

THIERRY GREUB (HG.)

DAS BILD DER JAHRESZEITEN IM WANDEL DER KULTUREN UND ZEITEN

MORPHOMATA



Warum gibt es vier Jahreszeiten? Gibt oder gab es Kulturen, bei denen nicht vier Jahreszeiten das Jahr ausmachen? Was bedeutet das wiederum für unsere fest verankerte Vorstellung von den vier Jahreszeiten? Welches Zeitmodell steht hinter der Idee der Jahreszeiten? Und: was bedeutet eine solche Einteilung in unserer Kulturepoche, in der die Grenzen zwischen den Jahreszeiten zunehmend verschwimmen?

Solchen und weiteren Fragen zum Thema »Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten« widmet sich der Sammelband, der auf eine im Sommer 2011 in Köln veranstaltete Tagung zurückgeht. Entsprechend der Zielsetzung des Internationalen Kollegs Morphomata behandelt er das Thema sowohl diachron als auch im Kulturvergleich. Anhand von Fallbeispielen wird erstmalig ein umfassender Einblick in die divergierenden Bilder der Jahreszeiten in Meteorologie, Ritual und Kunst geboten, wobei neben den ›klassischen‹ Jahreszeitenvorstellungen (von der römischen Antike bis in die Kunst der Gegenwart) auch von diesem für uns ›traditionellen‹ Modell abweichende Jahreszeitenvorstellungen (etwa in Mesopotamien, Ägypten, Altamerika, aber auch im antiken Griechenland) in den Blick genommen werden.

HERAUSGEgeben von THIERRY GREUB



MORPHOMATA

HERAUSGEgeben von GÜNTer BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG
BAND 7

**DAS BILD DER JAHRESZEITEN
IM WANDEL DER KULTUREN
UND ZEITEN**

WILHELM FINK

INHALT

Einführung

7

I. GRUNDLAGEN: ZAHLENSYMBOLIK UND METEOROLOGIE

PAUL VON NAREDI-RAINER Die Zahl 4 in Kunst, Architektur und Weltvorstellung	17
CLEMENS SIMMER Warum vier Jahreszeiten? Die klimatologische Perspektive	49

II. MORPHOME DER JAHRESZEITEN: GEGENMODELLE

JULYE BIDMEAD Seasons of Life: Ritual and Renewal in Ancient Mesopotamia	57
JOACHIM FRIEDRICH QUACK Zeit, Krise und Bewältigung: Ägyptische Zeiteinheiten, ihre Schutzgötter und deren bildliche Umsetzung	73
ROBERT F. WITTKAMP Jahreszeiten und kulturelles Gedächtnis in Japan – vom <i>Man'yōshū</i> zur Gegenwart	99
SUSAN MILBRATH Seasonal Imagery in Ancient Mexican Almanacs of the Dresden Codex and Codex Borgia	117
RYŌSUKE ŌHASHI Überlegungen zu östlichen und westlichen Zeit- vorstellungen und Zeiterfahrungen in Philosophie und Malerei	143

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn
Internet: www.fink.de

Lektorat: Thierry Greub
Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel
Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5527-7

III. MORPHOME DER JAHRESZEITEN IN ARCHÄOLOGIE UND KUNSTGESCHICHTE

JAN N. BREMMER	
The Birth of the Personified Seasons (<i>Horai</i>) in Archaic and Classical Greece	161
DIETRICH BOSCHUNG	
<i>Tempora anni</i> : Personifikationen der Jahreszeiten in der römischen Antike	179
SUSANNE WITTEKIND	
Orte der Zeit – Form, Funktion und Kontext von Kalenderbildern im Mittelalter	201
STEPHAN KEMPERDICK	
Die Geburt Christi zu Ostern? Jahreszeiten in der altniederländischen Malerei	229
HENRY KEAZOR	
Kreis und Pfeil: Zur Struktur von Nicolas Poussins <i>Vier Jahreszeiten</i>	249
WERNER BUSCH	
William Hogarths Angriff auf die Tageszeitenikonographie	269
THIERRY GREUB	
»Cantos of Mutability«: Cy Twomblys Jahreszeitengemälde	287
URSULA FROHNE	
»... NATÜRLICHES artikulieren ...« – Zur Konzeptualisierung des Transitorischen der Jahreszeiten in der zeitgenössischen Kunst	347
Autorinnen und Autoren	391
Tafeln	395

EINFÜHRUNG

Das unbegreifliche Wesen der Zeit gehört zu jenen Phänomenen, die den Menschen seit je her ebenso beunruhigen wie faszinieren. Dies umso mehr, als der Mensch als psycho-somatisches Wesen den Kategorien von Raum und Zeit unmittelbar ausgeliefert ist. Um dem Gefühl des In-die-Zeit-Geworfenseins zu entkommen, hat der Mensch in allen Epochen und Kulturen versucht, die Zeit durch zeichenhafte beziehungsweise symbolische visuelle Entsprechungen zu veranschaulichen mit dem Ziel, der Unbegreiflichkeit des chimärenhaften Wesens der Zeit habhaft zu werden und sich in der Zeit zurechtzufinden.

Einen charakteristischen Versuch dieser Beheimatung in der Zeit stellen seit alters her die Vorstellungen zyklischer Zeitabläufe und deren sinnlich-wahrnehmbare Veranschaulichungen dar. Ein markantes Beispiel für eine solche sinnlich-wahrnehmbare Konkretisierung der abstrakten Idee eines zyklischen Zeitablaufs ist das Jahreszeitenmodell. Eben diese kulturell geprägten, konkret wahrnehmbaren Figurationen der Jahreszeiten – begriffen als Morphome – stehen im Mittelpunkt dieses Bandes.

Das Internationale Kölner Kolleg »Morphomata: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen« analysiert sowohl in diachroner Perspektive wie auch im synchronen Kulturvergleich kulturelle Manifestationen aller Art – von Denkbildern bis zu Konkretisierungen in Artefakten – in ihrer Genese, Veränderung sowie deren medialen Ausprägungen.¹ Der dem Kolleg zugrundeliegende Konzeptbegriff des »Morphoms« (abgeleitet von *mórfoma*, pl. *morphómata*, der griechischen Bezeichnung

¹ Vgl. die grundlegenden Fallstudien von Günter Blamberger und Dietrich Boschung in: Günter Blamberger / Dietrich Boschung (Hg.): *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität (Morphomata 1)*. München 2011, 11–46 bzw. 47–90.

der Form als Ereignis von Gestaltwerdung bzw. Gestaltgebung)² bezeichnet dabei konkret wahrnehmbare sinnliche Ausformungen – sei es ein kulturelles Gebilde, ein Artefakt, eine Gestalt oder eine Figuration – in denen sich die im ersten Triennium untersuchten Wissensordnungen, Zeitvorstellungen und ›Symptome‹ des Schöpferischen konkretisieren.

Dem morphomatischen Untersuchungsansatz des Kölner Kollegs entsprechend gilt das wissenschaftliche Interesse des Bandes zunächst der Genese des Jahreszeitenmodells, das heißt der Frage, wie diese Idee in den unterschiedlichen Epochen und Kulturen und in jeweils verschiedenen Medien eine konkrete, sinnlich-wahrnehmbare Gestalt erhalten hat. Ferner geht es um die dynamische Seite der Jahreszeiten, die in ihrer Wirkung und der kulturprägenden Nachhaltigkeit zum Ausdruck kommt, aber auch um Umdeutungen und Transformationen dieses spezifischen Zeitzylus bis hin zur ikonographischen Bedeutungsauflösung. Schließlich kommt auch die große mediale Bandbreite der Ausformungen, in denen Jahreszeiten-Morphome auftreten, in den Fallstudien zur Sprache. Ein nicht weniger gewichtiger Akzent liegt zudem auf dem Kulturvergleich: hier werden die anschaulichen Umsetzungen des Jahreszeiten-Morphoms in Kontrast gesetzt zu außereuropäischen Gegenpositionen.

Insofern möchte der vorliegende Band unter den für Morphomata relevanten Stichworten der Genese, Dynamik und Medialität im Horizont des Kulturvergleichs Hinweise auf folgende Fragestellungen zur Jahreszeiten-Thematik liefern: Wie entstand das Morphom der vier Jahreszeiten? Welche Zeitvorstellungen stehen hinter dem Modell der Jahreszeiten? Wie lässt sich die so erfolgreiche Persistenz des Vier-Jahreszeiten-Modells erklären und welche Veränderungen erfuhr es? In welchen medialen Ausformungen tritt es auf? Welche anderen Einteilungen von Jahreszeiten gibt oder gab es? Sind diese Einteilungen ›natürliche‹ Ausprägungen oder kulturelle Konstrukte? Wer konstruiert sie? Und zuletzt: Wann, wie und weshalb verschwand das ikonographische Modell der vier Jahreszeiten, das uns gerade heute in Zeiten spürbar schwindender Verbindlichkeit des Klimas neu beschäftigt?

Erstmals wird in diesem Band anhand von Fallbeispielen ein umfassender Einblick in die divergierenden Bilder der Jahreszeiten in Meteorologie, Ritual und Kunst geboten, wobei neben den ›klassischen‹ Jahreszeitenvorstellungen (von der Antike bis in die Kunst der Gegenwart)

² Vgl. Jürgen Hammerstaedt: Die antike Verwendung des Begriffs *mórfoma*. In: ebd., 91–109.

auch von diesem für uns ›traditionellen‹ Modell abweichende Jahreszeitenvorstellungen (etwa in Mesopotamien, Ägypten oder Altamerika, aber auch im antiken Griechenland) in den Blick genommen werden. Die Bilder der Jahreszeiten erweisen sich nur in einer Hinsicht als konsistent: meist sind es – vielleicht nur mit Ausnahme der Barockkunst und der japanischen Jahreszeitenmalerei – eher randständige, nicht allzu häufig auftretende Darstellungsformen.³ Jan Bremmer fasst diesen Sachverhalt für die griechische Form der Jahreszeitengötter, die *Horai*, konzis zusammen: »From our evidence it has become clear that the *Horai* were minor divinities who were especially associated with spring, flowers and erotic beauty.«

Um der hier eher abstrakt umrissenen Problemstellung des Bandes Anschaulichkeit zu verleihen, kann ein ungewöhnliches Bild herangezogen werden, welches gleichsam wie in einem Brennglas die eben genannten Fragestellungen fokussiert. Im »M«, dem Stedelijk-Museum in Leuven, hängt ein irritierendes Gemälde (Taf. 1).⁴ Irritierend deshalb,

³ Vgl. zum Thema der vier Jahreszeiten einführend den Eintrag im LCI, Bd. II, Sp. 364–370 sowie im Lexikon des Mittelalters, Bd. V, Sp. 277–279. – Hilfreich sind zudem: der Artikel »Seasonal Ceremonies« in der Encyclopedia of Religion, second edition, Bd. XII, 8208–8210; Inge Behrmann: Darstellungen der vier Jahreszeiten auf Objekten der Volkskunst. Bern 1976; De vier jaargetijden in de kunst van de Nederlanden 1500–1700. Zwolle 2002. – Zum 18. Jahrhundert gibt es zahlreiche Bücher und Übersichtsbände, genannt seien nur deren zwei: Die vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert (Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal). Heidelberg 1986 sowie der Ausstellungskatalog: Das Reich der Jahreszeiten (Ausst.-Kat. Strauhof Zürich). Zürich 1989. – Vgl. zum Thema am Beispiel von Pieter Bruegel jüngst Bertram Kaschek: Weltzeit und Endzeit. Die »Monatsbilder« Pieter Bruegels d. Ä. München 2012. – Zum Thema ›Bild und Zeit‹ seien ebenfalls nur zwei neuere Sammelbände angeführt: Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, hg. von Andrea von Hülsen-Esch et al. Köln 2003 und Zeitlichkeit in Text und Bild, hg. von Franziska Sick und Christof Schöch. Heidelberg 2007, zudem: Gottfried Boehm: Bild und Zeit. In: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, hg. von Hannelore Pfalik, Weinheim 1987, 1–23. – Zur Zeitlichkeit künstlerischer Produktion: Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion, hg. von Karin Gludovatz und Martin Peschken. Berlin 2004. – Jüngst erschienen: Michael G. Kammen: Time to Every Purpose. The Four Seasons in American Culture. Chapel Hill 2004.

⁴ Vgl. zum Gemälde ausführlich: Maurits Smeyers: Het rad van de tijd. De uur- en kalenderwijzerplaat in het Stedelijk Museum te Leuven (ca. 1500),

weil es so gar nicht in den üblichen Kanon von Altarbildern und sonstigen Gemälden der Zeit um 1500 passen will. Der quadratischen Bildfläche der Eichenholz-Tafel ist eine kreisrunde Scheibe eingemalt, die wiederum von weiteren Kreisen eingefasst wird, welche – wie bei einer Torte – in Segmentstücke aufgeteilt sind. Das kreisrunde, zwölfteilige Mittelstück wird von zwei Fehlstellen ganz im Zentrum sowie etwas oberhalb davon gestört: an diesen ›Fehlstellen‹ kann man die ursprüngliche Funktion der Tafel als Uhr- und Kalenderbild ablesen, die (vielleicht in einer Kirche) zentrales Teil einer größeren, mechanischen Uhrenkonstruktion war.

Im innersten Kreis sind die 12 Tierkreiszeichen dargestellt, der nächstfolgende Kreis (die ›Torten-Segmente‹) zeigt die entsprechenden Monate im Gegenuhrzeigersinn; den Monaten sind diverse, zeittypische Aktivitäten zugeordnet: so das Festmahl dem Januar, das Backen von Waffeln und ein ritterliches Turnier dem Februar oder das Schneiden von Bäumen dem Monat März usw. Mit römischen Lettern sind im nachfolgenden schmalen Goldkreis die 12 Tag- sowie die 12 Nachtstunden angegeben. Danach folgen in 24 Segmenten die Planetenkinder (etwa mit Saturn und einem pflügenden Bauern oder kämpfenden Soldaten, die für Mars stehen). Der nächstäußere, weiße Kreis gibt die 365 Tage des Jahres an, die teils (in den vier Seitenwickeln) mit Inschriften versehen sind, wie etwa »*Januarius habet dies triginta*«. Mit roter Schrift sind in den 365 ›Streifen‹ die kirchlichen Festtage vermerkt sowie die wichtigsten Heiligenfeste im liturgischen Jahreskreis. Zuletzt füllt die Tafel die verbleibenden Ecken mit den Figuren von Jupiter, Mars, Merkur und Venus auf. Den vier Planeten sind jeweils zwei Tierkreiszeichen beigesellt: dem Jupiter beispielsweise der Schütze und die Fische. Vermutlich haben ursprünglich je ein Zeiger die Stunden (im Tagesumlauf, im Goldkreis) und einer die Tage (im Jahresumlauf, im weißen Kreis) an diesem einstigen Uhren- und Kalenderblatt angezeigt.

Die Löwener Tafel bringt auf exemplarische Weise mit ihrem Zusammenspiel von Zeitrechnung, Mensch (in seinen monatlichen Aktivitäten), Natur (das Jahr im Kreislauf), Universum (die Planeten) und nicht zuletzt der Liturgie (Kirchenkalender) die Vorstellung auf den Punkt, dass all diese Dinge sich im Großen und im Kleinen gegenseitig beeinflussen. Makro- und Mikrokosmos greifen ineinander und der Mensch findet sich eingefügt in dieses temporäre ›Weltbild‹. Eingebunden in die

kosmisch-allegorischen Vorstellungen, die religiös-rituellen Praktiken und die ›terrestrischen‹, durch Arbeit ausgeprägten Monatsarbeiten bekommt die abstrakte Zeit auf der Löwener Tafel eine anthropologische Dimension, die durch die vier Planetengottheiten in den Eckwickeln ›gestützt‹ wird: Der Kreis – verstanden als Jahresablauf in christlicher Perspektive – und das kosmologische Grundgerüst der Zahl Vier als Quadrat vereinen sich in einem Bild.

Eben dieses kosmologische Grundgerüst der Zahl Vier, auf dessen Basis sich ein über Jahrhunderte verbindliches Zeitordnungssystem etablieren konnte, bildet das Thema des in den Themenblock einführenden Beitrags von *Paul von Naredi-Rainer* (Innsbruck). Von Naredi-Rainer fokussierte in seinem Vortrag auf dem symbolischen Wert der Zahl Vier, den er in einem thematisch weit gespannten Bogen am Beispiel der vier Himmelsrichtungen als dem topologischen Äquivalent zu den vier Jahreszeiten erläutert. Er zeigte auf, dass die Himmelsrichtungen »als einander rechtwinklig schneidende Achsen unlösbar mit der ersten erkenntnistümlichen Ordnung unserer Welt verbunden sind. Die so zur Anschauung gebrachte Vierzahl gilt deshalb als Zahl des Kosmos, der geschaffenen Welt schlechthin«. Als eine Art Gegenmodell zu dieser scheinbar natürlich gegebenen symbolischen Bestimmung aller mit der Zahl Vier verbundenen Systeme (wie u. a. den vier Himmelsrichtungen, den vier Lebenszeiten oder den vier Jahreszeiten) widmet sich der Beitrag von *Clemens Simmer* (Bonn) in klimatologischer Perspektive der Frage nach der Genese der Jahreszeiten und der Zahl Vier im Zusammenhang des meteorologischen Jahreszeitenwechsels. Simmer macht deutlich, dass die Meteorologen eigentlich nur mit zwei Jahreszeiten rechnen. Frühling und Herbst gelten als »Übergangsjahreszeiten«, die nur die »thermische Trägheit« von Sommer bzw. Winter unterscheidet. »Dass wir vier Jahreszeiten haben, ist allerdings eher ein Artefakt der langen kulturellen und wirtschaftlichen Dominanz von Kulturen, die in den mittleren Breiten angesiedelt sind; polare Breiten kämen mit zwei Jahreszeiten aus, die Monsunregionen Süd- und Südostasiens mit drei und die Tropen zwar mancherorts ebenfalls mit vier, diese unterscheiden sich aber deutlich von den hiesigen Jahreszeiten zugeschriebenen Witterungen. Es soll sogar Gegenden geben mit fünf Jahreszeiten, deren vergleichsweise geringe räumliche Ausdehnungen allerdings klimatische Grundlagen ausschließen.«⁵ Somit bildet dieser Text eine gute Einführung in den

nun folgenden ersten Themenblock der von der kanonischen Vierzahl abweichenden Modelle von Jahreszeiten-Vorstellungen.

Diese Gegenmodelle sollen einerseits die uns gewohnte Wahrnehmung der Zahl als auch andererseits die scheinbar natürlich-kosmische ›Gegebenheit‹ von vier Jahreszeiten hinterfragen. *Julye Bidmead* (Chapman University, CA) untersucht im Kontrast zum zweiten Punkt die strikte Einbindung der Jahreszeiten in politisch-ideologische Zusammenhänge im Alten Mesopotamien. Am Beispiel des über Jahrhunderte in Babylon gefeierten zwölfjährigen *akītu*-Neujahres-Rituals demonstriert sie die Zeit dieses Festes als eine gefahrvolle *rite de passage*, in der das gesamte Staatswesen symbolisch einen Moment der Krise durchlebt. Der König erfährt eine rituelle »Erniedrigung« durch den Oberpriester, der ihn ins Gesicht schlägt, absetzt und wieder inthronisiert. »Unter dem Deckmantel einer religiösen Verpflichtung konnte das Fest dazu verwendet werden, politischen Ideologien zur Akzeptanz zu verhelfen, gesellschaftliche Institutionen zu legitimieren und zu genehmigen sowie die Vormachtstellung des Königs und der landesweiten Priesterschaft zu sichern.⁶ Exemplarisch legt *Joachim-Friedrich Quack* (Heidelberg) zum ersten Punkt (der Vierzahl) dar, wie die Alten Ägypter nur drei Jahreszeiten kannten, genannt »Überschwemmung«, »Herauskommen (der Saat)« sowie »Hitze«. Bis hinunter zu den Tagesgöttern stellt Quack die zu Bildwürdigkeit gelangten ägyptischen Zeiteinheiten vor. Ihr eher marginaler Darstellungsanlass besteht jeweils darin, so seine These, in einem affirmativen Sinn als Spender von Überfluss zu dienen. Den Aspekt der Genese des Jahreszeiten-Morphoms behandelt an einem Fallbeispiel *Robert Wittkamp* (Osaka). Anhand der Entstehung einer Gedichtsammlung aus dem achten Jahrhundert (dem *Man'yōshū*) kann Wittkamp aufzeigen, wie diese japanische Sammlung von rund 4500 Gedichten nicht nur den Grundstock für die sich anschließende *Waka*-Dichtung (der nicht-chinesischen, japanischen Dichtung) bildete, sondern das kulturelle Selbstverständnis Japans in paradigmatischer Wirkmächtigkeit prägte: »[B]is zum Ende des Mittelalters nahm (sie) zentrale Bereiche des höfischen, kulturellen und politischen Lebens für sich in Anspruch« – und noch heute wird das kulturelle Gedächtnis des Landes entscheidend von ›lyrischen‹ Jahreszeiten-Bildern dominiert, wobei hier interessanterweise Repräsentationen von Frühling und Herbst dominieren. *Susan Milbrath* (University of Florida) bespricht zwei Arten von kalendarischen Jah-

⁶ Aus dem Abstrakt von *Julye Bidmead* (Kongress-Beiblätter).

reszeitenvorstellungen in zwei berühmten Maya-Codices, dem Dresdner Codex und dem Codex Borgia. Der Venuskalender der Maya im Dresdner Codex dokumentiert fünf verschiedene jahreszeitliche Aspekte des Morgensterns im 13. Jh., wobei er einen Zyklus von acht Sonnenjahren mit fünf Venuszyklen über einen Zeitraum von 104 Jahren verbindet. Der Kalender im Codex Borgia aus dem 15. Jh. hält in einem 52 Jahre umfassenden Zyklus das Wetter in Zentralmexiko fest. Registriert wurden so zentrale landwirtschaftliche Aspekte wie die Variationen der Niederschlagsmenge, der Reichtum an Mais sowie Angriffe durch Heuschrecken und andere Plagen. Diese Aufzeichnungen besitzen jeweils eine eigene Bildhaftigkeit: Während die Bilder der Trockenzeit maistragende Todesgottheiten und Feuergötter darstellen, zeigen die Bilder der Regenzeit Bienen, Kolibris und einen Überfluss an Mais und Blumen. *Ryōsuke Ōhashi* (Kyoto) widmet seinen Beitrag dem Thema der Zeit in der Perspektive des Kulturvergleichs zwischen ›Ost‹ und ›West‹: Als Bezugspunkt für seine Ausführungen führt er den Begriff der »inneren Zeit« ein, den er sowohl an der philosophisch-abendländischen Verinnerlichung der Zeit-Definitionen von Aristoteles (Zeit als Zahl von Bewegung), Augustinus (Zeit als Modus der Seele) und Kant (Zeit als Bewusstseins-Zeit) als auch anhand eines Vergleichs von Philipp Otto Runges *Die Tageszeiten* (von 1808) und Sesshūs *Die lange Rolle von Berg und Wasser mit den vier Jahreszeiten*, die sogenannte *Lange Landschaftsrolle* (1486), verdeutlicht.

Insofern leitet Ōhashis Text mit seinem Blick auf die ›traditionelle‹ Zahl der vier Jahreszeiten und ihrer konkreten Materialisierung in Form eines knapp 16 Meter langen Tuschbildes zum zweiten Themenblock über, der in diachroner Ausrichtung der Ausbildung des Morphoms der vier Jahreszeiten in der Archäologie und Kunstgeschichte nachgeht. Er wird von eingeleitet von *Jan Bremmer* (Groningen), der die Genese der Personifikationen der Jahreszeiten, der *Horai*, von Homer bis zur griechischen Klassik mit einem Blick sowohl auf literarische und ikonographische aber auch papyrologische und epigraphische Quellen untersucht, was *Dietrich Boschung* (Köln) am Beispiel der bildlichen Konkretisierungen der Jahreszeiten in der römischen Antike weiterführt. Dabei verschob sich nicht nur die Zahl der Dargestellten von drei auf vier – wie Bremmer darlegt –, sondern auch ihr Geschlecht: Waren die griechischen Horai – dem Genus des Wortes folgend – weiblich dargestellt, wurden ihre römischen Nachfolger zu Knaben und Jünglingen, da es sich beim lateinischen Äquivalent *tempora anni* um ein Neutrum handelt. In seinem Beitrag verdeutlicht Boschung exemplarisch die medial

unterschiedlichen Ausformulierungen der Jahreszeitendarstellungen etwa auf Mosaiken oder Sarkophagen. Zudem verschafft Boschung der konkreten Form der zyklischen Zeitvorstellung der Jahreszeiten dadurch Profil, dass er sie von anderen Repräsentationen zyklischer Zeitaläufe abhebt. *Susanne Wittekind* (Köln) richtet ihr Augenmerk ebenfalls auf die Medien, Orte, Kontexte sowie die Form der Thematisierung der Jahreszeitendarstellungen – für das Mittelalter. Werden die Verbildlichungen zunächst vor allem in liturgischen Zusammenhängen dargestellt, treten ab dem 12. Jahrhundert neue Bildträger und neue Anbringungsorte auch außerhalb des Sanktuariums auf, etwa auf Mosaikböden und Portalen. Sie stehen für einen neuen Adressatenkreis, der nun auch Laien einschließt. *Stephan Kempf* (Berlin) untersucht die Versatzstückhaftigkeit der altniederländischen Landschaftsdarstellungen im 15. Jahrhundert. Die Maler zeigen – trotz ihres vielgepriesenen ›Realismus‹ – zumeist (das erinnert an die Meteorologen mit ihren zwei Jahreszeiten) nur einen schneereichen Winter und eine Art von frühlingshaftem Sommer und damit rein topische, versatzstückhafte ›Vorstellungen‹ von Landschaft und keine jahreszeitlichen ›Realaufnahmen‹ (eine Ausnahme von dieser Regel stellt dabei Hugo van der Goes' *Geburt Christi* auf der Mitteltafel des *Portinari-Altars* dar). *Henry Keazor* (Heidelberg) untersucht die verschiedenen Arten, in denen Nicolas Poussin seine mehrteiligen Bildfolgen – worunter die berühmten *Vier Jahreszeiten* fallen – malte und unterscheidet dabei eine parataktische und antagonistische von einer narrativen Gemäldestruktur. Nach Keazor zeichnet Poussins *Jahreszeiten* aus, dass sie eine zyklische und eine lineare Zeitstruktur kombinieren, die Keazor zudem ideengeschichtlich in Louis Le Roys *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers* von 1575 verortet, in dem eine zyklische Geschichtsvorstellung mit humanistischen Fortschrittsideen kombiniert wird. Während all diese Beiträge die jahrhundertelange Wirkmächtigkeit der Zahl Vier und der Vorstellungen von den Jahreszeiten ungebrochen nachzeichnen, analysiert *Werner Busch* (Berlin) den Moment ihrer beginnenden Auflösung. Er macht die politische und urbane Situation im London der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dafür verantwortlich, dass die tradierte Jahreszeiten-Wertordnung sich in William Hogarts Parodie *The Four Times of the Day* von 1738 zu verflüchtigen beginnt: der Druck der Überprüfbarkeit des Sichtbaren (seitens der empirisch orientierten Naturforschung in den Niederlanden und angesichts der sozial-politischen Misere im georgianischen England) lösten den Anspruch der Jahreszeiten endgültig auf, noch ein verbindliches ›Erklärungsmodell‹ darzustellen. Dass die vier Jahreszeiten unter neuen Vorzeichen aber

auch in der Kunst des 20. Jahrhunderts noch immer als ein Modell der Darstellung von Veränderung und zyklischem Wandel genutzt werden können, zeigt *Thierry Greub* (Köln) am Beispiel von Cy Twomblys Bildserien *Quattro Stagioni* (1991–1995). Durch den Einschluss von Textfragmenten wird die herkömmliche Tradierung der vier Jahreszeiten sowohl semantisch durchkreuzt als auch formal – im Textfluss – weitergeführt. *Ursula Frohne* (Köln) beschließt den Band mit Überlegungen zur Konzeptualisierung des Transitorischen der Natur in der zeitgenössischen Kunst. Auch hier wird ›Natürliches‹ artikuliert – doch rücken jetzt contingente, ephemere, prozessuale Phänomene wie Witterungswechsel, Temperaturveränderungen oder Licht- und Schatteneffekte in den Blick. In Zeiten einer allgemeinen »Entfernung der Natur« (Oskar Bätschmann) formt die Gegenwartskunst das ›alte‹ Thema der Jahreszeiten semantisch neu um und lässt es so zu einer zentralen Kategorie im Kontext aktuell hochbrisanter Themen (Globalisierung, Klimawandel, Ökologie usw.) werden: »Naturreflexion in der Kunst«, so Ursula Frohne, »und so auch das Thema der Jahreszeiten stehen immer in einem dialogischen und gleichermaßen dialektischen Bezug zur kultur- und mediengeschichtlichen Entwicklung, sei es, dass sie die sozialen, industriellen oder territorial-kolonialen Konflikte verhandeln, sei es, dass sie eine Auseinandersetzung mit ihren historischen Bedingtheiten ausblenden oder kulturreditisch forcieren.«

Darstellungen der vier Jahreszeiten stellen insofern ein Vorstellungsmodell bereit, das jedes einseitige Verständnis von Natur als ›gottgegebene‹ Weltordnung hinter sich gelassen hat und zu einem Teilelement der vom Menschen geschaffenen ›Kultur‹ geworden ist. In dem im vorliegenden Band geleisteten synchronen, interkulturellen aber auch diachronen, historischen Blick auf die Jahreszeiten zeitigt sich nicht *ein* Bild der Jahreszeiten, sondern von uns konstruierte Entitäten jeweils völlig verschiedenartiger Ausformulierungen von Vorstellungen (also Morphomen) der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten. Vermittels dieser versuchen wir bis heute, dem unbegreiflichen Wesen der Zeit eine gliedernde, bannende Gestalt zu geben.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Taf. 1 © 2012 M – Museum Leuven

I. GRUNDLAGEN: ZAHLENSYMBOLIK UND METEOROLOGIE

*... und Jahreszeiten macht' er (= Zeus) drei: den Sommer,
den Winter, und den Herbst als dritten -
und als den vierten dann den Frühling, wo es
zwar herrlich blüht, jedoch genug zu essen
nicht da ist ...*

Alkman von Sparta: Liedfragment, 2. Hälfte 7. Jh. v. Chr.,
übersetzt von Joachim Latacz

PAUL VON NAREDI-RAINER (INNSBRUCK)

DIE ZAHL 4 IN KUNST, ARCHITEKTUR UND WELTVORSTELLUNG

Das topologische Äquivalent zu den vier Jahreszeiten – dem eigentlichen Thema dieses Bandes – sind die vier Himmelsrichtungen. Als einander rechtwinklig schneidende Achsen sind sie unlösbar mit der ersten erkenntnistheoretischen Ordnung unserer Welt verbunden. Konstruiert aus der Beobachtung der Sonnenstellung, der Punkte des Sonnenauf- und -untergangs, den Daten der Tag- und Nachtgleiche, der wechselnden Form des Schattens und anderer Naturphänomene, erscheinen die vier Himmelsrichtungen und mit ihnen die vier Winde und in weiterer Folge die vier Elemente als Grundkoordinaten der Welt.¹

Derartige Vorstellungen finden sich in fast allen Kulturen. Ich beschränke mich hier im Wesentlichen auf die europäische. Das Bild des *mundus tetragonos*, der viergeteilten Welt, bringt der Ethnologe Werner Müller mit der Tätigkeit der Auguren in Verbindung, die im römischen Staat der vorrepublikanischen Zeit von – im wahrsten Sinn des Wortes – grundlegender Bedeutung war.² Der römische Geschichtsschreiber Titus Livius (59 v. Chr.–17 n. Chr.) erzählt, dass Numa Pompilius, der sagenhafte zweite König Roms (um 750–672 v. Chr.) nach seiner Wahl eine Befragung der Götter verlangt hatte:

»Ein Augur, dem zu Ehren man später dieses Amt zu einem dauernden und öffentlichen Priestertum erhob, führte ihn auf die Burg (*arx*); und er setzte sich auf einen Stein, nach Süden gerichtet. Der

¹ Franz Carl Endres / Annemarie Schimmel: Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich. Köln 2005 (1984), 101–119.

² Werner Müller: Die heilige Stadt. *Roma quadrata*, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltnabel. Stuttgart 1961, 36–45.

Augur nahm den Platz zu seiner Linken, hielt in der Rechten einen Krummstab ohne Knoten und verhüllte sein Haupt. Ein solcher Krummstab hieß *lituus*. Der Augur ließ seine Blicke über die Stadt und die Felder schweifen, rief die Götter an und bezeichnete die Himmelsrichtungen von Osten bis Westen, nannte die Südseite »rechts«, die Nordseite aber »links«. Als Grenze zwischen beiden steckte er sich gegenüber in Gedanken ein Ziel, soweit sein Blick reichte. Dann wechselte er den Stab von der rechten in die linke Hand, legte die rechte auf Numas Kopf und betete: »Jupiter, Vater! Wenn es deinem heiligen Willen entspricht, daß dieser Numa Pompilius, dessen Kopf ich nun berühre, König von Rom wird, so sende uns ein deutliches Zeichen innerhalb der Grenzen, die ich gesteckt habe.« Er nannte die Zeichen, die er haben wollte. Die Zeichen erschienen, Numa wurde zum König erklärt und stieg vom *templum* herunter.³

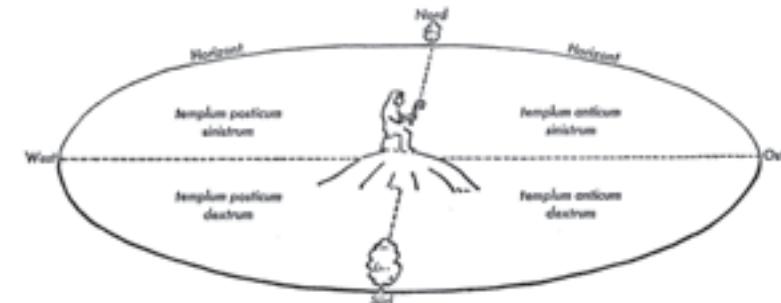
Bemerkenswert ist an diesem Bericht zunächst der Wechsel in der Bezeichnung des Ortes: Numa steigt mit dem Augur auf die Burg (*arx*), nach vollzogener Weihe steigt er vom »*templum*« herunter. Die Inauguration hat also den Ort in eine sakrale Sphäre gerückt und zum *templum* gemacht.

Aus der Überlieferung der auguralen Formeln durch den Polyhistor Marcus Terentius Varro (116–27 v. Chr.)⁴ lässt sich dieser Ritus als »Vierteilung des Beobachtungsraumes« präzisieren. Der Augur teilt dabei sein Gesichtsfeld in vier Regionen, links und rechts (*templum sinistrum et dextrum*), vorne und hinten (*templum anticum et posticum*), indem er mit seinem Krummstab nach den entsprechenden Seiten Linien in die Luft zieht. Zweck dieser Aufteilung war die eindeutige Lokalisierung und damit Deutung von Himmelszeichen, etwa von Blitzen, aber auch von fliegenden Vögeln. Der nach allen Richtungen bis an den Horizont reichende, als *templum* bezeichnete, kreisförmige Beobachtungsraum erhält durch das Ziehen der beiden Achsen, die sich in seiner Mitte schneiden, seine als immanent vorgestellte Ordnung. Der kreuzförmig geteilte Kreis wird zum Weltsymbol (Abb. 1).

Die Vorstellung des *mundus tetragonus* ist keineswegs auf das Kultische beschränkt geblieben, sondern hat ihren konkreten und folgenreichen Niederschlag in der Tätigkeit der römischen Agrimensoren gefun-

³ Titus Livius: *Ab urbe condita* I, 18, 6–10.

⁴ Marcus Terentius Varro: *Antiquitates rerum divinarum*, III: *de auguribus*.



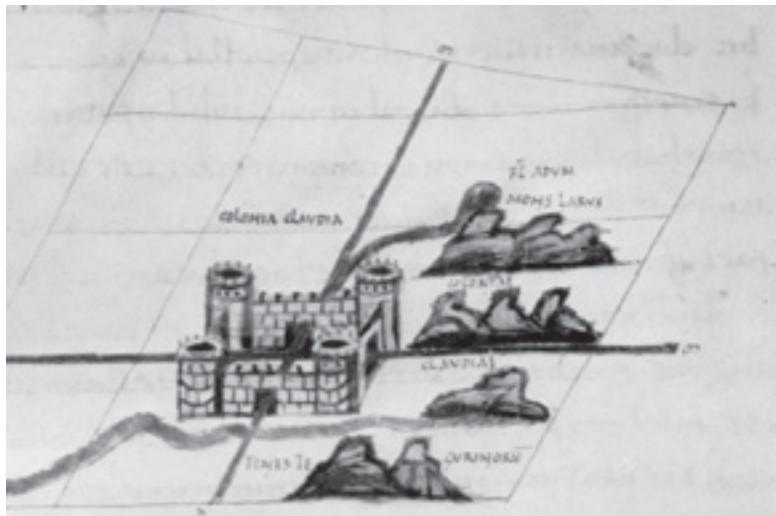
1 Vierteilung des Beobachtungsraumes durch die Auguren (nach Werner Müller)

den.⁵ Ihre Feldmesskunst diente nicht nur der Anlage von Militärlagern und der Abgrenzung von Ländereien, sondern vor allem auch der Anlage von Städten. Grundprinzip des Vermessens war, ausgehend von einem Nabelpunkt (*terminus medius*), das Ziehen einer Nord-Süd-Linie, des *cardo*, und senkrecht dazu des *decumanus*. Durch die Endpunkte dieses Achsenkreuzes gezogene Parallelen grenzen eine Fläche ab. Mauern mit Ecktürmen geben dieser Grundrissform sichtbare Gestalt und werden zum Kennzeichen von Stadt schlechthin (Abb. 2). In der karolingischen Kopie einer spätantiken Vorlage zwar nur angedeutet, aber doch deutlich erkennbar, sind die Parallelen zu *cardo* und *decumanus maximus*. Beliebig erweiterbar, entsteht so ein rasterförmiges Straßennetz, das in vielen Städten römischen Ursprungs bis heute erhalten geblieben ist – beispielsweise in Turin: Straßenverlauf, Stadtmauer und Tore der Römerstadt mittlerer Größe waren während des Mittelalters beibehalten worden. Emmanuel Filiberto von Savoyen machte sie 1559 zu seiner Residenzstadt und ließ 1564 eine fünfeckige Zitadelle vor ihren Mauern errichten (Abb. 3). Das rechtwinkelige Rasternetz liegt auch zwei weiteren Stadterweiterungen im 17. Jahrhundert zugrunde.⁶

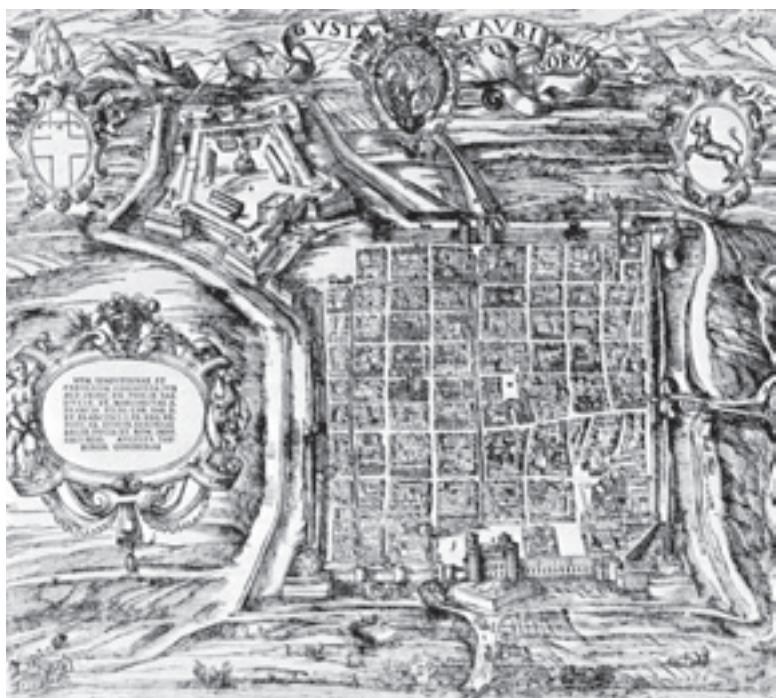
Das Gitternetz (Schachbrettanordnung) ist das bei weitem gebräuchlichste Muster in der Geschichte der Stadtplanung und gehört gewisser-

⁵ Ursula Heimberg: Römische Landvermessung. Stuttgart 1977; Okko Behrends / Luigi Capogrossi Colognesi (Hg.): Die römische Feldmeßkunst. Interdisziplinäre Beiträge zu ihrer Bedeutung für die Zivilisationsgeschichte Roms. Göttingen 1992.

⁶ Wolfgang Braunfels: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt. Köln 1976, 168–178.



2 Kreuzförmige Stadtanlage, nach Hyginus (2. Jhd.); karolingische Abschrift aus dem 9. Jhd. (Bibl. Vaticana, Cod. Lat. Pal. 1564, fol. 90r)



3 Turin im Jahr 1577; Holzschnitt von Giovanni Criegher

maßen zu den Universalien der Stadtbaukunst.⁷ Gekennzeichnet wird es durch rechte Winkel und die Parallelität der Straßenführung entlang zweier Achsen. Wir finden es nicht nur bei den Römern und in deren Nachfolge, sondern ebenso im alten China wie in den Städten Nordamerikas. Das Gitternetz wird den wichtigsten Anforderungen an eine Stadt gerecht: Verteidigung und Handel. Es ermöglicht einerseits weitestgehende Überwachung (und wird deshalb für Flüchtlings- und Gefangenenzlager verwendet), ermöglicht andererseits dank seiner klaren Struktur schnellstmögliche innerstädtische Verbindungen. Es spiegelt zentralistische Regierungsstrukturen (zumal des Barock), wird gleichermaßen aber auch mit demokratischen Prinzipien gleichgesetzt und spielte nicht zuletzt deshalb bei der Anlage der nordamerikanischen Städte eine bedeutende Rolle. Die erste große amerikanische Stadt mit einem rasterförmigen Straßennetz war Philadelphia, gegründet 1683. Le Corbusier begründet 1925 in seinem Buch über Städtebau den Vorzug regelmäßiger Straßennetze so: »Der Esel geht im Zickzack, döst ein wenig, blöde und vor Hitze zerstreut, geht im Zickzack, um den großen Steinen auszuweichen, um sich den Anstieg sanfter zu machen, um Schatten zu suchen. Er strengt sich so wenig wie möglich an ... Der Esel denkt an gar nichts, er macht sich aus nichts etwas. – Der Esel hat alle Städte des Kontinents gezeichnet.« Der Mensch dagegen »schreitet geradeaus, weil er ein Ziel hat; er weiß, wohin er geht, er hat sich für eine Richtung entschieden und schreitet in ihr geradeaus ... Der Mensch beherrscht sein Gefühl durch die Vernunft.«⁸

Ausgangspunkt rechtwinkeliger Stadtplanung war die Entfaltung der Vermessung von einem Mittelpunkt aus. Die kreuzförmige Anlage der Hauptachsen blieb nicht nur in den auf römischen Strukturen aufbauenden Städten erhalten, sondern wurde im Mittelalter auch bei neuangelegten Städten verwendet. Im englischen Gloucester gehen die beiden rechtwinkelig aufeinander stoßenden Hauptstraßen auf das römische *Castrum Glevum* zurück (Abb. 4). Im westfälischen Brilon, einer im frühen 13. Jahrhundert vom Kölner Erzbischof Engelbert gegründeten Stadt, prägen ebenfalls kreuzförmig einander schneidende Hauptstraßen den Grundriss und teilen die Stadt in vier Viertel, die schon früh auch als

⁷ Spiro Kostof: Das Gesicht der Stadt. Geschichte städtischer Vielfalt. Frankfurt/New York 1992, 95–157; Hans-Eckehard Lindemann: Stadt im Quadrat. Geschichte und Gegenwart einer einprägsamen Stadtgestalt. Braunschweig/Wiesbaden 1999.

⁸ Le Corbusier: Städtebau, Stuttgart 1979 (zuerst französisch 1925), 5–6.



4 Gloucester, Luftaufnahme

Verwaltungseinheiten belegt sind: Bürgermeister und Rat des abgelaufenen Jahres wählten aus den sogenannten »Quartalen« acht Kurherren.⁹

Der Begriff »Stadtviertel« ist im Deutschen übrigens seit dem 15. Jahrhundert nachweisbar, das holländische *kwartier* als administrative Unterteilung der Stadt seit dem frühen 16. Jahrhundert. Ähnliches gilt für das englische *quarter*. Das französische *quartier* kennt man schon seit dem 12. Jahrhundert, und das mittellateinische *quarterium* taucht in Italien im 13. Jahrhundert auf, zunächst in den Konstitutionen Kaiser Friedrichs II. bei sizilischen Städten.

⁹ Müller 1961 (wie Anm. 2), 61.



5 Palästinakarte mit Jerusalem in der Mitte; Holzschnitt aus: Lucas Brandis de Schass: *Rudimentum novitiorum ...*, Lübeck 1475

Im Schnittpunkt der Achsen von Gloucester stand das – heute nicht mehr erhaltene – Kreuz. Dieses *High Cross* (das es in vielen englischen Städten gab), errichtet im *umbilicus urbis*, dem Mittelpunkt (Nabel) der Stadt, ist sichtbarer Ausdruck einer im Sakralen wurzelnden Ordnung und stellt in der Praxis den vom König garantierten Frieden an diesem Ort und auf den vier Straßen, die hier zusammentreffen, dar – zugleich den Schutz für die im Handel Tätigen.¹⁰

Der Kirchenvater Hieronymus erhob an der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert die Forderung, Jerusalem in den Mittelpunkt der Weltkarten einzuzeichnen.¹¹ Dem wurde von den abendländischen Universalkartographen erst seit dem frühen 12. Jahrhundert entsprochen, als Jerusalem in der Folge der Kreuzzüge tatsächlich zum Mittelpunkt der lateinischen Christenheit geworden war. Ein relativ spätes Beispiel dafür ist ein 1475 in Lübeck gedruckter Holzschnitt aus der illustrierten Weltchronik des Lucas Brandis – übrigens eine der frühesten gedruckten Karten überhaupt –, der Jerusalem als dreifach ummauerte kreisförmige

¹⁰ Enrico Guidoni: Die europäische Stadt. Eine baugeschichtliche Studie über ihre Entstehung im Mittelalter. Stuttgart 1980, 139.

¹¹ Eusebius Hieronymus: *Commentariorum in Ezechielem Prophetam Libri Quatuordecim*. In: Patrologia Latina 25, 52.

Stadt inmitten des hügeligen Landes zeigt, von dessen Ecken sowie Seiten jeweils vier Winde blasen (Abb. 5). Dass Jerusalem kreisförmig dargestellt wird – entgegen der topographischen Wirklichkeit, die zweifellos bekannt und auch schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts von Wilhelm von Tyrus, dem Kanzler des lateinischen Königreichs Jerusalem, korrekt als langgestrecktes Viereck beschrieben worden war –, entspricht wohl denselben im Sakralen wurzelnden Vorstellungen wie die Tätigkeit der römischen Auguren.

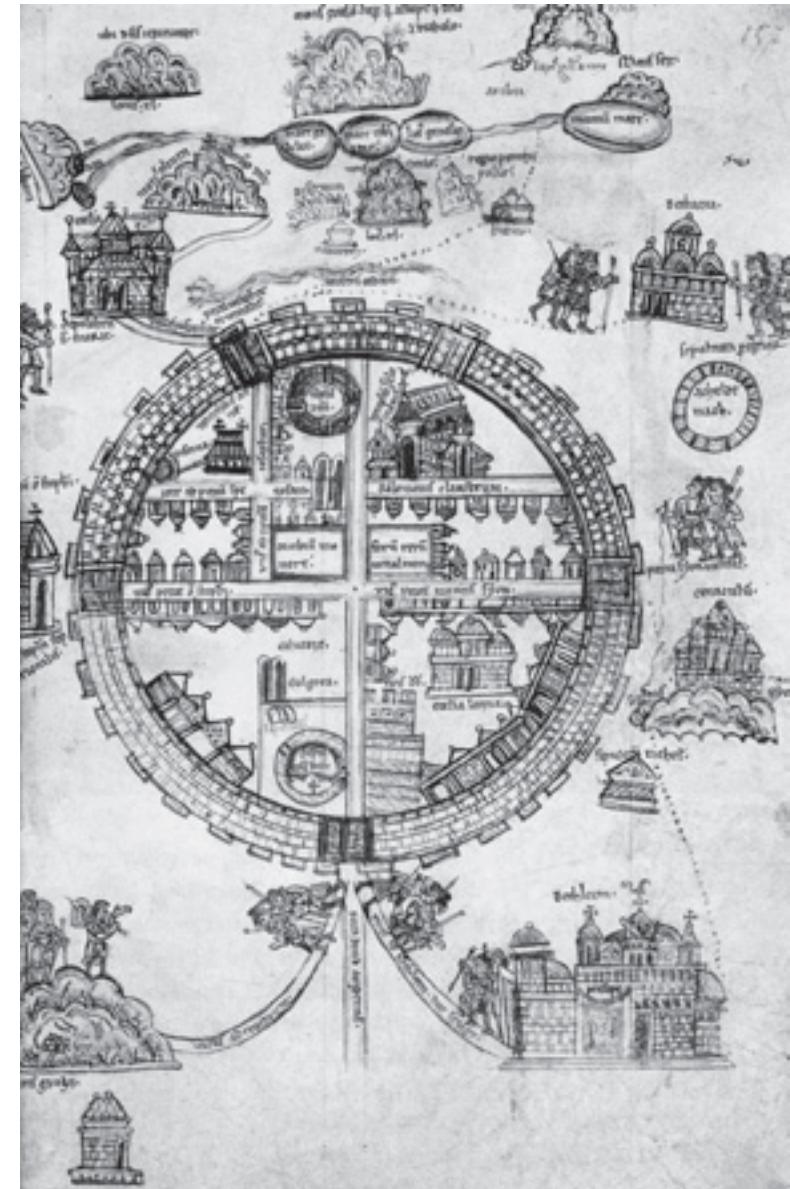


6 Assyrisches Relief aus Nimrud, 7. Jhdt. v. Chr.

Bezeichnenderweise ist die ägyptische Hieroglyphe für »Stadt« ein viergeteilter Kreis,¹² und ein assyrisches Relief aus dem Thronsaal des Königs Assurbanipal (7. Jhd. v. Chr.) in Nimrud (Irak) zeigt städtisches Leben innerhalb kreisförmiger zinnenbewehrter, kreuzförmig geteilter Mauern (Abb. 6).¹³ Verblüffend ähnlich ist die Struktur mehrerer

¹² Leonardo Benevolo: Die Geschichte der Stadt. Frankfurt/New York 1975 (1975), 41.

13 Kostof 1992 (wie Anm. 2), 165.



7 Sog. Fulco-Plan von Jerusalem; Collectar, 2. H. 12. Jh. (Brüssel, Bibl. Royale, Ms 9823-24, fol. 157r)

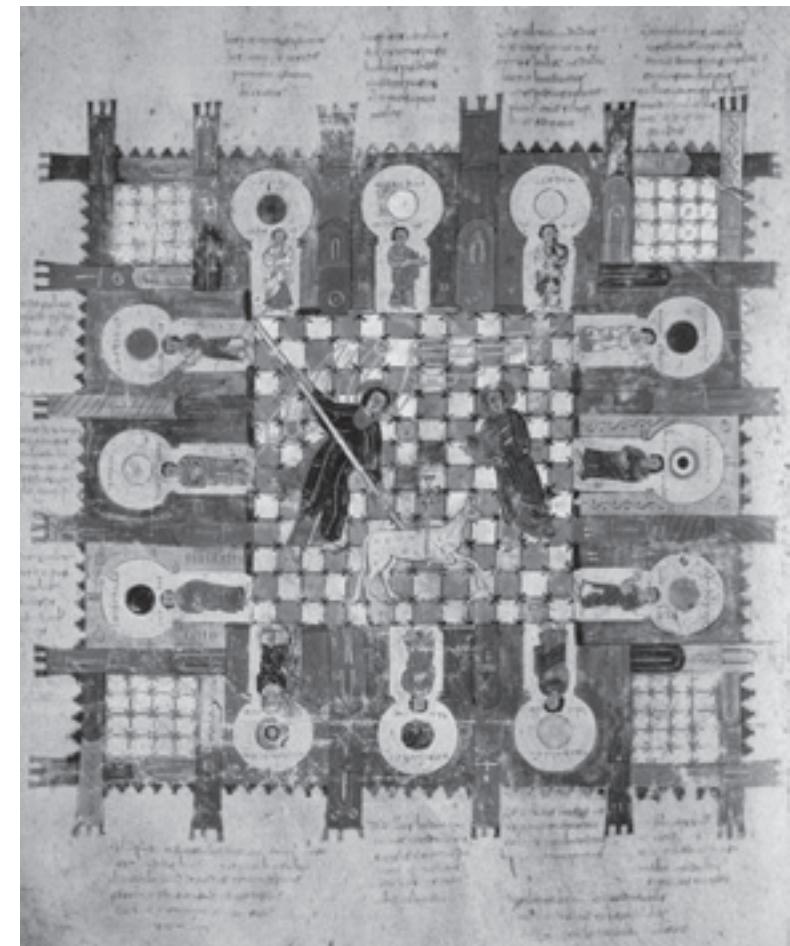
Jerusalem-Karten aus der Kreuzfahrerzeit, die von einem durch eine kreisrunde, zinnenbewehrte Stadtmauer gezogenen Achsenkreuz dominiert werden (Abb. 7).¹⁴

Dass zwischen einer kreisförmig und einer quadratisch dargestellten Stadt keine grundsätzlichen Deutungsunterschiede bestehen, erhellt aus dem Vergleich zweier berühmter Darstellungen des Himmelschen Jerusalem (Abb. 8 und 9): Die annähernd gleichzeitig, im späten 10. Jahrhundert entstandenen Miniaturen aus einer spanischen Handschrift der *Beatus-Apokalypse* (in der die Himmelsstadt – dem Bibeltext entsprechend – als quadratische Anlage in planimetrischer Draufsicht gezeigt wird, mit nach außen geklappten Mauern und Türmen) und aus der auf der Reichenau entstandenen *Bamberger Apokalypse* (in der die Stadt von einem andeutungsweise perspektivisch dargestellten runden Mauerring umgeben wird) sind als auffällig differierende Illustrationen des selben Textes nur aus völlig unterschiedlichen Bildtraditionen erklärbar. Eine ähnliche Ambivalenz zwischen kreisförmiger und quadratischer Welt- bzw. Stadtdarstellung zeigt auch die aus dem 13. Jahrhundert stammende *Ebstorfer Weltkarte*.¹⁵ Hier ist der Stadtgrundriss von Jerusalem quadratisch – inmitten einer kreisförmig angelegten Welt. Im Inneren seiner vergoldeten Mauern erscheint (was wiederum den Beschreibungen des Himmelschen Jerusalem entspricht) der auferstehende Christus (Abb. 10). Der Zusammenhang zwischen der Symbolbedeutung des Achsenkreuzes und der des Quadrats liegt auf der Hand: Christus, der die Welt erlöst und das im Kreuz symbolisierte Leiden überwunden hat. Das quadratische Jerusalem bildet den Mittelpunkt der kreisförmig dargestellten Welt. Die Form des Kreuzes deckt sich mit dem Bild des *mundus tetragonus*, der viergeteilten Welt. Die Verbindung von Quadrat und Kreuz als Zeichen des die Welt erlösenden Salvators ist dem bildhaften Denken des Mittelalters Gegenstand umfangreicher theologischer Erklärungen.¹⁶

¹⁴ Franz Niehoff: *Umbilicus mundi* – Der Nabel der Welt. Jerusalem und das Heilige Grab im Spiegel von Pilgerberichten und -karten, Kreuzzügen und Reliquiaren. In: Anton Legner (Hg.): *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Ausst.-Kat. Köln 1985, Bd. 3, 53–80.

¹⁵ Hartmut Kugler / Eckhard Michael (Hg.): Ein Weltbild vor Kolumbus. Die Ebstorfer Weltkarte. Interdisziplinäres Kolloquium 1988. Weinheim 1991; Birgit Hahn-Woernle: Die Ebstorfer Weltkarte. Ebstorf 1993 (1987).

¹⁶ Barbara Broder: Das Bild der Schöpfung und Neuschöpfung der Welt als *orbis quadratus*. In: Frühmittelalterliche Studien 6 (1972), 188–210; Anna



8 Himmelsches Jerusalem; Beatus-Apokalypse aus San Miguel de Escalada, um 950–60 (New York, Pierpont Morgan Library, Ms 644, fol. 222v)

Eine süddeutsche Miniatur bündelt die einander ergänzenden und mehrfach überlagernden Bedeutungsfelder der in der vielschichtigen Vierer-Symbolik¹⁷ beschlossenen heilsgeschichtlichen Interpretation, die die Erlösung der Welt schon in ihrer Erschaffung vorgezeichnet

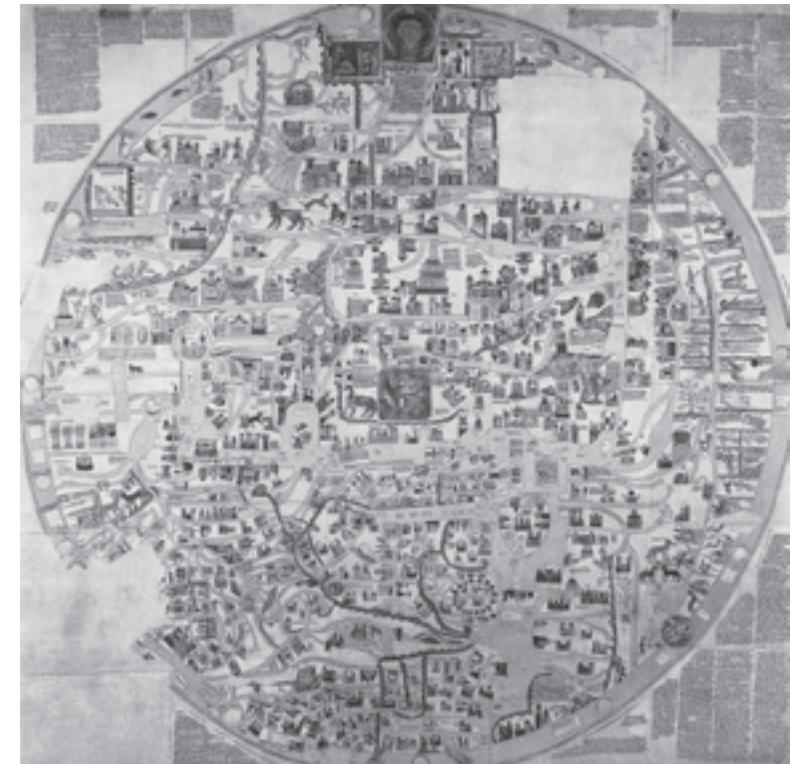
C. Esmeijer: *Divina Quaternitas. A preliminary study in the method and application of visual exegesis*. Amsterdam 1978.

¹⁷ Heinz Meyer / Rudolf Suntrup: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen. München 1987, 332–402.



9 Himmliches Jerusalem; Bamberger Apokalypse, Reichenau, um 1000
(Bamberg, Staatsbibliothek, Ms 140, fol. 55r)

sieht (Taf. 2): Auf das Lamm Gottes im Achsenkreuz fließen von den Enden der Kreuzarme die vier Paradiesesflüsse (Phison, Geon, Tigris, Euphrat) zu. Die vier Felder zwischen den Kreuzesbalken nehmen die Evangelisten ein, die durch ihre Attribute mit dem Heilswirken Christi in Verbindung gebracht werden (Matthäus – Mensch [Menschwerdung Christi], Lukas – Stier [Passion], Markus – Löwe [Auferstehung], Johannes – Adler [Himmelfahrt]), die vier Medaillons an den Ecken die Kardinaltugenden (*prudentia* = Weisheit, *iustitia* = Gerechtigkeit, *fortitudo* = Tapferkeit, *temperantia* = Mäßigung). Die theologischen Grundlagen die-



10 Ebstorfer Weltkarte, um 1240/50; Kopie aus dem 19. Jhd. (Kloster Ebstorf)

ser Darstellung aus dem 12. Jahrhundert wurden schon in karolingischer Zeit formuliert, z. B. von Alkuin, einem der wichtigsten Berater Karls des Großen, der die Vierzahl der Paradiesesflüsse mit den Evangelien in Verbindung bringt und auf Christus bezieht.¹⁸

Alkuins Schüler Hrabanus Maurus, Abt von Fulda und Erzbischof von Mainz, verfaßte im frühen 9. Jahrhundert 28 Figurengedichte *De laudibus sanctae crucis* mit mystischen Auslegungen des Kreuzes, die von seinem Ordensbruder Hatto bildlich ausgestattet worden sind.¹⁹

¹⁸ Alkuin: *Epistola 203: De comparatione numerorum Veteri et Novi Testamenti.* In: *Patrologia Latina* 100, 197.

¹⁹ Ulrich Ernst: *Carmen figuratum.* Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters. Köln/Weimar/Wien 1991, 222–332; Hans-Jürgen Kotzur / Winfried Wilhelmy: Rabanus Maurus. Auf den Spuren eines karolingischen Gelehrten, Ausst.-Kat. Mainz 2006.



11 Der Luftgott Aer als Erzeuger kosmischer Harmonie; Federzeichnung, Mitte 12. Jhd.; Liber Pontificalis (Reims, Bibl. Municipale, Ms 672, fol. 1r)

Als Figur wird das Kreuz auch und vor allem als Zeichen verstanden, das einem kontinuierlichen verbalen Hintergrund entgegengesetzt ist; bei diesen *versus intexti* gelangte man zu einer neuen Verbindung von Wort und Bild. Das Bild kommt ›vor‹ dem Wort und bestimmt letzteres, auch wenn beide in derselben Bedeutungssphäre zusammentreffen. Im zweiten dieser figurierten Gedichte (Taf. 3.1) spielt Hrabanus Maurus direkt auf das dem Quadrat eingeschriebene Kreuz an: »*Christus, qui in cruce quadrata totius orbis futurus erat redemptor et reparator.*« In dieser Miniatur wird die kosmisch gedeutete Ambivalenz der Vierzahl als Qua-

drat und Kreuz unmittelbar anschaulich. Die Figurengedichte *De laudibus sanctae crucis*, die in mindestens 80 mittelalterlichen Abschriften weite Verbreitung gefunden haben, variieren das kosmisch zu deutende Kreuz-Schema auf vielfältige Weise: Neben dem Schema der senk- und waagrechten Kreuzbalken finden wir auch das der diagonal angeordneten Kreuzbalken, deren Gestalt mit dem griechischen Buchstaben ›X‹ (Chi) zusammenfällt, dem Initial für Christus. Die Kongruenz dieser zur Systematisierung zentraler kosmologischer und heilsgeschichtlicher Axiome benutzten geometrisch konzipierten Bildschemata mit der Konstruktion von Stadtanlagen unterstreicht die Mehrdeutigkeit und Komplexität ihres Sinngehalts.²⁰

Im 12. Jahrhundert deutet Honorius Augustodunensis die Kreuzesform als Herrschaftszeichen Christi, indem er die vier Arme mit den vier Himmelsrichtungen und Weltteilen in Verbindung bringt. Darin spiegelt sich nicht zuletzt jener die Antike neu rezipierende geistige Aufbruch wider, von dem die berühmte Federzeichnung aus Reims zeugt (Abb. 11). Sie zeigt den geflügelten Luftgott Aer, der mit Armen und Beinen den Kreis des Kosmos durchbricht und die vier Winde beherrscht (indem er sie in Händen hält und mit Füßen tritt: Aquila (Nordwind), Zephyrus (Westwind), Auster (Südwind) und Eurus (Ostwind)). Aer ist oft gleichbedeutend mit Äther und Pneuma, das im Neuen Testamente das geistige Prinzip meint und in der Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments den Lebensatem Gottes bezeichnet. Im äußeren Kreis sind Aer die neun Musen zugeordnet, und im inneren drei antike Meister der Musik: Arion und Orpheus, die mit der Macht der Töne Tiere zu besänftigen in der Lage waren, und Pythagoras, der als Entdecker des naturgesetzlichen Zusammenhangs zwischen Tönen und Zahlen und damit als Erfinder der Musik gilt.²¹

Der Zusammenhang zwischen Tönen und Zahlen spielte in der Ästhetik, zumal der Architekturästhetik, der Renaissance eine überaus bedeutsame Rolle. Sie beruft sich auf den römischen Architekturtheoretiker Vitruv, fußt letztlich aber auf Platon, der der Architektur den Vorrang

20 Andreas Gormans: *Geometria et ars memorativa*. Studien zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemonik und ihre Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen, Diss. RWTH Aachen 1999.

