der von Hermann Walter verfaßte Tagungsbericht: „Antiker Mythos – Europäische Literatur / Il mito antico nella tradizione letteraria europea“, Kolloquium in der Deutsch-Italienischen Begegnungsstätte, Villa Vigoni“ (Loven di Menaggio, Como), 2. - 6. März 1992, in: Kunstchronik, 45 (1992), 9, S. 492 - 497. Die dort genannten Projekte umkreisen satellitisch die „Metamorphosen“-Rezeption. Zur Rezeption der „Fasti“ in Bildfolgen D I, S. 124, Anm.425.

stellen sie eine Hauptinformationsquelle für die Interpretation der allegorischen Jahreszeitentriumphe dar.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Unabhängig voneinander erschienen die beiden neuzeitlichen Erstausgaben der „Fasti“ 1471 in den Verlagsorten Bologna und Rom. Die erste illustrierte Ausgabe wurde 1498/99 gedruckt. Wiederholungen dieser Holzschnitte in einer venezianischen Ausgabe der „Fasti“, die die Kommentare von A. Constantinus Fanensis und Paulus Marsus zusammenschloß: „P. Ovidii Nasonis Fastorum libri diligenti emendatione typis impressi aptissimisq[ue] figuris ornati co[m]mentatoribus Antonio Constantino Fanensi : Paulo Marse piscinate viris clarissimis [...] Venetiis 1517“. Paulus Marsus (1440 - 1484) war Mitglied der römischen Akademie von Julius Pompomius Laetus (1428 - 1498).

C. PRÄFIGURATIONEN DES NEUEN BILDTHEMAS DER TRIUMPHALEN
JAHRESZEITEN-PROZESSION

I. DER LOCUS CLASSICUS: ZUR METAPHORISCHEN STRUKTUR
DES POETISCHEN BILDES DER „POMPA TEMPORUM“
IN DER NATURPHILOSOPHISCHEN LEHRDICHTUNG „DE RERUM NATURA“ VON
TITUS LUCRETIUS CARUS UND ZU SEINER REZEPTION

Der Kern des neuen Bildthemas, das die fortschreitende Veränderung der Jahreszeiten mit dem Bild des Triumphzuges auszudrücken sucht, findet sich in der antiken Dichtung vorformuliert: Die fragliche Passage ist dem großen naturphilosophischen Epos des Titus Lucretius Carus (97 v. Chr. – 15. 10. 55 v. Chr.) entnommen worden, einem Epigonen Epikurs. Sein einziges, wahrscheinlich zuerst von Cicero ediertes Werk durchzieht die Verteidigung der epikureischen Atome¹⁰⁷ wie ein roter Faden, weswegen man seinen Titel „De rerum natura“ (wörtlich: „Über das Wesen der Dinge“) wohl besser mit: „Welt aus Atomen“ übersetzt.¹⁰⁸ Es waren anfänglich weniger die philosophischen als die poetischen Qualitäten dieses Lehrgedichtes die Ursache, daß einzelne Abschnitte herausgegriffen, und sie oder ihre Derivate für die Konzeption humanistischer Bildprogramme genutzt wurden. Darunter fallen die Invokation der Venus (I, 1-20: „Aeneadam Genetrix ...“), die kurz darauf folgende Schilderung ihrer Vereinigung mit Mars (I, 30-40) und schließlich auch die Beschreibung der sich erneuernden Jahreszeiten (V, 737-747). Von diesen Passagen zog man nur den „Frühling“ als maßgeblichen locus classicus für gelehrte Inventionen in Betracht,¹⁰⁹ so daß die Rezeption des gesamten Abschnittes bislang mit keiner umfassenden Untersuchung bedacht worden ist.

¹⁰⁷ Im ewig währenden Prozeß des Entstehens und Vergehens bleibt allein das Atom, aus dem sich alles zusammensetzt, unveränderlich und unteilbar. Damit unterscheiden sich Epikur und seine vorsokratischen Vorläufer von der Auffassung der modernen Physik.

¹⁰⁸ So will es die Edition und deutsche Übersetzung des Lukrez-Textes von Karl Büchner, Stuttgart, 1973, (Nachdruck der Ausgabe Wiesbaden 1966), die Begründung ist nachzulesen auf S. 573.

¹⁰⁹ Die Stelle floß in Polizians (1454 - 1494) „Rusticus“ und damit in das Programm der „Primavera“ ein: A. M. Warburg, „Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘“, Hamburg und Leipzig, 1893, S. 37.

Die anschauliche und in sich geschlossene Darstellung des Jahreskreises begründete, wie Lessing hervorhob, „die Ehre des Lukrez als Dichter“.¹¹⁰ Dem Wesen nach handelt es sich hier um eine Form der Ekphrasis, nur daß anstelle eines vorgestellten gemalten Bildes ein lebendiges symbolisches Schaubild getreten ist, gleichsam ein ‚tableau vivant‘:

„it ver et Venus, et Veneris praenuntius ante
pennatus graditur, zephyri vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
inde loci sequitur calor aridus et comes una
pulverulenta Ceres (et) etesia flabra aquilonum.
inde autumnus adit, graditur simul Euhius Euan.
inde aliae tempestates ventique secuntur,
altitonans Volturnus et auster fulmine pollens.
tandem bruma nives adfert pigrumque rigorem
reddit hiemps, sequitur crepitans hanc dentibus algor.“¹¹¹

Wenn nach der Winterstarre der Zyklus der Jahreszeiten von neuem anhebt, und die abgestorbene Vegetation sich im Frühling belebt, folgt „Flora“ ihrem Gatten, dem Windgott Zephyrus und streut einen duftenden Blütenteppich. Auf diesem geht hinter ihr Cupido, dann kommt Venus zusammen mit dem personifizierten Frühling, „it ver et Venus“. Aber die nächste Gruppe bringt schon wieder die trockene Hitze, „calor aridus“, in Begleitung der ‚staubigen‘ „Ceres“ („pulverulenta“) und des Sommerwindes Aquilo. Dem Herbst, „inde autumnus adit“, ist der Weingott Bacchus zugesellt (= „Euhius Euan“), und zwischen ihn und die nahende Wintersonnenwende, „bruma“, drängen sich die im Spätherbst auftretenden Winde, Volturnus und Auster. Schließlich sind Schnee und Frost nicht mehr fern

¹¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (editio princeps des ersten Teils 1766), Stuttgart 1987, VII, S. 71 Anm. 51 (Der Text folgt der Werkausgabe).

¹¹¹ „Frühling und Venus, voraus der geflügelte Bote der Venus,/ schreiten heran. Vor ihnen bestreut, als Gefährtin des Zephyr,/ mütterlich Flora den Weg überall mit erlesenen Blüten/ mannigfach leuchtender Farben und köstlich erquickender Düfte./ Unmittelbar folgt ihnen die trockene Hitze, an ihrer/ Seite, unwirbelt von Staubwolken, Ceres, zugleich auch von Norden/ her der Passat, der Herbst dann, mit ihm der jauchzende Bacchus./Anschließend ziehen herauf die noch übrigen Wetter und Winde,/ Sturm von Südosten mit Donner, mit Blitzstrahlen zuckend der Süd Sturm./ Schließlich bringt uns die Zeit der kürzesten Tage den Schneefall,/ mit ihm die lähmende Kälte; schon läßt uns der Einbruch des Winters/ frieren mit klappernden Zähnen (...).“ Der lateinische Text nach William A. Merrill, New York, 1907, die deutsche Übersetzung von Dietrich Ebener, Leipzig 1989 (der letzte Teil der Übersetzung ist sehr frei und kann hier nur als Orientierungshilfe dienen).

und der zähneklappernde Winter, „hiemps crepitans hanc dentibus algu“ hält seinen Einzug.¹¹² Übrigens signalisiert das einleitende Temporaladverbium „inde“ die Aufteilung des Umzuges in vier Gruppen. Die folgende Tabelle gibt sie in ihren sinngemäßen Zuordnungen wieder:

	FRÜHLING	SOMMER	HERBST	WINTER
Personifizierte Jahreszeiten	Ver		Autumnus	(Hiems)
Götter & Göttinnen	Flora Venus Cupido	Ceres	Euhus Euan (= Bacchus)	
Winde	Zephyrus	Aquilo		Volturnus Auster
Personifizierte Jahreszeitliche Phänomene		Calor aridus		Bruma (Algor)

Auffällig ist, daß Lukrez den „quattuor tempora“ und ihren Wirkungen Menschengestalt verliehen hat: „it ver et venus“, „sequitur calor aridus et comes“. Dem Patronat der ländlichen Götter und Göttinnen verdankt der Bauer indessen das Gedeihen der Feldfrüchte. Und es ist deren Fruchtfolge, welche die Position ihrer göttlichen Betreuer in der Prozession der Jahreszeiten festlegt. Die Blüten im Frühjahr sind Flora und Venus zugeeignet, der Schutz der sommerlichen Ähren obliegt Ceres, und die Trauben im Herbst gehören zu Bacchus.¹¹³ Der Winter bringt nichts eigenes, außer dem schlechten Wetter, hervor.¹¹⁴ In ihrer neuen Funktion sind die

¹¹² Die beiden letzten Verse 746 & 747 sind korrumpiert. Darum sei hier eine wörtliche Übersetzung nachgetragen: „Schließlich bringt die Wintersonnenwende Schnee und den lähmenden Frost/ der Winter kehrt zurück, diesem folgt die mit den Zähnen klappernde Kälte.“ Einige Editoren lesen statt „algor“ „algu“ und schlagen eine veränderte Interpunktion vor (Bailey, Oxford 1950 nach Munro und Wakefield): Dann würde die Passage lauten: „Schließlich bringt die Wintersonnenwende Schnee und der lähmende Frost kehrt zurück/ diesem folgt der Winter, der vor Kälte mit den Zähnen klappert.“ Man sieht, daß die Übersetzung von Dietrich Ebener das Problem ausklammert. Ist „algu“ richtig, ergibt sich „hiemps“ als Begleiter von „bruma“. Im anderen Fall ist „algor“ die Personifikation einer Wettererscheinung im Winter. Die zweite Möglichkeit bereitete das im sechzehnten Jahrhundert bekannte Sinnbild des „Clippertant“ vor.

¹¹³ In der Anrufung der ländlichen Götter (I, 5 - 7), die M. Terentius Varro (116 v. Chr. - 27 v. Chr.) seiner Abhandlung „De re rustica“ (verfaßt 37 v. Chr.) voranstellte, gehören Flora, Ceres, Bacchus zu ihnen. Vergil (70 v. Chr. - 19 v. Chr.), der sich mit den „Georgica“ auf das Epos des Lukrez bezog, schloß in sein Gebet zu den Landgottheiten ebenfalls Bacchus und Ceres ein (I, Vers 6 - 23).

¹¹⁴ In späteren bildlichen Darstellungen wurden entweder Aeolus, der König der Winde, oder Frigus, die Personifikation der winterlichen Kälte, gezeigt. Sie fassen nach dem Prinzip des pars pro toto die Wettererscheinungen gewissermaßen zusammen.

Götter in einen anderen Zusammenhang getreten, als er durch den römischen Festkalender vorgegeben war, und daher vom Kultus entkoppelt. Beispielsweise lag der Termin der Cerealien, des Festtages der römischen Saat- und Erntegöttin Ceres, im Frühjahr, nämlich am 12. April („Fasti“, IV, 393 ff.).

Man fragt sich, ob diese Spielart der Metapher noch eine Grenzziehung zwischen Allegorie und Mythologie zuläßt. Mehrfach gibt Ernst H. Gombrich zu bedenken, daß in Antike wie Neuzeit zwischen den heidnischen Göttern und ihrer Fähigkeit, abstrakte Begriffe zu verkörpern, nicht deutlich unterschieden wurde.¹¹⁵ Dennoch meine ich, daß die hier diskutierte metaphorische Struktur ganz klar einer Regel der rhetorischen Tropenlehre zuzuschreiben ist: Für „id quod fit“, „eo qui facit“, zu setzen (für die Tat den Täter) lautet die Anweisung einer Variante der Metonymie.¹¹⁶ Während Personifikationen eindimensional erscheinen, weil sie der Verkörperung ausschließlich eines Abstraktums oder Semi-Abstraktums verpflichtet sind, erzeugen die heidnischen Götter ein lebendigeres Bild, da sie zugleich die Erinnerung an ihren Mythos und ihren Kult beschwören. Die aus dem spannungsvollen Kunstgriff des Lukrez resultierende Dichotomie zwischen symbolisierter Natur und heidnischem Kultus bestimmt die weitere Entwicklung der Jahreszeiten-Ikonographie in der bildlichen Darstellung: Denn der Zusammenschluß paganer Götter mit den personifizierten Jahreszeiten sowie den Verkörperungen ihrer spezifischen Wettererscheinungen und anderer Phänomene in einer symbolischen Prozession der Zeiten ist gemeinsames Kennzeichen aller hier untersuchten Zyklen.

Um Aufschluß über die semantische Struktur des allegorischen Bildes zu gewinnen, bringt Gombrich grammatisches Begriffsinstrumentarium zum Einsatz: Wenn die Bildsymbole in ein Verhältnis gegenseitiger Interdependenzen getreten sind, und wenn die inneren Abhängigkeiten der bezeichneten Inhalte durch die äußeren Beziehungen der Zeichen zueinander wiedergegeben werden, spricht Gombrich von einer „syntaktischen Form“.¹¹⁷ Die Skala ihrer Ausdrucksmöglichkeiten reicht von

¹¹⁵ Ernst. H. Gombrich, „Icones Symbolicae“, in: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*, Stuttgart, 1986, S. 150 - 233 (ich zitiere nach der zuletzt überarbeiteten, in diesem Falle deutschsprachigen Fassung): „Aber wir wissen, daß man in der Antike nicht wirklich klar zwischen Göttern als dämonischen Wesen und ihrer Rolle als Personifikationen und Metaphern unterscheiden kann“ (S. 155). „Am einfachsten ließen sich personifizierte Begriffe in Kunst und Rhetorik handhaben, indem man sich ihrer alten Verbindung mit der Mythologie bediente“ (S. 158).

¹¹⁶ M. Tullius Cicero, „De oratore“, III, Abschnitt 167, mit dem Beispiel „Mars pro bellum“.

¹¹⁷ E. H. Gombrich, 1986, „Icones Symbolicae“, S. 160. Das Gegenteil der „syn-

Verwandtschafts- oder Freundschaftsformeln bis zur Demonstration des Gegensatzes durch kämpfende Parteien (Abb. 147 - 150) und der Illustration einer Wertehierarchie mittels einer Folge von Triumphzügen. Schließt man sich Gombrichs Definition an, stellt die „pompa temporum“ des Lukrez eine solche „syntaktische Form“ dar, deren Einzelpositionen mit Bildmetaphern unterschiedlicher Verweisungsfähigkeit ausgefüllt werden können.

Das fünfte Buch behandelt die Entstehung der Welt und der Kultur. Vom Bild des Jahreskreises machte Lukrez Gebrauch, um ein hypothetisches Erklärungsmodell für das astronomische Phänomen der Mondphasen mit schlagkräftigen Argumenten zu illustrieren. Die – in der Antike nicht falsifizierbare – Überlegung beinhaltet die Vorstellung, daß der Mond sich, ebenso wie die Jahreszeiten, in stetem Wandel periodisch erneuern könne. Das Argument hat infolgedessen als ein Glied in der langen Kette der Beweise für die Vergänglichkeit des Weltalls zu gelten, das einen Anfang und ein Ende hat und darum nicht göttlichen Ursprungs sein kann. Diese Auffassung ist deswegen relevant für den hier dargelegten Zusammenhang, weil sie sich von der später weit verbreiteten Sichtweise der Stoiker unterscheidet, die in der Wiederkehr der Jahreszeiten ein teleologisches Argument für ihren Glauben an die sinnvoll eingerichtete Schöpfung fanden.¹¹⁸

Diese profane Sinngebung der poetischen Passage im Rahmen einer naturphilosophischen Abhandlung veranlaßte Gombrich, an ihrer Bildfähigkeit zu zweifeln: Ob man „unter allen Renaissance-Gemälden, deren Quellen bekannt sind“ eines finden könne, „dessen Hauptthema auf einer derart flüchtigen Erwähnung basiere“ fragte er in „Die mythologischen Gemälde Botticellis“.¹¹⁹ Dem ist entgegenzuhalten, daß bereits in der Kontroverse zwischen Lessing und Spence der besonderen Anziehungskraft des Abschnittes Rechnung getragen wurde. Spence dachte an eine Beschreibung „nach einer alten Prozession der vergötterten Jahreszeiten, nebst ihrem

taktischen Form“ ist die parataktische Reihung, also die Gleichordnung von Bildsymbolen, die unvermittelt nebeneinander stehen.

¹¹⁸ Auf den Bereich der philosophia naturalis angewandt, wurde der Begriff der teleologischen Zweckmäßigkeit zwar erst in der Aufklärung geprägt, genauer von dem Philosophen und Mathematiker Christian Wolff, er basiert aber auf stoischen Prinzipien. Siehe: Johannes Hofmeister, „Wörterbuch der philosophischen Begriffe“, Hamburg 1954, 2. Auflage, S. 604 f. Vgl. S. 25 f, in: B. II. 1.

¹¹⁹ Ernst H. Gombrich, „Die mythologischen Gemälde Botticellis“, in: Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II“, Stuttgart, 1986, S. 42 - 100, S. 67. Das Argument ist auch deswegen nicht stichhaltig, weil Gombrich eine mindestens genauso abgelegene Stelle für die „Primavera“ heranzieht, nämlich die Schilderung einer allegorischen Darbietung, die er Apuleius' „Goldenem Esel“ entnahm.

Gefolge [...],“ „in welcher ihre Statuen herumgetragen werden“, während Lessing glaubte, ein solches Bild lasse sich auch ohne Vorgaben aus der Realität erstellen: „Mußte er [d.h. Lukrez A. d. V.] erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstrakta zu wirklichen Wesen zu machen?“¹²⁰ Interessanterweise spiegelt sich die aus den Worten von Spence – der ja auch die Kenntnisse der Archäologen auf seiner Seite hatte – ablesbare räumliche Situation in den drei hier zur Debatte stehenden Folgen der „pompae temporum“.¹²¹ Man muß sich also die Standbilder der Schutzgötter über der Menge erhoben vorstellen. Signifikativ wurde mit diesem Bild der Priorität übergeordneter Begriffe gegenüber nachgeordneten entsprochen

Während des ganzen Mittelalters war „De rerum natura“ verloren. Auch Dante kannte es nicht. Aber er hätte dem Philosophen Lukrez ohnehin seine Zustimmung versagt, denn in Dantes „Inferno“ finden sich Epikur und seine Anhänger, als Ketzer verdammt und lebendig begraben, in den „tombe carche“ (inf. 10, 13 f.). Dann spürte Poggio 1417, während des Konzils in Konstanz, einen Codex mit einer Abschrift auf, die bis zum Erscheinungsjahr der editio princeps mindestens dreißig Mal kopiert wurde. Gut fünfundfünfzig Jahre nach der Wiederentdeckung erfolgte 1473 die erste Drucklegung bei Ferrandus von Brescia. Dennoch machte das wichtige Werk „vor dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts keinerlei Eindruck auf die Kunst“, wie Erwin Panofsky wissen ließ.¹²² Nur achtundzwanzig weitere Drucke wurden bis zur Wende zum siebzehnten Jahrhundert ediert, für einen scriptor classicus eine geringe Anzahl.¹²³ Vor allem die Darlegungen des Lukrez über die Unsterblichkeit der Seele riefen bei seinen Lesern helle Empörung hervor (seiner Ansicht zufolge zerfiel sie nach dem Tod in ihre atomaren Bestandteile). Wie umstritten der Autor und Philosoph war, läßt sich allein daran ablesen, daß man die im Jahr 1500 erschienene Aldina mit einem Vorwort rüstete, das Verleger und Herausgeber ausdrücklich von allem, was nicht der katholischen Lehre entsprach, distanzierte.¹²⁴ Tatsächlich wurde 1517 kraft synodalen Beschlusses ein

¹²⁰ Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon“, op. cit., VII, S. 71 f., Anm. 51. Spence bezieht sich auf den Lukrez-Kommentator Abraham Preigern, der den Begriff der „pompa“ in diesen Zusammenhang einführte.

¹²¹ Vergleiche die Beschreibung der Prozession der Isis im XI. Buch des „Goldenen Esels“ von Apuleius.

¹²² Erwin Panofsky, „Die Renaissancen der Europäischen Kunst“, Frankfurt a. M., 1979 (ed. pr. des englischen Originals 1960), S. 184 sowie S. 402, Anm. 47.

¹²³ CTC, Vol. II, Washington 1971, S. 356 ff. Dort Nachweis aller Ausgaben und der unten aufgeführten Kommentare.

¹²⁴ E. Panofsky, 1979 (1960), op. cit., S. 402 (dt.) Anm. 47.

Lektüerverbot für Gymnasien erteilt. Die Kommentatoren von „De rerum natura“ waren bemüht, seinen Autor zu rehabilitieren, indem sie Beziehungen des Werkes zur Bewegung der römischen Stoa herausstellten, die der christlichen Moraltheologie nahestand.¹²⁵ 1511 wurde der erste Kommentar von Johannes Baptista Pius publiziert.¹²⁶ Ab der Jahrhundertmitte des Cinquecento kann Lukrez als in den Kanon aufgenommen gelten,¹²⁷ was sich auch in der Veröffentlichung zweier neuer Kommentare im Abstand von nur zwei Jahren ausdrückt. 1563/64 erschien der zweite Kommentar von Dionysius Lambinus¹²⁸ und 1565/66 der dritte von Obertus Gifanius.¹²⁹

Die kurze Darlegung der Rezeptionsgeschichte bezeugt die widersprüchliche Aufnahme von „De rerum natura“ in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts: Einerseits entnahm man dem Text Passagen, um sie in die Konzeption humanistischer Bildprogramme einfließen zu lassen, andererseits war die Bewertung der Grundaussagen des Werkes im zeitgenössischen Urteil eher ablehnend. Demnach wurde die Verehrung des Dichters abgekoppelt von den philosophischen Inhalten, die er zu übermitteln trachtete. Man war beeindruckt von der poetischen Kraft seiner Bilder, ihrer komplexen Metaphorik und nicht zuletzt der Möglichkeit, eigenen Entwürfen authentische antike Sujets zugrunde legen zu können. Ob sich diese gegenüber dem Gesamtwerk ablesbare ambivalente Haltung auch auf die Rezeption der Jahreszeitenpassage auswirkte, untersucht der nächste Abschnitt:

Das Gesetz von der Wiederkehr der Jahreszeiten ist ein traditionell stoisches Argument, dessen Lukrez sich bediente, um durch seine Verkehrung das Gegenteil auszusagen.¹³⁰ Die griechischen Stoiker Zenon und Aratus¹³¹ dachten sich das Universum

¹²⁵ CTC 1971, S. 353. In diesem Zusammenhang ist noch einmal hervorzuheben, daß Cicero – der der Stoa nahestand – der erste Editor war. Auch Ficino versuchte Parallelen zwischen „De rerum natura“, der Stoa und dem Christentum zu ziehen.

¹²⁶ Johannes Baptista Pius (geb. Bologna ca. 1460/1464 - gest. Rom ca. 1540/48), gedruckt 1511 bei Hier. Bapt. de Benedictis Platonicus zu Bologna. Zweite Ausgabe Paris, 1514, bei Badius Ascensius u. Joh. Parvus.

¹²⁷ Beispiele aus England belegen seine Rezeption im internationalen Humanismus: Von William Webbe, „A Discourse of English Poetry“ (1586), wurde Lukrez in der Liste empfehlenswerter Autoren geführt. Und in der „Palladis Tamia“ (1598) des Francis Meres, gesellten sich zu dem von Dante etablierten Quartett der vier größten Lateiner nun auch Ausonius und Lukrez.

¹²⁸ Zweite Ausgabe 1570.

¹²⁹ Zweite Ausgabe 1595.

¹³⁰ G. M. A. Hanfmann, 1951, S. 107, 117, 122, besonders S. 107, vertrat die Meinung, daß Lukrez mit dem Bild der Jahreszeiten die Ewigkeit der epikuräischen Atome

nach einem göttlichen Plan angelegt, und glaubten, daß es bis in seine kleinsten Bestandteile durchdrungen sei vom vernunftbegabten Geist des göttlichen Wesens. Für die mit Sinn durchwaltete Schöpfung galt ihnen der ewige Rhythmus der Jahreszeiten als ein teleologischer Beweis. Die römische Stoa übernahm die zu diesem Zeitpunkt bereits popularisierte Vorstellung; sie ist bei Cicero und bei Varro zu finden.¹³² Berücksichtigt man die Bemühungen des sechzehnten Jahrhunderts, „De rerum natura“ mit der stoischen Bewegung zu verbinden, muß dann nicht die zur Darstellung gebrachte Schilderung der „pompa temporum“ vor eben diesem Hintergrund beurteilt werden? Ist die gewonnene Bildwürdigkeit nicht auf den Versuch zurückzuführen, eine weitere stoische Parallele zu finden? Die an den neuen Bildtypus gerichteten Fragen können diese Überlegungen jedoch nur in Gestalt einer Arbeitshypothese begleiten, da die frühe Rezeption von Lukrez noch nicht genügend untersucht worden ist.¹³³

Als Hauptvermittler zwischen dem locus classicus in „De rerum natura“ (V, 737 – 747) und seiner ersten Manifestation als Bildmotiv fungierte ein Epigramm, das Motive der fraglichen Passage reflektiert. Der Verfasser ist ein gewisser Euphorbius. Edith A. Standen ordnete ihn den sogenannten „Zwölf scholastischen Poeten“ zu,¹³⁴ die als Vertreter der proto-humanistischen Bewegung des zwölften Jahrhunderts, den Stil der klassischen Dichtung täuschend zu imitieren wußten. Eine Auswahl ihres dichterischen Schaffens liegt uns in der

illustrieren wollte. Diese prinzipiell denkbare Interpretation ließ den Gesamtkontext des fünften Buches außer acht, wo an mehreren Stellen die Existenz extremer Hitze oder extremen Frostes als Beleg für die Unzulänglichkeit der Schöpfung diente. Siehe: V, 204 ff., über die Mängel des Weltalls.

¹³¹ G. M. A. Hanfmann, 1951, S. 107. - Zenon (ca. 340 v. Chr. - 265 v. Chr.) und Aratus (315/305 v. Chr. - 240 v. Chr.) Vergleiche B.II.1., S. 26.

¹³² G. M. A. Hanfmann, 1951, S. 122. - M. Tullius Cicero (106 v. Chr. - 43 v. Chr.) und M. Terrentius Varro (116 v. Chr. - 27 v. Chr.).

¹³³ Ausnahmen sind die Untersuchungen von Ute Wester und Erika Simon: „Die Reliefmedaillons im Hof des Palazzo Medici zu Florenz“, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 7, 1965, S. 15 - 91, besonders S. 53 ff. (für diesen Hinweis danke ich Martina Hansmann) und von Erwin Panofsky, „The Early History of Man in Two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo“, in: Studies in Iconology, New York, 1972 (ed. pr.: Oxford, 1939), S. 33 - 69, besonders S. 40 ff., wo der Nachweis geführt wurde, daß das Programm von Piero di Cosimos „Vulkan-Zyklus“ vom Geist des epikureischen Kulturdarwinismus getragen wurde, ebd., S. 180.

¹³⁴ Edith A. Standen, „The Twelve Ages of Man. A Further Study of a Set of Early Sixteenth-Century Flemish Tapestries“, in: Metropolitan Museum Journal 1969, S. 127 - 168, S. 133, Anm. 31. Wohl irrtümlich hielt Hanfmann Euphorbius für einen spätantiken Lyriker des sechsten Jahrhunderts. G. M. A. Hanfmann, 1951, Vol. II, S. 89, Anm. 350.

modernen Sammlung der „Anthologia Latina“ vor.¹³⁵ In einer rhetorischen Übung exerzierte das Autorenkollektiv Variationen auf das Thema, Ovid, „Metamorphoses“, zweites Buch, Verse 27 bis 30:

„Verque novum stabat cinctum florente corona,
 stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat,
 stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis
 et glacialis Hiems canos hirsuta capillos.“¹³⁶

Daß die „Tetrasticha de quattuor temporibus“ im sechzehnten Jahrhundert geschlossen überliefert wurden, belegte Ilja M. Veldman, die die Popularität der Epigramme anhand ihres Erscheinens in Bildunterschriften nachwies.¹³⁷ Obwohl Ovids Interpretation der Jahreszeiten der eigentliche Gegenstand der zwölf Vierzeiler ist, orientieren sich die Verse des Euphorbius deutlich an Lukrez:

„Vere Venus gaudet florentibus aurea sertis
 Flaua ceres aestatis habet sua tempore regna.
 Vuifero autumno summa est tibi, Bacche, potestas,
 Imperium saeuus hiberno frigore ventis.“¹³⁸

Das Bild wurde jedoch erheblich verkürzt, und die ordnende Syntax des Prozessionszuges entfiel. Dagegen konzentrierte sich der Autor auf das

¹³⁵ „Poetae latini minores“, hrsg. v. Aemilius Baehrens, Vol. IV, Leipzig 1882, Nr. 138, S. 131 - 134. Neben Euphorbius sind vertreten: Basilius, Asmenius, Vomanus, Iulianus, Hilasius, Palladius, Asclepiadius, Eusthenius, Pompilianus, Maximinus, Vitalis.

¹³⁶ „Auch der Frühling, der junge, geschmückt mit blühendem Kranze,/ Leicht bekleidet der Sommer, mit einem Gewinde von Ähren,/ Auch der Herbst stand hier, bespritzt von getretenen Trauben,/ Und der eisige Winter mit grauen und struppigen Haaren.“ Der lateinische Text nach der Ausgabe von F. J. Miller, Cambridge/London 1960-64, die deutsche Übersetzung von H. Breitenbach, op. cit.

¹³⁷ I. M. Veldman, „Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck“: cosmo-astrological allegory in sixteenth-century prints“, in: Simiolus, 11 (1980), Nr 3/4, S. 149 - 177, S. 158 f. Es handelt sich um zwei Jahreszeitenfolgen aus der Offizin „Aux quatre Vents“: bez.: „Bruegel invent, H Bol, H Cock excud. 1570“ (gestochen von Pieter van der Heyden) mit je einem Vers aus Euphorbius, Julianus, Vitalis und Basilius. Sowie: „Lambertus Lombard Invent/ H Cock excudebat 1568“ (Riggs Nr. 173) mit dem Epigramm des Vomanus In ihrem ansonsten sehr umfassenden Aufsatz erwähnte Veldman Lukrez nicht.

¹³⁸ „Im Frühling erfreut sich die goldene Venus an blumenreichen Girlanden/ Die blonde Ceres hat ihr Reich zur Sommerzeit/ O Bacchus, im traubenbringenden Herbst gehört dir die ganze Macht/ In der winterlichen Kälte obliegt den rasenden Winden der Oberbefehl.“

Regentschaftsmotiv der vergöttlichten Jahreszeiten: Venus, Ceres, Bacchus und die Venti haben inne: „regnum“, „potestas“, „imperium“. Mit den Metaphern der Macht verlassen die Jahreszeiten den Bereich des rein Deskriptiven und Statischen der ovidischen Vorgabe: „stabat ver novum, stabat nuda aestas, stabat autumnus sordidus“. Damit erschöpfen sich die Anspielungen noch nicht: Der erste Vers „Vere Venus gaudet florentibus aurea sertis“ sei, so Erwin Panofsky, eine geschickte Zusammenfassung der Einleitung von „De rerum natura“, nämlich der Anrufung der „Aeneadam genetrix“, der „alma Venus“ (I, 1 - 20).¹³⁹ Die Invokation der Göttin wird im Zusammenhang mit der Frühlings-Ikonographie noch genauer darzulegen sein. Das kleine Gedicht des Euphorbius war übrigens so erfolgreich, daß es in den ikonologischen Handbüchern zum festen Topos kanonisiert wurde. Vincenzo Cartari und Cesare Ripa empfahlen, die Jahreszeiten nach seinem Beispiel zu prägen.¹⁴⁰

II. DAS SPEKTRUM DER IKONOGRAPHISCHEN QUELLEN IN DER ÄLTEREN ÜBERLIEFERUNG

1. IM REICH DER VENUS PHYSIZOA: DIE „QUATTUOR TEMPORA“ ALS REGENTEN IN DER „HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI“ (1499)

Im vorausgehenden Kapitel wurde die Struktur des poetischen Bildes der „pompa temporum“ in „De rerum natura“ untersucht und der von Ernst Gombrich geprägte Begriff der „syntaktischen Form“ darauf angewendet. Jetzt soll den ersten Schritten der visuellen Gestaltgebung des neuen Bildthemas gefolgt werden: Als Bestandteil der komplexen Metapher wurde das Regentschaftsmotiv ermittelt, auf das

¹³⁹ Erwin Panofsky, 1979 (1960), S. 199 und S. 409, Anm. 82. Panofsky dachte nicht an den naheliegenden Konnex zu der Jahreszeitenpassage „It ver et Venus“, V, 739 - 749.

¹⁴⁰ Vincenzo Cartari, „Imagini delli dei de gl' Antichi“, Faksimile nach der Ausgabe Venedig, 1647, Graz, 1967 (ed. pr. 1556), S. 25. Cesare Ripa, „Iconologia“, Rom, 1593, Stichwort „Stagioni“. Dirck Pietersz. Pers, „Iconologia of uytbeeldinghe des verstands“, Amsterdam, 1644, S. 506. Pers paraphrasierte das Epigramm des Euphorbius und schrieb es irrtümlich Vergil zu.

sich Euphorbius in seinem Tetrastichon konzentriert hatte. Aber was in der römischen Dichtung vorformuliert wurde, ist in der bildlichen Darstellung ein Novum:¹⁴¹

Einen spezifischen Wesenszug der „Hypnerotomachia Poliphili“, „des archäologischen Romans der Frührenaissance“ (A. Warburg),¹⁴² konstituiert die Verflechtung antiker Fundorte zu einer erzählenden Handlung. Loci classici wurden ebenso wie außerliterarische antike Kunstäußerungen – gewissermaßen ‚Spolien‘ – in den imitativen Schaffensprozeß einbezogen.¹⁴³ Auch die anschauliche Passage aus Lukrez, V, 737 - 747, wurde gemeinsam mit ihrem Derivat, dem scholastischen Epigramm, in ein verändertes Rahmengeschehen eingebettet, und mit Holzschnitten illustriert, trat sie in die Welt des Sichtbaren ein:

Wie ein roter Faden durchzieht das Motiv der Jahreszeiten die Schilderung eines ländlichen Festes, das zu Ehren des Priapus veranstaltet wird. Auch Polia und Poliphil, die beiden Protagonisten des Romans, wollen ihm beiwohnen. Darum schließt sich das Paar der biga von Vertumnus und Pomona an, die mit ihrem Gefolge auf dem Weg zu der Ara des Gottes sind. Diesen Altar schmücken die Darstellungen der „quattuor tempora“. Zu seinen Füßen werden sie Zeugen einer heidnischen Opferfeier, die Priapus gilt. Den Ablauf der Festlichkeiten geben sechs Holzschnitt-Illustrationen wieder: Zuerst sieht man den Triumphzug (Abb. 62), dann die Reliefs mit den Jahreszeiten (Abb. 63-66) und als Höhepunkt den orgiastischen Ritus (Abb. 67). Für die Ausprägung des neuen Bildthemas, der triumphalen Prozession der Jahreszeiten, ist das Priapus-Kapitel in dreifacher Hinsicht relevant: Es wird das Triumphmotiv in den Themenkreis eingeführt, das Regentschaftsmotiv zur Darstellung gebracht, und die Zusammensetzung eines ländlichen Pantheons, dem Pomona, Vertumnus, Priapus, Janus,

¹⁴¹ Zu diesem Ergebnis war George M. A. Hanfmann gekommen, op. cit., 1951, Vol. I, S. 278 f.: „Curiously enough, Renaissance and Baroque artists often portrayed the Seasons as antique gods, an iconographic device practically unknown to antiquity“.

¹⁴² Mit dieser Formel charakterisierte Aby M. Warburg die „Hypnerotomachia Poliphili“, „Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling“, Hamburg und Leipzig, 1893, S. 11 f. In: Aby M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden, 1980, S. 51. Der Titel „Hypnerotomachia“ ist eine Synthese aus den griechischen Wörtern für Traum, Liebe und Kampf: Linda Fierz-David, „Der Liebestraum des Poliphilo“, Zürich, 1947, S. 13.

¹⁴³ Ein solcher synthetischer Herstellungsprozeß wurde von Fritz Saxl paradigmatisch für den „Valeria-Holzschnitt“ nachgewiesen: „The author of the Hypnerotomachia not only makes more extensive use of the literary remains of antiquity than his predecessors in France and Italy, but he also makes a careful study of the archeological sources.“ Fritz Saxl, „Pagan sacrifice in the Italian Renaissance“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II (1938), S. 346 ff., bes. S. 359 ff.

Flora, Venus, Cupido, Ceres, Bacchus und Aeolus angehören, zeichnet sich ab. Diese Götterversammlung wird an den späteren Umzügen der Jahreszeiten partizipieren.

i. FRAGEN DER PROVENIENZ UND AUTORSCHAFT

Das Verdienst, die Bedeutung der „Hypnerotomachia“ für die bildenden Künste erkannt zu haben, muß wohl Albert Ilg zugesprochen werden. Diese Forschungserträge flossen in Ilgs Dissertation ein, die 1872 an der Philosophischen Fakultät der Tübinger Universität abgeschlossen wurde.¹⁴⁴ Den Nachweis der literarischen Quellen unternahm dann elf Jahre später Claudius Popelin,¹⁴⁵ und es war Kurt Giehlow, der die Bedeutung des Werkes für das Verständnis von Hieroglyphik und Emblematik der Renaissance erschloß.¹⁴⁶ Während es Untersuchungen zu Einzelfragen der „Hypnerotomachia“ immer wieder gegeben hat,¹⁴⁷ sollte bis zur ersten ikonographischen Gesamtschau noch mehr als ein halbes Jahrhundert vergehen: In Verbindung mit einem neuen Zuschreibungsversuch hat in jüngerer Zeit erst Maurizio Calvesi sich eingehend mit der Symbolik des Romans auseinandergesetzt.¹⁴⁸

Den Namen des Autors teilt zwar ein Akrostichon zweifelsfrei mit – in sukzessiver Lesung der Initialen aller 38 Kapitel, einschließlich der Widmung an Polia, ergibt es den Satz: „M [mirabilem]¹⁴⁹ Poliam frater Franciscus Columna peramavit“ (Bruder Franciscus Colonna hat die wunderbare Polia sehr geliebt) – nicht unumstritten ist jedoch, welcher historische Francesco Colonna die „Hypnerotomachia“ für sich in Anspruch nehmen darf.

¹⁴⁴ Albert Ilg, „Ueber den kunsthistorischen Werth der Hypnerotomachia Poliphili“, Wien, 1872.

¹⁴⁵ Claudius Popelin, „Le Songe de Poliphile ou Hypnérotomachie du Frère Francesco Colonna“, Paris, 1883.

¹⁴⁶ Kurt Giehlow, „Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. Ein Versuch“. Mit einem Nachwort von Arpad Weixlgärtner, in: „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“, Wien/Leipzig, XXXII (1915), Heft 1, S. 1 - 232, S. 47 – 79, widmen sich der „Hypnerotomachia Poliphili“.

¹⁴⁷ Zum Beispiel die Dissertation von Dorothea Schmidt: Untersuchungen zu den Architekturephrasen in der Hypnerotomachia Poliphili“, Frankfurt a. M., 1978.

¹⁴⁸ Maurizio Calvesi, „Il sogno di Polifilo predestino“, = Ars fingendi, I, Rom, 1980.

¹⁴⁹ Kurt Giehlow, 1915, op. cit., S. 47, hielt das „M“ für einen späteren Zusatz.

Gemeinhin erkannte die Forschung in jenem Mönch den Dominikaner Fra Francesco Colonna aus Treviso (1433 - 1527). Diese Auffassung stützte sich auf die handschriftliche Eintragung eines Ordensbruders aus dem Jahr 1512 in einem Exemplar der „Hypnerotomachia“.¹⁵⁰ In jüngerer Zeit wurde diese traditionelle Zuschreibung jedoch in Frage gestellt. Denn die wenig bedeutsamen Stationen des Lebensweges von Fra Francesco ließen ein derart extravagantes Werk vor diesem Hintergrund schwer vorstellbar erscheinen.¹⁵¹ Maurizio Calvesi glaubte daher, die „Hypnerotomachia“ müsse einem römischen Patrizier gleichen Namens zugesprochen werden (1453? - nach 1503). Ähnlichkeiten der Architektur-Ekphrasen des Romans zu dessen Anwesen in Rom, Anspielungen auf Sammlungsgegenstände der Colonna und die in der Bildsymbolik ablesbare Haltung der „romanità“ (der Verbundenheit mit Rom) würden – so Calvesi – diese Vermutung bestätigen.¹⁵²

Andererseits kann bis heute die Autorenschaft des Dominikanermönchs aus Treviso nicht gänzlich ausgeschlossen werden, die letztlich allein der fehlende Nachweis höherer akademischer Weihen in Frage stellte. Da die Notiz nur dreizehn Jahre nach dem Erscheinungsdatum der editio princeps (1499) erfolgte, und der Verlust des Wissens um die Identität des Verfassers vor dessen Tod im Jahr 1527 unwahrscheinlich ist, neige ich der traditionellen Auffassung zu. Zu diesen prinzipiellen Bedenken werden die Resultate der nachfolgenden Untersuchung über die Allegorik des Romans treten.

Über den Zeitpunkt der Fertigstellung der „Hypnerotomachia“ steht im Schlußsatz des Romans: „Tarvisii cum decorissimis Poliae amore lorulis distineretur misellus Poliphilus MCCCCLXVII“ (Geschrieben zu Treviso, als Poliphil in den schönen Liebesbanden der Polia gefangen lag, im Jahre 1467, an den Kalenden des Mai). Sicher darf das Datum nicht, wie

¹⁵⁰ M. T. Casella, G. Pozzi, „Francesco Colonna: Biografia e Opere“, Padua, 1959, S. 129, Dokument Nr. 64. Bruder Francesco Colonna wurde 1433 in Venedig geboren und trat 1455 als Novize dem Dominikanerorden im Kloster S. Niccolo zu Treviso bei, wo er ununterbrochen bis zum Jahr 1472 weilte. Für einen Gelehrten vom Format des Verfassers der „Hypnerotomachia“ hatte er nur eine bescheidene akademische Laufbahn eingeschlagen: Er war Lektor für Rhetorik und Novizenmeister, 1473 begegnet er uns als Baccalaureus der Universität zu Padua wieder, wo er Theologie las. Er scheint dann in das Kloster S. Giovanni e Paolo, ebenfalls zu Treviso, gewechselt zu sein, in dessen Konsiliumsbüchern regelmäßige Mitteilungen über ihn erhalten sind. Er starb am 2. 10. 1527.

¹⁵¹ Einen Überblick der neueren Forschungsergebnisse referierte D. Schmidt, 1978, op. cit., S. 12 ff.

¹⁵² M. Calvesi, 1980, op. cit.: Über die neue Identifizierung des Verfassers der „Hypnerotomachia Poliphili“: Cap. VII, „Francesco Colonna, signore di Preneste“ und über seinen Wohnsitz: Cap. IX, „Il palazzo di Palestrina: un inedito rapporto di nuovo ed antico“.

anfänglich geschehen, für bare Münze genommen werden, sondern ist mit M. T. Casella und G. Pozzi als eine literarische Fiktion anzusehen.¹⁵³ Warum auch sollte zwischen dem Abschluß des Textes und seiner Drucklegung eine dreiunddreißigjährige Zeitspanne verstreichen? Um sie zu begründen, dachte Albert Ilg noch an eine Übertragung des Textes aus dem Lateinischen in das Italienische, mit dem Ziel, das Werk den „illiterati“ zu öffnen.¹⁵⁴ Nur verhält es sich keineswegs so, daß die „Hypnerotomachia“, wie hier vereinfachend behauptet wurde, in der Muttersprache des Verfassers Colonna vorliegt. Es handelt sich vielmehr um eine Art Kunstsprache, die aus dem Volgare und den alten Sprachen der Gelehrsamkeit (Lateinisch, Griechisch, mit arabischen und hebräischen Einsprengeln) kombiniert wurde, weswegen Kurt Giehlow sich nicht enthalten konnte, von einem „seltsamen Kauderwälsch“ zu sprechen, „das den Zweck hatte, die Lectüre sowohl dem Gelehrten als auch dem Ungelehrten mundgerecht zu machen“. Noch Anthony Blunt nannte das Vokabular der „Hypnerotomachia“ eine „barbarous mixture“.¹⁵⁵ Ich möchte entgegensetzen, daß Text und Bild ein vergleichbares artifizielles Herstellungsverfahren aufweisen, es sich also um ein konstitutives Strukturmoment für den Roman handelt.

Mit dem vollständigen Titel „Poliphili Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse ostendit, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat“ erschien die Erstausgabe im Umfang von 450 Folioseiten und geschmückt mit 172 Holzschnitten bei Aldus Manutius in Venedig.¹⁵⁶ Während die editio princeps den terminus

¹⁵³ M. T. Casella, G. Pozzi, 1959, op. cit., S. 55.

¹⁵⁴ A. Ilg 1872, S. 89, meinte, daß Colonna in der Dedikation an Polia selbst darauf hingewiesen habe, da er geschrieben hatte, daß er „die ursprüngliche Weise verlassen habe und auf ihren Wunsch die Übersetzung bringe“. - Giehlow gliederte das Werk in zwei Entwicklungsphasen, indem er ebenfalls von einer Übertragung des Originals ausging, die Entscheidung über die ursprüngliche sprachliche Fassung jedoch offen ließ. Das angegebene Datum hielt er daher für real. Siehe: K. Giehlow, 1915, op. cit., S. 47.

¹⁵⁵ A. Blunt, 1937, vgl. Anm. 158, S. 120. Diesem Urteil mag die genaue Analyse von G. Pozzi gegenübergestellt werden: „Lingua personale del Colonna“, S. 102 - 117, „Sintassi“, S. 17 - 124, in: M. T. Casella & G. Pozzi, 1959, op. cit.

¹⁵⁶ Léon Dorez, „Etudes Aldines II, des origines et de la diffusion du songe de Poliphile“, in: Revue des Bibliothèques, VI. Année (1896), S. 239 ff. – Vermutlich zum Zeitpunkt der Drucklegung wurden die Illustrationen des Romans angefertigt. Obwohl alle Holzschnitte stilistisch kongruent sind, besteht über die Zuweisung an einen bestimmten Künstler oder eine Schule keine Einigkeit. Eine Klärung dieses wichtigen Problems wird hier nicht erfolgen können. Fest steht, daß der Meister ausschließlich für die Offizin des Aldus Manutius tätig war. Von Joseph Poppelreuter erhielt er deswegen einen Notnamen nach dem Verleger: „Der anonyme Meister des Poliphilo“,

ante quem festlegt, ist, wie neuere Forschung ermittelte, das Jahr 1485 als terminus post quem anzusehen.¹⁵⁷ Damit wurde der Spielraum, der für die Entstehungszeit des Romans in Frage kommt, auf sechzehn Jahre eingegrenzt. Das Manuskript ließ Leonardo Crasso aus Verona, das er übrigens Herzog Guidobaldo di Montefeltro widmete, auf eigene Kosten drucken. Zu seiner Verbreitung jenseits der Alpen hat sicherlich der Erwerb des Buches durch Albrecht Dürer im Jahre 1507 beigetragen.¹⁵⁸ In der Offizin des Aldus Manutius erschien noch eine Neuauflage. Den größten Einfluß auf die Kunst des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts hatten jedoch die Übertragungen der „Hypnerotomachia“ in das Französische,¹⁵⁹ dagegen erreichte eine englische Übersetzung, die etwa die Hälfte des Textes berücksichtigte, nur regionale Bekanntheit.¹⁶⁰

Straßburg, 1904, S. 46, 47, 52, 56.

¹⁵⁷ D. Schmidt, 1978, op. cit., S. 145: Die geistigen Anteile Albertis an den architektonischen Phantasien des Romans sind so beträchtlich; daß sein Traktat „De Architectura“ Colonna vorgelegen haben muß. Dennoch gibt es keinen Grund anzunehmen, daß er das Manuskript Albertis noch vor seiner Drucklegung 1485 gekannt hat.

¹⁵⁸ Ebd., S. 12.

¹⁵⁹ Die Rezeption der „Hypnerotomachia Poliphili“ in Frankreich untersuchte Anthony Blunt, „The Hypnerotomachia Poliphili in 17th century France“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr 1, 1937, S. 117 ff.

¹⁶⁰ - 1545: Zweite Ausgabe der Offizin von Aldus Manutius: „La Hypnerotomachia di Poliphilo, cioe pugna d'amore in sogno“, Vinegia in casa de' figliuoli di Aldo 1545. Korrigierter Neudruck, unpaginierter Folioband.

- 1546: Erste frz. Übersetzung: „Hypnerotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile, déduisant comme amour le combat à l'occasion de Polia', traduit de langage italien en français et mis en lumiere par J. Martin. 1546 bei Jaques Kerver in Paris, Folioband. Der Übersetzer ist nach der Überzeugung A. Ilgs der Chevalier de Malte, vielleicht auch der Cardinal de Lenoncour. J. Martin ist nur der Herausgeber. Neue Illustrationen von J. Goujon oder J. Cousin. 1551: Zweite Auflage./ 1554: Dritte Auflage./ 1561: Vierte Auflage mit einem Vorwort von J. Gohory.

- 1592: Die erste englische Übersetzung: `Hypn Pol. the strife of love in a dreame', hrsg. v. Simon Waterson, übertragen von R. D., London 1592, Quartoformat, liegt in einem Facsimile-Druck vor: Delmar, New York, 1973, mit einer Einleitung von Lucy Gent. Unter Auslassung der erotisch gefärbten Passagen berücksichtigte R. D., dem die italienische Originalausgabe vorlag, nur die Hälfte des Romans.

- 1600: Béroalde de Verville: „Le Tableau de Riches Inventions, Couvertes du Voile des Feintes Amoureuses qui sont représentées dans le Songe de Poliphile, Desvoilées des Ombres du Songe et subtilement exposées par Béroalde', Paris 1600, Quartoformat. Béroalde stellte das Werk in einen alchimistischen Kontext, den Linda Fierz-David in ihren Untersuchungen wieder aufgriff, op. cit. 1947, S. 21 f./ 1657: Zweite Auflage mit einem Frontispiz.

ii. DER TRIUMPH VON VERTUMNUS UND POMONA

„Quatro cornigeri fauni“, so beginnt der nämliche Abschnitt, zögen eine „veterrima veva ovante“, einen antiken Triumphwagen also, auf dem Vertumnus und Pomona thronten (Abb. 62).¹⁶¹ Nur zwei wohlgestaltete Nymphen, „due formose nymphe“, die ländliche Attribute mit sich trügen, begleiteten das Paar. Abweichend vom Wortlaut zeigt die Abbildung die Nymphen nicht allein, sondern umschlossen vom dichten Gedrängel eines Gefolges. Nach dem Bericht des Erzählers sind Vertumnus und seine „amata et bellissime moglie“ jahreszeitlich differenziert: Der Gatte Pomonas, so heißt es weiter, sei „floreus“, also blumenreich. Purpurne Rosen würden ihn bekränzen und sein Schoß sei angefüllt mit Blüten von unvergleichlichem Aussehen und Duft. Diese herrlichen Blumen liebten den Frühling und ganz besonders den Monat März: „amanti le stagione del lanoso ariete“ (die Jahreszeit des wolligen Widders).¹⁶² Nichts davon ist auf dem Holzschnitt zu sehen, der diese Szene ins Bild setzt. Für Vertumnus hat er nur einige wenige Blättchen übrig. Auch die Bäume der Satyri umwinde junges Grün, fährt der Erzähler in seiner Rede fort, sie seien „invincolati de strophie de novelle fronde“. Diesen unzweifelhaften Hinweis auf die Frühlingszeit gab der Illustrator jetzt getreulich wieder, wie auch die Früchte, die Pomona bekrönen sollen, und die „copia de fiori et maturati fructi cum imixta fogliatura“, das mit Blüten, reifem Obst und dazwischen mit Blättern

¹⁶¹ Holzschnitt Nr. 66, 12,5 cm x 13,0 cm, Folio m4r, G. Pozzi / L. A. Ciapponi, 1964, op. cit., S. 185. - Ich zitiere zum besseren Verständnis des Originaltextes die englische Übersetzung von R. D. (1592) Die zeitlich näher an der editio princeps liegende französische Kerver-Edition (1546) ist teils gekürzt, teils sinnentstellend und wurde deswegen von mir nicht herangezogen: „These were the Nymphs Hamadryades, pleasantly compassing vpon either sides the flowered Vertumnus, hauing vpon his heade a garlande of roses, and his gowne lap full of faire flowers, louing the station of the woollie ramme. He sate in an Ancient fashioned carre, drawne by fower horned fauns or satyrs, with his louing and faire wife Pomona, crowned with delicate fruits, hir haire hanging downe ouer hir shoulders, of a flaxen colour, and thus she sate participating of hir husbands pleasure and quiet, and at hir feete laie a vessell called Clepsydra. In hir right hand she held a copiefull of flowers, fruits, and greene leaues, and in hir left hande a branch of flowers, fruits and leaues./ Before the carre and the sower drawing satyrs, there marched two faire Nymphs, the one of them barea trophae with a praependant table, whereupon was written this title:/ Interrimam corporis valetudinem & stabile robur castasque mensarum delitias, & beatam animi securitatem cultoribus me offero./ And the other bare a Trophae of greene sprigges bound together, and among them diuers rurall instruments fastened.” - R. D., 1592, S. 97 v. & 98 r. des Originals, S. 202 f. des Facsimiles. Der Originaltext wurde nach der Facsimile-Ausgabe zitiert, kritisch ediert und kommentiert von: Giovanni Pozzi und Lucia A. Ciapponi, Padua, 1964.

¹⁶² Besonders absurd ist daher die wohl irrtümliche Annahme A. Ilgs, es sei Autumnus, der Pomona auf der biga begleite (A. Ilg, 1872, op. cit., S. 112); daß Vertumnus gemeint ist, geht außerdem aus dem Text hervor. – Nach dem Kalender des Manilius, „Astronomica“, eingeleitet und übersetzt von Wolfgang Fels, Stuttgart, 1990, IV, 124: „Dives fecundis Aries in vellera lanis“ (reich ist der Widder fürs Vlies an üppiger Wolle).

beladene Füllhorn, das die Göttin in ihrer rechten Hand hält. Auch das merkwürdige Attribut, das man sich zu ihren Füßen liegend vorzustellen hat, findet man abgebildet: Es ist eine antike Wasseruhr, „una coctilia clepsydra“.¹⁶³ Dazu bemerkte der anonyme englische Übersetzer der „Hypnerotomachia“: „Clepsydra [sic] is sometimes taken for a diall measuring time by the running of water, but here for a pot to water, a garden and yoong fecklings in a nourcery for an orchard“.¹⁶⁴ Dieser pragmatischen Erklärung widersprachen Giovanni Pozzi und Lucia Ciapponi, die beiden modernen Editoren der „Hypnerotomachia Poliphili“. Sie stellten einen Zusammenhang her zwischen der Funktion der Clepsydra als Zeitmesser und einer etymologischen Ableitung des Namens Vertumnus bei Sextus Propertius: „La clessidra e suggerita probabilmente dall'etimologia di Vertunno data da Prop. IV 2, 10-11: ‘Vertumnus (...) dicor (...) quia vertentis fructum praecepimus anni’“ (man nennt mich Vertumnus, weil wir die Frucht vor der Zeit des sich wendenden Jahres pflücken),¹⁶⁵ womit die Wasseruhr als Symbol für die Reifezeit der Früchte zu lesen wäre. Dabei haben sie übersehen, daß das Gerät, sowohl im Text, als auch auf dem Holzschnitt, ausdrücklich Pomona zugeordnet wurde. Ein Gießgefäß ist ein natürliches und ein passendes Hilfsmittel für die unermüdliche Pflegerin der Gärten. Vertumnus und Pomona umfassen die produktive Phase des Vegetationszyklus, der seinen Anfang mit der Blüte nimmt und dessen Höhepunkt die Bildung der reifen Früchte ist.¹⁶⁶

Der kleine Umzug umkreist den viereckigen Altar, die „sacra Ara quadrangula“ des Priapus, der sich inmitten einer von Fontänen bewässerten Wiese befindet. In den weißen Marmor seien mit großer Kunstfertigkeit Reliefs geschnitten: Diese „liniamenti de excellentissima factura“, die er dort sieht, erfüllen den Erzähler mit solcher

¹⁶³ „Coctilis“ heißt gebrannt, also ist die Wasseruhr aus Ton gewesen.

¹⁶⁴ R. D. 1592, op. cit., S. 98 des Originals, S. 203 des Facsimiles, Einfügung am Rande.

¹⁶⁵ Den weitaus größten Teil der Elegie macht die Schilderung des Vertumnus als Gott der sich wandelnden Gestalten aus. Daraus erklärt sich die folgende etymologische Ableitung: „At mihi, quod formas unus vertebar in omnis,/ nomen ab eventu patria lingua dedit“ (ja, weil ich mich in alle Gestalten verwandeln konnte, hat mir die Muttersprache, den Umständen entsprechend, den Namen verliehen - IV, 247 f.). Aus Properz und Tibull, „Liebeselegien“, Lateinisch und Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Georg Luck, Zürich & Stuttgart, 1964.

¹⁶⁶ M. Calvesi, 1980, op. cit., S. 194: „Il trionfo di Vertunno e Pomona è apprento il trionfo dei prodotti della terra“.

Bewunderung, daß er sie „quasi exacta“ nennt. Bei diesen Meisterwerken handelt es sich um die Darstellungen der Vier Jahreszeiten:

iii. DIE ARA DES PRIAPUS MIT DEN RELIEFS DER DEIFIZIERTEN JAHRESZEITEN

Literarisch gehört die Schilderung des Marmoraltars, an dem in der „Hypnerotomachia“ dem Gott der Gärten Verehrung zuteil wird, der Gattung der Ekphrasis an. Es ist eine erdachte und nicht eine wirkliche Kultstätte beschrieben.¹⁶⁷ Ebenso wie die Wiedergabe der Jahreszeiten in der Gestalt von antiken Göttern eine Erfindung des Quattrocento war, ist auch die Verbindung der „quattuor tempora“ mit Priapus in den darstellenden antiken Künsten nicht bezeugt.¹⁶⁸ Gleichwohl läßt sich ein literarischer Fundort anweisen, der diese Invention inspiriert haben könnte. Bis heute ist nicht daran gedacht worden, zur Erläuterung der Szene zwei kleine Gedichte heranzuziehen, die dem Römer Vergilius Maro zugeschrieben werden. Sie sind Teil seiner weniger bekannten Sammlung „Catalepton“ (griech.: „in kleinen Stücken“), von der man heute annimmt, daß sie Jugendwerke des Dichters enthält.¹⁶⁹ Dort hört man die Herme des

¹⁶⁷ K. Giehlow, 1915, op. cit., S. 47, wies darauf hin, daß Jacobus Boissard das Priapusopfer für ein authentisches antikes Werk angesehen hatte, das sich in Rom befunden haben soll: „I Pars Romanae Urbis Topographiae et Antiquitatum“, Francofurti, 1597, pag. K: „Ejus ergo Priapi effigiem Romae positam nos in apposito schemate exhibemus“. Die damit gemeinte Radierung ist jedoch lediglich eine Kopie des Holzschnittes in der „Hypnerotomachia“.

¹⁶⁸ G. Hanfmann, 1951, op. cit., S. 216 & 256 vertrat in diesem Punkt eine andere Meinung als die Forscher Jessen (dem Autor des Artikels „Priapus“ in Roscher, op. cit.) und Herter („De Priapo“, in: Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, XXIII, Giessen, 1932, S. 270 f. & S. 310 f.), wenn er meinte, daß es ohne Zweifel römische Kleinbronzen gäbe, die Priapus umgeben von spielenden Putti zeigten. Deren Identität als Jahreszeiten, wie sie Herter und Jessen annahmen, sei jedoch fraglich, da die charakteristischen Attribute fehlten. Den in Rede gestellten Typus zeigte Antonio Tempesta in seiner triumphalen Prozession des Herbstes (1592 – Abb. 38; Kat. Nr.: 15c). - Grundsätzlich kann ein vierseitiger Sockel für die Quaternität der Jahreszeiten stehen. Macrobius beschrieb eine vergleichbare Herme des Merkur, die ebenfalls ithyphallisch ist, „Saturnalia“, I, 19, 14 - 15: „Quattuor latera eadem ratione finguntur qua et tetrachordum Mercurio creditur attributum. Quippe significat hic numerus vel totidem plagas mundi, vel quattuor vices temporum quibus annus includitur [...]“, ich zitiere die Ausgabe von Henri Borneque, „Les Saturnales“, Paris, 1937. P. Vaughan Davis übersetzte: „The block is made with four sides for the same reason that the four-stringed lyre also is believed to be an attribute of Mercury, the number four symbolizing either the four quarters of the world or the four seasons of the year [...]“ („Saturnalia“, New York / London, 1969).

¹⁶⁹ Vollständige Manuskripte des „Catalepton“ liegen dem fünfzehnten Jahrhundert vor

Gottes Priapus sprechen und in ironischem Ton über die Dummheit seiner Schützlinge klagen: Weil nämlich sein Standbild aus Holz sei, fürchtet er, würden es die weniger Gottesfürchtigen im Winter verfeuern. Dennoch weiß Priapus die großzügigen Opferspenden, die ihm gereicht werden, zu schätzen: Es sind die Gaben der Vier Jahreszeiten, mit denen man seiner Fruchtbarkeit Achtung erweist:

„Vere rosa, autumno pomis, aestate frequentor
spicis; una mihi est horrida pestis hiems;
nam frigus metuo et vereor, ne ligneus ignem
hic deus ignaris praebeat agricolis.“¹⁷⁰

In einem anderen priapaeischen Gedicht wird die Olive als Weihegeschenk für den Winter genannt:

„mihi corolla picta vere ponitur,
mihi rubens arista sole fervido,
mihi virente dulcis uva pampino,
mihi glauca oliva duro cocta frigore.“¹⁷¹

Im religiösen Kult ist Priapus also mit ver, aestas, autumnus und hiems verbunden, und in der „Hypnerotomachia Poliphili“ sind die Darstellungen auf dem Sockel seines Altars Ausdruck dieser Beziehung. Die „quattuor tempora“ sind auch das Bindeglied, wenn es darum geht, das Verhältnis zwischen Vertumnus und Priapus zu klären. Denn Vertumnus kann mit Priapus auf eine Stufe gestellt werden,¹⁷² und nach einem Bericht des Properz (47 - 2 v. Chr.) kommen dem Gatten der Pomona

(sechs bekannte Abschriften). Die editio princeps für das „Catalepton“ und die in ihm enthaltenen „Priapea“ ist die von Bischof Giovanni Andrea de Bussi (1417-1475) besorgte „Editio Romana Secunda“, „Opuscula“, Rom 1471. Nachgewiesen in: Virgilius Maro, „Carmina minora: Bucolica, Georgica, Catalepton“, herausgegeben und übersetzt von Johannes und Maria Götte, München 1981, 4. Auflage, S. 531 ff., 534, 538.

¹⁷⁰ „Rosen verehrt mir der Frühling und Obst der Herbst und der Sommer/ Ähren; der Winter allein schreckt mich als schaurige Pest./ Denn ich fürchte den Frost, hab Angst, die Bauern verfeuern/ unwissend, wie sie sind, mich ihren hölzernen Gott.“ Diese und die weiteren Passagen aus dem „Catalepton“ zitiert nach der modernen Ausgabe und der deutschen Übertragung von Johannes und Maria Götte, 1981, ebd., S. 190-193, Nr. Ia.

¹⁷¹ „Mir wird ein bunter Kranz im Frühling dargebracht,/ mir eine Ähre, goldigrot von Sonnenglut,/ mir süße Traube auch in Weinlaubs fettem Grün/ mir die Olive, blaugekocht von hartem Frost.“, ebd., Nr. IIa. Vers 6 - 9.

¹⁷² Das schrieb Fulgentius (5. Jh. n. Chr.) in seiner „Expositio sermonum antiquorum“, 11, p. 115, 5 H; zitiert und nachgewiesen in: Roscher, Sp. 219 ff., Artikel „Vertumnus“ von Georg Wissowa.

gleichfalls die Früchte der Jahreszeiten als Weihegeschenke zu.¹⁷³ In diesen Kontext paßt auch die eben erwähnte Ableitung des Namens Vertumnus, die derselbe Autor an den Anfang der fraglichen Elegie stellte: Dieser sei nämlich auf das lateinische Verb „vertere“, „sich wenden oder drehen“, zurückzuführen (IV, 2, 10-11). Francesco Colonna übertrug diese Etymologie in ein geistreiches symbolisches Bild, indem er den Wagen von Vertumnus und Pomona um die Ara des Priapus mit den Reliefs der Jahreszeiten kreisen ließ.¹⁷⁴ Weil ihnen dieses Verbindungsstück fehlte, mußten Giovanni Pozzi und Lucia Ciapponi es noch bei der Feststellung bewenden lassen: „Il senso del trionfo di Vertunno e Pomona nel contesto allegorico del romanzo non é chiaro.“¹⁷⁵ Nun aber wird deutlich, daß die Jahreszeiten die Konstruktion der Allegorie leitmotivisch durchziehen, und daß ihre räumliche Zentralisierung ihre inhaltliche Bedeutung spiegelt.

Bei der Ausformulierung des symbolischen Herzstücks zu einem lebendigen Bild genügte dem Verfasser der „Hypnerotomachia“ und seinem Illustrator die bloße Wiedergabe der jahreszeitlichen Produkte jedoch nicht. Statt dessen sollte die Regentschaft heidnischer Götter den Jahreskreis veranschaulichen: In der Prozession des Lukrez waren es im Frühling Flora, Venus und Cupido, und für die folgenden Abschnitte jeweils Ceres, Bacchus und zuletzt die Venti, denen diese Aufgabe zukam. Aus symmetrischen Gründen reduzierte Euphorbius die Figuren der Frühlingsgruppe auf Venus, gab ihr den Blütenschmuck zum Ressort und verband sie auf diese Weise mit Flora. Die lange Rezeptionsgeschichte der Verschwisterung beider Göttinnen nahm hier ihren Anfang.¹⁷⁶ Für die Gestaltung der Ekphrasis in Text und Bild mußte jetzt noch die authentische antike Erscheinung der Jahreszeitengötter rekonstruiert werden:

¹⁷³ Sextus Propertius (47 - 2 v. Chr.), op. cit., VI, 2, 41 ff. zitiert und nachgewiesen in Roscher, ebd.

¹⁷⁴ Die Auffassung des Vertumnus als Gott der sich wandelnden Jahreszeiten kann auch auf Pomona übergehen: Ein Gemälde des Niederländers Jan Tengnagel zeigt das berühmte Liebespaar in Pomonas Garten, ihren Rocksäum schmückt eine Darstellung des Tierkreises. Abgebildet in Eric Jan Sluijter, „Vertumnus en Pomona door Hendrick Goltzius (1613) en Jan Tengnagel (1617)“ in: Bulletin van het Rijksmuseum, 1991, Nr. 4, S. 386 ff.

¹⁷⁵ G. Pozzi/ L. Capponi, 1964, op. cit., S. 185.

¹⁷⁶ Sie wird ausführlich im Abschnitt D. I. 1. & 2., „Die Scheibenrisse des Georg Pencz (1531)“, S. 87 ff., behandelt werden.

Der Eintritt der antiken Götterwelt in die Kunst des Quattrocento war ausführliches Thema der Untersuchungen Aby Warburgs und seiner Schule.¹⁷⁷ Außerhalb der antiken Schriftdenkmäler, in denen ihre Wesenszüge festgehalten wurden, überlebten sie als heidnische Dämonen in mittelalterlichen illustrierten Sammelwerken und Enzyklopädien, oftmals in eine allegorisch-moralisierende Auslegung eingekleidet.¹⁷⁸ Einer der „Hauptvermittler“ (Fritz Saxl) war der im zwölften Jahrhundert in England verfaßte „*Libellus de imaginibus deorum*“, der unter dem Pseudonym „Albericus“ Verbreitung fand.¹⁷⁹ Die Bildtypen dieses Traktats wurden im vierzehnten Jahrhundert geschaffen und gipfelten in den Illustrationen einer oberitalienischen Handschrift um 1420, dem von Warburg entdeckten „*Codex Reginensis 1290*“.¹⁸⁰ Diese Darstellungen galten nach Jean Seznec als „Standard für den Quattrocento-Künstler“.¹⁸¹ Unter Einfluß des Albericus waren die sogenannten Spielkarten des Mantegna entstanden (1465 oder früher),¹⁸² in die auch antike Vorbilder eingeströmt waren sowie die Fresken mit den Zwölf Olympischen

¹⁷⁷ Überblick von Fritz Saxl, „*Rinascimento dell' Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs*“ (1922), in: Aby M. Warburg. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden, 1980, S. 347 - 399. Siehe auch: ders., „*Antike Götter in der Spätrenaissance, Studien der Bibliothek Warburg*“, Leipzig, 1927 und: F. von Bezold, „*Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*“, Bonn und Leipzig, 1922.

¹⁷⁸ Martianus Capella, „*De nuptiis Philologiae Mercuriis*“; John de Ridevall (Ridovalensis), *Fulgentius Metaforalis*: Hans Liebeschütz, „*Fulgentius metaforalis: Ein Beitrag zur Geschichte der Antiken Mythologie im Mittelalter*“, Studien der Bibliothek Warburg, IV, Leipzig & Berlin, 1926, mit einem Anhang über den „*Libellus de imaginibus deorum*“ des Albericus und einem vollständigen Abdruck der Illustrationen des „*Codex Reginensis 1290*“.

¹⁷⁹ 1217 gest. in London. Heute glaubt man, in dem Verfasser Alexander Neckham vor sich zu haben, da dessen Todesjahr mit dem des Albericus zusammenfällt. Näheres bei H. Liebeschütz, 1926, ebd., S. 16 f., Anm. 28.

¹⁸⁰ „*Cod. Reg. 1290*“ in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom. Addenda zu Pierre Bersuire, „*Ovide Moralisé*“. Die Moralisierungen der antiken Götter fehlen in diesem Codex des knappen Raumes wegen, sind aber prinzipiell dazuzudenken! Eine lateinische Ausgabe des Albericus erschien ca. 1487 in Florenz.

¹⁸¹ Jean Seznec, „*La Survivance de les Dieux Antiques*“, London, 1940 (in das Deutsche übersetzt von Heinz Jatho, München, 1990: „*Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*“, S. 179).

¹⁸² Zuletzt der Ausstellungskatalog von Uwe Westfeling, „*Tarocchi. Menschenwelt und Kosmos: Ladenspelder, Dürer und die ‚Tarock-Karten des Mantegna‘*“, Köln, Wallraf-Richartz Museum, 1988, ohne neue Erkenntnisse über den Charakter dieses Spiels. Die von Heinrich Brockhaus in diesem Punkt vertretenen Thesen entbehren jeder Grundlage: „*Ein edles Geduldsspiel: Die Leitung der Welt oder die Himmelsleiter*“ die sog. Tarocks Mantegnas vom Jahre 1459“, in: *Miscellanea di Storia dell'Arte in Onore di I. B. Supino*, Firenze, 1933.

Monatsgöttern im Palazzo Schifanoja (1467 - 70). Petrarca (1304 - 1374) hatte den Albericus-Text bearbeitet¹⁸³ und Boccaccio (1313 - 1375) sich in seiner „Genealogia deorum“ auf ihn bezogen. Bis in die Mitte des Cinquecento wurde die bis dahin maßgebliche „Genealogia“ jedoch nicht durch ein erneuertes und authentischeres mythographisches Werk ersetzt. Seznec, der mit „La Survivance de les Dieux Antiques“ eine erste Übersicht des Themas wagte, war bereits zu der Auffassung gelangt, die gelehrten Hilfsmittel wären, bedingt durch die direkte Zugänglichkeit und Erfahrung der Antike, obsolet geworden.¹⁸⁴ Noch pointierter als Seznec äußerte Bodo Guthmüller sich in einer jüngst vorgelegten Forschungsarbeit: „Die wichtigsten Vermittler der antiken Mythen waren nicht die mythographischen Handbücher (...). Die wichtigsten Träger mythologischer Bildung waren vielmehr die römischen Dichter (...), insbesondere Ovid, dessen Metamorphosen den stärksten Einfluß ausübten (...)“¹⁸⁵ Die Verfasserin wird unter anderem den Versuch unternehmen, die bis heute wenig beachteten „Fasti“ dem „Grundbuch abendländischer Mythologie“ (B. Guthmüller) zur Seite zu stellen.

Für den Erfinder der Holzschnitte der „Hypnerotomachia Poliphili“ waren daher die Voraussetzungen geschaffen, um sowohl durch eigene Kenntnis antiker mythologischer Texte¹⁸⁶ und unterstützt durch die Informationen des „Libellus“ wie der „Genealogia“, als auch durch die unmittelbare Anschauung von Fundstücken antiker Plastik,¹⁸⁷ die Götter der Vier Jahreszeiten mit einer angemessenen antiken

¹⁸³ Francesco Petrarca (1304 - 1374), „L'Africa“, kritische Ausgabe von N. Festa, Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, Bd. I, Florenz, 1926.

¹⁸⁴ Giovanni Boccaccio lebte von 1313 - 1375. Jean Seznec, 1940/1990, op. cit., S. 220, kannte acht lateinische Ausgaben von Boccaccios „Genealogia Deorum“ aus den Jahren 1472-1532. Viele klassische Texte hatte Boccaccio nur indirekt verarbeitet, seine Hauptquellen sind Apuleius, Servius, Macrobius und Martianus Capella. Die Erstausgabe besorgte Vindelino da Spira 1472 in Venedig. Das Manuskript wurde etwa hundert Jahre zuvor verfaßt. Ich zitiere nach der modernen Ausgabe von Vincenzo Romano, Bari 1951.

¹⁸⁵ Bodo Guthmüller, „Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance“, Weinheim 1986, Acta humaniora, besonders S. X.

¹⁸⁶ 1497 erschien in Venedig eine Übersetzung der „Metamorphosen“ des Ovid in das Volgare, die lateinische Ausgabe seiner „Fasti“ wurde erst 1551 – noch vor dem Erscheinen seiner „Imagini degli die“ – von Vincenzo Cartari in das Italienische übertragen. Dennoch erfreuten sie sich im Florenz des Quattrocento ausgesprochener Wertschätzung, wie eine an Piero de' Medici gerichtete Äußerung des Michael Verinus zeigt: „qui est illius divini vatis liber pulcherrimus“. Poliziano verfaßte sogar selbst einen Kommentar zu den „Fasti“, der nicht erhalten ist und in demselben Brief erwähnt wurde. Nach E. Wind, „Pagan Mysteries in the Renaissance“, S. 136, Anm 5.

¹⁸⁷ Cyriacus von Ancona brachte von einer seiner griechischen Reisen die Nachzeichnung eines – heute verschollenen – Reliefs des Hermes/Merkur mit. Der Hermes des Cyriacus

Erscheinungsform „all’antica“ (A. Warburg) auszustatten. Es war Filarete (um 1400 – 1469), der 1460 in seinem Traktat über die Baukunst, die Wiedergabe antiker Themen mit antiken Figuren forderte.¹⁸⁸ Diese Bemühung dokumentiert in den Illustrationen der „Hypnerotomachia“ neben der antikischen Gewandung, das kontrapostische Stehen und das Bewegungsmotiv in Tuch und Haaren. Mit der „idealen Nacktheit“, die sich seit dem Quattrocento mit dem Begriff des Paganen unauflöslich verband,¹⁸⁹ führte Nikolaus Himmelmann dem Kanon der in der Renaissance zur Verfügung stehenden Stilmittel ein weiteres Kriterium zu. Da, abgesehen von Bacchus, die Figuren in der untersuchten Szenenfolge bekleidet dargestellt sind, nehmen die hier betrachteten Holzschnitte in dieser Entwicklung eine Zwischenstufe ein, in denen sich die Götter ‚klassischer‘ zeigen, als in vielen nachfolgenden Beispielen.¹⁹⁰

Die dramatis personae, nämlich die Verkörperungen von Ver, Aestas, Autumnus und Hiems, beschrieb zuerst Albert Ilg in seinem Katalog der Holzschnitte: Er erkannte in den kunstvoll ausgeführten Altarreliefs die Themen: Venus und Cupido, Ceres, Bacchus und Jupiter pluvius. Die Unterschriften, die teils die dargestellten Szenen identifizieren, spürte Ilg

sollte zu einer der berühmtesten Antiken des fünfzehnten Jahrhunderts werden. Beispielsweise diente er als Vorlage für den Merkur in den sogenannten „Tarocchi“ des Mantegna. Darüber berichtete F. Saxl in: „Rinascimento“ (1922), op. cit., S. 379 ff. Die in der Renaissance bekannten Antiken bemühte sich der Atlas von Phyllis Bober und Ruth Rubinstein zu erfassen: „Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources“, London 1986. Das Handbuch ist der Auszug eines Census von in der Renaissance bekannten antiken Werken, der seit 1947 am Warburg Institute erarbeitet wird.

¹⁸⁸ Antonio Averlino Filarete, „Trattato di architettura“ (1461 - 1464). – Deutsch herausgegeben von W. von Oettingen, „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit“, N. F., 3, Wien, 1890, S. 56. Zitiert nach: Nikolaus Himmelmann, „Ideale Nacktheit“, Abhandlungen der Rheinisch Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 73, Opladen, 1985, S. 43. Siehe auch: Ders., „Antike Götter im Mittelalter“, Trierer Winckelmannprogramm, Trier, 1987.

¹⁸⁹ Diese Entwicklung ist auf die mittelalterlich Anschauung der antiken Götter als heidnische Idole zurückzuführen. Die Nacktheit als ursprüngliche „Interpretatio christiana“ stellt daher eine Abwertung der alten Welt dar: N. Himmelmann, 1987, ebd., S. 7.

¹⁹⁰ Nach dem Vorbild der „Hypnerotomachia“ in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts entstandene druckgraphische Jahreszeiten-Zyklen zeigen die Götter vollkommen nackt: Während Lambert Lombard noch eine starke Bindung an die Holzschnitte erkennen läßt (Verleger: Hieronymus Cock, Stecher: unbekannt, Kupferstiche, 24 x 20 cm, 1568, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Holl. Nr. 20 - 23, Abb. 73 - 76), sind die Götter bei Maerten de Vos bereits unbekleidet (zwei Zyklen aus dem letzten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts.: A) Verleger und Stecher: Crispijn van de Passe, Kupferstiche, 18,8 x 21,8 cm, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, Holl. Nr. 560 - 563, B) Verleger: Claes Jansz Visscher, Stecher: Adriaen Collaert, Kupferstiche, 21,5 x 27,7 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Holl. Nr. 457 - 460, Abb. 77 - 80. Ebenso verfuhr Crispijn van de Passe (Inventor, Verleger und Stecher, Kupferstiche, 18,3 x 23,2 cm, 1604, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Holl. Nr. 556 - 559, Abb. 81 - 84).

im gerade erschienenen Appian auf.¹⁹¹ Seinen Ergebnissen schloß sich noch Maurizio Calvesi an, doch in der Opferszene glaubte er die Blumengöttin Flora abgebildet zu sehen, während Ilja M. Veldmann im Zusammenhang mit dem Epigramm des Euphorbius Venus und Aeolus ermittelte.¹⁹² So kann man sich nicht den Worten Calvesis anschließen, der über die „quatro personaggi“ urteilte, sie seien „facilmente deducibile dalle descrizioni del Colonna.“¹⁹³

VER: „La prima era una pulcherrima Dea cum volante trece cincte de rose & daltri fiori, cum tenuissimo supparo aemulante gli uenustissimi membri subiecti, Cum la dextra sopra uno sacrificulo de uno antiquario Chytropode flammula prosiliente. fiori & rose diuotamete spargeua, Et nelaltra teniua uno ramulo de olente & baccato Myrtho, Paralei uno alifero & speciosissimo puerulo, cum gli uulnera bondi insignii ridente extaua, & due columbine similmente, Sotto gli pedi della quale figura era inscripto florido veri S.“ (Abb. 63, S. 186).¹⁹⁴

Die erste jener herausragenden Darstellungen, setzt der Erzähler seine Schilderung des Priapus-Altars fort, bilde eine schöne Göttin mit wehenden Haarflechten ab, „una pulcherrima Dea cum volante trece“, die, bekränzt mit Rosen und anderen Blüten, „cincte de rose & daltri fiori“, damit beschäftigt sei, ein Blumenopfer darzubringen. Über einem antiken Chytropodus, aus welchem Flammen hervorspringen, verstreue sie mit ihrer rechten Hand die Blüten, während sie in der anderen einen wohlriechenden und mit Beeren besetzten Myrtenzweig halte. Ein wohlgestalteter, geflügelter Knabe „alifero & speciosissimo puerulo“ begleite sie, sagt er weiter, der mit

¹⁹¹ A. Ilg, 1872, op. cit., S. 113. „Die Inschriften sind, nebenbei bemerkt, aus Appian genommen, der damals eben in Venedig gedruckt worden war.“ Es ist mir nicht gelungen, den angegebenen Fundort ausfindig zu machen. Der griechisch-römische Geschichtsschreiber Appianus (2. Jahrhundert n. Chr.) erwähnte derartige Inschriften nicht, und das Hauptwerk des Ingolstädter Kosmologen Apianus (1495 - 1552) wurde erst nach der Erstausgabe der „Hypnerotomachia“ ediert, nämlich 1524.

¹⁹² I. M. Veldman, 1980, op. cit., S. 159.

¹⁹³ M. Calvesi, 1980, op. cit., S. 194.

¹⁹⁴ Holzschnitt Nr. 67, 14 cm x 10 cm, mit der Unterschrift 14,7 cm, Folio m4v, G. Pozzi / L. A. Ciapponi, 1964, op. cit., S. 186. - „The first was a faire goddesse, hir treces flieng abroad, girded with roses and other flowers, upon a thin upper garment couering hir beautifull and pleasant proportion. She helde hir right hand ouer an ancient vessell, in maner of a chasingdish, called Chytropodus, sending foorth a flame of fire, into the which shee did cast roses and flowers, and in the other hand she held a branch of sweete myrtle, full of berries. By hir side stooode a little winged boy smiling, with his bowe and arrowes. ouer hir head were two pigeons. And vnder the foote of this figure was written: Florido veri S.“ (Dem blumenreichen Frühling geweiht). - R. D. 1592, S. 98 v. des Originals, S. 204 des Facsimiles.

seinen verletzenden Attributen „gli uulnera bondi insignii“ ausgestattet sei.¹⁹⁵ Zugleich stiegen über ihnen zwei Tauben auf.

Der zugehörige Holzschnitt zeigt zunächst den architektonischen Rahmen, in den man sich auch die drei anderen Reliefs eingefügt denken muß: Auf Halbsäulen mit vereinfachten korinthischen Kapitellen ist eine Archivolte aufgesetzt, deren oberen Abschluß Spandrillae bilden, so daß der Eindruck einer Ädicula entsteht. In der Innenfläche ist im Profil vornübergebeugt die Göttin zu sehen, die nach rechts gewendet, mit ihrem Sohn an der Seite, das Opfer vollzieht. Auch wenn der Text ihre Namen nicht nennt, kann kein Zweifel daran bestehen, daß hier Venus und Cupido dargestellt sind.¹⁹⁶ Wie alle anderen Figuren kennzeichnet sie ein leichtes Schrittmotiv. Venus trägt einen langen, übergürteten Chiton, der jedoch nicht, wie der Text aussagt, mit Blumengirlanden verschönert ist. Ferner sind die beerentragenden Zweige nun mit Blüten besetzt¹⁹⁷ und eine dritte Taube hat sich aufgeschwungen.

Auch Albericus dachte sich Venus wohlgestaltet: „Pangebatur ergo Venus puella pulcerima [sic]“ (Es wurde also Venus als schönes Mädchen gemalt), mit Blumen geschmückt, in Gesellschaft von Tauben und ihres Sohnes Cupido, „que Venus rosis candidis et rubeis sertum gerebat in capite ornatum et columbis circa se volantibus comitabatur [...] et Cupido, filius suus alatus et cecus assistebat, qui sagita et arcu, quos tenebat [...]“ (ein Kranz roter und weißer Rosen schmückt das Haupt dieser Venus, und Tauben, die sie umflattern, begleiten sie [...] neben ihr steht auch Cupido,

¹⁹⁵ Als verletzend wird er apostrophiert, weil er die Verkörperung des Liebesfeuers ist, das in den vorausgehenden Triumphen der vier Amouren Jupiters: Europa, Leda, Danae und Semele gefeiert wurde. Auf dem vierten Wagen wurde Cupido selbst dargestellt.

¹⁹⁶ Eine letzte Ungewißheit räumen die von Ovid anlässlich des Vinalientages genannten Attribute der Venus aus: „cumque sua dominae date grata sisymbria myrto/ tectaque composita iunca vincla rosa!“ In: „Fasti“, IV, 869 f. (Bringt mit der Myrte dann auch die beliebte Minze der Herrin./ Windet auf Binsengeflecht Rosen zum Kranze für sie!) Andere auctores classici glaubten, die Vinalien wären Jupiter geweiht gewesen: W. Warde Fowler, „The Roman Festivals of the Period of the Republic“, Dallas, 1969 (ed. pr. 1899), S. 85 f.

¹⁹⁷ Der Blütenzweig auf der pictura ist ein typisches Attribut der Venus als Sterndämonin auf Planetendarstellungen, so daß vielleicht nach der besagten Bildtradition korrigiert wurde. Siehe zum Beispiel die Venus einer Tübinger Handschrift, Ulm 1404, abgebildet bei A. Hauber, „Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrens“, Straßburg, 1916, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Nr. 194, Abb. 12 und S. 134 ff. und weitere Beispiele bei Mirimonde, „Astrologie et Musique“, Iconographie musicale, V, Genf, 1977.

ihr Sohn, geflügelt und blind, der mit Pfeil und Bogen, die er hält [...]).¹⁹⁸ Warum die Rosen ein passendes Attribut für die Liebesgöttin sind, präziserte Boccaccio: „Illi rosas in tutelam datas aiunt, eo quod rubeant atque purgeant, quod libidinis proprium esse videtur“ (Man sagt, daß ihr die Obhut über die Rosen übertragen wird, weil sie rot sind und stechen, was für die Lust charakteristisch zu sein scheint).¹⁹⁹

In den römischen Quellentexten gehört die Blütenpracht, durch die Venus, Flora und Ver zu einer Einheit zusammenschmiedet werden, zum obligatorischen Kopfputz der Frühlingsgötter: Die Venus der „Hypnerotomachia“ ist bekränzt mit Rosen und anderen Blumen, „cincte de rose & daltri fiori“, Rosenkränze auf Binsengeflecht werden für sie in den „Fasti“ gewunden,²⁰⁰ und auch die Göttin Flora zeigt sich dem Dichter Ovid „mille (...) variis florum (...) nexa coronis“ (geschmückt mit dem Kranz unzähliger Blumen).²⁰¹ Darin kommt ihnen die Personifikation des Frühlings gleich, die „(...) cinctum florente corona“ (geschmückt mit dem blühenden Kranze) im Palast des Sol steht.²⁰² Dem scholastischen Dichter Euphorbius war es gelungen, alle diese Aspekte im ersten Vers seines Epigrammes miteinander zu verbinden: „Vere Venus gaudet florentibus aurea sertis“ (Im Frühling erfreut sich die goldene Venus an blumenreichen Girlanden).

AESTAS: „Nel proximo latere, uidi de miranda celatura, una Damigella nel aspetto wirgineo, matronale maiestate indicante sigmento cum summa laude del artifice. De spice coronata, eum elegante defluxo de capigli & habito Nymphale, tenete cum la dextra una tarcita copia de maturo grano, & nelaltra teniua tre stipule cum aristate spice, Et agli pedi uno stroppiato fasciculo de spice iacente, cum tale subsriptione flavae messi S.“ (Abb. 64, S. 187).²⁰³

¹⁹⁸ Cod. Reg., fol. 2 r., nach H. Liebeschütz, 1926, op. cit., S. 118, Abb. 28. - Deutsche Übersetzung von Fritz Saxl 1922, S. 367 f.

¹⁹⁹ Giovanni Boccaccio, „Genealogia“, III, Cap. XXIII, „De secunda Venere“, 38 b, S. 152.

²⁰⁰ P. Ovidius Naso, „Fasti“, IV, 870.

²⁰¹ Ebd., V, 945.

²⁰² P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, II, 27. - „Cinctus“ heißt eigentlich „auf dem Kopf bekränzt“, so wie Albericus das richtig verstand. Warburg wies eine andere Verwendung durch Polizian nach, der „cinctus“ als „gegürtet“ auffaßte und dabei an einen Blumengürtel dachte: Aby M. Warburg, „Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance“, Hamburg und Leipzig, 1893, S. 24 f. Wiederabgedruckt in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden, 1980.

²⁰³ Holzschnitt Nr. 68, 9,7 cm x 5,3 cm, mit der Unterschrift 10,3 cm, Folio m5r, in:

„Una Damigella“ sei auf der nächsten Seite des Altars zu sehen, berichtet der Chronist von Poliphils Erlebnissen, mit Ähren bekrönt, „de spice coronata“, und „habito nymphale“. Ein Füllhorn, ebenso mit Ähren beladen, umfasse sie mit ihrer Rechten, während sie in ihrer linken Hand drei Halme mit Grannen, „tre stipule cum aristate spice“, halte. Zu ihren Füßen liege eine Korngarbe. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, daß auch hier Wort und Bild nicht übereinstimmen, denn statt „uno strophiato fasciculo de spice“, ist der Göttin ein Knabe zugesellt, der in beiden Händen jeweils eine Ähre vorzeigt.²⁰⁴ Genausowenig deckt sich die Anzahl der abgebildeten Halme mit der vom Text vorgeschriebenen Ziffer, wie auch die herabfließenden Haare, „defluxo capigli“, fehlen.

Über die Identität der Jungfrau schweigt sich der Text aus, die Ährenkrone kennt man jedoch als eines der besonderen Merkmale der Göttin Ceres, von denen beispielsweise Ovid in den „Fasti“ Mitteilung gab: „Inposuitque suae spicea sarta comae“ (Und mit dem Ährenkranz deckte sie [...] das Haar).²⁰⁵ Überhaupt gebrauchte er ihren Namen synonym für das Getreide und seine Produkte. Einige charakteristische Attribute der griechisch-römischen Demeter hat diese Frauengestalt indessen nicht bei sich, beispielsweise fehlt die Fackel.²⁰⁶ Möglicherweise waren zu diesem Zeitpunkt antike Darstellungen der Saat- und Erntegöttin noch unbekannt, so daß ihr Aussehen mit Hilfsmitteln rekonstruiert werden mußte, denn die illustrierte oberitalienische Albericus-Handschrift um 1420, bekannt als „Codex Reginensis 1290“, bildete Ceres, noch unabhängig von jeder antiken Form „ad modum rusticanum“ ab (Abb. 69).²⁰⁷ Spätere Fassungen dagegen gaben Ceres in idealer Nacktheit und mit

G. Pozzi / L. A. Ciapponi, 1964, op. cit., S. 187. - „Upon the other side I beheld in an excellent caruing, the representation of a damosell of a maidenly countenance, whose state-ly maiestie gaue great commendation to the curious deuise of the workeman. She was crowned with a garland of wheat eares, hir haire slingering abroad, and hir habyte Nymphish. In hir right hand she held a copie full of type graine, and in the other hand three eares of corne, vpon their strawie stalks. At hir feete lay a wheat sheaue bound vp, and a little boy with gleanings of corne in either hands. The subscription was this. Flavae Messis S.“ (Der blonden Ernte geweiht). - R. D. 1592, S. 98 v. des Originals, S. 204 des Facsimiles.

²⁰⁴ Vielleicht handelt es sich um ihren Pflegesohn Triptolemus, der möglicherweise als Erfinder des Ackerbaus das fehlende Attribut ersetzt, die englische Übersetzung ergänzte den Text nach der pictura.

²⁰⁵ P. Ovidius Naso, „Fasti“, IV, 615.

²⁰⁶ Roscher, Sp. 859 ff., mit Abbildungen nach pompeianischen Wandgemälden, die dem Quattrocento natürlich unbekannt waren.

²⁰⁷ Cod. Reg., Fol. 8 r, in: H. Liebeschütz, 1926, op. cit., S. 128, Tafel XXXII. In enger Anlehnung an den Albericus-Text entstand die Ceres im Palazzo Schifanoja, auch hier

dem neu hinzugekommenen Attribut der Sichel wieder.²⁰⁸ In dieser Entwicklung nimmt der Holzschnitt der „Hypnerotomachia Poliphili“ eine Zwischenstufe ein, in der die Göttin sich in größerer Übereinstimmung mit der antiken Demeter zeigt, als auf den zuletzt genannten Beispielen. Denkbar ist, daß eine antike Vorlage verwendet wurde, die in diesem Fall der Darstellung einer Hore des Sommers auf dem Sarkophag der Clodia aus dem ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung sehr nahe gestanden haben muß (Abb. 70).²⁰⁹ Vermutlich wurde eine solche Personifikation herangezogen, um einen Begriff vom Erscheinungsbild der Göttin zu vermitteln. Antikisch ist die Tracht, die Ceres in der „Hypnerotomachia“ trägt, nämlich den unterhalb der Brust gegürteten langen Chiton mit einer über die Schultern gelegten Chlamys. Die leichte Ponderation der Figur – überhaupt ein Kennzeichen klassischer antiker Plastik – ist auch auf dem Relief aus Roccagiovane anzutreffen. Der Ährenstrauß in ihrer rechten Hand und ihr linker angewinkelter Arm sind ebenfalls vergleichbar. Allerdings ist die Hore der Clodia von der Hüfte an aufwärts unbekleidet.

Noch blieb das Füllhorn unerwähnt, das der Göttin in der „Hypnerotomachia“ in die Hand gegeben wurde. In der Renaissance wird Ceres zur Allegorie des Erntereichtums und der Fruchtbarkeit schlechthin erhoben. Daher übernimmt sie Cornucopia und Früchte von der römischen Abundantia. Im Roman des Francesco Colonna scheint die früheste Verbindung dieser beiden Aspekte vorzuliegen, die in nachfolgenden Darstellungen aufgegriffen wurde.²¹⁰

ist sie nicht antik, sondern „alla franchese“ (A. Warburg) wiedergegeben. – L. D. Ettliger, Stichwort „Ceres“, im RDK, Bd. III, Spalte 397 - 403.

²⁰⁸ Daß Ceres zu den Göttinnen gehörte, die von der antiken Auffassung abweichend nackt dargestellt wurden, erwähnte auch N. Himmelmann, 1987, op. cit., S. 13. Seit dem sechzehnten Jahrhundert ersetzte die Sichel den Pflug als Attribut: L. D. Ettliger, ebd., Sp. 399.

²⁰⁹ G. H. Hanfmann, 1951, op. cit., Kat. Nr. 116, Abb. 84, zu: „Female Seasons standing or dancing (miscellaneous). Nr. 116: Tomb of Clodia Publi Liberta. Roccagiovane. Fragments of a funeral relief. Three seasons preserved. First century A.D. Mon Piot: Monuments et Mémoires pub. par l'Acad. des Inscriptions XXXI (1926), 497 ff., figs. 9 - 11“.

²¹⁰ Andere frühe Beispiele für die Vereinigung von Ceres und Abundantia von Nicoletto da Modena: „DEA CERRES“, Radierung, zugeschrieben, 21,0 x 14,5 cm, um 1500 - 1506, München, „Illustrated Bartsch“, Bd. 25, Nr. 2508. 029. – Ders., „Ceres oder Abundantia“, Radierung, zugeschrieben, 17,6 x 12,3 cm, um 1507, Paris-Roth, „Illustrated Bartsch“, Bd. 25, Nr. 2508. 030. In beiden Fällen hat die Göttin ein Füllhorn bei sich, das von einem antiken Vorbild abgeleitet wurde. Vergleiche die bei Artemis, „Iconographiae mythologicae anticae“, unter dem Stichwort „Abundantia“ versammelten Antiken.

AUTUMNUS: „Nel tertio fronte era uno Diuo simulachro nude cum laspecto, cum miro modo & arte expresso, de uno infante coronato de Botryi de uua, tutto de lasciua ridibondo, Uno palmite racemato de uua nella leua teniua, Et nell'altra una copia completa de uia. Fora degli labii cum le fronde & capreoli dependula, Agli pedi delquale staua uno lanigero hirco, cum tale scriptura insculpta. Mustulento autumnno S.” (Abb. 65, S. 187).²¹¹

Als drittes Bildnis, fährt der Text fort, stünde der kindliche Bacchus vor uns, völlig nackt und mit Trauben bekrönt: „uno infante coronato de Botryi de uua“. Voller Wohlleben strotze er, „tutto de lascivia ridibondo“, und einen mit Reben behängten Zweig führe er mit sich. Ebenso füllten die Früchte des Weines eine Cornucopia, die er mit seiner anderen Hand umfasse. Zu seinen Füßen liege ein langhaariger Bock, läßt der Erzähler wissen, vor dessen Maul das Laub des Zweiges lockend herabhänge. Der Holzschnitt zeigt das Tier zwar etwas zurückversetzt hinter Bacchus, die schmackhaften Weinblätter sind dennoch in seine gefährliche Nähe gerückt:

Sicherlich ist hierin ein Hinweis auf das Strafgericht zu erblicken, das über das naschhafte Böckchen hereinbrach, als es die göttlichen Rebstöcke zu benagen wagte. Sein Leben mußte fortan daher dem Bacchus als Sühneopfer dargebracht werden, worüber Ovid in den „Fasti“ berichtete.²¹² Den Ziegenbock machte seine zügellose Gier darum zu einem geeigneten Sinnbild der Triebhaftigkeit. Dafür gibt auch sein Herr ein Beispiel, denn, wie die Illustration glaubhaft macht, hinterläßt selbst bei einem Gott das ausschweifende Leben seine untrüglichen Spuren: Wie es der Text verlangt, ist Bacchus nackt dargestellt, darüber hinaus kennzeichnet ihn in der bildlichen Wiedergabe eine dickliche, gedrungene Konstitution.

„Cum pectore nudo“, mit entblößter Brust und mit Weinblättern bekrönt, „vitibus coronato“, stellte sich auch Albericus den Weingott vor.²¹³ Und dann sagt er laut

²¹¹ Holzschnitt Nr. 69, 9,7 cm x 5,3 cm, mit der Unterschrift 11 cm, Folio m5r, G. Pozzi / L. A. Ciapponi, 1964, op. cit., S. 187. - „Upon the third side was the likenes in a deuine aspect naked of a yoong boy, crowned with vine leaues, and of a wanton countenance, holding in his left hand certaine clusters of ripe grapes, and in the other, a copie full of grapes which did hang ouer the mouth thereof. At his feete laie a hayrie goate and this writing vnder. Mustulento Autumnno S.“ (Dem mostreichen Herbst geweiht). R. D. 1592, S. 98 v. des Originals, S. 204 des Facsimiles.

²¹² P. Ovidius Naso, „Fasti“, I, 357 ff.

²¹³ Fol. 5 v, in: H. Liebeschütz, 1926, op. cit. S. 123, Tafel XXV. Ansonsten zahlreiche Unterschiede: „cum capite cornuto“ (mit gehörntem Haupt), „qui super tygridem equitabat“ (auf einem Tiger reitend), in seiner linken Hand hält er einen Pokal, in seiner rechten eine Traube.

„Codex Reginensis 1290“: „erat enim ymago sua cum facie muliebri“ (sein Bildnis war nämlich von weibischer Gestalt - Abb. 71). Die Worte des Albericus paraphrasierend, ergänzte Boccaccio aus dem Dionyseus-Mythos den Grund für sein Aussehen: „quia in expeditione adversos Yndos secum habuit mulieres“ (weil er auf dem Feldzug zu den feindlichen Indern Ehefrauen mit sich gehabt hat).²¹⁴

Das Weichliche und Frauliche im Gebaren des Gottes ist natürlich in erster Linie Ausdruck seiner durch den Weinrausch geschaffenen Befindlichkeit. Ebenso ein Ergebnis des Weingenusses ist nach Meinung Boccaccios seine Blöße. Denn, ohne es zu wollen, sagt er, enthülle man in der Trunkenheit die Wahrheit: „Nudus vero ideo fingitur, quia ebrius omnia pandat secreta“ (nackt wird er aber deswegen dargestellt, weil ein Berauschter alle Geheimnisse preisgibt).²¹⁵

Schließlich begründete für Boccaccio das ureigene Laster des Weingottes auch noch sein Erscheinen in kindlichem Alter: „Puer quidem dicitur, quia non aliter sint lascivi ebrii quam pueri, quibus nondum integer est intellectus“ (Knabe sagt man hingegen, weil die Berauschten und die Zügellosen geradeso wie die Knaben sind, bei denen das Empfinden noch nicht vernünftig ist).²¹⁶

Will man über die nicht sehr weitreichende Erklärung des Mythographen hinausgehen, muß auf ein früheres Traumbild in der „Hypnerotomachia“ zurückgegriffen werden: Bevor Poliphil zu der Ara des Priapus gelangt ist, waren nämlich die vier Triumphwagen mit den irdischen Geliebten des Jupiter an ihm vorbei gezogen. Die letzte Gruppe, die Poliphil dabei gesehen hat – ein tosender bacchischer Thiasos – war Semele, der Mutter des Bacchus, gewidmet gewesen. Semele war ihrerseits symbolisch durch ein Gefäß dargestellt worden, auf dem sich der von Schlangen umgebene Kopf des jugendlichen Bacchus mit einem Mädchengesicht befand. Linda Fierz-David meinte, und ich folge ihr in dieser

²¹⁴ Giovanni Boccaccio, „Genealogia“, V, Cap. XXV, „De bacho secundi Iovis IIIo filio“, 61 c, Z. 15 - 24.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd. - Heute sagt man: „Kinder und Narren sagen die Wahrheit“. – Die Verbindung der drei Eigenschaften, fraulich, dicklich und kindlich, entspricht keinem bekannten antiken Typus. Die Alten kannten zwei Möglichkeiten, um Dionysos/Bacchus darzustellen, nämlich als reifen Mann mit einem Bart und als Jüngling oder Knaben: „παρραπαϊζων“ („Dionysos“, Artikel von F. A. Voigt, in: Roscher, Sp. 1088). Das bestätigt Macrobius, „Saturnalia“, 18, 9. Der kindliche Gott hat in folgenden Beispielen antiker Plastik ein normales Aussehen: „Hermes und der Dionysosknabe“, von Praxiteles, 340/30 v. Chr., Olympia, Museum. „Silen mit dem Dionysosknaben“, Marmorkopie nach einem Bronzeoriginal aus der Schule des Lysipp, um 300/280 v. Chr., Paris, Louvre. - Michelangelo gab Bacchus als Jüngling, aber noch in antiker Schönheit wieder, gleichwohl lassen die unsichere Ponderation und der beseelte Blick sofort den Rausch erkennen (1497 - 98).

Auffassung, hier sei eine Anspielung auf die dionysischen Mysterien intendiert worden.²¹⁷ Bacchus/Dionysos wurde in diesem Kult als chthonische Gottheit verehrt und als ein Gott der Geister und der Toten angesehen. Als Kind in der Wiege versinnbildlichte er deswegen die Wiedergeburt. Seiner Entdeckung und der darauf folgenden Erweckung kamen daher innerhalb des Zeremoniells eine besondere Stellung zu. Der Erneuerungsgedanke indessen ist eng mit dem Rhythmus der Jahreszeiten verbunden: Wenn nach dem Herbst-Äquinoktium die Tage kürzer werden, steigt die Sonne in die Welt der Finsternis hinab, und wenn sie die Tag- und Nachtgleiche des Frühlings erreicht, erwacht von neuem das irdische Leben.²¹⁸

HIEMS: „L'ultima parte hauea una regia imagine de conspicua exescalptura, rubesto nel aspecto & rigido, Nella sinistra tenente uno sceptro, miraua uerso el coelo, nelaere scuro turbuleto & procelloso, & cum l'altra tangente le grandinose nebule. Da drieto similmemente laere pluuioso & nymbifero. Vestito de pelliceo tegumento sopra el nudo, cum solee antiquarie calciato, & subscriptio, cum tale titulo. Hyemi aeoliae S.” (Abb. 66, S. 188)²¹⁹

„Una regia imagine“, ein königliches Bildnis, habe man aus dem Marmor des letzten Reliefs herausgearbeitet. Rau und wild sei die Haltung des Gottes, „rubesto nel aspecto rigido“, ebenso wie seine Bekleidung aus Tierfellen, „Vestito de pelliceo tegumento“. Antike Sandalen trage er, „solee antiquarie calciato“, und mit seiner linken Hand weise er mit einem Szepter auf den Himmel, wo sich ein dunkles Unwetter

²¹⁷ L. Fierz-David, 1947, op. cit., S. 127 f. Das eigenwillige Buch ist vom Jung'schen Begriffsapparat geprägt und favorisiert für die Entschlüsselung der Allegorien ein alchemistisches Interpretations-Instrumentarium, so daß eine gewisse Einseitigkeit entsteht.

²¹⁸ Macrobius verglich die vier Lebensalter des Bacchus direkt mit den Jahreszeiten: Der Knabe, als das erste Lebensalter, steht für den noch schwachen Schein der Sonne zum Winter-Solstitium, der dann stetig an Kraft gewinnt. Die wachsende Lichtintensität bedeutet – in diesem Bild gesprochen – die Zunahme an Jahren („Saturnalia“, I, 18, 10). Dieser locus classicus war recht bekannt, er legte den Zeitpunkt eines in Gesellschaft des kindlichen Bacchus abgehaltenen Göttermahles von Bellini genau auf den Tag der Wintersonnenwende: Anthony Colantuono, „Dies Alcyoniae: The Invention of Bellini's Feast of the Gods“; in: *The Art Bulletin*, 1991, S. 237 - 256. Eine solche Anwendungsweise ist für den Fall der „Hypnerotomachia“ jedoch nicht ohne Widersprüche möglich.

²¹⁹ Holzschnitt Nr. 70, 9,7 cm x 5,3 cm, mit der Unterschrift 10,3 cm, Folio m5v, G. Pozzi / L. A. Ciapponi, 1964, op. cit., S. 188. - „The last sqare did beare vpon it a kingly image passing well cut, his countenance displeasent and austere, in his left hand he held a scepter vp into the heauens, the aire cloudie, troublesome and stormie, and with the other hand reaching into the clouds full of haile. Behinde him also the aire was rainie and tempestuous. He was couered with beasts skins, and vpon his feete he ware sandals, where vnder was written, Hiemi AEoliae S.” (Dem aeolischen Winter geweiht). - R. D. 1592, S. 98 v. des Originals, S. 204 des Facsimiles.

zusammengezogen habe. Mit der rechten berühre er eine Wolkenfront, „grandinose nebule“, aus der sich ein Hagelschauer ergösse.

Diese Angaben sind alle in den Holzschnitt eingeflossen. Das harsche Wesen des mit einem einfachen Zackenreif bekrönten Gottes findet seinen Ausdruck in dessen hagerer Konstitution und dem groben Bartwuchs. Gleichfalls von derber Beschaffenheit, wovon die seitlich herabhängenden Tierbeine zeugen, ist der aus Pelzen zusammengenähte, kurze Chiton. Die Art seiner Kostümierung deutet auf die Frostperiode hin und die herrische Pose weist ihn als Gebieter über Schnee und Regen aus.

Uneinigkeit herrscht über seine Identität, in der älteren Forschung zuerst von Albert Ilg als „Jupiter pluvius“ zwischen Schnee und Regen beschrieben,²²⁰ erkannte Ilja M. Veldmann in ihm den König der Winde, Aeolus, was die Unterschrift „Hyemi aeoliae S.“ (dem Aeolischen Winter geweiht) besage.²²¹ Tatsächlich entspricht die Figur weder den von Albericus in seinem „Libellus“ gemachten Angaben über Aeolus (Abb. 72)²²² noch den bei Boccaccio kompilierten Informationen aus der klassischen Literatur,²²³ sondern ist weitestgehend eine Neuschöpfung. Auch die Nutzung einer antiken Formvorlage kann ausgeschlossen werden, da sich die Alten die Windgötter als bärtige und geflügelte Männer vorstellten. Fest steht jedoch, daß seit Cartari Aeolus die Rolle des Winters zugeordnet wurde: „Metersi (...) e per l'Inverno (...) i venti con

²²⁰ A. Ilg, 1872, op. cit., S. 113, übernommen von M. Calvesi 1980, S. 194. – Eigentlich „Jupiter pluviialis“ dieses Epitheton bezeugt nur eine Inschrift : C.I.L. 9, 324. Über einen daran verbundenen Kult ist nichts bekannt. Sicherlich dachte A. Ilg an die in den Metamorphosen geschilderte Episode der Deukalionischen Sintflut: Nachdem Jupiter der im Eisernen Zeitalter begangenen Verbrechen gewahr wurde, entsandte er den Süd, damit er mit seinen Regenmassen das Menschengeschlecht vernichte (P. Ovidius Naso, „Metamorphosen“, I, 272 ff.).

²²¹ I. M. Veldman, 1980, op. cit., S. 159. Veldman fand sich in ihrer Auffassung bestätigt durch das bereits mehrfach zitierte Epigramm des Euphorbius. Der den Winter betreffende Vers lautet: „Imperium saevis hiberno frigore ventis“, was sie übersetzte: „In winter the scepter passes to the cold, bitter winds“, wodurch sich ein sinnvoller Zusammenhang zu der Wendung „Nella sinistra tenente uno sceptro“ in der „Hypnerotomachia“ ergibt. Tatsächlich muß es heißen: „In der winterlichen Kälte (gehört) den rasenden Winden die Herrschaft“.

²²² „Cod. Reg. 1290“, Fol. 4 r., in: H. Liebeschütz, 1926, op. cit., Abschnitt XIII, S. 121 f, Tafel XXII. Albericus prägte das Bild des Gottes nach einer von Vergilius Maro in der „Aeneis“ (I, 52 ff.) erzählten Episode, ohne jedoch deren Urheber zu nennen.

²²³ Giovanni Boccaccio, „Genealogia“, IV, Abschnitt LIV ff., unter der Überschrift: „De Ventis filiis Astrei in generali“.

Eolo Rè loro, perche questi fanno le tempeste, che nell'Inverno so no più frequenti".²²⁴ Und sicher ist auch, daß der Quattrocento-Holzschnitt im sechzehnten Jahrhundert als Aeolus rezipiert wurde.²²⁵ Der König der Winde faßt im *pars pro toto* die winterlichen Wetterscheinungen zusammen, die „*aliae tempestates ventique*“ des Lukrez („*De rerum natura*“, V., 744), die das breite Spektrum winterlichen Ungemachs im Schlepptau haben, und die „*saevis ventis*“ des Euphorbius. Erst Ripa führte die Zügel, mit denen Aeolus die Winde in Schach hält, als feststehendes Attribut ein, das eine eindeutige Identifizierung erlaubte.²²⁶ Der Autor der „*Hypnerotomachia*“ sah sich daher vor die Aufgabe gestellt, für seine Ekphrasis einen Wetter- und zugleich einen Wintergott aufzutun, der den Reigen der deifizierten Jahreszeiten zu einem symmetrischen Abschluß brachte und fand ihn in dem mächtigen Aeolus, der in Junos Auftrag als „*rex ventorum*“, die Flotte des Aeneas mit dem Untergang bedroht hatte.²²⁷

iv. DAS FEST DES PRIAPUS

Auf dem beschriebenen Marmorsockel mit den Reliefs der Jahreszeiten ruht das grobe und kunstlose Bildnis des Beschützers der Gärten, „*el rude simulachro del' hortulano custode*“,²²⁸ unter einem von vier Pfählen getragenen Blattgewölbe.²²⁹ An den

²²⁴ Vincenzo Cartari, „*Imagini delli dei de gl' Antichi*“, Nachdruck der Ausgabe Venedig, 1647, Graz, 1963, (ed. pr. 1556), S. 25.

²²⁵ Die Winterallegorien der in Anm. 190, zitierten druckgraphischen Folgen nach Maerten de Vos tragen in deutlicher Anspielung auf die „*Hypnerotomachia Poliphili*“ die Unterschrift „*HIEMS AEOLO S.*“ (Der Winter, dem Aeolus geweiht).

²²⁶ Cesare Ripa, „*Iconologia*“, Nachdruck der Ausgabe Rom, 1603, Hildesheim/ New York, 1970, (ed. pr.: Rom 1593), Stichwort: „*stagioni*“.

²²⁷ Vergilius Maro, „*Aeneis*“, I, 52 ff.

²²⁸ Weiterführend neben dem Artikel „*Priapus*“ von Jessen in Roscher: Hans Herter, „*De Priapo*“, *Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten*, Bd. 23, Giessen, 1932. Grundsätzlich über das heidnische Opfer in der Renaissance: Fritz Saxl, 1938, S. 346 ff., bes. S. 359 ff. Die Charakterisierung der Figur als „*rudis*“ spielt auf die Sitte an, in den Gärten grob geschnitzte Holz-Bildnisse des Priapus aufzustellen.

²²⁹ Holzschnitt Nr. 71, 20,8 cm x 13,0 cm, Folio m6r, G. Pozzi / L. A. Ciapponi, 1964, op. cit., S. 189. - R. D. hat das Fest in seiner Übersetzung unterschlagen: Statt dessen bewegt sich der Wagen von Vertumnus und Pomona nur um den viereckigen Stein des Marmoraltars.

Innenbögen der schattenspendenden Kuppel, „uno cupulato umbraculo“, hängen brennende Ampeln und goldene Blätter, die mit leisem Klirren tönen (Abb. 67). Getreulich folgt der Holzschnitt dieser Schilderung und demonstriert dem Betrachter nach antikem Vorbild die animalische Zeugungskraft des Gottes in Gestalt der ithyphallischen Herme. Priapus ist außerdem, wie der Text es vorschreibt, mit den ihm zustehenden Attributen ausgestattet, „cum tutti gli sui decenti et proprietati insignii“, nämlich einer Schale und der Sense.²³⁰

Während des Zeremoniells wird nach alter Art und nach ländlichem Ritus, „prisco rito rurale et pastorale“, ein Esel geschlachtet und Fläschchen mit seinem Blut, mit warmer Milch und mit ungemischtem rotem Wein, werden auf das Standbild geworfen, um es mit dem Trankopfer zu benetzen. All dies ist auf dem Holzschnitt genau festgehalten und detaillierter als der Text es will, ist das eigentliche „sacrificium“ wiedergegeben. Ferner trägt die tanzende Menge, unter Absingen von Hochzeitsgesängen und Spottliedern in hohen Stimmlagen und in Begleitung ländlicher Instrumente, die geschmückte Büste des alten „seniculo“ Janus umher. Diese zweite Phase des Festes ist nicht mehr in die Illustration eingegangen. Wohl sieht man einige Leute musizieren, doch nach Janus, dem diese Ehren gelten, hält man vergebens Ausschau.

Das Eselopfer, dessen Hintergründe Ovid im ersten Buch der „Fasti“ erläuterte, gehörte seit alters her zum Kult des Priapus in der Stadt Lampsakos: Es ist deswegen für den Gott passend, da ihn das Tier mehrfach in dessen erotischen Ambitionen behindert hatte.²³¹ Auf dem Holzschnitt hat sich eine Priesterin über den gerade

²³⁰ Die Wirkung seines Standbildes als Apotropaion gegen Diebe schilderte Vergilius Maro im vierten Buch der *Georgica*, 110 f. „cum falce saligna“, mit weidender Sichel, heißt es dort. Nach Anthony Colantuono, 1991, op. cit., Anm. 28, wurde das Attribut auch von dem in den mittelalterlichen Lateinschulen verbreiteten Stoiker Cornutus erwähnt: „Falcem manu gerit, cuius usus est in amputandis vitibus“ (Er hält die Sichel in der Hand, die gebraucht wird, um die Trauben abzuschneiden). L. Annaeus Cornutus, (1. Jh. n. Chr.), „De natura deorum gentilium commentarius“, lateinische Übersetzung aus dem Griechischen von Conrad Clauser, Basel, 1543, S. 62 - 63. Geläufiger war in der Renaissance die Ansicht, daß die Sichel dazu gedient habe, die Vögel zu vertreiben.

²³¹ P. Ovidius Naso, „Fasti“, I, 415 ff.: In Liebe zu Lotis entflammt, versucht Priapus sich der Nymphe in eindeutiger Absicht zu nähern, während die anderen Götter schlafen. Schon beinahe am Ziel angelangt, stört das Gebrüll des Esels und verrät sein Begehren: „morte dedit poenas auctor clamoris, et haec est/ Hellepontico victima grata deo“ (Mit seinem Blut aber hat der Schreihals gebüßt, und ihn bringt man/ Seitdem als Opfer allein dir, hellespontischer Gott!). Eine ähnliche Geschichte widerfährt der keuschen Vesta: „Fasti“, VI, 319 ff., natürlich war den Versuchen des Gottes auch hier kein Erfolg bestimmt. Das Eselopfer ist daher ein Sühneopfer: „apta asini flammis indicis exta damus“ (des Verräters Gedärm bringen den Flammen wir dar), „Fasti“, VI, 346.

getöteten Esel gebeugt, das herausströmende Blut fängt sie in einer Schale auf, und nach der Art des Mithras hält sie den Hals des Opfertieres hochgebogen. Das Messer hatte sie zuvor an die Halsschlagader geführt. Fritz Saxl bemerkte zuerst, daß das berühmte antike Mithras-Relief auf dem Kapitol hier als Vorbild angesprochen werden muß.²³² Der eigentliche Ritus hingegen sei nach Vergils Schilderung des Ahnenopfers am Grabe des Anchises inszeniert worden, wo alle Opfergaben zusammen anzutreffen seien.²³³ Dennoch, so Saxl, seien in die formale Gestaltung der Szene auch christliche Elemente eingeflossen, das Schema der Gesamtdarstellung leite sich aus der christlichen Marien-Ikonographie, nämlich dem Typus der „*Sacra conversazione*“ ab.²³⁴ Im „Priapusopfer“ der „*Hypnerotomachia Poliphili*“, das man einstmals sogar für die authentische Wiedergabe eines antiken Reliefs gehalten hatte, würden sich daher heidnische und christliche Bezüge zu einer Synthese vermischen.²³⁵

Nachdem Fritz Saxl die Opferszene auf ihren paganen Gehalt hin geprüft hatte, unternahm nur noch Maurizio Calvesi den Versuch, für die drei Szenen um das Priapusfest den symbolischen Kontext zu klären. Während Saxl von einem primären Interesse des Verfassers der „*Hypnerotomachia*“ für die antiken Schrift- und Kunstdenkmäler ausgegangen war, nahm Calvesi eine unmittelbare Abhängigkeit des Romans von zeitgenössischen Quellentexten an und sah in den Dichtungen von Jacopo Sannazaro (1457/1458 - 1530) und Pomponius Laetus (1428 - 1498) seine relevanten Vorgaben. Den in Text und Bild geschilderten priapaeischen Ritus verglich Calvesi mit einer Beschreibung der römischen Palilia, dem Reinigungsfest der Hirtengöttin Pales, in dem bukolischen Versepos „*Arcadia*“ von Sannazaro.²³⁶

²³² Fritz Saxl, 1938, op. cit., S. 361 f. Abgebildet bei Vincenzo Cartari, 1647, S. 294, besprochen von E. Panofsky, „Die Renaissance der europäischen Kunst“, Kapitel 2, Renaissance und Renaissancen, S. 100 - 103, Frankfurt a. M., 1979, („Renaissance and Renascences in Western Art“, Stockholm, 1960) Abb. 87 - 82 und Fritz Saxl, „Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen“, Berlin, 1931.

²³³ Virgilius Maro, „Aeneis“, V, 77 ff., Fritz Saxl, 1938, op. cit., S. 361. Anchises spendet mit einem Becher Wein, Milch und Opferblut und verstreut zum Abschluß Blüten über der Grabstätte.

²³⁴ Fritz Saxl, ebd., S. 362. Eine vergleichbare dreiteilige Gliederung mit einer mittleren Thronarchitektur und Figurengruppen an den Seiten hat Fra Angelicos „Altartafel von San Marco“, Öl auf Holz, 220 x 227 cm, 1438 - 40, Museum San Marco, Florenz.

²³⁵ Vergleiche Anmerkung 167 über Jacobus Boissard.

²³⁶ Jacopo Sannazaro, „Arcadia“, III, 9 ff., X, 110 - 116: Das frohe Fest der Pales wird begangen mit einer Überfülle von Girlanden, in Gesellschaft von Satyrn und Nymphen, wie in dem entsprechen Kapitel der „*Hypnerotomachia*“. Vertumnus,

Die Palilia hielt Calvesi daher für das eigentliche Thema dieses Abschnittes, den er sich in symbolisches Dunkel gekleidet dachte und von dessen metaphorische Struktur er annahm, daß sie in zwei Bedeutungsschichten angelegt worden sei: Eine eigene, durchläufige Symbolebene konstituierte die Gesinnung der „romanità“, worunter die römische Geisteshaltung zu verstehen sei. Denn der Ehrentag der Pales sei der 21. April gewesen, der Tag, an dem die Stadt Rom gegründet worden sein soll.²³⁷ Im Text vermutete Calvesi darum weitere verborgene Hinweise auf die Göttin Pales: Er suchte nach schöpferischen Wortspielen, nach Homonymen und Assonanzen, die ihren Namen enthielten²³⁸ und eruierte Übereinstimmungen der „Palilia“ mit der in der „Hypnerotomachia Poliphili“ wiedergegebenen rituellen Kulthandlung.²³⁹

Da Pales nicht selbst dargestellt worden war, mußte sie ferner nach seiner Überzeugung in der Gestalt einer anderen Gottheit inkarnieren, welche er in der Obstgöttin Pomona vorzufinden glaubte.²⁴⁰ Auch Vertumnus und Janus interpretierte Calvesi als

Pomona, Priapus nehmen an dem Fest der Göttin Pales teil. – Andererseits kann Sannazaro aber auch von der „Hypnerotomachia“ abhängig sein, oder Colonna und Sannazaro können unabhängig voneinander dieselbe römische Quelle genutzt haben. Allgemein wird der Abschluß der Arbeiten an den „Arcadia“ um 1489 angesetzt, die Erstausgabe erfolgte erst 1502 in einem nicht autorisierten venezianischen Druck.

²³⁷ P. Ovidius Naso, „Fasti“, IV, 721 ff.

²³⁸ M. Calvesi 1980, S. 196, meinte, daß Pales sich in den „quatro pali“ verberge, die den aus Blättern gefertigten Baldachin tragen. Römische Kalender notierten jedoch den Feiertag vorzugsweise unter dem Namen „Parilia“, der der ursprünglichen Bedeutung als Reinigungsfest für die im Frühjahr geborenen Kälber Rechnung trug (von „parere“). Die Verwendung der gewöhnlichen lateinischen Vokabel „palus“ mag daher Zufall sein. Siehe auch: „Fasti, Festkalender Roms“, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Wolfgang Gerlach, München, 1960, S. 410. Der Name Pales weise, so Calvesi, außerdem eine Assonanz mit dem Namen der vermutlichen Residenz des Autors auf, dem Palazzo Palestrina.

²³⁹ Anlässlich der Parilien gepflegte Bräuche beschrieb Ovid in den „Fasti“, IV, 721 ff. Ursprünglich handelte es sich um das Reinigungsfest der Hirten und Herden („Fasti“, ebd., S. 410). Die Überlegung Calvesis, in der „Hypnerotomachia“ wäre das Pferd gegen den passenderen Esel eingetauscht, ist willkürlich und deswegen falsch, weil das Pferdeopfer gar nicht während dieser Feier vollzogen wurde, sondern bereits am 15. Oktober (vgl. Kat. Nr.: 10n). Nur das Blut des Schwanzes wurde aufbewahrt und als Sühneopfer bei den Parilien weiterverwendet („Fasti“, ebd., S. 410). Siehe dazu W. Warde Fowler, 1899, S. 241 ff. Später wurde die Hirtengöttin direkt verehrt und von ihr der Schutz des Kleinviehs erbeten. Die Opferhandlungen konzentrierten sich daher auf den Schafstall, der mit grünen Zweigen geschmückt wurde (IV, 737). Dort erhielt Pales vorrangig Feuerspenden (Rosmarin, Kräuter, Lorbeer, Hirsegebäck, warme Milch), dagegen wird Priapus in der „Hypnerotomachia“ mit Trankopfern begossen.

²⁴⁰ Der größte Widerspruch ist indessen in dem Umstand zu erblicken, daß in der „Hypnerotomachia“ Priapus im Mittelpunkt der orgiastischen Feier steht und die Hirtengöttin noch nicht einmal dargestellt ist. Calvesi griff zu einer Hilfskonstruktion, um das Problem zu lösen. Bei Vincenzo Cartari fand er die gewünschte Mitteilung: „Dal quale non era differente quello che fu fatto à Pomona Dea de i pomi, & de gli altri frutti, de i quale sacrificandole le ostenuane“, sagte der Mythograph über Pales in den „Imagini degli dei degli Antichi“ (V. Cartari, 1647,

Repräsentanten der „romanità“. Der Name Vertumnus sei, so führte er weiter aus, von dem römischen Dichter Propertius in einer seiner Etymologien auch auf das Adjektiv „vertentis“ bezogen worden, das den sich windenden Fluß Tiber meinte, der natürlich auf die ewige Stadt verwies.²⁴¹ Und Janus, dessen Büste während des Priapusfestes umhergetragen worden sei, habe man nicht nur als den Gott des Eingangs und des Ausgangs gekannt, sondern auch als den ältesten König in Latium. So fand Calvesi die Verbindung zu den Palilia und zu Rom gleich mehrfach bestätigt.²⁴²

Die geschlossene Front der in ihren Mythen romverbundenen italischen Götter ist jedoch möglicherweise eine automatische Konsequenz des römischen Zentralismus, die deswegen nicht unbedingt signifikativ bewertet werden muß. Es gilt auch zu bedenken, daß die Enthüllung der vorgeblichen Bedeutungsschichten Calvesi zur Umdeutung Pomonas in Pales und des Eselsopfers in ein Pferdeopfer nötigte. So bewegte sich Calvesi mit seiner Argumentation am Rande eines Zirkelschlusses, dessen Ausgangspunkt einmal die Zuschreibung der „Hypnerotomachia“ an „Francesco Colonna signor di Preneste“ aus Rom gewesen war.

Nach der Denkungsart der „romanità“ umschriebe die zweite Ebene in allegorischer Verhüllung die von den Kräften der „Venus physiozoa“ durchwaltete Natur. Den Bildsymbolen wies Calvesi also eine doppelte Wertigkeit zu.²⁴³ Allerdings verfolgte er die Metaphorik des Venusreiches nicht auf ihre konsequente Durchbildung hin. Führt man dagegen diesen Ansatz Calvesis zuende, kommt man zu einer völlig schlüssigen Deutung der Abschnitte um das Priapusfest, die das Jahreszeitenthema harmonisch in die Gesamtheit der Liebessymbolik eingliedert. Die andere Symbolebene erscheint unter diesem Gesichtspunkt obsolet. Das Versäumte soll daher an dieser Stelle nachgeholt werden:

In den Geschehnissen um Polia und Poliphil ist die Göttin Venus eine zentrale Figur und ihrer Stellung entsprechend auf der Schauseite der Ara des Priapus dargestellt. Das Epitheton „physiozoos“, mit dem Colonna Venus beschrieben hatte, ist ein sehr seltenes Wort des poetischen Sprachgebrauches, das nur an wenigen Stellen bei Homer belegt ist, und in etwa „lebensspendend“ oder auch „nahrungsspendend“

op. cit., S. 125).

²⁴¹ Sextus Propertius, „Carmina“, IV, 2, 7 - 10; siehe auch „Fasti“, VI, 409 - 410.

²⁴² M. Calvesi, 1980, op. cit., S. 197. - P. Ovidius Naso, „Fasti“, I, 241 ff.

²⁴³ M. Calvesi, 1980, op. cit., Teil IV: „Il culto di Venere“, besonders S. 196.

bedeutet.²⁴⁴ Venus physiozoa vereint demnach die Triebkräfte der Liebe und der Erde.²⁴⁵ Diesen Wesenszug der Göttin bezeichnet – wie später deutlich werden wird – lateinisch der Begriff „genetrix“, und zwar in seinem allgemeineren Sinn als Urmutter. Die Venus physiozoa oder genetrix hat eine besondere Affinität mit dem Frühling und dem Garten. Die loci classici hierfür sind „De rerum natura“ von Lukrez und das zehnte Buch aus „De re rustica“ von Columella, das als der „Liber hortorum“ bekannt geworden ist.²⁴⁶

In seinem dichterischen Leitfaden zur Pflege des Nutzgartens schilderte Columella bei einem Gang durch das Jahr die Wirkungen der „Venus hortorum“ auf die belebte Welt. Das Anstreben von Nachkommenschaft ist ein Naturprinzip, auf dem auch die Effizienz der landwirtschaftlichen Produktion gründet. Die beiden Epitheta „physiozoos“, „genetrix“ und die Angabe „hortorum“ umschreiben dieselbe Eigenschaft der Göttin.²⁴⁷ Es ist die Sorge um das Gedeihen des Gartens, die die Götter des ländlichen Priapusfestes miteinander verbindet. Vertumnus und Pomona behüten und pflegen seine Pflanzen, über deren Wachstum „Venus hortorum“ wacht. Eindringlinge, die sich ihm mit räuberischem Verlangen nähern, wehrt Priapus ab, der zugleich als die Fleischwerdung der elementaren animalischen Zeugungskraft erscheint.²⁴⁸ Als Liebespaar geben Vertumnus und Pomona selbst ein Abbild des Vegetationszyklus: Wie Eltern ihre Kinder, sehen sie die Früchte des Gartens heranwachsen und reifen. Die Stationen der Fruchtfolge indessen gliedern sich für gewöhnlich in die Abschnitte der Jahreszeiten, die das Leitmotiv des Priapus-Kapitels stellen:

²⁴⁴ Edgar Wind, „Heidnische Mysterien der Renaissance“, dt. Übersetzung nach der Ausgabe letzter Hand: London, 1968, Frankfurt am Main, 1987, S. 195, Anm. 62.

