

Angelika Eder

CHRONOS

Die Personifikation der Zeit
und ihr Einsatz in der Kunst
des 17. und 18. Jahrhunderts

MICHAEL IMHOF VERLAG

INHALT

VORWORT	9
I. EINLEITUNG	11
1. Einführung	13
2. Motivation und methodischer Ansatz	14
3. Forschungsstand	15
II. DIE GENESE DER CHRONOS FIGUR	19
1. Antike Vorläufer und Personifikationen von Zeit	21
1.1 Kronos	21
1.2 Chronos	22
1.3 Aion	25
1.4 Kairos	27
1.5 Saturn	29
2. Kronos/Saturn im Mittelalter	31
2.1 Christliche Kritik an der Saturngläubigkeit	32
2.2 Saturn in der mittelalterlichen Mythographie	33
2.3 Der Planet Saturn und seine Kinder	35
EXKURS: Kronos/Saturn und Melancholie	38
3. Die Entfaltung der Chronos-Figur bis 1600	39
3.1 Petrarcas „Triumph der Zeit“ und dessen Verbildlichung	39
3.2 Kairos/Occasio – Fortuna – Chronos	42
3.3 Das Veritas-filia-temporis-Motiv	43
3.4 Saturn/Chronos in den mythographischen Handbüchern der Renaissance	47
3.5 Die Bedeutung der Emblembücher für die Figur des Chronos in der Frühen Neuzeit	50
3.6 Die Personifikation der Zeit bei Cesare Ripa	52
III. DER EINSATZ DES CHRONOS IN DARSTELLUNGEN DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS	55
1. Zeitanschauungen und ihr Niederschlag in der Kunst der Frühen Neuzeit	59
2. Chronos als Sinnbild der Vergänglichkeit	62
2.1 Werden und Vergehen als Rhythmus des Lebens. Verbildlichung der zyklischen Zeit	62
2.2 Zeit und Tod	73
EXKURS: Chronos in der Sepulkralkunst	79
2.3 Omnia vanitas – Darstellungsformen des Transitorischen	84
2.3.1 Die Zeit raubt die Schönheit	89
2.3.2 Reflexion über die Vergänglichkeit – Schönfelds Zeitallegorie	96
3. Chronos im Spannungsfeld der Liebe	99
3.1 Chronos stutzt Amor die Flügel	100
3.2 Die Liebe siegt über die Zeit	106
4. Chronos und seine Rolle bei der Entscheidung für den Weg der Tugend – Scheidewegsthematik in Tradition und Abwandlung	108
5. Modifikationen des Veritas-filia-temporis-Motivs im 17. und 18. Jahrhundert	116
6. Zeit, Ruhm und Geschichte im Herrscherbild	125
6.1 Grundlagen zum Herrscherbild im 17. und 18. Jahrhundert	126
6.2 Die Zeit und der Imperativ zum Handeln	128
6.3 Die bildliche Manifestation des herrscherlichen Ruhms	135
6.3.1 Strategien der Ruhmesverbildlichung	136
6.3.2 Chronos und Historia	139
6.3.3 Chronos als Initiator einer Zeitenwende	150
6.3.4 Herrscherlicher Ruhm siegt über die Zeitlichkeit	156
EXKURS: Jean-Marc Nattier, Porträt von Moritz Graf von Sachsen (1720)	167
7. Zeitaspekte in selbstdreferentiellen Kunstallegorien	169
7.1 Neid und Unwissenheit als Widersacher der Künstlertugend	173
7.2 „Der Zahn der Zeit“ – Chronos als Feind der Bildenden Künste	181
7.3 Kunst bedarf des Schutzes und der Förderung	191
7.4 Chronos und Memoria – Das Streben nach Unsterblichkeit in der Kunst	201
IV. SCHLUSSBETRACHTUNG UND AUSBLICK	211
Anmerkungen	219
Literaturverzeichnis	254
Abbildungsnachweis	265

I.

Einleitung

1. EINFÜHRUNG

Chronos, das Sinnbild der Zeit, scheint im 17. Jahrhundert und bis weit ins 18. hinein in der Kunst allgegenwärtig zu sein. Die in ihren Gestaltungsmerkmalen größtenteils cinquecenteske Figur speist sich aus so vielen Quellen, die bis zum mythologischen Urgott zurückreichen, dass ein „Abstammungsnachweis“ eine geradezu epische Breite einnehmen würde und wegen der fehlenden Kontinuität erschwert ist. Die typische Verkürzung der Figurenbeschreibung in einer lexikalischen Erläuterung lässt das Bild einer Verschmelzung entstehen, ein Konglomerat aus dem Titan, der seine Kinder verschlingt und Erzeuger des Göttervaters Zeus ist, aus dem römischen Gott des Ackerbaus, dem italischen König des Goldenen Zeitalters, dem Planetengott Saturn und der Verkörperung der Zeit. Aber die Reduzierung auf den mythischen Gehalt der Figur erklärt nicht, warum sie in diesen beiden Jahrhunderten eine so extensive Verbreitung erfuhr. Ihre Kodierung in der Frühen Neuzeit ist die Folge der Vermischung dieser mythischen „Elementarteile“ mit rationalen Komponenten aus der kollektiven Zeiterfahrung der Menschen und aus humanistischem Gedankengut. Im christlich geprägten Barockzeitalter bestimmt die Zeit als erlebte Vergänglichkeit und gleichzeitig als Ordnungsmacht die Vorstellungswelt und weitgehend auch das Handeln der Menschen unter der Ausrichtung auf die jenseitige Ewigkeit. Auch im Zuge einer fortschreitenden Säkularisierung dient Chronos noch häufig zum Transfer einer ethisch-moralischen Botschaft. Chronos als Personifikation der Zeit ist ein Agierender und damit auch geeignet, in verschiedenen Funktionen bildmedial eingesetzt zu werden – was ihn von vielen anderen Personifikationen unterscheidet, die statisch und sozusagen „eindimensional“ eine wesentlich kürzere Lebensdauer aufweisen.