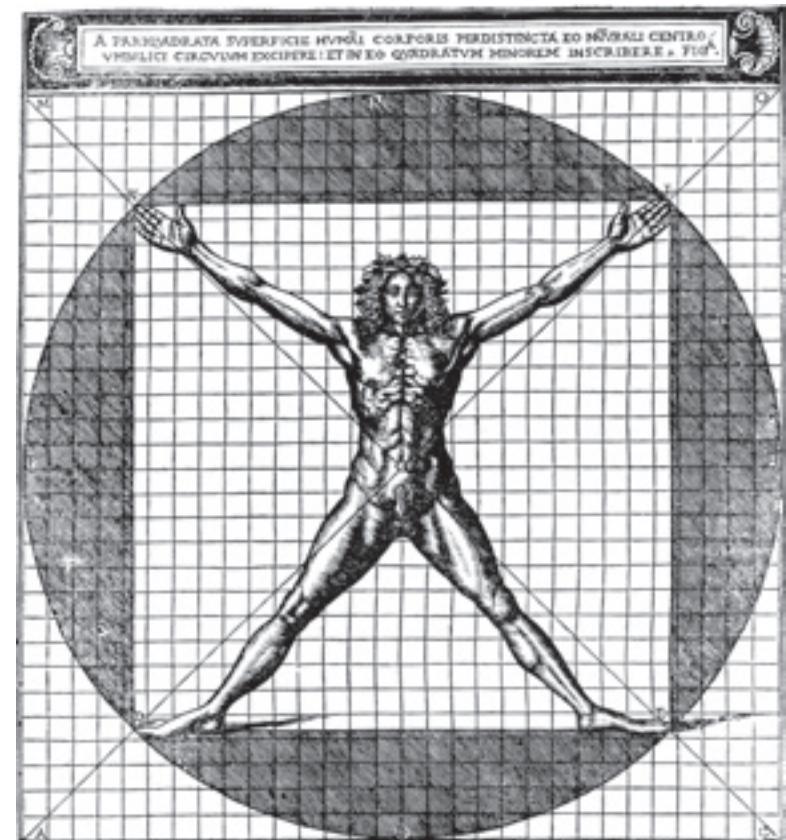
21 Sigrid Braunfels: Vom Mikrokosmos zum Meter. In: *Der vermessene Mensch. Anthropometrie in Kunst und Wissenschaft*. München 1973, 43–73 und 181–183 (hier 47).



12 Raffael: Tafel der pythagoräischen Tetrakty. Detail aus *Die Schule von Athen* in der Stanza della Segnatura im Vatikan, 1509–10

vor jenen Künsten eingeräumt hat, die sich nur in der Nachahmung erschöpften, weil sie sich nicht von der Intuition leiten lasse, sondern sich der Maße und Zahlen bediene und so eine innere Ordnung zu schaffen imstande sei. Leon Battista Alberti (1404–1472), der erste Architekturtheoretiker der Renaissance, empfiehlt den Architekten die Verwendung jener Zahlenverhältnisse,²² die nach pythagoräisch-platonischer Vorstellung als konsonant gelten und sich in den jeweils vier Zahlen der

²² Leon Battista Alberti: *de re aedificatoria* IX/5; lat./ital. ed. Giovanni Orlando. Mailand 1966, 823; dt. ed. Max Theuer, Darmstadt 1975 (1912), 497 f.



13 Cesare Cesariano: *Homo ad circulum et quadratum*; aus: *De Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri decem ...*, Como 1521, fol. 50r

»Tetrakty« manifestieren.²³ Raffael hat die beiden Formen der Tetrakty (1–2–3–4 und 6–8–9–12) in einer dem Pythagoras zugeordneten Tafel in der *Schule von Athen* dargestellt (Abb. 12).

Maß, Zahl und geometrische Form sind Universalien der Architektur. Sie ermöglichen nicht zuletzt die Übertragung menschlicher Maße auf die Architektur. Die berühmte Stelle in Vitruvs Architekturtraktat,²⁴ wonach sich ein Mensch mit gespreizten Armen und Beinen gleicher-

²³ Paul von Naredi-Rainer: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst. Köln 72001 (1982), 158–164.

²⁴ Marcus Vitruvius Pollio: *de architectura libri decem* III/1.3, lat./dt. ed. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, 138/139.

maßen einem Kreis wie einem Quadrat einschreiben lasse, legitimiert die beiden beim Entwurf jeglicher Architektur ohnehin unverzichtbaren geometrischen Elementarfiguren auch anthropometrisch und wurde deshalb in nahezu allen Vitruv-Ausgaben seit der Renaissance bildlich dargestellt (Abb. 13). Die »Vitruvianische Figur« erlangte in der Renaissance als Zeugnis aus der bewunderten und zum Vorbild genommenen Antike zentrale Bedeutung. Cesare Cesariano behauptet in der 1521 gedruckten ersten italienischen Vitruv-Ausgabe, daß man damit alles in der Welt proportionieren könne. Der Vergleich zwischen Cesarianos *Homo Vitruvianus* und dem Luftgott Aer in der mittelalterlichen Zeichnung aus Reims macht unmittelbar einsichtig, dass hinter der formalen Analogie auch die inhaltlichen Sinnsschichten einander überlagern und ergänzen.

Voraussetzung und Grundlage all dieser Implikationen ist ein ambivalenter Zahlbegriff,²⁵ wie er in der griechischen Antike vor allem von den Pythagoräern entwickelt wurde: Sie gelten einerseits als Begründer der eigentlichen theoretischen Mathematik, fassten aber zugleich Zahlen als selbständige, numinose Wesenheiten auf, die ein vorweltliches Sein im göttlichen Denken haben. Gegen einen solchen Zahlbegriff, dessen Symbolbeladenheit im Widerspruch zu seiner rechnerischen Verwendung steht, nahm Aristoteles zugunsten des uns heute geläufigen mathematischen Verständnisses der Zahlen als grundsätzlich gleichartiger und vereinbarer Einheiten Stellung. Dennoch spielte die Zahl als Symbolträger, die einen hinter ihr stehenden Sinn verkörpert, zumal im christlichen Mittelalter eine wichtige Rolle und beeinflusste auch die Künste nachhaltig.

Vor allem für die Architektur war – und ist – es von großer Bedeutung, dass ebenso wie die Zahlen auch einfachste geometrische Figuren ihren archetypischen Symbolcharakter haben. Dies liegt begründet in einer anschaulichen, quasi geometrischen Auffassung der Zahlen, die wiederum auf die Antike zurückgeht. So erklärt sich im konkreten Fall die Symbolik der Vierzahl als Zeichen der geschaffenen irdischen Welt und ihrer Erlösung, anschaulich gemacht im Achsenkreuz wie im Viereck, zumal im Quadrat.

Das Quadrat ist als gleichseitiges bzw. gleichwinkeliges (rechteckiges) Viereck eine Sonderform des Rechtecks wie des Rhombus (bzw. der Raute). Es garantiert Regelmäßigkeit und Symmetrie. Als Begrenzungsfläche eines der platonischen Körper, nämlich des sechsflächigen

²⁵ Naredi-Rainer 2001 (wie Anm. 23), 33–39.

Würfels (Hexaeder), gehört es zu den geometrischen Grundformen. Aus seiner elementaren Gestalt resultiert, dass es einerseits zum Träger grundlegender Symbolgehalte und andererseits zur Keimzelle formaler Entwicklung werden kann.

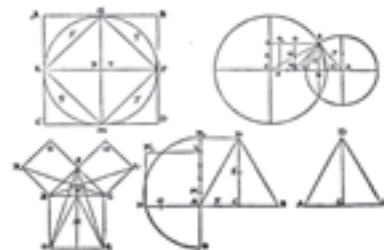
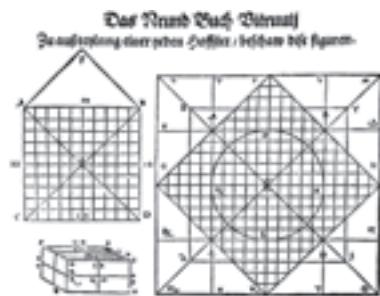
Konstruktionen auf der Basis und mittels des Quadrats, mathematisch begründet in der Kreisgeometrie, finden sich in den Architekturtraktaten seit der Antike und reichen bis zu den modularen Rasterstrukturen unserer Zeit. Vitruvs Ausführungen über die Flächenverdoppelung²⁶ schildern, auf Platon verweisend, das Prinzip der sogenannten Quadratur. Es besteht darin, die Mittelpunkte der Seiten eines Quadrats diagonal miteinander zu verbinden, wodurch ein kleineres, um 45° gedrehtes Quadrat entsteht, dessen Diagonale der Seite des Grundquadrats entspricht. Dieser Vorgang ist in beiden Richtungen beliebig wiederholbar. Die Flächen der Aufeinanderfolge verdoppeln sich jeweils, die Seitenlängen verhalten sich wie $1:\sqrt{2}:2:2\sqrt{2}:4$ etc., d. h. sie stehen zueinander jeweils im irrationalen Verhältnis $1:\sqrt{2}$, während die jeweils übernächsten Quadratseiten das rationale Verhältnis $1:2$ ergeben. In seiner 1548 in Nürnberg gedruckten ersten deutschsprachigen Vitruv-Ausgabe hat Walter Ryff, der sich latinisiert Rivius nannte, diese und andere Gesetzmäßigkeiten der Quadrat-Geometrie anschaulich dargestellt (Abb. 14).

Das auf sukzessiver geometrischer Konstruktion beruhende Prinzip der Quadratur (»Vierung über Ort«)²⁷ wurde vor allem in der Architektur der Gotik ständig verwendet, im Großen wie im Kleinen, d. h. bei der Entwicklung von Grundrissen ebenso wie bei der Gestaltung von Architekturelementen. Das bezeugen beispielsweise eine Grundrisssskizze aus dem berühmten Bauhüttenbuch des französischen Architekten Villard de Honnecourt (um 1235) oder die Grund- und Aufrissdarstellung einer gotischen Fiale aus dem Lehrwerk des Regensburger Dombaumeisters Matthäus Roriczer (um 1487/88) (Abb. 15).

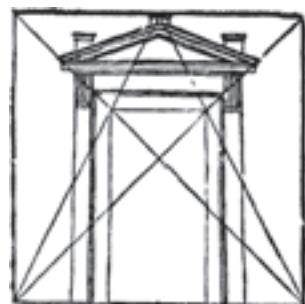
Die im Quadrat beschlossenen Möglichkeiten formaler Differenzierung sind zahllos – und zeitlos. Dem Entwurf einer Kirchentür im 1537 gedruckten Architekturtraktat *Regole generali di architettura* des italienischen Renaissancearchitekten Sebastiano Serlio (Abb. 16) liegen dieselben Konstruktionselemente (Diagonalen und gleichschenkeliges Dreieck im Quadrat) zugrunde wie dem Aufriss der 1986 vom Kölner

²⁶ Vitruv (wie Anm. 24) IX, Vorrede, lat./dt., ed. Fensterbusch 404/405.

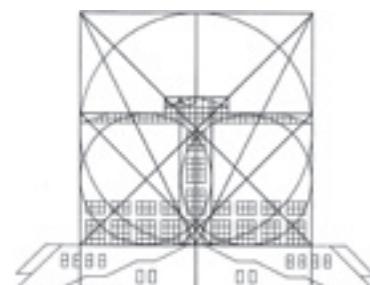
²⁷ Naredi-Rainer 2001 (wie Anm. 23), 218–222.



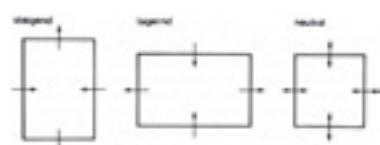
14 Walter Rivius: Die Geometrie des Quadrats, aus: *Vitruvius Teutsch*, Nürnberg 1548



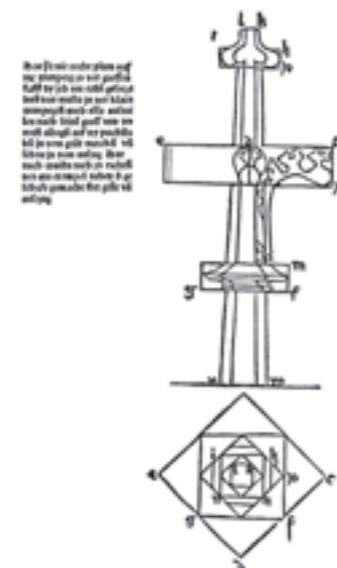
16 Sebastiano Serlio: Entwurf einer Kirchtür, aus: *Regole generali di architettura*, Venedig 1537, fol. 13



17 Oswald Mathias Unger: Proportionsschema der Hamburger Kunsthalle, 1986–96



18 »Gestik des Rechtecks« (nach Wolfgang von Wersin)



Architekten Oswald Mathias Ungers entworfenen Galerie der Gegenwart in Hamburg (Abb. 17). Dass dem Quadrat sowohl eine formgenerierende wie eine formregulierende Rolle zukommt, unterstreicht die grundlegende Bedeutung dieser geometrischen Elementarfigur, die eine bestimmte architektonische Gestalt gleichwohl keineswegs determiniert – selbst O. M. Unger (1926–2007), dessen Bauten durch strenge geometrische Gestaltungsraster charakterisiert sind, vermochte dem – von ihm durchaus als bedeutungsschwer verstandenen – Quadrat eine bemerkenswerte gestalterische Variationsbreite abzugewinnen.



19 Wien, Großer Musikvereinssaal (Aufnahme 2008)

Die Rolle des Quadrats bzw. des Rechtecks – und damit die Rolle des rechtwinkeligen Vierecks²⁸ – erschöpft sich freilich keineswegs im Gestaltgenerierenden, sondern ist untrennbar mit der Wirkungsweise von Architektur und solcherart mit dem Erleben des Räumlichen verbunden. Wir erleben den räumlichen Eindruck einerseits expansiv mit dem Körper (wobei eine wesentliche Komponente dieses Erlebens die Beziehung zwischen der eigenen Körpergröße und der Größe des Bauwerks, seiner Dimension, bildet), andererseits aber erfassen wir das

²⁸ Ernst Bindel: Die geistigen Grundlagen der Zahlen. Die Zahl im Spiegel der Kulturen. Elemente einer spirituellen Geometrie und Arithmetik. Frankfurt 1983, 225–230.

Räumliche bildhaft auf dem Weg einer geometrischen Abstraktion, indem wir den gebauten Raum in die ihn umgebenden Flächen zerlegen (Abb. 18). Diese erschließen sich vor allem von ihren Umrissen her, die wir – bewusst oder unbewusst – an gedachten Vertikalen und Horizonten orientieren. »Es liegt an unserer senkrechten Stellung zur Erde, andererseits an der horizontalen Lage unserer beiden Augen, dass die senkrechte und waagrechte Richtung, als Grundrichtung aller anderen, uns eingeboren sind. Wir verstehen alle anderen, beurteilen und messen sie erst im Verhältnis zur Waagrechten und Senkrechten«,²⁹ erkannte der Bildhauer Adolf von Hildebrand (1847–1921). Aus der Verschmelzung dieser beiden Grundrichtungen entstehen Rechtecke, die als Verhältnis von Höhe zu Breite bzw. Länge nicht nur mathematisch fassbar sind (als Proportionen), sondern auch einen Ausdruckswert besitzen (Abb. 19). Herrscht die Vertikalrichtung vor, entsteht die Illusion einer steigenden Bewegung; größere Horizontalausrichtung dagegen vermittelt den Eindruck des Lastens, und annähernd gleiche Höhe und Breite – mathematisch gegeben im Quadrat – erzeugt die Wirkung ruhigen Schwebens. Der deutsch-österreichische Architekt und Designer Wolfgang von Wersin (1882–1976) hat in seinem 1956 erschienenen *Buch vom Rechteck* exemplarisch ausgeführt, wie dieser »gestische Gehalt« von Flächenwerten, die sich zu einem unendlich vielfältigen Wechselspiel von Lasten und Streben, Ruhe und Bewegung zusammenfügen können, wesentlich den ästhetischen Eindruck eines Bauwerks bestimmt. Der stilistische bzw. funktionale Charakter eines Bauwerks manifestiert sich so nicht zuletzt im gestischen Gehalt seiner Wandflächen (außen oder innen) – und diese sind in der weit überwiegenden Mehrzahl aller Fälle rechtwinkelige Vier-ecke (Abb. 20–21). Dekonstruktivistische Schrägen und plastische Formungen in der Architektur beziehen ihren Aufmerksamkeit heischenden Reiz ja nicht zuletzt aus dem Kontrast zu den vertrauten architektonischen Gestaltungen – und in denen spielt das Viereck, vor allem das Rechteck (einschließlich dessen spezieller Ausformung im Quadrat) eine überragende Rolle. Dass sich dies nicht auf die Wände eines Innenraums bzw. die Fassaden von Straßen und Plätzen beschränkt, mag der bemerkenswerte Hauptplatz im rumänischen Sibiu zeigen, der sog. »Große Ring« im siebenbürgischen Hermannstadt, das 2007 Kulturhauptstadt Europas war und dessen Stadtbild zu diesem Anlass vorbildlich instand

²⁹ Adolf von Hildebrand: Das Problem der Form in den bildenden Künsten (1893). In: Ders.: Gesammelte Schriften zur Kunst, hg. von Henning Bock. Köln-Opladen 1969, 17–350 (hier 86–87).

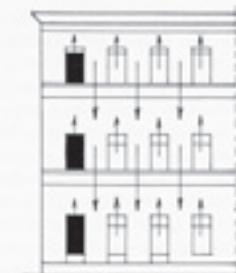
GESTIK DES RECHTECKS IM TEKTONISCHEN ZUSAMMENHANG

Die Ponderation geschieht durch die Gegensetzung von Flächenwerten verschiedenem gestischen Gehalt – durch Auflösung der Ansicht in Teilflächen liegender, streichender oder auch gestisch neutrale Tendenzen.

In einer Folge von unten nach oben entwickelt sich in den Ansichtsfächern ein Wechselspiel von Lasten und Streben, von Ruhe und Bewegung, Beschleunigung oder Retardierung.

Das ist der Sinn der die Fassade eines Bauwerks gliedernden Gesimse, Sockelflügeln – aller vertikalen und horizontalen Gliederungen – der Überlagerung von schlanken und gedrungenen Fensterformen.

Aus diesen Mitteln formt sich ein „Metrum“ und die „Melodie“ der tektonischen Gestaltung.



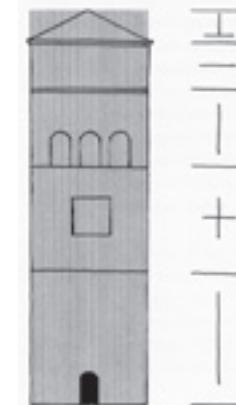
Polarität der liegenden Tendenz der Wandflächen und der steigenden Tendenz der Fensterflächen



Griechischer Tempel



Deutsches Bauensemble



Romanische Turmgliederung



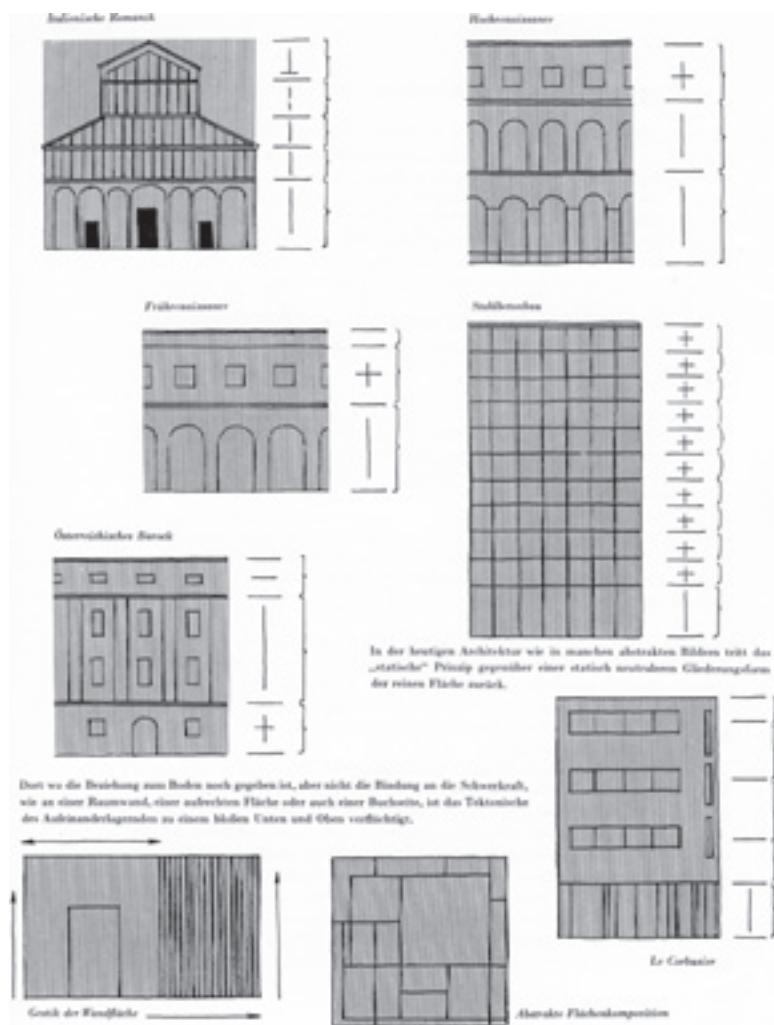
Italienische Frührenaissance



Wie in der Plastik die Folge von – kurz und lang – betont und untertan – die Grundlage des Vermaßes ist, so ergibt das Übereinander gestisch wechselnder Rechteckwerte vielfache Möglichkeiten „metrischer“ Bindung.



20 »Gestik des Rechtecks im tektonischen Zusammenhang«, Wolfgang von Wersin



21 »Gestik des Rechtecks im tektonischen Zusammenhang«, Wolfgang von Wersin

gesetzt wurde. Der völlig unregelmäßige Grundriss des Großen Rings erfährt durch das rasterförmig angeordnete Straßenpflaster – das übrigens mit keiner der Platzfassaden parallel läuft – eine Strukturierung, die die räumliche Wirkung dieses Platzes entscheidend prägt (Abb. 22).



22 Sibiu (Hermannstadt), Piața Mare (Großer Ring) (Aufnahme 2011)

Als vermutlich am häufigsten verwendete strukturgebende Form ist das regelmäßige Viereck, das in der Natur kaum vorkommt, in der vom Menschen geschaffenen Welt omnipräsent: Es definiert nicht nur unser Verhältnis zum Räumlichen, sondern vor allem die Erscheinungsform des Bildes, vom Plakat über den Fernsehbildschirm und die Buchseite bis hin zum Gemälde. Nicht von ungefähr lautet im Italienischen das Wort für Gemälde *quadro*.

Ein wunderbar puristisch gestalteter Ausstellungsraum im Kölner Diözesanmuseum Kolumba, in dem nur eine auf einem weißen Quader platzierte gotische »Johannesschüssel« (der abgeschlagene Kopf Johannes des Täufers auf einem runden Teller) sowie ein monochromes Gemälde von Gotthard Graubner (*1930) gezeigt wurden, vermag die gestaltpsychologische Wirkung von Viereck und Kreis exemplarisch zu demonstrieren, ja im wahrsten Sinn des Wortes zu verkörpern (Abb. 23).

Natürlich determiniert der viereckige Umriss die Gestaltung von Gemälden selten so deutlich wie im Fall von Piet Mondrian (1872–1944) – wobei die in dieser Aufnahme bewusst schräg gewählte Perspektive eine



23 Köln, Diözesanmuseum Kolumba (Peter Zumthor, 1997–2007); Raum mit spätgotischer Johannesschüssel und Gemälde von Gotthard Graubner (Aufnahme 2009)

eigene gestalttheoretische Erörterung lohnen würde (Abb. 24). Und auch El Lissitzkys (1890–1941) spannungsreiche und beziehungsgeladene Quadrat-Komposition (Taf. 3.2) ist ein Sonderfall in der Formengeschichte des Bildes. Es würde den Rahmen dieses Beitrags jedoch bei weitem überschreiten, die gestaltgebende Rolle des viereckigen Gemälde-Umrisses aufrollen, ja nur skizzieren zu wollen.³⁰ Wie sehr der zweidimensionale Bildumriss des Vierecks und daraus abgeleitete architektonische Illusion miteinander verschmelzen können, wissen wir aus der Deckenmalerei des Barock. Die Apotheose des Ignatius von Loyola, des Grün-

30 Rudolf Arnheim: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln 1996 (1969).



24 Amsterdam, Stedelijk Museum; Vier Gemälde von Piet Mondrian (Aufnahme 2011)

ders des Jesuitenordens, in Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio in Rom (1685–90) ist eines der eindrucksvollsten Beispiele dafür – und eines der nicht allzu häufigen, in denen außer Evangelisten, Kirchenlehrern oder Tugendallegorien mit den weiblichen Personifikationen der damals bekannten Erdteile die Vierzahl als symbolisch kodifizierte Anzahl in Erscheinung tritt (Abb. 25).

In außergewöhnlichem Maß gestaltprägend für das Bild, vor allem das bewegliche Tafelbild ist jedenfalls der viereckige Umriss, der fast immer noch zusätzlich durch einen Rahmen betont wird, der die ihren eigenen Gesetzen unterworffene Welt des Bildes gegen den realen Raum abgrenzt.³¹ In einer Gemäldegalerie wie der des Erzherzogs Leopold Wilhelm (1614–1662), die den Grundstock der Sammlungen des Kunsthistorischen Museums in Wien bildet, entsteht aus der Summe rechteckig gerahmter Bilder ein neues, in einer anderen Realitätsebene angesiedeltes, aber wiederum von der Form des Vierecks beherrschtes Bild (Abb. 26).

Statt diesen Gedanken weiterzuverfolgen möchte ich mit einem Aspekt der Vierheit schließen, der in der jüngst gedruckten Innsbrucker Dissertation von Thomas Rainer erschöpfend behandelt wird: »Das

31 Johann Kräftner (Hg.): *Halt und Zierde. Das Bild und sein Rahmen*. Ausst.-Kat. Wien 2009.



25 Andrea Pozzo: Apotheose des hl. Ignatius über den vier Erdteilen, 1685–90; Rom, S. Ignazio

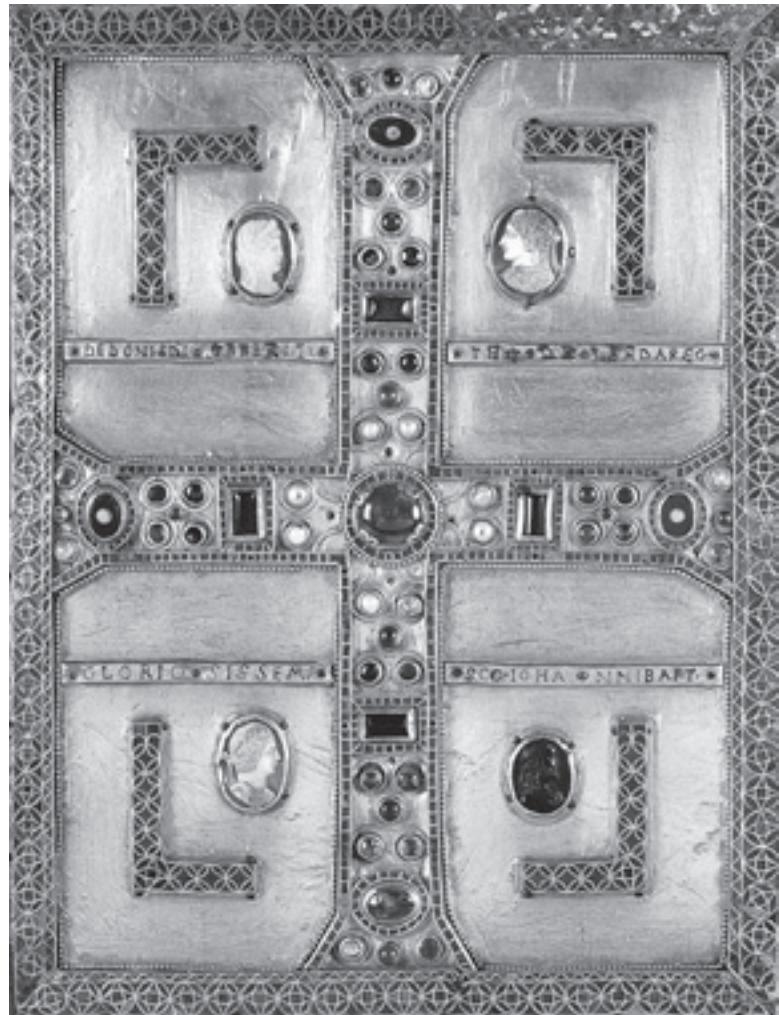


26 David Teniers d. J.: Erzherzog Leopold in seiner Galerie in Brüssel, um 1650 (Wien, Kunsthistorisches Museum)

Buch und die vier Ecken der Welt³² zeichnet den Weg des Codex von einer in der klassischen Antike als minderwertig angesehenen Buchform zum Repräsentationsobjekt im spätantiken Christentum nach. Ausgangspunkt der Untersuchung sind zwei von der Langobardenkönigin Theodelinda gestiftete Buchdeckel, die nicht nur durch jeweils ein steinbesetztes Kreuz und vier Bildnisgemmen, sondern auch durch jeweils vier rechteckige, den äußeren Rahmen gewissermaßen wiederholende Winkel in Granateinlegearbeit gegliedert werden (Abb. 27). Diese als »Gammadiae« bezeichneten Winkel sind keineswegs nur eine inhaltsleere Eckverzierung, sondern ein hochbedeutsames Motiv, das sich auf römischen Grabsteinen und Militärzeichen ebenso findet wie auf ägyptischen Totenbinden oder koptischen Altardecken (Abb. 28): Es ist zu deuten als Grenzsymbol im zyklischen Rahmen des Kosmos, wurde im Christentum zunächst im liturgischen Ritus verwendet und schließlich auch bei der Gestaltung von Buchdeckeln, um Universalität und Heiligkeit der Schrift zum Ausdruck zu bringen.

Damit bin ich wieder beim Ausgangspunkt der Überlegungen zu Gestalt und Gehalt der Vierzahl angelangt, die man kaum prägnanter zusammenfassen kann als der Tiroler Graphiker Georg Salner (*1958), der in seinem Logogramm *Square Terms* (Abb. 29) das Zahlzeichen ›4‹ mittels Achsenkreuz und Quadrat vielsagend zur Potenz steigert.

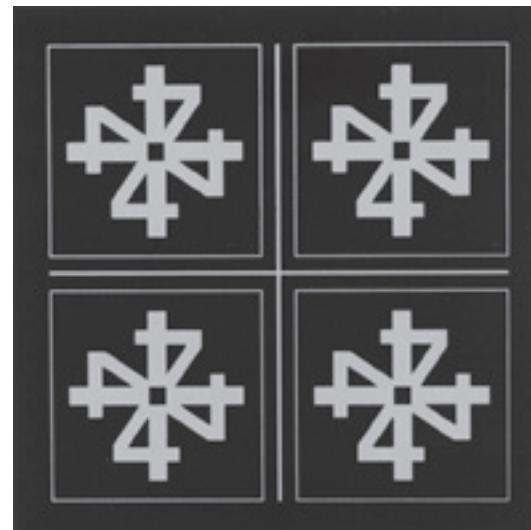
³² Thomas Rainer: Das Buch und die vier Ecken der Welt. Von der Hülle der Thorarolle zum Deckel des Evangeliencodex. Wiesbaden 2011.



27 Buchdeckel aus Monza, gestiftet von Königin Theodelinda, um 603
(Monza, Domschatz)



28 »Gammadiae« auf einem koptischen Stoff,
4. Jhd. (Paris, Musée de la Mode et du Textile)



29 Georg Salner: Square Terms Nr. 13, 1994
(Privatbesitz)

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1, 2** Müller 1961 (wie Anm. 2).
3 Braunfels 1976 (wie Anm. 6).
4 Guidoni 1980 (wie Anm. 10).
5, 7, 13, 14, 15 Archiv des Autors.
6 Kostof 1992 (wie Anm. 7).
8, 9 Kunsthistorisches Institut der Universität Innsbruck.
10 Hahn-Woernle 1993 (wie Anm. 15).
11 Braunfels 1973 (wie Anm. 21).
12, 19, 22–25 Aufnahmen des Verfassers.
16, 18 Naredi-Rainer 2001 (wie Anm. 23).
17 Naredi-Rainer, Paul v.: Entwurfsatlas Museumsbau, Basel/Berlin/Boston 2004, 75.
20, 21 Wersin, Wolfgang von: Das Buch vom Rechteck. Ravensburg 1956, 28, 29.
26 Kunsthistorisches Museum Wien.
27, 28 Rainer 2011 (wie Anm. 32).
29 Wolfgang Drechsler (Hg.): Genau und anders. Mathematik in der Kunst von Dürer bis Sol LeWitt, Ausst.-Kat. Wien 2008.

Taf. 2, 3 Kunsthistorisches Institut der Universität Innsbruck.

CLEMENS SIMMER (BONN)

WARUM VIER JAHRESZEITEN? DIE KLIMATOLOGISCHE PERSPEKTIVE

Jahreszeiten sind jährlich wiederkehrende Muster im Witterungsablauf. Hauptursache dieser zyklischen Variationen ist die jährlich sich wiederholende Variation der räumlichen Verteilung der Sonneneinstrahlung durch den Lauf der Erdbahn um die Sonne verbunden mit der zur Erdbahnebene um ca. 23° geneigten Ebene der Erdrotation. Letztere steht im Raum quasi fest, so dass mit dem Lauf der Erde um die Sonne im Jahresverlauf mal die Nordhemisphäre (Nordsommer) mal die Südhemisphäre (Südsommer) mehr Strahlung empfängt als die andere Hemisphäre. Entsprechend variiert die Absorption von Sonnenstrahlung am Erdboden und innerhalb der Atmosphäre und auch die Umwandlung der absorbierten Strahlung in Wärmeenergie. Die resultierenden Temperaturunterschiede generieren Druckunterschiede, die wiederum klein- aber auch großräumige Strömungssysteme antreiben und so Witterung und Wetter an allen Orten auf der Erde miteinander verknüpfen.

Kontinente und Ozeane nehmen die auf sie auftreffende Sonnenstrahlung unterschiedlich auf. Während über den Ozeanen die Sonnenstrahlung über verschiedene Mechanismen über große Tiefen aufgenommen wird, nehmen über Landoberflächen nur Zentimeter am jährlichen Zyklus von Erwärmung und Abkühlung teil. Da Ozeanströmungen zudem wie die Atmosphäre selbst aktiv Wärme umverteilen, resultieren sehr komplexe und miteinander gekoppelte Strömungssysteme mit entsprechend regional sehr differenzierten Klimaten. Wichtig ist auch die sehr unterschiedliche thermische Trägheit von Atmosphäre, Landoberflächen und Ozeanen. Die thermische Trägheit kennzeichnet die Dauer, die ein System benötigt, bis es sich auf eine veränderte Wärmezufuhr eingestellt hat. Diese führt zu einer Verzögerung des Witterungsgeschehens relativ zum Gang der wärmenden Sonnenstrahlung; diese Verzögerung reicht

von wenigen Stunden (wie beim Tagesgang der Temperatur der unteren Atmosphärenschichten) bis zu einigen Wochen – wie bei den Jahreszeiten. Farbtafel 4.1 verdeutlicht, wie an einem nahezu wolkenfreien Tag die Temperatur in Köln um drei bis vier Stunden hinter der Sonneneinstrahlung hinterher hinkt. Tafel 4.2 zeigt wie der mittlere Jahresgang der Temperatur in zwei Meter Höhe in 50°N über dem Atlantik auf Grund der größeren thermischen Trägheit des Ozeans um ca. einen Monat länger hinter der maximalen solaren Einstrahlung im Juni hinterher hinkt als über dem europäischen Kontinent. Die größere thermische Trägheit des Ozeans wirkt sich auch auf die Amplitude der Temperaturjahresgänge aus; so ist über dem ozeanischen Gebiet der Unterschied zwischen Sommer und Winter deutlich geringer als über dem Kontinent.

Die astronomische Definition der Jahreszeiten orientiert sich am täglichen Höchststand der Sonne – und der damit verbundenen Tageslänge und täglichen Einstrahlung – die im Jahresverlauf gleichsinnige wellenförmige Kurven durchlaufen. Die Kurve der Tageslänge wird durch vier Zeitpunkte – längster und kürzester Tag sowie die beiden Zeitpunkte bei Tag-und-Nacht-Zeitgleiche – in vier fast gleichlange Zeitabschnitte unterteilt. Der astronomische Sommer beginnt mit dem längsten Tag um den 21. Juni und ist daher durch stetig kürzer werdende Tageslängen gekennzeichnet, während der Winter mit dem kürzesten Tag um den 21. Dezember beginnt und durch zunehmende Tageslängen charakterisiert ist. Somit postuliert die astronomische Definition der Jahreszeiten eine Trägheit des Klimasystems von einer halben Jahreszeit also ca. sechs Wochen (siehe Taf. 4.2).

Die meteorologische Definition der Jahreszeiten orientiert sich dagegen an der beobachteten jährlichen Temperaturkurve in den mittleren Breiten und ordnet das im Mittel wärmste Jahresviertel dem Sommer zu, das kälteste Jahresviertel dem Winter. Entsprechend den Beobachtungen lassen daher die Meteorologen den Sommer am 1. Juni beginnen und den Winter am 1. Dezember; die wahre thermische Trägheit des Klimasystems als Ganzes ist damit mit ca. drei Wochen nur halb so lang wie es die astronomische Einteilung postuliert. Tafel 4.2 macht die regionale Ausprägung dieser Verzögerungen deutlich: während der Zentralatlantik in 50°N mit seiner Maximaltemperatur im August recht gut der astronomischen Einteilung folgt, gehorcht Zentraleuropa auf dem gleichen Breitengrad mit dem Temperaturmaximum im Juli eher der meteorologischen Einteilung. Entsprechend gibt es beliebige Zwischenstufen; so zeigt Tafel 5.1, wie sich an drei Stationen mit abnehmender Ozeannähe

der Jahresgang der Temperatur deutlich verstärkt und sich das Temperaturmaximum leicht verfrüht.

Der Jahresgang der Tageslänge folgt grob einer Sinus-Kurve; damit ändern sich die Tag-zu-Tag-Änderung der Tageslängen über das Jahr beträchtlich. Diese Änderungen sind minimal um die Extremwerte, also um die Zeitpunkte des längsten und des kürzesten Tages im Jahr, dagegen maximal zu den Tag-Nacht-Zeitgleichen. Dadurch sind in den mittleren und hohen Breiten, wo diese Variationen viel augenscheinlicher sind als in den niedrigen Breiten, Sommer und Winter durch im Mittel vergleichsweise geringe Witterungsvariabilität gekennzeichnet, die sogenannten Übergangsjahreszeiten Frühling und Herbst dagegen eher durch hohe Variabilität. Tafel 5.2 zeigt dies sehr eindrücklich durch den Vergleich der mittleren Tagesgänge für die verschiedenen Monate: Während die Sommer- (rötliche Farbtöne) und Wintermonate (bläuliche Farbtöne) sich jeweils nur um weniger als 3 Grad unterscheiden, reicht die Differenz bei den Übergangsjahreszeiten (grünliche bzw. olivfarbene Farbtöne) bis über 10°C. Übergangsjahreszeit ist dabei ein sehr treffender Begriff, da diese Jahreszeiten gewissermaßen den Sprung von einem wärmeren zu einem kälteren Witterungszustand oder umgekehrt bezeichnen. Dieser Sprung kann früher oder später kommen; vielfach gibt es Rücksprünge, also mehrere »Versuche« der Zirkulation, sich auf den wärmeren oder kälteren Witterungszustand umzustellen. So gehen die wirklichen, witterungsbezogenen jährlich wechselnden Jahreszeiten praktisch niemals mit der astronomischen noch der meteorologischen Jahreszeiteneinteilung einher. Der Sommer kann mal verfrüht, mal verspätet oder gar nicht so richtig kommen.

Wäre die Erdbahn um die Sonne ein Kreis, so wären die vier Jahreszeiten exakt gleichlang. Die Erde umkreist die Sonne aber in einer Ellipse, in deren einem Brennpunkt die Sonne steht. Daher variiert der Abstand zwischen Erde und Sonne über das Jahr ein wenig. Derzeit ist uns die Sonne am 3. Januar am nächsten und am 5. Juli am fernsten, wodurch auch die jeweilige Sonneneinstrahlung um ca. ±3,5 % vom Mittelwert variiert. Die Nordwinter sind also etwas wärmer und die Nordsommer etwas kälter als sie bei einer Kreisbahn der Erde um die Sonne wären. Da sich die Erde, wenn sie der Erde ferner ist, nach den Kepler'schen Gesetzen etwas langsamer bewegt und dabei auch einen längeren Weg zurücklegen muss, ist derzeit der Nordsommer um ca. 3 Tage länger als der Nordwinter. Tabelle 1 enthält die aktuellen Daten für die Jahreszeiten.

Die Bahn der Erde um die Sonne und die Neigung der Erdrotationsebene zu dieser Bahn sind jedoch nicht konstant; sie ändern sich ständig,

allerdings sehr langsam. Hierdurch ändern sich auch die Jahreszeitenlängen und auch die mit den Jahreszeiten verbundene Einstrahlung der Sonne für die beiden Hemisphären. Diese Änderungen führen entsprechend zu Klimaänderungen verbunden mit den Milanković-Zyklen von ca. 23.000 (Ausrichtung der Erdrotationsachse im Raum), 41.000 (Neigung der Erdrotationsachse), 100.000 und 400.000 Jahren (Änderung der Elliptizität der Erdbahn um die Sonne). Allerdings lassen sich u. a. die Eiszeiten nicht vollständig durch die Milanković-Zyklen erklären; hier spielen auch noch Änderungen in der solaren Aktivität und vermutlich die jeweilige Lage unseres Sonnensystems in der Galaxis eine Rolle.

Ein Jahr hat derzeit astronomisch gesehen die Länge von 365,24219052 Tagen; das sind 365 Tage, 6 Stunden, 48 Minuten und 45,261 Sekunden und ist damit nur unvollständig in ganze Erdentage (Zeit von Sonnenhöchststand zu Sonnenhöchststand) aufteilbar. Alle vier Jahre muss daher grob das Jahr um einen Tag verlängert werden. Alle 100 Jahre muss dieses sogenannte Schaltjahr ausfallen, alle 400 Jahre wiederum nicht. Diese Verschiebungen führen nun dazu, dass die astronomischen Jahreszeitenbeginne um ± 1 Tag variieren. Tabelle 1 enthält neben den astronomischen Jahreszeitenlängen auch die Variationen in den astronomischen Jahreszeitenanfängen.

Tabelle 1 Ungefähr Längen und Anfangsdaten der astronomischen Jahreszeiten

	Länge	Beginn
Frühling	91 Tage + 21 Stunden	19–21 März
Sommer	93 Tage + 14 Stunden	20–21 Juli
Herbst	89 Tage + 18 Stunden	22–23 Oktober
Winter	89 Tage + 1 Stunde	20–22 Dezember

Die Ausprägung von vier Jahreszeiten ist allerdings ein typisches Phänomen der mittleren und hohen Breiten, wo die Tageslänge und Intensität der Sonneneinstrahlung im Verlauf des Jahres nur ein Maximum und ein Minimum haben. Innerhalb der Wendekreise in 23°N und S kommt es zunehmend zur Ausprägung von zwei Temperaturmaxima und zwei Temperaturminima, da die Sonne – die nun im Nord- wie im Südhimmel erscheint – entsprechend zu zwei jedoch sehr wenig ausgeprägten Maxima und Minima in Tageslänge und Einstrahlung führt. Dem folgen teilweise auch die Jahrestypen der Temperatur, wie Tafel 6.1 exemplarisch für sechs Stationen in unterschiedlichen Breiten illustriert.

Wenn wir in den subtropischen und tropischen Bereich gehen, so kommt in vielen Gegenden zudem ein mit durch den Land-Meer-Kontrast verursachtes Phänomen dazu, das die regionale Festlegung von Jahreszeiten maßgeblich mit bestimmt – der Monsun. Ihn findet man vorwiegend in subtropischen Küstenregionen, wo die unterschiedliche thermische Trägheit von Ozean- und Landoberflächen zu großräumigen Umstrukturierungen der atmosphärischen Strömungssysteme zwischen Sommer- und Winterhalbjahr (z. B. weitläufige Breitenverlagerung der Innertropischen Konvergenzzone und damit der Passate) mit einem ausgeprägten Jahresgang des Niederschlags führt. Tafel 6.2 verdeutlicht, wie wenig sich im Vergleich zum Monsun-beeinflussten Kalkutta die Niederschläge am Flughafen Köln-Bonn von Monat zu Monat unterscheiden. Je nach Region unterscheidet man daher in Monsun-beeinflussten Regionen nur zwei (Winter- und Sommermonsun), auch drei Jahreszeiten (zusätzliche trockene heiße Phase vor Einsetzen der Sommermonsun-niederschläge) oder gar noch mehr Jahreszeiten.

Der Mensch hat im Verlauf der letzten Jahrhunderte das Klima durch massive und weitläufige Veränderungen der Landoberfläche beeinflusst. Seit etwa den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts sind die Auswirkungen auf das Klima, insbesondere durch die anthropogene Zunahme von Treibhausgasen in der Atmosphäre, so deutlich geworden, dass die natürlichen Klimaschwankungen durch interne Schwankungen im Klimasystem, durch Vulkane und durch die Variabilität der Sonnenstrahlung übertroffen werden. Die Gang der Monatsmitteltemperaturen in Köln zusammengefasst für die vier meteorologisch definierten Jahreszeiten (Tafel 7.1) machen insbesondere diese natürlichen Schwankungen während der vergangenen 160 Jahre sehr deutlich – und damit auch den Unsinn, wenn zuweilen aus nur einem oder wenigen möglicherweise außergewöhnlichen Jahren auf den Klimawandel geschlossen wird. Fast jeder einzelne Monat zeigt aber auch leicht zunehmende Temperaturen von etwa einem Grad über die gesamte Zeit, oft konzentriert aber auf die vergangenen 50 Jahre.

Verschiebt der Klimawandel nun unsere Jahreszeiten? Es gibt Untersuchungen, die darauf hindeuten, dass sich der Sommerbeginn während des letzten Jahrhunderts um ein paar Tage verfrüht hat. Das scheint auch für Köln zu gelten, wie Tafel 7.2 zeigt. Neben der zunehmenden Erwärmung für alle Monate (bis auf den Dezember) wird deutlich, dass die Frühlingsmonate durchweg eine stärkere Erwärmung zeigen als die Herbstmonate und damit die Jahrestemperaturkurve leicht verfrühen. Die Ursache solch einer Verfrühung ist noch unklar. Vermutet wird eine

leichte Reduktion der thermischen Trägheit des Klimasystems, die mit einer Erwärmung einhergehen könnte: Durch die Erwärmung der obersten Meeresschichten werden diese leichter und verringern so den Austausch von Oberflächen-nahem Wasser mit tieferliegenden Schichten. Damit nimmt eine zunehmend geringermächtige Schicht in den Meeren am Jahreszyklus von Erwärmung und Abkühlung teil, die sich durch ihre entsprechend geringere Masse schneller erwärmen und abkühlen kann. Einen ähnlichen Effekt würde auch eine zunehmende Austrocknung der Landoberflächen mit sich bringen.

ZUSAMMENFASSUNG

Unsere Jahreszeiten haben einen klaren astronomischen Bezug und sind entstanden durch die (nahezu) Vierteilung des Jahres nach der Tageslänge, wobei Sommer und Winter jeweils mit dem längsten bzw. kürzesten Tag beginnen. Diese Einteilung ist allerdings nur jenseits der Wendekreise eindeutig und sinnvoll, da zwischen den Wendekreisen zwei Maxima und Minima auftreten. In Anlehnung an die astronomische Definition hat man für die mittleren und hohen Breiten vier klimatologische Jahreszeiten definiert mit Sommerbeginn am 1. Juni und Winterbeginn am 1. Dezember. Sommer und Winter sind dabei eher durch Konstanz, Frühling und Herbst dagegen durch den Übergang geprägt. Diese klimatologische Festlegung korrigiert die Überbewertung der Trägheit des Klimasystems als Ganzes, die real nur ca. drei Wochen beträgt, nach der astronomischen Festlegung dagegen sechs Wochen.

In Subtropen und Tropen macht die Festlegung von Jahreszeiten nach astronomischen Gesichtspunkten wenig Sinn, da die Tageslängen und die damit verbundenen Einstrahlungswerte nur wenig über das Jahr variieren. Hinzu kommt die Dominanz von zyklischen Umstellungen der Strömungssysteme in diesen Gebieten verursacht durch großräumige Land-Meer-Verteilungen, die zu ausgeprägten und das Jahr dominierenden Schwankungen des Niederschlags führen. Hieran angelehnt werden meist nur zwei oder drei Jahreszeiten identifiziert, die dann von Jahr zu Jahr in ihrem Beginn und Ende sehr variieren oder gar ausbleiben können.

Der anthropogene Klimawandel, der bislang – und auch in Köln – zu einer Temperaturzunahme von ca. 1°C geführt hat, ändert natürlich auch die Charakteristik der Jahreszeiten durch entsprechende Temperaturerhöhungen. Auch der Niederschlag hat in Köln über diese Zeit

um ca. 10 % zugenommen, was aber in Betracht der extrem großen jährlichen Schwankungen statistisch nahe der Signifikanzgrenze ist. Bezuglich des Einsetzens der Jahreszeiten scheint sich eine leichte Verfrühung des Sommerbeginns um wenige Tage anzudeuten, der möglicherweise auf einen Verlust an Trägheit des Klimasystems durch die Reduktion der Ozeandurchmischung und die Austrocknung der Landoberflächen begründbar ist. Diese scheinbar geringen Änderungen soll jedoch keinesfalls als Entwarnung verstanden werden. Die stetig fortschreitende anthropogene Klimaveränderung kann das Klimasystem zumindest regional an Grenzen bringen, die zu Zirkulationsumstellungen in der atmosphärischen und ozeanischen Zirkulation führen würden, mit derzeit unbekannten Auswirkungen auf das lokale Klima. Derzeit bereits angedachte »korrigierende« Eingriffe des Menschen in das Klimasystem, die unter dem Begriff »Climate Engineering« bekannt geworden sind, könnten zwar globalen Tendenzen entgegenwirken; da sie aber meist nur an Symptomen des Klimawandels angreifen, sind sogar weiter reichende regionale Änderungen nicht ausgeschlossen. Da die Menschheit durch die technologische Entwicklung entgegen früheren Annahmen zunehmend empfindlicher gegenüber Umwelteinflüssen wird, sind Klimaänderungen grundsätzlich nachträglich und sollten nach Möglichkeit beschränkt bleiben.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Taf. 4-7 Die Bildrechte liegen beim Autor.

II. MORPHOME DER JAHRESZEITEN: GEGENMODELLE

[...] Dein Vater lebt auf dem Lande
Und kommt nicht in die Stadt herab; ihm dienen zum Lager
Keine Bettstatt und Decken darüber und schimmernden Laken;
Sontern er schläft im Winter, wo das Gesinde im Hause,
Neben dem Feuer im Staub und trägt nur ärmliche Kleider;
Wenn der Sommer dann kommt und die üppige Herbstzeit der Reife,
Sind ihm allenhalben im Garten, am Hange des Weinbergs,
Aus gefallenen Blättern am Boden Lager geschüttet.

Homer: *Odyssee*, 11. Gesang, V. 187-194, um 700 v. Chr.,
übersetzt von Roland Hampe

JULYE BIDMEAD (CHAPMAN UNIVERSITY, ORANGE, CA)

SEASONS OF LIFE: RITUAL AND RENEWAL IN ANCIENT MESOPOTAMIA

Rituals and religious ceremonies demarcating seasonal change were widespread in ancient Mesopotamian society. One particular ritual observance, which continued from ca. 2000 b.c.e. until the early centuries c.e. was the *akītu* festival. The *akītu* festival in Babylon was celebrated during the first eleven to twelve days of Nissanu.¹ Each day of this festival included numerous rituals, lavish banquets and sacrifices with special days reserved for issuance of prophecies and royal processions of the king and of the deities.²

Though initially an assortment of local festivals the *akītu* celebration usually delineated some type of seasonal, agricultural or religious occurrence, such as the start of a new year. In early Mesopotamia, during the Sumerian period the *akītu* was celebrated in several different cities often for different gods and at various times of the year. Cuneiform records indicate that during the Ur III period (ca. 2100–2000 b.c.e.) and the Isin-Larsa period (ca. 2000–1760 b.c.e.) an *akītu* celebration was held twice a year—once in the seventh month and another in the first month. The

¹ The first month of the Babylonian calendar. See below for discussion of calendar.

² Early scholarship on the *akītu* texts includes Svend Aage Pallis, *The Babylonian Akītu Festival*. Copenhagen: Host & Son, 1926, 450; François Thureau-Dangin, *Rituels Accadiens*. Paris 1921, 7–54 (Reprint: Osnabrück: Zeller 1975). For recent analysis of the Nissanu *akītu* rituals see Julye Bidmead, *The Akītu Festival: Religious Continuity and Royal Legitimation in Mesopotamia*, Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2002; Marc J. Linnse, *The Cults of Uruk and Babylon. Temple Texts*. Leiden: Brill 2004; Mark E. Cohen, *The Cultic Calendars of the Ancient Near East*. Bethesda, Maryland: CDL Press, 1993.

seventh month festival, the *akītu* of the sowing season, was celebrated for eleven days whereas the first month festival, the *akītu* of the harvest season, lasted only five to seven days.³ This biannual celebration connects the festival with the changing of the seasons.

In the earliest periods of Mesopotamian, the local *akītu* and the Sumerian New Year (ZAG-MU-K) were two distinct festivals but by late first millennium b.c.e. Babylonia, the observance of the *akītu* became synonymous with the Babylonian New Year (*zagmukku*).

The changing of the seasons was regulated according to agrarian cycles. Most calendrical rituals in the Ancient Near East are linked to repetitive ideas of time and seasonal change. Developing from agricultural demands, such as ensuring the proper time for planting and reaping, these same calendrical rituals also commemorate historical or religious events and can be exploited to reinforce political hierarchy. In its origins as a local rural festival to its later development into national commemoration of cosmic and political order, the *akītu* festival functioned on multiple levels.

Several time-reckoning methodologies were in practice throughout the millennia of Mesopotamian history,⁴ but by the Neo-Babylonian period (625–539 b.c.e.) one calendar became standard. The Babylonian calendar, the precursor of our modern calendar, was a lunar-solar calendar of approximately 354 days divided into 12 lunar months. The twelve Babylonian months names are in order beginning with the Spring Equinox as follows: Nisannu, Aiaru, Simanu, Du’ūzu, Abu, Ulūlu, Tašritu, Arahsamna, Kislīmu, Tebētu, Šabatu, Addaru. To regulate the differences between the solar and lunar year, some years included a »leap« month of Addaru II.⁵

³ Cohen 1993 (above note 2), 95–97; 401–404.

⁴ For discussions on calendar see Francesca Rochberg-Halton, »Calendars, Ancient Near East,« *Anchor Bible Dictionary*. New York: Doubleday, 1992, 810–814; and Francesca Rochberg-Halton, »Astronomy and Calendars in Ancient Mesopotamia,« *Civilizations of the Ancient Near East*, 4 vols., ed. Jack M. Sasson. New York: Charles Scribner’s Sons, 1995, 1925–1940; Wayne Horowitz, »The 360 and 364 Day Year in Ancient Mesopotamia,« *Journal of Near Eastern Studies* 24 (1996), 35–44.

⁵ A normal 12 lunar month year was called *ešret* or *kīnat*; an intercalary (13 month year) was *ezbet* or *atrat*. An intercalated month (Addaru II) was added 6 times within a 19-year period to bring the lunar year in correspondence with the sidereal year of 365 days. All intercalary years except year 18 had an extra twelfth month (*Addaru arkū*). The eighteenth year had

Each month consisted of 29–30 days. These days were measured in double, or two hour periods (*bēru*). The day, which began at sunset with the first sighting of the lunar crescent, contained twelve *bēru*. The 120 minute *bēru* were measured through the use of sundials and water clocks which were under the jurisdiction of the monarchy. For cultic and fiscal reasons, the Babylonian month was divided into halves. The full moon marked the middle of the month (*apattu mahrītu* –first 15th day) and the *ūm bubbūlim*, the day of disappearance marked the end of the month, (*šapattu arktū* –second 15th day). In an omen text we find the following description:

He made the crescent moon appear, entrusted night to it. And designated it the jewel of the night to mark out the days. Go forth every month without fail in a corona, at the beginning of the month to glow over the land. You shine with horns to mark out six days; On the seventh day the crown is half. The fifteen day shall always be the mid-point, the half of the month.⁶

Some omen texts refer to a division of seven day units, perhaps an early indication of our seven day week. The year was also divided into two six-month periods, determined by the two equinoxes.⁷ Because of this division, and due to the agricultural cycles, the celebration of a »new year« could occur both at the first month, Nisannu, in the Spring, and during the seventh month, Tašritu, in the Fall.⁸ The first new moon after the vernal equinox denoted the beginning of the year. Ideally this occurred around Nisannu 1, however even with intercalation it could oscillate

an extra sixth month (*Ulūlu arkū*). Rochberg-Halton 1992 (above note 4); Hermann Hunger and Erica Reiner, »A Scheme for Intercalary Months from Babylonia,« *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 67 (1975), 21–28.

⁶ *Enūma eliš* tablet V. Translation by Stephanie Dalley, *Myths from Mesopotamia*. New York and Oxford: Oxford University Press (1989), 256.

⁷ The solstices were also recognized but did not determine the year. Equinoxes and solstices occurred in the middle of months 1, 4, 7, and 10. Cohen 1993 (above note 2), 7.

⁸ The Babylonian Tašritu *akītu* is discussed extensively by Claus Ambros, »Ritual Healing and the Babylonian King,« in *The Problem with Ritual Efficiency*, ed. by William Sax and Johannes Quack, Oxford: Oxford University Press, 2010, 17–44; also see Cohen 1993 (above note 2), 451.

significantly.⁹ Eventually the Nisannu date became the New Year, designating the opening of both the fiscal and religious year.

The ancient Near Eastern cultures marked the turning of the year with ritual observances to symbolically represent the religious renewal of the cosmos. Timings of these annual festivals varied from the observation of solar or lunar returns, to arbitrary dates commemorating religious or civil events. But despite this variance, almost all New Year celebrations had comparable underlying themes of renewal and regeneration – the elimination of the old through fasting, purification, expulsion of evil, or atonement for the transgressions committed during the year, and symbolic representations of new life. Ritual components such as mythic recitations, offerings to the gods, parades of the king and the deities, and prognostications for the upcoming year were also widespread. As to be expected, the Nisannu *akītu* as the festival *par excellence* in Babylon contained all these ritualistic essentials.

Rich with multilayered interpretations, the variant rites of the *akītu* give us a unique glimpse into ancient Babylonian society. Reading the *akītu* as a text reveals a tightly knit alliance of political, religious, and socio-economic power relations. Religiously, the New Year symbolized the creation of the world and the supremacy of the gods, especially the chief god Marduk and his son, Nabu. The festival rituals maintained the pivotal relationship between the pantheon and humanity, while validating the religious authority of the monarch and the priesthood. From a socio-political standpoint, the *akītu* cemented and reaffirmed the integral power relationships and hierarchy within the various groups of Mesopotamian society. One such group was the *kidinnu*. These »protected citizens« of Babylon, who were likely native and wealthy landowners, enjoyed a special status which exempted them from royal taxation, imprisonment, and any military duty.¹⁰ Their privileges were not permanently granted but were likely conferred anew by each king. The status quo of these advantaged citizens, backed by the monarchy and the national

⁹ For example, during the Neo-Babylonian period the first of Nisannu could fall between the 11th of March and 26th of April; Rochberg-Halton 1995 (above note 4), Vol. x, 1931.

¹⁰ For discussions of the *kiddinu*'s role in the *akītu* see Bidmead 2002 (above note 2), 50–54; Hanoch Reviv, »*Kiddinu: Observations on Privileges of Mesopotamian Cities.*« *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 31 (1988), 286–298; Amélie Kuhrt, *The Ancient Near East.* 2 vols. London: Routledge, 1995, 614–617.

priesthood, was confirmed and maintained during the *akītu* rituals. The festival, and all its ritualistic components symbolized the perfect balance of the religious, social, political, and economical order of Babylon, the empire, and according to Mesopotamian theology, the entire world.

The abundant corpus of Mesopotamian literature, consisting of myths, hymns, prayers, incantations, and omen texts combined with the archaeological remains (palace reliefs, victory stele, cylinder seals, and plaques, etc.) reveal its complexity and provide extensive knowledge about the individual gods and religious thought in general. Lexical lists and myths record hundreds of deities, who changed and developed throughout the millennia. The Mesopotamian gods were anthropomorphic, possessing vivid personalities and divine power. Various gods ruled over specific societal functions and many were firmly rooted in earthly affairs. Each Mesopotamian city had its patron gods. Within these cities, the patron gods presided over their home temples. The temple, simply known as »house« in the Mesopotamian languages was the god's residence on earth. Their divine images, statues constructed and decorated in the finest materials, inhabited the various temples and shrines. These statues which were often life-sized embodied the earthly manifestation of the god. Great care and respect was given to please the god. Just like humans, they required regular meals and offerings. The statue was bathed, purified and dressed in special clothing for festivals and other solemn occasions. The upkeep and maintenance of the temples was a religious obligation taken very seriously and considered a central duty for the reigning king.

With the passage of time and the rise and fall of the various Mesopotamian empires, syncretism with neighboring societies occurred. Pantheons assimilated with one another; certain gods adopted and even replaced the functions of minor deities; relationships and distinctions between god's characteristics and domains blurred. Nowhere is this more evident than in the case of Marduk. Rising from obscurity as a minor, and perhaps foreign deity, Marduk was incorporated into the Babylonian pantheon as the son of the Sumerian god, Enki. By the first millennium b.c.e. as Babylon developed into a national capital, Marduk simultaneously developed into his role of supreme god of the nation and king over all gods of heaven and earth.¹¹

¹¹ For reference to Marduk's history and development see, Tzvi Abusch, »Marduk« in *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, ed. by Karel van

Marduk's rise to supremacy is narrated in the Babylonian Creation Epic, *Enūma eliš*.¹² The *Enūma eliš*, whose opening words »When on High,« give it its namesake, is a seven tablet mythical epic. Dated to approximately 1200 b.c.e., the myth commemorates Marduk's victory over chaos and the restoration of cosmic order.¹³ The *Enūma eliš* recounts the birth of the primeval gods and subsequent battles between the older and younger generations of gods. The creation of the heavens and the earth, the seasons, the constellations and all human life is detailed in poetic form. After Marduk courageously slays the sea monster and primeval mother, Tiamat, he cuts her corpse in half to construct the universe. One half of her body becomes the heavens. The myth establishes Marduk as the ruler of the seasons, as he designs the cultic calendar by assigning stars to regulate the year, the moon to guide the month, and the sun to govern the day:

He fashioned stands for the great gods. As for the stars he set up constellations corresponding to them. He designated the year and marked out its divisions. Apportioned three stars each to the twelve months.¹⁴

The other half of Tiamat's body forms the earth. Standing atop the slain sea monster's corpse, Marduk then builds his city, Babylon and his temple, the Esagila, as home of the great gods. From the blood of another slain demon, Kingū, Tiamat's second in command, humankind is created. Afterwards, the gods join together in a divine assembly in the Esagila where they bestow Marduk with great power. He is given the »Tablet of Destinies,« a mythical tablet that controls the futures of the world and proclaimed king of the gods. »His word is firm and his command unalterable; no god can change his utterance.« (*Enūma eliš* Tablet VII 151–152).¹⁵ With his elevation to the head of the pantheon, and the

der Toorn, Bob Becking, and Pieter van der Horst. 2nd ed., Leiden: Brill, 2000, 1013–1026.

¹² English translation in Dalley 1989 (above note 6), 228–277.

¹³ The date of the composition is unknown. Most scholars date it to the Kassite period (ca. 1531–1150 b.c.e.) but it probably reflects an earlier tradition. Walter Sommerfeld, »Marduk,« *Reallexikon der Assyriologie* 5/6 (1989), 360–370; Dalley 1989 (above note 6), 230.

¹⁴ *Enūma eliš* Tablet V in Dalley 1989 (above note 6), 255.

¹⁵ Ibid., 273.

construction of his new residence his authority over the city of Babylon and the entire world is divinely ensured. He is praised with fifty magnificent and laudatory names which reflect not only his supremacy but also his subsequent replacement over the functions which were controlled by earlier deities.

In addition to the annual recitation of the *Enūma eliš* during the *akītu* numerous prayers and offering to Marduk comprise every day of the festival. Marduk's participation, as well as that of the king, is vital to the Babylonian *akītu* festival. A proper *akītu* festival could not take place with the absence of either. During the *akītu* the king metaphorically »seizes Marduk by hand,« parades him down Processional Way and out through the city gates.¹⁶ As they exit through the Ishtar gate, the serpent-dragon, one of Marduk's symbols of divinity is clearly visible as the royal party of deities and officials wind their way around the city. The iconography of his power as reflected on the Ishtar Gate is displayed prominent throughout the city of Babylon all year round.

Marduk's family also plays significant roles in the *akītu* festival. His »adopted« son, Nabu, patron god of the neighboring city Borsippa, is personally escorted from his home temple by the Babylon king to join in the festivities. Major rituals in the festival also require the presence of Nabu. For example, small statues representing the Babylonian population are ritually executed and burned before him on the sixth day. Prayers to Marduk's wife, Zarpānītu, referred to by her title, Bēltī, »my lady,« are recited daily. Both Zarpanitu and Tashmētu, Nabu's consort, also accompany their spouses in the parade and other festivities. This royal family was held in high esteem in Babylon.