²⁴⁵ M. Calvesi, 1980, op. cit., S. 194.

²⁴⁶ T. Lucretius Carus, „De rerum natura“, I, 1 - 43 (Invokation der Venus), Lucius Moderatus Columella, „De re rustica“, X, 193 - 214. Die Codici mit den mittelalterlichen Abschriften der Werke von Lukrez und Columella wurden etwa gleichzeitig von Poggio entdeckt: „Catalogus translationum et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries“, Hrsg.: P. O. Kristeller, Vol. III, Washington, 1976, S. 173 ff. Lucius Moderatus Columella (1 Jh. v. Chr.) wurde zu den „scriptores rei rusticae“ gerechnet. Mit Cato, Varro und Palladius wurde er vom fünfzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert gemeinsam ediert. Die Erstausgabe dieses Sammelwerkes und gleichzeitig seiner „Rei rusticae libri XII“ erschien 1472. Gegenüber dem im Mittelalter vorrangig gelesenen Palladius erreichte Columella im Quattrocento relative Bekanntheit. Allein das Buch über die Gärten (X) wurde im Zeitraum von 1472 bis 1520 von vier verschiedenen Verfassern kommentiert.

²⁴⁷ Das Verhältnis zwischen Venus genetrix, dem Frühling und der Göttin Flora wird ausführlich abgehandelt werden in dem Kapitel „Die Scheibenrisse des Georg Pencz“, S. 95 ff.

²⁴⁸ Lucius Moderatus Columella, „De re rustica“, X, 31 - 34.

Denn Priapus und Vertumnus vereinen die Gaben der „quattuor tempora“ im Kult. Es sind dies Spenden des gemeinsam gehegten Gartens. Die deifizierten Jahreszeiten, Venus, Ceres, Bacchus und Aeolus, sind darum auf der Ara des Gottes zu sehen. Das Eselsopfer ist ein Fruchtbarkeitsritus, mit dem von der Landbevölkerung reiche Erträge erbeten werden. Sieht man in Janus nicht den ältesten König von Latium, sondern mit Ovid „Iane biceps, anni origo“ (zweiköpfiger Janus, Urquell des Jahres), welcher von sich selbst sagt „praesidio foribus caeli cum mitibus Horis“ (fest vor dem himmlischen Tor steh ich mit den Horen als Wächter), hat man mit ihm den Gott des Jahres und damit der Jahreszeiten selbst vor sich.²⁴⁹

Polia und Poliphil, die das ländliche Fest des Priapus verlassen haben, besuchen auf der nächsten Etappe ihrer Reise den heiligen Tempel der „Venus physiozoa“. Dieser Tempel ist indessen der Kosmos selbst, sein Kuppeldach zugleich das Himmelszelt, das nicht nur die Sterne mit ihrem leuchtenden Funkeln erhellen, sondern auch die Bilder des Tierkreises. Sonne und Mond durchziehen dieses Himmelszelt mit ihren Bahnen und auch der Lauf der anderen Planeten findet sich dort wiedergegeben. Im Zentrum des Gewölbes aber hängt eine farbige Lampe, welche die Vier Elemente symbolisiert.²⁵⁰ Den Bauplan jener geheimnisvollen Architektur hat deutlich das aristotelisch-ptolemäische Modell des Universums vorgegeben, in dessen Mittelpunkt bekanntlich die aus den Vier Grundstoffen zusammengesetzte Erde ruhte.²⁵¹

Bedenkt man, daß einst der Rhythmus der erwachenden und dann wieder ersterbenden Vegetation durch die Beobachtung der Himmelskörper vorhersehbar geworden war, indem die astronomischen Daten in Kalendern niedergelegt worden waren, so schließt sich jetzt der Kreis: Venus ist in der „Hypnerotomachia Poliphili“ als ein elementares kosmisches Prinzip aufgefasst worden, das in der belebten Natur den Pflanzen die Grünfähigkeit und den Lebewesen die Nachkommenschaft sichert. Stets aufs neue garantiert der Wechsel der

²⁴⁹ P. Ovidius Naso, „Fasti“, I, 65 & 125.

²⁵⁰ Die Lampe besteht aus je einer roten, blauen, grünen, gelben und weißen Kugel, demnach aus den Komplementärfarben, die sich zu Weiß ergänzen. Die auf vier reduzierten Farben des Regenbogens brachte man, ausgehend vom antiken Wagenrennen, mit den Vier Elementen und den Vier Jahreszeiten in Verbindung. Siehe: Wilhelm Ganzenmüller, „Das Naturgefühl im Mittelalter“, Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 18, Leipzig / Berlin, 1914 (Reprint: Hildesheim, 1974), S. 80. Zur Symbolik des „circus“: G. M. A. Hanfmann, 1951, op. cit., S. 160, II, S. 76, Anm. 116.

²⁵¹ Nachzulesen in Kapitel B.I.2.: „Das empirische Modell des aristotelisch-ptolemäischen Universums“, S. 21 ff., Abb. 52 & 53.

Jahreszeiten die Wiederkehr einer durch die universale Venus bewirkten allumfassenden Erneuerungsfähigkeit.

2. TRIUMPHZÜGE, IHRE PIKTORALE ÜBERLIEFERUNG UND IHRE STELLUNG IN KOSMISCHEN ALLEGORIEN

Die Wiederentdeckung der antiken Triumphzüge erfolgte in der italienischen Renaissance. Was man heute dem Begriff ‚Triumph‘ subsumiert, wurde in der Antike jedoch „pompa“ genannt. Generell war „pompa“ eine Bezeichnung für das Ehrengelicht, das ein Stärkerer gewährte.²⁵² Der Triumph war nach diesem Verständnis nur eine ihrer vielen spezifischen Erscheinungsformen: Von Person und Gelegenheit abhängig, war die „pompa triumphalis“ eine Repräsentationsformel, die der staatliche Propaganda-Apparat für die öffentliche Darstellung eines – meist militärischen – Erfolges einsetzte. In diesen Punkten unterschied sie sich von den sakralen Prozessionen, die innerhalb des religiösen Lebens zu oder mit einer Gottheit veranstaltet wurden.²⁵³ Den bewegten Zug einer triumphalen oder sakralen „pompa“ strukturierte man auf einen Höhepunkt hin, der von einem Schauwagen oder Triumphwagen eingenommen wurde. Dieses Zentrum definierte auf natürliche Weise eine Hierarchie, die das

²⁵² „Der Kleine Pauly“, Lexikon der Antike in fünf Bänden, München, 1975, Stichwort „pompa“ von Helmut Gugel. - Noch immer geben die amüsanten Schilderungen von Jacob Burckhard ein vollständiges Bild: „Die Kultur der Renaissance in Italien“, Stuttgart, 1988, 11. Aufl., nach der Ausgabe von letzter Hand, Leipzig, 1886, V. Abschnitt: Die Geselligkeit und die Feste, S. 301 ff. Bis heute blieb die Untersuchung von Werner Weisbach das einzige Übersichtswerk zum Thema: „Trionfi“, Berlin, 1919. In jüngerer Zeit hat man sich vorrangig auf Beispiele der staatlichen Selbstdarstellung konzentriert, die, gemäß neuerer Tendenzen in der Ikonologie, der Aufdeckung rhetorischer Strukturen Rechnung trugen. Darauf beruht auch das Interpretationsmodell von K. Möseneder, der sich um die Offenlegung der Strategien absolutistischer Prunkentfaltung bemühte: „Zeremoniell und monumentale Poesie. Die ‚Entrée solennelle‘ Ludwigs XVI. 1660 in Paris“, Berlin, 1983. Einzeluntersuchungen zu verschiedenen Aufzügen in den Niederlanden liegen vor von: D. P. Snoep, „Prael en propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw“, Alphen aan de Rijn, 1975, Sheila Williams und Jean Jacquot, „Ommegangs anversois du temps de Bruegel et de van Heemskerck“ in: *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, 1975.

²⁵³ Das sicherlich bekannteste Beispiel ist die Schilderung einer Prozession der Isis in: „Der goldene Esel“ von Apuleius.

Gefolge in Crescendo- und Decrescendoförm anordnete. Handelte es sich um einen Siegeszug, nahm die unterlegene Partei hier die niedrigste Position ein. Und die Gewinner präsentierten bei der Parade stolz ihre Feldzeichen, während über ihnen der lorbeerbekrönte Feldherr auf seiner „biga“ triumphierte. Solche Demonstrationen staatlicher Autorität sind aus naheliegenden Gründen ausführlich bezeugt, und die erhaltenen Monumente, die in Gestalt von Triumphbögen oder anderen Denkmälern an das Ereignis erinnern sollten, bildeten neben der schriftlichen Überlieferung den wichtigsten direkten Bezugspunkt für die Vorstellung des antiken Triumphzuges in der Renaissance.

In einem zweiten Überlieferungsstrang behauptete sich der triumphale Umzug, der nie ganz in Vergessenheit geraten war, verborgen unter der mittelalterlichen Verbrämung des Brauchtums. Schon Jacob Burckhard richtete sein Augenmerk auf diejenigen paganen Elemente, die sich in den kirchlichen Prozessionen erhalten hatten und dann für die Renaissance zum unmittelbaren Anschauungsvorbild wurden. So konnte ein kundiger Zuschauer im Gemenge heiliger Personen und scholastischer Personifikationen unter Umständen einen „carrus navalis“ ausfindig machen, denjenigen Schiffswagen nämlich, der in Attika einmal kultischer Bestandteil der rituellen Dionysos-Verehrung gewesen war.²⁵⁴ Selbst die frommsten Umzüge waren inzwischen mit weltlicher Allegorik durchsetzt worden, und sogar Masken konnten sich in den Aufmarsch einreihen.²⁵⁵

In der Renaissance wurden die Schauwagen zum wesentlichsten Symbol des Triumphierens. Jeder Aufzug geistlichen oder weltlichen Charakters, der diese Voraussetzung erfüllte, wurde jetzt „trionfo“ genannt.²⁵⁶ In geradezu inflationärem Zuwachs expandierte dieser Themenkreis, und Szenen und Motive aus den Bereichen der Mythologie, Allegorie, des Alten und Neuen Testaments, der christlichen Ikonographie und aus dem Schatz historischer Legenden konnten jetzt triumphal aufgefaßt werden. Einmal aufgekommen, wurden solche „trionfi“ nun oft dargestellt und gleichzeitig als wirkliche Festumzüge geplant und abgehalten. Auch das Verhältnis von Mensch und Kosmos ist in dieser

²⁵⁴ Martin Gesing, „Triumph des Bacchus. Triumphidee und bacchische Darstellungen in der italienischen Renaissance im Spiegel der Antikenrezeption“, (Diss. Münster, 1987), Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 84, Frankfurt a. M. etc., 1988, S. 20. In seiner Arbeit vertrat Gesing die These, daß das eigentliche Anliegen der Bacchanal-Stiche Mantegnas gewesen sei, Bacchus als Erfinder des Triumphes und der Triumphfestlichkeiten vorzuführen: S. 90 ff.

²⁵⁵ Gesing und Weisbach bezogen sich in unausgesprochener Übereinstimmung auf Burckhard, op. cit., S. 301 f., ohne dies zu vermelden oder diesbezüglich relevante neue Erkenntnisse hinzuzufügen.

²⁵⁶ Jacob Burckhard, 1988, op. cit., S. 305, Werner Weisbach, 1919, op. cit., S. 17.

Zeit Gegenstand der fraglichen Darbietungen gewesen. So weiß man von einem Umzug der Planeten, der für Lorenzo il Magnifico ausgerichtet worden war.²⁵⁷ Vasari erwähnte in seinem Bericht über die Krönungsfeier Leos X. - wiedergegeben in der Vita des Pontormo - unter anderem drei Wagen, die die „Drei Lebensalter“ darstellten und die von dem genannten Künstler speziell für diesen Anlaß bemalt worden waren.²⁵⁸ Ob jemals die Zeiteinteilungen Motto einer der wie oben beschriebenen Festprozessionen gewesen waren, ist nicht bekannt. Aus dem Bereich solcher weltlichen Themen sollen nachfolgend drei ikonographische Typen des Triumphzuges herausgegriffen werden, die den hier gemeinten Zusammenhang weiter erhellen helfen:

Der für die bildliche Gestaltgebung der allegorischen Triumphe entscheidende Impuls ging wohl von Francesco Petrarcas „Trionfi“ aus, einer Dichtung, die er in den Jahren 1356 bis 1360 zum Gedächtnis an seine platonische Geliebte, Donna Laura, verfasst hatte.²⁵⁹ Bereits 1348 war sie jung verstorben. In den zwölf Gesängen der „Trionfi“ findet man ihre Vorzüge einer Rangordnung folgend angepriesen, wofür Petrarca den Triumphzug als eine das poetische Bild systematisierende Allegorie einsetzte. Die mit der Besungenen verbundenen Werte sind als Motti dieser Umzüge zu denken, welche ihrerseits nicht nur auf der Achse zeitlicher Linearität aufeinander folgen, sondern, was hier hervorzuheben ist, einander zugleich an Signifikanz übertreffen. Durch diesen Kunstgriff vermochte Petrarca das Lob Donna Lauras schließlich zum überwältigenden Höhepunkt zu steigern: Beständiger als die sinnliche Liebe (trionfo d'amore) des Dichters zu der Verehrten, ist dessen keusche Zuneigung zu ihr (trionfo della pudicizia), aber auch diese wird zwangsläufig durch den Tod (trionfo della morte) beendet. Nur der Ruhm (trionfo della fama) vermag wiederum den Tod zu überdauern, welcher aber mit der Zeit (trionfo del tempo) verblaßt. Was bleibt, ist allein die Ewigkeit in Christus (trionfo dell'eternità) als die letzte und einzige aller Wahrheiten. So führt die panegyrische Gedankenbewegung weg von der irdisch-endlichen hin zur himmlischen und überzeitlichen Sphäre. Diese Skala hatte Petrarca außerdem noch mit zahlreichen Beispielen aus den Reihen berühmter Männer und Frauen illustriert.

²⁵⁷ Werner Weisbach, 1919, op. cit., S. 84.

²⁵⁸ Ders., ebd., S. 17 - Giorgio Vasari, „Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister“, deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu herausgegeben und eingeleitet von Julius Kliemann, Nachdruck der Ausgabe Stuttgart und Tübingen, 1846, Bd. IV, S. 230 ff., beschrieb die Krönungsfeier Papst Leo X.

²⁵⁹ Die editio princeps der „Trionfi“ erschien zu Venedig, 1470, die nächste Ausgabe folgte zu Florenz, 1472; aber erst 1488 wurde in Venedig die erste im Druck illustrierte Fassung herausgegeben.

Obwohl der Dichter nur den mit vier weißen Pferden angespannten Wagen Amors genauer als Triumphwagen geschildert hatte, übertrugen alle späteren Illustratoren dieses Motiv auch auf die übrigen Gruppen. Und von den vorbildlichen Männern und Frauen wählten sie nur ein verkleinertes Gefolge für ihre Darstellungen aus.²⁶⁰ Um 1450 waren die Bilder der „Trionfi“ dann kanonisiert. Von ihren antiken Vorläufern hatten sie sich inzwischen weit entfernt, denn weder nehmen heidnische Gottheiten, noch historisch bedeutende Persönlichkeiten irgendeinen Ehrenplatz ein. Das Triumphmotiv wurde vielmehr aus seinem Kontext herausgelöst und als eine reine Ausdrucksformel auf ihm wesensfremde Begriffe appliziert. Ein anderer gravierender Unterschied zum antiken Verständnis aber bestand darin, daß im Falle der „Trionfi“ eine Reihe von mehreren Triumphzügen in einer Sukzession angelegt worden war. So ist deren Abfolge selbst bedeutsam geworden.

Von besonderer Bedeutung für die Auffassung der Jahreszeiten in Triumphzügen waren selbstredend ihre kosmischen Nachbarallegorien. In der sternenfürchtigen Renaissance stiegen sowohl die Monats- als auch die Planetengötter zu triumphalen Regenten des Himmels auf.²⁶¹ Die Idee von geschickbestimmenden Monatsgöttern war gleichwohl ein Einzelprodukt humanistischer Spitzfindigkeit, welches auf einen Auftrag des aus heutiger Sicht astrologieverständigen Herrscherhauses der Este zurückzuführen ist. Der Glaube an Emanationen der Planetengötter, von denen man sich dachte, daß sie die Vorkommnisse der irdischen Welt maßgeblich beeinflussten, verbreitete sich dagegen im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts und nahm geradezu volkstümliche Formen an.

Zwischen 1467 und 1470 wurden die monumentalen Fresken der „Sala dei mesi“ im Palazzo Schifanoja zu Ferrara ausgeführt, wo die Familie der Este residierte (Abb. 106 - 113).²⁶² Der von Herzog Borso d'Este (Regentschaft: 1450 - 1471) bestellte

²⁶⁰ Man hat deswegen einen hypothetischen Florentiner Prototyp angenommen: Lutz Malke, „Die Ausbreitung des verschollenen Urbildzyklus der Petrarcatrionfi durch Cassionipaare in Florenz. Unter Berücksichtigung des Gloriatrionfes“, Diss. Berlin, 1972. Bis heute unverzichtbar ist die reiche, von Prince d'Essling und Eugène Müntz präsentierte Materialsammlung: „Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits“, Paris, 1902, Kapitel IV - VI.

²⁶¹ In Vorbereitung befindlich ist eine Forschungsarbeit von Dieter Blume mit dem Thema: „Regenten des Himmels“. Freundlicher Hinweis von Isabel Diehls.

²⁶² Aby M. Warburg, „Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara“ (1912), in: Aby M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, herausgegeben von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980, S. 173 - 193, ergänzend: Fritz Saxl: „Rinascimento dell'Antichità“ (1922), in: idem, S. 347 - 399, besonders S. 254 ff. Seit kurzem erleichtert ein hervorragender Bildband den Zugang des Zyklus, der auch die wichtigsten Forschungsergebnisse zusammenfaßt und über Restaurierungsmaßnahmen unterrichtet: Ranieri Varese (Hrsg.), „Atlante di Schifanoja“, Ferrara, 1989.

Monatszyklus entstand wahrscheinlich unter der Aufsicht von Cosimo Tura (gegen 1430 - 1495). Die Ausführung übertrug Tura seinen Künstlerkollegen Francesco Cossa (1435 - 1477) – dessen wesentlicher Anteil für die drei Frühlingsmonate urkundlich bezeugt ist – und Ercole Roberti (um 1450 - 1496). Diese Monate sind in je drei parallel verlaufenden Friesen eingeteilt worden, die sich zueinander wie Sphären verhalten. Ganz oben triumphieren die antiken Monatsgötter, darunter finden sich die jeweiligen astrologischen Monatszeichen (Tab.: III/1), nämlich Zodia und Dekane, und auf der Ebene des Betrachters entfaltet sich das höfische Leben der Este.²⁶³ Vorrangiger Gegenstand des Interesses sollen hier jedoch die Darstellungen der ersten Zone und ihre literarische Hauptquelle sein: Ein solches Patronat der Monate (tutelae) hatte Marcus Manilius den Zwölf olympischen Göttern in den „Astronomica“ übertragen (Tab.: III/6).²⁶⁴ Es ist dieselbe Zwölfzahl, die am „Lectisternium“, dem Göttermahl, teilnimmt. Im Glauben des römischen Gelehrten waren sie an die Stelle der griechischen Planetengötter getreten (Tab.: III/2).²⁶⁵ Der Autorität dieser zwölf Potentaten wurde in der „Sala dei Mesi“ mit dem Motiv des rollenden Triumphwagens Nachdruck verliehen. Deren „carri“ wiederum sind laut Fritz Saxl „echt antikisches Requisit (...) mit antiken Profilen und antikisierender Ornamentik“.²⁶⁶ Und ihre Wirkungen auf Charakter, Vorlieben und Beruf der Schutzbefohlenen erläutern die zur Seite gestellten Szenen und Exempla, deren Zusammensetzung gleichfalls von der Lektüre der „Astronomica“ angeregt worden sein dürfte.²⁶⁷

²⁶³ Insgesamt sieben Fresken konnten unter der Putzschicht des „Salone dei Mesi“, 24 m x 11 m x 7,5 m, geborgen werden: Erhalten sind an der Ostwand: März (Pallas), April (Venus, Mars), Mai (Apollon, Aurora), an der Nordwand Juni (Merkur), Juli (Jupiter, Cybele), August (Ceres), September (Vulkan, Luxuria ?), an der Westwand haben sich noch stark abgetragene Teile des Dezembers (Vesta) gefunden. Die Bemalung der Südwand wurde vollständig zerstört. Die Monate verteilten sich also wie folgt: O.: 3 - 5, N.: 6 - 9, W.: 10 - 12, S.: 1 - 2. Interessant ist, daß die Leserichtung dem Sonnenlauf genau entgegengesetzt wurde. Dieses scheinbar belanglose Detail wird noch zu beachten sein. Vgl, S. 199,

²⁶⁴ „Astronomica“, II, 434 – 447. Die Identität des Manilius liegt völlig im Dunkeln, aus seinen Schriften kann man schließen, daß er im ersten Jahrhundert nach Christus gelebt hat und der Stoa zugetan war. Seine „M. Manilii Astronomicum Libri V“ liegen jetzt in einer ersten deutschen Übersetzung von Wolfgang Fels vor: Stuttgart, 1990. Das Werk kursierte seit dem 10. Jahrhundert in Abschriften. Die neuzeitliche editio princeps besorgte Regiomontanus (Johann Müller 1436 - 76) um 1473. Die zeitliche Überschneidung mit dem „Schifanoja-Zyklus“ beweist die internationale Aktualität des Werkes.

²⁶⁵ Zum ersten Mal greifbar im platonischen Dialog „Timaios“, 38 d. „Der Kleine Pauly“, op. cit., Stichwort „Planeten“ von Emilie Boer.

²⁶⁶ Fritz Saxl, op. cit., S. 383.

²⁶⁷ M. Manilius, „Astronomica“, op. cit., IV, 122 - 291.

Den Neigungen des ferraresischen Hofes zur Sternengläubigkeit ist auch das Vorspiel der zweiten kosmischen Allegorie zu verdanken, die von einem triumphalen Motiv Gebrauch machte. Die Wagenfahrt der Planetengötter, die im Himmel über ihre irdischen Kinder hinwegrollen, kündigte sich nämlich in den sogenannten „Tarocchi“ des Mantegna an, von denen man heute annimmt, daß sie um 1465 in Ferrara entwickelt worden waren (Abb. 85 - 91).²⁶⁸ Die fünfzig Kupferstiche bilden eine Art Modellordnung der Schöpfung ab, die sich in fünf Etappen und ausgehend vom geozentrischen Weltbild von den irdischen Ständen bis hin zu den himmlischen Sphären entwickelt. In dieser Skala rangieren die griechischen Planetengötter an der Spitze, nur noch gefolgt von den obersten Regionen des Elysiums, „Octava sphaera“ (der achten Sphäre), „Primo mobile“ (der ersten Bewegung) und „Prima causa“ (dem ersten Grund). Die lichtgebenden Wandelsterne Luna (Nr. 41, Abb. 85) und Sol (Nr. 44, Abb. 88) nehmen hier mit ihren Fahrzeugen den Weg über den Himmelsbogen, während sich unter ihnen die Erde wölbt.²⁶⁹ Unterhalb des Sonnenwagens aber stürzt kopfüber ein Mensch in die Tiefe. Auch wenn Sol hier nicht als Phoebus, sondern wie „Primo mobile“ und „Prima causa“ als ein engelhafter Geist in Erscheinung tritt, wurde sicherlich die von Ovid erzählte Geschichte des Phaeton-Sturzes zugrundegelegt.²⁷⁰ Phaeton erbat, indem er alle gut gemeinten Ermahnungen in den Wind schlug, eine Fahrt auf dem Sonnenwagen seines Vaters, Phoebus. Ovid versäumte es nicht, das überirdische Gespann genau zu beschreiben, vor allem aber dessen vier herrliche Rosse, die auch auf der fraglichen Karte der „Tarocchi“ zu sehen sind (Met. II, 154). Natürlich konnte Phaeton die mächtigen Tiere nicht beherrschen und verlor die Gewalt über Pferd und Wagen. Auf dem Kupferstich spielt darauf deutlich der Skorpion an. Denn er ist das gefährlichste aller Tierkreiszeichen und der direkte Auslöser für den furchtbaren Fall (Met. II, 195 ff.).²⁷¹

²⁶⁸ Daß die sogenannten „Tarocchi“ weder mit dem populären Wahrsagespiel, noch mit Mantegna in Verbindung gebracht werden können, ist seit langem bekannt: Funktion, Datierung und Zuschreibung der fünfzig Kupferstiche bespricht der Kölner Ausstellungskatalog „Tarocchi. Menschenwelt und Kosmos“, von Uwe Westfeling, auf der Grundlage der neuesten Forschungsarbeiten: Köln, 1988, S. 39 ff. Der „E-Folge“ wird dort die Priorität vor der „S-Folge“ eingeräumt. Die „E-Folge“ wurde im Kupferstich zwischen 1460 - 65, im Entwurf möglicherweise noch vor 1455 ausgeführt. Damit ergibt sich eine hypothetische Chronologie, in der die „Tarocchi“ vor den „Planeten“ von Baldini (1465 und später) anzusetzen wären, was den hier vorgeschlagenen Zusammenhängen entspräche.

²⁶⁹ Luna lenkt einen antiken *carrus navalis*, den bereits erwähnten Schiffswagen des Dionyseus. Auch Mars wird auf einem Kriegswagen fahrend wiedergegeben (Nr. 45, Abb. 89), hier fehlt jedoch der Hinweis auf das Himmelsgewölbe.

²⁷⁰ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, II, 31 ff.

²⁷¹ Aus unbegreiflichen Gründen wurde im Kölner Ausstellungskatalog „Tarocchi. Menschenwelt und Kosmos“, op. cit., S. 118, auf diesen Zusammenhang als ungeklärt verwiesen, obwohl die Phaeton-Geschichte als Quelle herangezogen wurde. Auch

Es ist bislang nicht ausreichend beachtet worden, daß genau diese Episode für die Wagenfahrt der Planetengötter das Paradigma vorgibt. Eine Übertragung des Motivs auf die anderen sechs Planeten ist ausgesprochen naheliegend und die Beweggründe sollen hier näher betrachtet werden.²⁷²

Das erste Bildbeispiel ist florentinisch und wird gemeinhin Baccio Baldini zugeschrieben (Abb. 92 - 98).²⁷³ Es handelt sich um eine Folge von Kupferstichen, die in die zweite Hälfte des Quattrocento datiert werden.²⁷⁴ Unberührt vom Erdenleben kreisen die Planetengötter hier auf ihren carri am Firmament, während ihre Kinder den ihnen vorbestimmten Beschäftigungen nachgehen. Nach dieser Vorstellung war jeder Mensch gewissermaßen durch eine lebenslängliche Nabelschnur an einen der Sieben Planeten gekoppelt, denn im Moment seiner Geburt übertrugen sich die Eigenschaften desjenigen Planeten auf ihn, der gerade im Aszendenten stand. Gegenüber seinem Gestirn konnte er gerade soviel Autonomie gewinnen, wie ein Kind von seinen Eltern, weswegen die so Geprägten „Planetenkinder“ genannt wurden.

Dem hierarchischen Verhältnis zwischen der himmlischen Schicksalsmacht und dem in seinem Fatum prädestinierten Menschen ist hier im Bild durch die Einrichtung

Horaz bezeichnete den Skorpion als Todesboten: „Carmina“, II, XVII.

²⁷² In den zahlreichen Folgen der Planetenkinderbilder ist der Wagen des Sol immer der Sonnenwagen aus der Phaeton-Geschichte, Baccio Baldinis Phoebus (Kupferstich, 26,3 x 18,5 cm, 1465) fährt eine Quadriga (Ill. B. 4/195), Georg Pencz' Sol ein Doppelpespann (Holzschnitt, hrsg. von Albrecht Glockendon 1. 8. 1531, H. Röttinger, „Die Holzschnitte des Georg Pencz“, Leipzig, 1914, S. 36, Nr. 4). Dieses Motiv läßt sich bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein verfolgen und dringt schließlich in die Nachbarallegorien der Tageszeiten und der Jahreszeiten ein: „Der Sommer“ von Hendrick Goltzius (Kupferstich, 20,2 x 14,5 cm, gestochen von Jan Saenredam, 1597, Holl. Nr. 94) und „Der Mittag“ von Carel van Mander (Kupferstich, 18,0 x 28,6 cm, gestochen von Jacob Matham, Holl. Nr. 309).

²⁷³ Literatur zu den Planetenkinderbildern: Heinz Arthur Strauss, „Zur Sinndeutung der Planetenkinderbilder“, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, NF. 2, 1927, S. 48 - 54; Helmut Rehder, „Planetenkinderbilder: Some problems of character portrayal in literature“ (mit Verweis auf Georg Pencz), in: The Graduate Journal, VIII, (1968), S. 69 - 75; Wilhelm Schlink, „Taten und Leiden der Planetenkinder“, in: Journal für Geschichte, 6, 1983, 11, S. 22 - 26; Ilja M. Veldman, „Seasons, planets and temperaments in the work of Marten van Heemskerck: cosmo-astrological allegory in sixteenth-century Netherlandish prints“, in: Simiolus, Vol 11, 1980, Nr. 3/4. S. 149-176 besonders S. 163 - 169; weiterhin verzeichnenswert die eher kompilatorisch angelegte Forschungsarbeit von: A. Hauber, „Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrsins“, Straßburg, 1916, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 194, S. 132 - 142, 264 - 270, unter besonderer Berücksichtigung von Ulmer Handschriften; allgemein zur älteren Tradition der Planeten-Ikonographie: F. Lippmann, „Die Sieben Planeten“, Berlin, 1895; O. Behrendsen: „Darstellungen von Planetengöttern an und in deutschen Bauten“, Strassburg 1926, Studien zur Kunstgeschichte, 236.

²⁷⁴ Vergleiche Anmerkung 268.

einer oberen und unteren Zone entsprochen worden. In diesem Zusammenhang muß auch das jetzt neu hinzugekommene Motiv des Triumphwagens beurteilt werden, das, wie oben dargelegt, in der Antike ein Symbol imperialer Befehlsgewalt gewesen war und das von Baccio Baldini auf die Autorität der Planetengötter transponiert wurde. Daneben ist die Wagenfahrt der kosmischen Regenten ein plausibler und adäquater Ausdruck für die beobachtete Bewegung der Himmelskörper. Darin liegt ein wichtiger Bezugspunkt zu den „Jahreszeiten“ von Georg Pencz (Abb. 1 - 4), der ja auch die „Planetenkinder“ nach Baldini dargestellt hatte (Abb. 99 - 105). Das Thema der Vier Jahreszeiten ist ferner unter die kosmischen Allegorien zu rechnen, denn ihr Entstehen und Vergehen dachte man sich durch die scheinbare Bewegung der Sonne um die Erde verursacht. Die triumphale Wagenfahrt als Motiv wird daher symbolisch und formal befriedigt haben: Sie ist zunächst Autoritäts- und Kosmosmetapher, und da schon die antike „pompa triumphalis“ einer Rangordnung folgend organisiert worden war, mag der Triumphzug als Ordnungsstruktur diejenigen Bedingungen erfüllt haben, die Ernst Gombrich mit der „syntaktischen Form“ verbunden hatte.

D. DIE NEUE RELEVANZ
DER TRIUMPHALEN JAHRESZEITEN-PROZESSION
ALS BILDTHEMA

Den Ausgangspunkt der nunmehr anstehenden Untersuchung über die triumphale Prozession der Jahreszeiten wird eine Gruppe von drei Umzügen bilden, die ein gemeinsames Kernmotiv aufweisen. Quasi als Prototyp fungierten die um 1531 wohl ursprünglich für den Scheibenriß konzipierten Entwürfe des Nürnberger Malers und Kupferstechers Georg Pencz (Abb. 1 - 4; Kat. Nr.: 1a - 1d). Innerhalb von fünf Jahren wurden dessen gezeichnete Vorlagen von der Nürnberger Werkstatt des Virgil Solis überarbeitet und druckgraphisch reproduziert, um anschließend von dessen Offizin in gleich mehreren Auflagen weiter verbreitet zu werden (Abb. 5 - 9; Kat. Nr.: 2a - 2d). So werden diese Inventionen auch in den südlichen Niederlanden bekannt geworden sein, wo sie der nur durch sein Monogramm bekannte Meister AP monumentalen Holzschnitten zugrunde gelegt hatte, welche aus dem Jahr 1537 datieren (Abb. 11 - 14; Kat. Nr.: 3a - 3d). Es waren diese zuletzt genannten xylographischen Drucke, die die niederländische Jahreszeiten-Ikonographie maßgeblich beeinflussen sollten und für die sich nachfolgend eine internationale Rezeption nachweisen läßt (Stemma, S. ix). Derartige Erfolge sind indessen nicht für die beiden früheren Zyklen zu belegen. Daher wird den niederländischen Jahreszeiten-Triumphen, in denen das Thema überdies eigenständig variiert und bearbeitet worden war, hier besonderes Gewicht zugemessen werden.

Von Georg Pencz bis zum anonymen Meister AP ist, soviel sei vorweggenommen, eine stetige Zunahme der Bildargumente zu verzeichnen. Diesem Anreicherungsprozeß lag offensichtlich ein wachsendes Bedürfnis nach Veranschaulichung des mit dem Bilde Gesagten zugrunde. Die hier eingesetzte Terminologie, bestehend aus den Begriffen Nukleus, Explikation und Aemulation, versucht dem Dreischritt dieses Entwicklungsverlaufes gerecht zu werden. Es soll hier nicht der Eindruck erweckt werden, diese Nomenklatur sei zusammenhängend der Systematik der Rhetorik entnommen worden. Sie wurde vielmehr gewählt, um der wachsenden Komplexität der Bildtextur ein präzises begriffliches Kleid zu geben und um die besondere Position des Monogrammistens zu würdigen. Wenn man so will, bezweckt die Verwendung eines möglichst zeitnahen operativen Instrumentariums, dem „Zuspruch der Sprache“ (Martin Heidegger) einen Zugang einzurichten. Die hier vertretene Auffassung unterstellt demnach, daß

unserer heutiges Sprechen sich vom historisch Gemeinten naturgemäß weiter entfernt hat, als das nur noch in Bruchstücken gegenwärtige Latein humanistischer Gelehrsamkeit.

Der Ausdruck Nukleus²⁷⁵ soll den programmatischen Kernbestand des hier zur Untersuchung stehenden ikonographischen Typus bezeichnen helfen, der in der Phase der Explikation unverändert übernommen und durch neue, zur Seite gestellte Bildargumente erläuternd ergänzt wurde. Der Begriff der Explikation hat wiederum seine Provenienz in der Emblematik, wo er im dreigeteilten Emblem das Epigramm meint, welches das von Lemma und Pictura gestellte Rätsel löst. Damit soll gesagt sein, daß im vorliegenden Fall das Verhältnis der Vorlage zu ihren Variationen emblematisch angelegt worden ist. Auch für Arthur Henkel und Wolfgang Schöne schien sich eine solche Möglichkeit bereits anzudeuten, wenn beide in ihrer berühmten „Vorbemerkung der Herausgeber“ zu dem Schluß kamen: „Schließlich beteiligt sich an der Deutung des Dargestellten durch die Textteile in manchen Fällen schon die Pictura selbst, wenn etwa ein im Bildhintergrund dargestellter, gleichbedeutender Vorgang den Sinn des Vordergrundgeschehens erklären hilft. Damit ist schon in der Grundform des Emblems eine Möglichkeit der angewandten Emblematik angelegt, (...) indem sie anstelle der auslegenden Subscriptio dem Hauptbild exegetische Bildteile beifügt.“²⁷⁶

Die hier eingeführte Sichtweise wurde angeregt durch die von Justus Müller Hofstede am Beispiel des Kunstkammerbildes vorgenommene Untersuchung innerbildlicher Strukturen. Müller Hofstede interpretierte die zentrale Personifikation in der „Allegorie des Gesichtes“ von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel dem Älteren (1617) als in ihrer Funktion der Pictura eines Emblems gleichgeartet. Die im fiktiven Raum einer Kunstgalerie gehängten Bilder übernehmen es, die Hauptfigur zu explizieren.²⁷⁷ Dieses Verhältnis der Teile zum Ganzen ist zugleich ein Spezifikum des graphischen Mediums: Während die Hauptpersonifikation auf einer oft eigens abgegrenzten Vordergrundbühne steht oder ruht, werden die ihr zugeordneten

²⁷⁵ In der Absicht, das Wesentliche zu charakterisieren, wurde der Terminus zum Beispiel auf Titelblättern eingesetzt: Wenn Gabriel Rollenhagen seine Sammlung ausgewählter Embleme: „Nucleus emblematum selectissimorum“ nannte, wollte er darauf hinweisen, daß aus einer unbestimmten Anhäufung von Emblemen die Summe der maßgeblichen Beispiele gezogen wurde.

²⁷⁶ A. Henkel, W. Schöne (Hrsg.), „Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts“. Ergänzte Neuausgabe, Stuttgart, 1976, (ed. pr. 1967): „Vorbemerkung der Herausgeber“, S. XIII.

²⁷⁷ „Visus“, Öl auf Holz, 65 x 109 cm, bezeichnet: „BRUEGHEL F. 1617“, Madrid, Prado. Justus Müller Hofstede, „Non saturatur oculus visu – Zur ‚Allegorie des Gesichtes‘ von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä.“, in: Herman Vekeman, Justus Müller Hofstede, Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erfstadt, 1984, S. 243 - 291.

Aspekte mittels Hintergrundszenen vorgeführt. Ergänzend kann noch hinzugefügt werden, daß diese im Niederländischen „vertooninghe“ genannt wurden. Adäquat ins Deutsche übersetzt hießen sie ‚Verdeutlichungen‘²⁷⁸

Prinzipiell leisten auch die Hinzufügungen beim Monogrammisten erklärende Dienste, ihre Vorlagen übertreffen sie im Prozeß des Aemulierens insofern, als daß rhetorische Ordnungsstrukturen in den Bildraum übertragen wurden. Der kunsttheoretische Ausdruck *aemulatio* bezeichnet generell die Herausforderung, die ein vorhandenes Kunstwerk für den nachfolgenden Künstler darstellt. Er tritt in den Wettstreit mit ihm und versucht, es mit einer eigenen Invention zu übertreffen, indem er es stilistisch bereichert. Nach der *translatio*, der stillösen Nachfolge, und der *imitatio*, der stilistisch gleichwertigen Nachfolge, bedeutet *aemulatio* die höchste Stufe des Schaffensprozesses.²⁷⁹ Ich wende diesen Begriff in erweiterter Form auf die Genese der Bildprogramme an, weil diese nach der Entwicklung des Prototyps von Bildvorlagen ausgehend konzipiert wurden. In Erweiterung der Darstellungs-Modi traten ferner zu den im Triumphmotiv zusammengeführten Personifikationen und Deifikationen szenische Darstellungen in einem gleichfalls signifikativen Landschafts-hintergrund. Die Bildargumente wurden nach den Regeln der rhetorischen Tropenlehre gebildet und die Positionen der syntaktischen Form neu besetzt. Hier wurde der höchste Grad an Veranschaulichung erreicht, die als direkte Ursache für den Erfolg des süd-niederländischen Jahreszeitenzyklus anzusehen ist.

Bis heute²⁸⁰ sucht man vergeblich nach einer ikonographischen, geschweige denn ikonologischen Untersuchung, die sich dem Thema der triumphalen Jahreszeiten-Prozessionen widmet. Hans Georg Gmelin behandelte zwar das Oeuvre des Georg Pencz monographisch, den humanistischen Hintergrund dieses wichtigen Nürnberger Künstlers findet man indessen

²⁷⁸ Die „vertooninghe“ (Verdeutlichungen) erwähnte Millard Meiss, „Highlands in the Lowlands. Jan van Eyck, the master of Flemalle and the Franco-Italian Tradition“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, LVII (1961), S. 273 ff., bes. S. 305 und Anm. 77. Außerdem wies er eine Anwendung der Plateau-Komposition schon für die frühen niederländischen Meister nach. Erfolgreich behauptet hatte sie sich jedoch vor allem in Italien.

- Freundliche Mitteilung von J. Müller Hofstede, dem ich an dieser Stelle für die zahlreichen erhellenden Gespräche über das Thema danken möchte.

²⁷⁹ Diese ikonographie-immanente Terminologiemuß unterschieden werden von dem Vorgang der Imitation in der Bedeutung: „Wetteifern mit der Natur“.

²⁸⁰ Die Untersuchungen und die Arbeit wurden 1992 abgeschlossen.

kaum ausreichend berücksichtigt.²⁸¹ Nur am Rande verwies Gmelin für den Jahreszeitenzyklus auf die mögliche Rezeption einiger loci classici.²⁸² Seine analytische Annäherung der Bildprogramme erschöpfte sich daher in einer deskriptiven Bestandsaufnahme, der nicht einmal die Identifizierung der Protagonisten gelang. Auch Ilse O'Dell-Francke, die die Produktion des Verlagshauses Solis systematisch erschlossen hatte, vermochte in den triumphalen Umzügen der Jahreszeiten nicht mehr als die „üblichen allegorischen Themen der Zeit“ zu sehen.²⁸³ Ganz und gar ein Schattendasein führte dagegen der Zyklus des Monogrammisten in den bisherigen ikonologischen Bemühungen, wo er gelegentlich am Rande Erwähnung fand.

Es war Ilja M. Veldman, die zuerst erkennen ließ, daß es sich hier möglicherweise um einen Forschungsgegenstand von Interesse handeln dürfte. Sie hatte sich zur Aufgabe gemacht, einen Zyklus mit Jahreszeiten-Personifikationen von Maarten van Heemskerck (1563) auf seinen innovativen Gehalt hin zu untersuchen. Das zur Bewertung dieser Leistung erforderliche ikonographische Bezugssystem mußte jedoch erst noch ermittelt werden. Veldmans kurzer, aber wichtiger Überblick der Entwicklung des Jahreszeitenthemas in der niederländischen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts ergab, daß die Holzschnitte mit dem Monogramm AP als das erste bekannte Beispiel mit Darstellungen der personifizierten Jahreszeiten zu gelten hätten.²⁸⁴

Von der Komplexität der Programme, die den Darstellungen der triumphalen Jahreszeiten-Prozessionen zugrundegelegt wurden, vermittelte als einziger Charles Dempsey einen Eindruck.²⁸⁵ Er besprach das Frühlingsblatt von Virgil Solis im Hinblick auf

²⁸¹ H. G. Gmelin 1961, op. cit., S. 227 f., Anm. 421 & 422. Eine bei Gmelin erwähnte Untersuchung zum graphischen Werk von Georg Pencz wurde nicht fertiggestellt. Neuerdings bestätigte noch einmal Gunter Schweikhart diese Lacuna: „Bücher und Aufsätze zum Themenkreis der Antikenrezeption“, in *Kunstchronik*, 45 (1992), Heft 2, S. 49 - 63.

²⁸² H. G. Gmelin, op. cit., S. 228, Anm. 422, dachte an die Jahreszeiten-Prozession in: „De rerum natura“ (V, 737 - 747) von T. Lucretius Carus. Ebenso zog er Ovids „Fasti“ für einige Figuren in Betracht und fügte etwas unmotiviert Aratus, „Phainomena“, 32 ff., hinzu. Warum die Rezeption gerade dieser stoische Quelle – die eine unter anderen vergleichbaren ist – anzunehmen sei, machte Gmelin nicht deutlich.

²⁸³ Ilse O'Dell Francke, „Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis“, Wiesbaden, 1977, S. 41.

²⁸⁴ Ilja M. Veldman, „Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck: cosmo-astrological allegory in sixteenth-century prints“, in: *Simiolus*, 11 (1980), Nr 3/4, S. 149 - 177. Die beiden Nürnberger Vorgänger erwähnte Veldmann jedoch nicht.

²⁸⁵ Charles Dempsey, „Mercurius Ver: The Sources of Botticellis Primavera“, in: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1968, Nr. 31, S. 251 - 273. Dempsey

dessen mögliche interpretatorische Aussagekraft für Botticellis „Primavera“. Dempsey ließ jedoch unberücksichtigt, daß diese Kupferstiche von Georg Pencz abhingen. Daher gelten dessen Ergebnisse auch für Pencz und können für die Deutung seines Frühlingsblatts herangezogen werden. Dempseys Hauptquelle ist eine lange nach Botticellis Gemälde verfaßte Abhandlung, die er gleichsam als retrospektives Interpretament konsultierte: Im Jahre 1616 hatte Girolamo Aleandro Junior ein in der Sammlung Asdrubale Matteis befindliches und angeblich antikes Sonnenrelief publiziert, das er detailliert erklärte (Abb. 114).²⁸⁶ Das heute verschollene Stück gab die Vier Jahreszeiten in sinnbildlicher Darstellung wieder. Der Frühling war hier durch den Caduceus des Merkur vertreten, der Sommer durch die Lyra des Apoll, den Herbst symbolisierten die Früchte des Bacchus und den Winter die Keule des Herkules. Im Zentrum deutete der Strahlenkranz des Phoebus-Apollon an, daß es die Sonne ist, die den Wechsel der Zeiten bewirkt.

In seiner zu diesem Relief verfaßten *explicatio* hatte Aleandro seinerseits zahlreiche *loci classici* zusammengetragen, die zeigen sollten, wie die antiken Götter auf die Jahreszeiten bezogen werden konnten. Dem Verhältnis Merkurs zu den anderen Frühlingsgottheiten Venus, Flora, Chloris, und Zephyrus galt der Abschnitt über Ver. Aleandros Ausführungen veranlaßten wiederum Dempsey, in der „Primavera“ ein Kalenderbild zu sehen.²⁸⁷ Dabei war die fragliche Frühlings-Prozession des Virgil Solis seiner Argumentation als Fallbeispiel dienlich. Die elaborierte Gelehrsamkeit Dempseys soll hier nicht in Frage gestellt werden, dennoch sollte bedacht werden, daß sowohl das antike Sonnenrelief als auch die Kupferstiche des Virgil Solis den ganzen Jahreskreis allegorisch umschreiben. Für die „Primavera“ läßt sich indessen ein solcher zyklischer Zusammenhang nicht nachweisen. Dem singulären Charakter des Gemäldes

bereitet eine neue Monographie über die „Primavera“ vor.

²⁸⁶ Girolamo Aleandro Jr., „*Antiquae tabulae marmoreae solis effigie, symbolisque exsculptae accurata explicatio*“, Rom, 1616. Das Relief ist aller Voraussicht nach eine Fälschung, weswegen nicht weiter verwundern kann, daß es heute verschollen ist. Nach den Erkenntnissen von G. M. A. Hanfmann war die Abbildung antiker Götter in der Rolle der Vier Jahreszeiten der Antike unbekannt. Dazu: Ders., 1951, op. cit., S. 278 f., Kap. C. II. 1., S. 45, Anm. 141. Zudem gleicht jener Apollon des vermeintlichen Reliefs einem in der „*Hypnerotomachia Poliphili*“ dargestellten Phoebus aufs Haar (Maurizio Calvesi, 1980, op. cit., Abb. 27, S. 174).

²⁸⁷ Folgt man Dempsey, dann sind die Figuren der „Primavera“ in chronologisch ablesbarer Reihenfolge auf die Frühlingsmonate zu beziehen: Mit den milden Lüften des Zephyrus werde diese Jahreszeit im März eingeleitet, die Zeit seiner Gattin Flora erstrecke sich vom 28. April bis zum 2. Mai. Venus sei die Schirmherrin des April, während der Mai Mercurius unterstellt sei, der zugleich das Frühlingsende herbeiführe.

sollte daher Rechnung getragen werden, weswegen die neoplatonischen Interpretationen von Edgar Wind und Ernst H. Gombrich weiterhin ihre Gültigkeit behalten werden.²⁸⁸

I. DIE SCHEIBENRISSE DES GEORG PENCZ (1531)

1) ZUR VITA VON GEORG PENCZ UND ZUR STELLUNG DES JAHRESZEITENZYKLUS IM OEUVRE

Wir kennen heute weder das Geburtsjahr noch den Geburtsort von Georg Pencz. Die spärlich überlieferten Archivalien erlauben dennoch eine annähernde Rekonstruktion seines Lebensweges. Wahrscheinlich wurde Pencz um 1500 geboren.²⁸⁹ Die meiste Zeit hatte er in der freien Reichsstadt Nürnberg zugebracht, wo er in den Jahren 1521 - 23 seine Lehrzeit bei Albrecht Dürer, dem berühmtesten Maler der Stadt, absolvierte. Damit gehörte Pencz der dritten und letzten Schülergeneration an, die Dürer ausgebildet hatte. Der Kontakt beider Künstler muß recht eng gewesen sein, denn 1521 arbeitete Dürer gemeinsam mit Pencz an den Nürnberger Rathausfresken.²⁹⁰

Im August 1523 erhielt Georg Pencz das Bürgerrecht, aber schon zwei Jahre später fiel ein Schatten auf den bis dahin gradlinigen Verlauf seines Lebens. Gemeinsam mit Sebald und Barthel Beham war Pencz im Jahr 1525 einem Inquisitions-Prozeß ausgesetzt gewesen. In den Wirren der Bauernkriege hatte man die drei, die später als „gottlose Maler“ bekannt werden sollten, des Atheismus verdächtigt. Ihre Verurteilung zur Verbannung war eine noch milde zu nennende Strafe am Ende eines Verfahrens, das vielen anderen den Tod gebracht

²⁸⁸ Ernst H. Gombrich nannte den Beitrag Dempseys trocken: „antiphilosophische Stellungnahme“: „Botticelli's Mythologies: a Study in the Neoplatonic Symbolism of his circle“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945), S. 7 - 60 (dt.: „Die mythologischen Gemälde Botticellis. Über die neoplatonische Symbolik seines Kreises“, in: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*, Stuttgart, 1986, S. 42 - 101). Edgar Wind: „Pagan Mysteries in the Renaissance“, London, 1968, zweite Auflage (dt: „Heidnische Mysterien in der Renaissance“, Stuttgart, 1987, Kapitel VII: „Botticellis Primavera“).

²⁸⁹ Biographie und Oeuvrekatalog von Hans Georg Gmelin, „Georg Pencz als Maler“, Ms., Freiburg, 1961. Eine gekürzte Fassung der Dissertation erschien im *Münchener Jahrbuch*, dritte Folge, Bd. XVII, 1966, S. 49 - 126. Diese Publikation enthält nicht die Zeichnungen.

²⁹⁰ J. Chipps Smith, „Nuremberg, a Renaissance city, 1500 - 1618“, Ausstellungskatalog für die Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, 1983.

hatte. Allerdings wurde Pencz noch im selben Jahr die Rückkehr nach Nürnberg gestattet.²⁹¹ Bis 1530 sind dann keine weiteren Nachrichten überliefert. Aus naheliegenden Gründen nahm Hans Georg Gmelin für diesen Zeitraum daher eine erste Italienreise an. Nicht nur die biographischen Daten unterstützen diese Vermutung; stärker wiegt eine deutlich erkennbare Italianisierung im künstlerischen Werk jener Periode. Jeffrey Chipps Smith versuchte schließlich eine genauere Bestimmung von Reisezeit und Reiseziel: In den Jahren 1529 - 30 soll der Nürnberger die Region Norditalien besucht haben. Da sich in dessen Oeuvre die Kenntnis der Fresken Mantegnas im Palazzo Ducale spiegelte (fertiggestellt 1471), so Chipps Smith, sei Pencz mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit in Mantua gewesen.²⁹² Spätestens 1532 muß er völlig rehabilitiert gewesen sein, denn er wurde zum offiziellen Stadtmaler von Nürnberg ernannt und war damit der letzte Dürerschüler, der noch in der Stadt geblieben war. Die im Spätwerk zu verzeichnende Vergrößerung der Kupferstiche, welche als typisch italienisch eingestuft wurde, nahm man zum Anlaß, um für das Jahr 1542 eine zweite Italienreise anzusetzen. 1550 starb Pencz in Leipzig.

Der vollständig erhaltene, aber unsignierte Jahreszeitenzyklus befindet sich heute in der graphischen Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen. 1929 ist er von Elfried Bock in seinem Katalog der Sammlung als ein eigenhändiges Werk des Georg Pencz publiziert worden. Die mit Tusche und Pinsel ausgeführten Zeichnungen messen in ihrer Darstellungsgröße durchschnittlich 38,7 cm x 29,9 cm und tragen außer Spuren von ehemaligen Unterschriften, die offenbar die einzelnen Jahreszeiten bezeichneten, noch die Namen der Tierkreiszeichen. Als erster vermutete Gmelin, daß die Blätter als kunstgewerbliche Entwürfe für den Scheibenriß bestimmt gewesen seien.²⁹³ Ob diese Vorlagen jemals zur Ausführung gelangt sind, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Ihre dekorative runde Form kehrt jedoch wieder im Falle zweier Kabinettscheiben mit Jahreszeiten, welche dem Vorbild der „Hypnerotomachia Poliphili“ folgen.²⁹⁴ Da sich somit die „quattuor tempora“

²⁹¹ Die Hintergründe des Prozesses legte Herbert Zschellitsky, „Die Drei gottlosen Maler von Nürnberg“, Leipzig, 1975, aus der Perspektive sozialistischer Geschichtsauffassung dar, welche die Ereignisse der Bauernkriege überproportional bewertete.

²⁹² J. C. Smith, 1983, op. cit., S. 57. Schon früher in seinem Leben hatte Pencz an Fresken gearbeitet, nämlich mit Dürer. Aus Italien kannte er Mantegna („Camera degli Sposi“, Palazzo Ducale) und Giulio Romano (Deckengemälde im „Saal der Psyche“, Palazzo del Té), und eventuell den „Schifanoja-Zyklus“.

²⁹³ Gmelin, 1961, op. cit., S. 164.

²⁹⁴ Niederländisch, um 1600: Versteigerung Slg. Oppenheim, Auktionshaus Lepke, Berlin, 23. 10. 1917, Nr. 148 & 149: Zwei Rundscheiben in Schwarzlot und Silbergelb. Durchmesser: 20,5 cm. „Ver“: Venus und Amor mit der Aufschrift „Ver praebet flores“, „Hiems“: Kö-

als Thema kleinformatiger Darstellungen in der Glasmalerei nachweisen lassen, wird hier die Meinung Gmelins übernommen. Wie den größten Teil der kunstgewerblichen Entwürfe von Pencz, setzte Gmelin auch die Entstehung der fraglichen Scheibenrisse in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre an. Diese Zeichnungen sind überdies stilistisch mit den aus dem Jahr 1531 datierenden „Planetenkindern“ verbunden (Abb. 99 - 105), so daß der in Rede stehende Zeitraum weiter eingeschränkt werden kann.²⁹⁵ Einen definitiven terminus ante quem bestimmt indessen der „1537“ bezeichnete Zyklus des Monogrammisten AP (Abb. 10 - 13). Die stilkritische Einschätzung Elfried Bocks, der in den Erlanger Blättern ein Beispiel des Spätstils von Pencz sah, trifft darum nicht zu.²⁹⁶ Folglich gliedern sich die Jahreszeitentriumphe ein in die Zeit nach der Norditalienreise, 1529 - 30, und vor dem Beginn der Tätigkeit als Stadtmaler, 1532. Demnach ergibt sich für eine Datierung der Scheibenrisse ein Zeitfenster von etwa drei Jahren.

Man rechnet Pencz zu einer Künstlergeneration, für die es selbstverständlich gewesen war, den Innovationen der italienischen Renaissance zu begegnen.²⁹⁷ Schon mit den „Planetenkindern“²⁹⁸ (Abb. 99 - 105) und den „Trionfi“ nach Petrarca²⁹⁹ hatte Pencz italienische Motive

nig Aeolus und die Winde mit der Aufschrift „Igne levatur hiems“. Die Texte sind Ovids „Remedia amoris“, Vers 187 - 188, entnommen worden. - Versteigerung Slg. Nano, Auktionshaus Lepke, Berlin, 3./4. 4. 1928, Nr. 142: Runde Kabinettscheibe in Schwarz und Silbergelb, Durchmesser 21 cm: „Hiems“: Aeolus entläßt die Winde aus ihrem Verlies, ohne Aufschrift. In beiden Fällen hält der König der Winde eine erhobene Lanze. Dieses ungewöhnliche Attribut ist direkt aus Vergilius Maro abgeleitet worden: „Haec ubi dicta, cavum conversa cuspidem montem impulit in latus“ (derart sprach er und stieß mit dem stumpfen Ende des Speeres tief in die Flanke des Berges), „Aeneis“, I, 57. Durch die so entstandene Öffnung können die Winde entfliehen. Weder Boccaccio noch Ripa kannten diesen Vers.

²⁹⁵ H. G. Gmelin, 1961, op. cit., S. 164. Folge der „Sieben Planeten mit ihren Kindern“. Herausgegeben von Albrecht Glockendon, datiert „1. August 1531“. Hollstein, Bd. 3, S. 219 (als Beham). Siehe: H. Röttinger, „Die Holzschnitte des Georg Pencz“, Leipzig, 1914, S. 36, Nr. 4. Da der Zyklus als direkte Vorlage für die Folge der Planetenkinder von Maarten van Heemskerck (um 1568) diente, belegt er erneut den Einfluß der Nürnberger Graphik auf die Niederlande. Siehe I. M. Veldman, op. cit., S. 167 ff.

²⁹⁶ E. Bock, „Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen“, Frankfurt am Main, 1929, Kat. Nr. 289, S. 87, Abb. 114 a - b.

²⁹⁷ J. C. Smith, 1983, op. cit., „Dürer as Teacher“, S. 45, berichtete, daß Pencz Raffael und Michelangelo kopiert habe.

²⁹⁸ Ich denke an den Zyklus von Baccio Baldini (tätig in Florenz, zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts). - Diese und die im Anschluß entstandene Planetenfolge von Georg Pencz, besprochen in Abschnitt C.II.2., S. 79 f., Abb. 92 - 98. Röttinger, 1914, op. cit., S. 36, Nr. 4 - 11. Nicht im Katalog von David Landau, „Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz“, Milano, 1978.

²⁹⁹ Georg Pencz, „Trionfi des Petrarca“, Folge von 6 Kupferstichen, um 1530 - 50 (Spätstil: 40 - 50), Bartsch, VIII, S. 357 - 358, Nr. 117 - 123. David Landau, 1978, op. cit., Nr. 116 B,

aufgegriffen. Wenn er, wie Chipp's Smith belegen zu können glaubte, Mantua besucht hatte, ist es nur allzu verlockend, anzunehmen, er sei auch in Ferrara gewesen. Mit dem Freskenzyklus im Palazzo Schifanoja hätte Pencz das bedeutendste Kalenderprogramm der Renaissance kennengelernt (Abb. 106 - 113). Von den triumphierenden Monatsgöttern des Manilius und den Planeten des Baldini hätte er entscheidende Impulse für die Konzeption seines eigenen Jahreszeitenzyklus empfangen können. Leider bleibt diese ansprechende Vermutung Spekulation, da sie vorerst nicht belegt werden kann. Über die Wichtigkeit des priapeischen Jahreszeitenaltars, der in der „Hypnerotomachia Poliphili“ in Text und Bild beschrieben worden ist, wurde im vorigen Kapitel dieser Arbeit bereits ausführlich behandelt. Dieser hieroglyphische Roman war in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts auch in Nürnberg bekannt und hatte Pencz im Zeitraum von 1521 bis 1548 nachweislich vorgelegen.³⁰⁰ Möglicherweise war Pencz schon während seiner Lehrzeit bei Dürer dem enigmatischen Werk begegnet, das sein Meister von der zweiten venezianischen Reise (um 1505 - 1507) mitgebracht und nach der Rückkehr in seinem Freundeskreis verbreitet hatte. Als Dürer gestorben war, erwarb Hieronymus Hock das Buch und bezeugte für die Nachwelt den vormaligen Besitzer mit dem Vermerk: „E[xe]mplus ex bibliotheca Alberti Dyreri“.³⁰¹

Darf Pencz die selbständige Konzeption eines vielschichtigen allegorischen Entwurfes grundsätzlich zugetraut werden? Die vielfach auf Vorlagen von anderer Hand zurückgehenden Graphiken sprechen nach dem augenblicklichen Kenntnisstand seines Oeuvres eher dagegen.³⁰² Aber der Umgang mit Dürer hatte Pencz ohne jeden Zweifel Kontakte zu den bedeutendsten Nürnberger Humanisten vermittelt, Kreisen, aus denen die Anregung zu dem gelehrten Programm der Jahreszeitentriumphe gekommen sein dürfte. Seit Hartmann Schedel (1440 - 1514) zahlreiche Reisen in die Zentren des europäischen Humanismus unternommen hatte, um Abschriften und Drucke der lateinischen und griechischen Klassiker zusammenzutragen, waren diese in seiner berühmten Bibliothek für die Nürnberger Gelehrten

S 117 f., Landau datierte die „Trionfi“ um 1539.

³⁰⁰ J. C. Smith, 1983, op. cit., S. 39 ff.: 1548 erschien bei Johann Petrius in Nürnberg der „Vitruvius Teutsch“. Viele der Holzschnitte sind Ausarbeitungen oder Neuinterpretationen der Illustrationen der Vitruvausgabe Como, 1521, der „Hypnerotomachia Poliphili“ und Serlios Traktat. Die Holzschnitte wurden offensichtlich unter der Leitung von Peter Flötner (gest. 1546) gefertigt und nach seinem Tode von Georg Pencz und Virgil Solis fortgeführt (Dazu Röttinger, 1914, op. cit., „Vitruvius teutsch“, S. 43 - 48).

³⁰¹ G. Leidinger, „Albrecht Dürer und die Hypnerotomachia Poliphili“, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Abteilung, 1929, Heft 3, S. 23.

³⁰² Vergleiche Anm. 298 und 299.

auch direkt verfügbar gewesen.³⁰³ Gleichzeitig hatte sich die Stadt zu einem Zentrum der neuzeitlichen Kosmologie entwickelt:

Auf dem Gebiet der Sternkunde hatte Nürnberg vieles der Persönlichkeit von Johannes Müller, genannt Regiomontanus (1436 - 1476) zu verdanken.³⁰⁴ 1471 war der Mathematiker und Astronom nach Nürnberg gekommen, baute dort ein Observatorium und betrieb eine Werkstatt, die astronomische Instrumente nach seinen Anweisungen herstellte. Ferner hatte er eine eigene Presse unterhalten. Dort erschien auch die von ihm selbst besorgte Erstausgabe der „Astronomica“ des Manilius (um 1473), eines von Poggio entdeckten Lehrgedichtes, das die Basis für das Kalenderprogramm der „Schifanoja-Monate“ geworden war.³⁰⁵ 1474 druckte er einen für 57 Jahre gültigen Kalender in deutscher und lateinischer Sprache, der zu den frühesten und wichtigsten Publikationen dieser Art zählt.³⁰⁶ Der Triumph, im Zenit seiner Karriere von Papst Sixtus IV. zur Kalenderreform in den Vatikan berufen zu werden, sollte Regiomontanus nicht lange vergönnt sein. Schon 1476 verstarb er in Rom.

Das in Nürnberg verbliebene wissenschaftliche Erbe des Gelehrten verwaltete sein Schüler Bernhard Walther (geb. 1430) bis zu seinem Tod im Jahre 1504. Die Bibliothek und die Instrumente des Regiomontanus gingen anschließend in den Besitz des Astrologen Johannes Werner über (geb. 1468). Aus dessen Nachlaß erwarb 1522 Willibald Pirckheimer (1470 - 1530), der humanistische Freund und Berater Dürers, einen Bestandteil der Bibliothek.³⁰⁷ Pirckheimer interessierte sich für die Probleme der Himmelskunde, er stellte selbst Horoskope und transkribierte astrologische Handschriften.

³⁰³ Ihren Katalog publizierte Richard Stauber: „Die Schedelsche Bibliothek“, Freiburg im Breisgau, 1908, Studien und Darstellungen aus dem Gebiet der Geschichte“, Band 6, Heft 2/3, XVI. Gab es ein Exemplar der von mir herangezogenen Klassiker im Bestand der Bibliothek, wird dies von mir mit einer Anmerkung festgehalten.

³⁰⁴ Die Biographie des Regiomontanus nachzulesen in: Ernst Zinner, „Leben und Wirken des Johannes Müller von Königsberg, genannt Regiomontanus“, München, 1938, Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, Bd. 31.

³⁰⁵ Auf der 1515 edierten Himmelskarte nach Johannes Stabius bildete Dürer Manilius unter den vier wichtigsten Himmelskundlern ab.

³⁰⁶ „Kalender im Wandel der Zeiten“, Ausstellungskatalog der Badischen Landesbibliothek zur Erinnerung an die Kalenderreform durch Papst Gregor XIII. im Jahr 1582, Baden-Baden, 1982, S. 35. Der Kalender befand sich auch in der Schedelschen Bibliothek. Stauber, 1908, S. 137 & 207.

³⁰⁷ Diese und die weiteren Angaben entnahm ich der Biographie „Willibald Pirckheimer“, von Willehad Paul Eckert und Christoph von Imhoff, Köln 1982, 2. Auflage.

Seine wichtigste Leistung war die lateinische Übersetzung der ptolemäischen Geographie, die 1525 herauskam.³⁰⁸

Georg Pencz brach also zu einem Zeitpunkt in das sternengläubige Italien auf, an dem das Interesse an den kosmologischen Wissenschaften auch in seiner Heimatstadt einen Höhepunkt erreicht hatte. Als er zurückkehrte, entstanden unter dem Eindruck italienischer Vorbilder die „Planetenkinder“ und die „Jahreszeiten in Triumphzügen“. Die humanistische Invention, die dem Nukleus der Jahreszeitentriumphe zugrundegelegt worden war, ist aus diesem geistigen Klima hervorgegangen und muß als ein Produkt des direkten Umfeldes von Dürer und Pirckheimer beurteilt werden.

2. DER AUFBAU DES PROGRAMMATISCHEN KERNS, SEINE LITERARISCHEN UND IKONOGRAPHISCHEN QUELLEN

i. DIE ÄUßERE FORM UND DAS SCHEMA DER HAUPTDARSTELLUNGEN

Für das allegorische Hauptmotiv wählte Georg Pencz die Form eines runden Medaillons, an das kleinere Tondi mit den Tierkreiszeichen jeder Jahreszeit gekoppelt wurden. Ursprünglich war dieses Prinzip in der Ikonographie der Planetenkinder gängig. Auch die bei Pencz im Uhrzeigersinn zu lesenden Zodia deuten auf einen möglichen astrologischen Kontext hin. In ein Medaillon eingehängte Tondi mit personifizierten Sternengottheiten und ihren Zeichen liegen beispielsweise in den Illustrationen der Planetenkinder einer Kasseler Handschrift von 1445 vor: „Von den eigenschaften der siben planeten in einer gmayn“ (Abb. 115 & 116).³⁰⁹ Grundsätzlich ist die Kreisform ein Symbol für den Kosmos und seine Sphären.³¹⁰ Dessen Darstellung in einem radialen Diagramm wurde den Folgen der Planetenkinder in der Regel vorangestellt

³⁰⁸ W. P. Eckert/ Chr. v. Imhoff, op. cit., S. 291 - 302, 393: „Die lateinische Übersetzung der Erdkunde des Claudius Ptolemäus“. - Klaudios Ptolemaios lebte in der Mitte des zweiten Jahrhunderts nach Christus.

³⁰⁹ Kassel, Landesbibliothek, Manuskript Astron. 1.20, deutsch, 1445. Beschreibung des Codex und Abbildungen in: A. Hauber, „Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrens“, Strassburg, 1916.

³¹⁰ Manfred Lurker, „Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit“, Tübingen, 1981, S. 60.

(Abb. 117). Die ersten Tage der Schöpfung in Gestalt sich mehrender konzentrischer Ringe zeigt etwa Hartmann Schedels „Liber Chronicarum“, Nürnberg 1493 (Abb. 118).³¹¹

Da seit der Antike jeder Monat im Einflußbereich eines Tierkreiszeichens gedacht wurde (Tab. III/1), konnten der in drei Monate eingeteilten Jahreszeit nun auch je drei Tierkreiszeichen zugeordnet werden (Tab. III/3). Das erste bekannte Beispiel einer solchen Verbindung ist ein attischer Festkalender aus dem ersten Jahrhundert nach Christus. Heute befindet er sich in Hagios Eleutherios, Athen. Dort wurden die Personifikationen der Jahreszeiten mit solchen der Monate sowie den Zodia kombiniert.³¹² Später wurden die Jahreszeiten auch mit nur einem Tierkreiszeichen ausgewiesen: Dem Winter teilte man den Wassermann zu, dem Frühling den Stier, dem Sommer den Löwen, dem Herbst alternativ die Waage oder den Skorpion (Tab. III/3).³¹³ Unschwer sind diejenigen Zodia zu erkennen, die Pencz an die jeweils prominenteste Stelle seiner Zeichnungen gesetzt hatte. Sie scheinen also das Thema des Zyklus anzugeben. Seltsamerweise sind diese am oberen Bildrand nicht mittig angebracht, sondern von der Achse aus gesehen nach rechts gerückt worden.

Sicherlich unter dem Eindruck der Passage aus „De rerum natura“ ist die Idee entstanden, die unaufhaltsame Progression der Zeit metaphorisch im Bild eines stetig vorwärtsschreitenden Zuges zu erfassen.³¹⁴ Die triumphale Wagenfahrt der Himmelsregenten, die Pencz (1531, Abb. 99 - 105) von Baldini (um 1465, Abb. 92 - 98) und möglicherweise aus eigener Anschauung des „Schifanoja-Zyklus“ (1467 - 70, Abb. 106 - 113) kannte, ist hier zum ersten Mal auf das Jahreszeitenthema übertragen worden. Das neu eingeführte Motiv des Triumphwagens ermöglichte eine hierarchische Gewichtung der Figuren, die visuell plausibel umgesetzt werden konnte. Jede Jahreszeit bekam einen eigenen carrus triumphalis mit einem steil aufragenden und unproportional großen Thronbau. Die Idee des stabil und bodenständig wirkenden Fahrzeugs mit dem flachen Bodenbrett ist sicherlich von Baldini inspiriert worden (Abb. 97).

³¹¹ Nach S. K. Heninger Jr., 1977, op. cit., S. 16 - 19, Abb. 10 a - 10 f.

³¹² G. M. A. Hanfmann, 1951, op. cit., S. 135.

³¹³ Ebd., S. 121. Die Jahreszeiten in Verbindung mit einem Zodiakzeichen werden behandelt in den „Geoponica“: „Geoponica sive Cassiani Bassi de re rustica eclogae“, ed.: H. Beck, Leipzig, 1895, Abschnitt 1:2. Das Werk des Cassianus Bassus, eines Autoren des sechsten. Jahrhunderts, wurde im zehnten Jahrhundert für den Kaiser Porphyrogenitus neu durchgesehen.

³¹⁴ Von dem Exemplar des Lukrez aus der Schedelschen Bibliothek zeugt ein erhaltener Bestellzettel Hartmanns: R. Stauber, 1908, op. cit., S. 92.

Die Teilnehmer der Prozessionen sind daher jetzt in Regenten und Gefolge unterschieden worden. Zwar sind die Jahreszeiten und auch die Tierkreiszeichen von Pencz in deutscher Sprache benannt worden, für die Personifikationen fehlen indessen erklärende Beischriften. Später hatte jedoch Virgil Solis die Figuren mit ihren Namen bezeichnet. Die Vorlage von Pencz verarbeitete er in einer erweiterten und in mehrfacher Auflage erschienenen Fassung, die unten ausführlich besprochen werden wird. Da Solis den Bestand der Jahreszeitenfolge von Pencz vollständig aufgenommen hatte, können seine Beischriften helfend zur Erklärung herangezogen werden. Demnach hat Pencz vorrangig pagane Götter dargestellt und läßt auf den Hochsitzen die personifizierten Jahreszeiten selbst thronen. Über ihnen steht ihr Zodiakzeichen und veranschaulicht auf diese Weise das Hauptthema, wofür möglicherweise die Verschiebung des zweiten Tondos aus der Symmetrieachse erforderlich wurde. Die Anzahl und Verteilung der übrigen Personen bleibt auf allen vier Blättern stets konstant und macht daher eine Beziehung auch zu den anderen Tierkreiszeichen wahrscheinlich. Die klassischen Götter werden hier durchweg bekleidet gezeigt. Die Frauen tragen Gewänder, die zeitgenössische Elemente aufweisen,³¹⁵ die Männer meist eine romanisierende Uniform, deren auffälligster Bestandteil der mit Voluten verzierter Brustpanzer ist. Flatternde Ärmel, Tuch- oder Mantelstücke, unterstreichen die Bewegungsrichtung des Zuges, der durch einen nur angedeuteten Reliefracram einer Lichtquelle von links entgegenfährt. Solche aufgeblähten und bewegten Kleidungsstücke lassen generell auf italienische Vorlagen zurückschließen. Als Stilmittel hatte sie besonders Alberti in der Passage „De animantium motu“ empfohlen, die man in seiner vielgelesenen kunsttheoretischen Schrift „De pictura“ findet.³¹⁶ Diese Beobachtung stützt eine Datierung des Zyklus nach der italienischen Reise. Wenn das Licht von links in den Bildraum einfällt, bewegt der Zug der Jahreszeiten sich auf die Sonne zu. Dieses Detail ist, wie noch zu zeigen sein wird, von einiger Bedeutung. Grundsätzlich entspricht die Bewegungsrichtung der Sonne damit der von den Zodia vorgegebenen Leserichtung im Uhrzeigersinn. Mithin sind lineare und zyklische Zeitkonzepte miteinander verschmolzen worden.

³¹⁵ Typisch für die ersten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts sind: Das enge Mieder mit den am Arm anliegenden Ärmeln, die an der Schulter mit einem Oberarmbausch ange-setzt werden, der rechteckige tiefe Ausschnitt mit dem darunter sichtbaren dünnen Hemd, das am Hals abschließt (in den Niederlanden.: Meister der weiblichen Halbfigur), der gegür-tete Rockbausch (Ceres) und geschlitzte Kleidungssteile (Ceres).

³¹⁶ Leon Battista Alberti, „De pictura“, Abschnitt 45. Ausgabe und Übersetzung von Cecil Grayson: „On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua“, London, 1972, S. 86 f.

ii. DER FRÜHLING, „WIDER – OX – ZUILLING“

Im Zentrum der Frühlings-Prozession sitzt auf ihrem Wagen Flora, unter deren Obhut sich die Natur nach der Frostperiode zu regenerieren beginnt (Abb. 1, Kat. Nr.: 1a, Tab. I/3). Die Göttin begleitet das Wachstum der Pflanzen und das Entstehen der Blüten. Auch hier ist sie mit der Herstellung eines Blumengewindes beschäftigt. Über ihr spielt ein junger Mann mit seiner Fidel auf. Weitere Musikinstrumente zieren die Seiten seines mit gefälligen Ornamenten geschmückten Hochsitzes. Virgil Solis nannte ihn „Ver“, er personifiziert also den Frühling (Abb. 5). Ganz oben ist der blinde Cupido im Begriff, seine unheilvollen Liebespfeile zu versenden. Merkur hat sich dem Wagen der Flora angeschlossen, vor dem ein Kälberpaar angeschrirt ist. An seinen Attributen, dem Caduceus und den geflügelten Stiefeln, kann man den Götterboten erkennen.

Über die Göttin Flora und den Grund ihrer Spiele unterrichtete Ovid in den „Fasti“, dem römischen Festkalender. Die „mater florum“ (V, 183) zeigte sich dem Dichter geschmückt mit einem Kranz aus unzähligen Blumen: „mille venit variis florum dea nexa coronis“ (IV, 945 - 948). Mit einer ebensolchen Blütenkrone stattete sie auch Georg Pencz auf dem besprochenen Scheibenriß aus. Ihre Zeit ist daher offensichtlich der Frühling, wie der Vers „vere fruor semper, semper nitidissimus annus“ noch einmal bestätigt (V, 207-210: immer genieß' ich den Lenz, stets strahlt das Jahr). Dann wurden auch ihre Festlichkeiten begangen, die vom 28. April bis zum 2. Mai andauerten: „incipis Aprili, transis in tempora Maii:/ alter te fugiens, cum venit, alter habet/ cum tua sint cedantque tibi confinia mensum“ (schon im April fängst du an und gehst in den Mai noch hinüber:/ Jener besitzt dich im Fliehn, dieser im Kommen dich schon./ Da zweier Monate Ende und Anfang ganz dir gehören).³¹⁷ Die Schirmherrin der Blüten galt Ovid als eine typische Frühlingsgottheit. Auch bei Lukrez ist sie in diesem Kontext anzutreffen (Tab. I/1). Als Vorhut ließ er Flora samt Gatten dem Zug der Jahreszeiten vorausziehen, um für die Nachfolgenden, nämlich Venus mit ihrem Boten Cupido sowie den Frühling selbst, einen Blument Teppich zu streuen. Dagegen konzentrierte sich die erste bildliche Darstellung nach dem Vorbild der Passage aus „De rerum natura“ ausschließlich auf die Götter in ihrer Rolle als Regenten der Jahreszeiten:

³¹⁷ P. Ovidius Naso, „Fasti“, V, 185/86: Herausgegeben und mit einer deutschen Übersetzung versehen von H. Breitenbach, Stuttgart, 1958, S. 55. Zwei Exemplare registriert im Handkatalog der Schedelschen Bibliothek von 1498, R. Stauber, 1908, op. cit. S. 113 f.

So gibt der „Primavera“-Holzschnitt der „Hypnerotomachia Poliphili“ Venus in Begleitung Cupidos beim Vollzug eines Blumenopfers wieder. Wegen dieser Opferhandlung ist die Göttin in der Literatur alternativ als Flora beurteilt worden (Abb. 63).³¹⁸ Georg Pencz besetzte indessen den Wagen des Frühlings mit Flora, Cupido und Ver. Die Beziehungen der Götter untereinander, wie zu der von ihnen vertretenen Jahreszeit, bedürfen im folgenden einer genaueren Untersuchung. Es soll daher nunmehr der Frage nachgegangen werden, welche Kriterien die Selektion dieser Bildmetaphern bestimmt haben könnten.

Zunächst einmal weisen die beiden Göttinnen, Flora und Venus, viele Gemeinsamkeiten auf: Julius Held hatte dargelegt, daß Floras Wirkungsbereich mit den Aufgaben der Liebesgöttin Venus verschmelzen konnte: Während Venus als Schutzgöttin der gedeienden Gärten angerufen werden konnte, fiel die venerische Liebe in die Zuständigkeit der Blumengöttin.³¹⁹ Einst hatte nämlich eine Buhlerin namens Flora Spiele zu ihrem eigenen Gedenken gestiftet, die jährlich anlässlich ihres Geburtstages veranstaltet werden sollten. Später wählten daher berühmte Kurtisanen Flora als Namen.³²⁰ Die Aufklärung über diesen wahren Hintergrund der Floralia ist Lactantius zu verdanken.³²¹ Allerdings berichtete schon der von dieser Tradition unabhängige Ovid über Ausschweifungen während der Feierlichkeiten.³²² Flora meretrix repräsentierte daher auch die Floralia in einer aus dem späten fünfzehnten Jahrhundert datierenden Illustration der „Fasti“ (Abb. 60). Die kleinen Holzschnitte, die hier jedem Monat vorangestellt

³¹⁸ So M. Calvesi, 1980, op. cit., S. 194 & Anm. 2.

³¹⁹ Ch. Dempsey, 1968, op. cit., S. 253, Anm. 15, verwies auf die Verehrung der „Venus hortorum“, wie sie beispielsweise aus dem zehnten Buch der „De re rustica“ von Junius Moderatus Columella hervorgeht (194 ff.).

³²⁰ J. Held, „Flora, Goddess and Courtesan“, in: Essays in Honor of Erwin Panofsky, Bd. I, New York 1961, S. 201 - 218, nach Giovanni Boccaccio, „De claris mulieribus“: De Flora meretrice.

³²¹ L. Cael. Firmianus Lactantius lebte um 300 n. Chr. in Afrika. Die von ihm vertretene euhemeristische Erklärung der „Floralia“ wurde, abgesehen von den Erwähnungen bei Boccaccio (Held), auch in den Kommentaren der „Fasti“ überliefert. Beispielsweise vermerkt von Paulus Marsus, Venedig, 1482 (ed. pr.: 1471).

³²² P. Ovidius Naso, „Fasti“, V, 331 - 332: Bei den Spielen der Göttin ist man ausgelassen und sexuell enthemmt. Ebd., 349: Es nehmen Dirnen an ihnen teil; daher steht dem Fest die Nacht besser an: Ebd., 367. Über die Ausschweifungen während der „Floralia“ berichtete auch Augustinus (354 - 430 n. Chr.) in: „De civitate dei“, II, 27, S. 139: „Diese Spiele pflegen, je hingebender, um so unsittlicher gefeiert zu werden“ (qui ludi tantoi devotius, quanto turpius celebrari solent). Die Götter sollten durch ungeheuerlichste Laster beschwichtigt werden, „cum vitiositate foedissima placarentur“, die Tugend in den Seelen sei völlig vernichtet: „virtus debelaretur in mentibus“.

wurden, erschienen zuerst in der Ausgabe Venedig 1498.³²³ Zu sehen ist die unbekleidete Flora, die von ihren ebenfalls nackten Anhängerinnen umringt wird.³²⁴ Noch eine andere Beobachtung kann die These Helds stützen: Die Beziehung von Venus und Flora bildet sich auch in der Chronologie des römischen Kalenders ab. Es liegen nämlich die Termine ihrer Feste nah beieinander, ja sie gehen geradezu ineinander über, und bei beiden Gelegenheiten zählten Prostituierte zum Festpublikum.³²⁵

Umgekehrt obliegen Venus gerade im Zusammenhang mit dem Frühling Aufgaben, die man eigentlich Flora zusprechen möchte: Sich selbst und den ganzen Monat April unterstellte Ovid den Mächten der Liebesgöttin.³²⁶ Als Romulus den mythischen Kalender der Römer einrichtete, gedachte er seiner Eltern und seiner göttlichen Herkunft, indem er den ersten Monat des Jahres seinem Vater Mars, und den darauffolgenden der Ahnfrau seines Geschlechtes, Venus, zueignete: „utque fero Marti primam dedit ordine sortem,/ quod sibi nascenti proxima causa fuit,/ sic Venerem gradibus multis in gente repertam/ alterius voluit mensis habere locam“ (Weil er [Romulus] den wilden Mars an die erste Stelle dort setzte,/ Weil doch gerade der Gott einst ihm das Leben verlieh,/ Gab er der Venus darauf den Platz in dem folgenden Monat,/ Die er noch weiter zurück unter den Ahnen schon fand).³²⁷

Die Stammutter des römischen Volkes wurde als Venus genetrix verehrt und – wie Dempsey in seiner Untersuchung über die Quellen von Botticellis „Primavera“ gezeigt hat – als eine ländliche Göttin angesehen: Dies bezeuge ein berühmter locus classicus, nämlich die Anrufung der Venus, mit der Lucretius Carus sein

³²³ Bömer, „Fasti“, op. cit., II, S. 56 ff. Die rechte Seite zeigt eine Episode aus der Orion-Geschichte, die Ovid am 11. Mai anlässlich des Unterganges dieses Sternbildes erzählt („Fasti“, V, 493 - 544).

³²⁴ Nicht bei J. Held, 1961, op. cit., der jedoch eine ähnliche Illustration der „Floralia“ abbildete. Sie gehört zu dem Abschnitt über Flora in: „De claris mulieribus“ von Boccaccio. Roscher, Sp. 1485, Stichwort „Flora“, berichtete, daß sich die „meretrices“ auf Verlangen des Volkes ganz entblößen mußten (darüber z. B. Seneca, ep. 97).

³²⁵ Vinalien am 23. April: „Festlich nun feiert die Macht der Venus, ihr Dirnen der Straße;/ Bringt sie doch reichen Verdienst der, die sich dazu bekennt! (...) Bringt mit der Myrte dann auch die beliebte Minze der Herrin, Windet auf Binsengeflecht Rosen zum Kranze für sie!“ (numina vulgares Veneris celebrate puellae! multa professorum quaestibus apta Venus. (...) cumque sua dominae date grata sisymbria myrto tectaque composita iunceae vincla rosa! – P. Ovidius Naso, „Fasti“, IV, 865 ff.).

³²⁶ P. Ovidius Naso, „Fasti“, IV, 13 f. „venimus ad quartum, quo tu celeberrima mense et vatem et mensem scis, Venus, esse tuos“ (jetzt naht der vierte Mond, in dem du besonders verehrt wirst, Dichter und Monat sind ganz dein nur, wie, Venus, du weißt!). Der Vers spielt auf den Ruhm des Ovid hinsichtlich seiner erotischen Dichtungen an.

³²⁷ Ebd., 25 - 28.

naturphilosophisches Lehrgedicht „De rerum natura“ eröffnet habe: „Aeneadum genetrix, hominumque divomque voluptas,/ alma Venus, caeli subter labentia signa“ (Urmutter der Aeneaden, Freude der Menschen und Götter,/ gütige Venus, die unter dem Sternengewölbe des Himmels/ Leben du spendest).³²⁸ Im weiteren Verlauf der Invokation werde das Wirken der venerischen Triebkräfte im Frühling geschildert, wie sie die ganze belebte Welt erfaßten.³²⁹ Reflexionen dieser Passage, so fährt Dempsey fort, begegne man bei Columella und Ovid.³³⁰ Die Venus der „Fasti“ (und des April) sei daher eine Venus genetrix, der das Gedeihen der Vegetation und die Fruchtbarkeit von Tier und Mensch anvertraut sei. Wenn Ovid über eine Ableitung des Monatsnamen „Aprilis“ vom lateinischen Verb „aperire“ spekuliere, wolle er genau diesen Aspekt der Göttin in der Etymologie wiedergespiegelt wissen:

„nam quia ver aperit tunc omnia densaque cedit/ frigoris asperitas fetaque terra patet,/ Aprilem memorant ab aperto tempore dictum,/ quem Venus iniecta vindicat alma manu“ (denn, weil der Lenz dann alles eröffnet (aperit), die Fessel des Frostes/ Endlich fällt und den Schoß der Erde fruchtbar erschließt,/ Ist wie man sagt, der April benannt nach der Zeit der Erschließung,/ und mit pfändender Hand eignet ihn Venus sich zu).³³¹ Im Epitheton „genetrix“ offenbart sich die Übereinstimmung der Göttin Venus zu Flora: „illa satis causas arboribusque dedit“ (Saaten und Bäumen verlieh sie erst die Kraft zum Entstehen.) sagte Ovid über die Liebesgöttin, die ihre Fähigkeiten besonders in den Gärten entfaltet (Tab. III/7-8).³³² Doch zurück zu der Zeichnung von Georg Pencz, auf der Venus nicht selbst vertreten ist. Sie wird durch Cupido repräsentiert,³³³ der den carrus triumphalis bekrönt. Außerdem kann als gesichert gelten, daß Flora als „mater florum“ die Wesenszüge der ländlichen Venus abbildet, so wie sie von Ovid in

³²⁸ T. Lucretius Carus, „De rerum natura“, I, 1-2, übersetzt von Dietrich Ebener – Ch. Dempsey, 1968, op. cit., S. 255 f. Anm. 22.

³²⁹ Ebd. Dempseys Schlußfolgerungen basieren entscheidend auf dem Lukrez-Kommentar des Dionysius Lambinus (1570), die betreffende Passage wurde in der eben genannten Anmerkung zitiert.

³³⁰ L. Moderatus Columella, „De re rustica“, X - P. Ovidius Naso, „Fasti“, IV, 96 - 133.

³³¹ P. Ovidius Naso, „Fasti“, IV, 87 - 90.

³³² Ebd., 96.

³³³ Cupido wurde blind, „caecus“ (Roscher, op. cit. Stichwort: „Epitheta“), dargestellt, weil die Liebe blind mache und zu unverständigen Handlungen verführe. Amor mit der Augenbinde ist eine mittelalterliches Motiv aus dem Umkreis des Alexander von Neckham. Siehe Erwin Panofsky, „Blind Cupid“, in: Studies in Iconology. Humanistic Themes of the Renaissance, Abschnitt IV, Oxford, 1939 (dt.: Studien zur Ikonologie, Köln 1980, 3. Auflage, Abschnitt IV: „Der blinde Amor“, S. 153 ff).

den „Fasti“ als Göttin des April und Schirmherrin der Gärten vorgestellt worden war.³³⁴ Daß es sich bei obigen Ausführungen nicht um gelehrte Spekulation handelt, beweist das Frontispiz eines Dempsey nicht bekannten „Herbarum“, das 1530 zu Straßburg ediert wurde (Abb. 119). Im Mittelpunkt der um das Gedeihen des Kräutergärtleins bemühten Götter steht die besorgte Venus genetrix, die anhand einer Cornucopia ihr fruchtbares Wirken bezeugt. Entsprechend ihrer Bedeutung nennt eine in roter Antiqua hervorgehobene Beischrift ihren Namen. Daneben befindet sich das Symbol ihres Sterns, denn die Venus genetrix ist planetarischer Natur:

Genau diesen Aspekt beleuchtete auch der zweite Lukrez-Kommentator Dionysius Lambinus in seinen explicationes der Venus-Invokation. Denn mit den Worten: „alma Venus, caeli subter labentia signa“ (I, 2: unter den gleitenden Zeichen des Himmels) habe Lukrez andeuten wollen, daß die Göttin zu den Sieben Planeten zähle.³³⁵ Pencz unterstellte den ganzen Frühlingsumzug der Ägide ihres astrologischen Zeichens: Auf zweierlei Wegen ist das Sternbild Taurus daher auf die Liebesgöttin zu beziehen. Zunächst hat Venus im Kalender des Manilius die Regentschaft des Stiers übernommen: „Lanigerum Pallas, Taurum Cytherea tuetur,/ formosos Phoebus Geminos“ (Pallas beschirmt den Widder, den Stier die Göttin Cythereas,/ Phoebus die hübschem Zwillinge - Tab. III/6).³³⁶ Das dort wiedergegebene Schema, das den Zodiak dem Schutz der Zwölfgötter überantwortet, lieferte bekanntlich die Grundlage für den Freskenzyklus der „Sala dei mesi“ im Palazzo Schifanoja (1467 – 70, Abb. 106 - 113).

³³⁴ Ähnlich äußerte sich auch Rosemond Tuve in: „Seasons and Months. Studies in a Tradition of Middle English Poetry“, Cambridge, 1933, S. 12: „Alma Venus (= Venus genetrix) was disguised as Ver, Flora, May.“

³³⁵ Zitiert nach Dempsey, 1968, S. 256, Anm. 22. Die editio princeps des Kommentars von Lambinus erschien 1563 - 64. Um Dempseys These zu stützen, sei an dieser Stelle noch ein Beispiel aus der Ikonographie der Sieben Planeten angeführt. In einigen astrologischen Handschriften sind der Sterndämonin Venus Blüten oder Buketts als Attribut beigegeben, die auf ihr Wirken als Venus genetrix verweisen. Ein solches Blumensträußchen hält Venus beispielsweise in einer italienischen Sphaira-Handschrift des Quattrocento mit Illuminationen von Cristoforo de Predis (Modena, Bibliothek der Este - Abb. 120).

³³⁶ Marcus Manilius, „Astronomica“, II, Vers 339 f., Stuttgart 1990, übersetzt von Wolfgang Fels. Aufgenommen im Handkatalog der Schedelschen Bibliothek von 1498, R. Staufer, 1908, op. cit., S. 105. - Diese astrologische Zuordnung ist von der genealogischen Ableitung des April im Romulusjahr zu unterscheiden. Die Zuordnung der Zwölfgötter zu den Zodia basierte indessen auf einem zuerst bei Ennius (239-169 v. Chr.) überlieferten Merkvers. Das Distichon lautet: „Juno, Vesta, Minerva, Ceres, Diana, Venus, Mars/ Mercurius, Jovis, Neptunus, Vulcanus, Apollo“ („Annales“, ed.: Otto Skutsch, Oxford 1985, Fragment XXIV, VII. Das Werk ist heute verloren). Die Verse wurde auch von anderen römischen Dichtern überliefert: Apuleius (125 - 158 n. Chr.) und Martianus Capella (5. Jh. n. Chr.) haben ihn. Hintergrundinformationen bietet der Artikel „Zwölfgötter“ von Weinreich in: Roscher, Sp. 764 - 847, Teil E: Die griechisch-römischen Zwölfgötter in Beziehung auf die 12 Monate und die 12 Tierkreiszeichen.

Daneben gehört der Stier innerhalb des Zodiaks zu den beiden Häusern, die im Einflußbereich des Planeten Venus liegen (Tab. III/2). In der Folge der „Planetenkinder“ von 1531 rollt die Kutsche der himmlischen Venus auf ihren beiden Zeichen, Taurus und Libra und veranschaulicht auf diese Weise die Rotation der Himmelskörper (Abb. 94).³³⁷ Auch hier begleitet Cupido seine Herrin. In der Formulierung stimmt die kleine Figur übrigens gut mit dem Cupido des Erlanger Scheibenrisses überein. Auf der Erdenwelt werden die Beschäftigungen der Venuskinder vorgeführt. Der Planet, in dessen Haus die Geburtsstunde fällt, entscheidet nämlich über das zukünftige Schicksal und die charakterliche Disposition eines Menschen: Den Schützlingen der Venus sind die Vergnügungen der Musik und der Liebe bestimmt. Im Mittelpunkt der Darstellung gibt sich ein Paar der lustvollen Umarmung hin. Neben den Liebenden wird musiziert und gesungen. So paßt sich der Musikant der Frühlings-Prozession, von dem schon gesagt wurde, daß er diese Jahreszeit verkörpert, auf natürliche Weise in die Ikonographie rund um das verliebte Treiben ein.

Dennoch ist diese Personifikation ungewöhnlich, denn seit der römischen Antike sah man Blüten als das charakteristische Merkmal des Frühlings an. Georg Pencz dagegen verzichtete auf das traditionelle Attribut der Jahreszeit und fand eine neue ausdrucksstarke Formulierung, die außerhalb der üblichen ikonographischen Tradition steht. Verglichen mit der herkömmlichen Metaphorik beinhaltet diese neue Invention ein komplexes Anspielungsgeflecht: Seit dem späten Mittelalter flossen die Eigenschaften der Planetenkinder in die Darstellungen der Vier Temperamente ein.³³⁸ Aus der Systematik des Viererschemas ist die Assoziation des Frühlings mit dem sanguinischen Temperament und der ersten Stufe der Lebensalter geläufig (Tab. III/5). Daher kann der jugendliche Musiker, der sich als ikonographisches Motiv von den Venuskindern ableitet, den Sanguiniker meinen.³³⁹ Diesen Zusammenhang findet man beispielsweise in den Merkversen zur Gesunderhaltung aufgenommen, die im dreizehnten Jahrhundert in der Schule von Salerno entstanden. Die später im „Regimen Salernitanis“ kanonisierten Weisheiten wurden in den beiden darauffolgenden Jahrhunderten in die

³³⁷ Georg Pencz, „Venus“ aus der Folge der „Planetenkinder“, hrsg. v. Albrecht Glockendon, 1531, Holzschnitt, 36,8 x 23,4 cm, trägt die Inschrift: „Venus kind sind frölich geren/ Bulschafft liebt yhn für als aufferen/ Inn . 365 . tagen gering/ Ich meinen lauff verbring“.

³³⁸ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, „Saturn and Melancholy“, London 1964, (dt.: „Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst“, übersetzt von Christa Buschendorf Frankfurt am Main 1990, S. 416).

³³⁹ Ebd., S. 187 f.

Vulgärsprachen übersetzt und waren weit verbreitet. „Largus, amans, hilaris, ridens rubeique coloris/ Cantans, carnosus, satis audax atque benignus“ lauten hier Epitheta, mit denen der Sanguiniker beschrieben wird. „Amans“ und „cantans“, die Freude an der Liebe und die Liebe zur Musik, sind diejenigen Wesenszüge, die ihn mit Venus verbinden.³⁴⁰ Eine Erfurter Handschrift ergänzte die Verse sogar im Hinblick auf das Viererschema: „Consona sunt aer, sanguis, puericia verque“.³⁴¹

Das Thema der Musik leitet zur nächsten Figur über, dem geflügelten Gott des Handels und der Wissenschaften, Merkur. Hier begleitet er den Wagen von Flora und Ver. Auch er kann auf vielfältige Weise auf den Frühling bezogen werden. Zum Beispiel mittels einer etymologischen Ableitung: In den „Fasti“ erteilt Ovid den Musen das Wort, in der Hoffnung, daß sie ihm zu Einsichten über die mythischen Ursprünge des Monatsnamens „Maius“ verhelfen.³⁴² Möglicherweise, so erwidern diese, indem sie seinem Wunsch entsprechen, sei die Namensgebung veranlaßt durch die Verbindung der Göttin Maia mit Jupiter, aus der Merkur hervorgegangen wäre: „at tu materno donasti nomine mensem,/ inventor curvae, furibus apte, fidis./ nec pietas haec prima tua est: septena putaris,/ Pleiadum numerum, fila dedise lyrae“ (du aber nahmst für den Monat den Namen der Mutter zum Zeichen, der du die Leier erfandest, Dieben gewogen dich zeigtest. War es doch nicht der erste Beweis deiner kindlichen Liebe: Denn der Pleiaden Zahl gabst du der Leier zuvor! - Tab. III/7 - 8)³⁴³ Als Tochter des Atlas ist Maia eine Pleiade. Der Aufgang des Sternbildes der Pleiaden in der Nacht zum 14. Mai markiert in den „Fasti“ zugleich das Frühlingsende.³⁴⁴ Am Tag darauf, am 15. Mai, begingen die Kaufleute den Festtag ihres Patrons Merkur.³⁴⁵

³⁴⁰ „Regimen Salernitanis“, LXXXIII: „Liebevoll, heiter, großzügig und lächelnd im rosigen Antlitz./ Sind die gütig und kühn, recht sinnlich und freun sich der Lieder“ Schotts Übersetzung, Zürich und Stuttgart, 1964. Virgil Solis, „Sanguineus“, Bartsch 178 A, trägt Unterschriften in lateinischer und deutscher Sprache, welche direkt auf das „Regimen“ Bezug nehmen: „Sanguinei sein warm und feucht gleicht dem luft und glenczen./ ist die edelst complexio ist schoen libelich . froelich . schimpflich ./ ehrbar . klug . stanthaftig . lehrig . fructbar . hat lust zur musica.“

³⁴¹ „Es entsprechen sich die Luft, das Blut, die Jugend und der Frühling“ Nach K. Sudhoff, „Archiv für Geschichte der Medizin“, XII (1920), S. 152, nachgewiesen bei R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, 1964/1990, op. cit., S. 187.

³⁴² P. Ovidius Naso, „Fasti“, V, 7 ff.

³⁴³ Ebd., 104 - 107.

³⁴⁴ Ebd., 599 - 602. – Vergleiche die um 1560 entstandene Entwurfszeichnung für den Karton: „Maius“, Windsor Castle, zugeschrieben an Stradanus (Abb. 28, Kat. Nr. 11i). Dort ist Merkur durch sein mit Blumen übersähtes Kleid ausdrücklich als Frühlingsgott ausgewiesen. Das bringt ihn in die Nähe von Zephyrus und Flora. Noch heute lebendiges Brauchtum vermittelt der Maibaum, mit dem er auf die „maiores“ zueilt. Darauf nimmt

Zählte auch Merkur zu den ruralen Göttern? Schließlich waren schon Venus genetrix und Flora mater in das ländliche Pantheon eingebunden worden. Der Bauernkalender verzeichnet als Weiheschrift für den Monat Mai: „SACRUM MERCURI & FLORAE“. Im süddeutschen Raum veröffentlichte dieses „Menologium rusticum“ zuerst der Augsburger Stadtschreiber Konrad Peutinger, der ein Exemplar in der Sammlung Valla gesehen hatte (Abb. 55a & 55b).³⁴⁶ Die Beschreibung Peutingers war in Nürnberg durch seinen Freund Pirckheimer verbreitet worden, weswegen anzunehmen ist, daß der Auftritt von Merkur und Flora als Frühlingsgottheiten von der Rezeption dieser Inschrift abzuleiten ist.³⁴⁷ Am Ende ihres in den „Fasti“ mitgeteilten Berichtes rühmt Kalliope den Götterboten noch als „inventor curvae“, den Erfinder der Leier.³⁴⁸ Das Instrument habe Merkur dem Apoll geschenkt, weil er ihn zuvor durch einen frevelhaften Rinderdiebstahl erzürnt hatte.³⁴⁹ Hier ist der Gott jedoch nicht mit der Lyra, sondern gerüstet dargestellt worden, denn mit seiner linken Hand umfaßt er den Knauf eines noch in der Scheide steckenden Schwertes.³⁵⁰ Dessen ungeachtet knüpft die Episode an den nächsten Aspekt an, denn wie Venus ist Merkur zugleich ein Sterndämon. Seine Häuser sind Gemini und Virgo (Tab. III/2). Die Kinder dieses Planeten treten durch ihre Gelehrsamkeit hervor. Zu den vielfältigen Gebieten, denen ihr Interesse gilt, zählt auch die Musik.³⁵¹ Diese

auch die Unterschrift Bezug: „Maius maioribus honorem exhibens, floribus ridet, fructum promittentibus“ (den Alten Ehre erweisend, erglänzt der Mai durch Blumen, die Frucht versprechen). Die Ableitung des Monatsnamens von den „maiores“ ist eine der vielen Etymologien, die die Musen in den „Fasti“ vortragen. Oben links sind die Pleiaden zu sehen. Im Hintergrund vergnügen sich Liebespaare.

³⁴⁵ P. Ovidius Naso, „Fasti“, V, 673 f.

³⁴⁶ Conradus Peutinger, in den „Codices August.“, 526, f. 96 und 527 f., 31. Zu den „Menologia rustica“ vergleiche Abschnitt B.II.2, S. 30 – 31.

³⁴⁷ Ebenfalls zitiert bei Dempsey, 1968, op. cit., S. 252, Anm. 10, nach Girolamo Aleandro, „Antiquae tabulae [...]“, S. 86, Anm. 286, abgedruckt in: ebd., S. 272. Frühere Nachweise dieser Inschrift bei Apianus, Junius und Ursinus (vergleiche S. 30 f., Anm. 94 - 96) erwähnte Dempsey nicht.

³⁴⁸ P. Ovidius Naso, „Fasti“, V, 104.

³⁴⁹ Ders., „Metamorphoses“, II, 685 ff. - Siehe auch Horatius Flaccus, „Carmina“, I, 10 („An den Merkur“).

³⁵⁰ Die eher seltene Darstellung seiner Bewaffnung bezieht sich auf das Abenteuer Merkurs mit dem Wächter der Kuh Io, Argus. Von dieser Episode erzählte Ovid in den „Metamorphoses“, nicht jedoch in den „Fasti“ („Metamorphoses“, I, 669 ff.). Merkur war allerdings mit einer „harpe“, nicht mit einem Schwert gerüstet. Das Krummschwert trägt Merkur auch auf Botticellis „Primavera“.

³⁵¹ Manilius charakterisierte in den „Astronomica“ die angenehmen Seiten des Zwilling: „Mollius e Geminis studium est et mitior aetas/ per varios cantus modulataque vocibus ora/ et gracilis calamos et nervis insita verba/ ingenitumque sonum: labor est etiam ipsa voluptas“ (IV, 152 - 155: Leichter ist der Beruf unterm Zwilling, süßer das Leben durch die verschiedenen Lieder und stimmlich melodischen Münder/ und durch

Vorliebe teilen sie – wie ebenfalls in der „Planetenfolge“ von 1531 zu sehen – mit den Venuskindern, dennoch sind die Bestrebungen der Zöglinge des Merkur eher den ernsthaften Beschäftigungen zugeneigt (Abb. 100).³⁵²

Das sechzehnte Jahrhundert kannte Merkur nicht nur als den Gott des Monats Mai und Schirmherr der Zwillinge, sondern in einem viel umfassenderen Sinn als den „deus veris“. Wieder ist es Aleandro, der einen Einblick in die betreffenden loci gewährt: Es sei Martianus Capella gewesen, der den Götterboten so genannt habe und der ihn über die mit Blumen geschmückte Erde habe fliegen lassen: „Tum vero conspiceres totius mundi gaudia convenire: nam et tellus floribus luminata, quippe veris duum conspexerat subvolare Mercurium (...)“.³⁵³ Deswegen, so wird bei Aleandro weiter ausgeführt, habe Remigius von Auxerre in den „annotationes“ derselben Passage erklärt, „(...) Mercurium eundem esse cum Zephyro, floram vero cum Venere confundi“ (daß Merkur derselbe sei wie Zephyrus, Flora aber mit Venus vereinigt werden müsse).³⁵⁴ Noch verschiedene andere Belegstellen bezeugen eine Affinität von Zephyrus zu Merkur.³⁵⁵ Aber auch die Bildtradition spiegelt ihre Ähnlichkeit: Gleich Zephyrus ist Merkur an den Füßen geflügelt dargestellt worden (Abb. 121).³⁵⁶ Auf diese Weise

die schlanke Flöte und Weisen, den Saiten entsprungen,/ und das entlockte Getön:
selbst die Arbeit ist da ein Vergnügen). Nach der dt. Übersetzung von Wolfgang Fels,
Stuttgart 1990.

³⁵² Daher behandelte auch Albert P. de Mirimonde in seinem Sammelwerk beide Planetengottheiten gemeinsam: „Astrologie et musique“, *Iconographie musicale*, 5, Genf, 1977.

³⁵³ Dempsey, 1968, op. cit., S. 251, nach Aleandro, abgedruckt in ebd., S. 269: Martianus Capella, „De nuptiis Pilologiae et Mercurii“, i, 27.

³⁵⁴ Remigius von Auxerre lebte im 9. Jahrhundert. Zitiert nach Aleandro, abgedruckt in Dempsey, 1968, op. cit., S. 272.

³⁵⁵ Dempsey, 1968, op. cit., S. 251, der Ausgangspunkt für seine These ist die unten (Anm. 347) angeführte Passage aus Martianus Capella. Aleandro zitierte einen Kommentar dieser Stelle von Remigius von Auxerre, in der Merkur als Windgott bezeichnet wurde: „who asserted that Mercury was a wind god who presided over the insemination of the sea and the land - and who was actually identical with Favonius (= Zephyrus)“, weitere loci classici für diese Identifizierung sind: Vergilius Maro, „Aeneid.“, IV, 223 ff., Boccaccio, „Genealogia deorum“, II, vii: „Vento agere Mercurii est“, Vergil, „Opera omnia“ und Boccaccio, „Genealogia“ aufgeführt im Handkatalog der Schedelschen Bibliothek von 1498, R. Stauber, 1908, op. cit., S. 110, 112.

³⁵⁶ Vergleiche aus der Folge der „Vier Himmelsrichtungen mit den Weltgegenden und den Winden“ von Johannes Sadeler nach Maerten de Vos: „Occidens“: Flora und Zephyrus, bezeichnet: „Ioan Sadl sculp et exc. M. de Vos figuravit“, Hollstein, Nr. 514. Dort ist dem Westwind je ein Flügelpaar an die Fersen geheftet. Die Unterschrift ist eine zum Teil wörtliche Paraphrase des Monologes der Flora in Buch V der „Fasti“, besonders Verse 201 - 220: „Ver erat, irriguos errabat Flora per hortos,/ Dum Zephyrus tepido mulcebat rura sereno:/ Utque Deam vidit, caluit fugit illa, sed iste/ Fortior

konnte Merkur für die ganze Spanne der Frühlingszeit zu stehen kommen, die einsetzt, wenn die Winde des Zephyrus zum ersten Mal mit sanftem Wehen anheben³⁵⁷ und die mit dem Aufgang des Siebengestirns der Pleiaden zu Ende geht.³⁵⁸

Mit nur wenigen Figuren hat Pencz das Spektrum der Frühlings-Ikonographie in ihrem ganzen Reichtum entfaltet: Flora mater, die Mutter der Blumen, repräsentiert den ländlichen Aspekt der Venus genetrix, die man, im Bilde nicht selbst wiedergegeben, durch Cupido und ihr Zeichen Taurus vertreten findet (Tab. III/2). In den Kalendern von Manilius und Ovid war Venus außerdem der Monat April zugeeignet worden (Tab. III/6 - 8). Denn im alten Rom war Venus' Feiertag der 23. April und das Fest ihrer Schwestergöttin, die Floralia, beging man über den Monatswechsel vom 28. April bis zum 2. Mai. Dem geflügelten Götterboten Merkur hatte Ovid den Monat Mai gewidmet (Tab. III/7-8), als Sterndämon herrscht er über die Zwillinge (Tab. III/2) und der 15. Mai war sein Ehrentag. Die Kinder der Planeten Venus und Merkur lieben die Musik, worin sie dem Sanguiniker gleichkommen, dessen Wesen nach den Gesetzen des Viererschemas mit dem Frühling korrespondiert. Seine Gestalt gab Pencz darum der Personifikation des Frühlings (Tab. III/5). Im Bauernkalender ist der Mai dem Merkur und der Flora heilig. Außerdem wurde Merkur als „deus veris“ in den antiken Quellen vielfach mit Zephyrus verglichen.

An dieser Stelle sollen die zusammengetragenen Ergebnisse noch einmal kurz rekapituliert werden: Bisher wurde die Quellenuntersuchung von der Frage nach denjenigen Kriterien geleitet, welche die Götter im Rahmen der Jahreszeiten-Allegorie zu ihrer Bildfähigkeit qualifizierten. Um ordnend auf die Fülle der erarbeiteten Fundorte zu wirken, soll der aufgeschlagene Katalog von Möglichkeiten noch einmal in einer kurzen Übersicht dargelegt werden: An erster Stelle entschied die Domäne eines Gottes, das „id quod fit“, über

insequitur dando illa nomina nuptae/ Possidet unde Dea arbitrium cum nomine florum:
/ Dum passim pictis incinctae vestibus Horae/ Et Charites flores rapiunt nec tuntque
corollas/ Plectraque cum Musis torquet resonantia Phoebus“ (Frühling herrschte,
durch die feuchten Gärten strich Flora, bis Zephyrus das Land mit heiterem Wetter
sanft berührte. Als er die Göttin sah, entbrannte er in Liebe – sie floh – aber er ver-
folgt sie nur heftiger, um ihr den Namen der Gattin zu geben. Von da an hat die Göttin
mit dem Namen die Herrschaft der Blumen inne: Während ringsum die mit bunten Klei-
dern geschürzten Horen und die Grazien Blumen pflücken und sie zu Kränzen winden,
schlägt Phoebus mit den Musen die wiederhallenden Lauten).

³⁵⁷ Ein Motiv, das man beispielsweise in den Oden von Horatius Flaccus findet:
„Solvitur acris hiems grata vive veris et Favoni“, „Carmina“, I, 4, Vers 1 (Der starre
Winter zerrinnt, hold lächelnd kehre Lenz und Favon zurück). Zephyrus ist iden-
tisch mit Favonius: „frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas“, „Carmina“, IV,
7, Vers 9 (Zephyre zerschmelzen den Frost, den Lenz vertreibt der Sommer). Über-
setzung von J. P. Herzlieb und F. K. Uz.

³⁵⁸ Maia, eine Pleiade, war die Mutter des Merkur. P. Ovidius Naso, „Fasti“, V, 601 f.

seine Eignung als Bildsymbol (Flora meint das Pflanzenreich). Davon konnte die Befähigung einer Gottheit abgeleitet werden, spezifische Aspekte der anderen in Stellvertretung wiederzugeben (Flora bedeutet die ländliche Venus). Die Verbindung zu einer bestimmten Jahreszeit oder einem Monat konnte einerseits im Mythos begründet liegen (Chloris/Flora wird durch die Vereinigung mit dem Westwind Zephyrus zur Herrin der Blumen), oder andererseits mit Hilfe einer etymologischen Ableitung erbracht werden (Aphrodite, „April“, von „ἄφρός“ [Schaum] – „mensis Aprilis“, von „aperire“ [erschließen]).

Die kultische Verehrung der Götter und ihre im jährlichen Turnus wiederkehrenden Feiertage dokumentieren – unterschieden nach den Bedürfnissen der städtischen und der ländlichen Bevölkerung – die römischen Festkalender (Floralia, das Dirnenfest vom 28. 4 - 2. 5.). Viele der zuerst genannten Aspekte verbinden sich in dichterischem Zusammenspiel in den urban ausgerichteten „Fasti“ des Ovid. Obwohl sich nur die Monate Januar bis Juni überliefert fanden, waren die „Fasti“ für das sechzehnte Jahrhundert eine wichtige Quelle für die Kenntnis antiker Mythen und Gebräuche. Um Ergänzungen war man dennoch nicht verlegen, konnte man sich doch entweder mit der Übersicht der römischen Feiertage von Varro behelfen,³⁵⁹ oder die Kalenderverse des Ausonius konsultieren.³⁶⁰ Insonderheit die Festlichkeiten des Jahresendes und die dann praktizierten Gebräuche werden von einigen Städtern während eines Symposions besprochen, von welchem die „Saturnalia“ des Neuplatonikers Macrobius Bericht geben (Anf. 5. Jh.). Der bäuerliche Kalender, das „Menologium rusticum“, verzeichnet schließlich die wichtigen Landgottheiten mit den ihnen zugeeigneten Monaten („Maius“: „SACRUM MERCURI & FLORAE“).

Ihr zweites Gesicht zeigten die Götter als Sterndämonen, indem sie den monatlichen Zeitabschnitten ihre spezifischen Charakteristika aufprägten. Teils wurde die Siebenzahl der griechischen Planetengötter, auf Tag- und Nachthäuser verteilt, dem Tierkreis zugeordnet (das Nachthaus der Venus ist das Zeichen Taurus, ihr Taghaus die Libra - Tab. III/2), teils wurde den Zwölf olympischen Göttern das Patronat der Zodia und der Monate überantwortet (Venus hat die „tutela“ über Taurus - Tab. III/6).

³⁵⁹ M. Terrentius Varro (116 v. Chr. - 27 v. Chr.), „De lingua latina“, VI, 12 - 24. Nachgewiesen im Handkatalog der Schedelschen Bibliothek von 1498, R. Stauber, 1908, op. cit., S. 113.

³⁶⁰ Decimus Magnus Ausonius (310 - 395), „Eclogarum liber“, 22. Ekloge, „De feriis romanis“. Vorhanden in der Schedelschen Bibliothek, R. Stauber, 1908, op. cit., S. 159.

iii. DER SOMMER, „CRYB – LEO – FIRO“

Und weiter rollt der Zug des Jahres (Abb. 2, Kat. Nr. 1b, Tab. I/3). Jetzt tragen die Bäume ihr Laubkleid. Selbst aus den rohen Stämmen des Triumphwagens sind satte grüne Blätter hervorgeschossen. Die mühevollen Fortbewegung des schweren Gefährtes besorgen zwei Störche. Ceres, die römische Saat- und Erntegöttin, hockt auf dessen Plateau. In ihren beiden Händen hält sie je ein Bündel Ähren und weitere Grannen sind in ihrem Haar zu einem Kranz gesteckt. Über ihr thronen Aestas, der mit einem belaubten Ast die Göttin beschirmt. Blätter schmücken auch seine Haare. Hinter ihm bläst Pan auf seiner Syrinx. Neben der Kutsche schreitet ein Jüngling, der eine Leier hält. Da weitere Kennzeichen fehlen, können entweder Apollon oder Orpheus gemeint sein. Virgil Solis weist diese Figur als Apollon aus (Abb. 6).

Jedem ist die Verbindung der Göttin Ceres mit der Reifezeit der Kornfelder geläufig. In diesem Zusammenhang war sie vorher bei Lukrez und in der „Hypnerotomachia Poliphili“ aufgetreten, wo sie der anonyme venezianische Holzschnitzer mit einem Füllhorn und ihrem Pflegesohn Triptolemus dargestellt hatte. Gleich den anderen Göttinnen trägt die Patronin des Getreides bei Georg Pencz Alltagskleidung, doch schmückt sie der bei Ovid erwähnte Ährenkranz.³⁶¹ Während sich ihr Einfluß in den zuvor genannten Beispielen über die ganze Sommerperiode erstreckte, ist Ceres nunmehr eine Figur unter anderen, mit denen sie die Regentschaft teilt. Natürlich ist sie für die Zeit der Kornernste zuständig, wie man es beispielsweise im „Laus omnium mensuum“ formuliert findet: „Quintilis mensis Cereali germine gaudet/ Julius a magno Caesare nomen habet“ (Der fünfte Monat erfreut durch das Korn der Ceres/ Der Juli hat den Namen vom großen Caesar).³⁶² Es gilt jedoch zu bedenken, daß die Daten des Bauernjahres regionalen Schwankungen unterliegen, so daß sich die Terminierung

³⁶¹ P. Ovidius Naso, „Fasti“, IV, 615.

³⁶² „Anthologia Latina“, ed.: Aemilius Baehrens, „Poetae Latini minores“, IV, Leipzig, 1882, Nr. 305. Die Quellen wurden von L. Biadene, „Carmina de mensibus di Bonvesin de la Riva“, in: „Studj di Filologia Romanza“, 9 (1903), S. 1 - 130, aufgearbeitet (Reprint: Turin, 1963). Die Darstellungen der Monate in den Bildenden Künsten der Antike behandelte in Bezug auf ihre literarischen Parallelfälle: Doro Levi, „The allegories of the months in classical art“, in: Art Bulletin, 23 (1941) Nr. 4, S. 251 - 291.

des Getreideschnittes verschieben kann. Glück für die Ernte und kommenden Wohlstand verheißen jedenfalls die beiden Störche vor dem Wagen der Göttin.³⁶³

Im Kalender des Manilius sind der August und das Zeichen der Jungfrau der Ceres heilig: „spicifera est Virgo Cereris“ (Ceres gehört die Ähren tragende Jungfrau)³⁶⁴ (Tab. III/6). Ausonius schrieb in Anlehnung an diesen Vers: „Post modium quatiens Virgo fugat orta vaporem“ (Dann vertreibt die aufgehende Jungfrau die Feuchtigkeit und schwingt ihr Getreidemaß): Virgo und Ceres sind demnach eine Person geworden.³⁶⁵ Ebenso notierte das „Menologium rusticum“ die „Tutela Cereris“ und „messes frumentar[iae]“ (Getreideernte). Dem Zeichen Virgo gab Georg Pencz wiederum Blüten in die Hand. Sicherlich soll dies Attribut an die Entführung der Jungfrau Proserpina erinnern. Denn die Tochter der Ceres wurde von Pluto geraubt, während sie mit ihren Freundinnen Blumen pflückte.³⁶⁶ So spielt das Sternzeichen Virgo auf eine Episode aus dem Leben der Ceres an und bestärkt die Verbindung der Göttin zum Monat August.

In der hier betrachteten Sommer-Prozession wendet sich Apollon der Ceres zu. Ihre Zusammengehörigkeit ist nicht sofort augenfällig und scheint erklärungsbedürftig: Wie die beiden Frühlingsgottheiten, Venus und Merkur, rechnete man Apollon unter die Sieben Planeten, welche nach damaliger Vorstellung die Erde umkreisten. In dieser Eigenschaft – nämlich als Sol – kommt ihm als einziges Haus der Löwe zu, der aus seinem Maul die entkräftende Hitze atmet, wie Ausonius gesagt hat: „languifcosque Leo proflat ferus ore calores.“³⁶⁷ Daß der Gott als Gestirn zu denken ist, besagt deutlich sein Epitheton „phoibos“. Er, der „Lichtquell für alle im riesigen Weltall“ (Met., II, 35), residiert in einem

³⁶³ Manfred Lurker, „Wörterbuch der Symbolik“, Stuttgart 1987, 3. Auflage, S. 659, Stichwort „Storch“ unter Verwendung von: A. Augustin, „Freund Addebar“, in: Mannus, 44 (1978). Der Storch wurde in der Antike als Glücksbringer verehrt, weil er sich im Sommer von Schlangen ernährte. Als Feind solch giftigen Getiers zeigt ihn beispielsweise das Verlagssignet von Mattheus Merian d. Ä., 1642, die sog. „Ciconia Meriani“. Im Streit der Jahreszeiten von Hans Sachs beschimpft der Winter seinen Gegner, den Sommer: „Du vippernatter“, „Ein gesprech zwischen dem Somer und dem Winter“, S. 261, Vers 21, vom 9. 7. 1538, „Werke“, IV, hrsg. v. Adelbert Keller, Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, CV, Tübingen 1870.

³⁶⁴ Marcus Manilius, „Astronomica“, II, 442, Stuttgart 1990, deutsch übersetzt von Wolfgang Fels.

³⁶⁵ Decimus Magnus Ausonius (310 - 395), „Eclogarum liber“, XXV, 7. Vorhanden in der Schedelschen Bibliothek, R. Stauber, 1908, op. cit., S. 159.

³⁶⁶ Durchgehend in seinem Werk. Siehe zum Beispiel die Planetenfolgen. In anderen Folgen wird die Jungfrau mit der Märtyrerpalme gezeigt.

³⁶⁷ Decimus Magnus Ausonius (310 - 395), „Eclogarum liber“, XXV, Vers 6: „(und aus seinem Maul atmet der wilde Löwe entkräftende Hitze“.

glanzvollen Palast, den Ovid in einer berühmten Ekphrasis zu Beginn des zweiten Buches der Metamorphosen geschildert hat. Phoebus obliegt die verantwortungsvolle Aufgabe, den Sonnenwagen zu lenken. Mit seiner Fahrt bestimmt er den Rhythmus von Tag und Nacht und leitet den Wechsel der Jahreszeiten ein. Wenn Varro am Anfang der „De re rustica“ ein Gebet an die Landgötter richtete, ist Sol-Apollon daher nach Jupiter und Tellus unter den ersten, die angerufen werden:

„Secundo Solem et Lunam, quorum tempora observantur, cum quaedam seruntur et conduntur“ (und zweitens Sol und Luna, deren Umläufe in allen Fragen von Saat und Ernte beobachtet werden).³⁶⁸ Nur aus diesem Grund kann der heidnische Phoebus die Kalenderbilder in den „Très Riches Heures“ des Duc de Berry begleiten: Hier nimmt der Gott mit seinem Gefährt den Weg unter der Kuppel des leuchtend blauen Himmelsgewölbes, das vom Tierkreis gerahmt wird und bestimmt den jeweils richtigen Zeitpunkt für die monatlichen Landarbeiten und die höfischen Festtage (Abb. 122).³⁶⁹ Apollon als Phoebus ist nicht nur überhaupt der Herr der Jahreszeiten und gibt den Höhepunkt der Hitzeperiode im Juli an, sondern er markiert zugleich den Beginn des Sommers, der mit dem Tag des Solstitiums, dem Höchststand der Sonne am 26. Juni (Ovid, „Fasti“, VI, 785 - 90), seinen Anfang nimmt (Tab. III/4).

Eine besondere Beziehung hat Apollon zum Juli, dem Monat, in dem die Sonne in das Zeichen des Löwen tritt. Dann beging man auch seine einwöchigen Spiele.³⁷⁰

³⁶⁸ M. Terrentus Varro (116 v. Chr. - 27 v. Chr.), „De re rustica“, I, 1, 5., englisch übersetzt von R. D. Kent: „And second, Sol and Luna, whose courses are watched in all matters of planting and harvesting“. Der Sammelband der *scriptores rerum rusticarum* nachgewiesen im Handkatalog der Schedelschen Bibliothek von 1498, R. Stauber, 1908, op. cit.

³⁶⁹ Gebrüder Limburg, „Les Très Riches Heures du Duc de Berry“, zweites Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts, vollendet 1485 von Jean Colombe, 29,0 x 21,0 cm, Chantilly, Musée Condé. - Auf denselben Zusammenhang griff Stradanus (1523 - 1605) zurück, wenn er als Titelblatt einer Folge der „quattuor tempora“ den heranstürmenden Phoebus auf seiner biga zeigte (Abb. 123). Darunter lagern die personifizierte Jahreszeiten auf der Erde. Die Unterschrift thematisiert ihre Abhängigkeit vom Stand der Sonne: „Sol decus ac oculos mundi, viventia cuncta/ Illustrans, suberunt quo variante vices/ Aestatem autumnus, vernum succedit hyberno[a]/ Aeolus vtrouis spirant ab axe potens“ (Die Sonne ist die Zierde und das Auge der Welt, da sie alles Lebendige erhellt; wenn sie sich verändert, rücken die Wechselfälle heran. Der Herbst folgt auf den Sommer, der Winter auf den Frühling, vom Pol bläst der mächtige Aeolus nach allen Seiten). - Die Ikonographie der einzelnen Jahreszeiten steht in dem fraglichen Zyklus in der Tradition der Monatsarbeiten, 21,8 x 30,4 cm, bezeichnet: „Johannes Sradanus inventor - Phillippus Galleus excudebat“, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Hollstein Nr. 410 - 413 (Abb. 124 - 127). Die Auffassung des Sonnenwagens auf dem Frontispiz ist deutlich von Cartari abhängig und bestätigt eine Datierung dieser Kupferstiche in die siebziger Jahre des Cinquecento (erste illustrierte Ausgabe der „Imagini delli dei gl'antichi“, 1571, vergleiche Abb. S. 51 in: Venedig, 1647).

³⁷⁰ Varro (116 v. Chr. - 27 v. Chr.), „De lingua latina“: erwähnte Spiele des Apoll am 12. Juli (VI, 18.), andere Autoren nannten den 6. - 13. Juli. Hadrianus Junius hat den

Diese ludi sind auch im „Menologium rusticum“ für den Juli verzeichnet. Die „APOLLINAR[ia]“ waren für den Landmann ein wichtiges Fest, weil Apollon während der trockenen und heißen Zeit die Pestilenz von Mensch und Tier abzuwenden vermochte.³⁷¹ Die auf dem Scheibenriß zu sehende Allianz von Apollon und Ceres beschreibt also metaphorisch die Bedeutung der Sonnenstrahlung für den Reifeprozess der Vegetation. Nur scheinbar wird diese Feststellung dadurch beeinträchtigt, daß Apollon von Pencz nicht weiter als Phoebus gekennzeichnet wurde. Nutzt man die im Anschluß an den Nürnberger Prototyp entstandenen Zyklen als Interpretamente, findet sich das Motiv nämlich in eindeutiger Weise übernommen. So setzte Taddeo Zuccaro Apollon und Ceres nebeneinander auf den carrus des Sommer-Triumphes (1553 – 1555, Abb. 20, Kat. Nr.: 10b). Dagegen ließ Antonio Tempesta die Getreidegöttin allein auf ihrem Wagen thronen, während Apollon auf seiner biga über ein sommerlichen Kornfeld hinweg gen Himmel stürmt (1592, Abb. 37, Kat. Nr.: 14b). Apollon und Ceres als Paar vor einer Kulisse wogender Ähren sind schließlich das Hauptmotiv des Sommers aus einem 1604 datierten Jahreszeitenzyklus von Crispijn van de Passe (Abb. 82).³⁷² Die Verbindung beider Götter wurde, wie herauszustreichen ist, in den genannten Beispielen als etwas besonders zu Betonendes aufgefaßt.

Das eigentliche Attribut des Apollon ist seine Kithara. In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hatte man allerdings nur ungenügend Kenntnis vom wirklichen

20. Juli. – Zur Stellung des Phoebus-Apollon in der neoplatonischen Argumentation siehe: Ambrosius Theodosius Macrobius (Anf. 5. Jh.), „Saturnalia“, I, 17, 26. Als Gott des Sommers zeigt ihn das mehrfach zitierte synkretistische Sonnen-Relief, das Aleandro interpretierte, siehe Anm. 355, Abb. 114. – Varros „De lingua latina“ und Macrobius' „Saturnalia“ (ed. pr.: Brescia 1485) sind nachgewiesen im Handkatalog der Schedelschen Bibliothek von 1498, R. Stauber, 1908, op. cit., S. 113. & S. 116. Im Katalog der Auktion Paul Graupe, Berlin, Verst. 144 (Firma Halle), 24. & 25. 5. 1935, Nr. 317 ist eine illustrierte Ausgabe des Macrobius erwähnt worden, „Opera“, Joh. Rivius recensuit, Venetiis 1513, mit einem großen und neun kleinen Holzschnitten. Der heutige Standort dieser Ausgabe war leider nicht mehr zu ermitteln.

³⁷¹ G. W. Fowler, 1899, op. cit., S. 179 f. Diese Eigenschaft Apollons bildet auch das Titelblatt des „Herbarum“ von 1530 ab (Abb. 119, vergl. S. 99).

³⁷² „Aestas“ (Der Sommer), Kupferstich, 18,7 x 23,6 cm, datiert 1604, bezeichnet: „Crispin van de Passe inven. et excudit Coloniae“. Nr. 2 eines Jahreszeitenzyklus, Fr. 1151, Hollstein Nr. 557, mit Versen von Matth. Quad: „Solstitium faciens AESTAS ego torrida, SOLEM/ Omnia qui videt, et per quem videt omnia Tellus./ Adscisco socium, cuius bona cuncta fauore/ Producunt segetes, et pascua foena ministrant,/ Sub Brumam ne bruta fame moriantur: adest-que/ Huic comes alma CERES agrorum provida cultrix,/ Falce metens spicas, et frugibus horrea complens./ Omnia tunc ardent, tunc est calidissimus annus“ (Ich – der heiße Sommer – bringe die Sonne, die alles sieht und durch die die Erde alles sieht, zur Wende. Ich umarme den Gefährten, durch dessen wohlwollende Gunst die Saaten wachsen und die Weiden Heu bereithalten. Sie ersterben zur Wintersonnenwende nicht durch den lastenden Hunger. Und diesem (Sol) nahe ist die nährende Ceres, die sorgende Ackerbauerin als Gefährtin. Dann steht alles in Brand, dann ist das Jahr am heißesten).