Das Spektrum der Indienstnahme des Zeitgottes ist groß, und es wird sich zeigen, dass ein originär menschliches Lebensgefühl ebenso prägend für einzelne Bildkonzepte ist wie philosophische und soziokulturelle Prämissen. Die Ambivalenz, die aller Zeiterfahrung eigen ist, ist letztlich auch ein Grund dafür, dass die Figur des Chronos mit dualistischen Zügen ausgestattet ist – nicht nur die Gegensätzlichkeit, die in den miteinander verknüpften Vorgängerfiguren angelegt ist. So bedient sich die Kunst des gesamten Spannungsfeldes zwischen der destruktiven, irreversiblen Seite

der Zeitmacht und ihrem positiven Wesenszug in dienender Funktion.

Was die Menschen zu Beginn des 17. Jahrhunderts vor allem umtreibt, sind die Erfahrungen vernichtender Kriege mit enormen Verlusten, folgenschwere konfessionelle Zerwürfnisse, Hungersnöte und tödliche Krankheiten. Die Figur des Zeitgottes mit der Implikation des Vernichtens ist konsequenterweise omnipräsent. Sein zerstörerisches Instrument ist die Sense, die als Attribut evident die destruktive Seite des Chronos unterstreicht. Der Gedanke an die Vergänglichkeit ist gerade dem Barock wesensgemäß und tiefverankert in Lyrik und Bildkunst. Zu Beginn des Untersuchungszeitraums wird die Zeitauffassung der Menschen oft noch bestimmt vom Gefühl eines geringen Zeithorizonts und von Existenzängsten. Andreas Gryphius fasst diese Empfindungen zusammen in seiner *Betrachtung der Zeit*:

Mein sind die Jahre nicht die mir die Zeit genommen/
Mein sind die Jahre nicht / die etwa möchten kommen
Der Augenblick ist mein / und nehm' ich den in acht
So ist der mein / der Jahr und Ewigkeit gemacht.¹

Die Wahrnehmung der übermächtigen Zeit und die daraus resultierende Resignation führt – wie bei Gryphius – häufig in einen Rückzug in den Glauben an eine zeitlose Ewigkeit bei Gott oder auch in den Trost einer zyklischen Zeitauffassung.

Neben dieser negativen Erfahrung und dem Bild der zerstörerischen Zeit ist für die Präsenz des Chronos im 17. und 18. Jahrhundert noch die gegensätzliche Seite des Zeitgottes relevant. In seiner positiven Helferfunktion und in verschiedenen Kontexten zeigt sich eine signifikante Erweiterung seines Verwendungshorizonts, man könnte fast von einer Hochkonjunktur der Zeitpersonifikation sprechen. Die künstlerische Invention findet neben gängigen Bildformeln dabei immer wieder auch innovative Konzepte, nicht zuletzt im Bedeutungsfeld der künstlerischen Selbstreflexion. Der in der Renaissance bereits bestehende Gedanke an ein Überdauern der Zeit durch bleibenden Ruhm erfährt im Barock und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine Steigerung, die bildmedial mit Hilfe der Chronos-Gestalt umgesetzt wird. Die Vorstellung von einem Weiterleben, von Nachruhm und Gedächtniserhalt rekurriert auf eine neue Zeitauffassung linearer Art, die einer neuen Konzeption von Geschichte

la Perrière aus seiner *Morosophie* von 1553 dienen, das dem Motto *veritas filia temporis* entspricht (Abb. 24). Die französische *subscriptio* lässt sich wie folgt übersetzen:

Tempus suchte seine Tochter Veritas, die sich verbarg, weil sie keine große Unterstützung erhielt. Demokrit, ein Mann von Autorität, zeigte sie ihm verborgen in einem Brunnen.²²⁸

Im Bild wendet sich der geflügelte, bocksbeinige Chronos mit einer Gebärde an den Philosophen, der ihm durch eine Zeigegeste den Hinweis auf das Brunnenversteck gibt. Die nackte Wahrheit schaut aus einem Steintrog mit mittelalterlichem Kurbelmechanismus.

Das zweite Beispiel entstammt dem Emblembuch des ungarischen Humanisten Johannes Sambucus. Das Lemma lautet „Que sequimur fugimus, nisque fugiunt“ („Wir fliehen, was wir verfolgen, und es flieht uns.“) Die Kernaussage des in Latein verfassten poetischen Textes ist die moralisch-didaktische Mahnung, irdische Güter richtig zu gebrauchen und ihnen nicht nachzujagen, da sie nicht die wahre Glückseligkeit ausmachen (Abb. 25). Das Bild zeigt einen aus den Wolken heranfliegenden Chronos, der seine Sense bedrohlich über einem Paar schwingt, das gerade eilig ein Haus verlässt, in dem sich eine geöffnete Geldtruhe befindet.

Ein letztes Beispiel entstammt der großen im Barock sehr beliebten Kategorie der Liebesemblematik. Unter dem Motto „Mens immota manet“ („Der Sinn bleibt unbewegt“) sieht man einen kraftvollen Chronos in Vorwärtsbewegung, der Amor die Flügel stutzt (Abb. 26). Das Bild aus dem Emblembuch des Otto van Veen bringt die folgende Sentenz zum Ausdruck: Liebe überdauert die Zeit. Die dazu gehörige *subscriptio* lautet:

Der alles verschlingende Gott der Zeit stutzt Amors Flügel,
aber kein einziger Tag zähmt seine Gewalt, seine Ge-
schosse und seine Fackeln.
Mag auch wohl so das ermattende Alter dem Liebhaber
den Liebesgenuss mindern,
doch wird ihm seine Leidenschaft nie gänzlich genom-
men.²²⁹

Die Verbildung des Chronos/Saturn in Emblembüchern gleichgültig welcher Nationalität ließe sich noch an zahl-

reichen weiteren Beispielen nachweisen, da der Sinnbezug zur Zeit in all ihren Facetten ein breites Spektrum der Aussagen bietet, die in der Renaissance und darüber hinaus Gewicht haben.