Reconstructing the entirety of the *akītu* festival is problematic as the texts are limited and what remains derive from a much later period. Ritual texts from the Seleucid period (320–141 b.c.e.) detail days two through five; the remainder of daily events of the *akītu* have been reconstructed using a wide range of cuneiform texts and comparative sources including calendar and astronomical diaries, economic and administrative documents, as well as archaeological evidence. While each individual day of the festival contained its own set of rituals, a standard cultic framework including daily early morning ritual cleansings,

¹⁶ The Akkadian phrase *qat Bel sabatum* »seizing Bel's hand,« not only refers to the king leading Marduk in the procession but also can be understood as metaphorically, much like a handshake, symbolizing a legal agreement between the two parties. Bidmead 2002 (above note 2), 154–162.

bilingual prayers in Sumerian and Akkadian along with sacrifices and meals for the gods has been posited. A typical morning would consist of a pre-dawn opening of the temple gate followed by hand washing purification rituals and prayers. Offerings in the form of meals to gods occurred at least four times a day. The temple would close with a gate locking ceremony and evening prayer.¹⁷

The majority of the *akītu* events are centered in the Marduk's temple massive complex, the Esagila (House of the Uplifted or Lofty Head). Contained within the temple are several small sanctuaries including the Ezida, the Babylon shrine of Nabu.¹⁸ During the festival the sanctuaries are ritually purified and finely decorated. The *šešgallu*, a special type of high priest, performs most of major rites but a number of other cultic functionaries are also involved, especially in the routine rituals such as daily purification and sacrifice.¹⁹

Themes of ritual and seasonal renewal are reflected throughout each day of the festival. On the first day, a minor priest goes into Marduk's courtyard and uses a special key to open the gate. This opening symbolizes the opening of the festival. Unfortunately, the remaining events of the day are not available. On the second day, the *šešgallu* rises at about 4 a.m., performs his ritual cleansing, pulls back a linen curtain and recites a laudatory prayer to Marduk, exalting his kingship and heroism. On the third day the *šešgallu* rises about 40 minutes earlier, now approximately 3:20 am. Similar rituals and prayers ensue, but today the *šešgallu* hires several craftsmen to fashion two small anthropomorphic wooden images. These images are »seven fingers high.« One is made from cedar and the other tamarisk. They are dressed in reddish brown garments, and bejeweled with gold and precious stones. These statues remain in isolation in the temple of Madānu, the patron god of judges, until the sixth day when they will be executed. Each statue has its right hand raised in supplication and holds a snake and a scorpion, respectively in their left hands. Mesopotamian religious texts often associate

the scorpion with the snake.²⁰ Though not attributed with gendered body parts, these figurines likely represent male and female, as the scorpion is a traditional male figure in Mesopotamian demonology, whereas the snake with its reptilian qualities is often deemed feminine. The figurines act as human effigies with their reddish brown colored clothing recalling the creation of humans from the (reddish brown) blood of the demon Kingu in the *Enūma eliš*.

The fourth day of the *akītu* is one of distinction. Today, the *šešgallu*, arising even earlier, now around 2:40 am, performs an assortment of rituals. After his morning prayers and libations, he enters Marduk's Exalted Courtyard and while facing north, toward the rising of the morning (*Iku*-star), blesses the Esagila three times. Singers and dancers enter and more rituals are performed. Later in the afternoon the *šešgallu* will recite the entire *Enūma eliš* before the statue of Marduk. During his narration cultic objects representing the older generation of gods displaced by Marduk in the creation myth remain covered. This veiling of the old while praising the new reinforces Marduk's supremacy in pantheon. Meanwhile the king makes a ten-mile procession to Borsippa to escort the statue of Nabu to his father's city, Babylon for the remainder of festival.

The king's role in festival must be mentioned. Babylonian political theology required a divinely ordained king for an orderly civilization. The king, selected directly from the gods, represented the totality of socio-cosmic order. Any action of the king mirrored the actions of the gods. Entrusted with kingship directly by Marduk, the Babylonian king was accountable for overseeing Marduk's temple and performing his rituals, including the New Year festival. Cuneiform texts record almost every king partaking in the some form of the *akītu* until at least 224 b.c.e. If the festival could not be held, it was duly noted in the chronicles. One such record, the Akītu chronicle lists interruptions of the festival from 689 b.c.e. to 626 b.c.e.²¹ Another text, the Nabonidus Chronicle, describes how King Nabonidus (556–539 b.c.e.), last king of Babylon ordered the cancellation of all festivals, including the New Year's festival. When he fled to Arabia for ten years, there was no *akītu* celebration: »Nabu did not

¹⁷ Based upon rituals for the tenth day of *Tašritu*. Gilbert J.P. McEwan, »Priest and Temple in Hellenistic Babylon,« Freiburger Altorientalische Studien 4 (1981), 170.

¹⁸ Nabu's home temple in Borsippa bears the same name.

¹⁹ These include *šangu*, who is described as »temple administrator, *ašipu* and *mašmašu*, types of exorcists, *kalū* lamentation priest, and several singers and dancers.

²⁰ For example, in apotropaic rituals, both the snake and scorpion are considered monsters, cf. Anthony Green, »Neo-Assyrian Apotropaic Figurines,« *Iraq* 43 (1983), 87–96.

²¹ Albert Kirk Grayson, *Assyrian and Babylonian Chronicles*, Texts from Cuneiform Sources. Locust Valley, NY: J.J. Augustin, 1975, 35–36; 131–132.

come to Babylon and Bel (Marduk) did not come out.²² Like Marduk, therefore, the king's participation in the festival was mandatory for a legitimate *akītu* to be celebrated. The recitation of the creation epic on day four anticipates the renewal of kingship the following day.

With six separate ceremonies including two temple exorcisms, and the so-called »humiliation of the king,« the fifth day signals the zenith of the festival. At around 2:00 am the *šešgallu* arises in preparation for this day. After several hours of ritual and prayers and precisely two hours after sunrise, the *mašmaššu*, the temple exorcist, will consecrate Marduk's and Nabu's shrines. The exorcism symbolizes and prepares for ritual renewal. As the *mašmaššu* sprinkles the temple with water from the sacred rivers (the Tigris and Euphrates), beats a copper drum, and moves a torch around the temple, his actions structurally follows the same pattern of the *šešgallu*'s daily temple routines – water ablutions, followed by prayer (sound) and then incense (fire). The doors are smeared with cedar resin and a silver censor is placed in the cella's courtyard. In this *kuppuru* ritual, the exorcist carries a corpse of a sacrificial sheep through the temple while reciting an incantation. The polluted sheep's corpse is thrown in the river and the equally polluted exorcist must now leave the city and remain away until the festival ends on the twelfth day. Witnessing the exorcism ritual is forbidden to the *šešgallu*, as it would result in his impurity. With the temples now cleansed the festival can continue.

Later in the day the king's presence is requested. The next ritual, the so called »king's humiliation,« is the most analyzed ritual of the festival. Purifying himself by washing his hands, the king enters the Esagila. The *šešgallu* removes the king's official symbols of authority; namely his scepter, circlet, mace. The priest places the objects directly in front of Marduk's statue, symbolically returning the king's power back to the god. The *šešgallu* strikes the king across the cheek, drags him by his ears into the cella, and forces him to kneel before Marduk. As the king is ritually denigrated, his kingship is suspended. While kneeling, he declares that he did not neglect Marduk, Babylon, the Esagila, or the *kidinnu*, the privileged citizens. After the king's formulaic declaration of innocence, the *šešgallu*, assures the king of Marduk's continued protection. His insignia are returned, and as a concluding act the priest slaps the king's face once again. The second slap is a test. If tears flow from the king's eyes, Marduk is pleased; if not, the god has turned away in

²² Grayson 1975 (above note 21), 106–107.

anger and the king's downfall is imminent. With the conclusion of this odd ritual, restoration and reinstatement of his kingship is guaranteed for another year.

A final event which celebrates the king's restoration closes the day. Shortly before sunset, a pit is dug in the Exalted Courtyard of the Esagila. The *šešgallu* ties together forty unbroken reeds with a date palm. Offerings of honey, cream, the finest oil and a white bull are put in the pit. As the king places a burning reed in its center to kindle the sacrifice, in unison with the *šešgallu*, they recite a prayer which begins »O divine Bull, brilliant light which burns the darkness ...« Unfortunately, the remainder of the text is broken, but this event is noteworthy as it is the first (and perhaps only) time in the festival where the king and the priest pray together and participate as equals in the rituals.

On the sixth day statues of the neighboring gods, accompanied by high officials, priests, and dignitaries from surrounding cities arrive on boats with gifts and tribute to Marduk. Their arrival in the city anticipates the divine assembly and parade to be held later. The small wooden figurines that were constructed on the third day are now brought in from Madanu's temple, where they have presumably been judged guilty of a crime. A slaughterer strikes off the heads of the two figurines and they are burnt before Nabu's statue. Their symbolic deaths represent atonement of the people of Babylon. Fire, as represented in the exorcism and other events, symbolizes the ritual cleansing of the transgressions of the society. After the king's renewal, society is now renewed.

On the eighth day the first determination of the destinies occurs. The statues of the visiting gods take their seats on special thrones in the temple. The specific details of this event are lost. Most likely the »determining of the destinies« consisted omens and prognostications, obtained through a variety of divinatory methods, for the upcoming year. This divine assembly and the decreeing of the destinies mirror the giving of the Tablet of Destinies to Marduk by the assembly of the gods in the *Enūma eliš*.

The activities of day nine to twelve are difficult to reconstruct as limited textual evidence survives, though one episode is well attested. Most of the earlier ritual events, such as prayers, meals, purifications and even the kings' humiliation were performed privately within the temple, only attended by a few participants. While the king's humiliation might have marked the ritual and structural zenith of the festival, it was the royal procession that marked the high point of festival for the general population of Babylon. Everyday citizens of Babylon had little or no

access to the statues of the gods. Temple events were private and restricted to priests and officials. During the *akītu*, citizens enjoyed a reprieve from their mundane world and gathered together to celebrate the New Year. Crowds lined the streets to watch the pageantry. The parade was led by the king as he »seized the hand of Marduk,« and was accompanied by statues of the gods, singers, dancers, nobility and the *kidinnu*. The gods, dressed in their best clothing, and decorated with flowers and other adornments, made a magnificent impression on the population as the grand pageant moved from the Esagila along Processional Way and exited the city through the Ishtar Gate. The Ishtar Gate, decorated not only with symbols of the goddess but with Marduk's dragon, reinforced his power. After leaving the city the procession moved to the *bit akītu*, the *akītu* house, which was located outside the city walls. Though the *bit akītu* is referred to in numerous texts its function in the festival is unknown. Most likely a second decreeing of the destinies was held there on the eleventh day followed by a return procession to conclude the festival.

The *akītu* rituals communicate a religious ideology which mirrors the socio-political hierarchy. For the ancient Babylonians, there was no distinction between the secular and the sacred. Religion was implicit in every aspect of life. That the gods created and maintained the world order was never questioned. According to the *Enūma eliš*, Marduk created the calendar, maintained the seasons, and regulated time. Though time was measured for agricultural, socio-political, and fiscal purposes, the divine nature of time and cosmos was never separate from these secular reasons.

The diverse nature of its rituals, such as the exorcisms, narration of the *Enūma eliš*, the ritual humiliation, and the determining of the destinies has subjected the *akītu* festival to many theories of ritual analysis.²³ Early scholars of religion and anthropology such as James G. Frazer suggested that the humiliation of the king was a historical survival of vital evidence that the king had actually been killed and a successor installed.²⁴ Adherents to the »myth-and-ritual« school who asserted that ritual was dramatic re-enactment of myth, proposed a seasonal pattern for all

²³ Catherine Bell, *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997, 17–20.

²⁴ James G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 3rd ed. London: Macmillan, 1922.

ancient Near Eastern New Year rituals.²⁵ The absence of vegetation and growth indicated that the deity had abandoned his people. In a sense, he had »died.« Nature appeared lifeless, but was reborn again in spring. The motif of this »dying -rising god« was imposed upon interpretations of the *akītu*. The seasonal timing of the king's ritual humiliation during *akītu* held at the Spring equinox symbolized the death and resurrection of the god. He »died« during the ritual and was resurrected (restored) after his prayer of innocence.

For Mircea Eliade, phenomenologist of religion, the ritual humiliation served as a reversion to chaos and was followed by a renewal of order. The king, reduced to a minimum of power, models the primeval chaos before creation. As the king is ritually restored, creation is symbolically re-enacted. The world is not only renewed but reborn annually at each New Year. Following Eliade's interpretation and drawing heavily upon the work of French anthropologist Arnold van Gennep the entire structure of *akītu* festival can be viewed as a calendrical rite of passage.²⁶

A rite of passage ritual is any ceremony that accompanies the passage from one state to another and from one world, whether cosmic or social, to another. Van Gennep's theory proposed that rites of passage possess a three phase structure. The first phase is preliminal, or a separation for a previous status; the middle stage is liminal, or a transitional phase which does not belong to either the earlier or later group; and lastly the postliminal stage, or reincorporation into a new status. Applying his analysis mainly to personal life crisis or life cycle events,

²⁵ Particularly Theodore Herzl Gaster, *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*. New York: Harper and Row, 1966, 34–37. For Myth-and-Ritual discussions of the New Year Festival, see Samuel H. Hooke, *Myth and Ritual: Essays on the Myth and Ritual of the Hebrews in relation to the Cultural Pattern of the Ancient East*. Oxford: Oxford University Press, 1933; Edwin O. James, *Myth and Ritual in the Ancient Near East*. New York: Frederick Praeger, 1958. For recent analysis and critique see Robert Ackerman, *The Myth and Ritual School: J. G. Frazer and the Cambridge Ritualists*. New York: Garland, 1991; Robert Segal, *Ritual and Myth: Robertson Smith, Frazer, Hooke and Harrison*. New York: Garland, 1996.

²⁶ Van der Toorn, »The Babylonian New Year Festival: New Insights from the Cuneiform Texts and Their Bearing on Old Testament Study,« in Congress Volume Leuven 1989, *Vetus Testamentum. Supplement 43*, ed. by J. A. Emerton. Leiden: Brill, 1991, 333. Also see Ambos 2010 (above note 8), 27–28 where he discusses the Tashritu *akītu* and proposes a semiannual re-investiture of the king.

such as marriage, initiation rites, puberty rites and death, van Gennep also recommended examining seasonal or calendrical events that mark recognized passages of time under this same tripartite structure.²⁷ »Seasonal ceremonies show dramatic representation of death and rebirth of the moon, the season, the year, vegetation, and the deities that preside over and regulate vegetation.«²⁸

As a twelve day event the entire *akītu* festival functions as a seasonal rite of passage. The beginning days as periods of separation, followed by a brief period of liminality, and then ending with public reincorporation. Structurally, the gradually earlier awakening times of the *šešgallu* each day leads to a climax on the fifth day – the day of the king's humiliation rite and five other important events.²⁹ As the majority of rituals prior to the king's humiliation are enacted in private within the temple with minimal public participation, they reflect the preliminary or separation phase. Separation rites are often held in private and characterized by the actual removing of oneself to another place or location, and can involve symbolic actions such as cutting, washing, purifications, and/or the removal of clothing or symbols of power. This phase symbolizes the removal and detachment from an earlier status. The temple exorcisms and daily purification rites correspond to this stage. The physical act of separating from one place to another noticed in two separate events – the seclusion of the small figurines in Madanu's temple, and the king's departure to Borsippa on the fourth day of the festival.

The ritual shedding of king's power and his physical mistreatments by the *šešgallu* mark the pivotal point to the entrance into the next phase. In this preliminal phase, he ritually cleanses himself and his symbols of power are removed. Divested of his royal insignia, he is divested of his royal and divinely sanctioned power. He has now moved into the transitional, liminal phase. The transitional phase is ambiguous and therefore dangerous. During this very short liminal period the king has lost his power. He is no longer in control of his subjects. In essence, there is »no king« in the land and the city of Babylon is suspended in a perilous, liminal, situation. Order has become chaos. During the transitional phase in personal rites of passage, instructions and responsibilities for the next role are often conferred upon the participant. Evidence of the king's re-

sponsibilities are confirmed as swears that he has not neglected the rites and temples of Marduk or harmed Babylon's privileged citizens. Only after Marduk bestows his blessing and the king's insignia and authority are returned does the »danger« dissipate. The king is reincorporated and Babylon's power structure (king, priest, and privileged citizens) are secured for another year.

As with all rites of passage, rituals and prayers must be performed to safely guide the transformation from one stage to another. The second slap, the king's tears, and the *šešgallu*'s prescribed prayer acts as that first ritual towards reincorporation. Later, in the Exalted Courtyard, right before sunset, the king and the *šešgallu* begin the process of joint and public reincorporation. The timing of this event is noteworthy – dusk is a transition time between day and night, and light and dark. The cosmos are in balance. An omen report states, »on the sixth of *Nisanu*, the day and the night were in balance. Six double-hours of daylight; six double-hours of night.«³⁰ The reference to the equinox is obvious and indicates that this day of the festival holds seasonal distinction. The sacrifice of the bull indicates Marduk's power and the »unbroken« reeds may indicate the king's »unbroken« promises. The ritual celebrates the reunification of the king, divinely renewed of his kingship because of his unbroken promises and the priesthood, as guardians of that promise. The priest and the king recite a closing prayer in unison. An interesting parallel connects this prayer with the *šešgallu*'s early morning prayer recited on the fourth day. Both prayers have astral significance; both take place in Exalted Courtyard, but unlike the priest's solo morning prayer, the evening prayer places the king and *šešgallu* as ritual counterparts. Once his kingship is renewed for the upcoming year the king is able to address Marduk directly. These two prayers form an inclusio to the most revered events of the festival – the restoration of creation via the recitation of the *Enuma Elish* and the restoration of kingship via his humiliation ritual.

Parades and other public celebrations are common during the third phase of reincorporation and aggregation. They mark the symbolic entrance into society with a new status. Day six of the *akītu* finds the other gods arriving for the communal celebration. The general population and the rest of the pantheon can now openly participate in the festival. The

²⁷ Arnold van Gennep, *Rites of Passage*. London: Rutledge and Kegan Paul, 1965 (1909), 178–188.

²⁸ Ibid., 182.

²⁹ Cf. approx. 4:00 am on day one and two to 2:00 am on the fifth day.

³⁰ Hermann Hunger, *Astrological Reports to Assyrian Kings*, State Archives of Assyria 8. Helsinki: Helsinki University Press, 1992, 140.

renewed king »seizes Marduk by the hand« to lead a public procession of the god and exhibit a visible sign of his renewal.

In summary, the New Year is time of cosmic and political renewal. As a calendrical rite of passage the *akītu* festival allows for a collective ordering of the past and posits a renewed unity between existing power structures (king, god, priesthood, and the *kidinnu*). It regulates and legitimizes religious and social hierarchy. The *akītu* rituals along with the retelling of the primeval creation myth, acted as a rite of passage to symbolize the annual renewal of the king's authority. As a personal rite of passage, the king's humiliation acts as a cyclical renewal of his coronation and his divine promise to Marduk and Babylon. Rites of passage performed for royalty are actually rites performed for the well-being of the entire community; therefore the whole festival functions as a seasonal rite of passage.

The *akītu* festival, as a seasonal cluster of rituals, and under the façade of religious obligation not only ushered in a new year and represented a cosmic rebirth of the natural world, but it also reaffirmed political and socio-economic order in ancient Babylon.

JOACHIM FRIEDRICH QUACK (HEIDELBERG)

ZEIT, KRISE UND BEWÄLTIGUNG: ÄGYPTISCHE ZEITEINHEITEN, IHRE SCHUTZ- GÖTTER UND DEREN BILDLICHE UMSETZUNG

Um über die Darstellung ägyptischer Zeiteinheiten sprechen zu können, ist eine kurze Erläuterung des ägyptischen Kalenders nötig, der zwar in mancher Hinsicht Ähnlichkeit mit unserem heutigen aufweist, in einigen Punkten aber auch substantielle Unterschiede.¹ Während sonstige alte Kulturen oft dem Mondkalender folgen, bildet die Basis der ägyptischen Zeitrechnung vielmehr, soweit die Zeugnisse sich überhaupt zurückverfolgen lassen, ein Jahr von 365 Tagen, das somit die nächste ganzzähligie Approximation zur astronomischen Jahreslänge darstellt. Allerdings verzichtet man in Ägypten auf Schalttage, so daß strikt genommen kein Sonnenkalender vorliegt.

¹ Zur Zeitrechnung in Ägypten vgl. Kurth Sethe: Die Zeitrechnung der alten Ägypter im Verhältnis zu den anderen Völker. Eine entwicklungs-geschichtliche Studie, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften Göttingen 1919, 287–320; 1920, 28–55 u. 97–141; Richard Anthony Parker: The Calendars of Ancient Egypt. Chicago 1950; Joachim Friedrich Quack: Zwischen Sonne und Mond – Zeitrechnung im Alten Ägypten. In: Harry Falk (Hg.): Vom Herrscher zur Dynastie. Zum Wesen kontinuierlicher Zeitrechnung in Antike und Gegenwart. Bremen 2002, 27–67; Leo Depuydt: Calendars and Years in Ancient Egypt: The Soundness of Egyptian and Western Asian Chronology in 1500–500 BC and the Consistency of the Egyptian 365-Day Wandering Year. In: John M. Steele (Hg.): Calendars and Years. Astronomy and Time in the Ancient Near East. Oxford 2007, 35–81; Ders.: From Twice Helix to Double Helix. A Comprehensive Model for Egyptian Calendar History. In: Journal of Egyptian History 2 (2009), 115–147.

Das ägyptische Jahr wird in 12 Monate zu je 30 Tagen (also die nächste ganzzahlige Approximation an einen Mondzyklus) unterteilt, hinzu kommen am Jahresende fünf sogenannte Epagomenentage, die außerhalb der normalen Zeitstruktur liegen. Jeder Monat ist in 3 Dekaden unterteilt, so daß die Grundstruktur des Arbeitslebens nicht die 7-Tage-Woche, sondern eine 10-Tage-Einheit ist. Die Monate sind nicht in vier, sondern nur in drei Jahreszeiten unterteilt, was einen grundlegenden Unterschied zu den meisten Kulturen ausmacht. Diese Strukturierung dürfte sich aus den speziellen Gegebenheiten des Naturjahres in Ägypten ergeben. Im Hochsommer schwollt dort das Wasservolumen des Nil gewaltig an, so daß er über die Ufer tritt und das Ackerland überschwemmt. Nach dem Rückzug des Wassers, sobald das Land wieder aus den Fluten heraustritt, kann das Getreide ausgesät werden, die Ernte muß vor Einsetzen der nächsten Überschwemmung eingebracht werden. Entsprechend ergeben sich die grundlegenden drei Jahreszeiten.

Als Zeiteinheiten in Ägypten gibt es somit Jahr, Jahreszeit, Monat, Dekade und Tag, die alle realiter mit göttlichen Gestalten zusammengebracht und bildlich dargestellt werden können. Als spezielle Zeiteinheit zeigt sich die Phase der 5 Epagomenentage vor Beginn des neuen Jahres. Dies ist als typische liminale Phase eine Zeit besonderer Gefahren, denen durch elaborierte Rituale begegnet wurde. Ich werde darauf noch zurückkommen.

Der ideale Neujahrstag wird durch den heliakischen Frühaufgang des Sirius definiert, liegt somit etwa auf dem 19. Juli. Damit sind die drei ägyptischen Jahreszeiten nicht mit markanten Punkten der Sonnenbahn korreliert.² Vielmehr ergeben sie sich aus den Gegebenheiten des agrarischen Jahresablaufs.

Tatsächlich ist es sogar so, daß aufgrund des Fehlens von Schalttagen die realen ägyptischen Kalenderdaten in einem langsamen Zyklus von etwa 1460 Jahren einmal durch das Sonnenjahr hindurch wandern. Inwieweit dies die ägyptische Wahrnehmung beeinflußt hat, ist schwer abzuschätzen, da bei den konkreten Kalenderdaten unsicher ist, ob eine

2 In der späten Ptolemäerzeit gibt es einen Papyrus (pBerlin 13146+13147 vs.), der, mutmaßlich unter dem Einfluß griechischer Astronomie, die Punkte der Sonnenbahn (Sonnenwende und Äquinoktien) in ihrem Abstand an Tagen definiert (s. Richard Anthony Parker / Karl-Theodor Zauzich: *The Seasons in the First Century B.C.* In: Dwight W. Young (Hg.): *Studies presented to Hans Jakob Polotsky*. East Gloucester, MA 1981, 472–479). Damit ist aber nicht die Kreierung neuer Jahreszeiten verbunden.



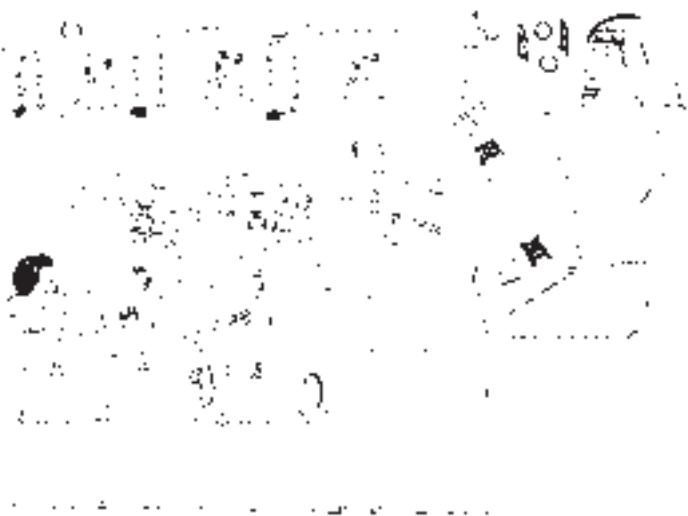
1 Der Grabinhaber vor einer Staffelei mit den Jahreszeiten. Wandrelief, Grab des Mereruka in Saqqara

graphische Angabe der Art »1. Monat der 3h.t-Jahreszeit« von den Ägyptern tatsächlich in dieser Form sprachlich realisiert wurde. Denkbar wäre, daß vielmehr die durchaus vorhandenen individuellen Namen der Monate in der konkreten Formulierung eingesetzt wurden, und diese Namen enthalten meist keinen offensichtlichen Bezug zu natürlichen Jahreszeiten.³

Gerade die Jahreszeiten als solche, welche das eigentliche Thema dieses Bandes sind, finden sich in Ägypten verhältnismäßig selten dargestellt, diese Darstellungen lassen sich aber weitgehend in wenige übergreifende Typen zusammenfassen.

Bereits aus dem Alten Reich, im 3. Jahrtausend v. Chr., sind uns konzeptuelle Darstellungen bekannt, welche die drei Jahreszeiten, ihrem grammatischen Genus in der ägyptischen Sprache entsprechend, als

3 Gesichert ist dieses Vorgehen ab dem 5. Jhd. v. Chr., wo man in den aramäischen Urkunden aus dem perserzeitlichen Ägypten sehen kann, wie bei Doppeldatierungen für die ägyptischen Monate durchgehend die individuellen Namen verwendet werden; s. die Liste der Monatsnamen in Yoshiyuki Muchiki: *Egyptian Proper Names and Loanwords in North-West Semitic*. Atlanta 1999, 176–178.



2 Der Grabhaber vor einer Staffelei mit den Jahreszeiten. Wandrelief, Grab des Chentika

weibliche bzw. männliche Personifikationen zeigen,⁴ wobei sie Ovale mit jeweils vier Monatszeichen halten. Dieser Darstellungstyp findet sich gleichartig in zwei Gräbern des späteren Alten Reiches (ca. 2300–2200 v. Chr.) (Abb. 1–2),⁵ mit einiger Wahrscheinlichkeit auch noch in einer

4 Hartwig Altenmüller: Eine Stiftungsurkunde für die Opferversorgung des Grabherrn? Zum Bild des Grabherrn an der Staffelei. In: Studien zur Altägyptischen Kultur 33 (2005), 34 mit Anm. 22 erwägt, drei Personifikationen auf einem Relieffragment wohl aus der Zeit des Cheops (publiziert von Hans Goedicke: Re-used Blocks from the Pyramid of Amenemhat I at Lisht. New York 1971, 13–16) als Darstellung der Jahreszeiten zu verstehen. Da im einzigen Fall mit teilweise erhaltener hieroglyphischer Beischrift die Reste nicht zum Namen einer der Jahreszeiten passen und zudem die Standarte auf dem Kopf nicht zur normalen Ikonographie der Jahreszeiten gehört, bleibe ich eher skeptisch.

5 Grab des Mereruka: Prentice Duell: The Mastaba of Mereruka, Part I. Chambers A 1–10, Plates 1–103. Chicago 1938, Taf. 6 f.; Mastaba des Chentika: Thomas G. H. James: The Mastaba of Khentika Called Ikhekhi. London 1953, 20 f., Taf. X. Vgl. zum Typus der Darstellung Adolf Erman: Bilder der Jahreszeiten. In: Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde 38 (1900), 107–108; Winfried Barta: Bemerkungen zur Darstellung der Jahreszeiten im Grabe des *Mrr-wj-k³.j*. In: Zeitschrift für ägyptische Sprache und

heute sehr beschädigten Form in einem Grab des Mittleren Reiches in Meir (um 1800 v. Chr.) (Abb. 3).⁶ Bemerkenswert ist dabei, daß die Szene jedesmal so stilisiert ist, daß der Grabhaber persönlich⁷ diese Darstellung auf einer Staffelei malt. Im Falle des Mereruka findet sich zu jeder Jahreszeit noch ein hieroglyphisches Element, konkret die Zeichen für *nfr*, *htp* und *nh*, also »Gutes«, »Opfergabe« und »Leben«.

Die Szene hat in der Forschung unterschiedliche Deutungen erfahren. Teilweise wurde sie als Auswahl der Szenen aus der Fülle des Lebens für die konkrete Grabdekoration verstanden, bzw. als Verkürzung der jahreszeitlichen Bilder aus der gleich zu besprechenden Weltkammer. Daneben sah man darin ein Bild für die Verfügbarkeit des Grabherrn über die Zeit und damit die Möglichkeit, auch nach seinem Tod seine Fortexistenz im Jenseits zu sichern. Die jüngste Deutung schlägt dagegen vor, es handele sich um die Ausfertigung einer Stiftungsurkunde, durch welche der Dienst am Grab mit seinen Opfergaben über den Verlauf des Jahres hin geregelt werde.

Ich persönlich würde tendenziell eine andere Deutung vorschlagen, welche primär davon ausgeht, in welchen Situationen der Grabbesitzer im Grab dargestellt sein kann, und welche spezifische Tracht er hier trägt. Zu beachten ist dabei, daß der Grabherr im Grab stets vermeidet, bei anstrengenden Tätigkeiten von ökonomischer Relevanz, also harter Arbeit, dargestellt zu sein. Normalfall ist, daß er zuschaut bzw. als Vorgesetzter inspiriert, wie es der Würde seiner sozialen Stellung angemessen ist. In eigener Aktion erscheint er sonst in den Szenen des Fischstechens mit dem Speer und des Vogelfangs mit dem Wurfholz, also Tätigkeiten, welche als Freizeitvergnügen eingestuft werden können, sowie dem

Altertumskunde 97 (1971), 1–7; Patricia A. Bochi: The Enigmatic Activity of Painting the Seasons at an Easel: Contemplative Leisure or Preemptive Measure? In: Journal of the American Research Center in Egypt 40 (2003), 159–169; Altenmüller 2005 (wie Anm. 4).

6 Aylward M. Blackman: The Rock Tombs of Meir, Part VI. London 1953, 30 f., Taf. XIII (Mitte). Ungeachtet der Zurückhaltung von Altenmüller 2005 (wie Anm. 4), 32 kann angesichts der erhaltenen Monatssymbole kaum etwas anderes als dieser Szenentyp vorliegen.

7 Erman 1900 (wie Anm. 5), 107 f. hatte noch vermutet, daß es sich vielmehr um den Künstler handele, der das Grab dekoriert hat. Abgesehen davon, daß die Größe der Person in der Darstellung es ausschließt, darin jemand anderes als den Grabhaber zu sehen, kann jetzt als Argument dagegen die Darstellung bei Chentika genannt Ichechi angeführt werden, wo der Name des Grabbesitzers erhalten ist.

Papyrusraufen, das ebenso im Kontrast zur ökonomisch bedeutsamen großflächigen Ernte von Sumpfprodukten steht.⁸ Ferner ist zu beachten, daß der Grabbesitzer nie in irgendeiner Szene selbst für seine Bestattung Sorge trägt; dies spricht tendenziell gegen die Interpretation der Szene als Regelung des Opferdienstes.

Potentiell weiterhelfen in der Deutung könnte die spezielle Tracht. Konkret ist in beiden gut erhaltenen Fällen spezifisch die Bekleidung mit der Schärpe angegeben, wie sie für den Vorlesepriester typisch ist.⁹ Mit der Schärpe des Vorlesepriesters erscheint Chentika gelegentlich dort, wo nur er selbst mit Titeln, also ohne soziale Interaktion dargestellt ist, z. B. auf Scheintüren. Neben der Szene der Jahreszeiten findet sich aber nur noch eine weitere Szene, in welcher er als große Hauptperson in Interaktion mit anderen Menschen tritt und dabei die Schärpe trägt, nämlich bei der Präsentation der Bestattungsgaben.¹⁰

Noch klarer ist der Befund bei Mereruka, wo der Grabbesitzer abgesehen von eben der Szene mit den Jahreszeiten niemals mit der Schärpe dargestellt ist. Nun mag der Befund dadurch leicht verunsichert sein, daß gerade die oberen Steinlagen der Grabbauten, wo sich der entscheidende Teil des Rumpfes des Grabherrn befindet, tendenziell schlechter erhalten sind, das Corpus an ausreichend erhaltenen Darstellungen des Grabbesitzers ist aber insbesondere in der sehr umfangreichen Mastaba des Mereruka groß genug, um statistisch belastbar zu sein. Demnach kann man davon ausgehen, daß die Zeichnung der Jahreszeiten durch den Grabherrn eine Tätigkeit war, die in ganz speziellem Maße mit seiner Ritualkompetenz als Vorlesepriester zu hatte. Dies spricht dagegen, daß es sich einfach um eine »Freizeitbeschäftigung« handelte. Daß der Akt des Zeichnens wichtig ist, erkennt man auch daraus, daß dem Grabherren hier Untergebene mit Schreibgeräten entgegenkommen, deren Titel als Vorlesepriester auch gerade Kompetenz in diesem Bereich anzeigen.

In der Interpretation könnte die Darstellung in Meir ungeachtet ihrer starken Zerstörung potentiell weiterhelfen. In ihr sind mit den Gestalten der Jahreszeiten einerseits das Symbol des Vereinigens der beiden Länder (also Ober- und Unterägyptens), andererseits das Symbol der

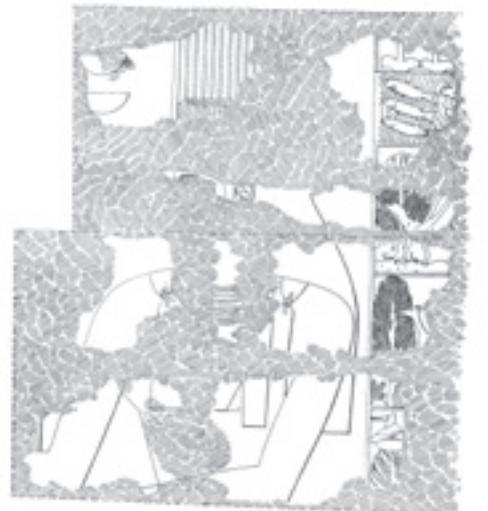
⁸ Dazu Michael Herb: Der Wettkampf in den Marschen. Quellenkritische, naturkundliche und sporthistorische Untersuchungen zu einem altägyptischen Szenentyp. Hildesheim 2001.

⁹ Elisabeth Staehelin: Untersuchungen zur ägyptischen Tracht im Alten Reich. Berlin 1966, 80–84.

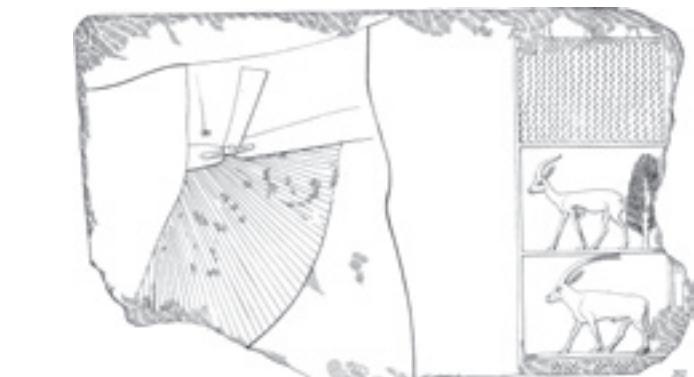
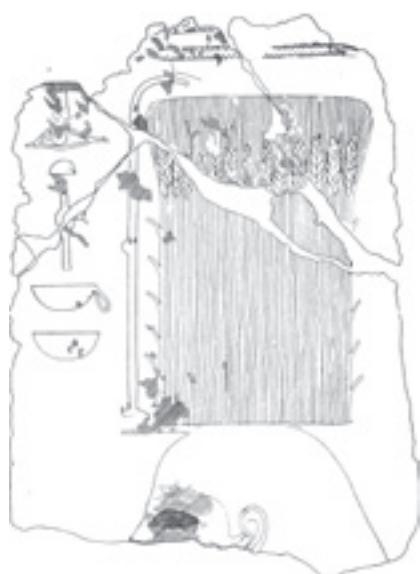
¹⁰ James 1953 (wie Anm. 5), Taf. XXIX.



3 Grabkapelle des Uch-hotep und Heny des Mittleren in Meir, späte 12. Dynastie (um 1800 v. Chr.), Westwand, Szene oberhalb der Statuennische. Reste einer Dekoration mit dem Symbol der Vereinigung der beiden Länder, rechts davon Reste einer Darstellung der drei Jahreszeiten



4 Weltkammer im Sonnenheiligtum des Niuserre, 5. Dynastie (ca. 2400 v. Chr.). Darstellung der Überschwemmungszeit



5 Weltkammer im Sonnenheiligtum des Niuserre, 5. Dynastie (ca. 2400 v. Chr.). Darstellung der Sommerzeit

Lebenskraft auf einer Standarte dargestellt. Beide Elemente gehören in dieser Form primär in den königlichen Zusammenhang.¹¹ Ich würde es deshalb für zumindest denkbar halten, daß es bei diesem Bildtyp um den Ausdruck eines in Gegenwart des Königs durchgeführten Rituals handelt, den direkt darzustellen in Gräbern des Alten Reiches ja noch nicht möglich und in solchen des Mittleren Reiches sehr selten ist.¹²

Detaillierter als in den Gräbern sind Darstellungen der Jahreszeiten in der Weltkammer im Sonnenheiligtum des Niuserre aus der 5. Dynastie (ca. 2400 v. Chr.). Dabei handelt es sich um einen mit Reliefs dekorierten Raum, in welchem spezifisch das Leben der Natur mit dem Zyklus der Jahreszeiten dargestellt ist, so die Paarung der Wildtiere und die Geburt der Jungen, Wanderungen der Fische und der Vögel. In diesem Falle sind »Überschwemmungszeit« (*ȝh.t*) und »Erntezeit« (*ȝmw*) im Bild dargestellt (Abb. 4–5), während für die dritte Jahreszeit (die »Aussaatzeit«, ägypt. *pr:t*) unabhängig von der schlechten Erhaltung der Bilder gesichert ist, daß sie nicht vorhanden war.¹³

Man hat verschiedene Erklärungsversuche für die Reduktion der Jahreszeitendarstellung gesucht.¹⁴ Ein Gesichtspunkt dürfte schon die rechteckige Struktur des Raumes mit zwei ausgeprägten Längswänden sein, der es kompositionell schwierig gemacht hätte, drei Jahreszeiten zu einer harmonischen Anordnung zu bringen. Ein weiterer Punkt könnte sich aus dem Thema mit seiner Fokussierung auf die Tierwelt ergeben.

11 Dazu paßt auch, daß im selben Grab eine Prozession von Fruchtbarkeitsfiguren vorliegt, die ebenfalls primär in die königliche Sphäre gehören, s. John Baines: *Fecundity Figures. Egyptian Personification and the Ideology of a Genre*. Warminster/Chicago 1985, bes. 156–157.

12 Ali Radwan: Die Darstellungen des regierenden Königs und seiner Familienangehörigen in den Privatgräbern der 18. Dynastie. Berlin 1969; Vera Vasiljević: Der König im Privatgrab des Mittleren Reiches. In: *Imago Aegypti* 1 (2005), 132–144.

13 Vgl. Steffen Wenig: Die Jahreszeitenreliefs aus dem Sonnenheiligtum des Königs Ne-user-re. Berlin 1966, 10 f.; Elmar Edel / Steffen Wenig: Die Jahreszeitenreliefs aus dem Sonnenheiligtum des Königs Ne-user-re. Berlin 1974, 10; Taf. 1 f.

14 Für einen (mich nicht überzeugenden) Erklärungsversuch s. Susanne Voß: Untersuchungen zu den Sonnenheiligtümern der 5. Dynastie: Bedeutung und Funktion eines singulären Tempeltyps im Alten Reich. Dissertation Hamburg 2004 (online unter <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2007/77/pdf/Voss-1.pdf>, aufgesucht 6. 6. 2011), 131 f.

Diese weist nun einmal Paarung und Geburt der Jungen als gerade zwei Ereignisse auf, die sich in bildlicher Umsetzung leicht und markant darstellen lassen, während weitere Abstufungen schwer zu differenzieren gewesen wären.

Hier erscheint die Überschwemmungszeit als Frau mit Pflanzen auf dem Kopf, vermutlich Papyrusstengel, also Sumpfpflanzen, welche plausibel mit dem Wasser der Überschwemmung verbunden werden können. Ihre großformatige Darstellung mit Rede dient als Einleitung zu den Bildern aus der betreffenden Zeit. Dagegen trägt die Erntezeit reife Getreideähren auf dem Kopf.

Im Falle der Überschwemmungszeit zeigt der erhaltene Brustansatz deutlich, daß es sich um eine weibliche Gestalt handelt, während die Reste der Erntezeit im Brustbereich ausreichend gut erhalten sind, um sie als männlich zu erkennen. Hier wird also wieder das grammatische Geschlecht der betreffenden Wörter in der ägyptischen Sprache zugrunde gelegt. Einleitende Reden zeigen an, daß die Gottheiten der Jahreszeiten die guten Produkte Ober- und Unterägyptens herbeibringen, was für die Gesamtdeutung von einiger Relevanz ist.

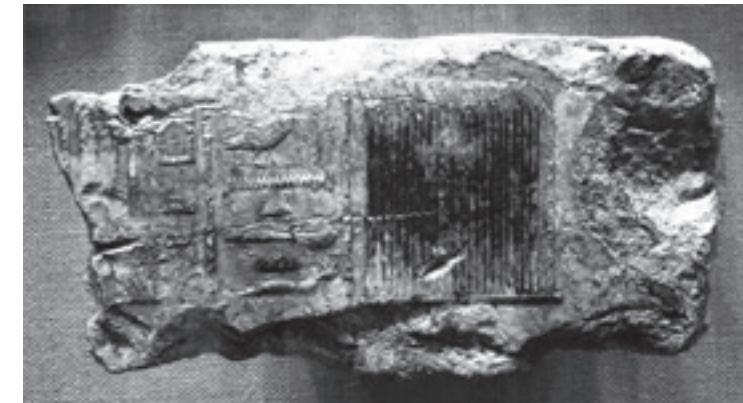
Im größeren Zusammenhang der Darstellungen gibt es in denselben Räumen auch Personifikationen einerseits von übergeordneten Konzepten wie etwa »Feuchtigkeit«, andererseits den Gauen Ägyptens. Sie sind allerdings kleiner als die Jahreszeiten dargestellt, diesen somit hier hierarchisch untergeordnet.

Auch im Mittleren Reich sind vergleichbare Fragmente belegt.¹⁵ In einem Fall stammen sie aus dem Grab einer Königin. Die Beischrift gibt an, daß die Erntezeit ihr üppige Speise darbietet. Sie ist mit großen Blättern sowie Getreidehalmen markiert. Schlechter erhalten ist eine Szene aus dem Totentempel Amenemhets I. (Abb. 6), wo die Personifikation der Erntezeit (ohne erhaltene Beischriften) einer Prinzessin vorausgeht.

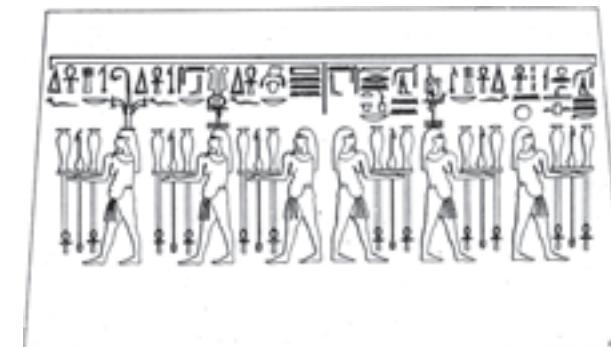
Auf einer Opfertafel Sesosstris' I. aus seinem Totentempel in Lischt ist speziell die Erntezeit dargestellt, ihr symmetrisch korrespondierend die Personifikation des Getreides (Abb. 7–8).¹⁶ Auf diesem Monument zeigt sich bereits, was auch in der Folge normal ist, daß auf eine spezielle ikonographische Markierung der Jahreszeiten verzichtet wird, vielmehr erscheint die Personifikation hier ganz im normalen Bild der sonstigen

¹⁵ William Kelly Simpson: Two Middle Kingdom Personifications of Seasons, *Journal of Near Eastern Studies* 13 (1954), 265–268.

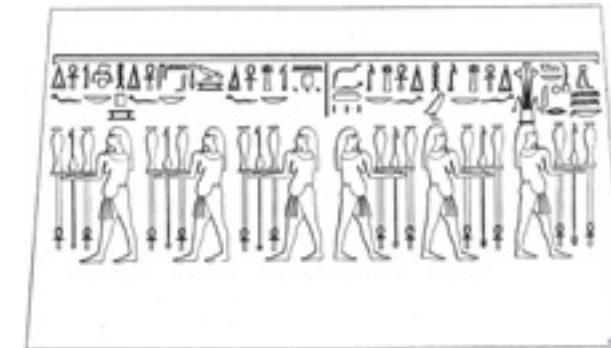
¹⁶ Joseph-Etienne Gautier / Gustave Jéquier: *Mémoire sur les fouilles de Licht*. Kairo 1920, 24 f.



6 Szene aus dem Totentempel Amenemhets I., 12. Dynastie, ca. 1950 v. Chr. Darstellung der Erntezeit. Metropolitan Museum of Art, Inv. 09.180.121



7 Opfertafel des Mittleren Reiches, um 1950 v. Chr., Südseite: Prozession von Gabenbringern, darunter die Sommerjahreszeit



8 Opfertafel des Mittleren Reiches, um 1950 v. Chr., Nordseite: Prozession von Gabenbringern, darunter die Personifikation des Getreides

Gestalten, welche im Typus der sogenannten Fruchtbarkeitsfiguren gehalten sind. Sie sind sehr üppig fettleibig dargestellt, mit herabhängenden Brüsten, die aber von denen von Frauen klar unterschieden sind.¹⁷

Auf der weißen Kapelle Sesostris' I. in Karnak ist im Soubassement neben geographischen Personifikationen spezifisch die Überschwemmungszeit dargestellt (mit dem Meer als symmetrischem Pendant).¹⁸ Auch hier entspricht die Darstellung als (in diesem Falle) kniende Gestalten dem, was für die anderen Personifikationen verwendet wird.

Auf der theoretischen Seite erwähnt wird die bildliche Umsetzung der Jahreszeiten in dem fragmentarisch erhaltenen Handbuch der Dekoration eines idealen ägyptischen Tempels.¹⁹ Dort gibt es u. a. Angaben dafür, wie eine der typischen Prozessionen von Personifikationen aussehen soll, die im Soubassement, also dem unteren Abschlußbereich einer Wand, angebracht sind. Normalerweise stehen dort geographische Prozessionen im Mittelpunkt. An der konkreten Stelle im Papyrus werden aber auch die Jahreszeiten *ȝh.t, pr.t* und *ȝmw* aufgelistet, gefolgt von verschiedenen Begriffen für den Überfluß an Speisen. Ihnen voraus gehen die Pehuu-Bezirke der Gae.

Tatsächlich entspricht dieser Anforderung auch eine reale Präsenz von Personifikationen der Jahreszeiten in Tempel des Neuen Reiches und der Griechisch-Römischen Zeit, allerdings in relativ wenigen Fällen.²⁰ Dabei sind sie immer in geographische Prozessionen eingebunden, in denen die Produkte der betreffenden Regionen dem Tempelherrn dargebracht werden.

Das Geschlecht der Personifikationen wird dabei offenbar nicht mehr nach dem grammatischen Geschlecht der jeweiligen Jahreszeit definiert, sondern in der Gesamtabfolge wird ganz schematisch abgewechselt, so ist in Dendara jede der drei Jahreszeiten einmal als weiblich (mit Frauenbrust) und einmal als männlich (mit der schmaleren, herabhängen-

den Brust der Fruchtbarkeitsgötter) dargestellt;²¹ gerade in diesen beiden Darstellungen werden die Personifikationen dadurch, daß sie das Schriftzeichen für »Gau« sowie eine Standarte auf dem Kopf tragen, optisch an die Personifikationen geographischer Regionen angeglichen.

Zusammengekommen erscheinen die Personifikationen der drei Jahreszeiten in Ägypten relativ selten bildlich dargestellt. Sie sind letztlich ein optionales Zusatzelement in Prozessionen, bei welchen die Personifikationen geographischer Räumlichkeiten den unverzichtbaren Grundbestand darstellen und bestimmte übergreifende Naturräume oder globale Konzepte ebenfalls vorhanden sein können. Dabei sind spezifisch in der Weltenkammer die Jahreszeiten der hierarchisch dominierende Part, während sie in den anderen Fällen auf derselben Ebene wie die generellen Konzepte und geographischen Bereiche situiert werden. Gerade dort, wo der größere Zusammenhang klar ist, sind sie immer in Schemata gesicherter üppiger Versorgung eingebunden. Dagegen spielen Fragen von Krisenzeiten und Schutz vor deren Gefahren keinerlei Rolle.

In der griechisch-römischen Zeit finden wir als oberen Wandfries im Pronaos des Tempels von Edfu eine große Komposition, die verschiedene personifizierte Zeiteinheiten aufeinanderfolgen lässt, nämlich die Dekane als astronomische Vertreter von je zehn Tagen, einige wenige andere wichtige Sternbilder, die mit den Tagen des Mondzyklus verbundenen Götter, die Einzeltage eines Monates sowie die Verkörperungen der zwölf Monate.²² In diesem Zusammenhang fällt es schwer, auf eine ganz spezifische Nutzanwendung zu fokussieren; eher dürfte eine relativ enzyklopädische Zusammenstellung vorliegen, aus der man bei Bedarf verschiedenste Einzelemente herausgreifen konnte.

Klarer auf die Bekämpfung einzelner Krisen festgelegt sind dagegen einige Bildmotive, welche spezifische andere Zeiteinheiten als die Jahreszeiten ins Zentrum stellen. Hierzu möchte ich zumindest eine Auswahl präsentieren. Einen interessanten Fall stellen die Anrufungen an das Gute Jahr dar, die insbesondere im Tempel von Edfu (mit Varianten in Dendara) überliefert sind.²³ Dort haben wir als bildliche Darstellung

¹⁷ Vgl. Baines 1985 (wie Anm. 11), 93 f.

¹⁸ Pierre Lacau / Henri Chevrier: Une chapelle de Sesostris Ier à Karnak. Kairo 1959–1969, Taf. 2 und 27.

¹⁹ Der Text ist noch unpubliziert, für kurze Bemerkungen s. Joachim Friedrich Quack: Was ist das »Ptolemäische«? In: Die Welt des Orients 40 (2010), 87.

²⁰ Belege sind LGG I, 23 aufgelistet; etwas vollständiger Altenmüller 2005 (wie Anm. 4), 34–36; für die vorptolemäischen Belege Baines 1985 (wie Anm. 11), 151, 158, 164–166, 194, 212.

²¹ Johannes Duemichen: Geographische Inschriften altägyptischer Denkmäler an Ort und Stelle gesammelt und mit Übersetzung und Erläuterungen herausgegeben. Leipzig 1885, Taf. CVI und CXXX.

²² Publikation Heinrich Brugsch: Monuments de l'Égypte. Berlin 1857, T. VIII–X.

²³ Philippe Germond: Les invocations à la bonne année au temple d'Edfou. Basel/Genf 1986.

einerseits eine Göttin, welche der Erscheinungsform der Mut mit oberägyptischer Krone gleicht, welche etliche Palmrispen als Schriftsymbol für Jahre hält. Sie stellt den Aspekt des guten, insbesondere des friedlich gestimmten Jahres dar. Daneben gibt es auf der gegenüberliegenden Wand die löwenköpfige Göttin in der Ikonographie der Sachmet, welche den potentiell gefährlichen Aspekt anzeigt. Es sollte betont werden, daß diese bildliche Personifikation des Guten Jahres ausgesprochen selten ist, ja dies vermutlich den einzigen überhaupt einschlägigen Fall darstellt.²⁴

Die Anrufungen gelten dem Jahr in seinen verschiedenen Aspekten. Darunter befindet sich ein Bereich, der spezifisch auf zeitliche Größen eingeht, nämlich:

»Oh Jahr, das die Winde gebiert! Mögest du veranlassen, daß die Gottheit X rein ist von jedem übeln Miasma, vor jeder übeln Umgebung, vor jedem übeln Wind dieses Jahres!

Oh Jahr, das die Tage gebiert! Mögest du die Tage und Stunden des Gottes X lang machen für dieses Jahr!

Oh Jahr, das die Monate gebiert! Mögest du die Monate des Gottes X lang machen auf der Erde der Lebenden!

Oh Jahr, das die Jahreszeiten gebiert! Mögest du veranlassen, daß der Gott X sich verjüngt zu den Jahreszeiten, wie sich der Sonnengott verjüngt zu den Jahreszeiten!

Oh Jahr, das die Überschwemmungszeit gebiert! Mögest du veranlassen, daß dieses Land überschwemmt ist für den Gott X für die Überschwemmungszeit. Mögest du ihm die Speisen bringen, die er erschaffen hat!

Oh Jahr, das die Aussaatzeit gebiert! Mögest du eine gute Aussaatzeit geben dem Gott X zu seiner Zeit, in dem sie rein ist von der Seuche des Jahres, ohne Mangel in ihr!

Oh Jahr, das die Erntezeit gebiert! Mögest du veranlassen, daß der Gott X eine schöne Erntezeit empfängt, daß er eine schöne Erntezeit durchlebt!«

²⁴ Bei den LGG IV, 679 genannten weiteren Belegen für die Ikonographie der *rnp.t-nfr.t* handelt es sich vielmehr um die davon strikt zu trennende Darstellung von Imhoteps Schwester (die den Namen *rnp.t-nfr.t* trägt). Bei Amice M. Calverley: The Temple of King Sethos I at Abydos, volume IV. The Second Hypostyle Hall. London/Chicago 1958, Taf. 7 findet sich zur Linken des Osiris hinter Ma'at auch eine Personifikation »Jahr, Herrin der Ewigkeit« (*rnp.t nb.t nhḥ*).

Dieser Text ist bereits dadurch markant, daß der Aspekt des Schutzes durch das Jahr hin einen merklichen Schwerpunkt bildet. Markant ist dies in der Schlußformel ausgedrückt, welche mit »Der Gott X ist geschützt und beschirmt²⁵ eingeleitet wird und mit der Formel »Horus, Horus, Sproß(?) der Sachmet sei um das Fleisch des Gottes X« schließt – letzteres eine aus zahlreichen weiteren Beschwörungstexten bekannte Wendung.²⁶ Somit kann man die betreffende Komposition insgesamt als Ritual verstehen, welche den Schutz des jeweiligen Hauptgottes zum Ziel hatte, wobei es eine durchaus realistische Vermutung ist, daß die Nutzung für den Tempelherren eine sekundäre Adaption darstellt und am Anfang vielmehr die Nutzung für den lebenden Pharaos stand – solche Fluktuationen der Nutzung passen gut zu dem, was man in anderen ägyptischen Ritualen direkt nachweisen kann.²⁷

Zu fragen wäre, ob die Durchführung des Rituals auf einen bestimmten Punkt im Jahr festgelegt war. Derzeitige Annahme der Ägyptologie ist, daß sie spezifisch in dem Umkreis des Jahreswechsels gehört, wobei man allerdings annimmt, sie seien am 1. Tag des 1. Monats der Aussaatzeit wiederholt worden.²⁸ Letztere Annahme ist an ein kompliziertes

²⁵ Germond 1986 (wie Anm. 23), 61 begeht einen groben Übersetzungsfehler, wenn er den Satz als »[...] est le protecteur par excellence« übersetzt; statt der von ihm angenommenen, aber syntaktisch unmöglichen Konstruktion mit aktivem Partizip (dafür müßte noch ein »m of predication« vorhanden sein) ist Pseudopartizip anzusetzen, das bei transitiven Verben passivische Bedeutung hat.

²⁶ Zu ihr vgl. Jean-Claude Goyon: Sur une formule des rituels de conjuration des dangers de l'année. In: Bulletin de l'Institut Française d'Archéologie Orientale 74 (1974), 75–83; Hans-Werner Fischer-Elfert: Papyrus demot. Rylands no. 50. Ein in den Edfu- und Dendera-Mammisis wiederverwendeter hieratischer Zaubertext. In: Enchoria 22 (1995), 11–12; Nicolas Flessa: »(Gott) schütze das Fleisch des Pharaos«. Untersuchungen zum magischen Handbuch pWien AEG 8426. München/Leipzig 2006, 17–21; Günter Burkart: Drei Amulette für Neugeborenen aus Elephantine. In: Gerald Moers / Heike Behlmer / Katja Demuß / Kai Widmaier (Hg.): *jn.t dr.w.* Festschrift für Friedrich Junge. Göttingen 2006, 109–124, 113 f. mit Anm. 24; Joachim Friedrich Quack: Die hieratischen und hieroglyphischen Papyri aus Tebtynis – ein Überblick. In: Kim Ryholt (Hg.): The Carlsberg Papyri 7. Hieratic Texts from the Collection. Kopenhagen 2006, 1–7, 4 f.

²⁷ Andreas Pries: Das nächtliche Stundenritual zum Schutz des Königs und verwandte Kompositionen. Der P. Kairo 58027 und die Textvarianten in den Geburtshäusern von Dendara und Edfu. Heidelberg 2009, 3 f.

²⁸ Germond 1986 (wie Anm. 23), 1.

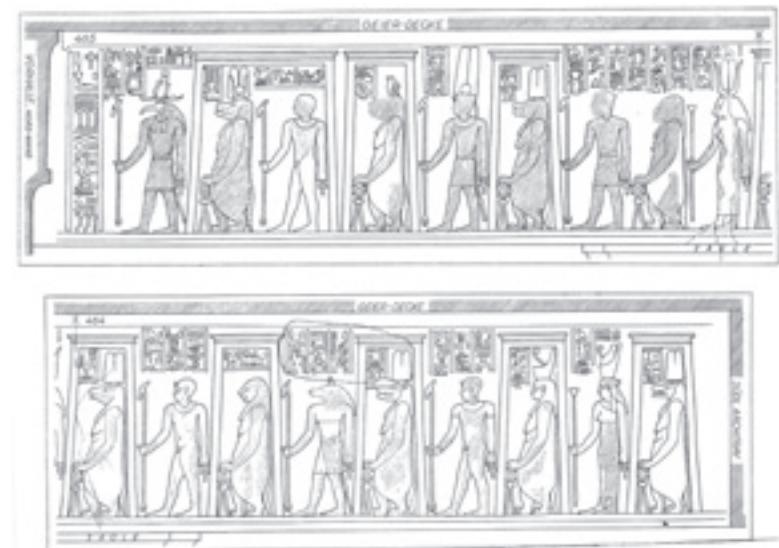
Geflecht von Hypothesen gekoppelt, die im Einzelnen aufzuarbeiten hier zu weit führen würde. In einer der Aufzeichnungen ist zwar die Angabe »Am Morgen des« noch erhalten, jedoch gerade das entscheidende nächste Wort verloren (Dendara VIII, 13, 2). Mir erscheint von der gesamten Einbettung des Textes her, in welcher der Ausdruck vom »Empfangen des Jahres« sehr häufig ist, eine Situierung am oder nahe am Neujahrstag relativ plausibel.

Andere Kompositionen verbinden gerade Zeiteinheiten unterhalb des Jahres mit dem Konzept des Schutzes. Ihr Ausgangspunkt dürfte vielfach ebenfalls die kritische Situation des Jahreswechsels und der ihm vorausgehenden Tage außerhalb der normalen Monatsstruktur sein. Ganz typisch für die Art des ägyptischen Umgangs mit der Zeit ist dabei die Frage der Chronokratoren und der Zeit als Organisationsstruktur der Götterwelt. Konkret bedeutet dies, daß Zeiteinheiten, von Monaten über Dekaden bis hin zu Einzeltagen, unter den Schutz bestimmter Götter gestellt werden, welche Herren eben dieser Zeiteinheiten sind.

Ein besonders gutes Beispiel findet sich im Papyrus Leiden I 346 aus der 18. Dynastie (15. Jhd. v. Chr.).²⁹ Der Text zerfällt in mehrere Rezitationstexte mit Ritualanweisungen. Der erste davon trägt den Titel »Buch vom letzten Tag des Jahres«. Er beginnt mit Anrufungen an 12 Gottheiten mit ihren Epitheta, die aus Schutzgottheiten für je einen Monat zu verstehen und auch aus anderen Texten in dieser Funktion bekannt sind. Der Rezitationstext bittet dann spezifisch um Schutz vor den Dämonen, welche sich im Gefolge der gefährlichen Göttin Sachmet befinden und Pfeile verschießen. Der Sprecher identifiziert sich mit dem Sonnengott und leitet daraus ab, daß die Dämonen sich seiner nicht bemächtigen sollten.

Zu beachten ist, daß am Ende des Rezitationsspruches die Handlungsanweisung erfolgt, man solle den betreffenden Spruch über Darstellungen der betreffenden 12 Gottheiten sprechen, die auf einen Leinwandstreifen gezeichnet sind. Am Ende der Handschrift sind auch tatsächlich

²⁹ Bearbeitung Bruno H. Stricker: *Spreuken tot beveiliging gedurende de schrikkeldagen naar Pap. I 346*, Oudheidkundige mededelingen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden 29 (1948), 55–70; die Neubearbeitung durch Martin Bommas: *Die Mythisierung der Zeit. Die beiden Bücher über die altägyptischen Schalttage des magischen pLeiden I 346*. Wiesbaden 1999 stellt meist einen Rückschritt dar, s. dazu die Rezension durch Christian Leitz: Rezension zu Bommas 1999, *Lingua Aegyptia* 10 (2002), 413–424.



9 Geburtshaus des Tempels von Philae, etwa Zeit Ptolemaios' VIII. Nilpferdköpfige Monatsgöttinnen, teilweise begleitet von Kindgöttern und anderen Schutzgöttern der Monate

Zeichnungen der Gottheiten mit Beischriften erhalten, welche als konkrete Vorlagen gedient haben können. Derartige Amulette aus geknoteten Stoffstreifen sind aus Ägypten tatsächlich erhalten und zeigen eindrucksvoll die Interaktion von Theorie und Praxis.³⁰ Dabei liegt diese Wahl von Bildmotiven auf Amuletten im Rahmen der generellen Strukturen ägyptischer Praxis, in welcher die Darstellung der angerufenen und um Schutz gebeten Gottheiten eine der häufigsten Bildtypen auf Papyrus- und Leinenamuletten ist.³¹

Etwas gewöhnungsbedürftig mag es sein, daß es eine Konzeption gibt, die 12 Monate des Jahres jeweils mit einer Gottheit in Gestalt eines Nilpferds zu verbinden (Abb. 9).³² Diese Konzeption ist vielfach deutlich in den Zusammenhang des Schutzes eingebettet, so insbesondere

³⁰ Maarten J. Raven: Charms for Protection during the Epagomenal Days. In: Jacobus van Dijk (Hg.): *Essays on Ancient Egypt in Honour of Herman te Velde*. Groningen 1997, 275–291.

³¹ Für genauere Details verweise ich auf eine in Vorbereitung befindliche Studie über ägyptische Amulette und ihre Symbolbedeutung.

³² Daniela Mendel: *Die Monatsgöttinnen in Tempeln und im privaten Kult*. Turnhout 2005.