Aussehen des antiken Instrumentes, weswegen die hier dargestellte Leier als eine reine Erfindung ohne jeden archäologischen Hintergrund anzusehen ist. Zuweilen behalf man sich, indem man eine, schließlich doch recht ähnliche, Geige oder Viola wiedergab.³⁷³ Die Leier war wiederum ein Geschenk Merkurs an Apollon, der seinerseits als Anführer des Frühlingszuges eingeführt worden war. Es zeichnet sich demnach ab, daß innerhalb des Zyklus ein übergreifendes Anspielungsgeflecht geschaffen wurde, daß jeweils über die engen Grenzen einer Jahreszeit hinausgeht. Denn es ist die Musik, die Apollon mit Pan verbindet und der Kithara zu anekdotischem Gehalt verhilft: Bekanntlich forderte Pan Apollon zum Streit von Instrument und Spielkunst. Apollon heißt an dieser Stelle der Geschichte beziehungsreich „Phoebus“.³⁷⁴ Natürlich endete der Wettkampf mit einer Niederlage für Pan. „Das Rohr steht unter der Leier“, so lautete das vernichtende Urteil des Schiedsrichters Tmolus, welcher für den Klang der barbarischen Flöte nur Verachtung übrig hatte (Abb. 128).³⁷⁵

Den Flötenspielern galten indessen die *Quinquatrus minores* am 13. Juni. Über das Innungsfest dieser Musikanten unterrichten wiederum die „*Fasti*“ ausführlich: Die Gelegenheit, vom Wettstreit der Instrumente zu erzählen, ließ Ovid dabei nicht ungenutzt, nur räumte er der Episode von Apollon und Marsyas den Vorzug ein. Möglicherweise hat man sich hinsichtlich des hier untersuchten Programms für die Pan-Geschichte entschieden, da der Gott auf den Sommer bezogen werden kann: Pan gehört zum Gefolge des Dionysos und zählt daher zu den Göttern, die in ihrem Handeln von unbezwingbaren Trieben beherrscht werden. Seine Opfer überfällt er vorzugsweise in der Mittagshitze. Möglicherweise hat man die antiken mythologischen Erzählungen durch die Brille des Viererschemas gesehen, denn Feuer, Sommer und Mittag entsprechen einander (Tab.: III/5). Wenn in der niederländischen Graphik des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts diese Tageszeit dargestellt werden sollte, war die Rast der Bauern bei der Kornernte ein beliebtes Motiv. Über

³⁷³ Die Überlieferungsgeschichte der Kithara ist nachzulesen in Kap. D.III.3.ii., S. 174 f.

³⁷⁴ P. Ovidius Naso, „*Metamorphoses*“, XI, 146 ff. Die stoischen Philosophen sahen in der Kithara ein Symbol für die harmonische Ordnung des Universums und der Zeit, die durch ihr Saitenspiel konstituiert werde: Hanfmann, 1951, S. 110: Cleanthes (Kleanthes, aus Assos, Stoiker 331/30 v. Chr. später; 232/31 n. Chr.) in: Von Arnim, op. cit., Nr. 499, Cornutus, „*Theologiae Graecae compendium*“, 32, ed.: Lang, S. 67. Da diese Deutung sich eng an den Mythos von Phoebus anschloß, wurden in einer späteren Quelle die Saiten des Instrumentes folgerichtig als Jahreszeiten interpretiert: Die oberen Saiten stehen für den Winter, die unteren für den Sommer, die zentrale Harmonie ist der Frühling: „*Orphische Hymnen*“, XXXIV, 15 ff.

³⁷⁵ P. Ovidius Naso, „*Metamorphoses*“, XI, Verse 171 und 161. Der Wettstreit ist abgebildet mit zwei Simultanszenen in: „*Publius Ovidius Naso Met. cum Raphaelis Regii comentariis*“, Venedig, 1497, hier der Ausgabe Parma, 1505 entnommen: pag. 121 (Abb. 128).

ihnen verstrahlt Phoebus mittägliche Sonnenglut.³⁷⁶ Oft gesellt sich zur ländlichen Idylle noch eine Schafherde. Denn die Schafschur ist eine typische Tätigkeit des Landmannes im Frühsommer. Diese Monatsarbeit zeigten beispielsweise Hans Sebald Beham und Virgil Solis für den Juni (vor 1527/1540).³⁷⁷ Auch Pan ist ein „ovium custos“. Er gilt als Gott der Herden und Hirten, insbesondere der Schafe. Vergil schloß Pan darum in sein Gebet an die Landgottheiten ein.³⁷⁸ Man sagt dem Gott nach, daß er zusammen mit seiner Herde nomadisierte, um die klimatischen Schwankungen, die durch den Wechsel der Jahreszeiten entstehen, auszugleichen.³⁷⁹

Die Hitzeeinwirkung der Sonne zu mildern, sucht die Personifikation des Sommers durch kühlendes Laub. In der klassischen und in der neulateinischen Dichtung sind die Schatten spendenden Blätter ein beliebtes poetisches Motiv.³⁸⁰ Aber in dieser Figur vereinte das humanistische Wissen sich mit dem volkstümlichen Brauchtum, denn ihre wahre Heimat ist das regionale Kampfspiel der Jahreszeiten.³⁸¹ Der Streit um die Vorherrschaft des Jahres wurde auf einer realen Bühne ausgetragen. Unter Hervorhebung ihrer jeweiligen Vorzüge tauschten die Widersacher ihre Argumente in

³⁷⁶ „Meridies“ (Der Mittag): „Egbert van Panderen sculpsit, Tobias Verhaecht invenit, Theodor Galle excudit“, Kupferstich, 18,7 x 22,1 cm, Rijksprentenkabinet Amsterdam, Hollstein Nr. 57: „Iam medium caeli Phoebus pervenit ad axem:/ Urit et altus agros. Quare aestum animalia in umbra/ Torrentem patula vitant: fessique labore/ Messores, dapibusque, et somno corpora curant./ Sic Natura parens dedit esse vicesque, modumque/ Constituit, stabilem ser[v]ent ut cuncta tenorem.“ (Schon hat Phoebus den Zenit des Himmels erreicht und verbrennt weite Felder, deshalb meiden die Lebewesen die Sommerhitze im allen zugänglichen Schatten. Erschöpft von der Arbeit und dem Essen erholen die Schnitter die Körper durch Schlaf. So hat Mutter Natur gefügt, daß einerseits Wechselfälle existieren und andererseits ein dauerhaftes Zeitmaß bestimmt, so daß ihre Gesamtheit sich zum ununterbrochenen Verlauf reiht. – Abb. 129)

³⁷⁷ Hans Sebald Beham, zwölf Holzschnitte mit den traditionellen Monatsarbeiten, Maße zwischen 2,7 - 2,9 cm x 5,4 - 5,5 cm, 1527 als Illustration in Luthers Gebetbuch verwendet, Hollstein, Bd. III, S. 239. – Kopiert in der Werkstatt von Virgil Solis, Kupferstich mit Radierung, 4,0 x 6,2 cm, um 1540, Illustrated Bartsch, Nr. 137, S. 75, I. O'Dell Francke, „Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt von Virgil Solis“, Wiesbaden, 1977, Kat. Nr. e10, S. 100, Abb. 134, 135, 136, 141.

³⁷⁸ Vergilius Maro, „Georgica“, I, 17. Wörtlich: „Wächter des Kleinviehs“.

³⁷⁹ Horatius Flaccus, „Carminum“, I, 17 f.- Nach Roscher, Artikel „Pan“.

³⁸⁰ Ernst Robert Curtius, „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“, Bern, 1954, 2. Auflage, Kapitel 10: „Die Ideallandschaft“, S. 191 - 210.

³⁸¹ Umfangreiche Literaturangaben über die literarische Tradition des Streitgesprächs der Jahreszeiten sind zu entnehmen: Barbara Maurman-Bronder, „Tempora significant. Zur Allegorese der Vier Jahreszeiten“, in: „Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung“ (Festschrift für Friedrich Ohly), München, 1974, Bd. I, S. 69 - 103, S. 90 f., bes. Anm. 101 - 108. – Informativ ist die Auflistung mit kurzen Charakterisierungen der bekannten Spiele in: Karl Weber, „Das Motiv des Jahreszyklus und seine Verwendung in der deutschen Literatur der Neuzeit“, ms. Diss., Wien, 1949, S. 15 - 21.

einem heftigen Wortwechsel aus, der meist in mimisch dargestellten Handgreiflichkeiten endete. Der Laubmann ist bei solchen Aufführungen ein Repräsentant der Sommerpartei. Nur in einem eingeschränkten Gebiet Mitteldeutschlands ist diese Maske zu Hause gewesen, so daß der hier vertretenen Inanspruchnahme der Invention für die Region Nürnbergs ein weiterer Beleg hinzugefügt werden kann.³⁸² Im übrigen ist diese Jahreszeiten-Personifikation in ihrer bildlichen Ausprägung völlig einzigartig. Sie kennt weder einen Vorläufer, noch hat ihre originelle Gestaltung eine Nachfolge erfahren.

Wie gezeigt werden konnte, lassen sich alle Sommergötter aufeinander beziehen. Zugleich repräsentiert ein jeder von ihnen innerhalb der dargestellten Jahreszeit einen bestimmten Zeitabschnitt. Pan, der „ovium custos“, entfaltet seine Eigenschaften im Juni, demjenigen Monat, in dem die Schafe geschoren werden und in dem Rom die Quinquatrus minores, das Innungsfest der Flötisten, gefeiert hat. Auf seiner Syrinx spielend, fügt Pan sich in die Reihen der Musikanten ein. Durch den Wettstreit der Instrumente ist er darum mit dem Gott des Folgemonats, Apoll, verbunden. In seiner Eigenschaft als Planet, Sol, wacht Apoll über das Zeichen Leo (Tab. III/1-2), und auch seine Spiele fielen in die zweite Woche des Juli. Die Apollinaria waren ein ländliches Fest, das die ruralen Wesenszüge des Gottes würdigte. Zugleich bezeichnet Apoll als Sol (bzw. Phoebus) mit dem Höchststand der Sonne, am 21. Juni, den Beginn des Sommers (Tab. III/4). Unter ihrer Wärmewirkung reift das Getreide, über das Ceres im Zeichen der Virgo den Mantel ihres Patronats gebreitet hat (Tab. III/6). Phoebus und Ceres ergänzen einander und können darum als ein Paar aufgefaßt werden. Weil in der Mittagszeit die Hitzeglut anschwillt, entsprechen sich Aestas und Meridies in den Diagrammen des Viererschemas. Dann spendet nur noch der volkstümliche Laubmann Schutz und Schatten, der darum ein tröstliches Bild des personifizierten Sommers abgibt.

³⁸² Lyngé, 1948, S. 113: „Der Winter in Stroh, der Sommer in Laub“. Werner Lyngé, „Die Grundlagen des Sommer- und Winter-Streitsspielles“, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, GS, Bd. 51, NS, Bd. 2, Wien, 1948, S. 113 - 147. Auch der Nürnberger Meistersänger Hans Sachs beschrieb seinen Sommer: „Ein grün ast tragend in der hand“. Aus: „Ein gesprech zwischen dem Somer und dem Winter“, Werke, IV, S. 255, Vers 17.

iv. DER HERBST, „WAG – SKORPION – SCHÜTZ“

Ganz im Zeichen der Fülle steht der Wagen des Herbstes (Abb. 3, Kat. Nr. 1c, Tab. I/3). Um von der Fruchtbarkeit dieser Jahreszeit zu zeugen, erhebt die Frau auf dem Ehrenplatz zwei pralle Äpfel. Kleinere Früchte bilden gemeinsam mit Blattwerk ihre Krone und geben eindeutig an, daß es sich hier um die Göttin Pomona handelt. Auf dem Hochsitz weist der personifizierte Herbst, den ein ebensolcher Kopfschmuck ziert, eine Cornucopia vor. Ein weiteres Füllhorn ist an der Seite des Thrones befestigt. Mit seinem Volutenschmuck entspricht er genau dem des Frühlings, so daß beide Jahreszeiten Gegenstücke bilden. Silenus auf seinem Esel eskortiert den rollenden Wagen. Auch die Früchte des Bacchus reifen in dieser Zeit, darum hält Silenus eine Rebe mit Traubenständen. Der kindliche Gott des Weines begleitet den Zug. Er trinkt aus einem römischen Scherzgefäß in Form eines Schweines. In den Kreis der Ikonographie um Bacchus gehören auch die beiden mit Weinlaub bekränzten Geißböcke, die als Exempla der Triebhaftigkeit bereits aus der „Hypnerotomachia Poliphili“ bekannt sind.

Während sich gemäß „De rerum natura“, V, 737-747, Autumnus und Bacchus der Prozession angeschlossen haben, hat mit Pomona eine neue Protagonistin die Bühne betreten. Indem ihr der Platz der Regentin zugeteilt wurde, wurde das von Lukrez vorgegebene Schema verlassen. Ganz unerwartet kommt diese Idee jedoch nicht, denn Pomona und ihr Gatte Vertumnus begegnen, wiederum auf ihrer biga fahrend, in der Schilderung des priapeischen Festes in der „Hypnerotomachia Poliphili“. Dort war das Paar jedoch keiner bestimmten Jahreszeit zugewiesen worden, sondern verkörperte, wie gezeigt werden konnte, in einem umfassenderen Sinn den vegetabilen Entwicklungsprozeß von der Blüte bis zur Frucht (Abb. 62).

In Rom war Pomona eine wichtige Landgöttheit. Von dieser Funktion zeugen verschiedene Erwähnungen. Bei Ausonius (310 - 395) steht sie synonym für den Herbst.³⁸³ In seinen „Eclogae“ spezifizierte er genauer und widmete ihr den Monat September: „autumnus, Pomona, tuum september opimat“ (IX, Der September bringt den Herbst, deine Jahreszeit, o Pomona, mit dem Reichtum [deiner] Früchte). Der Bauernkalender schrieb für diesen Monat vor: „poma leguntur“. Und Beda notierte

³⁸³ Decimus Magnus Ausonius (310 - 395), „Ad Paulinum“, V, 2, 190: „Ohne dich erscheint kein Jahr mir in angenehmem Wechsel:/ verregnet entflieht der Frühling blütenlos, es sengt der hitzige Hundstern;/ Pomona bringt im Herbst nicht allerlei saftige Früchte/ der Wassermann verfinstert den Winter mit Regengüssen.“ (Monumenta Germaniae, MG., Auct. ant.). Nachgewiesen bei Wilhelm Ganzemüller, 1914, op. cit., S. 11.

in „De tempore rationum“: „Poma dat et gratos september ab arbore fructus“ (Der September bringt auf den Bäumen die Äpfel und die schönen Früchte hervor).³⁸⁴ Bei Horaz personifiziert der Herbst selbst die durch Pomona hervorgebrachte Fülle: „pomifer autumnus fruges effuderit“ (Der obstbeladene Herbst hat seine Früchte ausgeschüttet).³⁸⁵ Die Figur des Autumnus bei Pencz stimmt in hohem Maße mit diesem Vers überein und begründet ihre visuelle Nähe zu der Obstgöttin. Auch die Legende von Pomona und ihrem Liebhaber Vertumnus spielt sich übrigens im Herbst ab.³⁸⁶ Die keusche Hüterin der Gärten war immer wieder gezwungen gewesen, sich der Belästigungen ländlicher Götter zu erwehren, die ihr allesamt lüstern nachstellten. Die Satyrn, Pane, Silen, Priapus versuchten es und auch Vertumnus gehörte zunächst zu den Abgewiesenen. Der hier dargestellte Silen ist also sowohl mit Pomona, zu deren Verehrern er gehörte,³⁸⁷ als auch mit Bacchus, zu dessen Gefolge er zählte,³⁸⁸ verbunden.

Das Hauptereignis dieser Jahreszeit ist die Weinernte. Die „vindemia“ wurde im Bauernkalender in den Oktober gelegt, der ganze Monat war daher dem Bacchus heilig: „SACRVM LIBERO“ steht dort geschrieben. Gleich zwei römische Feste galten ausschließlich der Vorbereitung der Lese: Am 19. August feierte das Landvolk die *Vinalia rustica*, die den Beginn der Weinernte im September eröffneten.³⁸⁹ Am nächsten Tag folgten

³⁸⁴ Beda Venerabilis (gest. 735), „De tempore rationum“, ed.: 1668, S. 223, zitiert nach W. Warde Fowler, 1899, op. cit., S. 205, Anm. 23. Heute schreibt man das Werk dem Pseudo-Beda zu.

³⁸⁵ Q. Horatius Flaccus, „Carmina“, IV, 7, Vers 11 („An den Torquat“).

³⁸⁶ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, XIV, 635 ff. Die Verbundenheit Pomonas mit dem Herbst geht zum Beispiel aus Vers 660 hervor: „suspiciens pandos autumnni ponderare ramos“ ([Vertumnus] schaut zu den Ästen empor, die vom herbstlichen Segen sich biegen).

³⁸⁷ Pomona in Gesellschaft von Silen, Satyrn und Nymphen stellte Jacob Jordaens dar, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Öl auf Leinwand, 180 x 241 cm, um 1622.

³⁸⁸ P. Ovidius Naso, „Fasti“, I, 393 ff: Das Fest des Bacchus im alten Griechenland war der in zweijährigem Turnus am 9. Januar abgehaltene Agonalientag: „von den Göttern erschien zu dem Fest, wer Lyaeus verehrte“, nämlich die Pane, Satyrn, der alte Silen auf seinem Esel, Priapus sowie einige Najaden. Wenig später wird die Episode um Priapus und Lotis erzählt, aus der das Eselchen des Silen als Opfertier des Priapus hervorgeht (ebd., 415 ff). Dieser Ritus findet sich gleichfalls in der „Hypnerotomachia Poliphili“ dargestellt (Kap. C.II.1.iv., S. 68 f.). Den Umzug des Bacchus schilderte Ovid in „Metamorphoses“, IV, 23 ff.

³⁸⁹ M. Terrentius Varro (116 v. Chr. - 27 v. Chr.), „De lingua latina“, IV, 16, nach einer Inschrift in Tusculum sowie ebd. 20: „Vinalia rustica dicuntur ante diem XII (II) Kalendas Septembres, quod tum veneri dedicata aedes [...]“ (The nineteenth of August was called the Country Vinalia, „Wine-Festival“, because at that time a temple was dedicated to Venus [...]), englische Übersetzung von R. G. Kent. Zum Nachweis in der Schedelschen Bibliothek vergleiche Anm. 370. – Hadrianus Junius, „De anno et men-

die *Vinalia secunda*.³⁹⁰ Dem alten und dem jungen Wein waren indessen die *Meditrinalia*, am 11. Oktober, zugeeignet. Den Most kostete man bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal.³⁹¹ Hadrianus Junius verbuchte indessen für den 9. Oktober den letzten Erntetag, „*Vindemia ultima*“, und erwähnte noch zwei weitere dem Bacchus geweihte Festtage gegen Ende Oktober: „*Liber pater in Eleusina ex urbe transmittitur*“, (19. Oktober) und: „*Libero patri sacra fiunt*“ (23. Oktober).³⁹²

Als Fruchtgötter gehören Bacchus und Pomona zusammen, und in der Nachfolge der hier besprochenen Jahreszeitentriumphe können sie darum als Paar auftreten. So zum Beispiel auf dem Herbstblatt des 1604 edierten Jahreszeitenzyklus von Crispijn van de Passe (Abb. 83). Während Bacchus an einen Apfelbaum lehnt und der Göttin einen Becher mit Wein reicht, ist es ein Weinberg, der Pomona als Kulisse hinterfängt. Nebenbei wird die fragliche Szene von eindeutiger erotischer Symbolik begleitet. Offensichtlich beabsichtigt der hier beschriebene Chiasmus die Verbindung des im Mythos unbekanntes Liebespaares auf der Ebene visueller Plausibilität zu stützen. Im Hintergrund mühen sich eifrige Bauern um die Obst- und Weinernte, und in der weiteren Entfernung sind noch einige verspätete Getreideschnitter tätig.³⁹³

sibus commentarius“, p. 91 ff.: 19. August: „*Vinalia rustica, quo die vinum in urbe primum deferebant, in dies jovi sacer erat, quod Latini cum Mezentio bellum gerentes Jovi libationem vini omnes dedicarant*“ (nach Sextus Pompeius). Varro folgend, notierten Junius und Gyraldus die *Vinalia rustica* auch für den 21. August: „*Vinalia rustica huc refert Varro lib. 5. de lingua latina.*“ Das Fest wurde zu Ehren des „*Juppiter-Liber*“ und der „*Venus-Libera*“ abgehalten: W. Warde Fowler, 1899, op. cit., S. 86.

³⁹⁰ Hadrianus Junius, 1553, S. 94 (und Lilius Gregorius Gyraldus,): 20. August: „*Vinalia secunda leniendis tempestatibus instituta, quibus agna Jovi mactabatur*“ (nach Plinius, 18). Vor allem an die Eigenschaft Iupiters als Wettergott wurde hier appelliert.

³⁹¹ M. Terrentius Varro (116 v. Chr. - 27 v. Chr.), „*De lingua latina*“, IV, 21. Weder Junius noch Gyraldus erwähnten das Fest. Die Göttin *Meditrina* verhalf zur Genesung. Der Wein war in der Antike ein weit verbreitetes Krankenheilmittel. Ebenso *Festus/Paulus* (*Pauli diaconi epitoma Festi*), 123, nachgewiesen bei W. Warde Fowler, 1899, op. cit., S. 240.

³⁹² Hadrianus Junius, 1553, S. 39.

³⁹³ „*Autumnus*“ (Der Herbst), Kupferstich, 18,9 x 23,6 cm, datiert 1604, bezeichnet: „*Crispin van de Passe figuravit et excudit Coloniae*“, Nr. 3 eines Jahreszeitenzyklus, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Hollstein Nr. 558. mit Versen von Matth. Quad: „*Lumine reddo pares Orbi noctemque diemque/ AVTVMNVS sterilem foecundans stercore agellum:/ Atque serens anno quae post redeunte metenda./ [A] Me durante bonus profert sua munera Bacchus/ Maturas gravidis decerpens vitibus uvas./ Casta cui POMONA sedet coniuncta, rubentes/ Arboribus fructus quae adimit, spoliataque decore./ Tum modò Frigoribus premimur, modò solvimur aestu*“ (Durch das Licht mache ich für die Welt Tag und Nacht gleich, und der Herbst befruchtet mit seinem Mist den ausgelaugten Acker. Und er säht, was im wiederkehrenden Jahr gemäht werden muß. Während ich andauere, bezieht der gute Bacchus von mir seine Geschenke, er pflückt die reifen rötlichen Trauben von den vollen Reben. Die keusche Pomona sitzt mit ihm vereint, sie nimmt den Bäumen die Frucht und beraubt sie der Zierde.

Die mythologische Ausstattung des Herbstes stellte einen gelehrten Inventor vor größere Probleme als die in den Quellen reich belegte Frühlingszeit, denn es konnte nun nicht mehr auf eine konstante antike Tradition rekurriert werden.³⁹⁴ Dafür können mehrere Gründe geltend gemacht werden: Zunächst muß das religiöse Leben der Römer in den Herbstmonaten ausgesprochen ereignisarm gewesen sein. So findet sich im November kein einziger Festtag verzeichnet. Außerdem war die Hauptquelle der Renaissance, der römische Festkalender des Ovid („Fasti“), für diese zweite Jahreshälfte verstummt. Der September, für dessen Darstellung hier das neue Motiv der Pomona eingeführt worden ist, galt ferner als der traditionelle Ruhemonat der römischen Bauern nach den großen Sommerernten und vor der Weinlese im Oktober.³⁹⁵ Im November mußte dann das Land auf die kalte Jahreszeit vorbereitet werden; es wurde neu gepflügt und für die Wintersaat eingerichtet. Welche Figur geeignet sei, muß der intellektuelle Erfinder dieser Kabinettscheiben sich gefragt haben, einen zugleich unproduktiven und unreligiösen Monat wiederzugeben? Was den Herbsttriumph betrifft, ist wohl Silen diese Aufgabe zugekommen. Möglicherweise wurde hier eine Analogie zu dem Sternzeichen des fraglichen Monats gesehen, denn auch Sagittarius ist ein Zwitterwesen dionysischer Provenienz. Hadrianus Junius notierte in seinem „Commentarius“, daß nach dem Griechen Harpokrates (Alexandria, 2. Jahrhundert) die bacchische Herrschaft sich auch auf den elften Monat des Jahres erstrecken konnte: „Hunc Baccho consecrat Harpocrati“.³⁹⁶

Die Fruchtfülle des Obstes und der Trauben entlohnte den Landmann vor dem Absterben der Vegetation im Winter für die erduldeten Strapazen und gab ihm während der Frostperiode sein Auskommen. Die Personifikation Autumnum ist das Symbol des herbstlichen Erntesegens, der sich über die Monate dieser Jahreszeit ergießt: Pomona, die Apfelgöttin, steht für die Obstlese im September. Im Oktober hat indessen Bacchus sein Reich, dessen Amtsführung im November von Silen übernommen wird. Die Geschichte der Verwandlungen, die Vertumnus unternimmt, um Pomona für sich zu gewinnen, ereignet sich im Herbst. Unter ihren Verehrern sieht man auch Silen, den der Mythos mit dem Schicksal der Göttin verbindet. Der römische Kalender, ob

Denn eben von der Hitze befreit, werden wir von der Kälte bedrängt).

³⁹⁴ Zu diesem Ergebnis kam Rosemond Tuve in seiner Untersuchung über die Quellen der mittelenglischen Jahreszeitendichtung: Tuve, 1933, S. 39.

³⁹⁵ W. Warde Fowler, 1899, op. cit., S. 215: „Mensis September“.

³⁹⁶ Hadrianus Junius, 1553, op. cit., S. 39.

städtisch, ob bäuerlich, verzeichnet für diese Jahreszeit wenig Nennenswertes, abgesehen von den verschiedenen Festlichkeiten um die Weinlese, die aber unsicher überliefert sind.

v. DER WINTER, „STEINBOCK – WASSERMAN – FIS“

In den Winter fällt der Jahreswechsel, diesen verkörpert der doppelgesichtige Janus (Abb. 4, Kat. Nr. 1d, Tab. I/3). Auf das alte Jahr zurückblickend und auf das neue vorausschauend, sitzt der Gott mit seinem Attribut, dem Schlüssel, auf seinem Fahrzeug. Dessen Konstruktion aus unbearbeiteten Baumstämmen ist die von der Darstellung des Sommers bekannte, so daß auch diese beiden Jahreszeiten Pendants bilden. Der von Tauben gezogene Wagen nimmt seinen Weg vor einer Kulisse aus kahlen Bäumen, deren Präsenz hier verstärkt wurde, um das Absterben der Vegetation im Winter zu illustrieren. Sichtlich gebrechlich beugt sich oberhalb von Janus die greise Gestalt des Winters fröstelnd über einen wärmenden Kessel. Saturn mit der Hippe bekrönt den Thron. Die Arme in die Hüften gestützt, schreitet neben dem Karren ein Mann, dessen auffälligstes Attribut ein Helm mit sechs langen Federn ist. Virgil Solis hat ihn als den Windgott Aeolus bezeichnet (Abb. 8).

Als Numa den Kalender des Romulus reformierte, widmete er den ersten Monat des neuen Jahres dem Gott Janus³⁹⁷ (Tab. III/8). Obwohl Ovid den Mythos des Janus in den „Fasti“ ausführlich behandelt hat, scheint die anschauliche Passage der bildlichen Darstellung des Gottes hier nicht zugrunde gelegt worden zu sein. Denn weder ist er Bartträger,³⁹⁸ noch hat er einen Stab. Zwar gab Pencz Janus als Attribut den Schlüssel, doch hält dieser ihn in der falschen Hand.³⁹⁹ Auch dessen Krone wurde von

³⁹⁷ Plutarch, „Numa“, Ovid, „Fasti“, I, 43 f., Ambrosius Theodosius Macrobius (Anf. 5. Jahrhundert), „Saturnalia“, I, 13/3., Augustinus, „De civitate dei“, VII, 7 - 9.

³⁹⁸ P. Ovidius Naso, „Fasti“, I, 259: „ille manu mulcens propexam ad pectora barbam“ (Während den Bart, der zur Brust wallend herabfiel, er strich).

³⁹⁹ Ebd., 99: „ille tenens baculum dextra clavemque sinistra [...]“ (Er mit der Rechten den Stab, mit der Linken den Schlüssel umfassend, [...]). Der Stab dient der Abwehr ungebetener Besucher an den von Janus behüteten Aus- oder Eingängen. Der Schlüssel indes bezieht sich auf seine Einsatzbereitschaft im Kriegsfall. Dann werden nämlich die Türen seines Tempels geöffnet (Janus patultius), damit er zu Hilfe eilen kann, während sie in Friedenszeiten verschlossen bleiben (Janus clusivius). Ambrosius Theodosius Macrobius,

Ovid nicht erwähnt. Die Anweisung, Janus als König abzubilden, erteilte indessen Albericus: „Hic autem taliter figurabatur: Erat rex (...) et in manu eius dextera habebat clavem“ (Er wurde auch so dargestellt: Er war ein König (...), und er hielt in seiner rechten Hand einen Schlüssel - Abb. 130).⁴⁰⁰ Und tatsächlich fehlt im Text des Albericus auch der Hinweis auf den Bart. Das Doppelgesicht des Janus, so wie man es im Triumph des Winters findet, hat Ähnlichkeit mit einer antiken Münze, die Cartari in ihren Umrissen nachgezeichnet der illustrierten Ausgabe seiner „Imagini“ hinzufügte (Abb. 131c).⁴⁰¹ Einen solchen römischen As betrachten auch die Teilnehmer des Symposions, das anlässlich der „Saturnalien“ einberufen worden ist, erzählen die Geschichte dieses Geldstücks, und drehen es gleichsam für den Leser um (Abb. 131a & 131b).

Die Feste des Jahresendes sind eines der vielen Themen, die in diesem Werk des Neuplatonikers Macrobius (Anf. 5. Jahrhundert) besprochen werden. Ein Gast bringt die Rede auf die „Saturnalia“ und ihren Ursprung, indem er die Legende von Janus und Saturn erläutert: Janus habe, so führt er aus, einst über ein Land geherrscht, das man Italien nenne.⁴⁰² Seine beiden Gesichter symbolisierten die Umsicht und Weisheit, die ein König nötig habe, um über sein Volk zu wachen.⁴⁰³ Nachdem Saturn aus dem himmlischen Reich gewiesen worden war, rettete er sich hinüber in das irdische des Janus, der ihn freundlich empfing. Saturn unterwies seine Gastgeber in der Kunst der Landwirtschaft und zum Dank teilte König Janus seine Regentschaft mit ihm.⁴⁰⁴ Beide regierten harmonisch miteinander, und darum haben ihre Nachkommen den

„Saturnalia“, I, 9/16 ff., Ovid „Fasti“, I, 277 – 82, beschrieb Janus dagegen in erster Linie als Friedensbewahrer.

⁴⁰⁰ Cod. Reg. Lat. 1290, Fol. 4 r, nach H. Liebeschütz, 1926, op. cit., S. 122, XIV, Abb. 37. Giovanni Boccaccio widmete Janus in seiner „Genealogia deorum“ keinen eigenen Abschnitt.

⁴⁰¹ Vincenzo Cartari, 1647, op. cit., S. 345. Münzen sind die einzigen sicheren antiken Bildzeugnisse, die den Gott Janus wiedergeben. Die ersten bekannten Exemplare wurden um 260 v. Chr. geprägt. Der bartlose, jugendliche Januskopf erscheint auf den „asses“ des „aes grave“ in Mittelitalien. Manchmal trägt er einen Petasos (Abb. 131a), manchmal ein Diadem (Abb. 131b). Neben diesem Typus sind Darstellungen des bärtigen Janus geläufig (Abb. 184). Man kennt den Gott auch mit einem jugendlichen und einem alten Gesicht. Siehe: Roscher, Sp. 51, und LIMC, S. 421.

⁴⁰² Ambrosius Theodosius Macrobius, „Saturnalia“, I, 7/19. Nachgewiesen im Handkatalog der Schedelschen Bibliothek von 1498, R. Stauber 1908, op. cit., S. 116.

⁴⁰³ Macrobius, ebd., I, 7/20.

⁴⁰⁴ Ebd., I., 7/21.

beiden Göttern zwei aufeinander folgende Monate dediziert, den Dezember, in dem man das Fest des Saturn beging und den Januar, der den Namen des Janus trägt.⁴⁰⁵ Der Mythos von Janus und Saturn schließt mit dem plötzlichen Verschwinden des Saturn. Um an seine Werke zu erinnern, richtete Janus daher die „Saturnalia“ zu dessen Gedenken ein⁴⁰⁶ und ließ eben jene Münze prägen, die auf der einen Seite sein eigenes Bildnis und auf der anderen Saturn bei der Ankunft mit dem Schiff zeigte.⁴⁰⁷

Das römische Kalenderjahr klang mit den „Saturnalia“ aus. Vom 17. Dezember an dauerten sie drei Tage. Es folgten weitere sieben Tage die „Sigillaria“, so daß sich das Fest praktisch bis zum Jahresende erstreckte.⁴⁰⁸ Der Landmann war in diesen Tagen mit der Winteraussaat fertig und verehrte Saturn nicht nur als Schirmherr des Getreides, sondern auch als Erfinder der künstlichen Düngung. „Vineae stercorant[ur]“ (man düngt die Weinstöcke) lautete die Bauernregel für den Monat Dezember. Nicht weiter verwunderlich, daß die „Saturnalia“ auch ein wichtiges Fest des Bauernkalenders darstellten: „Item v[e]na[ntur] Sa[turnalia]“. In einer bei Gyraldus überlieferten Inschrift wird Saturn sogar der ganze Dezember geheiligt: „DECEMB. SATVRNO SACER.“⁴⁰⁹ Natürlich ist es kein Zufall, daß Saturn als Sterndämon in seinem Nachthaus über das Zeichen Capricornus und am Tage über den Aquarius wacht (Tab. III/2).

⁴⁰⁵ Macrobius, ebd., I, 7/23.

⁴⁰⁶ Ebd., I, 7/24.

⁴⁰⁷ Siehe auch P. Ovidius Naso, „Fasti“, I, 229 ff. – Stradanus (1523 - 1605) verband beide Motive in einer um 1560 entstandenen Vorzeichnung für einen Teppichkarton, den Monat Januar darstellend, 40,0 x 40,5 cm, in Windsor Castle, Kat, Nr. 11e: Dort steigt Janus aus dem Schiff des Saturn. Auf Saturn selbst verweisen nur noch die Darstellungen der Gigantenkämpfe, mit denen der Bug geschmückt wurde (Abb. 25). Die Überschrift erklärt, warum der Gott ein junges und ein altes Gesicht hat: „Janus bifrons annum praecedentem claudit: & sequentem aperit, strenis amicitias renovans“ (Wenn der zweigesichtige Janus das vorausgehende Jahr abschließt und das folgende eröffnet, erneuert er mit Neujahrsgeschenken die Freundschaften).

⁴⁰⁸ Ambrosius Theodosius Macrobius, „Saturnalia“, I, 10/23 f.

⁴⁰⁹ Lilius Gregorius Gyraldus, „De anno et mensibus commentarius“. Zur Landwirtschaft sind die Kinder des Sterndämonen Saturn berufen, eines seiner Häuser ist der Wassermann („Fasti“, I, 651 f.: 17. Januar, Eintritt der Sonne in den Wassermann - II, 145 f., 5. Februar, Mittelpunkt - II, 457, 15. Februar, Untergang). In der Planetenfolge von 1531 entfalten die fleißigen Bauern ihre Tätigkeit nur im Hintergrund. Vorrangig wird der düstere Aspekt des Planeten dargestellt. Das bringt auch die Bildunterschrift zum Ausdruck: „Saturnus alt kalt und unrein/ Boszhaftig seind die Kinder mein [...]“.

Dicht auf die „Saturnalia“ folgte Neujahr. Als Gott der Aus- und Eingänge wachte Janus auch über den Jahresanfang. Da diese Aufgabe ihn der Göttin Juno vergleichbar machte, nannte ihn Macrobius „Janus Junonis“.⁴¹⁰ Der zweigesichtige Janus (Janus geminus oder bifrons) vermochte sowohl zurück in die Vergangenheit des alten als auch vorwärts in die Zukunft des neuen Jahres zu blicken.⁴¹¹ Weil er zugleich der Gott aller Anfänge und Ursprünge war, verehrten ihn die Landleute als einen ihrer wichtigsten Götter und riefen ihn sogar noch vor Iupiter an.⁴¹² Hier finden sich vor seinem Wagen vier Tauben angeschirrt, denn auch sie standen in Zusammenhang mit seinem Kult. Zwar sind Tauben in der „Hypnerotomachia Poliphili“ (Abb. 63) und der Planetenfolge von 1531 (Abb. 101) als Attribute der Venus geläufig, doch wurden am 9. Januar, dem Agonalientag, die Götter des alten Rom durch Tieropfer gesühnt. Der Göttin Venus brachte man bei dieser Gelegenheit Tauben dar.⁴¹³ Dieser Tag war indessen zugleich Hauptfesttag des Janus.⁴¹⁴

Die Personifikation des Winters entspricht diesmal der üblichen Ikonographie. Der frierende Alte, der seine Arme in Richtung eines Wärme spendenden Kohlebeckens ausstreckt, begegnet in ähnlichen Formulierungen schon in den traditionellen Monatsarbeiten, wo er meist den Monat Februar repräsentiert (Tab. III/5).⁴¹⁵ Später kann er im metaphorischen

⁴¹⁰ „Janus junonis“ heißt er, weil er über den Anfang des Jahres wacht, so wie Juno alle Kalenden beaufsichtigt, außerdem obliegt der Göttin die „tutela“ des ersten Monats, des „Januarius“: Ambrosius Theodosius Macrobius, „Saturnalia“, I, 9, 15.

⁴¹¹ Ebd., 9/15.

⁴¹² M. Tullius Cicero, „De natura deorum“, II, 67.

⁴¹³ P. Ovidius Naso, „Fasti“, I, 317 f. & 451 f.: „ergo saepe suo coniunx abducta marito/ uritur Idaliis alba columba focus“ (Daher bringt jetzt ihrem Gatten geraubt, die weißschimmernde Taube/ Oft auf Idalions Herd auch als ein Opfer man dar).

⁴¹⁴ Ebd., 317 f.: „Quattuor adde dies ductos ex ordine nonis,/ Ianus Agonali luce piandus erit“ (Gib vier Tage noch zu den Nonen, richtig gerechnet:/ Dann wird Janus gesühnt durch den Agonalientag).

⁴¹⁵ Olga Koseleff, „Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts“, Marburg, 1934, S. 19 ff.: „Februar“. In der französischen Kathedralplastik wurde in einzelnen Fällen dem Wärme suchenden Mann schon die Gestalt eines Greises gegeben. – Hansen sah Vorläufer im antiken Kalender des Furius Dionysius Philocalus, Kalligraph von Bischof Damasius (Rom 366 - 384), auch bekannt als Chronograph vom Jahre 354. Der Kalender ist in Kopien aus karolingischer Zeit und der Renaissance erhalten. Die Januar-Darstellung gibt das Opfer eines vornehmen Römers wieder: „Diese kultische Opferszene wandelt sich im Mittelalter zur weit verbreiteten Darstellung eines Mannes, der sich in der kalten Winterzeit am Kaminfeuer wärmt.“ Wilhelm Hansen, „Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf“, München, 1984, S. 34, und: Joseph Strzygowsky, „Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354“, in: „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes“, Ergänzungsheft I (1888).

pars pro toto für die ganze Jahreszeit stehen.⁴¹⁶ Schauer und Kälte müssen die Verkörperungen des Winters auch in der antiken Dichtung erleiden. Die winterlichen Plagen wählte Ovid als Metapher für die Bürde des Alters: „inde senilis hiems tremulo venit horrida passu“ (Dann kommt zitternden Schrittes der greise, struppige Winter).⁴¹⁷ Bei Lukrez waren es klappernde Zähne, die als Ausdruck des erbarmungslos schneidenden Frostes dienten: „hiems crepitans hanc dentibus algu“.⁴¹⁸ In den Niederlanden ist das klassische Motiv im Mittelalter noch in der städtischen Winterfolklore lebendig gewesen: „Clippertant“, „Roy de Claquedent“ (1434), „Koning van Friesland“ (1511), wurden die Fürsten der Winterkälte genannt.⁴¹⁹

Bereits Lukrez hieß die eisigen Winterwinde den Weg für das Gefolge von „Klapperzahn“ ebnen: In der „Hypnerotomachia Poliphili“ steht dann Aeolus, der König der Winde, metonymisch für die ganze Jahreszeit. Der „rex ventorum“ gebietet jeweils über deren Gefangenschaft oder Entfesselung. Sein „imperium“ wird durch ein Zepter augenfällig gemacht (Abb. 66). Bei Georg Pencz ist sein auffälligstes Attribut der mit Federn geschmückte Helm. Wiederum sind es die „Fasti“, die eine Erklärung bereithalten: Eine hier wiedergegebene Wetterregel für den 15. Februar besagt, daß, von diesem Tag an, für weitere sechs Tage die aeolische Burg sich öffne und die Winde daher frei ihr Unwesen trieben: „orta dies fuerit, tu desine credere ventis:/ perdidit illius temporis aura fidem;/ flamina non constant, et sex reserata diebus/ carceris Aeolii ianua patet.“ (Naht sich von neuem ein Tag, dann laß ab, den Winden zu trauen;/ Hat doch Vertrauen auf sie längst dann der Luftzug verscherzt!/ Dauernd springt der Wind um, und sechs volle Tage steht offen/ Ohne Riegel das Tor an der äolischen Burg!)⁴²⁰

⁴¹⁶ G. M. A. Hanfmann, 1951, op. cit., Vol. I, S. 269, beschrieb die Illuminationen eines Octateuch-Manuskriptes des elften oder zwölften Jahrhunderts. Der in Pelz gekleidete Winter wärmt sich am Feuer. Auch Hanfmann glaubte, daß der Typus möglicherweise antik ist, entwickelte aber eine andere ikonographische Ableitung als Hansen (Anm. 415), ders., Vol. II, S. 118, Anm. 67.

⁴¹⁷ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, XV, 212, hrsg. und übers. v. Erich Rösch, München, 1980, 9. Auflage. – Unten wurde die Stellung des Viererschemas in der pythagoreischen Lehre behandelt. Dort traten die Vier Lebensalter mit den Vier Jahreszeiten in ein korrespondierendes Verhältnis.

⁴¹⁸ T. Lucretius Carus, „De rerum natura“, V, 747, ein Bestellzettel Hartmanns und ein Paar leere Buchdeckel zeugen noch von dem nicht erhaltenen Exemplar in der Schedelschen Bibliothek. R. Stauber, 1908, op. cit., S. 92.

⁴¹⁹ Herman Pleij, „De sneeuwpoppen van 1511“, S. 73 f. Die beiden zuletzt genannten Winterfürsten wurden als Schneeskulpturen ausgeführt, nämlich 1434 in Atrecht und 1511 in Brüssel. Ihre Erhebung in den Adelsstand verdankten die Figuren dem nur in der niederländischen Sprache möglichen Wortspiel der Homonyme „vorst“ (Fürst) und „vorst“ (Frost).

⁴²⁰ P. Ovidius Naso, „Fasti“, II, 453 - 456. Vielleicht beinhaltet die Wendung „ianua patet“ eine weitere Anspielung auf Janus, den Gott aller Aus- und Eingänge.

Genau sechs Federn geben diese Zeitspanne auf dem Helm des Gottes an und versinnbildlichen anstelle des alten Herrschaftssymbols seine Autorität. Für diese originelle ikonographische Neuschöpfung auf der Basis der zugrundegelegten Quellen sind keine Vorläufer bekannt.

Die frostige Zeit des Winters wurde von nicht wenigen Feiertagen aufgehellt: Saturns Monat war der Dezember, in den auch die „Saturnalia“ fielen, die vom 17. Dezember beinahe bis zum Jahresende reichten. Der Jahreswechsel wurde von Janus beschirmt, dem außerdem der ganze Januar gewidmet war (Tab. III/8). Janus und Saturn aber hatten – der Legende nach – eine Zeit lang gemeinsam Latium regiert. Höchstwahrscheinlich wurde hierauf im Falle des Wintertriumphes angespielt, da Janus nach dem Vorbild einer antiken Münze wiedergegeben worden ist, die genau diesen Mythos zeigt. Der wichtigste Festtag des Janus wurde am 9. Januar, dem Agonalientag, begangen. An diesem Tag opferte man ihm Tauben, diejenigen Vögel also, die sich vor seinem Wagen eingespannt finden. Schließlich ist Aeolus auf dem Scheibenriß für den Februar zu stehen gekommen. Am fünfzehnten dieses Monats sollen die entfesselten Winde noch einmal ihr Unwesen getrieben haben, dann kündigte sich schon bald mit der Schwalbe der Frühling an, und der Kreislauf der „quattuor tempora“ hob von neuem an.

Nun, da der Jahreszirkel sich gerundet hat, gilt es, die Grundzüge des vollständig geklärten Programms der Scheibenrisse von Georg Pencz noch einmal zu überblicken und die Charakteristika des neuen Bildthemas zusammenfassend zu sichern:

Jederman war mit den Tierkreiszeichen vertraut, welche die vier runden Medaillons mit den *carri triumphali* nebst ihrem Gefolge rahmen. Sie führen als Schlüssel zum verborgenen Sinn der Allegorie und eröffnen die durch den Betrachter zu leistende Enträtselungsarbeit. Die Bemühungen der hier vorgelegten Interpretation konzentrierten sich folglich zuerst darauf, die Beziehung der Zodia zu den triumphierenden antiken Göttern aufzudecken:

Es mußten also Zuordnungssysteme der Götter zum Jahreslauf gefunden und geprüft werden. Erst einmal ist der Prozessionszug der „quattuor tempora“, wie ihn Lukrez in seinem berühmten poetischen Bild schilderte, als der maßgebliche *locus classicus* anzuweisen.⁴²¹ In Gruppen gestaffelt, phrasieren Götter und Personifikationen die Intervalle der Jahreszeiten, während ihre schrittweise

Verschiedene Autoren leiteten den Namen Janus etymologisch von „ianua“ ab.

⁴²¹ T. Lucretius Carus, „De rerum natura“, V, 737-747.

Fortbewegung den Eindruck der linear verstreichenden Zeit hervorruft. Ferner sind mit den für gewöhnlich in Stein gemeißelten römischen Festkalendern Verzeichnisse der maßgeblichen Feiertage des religiösen Lebens auf uns gekommen.⁴²² Von solchen einfachen Inventarisierungen der Termine heben sich die kunstvoll strukturierten „Fasti“ des Ovid als literarisches Monument ab. Die in einem reichen Schatz von Anekdoten, Mythen und Historien sich entfaltende Erzählfreude, läßt das leider nur zur Hälfte erhaltene Werk nicht nur als ein bedeutendes Zeugnis der Dichtkunst hervortreten, sondern zeichnet es auch mit einer besonderen Bildfähigkeit aus.

Für den Humanisten mußten die unvollendeten „Fasti“ Herausforderung und Vorbild zugleich bedeuten. Ein gelehrte Inventor sah sich vor die Aufgabe gestellt, nach Fundorten zu suchen, die geeignet waren, das Fragment der „Fasti“ zu vervollständigen. Die Nachbildung des gesamten Jahreszyklus mag dessen Erfindungsgeist angespornt haben: Für ein derartiges Vorhaben konnte man sich auf zahlreiche anverwandte Quellen berufen, wie die „Saturnalia“ des Macrobius oder das schmucklose „Menologium rusticum“ und andere mehr. Die Götter des Manilius konnten Pate über die Monate stehen oder die griechischen Sterndämonen ihre Herrschaft geltend machen. Sollte die mythologische Ausgestaltung der Zeitabschnitte dennoch durch einen Mangel authentischer Vorlagen erschwert werden, zudem die traditionelle Metaphorik als Quelle versiegen, oder das Vorgefundene sich als unpassend für den Geschmack des sechzehnten Jahrhunderts erweisen, hatte der intellektuelle Erfinder der von Georg Pencz gezeichneten Scheibenrisse sich auch von nicht-antiken Bildtraditionen, etwa von den Darstellungen der Monatsarbeiten, inspirieren lassen.

Viele der eben einzeln erörterten loci wurden auch im Rahmen humanistischer Abhandlungen über die Zeiteinteilungen zusammenhängend dargelegt, wie sie hier in Beispielen von Lilius Gregorius Gyraldus und Hadrianus Junius bekannt geworden sind.⁴²³ Solche Schriften waren jedoch in erster Linie archäologisch und wissenschaftlich und

⁴²² Atilius Degrassi (Hrsg.), „Inscriptiones Italiae“, Bd. XIII, „Fasti et Elogia“, Fasc. II, „Fasti anni numani et iuliani accedunt Feriaria, Menologia rustica, parapegmata“, Rom, 1963, Nr. 47 & 48.

⁴²³ Hadrianus Junius, „De anno et mensibus commentarius, cui adiungitur Fastorum liber [...]“, Basileae, 1556, zweite Ausgabe (ed. pr. Basileae, 1553), ergänzt um das „Calendarium rusticum in quo & ruris operae & agricolorum feriae continentur“ – Lilius Gregorius Gyraldus, „De annis et mensibus, caeterisque temporum partibus“; in: Ders., Opera omnia, Leiden, 1696 (ed. pr. Basel, 1541). Daß monographische Darstellungen dieser Art bereits zu einem früheren Zeitpunkt verfaßt wurden, ist sehr wahrscheinlich, wenngleich diese von mir nicht nachgewiesen werden konnten.

nicht dichterisch motiviert gewesen. Unter den poetischen Versuchen ist meines Wissens nur ein namhaftes Werk mit dem Titel „Fasti“ zu verzeichnen, das jedoch der erbaulichen Literatur zugerechnet werden muß. Diese „Fasti“ stammen aus der Feder des weithin gelesenen und daher einflußreichen Karmeliteres Baptista Mantuanus und waren als christliches Gegenstück ihrer berühmten heidnischen Vorlage konzipiert worden (ed. pr. 1516).⁴²⁴

So blieb den schöpferischen Nachahmungen der römischen Kalenderdichtung, zumindest soweit ich sehen kann, als vorrangiger Wirkungskreis die bildliche Darstellung vorbehalten.⁴²⁵ Nach den Ergebnissen dieser Untersuchung kommt den Scheibenrissen des Georg Pencz mit ihrem rein humanistischen Programm darin eine herausragende Position zu.

⁴²⁴ Bemerkenswert sind die Schilderungen volkstümlicher Details, die die Abhandlungen über die Feste des Kirchenjahres begleiten: Hans Trümpy, „Die Fasti des Baptista Mantuanus von 1516 als volkskundliche Quelle“, Nieuwkoop, 1979 (Bibliotheca Humanistica & Reformatrica, Vol. XXVI), mit Textauszügen.

⁴²⁵ Es war mir im Rahmen dieser Arbeit unmöglich, die von der kunsthistorischen Forschung bis heute (1992) anscheinend vernachlässigte Rezeptionsgeschichte der „Fasti“ in bildlichen Darstellungen nachzutragen. Ich beabsichtige dazu eine eigene Publikation. Einige Beispiele aus der Monats-Ikonographie seien an dieser Stelle dennoch genannt: Zu Kat. Nr. 11 (dieser Arbeit) gehören neun gezeichnete Entwürfe für den Karton, mit den Monaten in grotesken Rahmen, zugeschrieben an Stradanus, um 1560, Windsor Castle (Kat. Nr.: 11e - 11o, Abb. 25 - 33): Leo van Puyvelde: „Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings at Windsor Castle“, London 1942, Kat. Nr. 170 - 177, „Januar“: Janus, „März“: Mars und Rhea Silvia, „April“: Venus, „Mai“: Merkur, „Juni“: Juno und Saturn, „September“: Vulkan und Bacchus, „Oktober“: Mars, „November“: Diana, „Dezember“: Die „Saturnalien“ und die halkyonischen Tage. Der „Oktober“ wurde 1955 erworben. Die erste Jahreshälfte wurde streng nach den Angaben der „Fasti“ konzipiert, die folgenden Monate nach den von mir dargelegten Prinzipien ergänzt und zwar bereits unter Berücksichtigung der Abhandlung „De annis et mensibus“ von Gyraldus (Basel, 1541). Im Hintergrund arbeitet und vergnügt sich Stadt und Land im Gang des Jahres. -Tapisserienfolge der Monate in Medaillons, mit den traditionellen Landarbeiten und den Monatsgöttern als Himmelsregenten, zugeschrieben an Bernard van Orley, vor 1528 (ohne Brüsseler Marke): „Januar“: Janus, „Februar“: Februa (beide Rom, Galleria Doria Pamphili), „April“: Flora (Amsterdam, Rijksmuseum), „Juli“: Rumana concine (Chicago, Art Institute), „August“: Ceres (New York, Metropolitan Museum), „September“: Bacchus (Minneapolis, Institute of Arts), „Oktober“: Jupiter (New York, Metropolitan Museum). „Januar“ und „Februar“ publiziert in: Göbel, Wandteppiche, I. Teil: Die Niederlande, Leipzig, 1923, Bd. I, Text S. 164 ff., Abb. 144 & 145. Die anderen zusammengestellt in einer unveröffentlichten Amsterdamer Kandidatenscriptie von D. M. Ruitenbergh, „Wandtapijt met de voorstelling van de maand April“, Amsterdam, 1974. Beide Autoren konnten die Ikonographie der Teppiche nicht befriedigend klären. Völlig unberücksichtigt blieb die gesamte Folge in: Maryan Ainsworth, „Bernart van Orley as a designer of tapestry“, Diss. Yale, 1982, Mikrofilm. - „Flora reitet auf dem Stier“, unpublizierte Zeichnung von Jacob Jordaens (1593-1675), auf der Rückseite ein lateinisches Tetrastichon mit dem Titel: „Aprilis Sol in Taurus“, Versteigerung 12. 11. 1990, Christie's Amsterdam. - Eine südniederländische Folge von Tafelbildern minderer Qualität mit den triumphierenden Monatsgöttern in jahreszeitlich geprägten Landschaften, spätes sechzehntes oder siebzehntes Jahrhundert, Kunsthandel, London, 1925, abgebildet in DIAL. Identisch mit: Madrid, Prado Inventario I, p. III, No. 358.

II. DIE JAHRESZEITENTRIUMPHE IM VERTRIEB DER PRESSE VON VIRGIL SOLIS

1. ZUR VERWENDUNG VON VORLAGEN IN DEN DER DRUCKGRAPHIK: MARKTSTRATEGIEN DES VERLAGSHAUSES VON SOLIS

In der Mitte der dreißiger Jahre erschienen die Entwürfe des Georg Pencz, nunmehr um einige Figuren ergänzt, im Angebot des Nürnberger Verlages von Virgil Solis (Abb. 5 - 8). Dieser produktive Kupferstecher und Entwerfer für den Holzschnitt soll Zeichnungen von Pencz in seinem Besitz gehabt haben, unter ihnen könnten auch die Scheibenrisse mit den Vier Jahreszeiten gewesen sein (Abb. 1 - 4). Ilse O'Dell Francke hielt eine persönliche Bekanntschaft beider Künstler für wahrscheinlich, denn Solis hatte Pencz nicht nur häufiger als andere Nürnberger Künstler kopiert, sondern auch dessen Stil fortgeführt.⁴²⁶

Virgil Solis wurde um 1514 in Nürnberg geboren, wie die Beischrift seines Porträtstichs mitteilt. Sein Lebensweg und die Aktivitäten seines Verlagshauses sind allerdings nur spärlich dokumentiert. Jugend und Lehrzeit sind sogar in völliges Dunkel getaucht. Virgil Solis war wohl immer Nürnberger Bürger gewesen, wovon zwei Eheschließungen und ein Hauskauf in der Nähe von Sankt Sebald zeugen.⁴²⁷ Als er am 1. August 1562 in seiner Heimatstadt starb, hatte Solis über zwanzig Jahre lang die Profession des Stechers und Verlegers ausgeübt.⁴²⁸ Sein Werk spiegelt die Erfindungen der bedeutendsten Nürnberger Künstler, neben dem weniger häufig vertretenen Dürer sind Hans Sebald Beham, Georg Pencz, Peter Flötner und Augustin Hirschvogel zu nennen.

Die kleinformatischen Kupferstiche mit den Triumphzügen der Vier Jahreszeiten (Abb. 5 - 8), die jeweils 5,3 x 24,5 cm messen, ordnete O'Dell Francke der ersten Hälfte der vierziger Jahre zu.⁴²⁹ Ihre ausschließlich auf stilkritischen Gesichtspunkten

⁴²⁶ Ilse O'Dell Francke, „Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis“, Wiesbaden, 1977, S. 50.

⁴²⁷ Aus dem Ehebuch von St. Sebald: Am 29. 4. 1539 erste Eheschließung mit Dorothea Dalmenin; im Jahr 1556 wurde der Bund fürs Leben mit seiner zweiten Frau, Margareta Lehwin, besiegelt. Am 16. August 1554 unterschrieb Solis den Kaufvertrag für sein Haus. Zur Biographie: I. O'Dell Francke, ebd., S. 14 ff., und Fritz Tr. Schulz über Virgil Solis in: Thieme-Becker. Weitere Literaturangaben sind nachzulesen in meiner Kat. Nr. 2.

⁴²⁸ O'Dell Francke, 1977, op. cit., S. 14 ff.

⁴²⁹ Vergleiche meine Kat. Nr. 2a - d.

beruhende Einschätzung kann jetzt korrigiert werden, da der 1537 datierte Zyklus des Monogrammisten einen terminus ante quem festlegt.⁴³⁰ Der in Frage kommende Zeitraum ist deshalb rund zehn Jahre früher anzusetzen und fällt somit in die Anfangszeit der verlegerischen Tätigkeiten von Solis.⁴³¹

Sein Oeuvre umfaßt zu einem guten Viertel Themen weltlicher Provenienz. Davon sind der weitaus größte Teil Darstellungen aus Ovids Metamorphosen. O'Dell Francke bescheinigte dem Künstler eine gute Kenntnis dieses Quellentextes. Das schien den Verleger und Stecher jedoch nicht davon abgehalten zu haben, immer wieder Erfindungen anderer Kollegen in nicht selten plagiatorischer Absicht heranzuziehen. Beispielsweise kopierte Solis bis ins kleinste Detail für eine illustrierte Ausgabe von Ovids Klassiker die bereits publizierten Holzschnittvorlagen von Bernard Salomon.⁴³² Diese Praxis läßt darauf schließen, daß sein Haus auf eine möglichst schnelle und effektive Graphikproduktion ausgerichtet gewesen war. Die zwangsläufig geringere Originalität und Qualität des künstlerischen Entwurfes und seiner Ausführung wurden zugunsten einer gesteigerten Herstellungsgeschwindigkeit in Kauf genommen. Diese Verfahrensweise erlaubte dem Verleger, Bilder nicht eigens entwickeln und Inventoren nicht ausbezahlen zu müssen. Eine solche ungebremste Erzeugung von Raubkopien scheint indessen bei verschiedenen Nürnberger Adressen – und zwar trotz mehrfach erlassener Gesetze gegen Plagiatoren – die Normalität gewesen zu sein.

Ist es plausibel anzunehmen, Solis seien die auctores vertraut gewesen, wie O'Dell Francke behauptete? Die Zusammenarbeit seines Verlagshauses mit einem humanistischen Gelehrten ist nicht belegt und sie ist auch nicht naheliegend, denn die oftmals rein phonetische Schreibweise der lateinischen Bildtexte stellt ihrem Verfasser ein eher schlechtes Zeugnis aus (Abb. 134 & 144). Dennoch deutet der Umstand, daß so viele Stiche lateinische Unterschriften tragen, die voraussichtlich nicht von fremden Vorlagen übernommen wurden, auf eine gewisse Vertrautheit von Solis und seiner Werkstatt im Umgang mit antiken Stoffen, so daß man immerhin von einer laienhaften Kenntnis der Sprache ausgehen kann.⁴³³

⁴³⁰ I. O'Dell Francke, 1977, op. cit., S. 62: „[...] da die Komposition der bühnenartigen Friese, Kleidung und Darstellung der Figuren und die Detailzeichnung in Bäumen, Blättern und Bodenwiedergabe sich nur in dieser Zeit finden lässt.“

⁴³¹ Ebd., S. 99. I. O'Dell Francke entging dieser Sachverhalt, da ihre Angaben über den Monogrammisten fehlerhaft sind. Sie nannte ihn AM und datierte auch seine Holzschnitte zu spät, nämlich um 1550.

⁴³² Ebd., S. 41.

⁴³³ Hier ist auf die Folge der Monate zu verweisen, die Virgil Solis nach Hans Sebald Beham kopierte (Anm. 377). Während das Original keine Unterschriften trug, wurde

Nicht immer verhalten sich die Übernahmen, wie im Falle der Metamorphosen - Illustrationen, zu ihren Vorlagen ikonographisch kongruent. Denn Solis hatte die Ausgangskompositionen vielfach ergänzt und verändert, vielleicht um sich Vorteile für einen besseren Absatz zu verschaffen. Diese Neufassungen verkauften sich nämlich oft besser als die Vorlagen, wofür die vierfache Edition der Jahreszeitentriumphe ein Beispiel gibt.⁴³⁴ Offenbar erachtete Solis es für notwendig, auch die komplexen Anspielungen der allegorischen Scheibenrisse von Georg Pencz erklärend anzureichern. In der druckgraphischen Verlagsproduktion mußten schließlich die Bedürfnisse einer breiter gestreuten und weniger gelehrten Käuferschicht berücksichtigt werden. Wo den Betrachtern der Risse von Pencz noch die eigene Belesenheit zur Bestimmung der klassischen Fundorte von einzelnen Bildmotiven verholpen haben dürfte, ermöglichte Solis einen erleichterten Zugang durch die Hinzufügung neuer Bildargumente. Nicht zuletzt manifestiert sich ein solches Bestreben nach Verständlichkeit in der Anbringung erklärender Beischriften.⁴³⁵ Solche Umarbeitungen von Solis, in denen Ilse O'Dell Francke nur „dekorative Verbrämung“ zu sehen vermochte, sollen daher im folgenden Abschnitt einer systematischen Analyse unterzogen und auf die eben gemachten Aussagen hin geprüft werden. Auch für einen heutigen Interpreten können die anschaulichen Ergänzungen noch von Nutzen sein, der durch sie, wie bereits mehrfach angedeutet, seinerseits ein Deutungsinstrument für den ikonographischen Vorläufer gewonnen haben dürfte.

die neu edierte Fassung mit Versen unterlegt, in denen die beschriebenen Fehler mehrfach auftreten (z. B.: „longis sima“ = longissima etc.). – Die Beischriften des hier zur Untersuchung stehenden Jahreszeitenzyklus weisen ähnliche Abweichungen auf: Abb. 5: „COPIDO“ (Cupido), Abb. 6: „SITES“ (sitis), Abb. 7: „PACH.“ (Bacchus), „PALAS“ (Pallas), Abb. 8: „IANNVS“ (Janus), „OCIVM“ (Otium).

⁴³⁴ I. O'Dell Francke, 1977, op. cit., Kat. Nr.: e6 - e9; Illustrated Bartsch, Nr.: 133 - 136 (Abb. 5-8) als eigenhändig (The Illustrated Bartsch, 19 (Part 1), Formerly Volume 9 (Part 2), „German Masters of the Sixteenth century; Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts“, ed.: Jane S. Peters, New York 1987). Von den Kopien differenzierte I. O'Dell Francke die Fassungen A, B und C. Entscheidend verändert wurde nur C, wo in verdoppelter Höhe der Einfluß der himmlischen Gestirne auf den Zug der Jahreszeiten dargestellt ist. Diesem Zyklus, der sich außerdem seitenverkehrt zu seinen Vorgängern verhält, wurde der kosmologische Kontext gleichsam zurückerstattet.

⁴³⁵ Die Beischriften werden buchstabengetreu in meiner Katalog Nr. 2 wiedergegeben.

2. DIE ANREICHERUNG DES PROGRAMMATISCHEN KERNES MIT EXPLIKATIVEN BILDARGUMENTEN

i. ÄUßERE FORM DES JAHRESZEITENZYKLUS

Den eklatantesten Eingriff in die ikonographische Substanz gewahrt man auf den ersten Blick: Die früheren Runddarstellungen wurden nämlich zu parataktischen Friesen umgeformt, deren additiv gereichte Bildsymbole sich jetzt wie von selbst in chronologischer Reihenfolge lesen lassen. Dennoch hat Solis das Personal der großen mittleren Medaillons vollständig aufgenommen und wiedergegeben. Im Fehlen kosmologischer Implikationen, will sagen der Zodia und der kosmischen Kreisform, deutet sich ferner eine Profanisierung des Themas an. Die zuerst rein antike Gefolgschaft der „quattuor tempora“ wurde außerdem um einige echte Personifikationen bereichert, das heißt, um Abstrakta und Pseudo-Abstrakta in Menschengestalt. Beispielsweise umschreiben solche Metaphern in der Prozession des Sommers die Wirkung der Sonnenglut, welche einerseits die Müdigkeit bei der Ernte (Lassitudo) verursacht, andererseits die Menschen Durst (Sitis) erleiden läßt und schließlich die Reife der Feldfrüchte (Maturitas) bewirkt (Abb. 6).⁴³⁶

Solis kommt hier das Verdienst zu, die Figuren der Vorlage aus ihrer noch mittelalterlich wirkenden Steifheit gelöst zu haben. Im Habitus einer klassischen „Ninfa“ geht beispielsweise Copia dem Triumphzug des Herbstes voran (Abb. 7). Wenn sie zum Schritt ausholt, legen sich hauchzarte Gewebe um ihren Körper, die in wehenden Volants und umtänzelt von Bändern, das Bewegungsmotiv betonen.⁴³⁷ Diese Gewand- und Figurauffassung könnte Solis von den sogenannten „Tarocchi“ des Mantegna bezogen haben, die durch Michael Wolgemut und Albrecht Dürer in Nürnberg bekannt geworden waren.⁴³⁸ Einen ebensolchen Chiton wie Copia trägt dort die Muse Kleio (Abb.

⁴³⁶ Zu der Figur „ESTUS“ und ihrer Bedeutung äußere ich mich auf S. 138 f., Anm. 474.

⁴³⁷ Vergleichbar mit Copia ist Pallas auf demselben Blatt und in etwas minderm Maße die Musen im Frühling sowie Pales und Maturitas im Sommer. Über die Gestalt der „Ninfa“ und ihre Beziehung zur Kunst der florentinischen Renaissance äußerte sich wiederholt Aby Warburg, zusammengefaßt von Fritz Saxl in: „Rinascimento dell'Antichità“, Abschnitt I: „Die Antike als bewegungssteigerndes Element in der Kunst der Frührenaissance“, S. 223, Repertorium für Kunstwissenschaft, 43. Zur Rolle bewegter Gewandstücke bei Alberti, vergleiche S. 94, Anm. 316.

⁴³⁸ Vergleiche S. 79 – Michael Wolgemut (um 1434 Nürnberg - ebd. gegen 1519). Dürer hatte die „Tarocchi“ vielleicht schon in der Werkstatt Wolgemuts kennengelernt. Von seinen um 1494 - 96 entstandenen Kopien lassen sich noch 21 Blätter nachweisen. Über die Rezeption der „Tarocchi“ informiert der Ausstellungskatalog von Uwe Westfeling: „Ta-

138).⁴³⁹ Solis steht dem antiken Ideal damit viel näher als Pencz, der den homogenen Fluß der Falten nicht recht wiederzugeben vermochte und statt flatternden Tuchs etwa gestärkte Manschetten in den Raum hinein ragen ließ.

Überhaupt gelangte Solis kompositorisch zu recht ansprechenden und reizvollen Lösungen, die sich angenehm vom starren intellektuellen Konzept der Scheibenrisse von Georg Pencz absetzen, der diesen ein stets wiederkehrendes Schema zugrunde gelegt hatte. Die Schar der Götter und Personifikationen verteilte Solis nun nicht mehr symmetrisch auf die vier Prozessionen, und die Monotonie ihres beständigen Vorwärtstrebens versuchte er zu lockern, indem er einzelne Figuren zu Gruppen verband (Abb. 7: Vertumnus).

ii. „LENCZ“

Der von Georg Pencz übernommene Kernbestand befindet sich in der Mitte des Frieses (Abb. 5, Kat. Nr. 2a, Tab. I/4). Die neuen Bildargumente sind, wie im folgenden gezeigt werden soll, diesem Zentrum explikativ zur Seite gestellt worden. Darüber hinaus wird hier die Ansicht vertreten werden, daß die Beischriften für eine optimierte visuelle Plausibilität einstehen.

Beschwingten Schritts hat sich die nun angewachsene Schar von Frühlingsgöttern dem bereits vertrauten *carrus triumphalis* angeschlossen. Den Anfang macht Mars in seiner Rüstung, der die mit ihren Reizen keineswegs geizende Venus umwirbt und liebkost, während ein Widder um seine Beine streicht. Es folgen von den Musen Melpomene, Urania, Kleio und Euterpe. Ein freches Äffchen ist auf Wagen der Flora

rocchi, Menschenwelt und Kosmos. Ladenspelder, Dürer und die ‚Tarock-Karten‘ des Mantegna“, Köln, 1988, bes.: Raffael, Dürer und viele andere . . . Kopien der „Tarocchi“, S. 66.

⁴³⁹ Dürer kopierte nach den italienischen Originalen aus Ferrara. Man unterscheidet die um 1465 entstandene E-Folge von der gegen 1485 neu aufgelegten S-Folge. Die Funktion und Bedeutung dieser sogenannten Spielkarten konnte bis heute nicht aufgeklärt werden. Als besonders haltlos müssen diesbezügliche Vorschläge von Heinrich Brockhaus bezeichnet werden: „Ein edles Geduldspiel: ‚Die Leitung der Welt oder die Himmelsleiter‘. Die sog. Taroks Mantegnas vom Jahre 1459-60“, in: *Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di J. B. Supino*, Florenz 1933, S. 397 - 416. Fest steht, daß die Kupferstiche in fünfzig Einzeldarstellungen eine Art Modellordnung der Schöpfung abbildeten, von den irdischen Ständen bis hin zu den himmlischen Sphären. Die Kartenfolge erlangte ihre außerordentliche Bedeutung durch die Aufnahme der heidnischen Götter in ihr Bildprogramm.

gesprungen und neckt einen Schwan, der entweder Venus oder Kleio begleiten kann. Satyrus untermalt die Fahrt der Blumengöttin mit seinem ungestümem Schilfrohrspiel und macht dem fidelnden Frühling (Ver) Konkurrenz. Überdies hat Solis das Figurenmotiv des Merkur variiert, indem dieser sich jetzt zum Zug zurückwendet.

Das göttliche Liebespaar liefert ein gutes Beispiel für die hinsichtlich der Erklärungstechnik vorausgeschickten Überlegungen: Im letzten Kapitel ist Venus in ihrer Eigenschaft als Frühlingsgöttin ausführlich vorgestellt worden und obwohl Pencz sie nicht selbst in Erscheinung hat treten lassen, wurde doch verschlüsselt auf ihr jahreszeitlichen Wesen und Wirken angespielt. Anschließend konnte die Venus des Monats April mit Hilfe mythographischer Quellen und Kommentare genauer als die Leben spendende Venus genetrix, auch „physiozoa“, als die Göttin der lebendigen Natur also, bestimmt werden.⁴⁴⁰

Jetzt hat Solis die fehlende Venus dargestellt und durch ihren Begleiter, den Gott Mars, deutlich als „genetrix“ gekennzeichnet. Den Moment, als Mars sich den Verführungskünsten der Göttin ergab, hatte Lukrez in berühmte Verse gefaßt, deren Anfang hier schon zitiert worden ist: „Aeneadum genetrix [...]“, wenig später erlag Mars dann ihrem verlockenden Zauber, „hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto/ circumfusa super, suavis ex ore loquellas“ (Urmutter der Aeneaden [...] Hältst du umschlungen ihn, ruht er in deinem hochheiligen Schoße,/ ruhmreiche Göttin dann bitte ihn, flüsternd, mit zärtlichen Worten, [...]).⁴⁴¹ Sicher hatte Ovid diese Stelle vor Augen, als er in den „Fasti“ schrieb: „et formosa Venus formoso tempore digna est,/ utque solet, Marti continuata suo est“ (Venus, der lieblichen Göttin, gebührt des Jahrs liebliche Zeit auch;/ Bleiben muß dicht sie bei Mars, wie sie es immer schon tat!)⁴⁴² Natürlich dachte der Dichter in erster Linie an die sinnfällige Beziehung zum mythischen Kalender der Römer (Tab. III/7). Dessen Schöpfer Romulus wollte demnach seiner Eltern gedenken, indem er mensis Martius seinem Vater Mars, und mensis Aprilis der Ahnherrin des römischen Geschlechtes, eben jener Venus genetrix, widmete. Mars verkörpert auf dem Kupferstich den März,⁴⁴³ Venus den April⁴⁴⁴

⁴⁴⁰ Vergleiche Abschnitt D.I.2.ii., S. 95 ff., über die Verschwisterung der Blumengöttin Flora mit Venus genetrix.

⁴⁴¹ Titus Lucretius Carus, „De rerum natura“, I, 1, 38 - 40, übersetzt von Dietrich Ebener, „Vom Wesen des Weltalls“, Leipzig, 1989. Dempsey, 1968, op. cit., S. 263, Anm. 50.

⁴⁴² P. Ovidius Naso, „Fasti“, IV, 129 f., übersetzt von Wolfgang Gerlach, „Fasti. Festkalender Roms“, München, 1960.

⁴⁴³ Vergleiche: P. Ovidius Naso, „Fasti“, III, 2 f., „forsitan ipse roges, quid sit cum

und beider Umarmung besagt, daß die Venus des Monats April jene Venus genetrix ist, der die Welt das Erwachen der Natur im Frühling zu verdanken hat. Es ist möglich, daß Solis seine Kenntnis mittelbar über Bildvorlagen bezogen hatte, denn seit 1498 waren die italienischen Ausgaben der „Fasti“ mit Holzschnitten illustriert gewesen (Abb. 58 & 59).

Warum auch Merkur als Frühlingsgott anzusehen sei, ließ Ovid die Musen ebenfalls in den „Fasti“ vorbringen. Den Namen des letzten Monats dieser Periode leiteten sie nämlich von dem seiner Mutter, der Pleiade Maia, ab. Merkur war also nach Ovid der „deus maius“. Nun haben sich die Musen auch ihrerseits in die triumphale Prozession eingereiht und machen die Beziehung des Götterboten zum Mai im Bild evident. Im Text der „Fasti“ betreuen vier von ihnen, und zwar Polyhymnia, Thalia, Kleio, und Urania, den fraglichen „liber“ fünf. Leider stimmen diese Namen nur zum Teil mit der entsprechenden Darstellung auf dem Fries von Virgil Solis überein. Die vier dort auftretenden Musen, Melpomene, Urania, Kleio und Euterpe, sind wohl nur als Abbeviatur für ihre Gesamtheit zu denken, die aus ästhetischen Gründen nicht aufgenommen werden konnte.⁴⁴⁵ Urania, die Vertreterin der Astronomie, ist von einem Sternenkranz umgeben und hat einen Zirkel zur Hand genommen,⁴⁴⁶ während die anderen Instrumente spielen oder halten.⁴⁴⁷ Soweit zu sehen, bedingte kein erkennbares Prinzip ihre Auswahl. Die

Marte poetae:/ a te, qui canitur, nomina mensis habet“ (Wolfgang Gerlach, ebd., übersetzt: „Fragst du vielleicht, warum sich mit Mars der Dichter beschäftigt?/ Du gabst den Namen dem Mond, den jetzt verherrlicht mein Lied!“)

⁴⁴⁴ Dempsey, 1968, op. cit., S. 255, Anm. 22. Zu den daraus entwickelten Etymologien bei Ovid und ihrer Bedeutung, vergleiche Kapitel D.I.2.ii., S. 98.

⁴⁴⁵ Virgil Solis hatte die Musen noch zweimal in seiner Werkstatt stechen lassen, I. O'Dell Francke, 1977, op. cit., Kat. Nr. 65 und Kat. Nr. 56 - 64, beide erste Hälfte der fünfziger Jahre. Zu den frühesten Darstellungen der Musen zählen die Karten der sogenannten „Tarocchi“ aus Ferrara, um 1465 (Anm. 438, 439). Urania war diejenige Muse, der in der Überlieferung als erster ein differenziertes Gebiet, nämlich die Astronomie, zugesprochen wurde (Pauly-Wissowa, „Musai“). Die Neunzahl ihres Chores war nicht immer kanonisch. Gelegentlich kam es auch zu einer Selektion von vier Musen, den „Musae primae“ (M. Tullius Cicero: „De natura deorum“, III, 53); die von Solis getroffene Auswahl aber ist nirgends dokumentiert.

⁴⁴⁶ Ch. Dempsey, 1968, op. cit., S. 258, Anm. 36, brachte die Musen mit den Nymphen in Verbindung, weil er Urania nicht als Muse der Astronomie, sondern als Venus, „regina Cnidi Paphique“ ansah (nach Horaz, „Carmina“, I, i, 30). In seltenen Fällen kann diese Venus „Urania“ genannt werden. Diese Konstruktion wurde nötig, weil Dempsey Solis' Kupferstich auf einen Ausschnitt des „Rusticus“ von Poliziano zu beziehen trachtete. Die Bezeichnung der Musen ist jedoch eindeutig, ebenso ihre Attribute. Ficinos Synonym für die himmlische Lust ist die „voluptas urania“. (Edgar Wind 1968/87, op. cit., Kapitel IX, „Himmlische und irdische Liebe“, S. 175).

⁴⁴⁷ Der Schwan kann alternativ auf Venus oder Kleio bezogen werden. Die entsprechende Karte der „Tarocchi“ (Abb. 138) zeigt Kleio, wie sie auf dem Schwan durch die Wogen gleitet. Der singende Schwan bezaubert durch seine Stimme, weswegen er die Muse des Gesanges begleitet (in der späteren Überlieferung wird Kleio zur Muse

Zugehörigkeit der Musen zum Frühling hatte Solis indessen noch in einer anderen druckgraphischen Folge thematisiert. Es handelt sich um eine in der Ikonographie der Planetengötter wohl einmalige Darstellung mythologischer Planetenkinder (Abb. 133). Venus, die Sterndämonin, präsidiert hier nicht nur über das in ihrem Zeichen aufspielende Musenorchester, es sind auch die Kräfte der Venus, die wirken, wenn Jupiter Callisto verführt. Die deutsche Unterschrift erklärt den Grund: „Venus ein Bedevtereij aller weibische ding mvsica Pvele’ [Buhlerei] Trinck’ v alle’ geschlecht de’ unkevschait“.⁴⁴⁸

Als Musikant zeigt sich auch Satyrus, den Solis neben Flora gehen ließ. Nur in wenigen Beispielen tritt einer der Satyri, die eigentlich dem Gefolge des Bacchus angehörten, allein auf.⁴⁴⁹ Als Geister der urwüchsigen Fruchtbarkeit und der unbestellten Felder verkörpern sie jene elementare Triebhaftigkeit, die sich in den Frühlingsmonaten am kräftigsten entfaltete. Für sich genommen, könnte Satyrus auch auf Marsyas als ein Exemplum der Hybris verweisen. Jener hatte wie Pan den konkurrierenden Wettstreit mit Apollon gesucht. Das im Mythos vorformulierte Motiv legitimierte in der Musiktheorie eine hierarchische Bewertung der Instrumente. „Seine Flöte war das bacchische Instrument zur Erweckung der dunklen, unkontrollierbaren Leidenschaften, die im Widerspruch zur Reinheit der Leier Apolls stehen“, so steht bei Edgar Wind über das Spiel des Marsyas zu lesen.⁴⁵⁰ In der Gegnerschaft von Flöte und Leier deutet sich eine Konfrontation von dionysischen und apollinischen Erscheinungsformen der Musik an, der Solis in der Opposition Musae versus Satyrus bildmetaphorische Gestalt verliehen hat.⁴⁵¹ Hier wurde ein Motiv ausdifferenziert, daß sich bei Georg Pencz im triumphalen Umzug des Sommers angekündigt hatte und zugleich im Fidelspiel des personifizierten Frühlings ‚angeklungen’ war.

der Geschichte). Nach Ovid, „Metamorphoses“, X, 708, nimmt Venus mit einem Gespann von Schwänen den Weg durch die Luft. In der Planeten-Ikonographie setzten sich allerdings die der Venus geheiligten Tauben als Zugespann durch.

⁴⁴⁸ Virgil Solis, Kupferstich mit Radierung, monogrammiert mit ligiertem VS, 6,3 x 10,9 cm, um 1560, Nr. 5 beschriftet: „Ovidius P. die VIII Muse. Iuppiter mit Calisto. Ovi“, I. O’Dell Francke, 1977, op. cit., Kat. Nr. e54.

⁴⁴⁹ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, IV, 24 ff. Später berücksichtigte der Inventor der Holzschnitte mit dem Monogramm AP den mythologischen Kontext, indem er der triumphalen Prozession des Herbstes eine Schar von Satyri eingliederte (Abb. 12).

⁴⁵⁰ In Anlehnung an Plutarch, der die Flöte als klagendes und verwirrendes Instrument charakterisierte: „Über das æ in Delphi“, 21. Edgar Wind, 1968/87, op. cit., S. 199 f.

⁴⁵¹ Für diesen Hinweis bin ich Prof. Dr. Justus Müller Hofstede zu Dank verpflichtet. Das Begriffspaar „apollinisch – dionysisch“ prägte als erster Friedrich Wilhelm Schelling.

In der Figur des Ver wurde bereits in der Darstellung von Pencz ein Repräsentant des sanguinischen Temperaments vermutet. Nun ist ein Äffchen auf den Wagen gesprungen und bestätigt diese Identifikation.⁴⁵² In Gesellschaft des Sanguinikers erscheint das Tier auf einem Holzschnitt des weit verbreiteten „Calendrier des bergers“ (Abb. 132),⁴⁵³ eines in Verse gefaßten Jahresweisers, der astronomische, astrologische, hygienische, diätische und moralische Grundsätze an den Jahreslauf bindet. Die geistesgeschichtliche Provenienz auch dieser Illustration kann mit Hilfe der Systematik des Viererschemas näher bestimmt werden (Tab.: III/5): Denn der Sanguiniker des „Calendriers“ wird als ein junger Mann charakterisiert, der sich als Falkner den Freuden der Jagd widmet. Die sanguinische Konstitution erwächst aus der Dominanz des Blutes, desjenigen Körpersaftes, den das Eigenschaftspaar warm und feucht kennzeichnet und der darin dem Element Luft und dem Frühling vergleichbar ist.⁴⁵⁴

⁴⁵² Da der Affe den Schwan neckt und letzterer ihm mit seinem scharfen Schnabel zuzusetzen droht, könnte sich im Gebaren der Tiere der eben dargelegte Konflikt zwischen den beiden Musikformen spiegeln: Voraussetzung dafür ist dann, daß der Schwan Kleio und nicht Venus begleitet.

⁴⁵³ Die Erstausgabe druckte Guyot Marchants 1491, Maße unbekannt, unveränderte Neuauflage 1560. Aus dem Exemplar der Bibiothèque Mazarine in Paris, Inc. 584 fol. c iiiiv. Abgebildet bei: Emile Mâle, „L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration“, Paris, 1908, Bd. III (in das Englische übersetzt nach der fünften überarbeiteten und korrigierten Auflage 1949 von Marthiel Mathews, hrsg. von Harry Bober, „Religious Art in France. The Late Middle Ages“, Princeton, 1986, Bollingen Series, XC. 3, Abb. 166, S. 275). Die Illustrationen der Erstausgabe vom „Calendrier des bergers“ wurden mehrfach übernommen und blieben unverändert. – Erik Dal / Povl Sklrup, „The Ages of Man and the Months of the Year. Poetry, Prose and Pictures Outlining the 'Douze mois figurez' Motif mainly found in Shepherds' Calenders and Livres d'Heures (14th to 17th Century)“, in: „Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab historisk-filosofiske Skrifter“, 9:3, Kopenhagen, 1980, nannten für deutschsprachiges Gebiet: „Der schapherders Kalender“, Rostock, 1523, außerdem sechs niederländische Ausgaben des „Scaepherders Kalengier“, alle von Antwerpener Adressen. – Ein späteres von der Kalender-Ikonographie unabhängiges Beispiel wiesen Klibansky, Panofsky, Saxl, 1964/1990, op. cit., Abb. 129 - 132, nach: „Die Vier Temperamente“, süddeutscher Meister, um 1570, Fürstliche Sammlung Wolfegg.

⁴⁵⁴ Ein Falkner personifiziert den Frühling bei Maerten van Heemskerck, zugleich stellt er den Gott des Mai, Apollon (nach Manilius, Tab.: III/6), und den Sanguiniker (Tab.: III/5) dar. In besagtem „Calendrier“ beginnt die Reihe der Temperamente mit dem Choleriker, hitzig greift er zur Waffe, denn sein Stern ist Mars, der Löwe ist das passende Tier für ihn. Er ist heiß und trocken wie der Sommer und das Feuer sowie von mittlerem Alter (Tab.: III/5). Der Sanguiniker belegt den zweiten Platz, gefolgt vom Melancholiker, in dem man anhand seines dicken Geldbeutels den Geizhals erkennen kann. Begleitet von einem Schaf, ist er kalt und feucht wie der Herbst und das Wasser, deswegen ist sein Stern Luna. Wiederum ist er von mittlerem Alter. Der Phlegmatiker schließlich ist ein alter Mann, der kalt und trocken wie der Winter und die Erde ist. Er steht im Zeichen des Saturn, ihm entspricht das Schwein. E. Mâle, 1949/86, ebd., S. 510, Anm. 11 (Die Calendrier-Illustrationen gehören einer ikonographischen Sondergruppe an, bei der Melancholiker und der Phlegmatiker verwechselt wurden. Dazu Klibansky, Panofsky, Saxl, 1964/1990, ebd., S. 421,

Solis hatte die astrologischen Zodia in die Komposition seines Frieses nicht einbezogen. Deswegen darf vermutet werden, daß er der Veranschaulichung der kalendarischen Chronologie größere Bedeutung hat zukommen lassen und visuelle Eckdaten eingeführt hat, die den Zug klar gliederten. So steht das Nacheinander der Götter, wie Charles Dempsey festgestellt hat, in Folge für die drei Frühlingsmonate: Mars vertritt den März, Venus den April, Merkur den Mai. Den alten Kernbestand in der Mitte erläutern die neu hinzugefügten Bildargumente wie folgt: Die ehebrecherische Umarmung von Venus und Mars besagt, daß die Venus des April als eine Venus genatrix verstanden werden muß. Das Quartett der Musen verweist auf die Abkunft Merkurs von der Pleiade Maia. Der Affe läßt in der Personifikation des Frühlings nun deutlich den Sanguiniker erkennen. Darüber hinaus wird das in dieser Figur angelegte Thema der Musik reicher gefaßt. Bildmetaphorisch ist diese Kunst in ihren apollinischen und dionysischen Ausprägungen vertreten, indem die Musen als Trägerinnen der Sphärenharmonie den diffusen Klängen von Satyrus' Flötenspiel gegenüber stehen.

Aus der oben zu lesen stehenden Zusammenfassung geht hervor, daß die Anreicherungen der triumphalen Prozession des Frühlings ausschließlich den Motivkreisen der antiken Mythologie entnommen worden sind. Darin unterscheidet sich das besprochene Blatt von den drei nachfolgenden Jahreszeiten-Darstellungen. Drückt sich eventuell auch hierin ein Charakteristikum der Jahreszeit aus? Durch das Fehlen jeder extremen Witterung garantierte deren mildes Übergangsklima für eine Weile ein unbeschwertes und sorgenfreies Leben. Der Frühling war darum ein prädestiniertes Symbol von Harmonie und Glück, indem dieser einen für den Menschen erstrebenswerten Idealzustand bedeutete. Man glaubte etwa, daß die Welt im Frühling geschaffen worden wäre.⁴⁵⁵ Ewiger Frühling war es auch, der in der legendären Aetas Aurea ebenso wie in den Elysischen Gefilden herrschte.⁴⁵⁶ Es vermag daher kaum mehr zu verwundern, daß eine solche Periode allein von göttlichen Wesen bevölkert wurde, denn die nachfolgenden Stufen der Zeitalter konnten nur noch zum Schlechteren degenerieren.

Anm. 53).

⁴⁵⁵ T. Lucretius Carus, „De rerum natura“, V 801 - 802, 818 - 820: Das erste Geschlecht der Vögel entwickelte sich im Frühling. In der anonymen Dichtung „Pervigilium Veneris“, die das sechzehnte Jahrhundert in Abschriften kannte, heißt es: „Vere natus orbis est“ (Vers 2: Im Frühling wurde die Welt geboren). Genauer legte Dante den Schöpfungstag auf das Frühlingsäquinodium („Inferno“, 28 ff.). P. Defourny, „Le printemps dans l'ode a Sestius (I/4)“, in: „Les études classique“, XIV (1946), S. 174 -194; R. Gustin, „Le printemps chez les poètes latins“, in: Les études classique, XV (1947), S. 323 - 330.

⁴⁵⁶ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, I, 106 - 107.

iii. „SVMER“

In der Erntezeit beginnt der Weg dieses Abstiegs mit der durch die Sonnenwärme bewirkten Hitze und Trockenheit (Abb. 6, Kat. Nr. 2b, Tab. I/4): Osiris und Triptolemus, die beiden mythischen Ackerbauern, schließen den Zug des Sommers nach links ab. Dann folgen Pales, die römische Hirtengöttin und die Personifikation der Reife (Maturitas), denen jeweils ihre Werkzeuge beigegeben sind. Weitere Gerätschaften liegen auf dem Boden verstreut. Vorneweg schreitet Apollon, nun in den strahlenden Phoebus verwandelt. Hitze herrscht: In leichten Arbeitskitteln demonstrieren der Durst (Sitis), und die Sonnenglut (Estus, = aestus), die Mühen der sommerlichen Feldarbeit, während sich die Mattigkeit (Lassitudo), in den kühlenden Schatten eines Baumes zurückzuziehen mußte.

Triptolemus und Osiris wurden von Solis würdevoll bekrönt und ihre reiche Garderobe läßt auf einigen Wohlstand schließen.⁴⁵⁷ Osiris hat einen Dreizack geschultert und Triptolemus trägt, gleich seiner Patronin Ceres, deren Pflegesohn er ist, einen Ährenstrauß. Über sein Schicksal wußte Ovid anlässlich der am 12. April begangenen Cerealia zu berichten, daß Ceres Triptolemus einst die Unsterblichkeit habe verleihen wollen, doch dann hätte eine Ungeschicklichkeit seiner leiblichen Eltern die Ausführung ihres Gunstbeweises verhindert. Stattdessen habe er das Privileg erhalten, den Menschen die Kunde der bis dahin unbekanntes Feldbestellung zu überbringen: „iste quidem mortalis erit, sed primus arabit/ et seret et culta praemia tollet humo“ (Sterblich bleibt nun das Kind, doch wird als der erste er pflügen,/ Säen und ernten den Lohn aus dem beackerten Grund!)⁴⁵⁸ Zweifellos zählte Triptolemus aus diesem Grund zu den unverzichtbaren Landgottheiten, an die der Bauer sein Gebet zu richten pflegte, wie es auch Vergilius Maro in den einleitenden Versen der „Georgica“ tat.

Doch sind die Worte des Dichters sind nicht frei von Mißverständnissen. Die Wendung, „Un[c]ique puer monstrator aratri“ (Du Knabe, Vermittler der hakigen Pflugschar),⁴⁵⁹ schloß

⁴⁵⁷ Osiris trägt den vom burgundischen Hof kommenden Surcot, der sich seit der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts verbreitet hatte. Das Kostüm des Triptolemus ist durch einen Überwurf zum Teil verdeckt. August von Heyden, „Die Tracht der Kulturvölker Europas“, Leipzig, 1889, reprographischer Nachdruck Leipzig, 1987, S. 133.

⁴⁵⁸ P. Ovidius Naso, „Fasti“, IV, 559 f. Nach Gerlachs Übersetzung.

⁴⁵⁹ P. Vergilius Maro, „Georgica“, I, 19. In der Übertragung von Götte.

nämlich nach Ansicht des vielgelesenen Kommentators Servius verschiedene Deutungsmöglichkeiten ein, denn: „alii Triptoleum, alii Osirim volunt: quod magis verum est, ut dicit Propertius, vel Tibullus; nam Triptolemus frumenta divisit“ (Die einen ziehen Triptolemus, die anderen Osiris vor: Was eher zutrifft, sagen Properz und Tibull, und zwar, daß Triptolemus das Getreide verteilt hat [demnach muß Osiris die Erfindung des Pfluges zugeschrieben werden]).⁴⁶⁰

Solis hat beiden zu ihrem Platz in der triumphalen Prozession des Sommers verholfen und Triptolemus in Anlehnung der eben zitierten Passage als differenzierendes Attribut einen Bund Ähren in die Hand gegeben.⁴⁶¹ Wohl irrtümlich wurde Osiris mit einem Dreizack ausgerüstet, der schon in dem einzig bekannten Nachfolgetypus zu der passenderen Schaufel korrigiert wurde (Abb. 9).⁴⁶² Der anderen, genauer der aus Ovid abgeleiteten Bildtradition, folgte indessen das Frontispiz einer Straßburger Vergil-Ausgabe von Sebastian Brant (1502).⁴⁶³ Dort durchzieht Triptolemus, auf dem Drachenwagen seiner Pflegemutter Ceres reitend, die brachen Felder mit seinem furchendem Pflug als der erste Ackerbauer.⁴⁶⁴

Auch Pales, die römische Hirtengöttin, war eine wichtige Landgottheit. Vergilius Maro verehrte sie als Patronin der Viehzucht und erbat für den dritten Band der „Georgica“ ihr Wohlwollen.⁴⁶⁵ Der Termin ihres Festes, das die Römer am 21. April begingen, kann ihr Auftreten in der triumphalen Prozession des Sommers allerdings

⁴⁶⁰ (Maurius?) Servius lebte um 400 n. Chr, seine Herkunft ist unbekannt. Zitiert nach der Teubner-Ausgabe: „Servii Grammatici, qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii“, rec.: G. Thilo & H. Hagen, Vol II, Fasc. I, „In Bucolica et Georgica Commentarii“, Leipzig, 1887, S. 136. - Das Thema „Osiris als Kulturschöpfer“ bildet ein Freskenzyklus im Appartamento Borgia ab. Eine Szene zeigt, wie er im Gebrauch des Pfluges unterrichtet. Siehe: Fritz Saxl, „Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi“, in: Studien der Bibliothek Warburg, VIII, Leipzig/Berlin, 1927, Pl. 121.

⁴⁶¹ Möglicherweise ließ sich Solis – mittelbar – für die Darstellung des Triptolemus von einem antiken Typus inspirieren. Auf antiken schwarzfigurigen Vasen wird er bärtig, reich bekleidet und mit Ähren und Szepter auf einem Sessel sitzend, wiedergegeben. Artikel „Triptolemos“ von Hans von Geisau in „Der Kleine Pauly“, S. 965.

⁴⁶² Peter Flötner oder Nachfolger, „Triumph des Sommers,“ nürnbergisch um 1550, vorher Etienne Delaune zugeschrieben, Federzeichnung, Durchmesser 12,3 cm, Hamburg Kunsthalle, vergleiche meine Kat. Nr. 3.

⁴⁶³ Nachgewiesen und abgebildet von Richard Muther in: „Die deutsche Buchillustration der Gothik und der Renaissance“, Bd. II, 1460 - 1530, München/Leipzig, 1884. Tafeln 138 - 43, S. 557, gedruckt in Straßburg von Johannes Grüninger, 1502.

⁴⁶⁴ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, beschrieb den Drachenwagen in V, 642 ff.

⁴⁶⁵ P. Virgilius Maro, „Georgica“, III, 1. Die Anrufung der „magna Pales“ wiederholte L. Moderatus Columella, „De re rustica“, X, 4.

nicht verständlich machen.⁴⁶⁶ Bei Virgil Solis hat sie einen Spinnrocken geschultert und es ist dieses anschauliche Attribut, das zum Grund ihres Auftretens führt.

Wie Pencz griff Solis auf das traditionelle Darstellungsrepertoire der Monatsarbeiten zurück, um sie als programmatische Hintergrundfolie einzusetzen. Es handelte sich um die bereits zitierte, um 1540 in der Werkstatt von Virgil Solis nach den Vorlagen von Hans Sebald Beham gestochene Monatsfolge.⁴⁶⁷ Der Faktor regionaler Verschiebungen, der in der Monats-Ikonographie immer wieder zum Tragen kam, und der ihre Uneinheitlichkeit verursachte, kann in diesem Fall ausgeschlossen werden, da beide Zyklen – auch in ihren Urfassungen – ja aus Nürnberg stammten. Auf die Betätigung des Bauern im Juni, die Schafschur (Abb. 134),⁴⁶⁸ verweisend, erzählt der Spinnrocken der Pales zugleich von den langen Winternächten, in denen die Bäuerin aus dem rohen Vlies den Wollfaden spann.⁴⁶⁹ Indem Solis durch Hinzufügung der Hirtengöttin dem Betrachter den Nutzen des Tieres für den ländlichen Haushalt vor Augen führte, präziserte er die von Pencz in gelehrter Anspielungsmanier dem Pan zugewiesene Aufgabe des Schafhüters, des „ovium custos“.⁴⁷⁰

Dieselbe Bildquelle hat Solis nun auch den anderen ergänzten Figuren der Sommer-Prozession zugrundegelegt. In derselben Monatsfolge ist die Heuernte im Juli terminiert worden, und natürlich meint die, Pales zur Seite stehende, Personifikation der Maturitas nicht nur die beginnende Reifezeit, sondern auch die Grasmahd, die den großen Sommerernten voranzugehen pflegt. Wiederum ist es das Arbeitsgerät, in diesem Fall eine Wiesenharke, das Mitteilung über den betreffenden Monat gibt (Abb. 135).⁴⁷¹

⁴⁶⁶ Zu der Göttin Pales und der Historiographie ihres Festes äußerte ich mich in C.II.1.iv., S. 70 f., Anm. 237 - 240.

⁴⁶⁷ Hans Sebald Beham, Holzschnitte, nicht bezeichnet, jeweils ca. 2,8 x 5,4 cm; als Illustrationen in Luthers Gebetbuch verwendet, deswegen der terminus ante quem: Nürnberg, 1527, Hollstein, S. 239, mit der Nummerierung nach Passavant, 1199 - 1210. Vergleiche Anm. 377.

⁴⁶⁸ Virgil Solis, „Junius“, Kupferstich und Radierung, monogrammiert „VS“, Größe der Druckplatte: 4,0 x 6,2 cm, laut I. O'Dell Francke um 1540 von einem der schwächeren Werkstattmitglieder gestochen, Unterschrift: „Tempora iam lucis praestat longissima cancer“ (Schon steht der Krebs den längsten Zeiten des Lichtes voran), konsultiertes Exemplar: Wien, Albertina, dies., 1977, Kat. Nr. e 15.

⁴⁶⁹ So die Vorstellung der „virtutes oeconomicae“ in Johannes Schrams, „Quaestio fabulosa“, 1494, abgebildet und nachgewiesen in Herman Pleij 1988, S. 338.

⁴⁷⁰ P. Virgilius Maro, „Georgica“, I, 17. Die Ausführungen über Pan nachzulesen auf S. 110 ff., D.I.2.iii.

⁴⁷¹ Virgil Solis, „Julius“, Kupferstich und Radierung, monogrammiert „VS“, Größe der Druckplatte: 4,0 x 6,2 cm, laut I. O'Dell Francke um 1540 von einem der schwächeren Werkstattmitglieder gestochen, Unterschrift: „Flava Ceres cicca [sicca] ter[r]as aestate

Es folgt der Getreideschnitt, der den Triumphzug thematisch dominiert. Für diese wichtige Ernte, deren Erträge über das Überleben der Landleute im Winter entscheiden, ist der August der richtige Zeitpunkt. Die Monatsszene zeigt die Erntehelfer, wie sie sich von den mühevollen Strapazen der Feldarbeit bei einer Mittagspause erholen (Abb. 136).⁴⁷² Man trinkt und verschafft sich Stärkung durch eine Brotzeit und die Rastenden erfaßt Müdigkeit, wenn die Sonne im Zenit steht. Solis hat die Begleiterscheinungen der sommerlichen Plackerei personifiziert dargestellt, den durch steigende Temperaturen verursachten Durst (Sitis) die durch Erschöpfung entstehende Trägheit (Lassitudo).⁴⁷³ In diesen Kontext gehört auch die Figur Estus [sic], deren Sinn zunächst kein Wörterbuch erschließt. Die einfachste Lesart dieser Beischrift führt zu aestus, der Sonnenglut. Letztlich hatte bereits Lukrez der staubigen Ceres die trockene Hitze, „calor aridus“, zugesellt. Die fragliche Personifikation war sicherlich zuerst in dieser Bedeutung konzipiert worden. Dazu paßt jedoch nicht die mit Speisen gefüllte Schüssel. In mißverstandenen Küchenlatein wurde Estus hier vom entwerfenden Stecher Solis wohl mit dem lateinischen Verbum für ‚essen‘ in Verbindung gebracht.⁴⁷⁴ Offensichtlich ließ Solis sich primär von der ihm vorliegenden Abbildung beeindrucken, welche rastende Bauern zugleich essend und trinkend wiedergab (Abb. 136). Das Motiv der Mittagsruhe während der Getreideernte überschneidet sich in den Darstellungen der Jahreszeiten, Monatsarbeiten und der Tageszeiten und demonstriert auf diese Weise die Funktionsweise des Viererschemas, dessen Korrespondenzen durch identische Darstellungen augenfällig

peruret“ (Im trockenen Sommer verbrennt die blonde Ceres die Böden), konsultiertes Exemplar: Wien, Albertina, dies., 1977, Kat. Nr. e 16.

⁴⁷² Virgil Solis, „Augustus“, Kupferstich und Radierung, monogrammiert „VS“, Größe der Druckplatte: 4,0 x 6,2 cm, laut I. O'Dell Francke um 1540 von einem der schwächeren Werkstattmitglieder gestochen, Unterschrift: „Iam decet autumnus maturis frugibus nortes“ (Schon schmückt der Herbst die Gärten mit reifen Früchten), konsultiertes Exemplar: Wien, Alberina, I. O'Dell Francke 1977, Kat. Nr. e 17.

⁴⁷³ Die Personifikation der Lassitudo beinhaltet Deutungsmöglichkeiten in bono und in malo: Als positives Bild der sommerlichen Ruhe nach verrichteter Arbeit begegnet Lassitudo beispielsweise auf Darstellungen des Mittags im Rahmen von Tageszeitenzyklen (vergl. D.I.2.ii., S. 111, Anm. 376, Abb. 129). Zur negativen Auffassung, D.III.3.iii., S. 182, Anm. 625, Abb. 179: „Die Strafe des Faulen“.

⁴⁷⁴ Abgeleitet von „edi, eso, esus“, gibt es mit ‚t‘ gebildete Kurzformen: „es, est, estis“, pass. „estur“ etc. Vom locus classicus, Lucretius Carus, „De rerum natura“, V, 737 – 747, aus bemessen, war Estus sicherlich als Verkörperung der Hitze, aestus, intendiert. Der Fehler liegt eindeutig in Händen des entwerfenden Künstlers. Ich nehme das auch deswegen an, weil der Monogrammist (Abb. 11, Kat. Nr. 4b) zu Aestus korrigierte und die Personifikation mit einem adäquaten Attribut ausstattete. Ich werde zu gegebenem Zeitpunkt darauf zurückkommen.

ausgedrückt werden (Tab III/5).⁴⁷⁵ Bei Pencz waren es Ceres, die über die Getreideeinfuhr wachte und Phoebus, dem der Mittag zugeteilt war, so daß die Personifikationen Sitis, [A]jestus und Lassitudo als explikative Ergänzungen zu beiden Göttern zu lesen sind.

Nach der Jahreszeiten Lauf sind die Stationen des Filiationsprozesses weiter verfolgt worden. Wie gezeigt werden konnte, diente ein differenzierendes Verästeln von Begriffen stets der erklärenden Veranschaulichung. Die Chronologie der triumphalen Prozession des Sommers wurde indessen nicht mehr vom römischen Kalender diktiert; vielmehr waren es die traditionellen Landarbeiten, nach denen die Auswahl der neuen Bildmetaphern entschieden wurde. Natürlich konnte den verbreiteten szenischen Darstellungen der Monate im Aufmarsch der Personifikationen kein Platz eingeräumt werden, so daß geeignete Repräsentanten gesucht werden mußten, die sich in den Zug eingliedern ließen.⁴⁷⁶

Nach dem Bauernkalender, so wie er sich zufolge der vermutlich zugrundegelegten Bildquelle dartut, verweist Pales auf die Schafschur im Juni und spielt auf die Wollfertigung an. Daher ist die römische Hirtengöttin dem Pan zur Seite gestellt worden. Die Zeit der Reife leitet Maturitas ein, die für die Heuernte im Juli steht. Die Personifikationen Sitis, [A]jestus und Lassitudo gestalten das Motiv der Mittagsrast während des Getreideschnittes im August aus. Diese Gruppe illustriert einen zuvor von Apollon und Ceres vertretenen Aspekt. Gleich zu Beginn des Frieses geben Triptolemus und Osiris die Voraussetzung für die nachfolgenden reichen Ernteerträge zu kennen, denn sie stehen für die Gaben der Ceres, denen die Menschen die Techniken der Feldbestellung verdanken.

⁴⁷⁵ Vergleiche B.I.1., S. 16 - 20.

⁴⁷⁶ Die Grammatik der Bildmetaphorik durchspielend, mutet der beschriebene Vorgang seltsam anachronistisch an, da szenische Darstellungen im allgemeinen als die eigentlich modernen angesehen wurden (von Susanne Blöcker, „Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450 – 1560“, Diss. Bonn 1992, am Beispiel der Todsünden-Ikonographie nachgewiesen), der personifizierte Begriff als didaktisches Werkzeug indessen mittelalterlicher Provenienz ist.

iv. „HERBST“

Die Obstgöttin Pomona hat Gesellschaft von ihrem Gatten Vertumnus bekommen (Abb. 7, Kat. Nr. 2c, Tab I/4). Drei mit Weinlaub bekränzte Mägde reichen ihm Krug und Schale, damit er den herbstlichen Wein kosten kann. Den Überfluß und die Fülle der Früchte in dieser Jahreszeit verkörpert jetzt nicht mehr Autumnus allein auf dem Schauwagen, denn die Nymphe Copia ist zur Stelle und eilt, ihren überbordenden Korb balancierend, dem Zug voraus. Pallas mit dem Ölzweig begleitet nunmehr den carrus triumphalis und wendet sich mit leichter Drehung Pomona auf dem Ehrenplatz zu. Vertumnus nimmt die Gaben des Bacchus mit gravitäischem Gestus entgegen. In seiner vornehmen bürgerlichen Schaubild mit Pelzbesatz und den Spitzenmanschetten entspricht er ganz und gar nicht dem gängigen Bild des zunächst abgewiesenen und dann erhörten Verehrers der spröden Pomona.⁴⁷⁷ Weder ist er jung, noch erscheint er in einer seiner zahlreichen Verwandlungen. Die äußerst beliebte mythologische Historienszene, die Pomona im Gespräch mit Vertumnus wiedergibt, – der Gott hatte sich seiner Angebeteten listig in Gestalt einer alten Frau genähert, um ihre Gunst zu erschleichen – entstand als Typus erst gegen 1560.⁴⁷⁸ Eher fühlt man sich an den Triumph des Paares in der „Hypnerotomachia Poliphili“ erinnert (Abb. 62). Eskortiert von Satyrn und Nymphen, besuchten die beiden Gartengötter dort das zu Ehren des Priapus ausgerichtete ländliche Fest.⁴⁷⁹ In beiden Fällen ist Vertumnus schon etwas älter und außerdem ein Bartträger.⁴⁸⁰

Solis stattete Vertumnus mit einigen Merkmalen bacchischer Herkunft aus, denn er gab ihm halb Tier- halb Menschengestalt. Unter seinem Mantel ragt ein Bocksbein hervor und anstelle einer Hand erblickt der Betrachter eine Greifenkralle. Schließlich

⁴⁷⁷ Die Episode steht in: P. Ovidius Naso „Metamorphoses“, XIV, 622 ff. Vergleiche S. 50 ff., C.II.1.iv.

⁴⁷⁸ Eric J. Sluijter, „Vertumnus en Pomona door Hendrick Goltzius (1613) en Jan Tengnagel (1617)“, in: Bulletin van het Rijksmuseum, Nr. 4, 1991, S. 386 ff. Virgil Solis selbst hatte gegen Ende seines Lebens für die Verbreitung des neuen Typus gesorgt, indem er die Ovid-Illustrationen von Bernard von Salomon (ed. pr.: 1557) für seine eigene Ovidausgabe kopierte (ed. pr.: 1563). Salomon stellte die fragliche Gesprächsszene zum ersten Mal dar (vergl. S. 126, Anm. 432).

⁴⁷⁹ Nachzulesen in C.II.1.ii., auf S. 50 ff.

⁴⁸⁰ Vertumnus in einer Reihe von sechs Gartengöttern zeigt eine Folge niederländischer Kupferstiche: „Vertumnus, deus hortorum“, bez.: „HFloris inve/ Cor. Cort. fec et Goltzius ex.“, Zustand I & II, datiert 1565, 11 1/2 x 8 3/4 inches, Hollstein Nr. 171, Kahren. J. Hellerstedt, „Gardens of earthly delight“, Indiana 1986, Kat. Nr. 7, S. 22 f. Die anderen sind Aristaeus, Cyparissus, Sylvanus, Triptolemus, Autumnus (Hellerstedt, Fig. 14).

gehören alle Götter, die Pomona einmal begehrt haben, in den Kreis um den Weingott.⁴⁸¹ Zu den Unglücklichen zählte auch Silenus, der auf seinem Esel dem Wagen der Obstgöttin folgt (Met., XIV, 639). Anders als Pencz veranschaulichte Solis diesen Bezug, indem er den Rebstock des Silenus gegen eine Fruchtdolde austauschte. Durch Vertumnus wird dem Betrachter das mythologische Umfeld der Legende Pomonas als Bildargument gezeigt. Nun bleibt es nicht mehr allein seinem Vorstellungsvermögen und seiner Gelehrsamkeit überlassen, die verschlüsselten Beziehungen der Figuren untereinander aufzudecken. Wie an anderer Stelle erwähnt, trägt sich die Legende von Vertumnus und Pomona zu, wenn die Äste „vom herbstlichen Segen sich biegen“.⁴⁸² Diesen überbordenden Erntesegen verkörpert Copia, die Göttin der Fülle, die Ovid gleichfalls im Herbst die Bühne betreten ließ.⁴⁸³ Die herbstliche Frucht wiederum verbindet das Ensemble der bacchischen Götter mit Pallas, die Vergil als „oleaeque Minerva inventrix“ in den Kanon der Landgötter aufnahm.⁴⁸⁴ Auch Ovid erwähnte in den Metamorphosen Minerva als Finderin des Ölbaums und wies ihr die Olive zu.⁴⁸⁵ Das „Menologium rusticum“ empfahl die Olivenernte für den November und verrät zugleich, für welchen Monat die Göttin hier steht.

Pallas und Copia sind Beispiele von Frauengestalten, anhand derer die Geschicklichkeit von Solis sichtbar wird, sich italienische Vorlagen als Paradigmen für antikisierende Formulierungen zunutze zu machen. Mit dem Ölzweig in der einen und dem Helm in der

⁴⁸¹ „Metamorphoses“, XIV, 634 ff. Ausführlich D.I.2.iv, S. 112. Es liegen verschiedene antike Nachrichten über einen möglichen Festtag des Vertumnus im Herbst vor. Dessen definitive Bestimmung kann nicht getrennt werden von der endgültigen Klärung der etymologischen Ableitung seines Namens. Gyraldus, 1541, war der Meinung, daß Vertumnus identisch mit Voltumnus sei, einem Flußgott aus Apulien, dem als ein erster Feiertag der 27. August geweiht worden war (übereinstimmend: Varro „De lingua latina“, IV, 21, nur als Voltumnus) und dem als ein zweiter der 29. Oktober zugewiesen wurde: „Sacrum hoc mense Libero fiebat. V. kl./ Et Vertumni feriae Varr.“ Die etymologische Bezugnahme des Namens Vertumnus auf den sich windenden (vertere) Flußlauf des Tiber erläuterte Sextus Propertius, „Carmina“, IV, 2, 7 - 10 siehe: S. 70. Derselbe Autor erwähnte unter den Metamorphosen des Gottes eine, in der dieser die Gestalt des Bacchus annahm, ebd., IV, 2, 29 - 31. Demnach wäre die uneinheitliche Erscheinung des Vertumnus im vorliegenden Herbsttriumph darauf zurückzuführen, daß der Verwandlungsvorgang in ein bacchisches Zwitterwesen gezeigt wird.

⁴⁸² P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, XIV, 660: „suspiciens pandos autumnii pondere ramos“. Vergleiche die Ausführungen zu D.I.2.iv., S. 113 f..

⁴⁸³ Ebd., IX, 91f. Der Monogrammist setzte für seine Figur der Copia die Anweisungen Ovids genauestens um (D.III.3.iv, S. 186).

⁴⁸⁴ P. Vergilius Maro, „Georgica“, I, 18/19. Götter übersetzte: „Spenderin des Ölbaums“. Ebenso schloß M. Terrentius Varro, „De re rustica“, I, i 6, Pallas in sein Gebet zu den Landgottheiten ein: „adveneror Minervam (...) procuratio oliveti“ (ich erbitte die Gunst der Minerva, der Schutzherrin des Olivenhains).

⁴⁸⁵ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, VIII, 275 & 664: „Das Opfer des Oeneus“.

anderen Hand stellte Botticelli Minerva, die in ihrem Wesen Friedensliebe und Wehrhaftigkeit vereinigt, auf einer in Oxford befindlichen Zeichnung dar (Abb. 139).⁴⁸⁶ Dem hier besprochenen Kupferstich vergleichbar, umhüllt sie ein duftiger Chiton. Ja, man ist versucht, in ihr dieselbe – wenngleich gedrehte – Figur zu sehen, sogar der angewinkelte und erhobene Arm kehrt wieder, nur die Waffentrophäe, die Botticelli in Minervas rechter Hand ruhen ließ, fehlt. Copia zeigt ferner eine nicht geringe Ähnlichkeit mit der Fruchträgerin, dem Prototyp von Warburgs „Ninfa“, auf Ghirlandaios Fresko „Die Geburt Johannes des Täufers“ (Abb. 137).⁴⁸⁷ Auf welchem Weg Solis Kenntnis solcher und verwandter Kompositionen erlangt haben mag, sei es mittelbar, sei es aus eigener Anschauung, ist nicht zu klären. Andererseits ist die kunsthistorische Forschung über die Stationen seiner Jugend und Lehrzeit nicht ausreichend unterrichtet, so daß eine Italienreise des Nürnbergers zumindest nicht ausgeschlossen werden kann.

Die vorausseilende Copia gibt dem Betrachter zu verstehen, daß der Überfluß an Früchten das Thema des Herbstumzuges stellt. In unseren Breiten folgen in den Monaten September und Oktober die Obsternte und die Weinlese aufeinander. Während der Norden im November bereits die ersten Kälteeinbrüche verzeichnet, beschließt weiter im Süden das Pflücken der Olive die Zeit der Reife. Daher wurde Pallas als Spenderin der Olive ergänzt. Das reiche Füllhorn des personifizierten Herbstes, Autumnum, hat Solis gewissermaßen bis zum Rand aufgeschüttet. Auf den mythologisch-anekdoteschen Gehalt, den die Pomona-Geschichte in sich birgt, spielt jetzt nicht mehr allein Silen, sondern auch der neu hinzugekommene Vertumnus an. Der Gatte der Obstgöttin ist zudem im Begriff, eine dionysische Metamorphose einzugehen und demonstriert auf diese Weise noch einmal den besonderen Bezug der Episode zu Bacchus und zum Herbst.

⁴⁸⁶ Feder und Tinte über schwarzer Kreide, mit bräunlicher Lavierung mit Deckfarbe gehöht, auf präpariertem rosa Grund, 34 x 23 cm, um 1491 - 1500, Ashmolean Museum, Oxford. Vorstudie zu der Tapisserie des Gui de Baudreuil, abgebildet bei Ruprecht Pfeiff, „Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur französischen Revolution“, Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. I, hrsg. von Justus Müller Hofstede u. a., Münster / Hamburg, 1990, Abb. 66 & 67., Text S. 79. Guy de Baudreuil war nach Pfeiff 1491 Abbé commendataire von Saint-Martin-aux-Bois. Der Wandteppich befindet sich noch immer im Familienbesitz des Vicomte de Baudreuil im Château de Favelles Loir-et-Cher.

⁴⁸⁷ 1485 - 90, Florenz, St. Maria Novella.

v. „WINTER“

Entgegen der Vorlage von Pencz wartet Solis mit einem ausgesuchten Spektrum winterlicher Beschwerlichkeiten auf (Abb. 8, Kat. Nr. 2d, Tab. I/4). Am Ende des Zuges schlurft die Fußgicht (Podagra), und nur unter sichtlichen Strapazen kann es das Greisenalter (Senectus), mit dem rollenden Karren des Janus aufnehmen. Zwischen ihm und dem vorauseilenden Aeolus hat schließlich der sündhafte Müßiggang (Otium) seinen zweifelhaften Platz gefunden. Das Übel der Podagra macht auch vor dem bürgerlichen Stand nicht halt. Der würdige Herr in elegantem Winterkleid ist durch die Eigenarten seines Leiden gezwungen, sich in häuslichen Pantoffeln dem Marsch des Winters anzuschließen. Denn der Initialanfall der Gicht nimmt nach mittelalterlichem medizinischen Wissen vom großen Zeh seinen Ausgang. Die Skala der jahreszeitlich bedingten Erkrankungen, die der Monogrammist später in seinen Holzschnitten katalogartig ausbreiten wird, findet sich in dieser Figur präfiguriert. Ebenso wie Podagra ist Senectus in warme Röcke gehüllt und schleppt sich an ihrem Krückstock nur mühsam voran. Der alten Frau hat Solis ein lodernes Flammenhaupt aufgebürdet, in dessen Zentrum ein Vogel ruht. Sicher ist es kein Phoenix, wie I. O'Dell Francke glaubte,⁴⁸⁸ denn weder hat er Adlergröße noch Kranichgestalt. Außerdem würde der Vogel Phoenix, vor allem in seiner Funktion als Auferstehungssymbol, dem Programm eine unmotiviert eschatologische Wendung geben. Die fragliche Gestalt der Senectus stimmt jedoch auffällig mit einer Monatsgöttin des Schifanoja-Zyklus überein: Nach dem Kalender des Manilius führt dort Vesta als die Schirmherrin des Herdfeuers den Monat Dezember an (Abb. 140).⁴⁸⁹ Statt eines Kopfes sieht man rote Flammen aus dem Rumpf der Göttin schlagen. Leider ist das siebte Fresko so stark zerstört, daß es zur Klärung des hier nur angerissenen ikonographischen Problems nicht weiter beitragen kann. In die Chronologie der Winter-Prozession von Virgil Solis würde sich eine Senectus-Vesta jedoch gut einfügen.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Ohne Referenz gab I. O'Dell Francke, 1977, op. cit., Kat. Nr. e9, an, daß Phoenix gemeinhin Senectus begleite.

⁴⁸⁹ Manilius, „Astronomica“, II, 445: „atque angusta fovet Capricorni sidera Vesta“ (und die zusammengeschulerten Sterne des Steinbocks wärmt Vesta) und: IV, 243 – 246: „Vesta tuos, Capricorne, fovet penetralibus ignes:/ hinc artes studiumque trahis. Nam quidquid in usus/ ignis eget posciturque novas ad munera flammis, sub te censendum est“ (Steinbock, dein Sternfeuer wartet Vesta im Innern des Tempels:/ Hiervon erhältst du Beruf und Berufung. Denn was für die Praxis/ Feuer braucht und für Aufgaben neue Gluten erfordert, dir ist's zu danken), übersetzt von Wolfgang Fels.

⁴⁹⁰ Senectus-Vesta würde als Verkörperung des Monats Dezember einen logischen

Podagra, Senectus und der alte Mann als Personifikation des Winters illustrieren die Hinfälligkeit des Menschen in Relation zu der absterbenden Vegetation. Seit Pythagoras wurde der Lauf der Jahreszeiten mit den Lebensaltern verglichen (Tab. III/5).⁴⁹¹ Als poetisches Motiv wurde ihre Analogie in dem pseudo-pythagoreischen „sermo“ ausgearbeitet, der als fünfzehntes Buch die Metamorphosen von Ovid abschließt. Den Lebensaltern und den Jahreszeiten gemeinsam ist ihre Eigenschaft sich sukzessiv, also in Prozessen, zu verändern. Nur die ausgeprägt differenzierten Stadien ihrer Entwicklung wurden allerdings miteinander verglichen: Über den Winter und das letzte Lebensalter heißt es laut Ovid: „inde senilis hiems tremulo venit horrida passu, aut spoliata suos, aut, quos habet, alba capillos“ (Dann kommt zitternden Schrittes der Greis, der schaurige Winter,/ Sei es der Haare beraubt, oder weiß, wenn ihm welche geblieben.)⁴⁹²

Die Mühen und Plagen der kalten Jahreszeit konfrontierte Solis mit einem Bild des Müßiggangs (Otium). Es sind zwei Frauen auf ihren Reittieren. Die vordere von beiden sitzt auf einem Esel, trägt das Kostüm einer wohlhabenden Bürgerin und ein modisches Haarnetz. Doch sie ist entstellt, nur Armstümpfe ragen aus ihrem Mieder. Die hintere mußte sich mit einem Schwein begnügen, kennt aber sichtlich keinen Mangel, denn sie kann einen großen Krug und einen Hähnchenbraten ihr eigen nennen.

Die angenehmen Seiten des Lebens im Winter wurden schon in der antiken Dichtung herausgestellt. Nach den vielen Mühen des Jahres durfte sich der Landmann bei Horaz und Vergil während der Frostperiode entspannen: Ruhe und ein gut gedeckter Tisch erwarteten ihn bei Vergil als Belohnung für die verrichtete Arbeit: „Hiems ignava colono:/ Frigoribus parto agricolae plerumque fruuntur/ mutuaque inter se laeti convivia curant/ invitat genialis hiems curasque resolvit“ (Der Winter gibt Ruhe,/ und bei der Kälte genießen die Bauern meist ihrer Früchte,/ geben einander immer reihum manch frohes Gelage./ Einladend winkt der gemütliche Winter, bannet

Anfang des winterlichen Umzuges machen. Vielleicht ist im Entwurfsstadium der Stiche ein Lesefehler unterlaufen, etwa von Vesta zu „vetustas“, einem Synonym von ‚senectus‘. In der Wiedergabe der Beischriften offenbart sich mangelhafte Lateinkenntnis (vergl. Anm. 433 & 474).

⁴⁹¹ Die Metapher kann auch auf abstrakte Vorgänge bezogen werden, beispielsweise, um geschichtliche Entwicklungen in einem transparenten Bild aufzuzeigen: Geburt, Blüte, Verfall einer Kultur, eines Landes, eines Herrscherhauses etc. Beispiele für angewandte Jahreszeitenmetaphern nannte Alexander Demandt in: „Metaphern für Geschichte“, München, 1978, S. 139 ff.

⁴⁹² P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, XV, 212 f. Ich folge Breitenbachs Übersetzung. Die Bildtradition dieses locus classicus behandelte Ilja M. Veldman in ihrem bereits mehrfach herangezogenen Aufsatz, op. cit. 1980.

die Sorgen.)⁴⁹³ Wohingegen Horaz ihn von einem behaglichen Herdfeuer und wärmendem Wein profitieren ließ: „Dissolve frigus ligna super foco/ large reponens atque benignius/ deprome quadrimum Sabina/ o Thaliarche, merum diota“ (Häufe Holz auf dem Herde,/ verjage den Frost, Thaliarch./ Reichlicher ström' aus Sabinischem Fasse/ dein vierjähriger Wein.)⁴⁹⁴ Diese Winterfreuden waren auch ein Thema in der Monats-Ikonographie. Im „Januarius“ des Virgil Solis hat sich eine Gesellschaft zu Tisch begeben und in einer zweiten Szene beugt sich ein Bauer über brennende Scheite (Abb. 141). Die Unterschrift fordert dazu auf, der Kälte mit wärmendem Wein zu begegnen: „Iam dona [bona] vina libes brumamq[ue] calore levabis“ (Mögest du jetzt guten Wein kosten und durch Wärme den Winter erleichtern).⁴⁹⁵

In der triumphalen Prozession des Winters demonstrierte Solis dem Betrachter die Kehrseiten solcher winterlichen Freuden, indem er ihren Mißbrauch mahnend vor Augen stellte. Hierfür wurde das Motiv mit dem durch die Ikonographie der Todsünden vorgegebenen Schema angereichert. In einer anonymen druckgraphischen Folge der Sieben Todsünden, die man in der Forschung der Schule von Fontainebleau zuspricht, erscheinen die als Otium auftretenden Reiterinnen unter den kardinalen Vergehen „Gula“ und „Pygritia“ [Pigritia] (Abb. 142 & 143). An ein großes Mitteloval, daß die sündige Haupthandlung exemplarisch vorführt, finden sich kleinere Medaillons angehängt, die deren Folgewirkungen illustrieren. Als Hauptszene des einen Blattes bezeugen Kinder und alte Weiber – also Unmündige –, ein Beispiel von Trägheit, das seinesgleichen nicht hat, da sie noch bei sommerlichen Temperaturen an den Flammen des offenen Feuers Wärme suchen.⁴⁹⁶ In der oberen linken

⁴⁹³ Vergilius Maro, „Georgica“, I, 299 ff. Nach Göttes Übertragung.

⁴⁹⁴ Q. Horatius Flaccus, „Ode an den Thaliarch“, „Carminum“, I, 9, 5 – 8. Ich folge der Übersetzung von Herzlieb und Uz.

⁴⁹⁵ Virgil Solis, „Januarius“, Kupferstich und Radierung, monogrammiert VS, Größe der Druckplatte: 4,0 x 6,2 cm, laut I. O'Dell Francke um 1540 von einem der schwächeren Werkstattmitglieder gestochen, konsultiertes Exemplar: Wien, Albertina, I. O'Dell Francke, 1977, op. cit., Kat. Nr. e 10. Die reiche Tradition des positiven Winterbildes habe ich in meinem Aufsatz belegt: „Juveni parandum, seni utendum est. Neue Aspekte zur Ikonographie von Gerbrandt van den Eeckhouts Königlichem Mahl in einer Höhle“. - Im „Abele spel vanden winter ende vanden somer“ verteidigt Loiaert (Faulpelz) seinen Herren, den Winter, mit folgenden Worten: „Als ghi sijt bi uwen Viere,/ Eet ende drinct vanden goeden biere,/ Ende hebt broet, wijn, vleesch ende visch,/ Ende doet dat bringhen op uwen disch,/ Ende sit biden viere al coe sat,/ Als soe cout es op die straet,“ Aus: „Het abel spel vanden winter ende vanden somer“, Vers 105 - 110, hrsg. von G. Stellinga. In der Gestalt des Sprechenden klingt bereits die negative Bewertung an.

⁴⁹⁶ Nach Luca Penni, abgebildet in: „The Illustrated Bartsch“, Bd. 33, S. 380 - 86, Nr. 104 & 110, 32,7 x 47,0 cm, um 1540. Die um die Feuerstelle herum wachsenden Mohnpflanzen symbolisieren die Schläfrigkeit.

Runddarstellung veranschaulicht Desidia die Untätigkeit.⁴⁹⁷ Ohne Hände sieht man sie auf ihrem Esel reitend: Das ist ganz wörtlich zu verstehen, denn weil Desidia ihre Hände nicht gebrauchen kann, arbeitet sie auch nicht.

Gieriges Prassen charakterisiert indessen die Verfehlung der Gefräßigkeit. Unstillbar scheinen Hunger und Durst der Esser, auf deren Gesichtszügen sich bereits der Furor abzeichnet. Das abgeschlossene Interieur und die aufgetischten Fleischspeisen rufen generell Darstellungen winterlicher Tafelgesellschaften vor Augen.⁴⁹⁸ Die unmäßige Eßlust nebst Trunksucht stellt auch die Personifikation oben links dar. Die korpulente, auf einem Schwein reitende Crapula⁴⁹⁹ hat einen Spieß geschultert, auf dessen Spitze nicht nur ein Braten gesteckt ist, sondern an dem noch eine Wurstkette baumelt. Fröhlich schwenkt sie einen gut gefüllten Pokal.

Unschwer sind in den beiden Reiterinnen die Vertreterinnen der Todsünden wieder zu erkennen. Daneben verbinden sie den Winter mit dem korrespondierenden Temperament (Tab. III/5). Der Personifikation der phlegmatischen Disposition teilte Solis in seiner eigenen Folge der Vier Temperamente den Esel zu, und es überrascht nicht mehr, in ihren Händen die Attribute der Crapula zu gewahren, nämlich Bratspieß und Keule (Abb. 144).⁵⁰⁰ Noch deutlicher formulierte die um 1570 entstandene Wolfegger Temperamenten-Folge, die den Phlegmatiker in Gestalt eines korpulenten Säufers auf einem ebenso behäbigen Schwein Platz nehmen ließ. Daßelbe Tier ist in der oben besprochenen Illustration des Hirtenkalenders sowohl ein Attribut des Phlegmatikers als auch des Greisenalters (Abb. 132).⁵⁰¹

Der Rückgriff auf die Todsünden war deshalb möglich, weil Schnee und Eis als Höllenstrafen galten und man glaubte, daß der Teufel im Winter Besitz von der Erde

⁴⁹⁷ Der Monogrammist hat beide Reiterinnen mit ihren richtigen Namen bezeichnet (Abb. 13).

⁴⁹⁸ Als früheste szenische Darstellung der Todsünden gilt die sog. Tischplatte von Hieronymus Bosch im Prado, Madrid, Öl auf Holz, 120 x 150 cm, zugeschriebenes Frühwerk, Carles de Tolnay, „Hieronymus Bosch“, Baden-Baden, 1965, Nr. 2: Gula spielt als Interieurszene in einem Wirtshaus. In diesen ersten Genredarstellungen intendiert der Realismus einen Moralismus.

⁴⁹⁹ Das Schwein frißt Abfall, sogar die eigenen Fäkalien und ist deswegen ein treffendes Beispiel der völlig haltlosen Gefräßigkeit.