3.6 Die Personifikation der Zeit bei Cesare Ripa

Einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts hat neben den Emblembüchern die *Iconologia* des Cesare Ripa mit ihrer umfassenden Beschreibung bekannter und neuer Personifikationen. Die Tatsache, dass die erste Ausgabe von 1593 mehrfach überarbeitet und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder neu aufgelegt, illustriert und übersetzt wurde, zeigt welche Bedeutung die Leser- und Künstlerschaft dem Werk beimaß. Während die ersten beiden Ausgaben reine Textfassungen sind, wird die dritte aus dem Jahr 1603 mit Holzschnitten ausgestattet. Die Anweisungen, wie eine Personifikation auszusehen hat, werden durch Beschreibungen zu einzelnen Bildelementen ergänzt und durch Begründungen erweitert, die den grundeliegenden Gedankengang erklären. Obwohl Ripa – wie Marion Kintzinger betont – durchaus eigene Vorstellungen erarbeitet, stützt er sich auch auf Quellen, darunter Petrarca, Boccaccio und Cartari, außerdem auf Münzen und Festdekorationen seiner Zeit.²³⁰ Die von Ripa beschriebenen „Begriffsbilder“²³¹ sind Produkte seines Erfindungsgeistes, keine bereits existierenden Verbildlichungen; sie umfassen Abstrakta ebenso wie geographische Bezeichnungen. Das Geschlecht der Personifikation wird vom italienischen Begriff abgeleitet.

Das Charakteristische der verbildlichten Personifikationen – ab der Ausgabe von 1603 – ist die Diskrepanz zwischen der Klarheit im Titelbegriff und der verwirrenden, verschleiernden Darstellung.²³² Der sich anschließende Text ist trotz der Erklärungsabsicht oft nur von Personen mit humanistischem Bildungshintergrund ganz zu verstehen.

Was die Personifikation der Zeit betrifft, bietet Ripa in der Ausgabe von 1603 vier verschiedene Beschreibungen und Erklärungen an, hier der Übersichtlichkeit halber Tempo 1 bis Tempo 4 genannt. Obwohl diese Edition bereits Verbildung enthält, geht die Zeit hier noch leer aus; die Erläuterungen sind unterschiedlich deutliche Verweise auf den Aspekt der zyklischen Zeit.



Abb. 26 | Otto van Veen, Mens immota manet, in: Veen, Otto van, Amorum emblemata, figuris aeneis incisa, Antwerpen, 1608, S. 237.

Tempo 1 zeigt in der Beschreibung die Zeit als Beherrscher der Tages- und Jahreszeiten in Gestalt eines alten Mannes auf dem Zodiakus, mit Blumen und Früchtekranz auf dem Haupt und mit den Attributen Sonne und Mond, figuriert durch Kinder, die in ein Buch schreiben.²³³ Tempo 2 verzichtet auf den Ablauf des Tages, betont aber den kosmischen Zusammenhang von Werden und Vergehen, der auch vom Ouroboros symbolisiert wird. Eine Besonderheit ist der grüne Schleier über dem weißen Haar der Zeitpersonifikation, der an Beschreibungen und Darstellungen des antiken Kronos-Saturn erinnert.²³⁴

Tempo 3 erfährt hinsichtlich der Bedeutung der zyklischen Zeit eine Reduzierung auf die Figur des Kreises, welche die Zeit als Phänomen ohne Anfang und Ende ver-

anschaulichen soll. In dieser Beschreibung ist die Zeit zudem linear im Sinne von Vergänglichkeit aufgefasst: Die Personifikation ist wiedergegeben als geflügelter alter Mann inmitten einer Ruine (Symbol der Vergänglichkeit menschlicher Errungenschaften), den Mund geöffnet und mit Zähnen aus Eisen. Integriert ist auch die von Vergil entlehnte Sentenz „volat irreparabile tempus“, die die Unwiederbringlichkeit der dahineilenden Zeit unterstreicht.²³⁵ Tempo 4 bekommt mit dem Attribut der Waage zusätzlich die Assoziation von Ausgleich und Gerechtigkeit, das heißt, ihm wird eine Zukunftsperspektive beigemessen.²³⁶

Ebensowenig wie die Zeit sind in den frühen Ausgaben der *Iconologia* die Begriffe *carro del tempo* und *carro di Saturno* verbildlicht, die auf Petrarca zurückgehen. Aber auch



Abb. 41 | Umkreis von David Vinckboons, Menschen und Tiere im Kampf gegen Tod und Zeit, nach 1610, Öl auf Holz, 28,2 x 44,1 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Inv. 74.3



Abb. 42 | Boetius A. Bolswert, Menschen und Tiere im Kampf gegen Tod und Zeit, nach 1610, Stich, 275 x 377 mm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. RP-P-1942-89



Abb. 43 | Frans Francken II der Jüngere, Der Kampf gegen Zeit und Tod, ca. 1620–1630, Öl auf Holz, 98 x 182 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie Neuburg, Inv. 1227

Die Motivik entspricht der des vorgehenden Bildbeispiels, erfuhr aber kompositorisch deutliche Veränderungen. Eine leichte Untersicht auf das Geschehen und ein endlos wirkender Horizont lassen die Szenerie – nicht nur von den Maßen her – monumental wirken und erweitern das dargestellte Ereignis auf eine gesamtgesellschaftliche existenzielle Erfahrung hin, die kosmische Ausmaße hat. Wieder ist die standesübergreifende Menschenmasse im Begriff, sich mit aller Kraft und einer Vielfalt an Schlagwaffen gegen den Tod zu wehren, der die Verzweifelten mit drei Pfeilen gleichzeitig attackiert. Bei Francken ist seine Gestalt sehr viel deutlicher zu erkennen.

Noch dominierender ist die Figur des Chronos gestaltet, der die linke Bildseite geradezu beherrscht. Auf dem Kopf trägt er das Stundenglas, das bekannte Symbol der zerinnenden Lebenszeit. Hier steht er in einer Art Erdmulde, in der er eine große Menge von Zeugnissen menschlicher Gelehrsamkeit, von Wissenschaft, Kunst und Musik, aber auch von materiellem Besitz angehäuft hat. Die Vielfalt der Gegenstände umfasst auch kostbare Pokalbecher und Nautilusmuscheln, kurz gesagt Kunstkammerobjekte. Somit setzt Chronos nicht nur allem irdischen Leben ein Ende, sondern auch menschlichem Besitzstreben und Bewahrungswillen. Fama schließlich begleitet in einer lichten Wolke schwebend nicht den Kampf der Menschheit; ihre Zuordnung in der Komposition deutet den Sieg der todbringenden Feinde an.