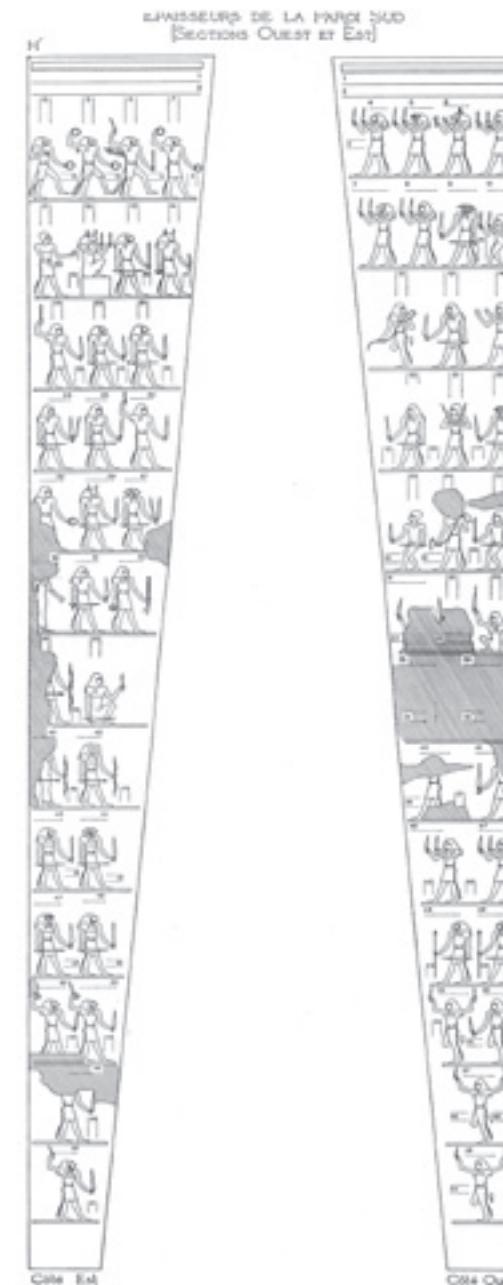
im Zusammenhang der Dekoration von Geburtshäusern ägyptischer Tempel, wo die Vorstellung besteht, daß das göttliche Baby analog zum menschlichen von zahlreichen Gefahren und Krankheiten bedroht ist, so daß Motive und Textes des Schutzes einen bedeutsamen Platz einnehmen. Daneben erscheinen sie auch im Dachkiosk von Dendara, wo sie neben Kompositionen stehen, für welche eine Situierung im Umkreis der Neujahrsrituale plausibel gemacht werden kann. In einigen Fällen von Privatleuten bzw. vergöttlichten Menschen kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es sich speziell um die Schutzgöttinnen der jeweiligen Geburtsmonate der betreffenden Personen handelt. Oft erscheinen in den Darstellungen neben den reinen Nilpferdgöttinnen, welche Schutzherrinnen der Monate selbst sind, noch deren Kindgötter sowie weitere Gestalten, welche dem Monat oder Teilen davon zugeordnet sind.

In manchen Fällen finden sich in den Tempelreliefs auch Materialangaben, welche es ermöglichen, einen Brückenschlag zwischen den theoretischen Gesamtkonzeptionen der Tempelwände und real dreidimensional hergestellten Einzelfiguren zu suchen.

Eine interessante Weiterführung hat eben diese Bildgruppe in einem griechischsprachigen Papyrus aus Oxyrhynchus erfahren (pOxy. 465), der ins späte 2. Jhd. n. Chr. datiert und m. E. die Übersetzung oder freie inhaltliche Aufnahme eines ägyptischen Textes über eben diese Gruppe von Schutzgottheiten enthält.³³ Nachweisen läßt sich dies u. a. über einige Namen, welche in griechischer phonetischer Wiedergabe der ägyptischen Formen gehalten sind. Sie passen sehr gut zu eben den ägyptischen Namen der Schutzgottheiten, welche kalendarisch an die entsprechende Stelle gehören. Der Papyrus bietet keine Abbildungen, wohl aber relativ genaue verbale Beschreibungen der Ikonographie der betreffenden Gestalten. Ein Beispiel soll den Text in seinem Aufbau illustrieren:

»Parmouthi: vom 15. bis zum 20. (Grad) des Wassermanns, welches der Monat Pharmouthi vom 15. bis 20. (Tag) ist. Sein Mächtiger, dessen Name Neby ist, bedeutet übersetzt, daß er der Herr von Krieg

³³ Vgl. Joachim Friedrich Quack: The Naos of the Decades and its Place in Egyptian Astrology. In: Damian Robinson / Andrew Wilson (Hg.): Alexandria and the North-West Delta. Joint Conference Proceedings of Alexandria: City and Harbour (Oxford 2004) and The Trade, Topography and Material Culture of Egypt's North-West Delta, 8th Century BC to 8th Century AD (Berlin 2006). Oxford 2010, 178 f.



10 Bewaffnete Genien der 12 Monate des Jahres, Tempel von Edfu, Ptolemäerzeit

und Auseinandersetzung ist. Sein Bildtyp ist ein aufrecht stehendes Standbild mit dem Gesicht eines Geiers, der eine Königskrone auf dem Kopf hat, nach hinten aber das Gesicht einer Schlange, und zwei Flügel, Füße eines Löwen, und er hält 4 Schwerter. Die Gesichter sind aus Gold. Er zeigt nun an, daß der Anführer irgendwie Übles ersinnen wird, und es wird Krieg, Unannehmlichkeit und Schlacht geben, und er wird zur Menge sprechen wie ein Freund.«

Die Zukunftsankündigungen setzen sich noch weiter fort, der hier zitierte Bereich dürfte aber ausreichen, um zu demonstrieren, wie hier Bilder von Zeiteinheiten nicht nur eine komplexe Ikonographie erhalten, sondern auch in die Deutung der Zukunft eingebunden werden.

Bislang ausschließlich im Tempel von Edfu in Oberägypten, der aus der Ptolemäerzeit (3.-1. Jhd. v. Chr.) stammt, ist eine Konzeption belegt, welche für jeden Monat Gruppen bewaffneter Genien darstellt, die den zwölf Monaten des Jahres zugeordnet sind (Abb. 10).³⁴ Die Menge pro Monat variiert, ist also nicht ersichtlich auf einen Standardwert festgeschrieben. Abgesehen vom ersten Monat des Jahres sind diese Genien immer als Gestalten im Gefolge bestimmter großer Götter bezeichnet. Konkret sind dabei folgende Gottheiten belegt:

- I. *ȝh.t* (Thot) Keine Angabe.
- II. *ȝh.t* (Paophi) Atum.
- III. *ȝh.t* (Athyr) Schu.
- IV. *ȝh.t* (Choiak) Seth.
- I. *pr.t* (Tybi) Geb.
- II. *pr.t* (Mechir) Thot.
- III. *pr.t* (Pamenoth) Ptah.
- IV. *pr.t* (Parmouti) Horus.

³⁴ Texte Edfou V, 11–12 und 104–105; Taf. CXII. Vgl. Sidney H. Aufrère: Les génies armés, gardiens de la porte du pylône du temple d'Horus à Edfou. In: Res Antiquae 3 (2006), 3–55; ders.: Dieux combattants et génies armés dans les temples de l'Égypte de l'époque tardive: archers, piquiers et lanceurs. In: Pierre Sauzéau / Thierry van Compernolle (Hg.): Les armes dans l'antiquité. Montpellier 2007, 320 f.; ders.: La garnison divine postée à la défense de la porte du temple d'Horus à Edfou: remarques iconographiques. In: Sydney H. Aufrère / Michel Mazoyer (Hg.): Remparts et fortifications. Du temple d'Edfou au mur de Berlin. Paris 2010, 15–36.

- I. *šmw* (Pachons) Chons.
- II. *šmw* (Payni) Bastet.
- III. *šmw* (Epiphi) Geb.
- IV. *šmw* (Mesore) Osiris.

Die Wahl der Götter ist in einzelnen Fällen plausibel mit dem Monat zu verbinden, in anderen wirkt sie etwas befremdlich, wenn etwa Seth, der Mörder des Osiris, gerade in dem Monat zum Einsatz kommt, in dem sich die Hauptfeiern um Osiris abspielen.³⁵ Die Haltung der Genien, welche ihre Waffe deutlich in einer Kampfstellung bereit halten, deutet klar an, daß es hier um Schutz- und Abwehrkonzeptionen geht. Dabei besteht offenbar die Vorstellung, daß für jeden Monat eine bestimmte Truppe im Dienst ist.

An sich recht häufig in Ägypten belegt sind Verkörperungen von Einheiten von 10 Tagen, welche als sogenannte Dekane ursprünglich stellare Größen sind. Wenigstens eine ihrer Ausprägungen erhält eine bemerkenswerte Ikonographie, die sich besonders durch Gestalten in Form löwenköpfiger Göttinnen und Götter sowie Schlangen, vielfach mit Armen und Beinen, auszeichnet (Abb. 11).³⁶ Diese Bildform steht in engerem Zusammenhang mit der Besänftigung der gefährlichen Göttin und soll in Zeugnissen der Kleinkunst auch dem Schutz von einzelnen Menschen dienen. Entsprechend finden sich derartige Darstellungen sowohl von größeren Gruppen als auch von einzelnen Gestalten hier vor häufig auf Amuletten.

Auf die Ebene der Einzeltage herab gehen dürfte eine Komposition, welche in den Tempeln von Edfu, Dendara und Kom Ombo aus der griechisch-römischen Zeit mehrfach überliefert ist.³⁷ Sie richtet sich an dreißig verschiedene Göttinnen, welche als Schlangen mit Löwenkopf dargestellt werden (Abb. 12). Jede Anrufung beginnt mit dem spezifischen Epitheton der Göttin, gefolgt von einem Anruf, sie solle den König bzw. den Tempelherren beschützen, z. B.:

³⁵ Vgl. Aufrère 2006 (wie Anm. 34), 45 f.

³⁶ Vgl. dazu im Detail Joachim Friedrich Quack: Beiträge zu den ägyptischen Dekanen und ihrer Rezeption in der griechisch-römischen Welt (Habilitationsschrift FU Berlin 2002). Leuven, in Druck.

³⁷ Bearbeitet von Philippe Germond: Sekhmet et la protection du monde. Basel/Genf 1981, 1–99.

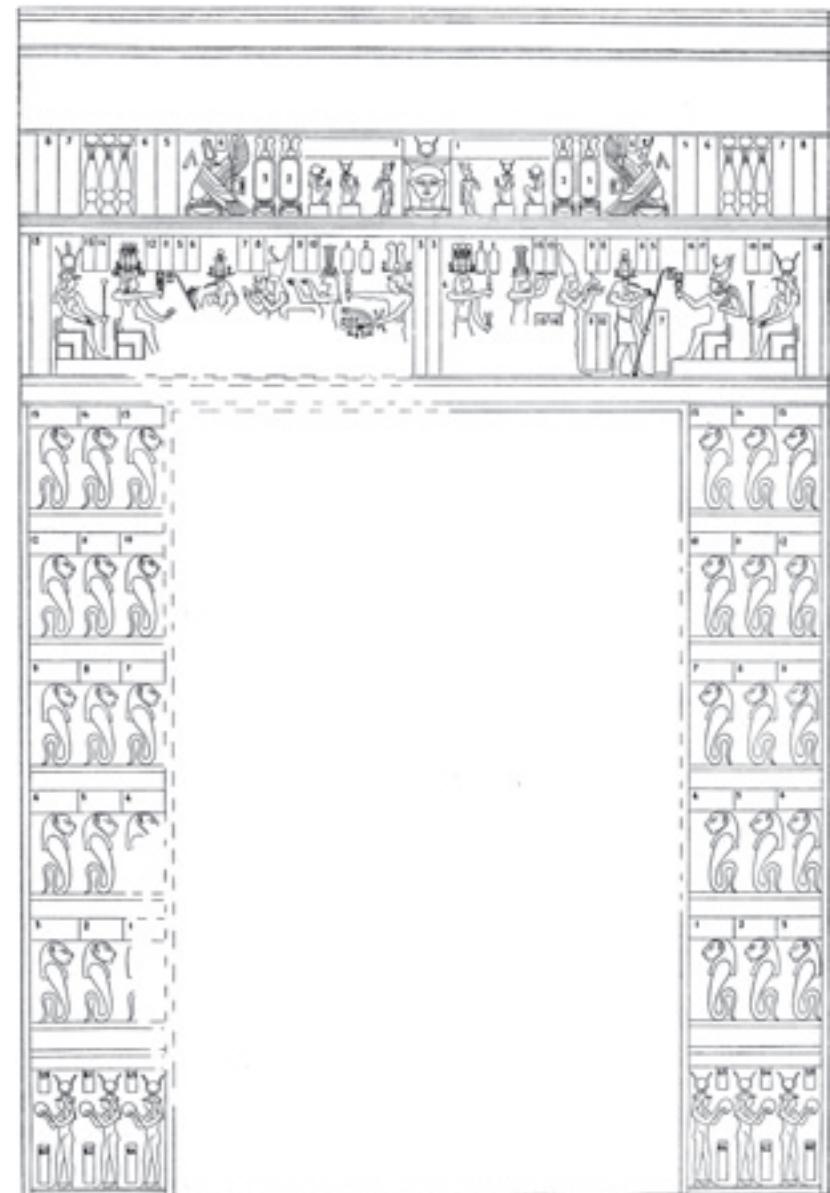
»Oh Sachmet, Auge des Re, mit großer Flamme, Herrin des Schutzes um den, der sie schuf! Komm zum König von Ober- und Unterägypten, dem Sohn des Re, Herrn der Kronen NN, und dem lebenden Falken! Mögest du ihn beschützen, mögest du ihn bewahren vor jedem Pfeil und jeder übelen Unreinheit dieses Jahres u.s.w.! Er ist Re, aus dem du hervorgekommen bist!«.

Die Namen sind für jede Göttin individuell, in den Schutzformeln und den theologischen Begründungen gibt es jeweils Varianten.

Diese Komposition findet sich auf der Innenseite der Umfassungsmauer des Tempels von Edfu gerade symmetrisch zur bereits behandelten der Anrufungen an das Gute Jahr. Dies dürfte ein wesentlicher Grund dafür sein, daß Germond sie spezifisch in Bezug zum Neujahr



11 Amun-Tempel in der Oase Charga, Dachkapelle. Die ägyptischen Dekane in einer Bildform, in welcher löwenköpfige Götter und Göttinnen sowie Schlangen dominieren



12 30 löwenköpfige Schlangen der Monatstage

bringen will. Mir scheint diese Ansetzung als ungebührliche Verengung, betrachtet man insbesondere die von ihm nicht im Detail untersuchte programmatische Beischrift zu dieser Gruppe im Treppenhaus von Edfu. Dort heißt es:

»Die Namen ihrer Majestät im Monat, am ersten Tag bis zum 30. Tag, die großen Beschirmerinnen der Flügelonne des Tempels, die sich am Himmel bei ihm zeigen [...] in/unter ihnen bei Tage. Eine hört die andere, wenn der Morgen kommt. Sie ringeln sich um den Kopf des Königs von Ober- und Unterägypten NN, sie bewahren sein Fleisch vor den Wanderingämonen.« (Edfou I², 509, 4–5). »[...] am Morgen an der Spitze [...]. Die großen Erquickerinnen der geflügelten Sonnenscheibe, die am Himmel geboren werden zur Seite [...] im Leib des Sonnengottes. Eine hört die andere, wenn der frühe Morgen kommt. Sie erglänzen auf dem Scheitel des Sohnes des Re NN, sie schützen ihn vor den Messerdämonen.« (Edfou I² 510, 5–7).

Im Umkreis dieser Gestalten finden sich noch weitere Gruppen von Dämonen.³⁸

Einen direkten Verweis gerade auf diese Komposition kann man in Edfu im Rahmen des Schutzrituals »Schutz des Leibes« finden,³⁹ wo der Ritualist dem Gott gegenüber erklärt »Ich rufe für dich ihre (weibliche) Majestät an zu den 30 Tagen, damit sie deine (männliche) Majestät schützt vor dem Siegel«⁴⁰ (Edfou VI, 300, 6). Dabei dürfte es sich bei dem »Siegel«, das seiner Determinierung nach eine eindeutig negative Konnotation hat, um ein Objekt handeln, mit dem entweder das Schicksal von Götterfeinden besiegt wurde oder aber der Mund und andere

³⁸ Eine Gruppe davon ist behandelt worden von Christian Leitz: Die Götter, die ihre Majestät begleiten. In: Dieter Kessler u. a. (Hg.): Texte – Theben – Tonfragmente. Festschrift für Günter Burkard. Wiesbaden 2009, 289–311.

³⁹ Vgl. Francis Abdel-Malek Ghattas: Das Buch *Mk.t-H^c.w* »Schutz des Leibes«. Dissertation Göttingen 1968, 58.

⁴⁰ Das Wort ist in der Übersetzung problematisch. Ghattas' Übersetzung »Übel« (ebd.) ist rein dem Textzusammenhang nach geraten; Penelope Wilson: A Ptolemaic Lexicon. A Lexicographical Study of the Texts in the Temple of Edfu. Leuven 1997, 757 vermutet »seals/inscriptions« im Sinne von einem Tod, der wörtlich als »Verschließen« bezeichnet würde.

Körperpartien von Frevlern verschlossen und damit aktionsunfähig gemacht wurde.⁴¹

Nun beschränkt sich diese Gruppe auf dreißig Gestalten, also die Tage eines einzigen Monats; vermutlich wurde sie für jeden Monat gleichartig wiederholt. Demgegenüber gab es in Ägypten aber auch noch die Option, die Schutzgöttinnen noch feiner aufzufächern, und für jeden Tag des Jahres eine eigene Göttin zu definieren – bzw. genauer gesagt sogar wenigstens zwei. Insbesondere aus den griechisch-römischen Tempeln Ägyptens gibt es Listen, welche für jeden Tag des Jahres sowohl »ihre (weibliche) Majestät« als auch die Hathor des jeweiligen Tages angeben.⁴² Ich kenne Fragmente von wenigstens zwei verschiedenen Papyrushandschriften, welche im Rahmen eines Festkalenders für jeden Tag auch Angaben zu diesen Schutzgöttinnen machen.⁴³ Diese Listen erfahren normalerweise keine elaborierte bildliche Ausarbeitung. Ein spezieller Punkt sei noch angemerkt. Im Totentempel Amenhoteps III. in Theben-West aus dem neuen Reich fanden sich enorme Mengen Granitstatuen von teilweise stehenden, teilweise sitzenden löwenköpfigen Göttinnen. Einer sehr ansprechenden Theorie von Yoyotte zufolge handelt es sich hier gleichsam um eine monumental in Granit umgesetzte Litanei, bei welcher eben die Schutzgöttinnen jedes einzelnen Tages dreidimensional umgesetzt sind.⁴⁴ Sie mögen als Zeichen dafür dienen, wie sehr zwar die Ägypter bei fast allen Zeiteinheiten außer den Jahreszeiten Krisen und Gefahren sahen, wie sehr aber auch die korrekte Kenntnis von Bildform und Ritual als Mittel gesehen wurde, diese Krisen erfolgreich zu bewältigen.

⁴¹ Vgl. etwa Martin Bommas: Zwei magische Sprüche in einem spätägyptischen Ritualhandbuch (pBM EA 10081): ein weiterer Fall für die »Verborgenheit des Mythos«. In: Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde 131 (2004), 95–113.

⁴² Grundlegend ist hier immer noch Jean Yoyotte: Une monumentale litanie de granit. Les Sekhmet d'Amenophis III et la conjuration permanente de la Déesse dangereuse. In: Bulletin de la Société Française d'Égyptologie 87/88 (1980), 46–75; weitere Bemerkungen in Christian Leitz: Studien zur ägyptischen Astronomie. Wiesbaden 1991 (1989), 17–21.

⁴³ Joachim Friedrich Quack: Reste eines Kultkalenders (pBerlin 14472 + pStrasbourg BNU hier. 38 a und pBerlin 29065. In: Verena Lepper (Hg.): Forschungen in der Papyrussammlung. Eine Festgabe für das Neue Museum. Berlin 2012, 189–206.

⁴⁴ Yoyotte 1980 (wie Anm. 42).

Nur ganz kurz seien die Stundengöttinnen erwähnt, welche üblicherweise als Frauen mit einem Stern auf dem Kopf (meist innerhalb eines Kreises, welcher die Sonnenscheibe darstellt) visualisiert werden.⁴⁵ Auch Stunden haben Schutzgottheiten; so sind in einem Ritual für den Schutz des Königs (oder des Gotteskindes) während der Nacht zwölf Gottheiten angerufen, für jede Stunde eine, die in einer Papyrushandschrift auch als Bilder mit jeweils einer charakteristischen Ikonographie aufgezeichnet sind.⁴⁶ Noch niedrigere Einheiten der Zeit werden nur verbal thematisiert,⁴⁷ erhalten aber keine Ikonographie mehr.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1 Nach Duell 1938 (wie Anm. 5), Taf. 6.

2 Nach Altenmüller 2005 (wie Anm. 4), 31 Abb. 2.

3 Nach Blackman 1953 (wie Anm. 6), 30 f., Taf. XIII (Mitte), © courtesy of the Egypt Exploration Society.

4-5 Nach Elmar Edel / Steffen Wenig 1974 (wie Anm. 13), Taf. 1 und 2; mit freundlicher Genehmigung von Herrn Prof. Dr. Steffen Wenig.

6 Nach Photo Metropolitan Museum of Art; © bpk (Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin).

7-8 Nach Joseph-Etienne Gautier / Gustave Jéquier: Mémoire sur les fouilles de Licht, MIFAO 6. Kairo 1920, S. 25 Abb. 20 bzw. S. 24 Abb. 18, © IFAO.

9 Nach Herrmann Junker / Erich Winter: Das Geburtshaus des Tempels der Isis in Philä (Philä-Publikation; 2). Wien 1965, S. 206; mit freundlicher Genehmigung von Herrn Prof. Dr. Erich Winter.

10 Nach Émile Chassinat: Le temple d'Edfou, tome dixième, deuxième fascicule. Kairo 1960, Taf. CXII.

11 Nach de Norman G. Davies: The Temple of Hibis in El-Kharga Oasis, Volume 3. The Decoration. New York 1953, Taf. 15 south wall.

12 Aus François Daumas: Les mammisis de Dendara. Kairo 1959, Taf. 57.

45 Vgl. etwa Cynthia May Sheikholeslami: The Night and Day Hours in Twenty-Fifth Dynasty Sarcophagi from Thebes, in: Ladislav Bareš / Filip Coppens / Květa Smoláriková (Hg.): Egypt in Transition. Social and Religious Development of Egypt in the First Millennium BCE. Prag 2010, 376–395.

46 Pries 2009 (wie Anm. 27).

47 Vgl. Sethe 1919–1920 (wie Anm. 1), Teil III, 102; Sidney H. Aufrère: Le propylône d'Amon-Rê-Montou à Karnak-Nord. Kairo 2000, 241 Anm. k.

ROBERT F. WITTKAMP (OSAKA)

JAHRESZEITEN UND KULTURELLES GEDÄCHTNIS IN JAPAN – VOM *MAN'YŌSHŪ* ZUR GEGENWART

Ob in hoher Kunst oder Alltagskultur, in Selbst- oder Fremdbeschreibung – bei den japanischen Jahreszeiten scheint es sich um etwas ganz Besonderes zu handeln. Im Frühling und umso mehr im Herbst stößt man überall im Lande auf ihre Symbole, und es mag den Japanreisenden erstaunen, wenn ab Ende August – dem klassischen Herbstanfang – in den Regalen der rund um die Uhr geöffneten *convenient stores* ein Sortiment von allerlei Biedosen Einzug hält, das mit allerprächtigsten Herbstlaubmotiven verziert ist. Im April freilich weicht der gewöhnliche Dosenaufdruck weißen und rosafarbenen Kirschblüten (vgl. die Farbabbildungen am Ende des Bandes: Tafeln 6–8). Ganz offensichtlich sind Frühling und Herbst zentrale Momente im japanischen kulturellen Gedächtnis und zwar mit einer Intensität, die in diesem Fall die Singularform nicht nur erlaubt, sondern geradezu nahelegt.

Die folgenden Ausführungen sind in drei ›historischen Schnitten‹ angelegt. Gewissermaßen als Archäologie geht es zunächst und hauptsächlich um die Herkunft der vier Jahreszeiten. Um das Ergebnis vorwegzunehmen: Im folgenden Beitrag werden diese nicht in der Natur, sondern als ein genuines Produkt der Kultur festgemacht, zumal nur diese zur Unterscheidung fähig ist.¹ Gegenstand der Betrachtung ist eine Sammlung von Gedichten und Liedern, die in mehreren Schüben im späten 7. und 8. Jahrhundert entstand und als Ursprung und zugleich erstes großes Zeugnis der japanischen Waka-Dichtung gilt: das *Man'yōshū*. Hierbei ist es wichtig zu wissen, dass im japanischen Selbst-

1 Zur Anregung sei auf Niklas Luhmann verwiesen: Kultur als historischer Begriff. In: Uwe Wirth (Hg.): Kulturwissenschaft. Frankfurt a.M. 2008, 537–559.

verständnis das Waka nach wie vor nicht nur als Kern der Literatur, sondern als Kern der Kultur insgesamt angesehen wird.²

Als nächstes ist zu zeigen, dass die vier Jahreszeiten in Kultur und Gesellschaft einen ganz besonderen Stellenwert einnehmen konnten. Ist im ersten der drei ›Schnitte‹ das überlieferte Material für die Beschränkung der vorliegenden Darstellung auf die Dichtung verantwortlich, verhindern die Rahmenbedingungen des vorliegenden Essays – und mangelnde Qualifikation des Verfassers – eine Ausdehnung auf andere Formen der hohen Kultur wie Malerei oder Theater. Angesichts ihrer zugestandenen Position als ›Kern der Kultur‹ scheint jedoch ein Beharren auf der Waka-Dichtung gerechtfertigt. Allerdings verengt sich damit der Fokus des Beitrags auf einen ganz spezifischen Aspekt, nämlich die Jahreszeitendichtung in den einundzwanzig offiziellen Waka-Sammlungen (*chokusen waka-shū*), die ab dem frühen 10. Jahrhundert jeweils auf Befehl des Tennō zusammengestellt wurden. Der zweite Schnitt vollzieht sich insofern in stärkerer diachroner Schräglage, als er mit circa fünf-hundert Jahren einen größeren Zeitraum umfasst.

Der dritte Schnitt dagegen geschieht ganz in der Horizontalen und befreit sich von Hochkultur und Waka. Nun ist es das Ziel, offenzulegen, dass die Kontinuierung der großen Jahreszeitenerzählung nicht mehr auf die klassischen Medien Waka, Haiku, Nō oder Malerei angewiesen ist. Das mehr oder weniger willkürlich aus dem Alltag der Gegenwart zusammengetragene Bildmaterial soll im letzten Abschnitt für sich sprechen. Außer der Unabhängigkeit der Gedächtnisinhalte von Waka-Dichtung und Hochkultur demonstrieren die Fotos die Verschmelzung mit Bereichen der Ess- und Trinkkultur – der somatischen Grundlage jeglicher Erinnerungskultur.

URAUSWAHL, ERGÄNZUNGEN UND DIE GENESE DER JAHRESZEITEN

Das *Man'yōshū* ist die älteste Sammlung japanischer Lyrik. Sie umfasst über 4500 Stücke, und die meisten davon sind sogenannte Kurzgedichte, fünf Verse im Rhythmus von 5–7–5–7–7 Silben oder korrekter: Moren

² Vgl. Robert F. Wittkamp: Zur Herkunft der Waka-Dichtung – »Schrift« als medienwissenschaftliche Antwort auf eine alte Frage. In: *Oriens Extremus* 46 (2007), 260–278. (In die deutsche Rechtschreibung übernommene oder häufig in der Fachliteratur auftauchende Begriffe der japanischen Sprache werden nicht eigens hervorgehoben.)

(Mora). Die Gedichte waren original auf Schriftrollen fixiert, so dass man selbst bei den heutigen gedruckten Fassungen in Buchform noch von *maki* (Rolle) spricht. Die Sammlung besitzt zwanzig solcher *maki*, aber bezüglich der Entstehungsgeschichte bestehen noch einige Unklarheiten. Die älteste Erwähnung der heutigen Form aus zwanzig Rollen findet sich erst im 11. Jahrhundert, aber im Allgemeinen geht die Forschung davon aus, dass die Kompilation zu Beginn des 9. Jahrhunderts abgeschlossen war. Vor der Darstellung des Auftretens der Jahreszeitendichtung und ihrer Entwicklung ist für ein grundlegendes Verständnis kurz die Entstehungsgeschichte der Sammlung selbst zu skizzieren.

Es ist heute bekannt, dass die Zusammenstellung in mehreren Schüben oder Stufen geschah. Dabei wird ein ›alter Kern‹ angenommen, der dann sukzessive erweitert wurde. Das hier zugrunde liegende Modell stammt aus der jüngeren Forschung,³ und das Besondere daran ist, dass bei der Rekonstruktion der kulturhistorische Kontext nicht nur größere Beachtung findet, sondern eine direkte Verbindungen der Kompilation mit möglichen politischen Intentionen und Implikationen erlaubt.

Ende des 8. Jahrhunderts befand sich die herrschende Tennō-Linie in instabiler Lage, und es galt vor allem, sie durch Vergangenheit zu legitimieren und für die Nachkommen zu festigen.⁴ Die sogenannte »Urauswahl«, die ersten dreiundfünfzig Gedichte aus Rolle Eins, wurde vermutlich für diese Zwecke zusammengefügt. Die den Gedichten vorangestellten Ortsangaben verweisen auf ganz bestimmte Herrschernamen, eben jene, die für die Tennō-Linie von Nutzen waren. Andere Namen, welche die Legitimation von Herrschaft und Erbfolge gefährdeten, wurden dabei ganz offensichtlich ausgeblendet. Alles in allem findet sich in der Urauswahl wie auch in der ersten Ergänzung jener Zusammenhang bestätigt, um den es Jan Assman in seiner Studie *Das kulturelle Gedächtnis* geht, nämlich den Zusammenhang von »Schrift, Erinnerung und politischer Identität«, wie der Untertitel seiner einflussreichen Arbeit lautet.

Lässt sich die Urauswahl einigermaßen gesichert gegen Ende des 7. Jahrhunderts datieren, erfolgte die erste Ergänzung am Anfang des 8. Jahrhunderts. Das betrifft die restlichen Gedichte in *maki* Eins, sowie

³ Vgl. Ogawa Yasuhiko: *Man'yōshū – kakusareta rekishi no messēji*. Tōkyō 2010, 100.

⁴ Hierzu liegt eine ausführliche Studie in englischer Sprache vor: Herman Ooms: *Imperial Politics and Symbolics in Ancient Japan. The Tenmu Dynasty, 650–800*. Honolulu 2009.

das zweite *maki*. Das Modell berücksichtigt insofern stärker den kulturhistorischen Kontext, als es sich bei den Ergänzungen nicht nur um bloße Hinzufügungen handelt, wie es die herkömmliche Forschung sah. Vielmehr wurde der alte in den neuen Teil so integriert, dass jeweils andere politische Akzente gesetzt werden konnten. In der Urauswahl ging es noch vornehmlich um die Legitimierung der Herrschaft von Tenmu-Tennō – vorher gab es gar keinen Tennō. Er herrschte von 673 bis 686, und nach seinem Tod rückte mit der ersten Ergänzung seine Gattin Jitō-Tennō, die dann bis 697 regierte, in den Vordergrund. Denn nun musste sie alles daran setzen, die Erbfolge ihres Enkels und dann ihres Urenkels zu sichern. Das alte Thronfolgerecht übertrug die Herrschaft oft auf einen Bruder oder eine Schwester, und der eigentliche Thronfolger, Tenmus und Jitōs gemeinsamer Sohn, war frühzeitig verstorben. Wie dem auch sei – die Tenmu-Jitō-Linie konnte sich noch einige Generationen behaupten.

Mit der Urauswahl und der ersten Ergänzung, also mit den ersten beiden *maki*, lagen die drei großen Abteilungen vor, die das wichtigste Ordnungs raster der ganzen Sammlung bilden. Das sind die Abteilungen »Verschiedenes« (*zōka*), »Antwortgedichte« (*sōmon*) und die »Trauerdichtung« (*banka*).

Die zweite Ergänzung beziehungsweise dritte Stufe wird Mitte der 730er oder Mitte der 740er Jahre vermutet. In dieser Zeit sind die Rollen Drei bis Sechzehn sowie Anmerkungen, Kommentare, Erläuterungen etc. hinzugefügt worden. Die vierte und letzte Phase schließlich wird aufgrund einiger registrierter Ortsnamen nach 781 angesetzt. Diese Ergänzung umfasst die letzten vier Rollen sowie weitere Anmerkungen. Allen vier Entstehungsphasen gemeinsam ist, dass sie »in starkem Zusammenhang zu den Tendenzen der Politik und Kultur im 8. Jahrhundert⁵ stehen. Die letzten vier *maki* unterscheiden sich allerdings deutlich von den vorangehenden sechzehn Rollen. Denn sie besitzen nicht mehr die Gliederung in eine der drei großen Abteilungen, dafür aber einen persönlichen und stärker lyrischen Charakter. Die Gedichte sind chronologisch angeordnet. Den eigentlichen Beginn markiert ein Gedicht aus dem Jahr 746, und das letzte Stück wiederum ist auf das Jahr 759 datiert. Da die meisten Gedichte von einem gewissen Ōtomo no Yakamochi oder aus seinem direkten Umfeld stammen, spricht die Forschung von einem Gedichttagebuch oder -journal. Dieser Yakamochi wird auch als der wesent-

⁵ Ogawa Yasuhiko 2010 (wie in Anm. 3), 100.

liche Kompilator der Sammlung insgesamt angesehen. Da er allerdings nach seinem Tod mit einer politischen Intrige in Verbindung gebracht wurde, dauerte es mit der Freigabe der Sammlung noch vermutlich bis zum Beginn des 9. Jahrhunderts, nämlich solange, bis die Reputation seines Namens wieder hergestellt war. Allerdings gibt es auch Theorien, wonach die endgültige Fassung erst wesentlich später zustande gekommen sein soll. Denkbar ist weiterhin, dass es ursprünglich mehr als die vorhandenen zwanzig Rollen gab. Im Zusammenhang mit dem Thema stellt sich dabei die Frage nach der Herkunft und Entwicklung der Jahreszeiten, die hier wie eingangs bemerkt als ein Erzeugnis der Kultur verhandelt wird. Die Beantwortung erfordert eine etwas weitere Ausholbewegung.

In dem chinesischen Geschichtswerk *Weizhi* aus dem späten 3. Jahrhundert heißt es über die *woren* (jap.: *wajin*) – die »Japaner« – wie folgt:

»Nach ihrer Sitte wissen sie nicht um den ersten Monat [des Jahres] und die vier Jahreszeiten. Nur die Feldbestellungen im Frühling und die Ernten im Herbst zählend machen sie die Jahresberechnung.⁶

Anfang des 8. Jahrhunderts entstanden in Japan ebenfalls zwei Geschichtswerke, die mit den Entstehungsmythen beginnen und anschließend die Chronologie der Tennō-Folge verzeichnen; es handelt sich um das *Kojiki* und um das *Nihon Shoki*. In den in die narrativen Rahmen eingeschobenen Volksliedern, die zum großen Teil identisch sind, gibt es zwar viele Erwähnungen von Bäumen, Vögeln und anderen Versatzstücken der Landschaft. Diese stehen aber noch nicht mit bestimmten Jahreszeiten in Verbindung. Einer der dortigen Mythen allerdings handelt von zwei Brüdern namens Frühlingsberg und Herbstberg, die um die Zuneigung einer Prinzessin wetteifern. Somit zeichnen sich die Gründe dafür ab, warum die japanische Forschung für die Mythen sowie die frühe und orale Dichtung den Frühling und den Herbst in den Brennpunkt der sogenannten Jahreszeitenanschauung (*kisetsukan*) stellen.⁷

⁶ Zitiert nach Barbara Seyock: Auf den Spuren der Ostbarbaren. Zur Archäologie protohistorischer Kulturen in Südkorea und Westjapan. In: BUNKA – Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien 55, hg. von Klaus Antoni und Viktoria Eschbach-Szabo, Münster u. a. 2004.

⁷ Niklas Luhmann erläutert Anschauung wie folgt: »Die Feststellung des Primats der Wahrnehmung im Bewußtsein soll, zumindest für menschliches Bewußtsein, imaginierte Wahrnehmung einschließen, also selbstveranlaßte

Die explizite Erwähnung von Frühling und Herbst findet sich auch bereits in der Urauswahl. In Gedicht Nr. 16 vergleicht die berühmte Dichterin Nukata, die Mitte bis Ende des 7. Jahrhunderts aktiv war, die Vorzüge von Frühling und Herbst. Auch hier wieder ist das agonale Moment deutlich, aber ebenso vernehmbar sind die ästhetischen Aspekte einer lyrischen Dichtung. Für den Frühling werden blühende Blumen und rufende Vögel, für den Herbst das bunte Blattwerk genannt. Andere Erwähnungen der Jahreszeiten in der Urauswahl lauten etwa:

- »Dieser lange Frühlingstag an dem Nebel aufsteigt ...« (*kasumi tatsu nagaki haruhi* ..., Nr. 5)
- »Der Frühling ist vorüber, der Sommer ist allem Anschein nach gekommen ...« (*haru sugite natsu kitaru rashī* ..., Nr. 28)
- »... dicht bewachsen mit der Flora im Frühling, Dunst steigt auf, die Frühlingssonne ist in Dunst gehüllt ...« (*harukusa no shigeku ohitaru kasumi tachi haruhi no kireru*, Nr. 29)

Bei Nr. 5 gilt allerdings als sicher, dass es frühestens Anfang des 8. Jahrhunderts entstand. Der alte Teil der Sammlung, also die Urauswahl und die erste Ergänzung, ist relativ reich an Landschaftselementen. Dazu ist jedoch Folgendes zu sagen. Bei den meisten Konstellationen aus Frühling und Herbst handelt es sich um eine Opposition, die als Parallelverskonstruktion metaphorisch für die Zeit steht. Das ist beispielsweise in folgendem Trauergedicht der Fall, wo die zu einem Wort zusammengeführten Schriftzeichen für den Frühling (春 *haru*) und den Winter (冬 *fuyu*) die Lesung *toki* für »Zeit« bekommen:

Wahrnehmungssimulation. Wir werden das im folgenden Anschauung nennen. Anschauung wird üblicherweise durch die Benutzung der Medien Raum und Zeit definiert. Das impliziert ein Doppeltes, und dadurch unterscheiden sich Wahrnehmung und Anschauung, nämlich ein Hinausgehen über das in der Wahrnehmung unmittelbar Gegebene, also die *Konstitution räumlicher und zeitlicher Horizonte*, und das *Löschen von Informationen über den eigenen räumlichen/zeitlichen Standort*. Erst in der Form von Anschauung gewinnt die Kunst die Möglichkeit, imaginäre Welten in die Lebenswelt hineinzukonstruieren, bleibt auch dabei aber selbstverständlich auf auslösende Wahrnehmungen (und sei es die Lektüre von Texten) angewiesen« (Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1997, 16 f. [Zitat ohne Anmerkung]). »Jahreszeitananschauung« entspricht damit nicht dem japanischen Verständnis von *kisetsukan*, scheint aber für die Beschreibung geeignet.

Bloße Alltagskleidung
Als die Zeit gekommen war –
Und wir zogen zu
Der großen Flur von Uda
Daran denken wir zurück (Nr. 191)

*kekomo wo / toki katamakete / idemashishi
Uda no ohono ha / omohoemu kamo*

Da weiterhin die Landschaft für die Waka-Dichtung insgesamt eine enorm wichtige Rolle spielt – was wiederum ihre zentrale Bedeutung für das kulturelle Gedächtnis andeutet –, ist das häufige Auftauchen von Landschaftselementen auch nicht weiter verwunderlich. Allerdings laufen die Beobachtungen zu *maki* Eins und Zwei darauf hinaus, dass bei diesen Landschaftsdingen die Jahreszeit selbst mehr oder weniger unbekannt bleibt. Manche Forscher »vermissen« daher etwas bei der Lektüre und fühlen sich »einsam«.⁸ Das bedeutet freilich, dass sie ihre Lesungen aus der heutigen Sicht vollziehen, die an bestimmte Landschaftselemente für festgelegte Jahreszeiten gebunden ist. Diese konkulturelle Leseart sorgt im umgekehrten Fall dafür, dass etwas gelesen wird, was gar nicht da ist.⁹ In den beiden Gedichten Nr. 54 und seiner Variation Nr. 56 taucht die Kamelie auf. Diese Pflanze wird zwar im Verlauf der Waka-Geschichte zum Jahreszeitenwort für den Frühling, aber noch nicht in diesen beiden Gedichten. Dennoch werden beide als Frühlingslied gelesen.¹⁰

Es lassen sich jedenfalls zwei Aspekte festhalten. Erstens gab es das Jahreszeitenwort noch nicht, also ein Wort, das eindeutig eine bestimmte Jahreszeit indiziert. Zweitens gab es auch noch nicht die festen Verbindungen von zwei oder mehr Landschaftselementen, die ebenfalls für eine ganz bestimmte Jahreszeit stehen.

Jahreszeitenwörter, Anthropomorphisierungen von Pflanzen oder Tieren und die Kombination von festen Jahreszeitenelementen sind ein

⁸ Vgl. Seko Katashi: *Man'yō Fūbutsuron*. Tōkyō 1978, 34, 39.

⁹ Zur konkulturalen versus diskulturalen Lektüre vgl.: Thomas Eicher / Volker Wiemann: *Arbeitsbuch Literaturwissenschaft*. Paderborn u. a. 1997, 36.

¹⁰ Vgl. Kojima Noriyuki / Kinoshita Masatoshi / Tōno Haruyuki: *Man'yōshū*, Shinpen Nihon koten bungaku zenshū, Bd. 1-4. Tōkyō 1994, Bd. 1, 57.

Produkt einer späteren Phase, die normalerweise mit der Hauptstadtverlegung nach Nara im Jahr 710 angesetzt wird.¹¹ In dieser Phase werden der Sammlung plötzlich die Jahreszeiten in der Form beigefügt, dass sie als Ordnungskategorien für die vier Jahreszeiten stehen. Allerdings betrifft das nur die beiden *maki* Acht und Zehn.¹² Beide Rollen besitzen die Einteilung in die vier Jahreszeiten, die jeweils noch in die beiden Kategorien »Vermischtes« und »Antwortgedichte« unterteilt sind. Der größte Unterschied beider *maki* besteht darin, dass die Dichter in *maki* Acht namentlich genannt sind, das *maki* Zehn dagegen nur Gedichte aus unbekannter Hand verzeichnet. Die quantitative Analyse zeigt dabei eine deutliche Präferenz für den Herbst. Die Abteilungen in *maki* Zehn beginnen mit Gedichten aus einer »Alten Sammlung«. Dieses heute nicht mehr vorhandene Material stammt von einem gewissen Kakinomoto no Hitomaro, der ganz wesentlich an der Entwicklung der Jahreszeitendichtung sowie an der Dichtung insgesamt beteiligt war. Die Lebensdaten sind unbekannt, aber seine Glanzzeit war gegen Ende des 7. bis um die Wende zum 8. Jahrhundert. Man kann daher nicht unbedingt behaupten, dass die Jahreszeitendichtung jünger als die Urauswahl oder die erste Ergänzung ist. Allerdings gibt es wesentliche Unterschiede zu den alten Volksliedern und den Gedichten in den ersten beiden *maki*, wo eine solch deutliche Zuordnung zu bestimmten Jahreszeiten nicht zu finden ist. Auch wenn die Jahreszeitendichtung nicht jünger als die Urauswahl und die erste Ergänzung ist, fällt doch auf, dass sie dort zumindest keine Rolle spielte. Vielleicht lässt sich tatsächlich in der Jahreszeitendichtung der Beginn der schriftlich-lyrischen Dichtung ausmachen.

Was die Jahreszeitenelemente betrifft, kristallisieren sich bestimmte Naturphänomene zu bestimmten Jahreszeiten heraus. Mit Bezug auf vorangehende Arbeiten verortet Toya Takaaki die »Fixierung« (*koteika*) oder die »Festlegung« (*kakuteiki*) der Jahreszeitenelemente in den dreißiger bis fünfziger Jahren des 8. Jahrhunderts.¹³ Die symbolischen Zu-

¹¹ Vgl. Toya Takaaki: »Kei« joron. In: Waka Bungakkai (Hg.): Ronshū *Man'yōshū*. (Waka bungaku no sekai, Bd. 11). Tōkyō 1987, 187–205. [= Toya Takaaki: »Kei« joron. In: Ders.: *Man'yō keibutsuron*. Tōkyō 2000, 13–29] oder Seko 1978 (wie in Anm. 8), 50–64. Zu unterscheiden ist die Entstehungsphase der Dichtung, um die es hier geht, von der späteren Kompilationsgeschichte. Auch bezüglich der Kompilationsgeschichte gibt es differierende Vorstellungen.

¹² Hierzu ausführlich Seko 1978 (wie in Anm. 8), 83–110.

¹³ Toya Takaaki 2000 (wie in Anm. 11), 200 und 204.

ordnungen waren allerdings zunächst noch locker. Beispielsweise die aus China importierte Pflaume findet sich im Frühling, aber auch im Winter. Die feste Verbindung von Frühling mit Dunst (*kasumi*) und Herbst mit Nebel (*kiri*) – zwei Bezeichnungen für Klimaphänomene, die sich physikalisch nicht unterscheiden – wird erst in den dreißiger, vierziger Jahren des 8. Jahrhunderts zur festen Ausdrucksform.¹⁴ Es kommt zu vielen solchen typischen Verbindungen von Pflanzen und Tieren oder Klimaphänomenen, wie die Kombination von Pflaume (*ume*) mit dem Buschsänger (*uguisu*), einem Vogel, der als Frühlingsverkünder gilt. Dass es sich in diesem Fall um chinesische Motive handelt, legt das früheste Auftauchen der Verbindung in der 751 fertiggestellten Sammlung *Kaifūsō* nahe, die japanische Gedichte im chinesischen Stil (*kanshi*) enthält. Ein gewisser Prinz Kado bringt in seinem Gedicht Pflaume und Buschsänger zusammen. Er starb 705, aber das Gedicht wird wohl älter sein.¹⁵ Die frühesten Belege im *Man'yōshū* finden sich in der Abteilung »Antwortgedichte im Frühling« von *maki* Zehn, wo die ersten vier Gedichte den Motiven Frühlingsberge, Blüten (*hana*) und Buschsänger gewidmet sind. Der Blütenbegriff *hana*, der wörtlich »Blühendes« bedeutet und in der späteren Dichtung gewöhnlich auf die Kirsche und seltener auf die Pflaume verweist, war noch nicht auf diese beiden Baumarten beschränkt. Hitomaro, der mutmaßliche Verfasser der Gedichte, nahm allem Anschein nach Anleihen bei der Dichterin Nukata, die das oben genannte Gedicht Nr. 16 verfasste. Aber noch finden sich Blüte und Buschsänger nicht zusammen in einem Gedicht.

Zu Neujahr 730 allerdings, was im Sonnenkalender dem achten Februar jenes Jahres entsprach, kam es in der Residenz des Verwaltungsbeamten Ōtomo no Tabito (665–731) zu einem poetischen Gartenbankett (*utage*). Tabito, der Vater von Yakamochi, war für die Kontrollen der Festlandkontakte zuständig und er selbst als großer Kenner der chinesischen Literatur bekannt. Auf dem Bankett verfassten er und seine Gäste zweitunddreißig Gedichte zur Pflaumenblüte.¹⁶ Die Waka-Gedichte und

¹⁴ Itō Takao: *Kisetsu to gyōji to matsuri*. In: Sakurai Mitsuru u. a. (Hg.): *Man'yōshū o shiru jiten*. Tōkyō 2000, 172–192, 177; er spricht allerdings von der Tenpyō-Zeit, wobei die Devise des Shōmu-Tennō von 729 bis 749 von der kulturhistorischen Epoche Tenpyō *jidai* zu unterscheiden ist, die sich mit der Nara-Zeit (bis Ende des 8. Jahrhunderts) deckt.

¹⁵ Vgl. Eguchi Takao: *Kaifūsō – zen'yakuchū*. Tōkyō 2000, 71–76.

¹⁶ Im Zusammenhang mit der Entstehung der Jahreszeitendichtung setzt sich Mori Asao mit diesem Bankett und seiner Gedichtsequenz auseinander:

das Vorwort sind mit einem Titel überschrieben, der eindeutig auf den Frühling verweist, und in sieben Gedichten werden Pflaume und Buschsänger kombiniert. Die Forschung hat allerdings gezeigt, dass der Topos von Vogel und Blüte tiefer in autochtonen oder indigenen Momenten verwurzelt ist, aber die Bezüge zur chinesischen Dichtung sind überaus evident, zumal die Pflaume selbst vom Festland importiert worden war.¹⁷ Gerade die Verbindung von Pflaume und Buschsänger für den Frühling oder Mandarinenbaum und Kuckuck für den Sommer sind für die spätere Waka-Dichtung ganz wesentliche Ausdrucksformen. Auf Pflaume und Buschsänger ist zum Abschluss bei der Frage nach den modernen Überlieferungsformen des kulturellen Gedächtnisses zurückzukommen, aber bereits hier sei auf die Redewendung »Wie die *uguisu* zur Pflaume!« (*ume ni uguisu*) hingewiesen, die für eine gelungene Zusammenstellung steht. Sie zeugt von der Relevanz dieser Kombination für das kulturelle Gedächtnis. Erwähnt sei auch, dass zumindest im Raum Nara-Kyōto, der für die weitere Entwicklung der Hochkultur richtungsweisend war, die Pflaume ungefähr Ende Januar bis Anfang März blüht, der Buschsänger jedoch gewöhnlich erst im Mai ruft und z. B. im Jahr der Morphonata-Tagung (2011) bis weit in den Juli hinein zu hören war. Das zeigt, dass diese typische Frühlingskonstellation recht wenig mit der Natur zu tun hat – das heißt, wenn man davon ausgeht, dass Jahreszeiten überhaupt etwas mit Natur zu tun haben. Das gilt freilich auch für die heutige Dichtung. Denn diese rekurrenzt zwar auf den alten Kosmos der Jahreszeitenwörter, aber die Jahreszeiten selbst haben sich mit der Einführung des Sonnenkalenders um circa sechs bis sieben Wochen nach hinten verschoben.

Es dürfte sich von selbst verstehen, dass die japanische Forschung gerade bei der Jahreszeitendichtung aufs Intensivste um die Klärung ihrer Entstehungsumstände bemüht ist, wobei noch zahlreiche Fragen offen sind. Dementsprechend different fallen freilich die Meinungen aus. Auffällig jedenfalls ist, dass man in Japan davon ausgeht, dass die vier Jahreszeiten immer schon existierten. Denn was in der dritten Phase

Mori Asao: *Zōka kara shiki e*. In: Ders.: *Kodai waka no seiritsu*. Tōkyō 1993, 192–204 sowie ders.: »Shiki« e no michi – Man'yō no shizen. In: *Jōdai Bungaku*, Heft 70, 4 (1993), 27–41.

¹⁷ Vgl. Takano Masami: *Kei no tenkai*. In: Obata Kiichirō (Hg.): *Kiki Man'yō no shinkenkyū*. Tōkyō 1992, 393–401.

passierte, wird als die »Vertiefung des Bewusstseins für die Jahreszeiten«¹⁸ beschrieben.

Bei der Frage nach der Herkunft der Jahreszeitendichtung verweist die Forschung unisono auf den Einfluss der chinesischen Dichtung, wie das etwa bei dem oben genannten *Man'yōshū*-Gedicht Nr. 16 der Fall ist, sowie auf die Einführung chinesischer Lunisolarkalender.¹⁹ Die ältere Form, der sogenannte *genka*-Kalender, erreichte die japanischen Inseln offenbar Mitte des 6. Jahrhunderts und war ab dem Ende des Jahrhunderts in Gebrauch. Im Jahr 690 kam ein weiterer Kalender nach Japan, der *gihō*-Kalender, der wiederum wenige Jahre später exklusiv verbindlich wurde. Im Laufe des 8. Jahrhunderts machte sich in der Dichtung zunehmend ein Gefühl nicht nur für die Jahreszeiten, sondern für die vier Jahreszeiten bemerkbar.

Chinesische Literatur und chinesischer Kalender verweisen allerdings nicht nur auf Gemeinsamkeiten. Das betrifft das Detail²⁰ und zugleich so elementare Aspekte wie die chinesischen vier Zeiten (*sishi*, jap.: *shiji*) im Gegensatz zu den japanischen vier Jahreszeiten (*shiki*). Zwar steht außer Zweifel, dass sich die japanischen den chinesischen vier Jahreszeiten verdanken. Der Unterschied allerdings wird seit der einflussreichen Untersuchung von Arai Eizō aus dem Jahr 1976 darin gesehen, dass es sich bei der chinesischen Variante um eine »diskontinuierliche Jahreszeitensicht« (*danzokuteki kisetsukan*), bei der Inselvariante dagegen

¹⁸ Itō 2000 (wie Anm. 14), 176.

¹⁹ Zu den chinesischen Kalendern und den japanischen Jahreszeiten vgl. Watase Masatada: Haru. In: Inaoka Koji (Hg.): *Man'yōshū Jiten*. Kokubungaku (Gakutōsha), Heft 46 (1993), 10–17; Aso Mizue: Natsu. In: Inaoka Koji (Hg.): *Man'yōshū Jiten*. Kokubungaku (Gakutōsha), Heft 46 (1993), 17–24; Hashimoto Tatsuo: Aki. In: Inaoka Koji (Hg.): *Man'yōshū Jiten*. Kokubungaku (Gakutōsha), Heft 46 (1993), 24–32; Yoshii Iwao: Fuyu. In: Inaoka Koji (Hg.): *Man'yōshū Jiten*. Kokubungaku (Gakutōsha), Heft 46 (1993), 33–42; Itō 2000 (wie Anm. 14), 173–175 oder Aoki Shūhei: *Kisetsu*. In: Aoki Takako und Hashimoto Tatsuo (Hg.): *Man'yō kotoba jiten*. Tōkyō 2001, 472–479.

²⁰ Beispielsweise Tatsumi Masaaki weist komparativ den Einfluss der chinesischen auf die japanische Dichtung nach, vgl. Tatsumi Masaaki: *Man'yōshū to Chūgoku bungaku – kodai tennō miyuki no shisō ni furete*. In: *Waka Bungaku Ronshū Henshū Iinkai* (Hg.): *Uta no hassei to Man'yō Waka* (*Waka Bungaku Ronshū*, Bd. 1). Tōkyō 1993, 157–182. Aoki Shūhei weist jedoch auch auf die Unterschiede hin, vgl. Aoki Shūhei: *Kisetsu no uta wa dono yō ni shite naritachi, nani o motarashita ka*. In: *Man'yōshū no Nazo*. Kokubungaku – kaishaku to kyōzai no kenkyū 6 (1996), Heft 5, 48–55.

um eine »kontinuierliche Jahreszeitensicht« (*renzokuteki kisetsukan*) handelt.²¹ Das chinesische Verständnis der Jahreszeiten wird diskontinuierlich-statisch und zugleich ›offiziell‹ oder bürokratisch verstanden – und vor allem: auch wenn sie auf himmlischem Mandat beruhe, sei sie doch von Menschenhand gemacht. Dagegen wird die japanische Jahreszeit als stets im Wandel verstandene und entstehe aus sich selbst heraus.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist weiterhin die Verbindung der Jahreszeiten mit Liebes- beziehungsweise Sehnsuchtsmotiven,²² die in der chinesischen Dichtung in dieser Form nicht auszumachen sind. Somit rücken die indigenen oder autochtonen Momente in den Blick. Hier ist vor allem die sogenannte Landesschau (*kunimi*) zu nennen. Ursprünglich war das ein Ritual, bei dem man im Frühling auf einen Berg stieg und von dort aus über das Land schaute.²³ Die Erklärungen hierzu fallen unterschiedlich aus, aber die Spuren dieses Rituals sind in vielen Gedichten klar vernehmbar. Auch deutet einiges darauf hin, dass der sogenannte Frühling (*haru*), wie er sich aus den Mythen erschließen lässt, vor der Einführung des chinesischen Kalenders eher dem heutigen Frühling entsprach, also später begann.²⁴

Verschiedene Untersuchungen widmen sich der Herkunft und Ausdifferenzierung der Jahreszeiten. Diese konvergieren in dem Punkt, ihre Anfänge mit der Entwicklung der Städte, Gartenanlagen und besonders den höfischen und offiziellen Veranstaltung wie dem Gartenbankett in Verbindung zu bringen. Solche poetischen Bankette, deren Gedichte Hoflobpreisungen, Preisungen der alten oder neuen Hauptstadt, dem Andenken an besondere Ereignisse oder der prospektiven *Memoria* gewidmet sind, gelten als eine wichtige Geburtsstätte der *Man'yōshū*-Dichtung insgesamt.²⁵ Sie finden sich häufig in der offiziellen Dichtung bei Reisen eines oder einer Tennō. Die Gedichte, die bei diesen Gelegen-

²¹ Arai Eizō: *Man'yōshū kisetukan-kō* – kango »risshun« to wago »harutatsu«. In: *Man'yōshū Kenkyū* 5 (1976), 73–99.

²² Vgl. Aoki 1996 (wie Anm. 20), 48–55, 50.

²³ Tsuchihashi Yutaka setzt sich intensiv mit der *kunimi*- und der *utage*-Dichtung auseinander, wobei es sich bei beiden um Frühlingsrituale handelt, vgl. Tsuchihashi Yutaka: *Kodai kayō to girei no kenkyū*. Tōkyō 1965; für eine Übersicht vgl. Ōishi Yasuo: *Kunimi*. In: Ono Hiroshi / Sakurai Mitsuru (Hg.): *Jōdai bungaku kenkyū jiten*. Tōkyō ('1998), 223–225 oder Furuhashi Nobuyoshi (Hg.): *Nihon Bungeishi*, kodai I. Tōkyō '2005, 42–43.

²⁴ Vgl. Watase 1993 (wie in Anm. 19), 11.

²⁵ Vgl. Suzuki Hideo: *Kodai Waka-shiron*. Tōkyō '2001, 15.

heiten entstanden, gehören zur Abteilung »Verschiedenes«, und es ist in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass das erste *maki* komplett daraus besteht. Als offizielle Dichtung weisen diese Stücke streng rituell-zeremonielle Charakterzüge auf. Im Verlauf der weiteren Entwicklungen weicht dieser offizielle Charakter jedoch sukzessive der privaten Dichtung – parallel zur Entwicklung der Jahreszeitendichtung.

JAHRESZEITEN IN DEN OFFIZIELLEN WAKA-ANTHOLOGIEN

Wie gesagt war die chinesische Dichtung am japanischen Hof bereits im 7. Jahrhundert überaus populär, und man verfasste in diesem Stil sogenannte *kanshi*, chinesische Dichtung (wörtlich: Han-Dichtung). Aus der Zeit zwischen dem letzten *Man'yōshū*-Gedicht aus dem Jahr 759 bis zur ersten offiziellen Waka-Anthologie von 905 gibt es nur Sammlungen mit Gedichten im chinesischen Stil. Die Forschung geht daher bei diesen knapp einhundertfünfzig Jahren in Anlehnung an den Begriff der *Dark Ages* nach dem Verfall der mykenischen Palastkultur oder des römischen Imperiums auch im Fall von Japan von einem dunklen Zeitalter für den japanischen Stil (*kokufū ankoku jidai*) aus. Tatsächlich sind heute keine Originaltexte mit Waka-Dichtung dieser Zeit erhalten,²⁶ aber allein der Blick auf die Jahreszeitendichtung lässt doch erhebliche Zweifel an der These der ›dunklen Zeit‹ aufkommen. Denn die erste offizielle, auf Befehl eines Tennō zusammengestellte Sammlung *Kokin Wakashū*, beginnt mit sechs *maki* zu den Jahreszeiten. Eine solche Einteilung findet sich nicht in Sammlungen mit chinesischen Gedichten wie dem *Kaisūsō*. Dass den Jahreszeiten die Ehre zukommt, die erste offizielle Sammlung einzuleiten, ist natürlich kein Zufall. Die Jahreszeiten müssen bereits eine ganz eigene Bedeutung für das kulturelle Gedächtnis, das sich im *Kokin Wakashū* deutlich abzeichnet, ausgebildet haben – und zwar innerhalb dieses sogenannten ›dunklen Zeitalters‹. Es ist nochmals daran zu erinnern, dass das Moment der sich wandelnden Jahreszeiten bereits deutlich in der Jahreszeitendichtung im *Man'yōshū* angelegt ist. Dieses Moment des Wandels tritt nun in der *Kokin Wakashū*-Dichtung noch deutlicher

²⁶ Eine Ausnahme bildet das *Shinsen Man'yōshū*, eine zweibändige Privatsammlung aus dem späten 9. Jahrhundert. Beide Rollen bestehen aus vier Abteilungen zu jeweils einer Jahreszeit und einer Abteilung zum Thema »Liebe/Sehnsucht« (*koi*). Das Besondere an dieser Sammlung ist, dass den Gedichten im chinesischen Stil jeweils ein Waka beigefügt wurde.

hervor, indem die Gedichte dort den Jahreszeiten folgend angeordnet sind. Sie beginnen mit Neujahr, schreiten durchs Jahr und enden im späten Winter. Zwischen dem *Man'yōshū* und dem *Kokin Wakashū* behauptete man in der japanischen Forschung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine tiefe Kluft, aber allein schon die Jahreszeitendichtung legt nahe, dass das nicht der Fall war.

Die vier Jahreszeiten jedenfalls waren bereits mit der ersten offiziellen Sammlung dermaßen tief verankert, dass sie bis in die heutige Zeit ein zentrales Moment der Selbstbeschreibung beziehungsweise der kulturellen Identität Japans bilden. Die folgende Tabelle zeigt den Aufbau der einundzwanzig offiziellen Waka-Sammlungen und belegt die Relevanz der vier Jahreszeiten, besonders von Frühling und Herbst, für die Hochkultur des Mittelalters.

Tabelle 1

Titel	Entstehungszeit	Frühling haru	Sommer natsu	Herbst aki	Winter fuyu	maki insgesamt
<i>Kokin Wakashū</i>	905	<i>maki 1, 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4, 5</i>	<i>maki 6</i>	20
<i>Gosen Wakashū</i>	951	<i>maki 1–3</i>	<i>maki 4</i>	<i>maki 5–7</i>	<i>maki 8</i>	20
<i>Shūi Wakashū</i>	1005–07	<i>maki 1</i>	<i>maki 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4</i>	20
<i>Goshūi Wakashū</i>	1086	<i>maki 1, 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4, 5</i>	<i>maki 6</i>	20
<i>Kin'yō Wakashū</i>	1127	<i>maki 1</i>	<i>maki 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4</i>	10
<i>Shika Wakashū</i>	1151–54	<i>maki 1</i>	<i>maki 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4</i>	10
<i>Senzai Wakashū</i>	1187	<i>maki 1, 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4, 5</i>	<i>maki 6</i>	20
<i>Shinkokin Wakashū</i>	1205	<i>maki 1, 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4, 5</i>	<i>maki 6</i>	20
<i>Shin-chokusen-shū</i>	1231	<i>maki 1, 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4, 5</i>	<i>maki 6</i>	20
<i>Shoku-gosen-shū</i>	1251	<i>maki 1–3</i>	<i>maki 4</i>	<i>maki 5–7</i>	<i>maki 8</i>	20
<i>Shoku-kokin-shū</i>	1265	<i>maki 1, 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4, 5</i>	<i>maki 6</i>	20
<i>Shoku-shūi Wakashū</i>	1274	<i>maki 1, 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4, 5</i>	<i>maki 6</i>	20
<i>Shin-gosen Wakashū</i>	1303	<i>maki 1, 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4, 5</i>	<i>maki 6</i>	20
<i>Gyokuyō Wakashū</i>	1312	<i>maki 1, 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4, 5</i>	<i>maki 6</i>	20
<i>Shoku-senzai-shū</i>	1320	<i>maki 1, 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4, 5</i>	<i>maki 6</i>	20
<i>Shoku-goshūi-shū</i>	1326	<i>maki 1, 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4, 5</i>	<i>maki 6</i>	20
<i>Fūga Wakashū</i>	1344	<i>maki 1–3</i>	<i>maki 4</i>	<i>maki 5–7</i>	<i>maki 8</i>	20
<i>Shin-senzai Wakashū</i>	1356	<i>maki 1, 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4, 5</i>	<i>maki 6</i>	20
<i>Shin-shūi Wakashū</i>	1363	<i>maki 1, 2</i>	<i>maki 3</i>	<i>maki 4, 5</i>	<i>maki 6</i>	20

Shin-goshūi-shū 1382 *maki 1, 2* *maki 3* *maki 4, 5* *maki 6* 20

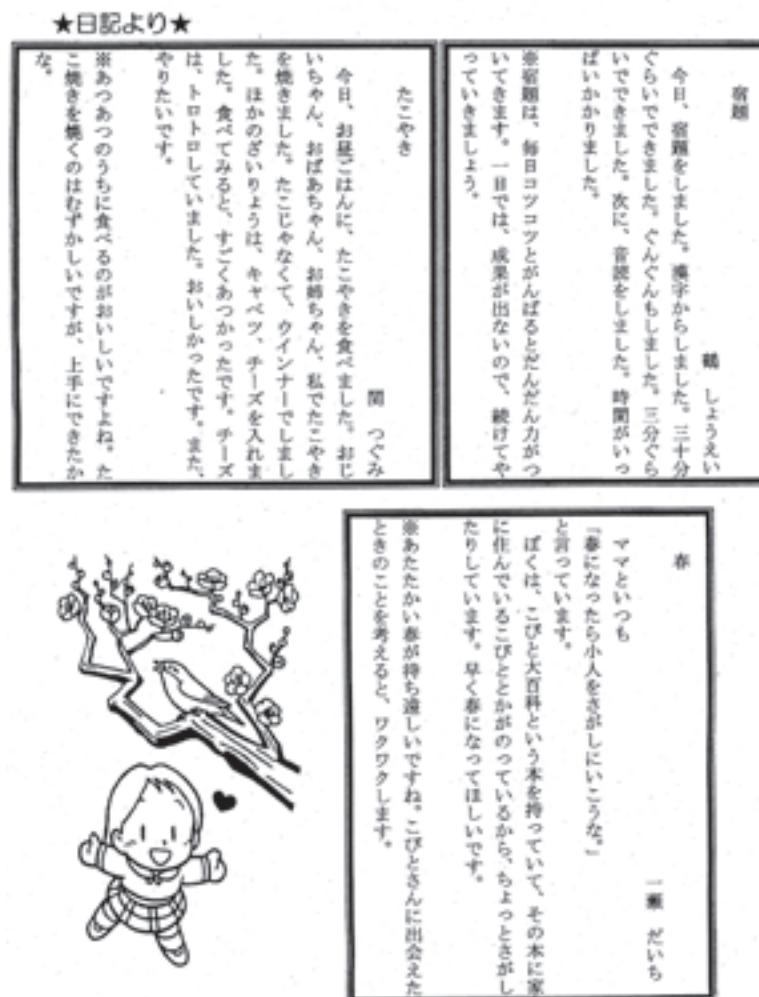
Shinshoku-kokin-shū 1439 *maki 1, 2* *maki 3* *maki 4, 5* *maki 6* 20

(Hinweis: Alle Anthologien heißen offiziell *Wakashū*, was jedoch häufig zu -*shū* gekürzt wird – wie auch hier aus Platzgründen)

Alle Anthologien, die bis auf zwei Ausnahmen aus zwanzig *maki* bestehen, beginnen mit separaten *maki* zu den vier Jahreszeiten. Bis auf die dritte, fünfte und sechste Sammlung sind Frühling und Herbst mit jeweils zwei, in den drei Sammlungen *Gosen Wakashū*, *Shoku-Gosen Wakashū* und *Fūga Wakashū* sogar mit jeweils drei Rollen vertreten. Die Anordnung der Jahreszeiten in den ersten *maki* ist jedoch nicht nur für die offiziellen Waka-Anthologien relevant. Andere wichtige Sammlungen wie das über 3820 Waka umfassende *Mandai Wakashū* aus den fünfziger Jahren des 13. Jahrhunderts, das *Shin'yō Wakashū* aus dem späten 14. Jahrhundert oder viele Privatsammlungen wie das *Sankashū* des Mönchdichters Saigyō aus dem 12. Jahrhundert und das *Kinkai Wakashū* des Shōguns Minamoto no Sanetomo aus dem frühen 13. Jahrhundert beginnen ebenfalls mit den Abteilungen zu den Jahreszeiten. Das Schaffen der japanischen mittelalterlichen Hochkultur scheint ganz an den Jahreszeiten ausgerichtet gewesen zu sein.