⁵⁰⁰ Aus einer Folge der Vier Temperamente, Kupferstich, monogrammiert VS, 8,0 x 5,4 cm, bezeichnet: „FLEGMATICUS, Nr. 3.“, erste Hälfte der 50er Jahre. Unterschrift: „Flegmatici nullas in mentis acunime [acumine] vires idcirco meritae nil quaque laudis habent“ (Die Phlegmatiker haben keine Kräfte im Scharfsinn des Geistes, finden daher verdienstermaßen auch keinen Ruhm). Übersetzung nach I. O'Dell Francke, 1977, op. cit., Kat. Nr. e 69.

⁵⁰¹ S. 131, Anm. 455.

ergreife. In Dantes „Inferno“ sind die Verdammten im neunten und letzten Kreis der Hölle bis zum Hals in einem See eingefroren und müssen die Qualen des ewigen Frostes erleiden. Auch die zeitgenössische Visionsliteratur und die Bibelexegese bedienten sich dieses Motivs (Abb. 145).⁵⁰² In beinahe allen Höllendarstellungen von Hieronymus Bosch gibt es große Eisflächen, auf denen satanische Boten auf Schlittschuhen hin und her flitzen (Abb. 146).⁵⁰³

Die kalendarische Chronologie der Winter-Prozession liest sich demnach wie folgt: Podagra ist nicht spezifisch zuzuordnen und steht gemeinsam mit Senectus als Lebensalter metaphorisch für das alte Jahr und den Winter. Senectus beschirmt in Gestalt der Vesta den Monat Dezember. Die „Saturnalia“ als wichtigstes Winterfest erstreckten sich über vier Tage vom 17. bis 20. Dezember und leiteten den Jahreswechsel ein, den der doppelgesichtige Janus symbolisiert. Ihm ist daher der erste Monat des neuen Jahres zugeeignet. Otium charakterisiert die im Januar gepflegten Gewohnheiten und spielt auf die Eigenschaften des Phlegmatikers an. [A]Eolus markiert als Schlußpunkt den Februar.⁵⁰⁴

Am Ende des Jahreskreises ist das Elysium des linden Frühlings dem traurigen Reich des Winters gewichen. Der Niedergang des Jahres vollzieht sich in Bildern des körperlichen Verfalls, hervorgerufen durch die Gicht (Podagra), das Alter (Senectus) und bekrönt durch die Verfehlungen des Müßiggangs. Sogar die traditionell positiven Seiten der Winterzeit werden in ihrer sündhaften Perversion als Otium vorgeführt. Der Aufmarsch dieser irdischen Repräsentanten des Jammers entfernte den Stich von seiner gelehrten Vorlage. Solis ergänzte den programmatischen Kernbestand des Wintertriumphes von Georg Pencz mit ausschließlich negativen Personifikationen und fügte der Allegorie insgesamt eine moralisierende Dimension zu, die sie vorher nicht hatte. Das Paktieren antiker Stoffe mit dem mittelalterlichem Symbol-Repertoire wurde bereits früher als für Solis

⁵⁰² Nachzulesen bei Herman Pleij, „De sneeuwpoppen van 1511“, S 63 ff.: „De catechese van de kou“, Amsterdam, 1988.

⁵⁰³ „Der Heuwagen“, rechter Flügel, Innenseite, Öl auf Holz, 135 x 45 cm, um 1485 - 1490, Tolnay, op. cit., Kat. Nr. 17, „Die Versuchung des Heiligen Antonius“, Innenseite, linker Flügel, Öl auf Holz, 131,5 x 53 cm, mittlere Periode (1480 - 1510), Tolnay, Nr. 18, „Der Garten der Lüste“, rechter Flügel Innenseite, Öl auf Holz, 220 x 97 cm, Spätzeit (1510 - 1516), Tolnay, Baden - Baden, 1965, op. cit., Nr. 20.

⁵⁰⁴ Der locus classicus, „Fasti“, II, 453 - 56, wurde übrigens nicht mehr richtig verstanden, denn den Helm von Aeolus schmücken jetzt nur noch fünf Federn. Lese dazu, D.I.2.v., S. 121 f..

eigentümlich beobachtet.⁵⁰⁵ Für die Beurteilung der Jahreszeiten nach den Kriterien einer hierarchischen Stufenfolge waren vielleicht die „Trionfi“ des Petrarca das Vorbild.⁵⁰⁶

Mit der zweiten Fassung der Vier Jahreszeiten in Triumphzügen wurde eine nach kommerziellen Gesichtspunkten konzipierte Graphikfolge vorgestellt. Die neue Publizität wirkte sich auf die innerbildlichen Strukturen des übernommenen Themas aus: Bei Pencz standen die Tierkreiszeichen zu der allegorischen Darstellung des Mittelmedaillons zueinander wie Lemma und Pictura eines Emblems, deren Spannungsverhältnis den Betrachter zur Lösung des gestellten Rätsels anreizte. Hier führt die Bildregie den Blick entlang eines Frieses aus gereihten Bildsymbolen, welche die kalendarischen Eckdaten repräsentieren und den in der Mitte befindlichen alten Kernbestand erläuternd ergänzen.

Nicht immer war feststellbar, ob Virgil Solis auf mittelbarem oder auf direktem Weg, worunter im einen Fall die Vorlage von Bildern, im anderen die von Texten verstanden wird, zu den neuen Bildargumenten fand. Einige der ergänzten Figuren lassen plausibel erscheinen, daß Solis über Quellenkenntnisse verfügt hat, beispielsweise ist die Einfügung von Mars und Venus in Vertretung der Monate März und April (Abb. 5) ohne die Anregung der „Fasti“ schwer zu begründen. Auch die, übrigens formal nicht verwandten Illustrationen des römischen Festkalenders (Abb. 58 & 59) hätte Solis nur verstehen können, wenn er mit dem Inhalt des dazugehörigen Textes vertraut gewesen war. Daneben war der Nürnberger Stecher und Verleger offensichtlich imstande, aus einem festen Repertoire an Bildern zu schöpfen, um seine Kompositionen nach dem Collageprinzip zusammenzustellen. Daß dies nicht willkürlich geschah, wird unter anderem daraus ersichtlich, daß in der Rezeption des Zyklus durch den Monogrammist AP eine zielstrebige Fehlerkorrektur erkennbar wird, was voraussetzt, daß die Vorlage von Solis korrigierfähig war.

⁵⁰⁵ Klibansky, Panofsky, Saxl, 1964/1990, op. cit., S. 528.

⁵⁰⁶ Zu den „Trionfi“, C.II.2., S. 76 f.

III. DIE HOLZSCHNITTE DES MONOGRAMMISTEN AP VON 1537

1. DIE BEZIEHUNG DER FREIEN REICHSTADT NÜRNBERG ZU DEN NIEDERLANDEN

In den dreißiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts erreichte das neue Bildthema aus Nürnberg die Niederlande.⁵⁰⁷ Im folgenden gilt es daher zunächst die Frage zu klären, wie die Voraussetzungen für diesen ikonographischen Wanderweg beschaffen gewesen sein mögen. Rund hundert Jahre zuvor bestanden bereits ausgedehnte Handelsbeziehungen zwischen der freien Reichstadt Nürnberg und den Niederlanden. Diese konzentrierten sich vor allem auf die Häfen in den südlichen Landesteilen, Brügge und Antwerpen, aber auch auf die Stadt Brüssel, wo sich der Regierungssitz befand. In allen diesen Metropolen waren deutsche Kaufmannsgesellschaften durch ihre Faktoren vertreten gewesen.

Graphik war eine beliebte Handelsware.⁵⁰⁸ Die Vorzüge des Mediums liegen auf der Hand, die Blätter waren Nachrichtenträger, die schnell und kostengünstig hergestellt werden konnten. Jedem auszumachenden Informationsbedürfnis konnte umgehend entsprochen werden. Der leichte Transport in großen Stückzahlen und der geringe Preis förderten die Geschwindigkeit ihrer Verbreitung. In den hauptstädtischen Zentren waren Interessierte darum grundsätzlich in der Lage, sich über aktuelle künstlerische Strömungen zu orientieren und deren Anregungen aufzugreifen. Der Peintre-Graveur Albrecht Dürer pflegte sogar graphische Blätter als Kostproben seines Könnens im Reisegepäck mitzunehmen: Während er 1520/21 in den Niederlanden weilte, berichtete er regelmäßig über diesen

⁵⁰⁷ Kurt Pilz, „Nürnberg und die Niederlande“, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 43, 1952, S. 1 - 153, besonders S. 20 - 52. Jeffrey Chipps Smith, „Nuremberg. A Renaissance City. 1500 – 1618“. Ausstellungskatalog der Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, Austin, 1983, S. 39 ff. Zuletzt: Ders., „Netherlandish artists and art in Renaissance Nuremberg“, in: Simiolus, 20 (1990/91), Nr. 2/3.

⁵⁰⁸ Niederländische Schiffe führten bei ihren Handelstransporten um 5000 bis 6000 Stück Graphik mit sich: J. W. IJzerman, „Hollandsche prenten als handelsartikel te Patani in 1602“, in: Gedenkschrift uitgegeven ter gelegenheid van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië, S. 84 - 109. Zitiert und nachgewiesen in: J. Braat / J. P. Filedt Kok / J. H. Hofenk de Graaff / P. Poldervaart, „Restauratie, conservatie en onderzoek van de op Nova Zembla gevonden zestiende-eeuwse prenten“, in: Bulletin van het Rijksmuseum, 28 (1980) 2, S. 43 - 80, über die Zusammensetzung des Sortimentes einer Nordlandfahrt, die 1597 bei Nova Zembla im Packeis endete.

Aufenthalt in einem später berühmt gewordenen Tagebuch.⁵⁰⁹ Dies enthält neben Schilderungen von Reiseerlebnissen eine akribische Buchführung, die über den Verbleib einer größeren Menge eigener Graphiken sowie einzelner Arbeiten der Schüler Schüffelein und Grien unterrichtet. Demnach konnte Dürer seinen Unterhalt durch den Verkauf der Blätter finanzieren. Teils bedankte er sich mit seinen Drucken als Gegenleistung für ihm erwiesene Vergünstigungen oder für Geschenke. Naturgemäß entstand so eine wachsende Nachfrage, die Dürers Werke schließlich zu begehrten Sammelobjekte werden ließ. Nach seinem Tod nahm man auch Geringeres und Ähnliches in Kauf. Zuletzt begann man, in den Graphiken Dürers und seines Kreises autonome Kunstwerke zu sehen.⁵¹⁰ Auf dem einmal gebahnten Weg wurden jedoch nicht nur die Blätter der Dürerschüler vertrieben, darunter solche von Georg Pencz, sondern auch die Massenproduktionen der Nürnberger Verlagshäuser gehandelt. Beispielsweise hatten zwei druckgraphische Folgen von Georg Pencz, die „Planetenkinder“ nach Baldini und die „Trionfi“ nach Petrarca, in den sechziger Jahren Maarten van Heemskerck in Haarlem als Vorlage für eigene Kupferstiche gedient.⁵¹¹

2. ZU DEN ANTEILEN VON FORMSCHNEIDER, GESTALTGEBENDEM KÜNSTLER UND DEM SPIRITUS RECTOR DES BILDPROGRAMMS

Die Aktivitäten des anonymen Formschneiders mit dem Notnamen „Meister AP“ fallen in die Mitte der dreißiger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts. Außer dem Jahreszeitenzyklus (Kat. Nr. 4, Abb. 10 - 13) tragen nur zwei andere Werke sein Monogramm, eine vermutlich unvollendet gebliebene Folge mit dem Kampf der Tugenden gegen die Laster⁵¹² (Abb. 147 -

⁵⁰⁹ Albrecht Dürer, „Tagebuch der Reise in die Niederlande“, in: Ders., Schriftlicher Nachlaß, hrsg. v. Hans Rupprich, Bd. 1, Berlin, 1956, S. 146 ff.

⁵¹⁰ In den niederländischen Nachlaßinventaren gehörten die graphischen Arbeiten Dürers zu den wenigen Ausnahmen, bei denen der Künstlernamen verzeichnet wurde, für gewöhnlich hieß es anonym: „een bundel prenten.“

⁵¹¹ Maarten van Heemskercks 1568 datierte „Sieben Planeten“ hatten die um 1531 entstandene Holzschnittfolge gleichen Themas, die Pencz zugeschrieben wird (Abb. 99 – 105), zum Vorbild. Eine Vorlage dieses Künstlers aus der Zeit von 1530 - 1550 verarbeitete Heemskerck gleichfalls in den „Trionfi“ nach Petrarca um 1565. Siehe: Katalog Haarlem, „Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck“, v. I. M. Veldman, Frans Halsmuseum, Den Haag 1986, Kat. Nr. 7 & 9.

⁵¹² „Fides“ (der Glaube), „Patientia“ (die Geduld), „Pudicitia“ (die Keuschheit), „Hu-

150) und ein Blatt mit Wirtshausszenen.⁵¹³ (Abb. 151) Das früheste gesicherte Datum ist mit der 1536 bei dem Antwerpener Verleger Willem Lieftrinck edierten „Psychomachia“ in die Hand gegeben. Die Taverne ist indessen um 1540 anzusetzen und als die jüngste seiner Schöpfungen anzusehen.⁵¹⁴ Wouter Nijhoff vertrat die Meinung, schon in der 1535 von Robert Peril herausgegebenen „Genealogie des Hauses Habsburg“ seien typische stilistische Merkmale des Monogrammistens festzustellen.⁵¹⁵ Einschließlich dieses ersten möglichen Beleges von seiner Hand erstreckt sich die nachweisbare Tätigkeit des Meisters AP jedoch auf einen Zeitraum von nur fünf Jahren.

Nijhoff besorgte auch die Facsimile-Edition der Jahreszeitentriumphe nach den Exemplaren des British Museum, das den vollständigen Zyklus in seinem Besitz hat.⁵¹⁶ Angesichts des schlechten Zustandes der Blätter, die stockfleckig sind, Fraßlöcher und ausgerissene Ecken aufweisen, und daher auf Karton aufgezogen werden mußten, eine dankenswerte Erleichterung des Zuganges. Die mit je zwei Blöcken gedruckten Holzschnitte messen in der Breite 33,7 cm und in der Länge 48 cm. Nijhoff und Hollstein vermerkten korrekt das Datum, „1537“, das seitenverkehrt auf einem Täfelchen in der Sockelzone von Pomonas Thron wiedergegeben wurde und wahrscheinlich deswegen der Aufmerksamkeit

militas“ (die Bescheidenheit), vier Holzschnitte aus je zwei Blöcken, monogrammiert „AP“ auf dem Blatt „Pudicitia“, 35 x 52 - 36 x 54,4 cm, mit der Antwerpener Adresse von Willem Lieftrinck, 1536, lateinischen Texten, und zahlreichen erklärenden Beischriften von Lucas Volder, München, Kupferstichkabinett, Hollstein, Nr. 5 - 8, Wouter Nijhoff, „Nederlandsche Houtsnedden 1500 – 1550“, s'Gravenhage, 1933 - 36, Fig.: 293, 294; 396, 397; 398, 399; 400, 401, Text: S. 74, 157 - 164, 293 - 294.

⁵¹³ Wirtshausszene, Holzschnitt aus vier Blöcken, monogrammiert „AP“, 58 x 70,7 cm, Amsterdam. Rijksprentenkabinet, Hollstein, Nr. 9, nicht in: W. Nijhoff, 1933 – 36, op. cit.

⁵¹⁴ Konrad Renger, „Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei“, Berlin 1970, S. 90 - 94. Christine Megan Armstrong, „The moralizing prints of Cornelis Anthonisz“, Princeton, 1990, S. 21. Der Erfinder der Wirtshaus- und Bordellszenen ist nach meinem Dafürhalten nicht identisch mit dem Urheber der „Jahreszeiten“ und der „Psychomachia“, auf den besagten Holzschnitt wird darum an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden können.

⁵¹⁵ Robert Peril, „La généalogie et descende de la maison d'Autriche“, Antwerpen, 1535, 10 von 20 Blättern, Nijhoff, 1933 - 36, op. cit., Nr. 231 - 240, 365 + 366, Text S. 57 ff. Robert Peril wurde im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts in Lüttich geboren. Als Verleger ließ er sich in Antwerpen nieder, wo er zwei große Regierungsaufträge erhielt: Die „Généalogie“ und „La coronacion de Charles-Quint, empereur, avec Triomphe d'icelle“, 1530. Sein Todesjahr ist unbekannt. J. Helbig in der BNB, Bd. XVII, Bruxelles, 1902, S. 20 f.

⁵¹⁶ Meine Kat. Nr. 4a-d, W. Nijhoff, 1933 - 36, op. cit., S. 28, Abb. 153 - 160.

anderer Autoren entgangen ist (Abb. 12).⁵¹⁷ Das Monogramm des Anonymus befindet sich auf einem Stein in der rechten unteren Ecke des Winters.

Die xylographischen Drucke des Meisters AP bestehen alle aus mehreren Stöcken und erreichen die Größe von Riesenholzschnitten, für die als Faustregel gilt, daß sie mit ihrer längeren Seite fünfzig Zentimeter überschreiten müssen.⁵¹⁸ Die Blätter der „Psychomachia“ wurden ebenfalls mit je zwei Blöcken gedruckt, die Wirtshausszene ist sogar aus vier Teilen zusammengesetzt. Christine Megan Armstrong hat für die Niederlande eine klare Bevorzugung solcher monumentalen Formate im Vergleich mit den Produktionen deutscher Graphikzentren verzeichnen können.⁵¹⁹ Der Riesenholzschnitt war eine kostengünstige Alternative zum Tafelbild und vermochte sowohl durch seine Größe, als auch dem Medium inhärente Multiplikationsmöglichkeiten, eine vergleichbare repräsentative Wirkung zu erzielen. Als primitive Wandbilder konnten Riesenholzschnitte entweder direkt auf den Putz geklebt werden,⁵²⁰ oder sie wurden auf Leinwand aufgezogen und koloriert.⁵²¹ Man weiß auch von Anwendungen als Ersatz für den teuren Intarsienschmuck getäfelter Decken und auf Möbeln.⁵²² Im Falle der Jahreszeiten des Monogrammistens deutet die beschriebene schlechte Erhaltung der Blätter auf deren starke Inanspruchnahme und Publizität hin.

Als erster mehrteiliger Holzschnittfries gilt Jacob von Straßburgs nach dem Vorbild Mantegnas entstandener „Triumphzug Caesars“, der um 1503/4 anzusetzen ist.⁵²³ Im

⁵¹⁷ I. M. Veldman, 1980, op. cit., S 156. und I. O'Dell-Francke, 1977, op. cit., S. 99, nannten kein Datum. Ein Teil der Ziffern ist unleserlich, da die Blocknaht durch sie verläuft. Das Jahr erscheint nicht in der üblichen Weise zusammen mit dem Monogramm auf dem letzten Blatt, sondern getrennt davon im Triumph des Herbstes. Eine Datierung gegen Ende der dreißiger Jahre läßt sich aber auch auf anderem Wege bestätigen. Im Kostüm bestehen Ähnlichkeiten zu den Darstellungen des Meisters der weiblichen Halbfiguren aus der Zeit um 1540.

⁵¹⁸ Horst Appuhn und Christian von Heusinger, „Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance“, Unterschneidheim, 1976, S. 35. Der Begriff wurde von Geisberg geprägt. Die Definition der Autoren kritisierte C. M. Armstrong, 1990, op. cit., S. 47, Anm. 44. als zu starr.

⁵¹⁹ C. M. Armstrong, 1980, op. cit., S. 47.

⁵²⁰ Ein Fries mit Landsknechten in verschiedenen Posen schmückt – nur sehr ungenügend befestigt – ein Wirtshausinterieur des Braunschweiger Monogrammistens, Öl auf Holz, 29 x 45 cm, um 1540, Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Inv. Nr. 558.

⁵²¹ Die Exemplare der „Psychomachia“ im Berliner Kupferstichkabinett sind altkoloriert (siehe Anm. 6).

⁵²² Siehe H. Appuhn und C. Heusinger, 1986, op. cit., S. 87 ff. mit Beispielen.

⁵²³ Ebd., S. 27, Abb. 18: Jacob von Straßburg, „Der Triumph Caesars“, Holzschnittfries aus zwölf Blöcken, zusammen 28,5 cm x 449 cm, Basel, öffentliche Kunstsamm-

wesentlichen verbindet sich die Entwicklung dieser Gattung jedoch mit der Person Titians in Venedig.⁵²⁴ Was die hier zur Untersuchung stehenden Jahreszeiten-Prozessionen betrifft, schließen sich die vier Blätter wider Erwarten nicht aneinander an, denn die Hintergrundlandschaften lassen sich nicht zu einem Raumkontinuum zusammenfügen.

Näheres über die Identität des Monogrammistens verrät möglicherweise das Medium, mit dem dieser gearbeitet hat: Der Holzschnitt ist kein Intaglio- sondern ein Reliefdruck. Die Vorzeichnung wurde direkt auf den Block aufgebracht oder auf denselben übertragen. Die gezeichnete Linie entspricht der später gedruckten Fläche, denn die Zwischenräume wurden vom Formschneider ausgehöhlt. Angefangen vom künstlerischen Entwurf, der – wie im vorliegenden Fall – in Zusammenarbeit mit dem Erdenker des Bildprogramms abgeschlossen werden mußte, über den Formschneider bis hin zum Drucker und Verleger, war ein weiter Weg bis zu seiner Fertigstellung zurückzulegen. Die Stationen des Druckverfahrens konnten in mehreren Städten und von unterschiedlichen Personen abgewickelt werden. Das bedeutet für das Monogramm, das es entweder den ausführenden Handwerker⁵²⁵ oder den gestaltgebenden Künstler⁵²⁶ meinen kann. Spätestens nach der Erfindung der beweglichen Lettern konnten auch der Text- und Bilddruck arbeitsteilig vonstatten gehen und der Erledigung durch verschiedene Adressen anvertraut werden. Beschriftungen wurden sowohl auf den Blättern der „Psychomachia“ (1536) wie dem Zyklus der „Jahreszeiten“ (1537) angebracht. Teils wurden sie direkt in den Block geschnitten, teils mit Bleilettern gesetzt.⁵²⁷

Andererseits konzipierte und schnitt ein Peintre-Graveur wie Dürer den eigenen Entwurf selbst in Kupfer oder Holz. Gegen diese letzte Möglichkeit spricht im Falle der

lung. Ebd., Abb. 19: Tizian, „Der Triumph Christi“, Holzschnittfries aus zehn Blöcken, zusammen 28 cm x 273 cm, um 1510/11, Berlin, Kupferstichkabinett. Außerdem wäre noch die Einbindung in einen ornamentalen Rahmen denkbar, wie im Fries der Planetengottheiten von Hans Burgkmair d. J., aus 7 Blöcken, zusammen 30,6 cm x 131 cm, um 1510, in: Ebd., Falttafel.

⁵²⁴ Die Position Titians umrissen in: David Rosand und Michelangelo Muraro, „Titian and the Venetian Woodcut“, Washington, 1976.

⁵²⁵ Beispiel: Monogrammist ia in der „Hypnerotomachia Poliphili“.

⁵²⁶ Die Werkstattkopien von Kat. Nr. 2 geben hier ein Beispiel: Sie tragen alle das Monogramm „VS“ (Virgil Solis).

⁵²⁷ Die Beschriften, welche das Personal der „Jahreszeiten“ bezeichnen, wurden unmittelbar in das Holz geschnitten, wie die unterschiedliche Ausführung der Buchstaben erkennen läßt, wohingegen die Ovid-Verse mit Antiqua-Schriftsatz gedruckt wurden.

„Jahreszeiten“ die zum Teil ungenügend wirkende Umsetzung von Vorlagen. Konkret ablesbar werden solche visuellen Mißverständnisse an der ungewollt komisch wirkenden Torsion des auch anatomisch völlig verkorksten Apollon (Abb. 10). Die stilistisch heterogen gestalteten Bäume in der triumphalen Prozession des Winters sind ein anderes Beispiel (Abb. 13). Während der linke plastisch wirkt und Knorpel und Flechtennetze ihm ein eigenes Gesicht geben, streckt der mittlere Baum wurstige Äste gen Himmel, die zudem unproportioniert und flach ausgearbeitet sind. Das deutet darauf hin, daß die Vorlage an dieser Stelle nur unvollständige Informationen enthalten haben könnte. Solche mit Tusche angedeuteten Bäume findet man beispielsweise auf Entwurfszeichnungen von Bernard van Orley (Abb. 153).⁵²⁸ Ich nehme deswegen für diesen Jahreszeitenzyklus eine gezeichnete Vorlage von anderer Hand an.

Es ist demzufolge die Bestimmung von wenigstens drei Identitäten notwendig. Neben der des Formschneiders, gilt es die Hand des entwerfenden Künstler stilistisch einzuordnen. Es ist ferner nach dem intellektuellen *spiritus rector* des Programms zu fragen. Was nun eine mögliche kunsttopographische Zuweisung der Blätter betrifft, so differieren die bis heute vorgetragenen Meinungen. Praktisch alle Möglichkeiten sind einmal in Betracht gezogen worden, wofür jeweils die verschiedenartigsten Begründungen angeführt wurden. Paul Wescher und Christine Megan Armstrong hielten ihn für holländisch,⁵²⁹ Evert van Straaten für einen Deutschen aus dem Kreise Dürers,⁵³⁰ während eine Mehrheit an Forschern sich für einen südniederländischen Künstler aus der Umgebung Bernard van Orleys aussprach.⁵³¹ Paul Wescher und mit ihm Christine Megan Armstrong, sahen eine stilistische Nähe zu Cornelis Anthonisz (um 1505 - vor 1553) und seinen xylographischen Arbeiten.⁵³² Nach meinem Dafürhalten sprechen die Vorliebe des Amsterdammers für formatfüllende Figuren, ebenso wie

⁵²⁸ Der Zusammenhang der Holzschnitte, welche das Monogramm „AP“ tragen, mit dem Oeuvre Bernard van Orleys ist das Thema der folgenden Abschnitte. So viel sei jetzt schon gesagt: In den Entwürfen für die Folge der Vorfahren des Hauses Nassau ist die Kombination ausgearbeiteter und angedeuteter Bildteile anzutreffen.

⁵²⁹ P. Wescher, „Beiträge zu Cornelis Teunissen von Amsterdam. Zeichnungen und Holzschnitte“, *Oud Holland*, XLV 1928, S. 33 - 39. C. M. Armstrong, 1990, op. cit., S. 21.

⁵³⁰ E. van Straaten, 1977, op. cit., S. 34.

⁵³¹ N. Beets, „Een godsdienstige allegorie door Barent van Orley“, in: *Oud Holland*, 49 (1932), S. 129 ff., Nijhoff, 1933, op. cit. S. 28, Karel Boon, „Patientia dans les gravures de la Réforme aux Pays-Bas“, in: *Revue de l'Art*, LVI (1982), S. 7 - 21, besonders S. 10 - 12.

⁵³² P. Wescher, 1928, op. cit., Anm. 1 - C. M. Armstrong, 1990, op. cit., S. 21.

sein mangelndes Interesse an der Landschaft, eher dagegen. Denn gerade die erzählerische Ausbreitung einer großen Menge von kleinen Einzelszenen in einem weiträumigen Gelände, das am Horizont von einer fernen Gebirgskette abgeschlossen wird, muß als bildkonstitutives Element der Holzschnitte mit dem Monogramm AP angesehen werden. Als eine in ihrer Allgemeinheit viel zu verkürzte Einschätzung ist die Bemerkung Van Straatens einzustufen, die Bildprogramme seien „te intellektueel voor de Nederlandse iconografie“. Offensichtlich mochte er seinen Landsleuten den hier entfalteten schöpferischen Reichtum nicht recht zutrauen.⁵³³

Die von der Majorität der Forscher favorisierte Zuschreibung des Entwurfes an Bernard van Orley basiert auf den vier Holzschnitten der „Psychomachia“. Diese Folge bietet, worüber noch zu handeln sein wird, auch die meisten Anhaltspunkte für eine Identifikation ihres intellektuellen Urhebers, denn nicht nur der Verfasser der ausführlichen Bildlegenden, sondern auch ihr Verleger und das Datum werden hier genannt: „Impressum Antverpiae per me Guilielmum Lieftrinck“ steht in der letzte Zeile der „Patientia“ zu lesen (Abb. 148). Aber die Adresse des in Antwerpen ansässigen Hauses sagt noch nichts über die Herkunft des Anonymus aus, denn dort wurden auch Arbeiten des Amsterdammers Cornelis Anthonisz gedruckt und vertrieben.⁵³⁴ In den dreißiger Jahren avancierte die aufstrebende Stadt Antwerpen zu einem Zentrum der druckgraphischen Industrie. Hier wurden Neuerungen zuerst eingeführt, hier etablierten sich die renommierten Pressen. Die Familie Lieftrinck qualifizierte sich durch ihre über zwei Generationen währende Mitarbeit an den großen Regierungsaufträgen Kaiser Maximilians und genoß daher ein überregionales Renommee.

„LVCAS VOLDER Antverpianvs“ nannte sich der Autor der elaborierten lateinischen Bildlegenden, mit denen er sich sowohl an den „pio lectori“, als auch den „pio ac benevolo spectatori“ zu richten suchte. Wer war dieser Lucas Volder und kann er letztendlich auch als Schöpfer von den Bildprogrammen der „Jahreszeitentriumphe“ in Betracht kommen? Doch sollen zuerst die Holzschnitte der „Psychomachia“ näher in Augenschein genommen werden: Das erste Blatt zeigt den Verteidigungskampf des Glaubens (Fides) gegen den Unglauben (Infidelitas, Abb. 147). Im dazugehörigen Text kündigte der

⁵³³ E. van Straaten, 1977, op. cit., S. 34. Diese Beurteilung scheint in völliger Unkenntnis der Holzschnitte von Cornelis Anthonisz zustande gekommen zu sein.

⁵³⁴ C. M. Armstrong, 1990, op. cit., S. 94. Willem Lieftrinck (geb. in Augsburg 1490 ?, in den Liggeren 1528 - 38, gest. in Augsburg 1542?) ist der Vater von Hans Lieftrinck (Augsburg 1518 - Antwerpen 1573). Letzterer zeichnete verantwortlich für die Anthonisz-Editionen. Die Familie Lieftrinck hatte in der ersten Generation an den Staatsaufträgen für Kaiser Maximilian mitgewirkt.

Autor an, daß er insgesamt sieben solcher Darstellungen plante.⁵³⁵ Damit würde er sich im Rahmen des traditionellen Programms bewegen, das die Prudentius-Nachfolge kanonisiert hatte. Im Widerspruch zu dessen eigener Mitteilung kennt man indessen nur die ersten vier Nummern dieser Folge.⁵³⁶ Karel Boon und Christine Megan Armstrong glaubten deswegen, die drei anderen Blätter seien nicht erhalten. In Wirklichkeit spricht jedoch einiges dafür, daß die Produktion abgebrochen wurde. Kann man es etwa als einen Zufall ansehen, daß die Holzschnitte in ihrer chronologischen Reihenfolge vorliegen? Außerdem verwies Lucas Volder in den Nummern eins bis drei zum Abschluß seiner Ausführungen auf das jeweils folgende Blatt, aber auf dem vierten, dem Streit der Bescheidenheit (*Humilitas*) gegen den Hochmut (*Superbia*, Abb. 150), fehlt eine entsprechende Ankündigung.⁵³⁷

Unterzieht man ferner das Text- und Bildverhältnis der „*Psychomachia*“ - Blätter einer Analyse im Hinblick auf dessen drucktechnische Realisation, ergibt sich, daß in einigen Fällen ein Mißverhältnis zwischen der Anbringung des informativen Textes und dem dafür vorgesehenen Bildraum besteht. Denn im Kampf der Geduld (*Patientia*) gegen den Jähzorn (*Ira*) standen den kommentierenden Bibelzitate zuwenig rahmende Fassungen zur Verfügung (Abb. 148). Dagegen wurden die Darstellungen von Keuschheit (*Pudicitia*) und Glauben (*Fides*) völlig gleichmäßig mit Tafeln überzogen (Abb. 147 & 149). Diese Unstimmigkeiten lassen auf eine ungenügende Koordination zwischen dem Holzschneider und dem Verfasser der Texte rückschließen und stehen mit den eben gemachten Beobachtungen, die einen vorzeitigen Abbruch der Folge nahelegten, im Einklang.

In den Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche sind Ungereimtheiten dieser Art nichts Ungewöhnliches und der Verfasser Lucas Volder hatte allen Grund, die Staatsgewalt zu fürchten. Denn was man den Bildern nicht auf den ersten Blick ansieht, enthüllt die Lektüre der Texte: Sie sind antiklerikal, antipapistisch und geprägt von den Ideen der Reformation.⁵³⁸ Auf den Holzschnitten der „*Psychomachia*“ bezeichnete

⁵³⁵ „*Fides*“, W. Nijhoff, 1933 - 36, op. cit., Fig. 293 - 294, Nr. 1 der Folge, erste Kolumne, Zeile 11 ff.

⁵³⁶ Und zwar in der Reihenfolge: 1) *Fides* versus *Infidelitas*. 2) *Patientia* versus *Ira*. 3) *Pudicitia* versus *Libido*. 4) *Humilitas* versus *Superbia*. Es fehlen demnach: 5) *Temperantia* versus *Gula*. 6) *Liberalitas* versus *Avaritia*. 7) *Concordia* versus *Discordia*.

⁵³⁷ „*Fides*“, W. Nijhoff, 1933 - 36, op. cit., Fig. 293 - 294, Nr. 1 der Folge, 4. Kolumne, Zeile 28 ff. „*Patientia*“, W. Nijhoff, 1933 - 36, Fig. 396 - 397, Nr. 2 der Folge, 4. Kolumne, Zeile 21 ff., „*Pudicitia*“ W. Nijhoff, 1933 - 36, Fig. 398 - 399, Nr. 3 der Folge, 4. Kolumne, Zeile 27 ff. Zu Recht findet sich in Nijhoff-Kronenberg dieser Sachverhalt betont: „*Nederlandsche Bibliographie van 1500 tot 1540*“, Teil II, s'Gravenhage 1938, Nr. 4073, S. 880 f.

⁵³⁸ Nicht der Papst ist der „*optimus maximus*“ sondern „*ille rex Christus Jezus*“. Die reformatorische Gesinnung des Autors verrät auch die Auswahl der Bibelstellen: den

sich Lucas Volder als „Antverpianus“. In den Archiven der Stadt findet sich jedoch keine Person dieses Namens dokumentiert.⁵³⁹ Wahrscheinlich verbarg sich der Urheber der häretischen Texte vorsichtshalber hinter einem Pseudonym, das Karel Boon vor kurzem aufgedeckt hat: In Wirklichkeit sei der verantwortlich Zeichnende der Direktor der Haager Lateinschule, Willem de Volder (1493 - 1568), der verschiedentlich wegen seiner reformatorischen Gesinnung belangt worden wäre. Er habe den Humanistennamen Guilhelmus Gnapheus getragen.⁵⁴⁰ Boons Zuschreibung ist Ergebnis eines Verfahrens, das mittels textkritischer Instrumentarien Übereinstimmungen zwischen den Bibelziten und Bildlegenden der „Psychomachia“ und dem literarischen Werk von Gnapheus erbrachte.⁵⁴¹ Willem de Volder galt als hervorragender Humanist erasmianischen Stiles und als bedeutender Religionslehrer. Er verfaßte vorrangig erbauliche Werke in niederländischer Sprache, aber auch ein lateinisches Schuldrama, den „Acolastus“ (Antwerpen 1529), welches eine allegorische Auslegung des Gleichnisses vom „Verlorenen Sohn“ zum Gegenstand hat⁵⁴² sowie eine Abhandlung über die Beredsamkeit, den „Eloquentiae triumphus“ (Antwerpen 1555).

Weder Boon noch Armstrong gehen genauer auf das wechselvolle Leben dieses Mannes ein, obwohl dessen Biographie die Identifizierung der beiden Forscher stützen würde. Nach nur dreijähriger Amtszeit in Den Haag setzten bereits erste Verfolgungen ein, schon 1523 wurde er wegen Ketzerei angeklagt und von da an immer wieder zur Rechenschaft gezogen. Zunehmende Repressalien brachten es mit sich, daß der Gelehrte sich genötigt sah, ins Ausland zu fliehen. Spätestens seit 1535/36 hatte Gnapheus sich in der Gegend von Danzig aufgehalten.⁵⁴³ Bis 1545 leitete er die Lateinschule in Elbing und lehrte im Anschluß als Professor an der Philosophischen

Gläubigen verhilft allein ihr Glaube und nicht ihre guten Werke zur Absolution. Eine ausführlichere Analyse bei: K. Boon, 1982, op. cit., S. 10 - 12.

⁵³⁹ Ebd., S. 11, und Anm. 48. Zur Klärung der Biographie hatte K. Boon die Antwerpener Archive vergeblich durchkämmen lassen.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 10 - 12. Willem de Volder, genannt Gnapheus, wurde um 1493 geboren und starb 1568 in Narden.

⁵⁴¹ Ebd., S. 11.

⁵⁴² Hier liegt vielleicht der Schlüssel des Pseudonyms. Der „Acolastus“ war unter den Dramen dieser Thematik eines der einflußreichsten. Innerhalb von 60 Jahren erlebte das Werk fünfzig Auflagen. Das Gleichnis vom Verlorenen Sohn überliefert allein der Evangelist Lukas (15:11-32), so daß Willem de Volder in Anlehnung an sein erfolgreichstes Stück seinen Decknamen gewählt hätte.

⁵⁴³ Armstrong erwähnte die Reise nicht und nennt als Datum seiner Entlassung in Den Haag das Jahr 1536.

Fakultät der Universität zu Königsberg. Erneut zur Flucht gezwungen, kehrte er 1547 in die Niederlande zurück, wo er in den Diensten der Gräfin Anna von Solms einen offensichtlich ruhigen Lebensabend verbrachte.⁵⁴⁴ Es scheint daher festzustehen, daß der überstürzte Reiseantritt Willem de Volders die Vollendung der „Psychomachia“ verhindert hatte, so daß der Humanist für eine Fortsetzung der Arbeiten an den Holzschnitten mit dem Monogramm AP nicht mehr zur Verfügung stehen konnte.

Es bleibt die künstlerische Position dieser Blätter zu verifizieren und die Frage zu klären, ob die Ergebnisse der stilkritischen Analyse mit den Daten des ermittelten Verfassers in Einklang zu bringen sind. Boon und vor ihm Beets brachten die „Psychomachia“ (1536) mit einer anonymen Zeichnung des Amsterdamer Rijksprentenkabinetts in Verbindung, die eine satirische Allegorie auf den Machtmißbrauch der römisch-katholischen Kirche zeigt (um 1527, Abb. 152).⁵⁴⁵ Diese Komposition wird heute einhellig Bernard van Orley (1488? - 1541) zugesprochen.⁵⁴⁶ Sympathien für die Ideen der Reformation hegte die ganze Familie der Van Orleys. Davon weiß man, weil deren religiöse Überzeugungen sie mit dem Gesetz in Konflikt gebracht hatten: Im April des Jahres 1527 gestatteten sie dem reformierten Wanderprediger Jacob van der Elst, in ihrem Brüsseler Haus zu sprechen. Kurz darauf wurde die Familie denunziert und mußte vor der Inquisition erscheinen. Wahrscheinlich ist den Van Orleys nur durch die Protektion ihrer Landesherrin Margarethe eine Verurteilung erspart geblieben. Mitteilung über Einzelheiten ihrer Befragung geben von Duverger publizierte neue Archivfunde. Demnach besaß Valentijn van Orley, der Vater von Bernard, mehrere Bücher von Luther und einige Patronen, Kartons, die sich gegen die Kirche und den Klerus richteten.⁵⁴⁷ Ein anderes Dokument listete thesenhaft ihre ketzerischen Verfehlungen

⁵⁴⁴ Die biographischen Angaben entnahm ich dem diesbezüglichen Artikel von Lindeboom in der „Nederlandsche Biographie“, Bd. III. Sp. 471 f.

⁵⁴⁵ N. Beets, op. cit., S. 129 ff. Für das Rijksprentenkabinet Amsterdam erworben von Moes aus der Versteigerung Frederik Muller, 19. Juni 1904, Nr. 229, Inv. Nr. 05 : 21, Stift, braune Tusche, braune Tinte, schwarze Kreide, 41,7 x 77,0 cm, Wasserzeichen nach 1546. K. Boon, „Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries“, Den Haag, 1978, Kat. Nr. 380, S. 133 f.

⁵⁴⁶ Der um 1488 in Brüssel geborene Van Orley wurde am 23. 5. 1518 von der Stadthalterin Margarethe zum Hofmaler ernannt. Nach ihrem Tod 1530 übernahm Maria von Burgund das Patronat. Bernard van Orley hatte Zeit seines Lebens in Brüssel gelebt und starb dort am 6. 1. 1541.

⁵⁴⁷ J. Duverger, „Lutherse predicatie te Brussel en het proces tegen een aantal kunstenaars (April - Juni 1527)“, in: „Wetenschappelijke Tijdingen“, 36 (1977) S. 222 – 228.

auf. Folgt man Boon, stimmen einige davon mit der auf den Texttafeln der „Psychomachia“ vertretenen Lehrmeinung überein.⁵⁴⁸

Bernard van Orley prägte einen spezifischen weiblichen Figurentyp. Ihm eigentümlich sind die runden Köpfe mit einer mittig gescheitelten, welligen Haarkappe. Die gesichtsbestimmenden Züge sind auf engem Raum zusammengezogen, wodurch die Physiognomie flach wirkt. Meist sind die Lider über den Knopfaugen gesenkt, selten geöffnet. Unter kleinen Nasen schmallen gedrungene Münder. Solcher Gestalt sind die Ahnherrinnen des Hauses Nassau auf den in München bewahrten Entwurfszeichnungen (1528-30) für eine als Tapiserie ausgeführte Folge der fürstlichen Familienvorfahren (1531).⁵⁴⁹ Elisabeth von Hessen (1466 - 1523) und ihre beiden Begleiterinnen (Abb. 156) sind ebenso wie die Gemahlin Heinrich von Nassaus (Abb. 155) den Frauentypen der „Jahreszeiten“ und der „Psychomachia“ wie aus dem Gesicht geschnitten, beispielsweise der Blumengöttin Flora, den Musen (Abb. 10), der fruchtbringenden Pomona (Abb. 12), oder den angegriffenen Tugenden Pudicitia (Abb. 149) und Fides (Abb. 147) vergleichbar. Copiecornu, welche die Herbstprozession anführt (Abb. 12), trägt beinahe dieselbe Kleidung wie Elisabeth von Hessen (Abb. 156).

Von dem herrschaftlichen Paar zu Pferd fällt der Blick des Betrachters in eine weite, hügelige bis gebirgige Landschaft mit teils phantastischen Zügen, eingestreuten städtischen Befestigungsarchitekturen und Häusern. Schon Beets bemerkte die Nähe des sich zwischen Graf Otto von Nassau und seiner Gattin eröffnenden Prospektes zu der Landschaft, welche die siegreiche Pudicitia hinterfängt.⁵⁵⁰ (Abb. 149) Es sind in der „Psychomachia“ wie in den „Jahreszeiten“ dieselben charakteristischen Silhouetten, die sich entlang des Horizonts erstrecken. Ähnliche Landschaftsfriese begegnen auch in

⁵⁴⁸ K. Boon, 1982, op. cit., S. 12.

⁵⁴⁹ Die „Genealogie des Hauses Nassau“ ist als gesichertes Werk Bernard van Orleys anzusehen. München, Kupferstichkabinett: Wolfgang Wegner, „Niederländische Handzeichnungen des 15. - 18. Jh.“, Berlin, 1973, Kat. Nr. 82 - 85, S. 22 ff. Alle: Feder in Braun und farbig laviert: Kat. Nr. 82: „König Adolph von Nassau und seine Gemahlin zu Pferd“, alte Inv. Nr. 4340, 34,3 x 55,7 cm. Kat. Nr. 83: „Graf Otto von Nassau und seine Gemahlin zu Pferd“, alte Inv. Nr. 4339, 35,7 x 49,3 cm. Kat. Nr. 84: „Graf Heinrich von Nassau und seine Gemahlin zu Pferd“, alte Inv. Nr. 4337, 35,8 x 49,5 cm. Kat. Nr. 85: „Johann Graf von Nassau und seine Gemahlin Elisabeth von Hessen zu Pferd“, alte Inv. Nr. 4338, 39,9 x 52,9 cm. Die Bildteppiche hingen bis 1533/35 im Hôtel Nassau zu Brüssel. 1760 verbrannten sie im Schloß Dillenberg.

⁵⁵⁰ N. Beets, 1932, op. cit., S. 130.

den „Moeurs et fachons de faire de Turczs“ von Pieter Coecke van Aelst (1502 - 1550).⁵⁵¹ Die Sitten und Gebräuche der Türken hielt Coecke 1533 in Zeichnungen vor Ort fest. Doch erst zwanzig Jahre später gab seine Witwe die Vorlagen posthum in Holzschnitten heraus. Nach Auskunft van Manders war Pieter Coecke van Aelst ein Schüler Bernard van Orleys, so daß sich auch an dieser Stelle der Kreis schließt. Es heben sich die Holzschnitte Coeckes von diesen jedoch ab durch einen anderen Figurentyp mit antikisierenden Profilen und großen geöffneten Augen (Abb. 157a). In der Ausführung unterscheiden sich die „Moers et fachons“ außerdem durch eine Schraffurtechnik, die augenscheinlich den Kupferstich zu imitieren suchte. Parallel geführte Grate überziehen weite Flächen und verstärken die Kontraste, während Kreuzgitter der plastischen Modulation dienen. Die Hintergrundlandschaft wird durch die Wiederholung von Binnenformen und weniger durch die Umrißzeichnung strukturiert.

Besonders enge Beziehungen bestehen zwischen den „Jahreszeiten“ und der Amsterdamer „Allegorie auf den Machtmißbrauch der römisch-katholischen Kirche“ (um 1527, Abb. 152).⁵⁵² Bei einem Vergleich sollte jedoch im Auge behalten werden, daß es sich nur um eine Nachzeichnung des Originals handelt.⁵⁵³ Den unteren linken Bildrand beschließt ein Marsch von berühmten Gewalttätern und Verbrechern in das Netz des Teufels hinein (Abschnitt M). Nicht nur das Motiv des Zuges, auch die dichte Drängung der Figuren erinnert an die triumphalen Prozessionen der „quattuor tempora“. Inmitten jener zweifelhaften Gesellschaft reitet Königin Semiramis. In der Ausprägung ihrer Gesichtszüge steht sie den zahllosen Frauentypen nahe, die auf den „Jahreszeiten“ zu sehen sind. Übereinstimmend tragen diese einen antikisierenden Brustpanzer, den ein gegenläufiges Volutenmotiv schmückt. Flora, die Musen (Abb. 10) und Pallas (Abb. 12) sind jeweils mit einem solchen Kleidungsstück gerüstet. Neben der babylonischen Herrscherin

⁵⁵¹ Pieter Coecke van Aelst, geboren am 14. 8. 1502, 1527 Meister in Antwerpen, gestorben am 6. 12. 1550 in Brüssel. Ich verdanke Prof. Müller Hofstede diesen Hinweis. Der vollständige Fries auf Faltafeln abgebildet in: Georges Marlier, „La Renaissance flamande. Pierre Coeck d’Alost“, Brüssel, 1966.

⁵⁵² Siehe Anm. 545.

⁵⁵³ K. Boon publizierte noch ein zweites Exemplar dieser Zeichnung, das sich in der Veste Coburg befindet (Inv. Nr. 2314), in: Ders. 1982, S. 12. Deswegen ist davon auszugehen, daß Nachzeichnungen eines heute verlorenen Werkes Bernard van Orleys vorliegen. Einen vereinfachten Kupferstich nach der verschollenen Vorlage bildete der Katalog Utrecht, „Godsdienstig leven in de tweede helft van de 16de eeuw. Keters en papen onder Filips II“, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht 1986, S. 140, Abb. 66, ab. Der Stich trägt den Titel: „DE CONTEMPTV MVNDI ET EORVM QUE IN EO SVNT“ (Über die Verachtung der Welt und dessen, was in ihr ist) und wurde, wie die Legende mitteilt, angefertigt nach einem Gemälde aus dem Besitz des Bischofs von Lüttich.

bläst König Nimroth, der erste Tyrann auf Erden, in sein Jagdhorn (Genesis 10/9) und demonstriert über diesen Gestus seine Verwandtschaft mit dem Wintergott Aeolus (Abb. 13). Im Hintergrund der Amsterdamer Zeichnung blickt der Betrachter auf eine Bucht, in der Schiffe vor Anker liegen. Eine ebensolche dickbauchige Kogge läßt der Monogrammist während der winterlichen Stürme in Seenot geraten. An den Ufern jener Bucht erleiden die Heiligen das Martyrium. Links ist eine Armee aufgezogen, die Vertretung der „humana potestas“. Die Entfaltung bildrelevanter Zusammenhänge in kleinen erzählenden Szenen ruft unmittelbar den Landschaftsaufbau der „Jahreszeiten“ vor Augen.⁵⁵⁴ Symptomatisch ist ferner die Verteilung einer großen Menge von Figuren und Szenen in einer Landschaft mit hochgezogener Horizontlinie, die sowohl in der „Psychomachia“ wie auch in den Jahreszeiten anzutreffen ist. Auffallend ist schließlich noch die Beschriftung der vielen Einzelaspekte mit lateinischen Beischriften, die ebenfalls auf einen gelehrten Hintergrund verweist.

Dieser Abschnitt soll mit einer Zusammenfassung des gegenwärtigen Kenntnisstandes über die Holzschnitte mit dem Monogramm AP beschlossen werden. Durch das von dem anonymen Meister bevorzugte Format des Riesenholzschnittes konnte ein erster Hinweis auf eine mögliche niederländische Provenienz gewonnen werden. Ferner legten in der druckgraphischen Realisation auszumachende Ungenauigkeiten nahe, daß die Lettern „AP“ nur den Namen eines Formschneiders bezeichnen, der nach der Verlagsadresse auf der „Psychomachia“, um 1535 - 1540, möglicherweise in Antwerpen, gearbeitet hat. Zwischen diesen vier Holzschnitten, die von sieben nur vier Stationen des Kampfes der Tugenden gegen die Laster zeigen (1536), und der Werkstatt des Brüsseler Hofmalers Bernard van Orley (1488 - 1541) bestehen künstlerische und biographische Berührungspunkte. Von den teils heterogenen Werken mit dem Monogramm AP sind die „Jahreszeiten“ (1537) und die „Psychomachia“ (1536) stilistisch kongruent. Weitere Bezüge lassen sich knüpfen zu einer „Allegorie auf den Machtmißbrauch der römisch-katholischen Kirche“ (um 1527), deren Entwurf man Van Orley zugesprochen hat, und zu den Kartons der „Genealogie des Hauses Nassau“ (1528 - 30), einem für Van Orley gesicherten Werk. Für das Programm der „Psychomachia“ zeichnete Willem de Volder, alias Guilhelmus Gnaphaeus (1493 - 1568), der ehemalige Leiter des Haager Athenaeums, verantwortlich. Der humanistische Hintergrund der

⁵⁵⁴ Direkt vergleichbar sind die Darstellungen der Winterkrankheiten „Tussis“ und „Apoplexia“ (Abb. 13) mit der Steinigung eines Gläubigen, die Demonstration der Frühlings-Pleuresie (Abb. 10) mit der Szene links daneben und die Versammlung der Soldaten rechts mit dem Aufmarsch der „Cholerici“ im Sommer (Abb. 11).

„Psychomachia“ ist vielleicht auch auf die „Jahreszeiten“ übertragbar. Obwohl Willem de Volder sich 1536 bereits in Elbing aufhielt, ist er als Lateinlehrer und Humanist ein denkbarer Kandidat, dem die Konzeption der „Jahreszeiten“ eventuell zugeschrieben werden könnte.

3. DIE MODIFIKATION EINER BILDIDEE IM GEISTE DER AEMULATIO: EIN ERNEUTER BLICK AUF DIE QUELLEN

i: ZUR GRUNDLIEGENDEN KONZEPTION

Allein die optische Wucht der jetzt neu hinzugekommenen Anreicherungen regt zu einer Betrachtung des Jahreszeitenzyklus von 1537 unter der Prämisse der Aemulation an. Denn die zahlreichen in Fülle und Vielfalt (*copia et varietas*) aufbotenen Bildargumente stellen die beiden ikonographischen Vorläufer bei weitem in den Schatten. Zu diesen ersten überwältigenden Eindrücken trägt vor allem die Verlagerung des triumphalen Prozessionszuges in eine Landschaft bei, welche nicht nur generell eine Expansion des allegorischen Apparates ermöglichte, sondern dessen geordnete enzyklopädische Ausfächerung bis in die Raumentiefe hinein erlaubte.

Den visuellen Einstieg in das Bild erleichtert neben dem erhöhten Standpunkt des Betrachters ein primitives Repoussoir (Abb. 10). In der Genese der Landschaft stehen die hier besprochenen Holzschnitte zwischen der von Joachim Patinir (gest. 1524) vertretenen Frühphase und ihrer vollen Entfaltung als Gattung bei Pieter Bruegel dem Älteren (1525/30 - 1569). Die im Kern bereits angelegte Möglichkeit zur Steigerung der Tiefenwirkung wurde noch nicht in der Weise genutzt, wie bei Pieter Coecke van Aelst (1502 - 1550) und Bruegel dem Älteren, die in ihren Kompositionen Figurengruppen von einem Plateau aus schräg in den Bildraum hinunter leiteten (Abb. 157b).⁵⁵⁵ Stattdessen ziehen die Jahreszeiten wie über eine Bühne, an die sich dann ein hügeliger Mittelgrund anschließt, der noch Ausblicke auf Gebirgsketten, Meeresbuchten und Flußläufe freigibt. Obwohl sich in dieser Fernsicht bereits die Erfahrung des Raumkontinuums ankündigt, bleibt die

⁵⁵⁵ Pieter Coecke van Aelst, „Moers et fachons“, Faltafel in: Georges Marlier, „La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost“, Brüssel, 1966, und Pieter Bruegel, aus den „Zwölf großen Landschaften“: „Plaustrum belgicum“, gestochen und radiert von Jan van Duetecum, herausgegeben von Hieronymus Cock, ab 1555.

Wirkung eines Kastens bestehen, der nur von einer bemalten Folie hinterfangen wird.⁵⁵⁶ Das flächenhafte Übereinander- und Hintereinandersetzen von Kulissen und die Art der darin vorgenommenen epischen Ausbreitung des Stoffes deuten auf eine vorrangig gedankliche Konzeption, in der die Landschaft nur eine dienende Funktion einnimmt und als synthetisches Konstrukt, eben als ‚artificium‘ anzusprechen ist.

Verwundert registriert man die Phantastik der Wagenaufbauten, die statisch völlig indiskutabel sind. Ein Beispiel hierfür ist die Kutsche der Flora, die passend für eine Frühlingsgöttin mit üppig quellenden vegetabilen Formen dekoriert wurde. Diese Wülste und Voluten schließen sich zu einem zweiten Stockwerk zusammen und schwingen über einer Konsole zu einem Baldachin aus, der nur von zarten Ästen getragen wird, die gerade ihr erstes Grün getrieben haben.

Gewöhnt an den bodenständigen und am antiken Leitbild orientierten Karren der Renaissance, der stets als reales und praktikables Gefährt denkbar ist, kann darum die Frage nach der künstlerischen Provenienz erneut gestellt werden: Solche Überfrachtungen mit ornamentalem Schmuck, die den Betrachter durch ein nicht unerhebliches Moment der *delectatio* anlocken dürften, erinnern in der Tat an ein berühmtes Vorbild. Ich meine den erst 1522 edierten sogenannten „Großen Triumphwagen“ von Albrecht Dürer (Abb. 158) zusammen mit dem später auch als die „Burgundische Hochzeit“ bekannt gewordenen „Kleinen Triumphwagen“ desselben Künstlers, der vier Jahre darnach erschienen war (Abb. 159).⁵⁵⁷ Den hier gefeierten Maximilian beschirmt der in seiner Labilität vergleichbare Thronhimmel des „Großen Triumphwagens“, dessen Gestaltgebung sich als maßgeblich für den *carrus* der Flora erweist (Abb. 10). Und die Konstruktion des „Kleinen Triumphwagens“ ist für die Architektur von Pomonas Kutsche die Voraussetzung, die wie ein *Pasticcio* der von Dürer applizierten Ziermotive wirkt (Abb. 12): Man erkennt das zwar vereinfachte, aber dennoch in vergleichbar monströsen Voluten auslaufende Kopfstück, das an einen Pilaster mit Granatapfelmotiven lehnt, welcher seinerseits das Schirmdach der Göttin stützt. Bei Dürer erfüllen gleich vier solcher Pfeiler diese Aufgabe. Passend zum Thema werden sie von Liebesgöttern bekrönt, die in flachen Trinkschalen stehen. Aus einem ebensolchen Gefäß

⁵⁵⁶ Das Phänomen der ästhetischen Landschaftserfahrung, wie es sich in den autonomen Zeichnungen Bruegels manifestiert, behandelte Justus Müller Hofstede in seinem Aufsatz, „Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung“, in: „Pieter Bruegel und seine Welt“, Berlin, 1979, S. 73 - 142.

⁵⁵⁷ Erwin Panofsky, „Albrecht Dürer“, Princeton, 1943, Kat. Nr. 359: „Der Große Triumphwagen“ 46,8 x 28,9 cm, und Nr. 429: „Der Kleine Triumphwagen“, 38,0 x 22,4 cm, 1526. Erste Entwürfe zum „Großen Triumphwagen“ entstanden bereits 1512/13.

erhebt sich aber auch Autumnus. Und statt der klingenden Hochzeitsglocken tändelt unter dem Wagen des Monogrammistens eine Troddel.

Wie konnte der unbekannte Künstler Kenntnis der Holzschnitte erlangt haben? Wie bereits erwähnt, hatte Dürer selbst für die Verbreitung seiner Graphiken gesorgt und dadurch die Nachfrage nach seinen kunstvollen Produkten geweckt.⁵⁵⁸ Vielleicht hatte er schon während seines Besuches bei Bernard van Orley im August 1520,⁵⁵⁹ diesem erste Entwürfe zum Triumphzug gezeigt.⁵⁶⁰ Es vermag kaum Wunder zu nehmen, wenn Van Orley, der schließlich Hofkünstler der Statthalterin Margarethe gewesen war, mit den Staatsaufträgen des Herrscherhauses vertraut gewesen ist. So läßt sich auch auf diesem Weg ein Argument für die mögliche Urheberschaft Van Orleys gewinnen.

In der mangelnden Zweckmäßigkeit der Fahrzeuge kündigt sich wiederum eine Präferenz des gedanklichen Konzepts an, wie sie ähnlich für den synthetischen Landschaftsraum festgestellt werden konnte. Die Aufbauten der Schauwagen türmen sich dergestalt in die Höhe, daß sich neben der horizontalen Reihung des Zuges eine vertikale Staffelung der Bildargumente ergibt. Auf diesen neu eingerichteten Geschossen triumphieren die nunmehr nicht allein begrifflich, sondern auch räumlich übergeordneten Personifikationen von Ver, Aestas, Autumnus und Hiems, die darum als Titelfiguren der komplexen Allegorie zu lesen sind. Die nebenstehenden Beischriften, die jeweils eine Jahreszeit zum Thema haben, stammen aus dem zweiten Buch der Metamorphosen von Ovid. In dieser Untersuchung sind die Verse bereits als Leitmotiv der „Tetrasticha de quattuor temporibus“ bekannt geworden:⁵⁶¹

„Verque novum stabat cinctum florente corona,
stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat,
stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis
et glacialis Hiems canos hirsuta capillos.“⁵⁶²

⁵⁵⁸ Siehe D.III.1., S. 149 f.

⁵⁵⁹ Dürer, „Schriftlicher Nachlaß“, hrsg. v. Hans Rupprich Bd. 1, Berlin 1956, S. 146 ff.: „Tagebuch der Reise in die Niederlande“, besonders S. 150.

⁵⁶⁰ 1519 war der Kaiser verstorben. Man sah sich deswegen mit dem drohenden Scheitern des Projektes konfrontiert oder zumindest genötigt, das allegorische Programm auf das Ereignis auszurichten. Aus diesem Grund war Dürer zum Zeitpunkt seiner niederländischen Reise im Besitz der Vorzeichnungen: Panofsky 1943, S. 241.

⁵⁶¹ Siehe C.I., S. 42 f.

⁵⁶² Rösch übersetzt: „Da stand der Lenz, der junge, im Kranz von Blüten,/ stand der Sommer, nackt, und trug ein Ährengewinde,/ stand der Herbst, bespritzt vom Saft gekelterter Trauben,/ endlich in Haaren grau und struppig der eisige Winter.“ Herausgegeben und in deutsche Hexameter übertragen von Erich Rösch, München, 1952, 9. Auflage 1980.

In den Metamorphosen gehörten die „quattuor tempora“ zusammen mit den anderen Zeiteinteilungen, nämlich den Jahren, Monaten und Stunden, dem Hofstaat des Sol an. Allerdings hatte Ovid nur die Jahreszeiten mit ihren charakteristischen Attributen ausgestattet, und nur von ihnen malte der Dichter ein lebendiges Bild. Daher beschränkte man sich bereits in antiken Darstellungen des Sonnenpalastes auf deren Wiedergabe und die sich daran anschließende Phaeton-Geschichte.⁵⁶³ Soweit ich sehen kann, wurde dieser klassische Fundort in den Holzschnitten mit dem Monogramm AP zum ersten Mal neuzeitlich abgebildet. Damit ist von den teils volkstümlichen Formulierungen der Jahreszeiten-Personifikationen bei Pencz und Solis abgewichen und eine eigene Tradition begründet worden.⁵⁶⁴

Die Überschrifts-Funktion des auf diese Weise vorangestellten Text-Bild Verbundes erwidern Standartenträger mit ihren enormen, die Landschaftskulisse durchschneidenden Piken, an deren Enden Fahnen mit den Tierkreiszeichen der jeweiligen Jahresviertels wehen. Darunter hängen kleine Tafeln mit den passenden Monatsnamen. Als Bilder im Bild ragen sie so hoch auf, daß sie gleichsam als Nebentitel zu dem Hauptthema der Jahreszeiten gelesen werden können. Ob die Landsknechte nur im Spalier stehen oder ob sie in der allegorischen Prozession mitgehen, ist auf den ersten Blick nicht genau auszumachen. Sieben der Zwölf Monate sind Standfiguren, von denen immerhin vier dem Betrachter den Rücken zuwenden, um in die Landschaft hineinzublicken (Abb. 10, 12, 13). In jedem Fall kommt den Standartenträgern eine vermittelnde Position zwischen der allegorischen Ebene des Zuges und dem Hintergrund zu.

Nach den Angaben auf den flatternden Bannern finden sich in den Hügelketten des Mittelgrundes die monatlich anfallenden Landarbeiten und Vergnügungen eingebettet, die seit dem dreizehnten Jahrhundert als Monatsarbeiten kanonisiertes Schema waren. Im

⁵⁶³ Nur in Nachzeichnungen des achtzehnten Jahrhunderts ist die antike Wandmalerei im „Domus Aurea“ des Nero, Rom (61 - 66 n. Chr.), überliefert, Hanfmann, 1951, op. cit., Abb. 82, Kat. Nr. 18., Text S. 128 ff.

⁵⁶⁴ Die ikonographische Erfindung des Monogrammistens sollte in den Niederlanden recht erfolgreich werden. Später wurden die aus den Werken Ovids gewonnenen loci miteinander verbunden und die Jahreszeiten in Kombination mit den Lebensaltern dargestellt. Diesen Komplex behandelte Ilja M. Veldman in ihrem mehrfach zitierten Aufsatz: „Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck: cosmo-astrological allegory in sixteenth-century prints“, in: *Simiolus*, 11 (1980), 3/4, S. 149 - 177. - Wilhelm Ganzenmüller 1914, S. 81, erwähnt einen „Conflictus“ zwischen Frühling und Winter, der sich an den Vorzügen des Kuckucks entzündet hatte. Entweder Alkuin, der karolingische Hofdichter, oder Dodo, sein Schüler, sind die Autoren. Der Aufmarsch der Streitparteien wird wie folgt geschildert: „Auch der Frühling kam, mit Blumenkranze gezieret,/ Winter, der kalte rauhe Gesell in struppigen Haaren“. Also eine deutliche Reminiszenz der Ovidpassage „Metamorphoses“, II, 25 - 28, die deswegen bedeutsam ist, weil die Charaktere als faktische Personen auftraten.

Stundenbuch waren diese ein fester Bestandteil der Kalender-Illustrationen. Ihre Abfolge war regional verschieblich. Das sechzehnte Jahrhundert brachte mit seinem wachsenden Bedarf nach dekorativer Graphik das Thema der Monatsarbeiten in autonomen Folgen auf den Markt, die um die Jahrhundertwende zur Legion anschwellen.⁵⁶⁵ Den weithin größten Einfluß auf die Gestaltung solcher Szenen hatten die in den „Très Riches Heures“ des Duc de Berry (1413 - 1416) wiedergegebenen Monatslandschaften,⁵⁶⁶ die in Flandern von den Illustratoren des „Breviarum Grimani“ aufgenommen worden waren (1510).⁵⁶⁷ Auch auf den Holzschnitten mit dem Monogramm AP sind die Darstellungen der Monate den Schulen von Gent und Brügge um 1520-30 verpflichtet (Abb. 160a & 160b, 178, 180).⁵⁶⁸ Die Ausfaltung dieses Themas zum vollen ikonographischen Spektrum ist ein weiteres Indiz des auf Veranschaulichung ausgerichteten Anreicherungsprozesses. Während zuvor auf monatliche Arbeitsverpflichtungen nur angespielt worden war, hinterfangen diese nun als szenische Darstellungen erklärend den allegorischen Apparat.

Überdies manifestiert sich das rationale Leitprogramm in der nachweislichen philologischen Kompetenz, mit der den personifizierten Abstrakta zu anschaulicher Repräsentanz im Bild verholfen wurde. In allen Fällen war das grammatische Geschlecht des lateinischen Substantivs ein entscheidendes Kriterium. Nach demselben Prinzip wurden außer den Jahreszeiten⁵⁶⁹ auch die anderen Personifikationen

⁵⁶⁵ Ich referiere die Ergebnisse einer statistischen Auswertung meiner Materialsammlung, die eine Produktionsspitze für den Zeitraum von 1560 - 1630 erbrachte. Die regionalen, zeitlichen und thematischen Eingrenzungen nachzulesen in A.II., auf S. 7 - 10.

⁵⁶⁶ Gebrüder Limburg, „Les Très Riches Heures du Duc De Berry“, zweites Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts, vollendet 1485 von Jean Colombe, 29,0 x 21,0 cm, Chantilly, Musée Condé. Zuletzt behandelt von Jonathan Alexander: „Labeur et Paresse: Ideological Representations of Medieval Peasant Labor“, The Art Bulletin, Sept. 1990, S. 436 - 452.

⁵⁶⁷ Das „Breviarium Grimani“ befindet sich heute in der Bibliotheca Marciana, Venedig. An der Herstellung des Stundenbuches waren Simon und Alexander Bening sowie Gerard Horenbout beteiligt, dem auch die Kalenderbilder zugeschrieben werden. Die Benings und ihre Schule gaben den Monatsarbeiten ein eigenes Gesicht, das die Kalender-Illustrationen der flämischen Stundenbüchern prägte. Diese wurden von Bruegel aufgenommen, der mit seiner, wenn auch unvollendeteten, Jahreszeitenfolge und den Monatsbildern für Nicolaes Jongelinc den weiteren Verlauf der Entwicklung bestimmte.

⁵⁶⁸ Siehe dazu die in den Fußnoten angeführten Vergleichsbeispiele. Alle abgebildet in: Wilhelm Hansen, „Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf, München, 1984. Besonders viele Übereinstimmungen ergaben sich mit cod. 2730, Wien, österreichische Nationalbibliothek, Brügge 1520 - 30, S. 242 ff. Das Stundenbuch in mittelhochdeutscher Sprache wurde wahrscheinlich im Auftrag einer bayerischen Prinzessin im Atelier Simon Benings angefertigt.

⁵⁶⁹ Hier wurde mit der Tradition gebrochen, denn die Jahreszeiten wurden in der An-

gebildet (Tab. I/5). Ein besonders verblüffendes Beispiel sei an dieser Stelle angeführt: Zu den negativen Begleiterscheinungen des Winters gehört die Finsternis (Tenebrae) (Abb. 13). Im Lateinischen ein feminines Pluraletantum, wurde Tenebrae im allegorischen Bild des Monogrammisten als Verdoppelung realisiert und in der triumphalen Prozession deswegen von zwei Frauen mit identischen Attributen vertreten.⁵⁷⁰ Weiterhin wurden alle Figuren mit ihren Namen bezeichnet und auch die Hintergrundszenen tragen lateinische Beschriften, so daß ihre Identifizierung für einen kundigen Betrachter gewährleistet ist. In all diesen Punkten unterscheiden sich die Holzschnitte von den Kupferstichen des Virgil Solis (Abb. 5 - 8), dessen Personifikationen nicht nach einem konsequent durchgeführten Prinzip entstanden waren (Tab. I/4). Außerdem konnten laienhafte bis unzulängliche Lateinkenntnisse nachgewiesen werden. Der geistige Vater des künstlerischen Entwurfes aus dem Kreis um Bernard van Orley zeichnete sich dagegen durch die aktive Beherrschung der Latinitas aus.

Diese Beobachtungen können noch ergänzt werden. Denn die Ausstattung der antiken Götter und Göttinnen mit römischer Tracht läßt das Bemühen um eine richtige Wiedergabe von archäologischen Details erkennen. Ein charakteristischer Bestandteil der kriegerischen Ausrüstung war die lorica, der aus Leder und später aus Metall gefertigte Brustharnisch. Setzte er sich aus Schuppen zusammen, wie bei Phoebus (Abb. 11), hieß er ‚squamata‘. Im Saum des Schoßes lief er häufig in Zatteln aus. Auf den Holzschnitten mit dem Monogramm AP tragen die Männer solche loricae über der kurzen Tunika. Manche sind zusätzlich mit Beinschienen geschützt. Der authentischen Darstellung eines römischen Feldherren steht beispielsweise Liber Pater (Abb. 10) in nichts nach. Dagegen haben die Frauen solche Panzer über lange Tuniken mit übergürtetem Hüftbausch gelegt. Diese Kombination ist natürlich nicht antik, sondern ein Kunstgriff des Meisters, um das gesamte Personal heidnischer Provenienz optisch zusammenzuschmieden. Im Detail offenbart sich allerdings manche mittelalterliche Verbrämung. Den Zatteln werden zusätzlich Quasten angehängt, geschlitzte Manschetten schauen unter ansonsten einwandfreien Harnischen hervor, die auch schon mal ein Spitzenkragen schmückt (Alle Beispiele betreffen die Musen: Abb. 10). Die einfachen

tike immer gleichgeschlechtlich wiedergegeben, zuerst als weibliche Horen, in der Kaiserzeit dann als männliche Genien. Siehe Hanfmann, 1951, op. cit., Kat. Nr. 1 – 130 und Kat. Nr. 263 ff.

⁵⁷⁰ Dazu bemerkte Ernst H. Gombrich in den „Icones symbolicae“ (ich zitiere nach der überarbeiteten und von ihm autorisierten deutschen Fassung, Stuttgart, 1986, S. 153): „Die Tatsache, daß in vielen indogermanischen Sprachen Hauptwörter vielfach grammatologisch maskulin oder feminin sind, so daß zwischen Lebewesen und anderen Inhalten diesbezüglich kein Unterschied besteht, begünstigt das Entstehen jener Sprachfigur, die man als Personifikation bezeichnet.“

Personifikationen tragen indessen ein zeitgenössisches und dazu meist bäuerliches Kleid. So läßt die Kostümierung ein Konzept erkennen, daß konsequenter durchgeführt wurde als bei Solis, der einige der klassischen Götter mit einer bürgerlichen Garderobe ausgestattet hatte (zum Beispiel Vertumnus und Triptolemus Abb. 6/7). Wie gezeigt werden konnte, zeichnet sich der Künstler, in dem hier Bernard van Orley vermutet wird, in vielerlei Hinsicht als ein Vertreter des modernen niederländischen Romanismus aus.

ii. VER:

„VERQUE NOVUM STABAT CINCTUM FLORENTE CORONA“

Einer besseren Orientierung wegen sollen Konstanz und Wandel des allegorischen Personals kurz rekapituliert werden. „Flora“ ist auch in diesem Frühlingsumzug Protagonistin geblieben. Nach wie vor ist ihr die – wenngleich nach anderen Gesichtspunkten gebildete – Personifikation der Jahreszeit zugeordnet worden (Kat. Nr. 4a, Abb. 10, Tab. I/5). Einen neuen Begleiter fand die Blumengöttin indessen mit „Liber Pater“. Mars und Venus, welche Virgil Solis als kalendarische Repräsentanten der Monate März und April eingeführt hatte, entfallen indessen. Dagegen scheint „Mercur“ auf den ersten Blick seine alte Position behaupten zu können. Zwischen den Götterboten und den jetzt in „Pan“ umgetauften Satyrus ist „Orpheus“ als neuer Partizipant hinzugestoßen. Und etwas zurückversetzt vom Zug führen die Grazien ihren Rundtanz vor. Nunmehr vollzählig lassen die Musen zusammen mit ihrem Anführer, dem Leier schlagenden Apollon, ihr gemeinsames Spiel erklingen, das den Zug musikalisch untermalt.

Im Hintergrund werden die monatlich anfallenden Landarbeiten verrichtet. Während im März noch ein Seesturm in der fernen Bucht tobt, pflegt man bereits den Weingarten. Die Feldbestellung ist die Aufgabe der Bauern im April, es wird gepflügt, geeggt und gesät. Der Wonnemonat Mai bietet Höflingen Anlaß zum vergnüglichen Zeitvertreib. Darin von traditionellen Darstellungen der Monatsarbeiten abweichend, weisen Beischriften diesen kleinen Szenen einen zweiten Sinn zu: So trägt der Aufseher im Weinberg den Namen „Dionysius“, die Bauern auf dem Acker heißen „Triptolemus“ und „Osiris“, die Liebespaare werden als „Sanguinei“ charakterisiert und der Brunnen hat die Aufschrift „Fons Caballinus“. „Pleuresis“ findet sich das Paar apostrophiert, das über seinen Arbeitspflichten in

Streit geriet und „Profluvium sanguinis“ der junge Edelmann, der sich hochnötig von der heiteren Gesellschaft entfernen mußte, um sein Innerstes nach Außen zu kehren.

Die auffällige Kutsche der Flora und ihre bizarre Konstruktion aus überbordendem pflanzlichem und groteskem Zierwerk sind eben behandelt worden. Das sonderliche Gefährt wird überdies von einem Gespann vorwärts bewegt, das ihm wohl kaum aus eigener Körperkraft je zur gewünschten Fahrt hätte verhelfen können. In nur leichtem Geschirr sieht man Kälber und Schafe, denen ein Schwalbenpaar vorausfliegt.⁵⁷¹ Schon den Römern kündete die Ankunft des schwatzhaften Vogels bekanntlich das Eintreffen des Frühlings.⁵⁷² Mit den Worten: „Fallimur, an veris praenuntia venit hirundo“ (Irr ich mich, oder erscheint dort als Botin des Frühlings die Schwalbe), begrüßte Ovid die neue Jahreszeit.⁵⁷³ Vermutlich deswegen befinden die Schwalben sich auf gleicher Höhe mit Merkur, der in Gestalt des lauen Westwindes, Zephyrus, schon bei Georg Pencz den Beginn der Frühlingszeit markierte.⁵⁷⁴ Außerdem mögen ihn in Sonderheit seine Erfahrungen als Führer dazu befähigen, hier der Schar der Frühlingsgötter mit autoritärem Zeigegestus den Weg durch die unaufhaltsame Progression der Zeiten zu weisen.⁵⁷⁵

Schließlich fiel Merkur traditionell die Aufgabe zu, den Dreierverein der Grazien zu leiten, wie einige antike Weihereliefs bezeugen (Abb. 162).⁵⁷⁶ Hier sind die Göttinnen etwas

⁵⁷¹ Den neu geborenen Kälbern galt das Reinigungsfest der Parilien (abgeleitet von ‚pario‘, ich gebäre) am 21. April: „Fasti“, IV, 721-806. Die Bereitung von Butter aus Kuh- und Schafsmilch zeigen Darstellungen der Monatsarbeiten für den April. Zum Beispiel: Virgil Solis nach H. S. Beham (Hollstein S. 239): „Aprilis“, Kupferstich mit Radierung, 4,0 x 6,2 cm, um 1540, von einem schwächeren Werkstattmitglied gestochen, Unterschrift: „Pascva laeta boves accedite, mvlctra ivvencae“ (Schreitet zu den üppigen Weiden, Ochsen, und ihr Kühe zu den Melktrögen). I. O'Dell Francke, 1977, op. cit., Kat. Nr. e13.

⁵⁷² Die Daten des römischen Bauernjahres lagen naturgemäß etwas früher und müssen, sind nördliche Regionen betroffen, nach vorne gezogen werden. Den Frühlingsbeginn terminierten Columella, „De re rustica“, II, 2 & 21, und Plinius, „Naturalis historia“, I, X, XXXIV, 70 - 71, mit dem Erscheinen der Schwalbe in der zweiten Februarhälfte. Dagegen spricht der Kalender des Philocalus von dem Zugvogel nur allgemein als Frühlingsbotin. Vergleiche, W. Ganzenmüller, 1914/1974, op. cit., S. 10, Anm. 2 mit weiteren Quellenverweisungen.

⁵⁷³ P. Ovidius Naso, „Fasti“, II, 853.

⁵⁷⁴ Nachzulesen in Abschnitt D.I.2.ii., S. 104, Anm. 357.

⁵⁷⁵ Es wäre denkbar, daß auf die Eigenschaft Merkurs als Herr der Winde und als Wolkenzerstreuer angespielt wird, allerdings ist hierfür nur der Caduceus das geeignete Instrument: Wind, 1968/1987, op. cit., S. 145 f.

⁵⁷⁶ Weiherelief mit tanzenden Chariten, Hermes und einem Knaben, Athen, Akropolismuseum, um 520/10. Auf antike Vorbilder bezogen ist auch die Illustration in: Cartari, 1647, op. cit., S. 290. Merkur führt die Grazien mit einem Zeigegestus (!) an. Dazu Artikel „Charites“ von Escher in Pauly / Wissowa und Wind, 1968/1987, op. cit.,

zurückversetzt hinter ihm zu sehen. Sie sind gerade dabei, den Ring ihres Reigentanzes zu öffnen, um sich dem Zug anzuschließen. Es verdient an dieser Stelle festgehalten zu werden, daß die Seitenverkehrung der Holzschnitte mit dem Monogramm AP gegenüber den kleinformatischen Friesen von Virgil Solis demnach keine leichtfertige und in ihrer Konsequenz für die Chronologie des Kalenders folglich fehlerhafte Umkehrung der Vorlage ist. Statt dessen scheinen die übernommenen Bildmotive umgedeutet worden zu sein: Vom „deus maius“, der er noch bei Solis gewesen war,⁵⁷⁷ wandelte Merkur sich zum „deus veris“ und Sinnbild des Frühlingsanfangs.

Tatsächlich sind die Chariten aber auch Frühlingsgöttinnen und Flora sowie der hier untersuchten Jahreszeit verpflichtet, weil sie alles beschützen, was der Erde entsproßt. Gemeinsam mit den Horen besuchen die Grazien darum den „hortus fecundus“, den fruchtbaren Garten, den Flora durch ihre Heirat mit Zephyrus erwarb: „protinus accedunt Charites nectuntque coronas/ sartaque caelestes inPLICITURA COMAS“ (Schnell sind dann auch die Chariten zur Hand; sie winden sich Kränze,/ Binden Geflechte, zum Schmuck himmlischer Haare bestimmt).⁵⁷⁸ Gleichzeitig sind die Chariten im Gefolge der Venus bezeugt.⁵⁷⁹ Ihre Trias demonstriert hier erneut die Nachbarschaft der ländlichen Venus zu Flora mater, der „Mutter der Blumen“.

Gleich dem Dreierverein der Grazien wacht Flora in den „Fasti“ über das Gedeihen der Saaten. Deswegen übernimmt sie auch die Schirmherrschaft der Landwirtschaft, denn: „si bene floruerint segetes, erit area dives;/ si bene floruerit

S. 144, Anm. 29.

⁵⁷⁷ D.II.2.ii., S. 102, 104, 131.

⁵⁷⁸ P. Ovidius Naso, „Fasti“, V, 217 ff. Die Horen wurden hier nicht dargestellt, vielleicht spielte dabei eine Rolle, daß sie als Jahreszeiten aufgefaßt werden konnten. Siehe dazu: G. M. A. Hanfmann, 1951, op. cit. „The Horae and the Seasons in Archaic and Classical Literature and Art“, Bd I, S. 77 - 104. - Die Passage „Fasti“, V, 185 - 220, ist die Grundlage für den wiederholt herangezogenen Kupferstich aus der Folge der „Vier Winde“ nach Maerten de Vos (S. 103, Anm. 356, S. 170, Anm. 578, Abb. 121), der eine überraschende Kongruenz mit dem Bestand des Monogrammistens zeigt: Zephyrus' und Floras Heimat ist das von Göttern bevölkerte Griechenland. Nicht nur die Horen und Chariten haben sich dort eingefunden, auch die Musen konzertieren unter der Leitung Apollons. Hinter ihnen entspringt die Quelle Hippokrene.

⁵⁷⁹ Als ständige Begleiterinnen und Dienerinnen der Planetengöttin Venus erwähnte Albericus die Grazien. In den „Tarrochi“ wurde das Motiv übernommen und ist seitdem kanonisiert. Die Charites im Gefolge der Venus Genetrix zeigt beispielsweise das April-Fresko im Palazzo Schifanoja, 1467 - 70 (Abb. 107), Liebeschütz, 1926, op. cit., Abschnitt V, S. 118, und Saxl, 1922, op. cit., S. 241. Deswegen ordnete Spenser in seinem Kommentar des „Shepherd's Calendar“ die Grazien dem Monat „April“ (dem Monat der Venus) zu. Wind 1987, S. 42, und Anm. 7, Boccaccio, „Genealogia“, III, 1951, op. cit., S. 144, 27, S. 148, 14 f.: Die Grazien sind der Venus bei ihrer Toilette behilflich.

vinea, Bacchus erit“ (Wenn reich blühte die Saat, füllt auch reiche Ernte die Scheune,/ Wenn reich blühte der Wein, ist auch die Lese dann reich).⁵⁸⁰ Nicht zuletzt dieser Aspekt ihres Wirkens dürfte dazu beigetragen haben, Flora den alt-italischen Fruchtbarkeitsgott Liber Pater⁵⁸¹ zuzugesellen, den Ovid mit Bacchus gleichsetzte.⁵⁸² Sein Tag war der 17. März und ebenso wie die Floralia waren die Liberalia wegen der Freizügigkeiten, die dann erlaubt waren, in Verruf geraten. Im März ist auch die Zeit gekommen, um das Geschenk des Weingottes an die Menschen zu pflegen. Der Wärter des Weinberges heißt darum „Dionysius“. Er beaufsichtigt die Landarbeiter, welche die Rebstöcke stutzen, um ihre Grünkraft zu stärken.⁵⁸³

Der nächste Monat gehört der Feldbestellung. Das Land wird gepflügt, geeget und eingesät. Die solchermaßen Tätigen tragen die Namen der beiden mythischen Ackerbauern „Osiris“ und „Triptolemus“,⁵⁸⁴ die von Virgil Solis' triumphaler Sommerprozession herkommend (Abb. 6) in den April ausgewichen sind (Tab. I/4,5). Handelt es sich tatsächlich um einen Fehler, wie Ilse O'Dell Francke meinte?⁵⁸⁵ In Wirklichkeit verbirgt sich hinter der Wanderung des Motivs eine gelehrte Anspielung auf die am 12. April ausgerichteten Cerealia. Diesen Termin hatte Ovid in den „Fasti“ zum Anlaß genommen, um von Triptolemus zu berichten, der durch die von Ceres erwiesene Gunst als erster Mensch pflügen, sähen und ernten durfte.⁵⁸⁶ Man gewinnt den Eindruck, daß es movens

⁵⁸⁰ P. Ovidius Naso, „Fasti“, V, 261 ff., dt. Übersetzung v. Wolfgang Gerlach.

⁵⁸¹ Sein Attribut ist der Efeu, der ihm einstmalig half, sich zu verbergen: „Fasti“, III, 767 f. Über den während der Floralia betriebenen Fruchtbarkeitskult äußerte sich Augustinus mit Abscheu in „De civitate dei“, VI 9, S. 397 ff. und VII 21, S. 455. (Aurelius Augustinus, „Der Gottesstaat. De civitate dei“, deutsche Übersetzung von Carl Johann Perl, Paderborn u. a. 1979.)

⁵⁸² P. Ovidius Naso, „Fasti“, III, 465, deutsche Übersetzung v. Wolfgang Gerlach.

⁵⁸³ Die Frühjahrsarbeiten im Weinberg, die Vorbereitung der Äcker für die erste Aussaat und rechts den Blick auf einen Hafen mit Schiffen im Sturm als Illustration des Monats Februar zeigt Codex Lat. 23638 von Simon Bening, Brügge, erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts (Abb. 160a & b) – Den Seesturm mit Schiffbruch und den Holzeinschlag in den Monaten Februar-März, übernimmt „Der düstere Tag“ im Kunsthistorischen Museum Wien, 118 x 163 cm, signiert und datiert, „BRVEGEL MDLXV“ (Abb. 161).

⁵⁸⁴ Zu der Verbindung von Triptolemus und Osiris im neoplatonischen Kommentar des Servius, siehe D.II.2.ii., S. 136, Anm. 460.

⁵⁸⁵ I. O'Dell Francke, 1977, op. cit., S. 99.

⁵⁸⁶ P. Ovidius Naso, „Fasti“, IV, 507 ff. Zu Solis äußerte ich mich auf S. 135 f. (D.II. 2.ii.). Triptolemus bei der Feldbestellung ist in den Ceres-Illustrationen der Metamorphosen zu sehen, Holzschnitt, 9,3 x 14,6 cm, aus: „Publius Ovidius Naso Met. cum Raphaelis Regii comentariis“, Venedig, 1497, hier der Ausgabe Parma, 1505 entnom-

solcher ikonographischen Modifikationen gewesen war, im Geiste der *loci classici* quellenkritisch zu korrigieren.

Die anderen Mitglieder des auf dem Holzschnitt des Monogrammisten abgebildeten Triumphzuges sind Apollon als zweiter wichtiger Frühlingsgottheit unterstellt worden: Im Zeichen der Zwillinge haben die Musen sich gemeinsam mit ihrem Anführer, dem Apollon *musagetes*, versammelt. Auch Manilius hatte in seinem Kalender den Sonnengott *Phoebus* für die Schirmherrschaft (*tutela*) dieses Tierkreisbildes vorgesehen: „*formosos Phoebus Geminos [tuetur]*“ (*Phoebus [beschirmt] die hübschen Zwillinge* - Abb. 108).⁵⁸⁷ In seinem Buch über den Monat Mai hatte Ovid die Musen im Helikon an der Quelle *Hippokrene* lokalisiert.⁵⁸⁸ „*Fons Caballinus*“, jener oberhalb der Musengruppe so bezeichnete Brunnen, meint daher in lateinischer Übersetzung dieselbe mythologische Quelle, die einmal durch den Hufschlag des *Pegasus* geschaffen worden war. Die eher ironische Wendung „*Gaulstränke*“ ist meines Wissens nur einmal belegt, nämlich bei dem Satiriker *Persius*.⁵⁸⁹

Albericus, der wichtige Vermittler mythologischen Wissens, machte als den Ort ihres gemeinsamen Konzertes mit *Sol-Apollon* jedoch den *Parnass* aus, wo wiederum die *Kastalische Quelle* sprudelte: „*Sub lauro vero IX Muse coream faciunt et circa Appolinem cantus mediam promunt [...]. Et erat Appollo inter duo iuga montis Parnasi sedens, de quo et fons Castalius scaturiebat*“ (Unter dem Lorbeer aber tanzen die Musen einen Reigen und um Apoll herum tragen sie Lieder vor, [...]. Und es saß Apollo zwischen zwei Jochen des Berges *Parnass*, von dem auch der *Kastalische Quell* entsprang - Abb. 164).⁵⁹⁰ Es war sicherlich die Ähnlichkeit beider Wohnstätten, die zu einer

men, fol. 50v (Abb. 163).

⁵⁸⁷ *Marcus Manilius*, „*Astronomica*“, II, 440. *Maarten van Heemskerck* stellt in einer Jahreszeitenfolge von 1563 im „*Frühling*“ ebenfalls Apoll dar. I. M. Veldmann, 1980, op. cit., S. 149, Abb. 1. und dies. 1986, op. cit., S. 69, Nr. 8.1.

⁵⁸⁸ *P. Ovidius Naso*, „*Fasti*“, V, 6 f. und „*Metamorphoses*“, V, 250 ff.

⁵⁸⁹ *Aulus Persius Flaccus* (34 - 62 n. Chr.), „*Satirae*“, prooemium, Vers 1. Editio princeps mit *Decimus Junius Juvenalis* (Ende des 1 Jh. n. Chr.), Venedig, 1501. Die Wendung ist dem Humanisten *Cornelius Aurelius* (um 1460 - 1523) aus Deventer bekannt, der „*Fons caballinus*“ in einem gelehrten Wortspiel als Synonym für dichterische Kolportage gebrauchte: Ms. 31 fol 1 v, Deventer, Athenaeumbibliothek. Zitiert und nachgewiesen bei *Josef Ijsewijn*, „*The Coming of Humanism to the Low Countries*“, in: *Itinerarium Italicum: The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of its European Transformations*, Leiden 1975, S. 274, Anm. 142. – *Hippokrene* als Schalenbrunnen ist in *Cossas Triumph* des Monats Mai in der „*Sala dei mesi*“, 1467 - 70, *Palazzo Schifanoja* zu sehen (Abb. 108).

⁵⁹⁰ Ich übersetzte unter Zuhilfenahme der Übertragung von *Fritz Saxl* in: „*Rinascimento dell' Antichita*“, 1922, S. 382. Den lateinischen Text publizierte *Hans Liebeschütz*, 1926, op. cit., Abschnitt IV, S. 118.

späteren Vermischung in der Bildtradition geführt hatte.⁵⁹¹ Dafür ist das Frühlingsblatt des Monogrammistens ein frühes Beispiel, denn während das unter der Leitung des Musagetes erklingende Spiel der Göttinnen ikonographisch vom Thema des Parnass abzuleiten ist, liegt „Fons Caballinus“, die Quelle Hippokrene, auf dem Helikon.⁵⁹²

Darstellungen des Musenorchesters, das sich wie hier in ausnahmslos instrumentaler Besetzung mit Apollon zum Konzert zusammenfindet, sind in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts selten anzutreffen und können ikonographisch auf wenige Vorläufer zurückverfolgt werden: Während in den „Tarocchi“ (Ferrara 1465), mit Ausnahme von Urania, die anderen acht Zeustöchter musizierend abgebildet worden waren (Abb. 165 - 174),⁵⁹³ hatte Franchinus Gafurius (1451 - 1522) auf dem Frontispiz seiner 1496 erschienenen „Practica musicae“ ihre gemeinsame Symphonie mit dem Musagetes symbolisch wiedergegeben (Abb. 175). Da die Musen auch auf diesem Titelblatt Teil eines übergeordneten kosmologischen Kontextes sind, scheinen Schlußfolgerungen hinsichtlich ihrer Signifikanz im Rahmen von Jahreszeiten-Allegorien möglich.

Das Frontispiz zeigt einen zweidimensional aufgefalteten Querschnitt des aristotelisch-ptolemäischen Universums, dessen einzelnen Gewölben jeweils eine Muse vorsteht. Darüber hinaus entsprechen beiden die Oktavtöne und die daraus abgeleiteten Tonarten. Das Thema dieser Darstellung ist also die Sphärenmusik. Jenseits der Grenzen des Firmaments und an der Spitze der Hierarchie residiert Apollon auf der höchsten, bereits transzendenten Stufe, nur Urania vermag ihm hierin nachzueifern. Die irdischen Sphären, mit denen wiederum die Sieben Planeten korrespondieren, schließen sich an. Allein Melpomene

⁵⁹¹ Elisabeth Schröter wies Servius, den Vergil-Kommentator, als auctor classicus für die Verbindung des Parnass mit dem Helikon nach: Comm. in Vergil. Aen. VII, V. 641 und X, V. 163. „Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii commentarii.“ Ed. G. Thilo et H. Hagen, II, Leipzig 1884, S. 176 & 406: „Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael“, Hildesheim, 1977, S. 249, Anm. 155. Umgekehrt legte Giovanni Boccaccio in der „Genealogia deorum“ den Kastalischen Quell an den Helikon und ließ dort den Gesang der Musen zur von Apoll geschlagenen Leier erklingen: „easque ad lyram Apolline canentes“, XI, Cap. II „De VIII Musis filiabus Iovis“, 1951, S. 539, Vers 15.

⁵⁹² Vergleiche hierzu das Konzert der Musen auf dem Parnass nach Luca Penni (gest. 1556), Kupferstich von Giorgio Ghisi (geb. in Mantua 1520 - gest. ebd. 1582), bezeichnet: L. Pennis R. inv., 33,3 x 41,8 cm, um 1556, Bartsch, Bd. XV, S. 406, Nr. 58. Mit Rosso und Primaticcio gehörte Penni zur Schule von Fontainebleau. Der ikonographische Bestand stimmt mit dem des Monogrammistens weitestgehend überein. Auffällig ist die ähnliche Kostümierung der Musen mit langen Tuniken und darüber geschlossenen Harnischen. Auch auf dieser Darstellung beteiligen sich alle am gemeinsamen Konzert.

⁵⁹³ 1) Kalliope: Busine, 2) Urania: Zirkel, 3) Terpsichore: Gitarre, 4) Melpomene: Horn, 5) Euterpe: Flöte (antike Doppelflöte), 6) Polyhymnia: Portativ, 7) Thalia: Fidel, 8) Clio: Gesang (symbolisiert durch den Schwan), 9) Erato: Tamburin.

und Sol gebührt hierbei die reine dorische Tonart, weswegen ihnen die mittlere Position zugewiesen worden ist. Ganz unten auf der Erde und der niedrigsten Stufe der Rangordnung verharrt indessen Thalia, die schweigende Muse. Die Harmonisierung des Universums wird durch die Emanation des Apollon bewirkt. Das Hinabströmen seiner Kräfte symbolisiert die abwärts zeigende Schlange mit dem *signum triceps*. Es läßt sich also sagen, daß die Musen Apollon bei der Beseelung der Sphären mit Musik zur Seite stehen.⁵⁹⁴ In diesem Sinn, als Repräsentantinnen der Musik und der universalen Harmonie, sind die Musen wohl auch in der triumphalen Frühlingsprozession von 1537 aufgefaßt worden.

Und wie verhält es sich mit den Instrumenten, die diesen vorgeblich himmlischen Klang hervorbringen? Auf dem Holzschnitt des Meisters AP lassen die Musen unbekümmert zeitgenössische Musikalien ertönen, nämlich Busine, Monochord, Triangel, Portativ, Sackpfeife, Pommer und Platerspiel. Auf dem Boden liegt noch ein Lautenkoffer.⁵⁹⁵ Dem Grundsatz, bei der Wiedergabe antiker Themen in der Ausstattung auf größtmögliche Authentizität zu achten, wurde sichtlich nicht genüge geleistet.⁵⁹⁶ Andererseits war intendiert worden, der Kithara von Sol-Apollon, zumindest was ihren Klangkörper und die Spielhaltung betrifft, die Anmutung einer antiken Leier zu geben. Dennoch ist das eher einer Attrappe gleichende Instrument absolut nicht fähig, den geringsten musikalischen Ton zu erzeugen.⁵⁹⁷ Das wahrscheinlich prominenteste Vorbild eines solchen Brückenschlages von der modernen bis zur antiken Musikkultur ist Raffaels „Parnass“ (1509 - 11). Durch die Verschmelzung alter und neuer Instrumente im orchestralen Zusammenklang habe Raffael laut Erwin Panofsky „die Zeitlosigkeit eines Parnass ausdrücken wollen, der Dante und Petrarca ebenso

⁵⁹⁴ Ich stütze mich auf die ausführliche Studie, die Edgar Wind dem komplexen Gebilde widmete, ders. 1987, Appendix 6: „Gafurius über die Sphärenharmonie“, S. 306 – 311.

⁵⁹⁵ Bei der Bestimmung der Instrumente half mir Herr Lars Koch, dem ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte. Eines der Instrumente ist so undeutlich dargestellt, daß es nicht identifiziert werden konnte. Der nicht alltägliche Lautenkoffer ist auch in der linken unteren Ecke des Blattes „Venus“ aus der Planetenkinderfolge von Georg Pencz zu sehen (Abb. 101). Viele der Instrumente sind abgebildet in: Michaelis Praetorii „Theatrum instrumentorum“, Wolfenbüttel, 1620. Faksimile-Druck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel/Basel/London/New York, 1958, (Documenta musicologica, 1. R.: Druckschriften-Faksimiles, XIV), besonders Tafel XXII & XXIX.

⁵⁹⁶ Zur Fragestellung der authentischen Wiedergabe antiker Themen äußerte ich mich in C.II.1.iii., S. 56.

⁵⁹⁷ Den Problemfeldern der „Archeologia musicale“ widmete sich mehrfach Emanuel Winternitz. Die Überlieferung der antiken Leier untersuchte er in: „The survival of the Kythara“, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXIV, Nr. 3 - 4, 1961, S. 222 ff.

Raum gewährte wie Homer und Vergil.⁵⁹⁸ Vielleicht ist für das in Rede gestellte Musenorchester, wenngleich es südniederländischer Provenienz sein dürfte, ein vergleichbarer Gedankengang anzunehmen.

Auf dem Holzschnitt von 1537 stimmt noch Orpheus in das Spiel der Musen ein. Der thrakische Sänger galt als Erfinder der Musik und zeigte sich dieser auf vielfältige Weise zugetan. Sein Instrument, die Leier, hatte er von Apollon, seinem Vater und Lehrer, erhalten.⁵⁹⁹ Diese verbindet ihn auch mit Merkur, der „inventor curvae“ und zugleich Anführer des Frühlings-Prozession ist. Im Bild ist dies durch die Rückwendung Merkurs zu Orpheus ausgedrückt worden. Seine Mutter ist die Muse des Gesanges, Kalliope, gewesen.⁶⁰⁰ So lassen sich Berührungspunkte zu wenigstens drei anderen Figuren des Frühlingsblattes herstellen. Auch Orpheus hat man hier keine antike Lyra in die Hand gegeben, sondern im Gegenteil ein modernes Streichinstrument, das mehr einer Fidel als der sonst üblichen Lira da Braccio gleicht.⁶⁰¹ Eine solche Fidel ist es auch, mit der Orpheus wilde Tiere in einer venezianischen Ausgabe der Metamorphosen bezaubert (Abb. 177). Als Gegenpart zum harmonischen Konzert, das die Vorhut vor Floras Wagen ausführt, figuriert der bocksbeinige Hirtengott Pan,⁶⁰² der bekanntlich mit Phoebus einen musikalischen Wettkampf ausgefochten

⁵⁹⁸ Erwin Panofsky, „Die Renaissancen in der europäischen Kunst“, Frankfurt a. M., 1979, S. 210.

⁵⁹⁹ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, XI, Vers 8. Giovanni Boccaccio erwähnte Kalliope und Apollon als Eltern des Orpheus, Cap. XII: „De Orpheo Apollinis filio VIII“, 1951, S. 244, 32 ff.

⁶⁰⁰ Der fidelnde Orpheus entsprach zugleich der musikalischen Aufführungspraxis in der Renaissance, beispielsweise wurden in Monteverdis Oper „L'Orfeo“ alle Orpheus-Motive mit der Viola besetzt. Mit seiner Fidel vor den wilden Tieren aufspielend zeigt ihn die Holzschnittillustration in den Metamorphosen: „Publius Ovidius Naso, Met. cum Raphaelis Regii commentariis“, Parma, F. Mazalis, 1505. Abbildungen nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek Amsterdam. Die Holzschnitte sind mit denen der bekannten venezianischen Ausgabe von 1497 identisch, die Giunta für Johannes Rubeus druckte. Es liegen Entwürfe von Benedetto Montagna zugrunde: Fol. 110 r., 9,3 x 14,9 cm.

⁶⁰¹ Dem Tausch der Leier gegen ein modernes Streichinstrument ging Emanuel Winternitz nach in: „The Lira da Braccio. Early Violins in Paintings by Gaudenzo Ferrari and his School“, in: Ders.: Musical Instruments and their Symbolism in Western Art“, New Haven, London 1979, S. 86 - 107.

⁶⁰² Da Pan in auffällige Nähe zu Merkur gerückt ist, wurde vielleicht die bei Cicero wiedergegebene Nachricht berücksichtigt, er sei ein Sohn Merkurs: M. Tullius Cicero, „De natura deorum“, III, 56. Übernommen von Giovanni Boccaccio, „Genealogia deorum“ 1951, XII, Cap. LXIX „De Pane Mercurii filio“. Seine Syrinx findet sich in dieser Form bei Praetorius wiedergegeben (Anm. 595), Tafel XXIX, Nr. 1: „Sind Satyri Pfeiffen“ (Abb. 176).

und verloren hat (Abb. 128 und 176).⁶⁰³ Der hieraus abgeleiteten Gegnerschaft von Saiten- und Blasinstrumenten hatte bereits Virgil Solis einen festen Platz in der Ikonographie der triumphalen Frühlings-Prozession eingeräumt (Abb. 5), wo er „Satyrus“ gegen die „Musae“ antreten ließ.⁶⁰⁴ Nun heißt „Satyrus“ präziser und daher überzeugender „Pan“, der als Teilnehmer des Sommerzuges (wie noch bei Pencz und Solis zu sehen) natürlich ausfallen muß und dennoch seine Aufgabe als „ovium custos“ nicht einbüßt, denn das ihm anvertraute Kleinvieh ist vor den Karren der Blumengöttin geschirrt worden. Auch die Wanderung dieses Motivs ist offensichtlich auf eine Verdeutlichungsabsicht zurückzuführen.

Schließlich wird mit der besonders detailreichen Schilderung des höfischen Zeitvertreibes im Monat Mai der gesamte Spielraum der *Iconographia musicale* ausgeschöpft: Rund um ein Wasserschloßchen widmen Paare sich den verschiedensten amourösen Vergnügungen. Man lagert sich zur stimmungsvollen Begleitung von Laute und Flöte zum gemeinsamen Gesang auf den Waldboden, ergötzt sich an Spaziergang und Ausritt und genießt die Freuden einer Bootsfahrt. Das Plätschern der als „Fons Caballinus“ apostrophierten Quelle untermalt das idyllische Geschehen.⁶⁰⁵ Das erklärt, warum Cupido als Zielpunkt seiner flammenden Pfeile nun die Edelleute ins Visier genommen hat.⁶⁰⁶ Vorher hatte der Liebesgott ja den personifizierten Frühling (Ver) begleitet, in dem sich die Wesenszüge des Venuskindes mit denen des Sanguinikers vereinigten (Abb. 1, 5).⁶⁰⁷ Jetzt sind die signifikanten Inhalte dieser Bildmetapher noch erzählend ausgebreitet worden, denn die Zerstreung Suchenden heißen „Sanguinei“ und Cupido tut sein Übriges, um den Betrachter in der höfischen Gesellschaft die von den schönen Dingen des Lebens begünstigten Venuskinder erkennen zu lassen (Abb. 101).⁶⁰⁸ Indem diese beiden Aspekte von der

⁶⁰³ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, XI, 147. Illustriert in: „Publius Ovidius Naso, Met. cum Raphaelis Regii commentaries“, Parma, F. Mazalis, 1505, Universitätsbibliothek Amsterdam: Fol. 121 r, Monogrammistia, „Der Wettstreit zwischen Phoebus und Pan“, Holzschnitt, 9,5 x 14,8 cm (Abb. 128). Über den Wettkampf äußere ich mich in: D.I.2.iii., S. 110.

⁶⁰⁴ Siehe D.II.2.ii., S. 132.

⁶⁰⁵ Die ungewöhnliche Darstellung des Mai-Picknicks an einem Brunnen im Wald ist zu sehen in: Cod. 2706, fol. 7v, Brügge, 1510 - 20, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

⁶⁰⁶ Der feurige Liebespfeil kann abgeleitet werden von: Q. Horatius Flaccus, „Carminum“, I, 30, 5 - 6: Venus kommt mit dem „feurigen Knaben“ (puer feridus) oder von Columella, „De re rustica“, X, Vers 210, den Ch. Dempsey, 1968, op. cit., S. 53, als Quelle angibt: „atque amor ignescit menti“ (Amor entzündet das Gemüt). Übernommen von Polizian, „Giostra“ (I, 40).

⁶⁰⁷ Siehe D.I.2.ii., S. 100 f.

⁶⁰⁸ Die Vorteile eines sanguineisch geprägten Lebens zählen die Verse einer populär-

Frühlingspersonifikation (Ver) abgespalten wurden und davon getrennt in der Szene der feiernden „Sanguinei“ anschaulich zur Darstellung gebracht worden sind, findet das Bemühen um eine größere visuelle Plausibilität der Bildargumente ein weiteres Mal seinen Ausdruck.

Der im Hintergrund ablesbare Parallelismus der Monate, der Zodia, der Jahreszeiten und der Temperamente, wurzelte im Ordnungsmodell der pythagoreischen Tetrade, welche die vielfältigen Beziehungen des Makrokosmos zum Mikrokosmos systematisch wiedergab⁶⁰⁹. Im vorliegenden Zyklus implizieren die Tierkreiszeichen aus heutiger Sicht astrologische, die Temperamente medizinisch-astrologische Aussageabsichten. Hier liegt auch der Schlüssel zur Deutung der bislang noch nicht beachteten Szenen „Profluvium sanguinis“ und „Pleuresis“. Das Auftreten von Krankheiten wurde in der humoralpathologischen Medizin auf eine Störung des Säftehaushaltes zurückgeführt. Das Bild des jungen Mannes, den Übelkeit erfaßt hat, ist darum hintergründig. Der Lesart der sogenannten ‚Monatsarbeiten‘ folgend, denkt man sich dessen Unwohlsein durch übermäßigen Weingenuß während eines Gelages verursacht. Die Worte „Profluvium sanguinis“ eröffnen die humoralpathologische Sichtweise und unterlegen die fragliche Szene mit einem zweiten Bildsinn. Demnach ist der Blutsturz ein Leiden des Blutes (sanguis), das im Frühjahr die übrigen Körperflüssigkeiten dominiert. Die Zuordnung von bestimmten Krankheiten zu den Jahreszeiten und den Temperamenten ist auch auf den anderen Blättern dieser Folge anzutreffen. In allen Fällen ihrer Darstellung ist die Krankheit zugleich in einen zweiten Handlungszusammenhang eingebunden worden.

Hippokrates selbst hatte einen Katalog der in den Jahreszeiten voraussichtlich zu erwartenden Krankheiten erstellt. Diese vom Begründer der Säftelehre herrührenden und in Aphorismus XX - XXIII aufgezeichneten Listen (III. Buch, um 415 v. Chr.) wurden der Auswahl im Zyklus des Monogrammistens zugrunde gelegt.⁶¹⁰ Medizinhistorisch aufschlußreich ist, daß sich in der bildkünstlerischen Darstellung der Leiden auch deren übliche Behandlungsweisen wiedergegeben finden. In der „Pleuresis“ überschriebenen Szene bedroht nicht etwa die aufgebrachte Ehefrau ihren Gatten mit der Lanze, sondern es wird die

medizinischen Schrift des 13. Jahrhunderts auf: „Regimen Salernitanis“, Abschnitt LXXXIII. Dazu äußere mich in D.II.2.ii., auf S. 101, Anm. 340.

⁶⁰⁹ Das Viererschema und seine Komponenten behandelte ich in: B.I.1., auf S. 16 - 21.

⁶¹⁰ „Ver“, Aphorismus XX; „Aestas“, XXI; „Autumnus“, XXII; „Hiems“, XXIII. Nur die im Frühling auftretende Pleuresie ist ursprünglich eine im Winter erscheinende Beschwerde. Im Zyklus des Monogrammistens ist die kleine Szene jedoch als erste im März zu sehen, dem Frühlingsmonat, der noch durch Sturm und Kälte charakterisiert wird. So ist die durch die Aphorismen vorgegebene Reihenfolge dennoch eingehalten worden.

damals einzig mögliche Therapie des Lungenergusses demonstriert. Nur der Stich in die durch Eiterbildung angeschwollene Brust bringt Erleichterung.⁶¹¹ In solchen drastischen Szenen erweist sich erneut das Bemühen um eine größtmögliche visuelle Präsenz der Bildinhalte, denn wie anders konnte eine ausschließlich an ihren Symptomen erkennbare Krankheit dem Betrachter augenfällig gemacht werden?

Die vollständige Integration der in den Jahreszeiten auftretenden Krankheiten in das Viererschema ist mir nur in den Holzschnitten des Monogrammistens bekannt geworden, in denen sie überdies zum ersten Mal narrativ aufgefaßt worden sind.⁶¹² Möglicherweise ist hierfür die epikureische Argumentation des Lukrez wiederum als impulsgebend auszumachen, der im fünften Buch von „De rerum natura“ fragte: „cur anni tempora morbos adportant?“ (Warum bringen die Jahreszeiten Krankheiten mit sich?) Für den antiken Naturphilosophen war deren Auftreten ein weiterer klarer Beweis dafür, daß der Kreislauf der Jahreszeiten eher die Mängel der Schöpfung offenlegte und nicht als Beweis für einen als vollkommenen angesehenen Weltensbau taugte.⁶¹³

iii. AESTAS:

„STABAT NUDA AESTAS ET SPICEA SERTA GEREBAT“

Wie gezeigt werden konnte, hatte der gelehrte Schöpfer des Programms der Frühlings-Allegorie dieses mit besonderer mythologischer Belesenheit gestaltet. Im Bild manifestierte sich dessen Quellenkenntnis in der Selektion ausschließlich antiker Götter, und in der Konnotierung der Hintergrundszenen mit einem mehrfachen Bedeutungssinn. Für die folgenden beiden Teile des Zyklus empfiehlt es sich, den Maßstab der interpretativen Annäherung etwas niedriger anzusetzen. Es daran zu erinnern, daß die anderen Jahreszeiten

⁶¹¹ Gert Preiser, „Peripleumonie in den Schriften der knidischen Ärzteschule“, S. 31 – 35. Ich danke Herrn Thomas Rütten für seine freundliche Hilfe.

⁶¹² Weibliche Personifikationen der „Pestis“, „Febris“ und „Hydropisis“ überrollt mit seinem Wagen der siegreiche Arzt Jacobus Castricus (Jacques van den Kastele), der 1529 für seine Verdienste im Kampf gegen die „Svette Anglaise“ mit einem Holzschnitt geehrt wurde. Nijhoff, 1933 - 36, op. cit., Nr. 374.

⁶¹³ T. Lucretius Carus, „De rerum natura“, V, 219 f. Für den Epikureer ist der Umstand, daß die Jahreszeiten Krankheiten mit sich bringen, ein weiterer Beleg für den nicht göttlichen Ursprung des Weltalls.

gegenüber der in der klassischen antiken Literatur reich überlieferten Frühlingsmetaphorik an Wichtigkeit zurückstanden.⁶¹⁴ Nicht zuletzt wurde diese Lücke durch den unterbundenen Abschluß der „Fasti“ verursacht. Dennoch spricht auch aus der Gestaltung der triumphalen Sommer-Prozession das Bemühen um die maximale Anschaulichkeit der Bildinhalte und an passenden Stellen wurden wiederum gelehrte Zitate eingefügt.

Vor der weiten Sommerlandschaft, in deren Tiefen im Juni vor einem Gutshof die Schafe geschoren werden,⁶¹⁵ im Juli das Heu eingebracht⁶¹⁶ und im August das Getreide geerntet wird,⁶¹⁷ nimmt der Zug der Ceres seinen Weg (Kat. Nr. 4b, Abb. 11, Tab. I/5) Nunmehr doppelt vertreten ist Apollon, der nach seinen Verpflichtungen als Musagetes im sich anschließenden Monat Juni noch das Amt des „Phoebus“ übernommen hat, wie dessen Sonnenhaupt und die Beischrift bezeugen. Durst („Sitis“) und Hitze („Aestus“) folgen ihm, deren Darstellung als Folge apollinischer Wärmewirkung noch von den Stichen des Virgil Solis gegenwärtig sein dürfte. Indessen hat sich ihr Äußeres verändert, wovon gleich zu handeln sein wird. In der Mitte der Prozession rollt die Kutsche der römischen Getreidegöttin Ceres. Über ihr triumphiert die Jahreszeit, neben der geschrieben steht: „stabat nuda aestas et spicea sarta gerebat“ (da stand der Sommer, nackt, und trug ein Ährengewinde).⁶¹⁸ Die Personifikation ist genau nach diesem Vers gebildet worden. Hinter dem Schauwagen gehen die Repräsentanten der Feldarbeit mit ihren Attributen: „Pilumnus“ mit der Mörserkeule, „Saturn“ mit der Sense, und „Labor“, eine Gruppe von Männern und Frauen, die Wiesenharke und Dreschflegel als Gerätschaften bei sich tragen. Etwas zurückversetzt hält „Lassitudo“, die Müdigkeit, ihren sorglosen Schlummer. „Maturitas“ mit einer

⁶¹⁴ Nachzulesen auf S. 134.

⁶¹⁵ Eine ähnliche Darstellung der Schafschur im Monat Juni hat cod. 2730, fol. 8v, Atelier Simon Bening, Brügge, um 1520 - 30, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, in: W. Hansen, 1984, op. cit., S. 150, Abb. 248.

⁶¹⁶ Zum Motiv der Heuernte vergleiche das Kalenderbild des Juli in eben genanntem cod. 2730, fol. 9r, und cod. lat. 23638 fol. 8v, Simon Bening, Brügge, erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, München, Bayerische Staatsbibliothek, in: W. Hansen, 1984, op. cit., S. 120, Abb. 165 & 167.

⁶¹⁷ In der Wiedergabe der Getreideeinfuhr wurde von der bestehenden Tradition abgewichen: Mir sind keine Regionen bekannt, in denen es üblich war, im Knien zu ernten. In flämischen Stundenbüchern wird die Kornschnitt immer stehend mit der sog. Kniesense und dem Mahdhaken ausgeführt. Frauen, die Garben binden, und einen zum Gutshof fahrenden Erntewagen zeigt cod. lat. 23683, fol. 9v, von Simon Bening, erste Hälfte sechzehntes Jahrhundert, München, Bayerische Staatsbibliothek, in: W. Hansen, 1984, op. cit., S. 131, Abb. 192. (unsere Abb. 178) – Vielleicht ist das Werkzeug, das der auf unserem Holzschnitt an den äußersten rechten Rand gerückte Bauer hält, eine solche Kniesense, deren Armschiene nach oben weist.

⁶¹⁸ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, II, 28.

Korngarbe beschließt diese Reihe. Im Hintergrund interpretieren die Beischriften „Febris continua“, „Febris tertiana“ und „Causon“ die auf dem Feld arbeitenden Bauern als Repräsentanten von Krankheiten. Ganz rechts dient ein Trupp Soldaten als Exemplum für die Eigenarten des cholерischen Temperaments. Einige Figuren aus der Vorlage von Solis fehlen, teils sind sie in die anderen Jahreszeiten ausgewandert, wie die beiden Ackerbauern Triptolemus und Osiris, oder wie Pan, der sich dem musizierenden Geleit des Frühlingszuges angeschlossen hat, teils wurden sie ganz gestrichen, wie Pales, die römische Hirtengöttin.

Phoebus, die Sonne, ist die Ursache von allem, was auf dem Bild zu sehen ist: Die Sonnenstrahlen bringen den Feldfrüchten Reife und den Bauern Arbeit. Sie bewirken Sitis, den Durst, nun richtig als Frau wiedergegeben, und Aestus, die Hitze, unter der ein entblößter Mann leidet, der sich mit einem Fächer Kühlung zu verschaffen sucht. Der Fächer als Attribut für Hitze wurde im „*Laus omnium mensuum*“ erwähnt.⁶¹⁹ Der Monogrammist korrigierte also die Vorlage in Richtung einer korrekten lateinischen ‚Aussprache‘. Ceres' Kutsche folgt eine Gruppe von Erntearbeitern, die angeführt wird von Pilumnus, dem man in Rom die Erfindung des Getreidemörser zuschrieb. Das schwere Gerät, mit dem man die rohen Körner zu Mehl verarbeitete, zeigt der Gott mit seinen beiden Händen haltend dem Betrachter. In den Quellentexten gelten Pilumnus nur wenige Zeilen. Aurelius Augustinus (354 - 430), der in seinem Hauptwerk „*De civitate dei*“ (Der Gottesstaat, 413 - 426) die heute verlorenen Aufzeichnungen Varros über die antike Religion benutzt hatte, berichtete über diesen alt-italischen Gott, daß man ihn zu den Kulturschöpfern gezählt habe, und daß er seinen Namen nach seinem Werkzeug erhalten habe: „*Pilumnus a pilo*“ (Pilumnus von Mörser). Giovanni Boccaccio (1313 - 1375) erwähnte Pilumnus nur in Anlehnung an Augustinus.⁶²⁰ Ob der eine oder der andere

⁶¹⁹ Der Vers des „*Laus omnium mensuum*“, 8, 15 f. (D. Levi 1941, S. 266) lautet: „*Augustum penitus torret Phaethontius ardor:/ Quam recreant fessum gillo flabella melo!*“ (Die unbarmherzige Glut des Phaeton versengt den August, wie werden diese Strapazen durch den Weinkrug, den Fächer, die Melone erleichtert). Die zusammengestellten Elemente des Monatsverses: Sonne, Hitze, Trunk, Fächer, erinnern an die Gruppe um Phoebus, mit dem Unterschied, daß sie im Zug des Monogammiten unter der Flagge des Juni schreiten. Offensichtlich wog der Bezug des Apollon zum Tag des Solstitiums schwerer.

⁶²⁰ Pilumnus und Picumnus sind die brüderlichen Ehegötter des alten ländlichen Rom. Pilumnus sollte mit seiner Keule, dem pilum, womit er das Korn zu zermalen lehrte, die Übel der Kindheit abwehren. Siehe Georges, „*Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*“, Basel, 1951, 9. Auflage, Bd. II, Sp. 1701 f. und M. Terrentius Varro bei Aurelius Augustinus, „*De civitate dei*“, VI, 9.: Gemäß Varro wurde mit den Symbolen der Kultur: Beil, Mörser und Besen, der Eintritt des Silvanus nach der Niederkunft verhindert. Über die Ableitung des Namens Pilumnus von seinem Werkzeug berichtete auch Giovanni Boccaccio, „*Genealogia deorum*“, 1951, LVII, S. 612: „*Pylumnum vero pinsendi frumenti, et ob id a pistoribus coli, et pilum ab eo denominatum.*“

Fundort genutzt wurde, kann nicht mehr entschieden werden, bildkünstlerische Darstellungen des Gottes vor dessen Erscheinen im fraglichen Holzschnitt sind mir jedenfalls nicht bekannt geworden. Von der exotischen alt-italischen Gottheit ausgehend darf erneut auf die Gelehrsamkeit des Inventors geschlossen werden.

Die Information, Pilumnus sei ein Kulturschöpfer gewesen, ist aufschlußreich, denn sie verbindet ihn mit Saturn, der aus der triumphalen Prozession des Winters den Weg in den Sommer gefunden hat. In Saturn sah man nicht nur den dämonischen Zeitgott Chronos, sondern auch denjenigen Gott, der in Latium den Ackerbau eingeführt hatte. Über die Zeit seiner gemeinsamen Regentschaft mit Janus, auf die Georg Pencz angespielt hatte (Abb. 4), äußerte ich mich bereits.⁶²¹ Von Saturns ländlichem Engagement zeugt hier sein Attribut, die Sense. Dieses Erntewerkzeug trägt der Gott neben Wiesenharke, Heugabel und Wetzstein – vor dem Hintergrund der Grasmahd im Juni – in der um 1560 entstandenen Monatsfolge von Stradanus (Abb. 29). Die Bindung Saturns an den Monat der Juno geht auf die „Fasti“ zurück.⁶²² Auch in den anderen nachfolgenden Sommer-Allegorien bleibt Saturn ein wichtiger Repräsentant dieser Jahreszeit.⁶²³

Zu den alt-italischen Pionieren des Landbaus gehören die hier als „Labor“ apostrophierten bäuerlichen Vertreter der Feldarbeit mit ihren Werkzeugen, Rechen und Dreschflegel. Nach ihnen kommt nur noch Maturitas, die Reife, die mit ihrer Korngarbe den Triumph des Sommers beschließt. Die Gruppe Labor ist vor allem deswegen interessant, weil sie auf dem Holzschnitt mit Lassitudo, der Mattigkeit, konfrontiert worden ist, wohingegen Virgil Solis diese Personifikation Sitis, dem Durst, und Aestus, der Hitze (der Speise?), zugesellt hatte und auf diese Weise im Betrachter das Bild der sommerlichen Mittagsrast evozierte (Abb. 6).⁶²⁴ Nun ist die ruhende Figur dem Arbeitsfleiß der schaffenden Landleute direkt gegenübergestellt worden, wodurch eine inhaltliche Verdichtung gewonnen wurde, die gemäß Sprüche 10/4 - 5 oder 20/4

⁶²¹ Ambrosius Theodosius Macrobius, „Saturnalia“: Saturn lehrt Janus die Kunst der Landwirtschaft: I, 7, 21. Dazu: S. 118 ff.

⁶²² Stradanus, „Der Juni“, Kat. Nr. 11k, Abb. 29. Ovid leitete in den „Fasti“ den Monatsnamen von der Göttin Juno ab, die zuvor dem Dichter erschienen war, um ihm mitzuteilen: „si genus aspicitur, Saturnum prima parentem feci, Saturni sors ego prima fui“ (VI, 29 f.: Blickst du auf meine Geburt, so konnte durch mich als die erste/ Vater sich nennen Saturn: ich war Saturns erstes Kind!)

⁶²³ Saturn wurde in den 1592 edierten Sommertriumphen von Antonio Tempesta dargestellt, die im Anschluß an die Entwurfszeichnungen von Stradanus entstanden: Kat. Nr. 14b, Abb. 37 und Kat. Nr. 15 b, Abb. 41.

⁶²⁴ Vergleiche S. 138, Anm. 472 - 475.

in malo zu lesen ist, denn der Schlaf während der Ernte bringt Armut.⁶²⁵ Die Verbindung der tätigen Bauern mit der Trägheit begegnet auch auf dem dritten Blatt einer in der Mitte der sechziger Jahre entstandenen Kupferstichfolge von Philipps Galle (1537 - 1612), die von ihm selbst entworfenen und gestochen worden war. In vier Szenen hatte Galle „Die Strafe des Faulen“ thematisiert, wobei er auf die eben angeführten loci zurückgriff (Abb. 179). Möglicherweise klingt die Bildidee des Monogrammistens in diesen Darstellungen noch nach.⁶²⁶

Während ihres sommerlichen Ernteeinsatzes werden die Schnitter von den in dieser Jahreszeit auftretenden Krankheiten befallen. In der heißen Periode verbreiten sich vor allem Fieberepidemien; „Febris continua“ und „Febris tertiana“ sind Malaria-Arten, die nach der Periodizität der Anfälle differenziert werden. „Causon“, das Brennfieber, wütet⁶²⁷ und auch die Haustiere bleiben nicht unbehelligt, den „Canis rabidus“ unterschriebenen Hund hat die Tollwut befallen. Die ‚Erhitzung‘ der Kranken wurde indessen höchst eigenwillig ins Bild gebracht. Da Fieber nicht so ohne weiteres dargestellt werden kann, ist ein stellvertretendes Symbol gewählt worden, das den gemeinten Sachverhalt sofort augenfällig macht: Die Personifikationen der

⁶²⁵ Die negative Auffassung der Lassitudo exemplifiziert das Gleichnis von Ameise und Grille: Die Grillen vergnügen sich lieber im Sommer, statt für ihren Unterhalt zu sorgen und müssen deswegen in der kalten Jahreszeit hungern. Dagegen haben die Ameisen alles bestens bestellt, um den winterlichen Frost zu überleben: „Sprüche Salomonis“, 6. 6. ff., 10. 5. f., Äsop, dens. paraphrasierend Avianus, XXXIV, aufgenommen bei Valerianus, „Hieroglyphica“, Ausgabe Lyon, 1602, S. 102 („formicula“, „labore in aestate“). Nachweise bei Barbara Maurman-Bronder, 1974, op. cit., S. 88 f. – Bekannt ist auch das Thema „Der Teufel säht Unkraut“. Die listige Tat kann er nur wegen der mangelnden Wachsamkeit der Bauern ausführen, die ihre Pflichten verschlafen. Darum erscheint der Teufel im Gefolge des Sommers in: Kat. Nr. 14b, Abb. 37, und im grotesken Rahmensystem der zweiten Fassung: Kat. Nr. 15b, Abb. 41, der Jahreszeitenfolgen von Antonio Tempesta (1592). Ferner von Abraham Bloemaert auf dem Augustblatt eines Monatszyklus dargestellt, bez.: „F. Bloemaert sc.“, „N. Visscher met Privil“, Le Blanc, 223.

⁶²⁶ Philipps Galle (1537 - 1612) Blatt Nr. 3 aus der Serie „Die Strafe des Faulen“, Kupferstich, zweite Hälfte der sechziger Jahre, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, mit einer Unterschrift von Hadrianus Junius: „Frig[ib]us ob ignavum non terram vomere scindit, / Ipse sinu palmas tepido fovet aut subit umbram/ Solibus aestivis, pubes dum caetera messes/ Convehit, incernit vannis, frugesque recondit.“ (Wegen der träge machenden Winterkälte durchpflügt er nicht die Erde, er selbst schützt seine Hände im Gewandbausch oder er kriecht bei sommerlichem Sonnenschein in den Schatten, während der Rest des Volkes die Ernte einbringt, in Getreideschwingen siebt und Früchte sammelt) Abgebildet und besprochen in: Ilja M. Veldman, „Philipps Galle: een inventive prentontwerper“ in: Oud Holland, 105, 1991, Nr. 4 S. 262 - 289. Abb. S. 273, bes. S. 272 - 274.

⁶²⁷ Littré, II, 569 - 571. Stromberg, 871, Renate Wittern, „De morbis“, I.

verschiedenen Fieberarten überfallen ihre Opfer heimtückisch und drohen diese aus mitgeführten Kesseln mit Flammen zu überziehen.⁶²⁸

Ein anderer, wenig erfreulicher Wesenszug des Phoebus zeigt sich in der Beschränkung auf das Spektrum von Fieberkrankheiten. Bekanntermaßen verfügten die antiken Götter über helfende und über zerstörende Kräfte zugleich, sie waren dei ambigui. Apollon vermochte die Pestilenz daher nicht nur abzuwenden, er konnte sie auch herbeiführen. Der möglicherweise maßgebliche antike Fundort ist bei Macrobius zu finden, der die fragliche Eigenschaft des Gottes auf dessen Namen zurückführte: „Andere waren der Meinung, die Sonne werde der lebenszerstörende ‚Apollon‘ genannt, weil sie Lebewesen töte und vernichte, wenn sie in Zeiten extremer Hitze eine Seuche zu ihnen schickt. [...] Und von Menschen, die vom Fieber heimgesucht wurden, sagte man, daß sie von Apollon entflammt wurden oder daß sie von der Sonne entflammt wurden. Das ist auch der Grund, warum Bildnisse des Apollon mit Pfeil und Bogen versehen wurden, wobei man die Pfeile als Sinnbild der Kraft der Sonnenstrahlen verstanden wissen wollte.“⁶²⁹ Nach den Krankheiten des hitzebringenden Körpersaftes, der gelben Galle, ist das assoziierte Temperament die cholerische Disposition:

Im Zeichen der Jungfrau hat sich die kleine Armee der „Cholerici“ zu ihrem Aufmarsch versammelt: Das Gemüt des Jähzornigen findet seinen äquivalenten Ausdruck in der Kriegskunst und dem Söldnerdasein. Mars ist daher der dominierende Planet diese Temperamentes.⁶³⁰ Doch es gibt noch einen anderen, einen praktischen Bezug, denn in den Sommer fiel die militärische Saison. Bei Hans Sachs (1494 - 1576) zählte das Kriegführen daher zu den Sommerfreuden: Den Sommer ließ dieser

⁶²⁸ Vergleiche den Kohlen-Kessel des personifizierten Winters, aus dem gleichfalls Flammen schlagen (Abb. 13) – Über das Auftreten von Malaria-Arten in der Antike informiert: W. H. S. Jones, „Malaria and Greek History“, Manchester, 1909.

⁶²⁹ Ambrosius Theodosius Macrobius, „Saturnalia“, I, 17, 9 - 12. Ich folgte der englischen Übersetzung von P. Vaughan Davies. Der lateinische und der griechische Text lautet: I, 17, 9: „Alii cognominatum Apollinem putant Ἀπολλύντα τα ζῶα, exanimat enim et perimit animantes cum pestem intemperie caloris immittit (...) I, 17, 11: Denique inustos morbo Ἀπολλωνοβλητους και ἡλιόβλητους appellant / I, 17, 12: Hinc est quod arcu et sagittis Apollinis simulacra decorantur, ut per sagittas intellegatur vis emissa radiorum“

⁶³⁰ So zu sehen auf dem zweiten Blatt einer Folge der „Vier Temperamente“ von Maarten van Heemskerck, gestochen von Hermann Jansz. Muller, Kupferstich, 21,5 x 23,6 cm, 1566, abgebildet und besprochen in: I. M. Veldmann 1980, S. 169 - 173, Abb. 36, dies. 1986, S. 83 f., Kat. Nr. 10.2, Abb. 48. – Der Kriegsgott repräsentiert daher den Choleriker in der triumphalen Prozession des Sommers von Antonio Tempesta, 1592 (Abb. 37, Kat. Nr. 14c).