EXKURS: Chronos in der Sepulkralkunst

Wenig verwunderlich ist die Tatsache, dass die Korrelation von Zeit und Tod auch in die allegorische Bildsprache der Grabmalkunst des 17. und 18. Jahrhunderts einbezogen wurde. Deshalb soll an dieser Stelle ein Streiflicht auf die Präsenz des Chronos im sepulkralen Umfeld geworfen werden.

Grabdenkmälern im Allgemeinen kommt die Funktion zu, den Verstorbenen vor dem Vergessen zu bewahren, ihn und seinen Namen durch den Gedächtniserhalt dem absoluten Ausgelöschtsein zu entziehen. Die Thematik, die generell umfassend ein Teil der Vanitasikonografie ist, führt unweigerlich zur Verwendung des Chronos in der Grabmalenkunst. Barocke Grabmonumente vermittelten dem Betrachter darüber hinaus in Bild und Schrift detaillierte Aussagen über Lebensstationen des Verstorbenen, familiäre – auch dynastische – Beziehungen, religiöse Einstellung, gute Werke und Charaktereigenschaften. Verbal geschieht die Übermittlung in der Form von teils umfangreichen Grabschriften, bildhaft durch Porträts oder Porträtbüsten und subtil in allegorischem Figurenschmuck. Zu Letzterem zählen plastische Darstellungen der Tugenden, die bei reich dekorierten Grabsteinen und Epitaphien manchmal gehäuft vorkommen, manchmal auch paarweise. Die Auswahl der Tugenden erfolgt nach dem Status und der gesellschaftlichen Bedeutung

des Öfteren zu finden ist. Das Geschehen spielt sich vor einer dunkel gehaltenen Felsformation ab, die nur minimale Ausblicke in eine baumbestandene Landschaft zulässt. Die drei Figuren füllen das Bild, wobei ein Flügel des Chronos vom rechten Rand beschnitten wird. Dadurch rücken die Personifikationen quasi nah an den Betrachter. Batoni schuf nach eigener Aussage ein Pendant zum vorliegenden Bild und pries seinem Mäzen gegenüber, für den das Gemäldepaar bestimmt war, seine Invention und seine singuläre Imagination.⁴¹⁰ Tatsächlich konnte keine Parallele oder ein Vorläufer gefunden werden, was das Narrativ der Allegorie betrifft.⁴¹¹

Wohl aber sind für die Dreiergruppe der Figuren Bildmuster zu erkennen, die Batoni adaptiert hat, wie Bowron und Kerber nachwiesen. So nimmt die Schönheit die Pose von François Duquesnoys *Hl. Susanna* (1629) auf, die Sitzposition des Chronos zitiert seitenverkehrt diejenige des Paris in Marcantonio Raimondis Stich mit dem *Urteil des Paris* (ca. 1517 – 20).⁴¹² Philipp Cottrell sieht eine auffallende Ähnlichkeit in der Komposition und Gestaltung der alten Frau mit der Gestik des Zeitgotts in Bronzinos Londoner *Allegorie mit Venus und Amor* (1545). Die Alte stößt im oberen Bildbereich den rechten Arm ebenso aggressiv nach vorne, um der Schönen das Gesicht zu zerkratzen, wie es bei Bronzino Chronos selbst auch tut. Cottrell geht davon aus, dass Batoni die Allegorie kannte und sich an der expressiven Geste orientierte.⁴¹³ Zur Gestaltung des Kopfes von Chronos kann auf Zeichnungen des Künstlers verwiesen werden, die er als Vorstudien zum Heiligen Bartholomäus anfertigte.⁴¹⁴

In Kontrast zur Handlung voller bedrohlicher Spannung ist die Malweise Batonis überraschend weich, hellfarbig und durch die Licht-Schatten-Gestaltung sehr subtil gehalten. Eine besondere Leuchtkraft wurde der schönen jungen Frau mit ihrem hellen Inkarnat und dem roten Oberkleid beigegeben. Ihre idealisierte Schönheit entspricht Batonis eigenem „Schönheitskanon“, wie Steffi Roettgen darlegt. Wie alle Forscher, die sich mit dem Künstler befasst haben, betont sie den Einfluss, der für den Künstler aus Lucca während seiner langen Aufenthalte in Rom prägend war, und zwar neben der Antike und Raffael vor allem Guido Reni, Annibale Carracci und Domenichino.⁴¹⁵ Bowron meint dazu: „Batoni became the first eighteenth-century Roman painter to espouse an ideal of female beauty that viewed Raffael through the prism of Reni.“⁴¹⁶

Das Gesicht der jungen Schönen im vorliegenden Bild wirkt fast statuenhaft⁴¹⁷ und idealisierend überhöht, auch

im Augenblick des Angriffs durch die knorrigen Finger der Alten, die zum Zerkratzen ansetzen. Batoni verzichtet auf jegliche Anzeichen von Emotion und wiederholt das Bildschema, das eine völlig unvorbereitete junge Schönheit zeigt, die in ihrer Naivität an ihre Fragilität und Endlichkeit nicht denkt und vor der Macht der Zeit nicht zurückschreckt.

Bevor das Bedeutungsfeld von Chronos und Liebe betrachtet wird, das in engem Sinnzusammenhang mit der Vergänglichkeit der Schönheit steht, soll der Blick auf eine exceptionelle Invention des deutschen Malers Johann Heinrich Schönfeld gerichtet werden. Hier reflektiert die Zeit selbst über ihre Temporalität und versinkt in Passivität und Melancholie.

2.3.2 Reflexion über die Vergänglichkeit – Schönfelds Zeitallegorie

Johann Heinrich Schönfeld, *Il Tempo* (1644/45)

Chronos als Personifizierung der ablaufenden Zeit findet sich in der schwermütigen Allegorie *Il Tempo* (1644/45)⁴¹⁸ des deutschen Malers Johann Heinrich Schönfeld im Zusammenhang mit einer Mahnung bezüglich der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens (Abb. 59).