JAHRESZEITEN IN ESS- UND TRINKKULTUR

Der Ausdifferenzierung der Jahreszeiten in den japanischen Künsten, der Bedeutung für die Hochkultur aber auch für die Alltagskultur der folgenden Jahrhunderte kann hier nicht weiter nachgegangen werden. Das folgende Bildmaterial (Abb. 1, Taf. 8–10) stammt aus dem heutigen Alltag und mag die Intensität andeuten, mit der die Jahreszeiten im japanischen kulturellen Gedächtnis verankert sind und die es erlaubt, in diesem Zusammenhang beim kulturellen Gedächtnis im Singular zu bleiben. Das erste Bild stammt allerdings nicht aus der Ess- und Trinkkultur, sondern aus einer japanischen Grundschule (Abb. 1). Es zeigt Auszüge aus Schülertagebüchern, die Ende Januar 2011 verfasst wurden. Das ist die Zeit, in der auf die kommende Pflaumenblüte gehofft werden darf, worauf die Lehrerin mit einer kleinen Illustration vorbereitet: Pflaume und Buschsänger. Solche Details prägen Gedächtnis und Wahrnehmung der Schüler auch ohne weitere Erläuterungen der Lehrer. Das im *Man'yōshū* zusammengefügte Bild ist ein zentrales Moment japani-



1 Aus den Schülermitteilungen der zweiten Grundschule in Ōyamazaki (Kyōto) vom 28. Januar 2011 (Auszüge aus Schülertagebüchern) mit einer Zeichnung von Pflaume und Buschsänger – und entzücktem Kind

scher Selbstbeschreibungen. Als kulturelles Gedächtnis beziehungsweise als ein Stereotyp der Selbstbeschreibung konstruiert und kontinuiert es kulturelle Identität und kulturelle Kohärenz. Nebenbei bemerkt sei, dass das oben angesprochene Sommer-Gedicht Nr. 28 der Jitō Tennō das erste Gedicht aus dem *Man'yōshū* ist, das japanische Kinder heutzutage auf der Grundschule lernen.²⁷

Die Farbtafeln am Ende des Bandes dokumentieren Gewohnheiten der japanischen Ess- und Trinkkultur. Der Appell an den Käufer via Topik und Motive des kulturellen Gedächtnisses ist allem Anschein nach auch unter ökonomischen Aspekten erfolgsversprechend. Die letzten Bilder zeigen, dass die Herbstsymbolik den Bereich der Selbstbeschreibung hinter sich ließ und zu einem Stereotyp der japanischen Fremdbeschreibung avancieren konnte. Es wurde nur Bildmaterial zum Herbst zusammengetragen, aber auch die Kirschblüte gehört ohne Zweifel zu den mächtigen Stereotypen japanischer Fremdbeschreibungen.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1, Taf. 8-10 Archiv des Verfassers.

Die Beispiele der Farabbildungen stammen von Dosen und Verpackungen von Lebensmitteln, die im Frühling mit Kirschblüten-, im Herbst mit buntem Blattwerk verziert werden.

27 Es findet sich im Schulbuch der vierten Klasse staatlicher Schulen, hier in *Atarashii Kokugo*, vierte Klasse, Bd. 2, 81 (Tokyo Shoseki 2011). Das erste Waka stammt von Nōin (988–?) aus der Heian-Zeit.

SUSAN MILBRATH (FLORIDA MUSEUM OF NATURAL HISTORY)

SEASONAL IMAGERY IN ANCIENT MEXICAN ALMANACS OF THE DRESDEN CODEX AND CODEX BORGIA

The seasonal cycle is prominent in painted books from ancient Mexico, especially those with almanacs featuring weather and astronomy. Both the Codex Borgia from Tlaxcala in the Central Highlands of Mexico and the Dresden Codex from the Maya lowlands of Yucatan have almanacs that link the seasonal cycle with Venus events.

VENUS AND THE SEASONAL CYCLE

The Dresden Codex contains an eight-year Venus almanac that records dates spanning the rainy and dry seasons.¹ Five Venus gods throw darts to represent a sequence of five heliacal rise dates during the 13th century.² The average Venus cycle of 583.9 days is recorded as 584 days in the eight-year Venus almanac, a canonical interval representing the

¹ Susan Milbrath, *Star Gods of the Maya: Astronomy in Art, Folklore, and Calendars*. Austin: University of Texas Press 1999, 173–174, Table 5.2.

² Bricker, Harvey and Victoria Bricker, »When Was the Dresden Codex Venus Table Efficacious?« in *Skywatching in the Ancient World: New Perspectives in Cultural Astronomy (Studies in Honor of Anthony F. Aveni)*, ed. by Clive Ruggles and Gary Urton. Boulder, Colo.: University Press of Colorado 2007, 95–120; Harvey Bricker and Victoria Bricker, *Astronomy in the Maya Codices*. Philadelphia: American Philosophical Society 2011, 188–219; Aveni, Anthony F., *Skywatchers: A Revised and Updated Version of Skywatchers of Ancient Mexico*. Austin: University of Texas Press 2001, 184–196.



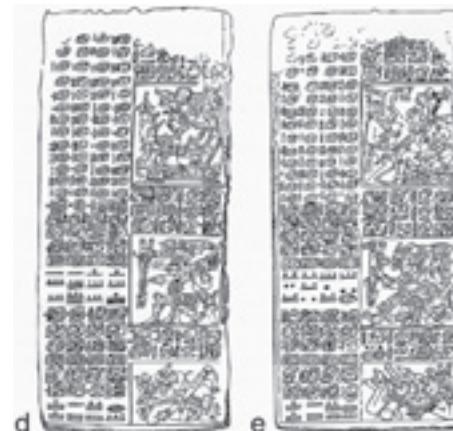
1a-e Dresden Codex 46–50, Venus pages showing seasonal variation in the imagery of Venus as the Morning Star

closest whole number ($5 \times 584 = 8 \times 365$). The same seasonal patterning for heliacal rise repeats every eight years, but there is a slow drift of a given Venus event in terms of the solar dates over longer spans of time, meaning corrections were required to integrate the cycles of Venus and the Sun. A companion table equates 65 Venus cycles with 104 years, indicating an interest in tracking Venus in relation to the solar year over long periods of time. Before the 104-year period was completed, the table was corrected to realign the solar cycle with Venus events. Calendar Round dates in the middle and lower section of the almanac indicate corrections made to the table over time.

The five pages of the almanac each show a different Venus god associated with different Calendar Round dates, recording an eight-year period that traces five heliacal rise dates spanning from A.D. 1221 to 1227.³ This eight-year cycle ends with the first appearance of the Morning Star on the day before the summer solstice in June of 1227. Studying the pattern of dates recorded over the course of eight years shows that the heliacal rise of Venus shifted from the dry season to the rainy season. This is why we see five Venus gods representing the newly visible Morning Star in different seasonal aspects.

The first god associated with the heliacal rise of Venus on page 46 is the jaguar war god, also known as God L. Here he represents the first

³ Milbrath 1999 (above note 1), Table 5.2.



appearance of the Morning Star in January, at the midpoint of the dry season (Fig. 1.a). He is the only Venus god in the Dresden who carries a war shield, emphasizing his warlike aspect. God L embodies the Morning Star during the dry season, a time of year for warfare in both the Maya area and central Mexico.⁴

The second seasonal manifestation of the Morning Star on page 47 is Lahun Chan, whose name means »10 Sky« (Fig. 1.b).⁵ Lahun Chan's headdress has a prominent maize element like that of Maize God (God E). He wears the maize symbol because the heliacal rise date in August coincides with a time when the principal maize crop was mature.

A howler monkey on page 48 appears as the third seasonal aspect of the Morning Star (Fig. 1.c). His glyptic name has been linked with the central Mexican god of the Morning Star, Tlahuizcalpantecuhtli. This represents a god the Maya borrowed from central Mexico, part of the well documented spread of Mixteca-Puebla art to the Maya lowlands of Yucatan.⁶ In the Dresden Codex, this god depicts Venus rising at dawn in April, shooting a dart to kill the Maize God at the driest time of year, a

⁴ Ibid., 173; Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, vol. 2.: Introduction by Miguel León-Portilla. Mexico City: Porrúa 1986, 299.

⁵ J. Eric Thompson, *A Commentary on the Dresden Codex: A Maya Hieroglyphic Book*. Philadelphia: American Philosophical Society 1972, 68.

⁶ Milbrath 1999 (above note 1), 173; Gordon Whittaker, »The Mexican Names of Three Venus Gods in the Dresden Codex,« in *Mexicon* 8, no. 3 (1986), 57.

time of death for maize when the maize fields were barren and the stalks were burned in preparation for planting.

The fourth Morning Star god on Dresden 49 represents the heliacal rise of Venus in early November, at the beginning of the dry season (Fig. 1.d). The Venus god represented here is the central Mexican Fire God, Xiuhtecuhtli. In the Maya area, Xiuhtecuhtli has the same seasonal association with the dry season seen in Aztec calendar festivals.⁷

The last Venus god on page 50 is another central Mexican deity called Itztlacoliuhqui, representing an aspect of Tezcatlipoca, the god of the smoking mirror who controlled rainfall (Fig 1.e). In the Dresden Codex, he depicts the Morning Star when it first appears in June at the beginning of the rainy season. This heliacal rise of Venus coincides with the summer solstice, the longest day of the year, making a clear connection between the Venus cycle and the solar calendar.

All five Venus gods in the Dresden Codex are poised with dart throwers in hand, having just shot their victims, who are pictured below. These images express the ancient Mexican belief that the first rays of the Morning Star are dangerous.⁸ Even though the five gods are shown in identical poses, they are clearly different gods representing five different seasonal aspects of Venus. Two of the central Mexican gods also appear in the Codex Borgia, which has a narrative section that relates Venus imagery to the seasonal cycle in central Mexico.

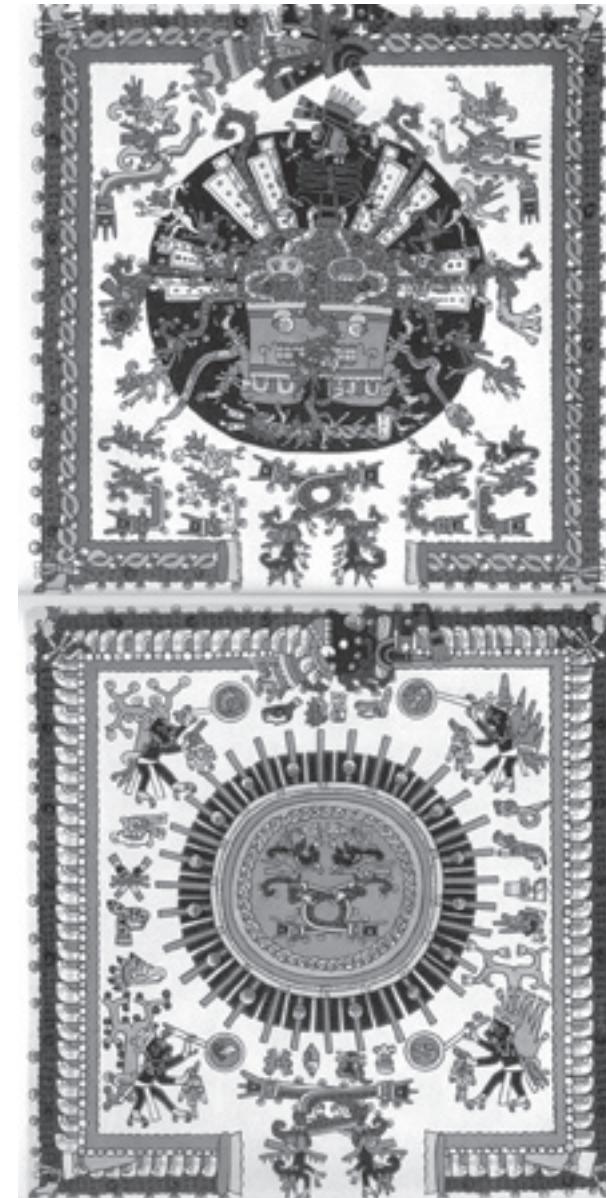
THE SEASONAL CYCLE IN THE BORGIA NARRATIVE

On Codex Borgia 29–46, a unique narrative on paired pages records seasonal imagery and a series of astronomical events over the course of a year (Fig. 2). The Codex Borgia originated in central Mexico in Tlaxcala, where Nahuatl was spoken, as it was in the nearby Aztec capital of Tenochtitlan. Long ago, Eduard Seler correctly identified Venus as the most important actor in the narrative, but he failed to recognize that the 18-page sequence also refers to the 18 annual festivals that celebrate the seasonal cycle.⁹

⁷ Susan Milbrath, *Heaven and Earth in Ancient Mexico: Astronomy and Seasonal Cycles in the Codex Borgia*. Austin: University of Texas Press 2013.

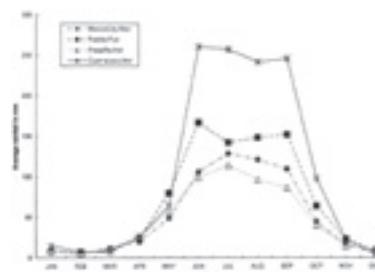
⁸ Eduard Seler, *Comentarios al Códice Borgia*, vol. 2. Mexico City, Fondo de Cultura Económica, p. 119.

⁹ Ibid., 9–61.



2 Borgia 29–30 read top to bottom, the first pair of 18 Veintenas representing a 40-day period in a year spanning from December 17, 1495–December 15, 1496

The alternation between the rainy and dry season is central to seasonal imagery in the narrative on Borgia 29–46, which covers an entire year, so it spans both seasons. In the Central Highlands of Mexico, the rainy season runs from May to the end of October, incorporating the summer solstice and fall equinox. And the dry season runs from November through April, a period that includes the winter solstice and spring equinox. A precipitation graph for central Mexico shows rainfall steadily increasing in May, peaking in June, and decreasing dramatically in November (Fig. 3).¹⁰



3 Precipitation graph for central Mexico

In ancient Mesoamerica, the dry season was a time for warfare, when the season of maize agriculture had come to a close. At this time, the people of central Mexico engaged in ritual warfare and long distance trade. In the Borgia narrative, dry season imagery related to warfare is represented by sets of war banners in the months of November and December (Figs. 2, 10; Borgia 29 and 45). Fire serpent images and fire gods represent the dry season in the narrative (Figs. 4, 11; Borgia 33–34 and 46). Pages correlating with the winter solstice in December and spring equinox in March both show fire-serpent images appropriate to the dry season.

It is noteworthy that in the first part of the narrative we see maize is carried into the underworld by death goddesses, who also bear other plants such as grasses that are dormant during the dry season (Fig. 4; Borgia 31, 33, and 34). Indeed, on pages corresponding to the dry season,

¹⁰ Christine Hernández, »Yearbearer Pages and their Connection to Planting Almanacs in the Borgia Codex,« in *The Madrid Codex: New Approaches to Understanding an Ancient Maya Manuscript*, ed. by Gabrielle Vail and Anthony F. Aveni. Boulder, Colo.: University Press of Colorado 2004, Fig. 11.4.

the only images of maize are associated with death goddesses, indicating the maize is dead at this time of year.

The seasonal transition with onset of the rainy season is shown on Borgia 36, where the wind god represents the rising winds accompanied by hummingbirds as a sign of the coming rains (Fig. 5). The imagery of maize shows a seasonal patterning, coinciding with the rainy season. The first green maize appears in the center of page 37, where the rain god Tlaloc makes a maize offering in June, around two months after the first maize was planted (Fig. 6). On page 38, Tlaloc stands on a giant maize cob representing the ripening maize fields in July (Fig. 7). Page 43 shows a field of maize ready for harvest in October and the harvested maize nourishes the gods.

Well known from Aztec codices of the colonial period, the 18 Veintena festivals are of paramount importance in terms of seasonal imagery in central Mexico. Festival calendars in central Mexican codices share many elements, including festival names, ceremonies, and deities honored in specific festival periods. During the Veintena festivals, priests dressed as gods reenacted the seasonal festivals, but representations of the festivals in Aztec and Tlaxcalan codices show the gods themselves performing these rituals.

The Veintena festivals in the narrative on Borgia 29–46 appear in an abbreviated form because they focus on a sequence of events involving Venus, rather than the annual Veintena cycle. Festivals similar to those pictured in colonial Aztec sources are not easy to recognize in this context, but six festivals appear to be spaced at appropriate intervals (in italics, Table 1 below).¹¹ Page 33 shows a spring equinox ceremony in Tlacaxipehualiztli, like Aztec images of this festival, featuring Xipe's sacrifice on a round stone (Fig. 4). Another festival is referenced in the center of page 37, where we see Tlaloc, the god honored in the Etzalcualiztli festival in June (Fig. 6). Other festivals are referenced throughout the 18-page sequence, even though the main focus is on the astronomical events portrayed. Each page represents a 20-day period coinciding with a different festival period that can be linked to dates of the Julian (O.S.) calendar.

¹¹ Susan Milbrath, »Astronomical Cycles in the Imagery of Codex Borgia 29–46,« in *Skywatching in the Ancient World: New Perspectives in Cultural Astronomy (Studies in Honor of Anthony F. Aveni)*, ed. by Clive Ruggles and Gary Urton. Boulder, Colo.: University Press of Colorado 2007, 157–208; Milbrath 2013 (above note 7).

Pages 36–44 in the Borgia narrative correlate with the rainy season, representing the half year spanning from May through October, the season of maize agriculture. Rainy season images in the Borgia narrative include bees, butterflies, hummingbirds, bats and an abundance of maize and flowers. Solar deities appear in flowered temples during the rainy season on pages that correspond to the summer solstice and the fall equinox (Fig. 6; Borgia 37 and 42). In fact, flowered borders and temples with flowers on the roof are present only on pages correlating with the rainy season (Figs. 6, 9; Borgia 37, 42, 43 and 44). Bees and bee deities also appear only on pages that refer to the rainy season (Figs. 7, 8; Borgia 38 and 40). In addition, bats, butterflies, and hummingbirds are present only on pages correlating with the rainy season. And images of hummingbirds appear only during the rainy season, a time of year when these tiny birds are seen searching for nectar in the flowers (Figs. 5, 8, 9; Borgia 36, 40, 44). Page 40 shows a hummingbird god symbolizing the Miccailhuitontli festival in August. This page also depicts a solar eclipse at the time of the new moon (Fig. 8). Dramatic imagery showing Venus gods sacrificing the Sun underscores the fact that this eclipse in August 1496 was the only total eclipse seen in central Mexico during the late Postclassic period (1325–1520).

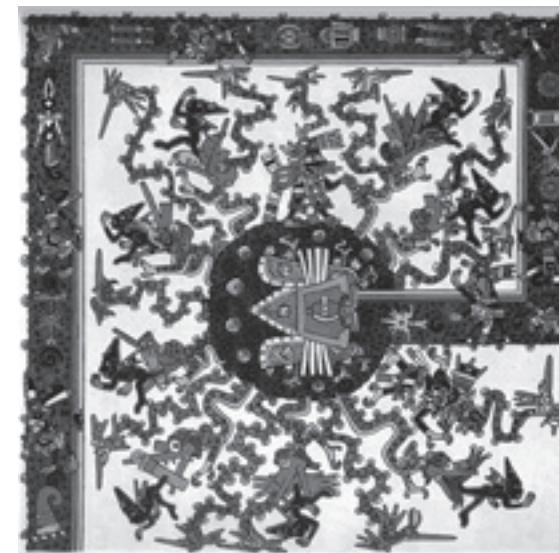
The cycle of Venus and seasonal imagery are a main focus on the narrative, but there is also considerable attention paid to the new moon, not only because this is when solar eclipses occur, but also because the lunar phases were tracked in relation to Venus. The goddess of the moon, Xochiquetzal, appears in the underworld covered by a sun disk, representing the new moon in its phase of invisibility during October of 1496 (Fig. 9). Here on Borgia page 44, we see the goddess of the moon (Xochiquetzal) wearing Tlaloc's goggle eyes and fangs, an image combining the two deities honored at the end of the rainy season in the festival of Hueypachtli during October.

Borgia page 45 represents Camaxtli, the hunting god carrying his hunting net during Quecholli in November at the beginning of the dry season (Fig. 10). And, the next page (46) depicts the festival of Panquetzaliztli in December, featuring the fire serpent and associated fire ceremonies, symbolizing the dry season at the close of a year-long period represented in the 18-page narrative sequence (Fig. 11).

Having outlined the seasonal plants and animals in the narrative, we can turn to a more detailed study of the seasonal imagery. The transition from the dry season to the rainy season begins on page 36, depicting a scene that shows the turbulent night winds bringing the first rains



4 Codex Borgia 33 shows imagery relating to Veintena period running from March 11–30, 1496



5 Codex Borgia 36 shows imagery relating to Veintena period running from May 10–29, 1496



6 Codex Borgia 37 shows imagery relating to Veintena period running from May 30-June 18, 1496



7 Codex Borgia 38 shows imagery relating to Veintena period running from June 19-July 8, 1496



8 Codex Borgia 40 shows imagery relating to Veintena period running from July 29-August 17, 1496



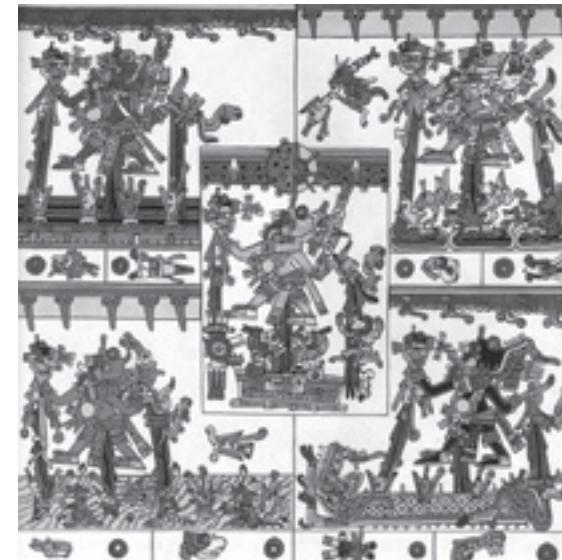
9 Codex Borgia 44 shows imagery relating to Veintena period running from October 17-November 5



10 Codex Borgia 45 shows imagery relating to Veintena period running from November 6–November 25



11 Codex Borgia 46 shows imagery relating to Veintena period running from November 26–December 15, 1496



12a Codex Borgia 27 shows the rain god Tlaloc, and the cycle of rainfall and maize over a span of 52 years (1467–1519)



12b Codex Borgia 28 shows the rain god Tlaloc, and the cycle of rainfall and maize over a five-year period (1467–1472)

during the festival of Toxcatl in May (Fig. 5). Here we see Tezcatlipoca, who was honored in Toxcatl as the god who controlled rainfall (Table 1).¹² Tezcatlipoca appears on a sacred bundle with rising night winds represented by starry Ehecatl serpents. They carry maize and other plants that will come to life with the onset of the rains. Flowers and nectar-gathering hummingbirds and butterflies also arise from the bundle. These are appropriate seasonal images because page 36 represents the period when the rains begin and the flowers of the rainy season start to bloom in the Central Highlands.

Page 37, the next page in the narrative, represents the period of Etzalcualiztli in June, referring to the seasonal festival of honoring Tlaloc, when green maize was first available for consumption in June (Fig. 6). As we have seen, an offering of early maize is depicted in a conatiner shaped like a severed leg at the center of the page. The rain god, Tlaloc, appears without fangs, and he has not yet produced adequate rainfall, for his water pot issues flames rather than rain. This may be a sign that the rains have not yet started in full force. But we see rain is imminent because he steps onto a stream of rain clouds. To the left, a solar god in a flowered temple symbolizes the summer solstice in June. At the bottom of the page, the dog god, Xolotl carries the fire serpent into the underworld, indicating the end of drought.

On page 38, a god who represents the underworld aspect of Xolotl has a bald cypress tree (*ahuehuete*) sprouting from his ear and a similar tree emerges from his buttocks (Fig. 7). These trees are beginning to leaf out as the rain increases in late June. Xolotl reaches up to pierce Tlaloc, who stands on a giant maize cob symbolizing a field of maize. Tlaloc is encased in the skin of the Earth Monster and vomits blood to fertilize the fields as the heavy rains commence. He reappears on the lower right of page 38, holding a Tlaloc jar that now pours out rain (Fig. 7). At the bottom left we see four small winged figures with Tlaloc faces representing bees, another appropriate seasonal reference to the rainy season. Tlaloc's repeated appearance on page 38 evokes a connection with Tecuilhuitontli, a festival in late June honoring Tlaloc at the height of the rainy season (Table 1).¹³ Another seasonal reference to ripening maize on Borgia 38 is

¹² Henry B. Nicholson, »Religion in Pre-Hispanic central Mexico,« in *Archaeology of Northern Mesoamerica, Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, ed. by Gordon F. Ekholm and Ignacio Bernal. Austin: University of Texas Press 1971, Table 4.

¹³ Milbrath 2013 (above note 7).

represented by a baby emerging with a maize cob, an image showing the birth of maize (Fig. 7). This scene has seasonal implications because the maize is considered to be »newborn« in June.

Further on in the narrative, on page 42, the solar god Xochipilli appears in a flowered temple at the fall equinox in September, during the latter part of the rainy season. Xochipilli, the »flower prince,« is generally associated with flowers and butterflies. In the Borgia narrative he seems to represent the sun during the rainy season, and he appears in his flowered temple on both the fall equinox and summer solstice (Fig. 6).

The narrative continues on page 44, featuring Xochiquetzal, who is linked with flowers and the rainy season, like her solar mate, Xochipilli. Xochiquetzal represents a rainy season aspect of the moon (Fig. 9). As previously noted, her torso is covered over by the sun disk, a combination that represents the new moon in conjunction. This image corresponds to the festival of Hueypachtli near the end of the rainy season in October. Every eight years the priests performed the Atamacualiztli ceremony to coordinate cycles of Venus with the Sun and Moon during the festival of Hueypachtli or Quecholli. The Borgia narrative shows that in this year (1496) Atamalcualiztli was performed during the Hueypachtli festival at the time of the new moon.

The onset of the dry season takes place on page 45, where we see the hunting god Camaxtli honored in Quecholli during November (Fig. 10). Camaxtli stands on a skull rack, holding a shield, a dart-thrower, a war banner, and a net for carrying game. Behind him, a tree with dark mirrors is crowned by war banners, symbolizing the season of warfare beginning in November with the onset of the dry season. Other seasonal images include four temples housing Quetzalcoatl, all bearing symbols of warlike birds appropriate to the dry season. On the roof of three of the temples we see a hawk, an eagle and an owl, and the fourth has the feather down, probably also from a raptor. The temples crowned by raptors represent the dry season, the season of warfare, and they stand in contrast to the flowered temples depicted on pages representing the rainy season.

Fire serpents and fire deities are symbols of the dry season on page 46, the last page in the narrative (Fig. 11). Quetzalcoatl drills a fire on Xiuhtecuhltli's fire serpent in Panquetzaliztli, a festival designed to fortify the sun in its journey through the underworld during the longest night of the year on the winter solstice. The Codex Borgia scene can be related to an Aztec version of this festival involving a dramatic pageant

when the flaming fire serpent was brought down from the pyramid temple to the plaza below.¹⁴

Seasonal images and festivals provide a chronological framework for the narrative sequence (Table 1), but the Borgia narrative can be dated more specifically by astronomical events involving Venus and a solar eclipse.¹⁵ Like Aztec eclipse symbols, page 40 shows a solar eclipse image portraying solar disks with a »pie-wedge« cut out of the sun (Fig. 8). Analyzing all the eclipses visible in central Mexico between 1325 and 1521 and the seasonal position of page 40 indicates a correlation with a total solar eclipse seen in central Mexico on August 8, 1496. This also aligns Venus events occurring at key positions in the seasonal cycle. The year 1496 was recorded in the narrative because Venus events integrated with the solstices in a year of a total solar eclipse, the only one seen in Late Postclassic central Mexico.

Turning to the sequence of Venus events, we see the sequence begins on page 29, with the disappearance of the Evening Star in the festival of Atemoztli, just after the winter solstice in 1495, and it ends on page 46 in Panquetzaliztli with the newly emerged Evening Star in November, just before the winter solstice in 1496 (Figs. 1, 11). The average synodical cycle of Venus is around 584 days long, so the entire cycle cannot be displayed in a narrative that covers a year, but it is noteworthy that all four phases of the Venus cycle are represented in the narrative. The sequence on Borgia 29–46 begins with the disappearance of the Evening Star on January 2, 1496, followed shortly thereafter by the reemergence of the Morning Star on January 12. Most of the pages in the narrative correlate with the 260-day interval when the Morning Star was visible, but the period of Superior Conjunction is represented on four pages (42–45), and the narrative ends with the reemergence of Venus as the Evening Star on the last page of the sequence (Fig. 11).

Now we turn to a more detailed study of seasonal transformations of Venus over the course of a year. The first image on page 29 shows Venus consumed by the solar fire when the planet disappeared in Inferior Conjunction during Atemoztli in early January (Fig. 2). Here we see a skeletal Venus god amidst ashes in a *cuauhxicalli* (»eagle vessel«), a stone bowl designed to hold the hearts of sacrificial victims. Surrounded by war banners symbolizing the dry season, this bowl contains the burned ashes

¹⁴ Milbrath 2007 (above note 11); Milbrath 2013 (above note 7).

¹⁵ Milbrath 2013 (above note 7) discusses this eclipse in chapter 3 and the Venus events in chapter 4.

of the deceased Evening Star. Page 29 represents a process of transformation with the Evening Star's death portrayed by a skeletal Venus god who depicts the brief period of invisibility during Inferior Conjunction.

Page 30, the second page of the 18-page sequence, depicts the heliacal rise of the Morning Star on January 12, 1496 during the festival of Tititl (Fig. 2). Here Venus is a brilliant rayed disk symbolizing the newly emerged Morning Star midway through the dry season. Elsewhere in the Borgia, we see that the Venus God, Quetzalcoatl, wears a segment of the Venus disk with stars and black and red rays as an insignia of the planet Venus (Borgia 9, 19).

Page 32, representing a period spanning from late February to early March (Table 1), shows Venus in an anthropomorphic form, first as a newborn baby and then as a youthful black god of the Morning Star. This transformation represents Venus as it rises higher each day in the early morning sky.

On the next page (33), we see Quetzalcoatl has matured and is now a bearded adult wearing his characteristic rayed headdress. Black Quetzalcoatl on Borgia 33 is seated on a throne receiving homage from the »lord of dawn,« Tlahuizcalpantecuhtli (Fig. 4). These paired Venus gods appear high up in a pyramid temple around the time Venus reached its maximum altitude in the morning sky (February 27). Subsequently, on page 35, we see that Black Quetzalcoatl has started to descend down a path during the period when the Morning Star began its slow descent in April, 1496, moving closer to the horizon each morning as the dry season is coming to a close.

A seasonal transformation of Venus takes place on page 36 (Fig. 5). Here Black Quetzalcoatl is replaced by a Stripe-eyed avatar of Quetzalcoatl, symbolizing the Morning Star at the onset of the rainy season in May. Venus now descends in the morning sky in the guise of Stripe-eyed Quetzalcoatl, traveling down an ashen path.

The rain clouds on pages 37–38 symbolize the variable seasonal rains in June. Tlaloc withholds rain on Borgia 37 and then on page 38 he pours rain to bathe a figure of Stripe-eyed Quetzalcoatl and we see rain clouds rise up from his nude body (Figs. 6, 7). Stripe-eyed Quetzalcoatl represents a rainy-season aspect of Venus, seen only on pages that correspond to May through October in the narrative (Borgia 35–44).

Stripe-eyed Quetzalcoatl continues his descent on Borgia 39, where he is seen diving down with a solar companion. He then reappears in the center of page 40 wearing a hummingbird costume that symbolizes the rainy season (Fig. 8). As we have seen, Quetzalcoatl's hummingbird

costume relates to the rainy season festival of Miccailhuitontli, which is best known in Aztec versions of the festival calendar depicting the hummingbird god known as Huitzilopochtli (»hummingbird of the south«). Page 40 features multiple avatars of Venus-Quetzalcoatl attacking sun disks. Venus was seen alongside the sun when the sky went dark on August 8, 1496. During the period represented on page 40, Venus was still visible as the Morning Star in the east just before dawn, but when the Moon eclipsed the Sun in the afternoon, the planet was suddenly seen in the western sky alongside the Sun, and was seen as the cause of the eclipse.

The Morning Star continued its descent in the morning sky until September, when Venus disappeared during Superior Conjunction, an event portrayed on Borgia 42. Here Stripe-eyed Quetzalcoatl is replaced by a death image of the Morning Star covered with red spots. His heart is ripped out and he tumbles into the underworld through a ball court and then passes through the jaws of the earth monster as Venus disappeared into the underworld.

The underworld journey of Venus continues on page 45, where we see Camaxtli, the Tlaxcalan god of the Morning Star in a skeletal form (Fig. 10). His death aspect on Borgia 45 represents the annual sacrifice of Camaxtli's impersonator in the Quecholli festival at the onset of the dry season, but more specifically alludes to Venus in the underworld during November. The dead Morning Star is symbolized by the decapitated heads of Tlahuizcalpantecuhtli. These heads surround the Black Quetzalcoatl avatar, who is crowned by a Venus symbol at the bottom of the page. The soon-to-emerge Evening Star is covered by a bundle and appears without any costuming, because Venus was not yet visible in the sky. Flowery blood flowing from his buttocks represents excrement of the stars, a well known Mesoamerican metaphor for seasonal meteor showers in November.

The final page (46) in the narrative represents the transformation of Black Quetzalcoatl, showing him burning in a hearth fire when Venus was in its last days of Superior Conjunction (Fig. 11). He then reappears at the bottom of the page as the newly emerged Evening Star, drilling a fire on the fire serpent's body at the beginning of Panquetzaliztli (November 26–December 15, 1496, O.S.; Table 1). Here the Panquetzaliztli fire rituals are associated with the dry season and more specifically with the winter solstice in December, when the sun's light was rekindled.

Black Quetzalcoatl appears repeatedly in the narrative, representing the planet Venus in different phases at different times of year (Figs. 4, 8,

10, 11; Borgia 33, 35, 37, 40–42, 45, 46). In contrast, Stripe-eyed Quetzalcoatl specifically symbolizes a rainy season aspect of Venus on Borgia 35 through 44, and he is one of a number of seasonal representations of Venus shown in the narrative. The Venus god, Tlahuizcalpantecuhtli, seems to be associated with the dry season (Figs. 4, 10; Borgia 33, 45). On page 45 he appears as a series of decapitated heads that represent the dead Morning Star, and he is also represented as a skeletal version of the Morning Star merged with Camaxtli, the hunting god honored in Quecholli, a festival corresponding to the onset of the dry season in November. Tlahuizcalpantecuhtli's counterpart on page 48 in the Dresden Codex Venus almanac is similarly associated with the dry season. And Xiuhtecuhtli, who appears in the Borgia narrative only during the dry season (Borgia 46), also is linked with the dry season on page 49 of the Dresden Codex Venus almanac.

THE CODEX BORGIA SEASONAL ALMANACS

Now we turn to an analysis of the seasonal cycle in weather almanacs of the Codex Borgia. Year dates on Borgia 27–28 can be related to Aztec dates from the 52-year cycle, called the Xiuhmolpilli (Fig. 12).¹⁶ Borgia 27–28 records climate events and pest infestations in relation to maize agriculture over a cycle of 52 years, providing a wealth of information about agriculture and natural cycles in central Mexico. These paired almanacs represent seasonal images of rainfall and maize that helped coordinate Venus phases with events involving the Sun and Moon. On Borgia 27–28, this pattern can be seen in two dates that link Venus to the full moon around the time of a solstice event (December 11, 1467 and June 6, 1468 O.S.).¹⁷ Given the precision of the astronomical events coinciding with these dates, the almanacs are clearly historical records rather than predictions.

On page 27, four scenes with dates in the outer compartments show the rain god, Tlaloc, with variable patterns of rainfall and different outcomes for the maize crop (Fig. 12.a). Because the day signs are from a 260-day calendar, there are two possible readings for each of the four dates on Borgia 27, one set clustering in March and the other in December.

¹⁶ Milbrath 2013 (above note 7).

¹⁷ Ibid.

The 260-day interval between the dates in March and December overlaps with the agricultural season, which seems appropriate because page 27 portrays the fortunes of the maize crop (Fig. 12.a; Table 2 below). The first date on Borgia 27 is the day 1 Crocodile in the year 1 Reed, falling on March 26, 1467, a date that coincides with the last visibility of Venus as the Evening Star. The same day and number combination recurs 260 days later, near the end of the same year. The second occurrence of 1 Reed 1 Crocodile coordinates with the last visibility of the Morning Star on the day of the full moon and the winter solstice on December 20th, equivalent to December 11, 1467 in the Julian calendar used by European before 1582 (Table 2).

Page 27 shows variable patterns of rainfall associated with specific dates at intervals of 13 years over the course of a 52-year period (Fig. 12.a). The scenes show cloudy skies alternating with sunny skies as a representation of drought. An image of drought in the year 1506 (1 Rabbit) is accompanied by a plague of rats, a combination of disasters confirmed by Aztec sources, which allude to crop failure due to drought in 1505 followed by a plague of rats in 1506.¹⁸ Apparently, rats ate maize in the fields when there was no stored maize due to the previous drought in the previous year. Drought conditions in 1505 are also confirmed by 16th century rainfall data based on study of tree-ring records (dendochronology).¹⁹

Heavy rainfall shown in the year 1493 (1 House) on the upper left of page 27 is apparent in the tree-ring records from stands of Douglas Fir in Puebla.²⁰ And, on the upper right of Borgia 27, in the year 1480 (1 Flint), we see sunny skies and a drying puddle of rainfall with the maize being attacked by locusts. A pattern of early rains followed by drought creates conditions associated with locust plagues, according to modern scientific studies.²¹ The tree ring records for the year 1 Flint seem to confirm early rains followed by drying conditions and lower maize yields in 1480, which apparently triggered a locust swarm.

¹⁸ Chris Woolley and Susan Milbrath, »Real-time Climate Events in the Borgia Group Codices: Testing Assumptions about the Calendar,« in *Ancient Mesoamerica* 22 (2011), 43–44.

¹⁹ Matthew Therrell, David Stahle, and Rodolfo Acuña Soto, »Aztec Drought and the ‘Curse of One Rabbit,« in *Bulletin of American Meteorological Society (BAMS)* Sept. (2004), 1263–1272.

²⁰ Woolley and Milbrath 2011 (above note 18), Table 9.

²¹ Ibid., 44–45.

Like Borgia 27, Borgia 28 features the rain god, Tlaloc (Fig. 12.b). Tlaloc appears in five compartments with a sequence of dates representing five years, running from 1 Reed to 5 Reed. Each year has a set of two associated day signs that mark a period spanning from May to June (Table 3).²² Images of Tlaloc with maize on page 28 relate to the beginning of the rainy season in the years 1467 to 1471, dates on the lower right (LR) and center (C) of Table 3. This is the time of year when the first ears of maize are beginning to ripen and the rains are coming on a more regular basis. The dates in May and June also refer to Tlaloc’s annual festival in Etzalcualiztli, a 20-day festival period also portrayed on page 37 in the Borgia narrative (Table 1).²³

The »fortunes of maize« are represented on Borgia 28 by different forms of rainfall coordinated with dates marking Venus events, as on Borgia 27. The last year in the sequence (5 Reed) shows rain bearing flowers, signifying the only favorable year for rainfall in the set of five. Damaging rains with knives in the year 1 Reed (1467) have been interpreted by Christine Hernández as lightning storms or hail.²⁴ The following year, 2 Flint (1468), shows maize attacked by red-spotted elements that may represent fungus spores, perhaps indicating too much rain. Rain with flames in the year 3 House in 1469 is seen as an indication of drought. Unfortunately, the tree ring records for Douglas Fir do not extend this far back in time, but new studies of a Taxodium species called Montezuma bald cypress may provide a record for future study.²⁵

Agricultural pests on Borgia 28 may also indicate weather patterns, as they did on Borgia 27. In the year 4 Rabbit, worm-like creatures with the face of the wind god emerge from the maize ears (Fig. 12.b). These images have been interpreted as strong winds by Hernández, but they may actually depict the Fall Armyworm, which is the caterpillar stage of a moth that lays eggs broadcast by the wind.²⁶ The association with wind may be why the caterpillars have the face of the wind god, Ehecatl. The Fall Armyworm is especially prevalent in years when there is an early

²² Hernández 2004 (above note 10); Christine Hernández, »The Auguries for Maize in the Borgia Codex,« in *Ancient America* 8 (2006), 1–35.

²³ Milbrath 2013 (above note 7).

²⁴ Hernández 2004 (above note 10); Hernández 2006 (above note 22).

²⁵ David W. Stahle (et al.), »Major Mesoamerican Droughts of the Past Millennium,« in *Geophysical Research Letters* 38 (2011), 1–4.

²⁶ Hernández 2004 (above note 10); Hernández 2006 (above note 22); Woolley and Milbrath 2011 (above note 18), 46–47.

rainfall, so we can presume that the year 4 Rabbit had those conditions, but we must await further analysis of the Taxodium tree ring records to study the conditions in 1470, the year represented by the date 4 Rabbit on page 28.

FINAL REMARKS

The recognition of dates associated with natural history events in the Preconquest codices is a recent development. This avenue of research has opened a new path for understanding the content of codices in Mesoamerica. Some ritual almanacs are devoted to predicting the future, but the ones studied here record past events that track the seasons of the year and the solstices in relation to Venus events, especially noteworthy in the Dresden Codex and the Codex Borgia.

The Dresden shows Venus in different seasonal guises as the Morning Star, and the Borgia similarly uses multiple images of Venus to show seasonal variation. The narrative on Borgia 29–46 records seasonal rituals and astronomical events portrayed by celestial gods who take on different avatars in relation to changes in the sky and the corresponding seasons. The narrative is loosely integrated with the seasonal cycle of festivals, beginning on page 29 with Atemoztli, just following the winter solstice, and closing on page 46 with Panquetzaliztli, the festival of the winter solstice. Not only are there many seasonal festivals that can be recognized in the Borgia narrative, but there are also numerous references to the seasons and seasonal transformations of Venus and the Moon. At least six seasonal festivals are represented in the central images on Borgia 29–46 (pages 33, 37, 40, 44, 45 and 46). Like the Aztecs, the Tlaxcalans portrayed the death of Xipe Totec during Tlahuizcalpante-cuhtli, around the March equinox (Borgia 33). And they rekindled the sun's light in a fire ceremony featuring the fire serpent in Panquetzaliztli, around the time of the winter solstice (Borgia 46).

The Sun God himself takes on a seasonal aspect during the rainy season, being housed in a flowered temple on the summer solstice and fall equinox, whereas fire-serpent temples represent the dry season on the winter solstice and spring equinox. Flowers and creatures active in the rainy season are seen only on pages corresponding to that season (Borgia 36–44) and they are notably absent on pages linked with the dry season.

A similar interest in the seasonal cycles and events is evident on Borgia 27–28. Page 27 focuses on variations in seasonal rainfall in rela-

tion to the fortunes of maize over a 52-year cycle. Drought, flooding, and pest infestations are all represented in relation to a long cycle of time that prove to be a climate records involving astronomical observations of Venus and the Moon.

Prior to the conquest, central Mexican codices lacked any inscriptions except for dates, so the artists used detailed visual imagery to provide records of the natural cycles and variations in climate and crops. These records of rainfall and the maize cycle are related to Venus events in a pattern similar to the eight-year Venus almanac in the Dresden Codex. Comparing the records of the Maya and central Mexico allows us to see the world of nature and the cycle of the seasons through the eyes of the people of Mesoamerica, helping us recover natural history records compiled over 500 years ago.

PHOTO CREDITS

1 Milbrath 1999, Fig. 5.3.

2, 4–12 Bruce E. Byland, *Introduction and Commentary. The Codex Borgia: A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*, ed. by Gisele Díaz and Alan Rodgers. New York 1993.

3 Hernández 2004 (above note 8), Fig. 11.4.

27 Festivals represented in the Borgia sequence are shown in italics. Dates given in the Julian calendar for the Aztec years 1519–1520 (Alfonso Caso, *Los Calendarios Prehispánicos*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, Table 4; Nicholson 1971 (above note 10), Table 4). The same sequence of festivals is known from Tlaxcala and Teotitlán del Camino in Oaxaca (Alfonso Caso, »Calendrical Systems of Central Mexico«, in *Archaeology of Northern Mesoamerica, Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, ed. by Gordon F. Ekholm and Ignacio Bernal, Austin: University of Texas Press, 333–348, Table X; Francisco del Paso y Troncoso, *Papeles de Nueva España, Tomo IV, Relaciones Geográficas de las diócesis de Oaxaca, años 1579–1581*. Madrid: Real Casa, 1905, 217–220).

28 All the festival names are translations from Nicholson 1971 (above note 10), Table 4, except for the term Nemontemi, which is from Fray Diego Durán, *Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*, trans. and ed. by Fernando Horcasitas and Doris Heyden, Norman: University of Oklahoma Press, 1971, 469).

TABLES

Table 1 Dates for Festivals in 1519 and their Relationship with Borgia 29–46

Page	Dates for Aztec Festivals ²⁷	Named festival in Nicholson (1971: Table 4) ²⁸	
29	16th December 11–December 30	Atemoztli	»Decent of Waters«
30	17th December 31–January 19	Tititl	»Contraction?«
31	18th January 20–February 13 +5	Izcalli + Nemontemi	»Growth« + »Useless«
32	1st February 14–March 5	Cuauhuitehua	»Raising of Poles«
33	2nd March 6–March 25	<i>Tlacaxipe-</i> <i>hualiztli</i>	»Flaying of Men«
34	3rd March 26–April 14	Tozoztontli	»Small Vigil«
35	4th April 15–May 4	Hueytozoztli	»Great Vigil«
36	5th May 5–May 24	Toxcatl	»Dry Thing?«
37	6th May 25–June 13	<i>Etzalcualiztli</i>	»Eating of Etzalli«
38	7th June 14–July 3	Tecuilhuitontli	»Small Feast Day of the Lords«
39	8th July 4–July 23	Hueytecui- huitl	»Great Feast Day of the Lords«
40	9th July 24–August 12	<i>Miccaih-</i> <i>huitontli</i>	»Small Feast Day of the Dead«
41	10th August 13–September 1	Hueymic- cailhuitl	»Great Feast Day of the Dead«
42	11th September 2–September 21	Ochpaniztli	»Road-Sweeping«
43	12th September 22–October 11	Pachtontli	»Small Pachtli«
44	13th October 12–October 31	<i>Hueypachtli</i>	»Great Pachtli«
45	14th November 1–November 20	<i>Quechollí</i>	»Precious Feathers«
46	15th November 21–December 10	<i>Panquetzaliztli</i>	»Raising of Banners«

Table 2 Borgia 27 Julian Dates and Corresponding Festival,
Presuming No Intercalation

27 LR	1 Reed 1 Crocodile	March 26, 1467	Tlacaxipehualiztli (ends April 8, 1467)
27 LR	1 Reed 1 Cro- codile 2nd	Dec 11, 1467	Panquetzaliztli (ends Dec 25, 1467)
27UR	1 Flint 1 Death	March 22, 1480	Tlacaxipehualiztli (ends April 5, 1480)
27UR	1 Flint 1 Death 2nd	Dec 7, 1480	Panquetzaliztli (ends Dec 20, 1480)
27UL	1 House 1 Monkey	March 19, 1493	Tlacaxipehualiztli (ends April 1, 1493)
27UL	1 House 1 Mon- key 2nd	Dec 3, 1493	Panquetzaliztli (ends Dec 17, 1493)
27LL	1 Rabbit 1 Vulture	March 16, 1506	Tlacaxipehualiztli (ends March 29, 1506)
27LL	1 Rabbit 1 Vulture 2nd	Dec 1, 1506	Panquetzaliztli (ends Dec 14, 1506)

Table 3 Borgia 28 Julian Dates and Corresponding Festival,
Presuming No Intercalation

28LR#2	1 Reed 5 Movement	May 21, 1467	Toxcatl	(May 19– June 7, 1467)
28LR#3	1 Reed 9 Deer	June 20, 1467	Etzalcualiztli	(June 8–27, 1467)
28UR#2	2 Flint 5 Crocodile	May 19, 1468	Toxcatl	(May 18– June 6, 1468)
28UR#3	2 Flint 10 Rain	June 6, 1468	Etzalcualiztli	(June 7–26, 1468)
28UL#2	3 House 9 Water	May 22, 1469	Toxcatl	(May 18– June 6, 1469)
28UL#3	3 House 6 Serpent*	June 27, 1469	Etzalcualiztli	(June 7– June 26, 1469)
28LL#2	4 Rabbit 5 Water*	May 17, 1470	Toxcatl	(May 18– June 6, 1470)
28LL#3	4 Rabbit 8 Serpent*	June 2, 1470	Etzalcualiztli	(June 7– June 26, 1470)
28C#2	5 Reed 1 Water	May 12, 1471	Toxcatl	(May 17– June 5, 1471)
28C#3	5 Reed 13 Deer	June 19, 1471	Etzalcualiztli	(June 6– June 25, 1471)

* reconstructed dates

RYŌSUKE ŌHASHI (KYŌTO/KÖLN)

ÜBERLEGUNGEN ZU ÖSTLICHEN UND WESTLICHEN ZEITVORSTELLUNGEN UND ZEITERFAHRUNGEN IN PHILOSOPHIE UND MALEREI

1.

Meine Aufgabe ist, zunächst einen Überblick über die östlichen und westlichen Zeitvorstellungen zu vermitteln. Ich möchte aber nicht nur eine begriffsgeschichtlich-lexikalische Zusammenfassung anbieten, sondern auch einige Überlegungen zum Thema des Sammelbandes über die Jahreszeiten anstellen.

Zwischen der Zeit im philosophischen Sinn und den Jahreszeiten, die wir in unserer alltäglichen Lebenswelt erleben, existiert ein wesentlicher Dimensionsunterschied. In der Philosophie einschließlich der christlichen Theologie und der buddhistischen Kontemplation wird das *Wesen der Zeit* untersucht, während es sich bei den Jahreszeiten um *innerzeitliche Phänomene* handelt. Das *Wesen der Zeit* wird von alters her immer in eins mit dem Selbstverständnis des Menschen gesehen. Zeiterfahrung ist immer Selbsterfahrung bzw. Seinserfahrung des Menschen, der mit und in der Zeit lebt. Bei den Jahreszeiten handelt es sich zwar auch um in der Lebenswelt erlebte Zeit, aber dennoch sind sie ursprünglich die Folge der in der Außenwelt zu beobachtenden, kosmologischen Drehung der Erde um die Sonne. Insofern unterscheidet sich die erste meiner Aufgaben, einen Überblick über die östliche und westliche Zeiterfahrung darzustellen, von der zweiten Aufgabe, die kulturelle Figuration der Jahreszeiten herauszuarbeiten. Der Versuch, diese beiden Problemstellungen in einem Beitrag zu behandeln, spaltet diesen demnach in zwei unterschiedliche Bereiche.

Diese Spaltung lässt sich in positiver Weise überwinden, wenn es gelingt, die sinnlich wahrnehmbare, morphomatische Figuration der

Jahreszeiten in Zusammenhang mit den fundamental-philosophischen Zeiterfahrungen des Menschen zu begreifen, und, was dasselbe ist, die philosophischen Zeiterfahrungen des Menschen mittels lebensweltlicher Äußerungen konkret zu veranschaulichen.

Ein solcher philosophisch-ästhetischer Entwurf geht allerdings weit über den Rahmen eines einzelnen Textbeitrages hinaus. Im Folgenden möchte ich deshalb zunächst die westliche und die östliche Zeitvorstellung bzw. Zeiterfahrung in groben Grundzügen skizzieren, ohne auf Details einzugehen, und danach einige Bilder als Beispiele anführen, in denen die philosophisch bearbeiteten Zeiterfahrungen und die kulturell-künstlerische Figuration der Jahreszeiten versuchsweise in einen Zusammenhang gebracht werden können.

2.

Die ›Zeit‹ wurde von alters her sowohl im Westen wie auch im Osten in Mythen, Philosophien und Religionen in verschiedener Weise behandelt. Ein Überblick über die Begriffsgeschichte der Zeit, der sich auf die ausführliche Interpretation der überlieferten Texte stützt, kann in einem kurzen Textbeitrag nicht geleistet werden. Aber man könnte dennoch innerhalb des gegebenen Umfangs eines sinnvoll versuchen, nämlich die Grundelemente der Zeitauffassungen im Westen und Osten thesenartig herauszuarbeiten und zu veranschaulichen.

Kein großer Einwand wird erhoben werden, wenn behauptet würde, dass es in der Geschichte der Zeittheorie in der westlichen Philosophie seit der griechischen Antike bis zur Neuzeit drei wichtige Philosophen gegeben hat: Aristoteles, Augustinus und Kant. Im 20. Jahrhundert entstand dann eine Problemsituation, in der die von den genannten drei Philosophen vertretenen philosophischen Zeittheorien in ihrer *raison d'être* hinterfragt wurden: Neue Entwicklungen der modernen Physik wie die Relativitätstheorie und Quantentheorie brachten völlig neue, über unsere gewöhnlichen Zeitvorstellungen weit hinausgehende Erkenntnisse über das raum-zeitliche Universum. Wer einen Blick in die Ergebnisse der modernen Physik wirft, wird sich fragen, ob und inwieweit die Zeit immer noch ein Thema der Philosophie sei, und welche Bedeutung den bisherigen philosophischen Zeittheorien überhaupt noch zukommt.

Damit mein kurzer Einblick über die philosophische Zeitlehre nicht ein durch die Physik ›erledigter‹, retrospektiver Rückblick auf das *caput mortuum* der vergangenen Theorien bleibt, möchte ich den Physiker Carl

Friedrich von Weizsäcker zitieren, der auch an der Philosophischen Fakultät in München Vorlesungen über die Quantentheorie gehalten hat. In seinem Vortrag *Die Zeit als das Problem der Physik* von 1963 wies er darauf hin, dass die Physik eine mathematisch konstruierte Theorie sei, in der die Zeit wesentlich in Form eines Parameters erscheine und mit »t« bezeichnet werde, ohne dass das Wesen dieses »t« zur Untersuchung gelange. Die möglichen Werte dieses »t« sind reale Zahlen, und man kann dieses »t« nur anhand eines Maßstabs messen, den man selbst festlegt. Mit von Weizsäckers Worten: »Die eigentliche und objektive Zeit ist das erkenntnistheoretische Problem, [...] die Zeitlichkeit der Zeit.«¹

Was von Weizsäcker als »Zeitlichkeit der Zeit« benennt, ist die Zeit selbst bzw. das Wesen der Zeit. Nach diesem Wesen zu fragen ist nicht Sache der Physik. Für diese geht es um die mathematische Messung der physikalischen, mit dem Parameter »t« bezeichneten Phänomene. Eine Wesensnatur dieses Parameters stellt die Unumkehrbarkeit dar. Aber die Relativitätstheorie erklärt nicht, warum die Zeit unumkehrbar ist. Die Frage gehört nicht zum Bereich der physikalischen Forschung, während eben diese Unumkehrbarkeit der Zeit den Quell der Trauer der Endlichkeit darstellt, der den Menschen als das sterbliche Wesen prägt und sein Bedürfnis nach Religion und Kunst nährt. Die Frage nach dem Wesen des »t« sowie nach dem Sinn der unumkehrbaren Zeit für die Existenz des Menschen gehören dem Bereich der Philosophie an und nicht der Physik.

3.

Die Frage nach dem Wesen der Zeit wird bei Aristoteles nicht in der *Metaphysik* als der ersten Philosophie, sondern in der *Physik* behandelt. Diese Tatsache ist wichtig für unsere weitere Betrachtung. Dieser Betrachtungsrahmen wird später von Hegel wieder aufgenommen, wenn Hegel die Zeit in seiner Naturphilosophie als eine Disziplin der *Enzyklopädie* behandelt. Bei Hegel steht die Naturphilosophie vor der Philosophie des Geistes als deren Vorstufe. Dies heißt, dass zwar die Zeit zunächst im Bereich der Natur untersucht, ihr Wesen aber im Bereich

¹ Vgl. Carl Friedrich von Weizsäcker: Das Problem der Zeit als philosophisches Problem. Schriften der Evangelischen Forschungsakademie Ilsenburg, Bd. 28. (Vortrag auf der Tagung der Evangelischen Forschungsakademie im Januar 1963). Berlin 1967, S. 23 f. – Zweitlektorat von Krystyna Greub-Fräcz.

des Geistes als ein geistiges Wesen begriffen wird. Wie im Folgenden zu sehen, geht dieses Schema auf Aristoteles zurück.

Was die *Physik* bei Aristoteles von der neuzeitlichen Physik als einer exakten Naturwissenschaft unterscheidet, ist, dass letztere die metaphysischen Fragestellungen ausklammert und sich von der Metaphysik verabschiedet. Der entscheidende Fortschritt der neuzeitlichen und modernen Naturwissenschaft wurde dadurch gesichert, dass sie sich streng darauf beschränkte, nur mittels mathematischer Rechnung und Messgeräten methodisch-experimentell vorzugehen. Weil dieser Fortschritt so enorm und atemberaubend war, wird oft vergessen, dass er auf Kosten der metaphysischen Fragen nach dem Wesen geleistet wurde. Der *Physik* bei Aristoteles liegt dagegen der Horizont der *Metaphysik* zugrunde. Die Betrachtung der Zeit im Rahmen der Natur führt bei Aristoteles zwangsläufig zur metaphysischen Ebene.

Bei Aristoteles ist die Zeit nämlich etwas, was anhand der innerzeitlichen Bewegung von etwas betrachtet wird. Es gibt keine Bewegung ohne Zeit, aber auch keine Zeit ohne Bewegung. Die Zeit vernimmt man, indem man eine Bewegung durch ihr ›Davor‹ und ›Danach‹ misst. So lautet die bekannte These von Aristoteles, die Zeit sei die Zahl der Bewegung. In einer zentralen Passage aus der *Physik* lesen wir:

»[...]; denn dieß ist eben die Zeit: Zahl einer Bewegung nach dem Früher und Später. Nicht also Bewegung ist die Zeit, sondern nur inwieferne die Bewegung Zahl hat; ein Kennzeichen hievon aber ist folgendes: das Mehr und Weniger nämlich beurtheilen wir durch die Zahl, die mehrere und wenigere Bewegung aber durch die Zeit; irgend eine Zahl also ist die Zeit.«²

Das Zählen der Zeit ist – mit einem Terminus der Physik gesprochen – das Messen der Zeit. Das Gemessene muss abgelesen werden. Die Bedingung der Möglichkeit dieses Ablesen ist jedoch nicht mehr eine Frage der Physik. Sie wird als selbstverständliches vorausgesetzt. Bei Aristoteles geht es aber eben um diese Bedingung der Möglichkeit des Ablesens, d. h. des Zählens der Zahl. Das, was die Zahl der Bewegung zählt, ist die Seele. Die Seele ist der Kern der Zeiterfahrung. Denn wenn es keine Seele

² Aristoteles: *Physica*, Buch IV, Kap. 11, 219b, 1–3. Zitiert aus: Aristoteles' *Acht Bücher Physik*. Griechisch und deutsch und mit sacherklärenden Anmerkungen, hg. und übersetzt von Karl Prantl. Aalen 1978 (Neudruck der Ausgabe Leipzig 1854), 207.

gibt, kann die Zeit nicht abgelesen und somit nicht erfahren werden. So sagt Aristoteles:

»Hingegen ob, wenn keine Seele wäre, dann eine Zeit wäre oder nicht, darüber könnte man eine Schwierigkeit erheben; nämlich, wenn das Zählende nicht existieren kann, so kann auch kein Zählbares existieren, und demnach klarlich auch keine Zahl, denn Zahl ist entweder das Gezählte oder das Zählbare; wenn aber Nichts anderes seiner Natur nach zum Zählen fähig ist, als die Seele und von der Seele bis Denkkraft, so ist es unmöglich, daß eine Zeit sei, wenn keine Seele ist, außer eben das, was gerade je einmal die Zeit ist, wie z. B. woferne es möglich ist, daß eine Bewegung ohne unsere Seele ist.«³

Was bei Aristoteles die Zeit an sich ist und somit das Wesen der Zeit, ist die Seele. Diese kann als das Grundelement der Zeitlehre bei Aristoteles bezeichnet werden, wie etwa bei Hegel der Geist als das Grundelement seiner Zeitauffassung verstanden werden kann. Was jedoch die Griechen in der Antike als Seele (*psychē*) verstanden hatten, ist eine große philosophische Frage, die Aristoteles im eigenen Rahmen seiner Schrift *De Anima* behandelt. Sie ist sicherlich nicht das neuzeitliche Ich-Bewußtsein, aber auch nicht identisch mit der mittelalterlich-theologisch gefassten *Anima*. Wir gehen hier aber nicht auf die Frage ein, was die Seele bei Aristoteles sei, und gehen gleich zur Zeittheorie von Augustinus über.

4.

Die Augustinische Zeitlehre wird nicht im Bereich der Physik, sondern in den *Confessiones* entfaltet. Der Einfachheit halber könnte seine Zeitauffassung in einer These zusammengefasst werden. Die drei Modi der Zeit, die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft, sind die drei Modi der Seele. Mit einem berühmten Zitat von Augustinus formuliert:

»Zutreffend könnte man vielleicht sagen: Es gibt drei Zeiten, nämlich Gegenwart von Vergangenem, Gegenwart von Gegenwärtigem und Gegenwart von Zukünftigem. Denn diese drei Zeiten sind gewissermaßen in der Seele da: anderswo sehe ich sie nicht. Es gibt

³ Ebd., Kap. 14, 223a, 20–30, 27.

Gegenwart von Vergangenem: nämlich Erinnerung, Gegenwart von Gegenwärtigem: nämlich Anschauung, Gegenwart von Zukünftigem: nämlich Erwartung.⁴

Bei Augustinus wird diese Zeitauffassung im Zusammenhang der Frage entfaltet, wie man die Zeit überhaupt messen kann, oder mit Aristoteles gefragt, wo und wie die Zeit zu zählen sei. Die Antwort von Aristoteles war: die Seele. Auch bei Augustinus ist die Seele das Grundelement der Zeiterfahrung. Die drei Zeitmodi nämlich, die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft, sind nicht Zahlen einer Bewegung, sondern Modi der Seele. Die Messung der Zeit wird ganz und gar in der Seele vollzogen:

»Nicht lang ist also die zukünftige Zeit, die noch nicht da ist; eine lange zukünftige Zeit ist vielmehr die Länge von Zukünftigem in der Erwartung. Ebenso wenig lang ist die vergangene Zeit, die nicht mehr da ist; eine lange vergangenen Zeit ist vielmehr die in der Erinnerung bewahrte Länge von Vergangenem.«⁵

Dass die Frage der Messbarkeit der Zeit bei Augustinus aus dem physikalischen Bereich in den innerlichen Seelenbereich zurückgeholt wird, bedeutet, dass die Frage der Zeit zu einer existentiellen Frage wird. Solange sich die Seele in den genannten drei Seinsmodi befindet, bleibt sie in der Seinsweise der »*distentio*«, der Zerspannung und Zerstreuung. Dies ist eine existentielle Gefahr für die Seele. Denn, so sagt Augustinus:

»Was dahinten liegt vergessend, nicht zerspannt (*distentus*) in das Viele, was da kommt und geht, sondern ausgespannt (*extensus*) nach dem, was vorweg da ist, ringe ich, nicht in der Weise des Zerfahrens (*distentio*), sondern in der Weise der gespannten Sammlung (*intension*), um die Palme der Berufung nach oben, wo ich das Loblied vernehmen und Deine Wonne schauen soll, die nicht kommt und nicht geht.«⁶

⁴ Augustinus: *Confessiones*, XI, 26. Zitiert aus: Aurelius Augustinus: Was ist Zeit? *Confessiones XI/Bekenntnisse* 11, Lateinisch/Deutsch. Eingeleitet, übers. und mit Anm. vers. von Norbert Fischer (Philosophische Bibliothek; Bd. 534). Hamburg 2000, 35.