Nürnberger Meistersänger in einem Streitgespräch folgende Worte sagen: „Im somer ligt manch fürst zu feld,/ Schlecht auff sein hütten und gezelt,/ Zu erlangen triumph und sieg“ worauf der Winter entgegnet :Der Winter sprach: Du machst viel krieg,/ Vil blutvergiessen und feldschlacht [...] Ich Winter thu kriegsleut vertreybn, Das keyner kan zu feld beleybn.“ Er trägt übrigens auch den Sieg davon (1538).⁶³¹

iv. „AUTUMNUS“:

„STABAT ET AUTUMNUS CALCATIS SORDIDUS UVIS“

Die herbstliche Landschaft ist in zwei Hälften geteilt, während sich in den Monaten September und Oktober die Natur noch begrünt und in ihrer spätsommerlichen Fülle darbietet, haben die Bäume im November ihr Blattkleid schon verloren und zeigen den nahenden Winter an (Abb. 12, Kat. Nr. 4c, Tab. I/5). Im Zeichen der Waage werden die Äpfel geplückt.⁶³² Als nächstes bringt der Skorpion die Weinlese und die Traubenkelter.⁶³³

⁶³¹ Aus Hans Sachs: „gespräch zwischen dem Somer und dem Winter“, 9. 7. 1538, in: „Werke IV“, hrsg. v. Adelbert Keller, Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart, Tübingen, 1870, S. 261.

⁶³² Von allen herbstlichen Arbeiten wird die Apfelernte am wenigsten häufig abgebildet. Diese Tätigkeit zeigt für den Monat September, Ms. cod. lat. 23 638, fol. 10v, Simon Bening, Brügge, 1. Hälfte 16. Jh., München, Bayerische Staatsbibliothek in: W. Hansen, 1984, op. cit., Abb. 234, S. 144 (unsere Abb. 180). Siehe dazu auch die folgende Anmerkung.

⁶³³ In einigen flämischen Kalenderbildern wurden die traditionellen Darstellungen der Traubenlese durch Szenen ersetzt, die den Verkauf und Vertrieb des Weines in der Großstadt zeigen. Cod. 2730 gibt die Weinernte mit einer mechanischen Kelterpresse in einer Laube wieder: fol 10v, Atelier Simon Bening, Brügge, 1520 - 30, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, In: W. Hansen, 1984, op. cit., Abb. 335, S. 182. – Eine Zeichnung, die „Bernadi van Orley“ beschriftet ist, vereint Apfelernte und Traubenlese auf einem Blatt: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. Aus der Verst. R. W. P. de Vries, 2. – 3. Dezember 1913 (Abb. 181). In manchen Details kommt sie dem Holzschnitt sehr nahe: Ich denke an die aufgestapelte Apfelpyramide und die Frau, die ihre Schürze aufgeschlagen hält, um darin die Früchte zu bergen. Ähnlich ist auch das Motiv eines Pflückers, der auf Weisung des Verwalters in die Baumkrone gestiegen ist. Insgesamt sind die nur im Hintergrund gezeigten Monatsarbeiten des Monogrammistens jedoch zu klein, um zu einem endgültigen Urteil zu kommen.

Wenn die Sonne schließlich in den Schützen tritt, steht die Winterkälte vor der Tür und man bündelt die Reiser und spaltet die Scheite, um die Holzvorräte anzulegen.⁶³⁴

Auch die allegorische Prozession des Herbstes wurde umgestaltet: Copia,⁶³⁵ die „Ninfa“ des Fruchtreichtums, heißt jetzt „Copiecornu“ und hat ein entsprechendes Attribut erhalten. „Pallas“ wurde in ihrer äußeren Erscheinung präzisiert, denn statt eines duftigen Chiton trägt sie nun Helm und Rüstung. Neu hinzugekommen ist „Priapus“, der Gott der Gärten, der schon aus dem Fest der „Hypnerotomachia Poliphili“ bekannt ist. Ihm folgt der kindliche „Bacchus“, der seinen alten Standort auf dem Schauwagen Pomonas verlassen hat. Über der römischen Obstgöttin indessen erhebt sich aus einer Schale die Personifikation des Herbstes. Neben „Autumnus“ steht der Satz: „Stabat et autumnus calcatis sordidus uvis“ (Da stand der Herbst, bespritzt vom Saft gekelterter Trauben)⁶³⁶ und wie zum Beweis schwenkt er die vollen Reben mit seinen beiden Händen. Drei reich gekleidete Frauen, die auf ihren Köpfen mit Früchten gefüllte Körbe und Schalen balancieren und die „Abundantia“ überschrieben wurden, schließen das Thema der herbstlichen Üppigkeit ab.

Unter den kahlen Baumstümpfen mit ihren entblößten Ästen haben sich die ersten Vorboten des Winters eingefunden: „Silenus“ hat seinen Esel eingebüßt und sich äußerlich den bocksbeinigen „Satyri“, die ihn begleiten, assimiliert. Die spitzohrigen Zwitterwesen, die dem Betrachter ihre großen Kratere wie drohend vorweisen, wirken finster und unheimlich. Doch es kommt schlimmer: „Morbus“, die Krankheit, „Infirmitas“, die Schwäche, und „Nausea“, die Übelkeit, stellen für die folgenden Monate nichts Gutes in Aussicht. Im Hintergrund ergänzen „Febris erratica“ und „Hydropisis“ das Spektrum der herbstlichen Übel. Das für diese Jahreszeit passende Temperament ist die Melancholie (Tab. III/5).

⁶³⁴ Der Holzeinschlag gehört in den flämischen Stundenbüchern zwar nicht zum Kanon der Monatsarbeiten, in den nachfolgenden südniederländischen Zyklen wird diese Tätigkeit jedoch häufig für den November eingesetzt, z. B.: Julius Goltzius (1550? - n. 1595) nach Gillis Mostaert (1534 - 1598), „November“, Kupferstich, 11,6 x 16,8 cm, um 1570, Hollstein Nr. 47i; ein Beispiel aus Frankreich zeigt ms. fr. 1872, fol. 12r, Paris, Bibliothèque Nationale, 2. Hälfte 16. Jh., in: W. Hansen, 1984, op. cit., Abb.: S. 219.

⁶³⁵ Die Beischriften wurden in meiner Katalog Nr. 4c buchstabengetreu wiedergegeben.

⁶³⁶ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, II, 28, übersetzt von Erich Rösch.

Um mit der Deutung des allegorischen Umzuges zu beginnen, soll zuerst an einen Vers aus den Kalender-Eklogen des Ausonius erinnert werden, der über Pomona sagt: „autumnum, Pomona, tuum September opimat“ (Der September bringt den Herbst, deine Jahreszeit, o Pomona, mit dem dem Reichtum der Früchte).⁶³⁷ Völlig unstrittig ist, daß die Obstgöttin in dieser Herbst-Prozession nicht mehr allein für den September, sondern nunmehr für die ganze Jahreszeit steht, deren Fruchtvielfalt, von den ersten Äpfeln bis zu den Trauben, in ihrem Schoß ausgebreitet liegt. Aber das Bedeutungsfeld des Verbuns „opimare“ – das etwa „vor Fülle strotzen“ oder „Reichtum bringen“ übersetzt werden kann – schließt eng an die Figuren auf der ersten Bildhälfte an, die von den Personifikationen der Fülle, Abundantia und Copiecornu, wie in einer Klammer gefaßt werden.

Copiecornu, die ihr opulentes Horn ausschüttend voraneilt, ist erkennbar der Copia des Virgil Solis entlehnt worden (Abb. 7). Ihre Modifikation gibt nach den Personifikationen der Jahreszeiten, nach den Chariten, Liber Pater und anderen mehr, ein weiteres Beispiel einer ‚ovidianisierten‘ Figur. Für die Verkörperung des herbstlichen Überflusses ist eine direkte Vorlage aus den Metamorphosen herangezogen worden. Im IX. Buch erzählt der Flußgott Acheolus, wie er sein Horn an Herkules verlor und die Nymphen es daraufhin weihten und mit Blumen und Früchten füllten: „[...] rigidum fera dextera cornu/ dum tenet, infegit truncaque a fronte revellit./ naides hoc pomis et odoro flore repletum/ sacrarunt, divesque meo Bona Copia cornu est.,, ([...] Mein starrendes Horn, das die Rechte mit wildem/ Griffe gefaßt, er bricht es mir ab und reißt's von der Stirne./ Nymphen haben's mit Früchten gefüllt und duftenden Blumen/ und es geweiht: durch mein Horn ist reich die Göttin der Fülle.)⁶³⁸ Nach Acheolus' Rede nähert sich eine der so Angesprochenen höchstselbst: „[...] totumque tulit praedivite cornu/ autumnum et mensas, felicia poma, secundas.“ ([...] und bringt in dem reichen Horne den ganzen/ Herbst in üppiger Fülle und lachende Äpfel als Nachtisch.)⁶³⁹

⁶³⁷ Siehe S. 113 f.

⁶³⁸ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, IX, 85 - 88, übersetzt von Erich Rösch.

⁶³⁹ Ebd., 89 - 92. Der Hintergrund der Erzählung ist der folgende: Als Achelous mit Herkules um die Hand von Deianera kämpfte, und der Flußgott sich im Verlauf der Auseinandersetzungen in die Gestalt eines Stieres verwandelt hatte, brach Herkules eines seiner Hörner ab. Nach anderer Sage wurde dem Achelous das Horn von Herkules später wieder zurückerstattet, der seinerseits im Austausch das Horn der Ziege Amalthea erhielt. Zu Abbildungen der Ziege Amalthea in italienischen Monatszyklen des Cinquecento äußerte sich: Tilmann Buddensieg, „Die Ziege Amalthea von Riccio und Falconetto“, in: Jahrbuch der Berliner Museen (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen), NF, 5 (1963), S. 121 - 150.

Pallas, Priapus und Bacchus müssen – trifft das oben Gesagte zu – hier als Fruchtgötter verstanden werden. Der Nachweis eines gemeinsamen Patronats von Bacchus und Pomona wurde bereits für den ikonographischen Kernbestand geführt.⁶⁴⁰ Daß Bacchus die Traube und die verschiedenen Stadien der Weinherstellung vertritt, bedarf keines weiteren Belegs.⁶⁴¹ Minerva in ihrer Eigenschaft als „inventrix oleae“ konnte indessen bereits bei Virgil Solis ausgemacht werden, wo sie den Monat November repräsentierte (Abb. 7).⁶⁴² Nicht dieser an sie gekoppelte Zeitabschnitt aber ist für ihr Erscheinen im Gefolge des Herbst-Triumphes von 1537 ausschlaggebend, sondern die von ihr gefundene Kulturfrucht der Olive, die die Göttin dem herbstlichen Erntesegen beige-steuert hatte. Es bleibt Priapus, der Gott der Gärten, dem alle Produkte der Jahreszeiten zukommen.⁶⁴³ Aus mehreren Gründen ist er eine passend gewählte Figur:

Mythologisch gehört er, wie die im hinteren Teil des Zuges mitgehenden Satyri und ihr Anführer Silenus, zu den abgewiesenen Verehrern von Pomona.⁶⁴⁴ Darüber hinaus ist Priapus den dionysischen Wesen und damit der Sphäre des Bacchus verbunden, der direkt neben ihm seine Schale zum Trunk erhebt.⁶⁴⁵ Priapus steht aber auch in einem direkten Zusammenhang mit dem Herbst: Lucius Moderatus Columella, ein Zeitgenosse Senecas, stellte seinem Lehrgedicht über die Gartenpflege die an den Leser gerichtete Aufforderung voran, vor Beginn der Arbeiten zuerst den Schutz des Priapus zu erbitten.⁶⁴⁶ Das Werk, das sich durch seine ungewöhnliche poetische Form auszeichnet, war in

⁶⁴⁰ Siehe D.I.2., S. 115.

⁶⁴¹ Möglicherweise sind auch die Schnepfen, die vor den Wagen angeschirrt wurden ein bacchisches Symbol. Wachteln und Wacholderdrosseln galten als Exempla der „impuritas“, der Unreinheit, Th. A. G. Wilberg Vignau-Schuurman: „Die emblematischen Elemente im Werk Joris Hoefnagels, Leiden, 1969, Bd. I, S. 212 - 13, Ý 414. Zitiert nach J. Müller Hofstede, 1984, op. cit., S. 279, Anm. 53. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, daß Antonio Tempesta in seiner Variante des herbstlichen Umzuges (1592) die Schnepfen durch besagte Krammetsvögel ersetzte (Kat. Nr. 14c, Abb. 38).

⁶⁴² Siehe S. 141.

⁶⁴³ Siehe die diesbezüglichen Erörterungen in B.II.1.: „Im Reich der Venus physizoa. Die „quattuor tempora“ als Regenten in der „Hypnerotomachia Poliphili“, S. 44 ff.

⁶⁴⁴ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, XIV, 639 f. Die Anwesenheit dieser Garten-götter entschädigt in gewisser Weise für den fehlenden Vertumnus.

⁶⁴⁵ Vielleicht wurde die Mitteilung berücksichtigt, Priapus sei ein Sohn des Bacchus, Roscher, Sp. 2968 f. Über Bacchus und seine Beziehung zum Kalender S. 115.

⁶⁴⁶ Lucius Iunius Moderatus Columella (genauere Umstände seines Lebens sind unbekannt), „De re rustica libri duodecim et incerti auctoris de aboribus“, hrsg. u. i. d. Dt. übersetzt v. Will Richter: „Zwölf Bücher über Landwirtschaft, Buch eines Unbekannten über Baumzucht, Bd. I - III, München, 1977, X, 32 - 34.

humanistischen Kreisen verbreitet und hatte beispielsweise Einfluß auf die Gestaltung von Botticellis berühmter „Primavera“.⁶⁴⁷ Im Unterschied zu Abhandlungen des gewöhnlichen Feldbaus beginnt der Kalender des Gärtners im Herbst, weil mit dieser Jahreszeit die vorbereitenden Arbeiten der Gartenwirtschaft einsetzen.⁶⁴⁸ Von dieser Zeit der Fülle und des Reichtums leiten die Satyri über zu der kalten Jahreszeit. Mit ihren großen Krügen verweisen sie nicht nur auf ihre Zugehörigkeit zu Bacchus sondern auch darauf, daß man im Winter dem Wein zuspricht, um sich zu wärmen.

Die nächste Gruppe, bestehend aus Morbus, der Krankheit, Infirmitas, der Schwäche, und Nausea, der Übelkeit, kündigt mit ihrem rein negativen Charakter den drohenden Winter an. In der „Genealogie“ von Giovanni Boccaccio ist Morbus ein Sohn von Herebus, dem Gott der Unterwelt, und Nox, der Nacht (Tab. III/5).⁶⁴⁹ Schon in den Aphorismen des Hippokrates steht, daß die Menschen sich im Herbst am anfälligsten für Gebrechen zeigten.⁶⁵⁰ Da diese Sinnsprüche für die Darstellung der in den Vier Jahreszeiten jeweils auftretenden Beschwerden konsultiert wurden, ist anzunehmen, daß das Auftreten der Personifikation Morbus aus derselben Quelle inspiriert worden ist.⁶⁵¹ Weitere Ausdifferenzierungen wurden dem Auge sichtbar gemacht, indem der Betrachter in Morbus einen Familienvater gewahrt, Infirmitas, eine Folgeerscheinung der Krankheit, als seine Frau und Nausea, ein weiteres Symptom, als ihr gemeinsames Kind zuordnet.⁶⁵² Die

⁶⁴⁷ Dempsey, 1968, op. cit.

⁶⁴⁸ L. Iunius Moderatus Columella, „De re rustica“, X, 43 - 44. Ist es ein Zufall, dass Columella diesen Abschnitt mit einer Beschreibung des personifizierten Herbstes einleitet, die sich deutlich erkennbar an Ovid „Metamorphosen“, II, 29 orientiert? „Cum satur Autumnus quassans sua tempora pomis/ sordidus et musto spumantis exprimit uvis“ (Es preßt der satte Herbst, sein Haupt mit Früchten schüttelnd und vom Most bespritzt, die schäumenden Trauben aus.) Ich zitiere zum Vergleich noch einmal den betreffenden Vers: „Stabat et Autumnus, calcatis sordidus uvis“, der bildmetaphorisch durch die Jahreszeitenpersonifikation vertreten wird.

⁶⁴⁹ Giovanni Boccaccio, 1951, I, Abschnitt XXVI.

⁶⁵⁰ Hippokrates, III, Aphorismus IX.

⁶⁵¹ Denselben Fundort verwendet der Leuener Humanist und Nachfolger von Justus Lipsius, Erycius Puteaneus (Eric van der Putte, 1574 - 1646), in seinem rhetorischen Übungsstück: „Bruma: Chimonopaegnion. De laudibus hiemis ut ea potissimum apud Belgas accedunt Andr. Valerii breves notae, imaginibus Raph. Sadeleri illustratae“, München, 1619. S. 11: „Autumnus morbis mundum pallentibus urget“ (Der Herbst bedrängt die Welt mit blaßmachenden Krankheiten) Den locus classicus dieses Verses enthüllte Valerius in seinem Kommentar auf S. 26, in dem er auf die Aphorismen des Hippokrates verweist: III, Nr. IX und XXII. Im Titelblatt der witzigen kleinen Abhandlung wurden Motive aus Kat. Nr. 15d (Abb. 43 und Fig. 2) verarbeitet.

⁶⁵² Über den Gebrauch von Personalmetaphern äußert sich: E. R. Curtius, „Euro-

Idee, die Zusammengehörigkeit von abstrakten Begriffsbezügen bildhaft durch familiäre Bindungen auszudrücken, ist eine für diesen Zyklus typische Verdeutlichungsleistung.

Im Hintergrund begleiten die in den Monaten September bis November zu erwartenden Krankheiten das Fortschreiten des Zuges, „Febris erratica“, das Irrfieber, ist ausgebrochen und die Plage der Wassersucht, „Hydropisis“, greift um sich.⁶⁵³ Das zuletzt genannte Leiden wurde wiederum in eine direkte visuelle Formulierung umgesetzt, denn der Erkrankte wird mit einem Eimer Wasser übergossen. Warum der hinterrücks Überfallene und die anderen Arbeiter, die im November das Brennholz vorbereiten, „Melancholici“ heißen, gibt zunächst Rätsel auf. Möglicherweise handelt es sich um eine Assoziation des schwarzgalligen Typus mit dem entlaubten, toten Baum, wie sie gegen Ende des Jahrhunderts beispielsweise in Ripas „Iconologia“ (1593) vorgeschlagen werden wurde.⁶⁵⁴ Aber auch die im Zeichen des Saturn – dem Stern der Melancholie – Geborenen fällen Bäume (Tab. III/5). In der Folge der Planetenkinder (um 1531) von Georg Pencz sieht man einen solchen Holzhacker im Hintergrund. (Abb. 105).⁶⁵⁵ Das in der Monats-Ikonographie der dreißiger und vierziger Jahre weniger häufig dargestellte Motiv des Holzeinschlags wurde daher möglicherweise ausgesucht, um die Kongenialität von Monatsarbeit und Temperament zeigen zu können.

v. „HIEMS“

„ET GLACIALIS HIEMS CANOS HIRSUTA CAPILLOS“

Die natürlichen Unannehmlichkeiten, welche die kalte Witterung sowieso schon mit sich brachte, hatten die menschliche Vorstellungskraft schon immer auf besondere Weise angeregt. Auf dem letzten Blatt dieses Jahreszeitenzyklus sind im Vergleich zur Vorlage von Virgil Solis (Abb. 8) die Widrigkeiten des Winters geradezu unbarmherzig ausgebreitet

päische Literatur und lateinisches Mittelalter“, S. 141 ff.

⁶⁵³ Hippokrates, III, Aphorismus XXII.

⁶⁵⁴ Nach R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, 1990, op. cit., S. 226 f.: Melancholia & Allegrezza, "vi sars a canto un'albero senza fronte". Nicht illustriert in den Ausgaben Rom 1593 und 1603, Fig 5 in der Ausgabe Padova 1611, S. 405.

⁶⁵⁵ Technische Angaben zu der Planetenkinderfolge von Georg Pencz siehe S. 81 und zu ihrem Verhältnis zu Baccio Baldini: S. 80.

worden (Abb. 13, Kat. Nr. 4d, Tab. I/5). Den Zug dieser düsteren Gestalten hinterfängt eine von der erstorbenen Natur gezeichnete triste Landschaft, in der das Element Wasser dominiert: Während in den Monaten Dezember und Januar auf dem von Stürmen zerwühlten Meer Schiffe in Seenot geraten sind,⁶⁵⁶ ergeht man sich von Januar bis Februar auf einer großen Eisfläche in bescheidenen winterlichen Vergnügungen.⁶⁵⁷

In Analogie zum schweren Seegang und schlechten Wetter führt „Aeolus“, der König der Winde, die Prozession des Winters an.⁶⁵⁸ Neu eingefügt wurden „Anacharsis“, ein sagenhafter Erfinder, der mit beiden Händen einen Blasebalg preßt, „Vulkan“, der verkrüppelte Feuergott und Schmied, sowie „Somnus“, der Schlaf, der sich müde abwendet. Erst dann kommt „Janus“ auf seinem schweren, aus Stämmen zusammen gebundenen Wagen, dessen Gespann gegen Eulen und Dohlen ausgetauscht wurde. Den zweigesichtigen Gott des Jahreswechsels flankieren die beiden reitenden Todsünden, die jetzt mit ihren richtigen Namen „Crapula“, Trunkenheit und „Desidia“, Trägheit, bezeichnet wurden. Auf den kahlen Ästen des Thronaufbaus triumphiert die Personifikation der Jahreszeit, „Hiems“, eine Greisin, die den wärmenden Heizkessel auf dem Kopf balanciert. Neben ihr ist der obligatorische Vers

⁶⁵⁶ Die Monatsarbeiten im Hintergrund sind diesmal unvollständig: Weder sind die herbstlichen Schlachtszenen, noch die daran sich anschließenden Festlichkeiten wiedergegeben worden. Schiffe in Seenot sind mir nur aus Darstellungen für den Monat Februar bekannt: Vergleiche Anm. 583 zu: Cod. lat. 23638, fol. 3 v. und 4 v., Simon Bening, 1. Hälfte 16. Jh., München, Bayerische Staatsbibliothek und: Pieter Bruegel, Die Monate Februar und März, KHM Wien. – Der Seeweg war der Schifffahrt im Winter verschlossen, worauf die Überschrift des November im Zyklus von Stradanus hinweist: Abb. 32, Kat. Nr. 11p: „November Genio facit terrae et suum sanguine, et maria claudit“ (Der November opfert dem Erdgeist auch durch das Blut der Schweine und er versperrt die Meere).

⁶⁵⁷ Die Eisvergnügungen gehören zu den frühesten Darstellungen ihrer Art. Vergleiche: Anonym, Brüssel, 15. Jh., „Die Marter der Heiligen Crispinus und Crispianus“, Holz, 95,5 cm x 187,1 cm, Warschau, Museum Narodowe, Holz, Abb. 110, in: E. van Straaten, 1977, op. cit. Den Pickschlitten und Eisläufer im Monat Januar zeigt: Cod. 1858, fol. 2r, Flämisches Stundenbuch der Familie De Croy?, die Kalenderbilder stammen von einem Gehilfen Jacobs IV. aus Schottland, Anfang 16. Jh., Wien, Österreichische Nationalbibliothek, in: W. Hansen, 1984, op. cit., Abb. 8, S. 63. – Es sei noch angemerkt, daß sich der Eissport am Brüsseler Hof besonderer Beliebtheit erfreute, vor allem Maria von Burgund war für die Vorführung waghalsiger Kunststücke bekannt. Da zufolge des einseharen Materials Darstellungen dieses winterlichen Zeitvertreibes in der zeitgenössischen Nürnberger Kunst unbekannt waren, ist diese Szene ein weiterer eindeutiger Beweis für die niederländische Provenienz des Zyklus. Die Legenden um Maria von Burgund sind nachzulesen in: H. Pleij, 1988, op. cit., S. 231 ff.

⁶⁵⁸ Die Beischriften sind buchstabengetreu in meiner Kat. Nr. 4d wiedergegeben.

aus den Metamorphosen zitiert worden: „et glacialis hiems, canos hirsuta capillos“ (endlich [steht da] in Haaren grau und struppig der eisige Winter).⁶⁵⁹

Hinter dem groben Gefährt des Janus hat der Inventor die negativen Folgen des Winters aufmarschieren lassen: „Frigus“, die Kälte, beugt sich in einen warmen Pelz gekleidet und dennoch frierend über den mitgeführten Kohlenkessel. Darin gleicht ihm „Horror“, der durch die winterliche Kälte verursachte Schauer, der seine Arme fröstelnd verschränkt. „Tenebrae“, die von Fledermäusen umflatterte Finsternis, hat sich an seine Fersen geheftet und beleuchtet den Weg mit Laternen. Nur „Podagra“, die Fußgicht, ist in dieser Gruppe eine alte Bekannte. Mit „Paupertas“, der Armut, die ein zerrissenes Kleid und eine Bettelschale trägt, und „Defectus“, der Entkräftung, wird der traurige Zug abgeschlossen. Doch die winterliche Schikane hat noch kein Ende gefunden, denn die Gesundheit ist durch „Tussis“, den Husten, und „Apoplexia“, den Schlaganfall, gefährdet. Im Zeichen der Fische hat die zuletzt genannte Krankheit ein Opfer niedergestreckt, an dessen Leiden die umstehenden Phlegmatiker, die für die unfreundliche kalte und nasse Jahreszeit das passende Temperament stellen, nur geringen Anteil nehmen.

Zurück zu der Prozession und ihren Partizipanten „Vulkan“, „Anacharsis“ und „Somnus“. Eine erste mögliche Lesart verbindet die beiden Hüter des Feuers mit der Gruppe „Otium“ („Crapula“ und „Desidia“), die in Anspielung auf den traditionellen Januarschmaus den Mißbrauch der Winterfreuden anmahnt, wobei „Vulkan“ und „Anacharsis“ für den Wärme spendenden Kamin stehen.⁶⁶⁰ In der Hauptszene des „Pigritia“-Stiches aus der Folge der Sieben Todsünden (Abb. 142),⁶⁶¹ auf dem auch „Desidia“ dargestellt ist, verleitet ein behagliches Feuer willensschwache Menschen, sich selbst im Sommer um die lodernden Flammen zu scharen. Ein durch Wärme zur Trägheit verführter Schläfer findet sich auch auf der Tischplatte von Hieronymus Bosch als Exemplum der Acedia abgebildet.⁶⁶² In das Bedeutungsfeld der winterlichen Versuchungen rückt ferner die Eule, die auf dem bereits besprochenen Stich „Flegmaticus“, von Virgil Solis, die prassende, auf einem Esel reitende Personifikation

⁶⁵⁹ P. Ovidius Naso, „Metamorphosen“, II, 30.

⁶⁶⁰ Vergleiche Virgil Solis, „Der Januar“, um 1540, Abb. 141, D.II.2.v. S. 145.

⁶⁶¹ Nach Luca Penni, „Die Sieben Todsünden“, um 1540-50, D.II.2.v. S. 145 f.

⁶⁶² Öl auf Holz, 120 x 150 cm, Jugendwerk, Tolnay Nr. 2, Madrid, Prado. Columella appellierte an den Gartenbauer, im Winter „die träge Schläfrigkeit zu verjagen“ und die erzwungene Ruhephase für die Arbeiten der Ackervorbereitung zu nutzen: „De rustica“, X, 69 ff.

dieses Temperamentes begleitet (Abb. 144).⁶⁶³ Dort sieht man im Vordergrund Wasserfluten aufwallen, deren Gegenwart sich aus der Gleichartigkeit dieses Elements mit dem kalten und feuchten Schleim begründet (Tab. III/5).⁶⁶⁴ Das System der korrespondierenden Tetraden ist in der Winterdarstellung des Monogrammistens geschlossen entfaltet worden. Die „Phlegmatici“ unterschriebene Gruppe der alten und gebeugten Männer vertritt das der Jahreszeit entsprechende Lebensalter und Temperament. Auch das zugehörige Element fehlt nicht, das die Landschaft des Hintergrundes prägt.

Möglicherweise ergibt sich über das eben Vorgetragene hinaus noch eine zweite Bedeutungsebene: Mit Ausnahme des Skythen Anacharsis hatte der Florentiner Maler Piero di Cosimo (1461 - 1521) die anderen drei Gestalten, Vulkan, Aeolus und Somnus, nämlich in einem Gemälde dargestellt, dessen eigentliches Thema Erwin Panofsky zu bestimmen versucht hat (Abb. 182).⁶⁶⁵ Piero di Cosimo zeigte den Gott Vulkan als einen handfesten Grobschmied bei der Arbeit, dem Aeolus mit seinen Blasebälgen zur Hand geht. Trotz des sicher nicht unbeträchtlichen Lärmes, der aus der Werkstatt dringen dürfte, liegt Somnus in der Nähe des Ambosses noch in tiefem Schlaf. Im Hintergrund sieht man behelfsmäßig gekleidete Menschen im Begriff, einfache Gebäude zu errichten. Eine Familie erhebt sich gerade aus der Nachtruhe und ein Reiter hat sich genähert, um seine Pferde mit den eben geschmiedeten Hufeisen beschlagen zu lassen.

Es lohnt sich zu prüfen, ob die Ergebnisse E. Panofskys, der den Nachweis führte, daß das Bild die primitiven Kulturäußerungen der ersten Menschen wiedergibt, auch auf die fragliche Gruppe im Winter-Triumph bezogen werden können. Panofsky konsultierte das Kapitel über Vulkan in Giovanni Boccaccios „Genealogia“, wo der Gott des Feuers und der

⁶⁶³ Virgil Solis, „Das phlegmatische Temperament“, erste Hälfte der 50er Jahre, D.II.2.v. S. 146

⁶⁶⁴ Heinrich Schwarz/ Volker Plagemann, „Die Eule“, in RDK, VI, Sp. 267 - 322. Über ihre assoziative Verbindung mit der fraglichen Todsünde hinaus ist die Eule die Begleiterin des Alters und des Todes und daher ein passendes Symbol für den Winter. Der Glaube, daß der Schrei der Eule den nahen Tod ankündigte, war schon im Altertum verbreitet: „Ignavus Bubo dierum mortalibus omen“ (Die träge Eule ist für die Sterblichen ein unheilkundendes Vorzeichen), wußte Ovid, in ebd.: Sp. 285.

⁶⁶⁵ Piero di Cosimo, „Vulkan und Aeolus als Lehrer der Menschheit“, Öl auf Holz, um 1490, Ottawa, National Gallery of Canada. Siehe die Monographie von R. Langton Douglas, Chicago, 1946, S. 27 ff., Tafel 11 - 16. – Erwin Panofsky, „The early History of Man in two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo“, in: „Studies in Iconology. Humanistic Themes of the Renaissance“, Oxford 1939, hier nach der Ausgabe: New York/ Hagerstown/ San Francisco/ London 1989, S. 33 - 68. Der Zyklus wird auch kurz erwähnt in: Ders., „Renaissance and Renascences“, Stockholm, 1960 (dt.: „Die Renaissance in der Europäischen Kunst“, Frankfurt am Main, 1979, S. 183 - 88).

Schmiedekunst als Begründer der Zivilisation beschrieben worden ist. Der humanistische Mythograph gab seinerseits an, daß er seine Kenntnisse aus Vitruvs Traktat über die Baukunst bezogen habe.⁶⁶⁶ Und in der besagten Passage paraphrasierte dieser römische Architekturtheoretiker wiederum Auszüge eines anderen berühmten Werkes: Vitruv berief sich nämlich auf das fünfte Buch von „De rerum natura“, jenem die Entstehung der Welt und der Kultur behandelnden Teil des Lehrgedichtes von Lukrez also, dem auch der maßgebliche locus classicus entnommen worden war, nämlich jene Ekphrasis, welche den Zug der Jahreszeiten schilderte.⁶⁶⁷

Auf Piero di Cosimos Gemälde assistiert genau der Gott dem arbeitenden Vulkan, der auch der triumphalen Winter-Prozession voranschreitet, nämlich Aeolus, der König der Winde. Obwohl die beiden Götter der mythischen Überlieferung zufolge nicht miteinander verbunden sind, spürte E. Panofsky in der klassischen antiken Literatur einen Fundort auf, der ihre Zusammengehörigkeit dennoch belegte. Diesmal ist Vergils „Aeneis“ die Quelle, wo es heißt, daß Vulkan seine Schmiede in der Nähe von Lipara, nämlich in dem Feuerberg Aetna betrieben habe. Lipara ist eine von sieben Inseln, die zum Reich des Aeolus gehören und noch heute seinen Namen tragen.⁶⁶⁸ Auch Somnus spielt in der betreffenden Passage eine Rolle, nach der Vulkan bereits arbeitete, während andere noch schliefen.⁶⁶⁹ Nicht zuletzt sollte erwähnt werden, daß Wind und Feuer in der Schmiedewerkstatt zueinandergehören, wie die Illustrationen zum „Libellus de imaginibus deorum“ des

⁶⁶⁶ Panofsky, 1939/89, op. cit., S. 38 f. Giovanni Bocaccio, „Genealogia deorum“, XII, LXX, „De Vulcano XXXVII Jovis filio, qui genuit Erictonium, Cachus, Ceculum et Tullium servilium“, 1951, S. 622 ff., S. 624 nach Vitruvius, „De architectura libri decem“, II, I. Die genaueren Lebensumstände Vitruvs liegen im Dunkeln, nach den aus seinen Schriften abzuleitenden Daten lebte er in frühaugustäischer Zeit.

⁶⁶⁷ E. Panofsky, 1939/89, op. cit., S. 40, Titus Lucretius Carus, „De rerum natura“, V, 1091 ff.

⁶⁶⁸ „Äolische Inseln“, E. Panofsky, 1939/89, op. cit., S. 45, Vergilius Maro, „Aeneis“, VIII, 416: „Insula Sicanium juxta latus Aeoliamque/ Erigitur Liparem fumantibus ardua saxis [...]“ (Dicht an der Küste Siziliens, bei der äolischen Insel Lipara steigt aus den Wellen ein Eiland von rauchenden Felsen - übersetzt von Dietrich Ebener). E. Panofsky, ebd., S. 45, Anm. 38, Servius, Comm. in Aen., VIII, 416: „Physiologia est, cur Vulcanum in his locis officinam habere fingitur inter Aetnam et Liparem; scilicet propter ignem et ventos, quae apta sunt fabris. "Aeoliam" autem "Liparem" ideo (Scil. appellat), quia una est de septem insulis, in quibus Aeolus imperavit.“ (Es besteht ein natürlicher Grund, weswegen Vulkan seine Werkstatt zwischen dem Aetna und Lipara gehabt haben soll, denn Feuer und Wind sind dem Schmiedehandwerk verbunden. Der Aetna ist ein brennender Berg und Lipara ist eine der sieben Inseln, über die Aeolus herrschte).

⁶⁶⁹ Vergilius Maro, „Aeneis“, VIII, 407 - 415, „Inde ubi prima quis medio iam noctis abactae/ Curriculo expulerat somnum, [...] Haud secus ignipotens nec tempore segnior illo/ Mollibus e stratis opera ad fabrilis surgit“ (Halb schon verflissen war die Nacht, und die erste Erholung hatte den Schlummer verscheucht. [...] Ebenso zeitig und fleißig erhob sich der Meister des Feuers - übersetzt von Dietrich Ebener).

Albericus im Codex Reginensis 1290 bestätigen.⁶⁷⁰ Auf den Abbildungen, die Vulkan und Aeolus gemeinsam zeigen, kehren die Blasebälge als Attribut wieder, obwohl sie im Textabschnitt über Vulkan nicht eigens genannt wurden (Abb. 72 & 183).

Auf dem Holzschnitt von 1537 trägt Vulkan nur den Hammer und seine Schmiedeschürze,⁶⁷¹ den Blasebalg hingegen hat der geheimnisvolle Gehilfe Anacharsis übernommen, und Aeolus bläst in ein Horn, aus dem Wolken hervorquellen. Darin ist der Windgott mit den Angaben des Albericus vergleichbar, der über dessen Bildnis sagte: „ab unoquoque cornuum sex ventos emittare videbatur“ (aus jedem einzelnen seiner [beiden] Hörner sah man sechs Winde entweichen - Abb. 72).⁶⁷² Da festgestellt werden mußte, daß Solis das ursprünglich beziehungsreiche Attribut des Federhelmes nicht mehr verstanden hatte, scheint auch in diesem Fall die Korrektur nach einer maßgeblichen mythographischen Quelle beabsichtigt gewesen zu sein.⁶⁷³ Jener Anacharsis ist wie Pilumnus (Abb. 11) in der antiken Mythologie eine eher entlegene Figur, mit deren Auswahl der Inventor seine Belesenheit unter Beweis stellen konnte. Anacharsis, der skythische Fürst, dem zuerst eine in den Augen der antiken Welt nur primitive Lebensweise bekannt geworden war, trat im nachhinein durch seinen besonderen Erfindungsgeist und durch seine Wißbegierde in Sachen griechischer Lebensart hervor.⁶⁷⁴

Das bisher Gesagte läßt die Folgerung zu, daß auf dem hier zur Untersuchung stehenden Blatt die Zivilisationsstifter dargestellt worden sind, wobei Vulkan und Aeolus als Hüter des Feuers, Anacharsis als Vertreter kultureller Verbesserungen und Somnus als der noch untätige Mensch zu begreifen sind. Damit ergibt sich ein interessanter Anknüpfungspunkt zu dem von Ovid erzählten Mythos über die Einrichtung der jahreszeitlichen Wechsel. Dem Bericht des Dichters zufolge entwickelten die Erdbewohner ihre Zivilisation als Überlebensstrategie, um die infolge des göttlichen Strafgerichtes verhängten Sanktionen durch eisige Winter und brennende Sommerhitze überwinden zu

⁶⁷⁰ E. Panofsky, 1939/89, op. cit., S. 45 f., H. Liebeschütz 1926, S. 121 f., Albericus, Abschnitt XIII, Tafel XXII, Abb. 36 und Abschnitt XV, Tafel XXIII, Ab. 38, Rom, Biblioteca Vaticana Apostolica, Codex Reginensis 1290, oberitalienisch 1420, fol. 4r und 4v.

⁶⁷¹ Den Hammer erwähnte Albericus, Abschnitt XV in: H. Liebeschütz, 1926, op. cit., S. 122.

⁶⁷² Ebd., Abschnitt XIII, S. 121.

⁶⁷³ Der Federhelm nach P. Ovidius Naso, „Fasti“, II, 453 - 456. Vergleiche zu Pencz, D.I.2.v., S. 121 f., und zu Solis D.II.2.v., S. 147.

⁶⁷⁴ „Thesaurus linguae latinae“, Vol. II, Sp. 13., und Georges, „Ausführliches lateinisch-deutsches Wörterbuch“, Basel, 1951, 9. Auflage und Pauly, V, Sp. 177 f.

können.⁶⁷⁵ Auch den anderen triumphalen Prozessionszügen der Jahreszeiten sind daher solche Boten des Fortschritts beigelegt worden: Im Frühling demonstrieren Triptolemus und Osiris die Erfindung des Pfluges,⁶⁷⁶ den Sommer begleiten Saturn,⁶⁷⁷ der den Landbau lehrte und Pilumnus, der die Verarbeitung der Getreidekörner mit der Mörserkeule einführte, im Herbst bringt Bacchus das Geschenk des Weines,⁶⁷⁸ und im Winter haben Vulkan, Aeolus und Anacharsis zum Nutzen der Menschen das Feuer gebändigt und domestiziert.

Daß Janus, der zweigesichtige Gott des Jahreswechsels, in seiner bildlichen Wiedergabe nach den Angaben in den „Fasti“ korrigiert worden war, bezeugt für die Gestaltung des Programms erneut einen vertrauten Umgang mit den Quellentexten. Janus, der jetzt einen bis zur Brust hinabwallenden Bart trägt, „propexam ad pectora barbem [...]“,⁶⁷⁹ hält den Schlüssel nun richtig in seiner rechten Hand und mit der anderen hat er den zuvor nicht dargestellten Stab umfaßt: „ille tenens baculum dextra clavemque sinistra“.⁶⁸⁰ Der Wächter aller Ein- und Ausgänge dreht nach eigener Auskunft das Weltall in seiner Angel und verursacht so die Veränderung der Jahreszeiten: „me penes est unum vasti custodia mundi,/ et ius vertendi cardinis omne meum est“,⁶⁸¹ vielleicht der Grund, warum das Szepter mit einer Sonne bekrönt ist. Die, um den Schaft sich windende, junge Blattranke symbolisiert wohl zugleich die mit Neujahr einhergehende Frühlingshoffnung: „Omnia principiis“, sagt Janus zu Ovid, indem er sich auf jenen Stab stützt, „in esse solent“ (Immer enthält der Beginn Zeichen der Zukunft bereits).⁶⁸²

⁶⁷⁵ P. Ovidius Naso, „Metamorphoses“, I, 113 - 118. Siehe B.II.1., S. 25 f.

⁶⁷⁶ Triptolemus & Osiris, D.III.3.ii., S. 135 f.

⁶⁷⁷ Saturn, D.III.3.iii., S. 181.

⁶⁷⁸ Bacchus, D.III.3.iv., S. 187.

⁶⁷⁹ P. Ovidius Naso, „Fasti“, I, 260, übersetzt von Wolfgang Gerlach. Für die bildliche Darstellung des bärtigen Typus war möglicherweise wiederum das römische As ein Vorbild, LIMC, S. 241, Abb. 14. Vergleiche vor allem die charakteristische Lorbeerkrone, LIMC, S. 241, Abb. 13 (unsere Abb. 184).

⁶⁸⁰ P. Ovidius Naso, „Fasti“, I, 99, übersetzt von Wolfgang Gerlach.

⁶⁸¹ Ebd., 119 f. (Liegt doch bei mir ganz allein die Wacht des unendlichen Weltalls;/ Das in der Angel zu drehn, kommt keinem anderen zu - übersetzt von Wolfgang Gerlach).

⁶⁸² Ebd., 177 f: „tum deus incumbens baculo, quem dextra gerebat“, übersetzt von Wolfgang Gerlach. Gänzlich zum Zeitgott ist „Janus“ bei Stradanus geworden, der den Stab durch „Chronos“-Attribute ersetzte. Nicht nur die Hippe des „Saturn“ ist ihm dort ausgehändigt worden, die verstreichende Zeit symbolisiert zugleich eine altbekannte Hieroglyphe des Horapoll, nämlich die sich in den eigenen Schwanz beißende Schlange,

Hat sich bereits der vorderste Teil des Winterzuges dem Betrachter durch seine subtile Metaphorik empfohlen, blickt dieser um so gespannter auf die nachrückenden Heerscharen des Winters, die sich zusammensetzen aus den Repräsentanten des unbehaglichen naß-kalten Wetters, Frigus, Horror und Tenebrae sowie der Krankheiten, Podagra, der gefürchteten, durch den anhaltenden Frost verursachten Verelendung der sozial Schwachen, Paupertas, Defectus. Was die Reihe der personifizierten Negativa am Ende unseres Umzuges angeht, ist bei Boccaccio eine aufschlußreiche Parallele nachzulesen: Jene lugubren und sinistren Gestalten rechnete er in seinem genealogischen Stammbaum der Götter nämlich zu den Nachkommen des „Herebos“ (Erebus), wobei Boccaccio wohl Passagen aus Cicero und Hyginus zugrundegelegt hatte.⁶⁸³ „Herebos“, die Finsternis der Unterwelt, ging zusammen mit seiner Schwester „Nyx“ (Nox), der Nacht, aus dem Chaos hervor. Seine Söhne und Töchter heißen zum Beispiel: „Egestas“ (Mangel), „Miseria“ (Leid), „Fames“ (Hunger), „Morbus“ (Krankheit), „Senectus“ (Alter), „Tenebra“ (Dunkelheit), „Somnus“ (Schlaf) und „Mors“ (Tod).⁶⁸⁴ Es ist sofort augenfällig, daß die Kinder des „Herebos“ Verwandtschaften mit der dargestellten Gruppe von Personifikationen aufweisen. Stehen die Schrecknisse des Winters denjenigen der Unterwelt und der Nacht doch in nichts nach, worauf bereits ein Hinweis erfolgte.⁶⁸⁵

Den Wettererscheinungen Frigus und Horror, der Kälte und dem durch sie ausgelösten Schauer, begegnet man als auf der Bühne agierenden Charakteren bei der theatralischen Zurschaustellung winterlicher Tyrannis. In den volkstümlichen Jahreszeiten-Spielen und deren schriftlichen Niederlegungen ergreifen sie mit Rede und Tat Partei für ihren Herren. Dabei erinnert die Regentschaft von Fürsten wie dem „Roy de Claquedent“ und seines eisigen Begleiters „Duc de Gellee“ an die Verkehrte Welt.

die zugleich für das Jahr und die Ewigkeit steht. Abb. 24, Kat. Nr. 11d.

⁶⁸³ M. Tullius Cicero: „De natura deorum“, III, 44 und Hyginus (2. Jh. n. Chr.): „Fabulae“, Praefatio.

⁶⁸⁴ Giovanni Boccaccio, „Genealogia“, I, cap.: XXIII, „De Egestate Herebi filia VIII“; cap.: XXIV, „De Miseria, Herebi X filia“; cap. XXV.: „De Fame XI Herebi filia“; cap.: XXVII „De Morbo XIII Herebi filio“; cap. XXVII „De Senectute Herebi XIII filia“; cap.: XXX „De Tenebra XVI Herebi filia“; cap. XXXI De Somno Herebi filio VII; cap.: XXII „De Morte XVIII filia Herebi“, Ausgabe 1951, S. 41 ff. Außer den Angaben zu den genealogischen Beziehungen enthält der Text in den meisten Fällen keinerlei weitere Informationen, die für eine bildliche Darstellung ausgenutzt werden konnten. Nach Cicero und Hyginus ist „Somnus“ das Kind der „Nox“ (Nacht) und des „Erebus“ (Finsternis), zu deren Nachkommen außerdem „Mors“, „Senectus“ und „Dolor“ zählen. Bei Cicero kommen noch „Labor“ und „Tenebrae“ dazu. Siehe in Roscher: Deubner, Artikel „Personifikation“, Sp. 2089. „Somnus“ ist ferner personifiziert in Ovid: „Metamorphoses“, II, 592 ff.

⁶⁸⁵ Zur Affinität des Winters mit der Hölle, D.II.2.v., S. 146 f., Abb. 145 & 146.

Hier sind die Figuren allerdings recht nüchtern in Lateinisch bezeichnet und daher höchstens mittelbar durch eine solche volkstümliche Quelle beeinflusst worden.⁶⁸⁶

Zu den bedrohlichsten Auswirkungen eines strengen Winters zählten Armut und Hunger. Durch Lebensmittelknappheit und Mangel an Brennmaterial waren vor allem die kleineren Leute gefährdet. In ihrem Buch über die in den niederländischen Generalstaaten gepflegte Wohlfahrt zeigte Sheila D. Muller, daß mildtätige Bürger sehr genau zwischen selbstverschuldeter und unverschuldeter Armut zu unterscheiden wußten.⁶⁸⁷ In die letzte Kategorie gehörten die Folgen des Winters, für die Muller als Beispiel den Winter-Triumph des Monogrammistens AP nennt. Die im Zeichen des Winterplaneten Saturn Geborenen sind durch ihr Schicksal zu dauerndem Mißgeschick und zu ständiger Arbeit prädestiniert (Tab. III/2). Da der Weg der Saturnkinder in die Bedürftigkeit durch die Sterne unabwendbar vorherbestimmt gewesen ist, geraten diese ohne eigenes Zutun in Not und sind daher berechtigt, Almosen zu empfangen. Tatsächlich findet man in den, dem Holzschnitt von 1537 ikonographisch vorausgehenden, Planetenkinder-Folgen an vorderster Stelle Bettler in zerschlissenem Kleid, denen von barmherzigen Geistlichen Speisen gereicht werden (Abb. 105).⁶⁸⁸

Nach Meinung S. D. Mullers sind in der zweiten Hälfte des allegorischen Umzuges jene vom Leben gebeutelten Saturnkinder dargestellt worden. Ihre Interpretation fand sie durch ein vorgebliches Fortbestehen der astrologischen Doktrin in den niederländischen Winterlandschaften des siebzehnten Jahrhunderts bestätigt. Allerdings sind nur die letzten beiden Personifikationen, Paupertas und Defectus, die Armut und die Entkräftung, wirklich arm. Podagra, die Gicht, ist zwar krank und gezwungen, sich mit Krücken vorwärts zu schleppen, ihre Kleidung ist indessen nicht zerschlissen. In Unkenntnis des locus classicus, Hippokrates, III, Aphorismus IX, glaubte Muller ferner daß Morbus, Infirmitas und Nausea auf dem Herbstblatt des Monogrammistens demselben Zusammenhang naheständen (Abb. 12).

⁶⁸⁶ H. Pleij, 1988, op. cit., S. 73 ff. Die Literatur zu den Jahreszeitenspielen wurde zusammengefaßt in D.I.2.iii., S. 111 f., Anm. 381, 382.

⁶⁸⁷ Sheila D'Moch Muller, „Charity in the Dutch Republic. Pictures of Rich and Poor for Charitable Institutions“, Studies in the Fine Arts: Art Patronage, No. 3, Ann Arbor, 1985, S. 22 f.

⁶⁸⁸ „Saturn und seine Kinder“, Georg Pencz, Holzschnitt, 36,9 x 23,3 cm, 1531, hrsg. v. Albrecht Glockendon. Überschrift: „Saturn alt kalt und unrein/ Boßhafftig seind die kinder mein/ Ich kan die zwelff zaichen/ In dreyssig jaren wol erraichen“. Das Motiv wurde übernommen von Maarten van Heemskerck, I. M. Veldman, 1986, op. cit., Kat. Nr. 9.6., S. 80 f., Abb. 46.

Die Deutung dieser Figuren als Saturnkinder muß jedoch in Frage gestellt werden: Durch seine Häuser ist der Planet zwar mit den Wintermonaten Dezember und Januar verbunden (Tab. III/2), im vorliegenden Fall sind die Lottergestalten aber dem Zeichen Pisces zugeordnet, so daß kein Bezug zu dem Sterndämon besteht. Des weiteren koppelte Muller wohl irrtümlich das Eigenschaftspaar feucht und kalt an den Planeten Saturn, dem in der Systematik des Viererschemas jedoch die kalte und trockene Erde, die Melancholie und der Herbst zukommen (Tab. III/5).⁶⁸⁹ Der regierende Planet des Winters ist Luna, dem auf dem Holzschnitt des Monogrammistens folgerichtig das Wasser und die Phlegmatiker entsprechen. Im Zusammenhang mit der ruhenden Lassitudo im Sommer (Abb. 11) sind Paupertas und Defectus wohl eher in malo zu lesen, zumal auch die Almosengeber fehlen, die dem Schicksal der Notleidenden auf dem Planetenkinderbild eine positive Wendung gaben. Dem müßigen Schläfer, der sorglos die Einfuhr der Ernte versäumt hatte, bringt der Winter Armut und Hunger, da er keine Vorräte gesammelt hat, von denen er im Winter hätte zehren können. Die Einfügung eines, über den symbolischen Kontext nur einer Jahreszeiten-Prozession hinausweisenden Pendants ist eine der für diesen Zyklus charakteristischen anspielungsreichen Ergänzungen.

Bleibt über die Krankheiten des Winters anzumerken, daß es gelang, sie besonders anschaulich in Szene zu setzen, indem auf die etymologischen Bedeutungen der Krankheitsnamen rekurriert wurde. Tussis, der Husten, von „tundo“ (ich werfe) abgeleitet, wird im Bild durch den Wurf mit einem Stein realisiert und das griechische Verb „Apo-plesson“, das im Wortsinn ‚niederschlagen‘ heißt, wird umgesetzt den Streit eines Paares, in dessen Verlauf den Argumenten Tätlichkeiten folgen.⁶⁹⁰

Abschließend soll ein Problem diskutiert werden, dessen Klärung bereits mehrfach angekündigt wurde. Es handelt sich um die merkwürdige Beobachtung, daß in

⁶⁸⁹ S. D'Moch Muller, 1985, op. cit., S. 123. In der Nachfolge des ikonographischen Zyklus verband Nicolaes Berchem den Winter und das Wasser, um 1660, Kat. Nr. 17d (Abb. 48).

⁶⁹⁰ Hippokrates, Aphorismen, XXIII. Siehe: Edwin Clarke, „Apoplexy in the Hippocratic Writings“, in: Bulletin of the History of Medicine, Vol. XXXVII, Nr. 4, 1963. – Stradanus vereinigte beide Szenen zu einer respektlosen Attacke mit dem Schneeball: Dezember, Kat. Nr. 11q, Abb. 33 (rechte untere Ecke) und Kat. Nr. 11d, Abb. 24 (oben links). Zum rhetorischen Hintergrund: Herwig Blum, „Antike Mnemotechnik“, Hildesheim, New York, 1969, S. 19, II. Memoria verborum, 2. Sinnverfahren (etymologisches Verfahren): Die wörtliche Bedeutung eines Namens oder seine angenommene Herkunft tritt als Abbild an seine Stelle, Quintillian 31a & 31b: Für Naso, „nasmus“, für Aurelius, „Sol“, etc.

einigen Darstellungsfolgen die Bewegungsrichtung der Sonne durch den Zodiak gegensätzlich zu derjenigen der Jahreszeitenprozession verläuft. Bezeichnenderweise sind davon nur die beiden Zyklen mit humanistischem Hintergrund betroffen.⁶⁹¹ Georg Pencz hatte die Tierkreiszeichen im Uhrzeigersinn um ein großes Medaillon angeordnet, in dem der Triumph nach links zieht (Abb. 1 - 4). Auf den Holzschnitten mit dem Monogramm AP wiederholt sich dieses Phänomen (Abb. 10 - 13). Während die Sukzession der Monatsarbeiten von links nach rechts zu lesen ist, nimmt der allegorische Zug seinen Weg in umgekehrter Richtung.⁶⁹²

Der erste Augenschein läßt an einen Widerspruch in der Konzeption des Programms denken. Doch die festgestellte Gegenläufigkeit erweist sich als durchaus beabsichtigt und sie zeigt, daß die Zirkulationen der Himmelskörper genau verfolgt und im Bild dokumentiert wurde. Antike Fachautoren versäumten nicht, darauf hinzuweisen, daß sich die Rotation der Erde zur Bahn der Sonne konträr verhält: So kam Plinius (23/24 - 79) in der Kosmologie seiner großen Naturgeschichte zu der Feststellung: „Es ist gewiß, daß alle Planeten, darunter auch die Sonne und der Mond, in einer dem Umlauf der Welt entgegengesetzten Richtung kreisen, nämlich nach links (Westen), während sich diese immer nach rechts dreht“ (Osten)⁶⁹³ Auch Macrobius koppelte den Lichtpfad des Phoebus an eine eindeutige Richtungsvorgabe, weil nämlich die Sonne sich nach links, mit anderen Worten, nach Westen bewege, verleihe man Apollon den Beinamen „Killaios“.⁶⁹⁴ Einen weiteren Beleg für die Annahme,

⁶⁹¹ Bei Virgil Solis ergaben die kalendarischen Eckdaten der Figuren eine chronologische Reihung von links nach rechts, die mit der Zugrichtung übereinstimmt.

⁶⁹² Die ikonographische Nachfolge bestätigt das oben Gesagte: Stradanus, Entwurfszeichnungen für den Teppichkarton, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library, Kat. Nr. 11a (Triumph des Frühlings) und 11d (Triumph des Winters), Abb. 23 und Abb. 24. Die Reihe der im Himmel flutenden Tierkreiszeichen verhält sich gegenüber den dargestellten Monatsarbeiten genau entgegengesetzt: So steht über den lustwandelnden Liebespaaren des Monats Mai „Aries“, das Zeichen des Monats März. Der möglicherweise vorzubringende Einwand, die Richtungsvorgaben der Triumphzüge seien durch die konventionalisierte lateinische Leserichtung bedingt, greift deswegen nicht, weil sich dieser Triumph von links nach rechts bewegt

⁶⁹³ Gaius Plinius Secundus, „Historia Naturalis“, II, 1 II 32, „Kosmologie“, herausgegeben und übersetzt von G. Winkler, München/Darmstadt 1973, S. 32 f. Der lateinische Text lautet: „omnium autem errantium siderum meatus, interque ea solis et lunae, contrarium mundo agere cursum, id est laevum, illo semper in dextra praecipiti“. – Eine ähnliche Stelle bei Vitruvius, „De architectura“, IX, VI 1, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, „Zehn Bücher über Architektur“, Darmstadt 1964.

⁶⁹⁴ Ambrosius Theodosius Macrobius (5. Jh.), „Saturnalia“, I, 17. 48: „item ,Ἀπολλων Κιλλαιος, οτι τας κινησεις λαθρα ποιει, semper nobis ab austro currens.“ Der lat. Text folgt der Ausgabe von Henri Borneque, „Les Saturnales“, Paris 1937, S. 184. P. V. Da-

hier seien beobachtete kosmische Bewegungsabläufe berücksichtigt worden, bieten die drei Sphären der Schifanoja-Monate: Im obersten Fries wenden sich die Triumphwagen der Olympischen Götter nach links, wohingegen die monatlichen Stationen des höfischen Lebens von Herzog Borso d'Este im unteren Fries nach rechts ihren Fortgang im Jahreslauf nehmen.⁶⁹⁵

4. AUSBLICK:

DIE JAHRESZEITENTRIUMPHE UND RHETORISCHE BILDDIDAKTIK

Dem künstlerischen Entwurf der südniederländischen Jahreszeitentriumphe ist notwendig die intellektuelle Konzeption eines Inventors, auch Devisor genannt, vorausgegangen.⁶⁹⁶ Dem geistigen Autor der Holzschnitte mit dem Monogramm AP müssen dabei die Stiche aus der Nürnberger Offizin von Virgil Solis vorgelegen haben, deren ikonographischer Motivbestand ja als Ausgangspunkt für das neue Programm gedient hatte. Durch die Einarbeitung von entlegenen Stellen und Figuren, wofür Fons Caballinus, Pilumnus und Anacharsis Beispiele gaben, bewies der Unbekannte ebenso wie durch die Korrekturen des allegorischen Personals im Hinblick auf eine größere archäologische und philologische Genauigkeit seine

vies übersetzte: „And likewise he is called Apollo "Killaios" because he moves to the left (κινήσεις λαϊὰς ποιει), since for us his course is always from the south. – (I. e. looking westward, and so following the course of the sun.) Ders., „The Saturnalia“, New York und London, 1969, S. 123.

⁶⁹⁵ Ch. Dempsey machte ebenfalls auf das Problem der gegenläufigen Bewegungen aufmerksam, jedoch ohne antike Belege zu nennen: „The circle of the Zodiac, whose turning was thought to control the ebb and flow of the changing seasons, moves counter to the rotation of the earth. In schematic form, the seasons actually do move ‚backwards‘, marching from right to left across the dome of heaven.“ Ders: 1968, S. 266 und Anm. 64: Als Beispiel führt er die Schifanoja-Monate und die Kalenderillustrationen der *Très Riches Heurs* an: „In both examples the months themselves advance ‚normally‘, which is to say from left to right, while the signs of the Zodiac move counter to them, ‚backwards‘ from right to left.“ Für die Fresken in Ferrara ist anzumerken, daß die Tierkreiszeichen und Dekane sich mit den Monaten mitbewegen und nur die Triumphwagen mit den Göttern des Manilius die entgegengesetzte Richtung eingeschlagen haben. Im Falle des Stundenbuchs aus Chantilly irrte Dempsey. Denn die Abfolge der Monate stimmt sowohl mit der Richtung von Phöbus Sonnenwagen wie mit den Tierkreiszeichen überein.

⁶⁹⁶ Zum Begriff des Devisors: Edith A. Standen, „The Twelve Ages of Man. A Further Study of a Set of Early Sixteenth-Century Flemish Tapestries“ in: *Metropolitan Museum Journal*, (1969), S. 127 – 169, S. 163.

Beschlagenheit im Umgang mit antiken Quellen. Auf der Basis von *loci classici* ergänzt, verändert oder verbessert wurden Triptolemus und Osiris, Apollon und die *Novem Musae*, Saturn, Copiecornu, Janus sowie Aeolus. Schließlich wurde erstmalig eine bildliche Darstellung von Erkrankungen in Szenen initiiert, die laut Hippokrates infolge wechselnder jahreszeitlicher Witterungsbedingungen und der hierdurch ausgelösten Schwankungen des menschlichen Säftehaushalts zum Ausbruch kommen. Auch den Personifikationen der „*quattuor tempora*“ aus dem Palast des Sol wurde zu anschaulicher Repräsentanz im Bild verholfen.

In dem Bemühen um die maximale Bildplausibilität liegt eine besondere Eigenart der Holzschnitte von 1537 begründet, die sich für den Betrachter besonders augenfällig in der Wiedergabe der Krankheiten manifestiert. Um die abstrakten Begriffe in konkrete Anschauungsbilder überführen zu können, wurde einmal auf den buchstäblichen Wortsinn zurückgegriffen (*Apoplexia*, der Schlaganfall, von „*apo-plesson*“: Eine Frau schlägt einen Mann nieder), genauso wie auf die etymologische Ableitung (*Tussis*, der Husten, von „*tundo*“: Eine Frau wirft einen Stein auf den Erkrankten) und auf den Vergleich (*Febris*, das Fieber, ist wie Feuer). Das Verfahren, stellvertretend für das Gemeinte eine wesensfremde Bildprägung zu zeigen, kennt man als eine unter anderen Techniken der antiken Memoriertechnik.⁶⁹⁷ Als Teil des Regelsystems der Rhetorik arbeitete die „*Ars memorativa*“ mit „*imagines*“. Für das interessante Problem ihrer Wechselwirkung mit der neuzeitlichen Bildmetaphorik, dem hier nicht weiter nachgegangen werden kann, muß auf die bereits vorliegenden Forschungsarbeiten von Ludwig Volkman (1929) und Francis A. Yates (1969) verwiesen werden.⁶⁹⁸ Es gilt jedoch festzuhalten, daß das Bildgefüge der Jahreszeiten-Allegorien rhetorischen Gesetzen folgt.

Zur visuellen Aussagekraft der Bildargumente gehört auch ihre planvolle hierarchische Anordnung. An oberster Stelle vergegenwärtigen die Personifikationen der Vier Jahreszeiten die neben ihnen gedruckten Verse aus den *Metamorphosen*.⁶⁹⁹ Diesem Text-Bild Verbund kommt eine Art Überschriftsfunktion zu. Nach unten hin staffeln sich die anderen Bildteile argumentativ und visuell zum immer feiner ausdifferenzierten Fächer einer deduktiv angelegten Struktur. Im Hintergrund helfen weitere Szenen den Zug der

⁶⁹⁷ Siehe: Herwig Blum, „Die antike Mnemotechnik“, *Spudasmata* XV, Hildesheim, New York, 1969, S. 19 – 21.

⁶⁹⁸ Ludwig Volkman, „*Ars memorativa*“, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F., III 1929, S. 111 - 200 und: Francis A. Yates, „*The art of memory*“, London, 1966.

⁶⁹⁹ P. Ovidius Naso, „*Metamorphoses*“, II, 27 - 30.

allegorischen Gestalten erklären.⁷⁰⁰ In diesem Zusammenhang ist vielleicht von Belang, daß die zwölf scholastischen Poeten in den als „Tetrasticha de quattuor temporibus“ bekannten rhetorischen Übungsstücken eben genau jene Verse aus Ovid (Met. II, 27 - 30) in allen Spielarten ‚durchdeklinierten‘. Aufgrund des nicht nur räumlich, sondern auch durch seine Beschriftung ausgezeichneten Zitats, überdies argumentativer Quellpunkt des auf dem Bilde Gezeigten, ist man versucht, in den Holzschnitten des Monogrammistens AP eine Art bildliches Äquivalent zu diesen Variationen auf ein Thema zu sehen, mit dem Unterschied, daß hier nicht mit den Mitteln des Textes sondern mit den Mitteln des Bildes gearbeitet worden ist.

Ist es wahrscheinlich, daß ein dergestalt durchdachtes Programm ursprünglich für einen technisch nur durchschnittlich ausgeführten Holzschnitt intendiert gewesen ist? In Form, Aufbau und Thema, aber auch was die Anbringung von Beischriften betrifft, stehen die Jahreszeitentriumphe von 1537 den Kompositionsschemata zeitgenössischer flämischer Tapisserien nahe: Nach Edith A. Standen, einer ausgewiesenen Kennerin südniederländischer Teppichkunst, wurde die Bildfläche häufig in drei vertikale Sektionen eingeteilt, die kleineren Szenen oben und die großen darunter situiert, die Einteilungen oft durch Bäume markiert. Das klingt beinahe wie eine Beschreibung der triumphalen Frühlings- oder Winterprozession, wo dem fraglichen Gliederungsprinzip besonders getreulich gefolgt wurde. Zusätzlich betont die Mittelposition des Schauwagens eine solche Triptychon-Wirkung (Abb. 10 & Abb. 13).⁷⁰¹ Als zusätzliches Argument kann noch angeführt werden, daß die Bildwirkerei grundsätzlich spiegelbildlich ausgeführt wurde, wobei die Patronen unmittelbar unter die Ketten gelegt wurden und demnach seitenverkehrt vorgelegen haben müssen. Diese Vorgehensweise könnte druckgraphische Reproduktionen solcher Entwürfe grundsätzlich begünstigt haben, die ja ihrerseits das Urbild im Verhältnis zum Abbild umkehrten.

Die Holzschnitte mit dem Monogramm AP fallen in die letzte Schaffensphase Bernard van Orleys (1526 - 1541), in der er ausschließlich Tapiserie- und Glasentwürfe anfertigte.⁷⁰² Es gehörten die „Jagden des Maximilian“ (um 1525, Ausführung nach 1528) und die „Genealogie des Hauses Nassau“ (um 1528 - 30, Ausführung 1531, Abb.

⁷⁰⁰ Die emblematischen Grundzüge solcher innerbildlichen Strukturen habe ich auf S. 82 f. diskutiert.

⁷⁰¹ E. van Standen, 1969, op. cit., S. 167.

⁷⁰² M. J. Friedländer, „Early Netherlandish Painting“, Bd. VIII, „Jan Gossaert and Bernard van Orley“, Leyden, Brüssel, 1972.

153 - 156) zu solchen Projekten. Beide Teppichfolgen gingen auf Aufträge des Herrscherhauses zurück. Den Höflingen dienten allegorische Wandteppiche als Konversationsstücke, anhand derer sie ihre Gelehrsamkeit unter Beweis stellen konnten, indem sie mögliche Fundorte rekapitulierten. Mit solchen Beispielen teilen die vier Holzschnitte den didaktischen Aufbau und die erläuternden Beischriften, und als besondere Eigenheit die Montage längerer Zitate im Bild. Schon einmal waren die Jahreszeiten das übergeordnete Thema einer solchen Tappisseries-Folge gewesen, als deren eigentlicher Gegenstand die Korrespondenz von „Annus“ und „Homo“ zu gelten hat, denn Darstellungen der Zwölf Monate wurden hier mit solchen der Lebensalterstufen assoziiert (1520).⁷⁰³

Möglicherweise sollten die Entwürfe, welche den Holzschnitten mit den Jahreszeitentriumphen zugrunde gelegt worden waren, zuerst als Wandteppiche ausgeführt werden. Einerseits wurde eine stilistische Nähe zu den Arbeiten des Hofmalers Bernard van Orley bereits ausführlich diskutiert,⁷⁰⁴ andererseits erfüllte eine nur wenige Jahre später in der Touraine gewobene Kopie des Sommers tatsächlich diese Bestimmung (Abb. 14, Kat, Nr. 5). Aufgrund des bisher Gesagten spricht vieles dafür, daß der Urheber des gelehrten Programms ein Humanist aus dem höfischem Umfeld gewesen ist. Weniger wahrscheinlich ist dagegen die Annahme, dieses sei aus der Feder des engagierten Reformators und Moralisten, Willem de Volder, geflossen, der sein Konzept ja auch einige Jahre vor seiner Abreise nach Elbing und Königsberg bereits hätte niederlegen müssen. Die Frage der intellektuellen Autorschaft muß daher zunächst noch offen bleiben und kann nicht entschieden werden. Eine endgültige Klärung wird nur durch einen philologischen Vergleich, gerade der herangezogenen loci, mit den Schriften von in Kontakt mit dem Hof stehenden Humanisten zu erbringen sein, wobei besonders die abgelegenen oder neu in den Zusammenhang eingebrachten Stellen Erkenntniserfolge versprechen dürften.

⁷⁰³ E. van Standen, 1969, op. cit., Abb. 1 - 4, Wolle und Seide, Brüssel um 1520, New York, Metropolitan Museum of Art. In der Mitte thronen Venus, Ceres, Bacchus und Aeolus als Götter der Jahreszeiten, für ihre Auswahl war das „Tetrastichon des Euphorbius“ ausschlaggebend, die äußere Gestalt erhielten sie nach den Angaben des Albericus. Die Illustrationen der „Hypnerotomachia Poliphili“ sind hier noch unbekannt, weswegen diese Tappisseries hier unberücksichtigt blieben.

⁷⁰⁴ Vergleiche D.III.2., S. 158 - 161.

E. Zusammenfassung

Der im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert neu auftretende Bildtypus der triumphalen Jahreszeitenprozession ist ein Untersuchungsgegenstand, der bislang weder erkannt, geschweige denn beschrieben worden ist. Es wurde versucht, dem Werdegang dieser Bilderfindung zu folgen, ihre Durchsetzungsfähigkeit zu bemessen und die naturphilosophischen, literarischen und künstlerischen Voraussetzungen für ihre Entstehung zu klären. Am Anfang dieses Weges stand die poetische Schilderung einer „quasi pompa“ aus dem Lehrgedicht „De rerum natura“ von Titus Lucretius Carus. Künstlerische Reflexionen dieser Passage gehören darum in den Problembereich der Antikenrezeption. Ihre besondere Anschaulichkeit hatte bereits Lessing im „Laokoon“ gewürdigt, weswegen um so mehr erstaunen muß, daß die bildliche Überlieferung des gesamten Abschnitts nie untersucht worden ist. Der römische Dichter ließ die personifizierten Jahreszeiten nebst ihrem Gefolge, ihren Göttern und ihren Wirkungen auf Wind und Wetter, auf eine Weise Revue passieren, als ob er ein tatsächliches Ereignis mitteilte. Im Falle einer typischen Ekphrasis, wofür die Themen „Tabula Cebetis“ oder „Calumnia des Apelles“ Beispiele sind, hätte sich für einen darstellenden Künstler primär als Problem ergeben, das reale Bild hinter dem Text vor Augen zu führen. Demgegenüber erwies sich das aus Lukrez entnommene Urbild als nur in seiner Struktur, nicht aber in seinem Ausdruck festgelegt. Dieser offenen Form, die nach Ernst Gombrich „syntaktisch“ genannt worden war, lag darum als Potential einbeschrieben, kreative Anreicherungen und Verwandlungen aufzunehmen. Ein erstes der hier vertretenen Anliegen war darum, deren Auswahlkriterien soweit als möglich zu rekonstruieren und deren bildliche Stimmigkeit im Verhältnis zum literarischen Fundort und zu etwaigen ikonographischen Vorläufern zu prüfen. Daher ist besonderer Wert auf eine gründliche Sichtung der Text- und Bildquellen gelegt worden.

Die Idee, die Jahreszeiten in einem Zug vorüberschreiten zu lassen, verband zyklische und lineare Zeitkonzepte und mag darum das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert in besonderem Maße interessiert haben. Generell gilt jedoch, daß Jahreszeiten-Allegorien, wie Rainer Gruenter zu Recht feststellte, ein „thematisches Dominium“ der Zeit gewesen waren. Um den Sonderfall des allegorischen Triumphes der „quattuor tempora“ von anderen möglichen ikonographischen Formulierungen abzugrenzen, wurde ein Überblick der zeitgenössischen Jahreszeiten-Allegorik vorausgeschickt, wobei auf die Forschungserträge

von George M. A. Hanfmann (1951) und Ilja M. Veldman (1980) zurückgegriffen werden konnte. Die Jahreszeiten in Triumphzügen traten als eine frühe und zugleich kunstvolle allegorische Prägung hervor. Besonders ein Zyklus aus Riesenholzschnitten (Horst Appuhn, Christian Heusinger, 1976), der das Monogramm „AP“ und das Datum „1537“ trägt, fächerte die vielfältigen Erscheinungsformen jahreszeitlicher Sinnbildlichkeit zu enzyklopädischer Breite aus (Nijhoff, 1933 - 36 - British Museum). Der Faszination dieses gestalterischen und ikonographischen Reichtums vermag auch ein moderner Betrachter sich nicht zu entziehen. Ein Stammbaum, welcher die Genese gefundener Jahreszeitentriumphe wiedergab, bestätigte darüber hinaus die Mittelpunktfunktion der Holzschnitte von 1537, welche nachfolgend eine internationale Rezeption in Kopienfolgen und Variationsreihen erfahren hatten. Wie sich ferner herausstellte, dienten Nürnberger Vorlagen als Ausgangspunkt, die ihrerseits voneinander abhängig waren. 1531 waren vier Scheibenrisse von Georg Pencz (Hans G. Gmelin, 1961 - Erlangen, Universitätsbibliothek) und im Anschluß mehrere Stichfolgen entstanden, die von der Offizin des Virgil Solis vertrieben worden waren (O'Dell Francke 1977). Auf die Behandlung epigonaler Zyklen wurde im darstellenden Text zunächst verzichtet und ihre Dokumentation dem Katalogteil zugewiesen, da mit den Blättern des Monogrammistens AP der künstlerische und der intellektuelle Höhepunkt erreicht worden war und sich auf diese Weise eine natürliche Zäsur ergab.

Um den Zeitbegriff näher bestimmen zu können, von dem angenommen wurde, daß gerade Jahreszeitentriumphe ein spezifischer einbeschrieben liegen müsse, wurde zum Verständnis der hier untersuchten Allegorien eine Standortbestimmung des Themas in der Naturphilosophie vorgenommen. Die antike Kosmologie kannte zwei traditionelle Auffassungen des Universums, die in der Neuzeit bis zur Kopernikanischen Wende (Hans Blumenberg, 1965) Gültigkeit gehabt hatten: In den spekulativen Schemata der Pythagoreer waren die „quattuor tempora“ Teil eines abstrakten Ordnungsmodells, das den Bauplan der Welt auf der Basis von numerischen Analogien in Vierergruppen und deren Vielfachen zu erfassen suchte. In der Renaissance und darnach manifestierte eine Rezeption dieses Weltbildes sich in der mehrfachen Konnotierung identischer Sinnbilder: Wurden die Jahreszeiten abgebildet, waren korrespondierende Tetraden, etwa Lebensalter, Temperamente oder Elemente, immer mitgemeint. Das geozentrische Sphärenmodell nach Aristoteles und Ptolemaios basierte hingegen auf empirischer Beobachtung. Der Wechsel der Jahreszeiten wurde hier als eine Folge der um die Erde kreisenden Himmelskörper erfahren. Das Weltgebäude, wie es Ptolemaios sah, war eine wesentliche Voraussetzung für die Sternengläubigkeit des sechzehnten Jahrhunderts gewesen. Hiervon zeugen im Bild

dargestellte Tierkreiszeichen, die für den Einfluß der Planetengötter auf das irdische Leben stehen.

Die durch Beobachtung gewonnenen astronomischen Daten wurden in Kalendern für die Organisation des irdischen Lebens nutzbar gemacht. Seit der Antike wurden die Jahresweiser nach den Bedürfnissen der Land- und der Stadtbevölkerung unterschieden. Die Wetterzeichen, die rechte Zeit für die anfallenden bäuerlichen Arbeiten und die Termine der ländlichen Feste wurden in den didaktischen Dichtungen der *auctores rei rusticarum* (gemeinsame ed. pr. 1472) verzeichnet und tabellarisch in den Monatsregistern der „*Menologia rustica*“ wiedergegeben. Über die städtischen Feiertage, ihre Götter und deren Zeremoniell unterrichteten indessen die unvollendet gebliebenen „*Fasti*“ von P. Ovidius Naso (ed pr. 1471). Diese antiken Texte sind wichtige Referenzen für die Ausgestaltung von Details in den Jahreszeitentriumphen gewesen.

Die direkte literarische Quelle des neuen Bildthemas war jedoch die bereits erwähnte Jahreszeitenpassage aus Titus Lucretius Carus' naturphilosophischem Lehrgedicht „*De rerum natura*“ (ed. pr. 1473). Für das Verständnis der zur Untersuchung stehenden Jahreszeitenzyklen erwies sich eine Analyse ihrer sinnbildlichen Organisation als aufschlußreich: Lukrez hatte die einzelnen Partizipanten mit quasi flüchtigem Pinselstrich skizziert, der nur Prägnantes festzuhalten beabsichtigte. Das poetische Bild der *pompa temporum* ist daher im wesentlichen in seiner semantischen Struktur festgelegt worden, was dem Vorstellungsvermögen Spielräume eröffnete. Als man in der Renaissance begann, neuen Gefallen an den Dichtungen der Antike zu finden und dort Vorlagen für aktuelle Themen zu suchen, bediente man sich auch der Schilderung aus „*De rerum natura*“. Die visuelle Gestaltgebung benötigte jedoch das beschreibende Detail. Da in der Darstellung Authentizität angestrebt wurde, plünderten die Erfinder der gelehrten Bildprogramme neben anderen Text- auch Bildquellen, um auf diese Weise Fehlendes zu ergänzen. In der Praxis sah das besprochene Verfahren beispielsweise so aus: Die in Lukrez erwähnten, aber nicht weiter differenzierten Jahreszeiten-Personifikationen sind auf den Holzschnitten von 1537 nach den in Ovid, *Met.* II 27-30, genauer gegebenen Beschreibungen konzipiert worden. Zwischen dem *locus classicus* aus Lukrez und seiner ersten Manifestation als Bildmotiv vermittelte überdies ein nach den Vorbildern beider verfaßtes Epigramm des Euphorbius (12. Jh., aus den „*Tetrasticha de quattuor temporibus*“), in dem jetzt deifizierte Jahreszeiten auftraten.

Präfigurationen der Jahreszeitentriumphe, welche zugleich Rezeptionsformen der aus „*De rerum natura*“ gewonnenen Passage sind, finden sich im „archäologischen Roman“ (Aby Warburg) der Frührenaissance, der „*Hypnerotomachia Poliphili*“, deren Verfasser ein nicht

sicher identifizierbarer Francesco Colonna ist (ed. pr. 1499). Hier, wo Antikenzitate sich in Text und Bild zusammenschließen, sind zum ersten Mal vergöttlichte Jahreszeiten auch dargestellt worden, welche als skulpturaler Schmuck eines Priapusaltars zu denken waren. In der Ikonographie der antiken Bildhauerkunst war dies eine undenkbbare Zusammenführung. Vielleicht war die naheliegende Verbindung des Wächters der Gärten mit den „quattuor tempora“ von den „Carmina priapea“ aus dem „Catalepton“ des Vergilius Maro angeregt worden (ed. pr. 1471). Aus der bildlichen Formulierung spricht sichtliches Bemühen um eine Ausstattung der personifizierten Jahreszeiten „all’antica“. Um hier ein glaubwürdiges Aussehen zu erzielen, mußte über den Wissensstand der frühmittelalterlichen Mythographen, die Antikes noch im mittelalterlichen Kleid gezeigt hatten, hinausgegangen werden. Sowohl antike literarische Quellen, die teils bereits von zeitgenössischen Kompilatoren (Boccaccio, 1472) zusammengetragen worden waren, als auch antike bildkünstlerische Denkmäler wurden hierfür konsultiert. Die Allegorik des fraglichen Kapitels der „Hypnerotomachia Poliphili“ ist deswegen umfassend besprochen worden, weil bisherige Interpretationen (Maurizio Calvesi, 1980) nach der hier vertretenen Ansicht zu kurz griffen. Sie konnten indessen zu einer schlüssigen Deutung des gesamten Abschnittes weitergeführt werden. Dabei gaben die Jahreszeiten sich als das symbolische Herzstück eines von den Kräften der Venus physiozoa durchwaltet gedachten Reiches der Natur zu erkennen.

Eine andere wichtige bildliche Voraussetzung steht mit dem wachsenden Einfluß der Sternengläubigkeit in Zusammenhang. In der Kunst des oberitalienischen Raumes stiegen die Monats- und die Planetengötter zu triumphalen Himmelsregenten auf. Die antiken Symbole imperialer Befehlsgewalt waren auf die neue Autorität solcher Sterndämonen transponiert worden. Das Zeichen ihrer Macht war der Schauwagen, biga oder carrus genannt. Gleichzeitig vermochte die triumphale Wagenfahrt die Bewegung der Himmelskörper anzudeuten und war daher Herrschafts- und Kosmosmetapher zugleich. Mit der Folge der Planetenkinder von Baccio Baldini (1465) und der Sala dei mesi (1465 - 70) im Palazzo Schifanoja lagen erste Beispiele dieser Auffassung vor. Im Unterschied zum antiken Verständnis einer pompa oder einer pompa triumphalis war eine Reihe von mehreren Triumphzügen sukzessiv angeordnet worden, deren Abfolge nunmehr selbst signifikant geworden war. Der für die bildliche Gestaltgebung dieser Form des allegorischen Triumphes entscheidende Impuls ging mit Sicherheit von Francesco Petrarca's „Trionfi“ aus, einer Dichtung, die er in den Jahren 1356 bis 1360 zum Gedächtnis an seine platonische Geliebte, Donna Laura, verfaßt hatte.

Das neue Bildthema der Jahreszeiten in Triumphzügen entwickelte sich im Nürnberger Dürerkreis. Georg Pencz, der zur dritten und letzten Schülergeneration gehörte, die der wohl berühmteste Maler der Stadt ausgebildet hatte, übertrug die oberitalienischen Vorlagen auf das Jahreszeitenthema und schöpfte damit zum ersten Mal die Möglichkeiten des *locus classicus* aus „*De rerum natura*“ aus (1531). Die triumphale Fahrt der Himmelsregenten kannte Pencz von Baccio Baldini, von dessen Planetengöttern er wahrscheinlich im selben Jahr eine Version im Holzschnitt angefertigt hatte. Besonders die Idee, verrinnende Zeit metaphorisch im Bild eines stetig sich vorwärtsbewegenden Zuges wiederzugeben, war auf den Einfluß von „*De rerum natura*“, V, 737 - 747, zurückzuführen. Zwölf pagane Götter begleiten die Prozessionen auf den Federzeichnungen, von denen vier die Ehrenplätze der *carri triumphali* belegen. Darüber thronen Jahreszeiten-Personifikationen auf Hochsitzen. Durch Dürer war Pencz mit der „*Hypnerotomachia Poliphili*“ vertraut und wußte daher von der Möglichkeit, die Jahreszeiten vergöttlicht darzustellen. Die Zwölfgötter seiner Jahreszeitentriumphe unterschieden sich in ihrer Zusammenstellung von den Monatsgöttern des Manilius („*Astronomica*“, II 434 - 447). Die sich anschließende Quellenuntersuchung dieses programmatischen Kernbestandes wurde darum von der Frage geleitet, nach welchen Kriterien jener heidnische Götterkreis des Georg Pencz in den Jahreslauf hätte eingegliedert werden können. Mythen, Kult, Etymologien boten Möglichkeiten, um Gottheiten auf einen bestimmten Zeitabschnitt zu beziehen. So war jedenfalls Ovid in seinem römischen Festkalender, den „*Fasti*“, verfahren (ed. pr. 1471). Nur zur Hälfte fertiggestellt, mußte dieser Schatz antiker Mythen und Gebräuche für jeden Humanisten Vorbild und Herausforderung zugleich bedeuten und zu Nachahmungen und Ergänzungen anreizen. Um die Lücken zu schließen, konnte man sich mit verstreuten Äußerungen über den Kalender bei Varro, Ausonius oder Macrobius behelfen. In Schriften zeitgenössischer Autoren über die Zeiteinteilungen, wie sie von Lilius Gregorius Gyraldus (1541) und Hadrianus Junius (1553) vorgelegt worden waren, entstand ein vollständigeres Bild der bekannten *loci*. Nach einer Prüfung all dieser Fundorte ergab sich tatsächlich eine weitestgehend kongruente Verteilung der zwölf dargestellten Götter auf die Monate. Für die personifizierten Jahreszeiten indessen waren disparate Quellen, darunter auch volkstümliche herangezogen worden. Es ist zweifelhaft, ob die Erfindung des strengen humanistischen Programms Pencz selbst zugetraut werden kann, der wahrscheinlich nur der künstlerische Urheber der Scheibenrisse gewesen war. Sicherlich waren diese in Zusammenarbeit mit einem Gelehrten aus dem Kreis um Dürer entstanden, möglicherweise war es Willibald Pirckheimer selbst gewesen, der ja Teile der Bibliothek des Regiomontanus besessen und Horoskope gestellt hatte. Die ungewöhnliche

Ikonographie legte ferner einen privaten Auftraggeber für diesen ersten Zyklus in einer langen Reihe von kommenden Jahreszeitentriumphen nahe.

Virgil Solis, der Nürnberger Stecher und Verleger, war nur wenige Jahre nach ihrer Entstehung in den Besitz der Zeichnungen von Pencz gelangt, den er unter Umständen auch persönlich gekannt hatte. Solis verfügte nur über laienhafte Kenntnisse der lateinischen Sprache, schien diese jedoch mit einem profunden Wissen über die antike Mythologie ausgleichen zu können. Den Rat eines Humanisten wird er für die Produktionen seiner Werkstatt nicht in Anspruch genommen haben, worauf viele Fehler und einige Mißverständnisse hindeuteten. Der wirtschaftlich denkende Solis hatte dem von Pencz übernommenen programmatischen Kernbestand, wohl der besseren Verkäuflichkeit wegen, exegetische Bildargumente zur Seite gestellt, die das Gezeigte erklären halfen. Als Friese ließen die Jahreszeiten-Allegorien sich jetzt von selbst in der Chronologie der Monate lesen. Dabei wurde Solis häufiger von Bild- als von Textvorlagen inspiriert, die er dann, wie man es modern formulieren würde, nach dem Collageprinzip einmontierte. Auf diese Weise waren auch mittelalterliche Bildstoffe in das sinnbildliche Gefüge der Jahreszeitentriumphe gelangt, die durch eine moralisierende Bewertung des Winters negative Akzente setzten und so die inhaltliche Aussage des Zyklus veränderten.

Seinen Höhepunkt erreichte der beschriebene Veranschaulichungs- und Anreicherungsprozeß mit den Holzschnitten von 1537. Das Winterblatt trägt als Monogramm die Lettern „AP“, die mit einem Formschneiders aus Antwerpen in Verbindung gebracht wurden, der zwischen 1535 und 1540 tätig gewesen war. Was den künstlerischen Entwurf betraf, konnten stilistische und ikonographische Bezüge zu Leben und Werk von Bernard van Orley nachgewiesen werden, der in Brüssel als Hofmaler der Statthalterin Margarethe tätig gewesen war. Das Personal der Kupferstiche von Virgil Solis war weitestgehend übernommen, aber humanistisch überarbeitet worden. Waren sie fehlerhaft, wurden einzelne Figuren korrigiert, zuweilen auch ersetzt und verdeutlicht, im ganzen die Blätter mit einem Netz von Anspielungen auf Entlegenes überzogen, so daß eine enzyklopädische Kompilation gelehrten Wissens zum Thema Jahreszeiten erfolgte. Seinen besonderen ästhetischen Reiz gewann der Zyklus mit dem Monogramm AP indessen durch die Verlegung des allegorischen Triumphzuges in eine Bruegel vorwegnehmende Landschaft, in welcher der figürliche Reichtum zudem mühelos ausgebreitet werden konnte. Wie die Analyse des Programms außerdem immer wieder bestätigt hatte, wurde dabei ein besonders hohes Maß an Bildplausibilität erreicht. Diese äußerte sich zudem in der sichtbaren Subordination aller Teile unter die Schriftzüge mit den bekannten Jahreszeiten-Versen aus den Metamorphosen (Met.,

II 27 - 30). Diese Textzitate fungierten daher als Titel oder Motti, die es nach allen Regeln der Kunst und unter Bezugnahme auf bekannte loci exegetisch auszulegen galt. Die Jahreszeitentriumphe von 1537 taten sich gleichsam als ein ins Bild gesetztes Florilegium dar. An die zeitgenössische Praxis solcher ‚Blütenleserei‘ wurde verschiedentlich erinnert. Stellvertretend mag die Stelle aus dem „Pantagruel“ wiederholt werden: „Wenn Pantagruel gespeist hat, werden die Eigenschaften aller Nahrungsmittel besprochen, und zwar im Anschluß an ausgewählte Stellen aus Plinius, Athenaeus, Dioscurides, Julius Pollux, Porphyrius, Oppian, Polybios, Heliodor, Aristoteles und anderen. Beim Spaziergang werden Pflanzen betrachtet nach Theophrast, Marinus, Nicander, Macer. Zur Erholung läßt man sich auf einer Wiese nieder und rezitiert sich Verse aus Vergils Georgica, Hesiod und dem Rusticus des Poliziano.“ (S. 13 f.) Ein aufwendiges bilddidaktisches Programm dieser Qualität war wahrscheinlich nicht zuerst für den Druck im Holzschnitt intendiert gewesen. Als ursprüngliche Bestimmung des Entwurfes dürfte eine Ausführung als monumentale Wandteppichfolge in Frage gekommen sein. Allegorische Tapisserien mit vergleichbaren Themenstellungen hatten belesenen Höflingen als Anlaß zur gelehrten Konversation gedient. Der intellektuelle Schöpfer dieser erfolgreichen Invention, für die eine internationale Nachfolge belegt werden konnte, wird demnach in ihren Kreisen verkehrt haben.

Die Quellenuntersuchung der drei in ihrer Entwicklung zusammenhängenden Zyklen hatte ergeben, daß die jeweiligen ikonographischen Vorläufer nicht etwa stumpf reproduziert, sondern mit Überlegung ergänzt, verändert und korrigiert worden waren. Es war damit eine Konkurrenzsituation entstanden, innerhalb derer sich nur die plausibelste Bilderfindung hat durchsetzen können. Die Transparenz der Bildmetaphern gegenüber dem zugrundegelegten Wort oder Text entschied über ihre Anschaulichkeit und damit über ihren Erfolg. Ferner konnte ein genauerer Einblick in die Beschaffenheit der Programme genommen werden. Antikenzitate in Text und Bild wurden mit Volkstümlichen oder Mittelalterlichem kombiniert und als Versatzstücke zu einem neuen Ganzen verbunden. Das Verfahren erinnerte dabei in manchen Zügen an rhetorische Übungen oder Gesprächsspiele. Da die drei untersuchten Zyklen aufeinander aufbauten, konnten sie auch als gegenseitige Interpretamente genutzt werden. Hierin wurde nicht zuletzt eine Möglichkeit gesehen, sich einer problematischen Grauzone ikonographischer Analysetechnik zu nähern, nämlich dem Moment, in dem der Text in das Bild übergeht.

Anhang I

DIE GENESE DES IKONOGRAPHISCHEN TYPUS:
DIE POSITIONEN DER „SYNTAKTISCHEN FORM“
IN EINER
TABELLARISCHEN ÜBERSICHT

Tabelle 1:	Der locus classicus aus „De rerum natura“, V, 737 – 747, von Titus Lucretius Carus	S. 212
Tabelle 2:	Die Ara des Priapus in der „Hypnerotomachia Poliphili“	S. 212
Tabelle 3:	Georg Pencz, 1531	S. 213
Tabelle 4:	Virgil Solis, 1531 - 37	S. 214
Tabelle 5:	Monogrammist AP, 1537	S. 215
Tabelle 6:	Taddeo Zuccaro, 1553 - 1555	S. 216
Tabelle 7:	Stradanus, 1560	S. 217
Tabelle 8:	Antonio Tempesta, 1592	S. 218
Tabelle 9:	Antonio Tempesta, 1592	S. 219
Tabelle 10:	Nicolaes Berchem, 1660	S. 220

DIE GENESE DES IKONOGRAPHISCHEN TYPUS
DIE POSITIONEN DER „SYNTAKTISCHEN FORM“
IN EINER
TABELLARISCHEN ÜBERSICHT

Tabelle 1

DER LOCUS CLASSICUS

Die Jahreszeitenpassage aus T. Lucretius Carus, „De rerum natura“, V , 737 - 747

Positionen der syntaktischen Form	FRÜHLING	SOMMER	HERBST	WINTER
Personifizierte Jahreszeiten	Ver		Autumnus	(Hiems)
Götter & Göttinnen	Flora, Venus, Cupido	Ceres	Euhius Euan (Bacchus)	
Winde	Zephyrus	Aquilo		Volturnus, Auster
Personifizierte jahreszeitliche Phänomene		Calor Aridus		Bruma (Algor)

Tabelle 2

DIE ARA DES PRIAPUS IN DER „HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI“ VON FRANCESCO COLONNA

Die Reliefs mit den Vier Jahreszeiten

	FRÜHLING	SOMMER	HERBST	WINTER
Götter & Göttinnen	Venus & Cupido	Ceres, Triptolemus (?)	Bacchus	Aeolus

Tabelle 3

DIE SCHEIBENRISSE VON GEORG PENCZ 1531

Der programmatische Kern

Positionen der syntaktischen Form	FRÜHLING	SOMMER	HERBST	WINTER
<u>Carrus triumphalis</u>				
Personifizierte Jahreszeiten	Ver ()	Aestas ()	Autumnus ()	Hiems ()
und ihre Attribute	Instrumente	Laub	Cornucopia	Feuer/Kessel
Regenten	Flora (April / Mai)	Ceres (August)	Pomona (September)	Janus (Januar)
Lehne	Cupido (April)	Pan (Juni)	Bacchus (Oktober)	Saturnus (Dezember)
Gespann	Stiere	Storche	Geißböcke	Tauben
<u>Eskorte</u>	Merkur (März/ Mai)	Apollon (Juli)	Silenus (November)	Aeolus (Februar)
<u>Vegetation</u>	Laubkleid	Laubkleid	Laubkleid	Kahle Bäume
<u>Kosmologische Kategorien:</u> Zodia	Aries Taurus Gemini	Cancer Leo Virgo	Libra Scorpio Sagittarius	Capricornus Aquarius Pisces

Tabelle 4

DIE JAHRESZEITENTRIUMPHE IM VERTRIEB DER PRESSE VON VIRGIL SOLIS
1531-1537

Anreicherung des programmatischen Kerns mit explikativen Bildargumenten

Positionen der syntaktischen Form	FRÜHLING	SOMMER	HERBST	WINTER
Eskorte hinter dem Wagen	Venus (April) Mars (März) Widder Melpomene Urania Schwan Kleio Euterpe	Osiris Triptolemus Pales (Juni) Maturitas ()	Vertumnus umgeben von drei Frauen, Silen auf seinem Esel (November)	Podagra () Senectus () (Dezember)
<u>Carrus triumphalis</u>				
Personifizierte Jahreszeiten	Ver ()	Aestas ()	Autumnus ()	Hiems ()
und ihre Attribute	Instrumente Affe	Laub	Cornucopia	Feuer/ Kessel
Regenten	Flora (April/ Mai)	Ceres (Juli/August)	Pomona (September)	Janus (Januar)
Lehne	Cupido (April)	Pan (Juni)	Bacchus (Oktober)	Saturnus (Dezember)
Gespann	Stiere	Storche	Geißböcke	Tauben (Januar)
<u>Eskorte vor dem Wagen</u>	Satyrus Merkur (Mai)	Sitis () Aestus () Lassitudo () Apollon (Juli/ August)	Pallas (November) Copia ()	Otium () Aeolus
<u>Vegetation</u>	Laubkleid	Laubkleid, ein Feld		Kahle Bäume, Rabe

Tabelle 5

DIE HOLZSCHNITTE DES MONOGRAMMISTEN AP VON 1537

Modifikation einer Bildidee im Geiste der Aemulation

Positionen der syntaktischen Form	FRÜHLING	SOMMER	HERBST	WINTER
<u>Eskorte vor dem Wagen</u>	Merkur Charites Orpheus Pan Liber Pater	Phoebus Sitis () Aestus ()	Copiecornu () Pallas Priapus Bacchus	Aeolus Vulcanus Anacharsis Desidia () Crapula ()
<u>Carrus triumphalis</u>				
Personifizierte Jahreszeiten	Ver ()	Aestas ()	Autumnus ()	Hiems ()
und ihre Attribute	(Met. II.27) Blumen	(Met. II.27) Ähren	(Met. II.27) Trauben	(Met. II.27) Feuer/ Kessel (Rem. Am. 187)
Regenten	Flora	Ceres	Pomona	Janus
Gespann	Schwalben Schafe Kälber	Wachteln Storche	Schnepfen Ziegenböcke	Eulen Dohlen
<u>Eskorte hinter dem Wagen</u>	Apollon Novem Musae	Pilumnus Saturnus Labor () Maturitas ()	Abundantia () Silen Satyri Infirmitas () Nausea () Morbus ()	Frigus () Horror () Tenebrae () Podagra () Paupertas () Defectus ()
<u>Hintergrundszenen</u>	Dionysius Osiris Triptolemus Fons Caballinus	Lassitudo ()		
<u>Kosmologische Kategorien</u> Die personifizierten Monate mit ihren Zodia	Martius: Aries Aprilis: Taurus Maius : Gemini	Junius: Cancer Julius: Leo Augustus: Virgo	September: Libra October: Scorpio November: Sagittarius	December: Capricornius Januarius: Aquarius Februarius: Pisces
Monatsarbeiten	3) Pflege des Weingartens 4) Feldbestellung 5) Liebestreiben	6) Schafschur 7) Heuernte/ Kornernte 8) Kornernte	9) Apfelernte 10) Weinernte Traubenkelter 11) Holzeinschlag	12) Seesturm 1) Eisvergnügen 2) Eisvergnügen
Temperamente	Sanguinei	Cholerici	Melancholici	Phlegmatici
Krankheiten	Pleuresis Profluvium sanguinis	Febris continua Febris tertiana Canis rabidus Causon	Febris erratica Hydropisis	Tussis Apoplexia

Tabelle 6

TADDEO ZUCCARO (1553 – 1555)

Positionen der syntaktischen Form				
<u>Carrus triumphalis</u>				
Regenten	Flora	Ceres & Apollon	Bacchus & Pomona	Janus & Vulcan
Gespann: Zodia	Aries Taurus Gemini	Cancer Leo Virgo	Libra Scorpio Sagittarius	Capricornus Aquarius Pisces
<u>Eskorte</u>	Apollon & IX Musae	Sitis () Labor ()	Silen	Crapula () Desidia () Tenebrae ()

Tabelle 7

STRADANUS 1560

Positionen der syntaktischen Form	FRÜHLING	SOMMER	HERBST	WINTER
<u>INNEN</u> <u>Eskorte vor dem</u> <u>Wagen</u>	Merkur Charites Orpheus Pan			(frierendes Kind) (Buckliger) Somnus ? Desidia Vulcan (Figur mit Reisigbesen) Männliche Figur mit Kippe
<u>Carrus triumphalis</u>				
Regenten	Flora			Janus mit den Attributen von Annus und Saturn
Gespann	Schwalben Widder Stiere			Dohlen Eulen
<u>Eskorte hinter dem</u> <u>Wagen</u>	Liber Pater Männliche Figur Apollon Musae (vorher Minerva?)			Frigus Crapula (Krüppel) Tenebrae Podagra Defectus?
<u>Kosmologische</u> <u>Kategorien</u> Zodia	Aries Taurus Gemini			Capricornus Aquarius Pisces
Monatsarbeiten	3) Pflege des Weingartens 4) Feldbestellung 5) Bootsfahrt			12) Seesturm 1) Eisvergnügen 2) Eisvergnügen
<u>AUSSEN</u> <u>Zierleiste</u>	Junges Grün, Blüten, Musikinstrumente			Reiser, tote Bäume, Feuer, Greise

Tabelle 8

ANTONIO TEMPESTA 1592

Positionen der syntaktischen Form	FRÜHLING	SOMMER	HERBST	WINTER
<u>Carrus triumphalis</u>				
Regenten	Flora	Ceres	Bacchus	Der alte Mann
Gespann	Schwalben Schafe Kälber	Wachteln Storche	Rebhühner Ziegenböcke	Krähen Eulen
Personifizierte Monate	Martius Aprilis Maius	Junius Julius Augustus	September October November	December Januarius Februarius
Assoziierte Lebensalter	Kindheit	Jugend	Mannesalter	Greisenalter
Zodia	Aries Taurus Gemini	Cancer Leo Virgo	Libra Scorpio Sagittarius	Capricornus Aquarius Pisces
<u>Eskorte</u>	XI Musae	Mars/ der Teufel	Priapus mit Eroten, bekränzt von Musikantinnen Pan Bacchantin	Podagra Crapula Horror (männliche Figur mit Schlapphut) (weibliche Figur)
<u>Hintergrund</u>	Zephyrus	Phoebus Kornfeld		Regenschauer

Tabelle 9

ANTONIO TEMPESTA 1592

Positionen der syntaktischen Form	FRÜHLING	SOMMER	HERBST	WINTER
<u>INNEN</u> <u>Carrus triumphalis</u>				
Regenten	Flora	Ceres	Bacchus	Der alte Mann
Gespann	Schwalben Schafe Kälber	Wachteln Storche	Rebhühner Ziegenböcke	Krähen Eulen
<u>AUSSEN</u> <u>Zierleiste</u>				
Monate	Martius Aprilis Maius	Junius Julius Augustus	September October November	December Januarius Februarius
Zodia	Aries Taurus Gemini	Cancer Leo Virgo	Libra Scorpio Sagittarius	Capricornus Aquarius Pisces
Figuren	Zwei Musen	Abundantia Saturn	Satyri	Alte Männer
Attribute	Blüten Schwalben	Ähren Teufel Löwe	Früchte & Trauben Ziegenböcke	Rüben & Rettiche Feuerkessel Öllampen Fledermäuse

Tabelle 10

NICOLAES BERCHEM

Positionen der syntaktischen Form	FRÜHLING	SOMMER	HERBST	WINTER
<u>INNEN</u> <u>Carrus triumphalis</u>				
Regenten	Flora	Huldigung der Ceres	Silen Bacchus	Der alte Mann
Gespann	Schwalben Schafe Kälber	Widder	Ziegenböcke	Eulen
<u>Eskorte</u>	Tänzerinnen		Bacchantinnen	Crapula
Personifizierte Jahreszeiten	Genien mit Blüten	Genien mit Ähren	Genien mit Weinlaub	Reisigsammler(?)
<u>AUSSEN</u>				
Elemente	LUFT	FEUER	ERDE	WASSER
Götter und Göttinnen	Jupiter/Annus Nox Diana Juno Iris Phoebus	Proserpina Pluto (Nymphe ?) Vesta ?	Ceres Abundantia Terra Bacchus Satyrn & Nymphen	Flußgötter
Assoziierte Tiere	Chamäleon	Salamander		

Anhang II

STATIONEN ZWISCHEN KONSTANZ UND WANDEL
KATALOG DER JAHRESZEITEN IN TRIUMPHZÜGEN

A. VORLÄUFER DER JAHRESZEITENTRIUMPHE VON 1537

- | | | | |
|-----|---|--------------|------------|
| I. | Georg Pencz, 1531 | (Kat. Nr. 1) | (Abb. 1-4) |
| II. | Virgil Solis, 1531-37 | (Kat. Nr. 2) | (Abb. 5-8) |
| | nach Virgil Solis: | | |
| | a. Nürnbergisch, um 1550,
(Peter Flötner?) | (Kat. Nr. 3) | (Abb. 9) |

B. DER MONOGRAMMIST AP UND SEINE KOPISTEN

- | | | | |
|----|---|--------------|--------------|
| I. | Monogrammist AP, 1537 | (Kat. Nr. 4) | (Abb. 10-13) |
| | Kopienfolgen nach dem Zyklus von 1537 | | |
| | a. Werkstatt der Touraine,
nach 1538 | (Kat. Nr. 5) | (Abb. 14) |
| | b. Almanach, 1550 | (Kat. Nr. 6) | |
| | c. Anonym, 16. Jh. | (Kat. Nr. 7) | |
| | d. Gaspere Ruina,
erste Hälfte 16. Jh. | (Kat. Nr. 8) | (Abb. 15) |
| | e. Pozzoserrato, Beginn 17. Jh. | (Kat. Nr. 9) | (Abb. 16-18) |

C. VARIATIONSFOLGEN DER JAHRESZEITENTRIUMPHE VON 1537

- | | | | |
|------|-------------------------------|---------------|--------------|
| I. | Taddeo Zuccaro, 1555 | (Kat. Nr. 10) | (Abb. 19-22) |
| II. | Stradanus, um 1560 | (Kat. Nr. 11) | (Abb. 23-33) |
| | a. Kopie nach Stradanus | (Kat. Nr. 12) | (Abb. 34) |
| III. | Lambert Lombard, 1562 | (Kat. Nr. 13) | (Abb. 35) |
| IV. | Antonio Tempesta, 1592 | (Kat. Nr. 14) | (Abb. 36-39) |
| V. | Antonio Tempesta, 1592 | (Kat. Nr. 15) | (Abb. 40-43) |
| | Nach Antonio Tempesta | | |
| | a. Sebastiaen Vrancx, um 1620 | (Kat. Nr. 16) | (Abb. 44) |
| | b. Nicolaes Berchem, um 1660 | (Kat. Nr. 17) | (Abb. 45-48) |

HINWEISE ZUR BENUTZUNG DES KATALOGES

- Kat. Nr.:** Die Katalog-Nummern sind durchgehend nummeriert und innerhalb von Teil A., B. und C. chronologisch angeordnet worden. Die Differenzierung nach den Buchstaben a.-d., bzw. e.-q., bezieht sich auf die vorhandenen Bestandteile des jeweiligen Zyklus
- Künstlername:** Nach den Vor- und Familiennamen werden das Geburts- und das Sterbejahr, wenn nachweisbar, Tag und Monat, sowie der Geburts- und der Sterbeort erwähnt. Außerhalb des allgemeinen Konsenses liegende Zuschreibungen werden als solche kenntlich gemacht.
- Werktitel:** Nennung des Bildthemas.
- Technik:** Aufführung der verwendeten Malmittel, bzw. der Drucktechniken, des Bildträgers und wenn bekannt, der Papierart und des Wasserzeichens.
- Bezeichnung:** Wiedergabe der Signatur oder des Monogramms, bei Graphiken werden die Angaben über Inventor, Stecher und Verleger übernommen. Ist nur ein Teil der Folge signiert, bzw. bezeichnet, erfolgt ein Verweis auf die betreffende Nummer.
- Darstellungsgröße:** Abmessungen der Darstellung in cm, Höhe geht vor Breite.
- Datierung:** Trägt nur ein Werk, das einem mehrteiligen Zyklus angehört, ein Datum, wird bei den nicht datierten Werken die fragliche Katalognummer aufgeführt. Gibt es keine Angabe, ist eine kurze Begründung der vorgeschlagenen zeitlichen Eingrenzung unter der Rubrik „Bemerkung“ nachzulesen. Für die Katalognummern 1. und 2. wird auf den darstellenden Textteil verwiesen.
- Beschriftung:** Buchstabengetreue Wiedergabe aller Inschriften und Übersetzung. Signatur und Bezeichnung sind ausgenommen.
- Richtung:** Bestimmt die Zugrichtung des Triumphes, damit das Abhängigkeitsverhältnis der Zyklen untereinander bewertet werden kann.
- Standort:** Bei Gemälden wird der letzte bekannte Aufbewahrungsort genannt, bei Graphiken die Sammlung, in der das Werk konsultiert wurde.
- Literatur:** Vollständiges Verzeichnis der Literatur, in welcher der Zyklus oder einer seiner Teile erwähnt werden. Die Titel werden unter a. vollständig und unter b.-c., bzw. e.-q. abgekürzt zitiert.
- Bemerkung:** Diese Rubrik berücksichtigt zusätzliche wichtige Informationen, die im darstellenden Text keinen Platz hatten. Hier werden Datierungen und Zuschreibungen diskutiert.

KATALOG
DER JAHRESZEITEN IN TRIUMPHZÜGEN

A. VORLÄUFER DER JAHRESZEITENTRIUMPHE VON 1537

- Kat. Nr. 1 Georg Pencz
(um 1500 Nürnberg - Leipzig 11. 10. 1550)
- 1a.
- Werktitel: „Der Frühling“ (Abb. 1).
Technik: Feder in Schwarz, grau laviert. Wasserzeichen: Hohe Krone mit Kreuz, nicht bei Briquet, ähnlich Piccard V,1.
Bezeichnet: Nicht signiert.
Darstellungsgröße: 39,2 cm x 30,5 cm.
Datierung: Stilkritisch um 1531.
Beschriftung: Am oberen Rand: „wider – – ox – zuilling“. Unten: Spur einer ehemaligen Unterschrift in Kreide, die Jahreszeit bezeichnend und „Nr. 1“.
Richtung: Nach links.
Standort: Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung.
Literatur: H. Röttinger, „Die Holzschnitte des Georg Pencz“, Leipzig 1914, S. 8 Anm. 4; Elfried Bock, „Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen“, Frankfurt a. M. 1929, Bd. 1 & 2, Kat. Nr.: 289, Bd. I Text, S. 87, Bd. II, Abb. 114a; H. G. Gmelin, „Georg Pencz als Maler“, Diss. Freiburg i. Br. 1961, Ms., S. 164 f., 227 f. (die Dissertation erschien in einer gekürzten Fassung im Münchner Jahrbuch, Dritte Folge, Bd. XVII, 1966, S. 49-126, die Zeichnungen wurden nicht berücksichtigt); die bei Gmelin erwähnte Dissertation von Winfried Guthmann, „Die Graphik und die Zeichnungen von Georg Pencz“ wurde nicht fertiggestellt; Ilse O'Dell-Francke, „Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis“, Wiesbaden 1977, S. 41 und zu Kat. Nr. e6-9.
- 1b.
- Werktitel: „Der Sommer“ (Abb. 2).
Technik: Feder in Schwarz, grau laviert. Wasserzeichen: Hohe Krone mit Kreuz, nicht bei Briquet, ähnlich Piccard V,1.
Bezeichnet: Nicht signiert.
Darstellungsgröße: 39,1 cm x 29,5 cm.
Datierung: Stilkritisch um 1531.
Beschriftung: Am oberen Rand: „cryb – – leo – firo [virgo]“. Unten: Spur einer ehemaligen Unterschrift in Kreide, die Jahreszeit bezeichnend und „Nr. 2“.
Richtung: Nach links.

Standort: Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung.
 Literatur: H. Röttinger, 1914, S. 8, Anm 4; E. Bock, 1929, Kat. Nr. 290, Bd. I: Text, S. 87, Bd. II: Abb. 114b.; H. G. Gmelin, 1961, S. 164 f., 227 f.; Katalog München, „Altdeutsche Zeichnungen aus der Universitätsbibliothek Erlangen“, Ausstellung in der Staatlichen Graphischen Sammlung, München 1974, Kat. Nr. 87, S. 97, Abb. 66; I. O'Dell-Francke, 1977, S. 41, zu Kat. Nr. e6-9.

Bemerkung: Auf der Rückseite Skizze eines Pokals in schwarzer Kreide.

1c.

Werktitel: „Der Herbst“ (Abb. 3).
 Technik: Feder in Schwarz, grau laviert. Wasserzeichen: Hohe Krone mit Kreuz nicht bei Briquet, ähnlich Piccard V,1.
 Bezeichnet: Nicht signiert.
 Darstellungsgröße: 38,9 cm x 29,9 cm.
 Datierung: Stilkritisch um 1531.
 Beschriftung: Am oberen Rand: „wag – – skorpion – schütz“, darunter durchgestrichen: „krebs – – leb [leo]– jüingfraw“. Unten: Spur einer ehemaligen Unterschrift in Kreide, die Jahreszeit bezeichnend und „Nr. 3“.
 Richtung: Nach links.
 Standort: Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung.
 Literatur: H. Röttinger, 1914, S. 8, Anm. 4; E. Bock, 1929, Kat. Nr. 291, Bd. I: Text, S. 87, Bd. II: Abb. 115a.; H. G. Gmelin, 1961, S. 164 f., 227 f.; I. O'Dell-Francke, 1977, S. 41, zu Kat. Nr. e6-9.

1d.

Werktitel: „Der Winter“ (Abb. 4).
 Technik: Feder in Schwarz, grau laviert, Wasserzeichen: Hohe Krone mit Kreuz, nicht bei Briquet, ähnlich Piccard V,1.
 Bezeichnet: Nicht signiert.
 Darstellungsgröße: 37,4 cm x 29,5 cm.
 Datierung: Stilkritisch um 1531.
 Beschriftung: Am oberen Rand: „steinbock – – wasserman – fis“. Unten: Spur einer ehemaligen Unterschrift in Kreide, die Jahreszeit bezeichnend und „Nr 4“.
 Richtung: Nach links.
 Standort: Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung.
 Literatur: H. Röttinger, 1914, S. 8 Anm. 4; E. Bock, 1929, Kat. Nr. 292 Bd. I: Text, S. 87, Bd. II: Abb. 115b.; H. Gmelin, 1961, S. 164 f., 227 f.; Katalog München, 1974, Nr. 88, S. 97; I. O'Dell-Francke, 1977, S. 41, zu Kat. Nr. e6-9.
 Bemerkung: Nach E. Bock handelt es sich um Entwürfe für den Scheibenriß, Medaillons mit Darstellungen der Vier Jahreszeiten sind aus dem niederländischen Raum bekannt.

Wiederkehr der Kompositionen von Flora und Pomona auf zwei Buchsmodellen im Berliner Schloßmuseum. Figur des Greises als Kreideskizze auf demselben Blatt. O'Dell-Francke sieht Spuren ehemaliger Beschriftung mit den Namen der Dargestellten.

Kat. Nr. 2

Virgil Solis
(1514 an unbekanntem Ort - Nürnberg 1. Aug. 1562)

2a.

Werktitel: „Der Frühling“ (Abb. 5).
 Technik: Kupferstich.
 Bezeichnet: Mit ligiertem Monogramm VS auf dem Wagen der Flora und Nr 1 rechts oben.
 Darstellungsgröße: 5,2 cm x 24,2 cm.
 Datierung: Terminus post quem: 1531 (Kat. Nr. 1), terminus ante quem: 1537 (Kat. Nr. 3).
 Beschriftung: Titel: „LENCZ“, die Figuren von links nach rechts; „VEN'[us] – MARS – MEL/P'[omene] – VRANIA – ELIO [Clio] – EVTERPE – VER – CO[u]PIDO – FLORA – SA'[tyrus] – MERCVRI'[ius]“.
 Richtung: Nach rechts.
 Standort: Konsultiertes Exemplar: Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
 Literatur: Adam Bartsch, „Le Peintre-Graveur“, Wien, 1808, Bd. IX, Nr. 133; abgebildet in: The Illustrated Bartsch, „Virgil Solis, Intaglio Prints and Woodcuts“, hrsg. von Jane S. Peters, New York 1987, Bd. 19, Part 1, Nr. 261, S. 67; H. Gmelin, 1961, S. 165, 227 Anm. 421; Charles Dempsey, „Mercurius ver: the sources of Botticelli's Primavera“, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 31, 1968, S. 251-273, bes. S. 255 ff., Abb. 72 a; Ilse O'Dell-Francke, „Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis“, Wiesbaden 1977, Kat. Nr. e 6, S. 99, Text S. 51 f., 62.

2b.

Werktitel: „Der Sommer“ (Abb. 6).
 Technik: Kupferstich.
 Bezeichnet: Mit ligiertem Monogramm VS in der Ecke oben rechts.
 Darstellungsgröße: 5,3 cm x 24,5 cm.
 Datierung: Terminus post quem 1531: (Kat. Nr. 1), terminus ante quem: 1537 (Kat. Nr. 3).
 Beschriftung: Titel: „SVMER“, die Figuren von links nach rechts: „–OSI'[ris] – TRI'[ptolemus] – PAL'[es] – MATURI'[tas] – PAN – CERES – SITES [Sitis] – [A]ESTUS – LAS[s]I'[tudo] – APO'[llo]“.
 Richtung: Nach rechts.
 Standort: Konsultiertes Exemplar: Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
 Literatur: A. Bartsch, 1808, Nr. 134; „The Illustrated Bartsch“, 1987, Nr. 134, S. 69; H. G. Gmelin, 1961, S. 165, 227 Anm. 421; I. O'Dell-Francke, 1977, Kat. Nr. e7 S. 99, Text S. 51 f., 62.

2c.

Werktitel: „Der Herbst“ (Abb. 7).
Technik: Kupferstich.
Bezeichnet: Mit ligiertem Monogramm VS in der Ecke oben rechts.
Darstellungsgröße: 5,3 cm x 24,4 cm.
Datierung: Terminus post quem: 1531 (Kat. Nr. 1), terminus ante quem: 1537 (Kat. Nr. 3).
Beschriftung: Titel: „HERBST“, die Figuren von links nach rechts: „VERTV'[mnus] – SIL[enus] – PACH [Bacchus] – POMANA [Pomona] – PAL[I]AS COPIA“
Richtung: Nach rechts.
Standort: Konsultiertes Exemplar: Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Literatur: A. Bartsch, 1808, Nr 135; „The Illustrated Bartsch“, 1987, Nr. 135, S. 71; H. G. Gmelin, 1961, S. 165, 227 Anm. 421; I. O'Dell-Francke, 1977, Kat. Nr. e8, S. 99, Text S. 51 f., 62.

2d.

Werktitel: „Der Winter“ (Abb. 8).
Technik: Kupferstich.
Bezeichnet: Mit ligiertem Monogramm VS in der linken oberen Ecke.
Darstellungsgröße: 5,4 cm x 24,4 cm.
Datierung: Terminus post quem: 1531 (Kat. Nr. 1), terminus ante quem 1537 (Kat. Nr. 3).
Beschriftung: Titel: „WINTER“, die Figuren von links nach rechts: „PODAGRA – SENECTUS – SATURNUS – HIEMS – IANNUS [Janus] – OCIUM [Otium] – EOLUS [Aeolus]“.
Richtung: Nach rechts.
Standort: Konsultiertes Exemplar: Basel, Öffentliche Kunstsammlung.
Literatur: A. Bartsch, 1808, Nr. 136; „The Illustrated Bartsch“, 1987, Nr. 136, S. 73; Arpad Weixlgärtner, „Ungedruckte Stiche“, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd XXIX, Heft 4 (1911), S. 259 ff., Abb. 46; H. G. Gmelin, 1961, S. 165, 227, Anm. 421; I. O'Dell-Francke, 1977, Kat. Nr. e9, S. 99, Text S. 51f., 62.

Bemerkung: Obige Folge wird von O'Dell-Francke als eigenhändig angesehen. Außer der beschriebenen existieren noch drei Werkstattfassungen: Kat. Nr. e6 - 9, A, B, C. Alle abgebildet in: „The Illustrated Bartsch“ 1987, Nr. 133, A,B,C - 136, A,B,C, S. 67 - 74. Entscheidend verändert wurde nur Fassung C, wo in verdoppelter Höhe der Einfluß der himmlischen Gestirne auf den Zug der Jahreszeiten gezeigt wird. Variante A bewegt sich nach rechts, C nach links, B - a nach rechts, B - c und B - d nach links.

Nach Virgil Solis

Kat. Nr. 3 Nürnbergisch um 1550, hier Peter Flötner oder Nachfolger zugeschrieben, (1490 Thurgau - Nürnberg 1546)

3b.

Werktitel: „Der Sommer“ (Abb. 9).
 Technik: Feder, Tusche mit blauer Farbe laviert.
 Bezeichnet: Nicht bezeichnet.
 Darstellungsgröße: Durchmesser: 12,3 cm.
 Datierung: Terminus post quem: Kat. Nr. 1: 1531 und Kat. Nr. 2: 1531 - 1537, um 1550.
 Beschriftung: Keine.
 Richtung: Nach rechts.
 Standort: Hamburg, Graphische Sammlung der Kunsthalle, Inv. Nr. 57/263.
 Literatur: Hamburger Kunsthalle. Erwerbungsberichte 1957 - 58: Aus dem Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 4, 1959, S. 161 mit Abb.

Bemerkung: Während das Blatt in der die älteren Literatur noch Etienne Delaune (Orléans 1519 - Paris/Straßburg 1583) selbst zugesprochen wurde, ordnet man es heute seinem Umkreis zu. Aufgrund der hier entwickelten Chronologie kann die Zuschreibung an Delaune und seine Schule ganz zurückgewiesen werden. Die Zeichnung steht motivisch in einem engen Zusammenhang sowohl mit den Scheibenrissen von Georg Pencz als auch mit den Kupferstichen von Virgil Solis. Beide Zyklen müssen dem Anonymus vorgelegen haben, so daß als Urheber ein Nürnberger Künstler um 1540 - 1550 angenommen werden kann. Da das Blatt in der künstlerischen Ausführung qualitativ hoch rangiert, soll die Abhängigkeit der drei Sommerallegorien kurz diskutiert werden.

Der hölzerne Wagen mit seinem hohen Thronaufbau setzt die Kenntnis des Scheibenrisses von Pencz voraus. Auch die Platzierung der grünenden Äste stimmt überein. Dagegen brachte Solis nur eine Abbeviatur des carrus triumphalis. Ebenso kann die Gestaltung der Lyra des Apoll mit dem bekrönenden Akanthusmotiv nur erklärt werden, wenn der Anonymus sich der Vorlage von Georg Pencz bedienen konnte. Die Teilnehmer der Sommerprozession übernahm der unbekannte Zeichner indessen von Virgil Solis. Mit leichten Drehungen und anderen Details bearbeitete er seine Vorbilder künstlerisch so, daß der Eindruck des Zuges jetzt homogener, weniger steif und insgesamt schwungvoller ist. Daß andererseits die Kupferstiche des Virgil Solis nicht in Anlehnung an unseren anonymen Meister entstanden sein können, belegt die Nähe der Zyklen von Pencz und Solis. Beispielsweise findet man das Kleid der Ceres mit seinem Taillebenbausch und den darunter herausschauenden geschlitzten Stoffstreifen nur bei Pencz und Solis. Hätte Solis allein

die Hamburger Zeichnung gesehen, hätte er keine Kenntnis vom Aussehen ihres Gewandes erlangen können.

Von noch größerer Tragweite ist das wechselnde Seitenverhältnis der drei Sommer-Allegorien. Während sich der reproduzierende Stich von Virgil Solis gegenüber den Scheibenrissen spiegelbildlich verhält, entstand die anonyme Zeichnung seitengleich nach dem graphischen Vorbild. Im Falle einer Umkehrung der hier vorgeschlagenen Reihenfolge kompliziert sich die Beziehung der drei Zyklen zueinander. Daraus kann geschlossen werden, daß der unbekannte Meister in der Werkstatt des Virgil Solis verkehrt hat. Die Zeichnungen von Pencz hat er entweder dort gesehen oder er hat die ausgeführten Scheibenrisse kennengelernt. Von Etienne Delaune weiß man zwar, daß er sich aufgrund seines calvinistischen Bekenntnisses in den süddeutschen Raum zurückziehen mußte, ein Aufenthalt in Nürnberg ist jedoch nicht bezeugt. Dort hatte sich vor allem die Flötner-Schule mit ihren feinen Präzisionsarbeiten einen Namen gemacht. Vielleicht kann das Hamburger Blatt Peter Flötner selbst zugeschrieben werden (geb. 1490 im Thurgau, ab 1522 in Nürnberg, gest. 23. 10 1546 ebd.), aber auch sein Schüler Matthes Gebel (geb. 1523 - gest. 1554 in Nürnberg) kommt in Frage, dessen Werke häufig mit denjenigen Flötners verwechselt werden. I. O'Dell Francke hält sogar einen persönlichen Kontakt der beiden Künstler, Solis und Flötner, für möglich (dies. 1977, S. 49). Zu den Medaillen und Plaketten, die in seiner Schule entstanden sind, zählen auch einige allegorische Triumphzüge, die sich mit der vorliegenden Zeichnung gut vergleichen lassen. Man wird sich die Hamburger Sommerallegorie daher eher als Entwurf für eine Plakette als für einen Tellerboden zu denken haben. Die Bekleidung und der leichte Schwung der schreitenden Figuren, scheint mir um einiges später anzusetzen als ihre steiferen und hölzernen Vorbilder. Vergleichbar ist die Temperamentenfolge von Virgil Solis, für die I. O'Dell Francke die erste Hälfte fünfziger Jahre veranschlagte: (Abb.) Kat. Nr. e67 - 70.

B. DER MONOGRAMMIST AP UND SEINE KOPISTEN: DIE JAHRESZEITENTRIUMPHE VON 1537

- Kat. Nr. 4 Monogrammist AP
 (um 1536-37 tätig in den südlichen Niederlanden)
 Hier der Entwurf dem Umkreis Bernard van Orleys zugeschrieben
 (1488? Brüssel - ebd. 1541)
- 4a.
- Werktitel: „Der Frühling“ (Abb. 10).
 Technik: Holzschnitt aus zwei Blöcken.
 Bezeichnet: Monogrammiert auf Kat. Nr. 4d.

- Darstellungsgröße: 33,7 cm x 48 cm.
 Datierung: 1537 auf Kat. Nr. 4c.
 Beschriftung: Am oberen Rand in der Mitte: „VER“ (in Antiqua) und „Ovidi. 2. Metamorph./Verq[ue] nouum stabat cinctum florente corona.“ Auf den Standarten der Monate: „Mars., - Aprilis., - Maius.“ Beischriften der Teilnehmer des Umzuges: „MERCVRIVS – ORPHEVS – PAN – LIBER PATER – APOLLO – NOVEM . MVSAE“; Im Hintergrund: „CHARITES – DIONYSIVS – PLEVRESIS – OSIRIS – TRIPTOLEMVVS – PROFLV/VIVM SANGVI/NIS – SANGVINEI – FONS CABAL/LINVS“ (in Antiqua).
- Richtung: Nach links.
 Standort: Konsultiertes Exemplar: London, British Museum, Department of Prints and Drawings.
- Literatur: Wouter Nijhoff, „Nederlandsche Houtsneden 1500-1550“, s'Gravenhage 1933-36, Text S. 28, Abb. 153-54; E. Van der Vossen, „De Maandenreeks van Pieter Bruegel den Ouden“, in: Oud Holland LXVI (1951), S. 103 - 116, bes. S. 106 Anm. 1 und S. 112 f.; Julius Held, „Flora Goddess and Courtesan, in: Essays in Honor of Erwin Panofsky“, Bd. I, New York 1961, bes. S. 204, Anm. 25; Hollstein, „Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1400 – 1700“, Bd. 13, S. 12 f., Nr. 1; I. O'Dell-Francke, „Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis“, Wiesbaden 1977, S. 99, zu Kat. Nr. e6-9; Elisabeth Schröter, „Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael“, Hildesheim, New York 1977, S. 229, Anm. 962, Abb. 50; Evert van Straaten, „Koud tot op het bot“, s'Gravenhage 1977, S. 33 f.; Ilja M. Veldman, „Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck: cosmo-astrological allegory in sixteenth-century Netherlandish prints“, in: Simiolus II, 1980, Vol. 3/4, S. 156 f.; Godelieve Denhaene, „Lambert Lombard. Renaissance et Humanisme a Liège“, Antwerpen 1990, S. 158-60, Abb. 206.

4b.

- Werktitel: „Der Sommer“ (Abb. 11).
 Technik: Holzschnitt aus zwei Blöcken.
 Bezeichnet: Monogrammiert auf Kat. Nr. 4d.
 Darstellungsgröße: 33,7 cm x 48 cm.
 Datierung: 1537 auf Kat. Nr. 4c.
 Beschriftung: Am oberen Rand in der Mitte: „Ovidius. ii .Metamorph. / Staba nuda estas/e spicea serts gereba.“ darunter „AESTAS“ (in Antiqua). Auf den Standarten der Monate: „Junius – Julius – Augustus“. Beischriften der Teilnehmer des Umzuges: „PH[O]EBVS – SITIS – |AESTVS|– CERES – |PILV(M)NVS| – SATVRNVS –LABOR – MATVRITAS“. Die Hintergrundszene: „FEBRIS / CO[N]/TINVA – FEBBRIS . TERTIANA – CANIS RABIDVS – COLERI/CI – LASSITVDO – |CAVSON|“ (in Antiqua).
- Richtung: Nach links.
 Standort: Konsultiertes Exemplar: London, British Museum, Department of Prints and Drawings.
- Literatur: W. Nijhoff, 1933-36, S. 28, Abb. 155-156; Hollstein, S. 12, Nr. 2; I. O'Dell-Francke, 1977, S. 99; E. van Straaten, 1977, S. 33 f.,

I. M. Veldman, 1980, S. 156 f., Abb. 9; Godelieve Denhaene, 1990 S. 158-60, Abb. 206.

4c.

- Werktitel: „Der Herbst“ (Abb. 12).
 Technik: Holzschnitt aus zwei Blöcken.
 Bezeichnet: Monogrammiert auf Kat. Nr. 4d.
 Darstellungsgröße: 33,7 cm x 48 cm.
 Datierung: Spiegelverkehrt „1537“ auf einer Tafel im Sockelbereich des Wagenaufbaus.
 Beschriftung: Am oberen Rand in der Mitte: „AVTVMNVS“ (in Antiqua), daneben: „Ouid. 2 .Metamorph./Stabat & Autumnus calcatis sordidusvuis“. Auf den Standarten der Monate: „September“ – „October – November“. Beischriften der Teilnehmer des Umzuges: „COPIECORNIV – PALLAS – PRIAPUS – |BACCHVS| – POMONA – ABVNDANCIA – SILENV/S – SATYRI – INFIRMITAS – NAVSEA – MORBVS“; die Hintergrundszenen: „FEBRIS / ERRATICA – IDROPI/SIS [Hydropisis] – MELANCOLICI“ (in Antiqua).
 Richtung: Nach links.
 Standort: Konsultiertes Exemplar: London, British Museum, Department of Prints and Drawings.
 Literatur: W. Nijhoff, 1933-36, S. 28, Abb. 157-158; Hollstein, S. 12, Nr. 3, E. van Straaten, 1977, S. 33, Abb. 57; I. M. Veldman, 1980, S. 156, Sheila D. Muller, *Charity in the Dutch Republic*, Ann Arbor 1985, S. 123, Abb 79.

4d.