Tatsächlich beschränkt sich Schönfelds Gemälde beinahe gänzlich auf die Gestalt des meditierenden Chronos, der vor dunkler Kulisse an einem Steintisch sitzt, auf dessen Sockel die Inschrift „*Il Tempo*“ zu lesen ist, und nachdenklich den Kopf auf die Hand stützt. Seine Sanduhr ist neben ihm auf dem Tisch platziert, ebenso wie eine verloschene Kerze, die das schnelle Verstreichen der Zeit und die Endlichkeit der menschlichen Lebenszeit symbolisieren. Auf die Todesthematik verweist auch der langstielige Pfeil, den Schönfeld seinem Chronos beigegeben hat. Traditionell ist der Pfeil ein Attribut der Personifikation des Todes, das sich aus den Darstellungen des Triumphierenden Todes (hier mit Pfeil und Bogen) ableitet und auf die grausame Unausweichlichkeit des Sterbens verweist. Indem der Pfeil nun der Personifikation der Zeit zugeordnet wird, betont der Maler ihre Begrenztheit und die Allgegenwart des Todes. Verstärkt wird die Mahnung durch das Motiv des *Homo Bulla*, des seifenblasenden Putto im Bildvordergrund, welcher auf einem Totenschädel sitzend an die Fragilität des Lebens und die Eitelkeit alles Irdischen erinnert.

Markant ist zudem das antikisierte Relief am rechten Bildrand, das eine weibliche Rückenfigur mit Bogen zeigt.



Abb. 59 | Johann Heinrich Schönfeld, *Il Tempo*, 1644/45, Öl auf Leinwand, 102 x 77 cm, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Deutsche Barockgalerie, Inv. Nr. 12177



Abb. 61 | Anthonis van Dyck, Chronos stutzt Amor die Flügel, 1630–32, Öl auf Leinwand, 187 x 120,5 cm, Musée Jacquemart-André, Paris, Inv. MJAP-P 855

Emblem kommt diese Aufgabe Chronos zu, der hier nicht für das Ende der menschlichen Lebenszeit steht, sondern für das Voranschreiten der Zeit und damit für das Altern. Die Aussage des Bildes würde also lauten, dass die Zeit die Liebe festigt und ihrer jugendlich-launenhaften „Flatterhaftigkeit“ beraubt.

Im Medium der Literatur findet sich van Veens Mensimmota-manet-Emblem rezipiert von William Shakespeare in seinem *Sonnet Nr. 116*. Dieses ist zusammen mit 153 weiteren Gedichten, die hauptsächlich die Liebe zum Thema haben, 1609 in London erschienen. „Let me not to the marriage of true minds...“ ist eine Lobrede an die wahre unerschütterliche Liebe, die nicht durch das Altern der Liebenden, die nachlassende physische Attraktivität oder die Dauer der Jahre beeinträchtigt wird, sondern dem Wechsel der Umstände standhält. Als Gegner der Liebe tritt in Vers neun und zehn Chronos auf, der nicht nur für das Voranschreiten der Zeit und die Endlichkeit des menschlichen Lebens steht, sondern mit seiner Sichel die jugendliche Schönheit raubt.⁴³⁹ Des Autors Appell an den Leser lautet, die Liebe nicht von Äußerlichkeiten abhängig zu machen, denn diese sind ephemera, sondern sich von einer „marriage of true minds“ leiten zu lassen, einer Art geistiger Harmonie der Liebenden, die durch Konstanz und Stabilität allen Widrigkeiten trotzt und auch im Alter standhält.

Anglisten befassten sich mehrfach mit der These, nach der Shakespeares Sonette durch die *Amorum Emblemata* beeinflusst worden waren.⁴⁴⁰ Die Tatsache, dass van Veen die lateinisch-italienisch-englische Ausgabe seiner Liebesembleme William Herbert, 3. Earl of Pembroke (1580–1630) und dessen jüngerem Bruder Philip Herbert, 4. Earl of Montgomery (1584–1650) gewidmet hatte, wurde zur Bestätigung dieser These herangezogen. Beide Adlige waren als kunstsinnige Mäzenen bekannt, William Herbert war zudem ein enger Freund Shakespeares, dem der Autor ebenfalls einige seiner Werke zueignete.⁴⁴¹ Somit wird denkbar, dass Shakespeare durch diese Verbindung Kenntnis von van Veens Emblemen hatte, möglicherweise schon vor der Fertigstellung des Buches.⁴⁴²

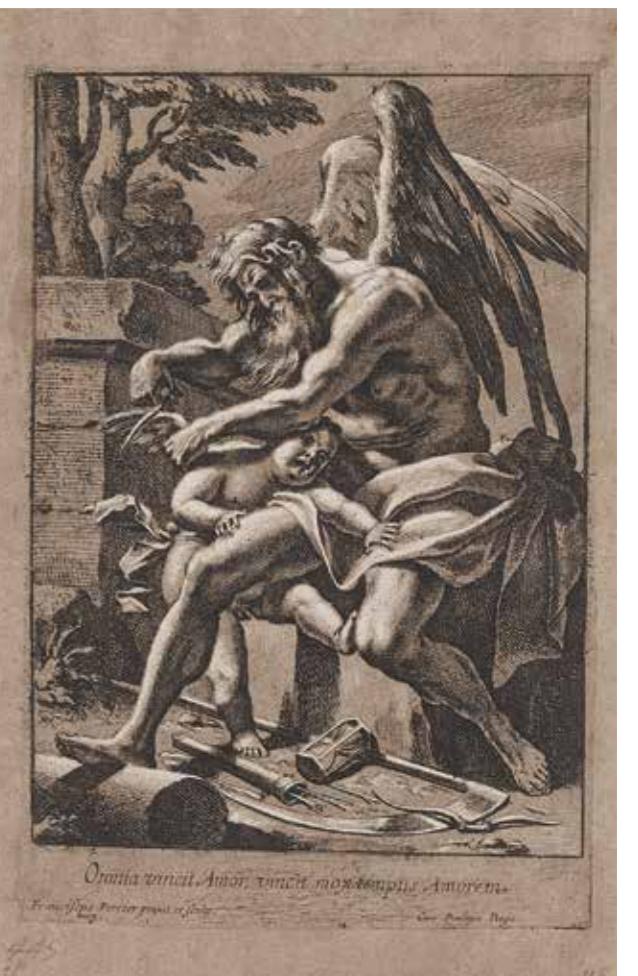
Anthonis van Dyck,

Chronos stutzt Amor die Flügel (1630–32)