⁵ Ebd., XI, 37, übersetzt von Norbert Fischer, 53.

⁶ Diese Stelle wird hier nicht nach der Übersetzung von Norbert Fischer (wie Anm. 4), sondern aus der Übersetzung von Joseph Bernhart zitiert;

An dieser Stelle unterscheidet sich die Zeitauffassung von Augustinus als einem Kirchenvater existenziell und radikal von der Ansicht des Aristoteles als einem griechischen Philosophen, der keinen Schöpfergott kannte. Jedoch trotz aller Differenz zwischen der Seele als *anima* bei Augustinus und der Seele als *psyché* bei Aristoteles gilt die Seele beiden als der Ort, an dem die Zeit letztlich begegnet und erfahren wird. Das Grundelement ihrer Zeitlehre ist die Seele. Man kann die in diesem Element begriffene Zeit die ›Seelen-Zeit‹ nennen, während die von Kant und der neuzeitlichen Philosophie einschließlich der Phänomenologie des 20. Jahrhunderts aufgefasste Zeit als ›Bewusstseins-Zeit‹ zu bezeichnen wäre, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

5.

Um die Auffassung der Zeit bei Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* exakt zu rekonstruieren, muss man nicht nur die transzendentale Ästhetik, die neben der transzentalen Logik einen Teil der transzentalen Elementarlehre der *Kritik der reinen Vernunft* bildet, sondern auch die transzendentale Analytik innerhalb dieser transzentalen Logik ins Auge fassen. Denn der in dieser Analytik erörterte »Schematismus der reinen Verstandesbegriffe«, den Kant als »eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele« bezeichnet hat,⁷ gilt als epochale Wegmarke der Geschichte der Zeitlehre. Zum Zweck der vorliegenden Betrachtung muss es jedoch genügen, nur die transzendentale Ästhetik ins Auge zu fassen, da in ihr das Grundelement der Kantischen Zeitauffassung vorgeführt wird.

vgl. Augustinus: *Confessiones/Bekenntnisse*. Lateinisch/Deutsch. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart. München 1969 (1955). Die kursiv in Klammern gesetzten lateinischen Ergänzungen wurden vom Verfasser ergänzt. – Die Übersetzung von Bernhart wird hier deshalb vorgezogen, weil Fischer die Zeile mit der entscheidenden Wendung »*sed secundum intentionem*« ausgelassen hat. Die Stelle lautet im Original: »*sed secundum intentionem sequor ad palmam supernae uocationis*«. Unmittelbar vor diesem Wort steht der Satz: »non *distentus*, sed *extensus*, non *secundum distentionem*« (Herv. d. Verf.). Die Übersetzung Fischers lautet aber: »Dem Weg zum Gipfel dieser höheren Berufung folge ich hingerissen, nicht als Zerrissener, sondern indem ich mich ›ausstrecke.‹« (Fischer, ebd., 55).

⁷ Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, A.141, B.180.

Zwei Stellen, die dasselbe bezeichnen, sind aus der transzentalen Ästhetik zu zitieren. Die eine Stelle lautet: »Die Zeit ist kein diskursiver, oder, wie man ihn nennt, allgemeiner Begriff, sondern eine reine Form der sinnlichen Anschauung.«⁸ Die andere lautet: »Sie [die Zeit; Anm. d. Verf.] ist nichts, als die Form unserer inneren Anschauung. Wenn man von ihr die besondere Bedingung unserer Sinnlichkeit wegnimmt, so verschwindet auch der Begriff der Zeit, und sie hängt nicht an den Gegenständen selbst, sondern bloß am Subjekte, welches sie anschauet.«⁹

Das Subjekt, das die Zeit anschaut und erfährt, ist das Bewusstsein. Es entspricht, solange es als das Innere des Menschseins zu verstehen ist, der *psychē* bei Aristoteles und der *anima* bei Augustinus. Die Zeit, die in ihm begegnet, lässt sich als die Bewusstseins-Zeit bezeichnen. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden sollte dabei jedoch ins Auge gefasst werden: Das Bewusstsein ist durchaus subjektiv und »ich-haft«, während bei Augustinus dieses Ich letztlich aufgehoben werden soll. Augustinus gesteht, dass er selbst in der Seinsweise der »*distentio*« »zerspannt« bleibt und deshalb zu Gott betet, ihm zu helfen, »bis ich endlich in Dir wieder zusammenfließe, nachdem ich gereinigt bin und verflüssigt durch das Feuer Deiner Liebe«. Im Lateinischen heißt es: »[...] donec in te confluam purgatus et liquidus igne amoris tui.«¹⁰ Diese Reinigung und Verflüssigung des Ich durch das Feuer Gottes geschieht bei Kant nicht. Im Gegenteil: »Das: Ich denke, muß alle meine Vorstellungen begleiten können; denn sonst würde etwas in mir vorgestellt werden, was gar nicht gedacht werden könnte.«¹¹

Kant, der das Wissen aufzuheben versuchte, »um zum Glauben Platz zu bekommen«,¹² behielt zwar den Glauben bei, der aber innerhalb der Grenze der Vernunft blieb. Das »Ich denke« begleitet, wie Kant sagt, alle Vorstellungen und somit auch die Gottesvorstellung. Wenn die Vernunft »gereinigt« werden soll, so wird dies nicht durch das Feuer Gottes, sondern durch die transzendentale Kritik vollzogen, und zwar nicht um aufgelöst zu werden, sondern nur, um von der empirischen Erfahrung befreit zu werden. Das Ich bleibt bei Kant das Fundamentale seiner transzentalen Philosophie.

⁸ Ebd., A.31, B.47.

⁹ Ebd., A.33, B.49.

¹⁰ Augustinus, *Confessiones*, XI, 39 (wie Anm. 4), 57.

¹¹ Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B.131.

¹² Ebd., B. XXX.

6.

Mit Blick auf das kurz dargestellte *Grundelement* der Zeiterfahrung bei Aristoteles, Augustinus und Kant ist nun auch die östlich-buddhistische Zeitlehre bei der Betrachtung hinzuzuziehen. Im östlichen Gedanken wie dem Taoismus oder Konfuzianismus hat sich der Zeitgedanke wenig entwickelt. Im Hinayana-Buddhismus, d. h. dem »Buddhismus des Kleinen Fahrzeugs«, wird ein Zeitgedanke überliefert, der aber vom Mahayana-Buddhismus, d. h. dem »Buddhismus des Großen Fahrzeugs«, nicht weiter übernommen wurde. Erst im japanischen Zen-Buddhismus entstand eine Zeitlehre, verfasst vom Zen-Meister Dōgen (1200–1253), bekannt auch als Gründer der japanischen Sōtō-Sekte des Zen. In Dōgens Zeitlehre findet sich die Quintessenz des Mahayana-Buddhismus zum Ausdruck gebracht.

Dōgens Zeitlehre sei hier nur im Hinblick auf das *Grundelement* der Zeiterfahrung in den Blick gefasst. Dieses Grundelement war bei Aristoteles und Augustinus die Seele und bei Kant das Bewusstsein. Bei Dōgen ist es das *shinjin*, das »Leib-Herz« (als ein Wort). Um dieses von der Seele und dem Bewusstsein abzuheben, ist ein bekanntes Wort von Dōgen zu zitieren:

»Den Buddha-Weg erlernen heißt, sich selbst erlernen. Sich selbst erlernen heißt, sich selbst vergessen. Sich selbst vergessen heißt, durch die zehntausend Erscheinungen erwiesen werden. Durch die zehntausend Erscheinungen erwiesen werden, heißt, Leib-Herz meiner selbst sowie Leib-Herz des Anderen abfallen zu lassen.«¹³

Wir haben gesehen, dass auch bei Augustinus das Ich durch das Feuer Gottes verflüssigt und zunichte gemacht wird. Bei Dōgen geschieht das Weglassen des Ich nicht durch eine ekstatisch-mystische Erfahrung des göttlichen Feuers, sondern durch eine Zen-Übungspraxis. Wenn das »Leib-Herz« in dieser und durch diese Übung fallen gelassen und das

¹³ Aus dem Kapitel »*Genjōkōan* (Offenbarmachen des vollen Erscheinens)« aus: *Dōgen: Shōbōgenzō*. Ausgewählte Schriften. Zweisprachige Ausgabe, übersetzt, erläutert und hg. von Ryōsuke Ōhashi und Rolf Elberfeld (The Izutsu Library Series on Oriental Philosophy 3). Keio University Press, Tokyo; Parallelvertrieb durch Friedrich Frommann Verlag, Stuttgart-Bad Cannstatt 2006, 38 f. (vom Verf. leicht veränderte und um die japanischen Ausdrücke gekürzte Quellenangabe).

Ich vergessen werden, wird alles, was ist, Berge und Flüsse, Erde und Himmel, als die Erscheinung erfahren, die nicht mehr im Gegensatz zu ihm stehen, sondern sie werden durchaus in eins mit dem eigenen Leib-Herz erlebt. Dies heißt umgekehrt, dass das Sich-selber-Erlernen und »zehntausend Erscheinungen« Erlernen dasselbe sind. Der Sinn der Zeitlehre Dōgens liegt darin, dass das Untersuchen der Zeit das Erforschen des eigenen Selbst bedeutet.

Aber die Frage nach dem Selbst und der Zeit ist für uns eine merkwürdige. Denn sowohl unser Selbst wie auch die Zeit sind uns zunächst und zumeist bekannt. Was bekannt ist, ist damit allerdings nicht immer erkannt. So meint Dōgen dasselbe wie einst Augustinus:

»Obwohl Länge und Ferne, Kürze und Nähe der zwölf Tageszeiten noch nie gemessen wurden, nennt man sie dennoch die zwölf Tageszeiten. Weil die Spuren von Vergehen und Herkommen der zwölf Tageszeiten offenbar sind, bezweifelt man sie nicht. Obgleich man nicht daran zweifelt, werden die Tageszeiten dennoch nicht gewusst.«¹⁴

Bei Augustinus steht:

»Was aber ist uns im Reden vertrauter und sicherer gegenwärtig als die Zeit? Und wir verstehen das Wort durchaus, wenn wir es aussprechen; wir verstehen auch, wenn wir es hören, falls ein anderer es ausspricht. Was also ist die Zeit? Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich es; wenn ich es einem Fragenden erklären will, weiß ich es nicht.«¹⁵

Die Zeit wissen, heißt für Dōgen das eigene Selbst wissen, und dieses wissen, heißt dieses vergessen und das eigene Leib-Herz fallen lassen. Die auf diese Weise erlebte Zeit lässt sich als ›Leib-Herz-Zeit‹ bezeichnen. Das Grundelement von Dōgens Zeitlehre, das Leib-Herz, wird aber verkannt, solange es als etwas Substantielles aufgefasst und im subjektiven Wissen begriffen wird. Es wird erst dann zu eigen gemacht, wenn es ›gelassen‹ wird. Gerade in dieser Gelassenheit kann der ebenfalls be-

kannte Satz ausgesprochen werden: »Daher ist auch die Kiefer Zeit und ist auch der Bambus Zeit.«¹⁶

Erinnern wir uns hier daran, dass bei Aristoteles die Zeit in der *Physik* und somit im Bereich der Natur thematisiert wird. Auch bei Dōgen wird die Zeit an den Naturdingen wie Kiefer und Bambus gesehen, wobei allerdings diese Naturdinge nicht als die Dinge außerhalb meiner, sondern als *meine* Dinge erfahren werden, die eins mit mir sind und dasselbe Selbst haben wie ich.

Diese Auffassung mag der westlichen Denkweise fremdartig erscheinen. Wir haben jedoch vorhin festgestellt, dass sowohl bei Dōgen wie bei Augustinus beinahe dieselbe Äußerung bezüglich der Selbstverständlichkeit und gleichzeitig der Rätselhaftigkeit der Zeit zu finden ist. In ähnlicher Weise können wir bei Dōgen und Kant eine gemeinsame, wichtige Einsicht in die wesentliche Dimension der Zeit sehen. Dōgen sagt im Anschluss an das vorhin zitierte Wort zu Kiefer und Bambus: »Man soll die Zeit nicht nur so verstehen, dass sie wegfliegt, und man soll nicht lernen, dass das Wegfliegen das einzige Vermögen der Zeit sei. Würde die Zeit nur auf das Wegfliegen festgelegt, so müsste es Lücken geben.«¹⁷

Kant sagt dasselbe:

»Die Zeit verläuft sich nicht, sondern in ihr verläuft sich das Dasein des Wandelbaren. Der Zeit also, die selbst unwandelbar und bleibend ist, korrespondiert in der Erscheinung das Unwandelbare im Dasein, d. i. die Substanz, und bloß an ihr kann die Folge und das Zugleichsein der Erscheinungen der Zeit nach bestimmt werden.«¹⁸

7.

So weit der kurze Überblick über die Zeiterfahrungen im Westen und Osten. Aber das Thema unseres Sammelbandes sind die Jahreszeiten. Wie am Anfang ausgeführt, gibt es zwar zwischen dem in der Philosophie untersuchten Wesen der Zeit und den innerzeitlichen und sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen der Jahreszeiten einen beträchtlichen Dimensionsunterschied. Aber die beiden sind auch nicht vollständig voneinander getrennt. Den Erfahrungen der Jahreszeiten muss das Grund-

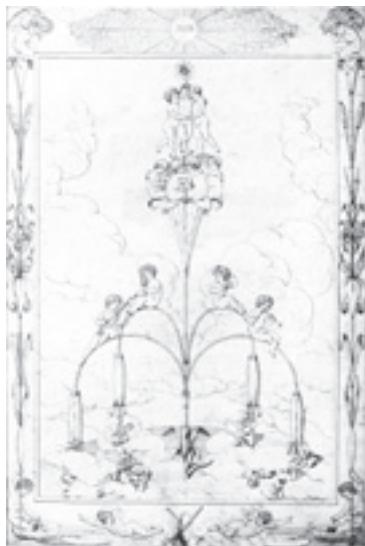
¹⁴ Das Kapitel »Uji (Sein-Zeit / Zu-einer-Zeit)« aus Dōgen 2006 (wie Anm. 13), 94.

¹⁵ Augustinus, *Confessiones* X, 17, übersetzt von Norbert Fischer (wie Anm. 4), 23 und 25.

¹⁶ Dōgen 2006 (wie Anm. 13), 100.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, A.144, B.183.



1 Philipp Otto Runge: Der Morgen, Kupferstichvorlage, 1803, Feder in Schwarz, Spuren von Blei, 71,7 × 48,2 cm, Kunsthalle Hamburg



2 Philipp Otto Runge: Der Abend, Kupferstichvorlage, 1803, Feder in Schwarz, Spuren von Blei, 71,9 × 48,3 cm, Kunsthalle Hamburg

element der philosophischen Erfahrungen von Zeit zugrunde liegen. Dies kann anhand einiger Bilder verdeutlicht werden. Dabei soll die sonst rein philosophisch unternommene Betrachtung der Zeit durch eine phänomenologisch-morphomatische Betrachtung der Jahreszeiten in konkretisierter Vorstellung neu entfaltet werden.

Diese Aufgabe könnte übrigens, wenn sie im vollen Umfang entwickelt würde, als Entwurf einer Hermeneutik der Kunst und der Kunstgeschichte als Geistesgeschichte verstanden werden, wie sie von großen Kunsthistorikern wie Max Dvořák und Erwin Panofsky eingeleitet wurde und heute besonders von Gottfried Boehm weiter betrieben wird. Ich möchte hier als Philosoph nur einen flüchtigen Blick wagen, wobei ich auch die fernöstliche Malerei ins Auge fasse. Im Folgenden seien die Bilder von Philipp Otto Runge (1777–1810) *Die Zeiten* und *Die lange Rolle von Berg und Wasser mit den vier Jahreszeiten*, die sogenannte *Lange Landschaftsrolle*, des japanischen Tuschemaler Sesshū (1420–1506) vorgestellt. Diese Bilder wären an sich schon einer eingehenden kunsthistorischen sowie ästhetischen Betrachtung wert. An dieser Stelle sollen sie jedoch nur im Hinblick auf die Erfahrung der Zeit und der Jahreszeiten betrachtet werden.



3 Philipp Otto Runge: Der Tag, Kupferstichvorlage, 1803, Feder in Schwarz über Spuren von Blei, 71,6 × 48 cm, Kunsthalle Hamburg



4 Philipp Otto Runge: Die Nacht, Kupferstichvorlage, 1803, Feder in Schwarz, Spuren von Blei, 71,3 × 48,1 cm, Kunsthalle Hamburg

Bei den von Runge verbildlichten Zeiten handelt es sich um die Tageszeiten (Abb. 1–4) und nicht die Jahreszeiten. Die Tageszeiten entstehen durch die Rotation der Erde und die Jahreszeiten durch die Umdrehung der Erde um die Sonne. In der lebensweltlichen Empfindung geht es bei den Tageszeiten um das Hell und das Dunkel, somit um das Licht, während bei den Jahreszeiten das Klima und die Temperatur die wichtigeren Elemente sind.

Runge schreibt:

»Mir rauscht das Jahr in seinen vier Abwechselungen: *blühend, erzeugend, gebärend* und *vernichtend*, wie die Tageszeiten so beständig durch den Sinn, daß meine einzige Sehnsucht nach diesem ewig fortwährenden Wunder sich ebenso immer von neuem erzeugt, und nach Künstlerweise sollte dann das letzte immer der Frühling seyn, die blühende Zeit, welche gerettet aus der vernichtenden hervorgegangen, und irdischer Weise wieder andere Zeiten erzeugt.«¹⁹

¹⁹ Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. Hg. von dessen ältestem

Als Gleichnis der Schöpfung haben bei Runge der Frühling und der Morgen die gleiche Bedeutung. Aber »nach Künstlerweise« ist *Der Morgen* als Tageszeit wegen des Lichts der aufgehenden Sonne ausdrucksfähiger als *Der Frühling* als Jahreszeit. Kein Wunder, dass Runge die beiden Versionen von *Der Morgen* mit besonderer Mühe fertiggestellt hat (Taf. 11.1: *Der kleine Morgen*; Taf. 11.2: *Der große Morgen*), da er in ihnen die Darstellung der Natur im Rahmen der Heilsgeschichte gestaltete.²⁰

Indem *Der Morgen* und *Der Frühling* von Runge als Abbild der Schöpfung empfunden wurden, entstanden seine *Zeiten*. Seine Farbtheorie dient der Verbildlichung seiner Idee der Schöpfung. Die Tageszeiten sind bei Runge ein Gleichnis des Schöpfungsprozesses, in dem das unsichtbare Überirdische in den irdischen Gestalten durchscheint. Die Phänomene sind zwar sinnlich wahrnehmbar, ihr Sinn kann aber erst durch den Geist verstanden werden. Die von Runge dargestellten Zeiten sind, so könnte man sagen, die Veranschaulichung der Seelen-Zeit, wie sie Augustinus aufgefasst hat, und die ursprünglich auf Aristoteles zurückgeht.

Jedes künstlerische Werk stellt ausdrücklich oder unausdrücklich eine Zeitauffassung dar.²¹ In der impressionistischen Malerei, die mit der kirchlichen Bestimmung und Beschränkung gebrochen hatte, ist die Zeit immer die Naturzeit ohne den Schöpfungsgedanken. Die Jahreszeiten, wie sie etwa van Gogh in den *Sonnenblumen* oder in *Rabe auf dem Weizenfeld* darstellt, stehen dem gottlosen Zeitgedanken Nietzsches von der ewigen Wiederkehr des Gleichen nahe.²² Die künstlerische Figuration der Jahreszeiten und die im philosophischen Denken entwickelten Zeitlehren sind zwei unterschiedliche Quellen von Zeitvorstellungen und Zeiterfahrungen.

Bruder. Erster Teil. Göttingen 1840/41; jetzt greifbar in der Reihe: Texte des 19. Jahrhunderts, hg. von Walther Killy. Göttingen 1966, Bd. II, S. 66.

20 Zur dramatischen Geschichte der Entstehung, Zerstörung und Restaurierung des *Großen Morgens* vgl. ebd., Bd. I, S. 233, sowie Hanna Hohl: Philipp Otto Runge. Die Zeiten – Der Morgen (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1997). Ostfildern-Ruit 1997, 5. – Siehe etwa auch den Ausstellungskatalog: Runge in seiner Zeit (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1977/78), hg. von Werner Hofmann. München / Hamburger Kunsthalle 1977.

21 Vgl. dazu bes. Gottfried Boehm: Bild und Zeit. In: Hannelore Palick: Zeit. Würzburg 1995, 222–234.

22 Vgl. vom Verfasser: 時はいつ美となるか、(»Wann zeigt sich das Schöne?«), Verlag: Cuûôkôron, Tokyo 1984.

Abschließend soll noch die Tuschemalerei Sesshūs betrachtet werden: *Die lange Landschaftsrolle* ist ca. 1600 cm lang und 80 cm breit und somit länger als das längste Bild von Monet, dessen *Seerosen*. In dieser *Langen Landschaftsrolle* finden sich vier Jahreszeiten gemalt, was einen Unterschied zur chinesischen Tuschemalerei darstellt, da in dieser meistens nur zwei Jahreszeiten, Frühling und Herbst, verbildlicht werden.²³



5 Sesshū: Die lange Rolle von Berg und Wasser mit den vier Jahreszeiten, ›Lange Rolle der Landschaft‹ (Ausschnitt: Winter/Frühjahr), 1486, Handrolle, Tusche und lasierende Farben auf Papier, 39,8 × 1580,2 cm, Mouri Museum, Yamaguchi

Sesshū war in erster Linie Zen-Mönch. Seine *Lange Landschaftsrolle* vertritt deshalb in mancherlei Hinsicht dieselben Ansichten wie die des Zen-Meisters Dōgen. Sesshūs Jahreszeiten, die malerisch dargestellt werden, drücken die Naturlandschaft und zugleich den inneren Seelenzustand Sesshūs aus, den man in der Gestalt des daoistischen Mönchs im Bild verkörpert sehen kann. Er steigt den Berg hinauf, mit dem er eins ist, weil der Berg sein Meditationsort und Wohnort zugleich ist. Der Berg ist er selbst. Es ist Frühjahr (Abb. 5). In der Höhle auf dem Berghang unterhält er sich mit einem anderen Mönch, wodurch gezeigt wird, dass der ganze Berg gleichsam sein Haus ist (Abb. 6). Indem er diesen Berg zu seinem Haus macht, geht er hinaus, um die Menschenwelt zu besuchen. Es ist Sommer (Abb. 7), der allmählich in den Herbst übergeht (Abb. 8). Jetzt ist Erntezeit, und der rege Markt ist eröffnet, allerdings innerhalb des tiefen Bergs beim Wohnort des Mönchs (Abb. 9). Inmitten des Umgangs mit den Menschen verlässt er dennoch nicht seinen einsamen ›Übungsort‹, wo kein Mensch ist und der Schnee alle weltlichen Farben

23 Vgl. Sesshū – Master of Ink and Brush. 500th Anniversary Exhibition (Ausst.-Kat. Kyōto National Museum / Tokyo National Museum 2002). The Mainichi Newspapers, Tokyo 2002, Kat.-Nr. 73, 115–104.



6 Sesshū: Lange Landschaftsrolle (Ausschnitt: Sommer)



7 Sesshū: Lange Landschaftsrolle (Ausschnitt: Sommer)



8 Sesshū: Lange Landschaftsrolle (Ausschnitt: Herbst)



9 Sesshū: Lange Landschaftsrolle (Ausschnitt: Marktszene)



10 Sesshū: Lange Landschaftsrolle (Ausschnitt: Winter)



11 Sesshū: Lange Landschaftsrolle (Ausschnitt: Frühlingsbeginn)

und Erscheinungen verdeckt (Abb. 10): Es ist Winter. Aber der Frühling kommt wieder, dort wo der Weg zum Berg erneut beginnt (Abb. 11).

Man erkennt unschwer, dass es sich bei den hier dargestellten Jahreszeiten nicht um die Seelen-Zeit der Schöpfung Gottes, aber auch nicht um die gottlosen, in die Wirbel hineingeworfenen Zeiten handelt, wie bei den späten Werken von van Gogh, sondern dass sich in der *Langen Landschaftsrolle* die Leib-Herz-Zeiten des Mönchs verkörpert finden: Dort gilt, was Dōgen sagt: »Auch die Kiefer ist Zeit und auch der Bambus ist Zeit.«

ABBILDUNGSNACHWEISE

1-4, Taf. 11 Runge 1977 (wie Anm. 20), Abb. 169-172, XVIII, XIX.
5-9, 11 Sesshū 2002 (wie Anm. 23), Kat.-Nr. 73, S. 114 f.

10 Archiv Ryōsuke Ōhashi.

III. MORPHOME DER JAHRESZEITEN IN ARCHÄOLOGIE UND KUNSTGESCHICHTE

[...] Wir, Vergeuder der Schmerzen.
Wie wir sie absehn voraus, in die traurige Dauer,
ob sie nicht enden vielleicht. Sie aber sind ja
unser winterwähriges Laub, unser dunkles Sinngrün,
eine der Zeiten des heimlichen Jahres –, nicht nur
Zeit –, sind Stelle, Siedlung, Lager, Boden, Wohnort.

Rainer Maria Rilke: *Zehnte Duineser Elegie*, V. 10–15,
Anfang 1912 / Februar 1922

JAN N. BREMMER (GRONINGEN)

THE BIRTH OF THE PERSONIFIED SEASONS (*HORAI*) IN ARCHAIC AND CLASSICAL GREECE

At the end of the public defense of an academic dissertation in Holland, the beadle enters and loudly calls: *Hora est!* This cry, ›It is time‹, goes back, via Latin, to Greek *hôra* (ὥρα), one of the words the early Greeks used to denote the year, but also the different seasons, among which especially the spring but also the summer/autumn and even the winter. Greek *hôra* is related to English ›year‹, German ›Jahr‹ and Dutch ›jaar‹, although it is not the only Greek word for ›year‹. In fact, there are several words for ›year‹, just as there are more specialized words for the different seasons.¹ Recent etymological investigations have shown that the Greek word probably goes back to the Indo-European *Ursprache*, as related words have now been discovered not only in Avestan but also in Cuneiform-Luwian and Hieroglyphic-Luwian. The idea behind the ancestor of the various analogous words in the Indo-European languages seems to be ›a long(er) period of time‹.²

At an early moment, Greek *hôra* became personified. Such personified abstractions are certainly old – witness the important position of Themis in Homer or of Eris in the pre-Homeric Judgement of Paris –

¹ For a full survey of the Indo-European terminology, although not without speculative etymologies, see Dočkalová, L. et al.: The Indo-European Year. In: *J. Indo-European Stud.* 39 (2011), 430–34 (Greek terminology).

² Oettinger, N.: Das Wort für ›Jahr‹ und hieroglyphen-luwisch *yari* ›sich ausdehnen‹. In: J. H. W. Penney (ed.): *Indo-European Perspectives. Studies in Honour of Anna Morpurgo Davies*. Oxford 2004, 380–383, overlooked by Beekes, R.: *Etymological Dictionary of Greek*, 2 vols. Leiden 2010, 2.1681–82, and to be read with the comments by Egetmeyer, M.: *Chronique d’etymologie grecque*. In: *Revue de Philologie* 83 (2009 [2012]), 324–325.

and as a category they long remained productive, as is illustrated by the emergence of the goddess Demokratia, ›Lady Democracy‹, in the fourth century BC.³ Martin West has wondered if this category already belonged to the oldest layers of Indo-European religion, but its existence among the Hittites should remove all doubts in this respect.⁴ Still, we do not hear of the personified Horai before Homer. Yet the fact that both Homer and Hesiod already talk about them as well-known minor divinities suggests that their history reaches back into the Dark Ages, if not into the Mycenaean era.

Until now, scholars of Greek religion have paid little attention to the Horai. The exception is the late Jean Rudhardt (1922–2003), who long occupied the Chair of Religious Studies in Geneva, and who treated them in a book about Themis and the Horai.⁵ His study is highly useful, as Rudhardt had an impressive command of the primary literary material.

³ Themis: Janko, R.: *The Iliad: A Commentary IV*. Cambridge 1992, 237–38; Karanastassi, P.: Themis. In: LIMC VIII.1 (1997), 1199–1205. Eris: Giroux, H.: Eris. In: LIMC III.1 (1986), 846–850. Demokratia: *IG II2* 2791, 5029a; *I. Kyme* 12.3, cf. *SEG* 47.1660.3; Plin. NH 35.129; Paus. 1.3.3; Alexandri-Tzahou, O.: Demokratia. In: LIMC III.1 (1986), 372–374. In general: Shapiro, H. A.: Personifications in Greek Art. Kilchberg and Zurich 1993; Stafford, E.: Worshipping Virtues: Personification and the Divine in Ancient Greece. Swansea 2001; Borg, B.: *Der Logos des Mythos*. Munich 2002; Stafford E. et al. (eds): Personification in the Greek World. London 2005, and, for late antique developments, López Monteagudo, G.: Personificaciones alegóricas en mosaicos del Oriente y de Hispania: La representación de conceptos abstractos. In: J. M. Blázquez Martínez et al. (eds): *La tradición en la antigüedad tardía*. Murcia 1997, 335–361.

⁴ West, M. L.: *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford 2007, 139, but see Haas, V.: *Geschichte der hethitischen Religion*. Leiden 1994, 297; Taracha, P.: *Religions of Second Millennium Anatolia*. Wiesbaden 2009, 80. I am grateful to Jared Miller and Michael Hundley for their guidance regarding the Hittite divinities.

⁵ Rudhardt, J.: *Thémis et les Hôrai*. Geneva 1999, 59–160, which completely supersedes Marconi, M.: ... kai euphrones Horai. In: G. Piccaluga (ed.): *Personitas. Studi in onore di Angelo Brelich*. Rome 1980, 321–325. Unfortunately, Rudhardt's book has not been well proofread and lacks an index, which considerably lessens its usefulness. From the older studies, note Lehrs, K.: *Populäre Aufsätze aus dem Alterthum vorzugsweise zur Ethik und Religion der Griechen*. Leipzig 1875, 75–91 (with thanks to Martin Schrage).

At the same time, as was his custom, he completely omitted the iconographical evidence as well as *Auseinandersetzungen* with other scholars, as if the primary evidence could immediately speak for itself. There is thus room for another approach that combines literary and iconographical evidence but also pays attention to the epigraphic and papyrological data about the Horai. As Rudhardt sensibly starts his investigation into the Horai with an analysis of the noun *hôra*,⁶ we will do the same.

1. THE NOUN *HÔRA*

Rudhardt's thorough survey shows that in the oldest literature *hôra* often denotes (the beginning of) a certain period, which usually is not precisely marked by day or minute. Poseidon and Apollo had laboured a year for Laomedon:

But when the joyful *hôrai* brought round the time for payment,
then he violently refused the whole of our wage,
the terrible Laomedon, and sent us away with threats.⁷

As in the biblical *Ecclesiastes*, there is also a *hôra* to eat (*Od.* 14.407, 17.176) as well as a *hôra* to talk and a *hôra* to sleep (*Od.* 11.339). In the *Homeric Hymn to Hermes* ›Homer‹ speaks of the fact that thieves prepare a ruse ›in the *hôra* of the dark night‹ (66–67), and Plato's *Phaedrus* tells Socrates that a walk along the river Ilissus will be not disagreeable ›at this *hôra* of the year and the day‹ (*Phaedr.* 229a). The last passage shows that there can be a *hôra* of the year, and this will have induced people to use the term *hôra* for seasons. Whereas Homer and Hesiod seem to know only three seasons,⁸ we hear of four seasons for the first time in Alcman:

⁶ Rudhardt 1999 (above note 5), 59–82; see also Markwald, G.: ὥρη. In: *Lexikon des frühgriechischen Epos IV*. Göttingen 2010, 1353–1355.

⁷ Homer, *Il.* 21.450–52. The verse is engraved on the base of a statue of the Horai in Acharnai, together with Hesiod, *Op.* 197–200, cf. Robert, L.: *Hellenica I*. Paris 1946, 16–17 note 6.

⁸ Homer, *Il.* 6.148 (spring), 6.471 = 14.643 (spring); *Od.* 5.485 (winter), 24.344 (summer/autumn); Hesiod, *Op.* 494 (winter).

And he (Zeus?) created three *hôrai*, summer
and winter and, as third, autumn,
and as fourth spring, when
things grow, but there is not enough to eat.⁹

In fact, the ancient Greeks ascribed the division of the year into seasons to their great philosophers Thales and Anaximander.¹⁰ This can hardly be right, but it is possible that these thinkers tried to fix the precise number of days of the various seasons.

As seasons come and go and come again, it is perhaps not surprising that *hôra* can also receive a cyclical meaning. When Antinoos talks about the weaving of Penelope, he says that the latter managed to keep the suitors at bay for three years by secretly unraveling her web, but she was caught out ›when the fourth year came as the *hôrai* rolled on‹.¹¹ And when Odysseus tells of the end of his stay with Circe, he says:

But when a year was gone and the *hôrai* turned,
as the months waned and the long days came round in their course ...¹²

It is not surprising, then, that Herodotus (2.4) can talk about ›the cycle of the *hôrai*‹.

When we now look back, we can draw the following conclusions for our purpose. In the oldest layer of the available Greek poetry, the *hôrai* are usually the seasons, which come and go but always in a certain order.¹³ As Zeus is the guarantor of the social and cosmic order, it is not surprising that in Homer the *hôrai* are especially associated with him;¹⁴ in fact, the poet Pindar explicitly calls the personified *hôrai* ›your Horai‹ in his fourth *Olympian Ode* (2).¹⁵ Of the seasons, spring is best, as that

⁹ Alcman, fr. 20 Page/Davies = 12 Calame, tr. Campbell, Loeb, slightly adapted; see also for the four seasons, Richardson on *Homeric Hymn to Demeter* 399 ff. and Hopkinson on Callimachus, *Hymn to Demeter* 122–23.

¹⁰ Thales A 1 Diels/Kranz; Anaximander A 4 DK.

¹¹ Homer, *Od.* 2.107 = 19.152 = 24.142 = *Homeric Hymn to Apollo* 350.

¹² Homer, *Od.* 10.469–70 = Hesiod, *Th.* 58–59; note also 11.295 = 14.294.

¹³ For some more examples, see Annette Harder on Callimachus, fr. 40.43 Pfeiffer/Harder.

¹⁴ Homer, *Od.* 24.344.

¹⁵ Note also the connection of the Horai with flowers and Zeus in Corinna F 690 *PGM*.

is the time when nature begins to grow again, and when the earth is covered in flowers.¹⁶ It is these characteristics that will be important when we look at the personification of the seasons.

2. THE HORAI

In our oldest source for the personification of the seasons, Homer, the Horai occur only a few times. Yet their depiction seems an important key to a better understanding of their nature and the ways they are portrayed in early Greek literature. When Hera drives to Olympos

of their own accord the gates of the high sky groaned open,
gates held by the Horai,
who have charge of the great sky and Olympos.¹⁷

The passage is interesting in more than one way.¹⁸ At first sight it seems that the Horai occupy quite an important office, but we should realize that to be a doorkeeper was not a function held in high regard in ancient Greece. Moreover, it is rather surprising that in this case the doorkeepers are female, as it was totally unthinkable for male Athenians, who surely will have been representative of the other Greeks in this respect, that a decent woman who had not yet reached the menopause would open the door for others and in this way present herself to perfect strangers. In his *Characters* (28.3) Theophrastus stresses that only courtesans would open the door in person. A decent female porter therefore had to be an *old woman*.¹⁹ It even looks as if old women were indeed regularly employed

¹⁶ Homer, *Il.* 2.468 ~ *Od.* 9.51 (flowers), 6.148 (growth); *Homeric Hymn* 19.17; Aeschylus, *Pr.* 455, cf. van der Weiden, M.: *The Dithyrambs of Pindar*. Amsterdam 1991, 203.

¹⁷ Homer, *Il.* 5.749–50 = 8.393–94.

¹⁸ The motif of automatically opening doors has been elucidated in a brilliant study by Otto Weinreich (1886–1972), see Weinreich, O.: *Religionsgeschichtliche Studien*. Darmstadt 1968 [1929], 45–290. For more passages and the most recent bibliography, see Smolenaars, J. J.: *Statius Thebaid VII: a commentary*. Leiden 1994, 40 f.

¹⁹ See also, in general, Bremmer, J. N.: *The Old Women of Ancient Greece*. In: J. Blok et al. (eds): *Sexual Asymmetry, Studies in Ancient Society*. Amsterdam 1987, 191–215.

as doorkeepers, since in Euripides' *Troades* (194–5) Hecuba wonders whether, now that she is a prisoner of war, she will have to keep watch in the hall or will be employed as a nurse.²⁰ In the mythological tradition, this custom is most probably reflected in the story that the Graiai (›Old Women‹) were custodians of the Gorgones (Aeschylus F 262 Radt). But in Homer, the Horai open the gate for *female* divinities, which is indeed what we would have expected of such decent divinities. It is only much later, when the motif has become a purely literary one, that the Horai can open gates for the male Helios/Sol.²¹

Given that being a doorkeeper is a menial task, it is not surprising that the Horai also perform other menial tasks. When Hera renounces further fighting in order not to get into conflict with Zeus, she

... turned the single-hoofed horses back;
and the Horai unyoked the fine-maned horses
and tethered them at their immortal mangers, and
leaned the chariot body against the shining courtyard wall.²²

Now, as we will see shortly, the Horai were imagined as girls of nubile age. We may not have expected such divine girls to perform menial tasks, but we should remember that the gods also employed a nubile girl as messenger, Iris,²³ and in Homer Hebe poured nectar for the gods; Eustathius (438.42) adds that wine-pouring was a duty for young girls. And indeed, Anacreon (fr. 38 Page) mentions a female wine-pourer, and Periander, the tyrant of Corinth, fell in love with his wife Melissa when he saw her pouring wine to workmen. In the background of these tasks, there may well be the idea that before becoming a proper ›lady‹ there had to be a time of being a ›maid‹. In other words, these tasks should be seen as a kind of initiatory status reversal, of which traces survived well into Hellenistic times.²⁴

20 Note also Euripides, *Tr.* 490–7. The old *custos et ianitrix Leaena* (Plautus, *Circ.* 76 ff.) undoubtedly derives from a Hellenistic source.

21 Ovid, *Met.* 2.118; Valerius Flaccus 4.92; Statius, *Theb.* 3.410; Lucian, *Dial. deorum* 10; Nonnos, *Dion.* 38.298.

22 Homer, *Il.* 8.432–35.

23 Kossatz-Deissmann, A.: Iris I. In: LIMC V.1 (1990), 741–760 and Kossatz-Deissmann, A.: Iris I. In: LIMC, Suppl. 1 (2009), 296–297.

24 Hebe: Homer, *Il.* 4. 2; note also the nectar-pouring Aphrodite (Sappho F 2 and 96 Voigt) and the wine-pouring Harmonia (Capito *apud* Athen. 10.425

The relatively low rank of the Horai is also expressed on early Greek vases.²⁵ On a well-known black figure vase by the painter Sophilos (ca. 580 BC), we see the wedding procession of Thetis and Peleus moving towards the house of Peleus. There is a clear hierarchy in this procession.²⁶ Important gods, such as Zeus and Hera, Poseidon and his wife, Aphrodite and Hermes, all go by cart, whereas less important divinities, such as the Graces, Moirai and Eileithyiae, go on foot. Naturally, the Horai also go on foot, even though they accompany Zeus and Hera.²⁷ Unfortunately, the inscription with their names has been lost, but the caption duly appears on the, only slightly later, famous black-figure volute crater with the wedding of Thetis and Peleus, the so-called François Vase, where the Horai follow Dionysos on foot,²⁸ a connection that will engage us shortly (Plate 12).

Having looked at the Horai in Homer, we now move to Hesiod, who mentions their serving role but also informs us about their genealogy. In his *Works and Days* Hesiod describes the creation of the first woman, Pandora.²⁹ Instead of making her from earth, as was the case in his *Theogony* (60–61), Hephaestus now makes the first woman from earth and water. And instead of Aphrodite, he introduces other goddesses connected with erotic charms: the Graces, Peitho and the Horai (73–5). The Graces and Peitho adorned her skin with golden necklaces because, as the ancient scholiast (on 74) perceptively observes, ›the woman, finely adorned, quickly persuades the man to have sex‹. The Horai crowned Pandora with spring flowers, just as in the *Cypria* Aphrodite

c). For other girls, see Theognis 1002; Pherecrates F 76 K/A; Pythaenetus *FGrH* 299 F 3 (Periander); the female wine-pourer of Ptolemy Philadelphus (Ptolemaios *FGrH* 161 F 3; Polybius 14.11.2). For the initiatory background, see Graf, F.: The Locrian Maidens. In: R. Buxton (ed.): Oxford Readings in Greek Religion. Oxford 2000, 250–270.

25 For the iconographical evidence, see Machaira, V.: Horai. In: LIMC V.1 (1990), 502–510 and Machaira, V.: Horai. In: LIMC, Suppl. 1 (2009), 286–287.

26 As I argue in Bremmer, J.N.: Greek Religion. Oxford 1999; repr. Cambridge 2003, 15, 21, misrepresented by Versnel, H. S.: Coping with the Gods. Leiden 2011, 145.

27 Machaira 1990 (above note 25), no. 44.

28 Ibid., no. 45.

29 Bremmer, J. N.: Greek Religion and Culture, the Bible and the Ancient Near East. Leiden 2008, 19–34 (with older bibliography), on which I rely in this passage.

dressed her body in the garments that the Graces and Horai had made and dyed with spring flowers, such as the seasons (*hôrai!*) bring, with the crocus, the hyacinth, the lush violet and the fine flower of the rose.³⁰

Similarly, in the second *Homeric Hymn to Aphrodite*, which, like the *Cypria*, may also have been composed in Cyprus, given the attention to the island in the poem:

... the Horai with the golden headbands received her (Aphrodite) gladly and clothed her in divine clothing. On her immortal head they put a finely wrought diadem, a beautiful gold one, and in her pierced ear lobes flowers of orichalc and precious gold. About her tender throat and her white breast they decked her in golden necklaces, the ones that the Horai themselves would be decked with whenever they went to the gods' lovely dance at their father's house.³¹

Once again, we note in these ›Cyprian‹ passages the association of the *hôrai* (and Horai!) with spring, but also the serving role of the Horai. At the same time, it is clear that they themselves also ooze charm and erotic seduction.³² In the last cited passage they are decked with necklaces, which were the traditional instruments of erotic enticement. Women put them on to seduce men, as in the case of Aphrodite and Anchises (*Homeric Hymn to Aphrodite* 88–89), and men corrupted women by giving them as presents, as in the case of Eriphyle.³³ It is not surprising, then, that the Horai are often mentioned together with the Graces, as in the

passages of Hesiod and the *Cypria* just quoted;³⁴ in fact, the traveller Pausanias, who in the second century AD described a number of archaic works of art that are now lost, lists several sixth- and fifth-century works of arts where the two groups occurred together.³⁵ Yet the connection with Aphrodite is also sometimes observed, as when Eratosthenes (*Cat.* 5) tells that Ariadne gave a wreath to Theseus at her wedding that had been a gift from the Horai and Aphrodite.

The serving role of the Horai is also mentioned by another poet of Archaic Greece, Alcaeus who, according to the late rhetor Menander, said that the Horai acted as nurses. This activity is confirmed by Philostratus who relates that the Horai nursed the baby Hermes.³⁶ To be a nurse was of course also a profession unsuited to aristocratic women and typically something for slaves.³⁷ The reference confirms once again the low relative ranking of the Horai in the divine pecking order.

A last early example of the connection of the Horai with flowers is found in an early fifth-century Attic drinking song, where they seem to be mentioned as attendants of Demeter:

Mother of Wealth, Olympian Demeter
among the garlanded Horai I sing,
and you, daughter of Zeus, Persephone;
and pray: protect this city carefully!³⁸

Regarding the genealogy of the Horai, Hesiod mentions as second wife in an enumeration of Zeus' spouses:

³⁴ See also *Homeric Hymn to Apollo* 194; Ibucus F 288 Page; Panyassis F 13.1 Bernabé/Davies; Aristophanes, *Pax* 456; Xenophon, *Symp.* 7.5; *Anth. Pal.* 7.739. On the connection between Aphrodite and the Graces, see Johansen and Whittle on Aeschylus, *Supp.* 1039–40; Sichterman, H.: *Gratiae*. In: LIMC III.1 (1986), 203–210. Peitho and Aphrodite: Buxton 1983 (above note 33), 30–33 and *passim*; Icard-Gianolio, N.: Peitho. In: LIMC VII.1 (1994), 242–250 and Icard-Gianolio, N.: Peitho. In: LIMC, Suppl. 1 (2009), 412–413.

³⁵ Pausanias 1.40.4 (Megara), 2.17.4 (Argos), 3.18.10 (Amyclae), 3.19.3–4 (Amyclae), 5.11.7 (Olympia), 7.5.9 (Erythrae).

³⁶ Alcaeus F 308(1) Voigt; Philostratus, *Imag.* 1.26.2, *Life of Apollonius* 5.15.

³⁷ See most recently Schmitz W. et al.: Ammen. In: H. Heinen (ed.): Handwörterbuch der antiken Sklaverei = CD-ROM. Stuttgart 2007.

³⁸ *Apud* Athenaeus 15.694c = PMG 885 = Furley, W. D. and Bremer, J. M.: Greek Hymns, 2 vols. Tübingen 2001, 2.215–17.

³⁰ *Cypria* F 4.1–4 Bernabé/Davies.

³¹ *Second Homeric Hymn to Aphrodite* 5–13, tr. Martin West, Loeb.

³² Note also their bestowing of beauty on a nymph in Apollonius of Rhodes *apud* Athenaeus 7.283e.

³³ See the perceptive observations by Buxton, R.: Persuasion in Greek Tragedy. Cambridge 1983, 36–37, overlooked by Faulkner, A.: The Homeric Hymn to Aphrodite. Oxford 2008, 169 f. For the erotic associations of the Horai, see also Headlam on Herondas 7.94–5; Diodorus Siculus 5.73.6; Robert, L.: *Hellenica XIII*. Paris 1965, 118.

... bright Themis, who gave birth to
Eunomia, Dike and blooming Eirene,
who care for the works of the mortal humans.³⁹

The early connection of the Horai with Themis is also attested by Pausanias. In the temple of Hera in Olympia he saw sixth-century BC marble statues by the sculptor Smilis of the Horai in the company of Zeus, Hera and Themis (5.17.1), and the poet Pindar, who even made Themis the first amongst Zeus' wives, mentions the Horai Themigonoi, ›offspring of Themis‹, in the company of Eniautou, the personified Year, which shows that they should be seen here as the personified seasons of the Year.⁴⁰ The passage proves that in Pindar's time the Horai were already well established as both the seasons of the year and as the embodiments of the civilized values of the polis – justice, peace and good governance.⁴¹

It would transcend the limits of our paper if we went into a detailed discussion of the names of the individual Horai. It seems enough to observe here that with Eunomia, ›Good Law‹, Hesiod seems to be taking up a term from contemporary political discussions, as *eunomia* is one of the catch-words of archaic politics – witness Solon.⁴² This ›Good Law‹ is of course a fitting sister for Dike, ›Justice‹ and Eirene, ›Peace‹, who in turn are fitting daughters of Themis, as they all refer to a society in which people can prosper thanks to the absence of war and the rule of law.⁴³

³⁹ Hesiod, *Th.* 901–03.

⁴⁰ Pindar F 30 (first wife), F 52a.6 Maehler (offspring), cf. Rutherford, I.: Pindar's Paeans. Oxford 2001, 254–255.

⁴¹ As is well argued by Shapiro, H. A.: Eniautou. Time, Seasons, and the Cycle of Life in the Ancient Greek World. In: G. Blamberger and D. Boeschung (eds): Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität = Morphomata I. Munich 2011, 202–207.

⁴² The term has often been discussed. See most recently: Mele, A.: Costituzioni arcaiche ed Eunomia. In: S. Cataldi (ed.): Poleis e politeiai. Alessandria 2004, 55–69; Blaise, F.: Poetics and Politics: tradition re-worked in Solon's Eunomia (Poem 4). In: J. Blok and A. Lardinois (eds): Solon of Athens. Leiden 2006, 114–133; see also Kossatz-Deissmann, A.: Eunomia. In: LIMC IV.1 (1988), 62–65.

⁴³ Dike: Shapiro, H. A.: Dike. In: LIMC III.1 (1986), 388–391. Eirene: Simon, E.: Eirene. In: LIMC III.1 (1986), 700–705 and Simon, E.: Eirene. In: LIMC, Suppl. 1 (2009), 193. In general, see, most recently, Schmitz, W.: Menschliche und göttliche Gerechtigkeitsvorstellungen im archaischen und klassischen Griechenland. In: H. Barta et al. (eds): Recht und Religion.



¹ Graphic rendering of the Chalcidian Cup of the Phineus Painter from the late nineteenth century (detail; Adolf Furtwängler/Karl Reichhold)

Instead of making Dike a daughter of Themis, Bacchylides (15.53–55) makes her into the attendant of Eunomia and Themis, which is another way of stressing their close association. And the same Bacchylides sings: ›...wise Eunomia, who has festivities as her portion and guards *in peace* the cities of pious men‹ (13.186–89, tr. Campbell, Loeb).⁴⁴ We find this ›political‹ function of the Horai also on the name vase of the Phineus painter in Würzburg, the largest of all known Chalcidian cups, which dates to ca. 530 BC (Plate 13). On this vase, the two (see below) Horai, whose names were still visible before the disastrous cleaning of the vase in the late nineteenth century (Fig. 1),⁴⁵ are situated not only in a Dionysiac context (see below), but they also represent Dike against the Harpies who want to rob the food from Phineus' table.⁴⁶ Finally, a fragment of lyric poetry preserved by Stobaeus mentions the three sisters without

Menschliche und göttliche Gerechtigkeitsvorstellungen in den antiken Welten. Wiesbaden 2008, 155–167.

⁴⁴ Note also the likely supplement of the Horai in the famous, probably late classical, Dictaeon Hymn to Zeus, where they are combined with Dike and Eirene, cf. Bremer 2001 (above note 38), 2.16 (on line 27).

⁴⁵ For the still visible letters, see Wachter, R.: Non-Attic Greek Vase Inscriptions. Oxford 2001, 190.

⁴⁶ Machaira 1990 (above note 25), no. 19, cf. Steinhart, M. and Slater, W.J.: Phineus as Monoposiast. JHS 117 (1997), 203–211. I am most grateful to Mathias Steinhart for showing and discussing this vase during a visit to Würzburg on June 12, 2012.

calling them Horai.⁴⁷ Their identity may well have been too well known to need explicit mention.⁴⁸

We meet a different side of the Horai in the early classical period. An epigram that according to our manuscripts was written by Simonides or Bacchylides, but which the most recent editor has persuasively ascribed to an otherwise unknown lyric poet Antigenes, whom he dates to the earlier fifth century BC, starts as follows:

Often the Horai have shouted loudly in the choruses of the tribe of
the Akamantids
at the ivy-bearing dithyramb,
the Dionysiad girls⁴⁹

The editor, Denys Page, refers for the adjective ›Dionysiad‹ to a poem by Pratinas, but the ending –αδ is found in the names of groups of women that serve a god or goddess, such as the Dryads or Maenads.⁵⁰ These are often choruses of girls, and indeed Callimachus (F 196.42 Pfeiffer) explicitly calls the Horai *parthenoi*, ›maidens‹.⁵¹ In our epigram the Horai also constitute a small chorus that sings a dithyramb, a type of song combined with a dance that was closely connected with Dionysos. Page states that the Horai were not often connected with Dionysos, but he clearly overlooked several images and texts.⁵²

To start with, at symposia the first drink should be in honour of the Graces, the Horai and Dionysos, according to the early classical poet Pa-

⁴⁷ PGM Adesp. F 1018.

⁴⁸ Note also the names of the Horai on a first-century AD papyrus with an enumeration of minor goddesses, surely a school exercise: *P.Oxy.* 61.4099, re-edited by Rossum-Steenbeek, M. van: Greek Readers' Digests? Leiden 1998, 320 f. The connection of the Horai with the *agoranomoi*, ›clerks of the market, in Hellenistic Perge (I. *Perge* 11) is probably also to be explained from the fact that the *agoranomoi* were responsible for the order at the market.

⁴⁹ *Anth. Pal.* 13.28 = Antigenes 1, cf. Page 1981, 11–15.

⁵⁰ Calame, C.: Choruses of Young Women in Ancient Greece. Lanham 1997, 30.

⁵¹ Note also the presence of the Horai near the nymphs on a votive monument in Ephesos: *SEG* 35.1115, cf. Atalay, E.: Un nouveau monument votif hellénistique à Ephèse. In: *Revue Arch.* (1985), 195–204; Larson, J.: Greek Nymphs. Oxford 2001, 199.

⁵² Page, D.: Further Greek Epigrams. Cambridge 1981, 113.

nyassis (F 13.1 Bernabé/Davies); interestingly, Dionysos, Graces, Horai and Nymphs are also mentioned on an altar at Brauron (ca. 400 BC).⁵³ Then we have a dithyramb by Pindar to Dionysos in which the Horai feature, characteristically associated with flowers and spring:

Like a seer, I perceive the distinct signs which tell
when the chamber of the purple-robed Horai opens
and honey-sweet plants introduce fragrant spring.⁵⁴

In a papyrus with anonymous lyric fragments from a book on music by the late classical philosopher and ›musicologist‹ Aristoxenus of Tarentum we read the following line about wine:

Gift dear to the Horai, respite for mortals from toil.⁵⁵

And finally, and well after our cut-off date, there is mention of the Horai in a famous procession of Ptolemy Philadelphus in the early third century BC, where they walk in a distinctly Dionysiac company of Sileni and Satyrs,⁵⁶ and in a late antique poem among the so-called *Anacreontea* that contains many classical motifs and is distinctly Dionysiac, which starts as follows:

Fine craftsman, make a springtime cup at once:
the Horai are bringing us the first delightful roses,
beat the silver thin and make my cup delightful.⁵⁷

Although the connection of the Horai with Dionysos might seem surprising, it is clear from the quotes above that their link is the spring.⁵⁸ There were several spring festivals of Dionysos, such as the Anthesteria and the Athenian City Dionysia, and wine is not alien to the erotic associations

⁵³ Machaira 2009 (above note 25), no. add. 1.

⁵⁴ Pindar F 75.13–15 Maehler, cf. Bremer 2001 (above note 38), 2.213.

⁵⁵ PGM Adesp. F 926(c). Note that Pearson, L.: Aristoxenus, *Elementa Rhythmica*. Oxford 1990, 39 wrongly translates Horai as ›Graces‹.

⁵⁶ Athenaeus 5.197–203 = Callixenus *FGrH* 627 F2, cf. Rice, E. E.: The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus. Oxford 1983, 49–51.

⁵⁷ *Anacreontea* 5, tr. Campbell, Loeb. For the date, see Campbell, D.: Greek Lyric V. Cambridge Mass. and London 1993, 16–18.

⁵⁸ For Dionysos and spring, note also Philodamos, *Paian to Dionysos*, 3–4:

of the Horai – not then, not now. However, in Callimachus' *Hymn to Apollo* (81), this god, too, is associated with the Horai in an explicit mention of the spring. The connection may well be fairly old, as a paian to Apollo surviving in an only fragmentarily preserved early fourth-century inscription from Erythrae, also mentions the Horai, even if too little has survived to draw any meaningful conclusion from it.⁵⁹ Finally, in Klaros the Horai also seem to have been connected with the Apollo – witness a rather hard-to-interpret inscription from about 100 BC,⁶⁰ and on Tenos we still find the worship of Apollo Hōromedōn, ›Master of the Horai‹, in a second- or third century AD inscription (*IG XII.5.893*).

However, the Horai did not occur only in literature, but they were also the object of cult. On the island of Paros they received sacrifices together with Dionysos (see above) and the Nymphs, and in Mylasa an altar relief shows a girl in a chiton and palla, bearing a basket of fruit, and a girl bearing a wine jug; both are subtitled Horai on the base.⁶¹ Pausanias mentions an altar for the Horai in Olympia (5.15.3) and a sanctuary for them in Corinth (2.205).

However, the only more detailed information about the cult derives from Athens. Here, we have several interesting details, even though they are not easy to interpret. The Attic historian Philochoros relates that the early Attic king Amphiktyon introduced the art of drinking mixed wine so that people would no longer be bent double from being drunk through drinking unmixed wine.⁶² In memory of this act, he built an altar for

›Bromios, come in this holy time of spring‹, cf. Käppel, L.: *Paian*. Berlin and New York 1992, 207–290 (poem), 375–380 (text).

59 *PGM Adesp.* F 933 = *I. Erythrae* 205. For the stone, see Graf, F.: *Nordionische Kulte*. Rome 1985, 250; Käppel 1992 (above note 58), 189–193 (stone), 371–372 (text).

60 *SEG* 53.1303, cf. Gauthier, Ph.: *Un prêtre des Heures à Claros*. In: J. de la Genière and V. Jolivet (eds): *Cahiers de Claros II. L'Aire des sacrifices*. Paris 2003, 31–36.

61 Paros: *SEG* 15.5171.ii.11 (mid-3rd century BC). Mylasa: *SEG* 51.1527 (about 300 BC), cf. Bruns-Özgan, C.: *Tyche mit Agathos Daimon und den Horen*. In: *Epigraphica Anatolica* 33 (2001), 137–144. Note also the Horai Polykarpoi and Telesphoroi in Mytilene: *SEG* 51.1029 (1st century AD).

62 Philochoros *FGrH* 328 F 5, cf. Larson 2001 (above note 51), 128 f. For the opposition of mixed and neat wine, see Graf, F.: *Milch, Honig und Wein*. In: G. Piccaluga (ed.): *Perennitas. Studi in onore di Angelo Brelich*. Rome 1980, 209–221; add Bremmer, J. N.: *An Enigmatic Indo-European Rite: Peaderasty*. In: *Arethusa* 13 (1980), 295 note 49 and Bremmer, J. N.: *Marginalia*

Dionysos Orthos, ›Upright‹, in the sanctuary of the Horai. The notice shows us not only the cultic worship of the Horai, but also once again the close connection between Dionysos and the Horai, even though the aetiological explanation is of course not reliable. The connection is still visible in third-century AD Thessalonike where a woman, an *archimainas*, makes a dedication to Dionysos Hōrophoros (*SEG* 56.753).

We actually have one intriguing detail about the ritual of the Horai. The same Philochoros (*FGrH* 328 F 173) relates that the Athenians do not roast the meat when they sacrifice to the Horai but boil it. Unfortunately, we cannot say what this means, but it seems that it signifies that the Horai had a marginal quality, putting their ritual in direct opposition to that of normal Greek sacrifice.⁶³

Our last detail of their cultic worship comes from the mid third-century philosopher Porphyry, who wrote a book on abstinence from killing animals. In this book, in which he made much use of Theophrastus (F 584A Fortenbaugh), he reports: ›The Athenian procession in honour of the Sun and the Horai, which is still performed even now, appears to bear witness to these things. Carried in the procession are *eiluspoa* (the word has not yet been explained),⁶⁴ couch grass laid on fruit-stones, olive-branches, dried pulses, acorns, arbutus berries, barley, wheat, dried figs, a bannock made of wheat-flour and barley-flour, a raised loaf and a cooking pot‹.⁶⁵ From late antique scholia we learn that this procession took place on the second day of the Thargelia,⁶⁶ a first-fruits

Manichaica. In: *ZPE* 39 (1980), 32–33; Pirenne-Delforge, V.: *Les codes de l'adresse rituelle en Grèce: le cas des libations sans vin*. In: eadem and F. Prescendi (eds): »Nourrir les dieux?«: sacrifice et représentation du divin. Liège 2011, 117–147.

63 See also my observations in Bremmer, J. N.: *The Sacrifice of Pregnant Animals*. In: R. Hägg and B. Alroth (eds): *Greek Sacrificial Ritual: Olympian and Chthonian*. Stockholm 2005, 155–165 on comparable sacrifices.

64 For the term as well as the rest of the procession, see Parker, R.: *Polytheism and Athenian Society*. Oxford 2005, 204.

65 Porphyry, *Abst.* 2.7, transl. Clark, G.: *Porphyry, On Abstinence from Killing Animals*. Ithaca 2000, 57 (slightly adapted), cf. Parker 2005 (above note 64), 203–204, 417.

66 Scholia on Aristophanes, *Eg.* 729ad and *Plut.* 1054c; see also Klinger, W.: *L'irésione grecque et ses transformations postérieures*. Eos 29 (1926), 157–74 (with interesting Caucasian parallels); Follet, S.: *Deux vocables religieux rares attestés épigraphiquement*. RPh 48 (1974), 30–32 (epigraphic examples); Parker 2005 (above note 64), 204–206.

festival.⁶⁷ Evidently, the procession signified seasonal renewal: the first signs of coming prosperity after the scarcity of the winter period. As such, it fully fitted the connection of the Horai with spring and the arrival of new fruit, a theme Aristophanes seems to play with in his comedy *Horai*. Unfortunately, only meagre fragments of the comedy have survived, but in the largest of them (F 581 Kassel Austin) there is detailed description of the wealth of fruit in Athens in winter.

Yet the problem lies in the words ›still performed even now‹ in Porphyry's text. Do these derive from Theophrastus or are they an addition by Porphyry himself? The latest translator of Porphyry suggests that the words are by Theophrastus,⁶⁸ but it would be odd if the latter had felt the need to signal the fact that this procession was still performed in his own days. It seems much more likely that these are the words of Porphyry. The presence of the Sun, which became a strong focus of worship in Late Antiquity,⁶⁹ also points more to a later period, as there is no connection between the Horai and the Sun in Archaic and Classical Greece. Most likely, both Horai and Sun were more recent additions in an attempt to modernize the procession, but it must be admitted that in an Athenian decree of the third century BC, published relatively recently, offerings are mentioned to a series of gods, in which the Horai are mentioned after Aglauros, Ares and Helios but before Apollo.⁷⁰

There is one final question left: How many Horai did the Athenians worship? From Pausanias (9.35.1–3) we learn that the Athenians actually worshipped two Horai, Thallo and Karpo, just as the Spartans worshipped only two Graces. This is an interesting contrast between local ritual and pan-Hellenic myth. Such contrasts are not wholly unusual, as Athenian myth mentioned three daughters of their first king Cecrops, whereas in ritual they worshipped only two.⁷¹ The Athenian evidence

⁶⁷ For the Thargelia, see most recently Calame, C.: *Thésée et l'imaginaire Athénien*. Lausanne 1996, 308–319; Parker 2005 (above note 64), 481–483; Bremmer 2008 (above note 29), 194–196.

⁶⁸ Clark 2000 (above note 65), 146.

⁶⁹ Wallraff, M.: *Christus Verus Sol. Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike*. Münster 2001; Hijmans, S. E.: *Sol: the Sun in the Art and Religions of Rome*, 2 vols. Diss. Groningen 2009.

⁷⁰ SEG 33.115. For a concise analysis of the birth of the connection between Sun and Horai in later antiquity, see Abad Casal, L.: *Horae*. In: LIMC V.1 (1990), 510–511.

⁷¹ Henrichs, A.: *Die Kekropidensage im P. Herc.* 243: Von Kallimachos

shows us that we must always be careful about inferring local realities from pan-Hellenic versions. Myth and ritual are never to be identified.⁷² The names Thallo and Karpo associate the Horai with flowering and fruiting, respectively, which is in line with the pan-Hellenic evidence.

Finally, let us return to the already mentioned famous procession of Ptolemy Philadelphus. It is here that, for the first time, we hear that each of the four Horai ›carried her own fruits‹. In other words, the Horai no longer appeared as a single anonymous group, but the four maidens now became individualized as separate seasons, each with the fruits suitable to their time of year. We can get a good idea of their appearance from the widely popular Roman Arretine pottery on which they are frequently portrayed.⁷³ The model probably goes back to the earlier third century, matching the time of the Ptolemaic procession.⁷⁴ Was it perhaps influenced by the procession?

With these observations we have come to the end of our study of the Horai in Archaic and Classical Greece. From our evidence it has become clear that the Horai were minor divinities who were especially associated with spring, flowers and erotic beauty. They were fairly low in the divine ranking of the Greeks, and seem to have been on a par with other divine girls, such as the Graces and the Nymphs, with whom they were sometimes associated.⁷⁵ Their great success would come only in Roman times, when the Horai became extremely popular.⁷⁶ Roman literature repeated the themes of Greek literature, but on Roman sarcophagi the Seasons come to be represented by male youths, whereas on mosaics they remain

zu Ovid. In: *Cronache Ercolanesi* 13 (1983), 40–43, stresses the difference between mythological versions and those more influenced by ritual.