- Werktitel: „Der Winter“ (Abb. 13).
 Technik: Holzschnitt aus zwei Blöcken.
 Bezeichnet: Auf einem Stein am unteren Rand rechts mit dem Monogramm AP.
 Darstellungsgröße: 33,7 cm x 48 cm.
 Datierung: 1537 auf Kat. Nr. 4c.
 Beschriftung: Am oberen Rand: „Ou d. 2 .Metamorph. / Et glacialis Hyems canos hirsuta capillos“. Darunter: „HYEMS“ (in Antiqua). Auf den Standarten der Monate: „December – Januarius – Februarius“. Beischriften der Teilnehmer des Umzuges: „EOLVS – VVLCANVS – ANA/CHARSIS – DESIDIA – SOMNVS – IANVS – CRAPVLA – FRIGVS – HORROR – TENEBRE – PODAGRA – PAVPERTAS – DEFECTVS“. Die Hintergrundszenen: „TVSSIS – APO/PxLEXIA – FLEGMATICI“ (in Antiqua).
 Richtung: Nach links.
 Standort: Konsultiertes Exemplar: London, British Museum, Department of Prints and Drawings; zweites Exemplar: Berlin, Kupferstichkabinett.
 Literatur: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XII S. XXXIV; W. Nijhoff, 1933-36, S. 28, Abb. 159-160; Hollstein, S. 12 Nr. 4, E. van Straaten, 1977, S. 33 f., Abb. 56, I. M. Veldmann, 1980, S. 156 f; Sheila D. Muller, 1985, S. 123, Abb 80.

Bemerkung: Die Exemplare des British Museum befinden sich in einem sehr schlechten Zustand, weisen Stockflecken, Fraßlöcher und ausgerissene Ecken auf.

KOPIENFOLGEN DER JAHRESZEITENTRIUMPHE VON 1537

Kat. Nr. 5 Werkstatt der Touraine

5b.

Werktitel: „Der Sommer“ (Abb. 14).
 Technik: Tapisserie, Wolle, 4 1/2 Kettfäden pro cm.
 Bezeichnet: Nicht bezeichnet. Himmelhuber schreibt die Tapisserie der Schule der Touraine zu und nennt als Vergleichsbeispiele: Heinrich Göbel, „Die Wandteppiche und ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal“, Bd. II, Leipzig 1928, Nr. 338 ff. Typisch sei der ‚Mille fleurs‘-Vordergrund.

Darstellungsgröße: 292 cm x 438 cm.
 Datierung: Auf beiden Seiten im oberen Teil der Bordüren mit den Grottesken: 1538. Da diese für eine andere Tapisserie bestimmt waren, nur der terminus post quem.

Beschriftung: Mittig in der oberen Zierleiste: „REX GOSCI SIVE GUTSCHMIN“ (in Antiqua). Darunter: „ovid. 2 .Metamorph / stabat nuda / aestas et spicea sarta gerebat“. Unterhalb des Verses: „AESTAS“ (in Antiqua). Auf den Standarten der Fahnenträger: „Junius – Julius – Augustus“. Beischriften der Teilnehmer des Umzuges: „PHEBVS – SITIS – AESTVS – CERES – PILV[M]NVS – SATVRNVS – LABOR – MATVRITAS“. Im Hintergrund: „FEBR/IS CO[N]/TINUA –FEBRIS / TERTIANA – CANIS / RABIDUS – COLERICI – CAVSON – LASSITVDO“ (in Antiqua). Die Beschriftung der Hauptdarstellung entspricht vollständig derjenigen ihrer Vorlage.

Richtung: Nach links.
 Standort: München, Bayerisches Nationalmuseum, Ausstellung der Kunstsammlung der Bayerischen-Hypotheken-und-Wechselbank AG.

Literatur: Münchener Jahrbuch, 1972, S. 221 mit Abb. Diese Publikation auch enthalten in: „Die Kunstsammlung der Bayrischen-Hypotheken-und-Wechselbank“ AG, o. O., o. J. [1981?], Katalogbeitrag von Georg Himmelheber, S. 32-33., dort eine Farbabb.

Bemerkung: Zu der Inschrift: Götz Pochat, „Triumphus regis gosci sive Gutschmin. Exoticism in French Renaissance Tapestry“, in: Gazette des Beaux-Arts 82, 1973, S. 305 - 310: Der Titel bezieht sich auf eine Expedition, deren Eindrücke Balthasar Springer festhielt in der: „Merfart on erfahrung

nüwer Schiffung und Wege zu viln onerkanten Inseln und Kunigreichen“, erschienen zu Nürnberg und Augsburg 1509 (ed. pr. ?). Von Hans Burgkmair wurde die Unternehmung mit Holzschnitten illustriert, Augsburg 1508; Eine zweite Fassung, Nürnberg 1509 - 11, fertigte Georg Glockendon, (Derschau, „Holzschnitte der alten deutschen Meister“, Bd. II, 1810, Nr 25 & 26). Ein flämischer Raubdruck des gesamten Textes mit Kopien nach den Holzschnitten Burgkmairs wurde von Jan Doesborch 1508 in Antwerpen herausgegeben. Wie die Jahreszeitentriumphe des Monogrammistens könnten diese denselben Weg in die Touraine genommen haben. Auch nach ihnen angefertigte Tapisserien sind bekannt: Aras, Beginn 16. Jh., Musée des Arts Africains et Océaniens, Paris. Der Gebrauch von Holzschnitten als Vorlagen für monumentale Tapisserien wäre damit belegt und deren enge formale Beziehung begründet. Unter den Holzschnitten Burgkmairs ist eine Darstellung der Prozession des „Kunig von Gutzin“, dem Herrscher des Reiches Cochin an der Malabar-Küste. In Kopien und Offprints (abhängigen Varianten) wird der Titel ergänzt: „Die Coninck van Gutschin met sinen hoffludven REX GOSCI SIVE GUTSCHMIN OR TRIVMPHVS REGIS SIVE GVTSCHMIN“.

Kat. Nr. 6

Anonym, 16. Jh.

6a.

Werktitel: „Der Frühling,,,
 Technik: Kupferstich: „gravés d'un burin fin, mais sec“.
 Bezeichnet: Nicht bezeichnet.
 Darstellungsgröße: Hauteur 10 p 10 a 11 lig, Largeur 1 p 3 lig.
 Datierung: Terminus post quem: 1537 (Kat. Nr. 3).
 Beschriftung: „Chaque figure est désignée par un nom écrit en latin“
 Richtung: Nach rechts.
 Standort: Unbekannt.
 Beschreibung: „(...) au milieu la saison sous la figure d'une divinité mence dans un char de triomphe, s droite un des quatre tempéraments de l'homme, et s gauche les trois mois de la saison respective, qui sont représentés par des hommes portant des drapeaux, ou les signes du zodiaque sont marqués“. (In der Mitte die Jahreszeit unter der Gestalt einer Gottheit auf einem Triumphwagen, rechts davon eines der Vier Temperamente, links die drei Monate der Jahreszeit, personifiziert von Männern, die Fahnen tragen, auf denen die Tierkreiszeichen abgebildet sind). Im „Frühling“ sind dargestellt: Flora, die Neun Musen, Merkur, Orpheus, Pan & Bacchus, die Monate März, April, Mai und die Sanguiniker.
 Literatur: Adam Bartsch, „Le Peintre-Graveur“, Bd. X, Wien, 1808, S. 136 Nr. 1., Elisabeth Schröter, „Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael“, Hildesheim - New York, 1977, S. 229, Anm. 962.

6b.

Werktitel: „Der Sommer“.
 Technik: Kupferstich.
 Bezeichnet: Nicht bezeichnet.
 Darstellungsgröße: Hauteur 10 p 10 s 11 lig, Largeur 1 p 3 lig.
 Datierung: Terminus post quem: 1537 (Kat. Nr. 3).
 Beschriftung: Siehe Kat. Nr. 5a.
 Richtung: Nach rechts.
 Standort: Unbekannt.
 Beschreibung: Wie „Der Frühling“ Namentlich erwähnt werden: Ceres, Phoebus, Saturn, die Personifikationen der Hitze (Aestus), der Reife (Maturitas) und des Durstes (Sitis) sowie die Monate Juni, Juli, August und die Choleriker.
 Literatur: A. Bartsch, 1808, S. 136, Nr. 2.

6c.

Werktitel: „Der Herbst“.
 Technik: Kupferstich.
 Bezeichnet: Nicht bezeichnet.
 Darstellungsgröße: Hauteur 10 p 10 s 11 lig, Largeur 1 p 3 lig.
 Datierung: Terminus post quem: 1537 (Kat. Nr. 3).
 Beschriftung: Siehe Kat. Nr. 5a.
 Richtung: Nach rechts.
 Standort: Unbekannt.
 Beschreibung: Wie „Der Frühling“ Außerdem treten auf: Pomona, Priapus, Pallas, Bacchus, Silen, Abundantia, die Personifikationen der Krankheit und Schwäche, die Monate September, Oktober, November und die Melancholiker.
 Literatur: A. Bartsch, 1808, S. 136, Nr. 3.

6d.

Werktitel: „Der Winter“.
 Technik: Kupferstich.
 Bezeichnet: Nicht bezeichnet.
 Darstellungsgröße: Hauteur 10 p 10 s 11 lig, Largeur 1 p 3 lig.
 Datierung: Terminus post quem: 1537 (Kat. Nr. 3).
 Beschriftung: Siehe Kat. Nr. 5a.
 Richtung: Nach rechts.
 Standort: Unbekannt.
 Beschreibung: Wie „Der Frühling“. Es sind zu sehen: Janus, Aeolus, Vulcan, Crapula, ferner die Personifikationen des Schlafes, der Kälte, der Dunkelheit, der Armut und der Gicht sowie die Monate Dezember, Januar, Februar und die Phlegmatiker.
 Literatur: A. Bartsch, 1808, S. 136, Nr 4.
 Bemerkung: Bartsch konstatiert die geringfügige Qualität der Blätter: „très médiocrement dessinés“. Da sich der Zug nach rechts bewegt und weder die Hintergrundlandschaft noch die darin enthaltenden Szenen Erwähnung finden, handelt es sich vermutlich um Kopien nach den

Schnitten des Monogrammisten, deren Seitenverhältnis an die Frieze des Virgil Solis erinnert.

Kat. Nr.: 7 Anonym, 16. Jh.
Holzschnitte in einem Almanach, Kopien nach AP.

7a-d.

Werktitel: „Die Vier Jahreszeiten in Triumphzügen“.
Technik: Holzschnitte.
Bezeichnet: Nicht bezeichnet.
Darstellungsgröße: Unbekannt.
Datierung: 1550.
Beschriftung: Unbekannt.
Richtung: Unbekannt.
Standort: Unbekannter Privatbesitz; ausgestellt in der King's Library (CXVII), London 1897. Der „Sommer“ und der „Herbst“ im Besitz des Berliner Kupferstichkabinettes?
Literatur: Wouter Nijhoff, „Nederlandse Houtsneden 1500-1550“, s'Gravenhaage 1933-36, S. 28.

Bemerkung: Nijhoff übernahm eine Mitteilung Campbell Dodgsons, der in einem Kalender von 1550, gedruckt bei Johannes Osthaus „cum privilegio senatus Veneti“, verkleinerte Kopien nach dem Zyklus des Monogrammisten entdeckte, die jedoch nicht dessen Monogramm tragen. Einige geringfügige Änderungen seien anzumerken. Der bibliographische Nachweis dieses Almanaches, der sich zu Beginn dieses Jahrhunderts in Privatbesitz befand, war nicht mehr zu erbringen. Johannes Osthaus war in den fünfziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts als Verleger in Venedig tätig gewesen: 1557 edierte er ebendort eine „Bibbia Nuovo Testamento in latino“.

Kat. Nr. 8 Gaspare Ruina, genannt Gasparo da Corte

(Architekt und Holzschneider des 16. Jahrhunderts, in Ferrara und Venedig tätig gewesen, trat im April 1533 in die Dienste der Stadt Venedig.)

8d.

Werktitel: „Der Winter“ (Abb. 15).
Technik: Holzschnitt.
Bezeichnet: Auf einem Stein unten rechts: „Gaspare Ruina“, darunter sein Signet.
Darstellungsgröße: 21,8 x 31,5 cm.
Datierung: Terminus post quem: 1537 (Kat. Nr. 3).
Beschriftung: Übernommen von Kat. Nr. 4d.
Richtung: Nach links.

Standort: Unbekannt (aus einer größeren Sammlung reproduktiver Graphik?).
 Literatur: Antony de Witt, Ancora di Caspare Ruina, in: Bolletino d'Arte XXXI, 1937, S. 444 - 447, Abb. S. 445.

Kat. Nr. 9 Lodewijk Toeput, genannt Pozzoserrato, (Schule)
 (Um 1550 Mecheln - Treviso 1605; seit 1580 in Italien)

9a-d.

Werktitel: „Die Vier Jahreszeiten in Triumphzügen“ (Abb. 16-18).

Technik: Deckenfresken: „(...) decorazione a fresco: soffito diviso in quattro grandi lacunari con entrovi, in ovali circondati da grottesche, (...)“ (Coletti, 1935).

Darstellungsgröße: (Entfällt).

Gebäude: Treviso, Casa in via Cornarotta.

Lage: „In una stanza al primo piano, ora suddivisa“ (Coletti, 1935).

Datierung: 1. Viertel 17. Jh.

Beschriftung: Der Frühling: „MARS – APRILIS – MAIVS“.

Der Sommer: unbekannt.

Der Herbst: „SEPTEMB(E)R – OCTOB(E)R – NOVEMB(E)R“.

Der Winter: „DECEMB(E)R – JANVARIVS – FEBRVARIVS“.

Richtung: Nach links.

Literatur: Bartolomeo Burchelati (1548-1632), „Gli Sconci et diroccamenti di Trevigi del tempo di mia vita“, Mss. der Biblioteca Comunale di Treviso, Nr. 1046, Kopie A & B, A: Folio 5 v, B: Folio 14; Cima, Le tre faccie di Treviso, Mss. der biblioteca comunale di Treviso, Nr. 643 III, Folio 38; Crico, „Indicazioni delle pitture ed altri oggetti di belle arti degni di osservazione esistenti in Treviso“, Treviso 1829, S. 78 f.; Fapanni, „La chiesa e il Collegio femminile di S. Teonisto di Treviso intagliati a buline da Antonio Nani storicamente descritti“, Venezia 1844, IV, 315; Sernagiotto, „Il Tempio e convento di S. Francesco in Treviso“, Treviso 1863, II, S. 30-32; Ders., „Prima passeggiata per la citts di Treviso intorno al 1600“, Treviso 1869-71, ?; Luigi Coletti, „Treviso“, Bergamo 1926, S. 39; Lazzari, „Curiosits storiche travisane“, Treviso 1927, S. 56; Luigi Coletti, „Cataloge delle cose d'arte e di antichits d'Italia Treviso“, Roma 1935, Via Cornarotta 12-14; L. Polo, „Treviso nostra. Ambiente storia arte tradizioni“, Treviso 1964, S. 223; Margherita Azzi Visentini, „Un inedito soffitto Trevigiano“, in: Arte Veneta, 1982, S. 218 ff., Abb. 1: „La Primavera“, Abb. 2: „L'Autunno“, Abb. 3: „L'Inverno“.

C. VARIATIONSFOLGEN DER JAHRESZEITENTRIUMPHE VON 1537

Kat. Nr. 10 Taddeo Zuccaro
 (1. 9. 1529 S. Angelo in Vado - Rom 2. 9. 1566)

10a-d.

Werktitel: „Die Vier Jahreszeiten in Triumphzügen“ (Abb. 19-22).
Technik: Deckenfresken.
Darstellungsgröße: (Entfällt).Gebäude: Rom, Villa Giulia.
Lage: Untere Loggia des Nymphaeums.
Datierung: Beginn der Dekorationsarbeiten im April 1553, ihr Abschluß erfolgte zum Zeitpunkt des Todes von Julius III. im März 1555.
Literatur: A. Gere, „The Decoration of the Villa Giulia“, in: The Burlington Magazine, CVII, 1965, S. 199 - 206 mit Abb. aller Jahreszeiten: Nr. 48 - 50. Ders., „Taddeo Zuccari“, London 1969, S. 56, „La Primavera“: Abb. 36, „L'Estate“: Abb. 37; Elisabeth Schröter, „Die Ikonographie des Themis Parnass vor Raffael, Hildesheim und New York, 1977, S. 229, Anm. 962: „Der Frühling“; J. L. De Jong: „De Oudheid in Fresco: De interpretatie van klassieke onderwerpen in de Italiaanse wandschilderkunst, inzonderheid te Rome, circa 1370-1555“, Leiden, Diss. 1987, Kat. Nr. 22.

Kat. Nr. 11 Jan van der Straet, genannt Stradanus
 (1523 Brügge - Florenz 1605; seit 1550 in Florenz)

11a.

Werktitel: „Der Frühling“ (Abb. 23).
Technik: Zeichnung auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, teilweise mit dem Pinsel gezeichnet, braune Tusche, kein Wasserzeichen.
Darstellungsgröße: 40,2 x 39,7 cm.
Datierung: Um 1560 (siehe Kat. Nr. 11o).
Beschriftung: Am oberen Rand: „Ver floribus conspicuus, quo Flora triumphum et modulos agit“ (Der Frühling ist an seinen Blüten kenntlich, mit ihm führt Flora den Triumph und die Zeiteinteilungen an).
Richtung: Nach rechts.
Standort: Windsor, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 6861.
Literatur: Leo van Puyvelde, „Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings at Windsor Castle“, London 1942, Kat. nr. 178, S. 27. Wird in den in Vorbereitung befindlichen Katalog der Sammlung von Christopher Brown aufgenommen.
Bemerkung: Nach Nagler Entwürfe für Kartons, die der Erzherzog von Florenz in Auftrag gab : G. K. Nagler, „Künstler-Lexicon“, xvii (1847), S. 447.

11d.

Werktitel: „Der Winter“ (Abb. 24).
Technik: Braunes Papier, Feder und schwarze Tinte, teilweise mit dem Pinsel gezeichnet, braune Tusche. kein Wasserzeichen.
Darstellungsgröße: 40,2 x 41 cm.
Datierung: Um 1560 (siehe Kat. Nr. 11o).

Beschriftung: Am oberen Rand: „Hyems tremula, qua Janus bifrons claudit anni seriem, multa prebens incommoda“ (Der fröstelnde Winter, mit dem der zweigesichtige Janus die Folge der Jahreszeiten abschließt, verursacht viele Beschwerlichkeiten).

Richtung: Nach rechts.

Standort: Windsor, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 6862.

Literatur: Leo van Puyvelde, 1942, Kat. Nr. 179, S. 28. Wird in den in Vorbereitung befindlichen Katalog der Sammlung von Christopher Brown aufgenommen.

ADDENDUM

Zu den „Vier Jahreszeiten in Triumphzügen“ gehört eine Folge der „Zwölf Monate“, in der sich die traditionellen Landarbeiten mit den Darstellungen aus den „Fasti“ verbinden. Sie basieren ebenfalls auf den Holzschnitten des Monogrammisten und wurden deswegen in den Katalog aufgenommen.

11e.

Werktitel: „Der Monat Januar“ (Abb. 25).

Technik: Braunes Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche.

Darstellungsgröße: 40,0 x 40,5 cm.

Datierung: Um 1560 (siehe Kat. Nr. 110).

Beschriftung: Am oberen Rand: „Janus bifrons annum praecedentem claudit: & sequentem aperit, strenis amicitias renovans“ (Wenn der zweigesichtige Janus das vorausgehende Jahr beschließt und das folgende eröffnet, erneuert er mit Neujahrgeschenken die Freundschaften).

Standort: Windsor, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 6853.

Literatur: Leo van Puyvelde, 1942, Kat. Nr. 170, S. 26. Wird in den in Vorbereitung befindlichen Katalog der Sammlung von Christopher Brown aufgenommen.

11g.

Werktitel: „Der Monat März“ (Abb. 26).

Technik: Braunes Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche.

Darstellungsgröße: 40,5 x 41,1 cm.

Datierung: Um 1560 (siehe Kat. Nr. 110).

Beschriftung: Am oberen Rand: „Martius áìöé÷áéñíó ÷áé é÷äöïöááíó veris serenioris spem ostendit“ (Der März, von zweierlei Wesen und die Fische verschlingend, verspricht die Hoffnung des heitereren Frühlings).

Standort: Windsor, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 6856.

Literatur: Leo van Puyvelde, 1942, Kat. Nr. 171, S. 26. Wird in den in Vorbereitung befindlichen Katalog der Sammlung von Christopher Brown aufgenommen.

Bemerkung: Zur Unterschrift: Das Zeichen der Fische endete mit dem Frühlingsäquinoktium am 17.3. (heute 20.3.) (Tab. III/4 & Tab, III/4),

der März hat zwei Gesichter, weil er zwei Jahreszeiten, nämlich dem Winter und dem Frühling, angehört.

11h.

Werktitel: „Der Monat April“ (Abb. 27).
 Technik: Braunes Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche.

Darstellungsgröße: 39,0 x 41,0 cm.
 Datierung: Um 1560 (siehe Kat. Nr. 11o).
 Beschriftung: Am oberen Rand: „Aprilis aperit terram ad germinandum, spumantemque Venerem ad gignendum“ (Der April öffnet die Erde für das Wachstum der Saaten und zur Zeugung der schäumenden Venus).
 Standort: Windsor, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 6857.
 Literatur: Leo van Puyvelde, 1942, Kat. Nr. 172, S. 26. Wird in den in Vorbereitung befindlichen Katalog der Sammlung von Christopher Brown aufgenommen.

11i.

Werktitel: „Der Monat Mai“ (Abb. 28).
 Technik: Braunes Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche.
 Darstellungsgröße: 39,8 x 40,5 cm.
 Datierung: Um 1560 (siehe Kat. Nr. 11o).
 Beschriftung: Am oberen Rand: „Maius maioribus honorem exhibens, floribus ridet, fructum promitentibus“ (Den Alten Ehre erweisend, erglänzt der Mai durch Blumen, die Frucht versprechen).
 Standort: Windsor, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 6854.
 Literatur: Leo van Puyvelde, 1942, Kat. Nr. 173, S. 27. Wird in den in Vorbereitung befindlichen Katalog der Sammlung von Christopher Brown aufgenommen.

11k.

Werktitel: „Der Monat Juni“ (Abb. 29).
 Technik: Braunes Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche.
 Darstellungsgröße: 39,0 x 40,7 cm.
 Datierung: Um 1560 (siehe Kat. Nr. 11o).
 Beschriftung: Am oberen Rand: „Iunius Junoni Junioribusque dicatus, cumulandi (dum vis superest) dat exemplum“ (Der Juni, der der Juno und den Jüngeren geweiht ist, gibt – solange die Tatkraft im Überschuß vorhanden ist – ein Beispiel des Häufens).
 Standort: Windsor, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 6855.
 Literatur: Leo van Puyvelde, 1942, Kat. Nr. 174, S. 27. Wird in den in Vorbereitung befindlichen Katalog der Sammlung von Christopher Brown aufgenommen.

11n.

Werktitel: „Der Monat September“ (Abb. 30).
Technik: Braunes Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche.
Darstellungsgröße: 39,8 x 40,5 cm.
Datierung: Um 1560 (siehe Kat. Nr. 11o).
Beschriftung: Am oberen Rand: „September Bacchi irroratione [Invocatione?], Vulcani fornacem inflammat.“ (Mit der Anrufung des Bacchus entzündet der September den Herd des Vulkan).

Standort: Windsor, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 6858.
Literatur: Leo van Puyvelde, Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings at Windsor Castle, Kat. Nr. 175, S. 27. Wird in den in Vorbereitung befindlichen Katalog der Sammlung von Christopher Brown aufgenommen.

11o.

Werktitel: „Der Monat Oktober“ (Abb. 31).
Technik: Braunes Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche.
Darstellungsgröße: 39,8 x 40,5 cm.
Datierung: Um 1560.
Beschriftung: Am oberen Rand: „October ex perceptis frugibus semina terrae reddens, grati[iosam?] specium exhibet“ (Indem der Oktober aus den empfangenen Feldfrüchten der Erde die Samen zurückerstattet, gewährt er einen gefälligen Anblick).

Standort: Windsor, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 13024.
Literatur: Außer Katalog. Wird in den in Vorbereitung befindlichen Katalog der Sammlung von Christopher Brown aufgenommen.

Bemerkung: Die Nähe von Motiv und stilistischer Ausführung zu der „Flußlandschaft mit dem Gleichnis vom Sämann“ von Pieter Brueghel d. Ä., Öl auf Holz, 74 x 102 cm, signiert und datiert [BR]VEGHEL [1]557, Washington, National Gallery (Putnam), ehemals F. Stuyck v. Bruylre Antwerpen, war Kriterium für die Datierung um 1560.

11p.

Werktitel: „Der Monat November“ (Abb. 32).
Technik: Braunes Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche.
Darstellungsgröße: 38,0 x 39,0 cm.
Datierung: Um 1560 (siehe Kat. Nr. 11o).
Beschriftung: Am oberen Rand: „November Genio facit terrae et suum sanguine, et maria claudit“ (Der November opfert dem Erdgeist auch durch das Blut der Schweine und er versperrt die Meere).

Standort: Windsor, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 6859.
Literatur: Leo van Puyvelde, 1942, Kat. Nr. 176, S. 27. Wird in den in Vorbereitung befindlichen Katalog der Sammlung von Christopher Brown aufgenommen.

11q.

Werktitel: „Der Monat Dezember“ (Abb. 33).
 Technik: Braunes Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche.
 Darstellungsgröße: 39,8 x 39,8 cm.
 Datierung: Um 1560 (siehe Kat. Nr. 11o).
 Beschriftung: Am oberen Rand: „December servis libertatem, halcyonibus maris tranquillitatem indulget“ (Der Dezember gewährt den Sklaven Freiheit, den halkyonischen Tagen die Windstille des Meeres)
 Standort: Windsor, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 6860.
 Literatur: Leo van Puyvelde, 1942, Kat. Nr. 177, S. 27. Wird in den in Vorbereitung befindlichen Katalog der Sammlung von Christopher Brown aufgenommen.

Kopien nach Stradanus

Kat. Nr. 12 Matthias Gerung (zugeschrieben)
 (1500 - 1568/70)

12d.

Werktitel: „Der Winter“ (Abb. 34).
 Technik: Feder und braune Tinte, schwarze Tusche.
 Darstellungsgröße: 29,5 x 28,9 cm.
 Datierung: Terminus post quem: Kat. Nr. 11 (1560).
 Beschriftung: Oben: „Hans Holbein“.
 Richtung: Nach rechts.
 Standort: London, Versteigerung Christie's 11. 12. 1990.
 Literatur: Idem, Katalog Nr. 112.

Bemerkung: Die Zuschreibung wurde von K. G. Boon in Unkenntnis der Vorlage von Stradanus ausgesprochen. Die Qualität der Zeichnung ist so gering, daß eine Zuweisung in einen regionalen oder zeitlichen Kontext nicht möglich ist.

Kat. Nr. 13. Lambert Lombard
 (um 1505 Lüttich - ebd. 1566)
 Aus dem „Album d'Aremberg“ (N. 262):

13a.

Werktitel: „Der Frühling“ (Abb. 35).
 Technik: Feder, braune Tusche.
 Bezeichnet: Siehe Kat. Nr. 15b.
 Blattgröße: 17,3 x 29,3 cm.
 Datierung: 1562.
 Beschriftung: Titel: „DELECTABILE VERIS TEMPVS“. Beischriften: (in der Reihenfolge der Figuren von links nach rechts) „Mart[ius] – Pan – Orfeus – Liber Pater – Charitas – Tri/pxtolemus – Osiris – Aprilis – Flora – Ver – Apollon – Minerva – IX Musae – Maius“.

Richtung: Nach links.
 Standort: Lüttich, Cabinet d'Estampes.
 Literatur: Godelieve Denhaene, „Lambert Lombard. Renaissance et Humanisme a Liège“, Antwerpen 1990, Kat. Nr. 346, Text, S. 158-60. Abb. 205. Dies., „L'album d'Arenberg“, Studies of the Warburg Institute, XLIII, London 1991 (in Planung).

13b.

Werktitel: „Der Sommer“ (Abb. 35).
 Technik: Feder, braune Tusche.
 Bezeichnet: datiert und signiert im Anschluß an die letzte Figur des Zuges oben rechts: „Lambertus Lombard 1562“.
 Blattgröße: 17,3 x 29,3 cm.
 Datierung: 1562.
 Beschriftung: Titel: „MATVRVM AETATIS TEMPVS“. Beischriften: (in der Reihenfolge der Figuren von links nach rechts) „Junius – Phebus – Julius – Febris continua – AESTVS – Ceres – Febris tertiana – Pilumnus – Canis rabidus – Saturnus – Labor – Lassitudo – Maturitas – Augustus – Colerici“.
 Richtung: Nach links.
 Standort: Lüttich, Cabinet d'Estampes.
 Literatur: Godelieve Denhaene, 1990, Kat. Nr. 346, Text S. 158 - 60. Abb. 205.

Bemerkung: Lombard stellte den „Sommer“ dem „Frühling“ voran. Den „Herbst“ und den „Winter“ nahm er nicht auf.

Kat. Nr. 14 Antonio Tempesta
 (1555 Florenz - Rom 1630)
 Antonio Tempesta war in Florenz Schüler von Stradanus.

14a.

Werktitel: „Der Frühling“ (Abb. 36).
 Technik: Radierung.
 Bezeichnet: Mitte unterer Bildrand: „– 1 – Antonio tempesti invenit et fecit 1592“.
 Darstellungsgröße: 14,4 cm 21,1 cm, unterer Rand: 0,5 cm.
 Datierung: 1592.
 Beschriftung: Unterschrift: „Alma Ceres cana frontem precingit arista : Incuruum[ue] beate selici [felici?] messe“: Colonus: (Die nährende Ceres umkränzt die Stirn und den von glücklicher und fruchtbarer Ernte gekrümmten Bauern mit der hellen Ähre) (Vertauscht mit Kat. Nr. 10b). Auf den Schildern der Monate: „MARS – APRILIS – MAIVS“ (in Antiqua).
 Richtung: Nach links.
 Standort: Konsultiertes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.
 Literatur: Adam Bartsch, „Le Peintre-Graveur“, Wien 1818, Bd. XVII, S. 152 f., Nr. 804; „The Illustrated Bartsch“, New York, Bd. 36, S. 102, Nr. 804 (152) mit Abb.

14b.

- Werktitel:** „Der Sommer“ (Abb. 37).
Technik: Radierung.
Bezeichnet: Im unteren Bildrand Mitte rechts: „- .2. – Antonio tempesta Hoc inventor et fecit 1592 / Giovanni Orlandi formis“. (Vertauscht mit Kat. Nr. 10a).
Darstellungsgröße: 14,4 cm x 21,8 cm, unterer Rand 0,5 cm.
Datierung: 1592.
Beschriftung: Unterschrift: „Vere sinum recludit humus floresq[ue] comantes: Producens, suques passim diffundit odores:“ (Im Frühling erschließt die Erde ihren Schoß und die beblätterten Blüten, indem sie diese hervorbringt, verbreitet sie ringsumher liebliche Düfte). Auf den Schildern der Monate: „AVGVSTVS – IVLIVS – IVNI“ (in Antiqua).
Richtung: Nach rechts.
Standort: Konsultiertes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.
Literatur: A. Bartsch 1818, S. 152 f., Nr. 805; „The Illustrated Bartsch“, Bd. 36, S. 103, Nr. 805 (152), mit Abb.

14c.

- Werktitel:** „Der Herbst“ (Abb. 38).
Technik: Radierung.
Bezeichnet: Linke untere Ecke: „Antoni' tempest' Hor [Hoc] inventor, / et fecit anni 1592 Roma. – 3 – „
Darstellungsgröße: 14,4 cm x 21,1 cm, unterer Bildrand: 0,5 cm.
Datierung: 1592.
Beschriftung: Unterschrift: „Baccus ab aerijs demigrans collibus uvas: Colligit et dulci compentur dolia vino:“ (Wenn Bacchus von den lichten Höhen abzieht, sammelt er Trauben und die Fässer werden mit süßem Wein gefüllt). Auf den Schildern der Monate: „NOVEMBER – OCTOBER – SETTEMBER“ (in Antiqua).
Richtung: Nach links.
Standort: Konsultiertes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.
Literatur: A. Bartsch 1818, S. 152 f., Nr. 806; „The Illustrated Bartsch“, Bd. 36, S. 104, Nr. 806 (152), mit Abb.
Bemerkung: Fig. 1: Der im Hintergrund zu sehende Priapus mit Eroten ist von einer antiken Skulptur abgeleitet.

14d.

- Werktitel:** „Der Winter“ (Abb. 39).
Technik: Radierung.
Bezeichnet: Mitte unterer Bildrand: „statij : for : Ro . 4 . Antonio tempesti inwen' et fecit 1592“.
Darstellungsgröße: 14,4 cm x 21,1 cm, unter Rand: 0,5 cm.
Datierung: 1592.

Beschriftung: Unterschrift: „Frigore torpet Hiems uiduatq[ue] gramine tellus: Fert imbres, glaciemq[ue] geluq[ue] adstricta senescit.“ (Der Winter starrt vor Kälte und die Erde ist kahl. Er bringt Regen, Eis und Frost und altert gefroren). Auf den Schildern der Monate: „FEBRVARIVS – IANVARIVS – DECEMBER“ (in Antiqua).

Richtung: Nach rechts.

Standort: Konsultiertes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Literatur: A. Bartsch, 1818, S. 152 f., Nr. 107; „The Illustrated Bartsch“, Bd. 36, S. 105, Nr. 807 (152), mit Abb.

Kat. Nr. 15 Antonio Tempesta
(1555 Florenz - Rom 1630)

15a.

Werktitel: „Der Frühling“ (Abb. 40).

Technik: Radierung.

Bezeichnet: Unterer Rand links: „Antonius tempesta Ho. inventor et sculptor 1592“. Unterer Rand rechts: „Giovanni Orlandi Forma“.

Darstellungsgröße: 14,8 cm x 21,1 cm.

Datierung: 1592.

Beschriftung: Die Medaillons der Monate bezeichnet: „MARS – APRILIS – MAIVS“ (in Antiqua).

Richtung: Nach links.

Standort: Konsultiertes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Literatur: Adam Bartsch, „Le Peintre-Graveur“, Wien, 1818, Bd. XVII, S. 153, Nr. 808; „The Illustrated Bartsch“, Bd. 36, S. 106, Nr. 808 (153), abgebildet in: „Kunst in kaart. Decorative aspecten van de cartographie“, Ausstellungskatalog Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Utrecht 1989, S. 21.

15b.

Werktitel: „Der Sommer“ (Abb. 41).

Technik: Radierung.

Bezeichnet: Unterer Rand Mitte: „Antonio tempest invenit et incidit 1592“. Unterer Bildrand rechts: „statij . for . Ro.“

Darstellungsgröße: 14,8 cm x 21,1 cm..

Datierung: 1592.

Beschriftung: Die Medaillons der Monate bezeichnet: „IVNIVS – IIVLIVS – AVGVSTVS“ (in Antiqua).

Richtung: Nach rechts.

Standort: Konsultiertes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Literatur: A. Bartsch, 1818, S. 153, Nr. 809; „The Illustrated Bartsch“, Bd. 36, S. 107, Nr. 809 (153), abgebildet in Ausstellungskatalog Amsterdam, 1989, S. 21.

15c.

Werktitel: „Der Herbst“ (Abb. 42).
 Technik: Radierung.
 Bezeichnet: Unterer Bildrand rechts: „Antonius inven. & incidit 1592“.
 Darstellungsgröße: 14,8 cm x 21,1 cm.
 Datierung: 1592.
 Beschriftung: Die Medaillons der Monate bezeichnet: „SETTEMBER – OCTOBER – NOVEMBER“ (in Antiqua).
 Richtung: Nach links.
 Standort: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.
 Literatur: A. Bartsch, 1818, S. 153, Nr. 810, „The Illustrated Bartsch“, Bd. 36, S. 108, Nr. 810 (153), abgebildet in Ausstellungskatalog Amsterdam, 1989, S. 21.

15d.

Werktitel: „Der Winter“ (Abb. 43).
 Technik: Radierung.
 Bezeichnet: Mitte unterer Rand: „Antonius tempes' invenit et incidit 1592“.
 Darstellungsgröße: 14,8 cm x 21,1 cm.
 Datierung: 1592.
 Beschriftung: Die Medaillons der Monate bezeichnet: „DECEMBER – IANVARIUS – FEBRVARIUS“ (in Antiqua).
 Richtung: Nach rechts.
 Standort: Konsultiertes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.
 Literatur: A. Bartsch, 1818, S. 153, Nr. 811, „The Illustrated Bartsch“, Bd. 36, S. 109, Nr. 811 (153), abgebildet in Ausstellungskatalog Amsterdam, 1989, S. 21.

Bemerkung: Fig.: 1 „Der Winter“ wurde als Vorlage für das Titelblatt von Raphael Sadeler zu „De laudibus hiemis“ von Erycius Puteaneus, 1619, benutzt.

Fig.: 2 Alle vier Jahreszeiten zieren in gegenseitigen Kopien den unteren Rand der Weltkarte aus dem Atlas von Joan Blaeu, „NOVA ACCVRATISSIMA TOTIVS TERRARVM ORBIS TABVLA“, Vol. XI des „Atlas Major“ 1662, handkolorierter Kupferstich, 40,8 x 54,1 cm, Geldrop, Kunsthandel Paulus Swaen (Fig. 2.) und Ausstellungskatalog Amsterdam, 1989, S. 21.

Nach Antonio Tempesta

Kat. Nr. 16 Sebastiaen Vrancx, (Umkreis)
 (1573 Antwerpen - Antwerpen 1647)

16d.

Werktitel: „Der Winter“ (Abb. 44).
 Technik: Öl auf Holz.

Bezeichnet: Nicht bezeichnet.
 Darstellungsgröße: 62 cm x 87 cm.
 Datierung: Stilkritisch um 1620.
 Richtung: Nach rechts.
 Standort: Dijon, Musée municipale.
 Literatur: Katalog des Museums, Dijon 1883, Nr. 190, als anonym flämisch; Icon-Class DIAL, Nr. 23 D 41., Photo Netherlandish Art Institute L. no. 14862; Evert van Straaten, Koud tot op het bot, s'Gravenhage 1977, S. 34, Abb. 58.

Kat. Nr. 17 Nicolaes Berchem
 (1620 Haarlem - Amsterdam 1683)
 Die „Vier Jahreszeiten in Triumphzügen“ und die „Vier Elemente“

17a.

Werktitel: „Der Frühling“ und „Die Luft“ (Abb. 45).
 Technik: Öl auf Leinwand.
 Bezeichnet: Berchem f.
 Darstellungsgröße: 91,8 cm x 87,6 cm.
 Datierung: Stilkritisch um 1660. Zur Datierung vergleiche die Bemerkung.
 Richtung: Nach rechts.
 Standort: Kunsthandel V. D. Spark, New York 1952.
 Literatur: Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, Paris 1907-1928, Bd.9, Nr. 67; Icon-Class DIAL 23 G 42: 21 AO, Photo: Netherlandish Art Institute, L nr. 22405.

17b.

Werktitel: „Der Sommer“ und „Das Feuer“ (Abb. 46).
 Technik: Öl auf Leinwand.
 Bezeichnet: (signiert).
 Darstellungsgröße: 95 cm x 90 cm.
 Datierung: Stilkritisch um 1660. Zur Datierung vergleiche die Bemerkung nach Kat. Nr.: 17 d.
 Richtung: Nach links
 Standort: Stichting Nederlands Kunstbezit.
 Literatur: Hofstede de Groot, 1907-28, Nr. 68; Icon-Class DIAL 23 G 43 : 21 CO, Photo: Netherlandish Art Institute, L nr. 22404.

17c.

Werktitel: „Der Herbst“ und „Die Erde“ (Abb. 47).
 Technik: Öl auf Leinwand.
 Bezeichnet: „Berchem fc.“
 Darstellungsgröße: 91 cm x 86 cm.
 Datierung: Stilkritisch um 1660. Zur Datierung vergleiche die Bemerkung nach Kat. Nr. 17 d.
 Richtung: Nach links.

Standort: Sammlung Dr. E. Schapiro, London 1953. Kunsthaus Leger, London 1981, Kat. Nr. 6.
 Literatur: Hofstede de Groot, op. cit., Nr. 69; Icon-Class DIAL 23 G 44 : 21 BO, Photo: Netherlandish Art Institute, L nr. 22403.

17d.

Werktitel: „Der Winter“ und das „Wasser“ (Abb. 48).
 Technik: Öl auf Leinwand.
 Bezeichnet: „Berchem“.
 Darstellungsgröße: 91 cm x 86 cm.
 Datierung: Stilkritisch um 1660. Zur Datierung vergleiche die Bemerkung im Anschluß.
 Richtung: Nach links.
 Standort: Sammlung Dr. E. Schapiro, London 1953. Kunsthaus Leger, London 1981, Kat. Nr. 6.
 Literatur: Hofstede de Groot, op. cit., Nr. 70; Icon-Class DIAL, 23 G 41 : 21 DO, Photo: Netherlandish Art Institute, L nr. 22402.
 Bemerkung: Fig. 1 – 4: Vergleiche die Darstellungen der Vier Elemente in den Eckzwickeln der Weltkarte für Nicolaes Visscher, gestochen von Jan de Visscher, herausgegeben 1658. Die Entwurfszeichnungen von Nicolaes Berchem in der Albertina, Wien. Abgebildet und besprochen in: „Kunst in kaart. Decorative aspecten van de cartographie“, Ausstellungskatalog Amsterdam, Rijksprentenkabinet 1989, Utrecht 1989, S. 76 - 79.

Anhang III

TABELLARISCHE WIEDERGABE
DER RELEVANTEN KOSMOLOGISCHEN DIAGRAMME

Tabelle 1:	Die Zwölf Monate und ihre Tierkreiszeichen	S. 248
Tabelle 2:	Die Sieben Planeten und ihre Häuser im Zodiak	S. 249
Tabelle 3:	Die Aufteilung des Tierkreises und der Zwölf Monate in den Vier Jahreszeiten	S. 250
Tabelle 4:	Solstitien und Äquinoktien	S. 250
Tabelle 5:	Die korrespondierenden Tetraden des Viererschemas	S. 251
Tabelle 6:	Tutela deorum	S. 252
Tabelle 7:	Das Zehnmonats-Jahr des Romulus	S. 252
Tabelle 8:	Der reformierte Kalender des Numa	S. 253

TABELLARISCHE WIEDERGABE
DER RELEVANTEN KOSMOLOGISCHEN DIAGRAMME

Tabelle 1

DIE ZWÖLF MONATE UND IHRE TIERKREISZEICHEN

MENSIS	ZODIA	SONNENEINTRITT Heute	Im Mittelalter
Ianuarius	Aquarius (Wassermann)	1.1. – 18. 2.	18. 1. – 14. 2.
Februarius	Pisces (Fische)	19. 2. – 20. 3.	15. 2. – 17. 3.
Martius	Aries (Widder)	21. 3. – 20. 4.	18. 3. – 16. 4.
Aprilis	Taurus (Stier)	21.4. – 20. 5.	17. 4. – 17. 5.
Maius	Gemini (Zwillinge)	21.5. – 21. 6.	18. 5. – 16. 6.
Junius	Cancer (Krebs)	22. 6. – 22. 7.	17. 6. – 17. 7.
Julius	Leo (Löwe)	23. 7. – 23. 8.	18. 7. – 17. 8.
Augustus	Virgo (Jungfrau)	24. 8. – 23. 9.	18. 8. – 16. 9.
September	Libra (Waage)	24. 9. – 23. 10.	17. 9. – 17. 10.
October	Scorpio (Skorpion)	24. 10. – 22. 11.	18. 10. – 16. 11.
November	Sagittarius (Schütze)	23. 11. – 21. 12.	17. 11. – 17. 12.
December	Capricornus (Steinbock)	22. 12. – 20. 1.	18. 12. – 17. 1.

Tabelle 2

DIE SIEBEN PLANETEN UND IHRE HÄUSER IM ZODIAK

In der Ordnung nach Ptolemäus

SPHÄRE	PLANET	TAGHAUS	NACHTHAUS	WOCHENTAG
7	Saturn	Capricornus	Aquarius	Samstag (Saturday)
6	Jupiter	Sagittarius	Pisces	Donnerstag (Donarstag)
5	Mars	Scorpio	Aries	Dienstag (Ziustag)
4	Sol	Leo		Sonntag
3	Venus	Libra	Taurus	Freitag (Freiastag)
2	Merkur	Virgo	Gemini	Mittwoch (Mercredi)
1	Luna		Cancer	Mon(d)tag

nach W. Gundel, 1959, S. 106 f.

Tabelle 3

DIE AUFTEILUNG DES TIERKREISES UND DER ZWÖLF MONATE
IN DEN VIER JAHRESZEITEN

TEMPORA	MENSIS	ZODIA	HAUPTZEICHEN
Ver	Martius Aprilis Maius	Aries Taurus Gemini	Taurus
Aestas	Junius Julius Augustus	Cancer Leo Virgo	Leo
Autumnus	September October November	Libra Scorpio Sagittarius	Scorpio
Hiems	December Januarius Februarius	Capricornus Aquarius Pisces	Aquarius

Tabelle 4

SOLSTITIEN und ÄQUINOKTIEN

(nach den heutigen astronomischen Daten)

Winteranfang	Am 21. Dezember	Solstitium	Kürzester Tag
Frühlingsanfang	Am 20. März	Äquinoktium	Tag- und Nachtgleiche
Sommeranfang	Am 21. Juni	Solstitium	Längster Tag
Herbstanfang	Am 22. September	Äquinoktium	Tag- und Nachtgleiche

Tabelle 5

DIE KORRESPONDIERENDEN TETRADEN DES VIERERSCHEMAS

QUALITÄTEN	FEUCHT + WARM	WARM + TROCKEN	TROCKEN + KALT	KALT + FEUCHT
Körpersäfte	Blut	Gelbe Galle	Schwarze Galle	Schleim
Jahreszeiten	Frühling	Sommer	Herbst	Winter
Lebensalter	Kindheit	Jugend	Mannesalter	Greisenalter
Elemente	Luft	Feuer	Erde	Wasser
Tageszeiten	Morgen	Mittag	Abend	Nacht
Planeten	Venus	Mars	Saturn	Luna
Himmelsrichtungen	Süden	Osten	Norden	Westen
Temperamente	Sanguiniker	Choleriker	Melancholiker	Phlegmatiker
Zodia	Widder Stier Zwillinge	Krebs Löwe Jungfrau	Waage Skorpion Schütze	Steinbock Wassermann Fische

REIHENFOLGE DER TETRADEN NACH IHREM EINTRITT IN DAS VIERERSCHEMA

Zahlenlehre	Pythagoras	(5. Jh. v. Chr.)
Elementarqualitäten	Zenon von Elea	(495 - 445 v. Chr.)
Körpersäfte	Corpus Hippocraticum (Hippokrates 460 v. Chr. - 370 v. Chr.)	(n. 450 v. Chr.)
Jahreszeiten	Corpus Hippocraticum	
Lebensalter	Corpus Hippocraticum (nicht systematisiert)	
Elemente	Elementenlehre begründet von Empedokles mit den Qualitäten verbunden durch Philistion von Lokri	(483 - 423 v. Chr.), (4. Jh. v. Chr.)
Tageszeiten	Pneumatische Schule	(1. Jh. v. Chr.)
Planeten	Klaudios Ptolemaios	(2 Jh. n. Chr.)
Tierkreiszeichen	Antiochus von Athen	(2. Jh. n. Chr.)
Himmelsrichtungen	Antiochus von Athen	
Temperamente	Verschiedene Schriften unbekannter Verfasser	(2. - 3. Jh. n. Chr.)

[nach R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl 1964/1990, S. 58/114 ff.]
tabellarischer Überblick basiert auf: Schöner / Herrlinger

Tabelle 6

TUTELAE DEORUM

ZODIA	MANILIUS	MENOLOGIUM RUSTICUM
Aries	Minerva	Venus
Taurus	Venus	Apollon
Gemini	Apollon	Mercurius
Cancer	Mercurius	Jupiter
Leo	Jupiter	Ceres
Virgo	Ceres	Vulcanus
Libra	Vulcanus	Mars
Scorpio	Mars	Diana
Sagittarius	Diana	Vesta
Capricornus	Vesta	Juno
Aquarius	Juno	Neptunus
Pisces	Neptunus	Minerva

Tabelle 7

DAS ZEHNMONATS-JAHR DES ROMULUS

MENSIS	ERKLÄRUNG
Martius	Mars, Vater des Romulus
Aprilis	Venus, Aenedadum Genetrix, Urmutter der Römer
Maius	‚maiores‘, die Älteren - Maia, Mutter des Merkur
Junius	‚juniores‘, die Jüngeren - Juno
Quintilis	Der fünfte Monat
Sextilis	Der sechste Monat
September	Der siebte Monat
October	Der achte Monat
November	Der neunte Monat
December	Der zehnte Monat

Tabelle 8

DER REFORMIERTE KALENDER DES NUMA

MENSIS	ERKLÄRUNG
Ianuarius	Janus
Februarius	Februa
Martius	Mars, Vater des Romulus
Aprilis	Venus, Aeneadum Genetrix, Urmutter der Römer
Maius	‚Maiores‘, die Älteren – Maia, Mutter des Merkur
Junius	‚Iuniores‘, die Jüngeren - Juno
Julius (zuvor Quintilis)	Der fünfte Monat ist der Geburtsmonat von Julius Caesar
Augustus (zuvor Sextilis)	In den sechsten Monat fiel das erste Konsulat von Kaiser Augustus
September	Der siebte Monat
October	Der achte Monat
November	Der neunte Monat
December	Der zehnte Monat

LITERATUR

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- C T C P. O. Kristeller (Hrsg.), „Catalogus translationem et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries“, Vol. I-, Washington, ff.
- Hollstein „Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca.1400-1700“,Bd. 1-, Amsterdam, 1949 ff.
- „German Engravings Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700“, Bd. 1-, Amsterdam 1954 ff.
- Der Kleine Pauly „Lexikon der Antike“, hrsg. v. Konrad Ziegler u. Walther Sontheimer, 5 Bände, München, 1975.
- L I M D „Lexicon Iconographicum Mythologiae classicae“, Red. Jean Ch. Balty, Ernst Berger, Sir John Boardman, Philippe Bruneau, Fulvio Canciani, Lilly Kahil, Vassilis Lambrinoudakis, Erika Simon, Bd. 1-, München, 1981 ff.
- Pauly/ Wissowa „Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, Neue Bearbeitung“, hrsg. v. Georg Wissowa, Stuttgart 1894-1967.
- R D K „Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte“, begonnen von Otto Schmitt, hrsg. v. Zentralinstitut München, Red. Karl August Wirth, Bd. 1-, München, ff.
- Thieme / Becker „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler“, hrsg. v. U. Thieme u. F. Becker. 37 Bände, Leipzig, 1907-50.

FONTES

SCRIPTORES CLASSICI

„Anthologia Latina“ – hrsg. v. Aemilius Baehrens, in: Poetae Latini minores, Bd. IV, Leipzig 1882.

Apuleius – (Lucius Apuleius) „Der goldene Esel“, dt. übers. v. Carl Fischer, München, 1983, Neuaufgabe: München 1990.

Aratus – (Aratos von Soloi) „Phainomena: Sternbilder und Wetterzeichen“, hrsg. u. dt. übers. a. d. Griech. v. Manfred Erren, München 1971.

Auctores rei rusticae – siehe Varro / Columella.

Augustinus – (Aurelius Augustinus) „De civitate dei“, hrsg. und dt. übers. v. Carl Johann Perl, „Der Gottesstaat“, Bd. 1: Buch 1 - 14, Bd. 2: Buch 15 - 22, Paderborn / München / Wien 1979.

Ausonius – (Decimus Magnus Ausonius) „Eclogarum Liber“, in: „Works“, hrsg. und engl. übers. v. Hugh Evelyn-White, 2 Bde., London 1949 - 51.

Bassus – (Cassianus Bassus) „Geoponica sive Cassiani Bassi scholastici De re rustica eclogae“, hrsg. v. H. Beckh, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, XXXVIII, Leipzig 1895.

Cicero – (M. Tullius Cicero) „De natura deorum“, hrsg. und dt. übers. v. Wolfgang Gerlach und Karl Bayer, München 1990, 3. Auflage.

Columella – (Lucius Iunius Moderatus Columella) „De re rustica libri duodecim et incerti auctoris liber de aboribus“, hrsg. u. dt. übers. v. Will Richter: „Zwölf Bücher über Landwirtschaft, Buch eines Unbekannten über Baumzucht“, Bd. I - III, München 1977.

Ennius – (Quintus Ennius) „Annales“, hrsg. v. Otto Skutsch, Oxford 1985.

Hesiod – „Sämtliche Gedichte: Theogonie, Erga, Frauenkataloge“, dt. übers. von Walter Marg, Zürich und München 1984, 2. Auflage.

Horaz – (Quintus Horatius Flaccus) „Carmina“, in: „Glanz der Bescheidenheit. Oden und Epoden“, dt. übers. v. Chr. F. Karl Herzlieb und J. Peter Uz, der lat. u. d. dt. Text hrsg. v. Walther Killy und Ernst A. Schmidt, München 1987, 2. Auflage.

Lukrez – (Titus Lucretius Carus) „De rerum natura“, dt. übers. v. Dietrich Ebener, „Das Wesen des Weltalls“, Leipzig 1989.

– „De rerum natura“, dt. übers. v. Karl Büchner, „Welt aus Atomen“, Stuttgart 1973.

– „De rerum natura“, hrsg. v. William A. Merrill, New York / Cincinnati / Chicago 1906.

Macrobius – (Ambrosius Theodosius Macrobius) „Saturnalia“, hrsg. und frz. übers. v. Henri Bornecque, „Les Saturnales“, Paris 1937.

– „Saturnalia“, engl. übers. v. Percival Vaughan Davis, „The Saturnalia“, Records of Civilisation, LXXIX, New York / London 1969.

Manilius – (Marcus Manilius) „Astronomica“, hrsg. und dt. übers. v. Wolfgang Fels, Stuttgart 1990.

- Martianus – (Martianus Capella) „De nuptiis Pilologiae et Mercurii“, hrsg. v. James Willis, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, XXIV, Leipzig 1983.
- Ovid – (P. Ovidius Naso) „Remedia amoris“, dt. übers. v. Joseph Eberle, Zürich / Stuttgart 1959.
- „Ovidii Nasonis Libri de arte Amandi e[t] de Remedio amoris eum luculentissimus co[m]me[n]tariis Reverendissi (...) Bartholomei Merulae (...)“, Venedig 1516.
 - „P. Ovidii Nasonis Fastorum libri diligenti emendatione typis impressi aptissimisq[ue] figuris ornati co[m]mentatoribus Antonio Constantino Fanensi: Paulo Marse piscinate viris clarissimis, (...)“, Venedig 1517.
 - „Fasti“, hrsg. u. dt. übers. v. Franz Bömer, „Die Fasten“, Bd. 1, Heidelberg 1957, Bd. 2, Heidelberg 1958.
 - „Fasti“, hrsg. u. dt. übers. v. Wolfgang Gerlach, „Fasti. Festkalender Roms“, München 1960.
 - „Ovidii metamorphosis cum commento famuliari et eiusde[m] annotationibus in tabulam collectis (...) una cum enarrationibus Raphaelis regii“, Lyon 1497.
 - „Publius Ovidius Naso Met. cum Raphaelis Regii comentariis“, Parma 1505.
 - „Metamorphoses“, dt. übers. v. Herman Breitenbach, „Metamorphosen. Epos in 15 Büchern“, Stuttgart 1980, ed. pr.: Zürich und Stuttgart 1958.
- Persius – (Aulus Persius Flaccus) „Satirae“, hrsg. u. dt. Übers. v. Otto Seel „Die Satiren“, München 1950.
- Plutarch – (Plutarchos von Chaironeia), „Vitae parallelae“, dt. übers. v. Konrad Ziegler „Große Griechen und Römer“, Zürich / Stuttgart 1954.
- Propertius / Tibull – (Sextus Propertius / Albius Tibullus) „Propertius und Tibull, Liebeselegien“, hrsg. und dt. übers. von Georg Luck, Zürich / Stuttgart 1964.
- „Regimen Salernitanis“ – hrsg. und dt. übers. v. Schott, Zürich / Stuttgart 1964.
- Servius – (Maurus Honoratus Servius) „Servii Grammatici, qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii“, hrsg. v. G. Thilo & H. Hagen, Vol. II, Fasc. I: „I Bucolica et Georgica Commentarii“, Leipzig 1887.
- Varro – (Marcus Terrentius Varro) „De lingua latina“, hrsg. und engl. übers. v. R. G. Kent, „On the Latin Language“, Bd. 1 & 2, London 1967.
- „De re rustica“, hrsg. u. engl. übers. v. W. D. Hopper, in: Ders., M. Porcius Cato und M. Terentius Varro, „De re rustica“ (On Agriculture), London 1960.

- Vergil – (Vergilius Maro) „Catalepton, Bucolica, Georgica, Aeneis“, dt. übers. v. Dietrich Ebener, „Werke“, Berlin / Weimar 1987, 2. Auflage.
- „Carmina minora: Catalepton, Bucolica, Georgica“, hrsg. und dt. übers. v. Johannes und Maria Götte, „Landleben“, München 1981, 4. Auflage.
- Vitruv – (Vitruvius Pollio?) „De architectura“, hrsg. u. dt. übers. v. Curt Fensterbusch, „Zehn Bücher über Architektur“, Darmstadt 1964.

AUCTORES MODERNI

- Abele Spelen – „Het Abele Spel van den Winter ende van den Somer“, in: „De Abele Spelen naar het Hulthemse Handschrift“, hrsg. v. Louise van Kammen, Amsterdam 1969, 2. Auflage, S. 211 - 239.
- Anglicus, Bartholomaeus – „Van den proprieteyten der dinghen“, nl. übers.: „De proprietatibus rerum“, Haarlem 1485.
- Alberti, Leon Battista – „De pictura“, hrsg. und engl. übers. v. Cecil Grayson, „On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua“, London 1972 (ed. pr. 1485).
- Aleandro, Girolamo Jr. – „Antiquae tabulae marmoreae solis effigie, symbolisque exsculptae accurata explicatio“, Rom 1616, wieder abgedruckt in: J. G. Graevius, „Thesaurus antiquitatum Romanarum“.
- Apianus, Petrus / Amantius Bartholomaeus – „Inscriptiones sacrosanctae vetustatis, non illae quidem Romanae, sed totius fere orbis summo studio ac maximis impensis terra marique feliciter incipiunt“, Ingolstadt 1534.
- Boccaccio, Giovanni – „Genealogie deorum gentilium libri“, hrsg. v. Vincenzo Romano, Bd. 1: Buch 1 - 8, Bd. 2: Buch 9 - 15, Scrittori d’Italia Nr. 200 & 201, „Giovanni Boccaccio Opere“, Bd. X & XI, Bari 1951 (ed. pr. Venedig 1472).
- Cartari, Vincenzo – „Imagini delli dei de gl’ Antichi“, Nachdruck der Ausgabe Venedig, 1647, „Instrumentaria artium“, Bd. 1, Graz, 1963 (ed. pr. Venedig 1556).
- [Colonna, Francesco] – „Hypn Pol. the strife of love in a dreame“, hrsg. v. Simon Waterson, übers. v. R. D., London 1592, Nachdruck: Delmar / New York 1973, mit einer Einleitung von Lucy Gent.
- „Hypnerotomachia Poliphili“, Nachdruck der ed. pr.: Venedig 1499, hrsg. und komm. v. Giovanni Pozzi und Lucia A. Ciapponi, Padua 1964.

- Cues, Nikolaus von – „De ludo globi“, dt. übers. u. komm. v. Gerda von Bredow, „Vom Globusspiel“, Hamburg, Buch I, S. 30.
- Dürer, Albrecht – „Tagebuch der Reise in die Niederlande“, in: Ders., „Schriftlicher Nachlaß“, hrsg. v. Hans Rupprich, Bd. 1, Berlin 1956, S. 146 ff.
- Gyraldus, Lilius Gregorius – „De annis et mensibus, caeterisque temporum partibus“, wiederabgedruckt in: „Opera omnia“, Leiden, 1696 (ed. pr.: Basel 1541).
- „De deis gentium“, wiederabgedruckt in: „Opera omnia“, Leiden, 1696 (ed. pr.: Basel 1548).
- Junius, Hadrianus – „De anno et mensibus commentarius, cui adiungitur Fastorum liber (...)“, Basel 1556, zweite Ausgabe (ed. pr.: Basel, 1553), ergänzt um das „Calendarium rusticum in quo & ruris operae & agricolorum feriae continentur“.
- Petrarca, Francesco – „L‘Africa“, hrsg. v. N. Festa, Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, Bd. I, Florenz 1926.
- Peutinger, Conradus – „Romanae vetustatis fragmenta in Augusta Vindelicorum et eius diocesi“, Augsburg 1505.
- Praetorius, Michael – „Syntagma Musicum“, Buch II: „De Organographia“, Wolfenbüttel 1619, Facsimile-Druck hrsg. v. W. Gurlitt in den „Documenta Musicologia“, XIV, Reihe 1., Kassel/ Basel/ London/ New York 1958.
- Puteaneus, Erycius – (Eric van der Putte), „Bruma: Chimonopaegnion. De laudibus hiemis ut ea potissimum apud Belgas accedunt Andr. Valerii breves notae, imaginibus Raph. Sadeleri illustratae“, München 1619.
- Ripa, Cesare – „Iconologia“, Nachdruck der Ausgabe Rom 1603, Hildesheim / New York 1970 (ed. pr.: Rom, 1593).
- „Iconologia of uytbeeldinghe des verstands“, nl. übers. v. Dirck Pietersz. Pers, Amsterdam 1644.
- Sachs, Hans – „Ein gesprech zwischen dem Somer und dem Winter“, 9. 7. 1538, „Werke“, Band IV, hrsg. v. Adelbert Keller, Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, CV, Tübingen 1870.
- Sannazaro, Jacopo – „Arcadia“, engl. übers. v. Ralph Nash, „Arcadia and Piscatorial Eclogues“, Detroit 1966 (ed. pr.: 1502).
- Tibullus, Albius – „Ex elegiacus trium illustrium poetarum Tibulli, Propertii, Ovidii carminibus selecti versus magis memorabilis atque puerorum institutioni aptiores“, o. O. (apud Richardum) 1505.
- Ursinus, F. – „Notae ad M. Catonem“, 1587, wieder abgedruckt in: J. G. Graevius „Thesaurus antiquitatum Romanarum“, VIII, 1735, S. 21 seq., adiecta tabula Smetiana.

Vasari, Giorgio – „Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567“, dt. übers. v. Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu hrsg. v. Julius Kliemann, Worms 1983, (reprographischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart / Tübingen 1846).

FORSCHUNGLITERATUR

Ainsworth, Maryan – „Bernart van Orley as a designer of tapestry“, Diss., Yale 1982, publiziert auf Mikrofilm.

Alexander, Jonathan – „Labeur et Paresse: Ideological Representations of Medieval Peasant Labor“, in: The Art Bulletin, (1990) 9, S. 436 - 452.

Appuhn, Horst/ Heusinger, Christian von, - „Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance“, Unterschneidheim 1976.

Armstrong, Christine Megan – „The moralizing prints of Cornelis Anthonisz“, Princeton 1990.

Auktionskatalog, Amsterdam – Christie“s, 12. 11. 1990.

- Berlin – Paul Graupe, Versteigerung 144 (Firma Halle), 24. & 25. 5. 1935.
- Berlin – Auktionshaus Lepke (Slg. Oppenheim), 23. 10. 1917.
- Berlin – Auktionshaus Lepke (Slg. Nano), 3. & 4. 4. 1928.

Ausstellungskatalog, Amsterdam 1989 – „Kunst in kaart. Decorative aspecten van de cartographie“, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Utrecht 1989.

- Gent 1986 – „Joachim Beuckelaer. Het markt- en keukenstuk in de Nederlanden 1550-1650“, Brügge 1986.
- Haarlem 1986 – „Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck“, v. Ilja M. Veldman, Frans Halsmuseum, Den Haag 1986.
- Karlsruhe 1982 – „Kalender im Wandel der Zeiten“, Badische Landesbibliothek, Baden-Baden 1982.
- Köln 1975 – „Monumenta Annonis: Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter“, Schnütgen Museum, Köln 1975.
- Köln 1988 – „Tarocchi Menschenwelt und Kosmos: Ladenspelder, Dürer und die ‚Tarock-Karten des Mantegna‘, v. Uwe Westfeling, Wallraf-Richartz Museum, Köln 1988.

- München 1974 – „Altdeutsche Zeichnungen aus der Universitätsbibliothek Erlangen“, Staatliche Graphische Sammlung, München, 1974.
- Utrecht 1986 – „Godsdienstig leven in de tweede helft van de 16de eeuw. Kettters en papen onder Filips II“, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Den Haag 1986.
- Zürich 1989 – „Das Reich der Jahreszeiten“, Redaktion: Rainer Gruenter und Andreas Heinz, Acta humaniora, Zürich 1989.

Azzi Visentini, Margherita – „Un inedito soffitto Trevigiano“, in: *Arte Veneta* (1982), S. 218 ff.

Bächtold-Stäubli, Hanns – „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens“, Berlin/Leipzig 1929-30.

Bartsch, Adam – „Le Peintre-Graveur“, 21 Bde., Wien 1803-1821.

- „The Illustrated Bartsch, hrsg. v. Walter L. Strauss, New York 1978 ff.

van Bastelaer, René – „Les estampes de Peter Bruegel l'ancien“, Brüssel 1908.

Beets, N. – „Een godsdienstige allegorie door Barent van Orley“, in: *Oud Holland*, 49 (1932), S. 129 ff.

Behrendsen, Otto – „Darstellungen von Planetengottheiten an und in deutschen Bauten“, *Studien zur Kunstgeschichte*, 236, Straßburg 1926.

Behrmann, Inge – „Darstellungen der Vier Jahreszeiten auf Objekten der Volkskunst“, *Europäische Hochschulschriften, Reihe XIX, Ethnologie*, Bd. 10, Bern / Frankfurt 1976.

Bezold, F. von – „Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus“, Bonn / Leipzig 1922.

Biadene, Leandro – „Carmina de mensibus di Bonvesin de la Riva“, in: *Studj di Filologia Romanza*, 9 (1903), S. 1 - 130 (Reprint: Turin 1963).

Bietenholz, Peter G. – „Contemporaries of Erasmus. A biographical register of the Renaissance and the Reformation“, Vol. 1 - 3, Toronto / Buffalo / London 1985.

Blum, Herwig – „Die antike Mnemotechnik“, *Spudasmata*, XV, Hildesheim / New York 1969.

Blumenberg, Hans – „Die kopernikanische Wende“, Frankfurt am Main 1965.

- „Die Genesis der kopernikanischen Welt“, Frankfurt am Main 1981 (ed. pr.: 1975).

Blunt, Anthony – „The Hypnerotomachia Poliphili in 17th century France“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, I (1937), S. 117 ff.

Bober, Harry – „The Zodiacal Miniature of the Très riches heures of the Duke of Berry – its Sources and Meaning“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XI (1948), S. 1 - 34.

Bober, Phyllis / Rubinstein, Ruth – „Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources“, London 1986.

Bock, Elfried – „Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen“, Frankfurt am Main 1929.

Boon, Karel – „Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings in the Rijksmuseum“, Band II: „Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries“, Den Haag 1978.

– „Patientia dans les gravures de la Réforme aux Pays-Bas“, in: Revue de l'Art, LVI (1982), S. 7 - 24.

Botfield, Beriah – „Praefationes et epistolae editionibus principibus auctorum praepositae“, London 1861.

Braat, J. / Filedt Kok, J. P. / Hofenk de Graaff, J. H. / Poldervaart, P. – „Restauratie, conservatie en onderzoek van de op Nova Zembla gevonden zestiende-eeuwse prenten“, in: Bulletin van het Rijksmuseum, 28 (1980) 2, S. 43 - 80.

Brandt, Paul – „Schaffende Arbeit und bildende Kunst, Bd. 1., Leipzig 1927, Abb 193, S. 152.

Briels, Jan – „Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw“, Antwerpen 1987.

Brockhaus, Heinrich – „Die Leitung der Welt oder die Himmelsleiter. Die sog. Tarocks Mantegnas vom Jahre 1459“, in: Miscellanea di Storia dell'Arte in: Onore di I. B. Supino, Florenz 1933.

Buchanan, Ian – „The collection of Nicolaes Jongelinc II., The Months by Pieter Bruegel the Elder“, in: The Burlington Magazine, August 1990.

Buddensieg, Tilmann – „Die Ziege Amalthea von Riccio und Falconetto“, in: Jahrbuch der Berliner Museen (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen), NF 5 (1963), S. 121 - 150.

Burckhard, Jacob – „Die Kultur der Renaissance in Italien“, Stuttgart 1988, 11. Auflage n. d. Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1886.

Calvesi, Maurizio – „Il sogno di Polifilo prenestino“, Ars fingendi 1, Rom 1980.

Casella, M. T. / Pozzi G. – „Francesco Colonna: Biografia e Opere“, Padua 1959.

Cassirer, Ernst – „Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance“, Studien

der Bibliothek Warburg, 10, Leipzig / Berlin 1927 (reprographischer Nachdruck Darmstadt 1987, 6. Auflage).

Chipps Smith, Jeffrey – „Nuremberg. A Renaissance City 1500 - 1618“, Austin 1983.

– „Netherlandish artists and art in Renaissance Nuremberg“, in: Simiolus, 20 (1990/91), Nr.2/3.

Clarke, Edwin – „Apoplexy in the Hippocratic Writings“, in: Bulletin of the History of Medicine, XXXVII (1963), Nr. 4.

Colantuono, Anthony – „Dies Alcyoniae. The Invention of Bellini's Feast of the Gods“, in: The Art Bulletin, 1991, S. 237 - 256.

Curtius, Ernst Robert – „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“, Bern 1954, 2. Auflage.

Dal, Erik / Skrup Povl – „The Ages of Man and the Months of the Year. Poetry, Prose and Pictures Outlining the Douze mois figurez Motif mainly found in Shepherds' Calenders and Livres d'Heures (14th to 17th Century)“, in: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab historisk-filosofiske Skrifter, 9 : 3, Kopenhagen 1980.

Defourny, P. – „Le printemps dans l'ode a Sestius (I/4)“, in: Les études classique, XIV (1946), S. 174 - 194.

Degrassi Atilius (Hrsg.) – „Inscriptiones Italiae“, Vol. XIII, „Fasti et Elogia“, Fasc. II „Fasti anni numani et iuliani accedunt Ferialia, menologia rustica, parapegmata“, Bd. 1: Text, Bd. 2: Tafeln und Indizes, Rom (Libreria dello Stato) 1963.

de Jong, J. L. – „De Oudheid in Fresco: De interpretatie van klassieke onderwerpen in de Italiaanse wandschilderkunst, inzonderheid te Rome, circa 1370-1555“, Diss., Leiden 1987.

Dempsey, Charles – „Mercurius Ver. The Sources of Botticellis Primavera“, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXI (1968), S. 251 - 273.

Denhaene, Godelieve – „Lambert Lombard. Renaissance et Humanisme a Liège“, Antwerpen 1990.

Dorez, Léon – „Etudes Aldines II, des origines et de la diffusion du songe de Poliphile“, in: Revue des Bibliothèques, VI (1896), S. 239 ff.

Duverger, J. – „Lutherse predicatie te Brussel en het proces tegen een aantal kunstenaars (April - Juni 1527)“, in: Wetenschappelijke Tijdingen, 36 (1977), S. 222 – 228.

Eckert, Willehad Paul / Imhoff, Christoph von – „Willibald Pirckheimer“, Köln 1982, 2. Auflage.

Essling, Prince de / Müntz Eugène – „Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits“, Paris 1902.

Fierz-David, Linda – „Der Liebestraum des Poliphilo“, Zürich 1947.

Fowler, James – „On Mediaeval Representations of the Months and Seasons“, *Archaologia*, 44 (1873), S. 137 - 224.

Fowler, W. Warde – „The Roman Festivals of the Period of the Republic. An Introduction to the Study of the Religion of the Romans“, Oxford 1899 (reprographischer Nachdruck: Dallas 1969).

Friedländer, Max J. – „Die altniederländische Malerei“, 14 Bde., Berlin / Leiden 1924 - 1937.

Frimmel, Th. v. – „Eine Reihe von Jahreszeiten-Bildern des Lukas van Valckenborgh“, in: *Blätter für Gemäldekunde*, I (1904), 6, S. 111.

Fuhrmann, Manfred – „Die Vier Jahreszeiten bei den Griechen und Römern“, in: *Kolloquium Wuppertal 1983, Heidelberg 1986*, S. 9 ff.

Ganzenmüller, Wilhelm – „Das Naturgefühl im Mittelalter“, *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 18, Leipzig / Berlin 1914 (reprographischer Nachdruck, Hildesheim, 1974).

Georges – „Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch“, 2 Bde., Basel 1951, 9. Auflage.

Gere, A. – „The Decoration of the Villa Giulia“, in: „*The Burlington Magazine*“, CVII (1965), S. 199 - 206.

– „Taddeo Zuccari“, London, 1969.

Gesing, Martin – „Triumph des Bacchus. Triumphidee und bacchische Darstellungen in der italienischen Renaissance im Spiegel der Antikenrezeption“, Diss., Münster 1987, *Europäische Hochschulschriften: Reihe 28 Kunstgeschichte*, Bd. 84, Frankfurt am Main u. a., 1988.

Giehlow, Kurt – „Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenforte Kaiser Maximilians I. Ein Versuch“. Mit einem Nachwort von Arpad Weixlgärtner, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien / Leipzig, XXXII (1915), Heft 1, S. 1 - 232.

van Gils, J. B. F. – „Pieter Bruegel's Teekeningen ‚Lente‘ en ‚Zomer‘“, in: *Maandblad voor beeldende kunsten*, 23 (1947), S. 14 - 18.

Gmelin, Hans Georg – „Georg Pencz als Maler“, Ms. Diss., Freiburg 1961. Eine gekürzte Fassung erschien im *Münchener Jahrbuch*, 3. Folge, XVII (1966), S. 49 – 126.

Göbel, Heinrich – „Wandteppiche“, I. Teil: „Die Niederlande“, Bd. I., Leipzig 1923.

- „Die Wandteppiche und ihre Manufakturen in Frankreich, Italien, Spanien und Portugal“, Bd. II, Leipzig 1928.

Gombrich, Ernst H. – „Botticelli's Mythologies: a Study in the Neoplatonic Symbolism of his circle“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, VIII (1945), S. 7 - 60 (dt.: „Die mythologischen Gemälde Botticellis. Über die neuplatonische Symbolik seines Kreises“, in: Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance, II, Stuttgart 1986, S. 42 - 101).

- „Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 11 (1948), S. 163 - 193 (dt.: „Icones Symbolicae. Die Philosophie der Symbolik und ihr Einfluß auf die Kunst, in: Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance, II“, Stuttgart 1986, S. 150 - 233).

Grotefend, Hermann – „Taschenbuch der Zeitrechnung“, Hannover 1941, 8. Auflage, S. 11 - 14.

Gustin, R. – „Le printemps chez les poètes latins“, in: Les études classique, XV (1947), S. 323 - 330.

Guthmüller, Bodo – „Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance“, Acta humaniora, Weinheim 1986.

Hanfmann, George M. A. – „The Season Sarcophagus of Dumbarton Oaks“, Dumbarton Oaks Studies, Cambridge 1951.

Hansen, Wilhelm – „Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf“, München 1984.

Hauber, A. – „Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrens“, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Nr.194, Straßburg 1916.

Held, Julius – „Flora, Goddess and Courtesan“, in: Essays in Honor of Erwin Panofsky, Bd. I, New York 1961, S. 201 - 218.

Hellerstedt, Kahren Jones - „Gardens of earthly delight. Sixteenth and Seventeenth-Century Netherlandish Gardens“ (Ausst. Kat. Frick Art Museum, Pittsburgh, Pennsylvania), Indiana 1986.

Heninger, S. K. Jr. – „Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad“, in: Studies in the Renaissance, VII (1961), S. 7 - 35.

- „The Cosmographical Glass“, San Marino 1977.

Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht (Hrsg.) – „Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts“, ergänzte Neuausgabe, Stuttgart 1976 (ed. pr.: 1967).

Herter, Hans – „De Priapo“, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, Bd. 23, Giessen 1932.

Heyden, August von – „Die Tracht der Kulturvölker Europas“, Leipzig 1889, regraphischer Nachdruck, Leipzig 1987.

Himmelman, Nikolaus - „Ideale Nacktheit“, Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 73, Opladen 1985.

– „Antike Götter im Mittelalter“, Trierer Winckelmannprogramm, Trier 1987.

Hinkle, W. M. – „The Cosmic and Terrestrial Cycles on the Virgin Portal of Notre Dame“, in: The Art Bulletin, 49 (1967), S. 287 ff.

Hofstede de Groot, Cornelius – „Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. Nach dem Muster von John Smith's Catalogue Raisonné“, 10 Bde., Esslingen 1907 - 1928.

Jahrbuch, Kunstsammlungen Hamburger – Bd. 4, 1959, ohne Verfasserangabe, „Erwerbungsberichte der Hamburger Kunsthalle 1957-58“, S. 161.

Jahrbuch, Münchener – 1972, ohne Verfasserangabe, „Leihgaben“, S. 221. Diese Publikation auch enthalten in: „Die Kunstsammlung der Bayrischen-Hypotheken- und Wechselbank AG“, o. O., o. J., (um 1981).

Ilg, Albert – „Ueber den kunsthistorischen Werth der Hypnerotomachia Poliphili“, Wien 1872.

Jones, W. H. S. – „Malaria and Greek History“, Manchester 1909.

Klibansky, Raymond / Panofsky Erwin / Saxl Fritz – „Saturn and Melancholy“, London 1964 (dt. übers. v. Christa Buschendorf: „Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst“, Frankfurt am Main 1990).

Kolloquium, Wuppertal 1983 – „Die Vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jh. Gesamthochschule Wuppertal – Universität Münster 1983“, = Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 10, Heidelberg 1986.

Koseleff, Olga – „Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts“, Marburg 1934.

Landau, David – „Catalogo completo dell opera grafica di Georg Pencz“, Milano 1978.

Leidinger, Georg – „Albrecht Dürer und die Hypnerotomachia Poliphili“, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Abteilung, 1929, Heft 3.

Lessing, Gotthold Ephraim – „Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (ed. pr. des ersten Teils 1766), Stuttgart 1987 (Der Text folgt der Werkausgabe).

- Levi, Doro – „The allegories of the months in classical art“, in: The Art Bulletin, 23 (1941), Nr. 4, S. 251 - 291.
- Liebeschütz, Hans – „Fulgentius metaforalis: Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter“, Studien der Bibliothek Warburg, IV, Leipzig / Berlin 1926.
- Lightbown, Ronald – „Sandro Botticelli, Leben und Werk“, München 1989.
- Lippmann, F. – „Die Sieben Planeten“, Berlin 1895.
- Lurker, Manfred – „Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit“, Tübingen 1981.
- „Wörterbuch der Symbolik“, Stuttgart 1987, 3. Auflage.
- Lynge, Werner – „Die Grundlagen des Sommer- und Winter-Streitspieles“, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, GS, Bd. 51, NS, Bd. 2, Wien 1948, S. 113 -147.
- Mâle, Emile – „L' Art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l' iconographie du moyen âge et sur ses sources d' inspiration“, Paris 1908, Bd. III (engl. übers. n. d. 5. Aufl., Paris 1949, v. Marthiel Mathews, hrsg. v. Harry Bober, „Religious Art in France. The Late Middle Ages“, Princeton 1986, Bollingen Series XC. 3).
- Malke, Lutz – „Die Ausbreitung des verschollenen Urbildzyklus der Petrarcatronfi durch Cassonipaare in Florenz. Unter Berücksichtigung des Gloriatrionphes“, Diss., Berlin 1972.
- Marlier, Georges – „La Renaissance flamande. Pierre Coeck d' Alost“, Brüssel 1966.
- Maurman-Bronder, Barbara – „Tempora sifgnificant. Zur Allegorese der Vier Jahreszeiten“, in: Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung, Festschrift für Friedrich Ohly, München 1974, Bd. I, S. 69 - 103.
- Meiss, Millard – „Highlands in the Lowlands“, in: Gazette des Beaux-Arts, LVII (1961), S. 273 ff.
- van Miegroet, Hans J. – „The twelve months reconsidered: how a drawing by Pieter Stevens clarifies a Bruegel enigma“, in: Simiolus, 16 (1986), Nr. 1, S. 29 - 35.
- Mirimonde, Albert P. de – „Astrologie et musique“, Iconographie musicale 5, Genève 1977.
- Möseneder, K. – „Zeremoniell und monumentale Poesie. Die Entree solenelle Ludwigs XVI. 1660 in Paris“, Berlin 1983.

- Müller Hofstede, Justus – „Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung“. in: „Pieter Bruegel und seine Welt. Ein Colloquium veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz am 13. und 14. November 1975“, Berlin 1979, S. 73 - 142.
- „Non saturatur oculus visu. Zur ‚Allegorie des Gesichts‘ von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä.“, in: Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, hrsg. v. Herman Vekeman u. Justus Müller Hofstede, Erfstadt 1984, S. 243 - 291.
- Ders. / Vekeman Herman (Hrsg.): „Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts“, Erfstadt 1984.
- Muller, Sheila D’Moch – „Charity in the Dutch Republic. Pictures of Rich and Poor for Charitable Institutions“, Studies in the Fine Arts: Art Patronage, Nr. 3, Ann Arbor 1985.
- Muther, Richard – „Die deutsche Buchillustration der Gothik und der Renaissance“, Bd. II: 1460-1530, München / Leipzig 1884.
- Nagler, G. K. – „Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler (...)“, München 1835 - 1852.
- Nijhoff, Wouter – „Nederlandsche Houtsnedden 1500-1550“, Den Haag 1933 - 36.
- Nijhoff / Kronenberg – „Nederlandsche Bibliographie van 1500 tot 1540“, 3 Bde., Den Haag 1938.
- Novotny, Fritz – „Die Monatsbilder Pieter Brueghels d. Ä.“, Kunstdenkmäler, Heft 4, Wien 1948.
- Oakeshott, Walter – „Some classical and medieval ideas in Renaissance cosmography“, in: Festschrift Fritz Saxl, S. 245 ff.
- O’Dell Francke, Ilse – „Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis“, Wiesbaden 1977.
- Panofsky, Erwin – „Blind Cupid“, in: Studies in Iconology. Humanistic Themes of the Renaissance, Abschnitt IV, Oxford 1939, hier nach der Ausgabe: New York / Hagerstown / San Francisco / London 1989, S. 95 - 129 (dt.: „Studien zur Ikonologie“, Köln 1980, 3. Auflage, Abschnitt IV: „Der blinde Amor“).
- „The early History of Man in two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo“, in: ebd., Abschnitt II, S. 33 - 68.
- „Albrecht Dürer“, Princeton 1943.
- „Renaissance and Renascences“, Stockholm 1960 (dt. übers. v. Horst Günther, „Die Renaissance der Europäischen Kunst“, Frankfurt am Main 1979).

Pearsall, Derek / Salter, Elisabeth – „Landscapes and Seasons of the Medieval World“, London 1973

Pfeiff, Ruprecht – „Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur französischen Revolution“, Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. I, hrsg. v. Justus Müller Hofstede u. a., Münster / Hamburg 1990.

Pilz, Kurt – „Nürnberg und die Niederlande“, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 43 (1952), S. 1 - 153.

Pleij, Herman – „De sneeuwpoppen van 1511. Stadscultuur in de late middeleeuwen“, Amsterdam 1988.

Pochat, Götz – „Triumphus regis gosci sive Gutschmin. Exoticism in French Renaissance Tapestry“, in: Gazette des Beaux-Arts, 82 (1973), S. 305 - 310.

Popelin, Claudius – „Le Songe de Poliphile ou Hypnérotomachie du Frère Francesco Colonna“, Paris 1883.

Preiser, Gert – „Peripleumonie in den Schriften der knidischen Ärzteschule“, S. 31 - 35.

van Puyvelde, Leo – „Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings at Windsor Castle“, London 1942.

Rehder, Helmut – „Planetenkinderbilder: Some problems of character portrayal in literature“, in: The Graduate Journal, VIII (1968), 1, S. 69 - 85.

Renger, Konrad – „Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei“, Berlin 1970.

Röttinger, H. – „Die Holzschnitte des Georg Pencz“, Leipzig 1914.

Rosand, David / Muraro, Michelangelo – „Titian and the Venetian Woodcut“, Washington 1976.

Roscher, W. H. (Hrsg.) – „Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie“, Leipzig 1884 ff.

Ruitenberg, D. M. – „Wandtapijt met de voorstelling van de maand April, Brussels werk, ontwerp toegeschreven aan Bernard van Orley, voor 1528, Rijksmuseum Amsterdam“, unpublizierte Kandidaatsscriptie, Amsterdam 1974.

Saxl, Fritz – „Rinascimento dell' Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs“ (1922), wiederabgedruckt in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980, S. 347 - 399.

– „Antike Götter in der Spätrenaissance. Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi“, Studien der Bibliothek Warburg, VIII, Leipzig / Berlin 1927.

- „Pagan sacrifice in the Italian Renaissance“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, II (1938), S. 346 ff.
- Schlink, Wilhelm – „Taten und Leiden der Planetenkinder“, in: Journal für Geschichte, VI (1983), 11, S. 22 - 26.
- Schmidt, Dorothea – „Untersuchungen zu den Architekturekphrasen in der Hypnerotomachia Poliphili“, Frankfurt am Main 1978.
- Schöner, Erich – „Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie“, mit einem Anhang von Robert Herrlinger, Sudhoffs Archiv 4, Wiesbaden 1964
- Schröter, Elisabeth – „Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael“, Hildesheim / New York 1977.
- Schumacher, W. N. – „Die ‚Opferprozession‘ in Aquileia“, in: Akten des internationalen Kongresses für Archäologie, 5.-11. Sept. 1965, Studi di Antichità cristiana, XXVII, Rom 1965, S. 683 - 694.
- Schwarz, Heinrich/ Plageman Volker – „Eule“, in: RDK, VI, München 1973, Sp. 267 - 322.
- Schweikhart, Gunter – „Bücher und Aufsätze zum Themenkreis der Antikenrezeption“, in: Kunstchronik, XLV (1992), Heft 2, S. 49 - 63.
- Seifertova, Hana – „Tempores [sic] anni Lucas van Vackenborch“, Umeni, XXII (1974), S. 324 - 340.
- Seznec, Jean – „La Survivance de les Dieux Antiques“, ed. pr. : London 1940 (dt. übers. v. Heinz Jatho, „Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Renaissance“, München 1990).
- Sluijter, Eric Jan – „Vertumnus en Pomona door Hendrick Goltzius (1613) en Jan Tengnagel (1617)“, in: Bulletin van het Rijksmuseum, 1991, Nr. 4, S. 386 ff.
- Snoep, D. P. – „Prael en propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw“, Alphen aan de Rijn 1975.
- Standen, Edith A. – „The Twelve Ages of Man. A Further Study of a Set of Early Sixteenth-Century Flemish Tapestries“, in: Metropolitan Museum Journal, (1969), S. 127 - 169.
- Stauber, Richard – „Die Schedelsche Bibliothek“, Studien und Darstellungen aus dem Gebiet der Geschichte, XVI, Band 6, Heft 2/3, Freiburg i. Br., 1908.
- van Straaten, Evert – „Koud tot op het bot. De verbeelding van de winter in de zestiende en seventiende eeuw in de Nederlanden“, Den Haag 1977.
- Strauss, Heinz Arthur – „Zur Sinndeutung der Planetenkinderbilder“, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, NF. 2, 1927, S. 48 - 54.

- Strzygowsky, Joseph – „Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354“, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes, Ergänzungsheft I, 1888.
- Tolnay, Charles de – Hieronymus Bosch, Baden-Baden, 1965.
- Trümpy, Hans – „Die Fasti des Baptista Mantuanus von 1516 als volkskundliche Quelle“, Bibliotheca Humanistica & Reformatrica, Vol. XXVI, Nieuwkoop 1979.
- Tuve, Rosemond – „Seasons and Months. Studies in a Tradition of Middle English Poetry“, Cambridge 1933.
- Varese, Ranieri – „Atlante di Schifanoia“, Ferrara 1989.
- Veldman, Iija M[arx] – „Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck: cosmo-astrological allegory in sixteenth-century prints“, in: Simiolus, 11 (1980), Nr. 3/4, S. 149 - 177.
- „Philips Galle: een inventive prentontwerper“ in: Oud Holland, 105 (1991) Nr. 4, S. 262 - 289.
- Volkman, Ludwig – „Ars memorativa“, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F., III (1929), S. 111-200.
- van der Vossen, E. – „De Maandenreeks van Pieter Bruegel den Ouden“, in: Oud Holland, LXVI (1951), S. 103 - 116.
- van de Waal, H. – „Decimal Index of the Art of the Low Countries: D.I.A.L.“, gekürzte 2. Auflage, Den Haag 1971.
- Walter, Hermann – „Antiker Mythos – Europäische Literatur / Il mito antico nella tradizione letteraria europea. Kolloquium in der Deutsch-Italienischen Begegnungsstätte, Villa Vigoni“ (Lovenno di Menaggio), Como, 2. - 6. März 1992, Tagungsbericht, in: Kunstchronik, 45 (1992) 9, S. 492 - 497.
- Warburg, Aby M. – „Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance“, Hamburg / Leipzig 1893, S. 11 ff., wiederabgedruckt in: Aby M. Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen“, hrsg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980.
- „Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara“, 1912, wiederabgedruckt in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980.
- Weber, Karl – „Das Motiv des Jahreszyklus und seine Verwendung in der deutschen Literatur der Neuzeit“, Ms. Diss., Wien 1949.
- Webster, J. C. [Carson] – „The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the 12th Century“, Northwestern University Studies in the Humanities IV, Princeton 1938, Reprint 1970.

Wegner, Wolfgang – „Niederländische Handzeichnungen des 15. - 18. Jh.“, Berlin 1973.

Weisbach, Werner – „Trionfi“, Berlin 1919.

Weixlgärtner, Arpad – „Ungedruckte Stiche“, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXIX (1911), Heft 4, S. 259 ff.

Wescher, Paul – „Beiträge zu Cornelis Teunissen von Amsterdam. Zeichnungen und Holzschnitte“, In: Oud Holland, XLV (1928), S. 33 - 39.

Wied, Alexander – „Lucas van Valckenborch“, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 67 (1971), S. 119 - 230.

Wilberg Vignau-Schuurman, Thea A. G. – „Die emblematischen Elemente im Werk Joris Hoefnagels, Leiden 1969, Bd. I & II.

Williams, Sheila / Jacquot Jean – „Ommegangs anversois du temps de Bruegel et de van Heemskerck“, in: Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint, Paris 1975.

Wind, Edgar – „Pagan Mysteries in the Renaissance“, London 1968, Ausgabe letzter Hand, 2. Auflage (dt. übers. v. Christa Münstermann: „Heidnische Mysterien in der Renaissance“, Frankfurt am Main, 1987).

Winternitz, Emanuel – „The survival of the Kythara“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXIV (1961), Nr. 3 - 4, S. 222 ff.

– „The Lira da Braccio. Early Violins in Paintings by Gaudenzo Ferrari and his School“, in: Ders.: Musical Instruments and their Symbolism in Western Art, New Haven / London 1979, S. 86 - 107.

Witt, Antony de – „Ancora di Caspare Ruina“, in: Bolletino d'Arte, XXXI (1937), S. 444 - 447.

Wittkower, Rudolf – „Transformations of Minerva in Renaissance Imagery“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, II, London, 1938/39.

Yates, Francis A. – „The art of memory“, London 1966.

IJsewijn, Josef – „The Coming of Humanism to the Low Countries“, in: Itinerarium Italicum. The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of its European Transformations, Leiden 1975, S. 193 - 305.

Zeman, Herbert (Hrsg.) – „Die Jahreszeiten in Dichtung, Musik und bildender Kunst. Ein Kunstbrevier für Liebhaber“, Graz / Wien / Köln 1989.

Zinner Ernst – „Leben und Wirken des Johannes Müller von Königsberg, genannt Regiomontanus“, Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, Bd. 31, München, 1938.

Zschellitsky, Herbert – „Die Drei gottlosen Maler von Nürnberg“, Leipzig 1975.

– [unbekannter Verfasser], – „Een belangrijke veiling oude nederlandsche topographie“,
in: Tijdschrift voor Boek & Bibliotheekwezen, 4 (1906), S. 230 - 233.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1 – 48 Die Jahreszeiten in Triumphzügen, Katalognummern 1- 17
- Abb. 49 – 54 Modelle des Universums
- Abb. 55 – 61 Der römische Kalender
- Abb. 62 – 84 Die Jahreszeiten und ihre Regenten
- Abb. 85 – 113 Triumph der Himmelsregenten

Vergleichsabbildungen

- Abb. 114 – 131 Georg Pencz 1531 – Der programmatische Kern
- Abb. 132 – 146 Virgil Solis – Anreicherung des programmatischen Kerns mit explikativen Bildargumenten
- Abb. 147 – 184 Monogrammist AP 1537 – Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio

DIE JAHRESZEITEN IN TRIUMPHZÜGEN KATALOGNUMMERN 1 – 17

DER PROGRAMMATISCHE KERN

Abb. 1: Kat. Nr. 1a, Georg Pencz, „Der Frühling“, Scheibenriß, Feder in Schwarz, grau laviert, 39,2 x 30, 5 cm, um 1531, Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung.

Abb. 2: Kat. Nr. 1b, Georg Pencz, „Der Sommer“, Scheibenriß, Feder in Schwarz, grau laviert, 39,1 x 29, 5 cm, um 1531, Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung.

Abb. 3: Kat. Nr. 1c, Georg Pencz, „Der Herbst“, Scheibenriß, Feder in Schwarz, grau laviert, 38,9 x 29,9 cm, um 1531, Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung.

Abb. 4: Kat. Nr. 1d, Georg Pencz, „Der Winter“, Scheibenriß, Feder in Schwarz, grau laviert, 37,4 x 29, 5 cm, um 1531, Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung.

ANREICHERUNG DES PROGRAMMATISCHEN KERNS MIT EXPLIKATIVEN BILDARGUMENTEN

Abb. 5: Kat. Nr. 2a, Virgil Solis, „Der Frühling (LENCZ)“, Kupferstich, bezeichnet mit ligiertem Monogramm „VS“ auf dem Wagen der Flora und Nr. „1“, 5,2 x 24,2 cm, zwischen 1531 und 1537, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Abb. 6: Kat. Nr. 2b, Virgil Solis, „Der Sommer (SVMER)“, Kupferstich, bezeichnet mit ligiertem Monogramm „VS“ in der Ecke oben rechts, 5,3 x 24,2 cm, zwischen 1531 und 1537, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Abb. 7: Kat. Nr. 2c, Virgil Solis, „Der Herbst (HERBST)“, Kupferstich, bezeichnet mit ligiertem Monogramm „VS“ in der Ecke oben rechts, 5,3 x 24,4 cm, zwischen 1531 und 1537, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Abb. 8: Kat. Nr. 2d, Virgil Solis, „Der Winter (WINTER)“, Kupferstich, bezeichnet mit ligiertem Monogramm „VS“ in der linken oberen Ecke, 5,4 x 24,4 cm, zwischen 1531 und 1537, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Nach Virgil Solis

Abb. 9: Kat. Nr. 3b, Nürnberg (Peter Flötner oder Nachfolger), „Der Sommer“, Entwurf für eine Plakette?, Feder, Tusche mit blauer Farbe laviert, Durchmesser: 12,3 cm, um 1550, Hamburg, Kunsthalle, Graphische Sammlung.

MODIFIKATIONEN DER BILDIDEE IM GEIST DER AEMULATIO

Abb. 10: Kat. Nr. 4a, Monogrammist AP, Entwurf hier zugeschrieben an Bernard van Orley, „Ver (Der Frühling)“, Holzschnitt aus zwei Blöcken, 33,7 x 48 cm, 1537, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

Abb. 11: Kat. Nr. 4b, Monogrammist AP, Entwurf hier zugeschrieben an Bernard van Orley, „Aestas (Der Sommer)“, Holzschnitt aus zwei Blöcken, 33,7 x 48 cm, 1537, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

Abb. 12: Kat. Nr. 4c, Monogrammist AP, Entwurf hier zugeschrieben an Bernard van Orley, „Autumnus (Der Herbst)“, Holzschnitt aus zwei Blöcken, 33,7 x 48 cm, 1537, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

Abb. 13: Kat. Nr. 4d, Monogrammist AP, Entwurf hier zugeschrieben an Bernard van Orley, „Hyems (Der Winter)“, Holzschnitt aus zwei Blöcken, 33,7 x 48 cm, 1537, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

Kopien der Holzschnitte des Monogrammist AP

Abb. 14: Kat. Nr. 5b, Werkstatt der Touraine, „Aestas (Der Sommer)“, Tapiserie, Wolle, 4 ½ Kettfäden pro cm, 292 x 438 cm, auf beiden Seiten im oberen Teil der Bordüren mit den Grotesken jeweils 1538 datiert, Kunstsammlung der Bayerischen-Hypotheken-und-Wechselbank AG, ausgestellt im Bayerischen Nationalmuseum, München.

Abb. 15: Kat. Nr. 8d, Gaspare Ruina, „Hyems (Der Winter)“, Holzschnitt, bezeichnet auf einem Stein unten rechts: „Gaspare Ruina“, darunter sein Signet, 21,8 x 31,5 cm, nach 1537, nachgewiesen in: *Bolletini d'Arte*, XXXI (1937), Abb. S. 445.

Abb. 16: Kat. Nr. 9a, Schule von Pozzoserrato, „Der Frühling“, Deckenfresko, erstes Viertel 17. Jahrhundert, Treviso, Casa in Via Cornarotta.

Abb. 17: Kat. Nr. 9c, Schule von Pozzoserrato, „Der Herbst“, Deckenfresko, erstes Viertel 17. Jahrhundert, Treviso, Casa in Via Cornarotta.

Abb. 18: Kat. Nr. 9d, Schule von Pozzoserrato, „Der Winter“, Deckenfresko, erstes Viertel 17. Jahrhundert, Treviso, Casa in Via Cornarotta.

Variationen der Holzschnitte des Monogrammist AP

Abb. 19: Kat. Nr.: 10a, Taddeo Zuccaro, „Der Frühling“, Deckenfresko, April 1553 – März 1555, Rom, Villa Giulia, untere Loggia des Nymphaeums.

Abb. 20: Kat. Nr.: 10b, Taddeo Zuccaro, „Der Sommer“, Deckenfresko, April 1553 – März 1555, Rom, Villa Giulia, untere Loggia des Nymphaeums.

Abb. 21: Kat. Nr.: 10c, Taddeo Zuccaro, „Der Herbst“, Deckenfresko, April 1553 – März 1555, Rom, Villa Giulia, untere Loggia des Nymphaeums.

Abb. 22: Kat. Nr.: 10d, Taddeo Zuccaro, „Der Winter“, Deckenfresko, April 1553 – März 1555, Rom, Villa Giulia, untere Loggia des Nymphaeums.

Abb. 23: Kat. Nr. 11a, Jan van der Straet, genannt Stradanus, „Ver (Der Frühling)“, Entwurfszeichnung für einen Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, teilweise mit dem Pinsel gezeichnet, braune Tusche, 40,2 x 39,7 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.

Abb. 24: Kat. Nr. 11d, Jan van der Straet, genannt Stradanus, „Hyems (Der Winter)“, Entwurfszeichnung für einen Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, teilweise mit dem Pinsel gezeichnet, braune Tusche, 40,2 x 41,0 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.

Abb. 25: Kat. Nr. 11e, Jan van der Straet, genannt Stradanus, „Der Monat Januar“, Janus und das Schiff des Saturn, Entwurfszeichnung für einen Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, braune Tusche, 40,0 x 40,5 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.

Abb. 26: Kat. Nr. 11g, Jan van der Straet, genannt Stradanus, „Der Monat März“, Mars überrascht die schlafende Rhea Sylvia, Entwurfszeichnung für einen Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 40,5 x 41,1 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.

Abb. 27: Kat. Nr. 11h, Jan van der Straet, genannt Stradanus, „Der Monat April“, Venus, die Schaumgeborene und Venus genetrix, Hüterin der Gärten, Entwurfszeichnung für einen Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 39,0 x 41,0 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.

Abb. 28: Kat. Nr. 11i, Jan van der Straet, genannt Stradanus, „Der Monat Mai“, die maiores und Merkur als deus veris, Entwurfszeichnung für einen Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 39,8 x 40,5 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.

Abb. 29: Kat. Nr. 11k, Jan van der Straet, genannt Stradanus, „Der Monat Juni“, Saturn, Begründer des Feldbaus und Juno, Entwurfszeichnung für einen Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 39,0 x 40,7 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.

Abb. 30: Kat. Nr. 11n, Jan van der Straet, genannt Stradanus, „Der Monat September“, Vulkan, Patron der Libra und Bacchus, Begründer des Weinbaus, Entwurfszeichnung für einen Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 39,8 x 40,5 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.

Abb. 31: Kat. Nr. 11o, Jan van der Straet, genannt Stradanus, „Der Monat Oktober“, Das Oktober-Pferd wird Mars am Tag der Iden geopfert, Entwurfszeichnung für einen Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 39,8 x 40,5 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.

Abb. 32: Kat. Nr. 11p Jan van der Straet, genannt Stradanus, „Der Monat November“, Diana, Patronin des Sagittarius und der winterliche Schlachtschmaus, Entwurfszeichnung für

einen Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 38,0 x 39,0 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.

Abb. 33: Kat. Nr. 11q, Jan van der Straet, genannt Stradanus, „Der Monat Dezember“, Entwurfszeichnung für einen Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 39,8 x 39,8 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.

Abb. 34: Kat. Nr. 12d, gleichseitige Kopie eines Unbekannten nach Stradanus, „Der Winter“ (Abb. 24), Entwurfszeichnung für einen Teppichkarton, Feder und braune Tinte, schwarze Tusche, 29,5 x 28,9 cm, London, Versteigerung Christie's 11. 12. 1990 (als Matthias Gerung).

Abb. 35: Kat. Nr. 13 a-b, Lambert Lombard, „Der Sommer“ und „Der Frühling“, Feder, braune Tusche, Größe des Blattes, 17,3 x 29,3 cm, signiert und datiert „Lambertus Lombard 1562“, aus dem Album d'Aremberg (N. 262), Lüttich, Cabinet d'Estampes.

Abb. 36: Kat. Nr. 14 a, Antonio Tempesta, „Ver (Der Frühling)“, Radierung, 14,4 x 21,1 cm, Textrand 0,5 cm, bezeichnet: „Antonio tempesti invenit et fecit 1592“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 37: Kat. Nr. 14 b, Antonio Tempesta, „Aestas (Der Sommer)“, Radierung, 14,4 x 21,1 cm, Textrand 0,5 cm, bezeichnet: „Antonio tempesta hoc inventor et fecit 1592 / Giovanni Orlandi formis.“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 38: Kat. Nr. 14 c, Antonio Tempesta, „Autumnus (Der Herbst)“, Radierung, 14,4 x 21,1 cm, Textrand 0,5 cm, bezeichnet: „Antoni' tempest' Hor [Hoc] inventor, / et fecit anni 1592 Roma – 3 –“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 39: Kat. Nr. 14 d, Antonio Tempesta, „Hiems (Der Winter)“, Radierung, 14,4 x 21,1 cm, Textrand 0,5 cm, bezeichnet: „: statij : for : Ro . 4 . Antonio tempesti inwen' et fecit 1592“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Zu Abb. 39, Fig.1: „Priapos mit Erogen“, antike Statue in Wien, nach Roscher, op. cit. Artikel „Priapos“, Abb. 3

Abb. 40: Kat. Nr. 15 a, Antonio Tempesta, „Der Frühling“, Radierung, 14,8 x 21,1 cm, bezeichnet: „Antonius tempesti Ho. inventor et sculptor 1592“, unterer Rand rechts: „Giovanni Orlandi Forma.“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 41: Kat. Nr. 15b, Antonio Tempesta, „Der Sommer“, Radierung, 14,8 x 21,1 cm, bezeichnet: „Antonio tempest invenit et incidit 1592“, unterer Rand rechts: „stij . for . Ro.“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 42: Kat. Nr. 15c, Antonio Tempesta, „Der Herbst“, Radierung, 14,8 x 21,1 cm, bezeichnet: „Antonius inven & incidit 1592“, unterer Rand: „Forma Ro.“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 43 Kat. Nr. 15d, Antonio Tempesta, „Der Winter“, Radierung, 14,8 x 21,1 cm, bezeichnet: „Antonio tempes' invenit et incidit 1592“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Zu Abb. 40 – 43, Fig. 1.: „Nova et accuratissima totius terrarum orbis tabula“, Weltkarte aus dem „Atlas Maior“ von Joan Blaeu, mit Kat. Nr. 15 als Randschmuck, handkolorierter Kupferstich, 40,8 x 54,1 cm, 1662.

Zu Abb. 40 – 43, Fig. 2.: Frontispiz von Raphaël Sadeler für Erycius Putenus, „Bruma: Chimonopaegnion. De laudibus hiemis (...)“ mit Motiven aus Kat. Nr. 15d, München 1619, Kupferstich.

Variationen der Radierungen von Antonio Tempesta

Abb. 44: Kat. Nr. 16d, Sebastiaen Vrancx (zugeschrieben), „Der Winter“, Öl auf Holz, 62 x 87 cm, um 1620, Dijon, Musée municipale.

Abb. 45: Kat. Nr. 17a, Nicolaes Berchem, „Der Frühling und Die Luft“, Öl auf Leinwand, 91,8 x 87,6 cm, bezeichnet: „Berchem f.“, um 1660, New York, Kunsthandel V. D.Spark, 1952.

Abb. 46: Kat. Nr. 17b, Nicolaes Berchem, „Der Sommer und Das Feuer“, Öl auf Leinwand, 95 x 90 cm, signiert, um 1660, Stichting Nederlands Kunstbezit. D.Spark, 1952.

Zu Abb. 46, Fig. 1: Nicolaes Berchem, „Das Feuer“, Entwurfszeichnung für die Dekoration der Weltkarte „Orbis terrarum nova et accuratissima tabula“, von Nicolaes Visscher I, Wien, Albertina, gestochen von Jan de Visscher, 1568 zuerst ediert im „Nova Atlas“ von Johannes Janssonius.

Abb. 47: Kat. Nr. 17c, Nicolaes Berchem, „Der Herbst und Die Erde“, Öl auf Leinwand, 91 x 86 cm, bezeichnet: „Berchem fc.“, um 1660, Stichting Nederlands Kunstbezit.

Zu Abb. 47, Fig. 1: Nicolaes Berchem, „Die Erde“, Entwurfszeichnung für die Dekoration der Weltkarte „Orbis terrarum nova et accuratissima tabula“, von Nicolaes Visscher I, Wien, Albertina, gestochen von Jan de Visscher, 1568 zuerst ediert im „Nova Atlas“ von Johannes Janssonius.

Abb. 48: Kat. Nr. 17d, Nicolaes Berchem, „Der Winter und Das Wasser“, Öl auf Leinwand, 91 x 86 cm, bezeichnet: „Berchem“, um 1660, Stichting Nederlands Kunstbezit.

MODELLE DES UNIVERSUMS:

Die pythagoreisch-platonische Tetrade in bildlichen Darstellungen

Abb. 49: Das Universum in einer Stufenfolge von 31 Korrespondenzen auf der Basis der Zahl Vier, aus: Agrippa von Nettesheim, „De occulta philosophia“, Köln 1533, nach: S. K. Heninger Jr., 1977, S. 126, Abb. 73.

Abb. 50: Die Korrespondenzen des Viererschemas in einer Rosette, aus: Isidorus Hispalensis, „De responsione mundi et de astrorum ordinatione“, Augsburg 1472.

Abb. 51: Visualisierung der Beziehungen innerhalb des Viererschemas durch Querstellung der Schriftzüge, aus: Johann Peyligk, „Philosophia naturalis compendium“, Leipzig 1499, nach: S. K. Heninger Jr., 1961, Nr. 4 und 1977, Nr. 65.

Das aristotelisch-ptolemäische Universum als radiales Diagramm

Abb. 52: Das geozentrische Universum des Aristoteles, aus einer frühen Ausgabe von „De caelo“, nach: S. K. Heninger Jr., 1977, S. 36, Abb. 26.

Abb. 53: Das geozentrische Universum des Apianus, aus dem „Cosmographicus liber“, nach: S. K. Heninger Jr., 1977, S. 37 f., Abb. 28.

Abb. 54: Der „Aderlaßmann“, Gebrüder Limburg, fol. 13v aus den „Très Riches Heures des Duc de Berry“, Größe des Blattes: 29,0 x 21,0 cm, 1410-1416, Chantilly, Musée Condé.

DER RÖMISCHE KALENDER

Das „Menologium rusticum“

Abb. 55a: Mittlere und rechte Seite des „Menologium rusticum Vallense“, Nachzeichnung „ex Codice Musei Londinensis Soane“, nach: A. Degrassi, 1963, Tafel LXXXVII.

Abb. 55b: Linke und rechte Seite des „Menologium rusticum Vallense“, Nachzeichnung „ex Diagrammate Fiorentino“, 2108, Florenz, Uffizien, nach: A. Degrassi, 1963, Tafel LXXXVI.

Die „Fasti“

Abb. 56: „Mensis Ianuarius“, I, 93 ff., Proömium: Janus begrüßt Publius Ovidius Naso, I, 27 - 44, Proömium: Romulus richtet den Kalender der Römer ein, Holzschnitt, 11,7 x 6,5 cm, aus: P. Ovidii Nasonis Fastorum Libri diligentem emendationem typis impressi aptissimisq[ue] figuris ornati commentatoribus Antonio Constantino Fanensi Paulo Marse piscinate viris clarissimis (...) Venetiis 1517“, seitengleiche Kopien nach der ersten illustrierten venezianischen Ausgabe 1498, fol. 1r.

Abb. 57: „Mensis Febrarius“, II, 19 – 54, Proömium: Ableitung des Monatsnamen von „februa“- der Priester entsühnt die Ahnen, II, 79 - 119, 3. 2.: Der Delphin rettet den Sänger Arion, II, 711 - 852, 24. 2.: Collatinus, Egerius und Brutes sind Zeugen des Selbstmordes von Lucretia, Holzschnitt, 11,7 x 8,0 cm, aus: ebd., fol. 41r.

Abb. 58: „Mensis Martius“, III, 9 – 40, Proömium: Mars begattet die schlafende Rhea Silvia - im Hintergrund ihr Traum: Amulius bedroht Romulus und Remus, III, 71 – 166, Proömium: Numa Pompilius richtet den Monat Januar ein - zu seiner rechten Pythagoras von Samos, III, Proömium: Gaius Julius Caesar reformiert den Kalender der Römer, Holzschnitt, 11,8 x 7,3 cm, aus: ebd., fol. 75r.

Abb. 59: „Mensis Aprilis“, IV, 1 – 132, Proömium: Venus, Göttin des April, in Gesellschaft der Grazien, IV, 417 – 620, 12. 4: Pluto entführt Proserpina vor den Augen ihrer Gefährtinnen, IV, 641 – 672, 15. 4.: Inkubationsorakel des Faunus, Holzschnitt, 11,7 x 6,5 cm, aus: ebd., fol. 111r.

Abb. 60: „Mensis Maius“, V, 183 - 378, 28. 4. – 2. 5.: Flora und die Floralia, V, 493 - 544, 11. 5.: Merkur, Neptun und Jupiter zeugen auf Wunsch des Hyeius den Orion, ebd., fol. 149r.

Abb. 61: „Mensis Iunius“, VI, 1 – 100, Proömium: Juno und Hebe zanken um die richtige Ableitung des Monatsnamen, während Concordia ihren Streit zu schlichten sucht, VI, 651 - 693, 13. 6.: Die Quinquatrus minores, das Innungsfest der Fötenspieler, VI, 417 - 460, Der Pontifex Maximus Metellus rettet das Mädchenbildnis der Minerva aus dem brennenden Vesta-Tempel, aus: ebd., fol. 171r.

DIE JAHRESZEITEN ALS REGENTEN

Abb. 62 – 67: „Das Fest des Priapus“, sechs Holzschnitte aus der „Hypnerotomachia Poliphili“ von Francesco Colonna, Venedig, 1499.

Abb. 62: „Der Triumphzug von Vertumnus und Pomona“, 12,5 x 13,0 cm, fol. m 4r (Facs.: S. 185).

Die Ara des Priapus mit den Reliefs der Vier Jahreszeiten

Abb. 63: „Ver: Venus, die Patronin des Frühlings, und Cupido, 14,0 x 10,0 cm, aus: ebd., fol. m 4v (Facs.: S. 186).

Abb. 64: „Aestas: Ceres, die Regentin des Sommers, und Triptolemus“, 9,7 x 5,3 cm, aus: ebd., fol. m 5r (Facs.: S. 187).

Abb. 65: „Autumnus: Bacchus, der Schirmherr des Herbstes“, 9,7 x 5,3 cm, aus: ebd., fol. m 5v (Facs.: S. 187).

Abb. 66: „Hiems: Aeolus, König der Winde und des Winters“, 9,7 x 5,3 cm, aus: ebd., fol. m 5v (Facs. S. 188).

Abb. 67: „Das feierliche Eselsopfer“, 20,8 x 13,0 cm, aus: ebd., fol. m 6r (Facs.: S. 189).

Abb. 68: „Venus“, Vorzeichnung für eine Miniatur aus: Albericus, „Libellus de imaginibus deorum“, in: Codex Reginensis 1290, fol. 2r, oberitalienisch, um 1420, Biblioteca Apostolica Vaticana, nach: H. Liebeschütz, 1926, Abb. 28.

Abb. 69: „Ceres ad modum rusticanum“, aus: ebd., fol. 8r, nach: H. Liebeschütz, 1926, Abb. 57.

Abb. 70: „Hore des Sommers“, Monumentum der Clodia Publi Liberta, 1. Jh. n. Chr., Roccagiovane, nach: Hanfmann, 1951, Abb. 84, Kat. Nr. 116.

Abb. 71: „Bacchus“, Vorzeichnung für eine Miniatur aus: Albericus, Libellus de imaginibus deorum“, in: Codex Reginensis 1290, fol. 5v, oberitalienisch, um 1420, Biblioteca Apostolica Vaticana, nach: H. Liebeschütz, 1926, Abb. 42.

Abb. 72: „Aeolus“, aus: ebd., fol. 4r, nach: H. Liebeschütz, 1926, Abb. b 36.

Abb 73 - 76: „Die Vier Jahreszeiten“, Zyklus aus vier Kupferstichen von Lambert Lombard, 1568 herausgegeben von Hieronymus Cock, mit Unterschriften.

Abb. 73: „Der Frühling: Venus und Cupido“, 24,4 x 20,3 cm, Textrand 0,9 cm, bezeichnet: „Lambertus lombard Invent/ H Cock excudebat 1568“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 74: „Der Sommer: Ceres“, 24, 6 x 20,1 cm, Textrand 0,9 cm, nicht bezeichnet, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 75: „Der Herbst: Bacchus“, 20,4 x 20,2 cm, Textrand, 0,9 cm, bezeichnet: „Lambertus Lomba Invent/ H Cock excud 1568“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 76: „Der Winter: Aeolus (Janus) und die Winde“, 24,4 x 20,3 cm, Textrand 0,9 cm, nicht bezeichnet, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 77 – 80: „Die Vier Jahreszeiten“, Zyklus aus vier Kupferstichen von Maerten de Vos, gestochen und herausgegeben von Adrian Collaert, der Entwurf nach 1593, mit Unterschriften.

Abb. 77: „Ver (Der Frühling): Venus und Cupido“, 21,6 x 27,6 cm, bez.: „1/ M. de Vos inventor/ Adrianus Collaert scalpsit et excudit.“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 78: „Aestas (Der Sommer): Ceres“, 21,7 x 27,1 cm, bezeichnet: „2/ M. de Vos inventor/ Adrian. Collaert scalp. et excud.“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 79: „Autumnus (Der Herbst): Bacchus“, 20,6 x 27,1 cm, bezeichnet: „3/ M. de Vos inven./ Adrian. Collaert scalp. et excudit“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 80: „Hiems (Der Winter): Aeolus und die Winde“, 21,7 x 27,4 cm, bezeichnet: 4/ M. de Vos invent. Adrian. Collaert scalp. et excudit“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 81 - 84: „Die Vier Jahreszeiten“, Zyklus aus vier Kupferstichen, erfunden, gestochen und ediert von Crispijn van de Passe, mit Versen von Matthias Quast, 1604.

Abb. 81: „Ver (Der Frühling): Venus und Adonis“, 18,1 x 23,6 cm, Textrand 1,8 cm, bezeichnet: „1/ Crispin van de Passe invent. Excudit Coloniae/ Matth. Quast ludeb.“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 82: „Aestas (Der Sommer): Ceres und Phoebus“, 18,7 x 23,6 cm, Textrand 1,7 cm, bezeichnet: „2/ Crispin van de Passe inven. Et excudit Coloniae“/ Matth. Quad ludeb.“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 83: „Autumnus (Der Herbst): Bacchus und Pomona“, 18,9 x 23,6 cm, Textrand: 2,0 cm, bezeichnet: „3/ Crispin van de Passe figuravit et excudit Coloniae/ Matth. Qu. Ludeb.“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 84: „Hyems (Der Winter): Orythia und Boreas“, 18,2 x 23,5 cm, Textrand 1,9 cm, bezeichnet: „Crispin van de Pass invent./ excudit Coloniae 1604/ Quad ludeb.“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

TRIUMPH DER HIMMELSREGENTEN

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter

Abb. 85 – 91: „Die Sieben Planeten“, aus den sogenannten „Tarocchi“ des Mantegna, Kupferstiche, jeweils 17,4 x 9,4 cm, S-Folge, Nr.: 41 – 47, Ferrara 1485 (seitenverkehrte Kopie des Prototyps von 1460-65).

Abb. 85: „Luna“,

Abb. 86: „Merkur und Argus“,

Abb. 87: „Venus, Cupido und die Grazien“,

Abb. 88: „Sol und Ikarus“,

Abb. 89: „Mars“,

Abb. 90: „Jupiter“,

Abb. 91: „Saturn mit seinen Kindern“,

Abb. 92 – 98: „Die Sieben Planeten und ihre Kinder“, Baccio Baldini (gegensinnige Kopie eines unbekanntenen Künstlers nach Bacio Baldini), Folge aus sieben Kupferstichen, um 1465, aus: The Illustrated Bartsch

Abb. 92: „Luna und ihre Kinder“, 26,4 x 18,7 cm.

Abb. 93: „Merkur und seine Kinder“, 26,3 x 18,7 cm.

Abb. 94: „Venus und ihre Kinder“, 26,4 x 18,7 cm.

Abb. 95: „Sol und seine Kinder“, 26,3 x 18,5 cm.

Abb. 96: „Mars und seine Kinder“, 26,2 x 18,5 cm.

Abb. 97: „Jupiter und seine Kinder“, 26,2 x 18,5 cm.

Abb. 98: „Saturn und seine Kinder“, 26,2 x 18,5 cm.

Abb. 99 – 105: „Die Sieben Planeten und ihre Kinder“, Georg Pencz, Folge aus sieben Holzschnitten, 1531, herausgegeben von Albrecht Glockendon.

Abb. 99: „Luna und ihre Kinder“, 36,5 x 23,2 cm.

Abb.100: „Merkur und seine Kinder“, 36,5 x 23,2 cm.

Abb. 101: „Venus und ihre Kinder“, 36,8 x 23,4 cm.

Abb. 102: „Sol und seine Kinder“, 37,0 x 23,3 cm.

Abb. 103: „Mars und seine Kinder“, 36,8 x 23,3 cm.

Abb. 104: „Jupiter und seine Kinder“, 37,0 x 23,4 cm.

Abb. !05: „Saturn und seine Kinder“, 36,9 x 23,3 cm.

Die triumphierenden Monatsgötter des Manilius

Abb. 106 – 113: „Salone dei Mesi“, Cosimo Tura (Aufsicht), Francesco Cossa, Ercole Roberti (Ausführung), Wandfresken, Abmessungen insgesamt: 24 x 11 m, Höhe 7,5 m, Ferrara, Palazzo Schifanoja, 1467 – 1470.

Abb. 106: „März, Tutela der Pallas“, Ostwand.

Abb. 107: „April, Tutela der Venus“, Ostwand.

Abb. 108:: „Mai, Tutela des Apollon“, Ostwand.

Abb. 109: „Juni, Tutela des Merkur“, Nordwand.

Abb. 110: „Juli, Tutela des Jupiter“, Nordwand.

Abb. 111: „August, Tutela der Ceres“, Nordwand.

Abb. 112: „September, Tutela des Vulkan“, Nordwand.

Abb. 113: „Dezember, Tutela der Vesta“, Westwand.

VERGLEICHSABBILDUNGEN

GEORG PENCZ 1531 - DER PROGRAMMATISCHE KERN

Abb. 114: „Pseudo-antikes Sonnenrelief mit sinnbildlicher Darstellung der Vier Jahreszeiten“, vormalig Sammlung Asdrubale Mattei, Reproduktionsstich aus: Girolamo Aleandro Jr., „Antiquae tabulae marmoreae“, Rom 1616, Maße unbekannt, nach: Ch. Dempsey 1968, Tafel 72, Abb. b.

Der Kreis als Kosmosymbol

Abb. 115: „Der Planet Merkur und seine Kinder, zusammen mit seinen Häusern Gemini und Virgo“, aus: Manuskript Astron. 1.2°, Kassel, Landesbibliothek, Deutsche Handschrift 1445, „Scriptum Patavie anno domini 1445 per me Conradum Bosner de Francia Orientali“, fol. 48v ff.: „Von den eigenschaften der siben planeten in einer gmayn“, Maße unbekannt, Abb. nach: A. de Mirimonde 1977, Tafel 12.

Abb. 116: „Der Planet Venus und seine Kinder, zusammen mit seinen Häusern Taurus und Libra“, ebd., fol. 48 ff., Tafel 66.

Abb. 117: „Radiales Diagramm mit dem geozentrischen System des Universums“, ebd., fol. 46r, nach: A. Hauber 1916, Abb. 2.

Abb. 118: „Die Erschaffung des Universums in konzentrischen Ringen – erster bis vierter Schöpfungstag“, aus: Hartmann Schedel, „Liber Chronicarum“, Nürnberg 1493, Holzschnitte, Maße unbekannt, nach: S. K. Heninger Jr. 1977, Abb. 10a – 10d.

Der Frühling, „wider – ox – zuilling“

Abb. 119: „Venus hortorum, Patronin des Gartens und Planetengöttin“, Frontispiz des „Herbarum“ von Otto Brunfels, Holzschnitt, Straßburg, 1530, Maße unbekannt, nach: T. Comito 1978, Abb. 6.

Abb. 120: „Venus hortorum als Sterndämonin – Der Planet Venus und seiner Kinder sowie seine Häuser Libra und Taurus“, aus: Cristoforo de Predis, Sphaira-Handschrift, Maße unbekannt, italienisch 15 Jh., Modena, Biblioteca Estense, nach: A. de Mirimonde 1977, Abb. 68.

Abb. 121: „Occidens: Zephyrus und Flora“, Blatt 1 aus einer Folge von vier Kupferstichen mit den Vier Himmelsrichtungen, den Vier Weltgegenden und den Vier Winden, von Maerten de Vos, gestochen und herausgegeben von Johannes Sadeler, 24,9 x 20,0 cm, Textrand 1,6 cm, bezeichnet: „Joan. Sadl. Scalp. Et excu./ M. de Vos figuravit“, nach 1588 entworfen, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Der Sommer, „cryb – leo – firo“

Abb. 122: „Phoebus auf dem Sonnenwagen und das Himmelsgewölbe im Monat Januar“, Gebrüder Limburg, aus den „Très Riches Heures“ des Duc de Berry, Größe des Blattes: 29,0 x 21,0 cm, zweites Jahrzehnt des 15. Jh., Chantilly, Musée Condé.

Abb. 123: „Phoebus auf dem Sonnenwagen und als Herr der Jahreszeiten“, Frontispiz zu einem Zyklus der Vier Jahreszeiten von Jan van der Straet, genannt Stradanus, Kuperstich, bezeichnet: „Johannes Stradanus inventor Philippus Galleus Excudebat“, 21,8 x 30,4 cm, Textrand 1,8 cm, zwischen 1570 und 1580, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 124: „Ver (Der Frühling)“, bezeichnet: „Johanus Stradanus inventor Phillipus Galleus excudebat, 22,0 x 30,5 cm, Textrand 1,6 cm, wie ebd.

Abb. 125: „Aestas (Der Sommer)“, bezeichnet: „Phls Galle Excude. Joha Strada inven, 22,0 x 30,4 cm, Textrand 1,7 cm, wie ebd.

Abb. 126: „Autumnus (Der Herbst)“, bezeichnet: „Joha Strada inventor Philippus Galle excudebat“, 21,8 x 30,3 cm, wie ebd.

Abb. 127: „Hiems (Der Winter)“, bezeichnet: „Johannes Stradanus inventor Philippus Galleus fecit, 22,0 x 30,4 cm, wie ebd.

Abb. 128: „Der Wettstreit zwischen Phoebus und Pan – Das Rohr unterliegt der Leier“, Monogrammist ia, Holzschnitt, 9,5 x 14,8 cm, aus: „Publius Ovidius Naso Met. Cum Raphaelis Regii comentariis“, Venedig, 1497, hier der Ausgabe Parma, 1505, pag. 121, entnommen.

Abb. 129: „Phoebus und die Kornernte: Meridies“, aus einem Zyklus der Vier Tageszeiten, Tobias Verhaecht invenit, Theodor Galle excudit, Egbert van Panderen sculpsit, Kupferstich, 18,7 x 22,1 cm, Textrand 2 cm, um 1590, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

(Der Herbst, „wag – skorpion – schütz“: keine Vergleichsabbildungen)

Der Winter, „steinbock – wasserman – fis“

Abb. 130: „Janus“, Vorzeichnung für eine Miniatur aus: Albericus, *Libellus de imaginibus deorum*“, in: Codex Reginensis 1290, fol. 5v, oberitalienisch, um 1420, Biblioteca Apostolica Vaticana, nach: H. Liebeschütz, 1926, Abb. 37.

Abb. 131 a-c: Das römische As - Janus und das Schiff“

Abb. 131a: Der jugendliche Janus mit Petasos.

Abb. 131b: Der jugendliche Janus mit Diadem.

Abb. 131c: Der jugendliche Janus nach antikem Vorbild, aus: Vincenzo Cartari *„Imagini delli die de gl' Antichi“*, Venedig, 1647, S. 345

VIRGIL SOLIS 1531 –1537 – ANREICHERUNG DES PROGRAMMATISCHEN KERNS MIT EXPLIKATIVEN BILDARGUMENTEN

„LENCZ“

Abb. 132: „Die Vier Temperamente“, aus dem „Calendrier des bergers“, Guyot Marchant, 1491, Maße unbekannt, unveränderte Neuauflagen in mehreren Sprachen bis 1560, abgebildetes Exemplar: Paris, Bibliothèque Mazarine, Inc. 584 fol. c iiiiv, nach : Emile Mâle, 1986, Abb. 166, S. 275.

Abb. 133: „Der Planet Venus herrscht über die Neun Musen“, Virgils Solis, Kupferstich mit Radierung, monogrammiert mit ligiertem „VS“, 6,3 x 10,9 cm, um 1560, Nr. 5 aus einer Folge der Sieben Planeten, beschriftet: „Ovidius P. die VIII Muse. Iuppiter mit Calisto. Ovi“, nach: O’Dell Francke, 1977, Kat. Nr. e54.

„SVMER“

Abb. 134 : „Der Monat Juni“, aus dem Zyklus der „Zwölf Monate“, Virgil Solis, Kupferstich und Radierung, Größe der Druckplatte: 4,0 x 6,2 cm, Nr. „6“, monogrammiert „VS“, um 1540 von einem schwächeren Werkstattmitglied gestochen, Wien, Albertina, nach: I. O’Dell Francke, 1977, Kat. Nr. e15.

Abb. 135: „Der Monat Juli“, wie oben, Nr. „7“, nach: I. O’Dell Francke, 1977, Kat. Nr. e16.

Abb. 136: „Der Monat August“, wie oben, Nr. „8“, nach: I. O’Dell Francke, 1977, Kat. Nr. e17.

„HERBST“

Abb. 137: „Früchteträgerin“, Detail aus: Domenico Ghirlandaio, „Die Geburt Johannes des Täufer“, Fresko, 1485 – 1490, Florenz, Santa Maria Novella.

Abb. 138: „Die Muse Kleio“, aus der Folge der Musen in den sogenannten „Tarocchi des Mantegna“, Kupferstich, 17,6 x 9,9 cm, bezeichnet: „D / CLIO XVIII / 19.“, Ferrara, um 1465, E-Folge, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Graphische Sammlung.

Abb. 139: „Minerva inventrix oleae“, Sandro Botticelli, Feder und Tinte über schwarzer Kreide, mit bräunlicher Lavierung und mit Deckfarbe gehöht, auf präpariertem rosa Grund, 34 x 23 cm, um 1491 – 1500, Oxford, Ashmolean Museum.

„HYEMS“

Abb. 140: „Vesta, Göttin des Dezembers“, Detail aus dem größtenteils zerstörten Dezember-Fresko der Westwand in der „Salone die Mesi“, Cosimo Tura (Aufsicht), Francesco Cossa, Ercole Roberti (Ausführung), Abmessungen insgesamt: 24 x 11 m, Höhe 7,5 m, Ferrara, Palazzo Schifanoja.

Abb. 141: „Der Monat Januar“, Virgil Solis, aus einem Zyklus der „Zwölf Monate“, Kupferstich und Radierung, Größe der Druckplatte: 4,0 x 6,2 cm, Nr. „1“, monogrammiert „VS“, um 1540 von einem schwächeren Werkstattmitglied gestochen, Wien, Albertina, nach: I. O'Dell Francke, 1977, Kat. Nr. e10.

Abb. 142: „Die winterlichen Versuchungen: Pigritia, die Trägheit“, nach Luca Penni, aus einer Folge der Sieben Todsünden, Schule von Fontainebleau, Kupferstich, 32,7 x 47,0 cm, bezeichnet: „PYGRITIA“, um 1540-50, Paris, Collection Prouté.