Auch in der Malerei führte van Veens Bildformel ein beachtenswertes Nachleben. Um etwa 1630–32 verarbeitete Anthonis van Dyck das Motiv in einem Ölgemälde, das sich heute im Musée Jacquemart-André in Paris befindet (Abb. 61).⁴⁴³

Es zeigt Chronos in einer Felslandschaft sitzend. Auf seinem Schoß beschneidet er in einem Akt der Konzentration dem sich windenden Amor die Flügel. Dieser verfolgt mit entsetztem Gesichtsausdruck den Schnitt der Schere. Sein Köcher und die Pfeile liegen ungenutzt zu Füßen von Chronos, wo sich auch prominent im Bildvordergrund dessen Sense befindet. Van Dyck jedoch erweiterte die an van Veen angelehnte Komposition und ihre allegorische Aussage um weitere Elemente: So ist am unteren rechten Bildrand ein Totenschädel zu erkennen, der zusammen mit der umgestürzten Säule über der rechten Schulter des Chronos und der verwelkten Pflanze im Vordergrund links den Aspekt der Vergänglichkeit thematisiert. Die Begrenztheit des menschlichen Lebens und die Flüchtigkeit der Liebe werden von van Dyck betont. Nichts deutet mehr auf die Unerschütterlichkeit von Amor hin, wie es die Verse von van Veen oder Shakespeare suggerieren, sondern in diesem

Abb. 62 | François Perrier, Chronos schneidet Amor die Flügel (nach Anthonis van Dyck), 1632–33, Radierung, 279 x 186 mm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. RP-P-OB-72.194



schaffen. Zum anderen führt er durch das Voranschreiten der Zeit und seinen Einfluss auf die Lebensalter den Jüngling, der sich für den Tugendweg entscheidet, zur Männlichkeit. Chronos ist Mitstreiter der weisen Minerva, weil er als Personifikation der Zeit Teil der Umsicht und Klugheit ist, die Gegenwart und Zukunft im Blick hat. Im Laufe der Zeit wird sich die Wahl des tugendhaften, vom Verstand dominierten Lebens gegenüber einem lustbestimmten Dasein im Hier und Jetzt als richtige Entscheidung offenbaren.

Luca Giordano, *Die Jugend von den Lastern versucht* (1664)
Einige Jahrzehnte später griff Luca Giordano (1634–1705) auf van Veens Komposition zurück. Sein Bild *Die Jugend von den Lastern versucht* von 1664 befindet sich heute im Städel in Frankfurt (Abb. 69).⁴⁷⁹ Kenntnis von van Veens Allegorie hatte er wohl durch den Nachstich von Perret, jedoch modifizierte Giordano das Thema derart, dass ein vollkommener Bedeutungswandel festzustellen ist.⁴⁸⁰

In der Mitte des Frankfurter Bildes ist die Personifikation der Jugend in Gestalt eines jungen Mannes zu sehen. Venus ist von ihrem Himmelswagen gestiegen und verspritzt ihre Milch. Sie kniet mit einem Bein auf einem Globus, in dem sich ein kleiner Putto zu drehen scheint. Der Globus wiederum wird getragen von Chronos mit Stundenglas und Sense. Minerva interveniert mit ihrem Schild und legt schützend den Arm um den jungen Mann. Ganz rechts ist der fette Bacchus zu sehen, der von zwei Satyrn begleitet wird, von denen einer Wein auf den Jugendlichen schüttet.

Giordano präzisiert seine Allegorie gegenüber van Veen ikonographisch⁴⁸¹, indem er Egestas im linken Bildvordergrund durch eine männliche Figur ersetzt. Seine Kleidung, die Flasche an seinem Gürtel und das Strohbündel machen ihn als Hirten kenntlich. Swarzenski konnte ihn genauer identifizieren: Die Geschwüre und Pusteln auf der kahlen Stelle am Hinterkopf sind charakteristisch für den Hirten Syphilos, den Namensgeber der gleichnamigen Krankheit.⁴⁸² Er figuriert im allegorischen Lehrgedicht des Veroneser Arztes Girolamo Fracastoro, das 1530 veröffentlicht wurde und ausschlaggebend für die Benennung der Krankheit war.⁴⁸³ Darin wird die Geschichte des Hirten Syphilos erzählt, der im Auftrag des König Alcithous dessen Rinder und Schafe weidete. Von der sengenden Sonne geplagt und der Ansicht, Apollo ignoriere die Bedürfnisse der einfachen Menschen, errichtete er seinem König einen Altar. Dort

brachte Syphilos Opfer dar mit der Bitte, König Alcithous möge ihm Schatten spenden und kühlende Winde schicken. Über diese Form der Gotteslästerung war Apollo derart erzürnt, dass er die Menschen mit einer unbekannten Seuche strafte. Von ihrem ersten Opfer schließlich bezog die Krankheit ihren Namen – Syphilis.⁴⁸⁴

Die körperlichen Symptome der Krankheit sind in der Figur des Hirten anschaulich ins Bild gebracht, neben den schon erwähnten Ekzemen ist auch der abgenagte Knochen im Mund des Syphilos als Hinweis auf die Krankheit zu verstehen. Panofsky deutet ihn als „Knochenfrass“, der im Spätstadium auftreten kann.⁴⁸⁵ Neben den physischen Folgen der Krankheit verbildlicht Giordano auch deren Transmission durch Geschlechtsverkehr, hier symbolisiert durch die *Venus lactans*, die ihre süße, aber giftige Milch verspritzt.⁴⁸⁶