⁷² See also Bremmer Bremmer, J. N.: *Myth and Ritual in Ancient Greece: Observations on a Difficult Relationship*. In: R. von Haehling (ed.): *Griechische Mythologie und Frühchristentum*. Darmstadt 2005, 21–43 and Bremmer, J. N.: Walter Burkert on Ancient Myth and Ritual: Some Personal Observations. In: A. Bierl and W. Braungart (eds): *Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert*. Berlin and New York 2010, 71–86.

⁷³ Cain, H.-U.: *Werkstage der Götter*. In: G. Zimmer (ed.): *Neue Forschungen zur hellenistischen Plastik*. Wolnzach 2003, 63–70.

⁷⁴ Marabini Moevs, M.: *Penteteris e le tre Horai nella Pompè di Tolemeo Filadelfo*. In: *Bulletino d'Arte* 42 (1987), 1–36; Cain 2003 (above note 73), 69–70.

⁷⁵ Larson 2001 (above note 51), 192 f. Note also the lost, and therefore undatable, Athenian dedication to ›Horai and Nymphs‹: *IG II2* 4877.

⁷⁶ See Dietrich Boschung's contribution to this volume.

the Greek girls.⁷⁷ Thus we can follow the Horai for well over a millennium, from Homer to Late Antiquity. However, the frequent mention of ›Four seasons‹ in our own culture, from pop groups to hotels, is more indebted to ancient Rome and the Renaissance than to ancient Greece. Even those seemingly timeless seasons are not outside the flow of time and its fashions.⁷⁸

PHOTO CREDITS

Fig. 1 FR (= A. Furtwängler/K. Reichhold: Griechische Vasenmalerei, pl. 41), taken from: U. Sinn/I. Wehgartner (eds.): Begegnungen mit der Antike. Würzburg 2001, Fig. 10a, 180.

Plate 12 Museo Archeologico, Florence.

Plate 13 L164 – Martin von Wagner Museum (Thanks to Prof Dr Matthias Steinhart, director of the department of antiquity of the Martin von Wagner-Museum at the Julius-Maximilian Universität Würzburg).

⁷⁷ Abad Casal 1990 (above note 70); Dennert, M.: Horae. In: LIMC, Suppl. 1 (2009), 287–288.

⁷⁸ I am most grateful to Thierry Greub for his patience, to Stefan Schmidt for information and help, to Henry Gordon for assistance, and to Orla Mulholland for the skillful correction of my English.

DIETRICH BOSCHUNG (KÖLN)

TEMPORA ANNI: PERSONIFIKATIONEN DER JAHRESZEITEN IN DER RÖMISCHEN ANTIKE

1. JAHRESZEITEN IM WANDEL DER GESCHLECHTER

Die Jahreszeiten sind bereits bei Homer und Hesiod als weibliche Gestalten (›Horai‹)¹ genannt. Ihre Rolle als Abschnitt des Jahres wird dort aber nicht weiter ausgeführt; vielmehr sind sie mit anderen Aufgaben verbunden: In der Ilias hüten sie die Wolkentore des Olymps² und spannen die Pferde vom Wagen der Hera.³ Hesiod nennt drei Horai als Töchter des Zeus und der Themis: Eunomia (etwa: »Gesetzlichkeit«), Dike (»Gerechtigkeit«) und Eirene (»Friede«).⁴ Nach ihren individuellen Namen zu schließen sind sie nicht nur für den Ablauf des Jahres und den entsprechenden Wechsel der Vegetation zuständig, sondern vor allem für eine gute und verlässliche soziale Ordnung. In der Kunst werden sie seit dem frühen 6. Jh. v. Chr. dargestellt; sie treten zunächst als Dreiergruppe und ohne signifikante Attribute auf, wie etwa auch die Chariten oder die Moirai. Bereits im 6. Jh. erscheinen sie als Begleiter des Dionysos.⁵

¹ Vgl. dazu den Beitrag von Jan Bremmer in diesem Band; ferner zuletzt Alan Shapiro: Eniautos. Time, Seasons, and the Cycle of Life in the Ancient Greek World. In: Günter Blamberger / Dietrich Boschung (Hg.): Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität. Morphomata I. München 2011, 199–222. – Vassiliki Machaira, Horai. In: LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I–VIII. Zürich/München 1981–1997), V 1990, 502–510 .

² Ilias V 749–751; VIII 393–395 wortgleich.

³ Ilias VIII 433.

⁴ Hesiod, Theogonie 901–903.

⁵ Shapiro 2011 (wie Anm. 1), 202–207.

Einem ähnlichen Muster folgt ein Reliefotypus, der in Kopien aus der römischen Kaiserzeit überliefert wird, aber als Entwurf sicher älter ist und wohl aus hellenistischer Zeit stammt.⁶ Hier führt Dionysos einen Zug von vier Horen an, die durch ihre Attribute unterschieden und zugleich bestimmt sind: die erste trägt in ihrem Gewandbausch Blüten, die zweite hält Kornähren hoch, während die dritte mit der linken Hand eine Weintraube präsentiert. Sie stellen somit Frühling, Sommer und Herbst dar. Am Schluss des Zuges lässt sich der Winter ergänzen. Die Unterscheidung der Jahreszeiten durch die Präsentation der spezifischen Produkte ist zuerst für den Festzug des Ptolemaios II. in Alexandria überliefert.⁷

Darstellungen der vier Horen als weibliche Jahreszeitenpersonifikationen finden sich etwa auf Mosaiken, aber auch in vielen anderen Gattungen, bis in die Spätantike.⁸ Dagegen berichtet Pausanias (IX 35,1–3), dass der Kult in Athen nur zwei Horen galt, deren Namen Thallō (etwa: »die Blühende«) und Karpō (etwa: »die Fruchtbringende«) auf Frühling und Herbst verweisen und ihre Wirkung auf die Natur evozierten.⁹

Nachdem die Jahreszeiten während sechs Jahrhunderten in Frauengräberfiguren verkörpert worden waren, schuf die Kunst der römischen Kaiserzeit eine männliche Version.¹⁰ Das hängt damit zusammen, dass das griechische Wort »Horai« grammatisch weiblich, das lateinische Äquivalent »tempora anni« aber ein Neutrum ist, was eine Darstellung als Knaben oder Jünglinge ermöglichte. Dieser Geschlechtswandel impliziert zugleich eine veränderte Akzentuierung: Während die Horai als erwachsene junge Frauen und in den weitaus meisten Fällen vollständig bekleidet gezeigt sind, sind die männlichen Jahreszeiten kindlich oder

⁶ Mary-Anne Zagdoun: *La sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du Haut-empire*. Paris 1989, 122–126 Abb. 144–146. – Nele Hackländer: *Der archäistische Dionysos. Eine archäologische Untersuchung zur Bedeutung archäistischer Kunst in hellenistischer und römischer Zeit*. Frankfurt a. M. 1996, 122–126. – Zu fruhhellenistischen Horeendarstellungen und ihrer Rezeption in der römischen Kaiserzeit Hans-Ulrich Cain: *Werktag der Götter*. In: Gerhard Zimmer (Hg.): *Neue Forschungen zur hellenistischen Plastik. Kolloquium zum 70. Geburtstag von Georg Daltrop*. Wolnzach 2003, 49–72, 63–70.

⁷ Cain 2003 (wie Anm. 6), 64.

⁸ Lorenzo Abad Casal: *Horai/Horae*. In: LIMC V 1990, 510–538.

⁹ Vgl. dazu den Beitrag von Jan Bremmer in diesem Band.

¹⁰ Lorenzo Abad Casal: *Kairoi/Tempora anni*. In: LIMC V 1990, 891–920. – George M. A. Hanfmann: *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*. Cambridge (MA) 1951, I 215–224.

jünglingshaft und erscheinen (manchmal mit Ausnahme des Winters) nackt. Anders als die Horai können die Jahreszeitengenie nicht aus sich selbst heraus fruchtbar sein, sondern nur Fruchtbarkeit anregen und vermitteln; zugleich verstärkt ihre Nacktheit ihre erotische Ausstrahlung.

Das früheste bekannte Beispiel für männliche Jahreszeitenpersonifikationen findet sich an einem Rundaltar aus Rom, etwa zwischen 20 und 50 n. Chr. entstanden (Abb. 1–3). Er stand in den Horti Sallustiani, den kaiserlichen Gärten vor der Porta Collina – und auf diese idyllische Umgebung bezieht sich sein Reliefschmuck.¹¹ Vier Baluster teilen die Fläche in vier gleiche Sektoren; jeder trägt ein Gefäß, auf dem ein großes Tuch aufliegt. Zwischen den Balustern stehen frontal zum Betrachter ausgerichtet vier geflügelte Knaben, die der Betrachter aufgrund ihrer Flügel und Frisuren sowie ihres kindlichen Alters für Eroten halten würde, wären sie nicht durch ihre Attribute auf die Jahreszeiten bezogen. Einer der Flügelknaben hält eine Handgirlande aus Blüten und trägt auf einer Schale die Erstlingsfrüchte, präsentiert also die Gaben des Frühlings (Abb. 1). Der nächste ist mit der Sichel ausgerüstet, die im Sommer für die Kornreife benutzt wird, und hält eine große Mohnkapsel (Abb. 2). Die folgende Figur stützt sich auf einen Korb voll Trauben, die im Herbst geerntet werden, und hält das Wurffholz der Hirten; zudem trägt sie wie die Begleiter des Dionysos ein Rehfell (Nebris) (Abb. 3). Und endlich ist der vierte Knabe mit einem wärmenden Gewand ausgestattet; er trägt eine Amphore und hält eine erlegte Ente, die auf den Winter als Jahreszeit der Jagd anspielt. Die Figuren, durch Schrittstellung und Kopfwendung symmetrisch aufeinander bezogen, sind offensichtlich als Personifikationen der Jahreszeiten gemeint. Die Baluster mit

¹¹ Thuri Lorenz: *Römischer Rundaltar mit einem Fries von Jahreszeitenputten*. In: F. Eckstein (Hg.): *Antike Plastik XIX*. Berlin 1988, 49–58 mit Abb. 1–15 Taf. 34–43. – Abad Casal 1990 (wie Anm. 10), 899 Nr. 87. – Friederike Sinn: *Jahreszeitenputten aus der kaiserlichen Villa*. In: Ulrich Sinn / Irma Wehgertner: *Begegnung mit der Antike. Zeugnisse aus vier Jahrtausenden mittelmeerischer Kultur im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg*. Würzburg 2001, 160–161. – Caterina Maderna: *Die Bildhauer Kunst während der Regierungszeit des Claudius*. In: P. C. Bol (Hg.): *Die Geschichte der antiken Bildhauer Kunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*. Mainz 2010, 97. 314–315 Abb. 147a–b. – Olaf Dräger: *Religionem significare. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor*. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 33. Ergänzungsheft. Mainz 1994, 141. 265 Nr. 116.



1-2 Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität. Rundaltar mit Jahreszeitendarstellungen (Frühling und Sommer)

den Schmuckgefäßen lassen sich als Ausstattungsstücke reicher Gärten verstehen;¹² die Tücher als Sonnensegel, wie sie bei Festen im Freien aufgespannt wurden.¹³

Mit dem Altar in Würzburg ist zum ersten Mal eine neue Fassung des Themas greifbar, die für die nächsten Jahrhunderte prägend werden sollte. Wir können nur ungefähr bestimmen, wo und wann sie entstanden ist: Offenbar in Rom und spätestens im zweiten Viertel des 1. Jhs. n. Chr. Es ist auffällig, dass das frühste Beispiel aus den kaiserlichen Gärten¹⁴ stammt: Möglicherweise sind die Figuren für den luxuriösen Bereich des Otiums, genauer für die kaiserlichen Gartenresidenzen ge-

schaffen worden, in denen sich der Wandel der Jahreszeiten genussvoll miterleben ließ. Es ist nicht zu entscheiden, ob die Figurengruppe von vornherein für die Flächenkunst konzipiert war oder ob das Relief eine verlorene Statuengruppe wiederspiegelt, wie die frontale Ausrichtung der Knaben vermuten lässt.



3 Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität. Rundaltar mit Jahreszeitendarstellungen (Sommer und Herbst)

12 Zur dekorativen Verwendung von Balustern vgl. Hans-Ulrich Cain: Römische Marmorkandelaber. Mainz 1985, 76–81.

13 Rita Amedick: Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, Vita Privata. Die antiken Sarkophagreliefs I 4. Berlin 1991, 25–26 Taf. 25,1–3. – Rita Amedick: Zur Motivgeschichte eines Sarkophages mit ländlichem Mahl. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 95. Mainz 1988, 205–234, 228–229 Taf. 76,1–3.

14 Zum Fundort vgl. Emilia Talamo: Gli Horti di Sallustio a Porta Collina. In: M. Cima / E. La Rocca (Hg.): Horti Romani. Rom 1998, 113–169 bes. 133. – Kim J. Hartswick: The Gardens of Sallust. A Changing Landscape. Austin 2004, bes. 87. 180–181 Anm. 16.

2. JAHRESZEITEN UND KAISERIDEOLOGIE

Wenn die römischen Jahreszeitenpersonifikationen zunächst wohl für die Verwendung in der Skulpturenausstattung luxuriöser Gärten geschaffen worden sind, so finden sie sich spätestens seit dem frühen 2. Jh. n. Chr. regelmäßig in der römischen Staatskunst; dort sind sie insbesondere auf die militärischen Siege der Kaiser bezogen. Sie erscheinen spätestens seit der Regierungszeit Trajans auch an den aufwendigen Bogenmonumenten, die der römische Senat zu Ehren der Herrscher errichten ließ.¹⁵ Als Beispiel kann der Severusbogen in Rom dienen (203/4 n. Chr. errichtet). An beiden Frontseiten, zum Forum Romanum wie zum Kapitol, sind über dem Hauptdurchgang jeweils zwei Victorien dargestellt, die Tropaia für die Siege des Kaisers über die Parther herbeibringen. Sie feiern in allgemeiner Form die Sieghaftigkeit des Imperators, dessen militärische Erfolge der übrige Reliefschmuck des Bogens detailliert darstellt. Jeder der vier Victorien ist ein Jahreszeitengenius zugeordnet (Abb. 4).¹⁶ Wie bei dem älteren Würzburger Altar erscheinen sie als geflügelte Knaben, die ikonographisch an Eros erinnern und durch ihre Attribute voneinander unterschieden sind. Sie sind kleiner als die Victorien und im Gesamtprogramm der Bogenreliefs an untergeordneter Stelle positioniert. Zusammen bilden sie – wieder wie beim älteren Würzburger Altar – den Ablauf des Jahres ab, doch sind sie hier paarweise verteilt: auf der Forumsseite erscheinen Winter und Frühjahr; gegenüber zum Kapitol hin der Sommer und der Herbst. Auf Münzen der römischen Kaiserzeit wird die Abbildung der vier Jahreszeiten seit hadrianischer Zeit mit der Legende *temporum felicitas* erklärt: »Glückseligkeit der Zeiten«.¹⁷ An den Bogenmonumenten lässt sich dieser Zyklus aber auf die Victorien bezie-

¹⁵ Bogen von Benevent: Hanfmann 1951 (wie Anm. 10), I 171. – Richard Brilliant: The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum. Rom 1967, 119 Abb. 24. 25. – Klaus Fittschen: Das Bildprogramm des Trajansbogens von Benevent. In: Archäologischer Anzeiger 1972, 784. – Mario Rotili: L’arco di Traiano a Benevento. Rom 1972, 76 Taf. 49–52. – Sandro De Maria: Gli archi onorari di Roma e dell’Italia romana. Rom 1988, 232–235 Nr. 5*. – Abad Casal 1990 (wie Anm. 10), 894 Nr. 30.

¹⁶ Brilliant 1967 (wie Anm. 15), 115–120 Taf. 22. 38–40. – De Maria 1988 (wie Anm. 15), 305–307 Nr. 89*. – Abad Casal 1990 (wie Anm. 10), 901 Nr. 108. – Dietrich Boschung: Bildquellen des römischen Militärs. In: Thomas Fischer: Die Armee der Caesaren. Archäologie und Geschichte. Regensburg 2012, 32–61, hier 53–54.

¹⁷ Hanfmann 1951 (wie Anm. 10), I 165. 168–169. 172; II 163–166 Nr. 318.



4 Rom, Bogen des Septimius Severus. Hauptdurchgang von Westen

hen: So wie die Jahreszeiten gesetzmäßig und wiederkehrend aufeinander folgen, so regelmäßig und fruchtbringend wiederholen sich die Siege des Kaisers. Die konstante Bedeutung des Motivs für die römische Kaiserideologie ist offensichtlich, denn die Kombination von Victorien und Jahreszeiten findet sich über mindestens 200 Jahre hinweg an römischen Staatsdenkmälern, vom Trajansbogen von Benevent (114 n. Chr.) über den Septimius Severus-Bogen bis zum Konstantinsbogen (315 n. Chr.).¹⁸

Eine besondere Bedeutung für die Kaiserideologie erhalten die vier Jahreszeiten in der Zeit der Tetrarchie.¹⁹ Zu dem von Diokletian am Ende des 3. Jhs. entwickelten Herrschaftssystem gehörte die Arbeitsteilung eines vierköpfigen Kaiserskollegiums, aber auch dessen zyklische Erneuerung: Die beiden *Augusti* sollten nach einem bestimmten Zeitraum die Macht an ihre bisherigen *Caesares* abtreten und sich als *Seniores Augusti* zurückziehen. Die beiden neuen *Augusti* ihrerseits sollten jeweils einen *Caesar* ernennen, der dann nach 10 Jahren seinerseits zum *Augustus* aufrücken würde. Durch diese klug erdachte Regelung, so musste es scheinen, gehörten die Turbulenzen des Machtwechsels, die

324–328 Abb. 127. 128. – Abad Casal 1990 (wie Anm. 10), 893 Nr. 11–19 vgl. Nr. 49–55.

¹⁸ Hans Peter L’Orange / Armin von Gerkan: Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens. Berlin 1939, 150–160 Taf. 35. – Boschung 2012 (wie Anm. 16), 57–60. – De Maria 1988 (wie Anm. 15), 316–319 Nr. 98*. – Abad Casal 1990 (wie Anm. 10), 907 Nr. 165.

¹⁹ Frank Kolb: Herrscherideologie in der Spätantike. Berlin 2001, 27–37.



5 Thessaloniki, Galeriusbogen. Darstellung der tetrarchischen Kaiser. Rechts lagernde Gaia mit Jahreszeiten

das römische Reich oft genug in blutige Bürgerkriege gestürzt hatten, der Vergangenheit an.

Eine exemplarische Darstellung des Herrscherkollektivs findet sich am Galeriusbogen in Thessaloniki.²⁰ Das zentral positionierte und hierarchisch abgestufte Kaiserkollegium wird in diesem ideologisch aufgeladenen Reliefbild von Göttern umgeben, unter denen die Jahreszeiten als Kinder der Gaia erscheinen, d.h. der fruchtbaren Erde (Abb. 5). Sie sind geflügelt und paarweise zusammengefasst. Zwei nackte Figuren erscheinen über dem ausgesteckten Bein der liegenden Erdgöttin; von den beiden Knaben links und rechts neben den Schultern der liegenden Gaia trägt der eine den Mantel über die Schulter gelegt, während der andere sich in das Gewand einhüllt.²¹ Die verhüllte Figur meint sicher den Winter, die drapierte daneben wohl den Herbst. Im Zusammenhang mit der Tetrarchie war die Präsentation der Jahreszeiten zunächst wegen der übereinstimmenden Zahl naheliegend: Wie die vier Jahreszeiten, so war auch das Viererkollegium der Herrscher Ausdruck der *felicitas temporum*.²² Nicht

²⁰ Hans Peter Laubscher: Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki. Berlin 1975, 69–78 Taf. 58–60. – Kolb 2001 (wie Anm. 19), 158–162. – Dietrich Boschung: Die Tetrarchie als Botschaft der Bildmedien. Zur Visualisierung eines Herrschaftssystems. In: Dietrich Boschung / Werner Eck (Hg.): Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Vermittlung. Wiesbaden 2006, 363–366.

²¹ Laubscher 1975 (wie Anm. 20), 72.

²² Hanfmann 1951 (wie Anm. 10), I 156–157. – Vgl. die Rede zu Ehren des Constantius Chlorus von 297 n. Chr.: Panegyrici Latini IV (8) 4: »quippe

minder wichtig war die Idee der zyklischen Erneuerung: Wie sich die Natur im Kreislauf der vier Jahreszeiten immer wieder erneuert, so sollte sich das römische Reich durch die Herrschaft der vier Kaiser zyklisch, regelhaft und geradezu gesetzmäßig, verjüngen. Auch die Anordnung der Jahreszeiten in zwei Paaren entspricht der Darstellung der Tetrarchen, die vielfach paarweise erscheinen: jeweils die beiden Augusti und die beiden Caesaren zusammen; oder die beiden Kaiser des Westens und ihre beiden Kollegen, die für den Osten des Reiches zuständig waren.²³

3. DIE JAHRESZEITEN AM GRAB

Neben die Verwendung der Jahreszeiten an den Ehrenmonumenten der Kaiser tritt seit dem frühen 2. Jh. n. Chr. ihre Darstellung in der privaten Sepulkralkunst. In diesem Bereich sind sie in der Folge sehr häufig anzutreffen, nachdem im 1. Jh. n. Chr. vereinzelt die Horai²⁴ als Schmuck von Gräbern verwendet worden waren. Die Abfolge der Denkmäler lässt vermuten, dass das Motiv der Jahreszeitengenien sehr rasch von den kaiserlichen Monumenten in die private Grabkunst übernommen worden ist.²⁵ Eines der frühesten Beispiele findet sich auf dem sogenannten Kranrelief des Hateriergrabs in Rom, aus der Zeit um 120 n. Chr. An der Frontseite des Grabtempels sind neben der Tür und zwischen den Säulen drei figurliche Reliefs angebracht; ein vierter ist nach der angegebenen Verteilung hinter der linken Ecksäule zu vermuten (Abb. 6).²⁶ Jedes Relief zeigt

isto numinis vestri numero summa omnia nituntur et gaudent: elementa quattuor et totidem anni vices et orbis quadrifariam dupli discretus oceano et emenso quater caelo lustra redeuntia et quadrigae solis et duobus caelis luminibus adjuncti Vesper et Lucifer.«

²³ Vgl. etwa Boschung 2006 (wie Anm. 20), 355–371 mit der älteren Lit.

²⁴ Hanfmann 1951 (wie Anm. 10), I 125–126; II 146 Kat.-Nr. 115. 116 Abb. 83–85. – Abad Casal 1990 (wie Anm. 8), 515 Nr. 32. 33.

²⁵ Hanfmann 1951 (wie Anm. 10), I 231.

²⁶ Abad Casal 1990 (wie Anm. 10), 892 Nr. 5. – Friederike Sinn / Klaus S. Freyberger: Die Ausstattung des Hateriergrabs (Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen. Die Grabdenkmäler 2. Monumenta Artis Romanae XXIV). Mainz 1996, 51–59 Kat. 6 Taf. 11–12. – Zur Anbringung und Präsentation des Reliefs: Henner von Hesberg: Il profumo del marmo. Cambiamenti nei riti di seppellimento e nei monumenti funerari nel I sec. d.C. In: Desiderio Vaquerizzi (Hg.): Espacio y usos funerarios en el Occidente Romano. Actas del Congreso



6 Rom, Museo Gregoriano Profano. »Kranrelief« aus dem Hateriergrab mit Darstellung der Jahreszeiten als Schmuck eines Grabtempels

einen Knaben, wobei der erste eine Sichel und Kornähren hält, der zweite eine Schale mit Früchten trägt und einen Thrysosstab mit sich führt, während der dritte in einen Mantel gehüllt ist. Gemeint sind Sommer, Herbst und Winter; auf dem vierten, von der linken Ecksäule verdeckten Relief ist der Frühling anzunehmen. Attribute und Darstellungsweise entsprechen dem Würzburger Altar, jedoch sind die Knaben ungeflügelt, bewegt, und nicht frontal aufgestellt.

Etwa gleichzeitig erscheint das Thema auf den stadtrömischen Marmorsarkophagen. Eines der frühesten Beispiele (Abb. 7) aus den Jahren um 130 n. Chr.²⁷ zeigt an der Vorderseite vier Girlanden, die von fünf Knaben auf den Schultern getragen werden. Die erste besteht aus Blu-

Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba 5–9 de junio, 2001. Córdoba 2002, 33–49, bes. 44–46 mit Abb. 12c. – Paul Zanker / Björn Ch. Ewald: *Mit Mythen leben. Die Bildwelt der römischen Sarkophage*. München 2004, 194 Abb. 176.

27 Einst im Londoner Kunsthandel: Helga Herdejürgen: Stadtrömische und italische Girlandensarkophage 1. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts. Die antiken Sarkophagreliefs VI 2,1. Berlin 1996, 106–107 Kat. 44 Taf. 17. 18,2.



7 Einst Kunsthandel London. Girlandensarkophag mit Darstellung der Jahreszeiten

men, die zweite aus Kornähren, die dritte aus Weinlaub und Früchten, die vierte aus Ölbaumblättern und Oliven. Für jede Girlande sind also spezifische Produkte einer bestimmten Jahreszeit ausgewählt und insgesamt zeichnen sie den Kreislauf des Jahres nach. Darüber erscheint jeweils ein geflügelter Knabe, der auf einem wilden Tier reitet und mit Attributen versehen ist, die wiederum spezifisch für die Jahreszeiten sind; sie bilden synchron zu den Girlanden den Zyklus der Jahreszeiten ein zweites Mal ab: Der Löwenreiter hält eine Blumengirlande; der Genius auf dem Stier die Sichel und einen Korb; der nächste, auf einem Panther, präsentiert eine Traube; der letzte, der auf einem Wildschwein reitet, ist in einen Mantel gehüllt und hält einen Schilfstengel, an dem erlegte Enten hängen. Neu sind hier, gegenüber den bisherigen Beispielen, die Attributtiere. Der Panther ist ein Begleiter des Weingottes Dionysos und ist daher dem Herbst zugeordnet; das Wildschwein wird zur Winterszeit gejagt und dient dem Winter als Reittier. Die Zuordnung dieser beiden Tiere findet sich auf späteren Denkmälern vielfach wieder. Ungewöhnlich ist dagegen, dass der Löwe auf den Frühling bezogen wird und ebenso ungewöhnlich ist die Kombination des Sommers mit dem Stier; sie sind hier offensichtlich vertauscht.²⁸ Der restliche Reliefschmuck des Sarkophags bleibt ohne Bezug auf die Jahreszeitenthematik.

28 Üblicherweise ist der Löwe, der als Sternzeichen den Zeitraum vom 23. Juli–23. August bestimmt, mit dem Sommer verbunden; der Stier (21. April–20. Mai) mit dem Frühling; vgl. Hanfmann 1951 (wie Anm. 10), I 155.



8 New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 90.12. Girlandensarkophag mit Jahreszeitendarstellungen

Ein etwas früher entstandener Sarkophag in New York²⁹ variiert die Jahreszeitenthematik in anderer Weise (Abb. 8): Die Knaben, die die Girlanden tragen, sind selbst als Jahreszeitengenien charakterisiert, denn ihre Kränze bestehen aus den charakteristischen saisonalen Produkten: aus den Knospen des Frühlings bei dem ersten, den Ähren des Sommers bei dem zweiten, den Trauben des Herbsts bei dem dritten, und endlich aus den Olivenblättern des Winters; passend zu dieser winterlichen Bekränzung trägt der vierte Genius einen Mantel. Die vier Jahreszeitenknaben tragen gemeinsam drei Girlanden, deren Zusammensetzung – wie bei dem zuvor betrachteten Sarkophag – den Jahreszeiten entsprechend wechselt: Blüten werden von Kornähren abgelöst; diese dann von Trauben und endlich bilden Ölbaumblätter den Schluss.

Während in den Lünetten oberhalb der Girlanden mit drei Bildern der Theseusmythos dargestellt wird, nimmt der Deckelfries erneut die Jahreszeitenthematik auf, jedoch in einer unkonventionellen Weise.³⁰ Vier geflügelte Knaben fahren auf Zweigespannen, die von wilden Tieren

²⁹ Herdejürgen 1996 (wie Anm. 27), 90–92 Kat. 23 Taf. 13,1; 15. 18,1. – Peter Kranz: Jahreszeiten-Sarkophage. Antike Sarkophag-Reliefs V4. Berlin 1984, 24–25. 73. 89–91. 183 Kat. 1 Taf. 1,1; 2. – Bei einem etwas jüngeren Girlandensarkophag im Palazzo Barberini in Rom beginnt die Abfolge der Jahreszeitenpersonifikationen und der zugehörigen Girlanden rechts mit dem Frühling und endet links mit dem Winter: Ebd., 183–184 Kat. 2 Taf. 1,2; 3. – Herdejürgen 1996 (wie Anm. 27), 96–97 Kat. 30 Taf. 25,1. 26,2; 27,1–2.

³⁰ Kranz 1984 (wie Anm. 29), 73. 244. Kat. 316 Taf. 90. – Abad Casal 1990 (wie Anm. 10), 901 Nr. 112. – Konrad Schauenburg: Die stadtrömischen Eroten-Sarkophage. Zirkusrennen und verwandte Darstellungen. Die antiken Sarkophagreliefs V 2,3. Berlin 1995, 29–30. 94 Kat. 134 Taf. 50. – Schauenburg bestreitet den Bezug der Darstellung auf die Jahreszeiten zu unrecht, vgl. Zanker / Ewald 2004 (wie Anm. 26), 167–168 Abb. 153.



9 Zürich, Rehalp-Friedhof. Jahreszeitensarkophag

gezogen werden: Bären, Löwen, Stieren und Wildschweinen. Die *metae* (Wendemarken) an den äusseren Enden des Frieses zeigen, dass es sich um ein Zirkusrennen handelt. Die Pflanzen, die im Hintergrund aufwachsen, bezeichnen die Wagenfahrer als Jahreszeitenpersonifikationen, denn es sind Blumen, Kornähren, Weinlaub und Ölbaumzweige. Von den Zugtieren sind die Löwen signifikant für den Sommer, die Wildschweine für den Winter. Die Darstellungen des Deckels und des Kastens sind klar aufeinander bezogen: Frühling und Winter fahren oberhalb der entsprechenden Girlanden, Sommer und Herbst über den jeweiligen Genien. Deutlicher als bei den bisher betrachteten Beispielen ist mit dem Zirkusrennen die zyklische Wiederkehr der Jahreszeiten thematisiert: Die Wagen kreisen um die Wendemarken, kehren also in einer berechenbaren Weise immer wieder zurück.³¹

Das Haterierrelief und die beiden Sarkophage machen deutlich, dass die Jahreszeiten in der Regierungszeit des Hadrian zu einem beliebten Bildthema der Sepulkralkunst wurden, und dass für ihre Darstellungen unterschiedliche Möglichkeiten entwickelt worden sind. Die Wiedergabe der Jahreszeiten als frontal stehende Genien kehrt etwa eine Generation später, um 160 n. Chr., bei einem Sarkophag in Zürich wieder (Abb. 9).³² Die Vorderseite des Kastens ist in eine zentrale Aedicula und anschließende Arkaden gegliedert; darin stehen, wie Statuen frontal ausgerichtet, fünf Figuren: In der Mittelaedicula die verstorbene Frau als Venus, daneben die Jahreszeiten. Ihre Ikonographie ist uns bereits gut vertraut:

³¹ Später setzt Tertullian die vier Zirkusparteien mit den vier Jahreszeiten gleich: Tertullian, De spectaculis 9. – Vgl. Hanfmann 1951 (wie Anm. 10), I 159–163.

³² Kranz 1984 (wie Anm. 29), 27. 106–110. 191 Kat. 26 Taf. 4,2; 6,1; 7. – Abad Casal 1990 (wie Anm. 10), 900 Nr. 96.

Der Frühling in der Arkade links außen hält eine Blütengirlande und einen Korb mit Blüten; der Sommer in der rechts anschließenden Arkade die Sichel und Kornähren. Der Herbst, rechts neben der Mittelaedicula stehend, trägt ein Rebmesser und eine Traube; der Winter, dessen Darstellung den Fries rechts abschließt, hält in seinen Händen Schilf und eine Ente; er ist mit Hosen, Ärmelchiton und Mantel bekleidet, wobei auch sein Kopf eingehüllt wird. Der zugehörige Deckel³³ zeigt zwei Paare fliegender Eroten, die Girlanden ausbreiten. Deren Zusammensetzung spiegelt wieder die Abfolge der Jahreszeiten: Die linke, über Frühling und Sommer aufgespannt, besteht aus Blumen und Kornähren, während die rechte – oberhalb von Herbst und Winter – aus Trauben und Ölbaumblättern zusammengebunden ist. Sie begleiten und wiederholen die Abfolge der Jahreszeiten, gliedern sie aber auch in zwei Abschnitte, indem sie Frühling und Sommer auf der einen Seite, Herbst und Winter auf der anderen verbinden.

Die Darstellung frontal stehender Jahreszeitengenien als Schmuck der Marmorskophaghe wird von diesem Zeitpunkt an überaus häufig.³⁴ Ihre Ikonographie ist bis in die Spätantike stabil und variabel zugleich, wobei sich Variationen v. a. dadurch ergeben, dass es für die vier Jahreszeitengenien jeweils ein Set von spezifischen Attributen gibt, von denen immer nur eine Auswahl eingesetzt wird.

4. JAHRESZEITENGENIEN ALS MORPHOM DER ZEIT

Die Kunst der frühen römischen Kaiserzeit hat mit dem Motiv der Jahreszeitengenien die sichtbare Konkretisierung einer Zeitvorstellung geschaffen, die sich als Morphom im Hinblick auf Genese, Dynamik und Medialität untersuchen lässt. Dabei bezeichnet der Begriff Morphom die sinnlich wahrnehmbare und wirkmächtige Form, durch deren Gestaltung bestehende Vorstellungen aufgenommen, präzisiert und zugleich verändert, aber auch stabilisiert und weitergegeben werden können.³⁵

³³ Kranz 1984 (wie Anm. 29), 247 Kat. 329 Taf. 4,2; 7.

³⁴ Ebd., *passim*. – Guntram Koch / Hellmut Sichtermann: Römische Sarkophage. Handbuch der Archäologie. München 1982, 217–223. – Zanker / Ewald 2004 (wie Anm. 26), 167–170.

³⁵ Dietrich Boschung: Kairos als Morphom der Zeit – eine Fallstudie. In: Günter Blamberger / Dietrich Boschung (Hg.): *Morphomata*. Kulturelle

Anders als etwa im Falle des Kairos, dessen Darstellung ebenfalls antike Zeitvorstellungen aufnahm und prägte,³⁶ lässt sich für die vier Jahreszeiten kein einzelnes Kunstwerk identifizieren, das ältere Vorstellungen umgesetzt und ihnen autoritativ eine verbindliche Form gegeben hätte. Auch ist kein antiker Text bekannt, der Jahreszeitenbilder beschrieben und verbindlich interpretiert hätte, so dass – anders als bei Kairos – eine literarische Transkription und ihre Rezeption durch die Antike hindurch ins byzantische und lateinische Mittelalter bis in die Neuzeit fehlt. Vielmehr erfolgte die Weitergabe und Weiterentwicklung fast ausschließlich in der Flächenkunst, v. a. in Reliefs und in Mosaiken. Auf der anderen Seite fällt auf, dass die bei Homer genannte Aufgabe der Jahreszeiten, das Viergespann der Götter einzuspannen, zwar bei Ovid³⁷ wiederkehrt, jedoch in der Bildkunst keine Umsetzung findet. Ebenso nennt Pausanias bei seiner Beschreibung der Zeusstatue in Olympia mit Verweis auf Homer die Rolle der drei Horen als Wächterinnen des Himmels,³⁸ für die keine bildliche Wiedergabe bekannt ist. Hier erfolgte die Tradierung ausschließlich in der Literatur.

Es gab aber seit der frühen Kaiserzeit eine feste Figurenkonstellation, die in den folgenden Jahrhunderten vielfach wiederholt und variiert worden ist, somit also die Vorstellungen der Menschen nachhaltig prägte. Sie trat neu neben die bereits traditionelle griechische Ikonographie der Jahreszeiten als Göttinnen. Durch die Personifizierung der Jahreszeiten in jugendlichen männlichen Figuren erfolgte gleichsam eine Latinisierung des Themas; der lateinische Begriff »tempora anni« ließ sich nicht durch Frauenfiguren umsetzen, sondern verlangte eine ikonographische Neufassung, die in der frühen Kaiserzeit und vielleicht zuerst zur Ausschmückung der kaiserlichen Gärten entstand. Als in der späteren Kaiserzeit die männlichen Jahreszeitenpersonifikationen auch im griechischen Osten dargestellt wurden, erhielten sie die grammatischen

Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität. *Morphomata I*. München 2011, 47 f.

³⁶ Ebd., 47–90.

³⁷ Ovid, Metamorphosen II 118 (Wagen des Sol). Vgl. Homer Ilias VIII 433 (Wagen der Hera). – Zwei Sarkophage verbinden wie Ovid die Horae mit dem Phaetonmythos, doch bleiben die vier weiblichen Jahreszeitenpersonifikationen hier handlungslos, während die Winde die Pferde des Sol anspannen: François Baratte: Phaeton I. In: LIMC VII 1994, 351–352 Nr. 7. 19.

³⁸ Pausanias V 11, 7.

angemessene griechische Bezeichnung »*kairoí*«, offensichtlich als Übersetzung des lateinischen Ausdrucks »*tempora (anni)*«.³⁹

Die neue Darstellungsweise der Jahreszeiten als Genien ist in den ersten hundert Jahren nach ihrer Entstehung, d. h. während des gesamten 1. Jh. n. Chr., offensichtlich kaum verwendet worden. Erst nachdem offizielle Denkmäler zu Ehren der Kaiser das Motiv seit dem frühen 2. Jh. n. Chr. aufgegriffen hatten, wurde es rasch und allgemein gebräuchlich. In der römischen Sepulkralkunst wird zunächst, seit hadrianischer Zeit, mit verschiedenen Möglichkeiten experimentiert: Neben stehenden girlandentragenden Genien erscheinen laufende, reitende und wagenfahrende Figuren, die die vier Jahreszeiten verkörpern und zugleich die Flüchtigkeit der Zeitabschnitte ausdrücken. Fast gleichzeitig nimmt auch der Girlandenschmuck das Thema auf. Nach einer Generation, nach der Mitte des 2. Jhs. und vielleicht erneut unter dem Einfluss der Staatskunst, setzt sich die Darstellung der frontal stehenden Genien durch und bleibt bis in das 4. Jh. bestimmt. Dabei kommt den Jahreszeiten durchwegs eine untergeordnete Rolle zu: Sie flankieren den Gott Dionysos oder sie erscheinen neben dem Bildnis des Verstorbenen. In der Sepulkralkunst, d. h. am Grab, mögen dabei zwei widersprüchliche Aspekte interessant gewesen sein: Einmal die Gesetzmäßigkeit der Natur, zu der nach Blüte und Reife auch das Absterben, also auch der Tod, gehört; auf der anderen Seite die zyklische Wiederkehr, die einen neuen Anfang verspricht.

Bereits in dem frühesten erhaltenen Exemplar (Abb. 1–3) sind die ikonographischen Grundzüge festgelegt: Die Jahreszeiten erscheinen als vier geflügelte Knaben. Das ist nicht selbstverständlich, ist doch im Lateinischen das grammatischen Geschlecht der Bezeichnungen für die einzelnen Jahreszeiten unterschiedlich: *ver* (Frühling) ist neutrum; *aestas* (Sommer) und *hiems* (Winter) feminin; nur *autumnus* (Herbst) ist maskulin.⁴⁰ Diese Differenz ist ikonographisch nicht umgesetzt, weil offensichtlich die gemeinsame Bezeichnung »*tempora anni*« zugrunde gelegt wurde, um die Ähnlichkeit der Figuren zu betonen.⁴¹ Die Gestalt der

³⁹ Boschung 2011 (wie Anm. 35), 77.

⁴⁰ Unter diesen Namen und daher mit unterschiedlichem Geschlecht erscheinen die Jahreszeiten (hier »Horae« benannt) bei Ovid (*Metamorphosen* II 26 ff.) im Palast des Sol.

⁴¹ Abweichungen bei Hanfmann 1951 (wie Anm. 10), I 214, u. a. mit Beispielen dafür, dass Jahreszeiten als Paar, d. h. männlich und weiblich, dargestellt werden.

Jahreszeitenpersonifikationen erinnert an Eros und evoziert damit eine Welt der Schönheit und des unbeschwerten sinnlichen Genusses. Die vier Knaben sind gleich groß und gleich alt; jeder von ihnen hat gleich viel Raum und jeder von ihnen präsentiert sich frei; sie sind offensichtlich gleichberechtigt.⁴² Die Figuren sind unverbunden aufgestellt, aber durch Standmotiv, Haltung und Kopwendung symmetrisch aufeinander bezogen. Auf diese Weise entsteht ein Rhythmus, der alle Figuren erfasst, sie wiederum als zusammengehörig ausweist und ihre Abfolge sichert. Dabei war die Festlegung auf die Vierzahl nicht zwingend, findet sich doch im griechischen Bereich neben der überwiegenden Einteilung des Jahrs in vier Abschnitte auch die Beschränkung auf drei oder gar nur zwei Jahreszeiten. Für die Stabilisierung der Vorstellung, es gebe vier Jahreszeiten, mag die Analogie zu der entsprechenden Anzahl der Himmelsrichtungen, Elemente und Körpersäfte entscheidend gewesen sein, die eine Deutung der Zahl als Ausdruck der kosmischen Ordnung nahelegte.

Voneinander unterschieden sind die Jahreszeiten durch ihre Attribute. Das sind vor allem die Produkte, die die Natur in der jeweiligen Jahreszeit zum Nutzen der Menschen hervorbringt: Die Blumen des Frühlings, aus denen sich Handgirlanden für die Feste machen lassen; Korn und Mohnkapseln; Weintrauben; Oliven und Jagdbeute.⁴³ Zu den Attributen gehören aber auch die Geräte, die für die Gewinnung der Früchte erforderlich sind, Sichel und Rebmesser.⁴⁴ Damit werden die saisonalen landwirtschaftlichen Arbeiten evoziert, obwohl deren Mühen nicht gezeigt sind.⁴⁵ Die unterschiedlichen Temperaturen werden in vielen Fällen durch die abweichende Kleidung des Winters angegeben. Andere Aspekte, etwa die unterschiedliche Länge der Tage oder die unterschiedliche Form der Niederschläge, werden von den Darstellungen nicht aufgegriffen.

⁴² In gleichmäßigen Abständen (»*positae spatiis aequalibus*«) präsentiert auch Ovid (*Metamorphosen* II 26) die »Horae« Ver, Aestas, Autumnus und Hiems im Palast des Sol.

⁴³ Hanfmann 1951 (wie Anm. 10), I 185–186 sieht darin einen Verweis auf die Opfergaben, die im Verlauf des Jahres am Grab niedergelegt werden.

⁴⁴ Vgl. dazu Kenneth D. White: *Agricultural Implements of the Roman World*. Cambridge 1967, 71–103.

⁴⁵ Anders die Darstellung in Ovids *Metamorphosen* (I 107–122), wonach die Einrichtung der vier Jahreszeiten nach dem Ende des Goldenen Zeitalters durch Jupiter den Menschen bittere Nöte und Zwänge schafft.

5. ZEITZYKLEN ALS BILDTHEMA

Neben den Jahreszeitenpersonifikationen kannte die römische Kaiserzeit eine ganze Reihe weiterer Konkretisierungen von Zeitvorstellungen. Nur selten sind Figuren eindeutig zu benennen, die die Dauer der Zeit verkörpern, wie Chronos⁴⁶ oder Aion.⁴⁷ Auch die Darstellung des entscheidenden Augenblicks in der Figur des Kairos bleibt exzessionell. Sehr viel häufiger sind Darstellungen, die einen zyklischen Ablauf der Zeit wiedergeben, wobei sie diese unterschiedlich akzentuieren können. Zahlreich sind Darstellungen des Zodiakus, die gelegentlich mit Jahreszeitenpersonifikationen verbunden sein können, wie etwa bei einem Sarkophag in Dumbarton Oaks (Abb. 10) aus konstantinischer Zeit.⁴⁸ Die Abfolge der durch Kränze bezeichneten Jahreszeitenpersonifikationen beginnt links mit dem Winter und endet rechts mit dem Herbst; dazwischen halten Frühling und Sommer einen Schild, in dem die Porträtfiguren einer Frau und eines Mannes erscheinen. Die auffällige Kleidung des Winters entspricht der Tracht des Gottes Attis, dessen Fest im März das Ende des Winters anzeigen.⁴⁹ Zwischen den Jahreszeiten werden landwirtschaftliche Arbeiten dargestellt: Das Melken einer Ziege; die Weinlese; die Körnernte. Der Rand des Schildes, in dem die Bildnisse der Verstorbenen getragen werden, zeigt die zwölf Tierkreiszeichen, die gegen den Uhrzeigersinn umlaufend aufeinanderfolgen und dem astronomischen Ablauf des Jahres entsprechen.⁵⁰ Beide Zyklen bezeichnen den gleichen Zeitraum, doch beschreibt der Zodiakus das Jahr nicht als die Abfolge

⁴⁶ Einzige (durch Beischrift) gesicherte Darstellung auf dem Homer-Relief des Archelaos von Priene: Manuel Bendala Galán: Chronos. In: LIMC III 1986, 276–278: Chronos als unbärtige männliche Figur mit großen Flügeln; er trägt einen langen Chiton und ein Diadem.

⁴⁷ Männlich Personifikation ohne klare Ikonographie und nur durch Beischrift sicher zu benennen, vgl. Marcel Le Glay: Aion. In: LIMC I 1981, 399–411 Nr. 1–3. 7 vgl. Nr. 23.

⁴⁸ Hanfmann 1951 (wie Anm. 10), bes. I 3–15; II Taf. 1–14. 16. – Kranz 1984 (wie Anm. 29), 193–194 Kat. 34 Taf. 39. 47. – Abad Casal 1990 (wie Anm. 10), 906 Nr. 159. – Zanker / Ewald 2004 (wie Anm. 26), 257 Abb. 228.

⁴⁹ Vgl. dazu Hanfmann 1951 (wie Anm. 10), I 154. 240–241. – Kranz 1984 (wie Anm. 29), 113. 127.

⁵⁰ Hans Georg Gundel: Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben. Mainz 1992, bes. 223–224 Nr. 57. – Françoise Gury: Zodiacus. In: LIMC VIII 1997, 490–497. – Jahreszeiten und Zodiacus auf nordafrikanischen Mosaiken: David Parrish:



10 Georgetown, Dumbarton Oaks College, Inv.-Nr. 36.65. Jahreszeiten-sarkophag

von Aufblühen, Wachsen, Reifen und Absterben der Natur, sondern als einen gesetzmäßigen und berechenbaren Wechsel der Gestirne. Dabei sind die zwölf Sternzeichen durch die Figuren, Tiere und Gegenstände angegeben, nach denen sie benannt sind. Sie sind in den meisten Fällen durch Begrenzungslinien klar voneinander abgetrennt, wobei etwa gleich große Abschnitte entstehen. Ihre Anordnung in Kreisform betont die gleichmäßige Abfolge.

Seltener sind zur Verdeutlichung des Jahreszyklus Bilder der zwölf Monate verwendet worden; auch sie sind gelegentlich mit den Jahreszeiten verknüpft.⁵¹ So zeigt ein Mosaik aus El Djem die ungeflügelten Figuren der vier Jahreszeiten, in einer senkrechten Reihe angeordnet und mit dem Frühling beginnend. Hinter jeder Jahreszeit folgen drei szenische Bilder, denen jeweils ein Monatsname beigeschrieben ist.⁵² Dabei beginnt die Abfolge oben links mit dem Monat März und setzt sich dann zeilenweise fort. Auch hier ist der Zeitraum des Jahres durch zwei parallel verlaufende Zyklen beschrieben: Durch den Ablauf der Jahreszeiten, aber auch der zwölf Monate. Die Darstellungen der Monate zeigen überwiegend

The Mosaic of Aion and the seasons from Haïdra (Tunisia): An interpretation of its meaning and importance, *Antiquité tardive* 3, 1995, 167–191.

⁵¹ David Parrish: Menses. In: LIMC VI 1992, 479–500.

⁵² David Parrish: Season Mosaics of Roman North Africa. Rom 1984, 156–160 Nr. 29 Taf. 42–43. – Abad Casal 1990 (wie Anm. 10), 902 Nr. 123. – Parrish 1992 (wie Anm. 51), 489 Nr. 31 – Anna Invernizzi: Il Calendrio. Museo della civiltà Romana, Vita e costumi di Romani antichi 16. Roma 1994, Abb. auf den S. 19. 27. 37. 45. 55. 63. 77. 85. 95. 101. 105. 107.

religiöse Feste und Feiern, sonst Tätigkeiten, die den Jahreszeiten entsprechen. Der Jahreskreis ist hier also zwar nach Jahreszeiten geordnet, doch sind diese jeweils in drei etwa gleichmäßige Monatsabschnitte unterteilt, die durch religiöse Feste bestimmt sind. Das ergibt eine kleinteiligere Gliederung des Jahres, wobei die Feste diesem Takt folgen.

Zwei Reliefbasen aus Rom beschreiben die Monate genauer.⁵³ Jede Seite ist in Kolumnen unterteilt, von denen jede zuoberst die Symbolfigur eines der zwölf Sternzeichen, darunter den Namen des Monats trägt, in den das Sternzeichen zum größeren Teil fällt. Die Abfolge beginnt mit dem Monat Januar, so dass sich keine Gruppierung nach den Jahreszeiten ergibt. Darunter werden nach einem festen Schema die Anzahl der Tage und der Tag der Nones genannt, dann die Länge des Tages und der Nacht, das Sternzeichen, in dem die Sonne steht und dessen Abbildung die Kolumnenbekrönung, ferner der Schutzgott des Monats, die notwendigen Landarbeiten und endlich die Feste und Opfer.

In einigen Fällen verknüpfen die Darstellungen Zeitzyklen unterschiedlicher Länge. Ein Mosaik im Bardo-Museum in Tunis zeigt im Uhrzeigersinn einen Kreis mit den Darstellungen der zwölf Sternzeichen, die abwechselnd in runde und achteckige Medaillons gesetzt sind. In einem kleineren, gegenläufig orientierten Kreis erscheinen in achteckigen Feldern die Planetengötter Sol, Luna, Mars, Mercur, Juppiter, Venus und – im Zentrum beider Kreise – Saturn. Die sieben Planeten sind zugleich die Gottheiten der Wochentage.⁵⁴ Somit sind zwei Zeitzyklen ineinander und gegeneinander angeordnet, die den großen Kreislauf des Sonnenjahres und den kleinen der Woche bezeichnen, die beide an den Lauf der Gestirne

⁵³ Menologium rusticum Colotianum und Menologium Vallense: Gundel 1992 (wie Anm. 50), 98–99 mit Abb. 48; 210. 213 Nr. 24. – Antonietta Dosi / François Schnell: Spazio e tempo. Museo della civiltà Romana, Vita e costumi di Romani antichi 14. Roma 1992, 61. – Invernizzi 1994 (wie Anm. 52), 18 Abb. 9; 44 Abb. 22; 76 Abb. 36; 100 Abb. 45. – William Stenhouse: Ancient Inscriptions (Francis Haskell – Arthur MacGregor – Jennifer Montagu [Hg.]: The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A catalogue raisonné. Series A, Antiquities and Architecture 7). London 2002, 192–200 Nr. 101–102 (Menologium rusticum Colotianum).

⁵⁴ Katherine M. D. Dunbabin: The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage. Oxford 1978, 161 Abb. 162. – Erika Simon: Planetae. In: LIMC VIII 1997, 1003–1009, bes. Nr. 28; vgl. Nr. 22. 22a: reliefierte Decken mit Planeten und Zodiacus. – David Parrish: Imagery of the gods of the week in roman mosaics. In: Antiquité tardive 2, 1994, 192–204. – Zodiacus und die sieben Planetengötter der Wochentage auch auf



11 Antike Sonnenuhr, Hever Castle

gebunden sind und somit den kosmischen Gesetzmäßigkeiten folgen. In ähnlicher Weise verknüpft ein Mosaik aus Thysdrus im Bardo-Museum Medaillons der vier Horai mit den Büsten von Sol und Luna: Der Wechsel von Tag und Nacht ist hier mit dem Zyklus der Jahreszeiten kombiniert.⁵⁵

In anderer Weise materialisieren die Sonnenuhren antike Zeitvorstellungen (Abb. 11). Von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen bilden sie in Größe, Material und Gestaltung eine fest umrissene Denkmäler-

einem römischen Steckkalender: Invernizzi 1994 (wie Anm. 52), 17 Abb. 8. – Zum Aufkommen der Wochentage in Analogie zu den Planeten vgl. Jörg Rüpke: Kalender und Öffentlichkeit. Berlin/New York 1995, 456–460.

⁵⁵ Dunbabin 1978 (wie Anm. 54), 160. 259 El Djem 16a Abb. 159. – Parrish 1984 (wie Anm. 52), 168–171 Nr. 33 Taf. 50–51.

gattung.⁵⁶ Sie bildeten den Schattenwurf der Sonne auf einem Liniennetz ab, das die Stunde des Tages, in vielen Fällen auch die Sonnenwenden und die Aequinoctien angab. Damit war die Zeit unmittelbar mit dem Lauf der Sonne verbunden, die Tageszeit ebenso wie die Jahreszeiten, die sich im Wechsel der Sonnenstände und durch die unterschiedliche Länge der Tage abbildeten. Als Erfindung des Hellenismus fand die sphärische Sonnenuhr Verbreitung im gesamten Alexanderreich und darüber hinaus, bis nach Ai Khanoum im heutigen Afghanistan und nach Basa im Sudan,⁵⁷ aber auch im oskischen, lateinischen, nabatäischen, phönizischen und neupunischen Bereich, wie Exemplare mit entsprechenden Inschriften zeigen.⁵⁸ Sonnenuhren dieser Art standen nicht nur in Privathäusern, sondern auch auf öffentlichen Plätzen, in Heiligtümern, Gymnasien und öffentlichen Bädern.⁵⁹ Diese allgemeine Zugänglichkeit sorgte dafür, dass der Zusammenhang zwischen Sonnenbahn und Zeitverlauf im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit zu einer allgemein verbreiteten Vorstellung wurde. Das zeigen etwa auch die Graffiti an den Frontsäulen der Südost-Stoa der Athener Agora: Hier ritzten Wartende – wohl zur besseren Einteilung der Zeit – mehrere Sonnenuhren ein, die sie mit eingesetzten Bronzestiften funktionstüchtig machten.⁶⁰

ABBILDUNGSNACHWEISE

1-6, 11 Arachne Datenbank (Nrn.: 3785981, 3785982, 3785980, 1894087, 832394, 3341297, 139227).

7 Aus Herdejürgen 1996 (wie Anm. 27), Kat. 44, Taf. 17, 1.

8-10 Aus Kranz 1984 (wie Anm. 29), Taf. 1,1; Kat. 26 Taf. 4, 2; Taf. 39.

56 Sharon L. Gibbs: Greek and Roman Sundials. New Haven/London 1976, bes. 66–78. – Gerhard Dohrn-van Rossum: Sonnenuhren. In: Hubert Cancik / Helmuth Schneider (Hg.): Der Neue Pauly 12,1. Stuttgart/Weimar 2002, 971–972.

57 Aus dem hellenistischen Gymnasium: Ai Khanoum: Vgl. Serge Veuve: Fouilles d'Aï Khanoum VI. Le gymnase. Architecture, céramique, sculpture. Paris 1987, 86–88 Taf. 15a–b, 51a–b. – Basa: Gibbs 1976 (wie Anm. 56), 307 Nr. 3089.

58 Gibbs 1976 (wie Anm. 56), 85–88.

59 Ebd., bes. 90–92.

60 Martin Langner: Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung. Wiesbaden 2001, 79 mit Anm. 486, 80 Abb. 35–36.

SUSANNE WITTEKIND (KÖLN)

ORTE DER ZEIT – FORM, FUNKTION UND KONTEXT VON KALENDERBILDERN IM MITTELALTER

EINLEITUNG

Während in der Antike der Jahreszyklus meist durch Jahreszeiten-Personifikationen repräsentiert wird, werden die Jahreszeiten im Mittelalter nur selten dargestellt.¹ Stattdessen greift man den antiken Zodiacus, die Folge der zwölf Sternzeichen, zur Darstellung des zyklischen Jahreslaufs auf. Diese auf die Beobachtung des nächtlichen Sternenhimmels gegründete Zeiteinteilung und -darstellung ergänzen seit dem frühen Mittelalter sogenannte Monatsarbeiten. Das jeweilige landwirtschaftliche Tun des Menschen wird zum neuen Kennzeichen der Monate, die menschliche Arbeit strukturiert das Jahr. Alois Riegl betont 1889 in seiner Studie *Über die mittelalterlichen Kalenderillustrationen*: »Dasjenige, was hierin (d. h. hinsichtlich der Monatsbilder) das Mittelalter von der Antike trennt,

1 Vgl. den Beitrag von Dietrich Boschung in diesem Band. Eines der wenigen plastischen Beispiele des Mittelalters ist der 73 cm hohe, achteckige Jahreszeitensockel aus der Mitte des 12. Jahrhunderts im Museum Schnütgen, der evtl. als Kreuz- oder Leuchterfuß gedient hat. Seine Reliefs zeigen den Frühling als Sämann, gefolgt von einem Mann mit einer Hacke, darüber den Wind *Subsolanus*. Der Sommer, nur mit einem Mantel bekleidet, sitzt vor einem Baum und hält ein Vogelnest, neben ihm ein Fiedler und der personifizierte Wind *Auster*. Das heute verlorene Herbstbild (vgl. die Nachzeichnung im Codex Pighianus, 1555/79, Berlin SBPK Ms. Lat. Fol. 61, f. 237r) zeigte das Keltern der Trauben und die Faßbereitung. Der Winter war als zweites Hauptbild gegenüber dem Sommer als thronender Alter mit Trinkschale neben dem Feuer gestaltet, begleitet vom Wind *Aquilo*. Vgl. Renate Kroos: Zur Ikonographie des Jahreszeitensockels im Schnütgen-Museum. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 32, 1970, 49–66.

ist die Einführung der menschlichen Einzelhandlung in die Kalenderillustration.² Die hellenistische Darstellung religiöser Festlichkeiten, die römischen Personifikationen und die mittelalterliche Darstellung von Alltagsverrichtungen sind für ihn lediglich verschiedene Formen, die Zeitrechnung mit dem menschlichen Erdenleben zu verknüpfen. Websters Untersuchung der *Labours of the months* 1938 hingegen sieht in der mittelalterlichen Fokussierung auf die Aktivität des Menschen, durch die dieser Nutzen aus den Gaben der Natur ziehe, eine entscheidende Neuerung in der Darstellung der Jahreszeiten. Die Zuwendung zur vom Menschen erfahrenen und gestalteten Natur, die sich in regionalen Besonderheiten der jeweiligen Monatsarbeiten zeigt, so in unterschiedlichen Aussaat- und Erntemonaten in Italien oder England, ist für ihn ein Schritt in Richtung Moderne.³ Für Riegl wie Webster wird das abstrakte Jahreskreismodell des Zodiactus im Mittelalter durch ein empirisch-lebensweltlich fundiertes, profanes Zeitmodell ersetzt. Ich möchte dagegen zeigen, daß und auf welche Weise die Jahresdarstellung kirchlich-theologisch überformt und sinnstiftend eingesetzt wird. Dies geschieht weniger

² Alois Riegl: Über die mittelalterlichen Kalenderillustrationen. In: Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung X/1, 1889, 71. Das den hellenistischen, römischen und mittelalterlichen Kalenderbildern Gemeinsame ist die »Versinnbildlichung des menschlichen Wandels [...], wie der sich in den einzelnen Monaten des Jahres vollzieht« (ebd., 71).

³ So wird in Italien das Holzsammeln und Wärmen am Feuer im Dezember oder Januar gezeigt, im Januar oder Februar beginnt die Feldarbeit mit dem Pflügen oder Weinbeschneiden, im Juli bietet ein Hut dem Landarbeiter Sonnenschutz, die Weinernte wird schon im August vorbereitet durch den Faßmacher (Küfer). In Frankreich hingegen werden Dezember und Januar durch Festessen charakterisiert, man findet hier den Mann am Feuer erst im Februar, gepflügt und Wein beschnitten wird im März. In England geschieht letzteres erst im April, Wein wird dort erst im Oktober geerntet (James Carson Webster: *The Labors of the Months in Antique and Medieval Art to the End of the Twelfth Century*. Princeton 1938, 90). Als Besonderheit englischer Monatszyklen kann die Darstellung einer Hochzeit im Juni gelten, in italienischen ein Bläser oder die Personifikation des Windes im März. Gemeinsam ist fast allen Beispielen die Darstellung eines Blumenträgers im April, eines Reiters im Mai. Webster folgert (ebd., 102): »By the twelfth century, the theme of the illustration of the months had freed itself from the antique passive mode in order to depict in active form man's daily work – the humble tasks which yet had their appointed place in the larger scheme of his salvation –, and in each country was beginning to reflect that country's customs and habits.«

durch die Ikonographie, die über Jahrhunderte recht stabil ist, sondern vielmehr durch die Wahl von Ort, Medium und Kontext der Jahreskreisdarstellung. Der Weg des Zodiactus vom enzyklopädisch-astronomischen Schulbuch in den liturgischen Kontext indiziert, so die These, den Wandel von einer astronomischen zu einer ›heiligen‹ Zeitordnung. Daß und wie die im Tierkreis repräsentierte kosmologische Ordnung zum Verweis auf die göttliche Schöpfungsordnung im Sakralraum wird, zeigen Textilien und Bodenmosaike. Hier wie in der hochmittelalterlichen Portalskulptur wird die Händearbeit des Menschen als Strafe in Folge des Sündenfalls, aber auch als Weg zum Heil lesbar gemacht.

ORTE UND MEDIEN DER JAHRESZEITENDARSTELLUNG IM MITTELALTER

1. ENZYKLOPÄDISCHE UND ASTRONOMISCHE LITERATUR

Die Kenntnis des Zodiactus wurde vor allem durch die Lektüre enzyklopädischer Werke wie Bedas *De rerum natura* oder Isidors *Etymologiae* im Rahmen des Unterrichts in Dom- und Klosterschulen vermittelt.⁴ Ein vertieftes astronomisches Studium bezeugt die Kölner Handschrift 83⁵ aus der Dombibliothek Erzbischof Hildebalds (787–818).⁵ Das Kompendium enthält zu Beginn Texte zur christlichen Weltgeschichte, fortgeführt bis ins Jahr 798, sodann Exzerpte aus Isidors *Etymologiae* zur Zeitrechnung und eine Osterfestberechnungstafel für die Jahre 798 bis 911, die für 810–818 um annalistische Daten ergänzt wurde. Es folgen 13 Diagramme als Lehrfiguren zur Astronomie und Komputistik. Das Jahr ist hier (Abb. 1) in einem kreisförmigen Diagramm, einer *rota* präsentiert, die in zwölf Sektoren unterteilt ist und im äußeren Ring die römischen Monatsnamen angibt, außen ergänzt um die Angabe der Zahl der

⁴ Der Zodiactus wird im dritten Buch von Isidors *Etymologiae*, das der Astronomie gewidmet ist, unter III.71 innerhalb der Sternbilder sowie in Buch V zur Zeitrechnung verhandelt (hier V.33 über die Monate, V.35 über die Jahreszeiten), der Begriff *annus* in V.36; Lenelotte Möller: Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla. Wiesbaden 2008, 194, 196; PL 82, Sp. 73–728, hier Sp. 178–184, 219–222. Webster 1938 (wie Anm. 3), 129 f. zu den Salzburger Isidor-Handschriften in München (Bayer. Staatsbibliothek, Clm 210, Salzburg 818) und Wien (Österr. Nationalbibliothek, Ms. 387, Salzburg vor 830).
⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Glaube und Wissen, Dom- und Diözesanbibliothek Köln, Köln 1998, 136–156 (Nr. 24 Anton von Euw).