Abb. 143: „Die winterlichen Versuchungen: Gula, die Völlerei“, wie oben, 32,4 x 47,5, bezeichnet „GVLA“.

Abb. 144: „Die winterlichen Versuchungen: Das phlegmatische Temperament“, Virgil Solis, aus einer Folge der „Vier Temperamente“, Kupferstich, monogrammiert mit ligiertem „VS“, 8,0 x 5,4 cm, bezeichnet: „FLEGMATICUS . 3 .“, erste Hälfte der fünfziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts, nach: I. O'Dell Francke, 1977, Kat. Nr. e67.

Abb. 145: „Schnee und Eis als Höllenstrafe“, Holzschnitt aus dem „Calendrier des bergers“, Antwerpen, 1529 (unveränderte Neuauflagen in mehreren Sprachen bis 1560), Paris, Bibliothèque Nationale, nach: H. Pleij, 1988, Ab. 67.

Abb. 146: „Schnee und Eis als Höllenstrafe“, Detail aus der „Versuchung des Heiligen Antonius“, Hieronymus Bosch, Triptychon, Innenseite, linker Flügel, Öl auf Holz, 131,5 x 53,0 cm, mittlere Periode (1480 – 1510), Lissabon, Museu Nacional de Arte Antigua.

MONOGRAMMIST AP 1537 – MODIFIKATION EINER BILDIDEE IM GEIST DER AEMULATIO

Bekannte Werke des Monogrammisten AP

Abb. 147: „Psychomachia: Fides versus Infidelitas (Glaube kämpft gegen Unglauben)“, Monogrammist AP nach einem Entwurf aus dem Umkreis von Bernard van Orley, Blatt 1 der Folge, Holzschnitt aus zwei Blöcken, monogrammiert AP auf Blatt 4, 36,5 (mit Schrift: 47) x 53,5 cm, datiert auf 1 und 3: MDXXXVI (1536), Beischriften von Lucas Volder (Willem de Volder), Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 148: „Psychomachia: Patientia versus Ira (Geduld kämpft gegen Zorn)“, Blatt 2, 36,7 (mit Schrift: 46,8) x 54,0 cm, wie oben.

Abb. 149: „Psychomachia: Pudicitia versus Libido (Keuschheit kämpft gegen Lust)“, Blatt 3, 36,8 (mit Schrift: 47,2) x 54,4 cm, wie oben.

Abb. 150: „Psychomachia: Humilitas versus Superbia (Bescheidenheit kämpft gegen Hochmut)“, Blatt 4, 35,5 (mit Schrift: 46,0) x 52,8 cm, wie oben.

Abb. 151: „Taverne“, Holzschnitt aus vier Blöcken, monogrammiert AP, 58 x 70,7 cm, nach 1540, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Stilistische Parallelen im Werk von Bernard van Orley

Ab. 152: „Allegorie auf den Machtmißbrauch der römisch-katholischen Kirche“, Entwurf an Bernard van Orley zugeschrieben, Stift, braune Tusche, braune Tinte, schwarze Kreide, 41,7 x 77,0 cm, Wasserzeichen, nach 1546. Entwurf um 1527, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Abb. 153 - 156: „Die Genealogie des Hauses Nassau“, Bernard van Orley, Feder in Braun und farbig laviert, 1528 – 30, München, Kupferstichkabinett.

Abb. 153: „König Adolph von Nassau und seine Gemahlin zu Pferd“, 34,3 x 55,7 cm.

Abb. 154: „Graf Otto von Nassau und seine Gemahlin zu Pferd“, 35,7 x 49,3 cm.

Abb. 155: „Graf Heinrich von Nassau und seine Gemahlin zu Pferd“, 35,8 x 49,5 cm.

Abb. 156: „Johann Graf von Nassau und seine Gemahlin Elisabeth von Hessen zu Pferd“, 39,9 x 52,9 cm.

Abb. 157a & 157b: „Moeurs et fachons de faire de Turczs“, Pieter Coecke van Aelst, Ausschnitte aus dem ersten Teil des Holzschnittfrieses, Entwurf 1533, ediert 1553, aus: Georges Marlier, 1966, S. 56/57, a: Formulierung des weiblichen Gesichts bei Coecke van Aelst, b: Suggestion des Tiefenraums.

Abb. 158: „Der große Triumphwagen“, Albrecht Dürer, Holzschnitt für den Triumphzug Kaiser Maximilians, 46,8 x 28,9 cm, 1522, erste Entwürfe 1512/13.

Abb. 159: „Der kleine Triumphwagen“, auch bekannt als „Die Burgundische Hochzeit“, Albrecht Dürer, Holzschnitt für den Triumphzug Kaiser Maximilians, 46,8 x 28,9 cm, 1526.

„VER“: „Verque novum stabat cinctum florente corona“

Abb. 160a: „Der Monat Februar: Seesturm, Wiederherstellung des Weingartens und Vorbereitung der Äcker für die Aussaat“, Simon Bening, Codex Lat. 23683, fol. 3v, Blattgröße: 16,0 x 11,8 cm, Brügge, erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, München, Bayerische Staatsbibliothek.

Abb. 160b: „Der Monat Februar: Seesturm und Fischerdorf“, wie oben, fol. 4r.

Abb. 161: „Die Monate Februar und März“, auch bekannt als „Der düstere Tag“, Pieter Bruegel, Öl auf Holz, signiert und datiert, „BRVEGEL MDLXV“, 118 x 163 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abb. 162: „Mercur als Anführer der Grazien“, Holzschnitt, aus: Vincenzo Cartari, „Imagini delli die de gl' Antichi“, Venedig 1647, S. 290.

Abb. 163: „Triptolemus als erster Ackerbauer und Pflüger“, Holzschnitt, aus: „Publius Ovidius Naso Met. cum raphaelis Regii comentariis“, Venedig, 1497, hier der Ausgabe Parma, 1505, entnommen, Buch IV, fol. 50v, Originalgröße.

Abb. 164: „Apollon musagetes: Apollon und das Konzert der Musen auf dem Parnass“, Vorzeichnung für eine Miniatur aus: Albericus, Libellus de imaginibus deorum“, in: Codex Regimensis 1290, fol. 1v, oberitalienisch, um 1420, Biblioteca Apostolica Vaticana, nach: H. Liebeschütz, 1926, Abb. 27.

Abb. 165 – 174: „Das Konzert der Musen mit Apollon“, aus den sogenannten „Tarocchi des Mantegna“, Kupferstiche, 17,4 x 9,4 cm, S-Folge, Ferrara 1485 (seitenverkehrte Kopie des 1460 - 65 in Ferrara entstandenen Prototyps).

Abb. 165: „Kalliope“, beschriftet: „D / CALIOPE XI / 11“.

Abb. 166: „Urania“, beschriftet: „D / VRANIA XII / 12“.

Abb. 167: „Terpsichore“, beschriftet: „D / TERPSICHORE XIII / 13“.

Abb. 168: „Erato“, beschriftet: „D / ERATO XIII / 14“.

Abb. 169: „Polyhymnia“, beschriftet: „D / POLIMNIA XV / 15“.

Abb. 170: „Thalia“, beschriftet: „D / TALIA XVI / 16“.

Abb. 171: „Melpomene“, beschriftet: „D / MELPOMENE XVII / 17“.

Abb. 172: „Euterpe“, beschriftet: „D / EVTERPE XVIII / 18“.

Abb. 173: „Kleio“, beschriftet: „D / CLIO XVIII / 19“.

Abb. 174: „Apollon“, beschriftet: „D / APOLLON XX / 20“.

Abb. 175: „Die Sphärenharmonie: Emanation des Apollon Musagetes im gemeinsamen Konzert mit den Musen“, Frontispiz der „Practica musicae sive musicae actiones“, von Franchinus Gafurius, 1496, Holzschnitt, Maße unbekannt, nach S. K. Heninger Jr., 1977, S. 137.

Abb. 176: „Archeologia musicale: Sind satyri Pfeiffen“, Holzschnitt, Tafel XXIX aus Michael Praetorius, „Theatrum instrumentorum“, Wolfenbüttel, 1620, O.

Abb. 177: „Archeologia musicale: Orpheus spielt vor den wilden Tieren“, Holzschnitt aus: „Publius Ovidius Naso Met. cum raphaelis Regii comentariis“, Venedig, 1497, hier der Ausgabe Parma, 1505 entnommen, Buch X, fol. 110r., O.

„AESTAS“: „stabat nuda aestas et spicea sarta gerebat“

Abb. 178: „Der Monat August: Kornmahd mit der Kniesense“, Simon Bening, Codex lat. 23683, fol. 9v, Blattgröße: 16,0 x 11,8 cm, Brügge, erste Hälfte 16. Jh., München, Bayerische Staatsbibliothek.

Abb. 179: „Der Faule rastet im Sommer, während die Bauern die Ernte einbringen“, Philips Galle (*invenit et excudit*), Blatt 3 aus der Folge „Die Strafe des Faulen“, Kupferstich, zweite Hälfte der sechziger Jahre, mit einer Unterschrift von Hadrianus Junius, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

„AUTUMNUS“: „*stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis*“

Abb. 180: „Der Monat August: Kalendarium mit Apfelernte“, hier für den September,“ Simon Bening, Codex lat. 23683, fol. 10r, Blattgröße: 16,0 x 11,8 cm, Brügge, erste Hälfte 16. Jh., München, Bayerische Staatsbibliothek.

Abb. 181: „Apfelernte und Weinernte“, Zeichnung, beschriftet „Bernardi van Orley“, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

„HIEMS“ : „*et glacialis Hiems canos hirsuta capillos*“

Abb. 182: „Vulkan und Aeolus als Lehrer der Menschen“, Piero di Cosimo, Öl auf Holz, um 1490, Ottawa, National Gallery of Canada.

Abb. 183: „Vulkan mit den Attributen des Aeolus“, Vorzeichnung für eine Miniatur aus: Albericus, *Libellus de imaginibus deorum*“, in: Codex Reginensis 1290, fol. 4v, oberitalienisch, um 1420, Biblioteca Apostolica Vaticana, nach: H. Liebeschütz, 1926, Abb. 38.

Abb. 184: „Janus“, ein römisches As mit dem bärtigen Janus bifrons.

INDEX NOMINUM ET RERUM

A

- „**Abele spel** vanden winter ende vanden somer“, S. 145, A. 495
Abundantia, S. 185 f., *und Ceres*, S. 62, A. 210
Aderlaßmann, S. 24, A. 69, S. 209
Aelst, Pieter, Coecke van, S. 160, A. 551, S. 162, A. 555, Abb. 157a, Abb. 157b
Aemulation, S. 82 f., S. 162
Aeolus, S. 37, A. 114, S. 65 f., Abb. 66, S. 190 ff., S. 201, *Attribute: Helm mit sechs Federn*, S. 121 f., A. 420, S. 147, A. 504, *Horn*, S. 194, A. 672, *Lanze*, S. 89, A. 294, *mit Anacharsis und Vulkan als Zivilisationsstifter*, S. 190 ff., S. 195
Aertsen, Pieter, S. 10
Aestus, S. 36, S. 135, S. 138 f., A. 474, S. 179 f., A. 619
Affe, S. 133, A. 452, A. 453
Agonalien, *siehe Janus*
Albericus, S. 55 f., A. 179, A. 180, Abb. 68., Abb. 69, Abb. 71, Abb. 72, S. 118, A. 400, Abb. 130, S. 170, A. 579, S. 172, A. 590, Abb. 164, S. 193 f., A. 670, Abb. 183
Alberti, Leon Battista, S. 94, A. 316
Aleandro Jr., Girolamo, S. 86, A. 286, S. 102, A. 347, S. 103, A. 355, Abb. 114
Amalthea, S. 186, A. 639
Ameisen und Grillen, *Gleichnis von*, S. 182, A. 625
Anacharsis, S. 190 f., S. 194, A. 674, S. 200
Ancona, Cyriacus von, S. 56, A. 187
„Anthologia Latina“, S. 43 f., S. 106, A. 362
Anthropozentrismus, S. 23
Anthonisz, Cornelis, S. 154 f.
Anulus, Bartholomaeus, S. 1
Apianus, Petrus, S. 22, A. 62, S. 23, A. 65, S. 31, A. 95, S. 58, A. 191, Abb. 53
Apoplexie, *siehe Krankheiten der Jahreszeiten*
Apuleius, S. 39, A. 119, S. 74, A. 253
Apollinaria, *siehe Apollon*
Apollon, S. 86, *Apollinaria*, S. 108 f., A. 370, A. 371, *Attribute: Kithara*, S. 109 f., S. 174 f. A. 597 - 603, *die Saiten der Kithara als Jahreszeiten*, S. 110, A. 374, *Pfeil und Bogen*, S. 183, A. 629, *und Ceres*, S. 109, S. 139, Abb. 20, Abb. 37, Abb. 82, Kat. Nr. 10b, Kat. Nr. 14b, *und Leo*, S. 107, A. 367, *Killaios*, S. 199, A. 691 – 695, *Musagetes*, S. 168, S. 172 ff., A. 594, A. 595, A. 597, Abb. 164, Abb. 165 – 174, Abb. 175, *Phoebus Apollon*, S. 86, A. 286 S. 107, S. 108, A. 369, Abb. 122, Abb. 123, S. 135, S. 179 f., *Phoebus Apollon als Herr der Jahreszeiten*, S. 108, A. 369, A. 370, Abb. 114, Abb. 122, Abb. 123, *Phoebus und Meridies*, Abb. 129, *Phoebus schickt die Pestilenz*, S. 183, A. 629, *Signum triceps*, S. 174, Abb. 175, *Sol*, S. 108, *Wettstreit mit Pan*, S. 110, A. 374, A. 375, Abb. 128, S. 132, A. 450
Apuleius, S. 39, A. 119, S. 40, A. 121, S. 74, A. 253
Aquilo, *siehe Venti*
Äquinoktien, Tab. III/4
Aratus von Soli, S. 26, A. 74, S. 41, S. 85, A. 282
Aristoteles, S. 15, Abb. 52
Ars memorativa, *siehe Mnemotechnik*
Auctores rerum rusticarum, S. 28 ff., A. 86, S. 72, A. 246, S. 206
Augustinus, S. 96, A. 322, S. 180, S. 620
Ausonius, Decimus Magnus, S. 105, A. 360, S. 107, S. 113, A. 383, S. 208

Auster, *siehe Venti*

B

Bacchus, S. 36, S. 43 f., S. 63 f., Abb. 65, S. 86, S. 140, S. 195, *Erfinder des Triumphes?* S. 75, A. 254, *seine Festtage*, S. 114 f., *von dicklicher und kindlicher Konstitution*, S. 64 f., A. 216, A. 218, S. 185, *seine vier Lebensalter und die Jahreszeiten* S. 65, A. 218, *und Pomona*, S. 115, A. 393, Abb. 83, *und Vertumnus*, S. 141 f., A. 481, *und der Ziegenbock*, S. 63

Baldini, Baccio, S. 80 f. A. 268, S. 90, S. 93, S. 207, Abb. 92 – 98,

Baltens, Peter, S. 12, A. 32

Bassus, Cassianus, S. 93, A. 313

Beham, Hans Sebald, S. 111, A. 377, „*Monate*“, S. 126, A. 433, „*Aprilis*“ S. 169, A. 571, „*Junius*“, S. 137, A. 467, A. 468, Abb. 134, „*Julius*“, S. 137, A. 471, Abb. 135, „*Augustus*“, S. 138, Abb. 136, A. 472, „*Januarius*“, S. 145, A. 495, Abb. 141

Bening, Simon, S. 171, A. 583, S. 179, A. 615, A. 616, S. 184, A. 632, A. 633, S. 185, A. 634, S. 190, A. 656, Abb. 160a, Abb. 160b, Abb. 178, Abb. 180, *siehe auch „Breviarum Grimani“*

Berchem, Nicolaes, Tab. I/10, Kat. Nr. 17a - d, Abb. 45 - 48, Fig. 1 (zu Abb. 46 & 47)

Beuckelaer, Joachim, S. 10

Biga, S. 75

Boccaccio, Giovanni, S. 13, S. 56, A. 184, S. 60, A. 199, S. 64., A. 214, S. 66, A. 223, S. 180, A. 620, S. 188 f., A. 651, S. 192 f., S. 196, A. 684, S. 207

Bol, Hans, S. 9, A. 20

Bosch, Hieronymus, S. 146, A. 498, S. 147, A. 502, A. 503, S. 191, A. 662, Abb. 146

Botticelli, Sandro, S. 35, A. 109, S. 86, A. 286, A. 287, S. 97, S. 142, A. 486, Abb. 139, S. 188

Braunschweiger Monogrammist, S. 152, A. 520

„**Breviarum Grimani**“, S. 166, A. 567, A. 568

Bruegel, Pieter d. Ä., S. 8, A. 19, S. 162 f., A. 556, S. 209, Abb. 161

Brueghel, Jan d. Ä., S. 83, A. 277

Bruma, S. 36

Burgkmair, Hans, S. 232

C

„**Calendrier des bergers**“, S. 133, A. 453, A. 454, Abb. 132, Abb. 145

Canis rabidus, *siehe Krankheiten der Jahreszeiten*

Capella, Martianus, S. 55, A. 178, S. 103, A. 353

Carrus navalis, S. 75, A. 254, S. 79, A. 269

Cartari, Vincenzo, S. 44, A. 140, S. 56, A. 186, S. 67, A. 224, S. 69, A. 232, S. 108, A. 369, S. 118, A. 401, Abb. 162,

Cato, M. Porcius, S. 28, A. 82

Causon, *siehe Krankheiten der Jahreszeiten*

Cerealien, *siehe Ceres*

Ceres, S. 36, S. 43 f., S. 61 f., A. 208, S. 106, S. 179 Abb. 64, Abb. 70 *und Abundantia*, S. 62, A. 210, *und Apollon*, S. 107 f., *Attribute*, S. 106, *Cerealien*, S. 135, A. 458, *und Virgo*, S. 107, A. 364 – 366,

Chariten, *siehe Grazien*

Chloris, S. 86, S. 105

Choleriker, *siehe Temperamente*

„**Chronicon Zwifaltense minus**“, S. 20, A. 57, A. 58

Chronograph von 354, S. 7, A. 15, S. 120, A. 415
Cicero, M. Tullius, S. 27, A. 75, S. 38, A. 116, S. 120, A. 412
Clippertant, (auch Roy de Claquedent, Duc de Gellee), S. 120 f., A. 415 – 419, S. 196
„Codex Reginensis 1290“, *siehe Albericus*
Colonna, Francesco, S. 46 f., A. 150, *siehe auch: „Hypnerotomachia Poliphili“*
Columella, Lucius Junius Moderatus, S. 28 f., A. 84, A. 87, S. 72, A. 246, A. 248, S. 98, S. 176, A. 606, S. 187 f., A. 648
Copia, S. 128, A. 437, S. 140 f., S. 142, Abb. 137, Abb. 139
Copiecornu, S. 185 f., S. 200, *Erzählung von Acheolus*, S. 186, A. 639
Cornutus, L. Annaeus, S. 68, A. 230
Cosimo, Piero di, S. 42, A. 133, S. 192 f., A. 665, Abb. 182
Cossa, Francesco, S. 78
Crapula, S. 146, A. 500, S. 190
Cupido, S. 36, S. 59, A. 195, S. 95, *caecus*, S. 98, A. 333, S. 100, S. 104, S. 176, A. 606

D

Dante, S. 40, S. 146 f.
Defectus, S. 191, S. 196 f.,
Delaune, Etienne, *siehe Flötner, Peter*
Desidia, S. 146, A. 497, S. 190
Dies caelestes, S. 28 f., A. 80
Dionysius, S. 168, S. 171
Dürer, Albrecht, S. 26, A. 74, S. 87, S. 90, A. 301, S. 91, A. 305, S. 129, A. 439, S. 208, *niederländische Reise*, S. 149 f., A. 509, A. 510, „*Großer Triumphwagen*“, S. 163, Abb. 158 „*Burgundische Hochzeit*“, S. 163, Abb. 159

E

Eis und Schnee als Höllenstrafe, S. 146 f., A. 502, A. 503, Abb. 145, Abb. 146
Eisvergnügungen, *siehe Winterfreuden*
Ekphrasis, S. 204
Elemente, S. 18, S. 22, S. 73, A. 250, Kat. Nr. 17a - d, Abb. 45 - 48 (Figs. 1), S. 246,
Emblematik, S. 82 f., S. 148
Esel, *siehe Priapus*
Euhus Euan, *siehe Bacchus*
Eule, S. 192, A. 664
Euphorbius, S. 42, A. 134, S. 44 f., A. 140, S. 54, S. 66, A. 221, S. 206
Ewige Wiederkunft, S. 1
Explikation, S. 82 f., A. 276, S. 209

F

Fas und nefas, S. 33, A. 103
Favonius, *siehe Zephyrus*
Febris ..., *siehe Krankheiten der Jahreszeiten*
Ferrara, *Palazzo Schifanoja*, „*Sala dei Mesi*“, S. 11, S. 77 f., A. 261 - 263, S. 90, S. 143, A. 489, S. 170, A. 579, S. 200, S. 207, A. 695, Abb. 106 – 113, Abb. 140, „*Tarocchi*“, S. 79, S. 170, A. 579, A. 268 – 271
Filarete, S. 57, A. 188
Finé, Oronce, S. 22, A. 62

Flora, S. 36, S. 95, 168 *Floralia*, S. 95, S. 104, und *Liber Pater*, S. 171, A. 580, A. 582, *mater florum*, S. 95, S. 98, S. 104, S. 170, *meretrix*, S. 96, A. 320 – 322, und *Venus*, S. 36 f., S. 86, S. 95 f., A. 319 - 322, S. 104 f., Abb. 60, Abb. 63, und *Zephyrus*, S. 36, S. 86, S. 105, S. 170, A. 579

Floralia, siehe *Flora*

Florilegien, S. 13 f., S. 210

Flötner, Peter, S. 90, A. 300, S. 136, A. 462, Kat. Nr. 3b., Abb. 9

Fons Caballinus, S. 172, A. 589, S. 200, siehe auch *Hippokrene*

Frigus, S. 37, A. 114, S. 191, S. 196

Frühling, S. 36 f., S. 58 – 60, S. 95 - 105, S. 129 – 134, S. 168 – 178, *Ewiger*, S. 134, A. 455, A. 456, siehe auch *Jahreszeiten*

Fulgentius, S. 53, A. 172

G

Gafurius, Franchinus, S. 173 f., A. 594, Abb. 175

Galenos von Pergamon, S. 17

Galle, Philpps, S. 182, A. 626, Abb. 179

Gebel, Matthes, S. 228

Geißböcke, S. 113

Gerung, Matthias, Kat. Nr. 12d, Abb. 34

Ghirlandaio, Domenico, S. 142, Abb. 137

Glockendon, Georg, S. 232

Gnaphaeus, Guilhelmus, siehe *Volder*, Willem de

Goltzius, Hendrick, „*Jahreszeiten*“ S. 21, A. 59, S. 80, A. 272, „*Jahreszeiten*“ (und vier *Stadien der Kindheit*), S. 10, A. 27, „*Jahreszeiten*“ (und *Lebensalter nach Ovid*), S. 11, A. 31

Gula, S. 145 f., A. 496, A. 498, A. 500

Graphik als Handelsware, S. 126 f., S. 149 f., A. 508

Grazien, S. 168, *Frühlingsgöttinnen*, S. 170, A. 578, A. 579, Abb. 121, *Merkur ihr Anführer*, S. 169, A. 576, Abb. 162, *im Gefolge der Venus*, S. 170, A. 579, Abb. 107

Gregorianische Kalenderreform, S. 32, A. 102

Gyraldus, Lilius Gregorius, S. 13, A. 33, S. 115, A. 390, S. 119, A. 409, S. 123, A. 423, S. 141, A. 481, S. 208

H

Handbücher, mythologische, S. 13, A. 33, S. 27, A. 75, S. 44, S. 55 f., S. 207

Heemskerck, Maarten van, S. 85, A. 284, „*Jahreszeiten*“ (und *Lebensalter nach Ovid*), S. 11, A. 29, S. 133, A. 454, S. 172, A. 587, „*Planeten*“, S. 150, A. 511, „*Temperamente*“, S. 183, A. 630

Heidegger, Martin, S. 82

Helikon, S. 172, A. 588, S. 173, A. 592

„**Herbarum**“, Straßburg, 1530, *Frontispiz*, S. 99, A. 110, Abb. 119

Herbst, S. 17, A. 44, S. 36 f. S. 63 – 65, S. 113 - 117, S. 140 - 142, S. 184 - 189, siehe auch *Jahreszeiten*

Herebos, S. 196

Herkules, S. 86

Hesiod, S. 25, A. 72, S. 28

Himmelsregenten, siehe *Triumph*

Hippokrates, S. 17, A. 43, A. 44, S. 177 f., A. 610, S. 197, S. 200

Hippokrene, S. 168, S. 172, A. 589

Horaz (Q. Horatius Flaccus), S. 104, A. 357, S. 111, A. 379, S. 114, S. 145, A. 494, S. 176, A. 606

Horen, S. 7, A. 13, S. 167, S. 170, A. 578, *siehe auch Jahreszeiten*

Horror, S. 191, S. 196

Humoralpathologie, S. 17, A. 42

Hydropisis, *siehe: Krankheiten der Jahreszeiten*

„**Hypnerotomachia Poliphili**“, S. 11, A. 28, S. 45 ff., S. 207, *Editionen und Übersetzungen* S. 49, A. 160, *Bedeutung*, S. 46, 90, A. 301, *Datierung*, S. 48 f., *Illustrationen* S. 46, S. 48, A. 156, Abb. 62 – 67, *Sprache*, S. 48, A. 154, A. 155., *Zuschreibung*, S. 46 f., A. 150, *Vertumnus und Pomona*, S. 50 ff., Abb. 62, *Priapus und die Jahreszeiten*, S. 52 – 67, S. 207, Tab. I/2, *nachfolgende Darstellungen*, S. 88, A. 294, S. 96, Abb. 73 - 76 (Lambert Lombard), Abb. 77 - 80 (Maerten de Vos), Abb. 81 - 84 (Crispijn van de Passe), *das Fest des Priapus*, S. 67 – 74.,

I

Infirmitas, S. 185, S. 188 f.,

Isidorus Hispalensis (Isidor von Sevilla), S. 20. A. 55, Abb. 50

J

Jahresanfang, S. 32, A. 101

Jahreszeiten, *Attribute*, S. 7, S. 43, Anm. 136, *als Büsten*, S. 7, *als Genien*, *als Horen*, S. 7, A. 13, S. 167, A. 569, *als Kinderpaare*, S. 10, A. 27, *als Landschaftsporträts*, S. 9, A. 23, *und Lebensalter*, S. 11, A. 30, 31, S. 202 f., A. 703, *als Marktstücke*, S. 9, A. 24 - 26, *und Monatsarbeiten*, S. 7, A. 16, *als Personifikationen*, S. 7, S. 36, S. 95, S. 100, S. 164, A. 562, S. 165, A. 564, S. 201, S. 206, S. 208, *als topographische Ansichten*, S. 9, A. 22, *und Tierkreiszeichen*, S. 93, A. 312, A. 313, Tab. III/1, Tab. III/3, *als triumphale Prozession* S. 12, S. 82 ff., *Kat. Nr.*, Abb. *vergöttlichte*, S. 11., A. 28, A. 29, S. 36, S. 43, S. 45, A. 141, S. 52 ff., S. 57, A. 190, S. 86, A. 286, S. 206, S. 207, S. 208

Jahreszeitenspiele, S. 12, A. 32, S. 111 f., A. 381, A. 382, S. 145, A. 495, S. 165, A. 564, S. 183 f., A. 631, S. 196

Janus, S. 143, S. 147, S. 190, S. 201, *Agonalientag*, S. 120, A. 414, *anni origo* S. 73, A. 249, *auf dem römischen As*, S. 118, A. 401, Abb. 131a - c, Abb. 184, *Attribute*, S. 117, A. 398, A. 399, S. 195, *Junonis*, S. 120, A. 410, *als König*, S. 118, A. 400, *und Priapus*, S. 68, Abb. 130, *und Saturn*, S. 118 ff., A. 407, Abb. 25, S. 181, *Wächter aller Ein- und Ausgänge und Ursprung der Jahreszeiten*, S. 195, A. 682, *als Chronos*, S. 195, A. 682

Jordaens, Jacob, S. 114, A. 387

Junius, Hadrianus, S. 31, A. 96, S. 102, A. 347, S. 108, A. 370, S. 114, A. 389, S. 115, A. 390, A. 392, S. 116, A. 396, S. 123, A. 423, S. 208

Jupiter, *Geliebte* S. 64 f., A.217, *pluvius*, S. 57 f., A. 191, 66, A. 220

K

Kälber, S. 169, *siehe auch Parilien*

Kalender, *sein mythischer Ursprung* S. 25f., S. 31 f., A. 97 - 99, Abb. 56, S. 32, A. 100, Abb. 58, *als Kulturtechnik* S. 25 f., *ländlicher Kalender (siehe auch „Menologium rusticum“)* S. 28 ff., S. 206, *städtischer Kalender* S. 31 ff., S. 206

Kassel, Landesbibliothek, Manuskript Astron. 1.20, deutsch, 1445, S. 92, A. 309, Abb. 115 - 117

Kithara, *siehe Apollon*

Kopernikus, *Kopernikanische Wende*, S. 21, A. 60, S. 205

Krankheiten, *der Jahreszeiten*, S. 168, S. 177 f., A. 610, S. 182, A. 627, S. 183, A. 628, S. 185, S. 189, S. 198, A. 690, S. 201 *personifizierte*, S. 178, A. 612,
Kreisform, *als Kosmosymbol*, S. 92, A. 310, S. 92, A. 309, S. 93, A. 311, Abb. 115 - 118,

L

Labor, S. 179, S. 181,

Lactantius, S. 96, A. 321

Lambinus, Dionysius, *siehe Lukrez Kommentare*

Lassitudo, S. 135, S. 138, A. 473, S. 139, S. 179, S. 181 f., S. 198

„**Laus omnium mensium**“, S. 106, A. 362, S. 180, A. 619

Lebensalter, S. 17 f., A. 45, S. 76, A. 258, S. 133, A. 454, S. 144, A. 491, S. 203, A. 703

Lectisternium, S. 78, *siehe auch Zwölfgötter*

Lessing, Gotthold Ephraim, S. 36, A. 111, S. 40, S. 204

„**Libellus de imaginibus deorum**“, *siehe: Albericus*

Liber Pater, S. 168, S. 171, A. 580, A. 581, *Liberalia*, S. 171

Liberalia, *siehe Liber Pater*

Liefrinck, Willem, S. 155, A. 534

Limburg, Gebrüder, S. 8, A. 18, S. 108, A. 369, S. 166, Abb. 54, Abb. 122

Lombard, Lambert, „*Jahreszeitentriumphe*“, Kat. Nr. 13a & b, Abb. 35, „*Jahreszeiten*“
(nach der „Hypnerotomachia Poliphili“), S. 11, A. 29, S. 57, A. 190, Abb. 73 - 76,

Lorica, S. 167, *squamata*, S. 167,

Lukrez (Titus Lucretius Carus), S. 27, A. 78, „*De rerum natura*“, S. 35, S. 134, A. 455,
 S. 178, A. 613, S. 193, A. 667, *Invokation*, S. 35, A. 109, S. 44, S. 72, A. 246, S. 98, S. 130,
triumphale Jahreszeitenprozession, S. 36 ff., A. 112, S. 39, S. 41 f., 67, S. 93, A. 314, S. 106,
 S. 113, S. 121, S. 122, S. 138, A. 474, S. 204, S. 206, S. 208, Tab. I/1, *Kommentare*, S. 41, A.
 126, S. 99, A. 335, *Rezeption*, S. 39 ff.

Luna, S. 198

M

Macrobius, Ambrosius Theodosius, S. 65, A. 218, S. 105, S. 108, A. 370, S. 117, A. 399, S.
 118 ff., S. 183, A. 629, S. 199, A. 694, S. 208

Mander, Carel van, „*Meridies*“, S. 80, A. 272

Manilius, Marcus, S. 11, 24, A. 70, S. 27, A. 76, S. 78, S. 91, A. 305, S. 99, S. 104, S. 143,
 A. 489, S. 172, A. 587, *Monatsgötter*, Abb. 106 - 113

Mantuanus, Battista, S. 124, A. 424

Mars, *und der Sommer* S. 183 f., A. 630, A. 631 *und Venus*, S. 129 f.,

Maturitas, S. 135, S. 137, S. 139, S. 179

Melancholiker, *siehe Temperamente*

„**Menologia rustica**“, S. 30 f., A. 92 – 96, S. 102, S. 105, S. 107, S. 109, S. 123, S. 141, S.
 206, Abb. 55a – 55b, Tab. III/6

Merkur, S. 56, A. 187, S. 86, S. 95, S. 101 ff., A. 342 – 358, S. 168, *als deus veris*, S. 101, S.
 103, A. 344, S. 104, S. 170, *seine Eltern*, S. 101, *sein Festtag*, S. 101, *und die Grazien*, S.
 169, A. 576, Abb. 162, *inventor curvae*, S. 102, A. 348, A. 349, *und die Kuh Io (Bewaffnung
 des Gottes)*, S. 102, A. 350, *als Schirmherr des Monats Mai*, S. 102, S. 104, 131, *als
 Sterndämon*, S. 102, A. 351, *der Planet und seine Kinder* S. 102, S. 104, Abb. 100, *und
 Venus*, S. 102 f., S. 104, A. 352, *und Zephyrus*, S. 103, A. 355, A. 356, S. 169, A. 575, Abb.
 121

Metonymie, S. 38

Mikrokosmos, S. 22

Minerva, *siehe Pallas*

Mittag, *siehe Tageszeiten*

Mnemotechnik, S. 198, A. 690, S. 201 f., A. 697, A. 698

Modena, Nicoletto van, S. 62, A. 210

Monatsarbeiten, S. 7, A. 16, S. 10, S. 165 f., S. 168, S. 171, A. 583, S. 179, A. 615 – 617, S. 184, A. 632, A. 633

Monatsgötter, *siehe: Ferrara, Zwölfgötter*

Mondphasen, S. 27, A. 78

Monogrammist AP, S. 12, S. 82, *Blätter mit seinem Monogramm*, S. 150 ff., *der Monogrammist AP ein Formschneider*, S. 153 f., „*Psychomachia*“, S. 150 f., A. 512, S. 152, A. 521, *Bernard van Orley Entwerfer der „Psychomachia“*, S. 155 ff. *Wilhelm de Volder ihr spiritus rector*, S. 155 ff. *Datierung der „Psychomachia“*, S. 151 Abb. 147 - 150, - „*Taverne*“, S. 151, A. 514, *Datierung der „Taverne“* S. 151, Abb. 151, - „*Jahreszeiten*“, S. 205, S. 209, *Facsimile*, S. 151, A. 516, *Bernard van Orley ihr Entwerfer?*, S. 159 ff., S. 202 ff., S. 209, *der spiritus rector des Programms*, S. 200 ff., *Datierung der „Jahreszeiten“*, S. 152, A. 517, *die „Jahreszeiten als Riesenholzschnitte*, S. 152 f., A. 518, - 524, *die „Jahreszeiten und Dürer“*, S. 164, A. 559, A. 560, *ihr Aufbau*, S. 162 ff., S. 200 ff., Tab. I/5, Abb. 10 – 13, Kat. Nr. 3a – 3d, *Kopie aus der Touraine*, S. 203, Kat. Nr. 5, Abb. 14

Morbus, S. 185, S. 188 f., A. 651, S. 196, A. 684

Mostaert, Gillis, „*November*“, S. 185, A. 634

Musen, S. 101, 131 f., A. 445, A. 446, S. 168, S. 200, *ihr Konzert*, S. 172 ff., A. 594, A. 595, A. 597, Abb. 175

Musik, *und der Frühling*, S. 100, Tab. III/5, *höhere und niedere Formen*, S. 110, A. 374, A. 375, Abb. 128, S. 132, A. 449, A. 450, S. 176, A. 603, *und das sanguineische Temperament*, S. 100, Tab. III/5

N

Nacktheit, ideale, S. 57, A. 189

Nausea, S. 185, S. 188 f.

Neckham, Alexander, *siehe Albericus*

Nettesheim, Agrippa von, S. 19, A. 52, Abb. 49

Nietzsche, Friedrich, S. 1

Nijhoff, Wouter, S. 151, A. 516, S. 156, A. 535, S. 156, A. 357

„*Ninfa*“, S. 128, A. 437, S. 142, A. 486, A. 487, Abb. 137, Abb. 139

Nukleus, S. 82 f., A. 275

Numa Pompilius, S. 32, A. 100, Abb. 58, S. 117, A. 397, Tab. III/8

Nürnberg, S. 87 f., *und die Niederlande* S. 149 ff., A. 507

Nyx, S. 196

O

Orley, Bernard van, S. 154, A. 528, S. 158 f. „*Allegorie auf den Machtmißbrauch der römisch-katholischen Kirche*“, S. 158 ff., A. 545, A. 553, Abb. 152, „*Genealogie des Hauses Nassau*“ S. 159, A. 549, S. 202 f., Abb. 153 - Abb. 156, „*Jagden des Maximilian*“, S. 202, - „*Jahreszeiten*“, S. 159 ff., S. 202 ff., S. 209 - „*Monate*“, S. 124 A. 425, ff., S. 184, A. 633, Abb. 180, Abb. 181 - „*Psychomachia*“, S. 155 ff. *und Dürer*, S. 164, A. 559

Orpheus, S. 168, *und Apollon*, S. 175, A. 599 *und Merkur*, S. 175 *und Kalliope*, S. 175, *sein Instrument*, S. 175, A. 600, A. 601, Abb. 177

Osiris, *als mythischer Ackerbauer*, S. 135, A. 457, S. 136, A. 462, S. 168

Otium, S. 143 f., S. 147, S. 191, *siehe auch Crapula und Desidia*

Ovid (P. Ovidius Naso), „*Metamorphoses*“: S. 25, A. 71, 73, S. 56, A. 186, S. 110, A. 373, A. 375, *Jahreszeiten im Palast des Sol*, S. 43, S. 164 f., A. 562 – 564, S. 200, S. 210 *Sturz des Phaeton*, S. 79, A. 270, A. 271, S. 108, und *Pythagoras*, S. 19, A. 50, - „*Fasti*“: *Aeolus*, S. 121, A. 420, S. 147, A. 504, *Einrichtung des Kalenders*, S. 31 ff., *Flora, Floralien*, S. 95 ff., *Janus*, S. 73, A. 249, S. 117, A. 398, A. 399, *Mars und Venus*, S. 97, S. 130, *Mars*, S. 130, A. 442, A. 443, *Merkur*, S. 101 ff., A. 342 – 344, S. 120, A. 413, A. 414, S. 131, *Musen*, S. 131, *Pales*, S. 70, A. 237, A. 239, *Priapus*, S. 68, A. 231, *Triptolemus*, S. 135, A. 458, *Venus* S. 97 f., *Vinalien*, S. 97, A. 325, A. 326, S. 131, *Ausgaben*, S. 34, A. 106, S. 56, A. 186, *Illustrationen*, S. 96 f., A. 323, Abb. 56-61 - *Bedeutung* S. 33, A. 105, S. 124, A. 425, S. 206, S. 208, *Verbannung des Dichters*, S. 33, -, „*Remedia amoris*“, S. 88 f., A. 294

P

Pales, S. 135 f., S. 139, und **Pan**, S. 139, *Patronin der Viehzucht*, S. 136, A. 465, *Pales und die „Hypnerotomachia Polophili“*, S. 69 ff., A. 236 – 240, *siehe auch Parilien*

Palladius, Rutilius Taurus, S. 29, A. 86

Pallas, S. 140, *inventrix oleae*, S. 141, A. 483, A. 485, S. 142, A. 486, Abb. 139, S. 185, S. 187, Abb. 139

Pan, S. 110 ff., S. 168, und **Apollon**, S. 110, A. 375, S. 175 f., A. 603, Abb. 128, *ovium custos*, S. 111 f., S. 137, S. 176 und **Merkur**, S. 175, A. 602

Parilien, S. 70, A. 237 – 240, S. 169, A. 571,

Parnass, S. 172, A. 590, A. 173, A. 591, A. 592, S. 174

Passe, Crispijn van de, *Jahreszeiten nach der „Hypnerotomachia Poliphili“*, Abb. 81-84, „*Aestas*“, S. 109, A. 372, „*Autumnus*“, S. 115, A. 393, Abb. 83

Patinir, Joachim, S. 162

Paupertas, S. 191, S. 194, S. 197

Pencz, Georg, *Biographie*, S. 87 – 88, und *Italien* S. 89 f., *Scheibenrisse*, S. 12, S. 88 f., A. 294 „*Jahreszeiten*“ S. 82, S. 88 ff., S. 208, *Datierung*, S. 89, 94, A. 315, *Aufbau*, S. 92 – 94, S. 148, S. 205, Abb. 1 – 4, Tab. I/3, Kat. Nr. 1a – 1d, „*Planetenkinder*“, S. 81, S. 100, S. 102 f., S. 150, S. 208, Abb. 99 – 105, S. 189, S. 197, A. 688, „*Trionfi*“, S. 150

Penni, Luca, S. 145 ff., A. 496, Abb. 142, Abb. 143, S. 173, A. 592, S. 191

Peril, Robert, S. 151, A. 515

Persius (Aulus Persius Flaccus), S. 172, A. 589

Petrarca, Francesco, S. 56, A. 183, *siehe auch Trionfi*

Peyligk, Johann, S. 20, A. 56, Abb. 51

Phaeton, S. 79, A. 270, A. 271, S. 80, A. 272, S. 108

Phlegmatiker, *siehe Temperamente*

Phoebus, *siehe Apollon*

Phoenix, S. 143

Pigritia, S. 145, A. 496, Abb. 143

Pilumnus, S. 179 ff. A. 620, S. 195, S. 200

Pirckheimer, Willibald, S. 91 f., A. 307, S. 102, S. 208

Pius, Johannes Baptista, *siehe Lukrez Kommentare*

Planeten, Sieben, S. 22 f., S. 77, 79 f., A. 269, S. 80, Tab. III/2, *Namensgebung*, S. 22, A. 63, *Baccio Baldini*, Abb. 92 - 98, *Georg Pencz*, Abb. 99 - 105, *Virgil Solis*, Abb. 133, „*Tarocchi*“, Abb. 85 - 91,

Planetenglauben, S. 23 f., A. 68

Planetenkinder, S. 80 f., A. 272, A. 273, S. 92, A. 309, S. 100, S. 189, S. 197, A. 688, *Baccio Baldini*, Abb. 92 - 98, *Georg Pencz*, Abb. 99 - 105, Abb. 120

Platon, „*Timaios*“, S. 16, S. 22, A. 63, S. 78, A. 265

Pleiaden, S. 101, A. 344, S. 104, A. 358,

Pleuresis, *siehe Krankheiten der Jahreszeiten*

Plinius (Gaius Plinius Secundus), S. 199, A. 693

Plutarch, S. 117, A. 397

Pochat, Götz, S. 231

Podagra, S. 143, S. 147, S. 191, S. 197

Pomona, S. 50 f., S. 72, *und Autumnus* S. 113, S. 186 *und Bacchus*, S. 114 f., A. 393, Abb. 83, S. 187, *als Herbstgöttin*, S. 113 f., A. 383 - 386, *ihre Verehrer*, S. 114 A. 387, A. 388, S. 187 *und Vertumnus*, S. 50 ff., Abb. 62, S. 140 ff., A. 477, A. 478

Pompa, S. 74, A. 252

Popelin, Claudius, S. 46, A. 145

Pozzoserrato, Kat. Nr. 9a - d, Abb. 16 - 18

Pythagoras, Pythagoreer, S. 15, *und Ovid*, S. 19, A.50, S. 144

Praetorius, Michael, Abb. 176

Predis, Cristoforo de, *Venus und ihre Kinder*, Abb. 68

Priapus S. 51, S. 67 ff., A. 228, S. 185, S. 187, A. 645, *sein Altar mit den Darstellungen der Jahreszeiten* S. 52 ff., S. 207, A. 168, Tab. I/2, *als Apotropaion*, S. 68, A. 230, *und der Esel*, S. 68, A. 231, *ithyphallisch mit Eroten*, Fig. 1 (zu Abb. 39), *rudis*, S. 67, A. 228, *und Vertumnus* S. 53, A. 172, A. 173,

Primum mobile, S. 23, A. 65, S. 79

Profluvium sanguinis, *siehe Krankheiten der Jahreszeiten*

Propertius, Sextus, S. 53 f., A. 173, S. 71, A. 241

Psychomachie, *siehe Monogrammist AP*

Ptolemaios, Klaudios, S. 15, S. 18, S. 21, S. 24, A. 61, S. 92, A. 308, S. 205

Puteaneus, Erycius, S. 188, S. 651

Q

Quinquatrus minores, S. 110

R

Rabelais, S. 13, S. 210

Raffael, S. 174

„**Regimen Salernitanis**“, S. 100 f., A. 340, A. 341, S. 176 f. A. 608

Regiomontanus (Johannes Müller), S. 91, A. 304, A. 306, S. 208

Riesenholzschnitte, S. 152 f., A. 518 – 524, S. 205

Ripa, Cesare, S. 44, A. 140, S. 67, A. 226

Roberti, Ercole, S. 78

Roccagiovane, Grabmahl der Clodia Publi Liberta, S. 62, A. 209, Abb. 70

Rollenhagen, Gabriel, S. 83, A. 275

Romanitá, S. 47, S. 71 f.

Romulus-Jahr, S. 31 f., A. 97 - 99, S. 97, S. 130, Abb. 56, Tab. III/7

Rubens, Peter Paul, S. 83 f., A. 277

Ruina, Gaspare, Kat. Nr. 8d., Abb. 15

S

Sachs, Hans, S. 183 f.

Salomon, Bernard, S. 126, A. 432, S. 140, A. 473

Sanguiniker, *siehe Temperamente*

Sannazaro, Jacopo, S. 69, A. 236

- Saturn**, S. 179, S. 200, und *Janus*, S. 118 ff., A. 407, A. 409, Abb. 25, und *Juno*, S. 181, A. 622, A. 623 Abb. 29, Abb. 41, *Kinder des Saturn*, S. 119, A. 409, S. 197 f., A. 688, als *Kulturschöpfer mit Pilumnus*, S. 181, A. 621, A. 622, S. 195, *Saturnalia*, S. 119 f. S. 147, siehe auch *Macrobius*
- Saturnalia**, siehe *Saturn*
- Satyrus**, S. 132, A. 449, S. 185
- Schedel**, Hartmann, S. 90 f., A. 303, „*Liber Chronicarum*“, S. 93, A. 311, Abb. 118
- Schnepfen**, S. 187, A. 641
- Schwalbe**, verkündet den Frühlingsanfang, S. 169, A. 572, A. 573, und *Zephyrus*, S. 169, A. 574
- Schwan**, begleitet *Kleio*, S. 131, A. 447, und *Venus*, S. 131, A. 447
- Senectus**, S. 143 f., S. 147, S. 196, A. 684, siehe auch *Lebensalter*
- Servius**, (Maurius?), S. 136, A. 460
- Sigillaria**, S. 119
- Silenus**, S. 141 f., S. 185
- Sitis**, S. 135, S. 138 f., S. 179 f., A. 619
- Sol**, siehe *Apollon*
- Solis**, Virgil, S. 12, *Biographie*, S. 125 - „*Jahreszeiten*“, S. 82, S. 94, S. 127 - , S. 209, A. 434, S. 205, *Datierung*, S. 125 f., A. 430, A. 431, *Aufbau*, S. 128 ff., Tab. I/4, Abb. 5 – 9, Kat. Nr. 2a – 2d, „*Monate*“ siehe *Beham*, *Hans Sebald*, „*Planeten*“, Abb. 133, „*Temperamente*“, Abb. 144
- Solstititen**, Tab III/4
- Sommer**, S. 36 f., S. 60 – 62, S. 106 – 112, S. 135 - 139, S. 178 – 184, siehe auch *Jahreszeiten*
- Somnus**, S. 196, A. 684, als noch untätiger Mensch, S. 190 ff., S. 195
- Sonne**, Bewegung der Sonne durch den Zodiak, S. 199 f., A. 691 – 695, siehe auch *Apollon Killaios*
- Springer**, Balthasar, S. 231
- Stabius**, Johannes, S. 91, A. 305
- Standen**, Edith A., S. 202, S. 203, A. 703
- Stemma**, S. ix
- Stoa**, römische, S. 42
- Storch**, S. 107, A. 363
- Stradanus**, „*Jahreszeiten*“ (*Kupferstiche*), S. 108, A. 369, Abb. 124 – 127, „*Triumph des Frühlings*“ und „*Triumph des Winters*“, S. 199, A. 692, Kat. Nr. 11a, Kat. Nr. 11d, Abb. 23, Abb. 24, *Monate*:S. 124, A. 425, Kat. Nr. 11e – 11q, Abb. 25 – 33), „*Januarius*“, S. 119, A. 407, S. 195, A. 682, „*Maius*“, S. 101, A. 344, „*Junius*“, S. 181, A. 622, „*November*“, S. 190, A. 656, „*December*“, S. 198, A. 690
- Straßburg**, Jacob von, S. 152 f., A. 523
- Syntaktische Form**, S. 38 f., S. 81, S. 204

T

- Tageszeiten**, S. 18, S. 80, A. 272, S. 110, *Meridies*, S. 111, A. 376, Abb. 129, *Meridies und Augustus* S. 138, A. 472, Abb. 136, Tab. III/5
- „Tarocchi“**, S. 55, A. 182, S. 56 f., A. 187, S. 79, A. 268 – 271, S. 128 f., A. 438, A. 439, S. 173, A. 593, *Planeten*, Abb. 85 – 91, *Musen*, Abb. 165 – 174,
- Teleologische Deutung des Weltenbaus**, S. 26 ff.
- Temperamente**, S. 18, A. 49, S. 100, S. 133, A. 453, S. 146 f., A. 500, Abb. 132, S. 168, S. 176, A. 608, S. 183 f., A. 630, A. 631, S. 185, S. 189, S. 191 f., Abb. 144

- Tempesta**, Antonio, S. 181, S. 623, S. 182, A. 625, S. 183, A. 630, S. 187, A. 641, A. 644, A. 645, Tab. I/8, Kat. Nr. 14a – 14d, Abb. 36-39, Tab. I/9, Kat. Nr. 15a - 15b, Abb. 40 - 43
- Tenebrae**, S. 167, A. 570, S. 191, S. 194, A. 684
- Tengnagel**, Jan, S. 54, A. 174, S. 140, A. 478
- Tetrade**, als Ausdruck des Weltenwebens, S. 16 ff., A. 39, S. 205, bildliche Darstellung, S. 19 ff., A. 53 – 58, Abb. 49-51, S. 100, S. 110, S. 177, S. 205, Historiogenese, S. 17 ff., Tab. III/5
- Teufel**, im Sommer, S. 182, A. 625, Kat. Nr. 14b, Abb. 37, Kat. Nr. 15b Abb. 41
- Tierkreiszeichen**, siehe: *Zodiak*
- Titian**, S. 153, A. 524
- Todsünden**, Sieben, S. 145 f.,
- Toeput**, Lodewijk, siehe *Pozzoserrato*
- Touraine**, Werkstatt der, Kat. Nr. 5b, Abb.14.
- „**Très Riches Heures**“ des Duc de Berry, siehe *Limburg, Gebrüder*
- Treuheit**, E., S. 2, A. 2
- „**Trionfi**“, S. 75, des *Petrarca*, S. 76 f., A. 259, A. 260, S. 89, A.299, S. 148, S. 150, A. 511, S. 207
- Triptolemus**, und *Ceres*, S. 61, A. 204, S. 106, als mythischer Ackerbauer, S. 135 f., A. 459, A. 461, Abb. 163, und *Osiris*, S. 136, A. 460, S. 139, S. 168, S. 171, A. 586, S. 195, S. 200
- Triumph**, S. 74 ff. A. 252 ff., triumphale Wagenfahrt der Himmelsregenten, S. 77 ff., A. 261 - 263, S. 79, A. 268 – 271, S. 80 f., A. 272, A. 273, S. 93, S. 207, *Triumphwagen*, von *Amor*, S. 77, A. 260
- Tura**, Cosimo, S. 78
- Tussis**, siehe *Krankheiten der Jahreszeiten*
- Tutela**, S. 78
- UV
- Valckenborch**, Lucas van e. a. , S. 9 f., A. 24
- Varro**, Marcus Terentius, S. 27, A. 79, S. 29, A. 83, S. 37, A. 113, S. 105, A. 359, S. 108, A. 368, A. 370, S. 114, A. 389, S. 141, A. 484, S. 180, A. 620, S. 208
- Vasari**, Giorgio, S. 76, A. 257 f.
- Velde**, Jan van, S. 9, A. 23
- Venti**, S. 36, S. 43, S. 103, A. 356
- Venus**, S. 43 f., S. 59, A. 196, Attribute: *Blumenkränze*, S. 60, A. 202, *Rosen* S. 60, *Epitheta: alma*, S. 44, S. 99, A. 334, *genetrix* S. 35, S. 44, A. 109, S. 72, S. 97 f., S. 99, Abb. 119, S. 130, *physiozoa*, S. 71 ff., S. 72 f., A. 246, S. 130, S. 207, als *Sterndämonin* S. 59, A. 197, S. 99 f., A. 335, Abb. 63, Abb. 119, Abb. 120, S. 132, A. 448, und *Flora* S. 36 f., S. 86, S. 95 f., A. 319 – 322, S. 98, S. 99, Abb. 60, Abb. 63, Abb. 119, Tab. III/ 7 - 8, und *Mars*, S. 130, S. 148, und die *Musen*, Abb. 133, *Vinalien*, S. 95, A. 196, S. 97, A. 325
- Vergil** (P. Vergilius Maro), „*Aeneis*“, S. 69, A. 233, S. 89, A. 294, S. 193, A. 668, A. 669, „*Georgica*“ S. 29 f., A. 88, S. 68, A. 230, S. 111, A. 378, S. 135, A. 459, S. 136, A. 465, S. 141, A. 484, S. 145, A. 493, „*Catalepton*“, S. 52 f., S. 207
- Verhaecht**, Tobias, *Tageszeiten*, „*Meridies*“, S. 111, A. 376, Abb. 129
- Vertooninghe**, S. 83, A. 276
- Vertumnus**, S. 50, A. 162, S. 51, A. 165, S. 54, A. 174, S. 72, S. 140 ff., und *Bacchus*, S. 141, A. 481, als *Gartengottheit*, S. 50 ff., Abb. 62, S.140, A. 480, S. 50 ff., Abb. 62, *Spekulationen über seinen Festtag*, S. 142 , A. 481, siehe auch *Pomona*
- Vesta**, S. 68, A. 231, S. 143, A. 489, A. 490, Abb. 140
- Vierheit**, auch *Vierzahl*, *Viererschema*, siehe: *Tetrade*
- Vinalien**, S. 59, A. 196, S. 97, A. 325, S. 114 f., A. 389
- Vinckeboons**, David, S. 9, A. 22

Virgo, und Ceres S. 107, A. 364 – 366, und *Proserpina* S. 107, A. 366

Visscher, Jan de, S. 246

Vitruv, S. 193

Volder, Lucas, *siehe Volder, Willem de*

Volder, Willem de, S. 157 f., A. 539 – 544

Volturnus, *siehe: Venti*

Vos, Maerten van, „*Monate*“, S. 10, A. 26, S. 57, A. 190, S. 67, A. 225 „*Jahreszeiten*“ (*nach der Hypnerotomachia Poliphili*), S. 11, A. 29, S. 57, A. 190, S. 67, A. 225, Abb. 77-80, „*Lebensalter*“, S. 21, A. 59, „*Temperamente*“, S. 21, A. 59, „*Weltgegenden*“, S. 103, A. 356, S. 170, A. 578, Abb. 121,

Vrancx, Sebastian, Kat. Nr. 16d, Abb. 44

Vulkan, S. 190 ff., *seine Attribute*, S. 194, A. 671, *mit Aeolus und Anacharsis als Zivilisationsstifter*, S. 190 ff., S. 195

W

Wachteln, S. 187, A. 641

Weltalter, S. 25, A. 72

Weltbild, *aristotelisch-ptolemäisch*, S. 21 ff., S. 73, A. 250, S. 205, Abb. 52 – 54, *pythagoreisch-platonisch*, S. 15 ff., S. 205, Abb. 49-51

Weltgegenden, S. 103, A. 356, Abb. 121

Winde, *siehe Venti*

Winter, S. 36 f., S. 65 – 67, S. 117 – 124, S. 143 – 148, S. 189 - 200 , *siehe auch Jahreszeiten*

Winterfreuden, S. 144 f., A. 493, A. 494, A. 495, S. 190, A. 657

XY

Yates, Francis A., S. 201, A. 698

Z

Zehnmonatsjahr, *siehe: Romulus-Jahr*

Zeitkonzepte, S. 205, *lineare und zyklische*, S.1, S. 94, S. 204

Zeman, Herbert, S. 4, A. 10

Zephyrus, S. 86, und *Flora*, S. 36, S. 86, S. 105, *identisch mit Favonius*, S. 104, A. 357, und *Merkur*, S. 103, A. 355, A. 356, Abb. 121, *siehe auch: Venti*

Zodiak, S. 18, A. 67, S. 93, A. 312, A. 313, S. 177, S. 206, Tab III/1, Tab III/2, Tab.III/3, *signorum princeps*, S. 23,

Zuccaro, Taddeo, S. 109, Tab. I/6, Abb. 19-22, Kat. Nr. 10a-d

Zwölfgötter, S. 11, S. 23, A. 67, S. 30, A. 93, S. 77, A. 261, 262, S. 99, A. 336, S. 105, Tab. III/6, S. 208, Abb. 106 - 113

>TEMPORA TRIUMPHANT <

Ikonographische Studien
zur Rezeption des antiken Themas der Jahreszeitenprozession
im 16. und 17. Jahrhundert
und zu seinen naturphilosophischen, astronomischen und bildlichen Voraussetzungen

ABBILDUNGSTEIL



ABBILDUNGSTEIL

Abb. 1 – 48 Die Jahreszeiten in Triumphzügen, Katalognummern 1 – 17

Abb. 49 – 54 Modelle des Universums

Abb. 55 – 61 Der römische Kalender

Abb. 62 – 84 Die Jahreszeiten und ihre Regenten

Abb. 85 – 113 Triumph der Himmelsregenten

Vergleichsabbildungen

Abb. 114 – 131 Georg Pencz 1531 – Der programmatische Kern

Abb. 132 – 146 Virgil Solis – Anreicherung des programmatischen Kerns mit explikativen Bildargumenten

Abb. 147 – 184 Monogrammist AP 1537 – Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio

Abb. 1: Kat. Nr. 1a

Der programmatische Kern
Der Frühling: wider – ox – zuilling,

Georg Pencz, Scheibenriß, Feder in Schwarz, grau laviert, 39,2 x 30, 5 cm, um 1531,
Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung.



Die Jahreszeiten in Triumphzügen

Abb. 2: Kat. Nr. 1b

*Der programmatische Kern
Der Sommer: cryb – leo – firo*

Georg Pencz, Scheibenriß, Feder in Schwarz, grau laviert, 39,1 x 29,5 cm, um 1531,
Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung.



Abb. 3: Kat. Nr. 1c

Der programmatische Kern
Der Herbst: wag – skorpion – schütz

Georg Pencz, Scheibenriß, Feder in Schwarz, grau laviert, 38,9 x 29,9 cm, um 1531,
Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung.



Abb. 4: Kat. Nr. 1d

Der programmatische Kern
Der Winter: steinbock – wasserman – fis

Georg Pencz, Scheibenriß, Feder in Schwarz, grau laviert, 37,4 x 29,5 cm, um 1531,
Erlangen, Universitätsbibliothek. Graphische Sammlung.



Der Frühling (LENCZ)



Virgil Solis, Kupferstich, bezeichnet mit ligiertem Monogramm VS auf dem Wagen der Flora und Nr. 1, 5,2 cm x 24,2 cm, Entwurf und Ausführung der eigenhändigen Fassung zwischen 1531 und 1537, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Der Sommer (SVMER)



Virgil Solis, Kupferstich, bezeichnet mit ligiertem Monogramm VS in der Ecke oben rechts, 5,3 cm × 24,5 cm, Entwurf und Ausführung der eigenhändigen Fassung zwischen 1531 und 1537, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Der Herbst (HERBST)



Virgil Solis, Kupferstich, bezeichnet mit ligiertem Monogramm VS in der Ecke oben rechts, 5,3 cm × 24,4 cm, Entwurf und Ausführung der eigenhändigen Fassung zwischen 1531 und 1537, Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Der Winter (WINTER)



Virgil Solis, Kupferstich, bezeichnet mit ligiertem Monogramm VS in der linken oberen Ecke, 5,4 cm × 24,4 cm, Entwurf und Ausführung der eigenhändigen Fassung zwischen 1531 und 1537. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Abb. 9: Kat. Nr. 3b

*Anreicherung des programmatischen Kerns mit explikativen Bildargumenten
Nach Virgil Solis
Der Sommer*

Nürnberg (Peter Flötner oder Nachfolger), Entwurf für eine Plakette?, Feder, Tusche mit blauer Farbe laviert, Durchmesser: 12,3 cm, um 1550, Hamburg, Kunsthalle, Graphische Sammlung.



Abb. 10: Kat. Nr. 4a

Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio

VER: „Vergue novum stabat cinctum florente corona“

Der Frühling

Monogrammist AP, Entwurf hier zugeschrieben an Bernard van Orley, Holzschnitt aus zwei Blöcken, 33,7 x 48 cm, 1537, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.



Abb. 11: Kat. Nr. 4b

Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
AESTAS: „stabat munda aestas et spicea serta gerabat“
Der Sommer



Monogrammist AP, Entwurf hier zugeschrieben an Bernard van Orley, Holzschnitt aus zwei Blöcken, 33,7 x 48 cm, 1537, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

Abb. 12: Kat. Nr. 4c

Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
AUTUMNUS: „stabat et Autumnus calcatis sordidus vis“
Der Herbst

Monogrammist AP, Entwurf hier zugeschrieben an Bernard van Orley, Holzschnitt aus zwei Blöcken, 33,7 x 48 cm, 1537, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.



Abb. 13: Kat. Nr. 4d

Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
HIEMS: „et glacialis Hiems canos hirsuta capillos“
Der Winter

Monogrammist AP, Entwurf hier zugeschrieben an Bernard van Orley, Holzschnitt aus zwei Blöcken, 33,7 x 48 cm, 1537, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.



Abb. 14: Kat. Nr. 5b

*Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
Aestas (Der Sommer)*

Werkstatt der Touraine, Tapisserie, Wolle, 4 ½ Kettfäden pro cm, 292 x 438 cm, auf beiden Seiten im oberen Teil der Bordüren mit den Grottesken jeweils 1538 datiert, Kunstsammlung der Bayerischen-Hypotheken-und-Wechselbank AG, ausgestellt im Bayerischen Nationalmuseum, München.

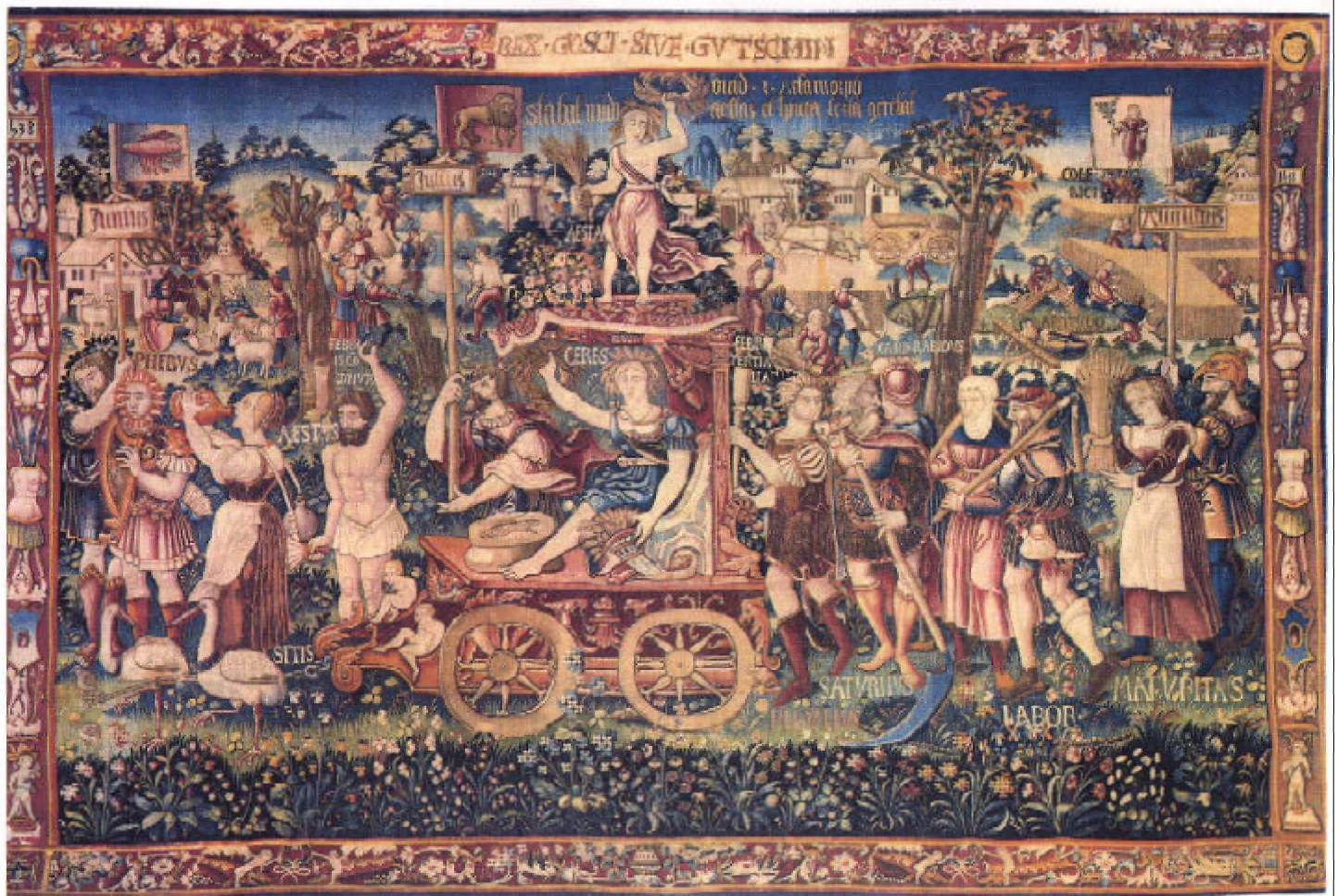


Abb. 15: Kat. Nr. 8d

*Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
Hyems (Der Winter)*

Gaspere Ruina, Holzschnitt, bezeichnet auf einem Stein unten rechts: „Gaspere Ruina“, darunter sein Signet, 21,8 x 31,5 cm, nach 1537, nachgewiesen in: Bolletini d'Arte, XXXI (1937), Abb. S. 445.



Abb. 16: Kat. Nr. 9a

Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
Der Frühling

Schule von Pozzoserrato, Deckenfresko, erstes Viertel 17. Jahrhundert, Treviso, Casa in Via Cornarotta.



Abb. 17: Kat. Nr. 9c

*Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
Der Herbst*

Schule von Pozzoserrato, Deckenfresko, erstes Viertel 17. Jahrhundert, Treviso, Casa in Via
Cornarotta.



Abb. 18: Kat. Nr. 9d

*Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
Der Winter*

Schule von Pozzoserrato, Deckenfresko, erstes Viertel 17. Jahrhundert, Treviso, Casa in Via
Cornarotta.



Abb. 19, Kat. Nr.: 10a

*Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Frühling*

Taddeo Zuccaro, Deckenfresko. Beginn der Dekorationsarbeiten im April 1553, abgeschlossen im März 1555, Rom, Villa Giulia, untere Loggia des Nymphaeums.

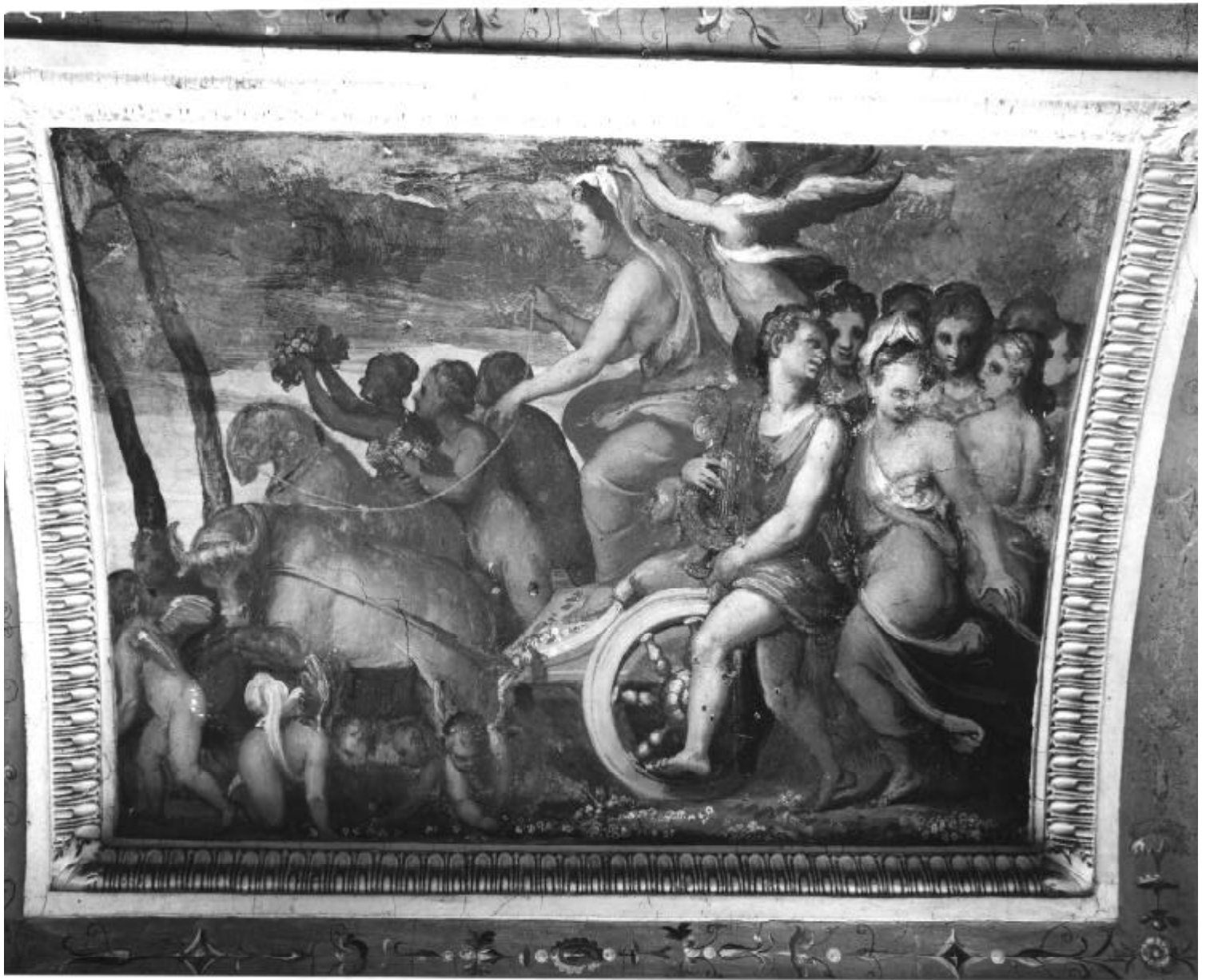


Abb. 20, Kat. Nr.: 10b

*Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Sommer*

Taddeo Zuccaro, Deckenfresko, Beginn der Dekorationsarbeiten im April 1553,
abgeschlossen im März 1555, Rom, Villa Giulia, untere Loggia des Nymphaeums.



Die Jahreszeiten in Triumphzügen

Abb. 21, Kat. Nr.: 10c

*Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Herbst*

Taddeo Zuccaro, Deckenfresko, Beginn der Dekorationsarbeiten im April 1553, abgeschlossen im März 1555, Rom, Villa Giulia, untere Loggia des Nymphaeums.



Abb. 22, Kat. Nr.: 10d

*Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Winter*

Entwurf von Taddeo Zuccaro, ausgeführt von anderer Hand, Deckenfresko, Beginn der Dekorationsarbeiten im April 1553, abgeschlossen im März 1555, Rom, Villa Giulia, untere Loggia des Nymphaeums.



Abb. 23, Kat. Nr.: 11a

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Frühling

Jan van der Straet, genannt Stradanus, Entwurfszeichnung für den Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, teilweise mit dem Pinsel gezeichnet, braune Tusche, 40,2 × 39,7 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.



Überschrift: »Ver floribus conspicuus, quo Flora triumphum et modulos agit« (Der Frühling ist an seinen Blüten kenntlich, mit ihm führt Flora den Triumph und die Zeiteinteilungen an)

Abb. 24, Kat. Nr.: 11d

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Winter

Jan van der Straet, genannt Stradanus, Entwurfszeichnung für den Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, teilweise mit dem Pinsel gezeichnet, braune Tusche, 40,2 × 41,0 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.



Überschrift: »Hyems tremula, qua Janus bifrons claudit anni seriem, multa prebens incommoda«

(Der frösteinde Winter, mit dem der zweigesichtige Janus die Folge der Jahreszeiten abschließt, verursacht viele Beschwerlichkeiten)

Abb. 25, Kat. Nr.: 11e

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Monat Januar

Jan van der Straet, genannt Stradanus, Entwurfszeichnung für den Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 40,0 × 40,5 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.



*Mensis ianuarius, Janus zu Ehren eingerichtet:
Janus und das Schiff des Saturn*

Überschrift: »Janus bifrons annum praecedentem claudit: & sequentem aperit, strenis amicitias renovans« (Wenn der zweigesichtige Janus das vorausgehende Jahr abschließt und das folgende eröffnet, erneuert er mit Neujahrsgeschenken die Freundschaften)

Abb. 26. Kat. Nr.: 11g

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Monat März

Jan van der Straet, genannt Stradanus, Entwurfszeichnung für den Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 40,5 × 41,1 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.



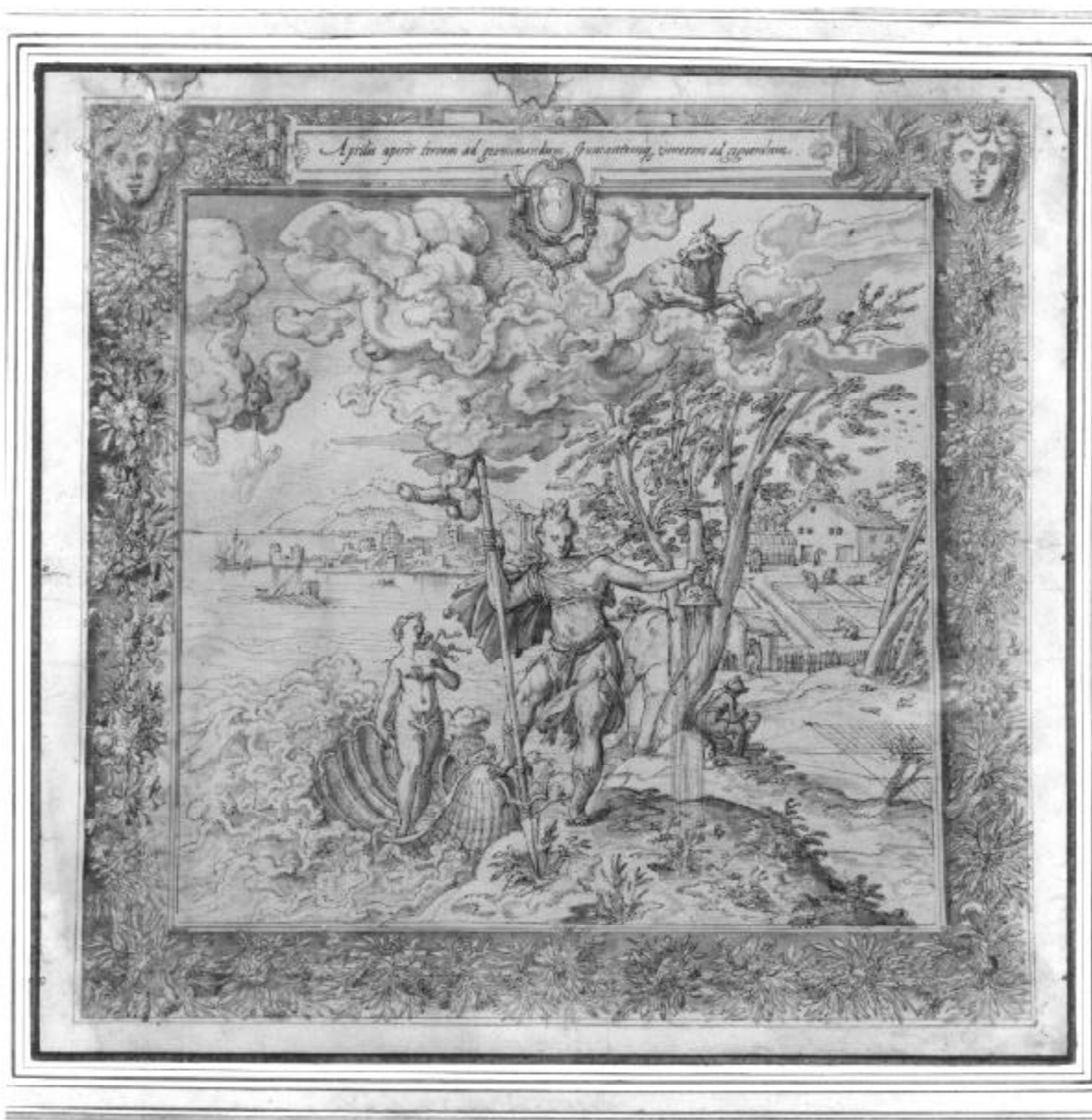
*Mensis martius, dem Mars heilig:
Mars überrascht die schlafende Rhea Silvia*

Überschrift: »Martius ἀμφικαιρὸς καὶ ἰχθυοφαγὸς veris serenioris spem ostendit« (Der März, von zweierlei Wesen und die Fische verschlingend, verspricht die Hoffnung des heitereren Frühlings)

Abb. 27, Kat. Nr.: 11h

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Monat April

Jan van der Straet, genannt Stradanus, Entwurfszeichnung für den Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 39,0 × 41,0 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.



Mensis aprilis, von *ἄπρος* und von *aperire* abgeleitet:
Venus, die Schaumgeborene, und *Venus genetrix*, Hüterin der Gärten

Überschrift: »*Aprilis aperit terram ad germinandum, spumantemque Venerem ad gignendum*« (Der April öffnet die Erde für das Wachstum der Saaten und zur Zeugung der schäumenden Venus)

Abb. 28. Kat. Nr.: Ili

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Monat Mai

Jan van der Straet, genannt Stradanus, Entwurfszeichnung für den Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 39,8 × 40,5 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.



*Mensis maius, von Maia und von den maiores abgeleitet:
Mercur als deus veris*

Überschrift: »Maius maioribus honorem exhibens, floribus ridet, fructum promittentibus«
(Den Alten Ehre erweisend erglänzt der Mai durch Blumen, die Frucht versprechen)

Abb. 29, Kat. Nr.: 11k

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Monat Juni

Jan van der Straet, genannt Stradanus, Entwurfszeichnung für den Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 39,0 × 40,7 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.



Mensis iunius, von *Juno* abgeleitet:
Saturn, Begründer des Feldbaus

Überschrift: »*Iunius Junoni Junioribusque dicatus, cumulandi (dum vis superest) dat exemplum*« (Der Juni, der Juno und den jüngeren geweiht ist, gibt — solange die Tatkraft im Überschuss vorhanden ist — ein Beispiel des Aufhäufens).

Abb. 30, Kat. Nr.: 11n

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Monat September

Jan van der Straet, genannt Stradanus, Entwurfszeichnung für den Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 39,8 × 40,5 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.



Mensis september:
Vulkan, Patron der *Libra*, und *Bacchus*, Begründer des Weinbaus

Überschrift: »September Bacchi irroratione [Invocatione?], Vulcani fornacem inflammata«
(Mit der Anrufung des Bacchus entzündet der September den Herd des Vulkan).

Abb. 31, Kat. Nr.: 110

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Monat Oktober

Jan van der Straet, genannt Stradanus, Entwurfszeichnung für den Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 39,8 × 40,5 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.



Mensis october:

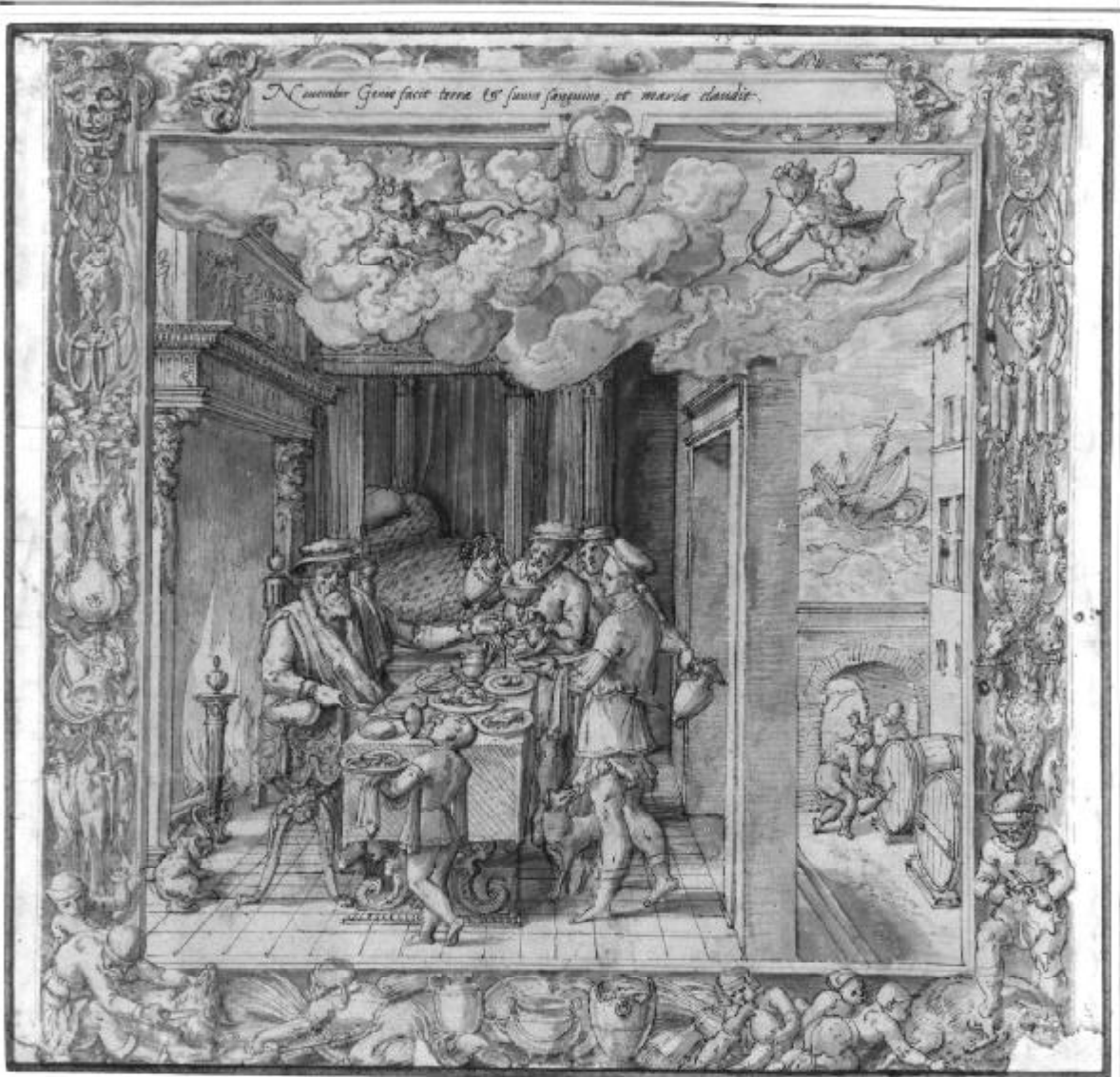
Das Oktober-Pferd wird Mars am Tag der Iden geopfert

Überschrift: »October ex perceptis frugibus semina terrae reddens, grati speciem exhibet« (Indem der Oktober aus den empfangenen Feldfrüchten der Erde die Samen zurückerstattet, gewährt er einen gefälligen Anblick)

Abb. 32, Kat. Nr. 11p

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Monat November

Jan van der Straet, genannt Stradanus, Entwurfszeichnung für den Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 38,0 x 39,0 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.



Mensis november:

Diana, Patronin des Sagittarius, und der winterliche Schlachtschmaus

Überschrift: »November Genio facit terrae et suum sanguine, et maria claudit« (Der November opfert dem Erdgeist auch durch das Blut der Schweine und er versperrt die Meere)

Abb. 33, Kat. Nr.: 11q

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Monat Dezember

Jan van der Straet, genannt Stradanus, Entwurfszeichnung für den Teppichkarton, auf braunem Papier, Feder und schwarze Tinte, graue Tusche, 39,8 x 39,8 cm, um 1560, Windsor, Windsor Castle, Royal Library.



Mensis december:

Während der 'Saturnalien' treten die Sklaven die Herrschaft über ihre Herren an

Überschrift: »December servis libertatem, halcyonibus maris tranquillitatem indulget«
(Der Dezember gewährt den Sklaven Freiheit, den halcyonischen Tagen die Windstille des Meeres)

Abb. 34, Kat. Nr.: 12d

*Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Nach Stradanus
Der Winter*

Gleichseitige Kopie eines Unbekannten nach Jan van der Straet, genannt Stradanus, Entwurfszeichnung für den Teppichkarton 'Der Winter'. Feder und braune Tinte, schwarze Tusche, 29,5 × 28,9 cm, London, Versteigerung Christie's 11. 12. 1990 (als Matthias Gerung).



Abb. 35, Kat. Nr.: 13a-b

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Sommer und der Frühling

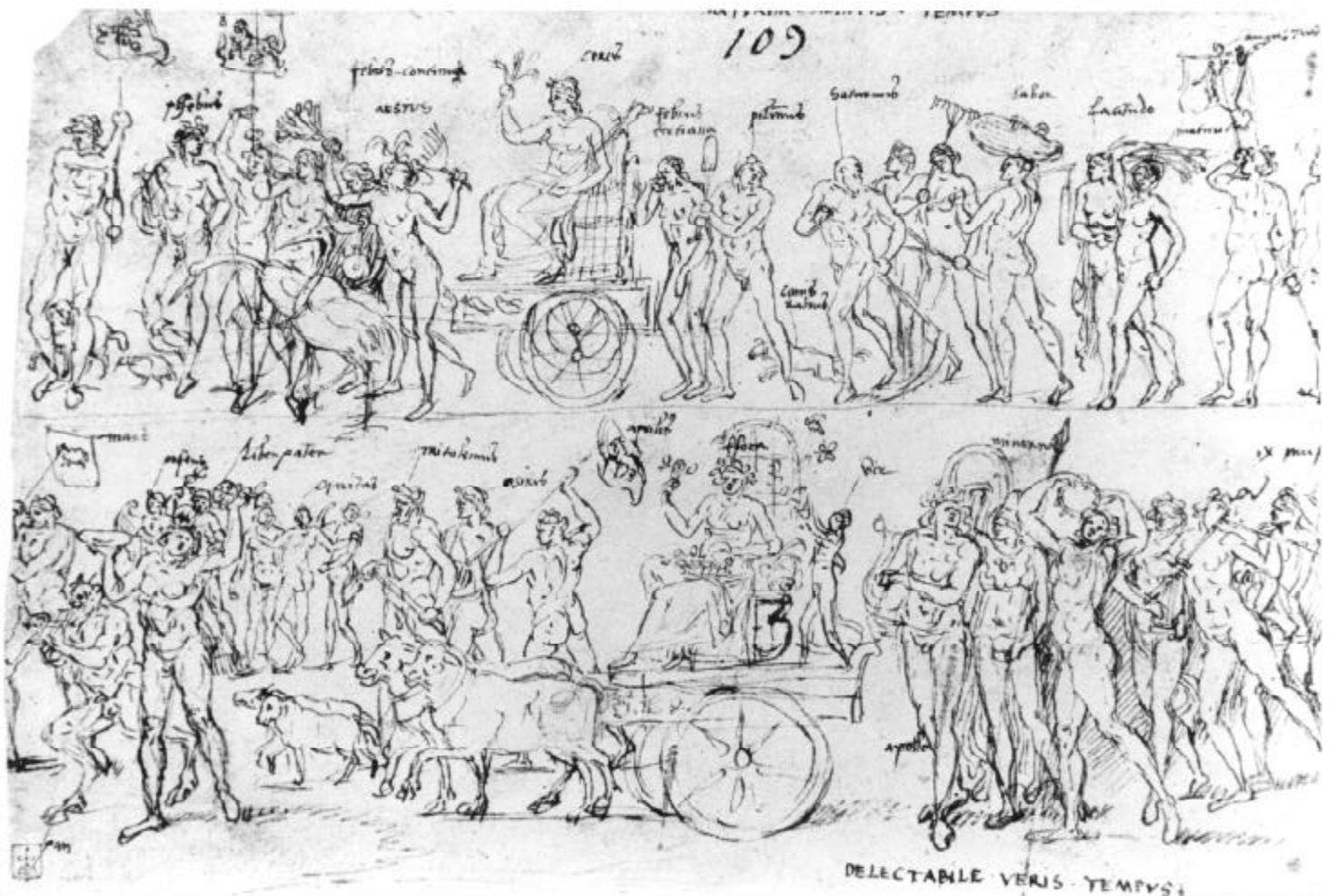
Lambert Lombard, Feder, braune Tusche, Größe des Blattes: 17,3 × 29,3 cm, signiert und datiert: »Lambertus Lombard 1562«, aus dem Album d'Arenberg (N. 262), Lüttich, Cabinet d'Estampes.

Überschrift der Sommerprozession:

»MATVRVM AETATIS TEMPVS«
(Die reife Sommerzeit)

Überschrift der Frühlingsprozession:

»DELECTABILE VERIS TEMPVS«
(Die kurzweilige Frühlingszeit)



Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Frühling

Antonio Tempesta, Radierung, 14,4 cm x 21,1 cm, Textband 0,5 cm, bezeichnet: Antonio
tempesti invenit et fecit 1592 abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet.

Unterschrift (vertauscht mit Kat. Nr. 10b):

»Alma Ceres cana frontem praecingit arista : Incurvumq[ue] beate selici [felici?] messe:
Colonus: Die nährnde Ceres umkränzt die Stirn und den von glücklicher und
fruchtbarer Ernte gekrümmten Bauern mit der hellen Ahre).



Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten A.F.
Der Sommer

Antonio Tempesta, Radierung, 14,4 cm x 21,8 cm, Textband 0,5 cm, bezeichnet: — 2 —
Antonio tempesta Hoc inventor et fecit 1592 / Giovanni Orlandi formis, abgebildetes
Exemplar: Amsterdarn, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Unterschrift (vertauscht mit Kat. Nr.: 14a):
*> Vere sinum recludit humus floresque comantes: Producens, sugues passim diffundit
odores: < Um Frühling eröffnet die Erde ihren Schoß und die beblühten Blumen.
Indem sie diese hervorbringt, verbreitet sie ringsumher liebliche Düfte)*



Abb. 38, Kat. Nr. 14c

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Herbst

Antonio Tempesta, Radierung, 14,4 cm × 21,1 cm, Textrand 0,5 cm. bezeichnet: *Antoni' tempest' Hor [Hoc] inventor, / et fecit anni 1592 Roma. - 3 -*, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Unterschrift: »*Bacchus ab aerijs demigrans collibus uvas; Colligit et dulci compentur dolia vino:*« (Wenn Bacchus von den lichten Höhen abzieht, sammelt er Trauben und die Fässer werden mit süßem Wein gefüllt).

Figur 1:
'Priapos mit Erosen'; antike
Statue in Wien, nach Roscher,
op. cit., 'Priapos' Abb. 3.



3. Priapos mit Erosen,
Statue in Wien (nach John,
*Jahrbücher des Vereines von
Altertumsfreunden* 1859 Taf. 3
Fig. 4.



Die Jahreszeiten in Triumphzügen

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Winter

Antonio Tempesta, Radierung, 14,4 cm x 21,1 cm, Textband 0,5 cm, bezeichnet : statij : for : Ro . 4 . Antonio tempesti inven' et fecit 1592, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Unterschrift: »Frigore torpet Hiems uideatque] gramine tellus: Fert imbres, glaciemq] gling adstricta senescit.« (Der Winter stirbt vor Kälte und die Erde ist kahl. Er bringt Regen, Eis und Frost und altert getoren)



Abb. 40, Kat. Nr. 15a

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Frühling

Antonio Tempesta, Radierung, 14,8 cm × 21,1 cm, bezeichnet: *Antonius tempesta Ho. inventor et sculptor 1592*. Unterer Rand rechts: *Giovanni Orlandi Forma.*, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

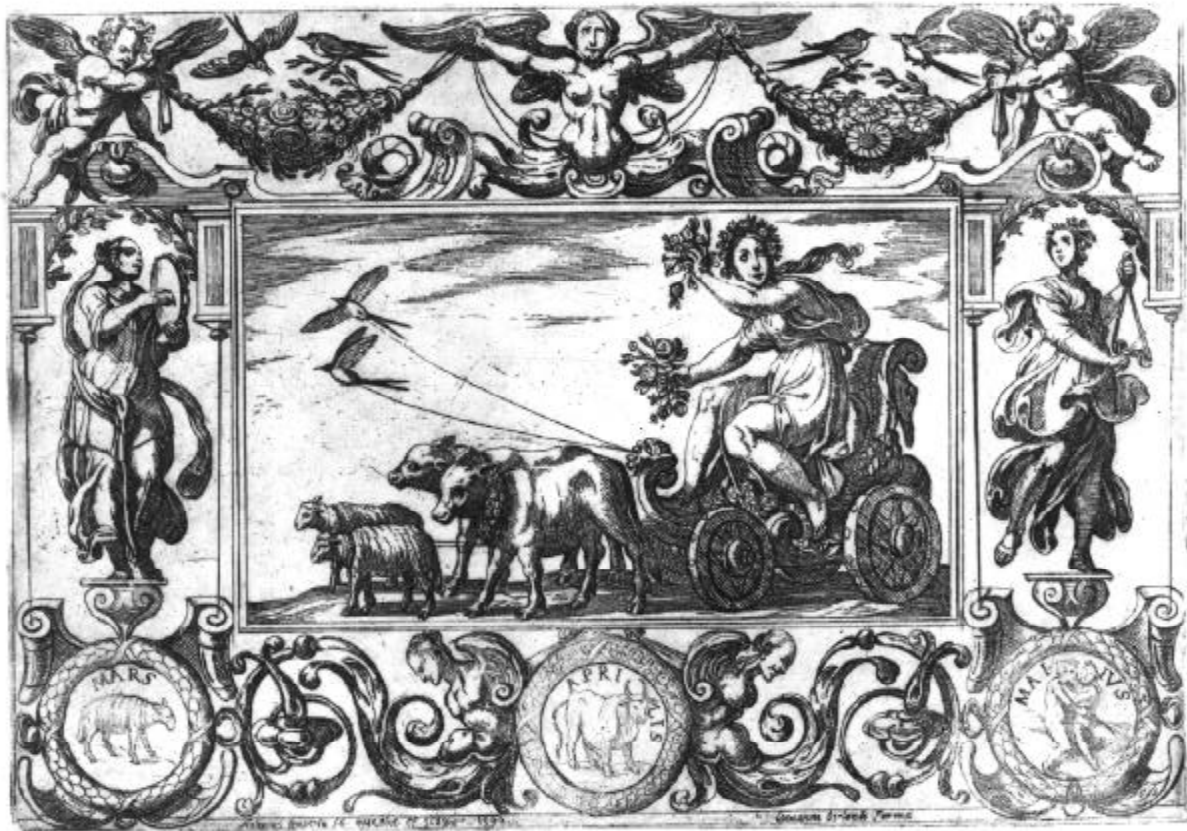


Abb. 41. Kat. Nr. 15b

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Sommer

Antonio Tempesta, Radierung, 14,8 cm × 21,1 cm, bezeichnet: *Antonio tempest invenit et incidit 1592*. Unterer Bildrand rechts: *statij . for . Ro.*, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



Abb. 42, Kat. Nr. 15c

Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Herbst

Antonio Tempesta, Radierung, 14,8 cm × 21,1 cm, bezeichnet: Unterer Bildrand rechts: *Antonius inven. & incidit 1592*. Unterer Rand der Zierleiste: unleserlich und: *Forma Ro.*, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



Die Jahreszeiten in Triumphzügen

Abb. 43, Kat. Nr. 15d

*Variationen der Holzschnitte des Monogrammisten AF
Der Winter*

Antonio Tempesta, Radierung, 14,8 cm × 21,1 cm, bezeichnet: Mitte unterer Rand:
Antonius tempes' invenit et incidit 1592, abgebildetes Exemplar: Amsterdam,
Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



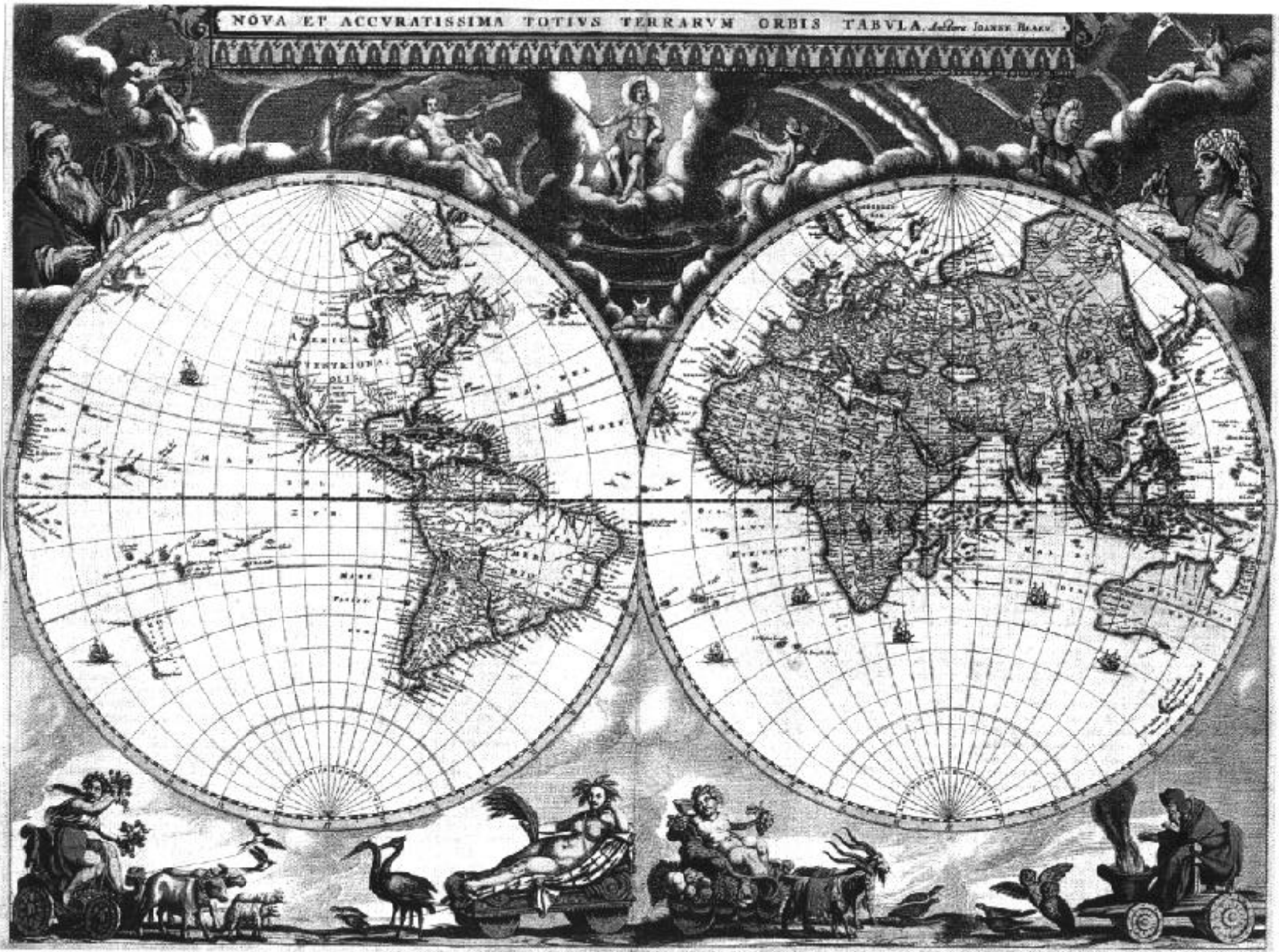
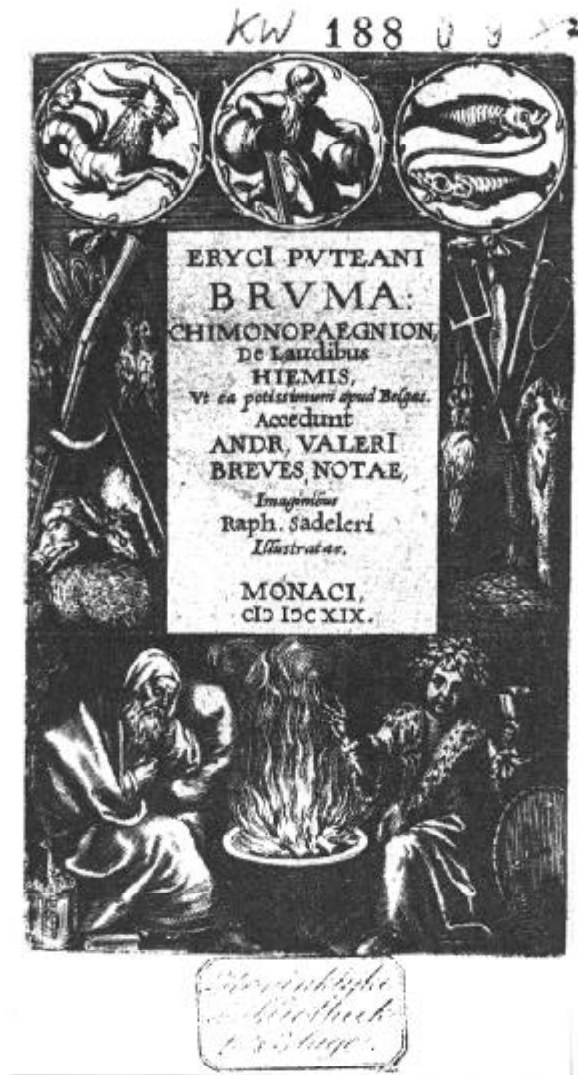


Fig. 1: 'Nova et accuratissima totivs terrarvm orbis tabvla', Weltkarte aus dem 'Atlas Maior' von Joan Blaeu (1596-1673), handkolorierter Kupferstich, 40,8 x 54,1 cm, 1662.

Fig. 2:
Frontispiz von Raphaël Sadeler für Erycius Puteanus, *Bruma: Chimonopaegnion, De laudibus hiemis (...)*, München 1619, Kupferstich, Originalgröße.



Die Jahreszeiten in Triumphzügen

Abb. 44, Kat. Nr. 16d

*Variationen der Radierungen von Antonio Tempesta
(Nach Kat. Nr.: 14d)
Der Winter*

Sebastiaen Vrancx (zugeschrieben), Öl auf Holz, 62 cm × 87 cm, um 1620, Dijon, Musée municipale.



Die Jahreszeiten in Triumphzügen

Abb. 45, Kat. Nr. 17a

Variationen der Radierungen von Antonio Tempesta
(Unter Verwendung von Motiven aus Kat. Nr. 14 und Kat. Nr. 15)
Der Frühling und Die Luft

Nicolaes Berchem, Öl auf Leinwand, 91,8 cm × 87,6 cm, bezeichnet: *Berchem f.*, um 1660, New York, Kunsthandel V. D. Spark, 1952.



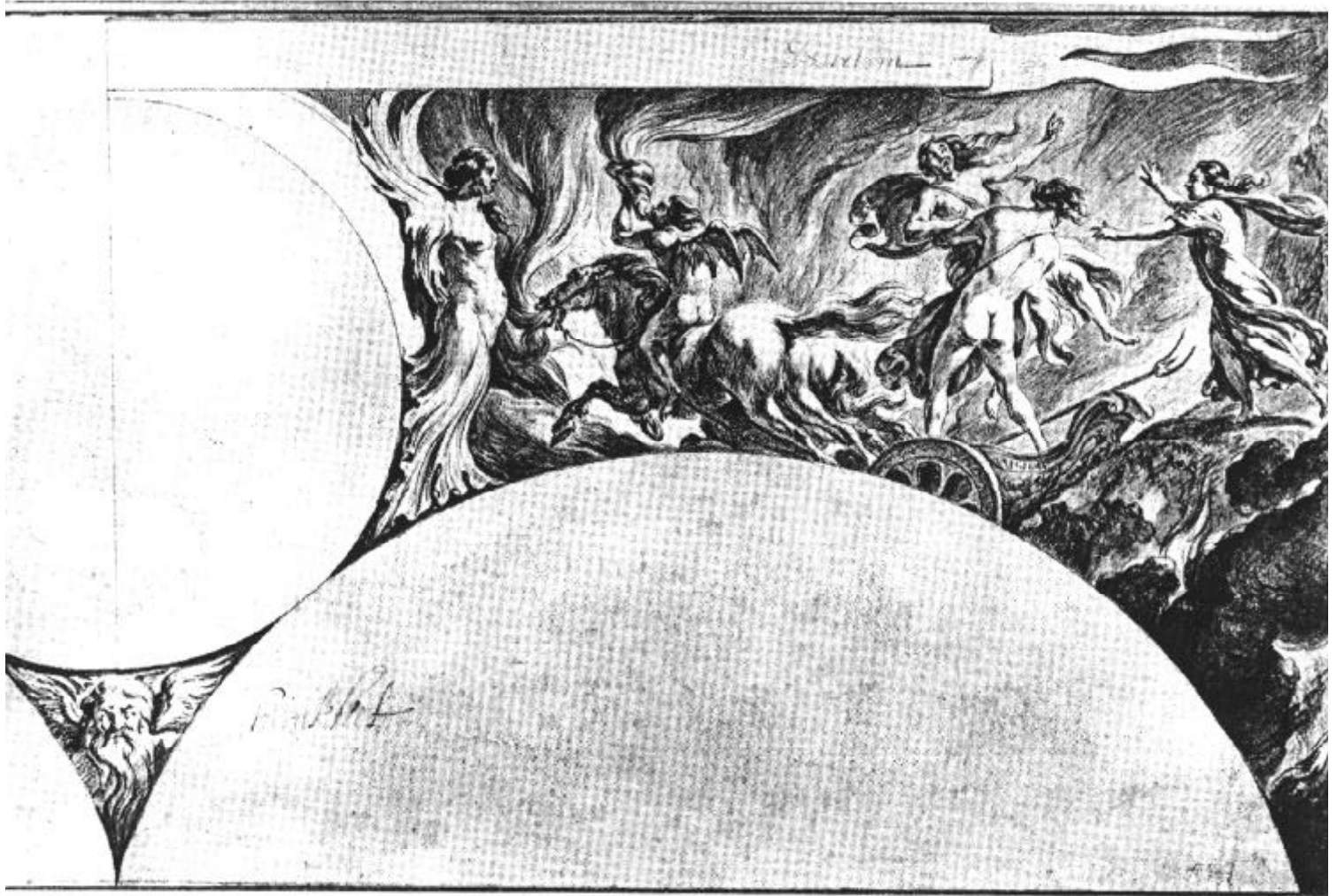
Abb. 46, Kat. Nr. 17b

Variationen der Radierungen von Antonio Tempesta
(Unter Verwendung von Motiven aus Kat. Nr. 14 und Kat. Nr. 15)
Der Sommer und Das Feuer

Nicolaes Berchem, Öl auf Leinwand, 95 cm × 90 cm, signiert, um 1660, Stichting Nederlands Kunstbezit.



Fig. 1 Nicolaes Berchem, 'Das Feuer', Wien, Albertina, Entwurfszeichnung für die Dekoration der Weltkarte 'Orbis terrarvm nova et accuratissima tabvla' von Nicolaes Visscher I, gestochen von Jan de Visscher, 1568 zuerst ediert im 'Novvs Atlas' von Johannes Janssonius.



Die Jahreszeiten in Triumphzügen

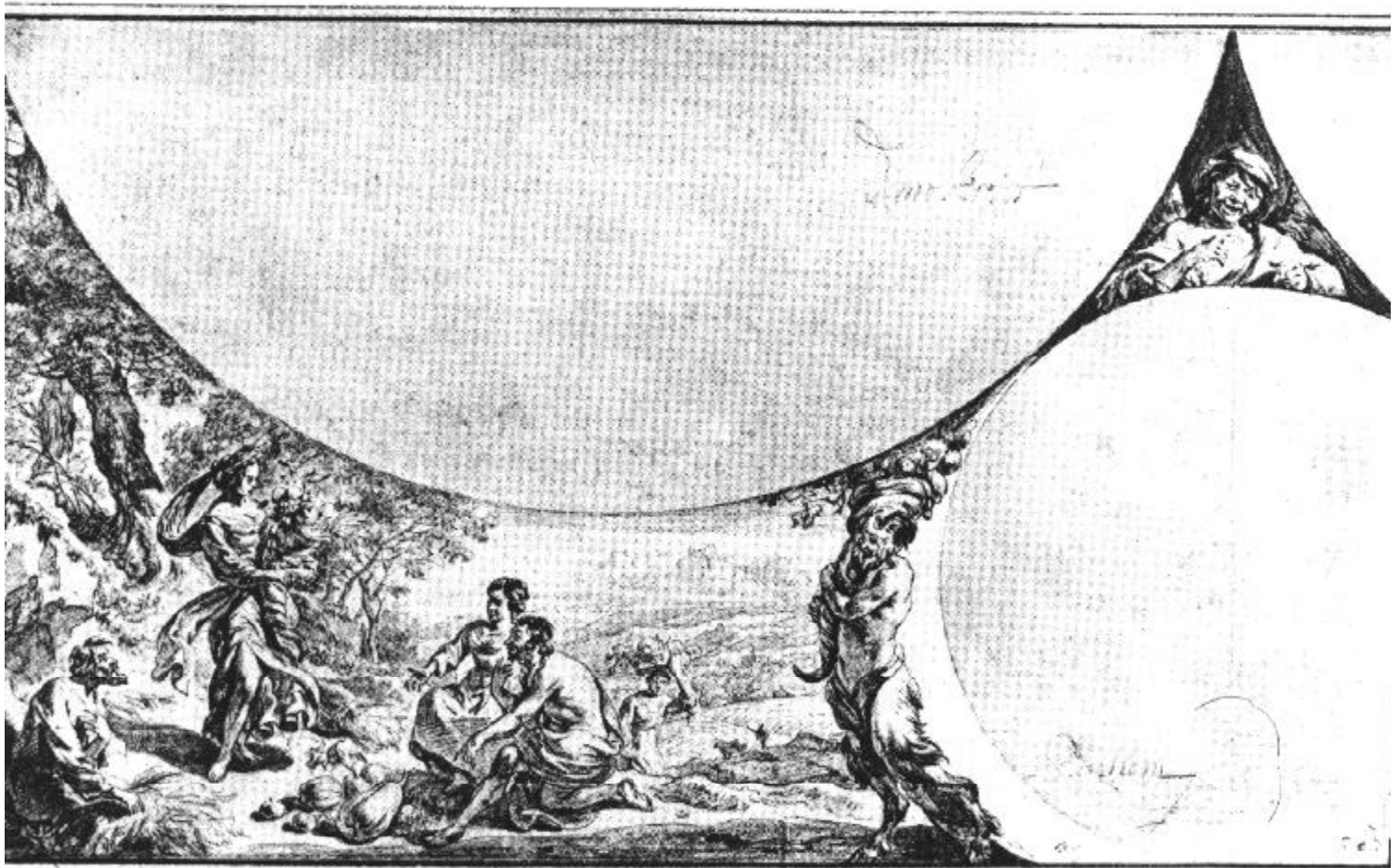
Abb. 47, Kat. Nr. 17c

Variationen der Radierungen von Antonio Tempesta
(Unter Verwendung von Motiven aus Kat. Nr. 14 und Kat. Nr. 15)
Der Herbst und Die Erde

Nicolaes Berchem, Öl auf Leinwand, 91 cm × 86 cm, bezeichnet: *Berchem fc.*, um 1660,
Stichting Nederlands Kunstbezit.



Fig. 1 Nicolaes Berchem, 'Die Erde', Wien, Albertina, Entwurfszeichnung für die Dekoration der Weltkarte 'Orbis terrarum nova et accuratissima tabula' von Nicolaes Visscher I, gestochen von Jan de Visscher, 1568 zuerst ediert im 'Novvs Atlas' von Johannes Janssonius.



Die Jahreszeiten in Triumphzügen

Abb. 48, Kat. Nr. 17d

Variationen der Radierungen von Antonio Tempesta
(Unter Verwendung von Motiven aus Kat. Nr. 14 und Kat. Nr. 15)
Der Winter und Das Wasser

Nicolaes Berchem, Öl auf Leinwand, 91 cm × 86 cm, bezeichnet: *Berchem.*, um 1660,
Stichting Nederlands Kunstbezit.



Abb. 49

Die pythagoräisch-platonische Tetrade in bildlichen Darstellungen

Das Universum in einer Stufenfolge von 31 Korrespondenzen auf der Basis der Zahl Vier. Aus: Agrippa von Nettesheim, 'De occulta philosophia', Köln 1533, nach S. K. Heninger Jr. 1977, S. 126 f., Abb. 73.

CX. DE OCCULTA PHILOSOPHIA.

Nomen dei quadriliterum.	תורה				In mundo Archetypo unde lex procedit
Quatuor tripliciter floribunda in signis	Seraphim Cherubim Throni	Dominationes Potestates Virtutes	Principatus Archangeli Angeli	Immaculati Martyres Confessores	In mundo intellectu, unde lex fuit
Quatuor angeli perfectiores cardinalis oculi	מִיכָאֵל מִתְרַאֵל	רַמְבַּל רַפְרַל	גַּבְרִיאֵל גַּדְרִיאֵל	מִטְרַאֵל מִטְרַל	
Quatuor perfectiores circumstanti	שֶׁרַף זֶרַף	כְּרוּב כְּרַמְבַּל	תְּרַשִׁיב תְּרַמְבַּל	מִטְרַאֵל מִטְרַל	
Quatuor animalis factio	Leo	Aquila	Homo	Vitulus	
Quatuor tripliciter extrinsecus israel	Dan Aser Nephtalim	Issachar Zabulon	Manasse Ephraim	Ruben Simeon Gad	
Quatuor tripliciter apostolica	Martinus Petrus Iacobus maior	Symon Bartholomaeus Matthaeus	Thomeus Philippus Iacobus minor	Thaddeus Andreas Thomas	
Quatuor evangelista	Marcus	Matthaeus	Matthaeus	Lucas	
Quatuor tripliciter signorum	Aries Leo Scorpio	Gemini Libra Aquarius	Cancer Scorpio Pisces	Taurus Virgo Capricornus	In mundo corpore, quod lex naturae
Sex in quibus ad elementa referuntur	Mercurius Sol	Venus Mars	Jovis Saturnus	Luna	
Quatuor quadrilatera circumstanti	Lumen	Umbra	Aquila	Idibus	
Quatuor elementa	Aer Ignis	Aer Aqua	Aqua Terra	Terra	In mundo elementali ubi lex generatur et corrumpitur
Quatuor quadrilatera	Calidum	Humidum	Frigidum	Aridum	
Quatuor tempora	Arctus	Ver	Hyems	Aestas	
Quatuor cardines orbis	Oriens	Occidens	Septentrio	Meridies	
Quatuor animalium genera perfectiora	Animalia	Plantae	Metalla	Lapides	
Quatuor quadrilatera animalia	Progredientia	Volantia	Nata	Repudia	

LIBER SECVNDVS. CXLI.

	Semina	Flora	Folia	Radices
Quatuor quadrilatera de semine in planta				
Quatuor quadrilatera	Aurum et ferrum	Capri et fenum	Argentum et vitum	Flavum et argenteum
Quatuor quadrilatera	Lacus et arbor	Lacus et trapes	Clari et cisternae	Grana et opaci
Quatuor quadrilatera elementa	Homo	Spiritus	Animus	Corpus
Quatuor quadrilatera animalia	Intellectus	Humor	Flumina	Sensus
Quatuor quadrilatera plantae	Fides	Scientia	Opus	Experientia
Quatuor quadrilatera morales	Iustitia	Temperantia	Prudentia	Fortitudo
Quatuor quadrilatera elementa	Virtus	Animus	Corpus et affectus	Tactus
Quatuor quadrilatera corporis elementa	Spiritus	Cere	Humores	Opus
Quatuor quadrilatera animalia	Animalia	Vitalis	Generatio	Naturalis
Quatuor quadrilatera humores	Cholera	Sanguis	Pituita	Atrocitas
Quatuor quadrilatera complexiones morales	Impetus	Aleteria	Inertia	Tarditas
Quatuor quadrilatera elementa in elementis	MOON Soma	אֵשׁ Azazel	אֵר Azazel	אֵר Mabezal
Quatuor quadrilatera animalia	Phlegma	Corymbus	Pyra	Acherus
Quatuor quadrilatera elementa in super quatuor angelis orbis	Orbis	Raymon	Egyptus	Amymon

Abb. 50

*Die pythagoräisch-platonische Tetrade
in bildlichen Darstellungen*

Die Korrespondenzen des Viererschemas in einer Rosette: Die Welt setzt sich aus den Vier Elementen zusammen, das Jahr aus den Vier Jahreszeiten und das Wesen des Menschen aus den Vier Temperamenten. Aus: Isidorus Hispalensis, 'De responsione mundi et de astrorum ordinatione', Augsburg 1472.



Abb. 51

Die pythagoräisch-platonische Tetrade
in bildlichen Darstellungen

Visualisierung der Beziehungen innerhalb des Viererschemas durch Querstellung der Schriftzüge. Die Vier Elemente, Vier Körpersäfte, Vier Jahreszeiten und Vier Winde im Spannungsfeld der Vier Qualitäten. Aus: Johann Peyligk, 'Philosophia naturalis compendium', Leipzig 1499, Aus: S. K. Heninger Jr. 1961, Nr. 4 und 1977, Nr. 65.



Abb. 52

*Das aristotelisch-ptolemäische Universum
als radiales Diagramm*

Das geozentrische Universum des Aristoteles, nach einer frühen Ausgabe von 'De Caelo', nach S. K. Heringer 1977, Abb. 26 S. 36.

Die Sphären:

- Terra
- spera aquae
- spera aeris
- spera ignis
- spera lune
- spera mercurii
- spera veneris
- spera solis
- spera martis
- spera jovis
- spera saturni
- spera firmamenti



Abb. 53

Das aristotelisch-ptolemäische Universum
als radiales Diagramm

Das geozentrische Universum des Apianus, aus dem 'Cosmographicus liber', nach S. K. Heninger 1977 Abb. 28, S. 37 f.

in bildlicher Darstellung:

Terra und Aqua
Aer
Ignis

- 1 Lunae
 - 2 Mercurii
 - 3 Veneris
 - 4 Solis
 - 5 Martis
 - 6 Iovis
 - 7 Satvrni
 - 8 Firmamentum
 - 9 Coelum Cristallinum
 - 10 Primum Mobile
 - 11 Coelum Empireum
- Habitaculum Omnium
Electorum



Der Aderlaßmann

Gebrüder Limburg, Folio 13v aus den Très Riches Heures des Duc de Berry, Größe des Blattes: 29,0 × 21,0 cm, 1410-1416, Chantilly, Musée Condé.



Abb. 55a

Das Menologium rusticum

Mittlere und rechte Seite des Menologium rusticum Vallense, Nachzeichnung ex Codice Musei Londinensis Soane, nach A. Degrassi 1963, Tafel LXXXVII.

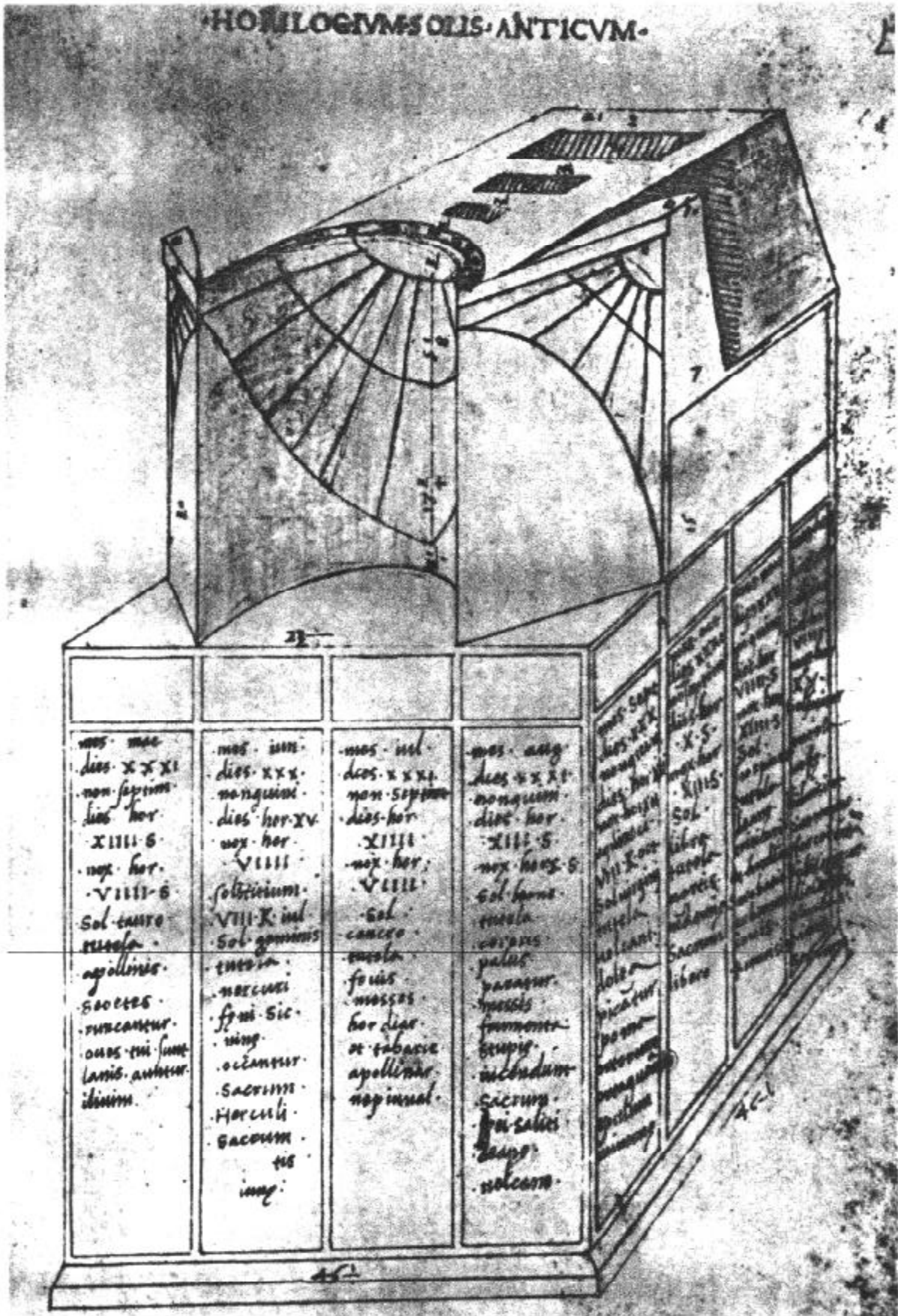


Abb. 55b

Das Menologium rusticum

Linke und rechte Seite des Menologium rusticum Vallense, Nachzeichnung ex Diagrammate Florentino, 2108, Florenz, Uffizien, nach A. Degrassi, Tafel LXXXVI.



Abb. 56.

'Die Fasti'
Mensis ianuarius

Holzschnitt, 11,7 × 6,5 cm, aus: 'P. Ovidii Nasonis Fastorum libri diligentem emendatione typis impressi aptissimis[ue] figuris ornati commentatoribus Antonio Constantino Fanensi : Paulo Marse piscinate viris clarissimis (...) Venetiis 1517', seitengleiche Kopien nach der ersten illustrierten venezianischen Ausgabe 1498.

Folio 1 r



linke Seite: Liber I 93 ff., Proömium: *Janus begrüßt Publius Ovidius Naso.*

rechte Seite: Liber I 27-44, Proömium: *Romulus richtet den Kalender der Römer ein.*

Die Tafel des Romulus wurde in dieser Ausgabe fehlerhaft beschriftet, an die Stelle von TVLIVS und AGVSTVS ist "quintilis" und "sextilis" zu setzen.

Abb. 57

Die 'Fasti'
Mensis februaris

Holzchnitt, 11,7 × 8,0 cm, aus: 'P. Ovidii Nasonis Fastorum libri diligenti emendatione typis impressi aptissimis[ue] figuris ornati commentatoribus Antonio Constantino Fanensi : Paulo Marse piscinate viris clarissimis (...) Venetiis 1517', seitengleiche Kopien nach der ersten illustrierten venezianischen Ausgabe 1498.

Folio 41 r



- linke Seite: Liber II 19-54, Proömium: Ableitung des *februaris* von *februa*: Der Priester entsühnt die Gräber der Ahnen.
- Mitte: Liber II 79-119, 3. 2.: Der Delphin rettet den Sänger *Arion*.
- rechte Seite: Liber II 711-852, 24. 2.: *Collatinus*, *Egerius* und *Brutus* sind Zeugen des Selbstmordes der *Lucretia*.

Die 'Fasti'
Mensis martius

Holzchnitt, 11,8 × 7,3 cm, aus: 'P. Ovidii Nasonis Fastorum libri diligenti emendatione typis impressi aptissimis[ue] figuris ornati co[m]mentatoribus Antonio Constantino Fanensi : Paulo Marse piscinate viris clarissimis (...) Venetiis 1517', seitengleiche Kopien nach der ersten illustrierten venezianischen Ausgabe 1498.

Folio 75 r



- linke Seite: Liber III 9-40, Proömium: *Mars* begattet die schlafende *Rhea Silvia*. Im Hintergrund der Traum der *Rhea Silvia*: *Amulius* bedroht *Romulus* und *Remus*.
- Mitte: Liber III 71-166, Proömium: *Numa Pompilius* richtet den Monat Januar ein. Zu seiner rechten *Pythagoras von Samos*.
- rechte Seite: Liber III, Proömium: *Gaius Julius Caesar* reformiert den Kalender der Römer.

Abb. 59

Die 'Fasti'
Mensis aprilis

Holzchnitt, 11,8 × 7,9 cm, aus: 'P. Ovidii Nasonis Fastorum libri diligenti emendatione typis impressi aptissimisq[ue] figuris ornati commentatoribus Antonio Constantino Fanensi : Paulo Marse piscinate viris clarissimis (...) Venetiis 1517', seitengleiche Kopien nach der ersten illustrierten venezianischen Ausgabe 1498.

Folio III r



rechte Seite: Liber IV 1-132, Proömium: *Venus*, Göttin des April, in Gesellschaft der *Graecien*.

Mitte: Liber IV 417-620, 12. 4: *Pluto* entführt *Proserpina* vor den Augen ihrer Gefährtinnen.

rechte Seite: Liber IV 641-672, 15. 4.: Inkubationsorakel des *Faunus*.

Abb. 60

Die 'Fasti'
Mensis maius

Holzschnitt, 11,7 × 8,0 cm, aus: 'P. Ovidii Nasonis Fastorum libri diligenti emendatione typis impressi aptissimisq[ue] figuris ornati commentatoribus Antonio Constantino Fanensi : Paulo Marse piscinate viris clarissimis (...) Venetiis 1517', seitengleiche Kopien nach der ersten illustrierten venezianischen Ausgabe 1498.

Folio 149 r



rechte Seite: Liber V 183-378, 28. 4. - 2. 5.: *Flora* und die *Floralia*.

linke Seite: Liber V 493-544, 11. 5.: *Merkur*, *Neptun* und *Jupiter* zeugen auf Wunsch des *Hyieus* den *Orion*.

Abb. 61

Die 'Fasti'
Mensis iunius

Holzchnitt, 11,8 × 8,0 cm, aus: 'P. Ovidii Nasonis Fastorum libri diligenti emendatione typis impressi aptissimisq[ue] figuris ornati commentatoribus Antonio Constantino Fanensi : Paulo Marse piscinate viris clarissimis (...) Venetiis 1517', seitengleiche Kopien nach der ersten illustrierten venezianischen Ausgabe 1498.

Folio 171 r



- linke Seite: Liber VI 1-100, Proömium: *Juno* und *Hebe* zanken um die Ableitung des Namens *iunius*, während *Concordia* ihren Streit zu schlichten sucht.
- Mitte: Liber VI 651-693, 13. 6.: *Quinquatrus minores*: Innungsfest der Flötenspieler.
- rechte Seite: Liber VI 417-460, 9. 6.: Das *Palladium*: Der Pontifex Maximus *Metellus* rettet das Mädchenbildnis der *Minerva* aus dem brennenden *Vesta*-Tempel.

Abb. 62

Das Fest des Priapus
Der Triumphus von Vertumnus und Pomona

Holzchnitt, 12,5 × 13,0 cm, venezianisch 15. Jh., aus: Francesco Colonna, 'Hypnerotomachia Poliphili' (editio princeps 1499), Folio m 4r (Facs.: S. 185).



Abb. 63

Das Fest des Priapus
Die Ara des Priapus: Venus, die Patronin des Frühlings

Holzschnitt, 14,0 × 10,0 cm, venezianisch 15. Jh., aus: Francesco Colonna, 'Hypnerotomachia Poliphili' (editio princeps 1499), Folio m 4v (Facs.: S. 186),
Unterschrift: »FLORIDO VERI S.« (Dem blumenreichen Frühling geweiht).



FLORIDO VERI. S.