Rechts neben Syphilos reckt sich ein Hund nach vorne, der gierig den Wein aus einem umgestoßenen Becher auleckt. Hier handelt es sich um weit mehr als ein kurioses Detail: Der Hund steht sinnbildlich für die triebhafte Neigung des Menschen, die es zu zügeln gilt. Wer der Maßlosigkeit verfällt, verliert die Kontrolle über seine Urteilskraft und gibt sich einem verachtungswürdigen animalischen Zustand hin, den die Tugendlehre ablehnt. Wie aber genau der Pfad der Tugend auszusehen hat, darüber gibt Giordanos Bild wenig Aufschluss. Tatsächlich sind die Bezüge zu traditionellen Tugend-Laster-Darstellungen nur noch sehr vage, denn es gibt keine deutliche Unterteilung in gegnerische Lager. Stattdessen scheint der junge Mann von allen Seiten von Verlockungen umgeben zu sein. Eine alternative Entscheidungsmöglichkeit auf der Seite der Tugend stellt der Künstler nicht dar. Selbst Minerva ist im Getümmel nicht gleich zu erkennen und ist perspektivisch so verkürzt, dass sie nur halb zu sehen ist. Auch ein Ausblick auf den Tugendtempel im Landschaftshintergrund fehlt ganz. Das dominante kompositorische Dreieck van Veens aus Venus-Minerva-Jüngling ist aufgebrochen. Venus dominiert das Bild durch die erhöhte Position, ihr helles Inkarnat und das auffallende blaue Tuch. Das moralische Gleichnis, wie es den Herkules-am-Scheideweg-Bildern inhärent ist, fällt zurück hinter die drastische Darstellung einer realen Bedrohung.

Die Allegorisierung einer tugendhaften Lebensweise ist auf Minerva reduziert, die noch gegen die negativen Einflüsse ankämpft. Anstatt ein Erdenleben nach moralisch einwandfreiem Kodex ikonographisch darzustellen, also



Abb. 69 | Luca Giordano, *Die Jugend von den Lastern versucht*, 1664, Öl auf Leinwand, 265,9 x 289,9 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv. 1626

den „Tugendweg“ zu verbildlichen, appelliert Giordano ganz konkret zum Verzicht auf (alkoholinduzierte) sexuelle Auschweifung als Prävention vor der venerischen Krankheit.

Weshalb der Maler diese Umgestaltung des van Veen-Stichs vornahm, konnte bislang mangels schriftlicher Zeugnisse nicht abschließend geklärt werden, und so bleiben jegliche Überlegungen bezüglich des Auftraggebers oder der Umstände der Entstehung spekulativ. Jedoch scheint die Hypothese Wolfgang Prohaskas, dass das Bild in Venedig möglicherweise für ein Hospital entstanden sein könnte, glaubhaft.⁴⁸⁷

Es stellt sich aber noch die Frage, ob im Bild Chronos nach wie vor als Parteigänger der Tugend fungiert, oder ob ihm etwa in Giordanos dezidierter Syphilis-Allegorie eine neue Funktion zukommt. Gewiss, seine Rolle ist weit weniger eindeutig als in der vorangegangenen Darstellung van Veens, jedoch ist es eine Fehleinschätzung Wolfgang Prohaskas, wenn er in seinem Katalogbeitrag zur Giordano-Ausstellung 2001 schreibt, Chronos sei „auf die andere Seite gewechselt“ und der „Venus dienstbar“ geworden.⁴⁸⁸ Die Beziehung zwischen Chronos und Venus ist vielmehr ambivalent, ist ihre Position auf der Weltkugel doch höchst

schreibung selbst kommt der Beschreibung Cesare Ripas nahe, indem sie einen Fuß auf einen Steinquader gesetzt hat und sich in einem weißen Kleid präsentiert.⁶²⁸ Janus – in Rückenansicht – weist die zu ihm aufschauende Historia durch den Zeigegestus in Richtung des neuen Museums darauf hin, dass dieses Ereignis niedergeschrieben werden soll. Die Signifikanz der Antikensammlung, der Bewahrung und Konservierung von Kunstwerken des Altertums und darüber hinaus das Engagement des Papstes Clemens XIV. erfahren eine Akzentuierung und dauerhafte Würdigung durch die über der Gruppe schwebende Fama. Auch sie zeigt mit ihrer Linken auf den Eingang mit der Inschrift „Museum Clementinum“. Zeit und Geschichte im bekannten Topos werden vom Künstler durch die Beigabe des Geniusknaben links unterstützt. Der geflügelte Jüngling drückt mit der Menge von Papyrusrollen in den Händen nicht nur die Beziehung zum Raum mit den alten Manuskripten aus, der Teil der vatikanischen Bibliothek war, sondern er unterstreicht auch den Zeitbezug von schriftlichen Dokumenten. Ganz im Sinne der Aufklärung und ihres Geschichtsbewusstseins werden im Bild das gesammelte Wissen des Altertums, das konservierende Festhalten des Gegenwärtigen und der Ruhm in der Zukunft zusammengeführt.

Nach der Analyse des Mittelfreskos mit der Allegorie der Geschichte und dem Ruhm des Papstes Clemens XIV. soll noch ein Blick auf die Rahmenfresken in den Hohlkehlen und Lünetten geworfen werden. Auf den ersten Blick scheinen sie nichts mit dem Thema des Hauptbildes zu tun zu haben. Vielmehr wirken sie wie ein willkürliches Konglomerat von Zitaten aus verschiedenen Epochen und verschiedenen Kulturen: ägyptische Karyatiden, Sphingen, Vögel, der Heilige Petrus und Moses, dazu viele Putten. Biанconi, der Biograph von Mengs, bietet folgende Erklärung:

Auf den zwei einander gegenüberstehenden Fenstern sind sehr hübsche Kinder, mit großen Seevögeln spiegelnd, welche die Teiche bedeuten sollen, in denen die Papyrusstaude wächst. Einer von diesen Vögeln ist der Ibis, der in den ägyptischen Gewässern sich aufhält, der andere ist der Onokrotalus, welcher in der Gegend von Ravenna lebt, hier wie dort wächst nämlich die Papyrusstaude, der die Gelehrsamkeit so viel verdankt, hauptsächlich. Eine artigere Idee konnte an diesem Orte weder besser angebracht noch trefflicher ausgeführt werden.

Auf einer der zwei großen Türen ist die sitzende Figur des Moses, welcher der erste uns bekannte Geschichtsschreiber war, gemalt; auf der anderen sieht man den heiligen Petrus, als Schirmvogt der neutestamentlichen Schriften [...].⁶²⁹

Steffi Roettgen vertritt ebenfalls die These, dass Moses und Petrus einen zeitlichen Rahmen für die schriftliche Tradition des Christentums darstellen sollen – die heidnische Antike eingeschlossen. Bei der sich anschließenden Deutung der Zeitfigur im Hauptbild schwankt sie aber zwischen Chronos mit seiner Implikation der fortschreitenden Zeit und der mythologischen Figur des Saturn.

Der von der Historia domestizierte Zeitgott Chronos-Saturn und der doppelköpfige Janus erscheinen hier auch in ihrer mythologischen Bedeutung. Der auf dem Kapitol residierende Janus gewährte dem aus Griechenland vertriebenen Saturn auf dem Janiculus, zu dessen Füßen der Vatikan liegt, Asyl. Aus der Herrschaft der beiden Götter erwuchs ein Goldenes Zeitalter. Mithilfe dieser Bedeutungsebene erschließt sich der Sinn der Allegorie und ihr Bezug auf die Museumsgründung. Die griechischen Götterstatuen erhalten eine neue Heimat im Vatikan, der über diese Allusion mit dem Kapitol als dem Ort des ersten römischen Antikenmuseums verbunden wird.⁶³⁰

Diese Interpretation geht meines Erachtens an der Konzeption des Bildes vorbei. Das Gesamtprogramm der Deckenfresken verweist inhaltlich auf das Thema Geschichtsschreibung und Nachruhm auch in der Zukunft. Der zweigesichtige Janus ist hier nicht als italischer König dargestellt, sondern blickt in die Vergangenheit und die Zukunft, was der allegorischen Form des Zeitthemas entspricht.⁶³¹

Einen Blick in die Vergangenheit und die Zukunft zeichnet auch die Betrachtungsweise von Kunst aus, die der enge Freund von Mengs, der deutsche Altertumswissenschaftler und Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann prak-



Abb. 91 | Anton Raphael Mengs, Allegorie auf das Museum Clementinum, 1772, Deckenfresco in der Stanza dei Papiri, ca. 420 x 260 cm, Palazzo Apostolico Vaticano, Bibliothek, Rom.

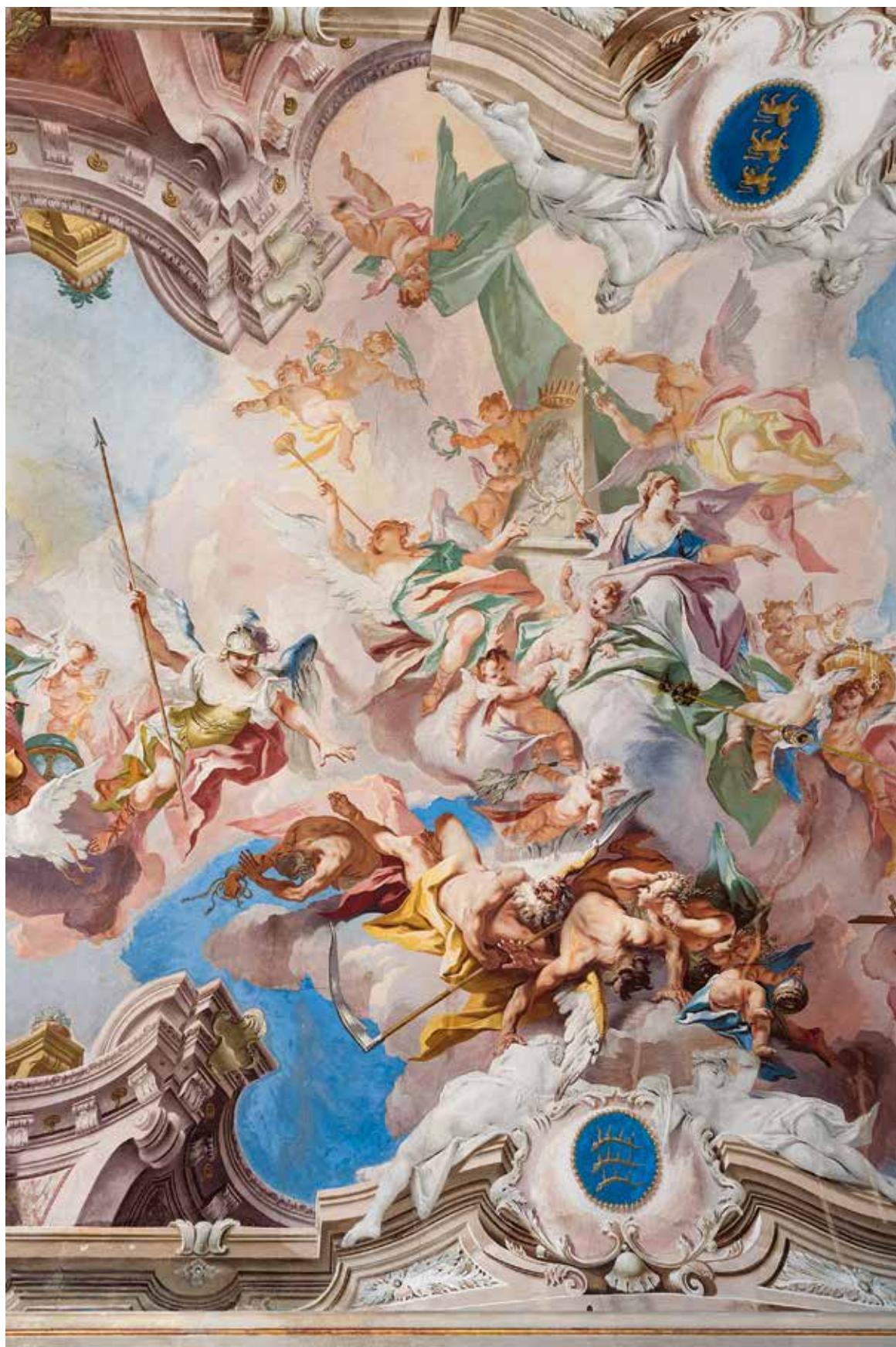


Abb. 96 B | Carlo Carlone, *Gloria dei Principi* (Detail), 1730–33, Deckenfresko, Ahnengalerie, Schloss Ludwigsburg.