Abb. 64

Das Fest des Priapus
Die Ara des Priapus: Ceres, die Regentin des Sommers

Holzschnitt, 9,7 × 5,3 cm, venezianisch 15. Jh., aus: Francesco Colonna, 'Hypnerotomachia Poliphili' (editio princeps 1499), Folio m 5r (Facs.: S. 187),
Unterschrift: »FLAVAE MESSI S.« (Der blonden Ernte geweiht).



FLAVAE MESSI .S.

Abb. 65

Das Fest des Priapus

Die Ara des Priapus: Bacchus, der Schirmherr des Herbstes

Holzschnitt, 9,7 × 5,3 cm, venezianisch 15. Jh., aus: Francesco Colonna, 'Hypnerotomachia Poliphili' (editio princeps 1499), Folio m. 5r (Facs.: S. 187),
Unterschrift: »MVSTVLENTO AVTVMNO S.« (Dem mostreichen Herbst geweiht).



MVSTVLENTO AV-
TVMNO .S.

Abb. 66

Das Fest des Priapus

Die Ara des Priapus: Aeolus, König der Winde und des Winters

Holzschritt, 9,7 × 5,3 cm, venezianisch 15. Jh., aus: Francesco Colonna, 'Hypnerotomachia Poliphili' (editio princeps 1499), Folio m 5v (Facs.: S. 188),
Unterschrift: »HIEMI AEOLIAE S« (Dem aeolischen Winter geweiht).



HYEMI AEOLIAE .S.

Abb. 87

*Das Fest des Priapus
Das feierliche Eselsoffer*

Holzschnitt, 20,8 × 13,0 cm, venezianisch 15. Jh., aus: Francesco Colonna,
'Hypnerotomachia Poliphili' (editio princeps 1499), Folio m 6r (Facs.: S. 189).



Abb. 68

Venus

Illustration aus: Albericus, 'Libellus de imaginibus deorum', in: Codex Reginensis 1290, Folio 2r, oberitalienisch um 1420, Biblioteca Apostolica Vaticana, nach H. Liebeschütz 1926, Abb. 28.



Abb. 69

Ceres
ad modum rusticanum

Illustration aus: Albericus, 'Libellus de imaginibus deorum', in: Codex Reginensis 1290, Folio 8r, oberitalienisch um 1420, Biblioteca Apostolica Vaticana, nach H. Liebeschütz 1926, Abb. 57.



Abb. 70

Hore des Sommers

Monumentum der Clodia Publi Liberta, 1. Jh. n. Chr., Roccagiovane, nach Hanfmann 1951, Abb. 84, Kat. Nr. 116.



Abb. 71

Bacchus

Illustration aus: Albericus, 'Libellus de imaginibus deorum', in: Codex Reginensis 1290, Folio 5v, oberitalienisch um 1420, Biblioteca Apostolica Vaticana, nach H. Liebeschütz 1926, Abb. 42.

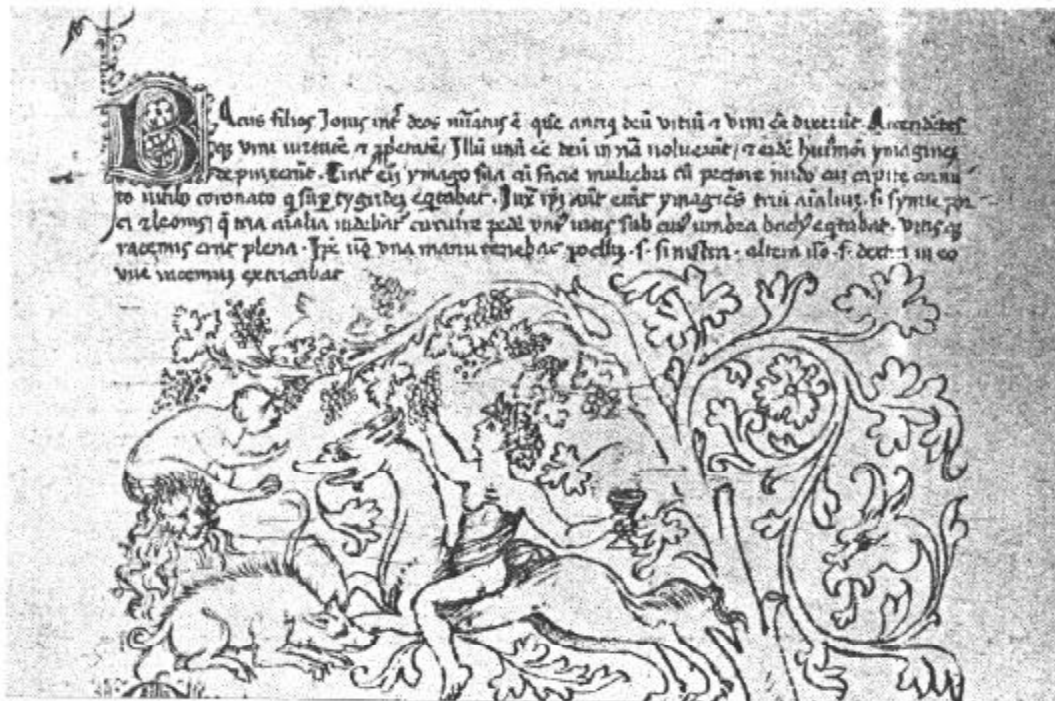


Abb. 72

Aeolus

Illustration aus: Albericus, 'Libellus de imaginibus deorum', in: Codex Reginensis 1290, Folio 4r, oberitalienisch um 1420, Bibliotheca Apostolica Vaticana, nach H. Liebeschütz 1926, Abb. 36.



Abb. 73

Die Vier Jahreszeiten
Der Frühling: Venus und Cupido

Lambert Lombard, Kupferstich, 24,4 × 20,3 cm, Textrand 0,9 cm, bezeichnet: *Lambertus lombard Invent/ H Cock excudebat 1568*, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



»VER PINGIT VARIO GEMMANTIA PRATA COLORE«
(Der Frühling malt die knospenden Wiesen mit bunter Farbe)

Abb. 74

Die Vier Jahreszeiten
Der Sommer: Ceres

Lambert Lombard, Kupferstich, 24,6 × 20,1 cm, Textrand 0,9 cm, nicht bezeichnet, 1568, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



IGNEA VESTIT AGROS CVLMIS CEREALIBVS AESTAS

»IGNEA VESTIT AGROS CVLMIS CEREALIBVS AESTAS«
(Der feurige Sommer schmückt die Felder mit den heiligen Ähren der Ceres)

Abb. 75

Die Vier Jahreszeiten
Der Herbst: Bacchus

Lambert Lombard, Kupferstich, 24,4 × 20,2 cm, Textrand 0,9 cm, bezeichnet: *Lambertus Lomba Invent/ H Cock excud 1568*, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



›VITIBVS AVTVMNVS TVRGENTES DETRAHIT VVAS‹
(Der Herbst pflückt strotzende Trauben von den Weinstöcken)

Abb. 76

Die Vier Jahreszeiten
Der Winter: Aeolus Ganus

Lambert Lombard, Kupferstich, 24,4 cm × 20,3 cm, Textrand 0,9 cm, nicht bezeichnet, 1568, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



FRIGORE AT HYBERNA EST GRAVIDVS NIVE NVBILVS AETHER.

»FRIGORE AT [et] HYBERNA EST GRAVIDVS NIVE NVBILI[us] AETHER«
(Und in der kalten Jahreszeit ist die wolkige Luft schwer von Schnee)

Die Vier Jahreszeiten

Maerten de Vos invenit/ Adrian Collaert scalpsit et excudit, Kupferstiche, nach 1593 entworfen, abgebildete Exemplare: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

Der Frühling
Venus und Cupido

21,6 × 27,6 cm, bezeichnet: Nr. 1/ M. de Vos inventor/ Adrianus Collaert scalpsit et excudit.

VER VENERI S. (Der Frühling (ist) der Venus geweiht)
»Cum viridi rident vernantes gramine campi,/ Et pictis pascunt horti oculos oculis,/ Alma Venus colitur, Venerem genus omne animantum/ Sentit: amat blando tempore blanda colit

(Wenn die sich verjüngenden Felder von frischem Grün erstrahlen/ und die Gärten die Augen mit gemalten Knospen ergötzen/ wird der nährenden Venus gehuldigt/ jede Gattung der Geschöpfe verspürt die beseelte Venus./ Die Lockende schätzt es, in lieblicher Zeit verehrt zu werden)



Der Sommer
Ceres

21,7 × 27,1 cm, bezeichnet: Nr. 2/ M. de Vos inventor/ Adrian. Collaert scalp. et excud.,

AESTAS CERERI S. (Der Sommer (ist) der Ceres heilig)
»Aestiferi cum Sol premit aspera terga Leonis,/ Virginis & sensim labitur in gremium,/ Flava Ceres gravidis compensat messibus aestus/ Constans a Superis praemia Sudor habet

(Wenn die Sonne den rauhen Rücken des hitzebringenden Löwen niederdrückt, und sie langsam in den Schoß der Jungfrau gleitet, vergilt die blonde Ceres die Hitze mit reicher Ernte. Steter Schweiß gewinnt den Lohn der Götter)

Die Jahreszeiten als Regenten

Der Herbst
Bacchus

20,6 x 27,1 cm, bezeichnet: Nr. 3/ M. de Vos inven./ Adrian. Collaert scalp. et excudit,

AVTVMNVS BACCHO S. (Der Herbst (ist) dem Bacchus geweiht)

>Tertia succedit anni variabilis aetas,/ Sentit adesse novos rustica turba deos,/ Inprimis hilari juvenantem fronte Lyaeum,/ Est juvenis, juvenes quin facit ille senesc<

(Es folgt die dritte Stufe des sich ändernden Jahres, das Landvolk spürt neue Götter anwesend, unter den ersten mit fröhlichem Gesicht der tändelnde Lyaeus. Er ist jugendlich, der Jugendliche zu Greisen macht)



1 *Tertia succedit anni variabilis aetas,
Sentit adesse novos rustica turba deos.* *AvtvmnvS Baccho S.
Sentit adesse novos rustica turba deos.*



4 *Hiems Aeolo S.
Aeolus in Boreae laxavit frena ruenti,
Tristibus et species tristis oberrat agris.* *Hiems Aeolo S.
Aeolus in Boreae laxavit frena ruenti,
Tristibus et species tristis oberrat agris.*

Der Winter
Aeolus und die Winde

21,7 x 27,4 cm, bezeichnet: Nr. 4/ M. de Vos invent. Adrian. Collaert scalp. et excudit,

HIEMS AEOLO S. (Der Winter (ist) dem Aeolus heilig)

>Aeolus en Boreae laxavit frena ruenti,/ Tristibus et species tristis oberrat agris:/ Sic laetis, ne luxuriet mens nostra secundis,/ Admiscent mollestifilas praescia fata vices<

(Siehe da, Aeolus hat die Zügel des stürmenden Boreas gelöst, und die grimme Gestalt irrt über die öden Äcker. Doch den wieder Frohen mischt die Vorsehung, damit unser Gemüt nicht übermütig wird, Widrigkeiten bei)

Die Vier Jahreszeiten
Der Frühling: Venus und Adonis

Crispijn van de Passe, Kupferstich, 18,1 × 23,6 cm, Textrand 1,8 cm, bezeichnet: Nr. 1/
*Crispin van de Passe invent. excudit Coloniae/ Matth. Quast iudeb., 1604, abgebildetes
Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.*



VER (Der Frühling)

>Ver praebet flores calidum, VER fervet et humet/ Omnia tunc ridet, tunc est nova temporis aetas/ Et tepidum volucres concentibus aera mulcent/ tunc agni pingues, tunc et mollissima vina/ Tunc somni dulces, densaeque in montibus umbrae: Hortus et excolitur: reparatur vinea, Phoebum/ Excipiunt Aries, Taurus, cum castore Pollux:/ Et VENVS alma suo (sua?) colludere gaudet ADONIE.

(Der linde Frühling reicht die Blüten dar, der Frühling bringt Wärme und Feuchtigkeit. Dann erstahlt alles, dann herrscht die neue Jahreszeit. Und die laue Luft erfüllen die Vögel mit Gesang. Dann sind die Schafe fett, dann ist der Wein am mildesten. Dann ist der Schlaf am süßesten und dichte Schatten lagern in den Bergen. Der Garten wird gepflegt und der Weinstock wird beschnitten. Aries, Taurus, Castor zusammen mit Pollux (=Gemini) empfangen die Sonne. Und die nährende Venus erfreut sich mit ihrem Adonis am Liebesspiel)

Die Vier Jahreszeiten
Der Sommer: Ceres und Phoebus

Crispijn van de Passe, Kupferstich, 18,7 × 23,6 cm, Textrand 1,7 cm, bezeichnet: Nr. 2/
Crispin van de Passe inven. et excudit Coloniae/ Matth. Quad ludeb., 1604,
abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



AESTAS (Der Sommer)

»Solstitium faciens AESTAS ego torrida, SOLEM/ Omnia qui videt, et per quem videt omnia Tellus./ adscisco socium, cuius bona cuncta favore/ Producent segetes, et pascua foena ministrant./ Sub Brumam ne bruta fame moriantur: adestque/ Huic comes alma CERES agrorum provida cultrix, Falce metens spicas, et frugibus horrea complens. Omnia tunc ardent, tunc est calidissimus annus.«

(Ich – der heiße Sommer – bringe die Sonne zur Wende, die alles sieht und durch die die Erde alles sieht. Ich umarme den Gefährten, durch dessen wohlwollende Gunst die Saaten wachsen und die Weiden Heu bereithalten. Sie ersterben zur Wintersonnenwende nicht durch den lastenden Hunger. Und diesem (Sol) nahe ist die nährende Ceres, die sorgende Ackerbauerin, als Gefährtin, mit der Sichel die Ähren mähend und die Scheunen mit Früchten füllend. Dann steht alles in Brand, dann ist das Jahr am heißesten.)

Die Vier Jahreszeiten
Der Herbst: Pomona und Bacchus

Crispian van de Passe, Kupferstich, 18,9 × 23,6 cm, Textrand 2,0 cm, bezeichnet: Nr. 3/
Crispian van de Passe figuravit et excudit Coloniae/ Matth. Qu. Iudeb., abgebildetes
Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



AVTVMNVS (Der Herbst)

»Lumine reddo pares orbi noctemque diemque/ AVTVMN(us)QVE sterilem foecundans
stercore agellum./ Atque serens anno quae post redeunte metenda./ [A] Me durante
bonus profert sua munera BACCHVS/ Maturas gravidis decerpens vitibus uvas./ Casta
cui POMONA sedet coniuncta, rubentes/ Arboribus fructus quae adimit, spoliatae
decore./ Tum modo frigoribus premimur, modo solvimur aestue

(Durch das Licht mache ich für die Welt Tag und Nacht gleich, und der Herbst befruchtet mit seinem Mist den ausgelaugten Acker. Und er säht, was im wiederkehrenden Jahr gemäht werden muß. Während ich andauere, bezieht der gute Bacchus von mir seine Geschenke, er pflückt die reifen rötlichen Trauben von den vollen Reben. Die keusche Pomona sitzt mit ihm vereint, sie nimmt den Bäumen die Frucht und beraubt sie der Zierde. Denn eben von der Hitze befreit, werden wir von der Kälte bedrängt.)

Abb. 84

Die Vier Jahreszeiten
Der Winter: Orythia und Boreas

Crispijn van de Passe, Kupferstich, 18,2 × 23,5 cm, Textrand 1,9 cm, bezeichnet: Crispin van de Pass invent./ excudit Coloniae 1604./ Quadt Iudeb., abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



HYEMS (Der Winter)

»Friget et humet HYEMS, glacie et nive flumina stringens/ Iam porcos macta, iam frigora pellibus arce,/ Foecundos poscas calices, hypocausta petas: dum/ Colludens pulchrae BOREAS furit ORITHYIAE, ac/ Iam gravior senio, ad laetum perducere finem/ Annum conatur veterem, a tergo ut iuvenescens/ Inde novum excipiat: Phoebum gremio Hydrochoos cum,/ Et crescent die brevior nox cogitur essee

(Der Winter bringt Kälte und Feuchtigkeit, durch Eis und Schnee gefrieren die Flüsse. Schlachte nun die Schweine, vertreibe nun die Kälte mit Pelzen. Frage nach überströmenden Bechern, suche die Heizungen, während Boreas, mit der schönen Orithyia spielend, rast und, bereits durch fortschreitendes Alter beschwert, versucht, das alte Jahr zu einem frohen Ende zu führen, so daß er sich verjüngend darnach im Rücken das neue Jahr empfängt, wenn der Wassermann Phoebus empfängt, und die Nacht durch den wachsenden Tag gezwungen wird kürzer zu sein.)

Triumph der Himmelsregenten

Abb. 85-91

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:

Aus den sogenannten 'Tarocchi': Kupferstich, 17,4 × 9,4 cm, S-Folge, Ferrara 1485 (seitenverkehrte Kopie des 1460-65 in Ferrara entstandenen Prototyps).

- | | | |
|---------|-------------------------|---------------------------------------|
| Abb. 85 | <i>Luna</i> (der Mond), | beschriftet: A / LVNA XXXXI / 41 |
| Abb. 86 | <i>Merkur</i> , | beschriftet: A / MERCVRIO XXXXII / 42 |
| Abb. 87 | <i>Venus</i> , | beschriftet: A / VENVS XXXXIII / 43 |
| Abb. 88 | <i>Sol</i> (die Sonne), | beschriftet: A / SOL XXXXIII / 44 |
| Abb. 89 | <i>Mars</i> , | beschriftet: A / MARTE XXXXV / 45 |
| Abb. 90 | <i>Jupiter</i> , | beschriftet: A / IVPITER XXXXVI / 46 |
| Abb. 91 | <i>Saturn</i> , | beschriftet: A / SATVRNO XXXXVII / 47 |



Abb. 92

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Luna und ihre Kinder

Baccio Baldini, (gegensinnige Kopie eines unbekanntes Künstlers nach Baccio Baldini)
Kupferstich, 26,4 × 18,7 cm, um 1465.



LUNA PLANETA FEMININO PORTO NEL PRIMO CIELO REDA E VMIDA FLEMATICA MECANA TRA EL MONDO 2V PERIOR
 ET LO INFERIORE ALMA LAGEOMETRIA ET CO CHE AERZA PARTIENE DI FACCIA TONDA DI STATVRA MESANA METALI
 LA ARGENTO DELLE COMPLEZIONI LA FLEMA DE TEMPI EL VERNO DE GLELEMENTI LA 9VA EL DI 2VO EL VEDI CON LA ORA
 DE 8 1/2 E Z ELARVA NOT TE E 9 VELLA DEL VENERDI AMICO 2VO EGIOVE INIMICO MARTE AVIA ZOLA HABITACIOI EL
 DE CANCRO PREZZO AL ZOLE E MERCVRIO LA ERAGIATIONE 2VA E LLAVRO LA MORTE O VERO HVMIATIONE ER CORPIO VA
 12 ZEGNI IN 28 DI COMINCANDO DAL CANCRO E III Z DIE VINTERO VA VN ZEGNO 12 GRADI PER DI 32 MINVTI 56 SEC
 20 PHORA EIN 28 DI ADIRCOZI EI Z ZEGNI COLI PVTAMENT E PIV 8 GRADI E 26 MINVTI E 20 ZEC ONDI PER 9V
 ERTO ZIDIMO ZTRA CHE PARTENBOZI LALUNA DAL ZOLE ET ORNANDO ALVI LOPA 22A 28 MINVTI E 14 ZEC ONDI
 12 VVA DI E 17 HORE E 9 VET TO ZEC ONDO E MOVIMENTO DIM 390

Abb. 93

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Merkur und seine Kinder

Baccio Baldini. (Gegensinnige Kopie eines unbekanntenen Künstlers nach Baccio Baldini)
Kupferstich, 26,3 × 18,7 cm, um 1465.



MERCURIO PLANETA MASCULINO POSTO NEL SECONDO CIELO ET SECO MA PERCHE LA SUA
 OCCITA EMOLTOR PASSIVA LVI EFREDO CONVEGUE REGNICHIE ZONO FRDDI FUMIDO COGLI HUM
 DI E LOQVENTE INGEGNIOZO AMA LE SCIENTIE MATEMATICA ET VDIA NELLE DIVINATIONE
 HA IL CORPO GRACILE COE SCHIETTO E LABRI ZOTTILI STATVRA CONPVTA DEMETALLIA LALA
 ARGENTO VIVO ELIZVO E MERCOLEDI COLLA PRIMA ORA 8 15 E Z LANOTTE ZVA E DELDI DELLA
 DOMENICA A P AMICO ILZOLE R NIMICHA VENERE LAZVA VITA OZERO ERACITATIONE E VIRGO L
 A ZVA MORTE OZERO HUMILIATIONE EPICCE HA DVA HABITATIONE GEMINI DI DI VIRGO DIR
 OT TE VA E IZ REGNI IN 3 38 DI COMINCIANDO DA VIRGO TN ZO DI E Z HORE VAVNREN
 30

Abb. 94

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Venus und ihre Kinder

Baccio Baldini, (gegensinnige Kopie eines unbekanntes Künstlers nach Baccio Baldini)
Kupferstich, 26,4 × 18,7 cm, um 1465.



VENERE E SEGNO FEMMININO POSTA NEL TERZO CIELO FREDDA E VMIDA TEIIPERATA LA VALE A QVEZTE PROP
ETA E A MA BELLIVESTIMENTI ORNATI DORO E DARGENTO E CHANSONE E GAVDII EGVOCHI ET E LASCIVA
ET HA DOLCE PARLARE EBELLA NELLIOCHI ENELLA FRONTE E DICORPO LEGGIERI PIENA DICARNE EDIME SANA STA
TVRADATA ATVT PTORE CIRCA ALLABELLESEA ET ESOT TOPO STO ALLEI LOTTONE ELSVO GIORNO EVENERDIE
LA PRIMA HORA 8 15 ET 22 ELANOT TE SVA EMARTEDI ELSVO MICO EGIOVE ELNIMICO MERCVRIO ET NADVA
KBITATIONNI ELTORO DIGIORNO E LIBRA DIMOTTE EPERCHONSIGLIERE ELSOLE ELAVITA SVA EXALTA
TONE EILPESE ELAMORTE EDMILAFIONE EVIRCO EVA IN IO MESI 12 SENGNI INCOMINCANDO DA LIB
TA E IN 22 GIORNO VAVNO SENGNO EINVMGIORNO VA VNO GRADO E 12 MINVTI E INVNA ORAZO MINV

Abb. 95

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Sol und seine Kinder

Baccio Baldini, (gegensinnige Kopie eines unbekanntes Künstlers nach Baccio Baldini)
Kupferstich, 26,3 × 18,5 cm, um 1465.



LE PLANETA MARS VINO POSTO NEL QUARTO CIELO CALDO E SECO INFOCATO CHOLERICO DICOLOR
DORO CVPIDO DI REGNARE DI ZEROZO DORO AMALANETTESA NEL PARLARE E CRAVE MAGNIFICO PIENO
DICARIE DIBELLA FACCIA DEMETALI A LORO ELDI ZVO E LA DOMENICA CON LA PRIMA HORA E
ET Z Z LA ZVA NOTTE E VELLA DEGIOVEDI ZVO AMICO E MARTE E NIMICO ZVTRNO HAV NA
HABITATIONE ERVEZTO E ILLEONE ZVA VITA OVERO EXALTATIONE E ARIETE MORTE OVERO HV
MILIATIONE E UBRA VA E IZ ZEGNI INVNO ANNO COMINCIANDO DA ARIETE INVNO
MEZE VA VN ZEGNI INVNO DI VA VN GRADO ET INVNA HORA VA Z MIUTI
ET 30 SECONDI

Abb. 96

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Mars und seine Kinder

Baccio Baldini, (gegensinnige Kopie eines unbekanntem Künstlers nach Baccio Baldini)
Kupferstich, 26,2 x 18,5 cm, um 1465.

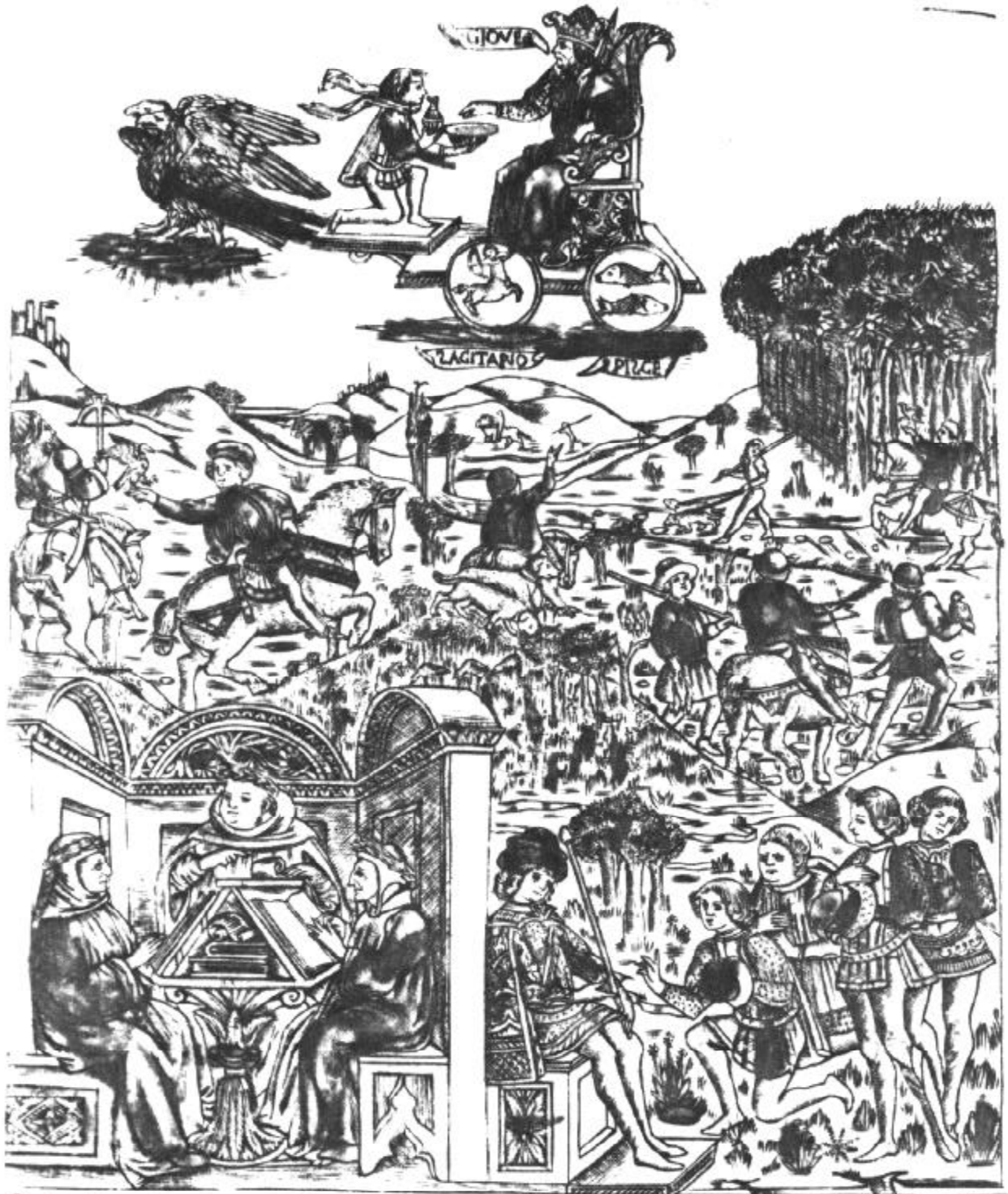


MARTE E SENGNO MASCULINO POSTO NEL 9TO CIELO MOLTO CALDO FOCOSO ET HA 9STE PPAIETA DAMARE MILI
LA BATTAGLE ET VCCISIONI MALIGNO DISORDINATO DE METALI HA FERRO DEGLI HVMOI LA COLLEA
DE TEMPI LA STATE EL DI 2VO E IL MARTEDI CON LA PRIMA HORA 8 15 ET 22 ET LA 2VA NOTTE E I
L SABATO ESVO AMICO E IL SOLE EL NIMICO GIOVE HA DVE ABITATIONI EL DI LARIETE EL ANOTTE
LO SCORPIONE LA VITA OVERO EALITATIONE 2VA E CAPRICORNO LA SVA MORTE OVERO
HVMIATIONE I L CANCRO ET VA E 12 REGNI IN 18 MEZI COMINCIA IDO NELLO SCORPIONE
IN NV MESE E MEZO CIOE 45 DI IMSEGNO 40 MINVTI PERDI ET PERORA VN MINVTO
ET 4 SECONDI

Abb. 97

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Jupiter und seine Kinder

Baccio Baldini, (gegensinnige Kopie eines unbekanntes Künstlers nach Baccio Baldini)
Kupferstich, 26,2 × 18,5 cm, um 1465.



GIOVE · EPINIETA · MASCVLINO · POSTO · NEL · 22TO · CIELO · CALDO · E · HVMIDO · TEMPERATO · DI · NATVRA ·
CARA · DOLCE · ZANGVIGNO · ZPERANTE · ALLE · GNO · LIBERALE · MELOQVENTE · AMA · BELLE · VERTE · RO ·
ZZO · EBELLO · DI · FACIA · EGVARDA · ALLA · TERRA · HA · DE · METALLI · LO · ZTAGNO · EL · ZVO · DI · E · GIOVEDI · CON ·
ORA · PRIMA · 8 · 15 · ET · Z · Z · LA · ZVA · NOTTE · DELL · VNE · DI · 2VA · AMICA · E · LA · VNA · NIMICO · MARTE · HA · DVA ·
LAGITATIONE · ZAGITARIO · EL · DI · PIRCE · DI · NOTTE · LA · ZVA · VITA · OVRO · EXALTATIONE · E · CANCER · ZV ·
A · MORTE · OVRO · HVMILIATIONE · E · CAPRICORNO · VA · E · IZ · REGNI · IN · IZ · ANNI · COMINCIANDO · D ·
ZAGITARIO · INVNO · VA · VN · REGNO · INVMEZE · DVA · GRADI · E · MEZO · IN · IZ · DI · VN · GRADO · INVN ·
E · 6 · MINVTI · IN · KA · HORA · IZ · SECONDI · E · MEZO ·

Abb. 98

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Saturn und seine Kinder

Baccio Baldini, (gegensinnige Kopie eines unbekanntenen Künstlers nach Baccio Baldini)
Kupferstich, 26,2 × 18,5 cm, um 1465.



SATVRNO E PLANETA MASCVLINO POSTO NEL TERZIMO CIELO FRDDO FRECHO MA ACCIDENTALMENTE HVMO
O DINATVRA DI TERRA MANICONICO DICOLORE DI PIOI BO OZCVRO AMA VEZTE NERE E TENACE RELIGIOZO DI
LETTAZI DELLA AGRITVTVRA HA DE METALLI EL PIONO DEGLIO MORI LA MALINCONIA DELLETA LA VEC
HIESA DE TEMPI LA TVNHO ELZVO DI EZABATO CONLORA PRIMA 8 15 ET Z Z LANOT TE DEMERCOLE
DI PAMICO A MARTE P NIMICO ILZOLE HA E DVA HABITATIONI ILDI CAPRICORNO LANOT TE ARVARIO L
A ZVA VITA OZERO EXALTATIONE ELI BRA MORTE OZERO HVMIATIONE ZVA E ARIETE VA E LZ ZEN
GNI IN ZO ANNI EVN POCO PIV EL VALE POCO MONZI TIENE CVRA COMINCIANDO DA CAPRICORNO IN
DVA ANNI E MEGO OZERO IN ZO LVHARI VA VNZENGO INVMEZE VA MVNGRADO INVNDI VA
DVA MINVSI INVNA ORA S ZCONDI EPOI RITORNA AZVO PRCIPPIO *

Abb. 99

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Luna und ihre Kinder

Georg Pencz, Holzschnitt, 36,5 × 23,2 cm, 1531, hrsg. v. Albrecht Glockendon.

LUNA

»Luna Kind man nicht zemen kan/ Ihre kind seind nyemadt unterthan./ In Acht und
zwentzig tag und nacht/ Wirt auch mein gantzer lauff verbracht

Luna Kind man nicht zemen kan
Ihre kind seind nyemadt unterthan.

In Zichte und zwentzig tag und nacht
Wirt auch mein gantzer lauff verbracht



Abb. 100

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Merkur und seine Kinder

Georg Pencz, Holzschnitt, 36,5 × 23,2 cm, 1531, hrsg. v. Albrecht Glockendon.

MERCURIUS

»Mercurius kind sind kunstenreich/ An behendigkeyt ist yhn nymant gleich/ Inn
365 . tagen lanng/ Verbring ich meinen lauff und gang«

Mercurius kind sind kunstenreich
An behendigkeyt ist yhn nymant gleich

Inn 365 . tagen lanng
Verbring ich meinen lauff und gang.



Abb. 101

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Venus und ihre Kinder

Georg Pencz, Holzschnitt, 36,8 × 23,4 cm, 1531, hrsg. v. Albrecht Glockendon.

VENUS

»Venus kind sind frölich geren/ Bultschafft liebt yhn für als aufferen/ Inn . 365 . tagen
gering/ Ich meinen lauff verbringe

Venus kind sind frölich geren
Bultschafft liebt yhn für als aufferen.

Inn . 365 . tagen gering
Ich meinen gengen lauff verbring



Abb. 102

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Sol und seine Kinder

Georg Pencz, 'Sonn', Holzschnitt, 37,0 × 23,3 cm, 1531, hrsg v. Albrecht Glockendon.

SONN

»Die Sunn über aller Planeten schein/ Recht freundlich sein die kinder mein/ Inn
365 . tagen behent/ Durch lauffe ich die firmamente

Die Sunn über aller Planeten schein
Recht freundlich sein die kinder mein

Inn 365 tagen behent
Durch lauffe ich die firmament.



Sonn.

Abb. 103

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Mars und seine Kinder

Georg Pencz, Holzschnitt, 36,8 × 23,3 cm, 1531, hrsg. v. Albrecht Glockendon.

MARS

»Mars kinder machen manchen haß/ Wissen nit wie – warumb – und waß/ In Siben
hundert acht und zwentzig tagen/ Mag ich mich durch die wolcken tragen.«

Mars kinder machen manchen haß
Wissen nit wie / warumb / und waß

In Siben hundert acht und zwentzig tagen
Mag ich mich durch die wolcken tragen .



Abb. 104

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Jupiter und seine Kinder

Georg Pencz, Holzschnitt, 37,0 × 23,4 cm, 1531, hrsg. v. Albrecht Glockendon.

JUPITER

»Jupiter tugenthafft und gut/ Meine kind weyß – zuchtig wolgemut/ Ich kan in
zweiff Jaren/ Des gantzen himels lauff umbfaren.«

Jupiter tugenthafft und gut
Meine kind weyß/zuchtig wolgemut

Ich kan in zweiff Jaren
Des gantzen himels lauff umbfaren.



Abb. 105

Die Wagenfahrt der griechischen Planetengötter:
Saturn und seine Kinder

Georg Pencz, Holzschnitt, 36,9 × 23,3 cm, 1531, hrsg v. Albrecht Glockendon.

SATURNUS

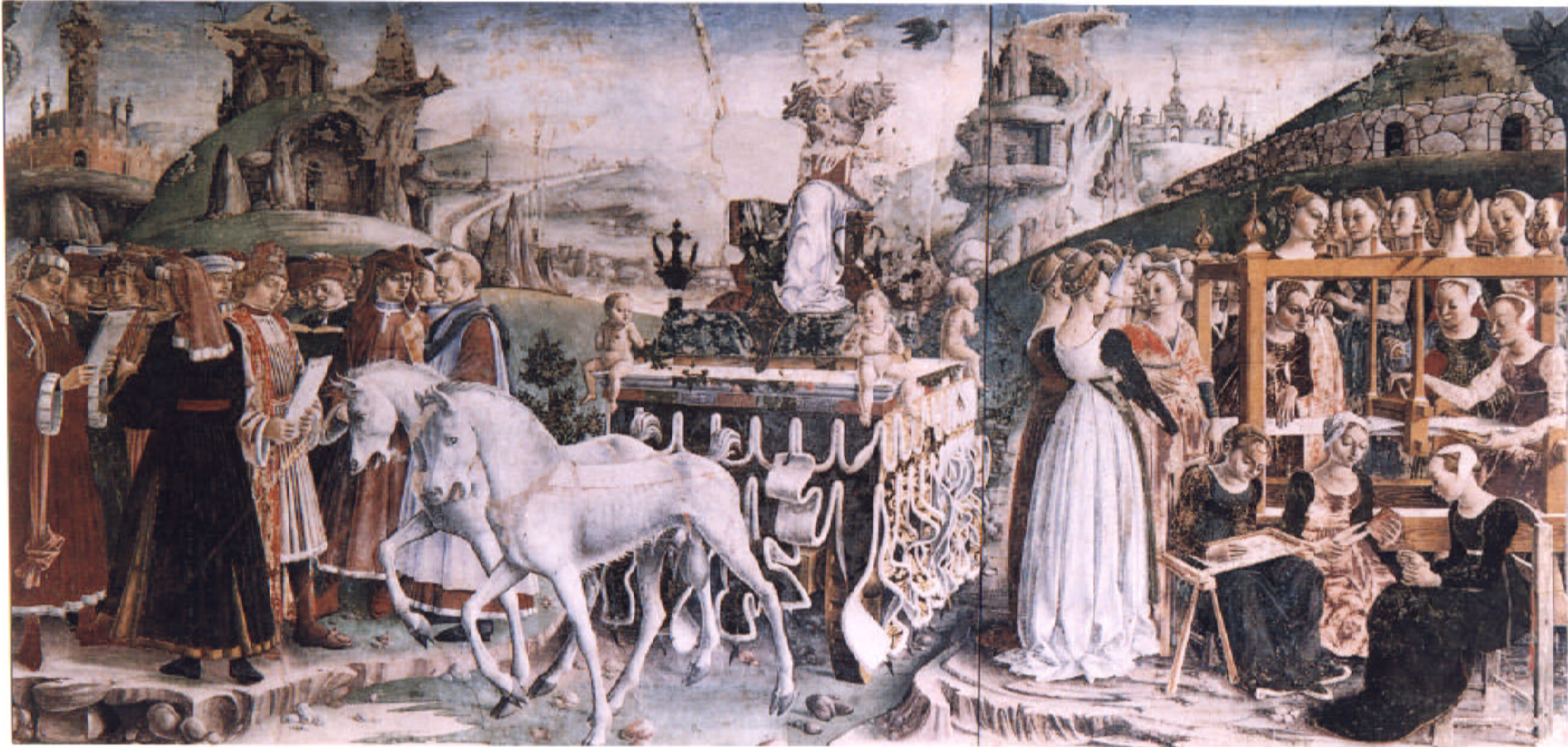
»Saturnus alt kalt und unrein/ Boshafftig seind die kinder mein/ Ich kan die zwelff
zaichen/ In dreyssig jaren wol erraichen.«

Saturnus alt kalt und unrein
Boshafftig seind die kinder mein

Ich kan die zwelffzaichen
In dreyssig jaren wol erraichen.



März: Tutela der Pallas



Cosimo Tura (Aufsicht), Francesco Cossa, Ercole Roberti (Ausführung),
Ferrara, Palazzo Schifanoja, Salone dei Mesi: 24 × 11 m, Höhe: 7,5 m.,
1467-1470, Ostwand.

Abb. 106

Die triumphierenden Monats-Götter des Manilius

Triumph der Himmelsregenten

April: Tutela der Venus



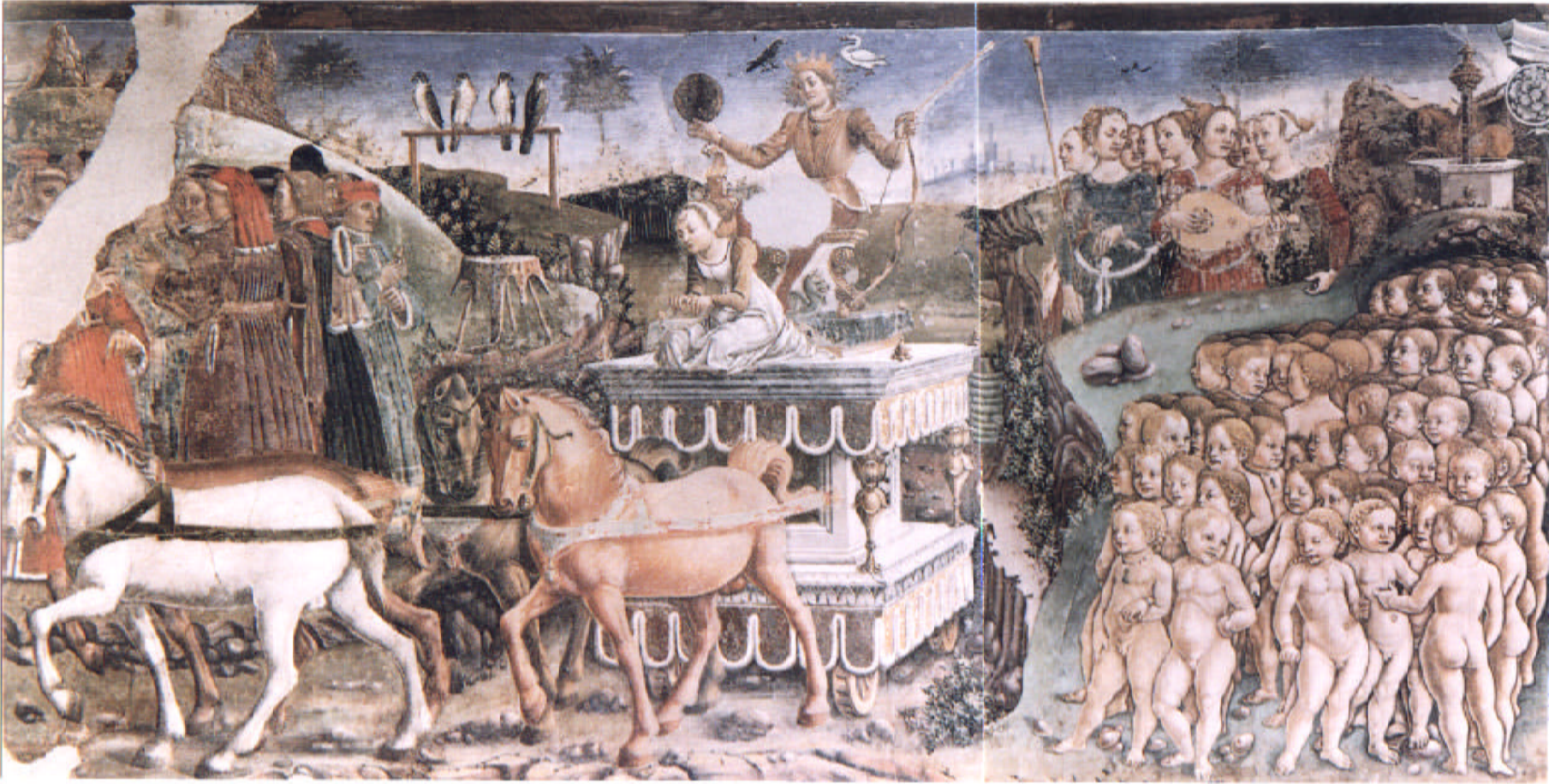
Abb. 107

Die triumphierenden Monats-Götter des Manlius

Triumph der Himmelsregenten

Cosimo Tura (Aufsicht), Francesco Cossa, Ercole Roberti (Ausführung),
Ferrara, Palazzo Schifanoja, Salone dei Mesi: 24 × 11 m, Höhe: 7,5 m.,
1467-1470, Ostwand.

Mai: Tutela des Apollon



Cosimo Tura (Aufsicht), Francesco Cossa, Ercole Roberti (Ausführung).
Ferrara, Palazzo Schifanoja, Salone dei Mesi: 24 × 11 m. Höhe: 7,5 m.,
1467-1470, Ostwand.

Abb. 109

*Die triumphierenden Monats-Götter des Manilius
Juni: Tutela des Merkur*

Cosimo Tura (Aufsicht), Francesco Cossa, Ercole Roberti (Ausführung), Ferrara, Palazzo
Schifanoja, Salone dei Mesi: 24 × 11 m, Höhe: 7,5 m., 1467-1470, Nordwand.



Abb. 110

*Die triumphierenden Monats-Götter des Manilius
Juli: Tutela des Jupiter*

Cosimo Tura (Aufsicht), Francesco Cossa, Ercole Roberti (Ausführung), Ferrara, Palazzo
Schifanoja, Salone dei Mesi: 24 x 11 m, Höhe: 7,5 m., 1467-1470, Nordwand.



August: Tutela der Ceres



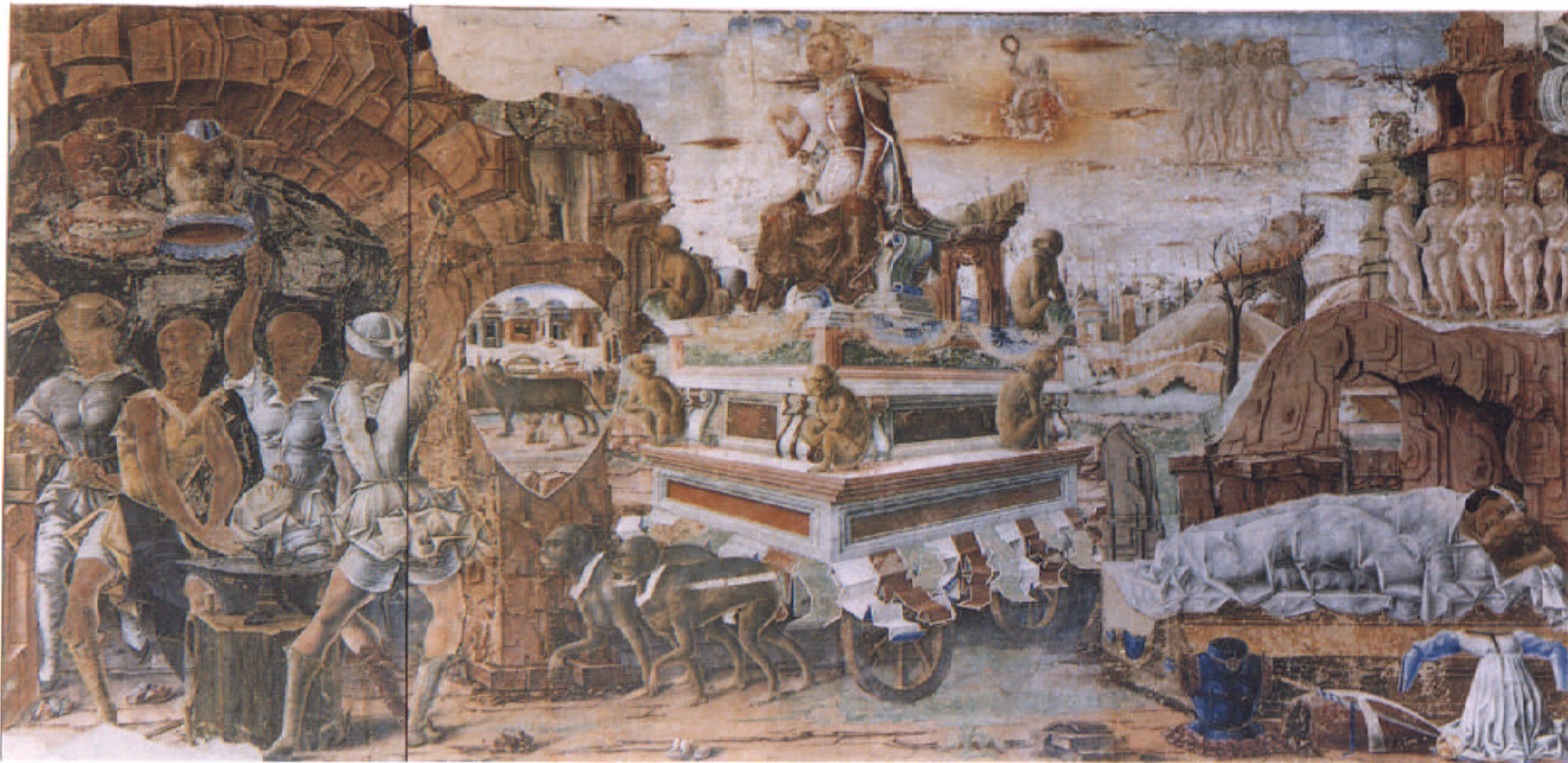
Cosimo Tura (Aufsicht), Francesco Cossa, Ercole Roberti (Ausführung),
Ferrara, Palazzo Schifanoja, Salone dei Mesi: 24 × 11 m, Höhe: 7,5 m.,
1467-1470, Nordwand.

Abb. III

Die triumphierenden Monats-Götter des Marzilius

Triumph der Himmelsregenten

September: Tutela des Vulkan



Cosimo Tura (Aufsicht), Francesco Cossa, Ercole Roberti (Ausführung),
Ferrara, Palazzo Schifanoja, Salone dei Mesi: 24 × 11 m, Höhe: 7,5 m.,
1467-1470, Nordwand.

Abb. 113

*Die triumphierenden Monats-Götter des Manilius
Dezember: Tutela der Vesta*

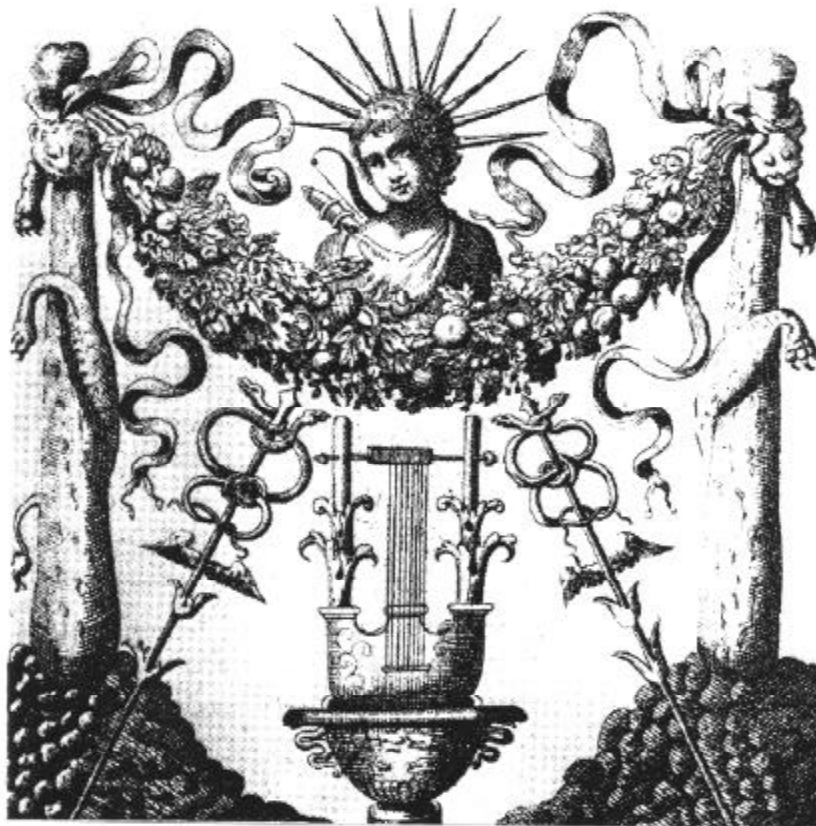
Cosimo Tura (Aufsicht), Francesco Cossa, Ercole Roberti (Ausführung), Ferrara, Palazzo
Schifanoja, Salone dei Mesi: 24 × 11 m, Höhe: 7,5 m., 1467-1470, Westwand.



Abb. 114

*Pseudo-antikes Sonnenrelief mit sinnbildlicher Darstellung
der Vier Jahreszeiten*

Vormals Sammlung Asdrubale Mattei, Reproduktionsstich aus: Girolamo Aleandro Jr. 'Antiquae tabulae marmoreae', Rom 1616, Maße unbekannt, nach Ch. Dempsey 1968, Tafel 72, Abb. b.



- Der Frühling : Der Caduceus steht für *Merkur*.
Der Sommer : Die Kithara gehört zu *Apollon*.
Der Herbst : Das Feston symbolisiert *Bacchus*.
Der Winter : Die Keule repräsentiert *Herkules*.

Abb. 115

Der Kreis als Kosmosymbol

Der Planet *Merkur*, seine Häuser *Gemini* und *Virgo*, und seine Kinder

Aus: Manuskript Astron. 1.2^o, Kassel, Landesbibliothek, Deutsche Handschrift 1445, *Scriptum Patavie anno domini 1445 per me Conradum Bosner de Francia Orientali*, Fol. 48v ff.: Von den eigenschaften der siben planeten in einer gmayn, Maße unbekannt, Abb. nach A. de Mirimonde 1977, Taf. 12.



Abb. 116

Der Kreis als Kosmosymbol

Der Planet Venus, seine Häuser Taurus und Libra, und seine Kinder.

Aus: Manuskript Astron. 1.2^o, Kassel, Landesbibliothek, Deutsche Handschrift 1445, *Scriptum Patavie anno domini 1445 per me Conradum Bosner de Francia Orientali*, Fol. 48v ff.: *Von den eigenschaften der siben planeten in einer gmayn*, Maße unbekannt, Abb. nach A. de Mirimonde 1977, Taf. 66.



Der programmatische Kern

Abb. 117

Der Kreis als Kosmosymbol

Radiales Diagramm mit dem geozentrischen System des Universums

Aus: Manuskript Astron. 1.2^o, Kassel, Landesbibliothek, Deutsche Handschrift 1445, *Scriptum Patavie anno domini 1445 per me Conradum Bosner de Francia Orientali*, Fol. 44v ff.: Von den speren der element und der planeten und von den hymeln der heiligen und der engel, von den unwandelbern spern und beweglichen spern, von den unwandelbern unbeweglichen spern, Fol. 46r, Maße unbekannt, nach A. Hauber 1916, Abb. 2.

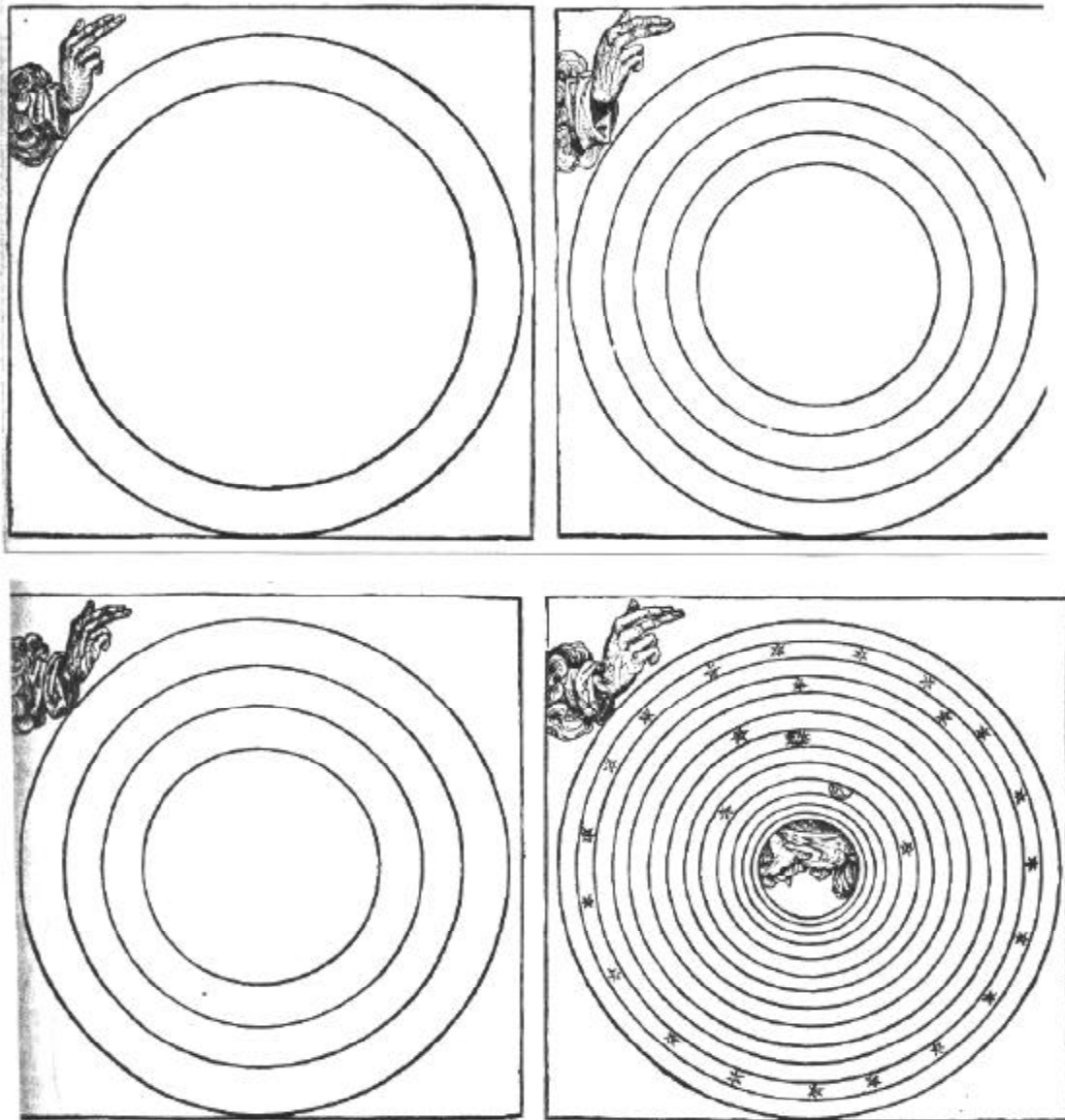


Abb. 118

Der Kreis als Kosmosymbol

Die Erschaffung des Universums in konzentrischen Ringen

Aus Hartmann Schedel, 'Liber Chronicarum', Nürnberg 1493, Holzschnitte, Maße unbekannt, nach S. K. Heninger Jr. 1977, Abb. 10a - 10d.

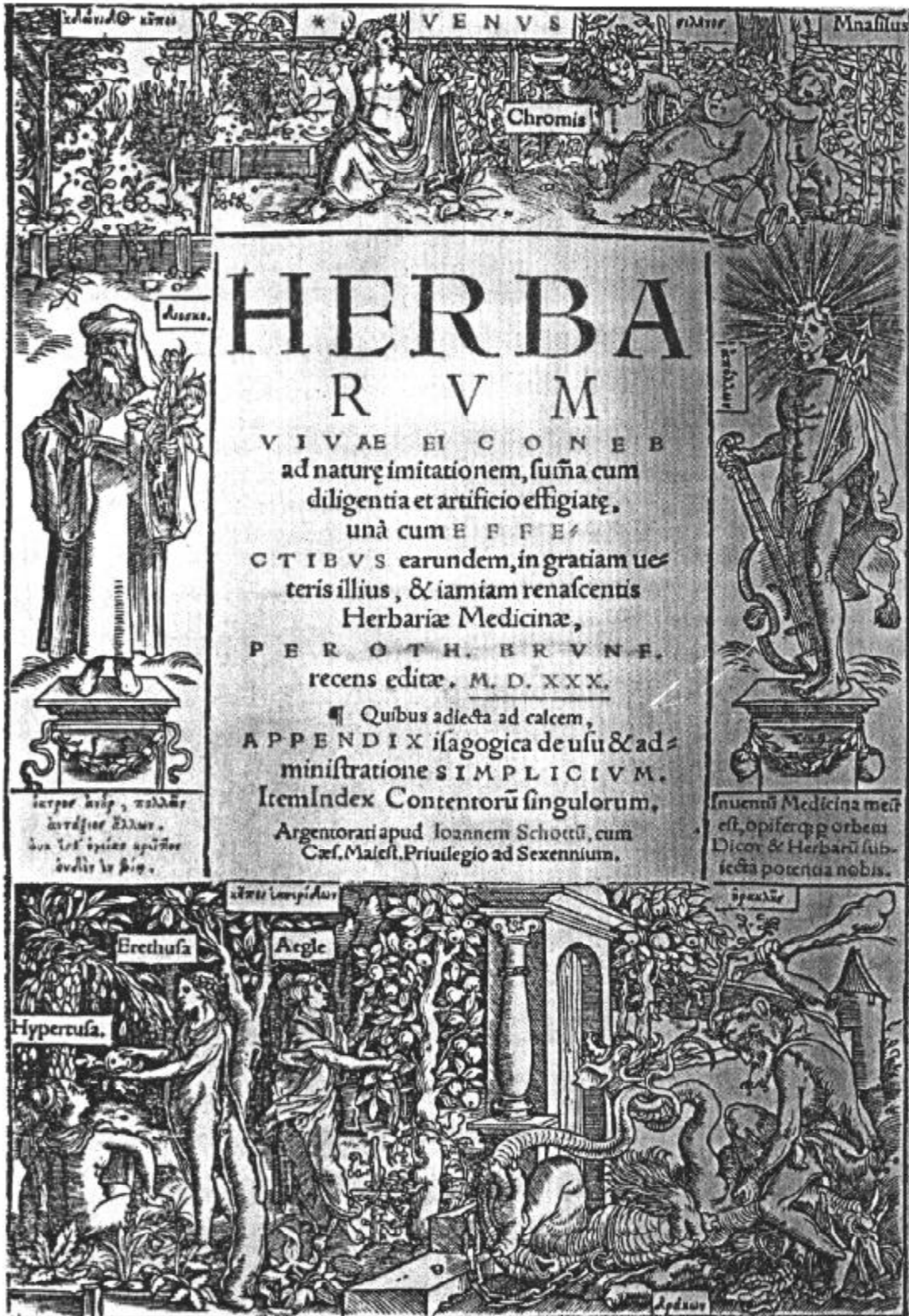


Erster bis vierter Schöpfungstag

Abb. 119

Venus hortorum, Patronin des Gartens und Planetengöttin

Frontispiz des 'Herbarum' von Otto Brunfels, Holzschnitt, Straßburg 1530, Maße unbekannt, nach: T. Comito 1978, Abb. 6.



*Der programmatische Kern
Der Frühling: wider – ox – zuilling*

Abb. 120

Venus hortorum als Sterndämonin
Der Planet *Venus*, seine Häuser *Libra* und *Taurus*, und seine Kinder.

Aus: Cristoforo de Predis, Sphaira-Handschrift, Maße unbekannt, italienisch 15. Jh.,
Modena, Biblioteca Estense, nach A. de Mirimonde 1977, Abb. 68.

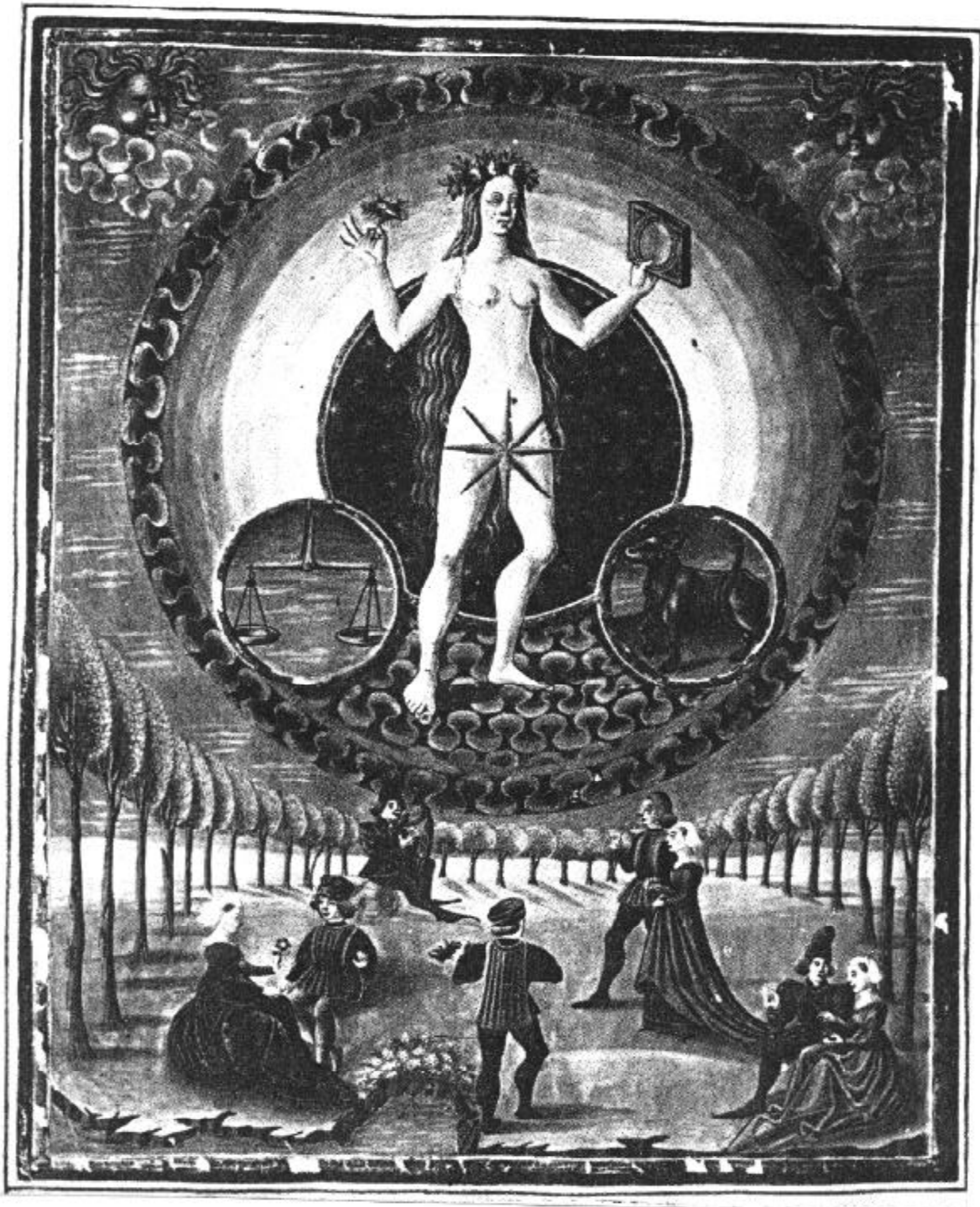


Abb. 121

Occidens: Zephyrus und Flora

Aus der Folge der Vier Himmelsrichtungen, der Vier Weltgegenden und der Vier Winde. Maerten de Vos, Kupferstich, 24,9 × 20,0 cm, Textrand 1,6 cm, bezeichnet: *Joan. sadl. scalp. et excu./ M. de Vos figuravit*, nach 1588 entworfen, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



OCCIDENS (Der Westen)

>Ver erat, irriguos errabat Flora per hortos./ Dum Zephyrus tepido mulcebat rura sereno/ Utque Deam vidit, caluit fugit illa, sed iste/ Fortior insequitur dando illi nomina nuptae/ Possidet unde Dea arbitrium cum nomine florum:/ Dum passim pictis incinctae vestibus Horae/ Et Charites flores rapiunt nectuntque corollas/ Plectraque cum Musis torquet resonantia Phoebus<

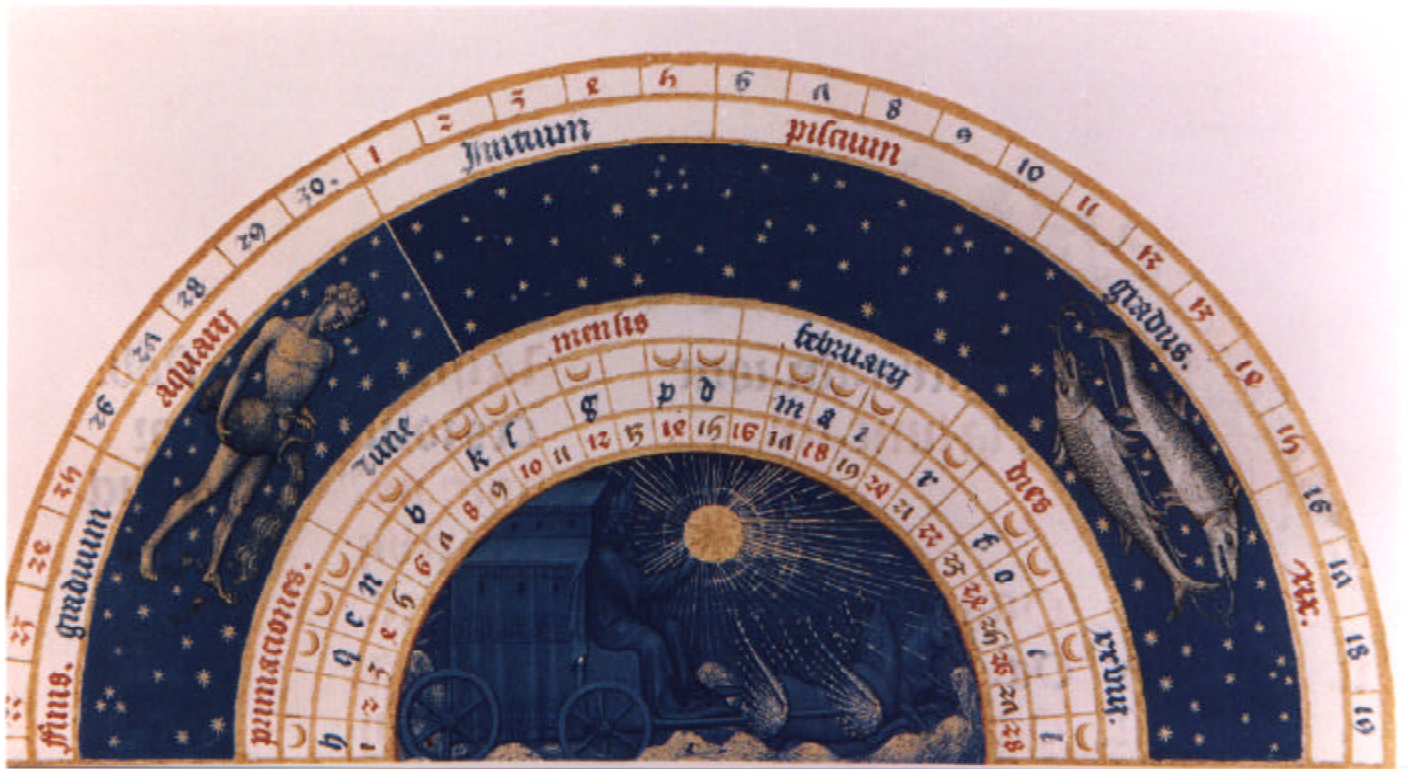
(Frühling herrschte, durch die feuchten Gärten strich Flora, bis Zephyrus das Land mit heiterem Wetter sanft berührte. Als er die Göttin sah, entbrannte er in Liebe – sie floh – aber er verfolgt sie nur heftiger, um ihr den Namen der Gattin zu geben. Von da an hat die Göttin mit dem Namen die Herrschaft der Blumen inne. Während ringsum die mit bunten Kleidern geschürzten Horen und die Grazien Blumen pflücken und sie zu Kränzen winden, schlägt Phöbus mit den Musen die wiederhallenden Lauten)

Der programmatische Kern
Der Sommer: cryb – leo – firo

Abb. 122

Phoebus auf dem Sonnenwagen
Das Himmelsgewölbe im Monat Januar

Gebrüder Limburg, aus den 'Très Riches Heures' des Duc de Berry', Größe des Blattes:
29,0 x 21,0 cm, zweites Jahrzehnt des 15. Jh., Chantilly, Musée Condé.



*Der programmatische Kern
Der Sommer: cryb – leo – firo*

Abb. 123

Phoebus auf dem Sonnenwagen und als Herr der Jahreszeiten
Frontispiz zu einem Zyklus der Vier Jahreszeiten

Stradanus, Kupferstich, bezeichnet: *Johannes Stradanus inventor Philippus Galleus Excudebat*, 21,8 x 30,4 cm, Textrand 1,8 cm, zwischen 1570 und 1580, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



»Sol decus ac oculos mundi, viventia cuncta/ Illustrans, suberunt quo variante vices/
Aestatem autumnus, vernum succedit hyberno(a)./ Aeolus vtrous spirant ab axe
potens.«

(Die Sonne ist die Zierde und das Auge der Welt, da sie alles Lebendige erhellt, wenn sie sich verändert, rücken die Wechselfälle heran. Der Herbst folgt auf den Sommer, der Winter auf den Frühling, vom Pol bläst der mächtige Aeolus nach allen Seiten.)

Abb. 124

Ver
Der Frühling

Stradanus, Kupferstich, bezeichnet: *Johanus Stradanus inventor Phillippus Galleus excudebat*, 22,0 x 30,5 cm, Textrand 1,6 cm, zwischen 1570 und 1580, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



VER (Der Frühling)

»Dum medio Veris labuntur tempora cursu, / Et mutata novas concipit aura vices, / Ipsa iterum varias tellus reparata colores, / Induit, et ducit turba renata choros.«

(Wenn in der Mitte des Frühlings die Jahreszeiten im Lauf vergehen, und das veränderte Tageslicht neue Wechselfälle schafft, kleidet sich die verjüngte Erde erneut in bunte Farben und die wiedergeborene Menge tanzt Reigen).

Abb. 125

Aestas
Der Sommer

Stradanus, Kupferstich, bezeichnet: *Phis Galle Excude, Joha Strada inven*, 22,0 × 30,4 cm, Textrand 1,7 cm, zwischen 1570 und 1580, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



AESTAS (Der Sommer)

»Spiciclea sorta gerit calidissima solibus aestas, / Cum surgunt fruges, gramina dum redeunt, / Cumque tenet calidi torrentia brachia Cancrī / Cynthus, exundans contigit [contigit?] arva seges.«

(Ährenkränze trägt der durch die Sonnenwärme sehr erhitze Sommer, während die Feldfrüchte wachsen und das Heu eingefahren wird. Und wenn er die glühenden Scheren des heißen Krebses besetzt hält, bedeckt der überflutende Cynthus das Getreidefeld)

Abb. 126

Autumnus
Der Herbst

Stradanus, Kupferstich, bezeichnet: *Joha Strada inventor Philippuss Galle excudebat*, 21,8 × 30,3 cm, Textrand 1,8 cm, zwischen 1570 und 1580, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



AVTVMNVS (Der Herbst)

»Saepe sub Autumnus, cum formosissimus annus./ Plenaque purpureo subrubet uva [uva] mero./ Cum modo frigidus premitur modo solvitur aestu,/ Aere non certo corpora languor habet.«

(Häufig im Herbst, wenn das Jahr am schönsten ist, rötet sich die volle Traube mit purpurnem Wein, wenn wir eben von der Hitze befreit, dann wieder von der Kälte bedrängt werden, kann bei unsicherer Luft die Trägheit die Körper nicht in ihren Besitz nehmen)

Abb. 127

Hiems
Der Winter

Stradanus, Kupferstich, bezeichnet: *Johanne Stradanus inventor Philippus Galleus fecit*, 22,0 × 30,4 cm, Textrand 1,6 cm, zwischen 1570 und 1580, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



HIEMS (Der Winter)

»Dum nimborum Hiems tremulo venit horrida passu, / Adduntur calidis plurima ligna focis. / Sic quoque et aerumnis curisque angetur acerbis, / Dum venere tacito curva senecta pedes.

(Wenn wolkenverhangen der schreckliche Winter kommt mit zitterndem Schritt, werden den warmen Herdfeuern sehr viele Holzscheite zugefügt. So wird man noch von Mühseligkeiten und bitteren Sorgen gequält, bis unbenmerkt das gebeugte Greisenalter kommen wird).

Abb. 128.

Der Wettstreit zwischen Phoebus und Pan
Das Rohr unterliegt der Leier

Monogrammist ia, Holzschnitt, 9,5 × 14,8 cm, aus: 'Publius Ovidius Naso Met. cum Raphaelis Regii comentariis', Venedig 1497, hier der Ausgabe Parma 1505 entnommen: pag. 121.



Metamorphosen XI 146 ff:

linke Seite: Pan spielt vor seinem Gegner Phoebus und dem Schiedsrichter Tmolus
rechte Seite: Phoebus entscheidet den Wettkampf für sich in Gegenwart von Pan, Tmolus und Midas

Abb. 129

Phoebus und die Kornernte
Meridies

Aus einem Zyklus der Vier Tageszeiten, Tobias Verhaecht invenit, Theodor Galle excudit, Egbert van Panderen sculpsit, Kupferstich, 18,7 × 22,1 cm, Texttrand 2 cm, um 1590, abgebildetes Exemplar: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.



MERIDIES (Der Mittag)

»Nam medium coeli Phoebus pervenit ad axem / Urit et altos agros. Quare aestum animalia in umbra / Torrentem patula vitant: fessique labore / Messores, dapibusque, et somno corpora curant / Sic Natura parens dedit esse vicesque, modumque / Constituit stabilem servulent ut cuncta tenorem.«

(Schon hat Phoebus den Zenit des Himmels erreicht und verbrennt weite Felder, deshalb meiden die Lebewesen die Sommerhitze im allen zugänglichen Schatten. Erschöpft von der Arbeit und dem Essen erholen die Schnitter die Körper durch Schlaf. So hat Mutter Natur gefügt, daß einerseits Wechselfälle existieren und andererseits ein dauerhaftes Zeitmaß bestimmt, so daß ihre Gesamtheit sich zum ununterbrochenen Verlauf reiht)

Abb. 130

Janus

Illustration aus: Albericus, 'Libellus de imaginibus deorum', in: Codex Reginensis 1290, Folio 4r, oberitalienisch um 1420, Biblioteca Apostolica Vaticana, nach H. Liebeschütz 1926, Abb. 37.

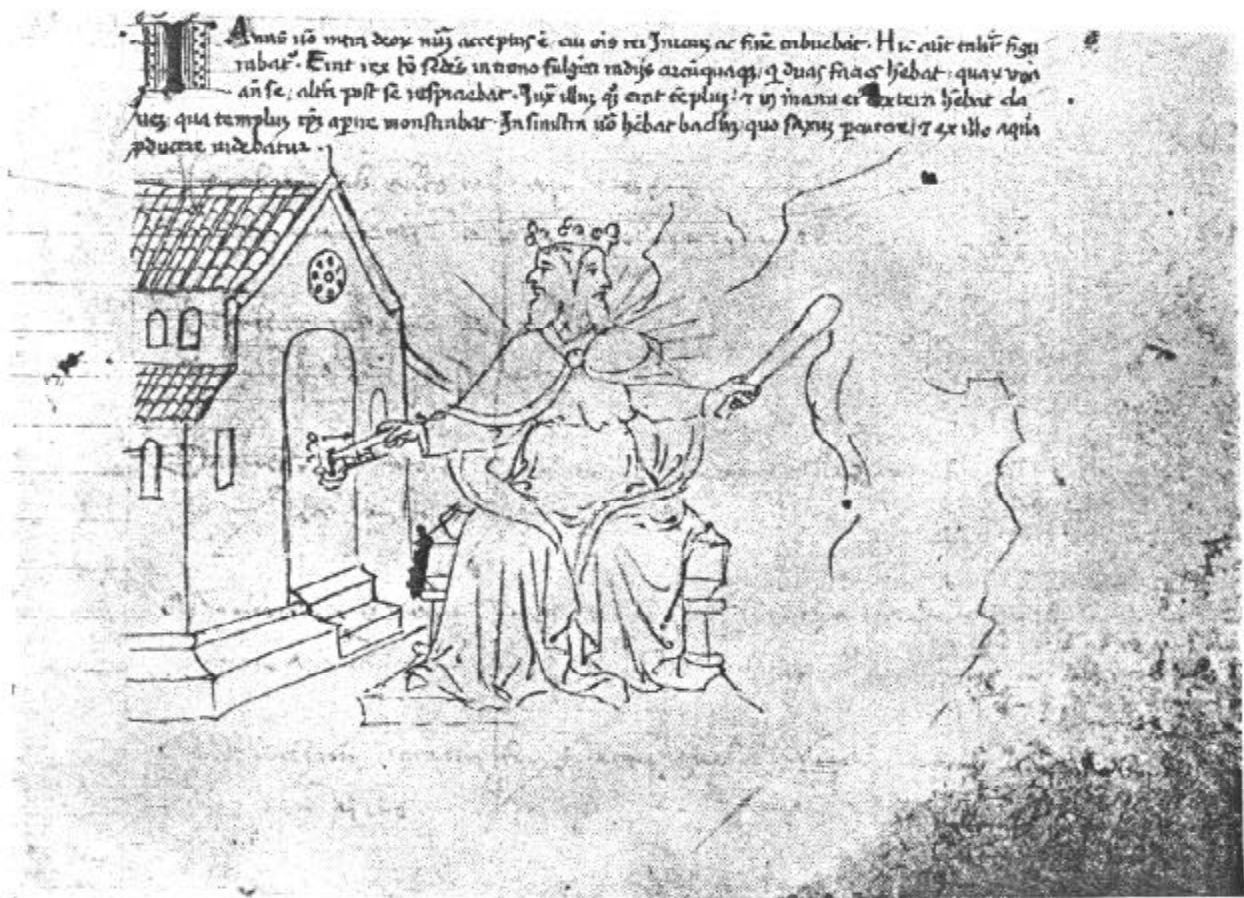


Abb. 131 a-c

Janus und das Schiff
Das römische As

131 a.: Der jugendliche Janus mit Petasos



131 b.: Der jugendliche Janus mit Diadem



131 c.: Illustration aus Vincenzo Cartari, 'Imagini delli dei de gl' Antichi', Venedig 1647. S. 345, den jugendlichen Janus nach antikem Vorbild darstellend.

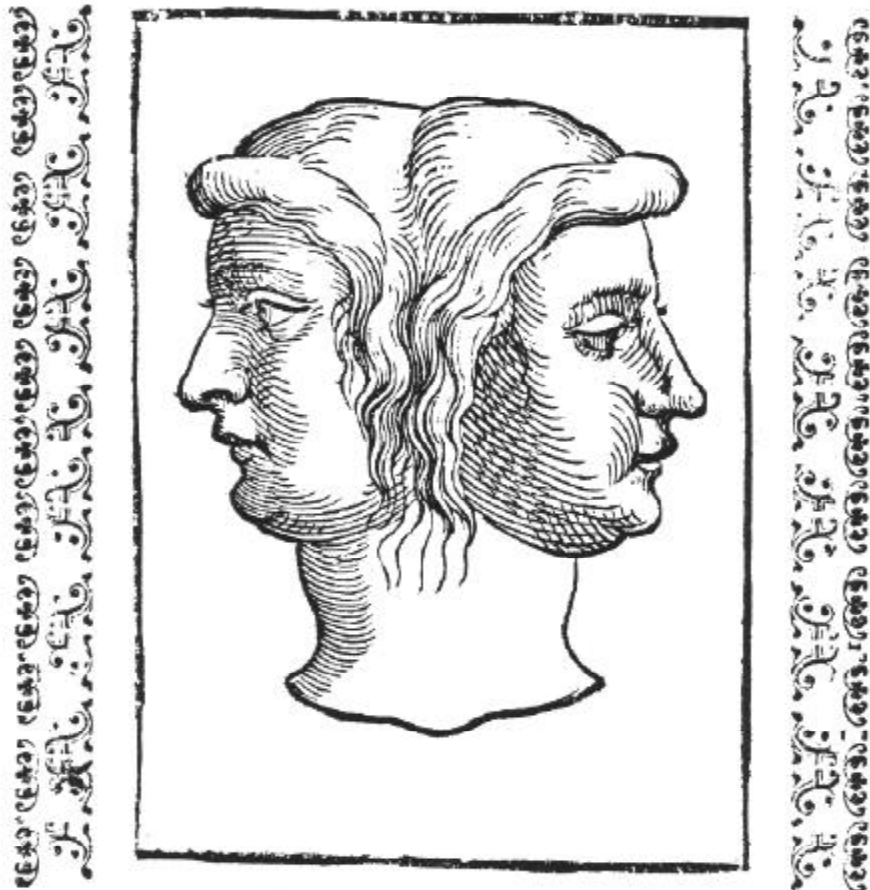


Abb. 132

Die Vier Temperamente

Aus dem 'Calendrier des bergers', Guyot Marchant 1491, Maße unbekannt, unveränderte Neuauflagen in mehreren Sprachen bis 1560, abgebildetes Exemplar: Paris, Bibliothèque Mazarine, Inc. 584 fol. c iiiiv. Nach Emile Mâle, 1986, Abb. 166, S. 275.



Element	Temperament	assoziiertes Tier
Feuer	Choleriker	Löwe
Luft	Sanguiniker	Affe
Wasser	Melancholiker	Widder
Erde	Phlegmatiker	Schwein

Anreicherung des programmatischen Kerns mit explikativen Bildargumenten
Der Frühling (LENCZ)

Abb. 133

Der Planet Venus
herrscht über die IX Musen

Virgil Solis, Kupferstich mit Radierung, monogrammiert mit ligiertem VS, 6,3 x 10,9 cm, um 1560, Nr. 5 aus einer Folge der Sieben Planeten, beschriftet: »Ovidius P. die VIII Muse. Iuppiter mit Calisto. Ovi'«. I. O'Dell Francke 1977, Kat. Nr. e 54.

»Venus ein Bedevterei aller weibische ding mvstica Pvele' [Buhlen] Trinck' v alle' geschlecht de' unkevschait«



Abb. 134

Der Monat Juni

Aus der Folge der Zwölf Monate, Virgil Solis, Kupferstich und Radierung, Größe der Druckplatte: 4,0 × 6,2 cm, Nr. 7, monogrammiert VS, um 1540 von einem schwächeren Werkstattmitglied gestochen, abgebildetes Exemplar: Wien, Albertina, I. O'Dell Francke 1977, Kat. Nr. e 15.



»Tempora iam lucis præstat longis-sima cancere
Schon steht der Krebs den längsten Zeiten des Lichtes voran

Abb. 135

Der Monat Juli

Aus der Folge der Zwölf Monate, Virgil Solis, Kupferstich und Radierung, Größe der Druckplatte: 4,0 × 6,2 cm, Nr. 7, monogrammiert VS, um 1540 von einem schwächeren Werkstattmitglied gestochen, abgebildetes Exemplar: Wien, Albertina, I. O'Dell Francke 1977, Kat. Nr. e 16.



»Flava Ceres sicca [sicca] ter(r)as aestate peruret«
(Im trockenen Sommer verbrennt die blonde Ceres die Böden)

Abb. 136

Der Monat August

Aus der Folge der Zwölf Monate, Virgil Solis, Kupferstich und Radierung, Größe der Druckplatte: 4,0 × 6,2 cm, Nr. 8, monogrammiert VS, um 1540 von einem schwächeren Werkstattmitglied gestochen, abgebildetes Exemplar: Wien, Albertina, I. O'Dell Francke 1977, Kat. Nr. e 17.



>Iam decet autumnus maturis frugibus hortos [hortos]<
(Schon schmückt der Herbst die Gärten mit reifen Früchten)

*Anreicherung des programmatischen Kerns mit explikativen Bildargumenten
Der Herbst (HERBST)*

Abb. 137

Früchteträgerin

Detail aus Domenico Ghirlandaios Fresko: 'Die Geburt Johannes des Täufer', 1485-90,
Florenz, St. Maria Novella.



Copia, Ausschnitt aus
Kat. Nr. 2c, Abb. 7.

Abb. 138

Die Muse Kleio

Aus der Folge der Musen in den 'Tarocchi', Kupferstich, 17,6 × 9,9 cm, bezeichnet: D / CLIO XVIII / 19, Ferrara, um 1465, E-Folge, abgebildetes Exemplar: Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Graphische Sammlung.



Abb. 139

Minerva inventrix oleae

Sandro Botticelli, Feder und Tinte über schwarzer Kreide, mit bräunlicher Lavierung, mit Deckfarbe gehöht, auf präpariertem rosa Grund. 34 x 23 cm, um 1491 - 1500, Ashmolean Museum, Oxford.



Pallas, Ausschnitt aus
Kat. Nr. 2d, Abb. 7.

Abb. 140

Vesta, Göttin des Dezembers

Detail aus dem zerstörten Dezemberfresko im Palazzo Schifanoja, Ferrara, Cosimo Tura (Aufsicht), Francesco Cossa, Ercole Roberti (Ausführung), Salone dei Mesi: 24 × 11 m, Höhe: 7,5 m., 1467-1470, Westwand.



Abb. 141

Der Monat Januar

Aus der Folge der 'Zwölf Monate', Virgil Solis, Kupferstich und Radierung, Größe der Druckplatte: 4,0 × 6,2 cm, Nr. 1, monogrammiert VS, um 1540 von einem schwächeren Werkstattmitglied gestochen, abgebildetes Exemplar: Wien, Albertina, I. O'Dell Francke 1977, Kat. Nr. e 10.



»Iam d[omi]na vina libes brumamq[ue] calore levabis
(Mögest du jetzt guten Wein kosten und durch Wärme den Winter erleichtern)

Abb. 142

*Die winterlichen Versuchungen:
Pigritia, die Trägheit*

Nach Luca Penni, aus einer Folge der Sieben Todsünden, Schule von Fontainebleau, Kupferstich, 32,7 × 47,0 cm, bezeichnet: PYGRITIA, um 1540-50, abgebildetes Exemplar: Paris, Collection Prouté.



Abb. 143

*Die winterliche Versuchungen:
Gula, die Völlerei*

Nach Luca Penni, aus einer Folge der Sieben Todsünden, Schule von Fontainebleau, Kupferstich, 32,6 × 47,5 cm, bezeichnet: GVLA, um 1540-50, abgebildetes Exemplar: Paris, Collection Prouté.



Abb. 144

Die winterlichen Versuchungen:
Das phlegmatische Temperament

Virgil Solis, aus einer Folge der Vier Temperamente, Kupferstich, monogrammiert mit ligiertem VS, Maße: 8,0 × 5,4 cm, bezeichnet: FLEGMATICVS, Nr. 3., erste Hälfte der 50er Jahre. I. O'Dell Francke 1977, Kat. Nr. e 67.



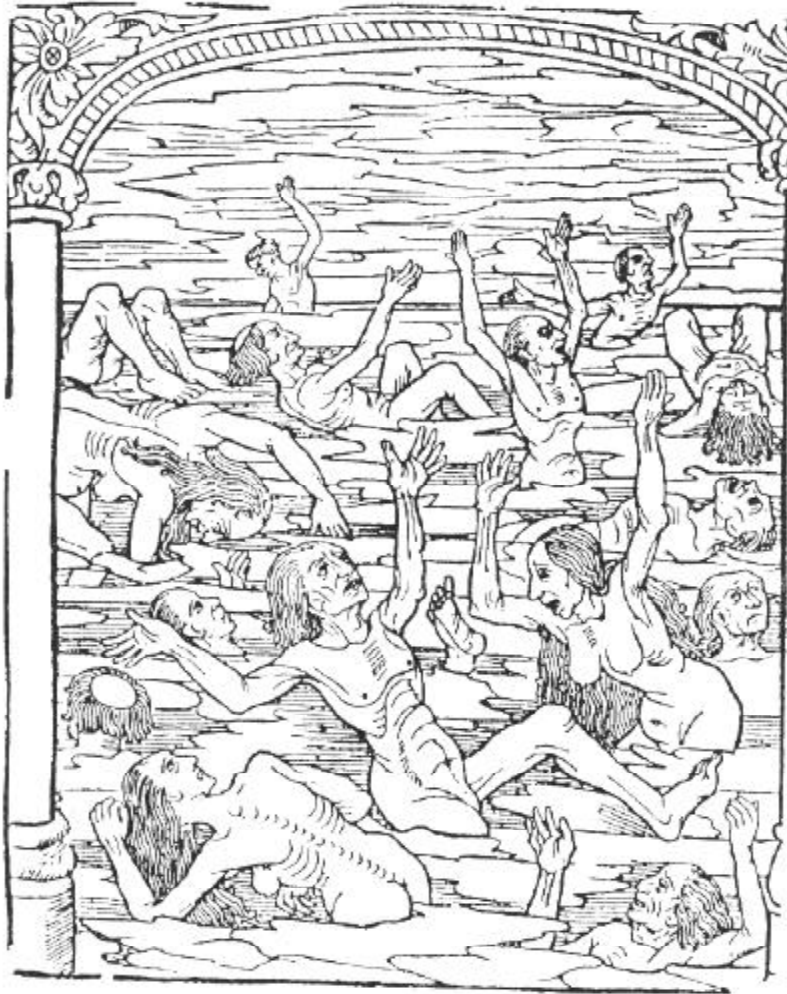
FLEGMATICVS

»Flegmatici nullas in mentis acumine [acumine] vires idcirco meritaē nil quoque laudis habent« (Die Phlegmatiker haben keine Kräfte im Scharfsinn des Geistes, finden daher verdientermaßen auch keinen Ruhm)

Abb. 145

Schnee und Eis als Höllenstrafe

Aus dem 'Calendrier des bergers', Antwerpen 1529 (unveränderte Neuauflagen in mehreren Sprachen bis 1560), Holzschnitt, abgebildetes Exemplar: Paris, Bibliothèque Nationale, nach H. Pleij 1988, Abb. 67.



Nach einem apokryphen Bericht des Lazarus müssen die Eifersüchtigen für ihr Vergehen in halbgefrorenem Wasser büßen.

Anreicherung des programmatischen Kerns mit explikativen Bildargumenten
Der Winter (WINTER)

Abb. 146

Schnee und Eis als Höllenstrafe
Die Versuchung des Heiligen Antonius

Hieronymus Bosch, Triptychon, Innenseite linker Flügel, Öl auf Holz, 131,5 × 53,0 cm, mittlere Periode (1480-1510), Lissabon, Museu Nacional de Arte Antigua.



Abb. 147

Psychomachia
Fides versus Infidelitas (Glaube kämpft gegen Unglaube)

Monogrammist AP nach einem Entwurf aus dem Umkreis von Bernard van Orley, Blatt 1 der Folge der Psychomachia, Holzschnitt aus zwei Blöcken, monogrammiert AP auf Blatt 4, 36,5 (mit Schrift: 47) x 53,5 cm, datiert MDXXXVI (1536), Beischriften von Lucas Volder (Willem de Volder), Berlin, Kupferstichkabinett.



LVCAS VOLDER
ANTVERPIANVS, PLO AC OSNEVOLO
Sculpsit

Incipit principium operis Antiquitatis...
Incipit principium operis Antiquitatis...
Incipit principium operis Antiquitatis...

Incipit principium operis Antiquitatis...
Incipit principium operis Antiquitatis...
Incipit principium operis Antiquitatis...

Incipit principium operis Antiquitatis...
Incipit principium operis Antiquitatis...
Incipit principium operis Antiquitatis...

Abb. 148

Psychomachia
Patientia versus Ira (Geduld kämpft gegen Zorn)

Monogrammist AP nach einem Entwurf aus dem Umkreis von Bernard van Orley, Blatt 2 der Folge der Psychomachia, Holzschnitt aus zwei Blöcken, mit der Verlagsadresse von Willem Liefvrick, monogrammiert AP auf Blatt 4, 36,7 (mit Schrift: 46,8) x 54,0 cm, auf Blatt 1 und 3 datiert MDXXXVI (1536), Beischriften von Lucas Volder (Willem de Volder), Berlin, Kupferstichkabinett.

Patientia a peruersis Ira cuiusq; inimicitia malorum cohorte epuicitur



LUCAS VOLDER
ANTWERPIANVS BPO LECTOAI & D. P.

Small Latin inscriptions and text blocks scattered throughout the bottom of the illustration, including the publisher's name and various dedications or descriptions.

Abb. 150

Psychomachia

Humilitas versus Superbia (Bescheidenheit kämpft gegen Hochmut)

Monogrammist AP nach einem Entwurf aus dem Umkreis von Bernard van Orley, Blatt 4 aus der Folge der Psychomachia, Holzschnitt aus zwei Blöcken, mit der Verlagsadresse von Willem Lieftrinck, monogrammiert AP, 35,5 (mit Schrift: 46,0) x 52,8 cm, datiert MDXXXVI (1536) auf Blatt 1 und 3, mit Beischriften von Lucas Volder (Willem de Volder), Berlin, Kupferstichkabinett.



LYCAS VOLDER
 ANVERS IN NV. CANIDIO LECTORI.
 Hic est...
 In...
 In...
 In...

Superbia est...
 Superbia est...
 Superbia est...
 Superbia est...

Humilitas est...
 Humilitas est...
 Humilitas est...
 Humilitas est...

Superbia et humilitas...
 Superbia et humilitas...
 Superbia et humilitas...
 Superbia et humilitas...

Abb. 151

Taverne

Holzschritt aus vier Blöcken, monogrammiert AP, 58 × 70,7 cm, nach 1540, Amsterdam
Rijksprentenkabinet.



Abb. 152

Allegorie auf den Machtnißbrauch der römisch-katholischen Kirche

Entwurf Bernard van Orley zugeschrieben, Stift, braune Tusche, braune Tinte, schwarze Kreide, 41,7 x 77,0 cm, Wasserzeichen nach 1546. Entwurf um 1527. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

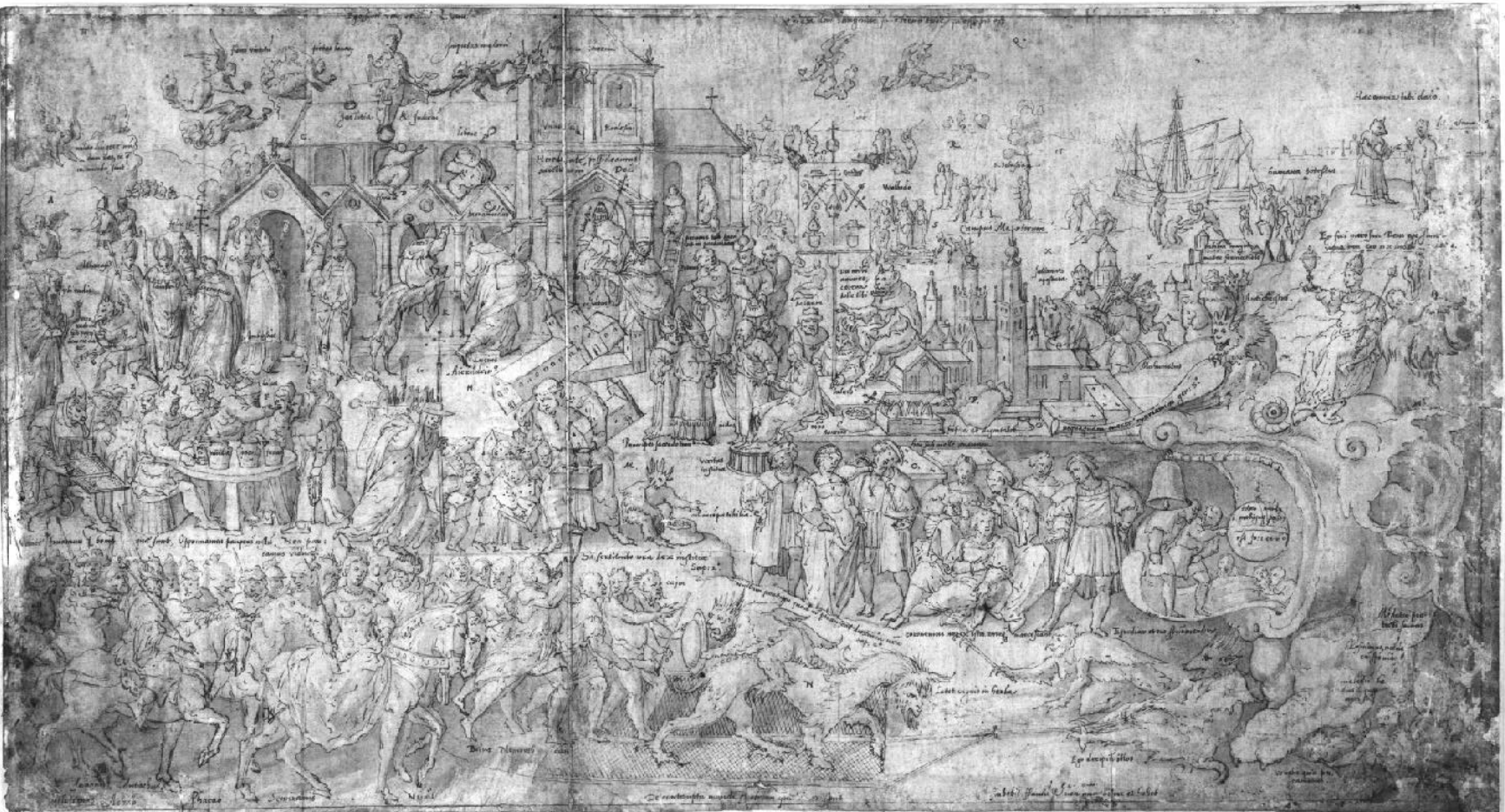


Abb. 153

*Die Genealogie des Hauses Nassau
König Adolph von Nassau und seine Gemahlin zu Pferd*

Bernard van Orley, Feder in Braun und farbig laviert, 1528-30, 34,3 x 55,7 cm,
München, Kupferstichkabinett.



Abb. 154

*Die Genealogie des Hauses Nassau
Graf Otto von Nassau und seine Gemahlin zu Pferd*

Bernard van Orley, Feder in Braun und farbig laviert, 1528-30, 35,7 x 49,3 cm,
München, Kupferstichkabinett.



Abb. 155

*Genealogie des Hauses Nassau
Graf Heinrich von Nassau und seine Gemahlin zu Pferd*

Bernard van Orley, Feder in Braun und farbig laviert, 1528-30, 35,8 × 49,5 cm,
München, Kupferstichkabinett.



Abb. 156

Genealogie des Hauses Nassau

Johann Graf von Nassau und seine Gemahlin Elisabeth von Hessen zu Pferd

Bernard van Orley, Feder in Braun und farbig laviert, 1528-30. 39,9 × 52,9 cm, München, Kupferstichkabinett.



Abb. 157 a & 157 b

Moeurs et fachons de faire de Turczs

Pieter Coecke van Aelst, Ausschnitte aus dem ersten Teil des Holzschnittfrieses, Entwurf 1533, ediert 1553, aus: Georges Marlier 1966, S. 56/57.

a. Formulierung des weiblichen Gesichts bei Coecke van Aelst



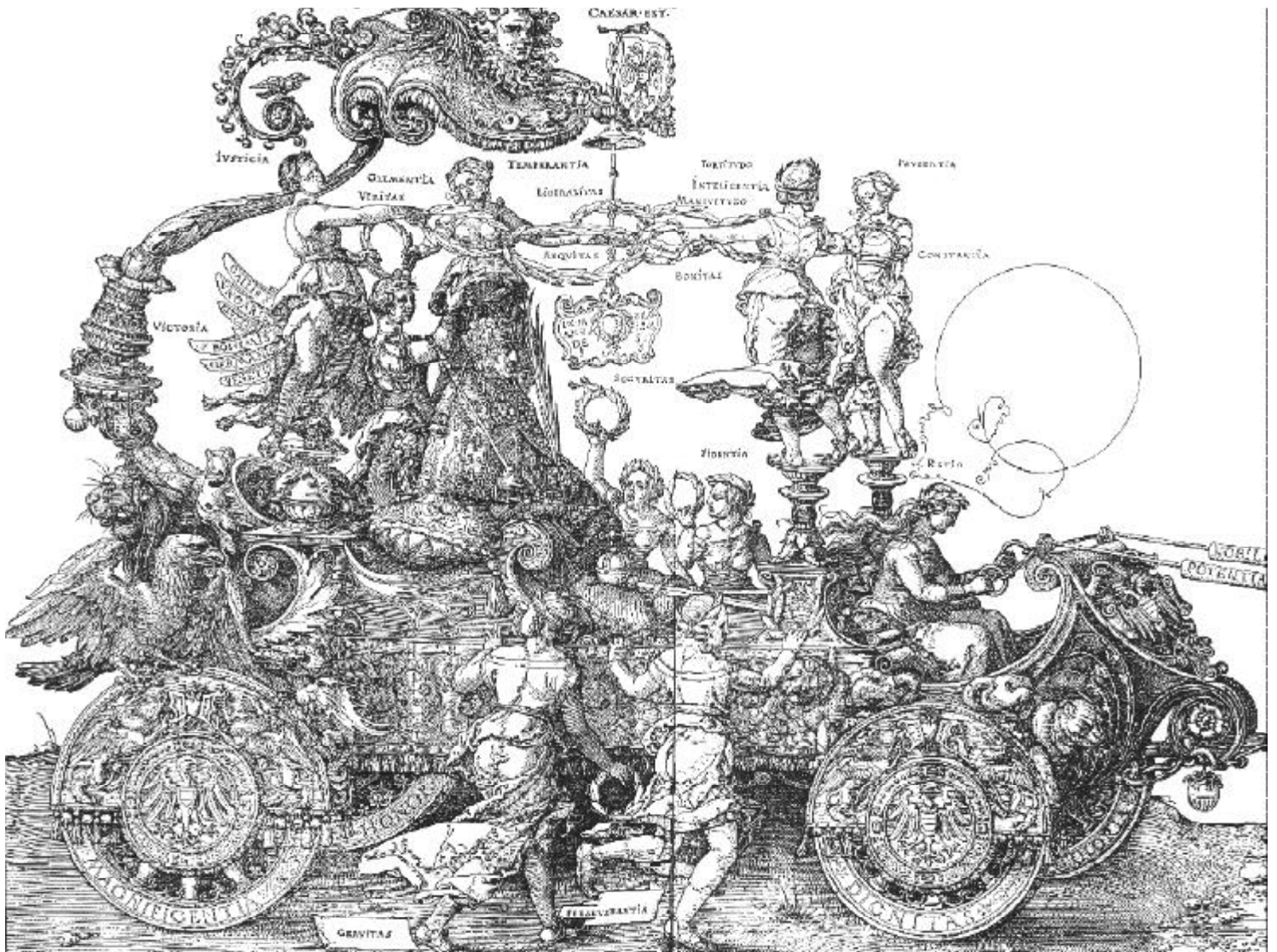
b. Suggestion des Tiefenraumes



Abb. 158

Der "große Triumphwagen"

Albrecht Dürer, Holzschnitt für den Triumphzug Kaiser Maximilians, 46,8 x 28,9 cm, 1522. Erste Entwürfe 1512/13.



*Der "kleine Triumphwagen" oder
Die "Burgundische Hochzeit"*

Albrecht Dürer, Holzschnitt für den Triumphzug Kaiser Maximilians, 46,8 × 28,9 cm, 1526.



*Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
VER: „Verque novum stabat cinctum florente corona“
Der Frühling*

Abb. 160 a

Der Monat Februar

Seesturm, Wiederherstellung des Weingartens und Vorbereitung der Äcker für die Aussaat. Simon Bening, Codex lat. 23683, fol. 3v, Blattgröße: 16,0 × 11,8 cm, Brügge erste Hälfte 16. Jh., München, Bayerische Staatsbibliothek.



Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
 VER: „Verque novum stabat cinctum florente corona“
 Der Frühling

Abb. 160 b

Der Monat Februar

Kalendarium mit Seesturm und Fischerdorf. Simon Bening, Codex lat. 23683, fol. 4r.
 Blattgröße: 16,0 x 11,8 cm. Brügge erste Hälfte 16. Jh., München, Bayerische
 Staatsbibliothek.



*Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
VER: „Verque novum stabat cinctum florente corona“
Der Frühling*

Abb. 161

*Die Monate Februar und März
"Der düstere Tag"*

Pieter Bruegel, Öl auf Holz, signiert und datiert BRVEGEL MDLXV, 118 × 163 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
VER: „Verque novum stabat cinctum florente corona“
Der Frühling

Abb. 162

Merkur als Anführer der Grazien

Holzschnitt, aus: Vincenzo Cartari, 'Imagini delli dei de gl' Antichi', Venedig 1647, S. 290, Originalgröße.



Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
VER: „Verque novum stabat cinctum florente corona“
Der Frühling

Abb. 163

Triptolemus als erster Ackerbauer und Pflüger

Holzschnitt, aus: 'Publius Ovidius Naso Met. cum raphaelis Regii comentariis', Venedig 1497, hier der Ausgabe Parma 1505 entnommen. liber IV, fol. 50v. Originalgröße.



Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
 VER: „Verque novum stabat cinctum florente corona“
 Der Frühling

Abb 164.

Apollon musagetes

Apollon und das Konzert der Musen auf dem Parnass, Illustration aus: Albericus, 'Libellus de imaginibus deorum', in: Codex Regimensis 1290, Fol. 1v, oberitalienisch um 1420, Biblioteca Apostolica Vaticana, nach H. Liebeschütz 1926, Abb. 27.



Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
 VER: „*Verque novum stabat cinctum florente corona*“
 Der Frühling

Abb 165-174

Das Konzert der Musen mit Apollon

Aus den sogenannten 'Tarocchi': Kupferstiche, 17,4 × 9,4 cm, S-Folge, Ferrara 1485
 (seitenverkehrte Kopie des 1460-65 in Ferrara entstandenen Prototyps).

Abb. 165 Kalliope	beschriftet: D / CALIOPE XI / 11
Abb. 166 Urania	beschriftet: D / VRANIA XII / 12
Abb. 167 Terpsichore	beschriftet: D / TERPSICORE XIII / 13
Abb. 168 Erato	beschriftet: D / ERATO XIII / 14
Abb. 169 Polyhymnia	beschriftet: D / POLIMNIA XV / 15
Abb. 170 Thalia	beschriftet: D / TALIA XVI / 16
Abb. 171 Melpomene	beschriftet: D / MELPOMENE XVII / 17
Abb. 172 Euterpe	beschriftet: D / EVTERPE XVIII / 18
Abb. 173 Kleio	beschriftet: D / CLIO XVIII / 19
Abb. 174 Apollon	beschriftet: D / APOLLO XX / 20

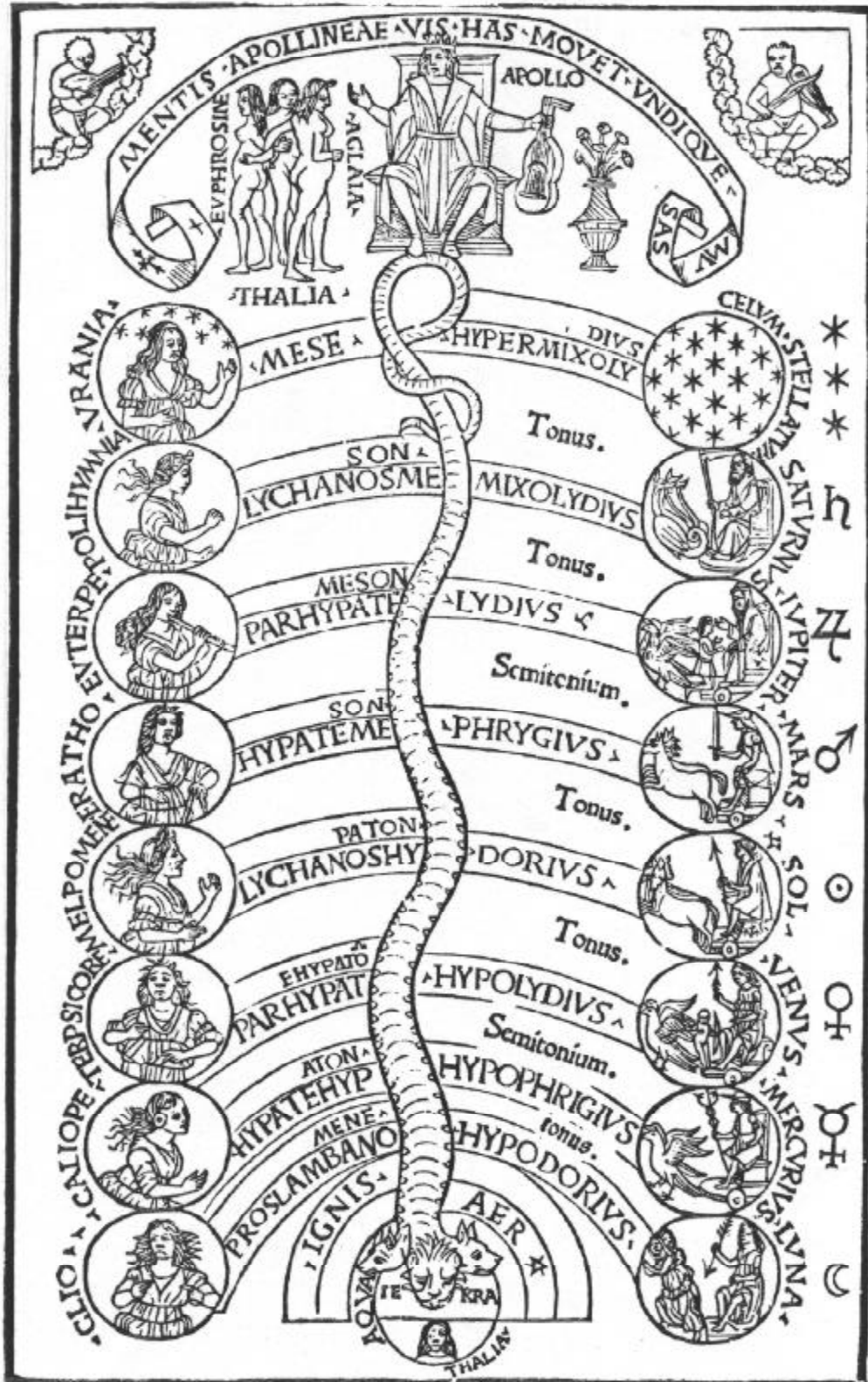


Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
 VER: „Verque novum stabat cinctum florente corona“
 Der Frühling

Abb 175

Die Sphärenharmonie
 Emanation des Apollon Musagetes im gemeinsamen Konzert mit den Muses

Frontispiz der 'Practica musicae sive musicae actiones' von Franchinus Gafurius, 1496,
 Holzschnitt, Maße unbekannt, nach S. K. Heninger Jr. 1977, S. 137.



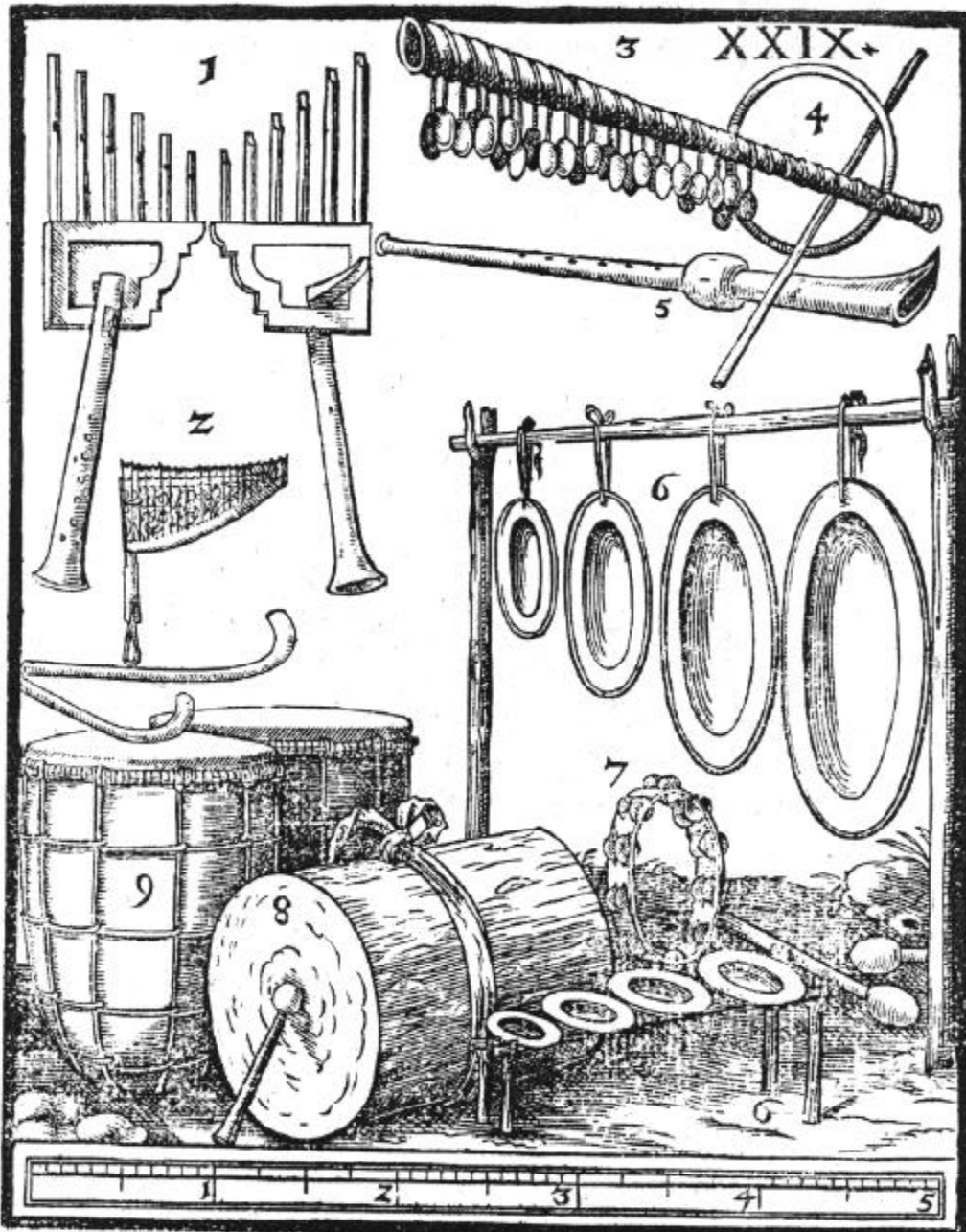
MENTIS APOLLINEAE VIS HAS MOVET VNDIQVE MVSAS
 (Die Kraft des apollinischen Geistes beeinflusst diese Muses in
 jeder Hinsicht)

Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
 VER: „Verque novum stabat cinctum florente corona“
 Der Frühling

Abb. 176 a

Archaeologia musicale
 »Sind satyri Pfeiffen«

Holzschnitt, Tafel XXIX aus Michael Praetorius, 'Theatrum instrumentorum', Wolfenbüttel 1620, Originalgröße.



1. 2. Sind Satyri Pfeiffen. 3. Americanisch Horn oder Trommet. 4. Ein Ring so bey den Americanern gleich wie ein Triangel geschlagen wird. 5. Americanische Schalmen. 6. Decken/ darauß die Americaner/ wie bey vns auff Glocken/ spielen. 7. Ein Ring mit Schellen/ die sie in die hö. wffwerffen und wiederfangen/ ecc. 8. 9. Americanische Trummein.

D 10:

Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
VER: „Verque novum stabat cinctum florente corona“
Der Frühling

Abb. 177

Archaeologia musicale
Orpheus spielt vor den wilden Tieren

Holzschnitt, aus: 'Publius Ovidius Naso Met. cum raphaelis Regii comentariis', Venedig 1497, hier der Ausgabe Parma 1505 entnommen. liber X, fol. 110r. Originalgröße.

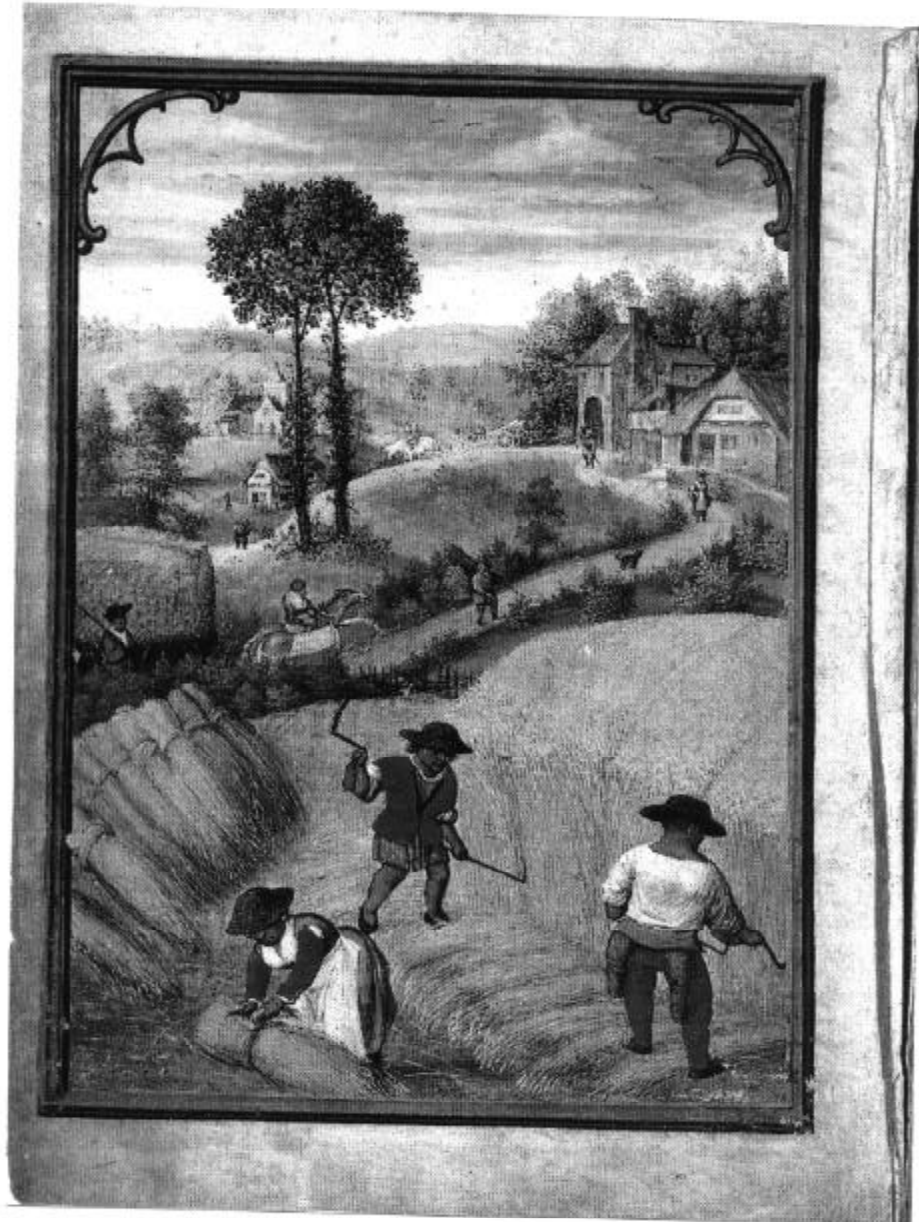


*Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
AESTAS: „stabat nuda aestas et spicea sarta gerebat“
Der Sommer*

Abb. 178

Der Monat August

Kornmahd mit der Kriesense, Simon Bering. Codex lat. 23683, fol. 9v, Blattgröße: 16,0 × 11,8 cm, Brügge erste Hälfte 16. Jh., München, Bayerische Staatsbibliothek.

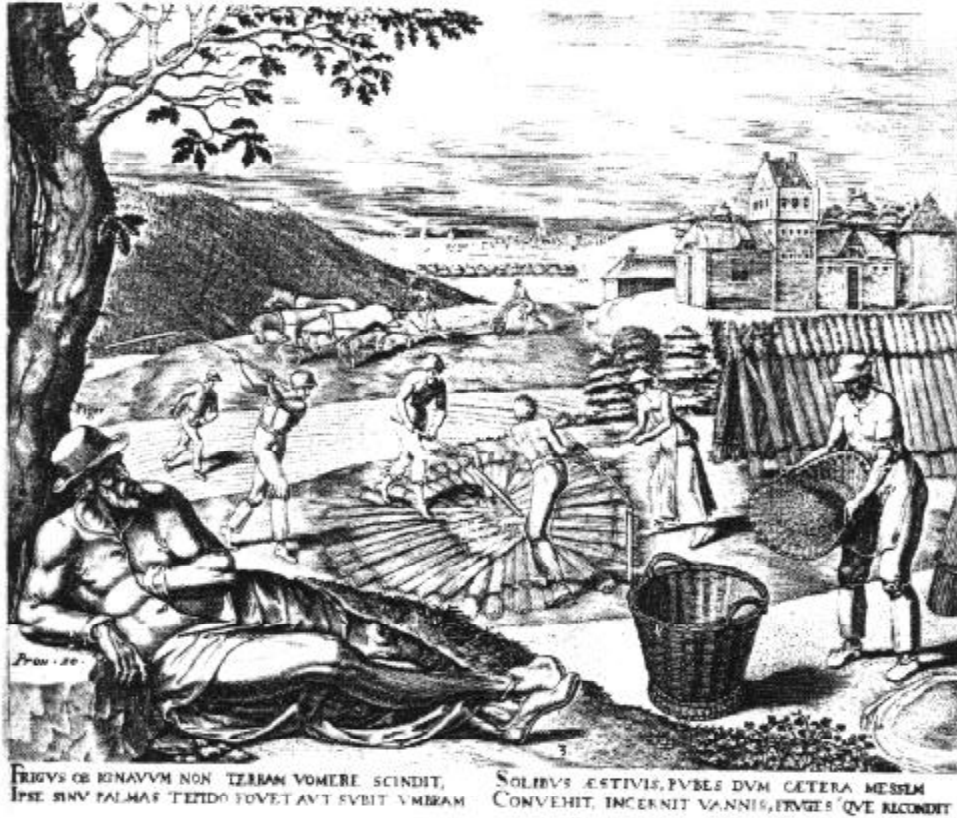


Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
AESTAS: „stabat nuda aestas et spiceaserta gerebat“
Der Sommer

Abb. 179

Der Faule rastet im Sommer,
während die Bauern die Ernte einbringen

Philips Galle (invenit et excudit), Blatt Nr. 3 aus der Folge 'Die Strafe des Faulen', Kupferstich, zweite Hälfte der 60er Jahre, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, mit einer Unterschrift von Hadrianus Junius.



»Frigilibus ob ignavum non terram vomere scindit, / Ipse sinu palmas tepido fovet aut subit umbram/ Solibus aestivis, pubes dum aetere messem/ Convehit, incernit vannis, frugesque recondit.«

(Wegen der träge machenden Winterkälte durchpflügt er (d. h. der Faule) nicht die Erde, er selbst schützt seine Hände im Gewandbausch oder er kriecht bei sommerlichem Sonnenschein in den Schatten, während der Rest des Volkes die Ernte einbringt, in Getreideschwingen siebt und Früchte sammelt) Übersetzung aus Veldman 1990, S. 273.

Modifikationen der Bildidee im Geist der *aemulatio*
AUTUMNUS: „stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis“
 Der Herbst

Abb. 180

Der Monat August

Kalendarium mit Apfelernte, hier für den September. Simon Bening, Codex lat. 23683, fol. 10r. Blattgröße: 16,0 × 11,8 cm, Brügge erste Hälfte 16. Jh., München, Bayerische Staatsbibliothek.



*Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
AUTUMNUS: „stabal et Autumnus calcatis sordidus visis“
Der Herbst*

Abb. 181

Apfelernte und Weinernte

Zeichnung, beschriftet: Bernadi van Orley, Amsterdam, Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet.



*Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
HIEMS: „et glacialis Hiems canos hirsuta capillos“
Der Winter*

Abb. 182

Vulkan und Aëolus als Lehrer der Menschheit

Piero di Cosimo, Öl auf Holz, um 1490. Ottawa, National Gallery of Canada.

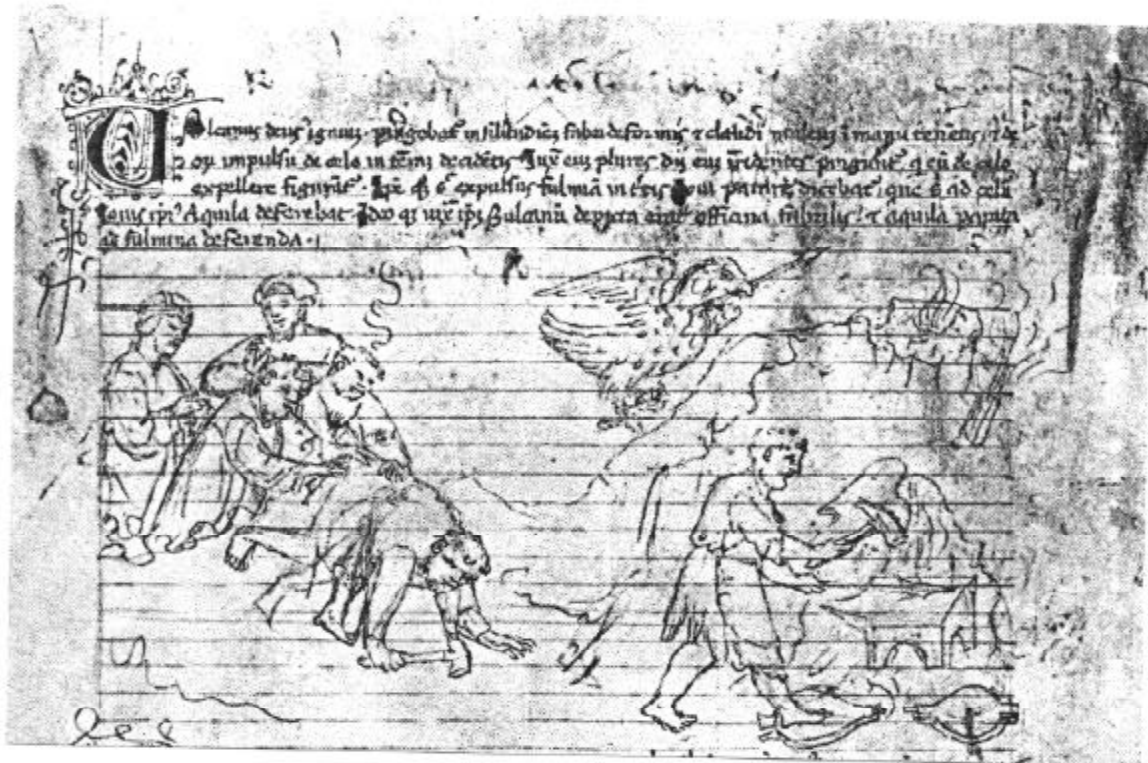


*Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
HIEMS: „et glacialis Hiems canos hirsuta capillos“
Der Winter*

Abb. 183

Vulkan

Vulkan mit den Attributen des *Aeolus*, Illustration aus: Albericus, 'Libellus de imaginibus deorum', in: Codex Reginensis 1290, Fol. 4v, oberitalienisch um 1420, Biblioteca Apostolica Vaticana, nach H. Liebeschütz 1926, Abb. 38.



*Modifikationen der Bildidee im Geist der aemulatio
HIEMS : „et glacialis Hiems canos hirsuta capillos“
Der Winter*

Abb. 184

Janus

Das römische As mit dem bärtigen *Janus bifrons*.