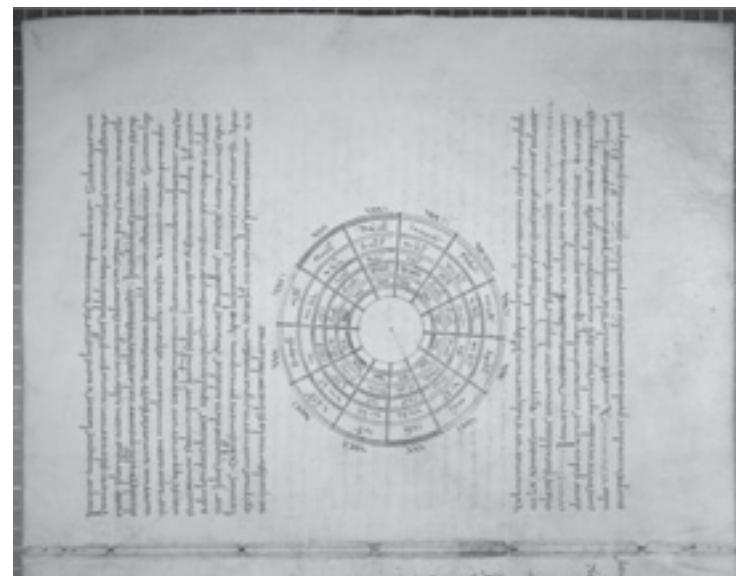


Abb. 1 Komputistische Sammelhandschrift, Köln 798–818 (Köln, Dombibliothek Hs. 83°, f. 128r): Jahrkreis-Diagramm der zwölf Monate

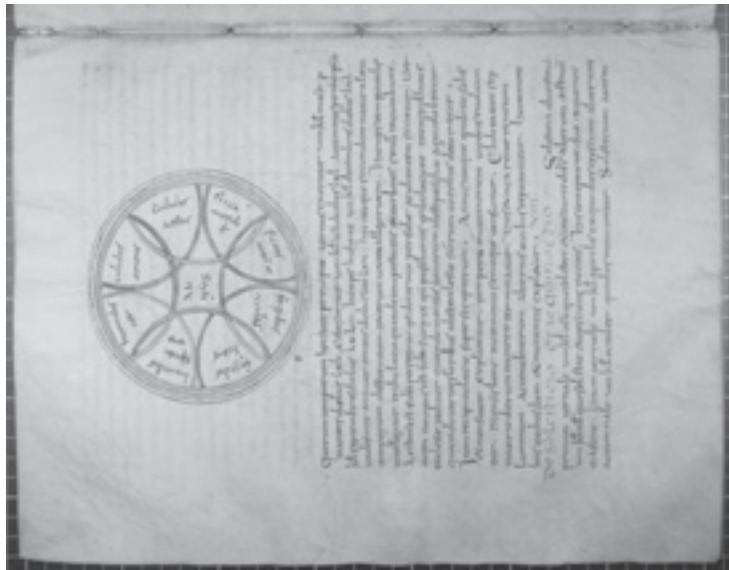


Abb. 2 Komputistische Sammelhandschrift, Köln 798–818 (Köln, Dombibliothek Hs. 83°, f. 129v): Jahrkreis-Diagramm mit Jahreszeiten und Klimazonen



Abb. 3 Komputistische Sammelhandschrift, Köln 798–818 (Köln, Dombibliothek Hs. 83°, f. 157v): Tierkreiszeichen Skorpion



Abb. 4 Hrabanus Maurus, *De natura rerum*, Montecassino 1022–35 (Montecassino, Archivio dell'Abbazia Cod. 132, p. 270): *annus* umgeben von Monatspersonifikationen (zu Buch X.12)

Monatstage; innen folgt die Angabe der Zahl von Tagen gemäß dem ägyptischen Kalender. Ein anderes Kreisschema (Abb. 2), im Zentrum mit *annus* (Jahr) bezeichnet, gliedert das Jahr hinsichtlich der klimatischen Qualitäten der Jahreszeiten in Verbindung mit den Himmelsrichtungen durch acht konzentrische Halbkreise.⁶ Ähnliche Diagramme findet man noch in astronomischen Texten des Hochmittelalters, so in Handschriften des Timaios-Kommentars von *Calcidius* oder im *Dragmaticon* Wilhelms von Conches.⁷ Am Schluß der karolingischen Kölner Sammelhandschrift sind aber zudem (f. 146r-171v) Auszüge aus der *Phainomena* des Aratos mit nur teilweise ausgeführten Illustrationen von 41 Sternbildern ergänzt, darunter die bekannten Tierkreiszeichen (Abb. 3). Die poetisch-mythologische Begründung der Sternbilder durch Aratos erfuhr gerade in karolingischer Zeit eine intensive Rezeption. Aratos' Text wurde auch unabhängig von astronomischen Textsammlungen als bebilderte Luxusausgabe gestaltet, so in einer wohl für Ludwig den Frommen bestimmten Handschrift (Leiden, Rijksuniversiteit, Ms. Voss. Lat. Q.79, Aachen 816).⁸ An deren Schluß ist (f. 93v) eine diagrammatische Zeichnung der Planetenläufe gestellt. Im zentralen Medaillon lagert *terra*, umgeben von den Bahnen der sieben Planeten, die jeweils durch Personifikationen in goldgerahmten Medaillons gekennzeichnet sind. Im abschließenden äußeren roten Rahmen stehen im Wechsel mit den Tierkreiszeichen goldene Medaillons, deren Einzelfiguren mit ihren Attributen oder Tätigkeiten die Monate repräsentieren. Neben die bereits in der Antike geläufigen Festdarstellungen, so das Rauchopfer im Januar und

⁶ Köln, Domhandschrift 83“, Diagramm f.128r: *Calidus/oriens/aestus – siccus/ meridies/ autumnus – frigidus/ occidens/ hiems – humidus/ septentrionis/ ver.*

⁷ Kathrin Müller: Visuelle Weltaneignung. Astronomische und kosmologische Diagramme in Handschriften des Mittelalters. Göttingen 2008 betont den Erkenntniswert dieser Diagramme; vgl. insbesondere 82 f., 126 f., 139, 165, 173–175.

⁸ Vgl. *Aratea*. Nachbildung der Handschrift Ms. Voss. Lat. Q. 79 der Rijksuniversiteit Leiden, Bd. 1: Faksimile, Luzern 1987, Bd. 2: Kommentar, Luzern 1989; Euw, Anton von: Der Leidener Aratus. Antike Sternbilder in einer karolingischen Handschrift (Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 49), München 1988. Zur Datierung der Handschrift und Rolle der Astronomie bei den karolingischen Herrschern vgl. Dieter Blume: Wissenschaft und Bilder. Vom Hof Karls des Großen zur Klosterreform. In: Bruno Reudenbach (Hg.): Karolingische und ottonische Kunst (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 1), München 2009, 520–535; zur Leidener Aratea-Handschrift: ebd., Nr. 292 mit Tf. 173.

der Tänzer zum Venusfest im April, treten hier erstmals Monatsarbeiten, die für die mittelalterliche Kalenderdarstellungen bestimmt werden: ein Mann mit Blumenkorb für Mai, ein Mann mit Jagdbeute im Oktober. Auf die enzyklopädische Tradition weist hingegen die kreisförmige, abstrakte, diagrammatisch-summarische Darstellungsweise des *Zodiacus*. Auch für die Illustration der Enzyklopädie des Hrabanus Maurus *De natura rerum* (Montecassino, Archivio del Abbazia Cod. 132, geschrieben unter Abt Theobald 1022–35) wird auf Kreisschemata zurückgegriffen, die allerdings bildlich angereichert werden (Abb. 4). Das zentrale Brustbild des *annus* (p.270 zu Buch X.12 *De anno*) wird seitlich gerahmt von je sechs Kreissegmenten, in denen Männer das Tierkreiszeichen (re)präsentieren. Die einleitende Illustration zu den Jahreszeiten hingegen zeigt szenisch frei am unteren Rand der Seite charakteristische Monatstätigkeiten.⁹

Seit dem 11. Jahrhundert tritt eine neue Darstellungform des Jahrkreises hinzu – eine listenartige Kalendermonatsseite mit Tierkreiszeichen und Monatsarbeiten ersetzt die ältere diagrammatische *Zodiacus*-darstellung in *Computus-* und *Aratos-Sammelhandschriften*.¹⁰ Diese Kalenderform stammt aus liturgischen Handschriften; sie bietet eine Übersicht über die Heiligenfeste und damit die Ordnung des Kirchenjahres. Die Tage werden durch die Heiligen bezeichnet und durch ihr Gedanken bestimmt. Aus dem liturgischen Bereich wirkt diese Auffassung zurück in enzyklopädische Kontexte. So leitet ein Kalender die englische Sammelhandschrift mit Aratos, Weltkarte und Wundern des Ostens ein (London, British Library, Cotton Tib. B.V, Winchester 2. Viertel 11. Jahrhundert) (Abb. 5). Die Monatsseiten beginnen jeweils mit einer querformatigen Miniatur mit Szenen des Landlebens, während ein Medaillon

⁹ Christoph Winterer: Das Fuldaer Sakramentar in Göttingen. Benediktinische Observanz und römische Liturgie (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 70). Petersberg 2009, 54–58, Abb. 35; Marianne Reuter: Text und Bild im Codex 132 der Bibliothek von Montecassino *Liber rabani de originibus rerum*. Untersuchungen zur mittelalterlichen Illustrationspraxis. München 1984, Beschreibung der Handschrift 3–13, Kommentar zu Buch X, 141–146.

¹⁰ Vgl. die um 1000 entstandene *Computus-Handschrift* aus Kloster St. Mesmin/ Normandie (Bibl. Vat. Cod. Reg.1263, f. 65–75): Januar mit Janusgestalt im Pelz am Feuer; Februar: Mann im Pelz beschneidet Staude; März: Reiter als Hornbläser; April: Blumenträger; Mai: Mann hält grasendes Pferd; Juni: Heuernte; Juli: Ähren sicheln; August: Böttcher; September: Traubenlese; Oktober: Mostprobe; November: Schweinemast; Dezember: Schweineschlachten; vgl. Riegl 1889 (wie Anm. 2), 51–61.



5 Sammelhandschrift mit Aratos, Weltkarte und Wundern des Ostens, Winchester 2. Viertel 11. Jahrhundert (London, British Library, Cotton Tib. B.V, f. 8r): Kalenderseite des Dezembers mit Monatsarbeiten

unten am Rand das Tierkreiszeichen zeigt.¹¹ Der Zodiacus wird aus dem zyklisch-diagrammatischen Darstellungsmodus gelöst, der jeweilige Monat durch das zugehörige Tierkreiszeichen schlagwortartig gekennzeichnet und durch die Arbeitsdarstellung bildlich näher charakterisiert.

11 <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/cottmanucoll/s/011cottiboooo05u00007000.html> (Stand 6. Oktober 2011); Elzbieta Temple: Anglo-Saxon Manuscripts 900–1066 (A Survey of manuscripts illuminated in the British Isles). London 1976, 104 f. (Nr. 87): Die Handschrift enthält f. 2rv Lunartafeln, f. 3r–8v einen Kalender mit metrischen Versen (Abb. 273 f.: Mai, August), f. 16r Ostertafeln, f. 20v–22r eine Bischofsliste, f. 32v–49v *Aratea* mit Zeichnungen, f. 78v–87v *De rebus ex oriente mirabilibus* (lateinisch-altenenglisch) mit 38 gerahmten Zeichnungen; vgl. Harald Wolter von dem Knezebeck: Der Elisabeth-Psalter in Cividale del Friuli. Berlin 2001, 118, Abb. 29.

2. JAHRESZEITEN IM LITURGISCHEM ZUSAMMENHANG

2.1. IM BUCH

Dieser Wandel von einer kosmologisch definierten in eine ‚heilige‘ Zeit ist zuerst in liturgischen Büchern zu beobachten. Das älteste Beispiel eines mittelalterlichen Zyklus von Monatstätigkeiten ist im Martyrolog Wandalberts von Prüm erhalten. Die 848 abgeschlossene und Kaiser Lothar gewidmete Dichtung, welche in Versen die Martyrien der Heiligen schildert und preist, ist nach der Monatsfolge im Jahrkreis gegliedert. In einer reich illuminierten Abschrift von der Reichenau (Biblioteca Vaticana, reg. Lat. 438, nach 855) wird die Handschrift durch ein Dedicationsbild (f. iv) sowie jeder Monat durch eine Bildseite eingeleitet.¹² Unter einer Arkade zeigen Miniaturen jeweils in lebendiger Darstellung eine jahreszeitgemäße Landarbeit, kleiner am Rand das Tierkreiszeichen (Abb. 6). So ist im Juli ein schwungvoll sensender Mann zu sehen, das zugehörige Tierkreiszeichen des Krebses unten rechts; im August sichelt ein Mann Getreide in Gegenwart eines kleinen Löwen, im Dezember wärmt er sich sitzend die Füße am Feuer. Die Tätigkeit charakterisiert den Monat im Bild, wie ein *icon* treten die Tierkreiszeichen hinzu, die Heiligenmartyrien bestimmen den Monat inhaltlich – weltliche Arbeit und geistliche Ehrung der Heiligen stehen hier unvermittelt nebeneinander.¹³

12 Riegl 1889 (wie Anm. 2), 40–51. Zu Wandalbert siehe Wolfgang Haubrichs: Die Kultur der Abtei Prüm zur Karolingerzeit. Bonn 1979, 54 f.; Heinz-Erich Stiene: Wandalbert von Prüm, Frankfurt 1981; Franz Brunhölzl: Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, Bd. 2, München 1992, 78–82; Wandalbert von Prüm: Martyrologium, hg. von Ernst Dümmler, MGH Poetae latini 2, Berlin 1884, 578–602. Zur illuminierten Handschrift siehe Ausst.-Kat. Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter, hg. von Joachim Plotzek u. a. Stuttgart 1992, 82 f. (Nr. 8 Katharina Bierbrauer); Wandalbert von Prüm: Das Reichenauer Martyrologium für Kaiser Lothar I. Codex Reginensis latinus 438 (Codices e vaticanis selecti 83), Kommentarband, hg. von Hans-Walter Stork, Stuttgart 1997; Bruno Reudenbach (Hg.): Karolingische und Ottonische Kunst (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 1). München 2009, 272 (Nr. 56 Andrea Hauff), 344 f. (Nr. 304 Dieter Blume).

13 Vergleichbar ist das Hymnar aus Canterbury (London, British Library, Cotton Julius A.VI, 1. Hälfte 11. Jahrhundert), dem ein metrischer Kalender vorausgeht. Monatsarbeiten werden hier am unteren Rand der Seite szenisch dargestellt; vgl. Temple 1976 (wie Anm. 11), 80 (Nr. 62): Kalender



6 Wandalbert von Prüm, *Martyrolog*, Reichenau nach 855 (Rom, Biblioteca Vaticana, reg. Lat. 438, f. 18v): August mit Getreideernte und Löwe als Tierkreiszeichen

Enger ist die Verflechtung von geistlichem Text und Arbeitsbildern im Göttinger Sakramenter (Taf. 14), das in Fulda um 975 geschrieben und reich illuminiert wurde (Göttingen, UB Ms. Fol. 231). Das Sakramenter enthält die im Rahmen der Meßfeier vom Priester zu sprechenden Gebete, d. h. den *canon missae*, *proprium* sowie *commune sanctorum* und *benedictiones*. Die christologischen- und Heiligenfeste des Jahreskreises sind hier jeweils durch Miniaturen eingeleitet, am Ende der Handschrift folgt der Kalender. Dieser fasst in graphisch geordneter Form den komplexen Inhalt des Sakramentars in chronologischer Ordnung zusammen, ähnlich wie Kanontafeln dies in Evangelien leisten. Ein Frontispiz mit Zodiacus-Diagramm steht dem Kalender voran und

f. 3r-8v, computus-Material f. 2 und f. 9r-17v, Hymnar mit altenglischer Glosse f. 18-90.

verdeutlicht die zirkuläre Einheit des (Kirchen)Jahres (f. 250v-251r), es überhöht dessen Bedeutung durch eine architektonische Rahmung.¹⁴ Hier wird für die Jahresdarstellung das Kreisschema enzyklopädischer Handschriften aufgegriffen, die Begriffe aber werden um deren figürliche Repräsentationen ergänzt: Im Zentrum thront frontal die Personifikation des Jahres, *annus*, mit den Büsten von Sonne (*sol*) und Mond (*luna*) in seinen Händen, neben ihm vier Räder, die an die endzeitliche Vision des Ezechiel von den viergestaltigen himmlischen Thronwesen mit den vier Rädern gemahnen (Ezech 1,15-21; Daniel 7,9). Im ersten Kreis sind golden gerahmte Medaillons mit den Halbprofil-Brustbildern der vier Elemente plaziert, achsial auf die Mitte ausgerichtet und kreuzförmig angeordnet. Sonne und Mond sowie die vier Elemente, die zugleich die vier Himmelsrichtungen anzeigen, stehen für die Ordnung des von Gott geschaffenen Makrokosmos.¹⁵ Im äußeren Ring folgenden die zwölf Monatsdarstellungen; jeweils in Dreiergruppen sind sie, wie in Isidors *Etymologiae* (V.33, V.35), dem betreffenden Element und einer Jahreszeit zugeordnet. Der Winter beginnt links oben mit dem Dezember, einem Mann mit Fleischspießen als Hinweis auf Festmähler, oben folgt *Januarius* als frontal stehender Mann mit erhobener Axt als Verweis auf die winterliche Holzarbeit, zudem mit aufgestütztem hölzernen Buchdeckel. Rechts neben ihm steht *Februarius* mit gebogenem Messer und Ruten, denn Weiden und Büsche werden in dieser Zeit beschnitten. In der diagonalen Achse sind jeweils golden gerahmte Medaillons mit der zugehörigen Personifikation der Jahreszeit eingeschoben, hier das des Frühlings (*ver*) vor den folgenden Frühjahrsmonaten März, April und Mai. Monatsarbeiten ersetzen die bisher im kosmologischen Zusammenhang üblichen Tierkreiszeichen. Doch finden letztere Aufnahme zur Kennzeichnung der jeweiligen Monatsseiten.

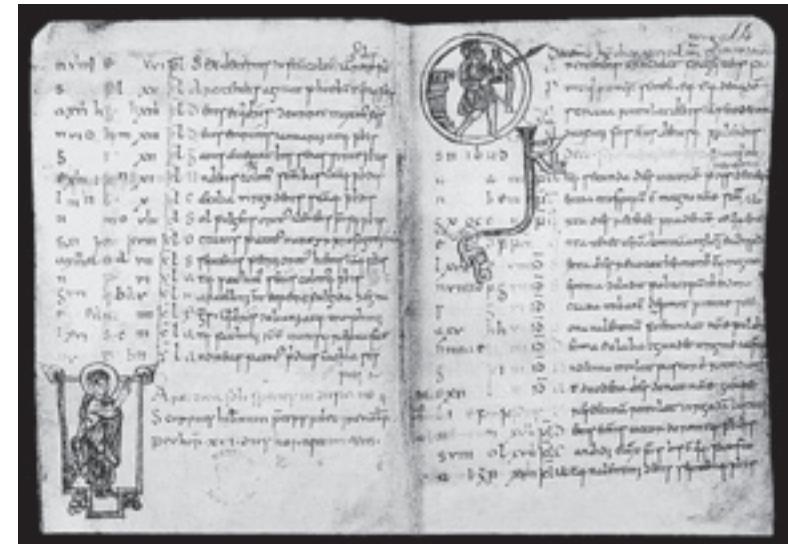
Diese Kalender-Struktur findet man entsprechend auch in Psaltern, denen seit dem 10. Jahrhundert zunehmend häufig Kalender vorangestellt werden. Im sogenannten Aethelstan oder Galba-Psalter (London, British Library, Cotton Galba A.XVIII, vor 939, f. 3r-14v) werden die jeweiligen Tierkreiszeichen zu Beginn des versifizierten Monats in Medaillonform auf den doppelseitigen Monatstafeln plaziert, am Monatsende steht

¹⁴ Winterer 2009 (wie Anm. 9), 424 f. zur älteren Bildtradition.

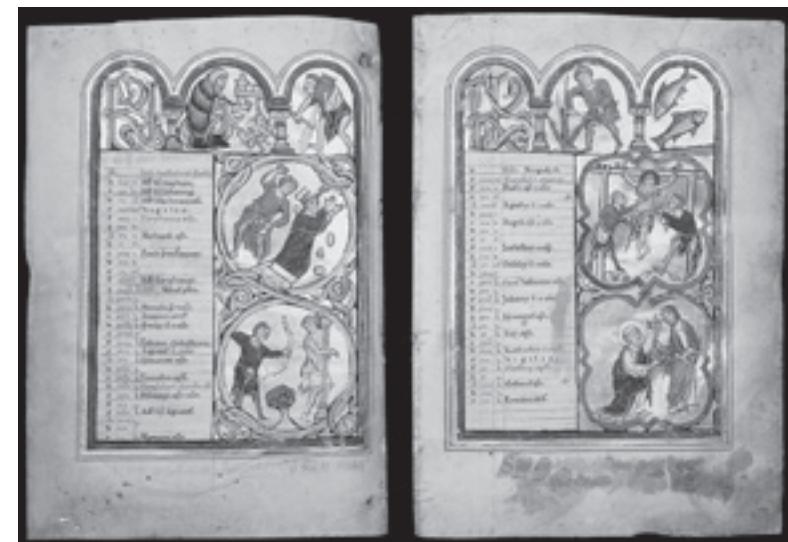
¹⁵ Zu den Grundlagen dieses Modells siehe Barbara Maurmann-Bronder: *Tempora significant. Zur Allegorese der Vier Jahreszeiten*. In: *Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*. Festschrift für Friedrich Ohly. München 1975, Bd. 1, 72.

jeweils die Figur eines Heiligen (Abb. 7).¹⁶ Der Psalter, der als Gebetbuch Grundlage des monastischen Stundengebets ist, wird seit dem 11. Jahrhundert auch zur Andacht hochstehender Laien üblich und oftmals reich illuminiert.¹⁷ Solchen Luxuspsalterien wird seit dem Ende des 11. Jahrhunderts oft eine Bildfolge mit zentralen Ereignissen der Heilsgeschichte vorangestellt, zudem auch ein illuminierter Kalender.¹⁸

Neben oder anstelle dieser Tierkreiszeichen und Monatsarbeiten treten jedoch seit dem 12. Jahrhundert die Heiligenfeste als Zeitmarker in den Vordergrund – Heiligenfeste werden zugleich gebräuchlich zur Datierung von Urkunden.¹⁹ Im Elisabethpsalter (Cividale del Friuli, Museo archeologico Nazionale, Ms. CXXXVII, Thüringen 1209) begleiten Szenen des Lebens Christi und Heiligenmartyrien die Kalenderseiten (Abb. 8). In der oberen Arkadenreihe sieht man neben dem KL-Monogramm in der Mitte die Monatsarbeit, rechts das Tierkreiszeichen – so für Januar den Alten am Feuer neben der gedeckten Tafel und den



7 Aethelstan oder Galba-Psalter, England vor 939 (London, British Library, Cotton Galba A.XVIII, f. 13v-14r): Kalenderseiten mit Ende des Novembers und Beginn des Dezembers



8 Elisabethpsalter, Thüringen 1209 (Cividale del Friuli, Museo archeologico Nazionale, Ms. CXXXVII, f. 1v-2r): Kalenderseiten für Januar und Februar mit Monatsarbeiten, Tierkreiszeichen und Heiligenzenen (Steinigung des Stephanus, Sebastiansmartyrium; Martyrium der Agathe, Schlüsselübergabe an Petrus)

¹⁶ Temple 1976 (wie Anm. 11), 36 f. (Nr. 5): f. 15–19 Computus, f. 178–200 Gebete und griechische Litanei; dem Kalender vorangestellt ist f. 2v eine Majestas domini mit Arma Christi und verehrenden Engeln und Propheten, vor dem Psalterbeginn f. 21 der thronende Christus mit Wundmalen inmitten der Heiligen sowie die Geburt (Abdruck auf Beatus-Seite), vor Ps 101 auf f. 120v die Himmelfahrt Christi; vgl. Robert Deshman: The Galba Psalter: Pictures, Texts and Context in an Early Medieval Prayerbook. In: Anglo-Saxon England 26, 1997, 109–138; Winterer 2009 (wie Anm. 9), 462 f. (Abb.).

¹⁷ Andrea Worm: Bücher für Liturgie, Gebet und Schriftlesung. In: Susanne Wittekind (Hg.): Romanik (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 2). München 2009, 201–206.

¹⁸ Den ersten Bildvorspann von 16 ganzseitigen Federzeichnungen (aber keinen Kalender) enthält der Tiberius-Psalter, um 1050; s. Temple 1976 (wie Anm. 11), 115–117 (Nr. 98). Der Psalter London BL Arundel 60 (Winchester vor 1073) ergänzt zwischen Kalender und Psalterbeginn zwei Miniaturseiten, vgl. Temple 1976 (wie Anm. 11), 120 (Nr. 103): vorangestellt ist f. 2r–7v der Kalender, f. 11 folgen Ostertafeln, f. 12v eine Kreuzigungsgruppe vor dem Psalterbeginn auf f. 13r, f. 52v zu Ps. 51 eine weitere Kreuzigung; Initialzierseiten betonen darüber hinaus die Dreiteilung mit Ps 1, 51 und 101; www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8761&CollID=20&NStart=60 (Stand 6. Oktober 2011).

¹⁹ Paul Herold: Urkunden als Schnittpunkte von Zeiten und Räumen. In: Wolfgang Hameter (Hg.): Ideologisierte Zeit. Kalender und Zeitvorstellungen im Abendland von der Antike bis zur Neuzeit. Innsbruck 2005, 94–115.

Wassermann, den Bäume beschneidenden Landmann mit den Fischen für Februar, in den Rankenmedaillons die Steinigung des Stephanus und das Martyrium des Sebastian.²⁰

Im Landgrafenpsalter (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. HB II 24, Thüringen 1211–13) repräsentiert jeweils ein Apostel den Monat (Abb. 9).²¹ Zwölf Doppelarkaden, unter denen die Apostel vor goldenem Grund wie in einem Torbogen stehen, erinnern an ihre Rolle auf zeitgenössischen Radleuchtern, die das himmlische Jerusalem symbolisieren. Dessen Grundsteine tragen die Namen der Apostel, die Heiligen schmücken die Mauern der Himmelsstadt wie Edelsteine (Apk 21,11–21). So bilden die Kalendertafeln zugleich einen architektonischen Heilsraum im Buch.²² Ihn zu erreichen ist das Ziel des Psalmenbetters. Eher untergeordnet erscheint im Landgrafenpsalter über dem Heiligen in der Lünette die jeweilige Monatstätigkeit – im Januar ist der trinkende Alte zu sehen, der sich am Feuer wärmt, im Februar das Beschneiden der Bäume. Der Zodiacus fehlt hingegen ganz.

²⁰ Wolter von dem Knesebeck 2001 (wie Anm. 11), 123–157, Abb. S. 87. Im Würzburger Psalter (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 3900, um 1260) kommt schließlich zu der ganzfigurigen Darstellung des – für die Adressatin wichtigsten – Heiligen eines Monats noch eine fortlaufende Bilderzählung der Katharinenlegende hinzu; Tierkreiszeichen und Monatsarbeit treten dadurch zurück, bleiben aber in Medaillons am unteren Rand präsent. In der Kreisform der Medaillons bleibt vielleicht sogar die Erinnerung an den Jahreskreis, zu dem die Zodiacus-Zeichen gehören, noch wach; vgl. Wittekind 2009, 365 (Nr. 135 Susanne Wittekind). Zur Medaillonform als Strukturelement einer Handschrift siehe das Inhaltsverzeichnis sowie die Buchanfänge des westgotischen *Liber iudicium* im Codex Albeldense von 976 (Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, d.I.2, f.387v – vgl. Achim Arbeiter / Sabine Noack-Haley: Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters vom 8. bis ins 11. Jahrhundert (*Hispania Antiqua*), Mainz 1999, 435 f., Tf. 131a) sowie in der *Lex visigothorum* (Paris, Bibliothèque National, lat. 4667, Katalonien 9. Jahrhundert) – vgl. Mireille Mentré: Illuminated Manuscripts of Medieval Spain. London 1996, 70 mit Abb. von f. 7v, f. 49v.

²¹ Vgl. Susanne Wittekind: Romanik (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 2), München 2009, 247–249 (Nr. 47 Andrea Worm); Wolter von dem Knesebeck 2001 (wie Anm. 11), 150, Abb. 173 f.

²² Bruno Reudenbach: Der Codex als heiliger Raum. Überlegungen zur Bildausstattung früher Evangelienbücher. In: Stephan Müller u. a. (Hg.): Codex und Raum (Wolfenbütteler Mittelalterstudien 21). Wolfenbüttel 2009, 59–84.



9 Landgrafenpsalter, Thüringen 1211–13 (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. HB II 24, f. 1v–2r): Kalenderseiten für Januar und Februar mit Monatsarbeiten und den Aposteln Paulus und Matthias

Dieses Konzept, die einzelnen Monate und das ganze Jahr auch bildlich unter den Schutz der wichtigsten Heiligen zu stellen, ist verbreitet in Psaltern und Stundenbüchern für die private Andacht. Doch indem der Heiligenfestkreis zunehmend in den Bildschmuck von Psaltern²³ und Stundenbüchern selbst aufgenommen wird, d. h. zu Beginn der verschiedenen Abschnitte oder Offizien des Stundengebets, wird der Kalender wieder frei. Er wird nun entweder schlicht, ohne Bildschmuck gestaltet, oder aber ganz den Erscheinungen und Tätigkeiten der Jahreszeiten und einzelnen Monate gewidmet, so in den berühmten *Très riches Heures* des Duc de Berry (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, Gebrüder Limburg, Paris oder Bourges, 1411/16, f. 2v–13v).²⁴

²³ Elisabeth Klemm: Die Darstellung von Heiligen als Thema der Psalterillustration. In: Frank O. Büttner (Hg.): The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images. Turnhout 2004, 361–376.

²⁴ Les *Très riches Heures* du Duc de Berry (Faksimile), hg. von Raymond Cazelles, Luzern 1984; Boudewijn Bakker: Die Eroberung des Horizonts. Die Gebrüder Limburg und die gemalte Landschaft. In: Ausst.-Kat. Die Brüder Van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof (1400–1416), hg. von Rob Dücker / Pieter Roelofs, Stuttgart 2005, 201–206; Simon Slanicka: Das Loch in der Hose des Wildschweinjägers – Kleidersymbolik

2.2. JAHRESKREISDARSTELLUNGEN IM KIRCHENRAUM

Noch einmal kehre ich zum Göttinger Sakramenter zurück mit der Überlegung, warum die aus dem Zusammenhang enzyklopädisch-astronomischer Handschriften geläufige zyklische Monatsdarstellung in ein Meßbuch übernommen wird. Das Sakramenter enthält im Kern die priesterlichen Gebete zur Bereitung des eucharistischen Opfers. Das eucharistische Opfer wird vollzogen zur Reinigung der Gläubigen von ihren Sünden und zu ihrer Befreiung vom ewigen Tod, der schweren Sündern im Jüngsten Gericht am Ende der Zeit droht. Durch die Ergänzung der Jahres- und Monatsdarstellung aber wird gerade dieser heils geschichtliche Zusammenhang von Schöpfungswerk und Erlösungsopter Gottes betont.

In ähnlicher Weise wie im Göttinger Sakramenter geschieht dies bei der Ewaldi-Decke (Köln, St. Kunibert, Ende 9. Jahrhundert). Auch hier geschieht dieser Rekurs unter Aufnahme der enzyklopädisch-diagrammatischen Formen, welche die von Gott geschaffene kosmologische Ordnung anschaulich machen, in deren zeitlichen Lauf das Heilswirken Christi, die Taten der Heiligen, aber auch das Arbeitsleben der Menschen eingespannt ist (Abb. 10). Die im Schrein der hll. Ewalden 1942 gefundene Decke, aus blauem Leinen und mit roter Seide bestickt (83 × 310 cm), gehört eventuell zu den drei Altardecken, die Erzbischof Brun von Köln testamentarisch 965 den hll. Ewalden stiftete. Sie weist auf ihren Seiten teilen zwei diagrammatische Darstellungen auf. Die eine zeigt eine *rota* mit *annus* im zentralen Medaillon, die andere *sol* und *luna* im diagonal verspannten Mittelkreis, umgeben von den zwölf, in Dreiergruppen gegliederten Tierkreiszeichen.²⁵ In der Mitte thront *annus*, mit den Köpfen

in den Très riches Heures de duc de Berry und der französische Bürgerkrieg. In: Philipp Zitzlsperger (Hg.): Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung, Berlin 2010, 83–98; zu Monatsarbeiten in Stundenbüchern um 1500 siehe Bridget Ann Henisch: The Medieval Calendar Year. Pennsylvania 1999.

²⁵ Wilhelm Nyssen: Die Ewald-Decke aus Sankt Kunibert in Köln. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 18, 1956, 70–90; Ausst.-Kat. Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, Bd. 1, Köln 1972, 167 (A 10 J. Plotzek); Kroos 1970 (wie Anm. 1), Anm. 21 vermutet hingegen eine Lesepultdecke; Ausst.-Kat. Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln, Köln 1985, 3 Bde., Bd. 1, 62 (A 8 Leonie von Wilckens); Anton Van Run: *Annus, quadriga mundi. Over de adaptatie van een klassiek thema in de vroegmiddeleeuwse kunst*. In: *Annus quadriga mundi. Postellen over Middeleeuwse kunst opgedragen aan Anna C. Esmeijer*, hg. von J. B. Bedaux, Utrecht 1989,



10 Ewaldi-Decke, St. Gallen? Ende 9. Jahrhundert (Köln, St. Kunibert): *annus*-Personifikation, umgeben von Tierkreiszeichen, Jahreszeiten und Elementen

von *dies* und *nox* in den Händen, zwischen vier Feuerrädern, die zu den Thronwächter in Ezechiel's Gottesvision (Ezech 1,15–21) gehören. Die achsialen Medaillons des inneren Ringes zeigen die vier Elemente (oben *aer*, links *aqua*, rechts *ignis*, unten *terra*), zwischen ihnen diagonal die

152–178; Kristin Böse: Spürbar und Unvergänglich. Zur Visualität, Ikonologie und Medialität von Textilien und textilen Reliquiaren im mittelalterlichen Reliquienkult. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 33, 2006, 10–14, 25 f.; Winterer 2009 (wie Anm. 9), 432; Reudenbach 2009 (wie Anm. 12), 306 f. (Nr. 80 Christoph Winterer).

vier Jahreszeiten. Im äußeren Kreis sind die zwölf Tierkreiszeichen zu sehen, im Uhrzeigersinn oben beginnend mit dem Wassermann für Januar. In den äußeren Zwickeln sind links die Personifikation des *Oceanus* mit einem Fisch und rechts *Terra* mit einem Füllhorn zu erkennen – beide im Gegensatz zu antiken Personifikationen bekleidet. In den oberen Zwickeln stehen A und Ω (gemäß Apk 22,13) mit bekrönendem Kreuzzeichen als Hinweis auf Gott als Anfang und Ende der Zeit, als Schöpfer, Pantokrator und Erlöser. Die Altardecke bindet das sakramentale Opfer damit in die kosmologische Heilsordnung ein.²⁶

Im 12. Jahrhundert hingegen rückt das Selbstopfer Christi in den Fokus, am Altar wird der Opfertod Christi vergegenwärtigt, häufig in Form plastischer Kruzifixe, manchmal ergänzt um alttestamentliche Typen des Opfers.²⁷ Die kosmologische Jahresdarstellung in Form von Tierkreiszeichen und Monatsarbeiten bleibt im Altarbereich präsent, wird aber auf den Kirchenfußboden verlagert.²⁸

26 Peter Springer: Kreuzfüße, Typologie eines hochmittelalterlichen Geräts. Berlin 1981, 38, 43. Im Meßtext wird der Zusammenhang von Schöpfung, Erlösungsopfer und Gericht mehrfach angesprochen, insbesondere im *Ordo missae*, vgl. Schott, Anselm: Das vollständige Römische Meßbuch lateinisch-deutsch, Freiburg 1962 (Trinitätsanrufung im Vorbereitungsgebet 444, im Gloria 449, im Credo 452 f. sowie im Schlußevangelium (Joh 1,1–14) 476 f.). Die umgebende Inschrift lautet: *Populus conspicit omnis arte laboratum* – Winterer übersetzt (in Reudenbach 2009 (wie Anm. 12), Nr. 80) »Das ganze Volk, welches das durch Kunst Geschaffene betrachtet«. – Die geometrischen Figuren von Kreuz und Kreis deutet Elbern als Zeichen für die kosmologische Herrschaft Gottes (Victor H. Elbern: Bildstruktur – Sinnzeichen – Bildaussage. Zusammenfassende Studie zur unfigürlichen Ikonographie im frühen Mittelalter. In: *Arte medievale* 1, 1983, 17–37); sie werden häufig für Reliquiare und Altarbekleidungen (Antependien) genutzt, teils kombiniert mit Darstellungen der *majestas domini* zwischen den zwölf Aposteln als Gerichtsbeisitzern (vgl. den Mailänder Goldaltar in Sant’Ambrogio, um 840 – vgl. Victor H. Elbern: Der karolingische Goldaltar von Mailand. Bonn 1952; Victor H. Elbern: Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter. Darmstadt 1988, 46–72; Joseph Braun: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd. 2: Die Ausstattung des Altares. München 1924, 126).

27 Susanne Wittekind: Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo. Köln 2004, 55, 65–71, 359 f.; die Kreuzigung vor dem *canon missae* wird das Hauptbild der Sakramentare; Springer 1981 (wie Anm. 26).

28 Eine thematische Übersicht bietet Hiltrud Kier: Der mittelalterliche

In der Kölner Stiftskirche St. Gereon hingegen schmückte und bezeichnete man mit dem *Zodiacus* die Schwelle zum Konventsaltar in der Apsis, die im Zuge der Chorerweiterung im Auftrag von Erzbischof Arnold von Wied 1151–56 errichtet und ausgestattet wurde (Abb. 11).²⁹ Die Medaillons zeigen alternierend vor schwarzem oder weißem Grund mit Sternenmuster die inschriftlich bezeichneten Tierkreiszeichen. Der *Zodiacus* bezeichnet den Altar als himmlischen Ort und Thron Gottes. Dies wird umso deutlicher, wenn man den Blick nach oben in die Apsiskalotte richtet und dort die *majestas domini*, erweitert um Maria und Johannes

Schmuckfußboden. Düsseldorf 1970, 69 f. Demnach wird, nach frühchristlichen Beispielen im Orient, der *Zodiacus* bzw. Monatsarbeitszyklus seit Anfang des 12. Jahrhunderts im Westen häufig dargestellt, so in S. Michele/Pavia, S. Madeleine/Vezelay, S. Savino/Piacenza, Kathedrale S. Maria Assunta/Aosta, S. Colombano/Bobbio, St. Omer/St. Bertin, St. Pierre/Moissac, Chapelle St. Firmin/St. Denis, St. Remi/Reims, S. Giacomo, S. Prospero und S. Tomaso in Reggio Emilia, S. Giovanni/Ravenna, Kathedrale S. Maria/Otranto, St. Gereon und S. Maria im Kapitol/Köln. Neben diesem kosmologischen Thema findet man auf Fußböden Tugendpersonifikationen (wie im Hildesheimer Domchor 1153–62 und in der Erfurter Domturmkapelle um 1160) und Szenen des Alten Testaments (St. Gereon/ Köln, 1153; San Colombano/Bobbio, Anfang 12. Jahrhundert und Reims, St. Remi), oft auch allgemeine Kampfszenen und Fabelwesen. Vgl. Marjorie Jean Hall Panadero: The Labours of the Months and the Signs of the Zodiac in Twelfth-Century French Facades (Diss. University of Michigan 1984), Ann Arbor 1986, 137–142.

29 Kier 1970 (wie Anm. 28), 39 f., 110–116 sowie Abb. 72; Ausst.-Kat. *Ornamenta Ecclesiae* (wie Anm. 25), Bd. 2, 234 (E 27 Hiltrud Kier); Wittekind 2009 (wie Anm. 21), 329 f. (Nr. 109 Hiltrud Kier). Zur mittelalterlichen Ausstattung von St. Gereon siehe Clemens Kosch: Köln romanische Kirchen. Architektur und Liturgie im Hochmittelalter. Regensburg 2000, 36–44. In der Nischenzone des Chores sind heilige Bischöfe als Sieger über die Laster dargestellt, darüber Soldatenheilige der Thebäischen Legion über Besiegten, seit 1945 verloren sind in der Apsiskalotte die äußeren Figuren, die Erzbischof Anno und Kaiserin Helena als Förderer der Kirche darstellen. Heute sind die Stiftmosaike, zu denen alttestamentarische Szenen aus dem Konventschor gehören, stark restauriert und in der Krypta neu verlegt. Weitere Beispiele für die Plazierung von *Zodiacus*- oder Monatsarbeiten-Mosaiken im Chor und unmittelbar am Altar sind San Savino in Piacenza und Santa Maria Assunta in Aosta, beide in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zu datieren; vgl. Peter Springer: Trinitas-Creator-Annus. Beiträge zur mittelalterlichen Trinitätsikonographie. In Wallraff-Richartz-Jahrbuch 38, 1976, 17–45, hier 35–38.



11 Bodenmosaik, Köln 1151–56 (Köln, St. Gereon, Krypta): Schütze (*sagittarius*), Skorpion und Waage (*libra*)



12 Bodenmosaik, Tournus Ende 12. Jahrhundert (Tournus, Chorumgang von St. Philibert): höfischer Reiter und Sternzeichen der Zwillinge (*gemini*) für Monat Mai

den Täufer als Fürbitter erblickt. Seinen spezifischen Sinngehalt entfaltet der Zodiac mithin erst im Bildensemble dieses Sakralraumes.

Zusammen mit dem kosmologischen Inhalt wird im Chorumgang von St. Philibert in Tournus auch die diagrammatische Kreisform des Zodiacus aufgegriffen.³⁰ Die Mosaiken, die stilistisch ins Ende des 12. Jahrhunderts zu datieren sind, wurden erst im Jahr 2000 im Zuge von Heizungsarbeiten aufgedeckt, aber nur teilweise zugänglich gemacht (Abb. 12). Auf das Tierkreiszeichen folgt jeweils die zugehörige Monatstätigkeit. So erkennt man neben dem Medaillon mit den Zwillingen als Sternzeichen des Monats Mai einen modisch eleganten jungen Mann, der mit dem Falken auf der Hand ausreitet. Der Jahreskreis wird hier im Chorumgang der Abteikirche, in der das Grab des Märtyrers Valerian sowie das des Konventsgründers Philibert verehrt wurde, für Mönche wie für Pilger abschreitbar. Die Medaillons, die weltliches Tun und die göttliche Schöpfungsordnung gleichermaßen vergegenwärtigen, sind dabei auf den Altar im Zentrum des Chores ausgerichtet und lenken den Blick des Betrachters auf diesen. Der Altar, der zeichenhaft den himmlischen Thron Gottes repräsentiert, wird so von den Sternbildern gleichsam umkreist.

In der Kathedrale von Otranto (Apulien), sind die Monatstätigkeiten zusammen mit den jeweiligen Tierkreiszeichen in Form von zwölf Medaillons im Osten des Langhauses vor den (ehemaligen) Chorschranken plaziert, angeordnet in drei Reihen, in Leserichtung links oben beginnend mit dem Januar (Abb. 13, 14).³¹ Eine Inschrift, die als Auftraggeber

³⁰ Frédéric Didier: Découverte et présentation de la mosaique médiévale du zodiaque abbatiale Saint-Philibert de Tournus, Saône-et-Loire. In: Monumental 1, 2004, 106 f.

³¹ Walter Haug: Das Mosaik von Otranto. Darstellung, Deutung und Bild-dokumentation. Wiesbaden 1977, 29, zur Inschrift 11–15; Carl Arnold Willemse: Das Rätsel von Otranto. Das Fußbodenmosaik in der Kathedrale. Eine Bestandsaufnahme. Sigmaringen 1992, 46–51. Im Mosaik der Vierung, in der sich der Kanonikerchor befindet, wird die Medaillonstruktur der Monatsbilder aufgenommen, auf das verbindende Baummotiv jedoch verzichtet. Die vier mal vier Medaillons zeigen gegenüber dem Sündenfall im Osten König Salomo und die Königin von Saba, sonst Fabelwesen (Nixe, Einhorn, Drache, Greif und Kentaur) und Tiere (Elefant, Kamel, Stier, Hirsch, Leopard, Steinbock). In der Apsis erkennt man zur rechten des Altars die Jona-Geschichte: den Wurf des Jona vom Schiff (Jona 1,15); die Predigt Jonas in Ninive mit Ankündigung des Gerichts (Jona 3,4) und die Busfe des Königs als Modell von Bußpredigt und göttlicher Rettung der



13 Bodenmosaik, Otranto 1163–65 (Otranto, Kathedrale Santa Maria)



14 Bodenmosaik, Otranto 1163–65 (Otranto, Kathedrale Santa Maria): östliches Langhaus mit Paradiesvertreibung, Monatsbildern, Noahgeschichte

des vollständig erhaltenen Mosaikfußbodens Erzbischof Jonathan und die Datierung des Werks unter der Herrschaft König Wilhelms (I. von Sizilien, 1154–1166) im Jahr 1163 angibt, grenzt diese Medaillonzone nach Westen gegen Szenen der Noahgeschichte ab: den Befehl Gottes und den Bau der Arche, die Rückkehr der Taube zur Arche, im Register darunter Noahs Arbeit im Weinberg. Östlich der Monatsarbeiten-Medaillons sind die Vertreibung aus dem Paradies, das Opfer Kains und Abels sowie der Brudermord dargestellt, direkt anschließend im Kanonikerchor in der Vierung der Sündenfall. Die Kalenderbilder werden also in die heils geschichtliche Erzählung, die von Osten nach Westen fortschreitet, eingeschoben. Die mühselige, schweißtreibende menschliche Erdenarbeit (Gen 3, 17–19) wird hier als Folge des Sündenfalls dargestellt, durch den Arbeit zur Mühe (*labor*) wurde.³² Doch die regelmäßige Anordnung und die geometrische Form der Medaillons, die an die Ordnung der göttlichen Schöpfung erinnern, heben die Kalenderbilder aus dem unübersichtlichen Astwerk des Baumes der ›Welt‹ heraus, dessen Zweige auch sie durchdringen. Dieser Baum aber wurzelt im Westen; er teilt mit seinem mächtigen Stamm das Langhaus. In seine Äste eingewoben entdeckt man zahlreiche Kämpfe und Fabelwesen, unterhalb der Noahszenen zudem links den Turmbau zu Babel und rechts Alexanders Greifenfahrt, beides Beispiele der schöpferischen Fähigkeit des Menschen wie seines Hochmuts (*superbia*). So ergibt sich eine doppelte, gegenläufige Leserichtung, heilsgeschichtlich-thematisch von Osten nach Westen, strukturell-biomorph von Westen nach Osten. In der Annäherung an

Gerechten. Zur Linken des Altars ist links Samsons Löwenkampf zu sehen, der als Kampf gegen das Böse interpretiert werden kann. In den Mosaiken der Querhausarme wird hingegen das Baummotiv wieder aufgegriffen: der nördliche stellt in der Krone Abraham und Isaak mit den Seelen der Gerechten im Schoß (zur Rechten des Baumes) dem Satan gegenüber; der südliche zeigt Samuel und weitere nicht identifizierte Figuren.

32 Christel Meier: *Labor improbus oder opus nobile?* Zur Neubewertung der Arbeit in philosophisch-theologischen Texten des 12. Jahrhunderts. In: Frühmittelalterliche Studien 30, 1996, 315–342; Hans-Werner Goetz: ›Wahrnehmung‹ der Arbeit als Erkenntnisobjekt der Geschichtswissenschaft. In: Verena Postel (Hg.): Arbeit im Mittelalter. Vorstellungen und Wirklichkeiten. Berlin 2006, 21–34, hier 30 f.; Thomas Haye: *labor* und *otium* im Spiegel lateinischer Sprichwörter und Gedichte des Mittelalters, ebd. 79–89; Klaus Schreiner: ›Brot der Mühsal‹ – Körperliche Arbeit im Mönchtum des hohen und späten Mittelalters. Theologische motivierte Einstellungen, regelgebundene Normen, geschichtliche Praxis, ebd. 133–170.



15 Westportal, Autun 1130–45 (Autun, Kathedrale St. Lazare): Weltgerichtsympanon, umgeben von Zodiacus und Monatsarbeiten in der Archivolte

den Altar im Chor durchschreitet man vom Portal kommend zunächst die Zonen des Kampfes zwischen Menschen und Tieren, die andere Tiere oder Menschen verschlingen; man begegnet Mischwesen, Kentauren, Greifen, menschenköpfigen Drachen, aber auch Frauen, die auf Fischen reiten. Während die Überschauperspektive das Ganze etwas ordnet, ist für den nach Osten Schreitenden der Blick allein aufs Detail möglich. Strukturgebend wirken jedoch die quer durchlaufenden Inschriftenbänder um die Noahgeschichte und die Medaillons mit den Kalenderbildern. Durch Ordnung ausgezeichnet wird somit zum einen das Eingreifen Gottes zur Rettung der auserwählten Menschen und Tiere, zum anderen die kosmologische Zeitordnung des Schöpfers, die in den geregelten Tätigkeiten des Menschen im Jahreskreis zu erfahren ist.

Die Kalenderbilder stehen in Otranto nicht mehr im Kontext der Altarliturgie, sie richten sich nicht mehr an Geistliche, sondern vor allem an die Laien, deren Platz im Langhaus ist.

Dies zeigt eine Verschiebung hinsichtlich der Adressaten der Jahreskreisbilder an. Denn Tierkreis- und Monatsbilder werden seit der Mitte des 12. Jahrhunderts besonders häufig an Kirchenportalen dargestellt;

sie richten sich an den weiteren Kreis der Gläubigen (Abb. 15).³³ Angebracht werden sie oft in einer Archivolte oder in einer erhöhten Zone, dem Weltenrichter zugeordnet. Die Kreisbogenform lässt dabei die *annus-rota* und die zyklische Struktur des Jahres aufscheinen. Doch auch inhaltlich ist diese Position sinnvoll, denn so steht der Jahrkreis in Bezug zur Darstellung des Weltenrichters oder der *majestas domini* im Bogenfeld (Tympanon). Der Zodiacus verdeutlicht hier die Rolle Gottes als Schöpfer des Kosmos, als Anfang und Ende der Zeit. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts werden Tierkreiszeichen und Monatsarbeiten jedoch immer häufiger an den Portallaibungen, d. h. in direkter Nähe und in Augenhöhe des Eintretenden dargestellt.³⁴ Die Monatsarbeiten gehören hier dem irdischen Bereich zu, ihre himmlische Kreisform ist nun, wie in Otranto, aufgegeben zugunsten einer Reihung. So werden die Monatsarbeiten am Marienportal der Kathedrale Notre Dame/Paris in der Türlaibung platziert, links aufsteigend vom Januar bis Juni – parallelisiert mit den von der Kindheit zum weisen Alter aufsteigenden Lebensaltern am Trumeaupfeiler –, rechts absteigend von Juli bis Dezember. Häufig werden in der Eingangszone die Jahreszeitenreliefs auch kombiniert mit anderen Darstellungen, so mit den freien Künsten (*artes liberales*) in Chartres – die Monatsarbeiten verkörpern hier die *vita activa*, während die *artes liberales* für die *vita contemplativa* stehen. In St. Denis hingegen lenken die Tugenden und Laster den Blick auf die Arbeit als Sündenstrafe und Heilsweg.³⁵ An der Schwelle zum Sakralraum wird der Laie nun in seiner Lebenswirklichkeit ›abgeholt‹, Arbeit wird als Weg zum Heil bewusst gemacht.

SCHLUSS

Jahrkreis-Diagramme und Zodiacus sind prominente Beispiele für die mittelalterliche Aufnahme antiker Darstellungsformen von Zeit. Die Ikonographie des Zodiacus verändert sich im Mittelalter kaum, ebensowenig wie die Strukturen der kreisförmigen Diagramme (*rotae*) zur Darstellung

³³ Panadero (wie Anm. 28), 44–51; Jeannet Hommers: Die Kirche Saint-Lazare in Autun als Ort der Bildbetrachtung. Begehung als narrative Strategie, Dissertation Universität Hamburg 2012.

³⁴ William M. Hinkle: The Cosmic and Terrestrial Cycles on the Virgin Portal of Notre Dame. In: The Art Bulletin 49, 1967, 287–296.

³⁵ Panadero 1986 (wie Anm. 28), 61–80.

des Jahreslaufs. Und doch wird der Sinngehalt der Zeichen verändert: durch Fragmentierung, indem die Sternzeichen in Einzelmedaillons isoliert werden; durch Ergänzung, indem Monatsarbeiten zu den Tierkreiszeichen hinzutreten oder diese dominieren; durch Neukontextualisierungen, indem sie am Altar und damit am Ort des eucharistischen Opfers an die Einheit Christi mit dem Schöpfergott erinnern und das Erlösungsopter in einen heilsgeschichtlichen Rahmen vom Anfang bis Ende der Zeit einstellen. Die antiken Zeichen und Formen der Jahresrepräsentation finden Aufnahme in verschiedensten Medien, auch jenseits des Buchs. Sie werden Teil einer komplexen visuellen Repräsentation der Heilsordnung (im Bodenmosaik wie in Portalprogrammen). Doch wird die diagrammatische Darstellung durch neue Darstellungsformen von Zeitordnung (so in den Kalendern der Handschriften) zurückgedrängt. Im Hochmittelalter tritt somit in den Künsten die astronomische ›Sternzeit‹ hinter der ›heiligen‹ Zeit zurück. Das Vorbild und die Protektion der Heiligen, aber auch die eigene Tätigkeit werden als Optionen aufgezeigt, den Weg zum Heil zu beschreiten.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1–2** Ausst.-Kat. Glaube und Wissen 1998 (wie Anm. 5), S. 146.
- 3** Erzbischöfliche Dom- und Diözesanbibliothek Köln/CEEC.
- 4, 7** Winterer 2009 (wie Anm. 9), S. 52, Abb. 35; Tf. 47–48.
- 5, 8–9** Wolter von dem Knesebeck 2001 (wie Anm. 11), S. 117 Nr. 29; S. 87; S. 297, Nr. 173.
- 6** Ausst.-Kat. Liturgie und Andacht im Mittelalter 1992 (wie Anm. 12), S. 83.
- 10** Reudenbach 2009 (wie Anm. 12), Tafel S. 88.
- 11** Kier 1970 (wie Anm. 28), Abb. 100.
- 12** Prometheus/Klaus T. Weber, Kunsthistorisches Institut Univ. Mainz.
- 13–14** Willemse 1992 (wie Anm. 31), beigefügter Plan; S. 47 Abb. 32.
- 15** Rupprecht, Bernhard: Romanische Skulptur in Frankreich. München 1984, Abb. 170.

Taf. 14 Winterer 2009 (wie Anm. 9), S. 463, Abb. 425.

STEPHAN KEMPERDICK (BERLIN)

DIE GEBURT CHRISTI ZU OSTERN? JAHRESZEITEN IN DER ALTNIEDERLÄNDISCHEN MALE

Im Mittelalter bestand eine ausgeprägte, teils auf die Antike zurückgehende Tradition, die zyklisch wiederkehrenden Abschnitte des Jahreslaufes durch konventionelle Zeichen zu verbildlichen. Dies konnte durch Personifikationen, durch die Tierkreiszeichen oder durch die Darstellung typischer, den einzelnen Monaten zugeordneter Tätigkeiten geschehen. Insbesondere diese zuletzt genannte Möglichkeit war äußerst beliebt und lebte bis weit in die Neuzeit hinein fort; sie findet sich in unzähligen illuminierten Handschriften aus Frankreich und den Niederlanden, und sie prägt beispielsweise noch die berühmte, 1565 entstandene Jahreszeitenfolge von Pieter Bruegel dem Älteren.¹

All diese Darstellungsformen waren primär in Bildern zu Hause, deren Hauptgegenstand eben der jeweilige Zeitabschnitt war, in erster Linie in Kalenderillustrationen. In Kalenderbildern aber scheint sich auch erstmals eine andere, nämlich auf die wechselnden Erscheinungen der Natur gerichtete Darstellung des Zeitlaufs bemerkbar zu machen. In den nach 1336 entstandenen, Jean Le Noir zugeschriebenen Kalenderminiaturen des *Stundenbuchs der Jeanne II. de Navarre* (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 3145) sieht man kleine, menschenleere Landschaften, gebildet nur aus einem Bodenstreifen mit Vegetation, die

1 Fünf von ehemals wohl sechs Tafeln sind erhalten; drei davon im Kunsthistorischen Museum Wien, eine in Nelahozeves, eine in New York, vgl. Manfred Sellink: Bruegel. The complete paintings and drawings. Brügge 2007, Nr. 134–138.

im Februar kahle Bäume im Regen zeigen, im März Bäume mit ersten Knospen, im Mai Blumen auf einer Wiese und so fort.²

Mit viel weiter entwickelten mimetischen Möglichkeiten ausgestattet, führen die Brüder Limburg eine solche auf die Naturphänomene gerichtete Darstellung in den *Très Riches Heures* des Herzogs Jean de Berry um 1411–15 zu einem ersten Höhepunkt.³ Im Februarbild des Kalenders (Taf. 15) präsentieren sie eine wunderbare Winterlandschaft, in der nicht allein die Bäume kahl sind, sondern das Land von Schnee bedeckt ist. Sehr schön ist beobachtet, wie feiner Schnee auf Zweigen, einem Karren oder dem Flechtzaun liegt, Bienenkörbe mit Mützen von Schnee bedeckt sind, die Schafe sich in einem trockenen Stall zusammendrängen und Amseln unter der weißen Kruste nach ein paar Körnern scharren. Nicht zuletzt durch dieses sprechende Motiv, doch vor allem durch die Suggestion von Kälte und Abgestorbenheit kann die Miniatur wie kaum ein zweites Werk tatsächlich als Vorwegnahme von Bruegels 150 Jahre später geschaffenen Winterbildern gelten.⁴ Der eisigen Außenwelt haben die Limburgs das warme Innere eines Hauses entgegengestellt, das in konventioneller Weise als vorne geöffnete Raumschachtel gebildet ist. Dort wärmen sich eine zurückhaltende Dame und zwei weniger dezente Bauern an dem prasselnden Feuer, dessen Rauch winterlich grau aus einem Kamin in den Winterhimmel aufsteigt. Zugleich werden die phänomenologisch orientierte Darstellung der kalten Jahreszeit und die offenbar neuartige Szenerie des geheizten Interieurs ganz zwanglos mit der traditionellen Monatsarbeit gekoppelt, dem Schlagen von Holz rechts im Mittelgrund des Bildes, und den Tierkreiszeichen, die als übergeordnetes kosmisches System in der Lünette die irdische Sphäre überragen.

In den übrigen Kalenderbildern der Handschrift sind die Abschnitte des Jahres indes weniger markant geschildert, so dass die Unterscheidung mehr auf den konventionellen Monatsbeschäftigungen ruht – die hier

² Vgl. Erwin Panofsky: Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Cambridge/Mass. 1953, Bd. 1, 33 f.; François Avril: Buchmalerei am Hofe Frankreichs 1310–1380. München 1978, Nr. 15. Diese Kalenderbilder folgen dem nur rudimentär erhaltenen Vorbild im Belleville-Brevier, geschaffen um 1325 von Jean Pucelle, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. latin 10483, 10484.

³ Vgl. z. B. Raymond Cazelles / Johannes Rathofer: Das Stundenbuch der Duc de Berry. Les Très Riches Heures. Luzern 1988.

⁴ Z. B. der Winterlandschaft mit Vogelfalle, 1565, Brüssel, Musées Royaux, vgl. Sellink 2007 (wie Anm. 1), Nr. 139.

allerdings bravurös neu gefasst sind. Hinsichtlich der gemalten Vegetation unterscheiden sich die Frühjahrs- und Sommermonate kaum; nur im März erblickt man ein kahles Bäumchen mit erstem zarten Grün, dem dann im April aber schon die üblichen dicht belaubten Bäume folgen.⁵ Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Der Winter ist die einzige Jahreszeit, die sich in charakteristischer Weise darstellen lässt, zumal wenn der Künstler dabei Schnee verwendet. Allerdings können die einzelnen Monate kaum in einer charakteristischen Weise differenziert werden – so könnte in den *Très Riches Heures* das Februarbild natürlich genauso gut für Januar stehen, doch sieht man bei diesem die traditionelle Bankettszene in einem Innenraum. Die Erscheinungen der übrigen Zeiten des Jahres, und insbesondere der Sommermonate, sind ebenso schwer zu differenzieren. So bleibt als Darstellungsmöglichkeit der grundlegende Gegensatz zwischen Sommer und Winter. Fraglos aber sticht ein Winterbild im Spätmittelalter – und wohl noch in der Neuzeit – weit stärker hervor, denn es weicht durch den konkreten Verweis auf eine Jahreszeit von dem seit Beginn der mittelalterlichen Landschaftsdarstellung durchgehend etablierten Standard ab, eine Landschaft generell als sommerlich zu zeigen. Die sommerlich wirkende Landschaft ist gleichsam die Landschaft an sich; winterliche Elemente darin sind eine Abweichung. Dies ist die Norm für das 14. Jahrhundert und bleibt sie, wie wir sehen werden, ebenso im 15. Jahrhundert.

Auch in den *Très Riches Heures* der Brüder Limburg spricht sich diese Norm der sommerlichen Landschaft aus. In der Bilderfolge um die Geburt Christi, Ereignissen der Winterzeit, bleibt die Erfassung von jahreszeitlichen Naturphänomenen rudimentär. In der *Geburt* selbst (fol. 44v) sieht man einen kahlen Baum, ebensolche in der *Verkündigung an die Hirten* (fol. 48r), doch stehen hier im Hintergrund bereits wieder grün belaubte Bäume; bei der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (fol. 52r), am 6. Januar also, sind sogar alle Bäume und Sträucher grün. Was im Kalender bei der Wiedergabe von Naturphänomenen geleistet wurde, gilt nicht in gleicher Weise für die inhaltlich wichtigeren und stärker in Traditionsträger gebundenen Bilder der Heilsgeschichte.

Indes hat ungefähr zur selben Zeit ein in Paris tätiger Buchmaler, der sogenannte Bedford-Meister, eine verschneite Landschaft als Hinter-

⁵ Im November und Dezember ist das Laub gefärbt, doch wurden diese beiden Miniaturen nicht von den 1416 verstorbenen Limburgs, sondern um 1450 von einem unbekannten Maler und um 1480 von Jean Colombe ausgeführt.

grund für eine *Geburt Christi* gewählt (Taf. 16); es handelt sich um fol. 65 in der namengebenden Handschrift, dem zwischen etwa 1415 und 1430 illuminierten *Stundenbuch* des John of Lancaster, Herzog von Bedford (London, British Library, MS Add. 18850).⁶ Der anonyme Maler kannte die *Très Riches Heures*, an denen er selbst nach dem Tod der Limburgs kurzzeitig gearbeitet hatte, und folglich auch das Kalenderbild zum Februar. Tatsächlich dürfte er aus diesem Anregungen geschöpft haben, unter anderem für Details wie die mit Schnee bestäubten Äste, für das Motiv des seine Herde im Hintergrund vorantreibenden Hirten, der von dem Eseltreiber der Limburg-Miniatur abzustammen scheint, und ebenso für das Loch im Stalldach, hier wie dort ein auflockernder dunkler Fleck im Weiß. Freilich verfolgt der Bedford-Meister andere Ziele als die Limburgs und schafft sein eigenes Schneebild, das weniger auf die klinrende Kälte der Februarminiatur als vielmehr auf eine pittoreske, fast märchenhafte Stimmung abzielt.⁷ Verschneit steht die Landschaft in jedem Fall für Winter; das passt zur Geburt Christi am 25. Dezember, ist aber nicht unbedingt realistisch zu nennen, denn auch im 15. Jahrhundert dürfte in Westeuropa Schnee zu Weihnachten zwar möglich, trotzdem aber eher die Ausnahme gewesen sein. Die Limburgs hatten ihn denn auch, meteorologisch sicherlich passender, dem Februar zugeordnet. Bemerkenswert ist zudem eine für heutige Augen seltsam anmutende Inkonsistenz des Bedford-Meisters, der ein paar durch den Schnee herangestapfte Hirten in den Stall auf das Neugeborene blicken lässt, die Verkündigung an die Hirten (fol. 70v) aber in einer prachtvoll grünenden Landschaft unterbringt. Sicher sind die einzelnen Miniaturen des Marien-Offiziums nur bedingt als zusammenhängende Bildgeschichte zu verstehen. Jede der beiden Miniaturen ist für sich konzipiert und in sich schlüssig: Der Schnee passt zu Weihnachten, die Hirten aber lagern auf grüner Wiese, denn es wäre unsinnig, die Herde auf verschneiten Matten weiden zu wollen. Daran aber zeigt sich, dass der Maler keine kohärente Vorstellung von Jahreszeit an die Bilder herangetragen hat, eine Einheit von Ort und Zeit nicht gegeben ist.

Auf die Zeit des Internationalen Stils, für den die Brüder Limburg und Künstler wie der Bedford-Meister einen Höhepunkt markieren, aber

⁶ Vgl. Eberhard König: *Die Bedford Hours. Das reichste Stundenbuch des Mittelalters*. Stuttgart 2007.

⁷ Zum Bezug des Bedford-Meisters zur Handschrift der Limburgs und zum unterschiedlichen Charakter seines Schneebildes König 2007 (wie Anm. 6), 11–14, 71–77.

folgte eine neue Epoche der Bildkunst. Ab den 1420er/30er Jahren begannen einzelne Maler in Flandern und Brabant, Bilder zu malen, die in ihrer Nachahmung der sichtbaren Welt weit über die Kunst des Internationalen Stils der zurückliegenden Jahrzehnte hinausgehen. Sie erschienen nicht allein den Zeitgenossen, deren staunende Bewunderung sich in einzelnen Schriftzeugnissen erhalten hat, sondern auch späteren Betrachtern bis zum heutigen Tag als ungeheuer wirklichkeitsgetreu. Obgleich oftmals betont wird, dass es sich bei altniederländischen Bildern keineswegs um Abschilderungen der Lebenswirklichkeit des 15. Jahrhunderts handelt, ist ihre Überzeugungskraft doch so groß geblieben, dass auch die Fachliteratur oft und gern vom niederländischen »Realismus« spricht, ja das »realistisch« geradezu ein Epitheton der Malerei jener Zeit geworden ist und damit zugleich ein Maßstab, an dem sich andere zeitgenössische Produktionen, die mitunter weniger »realistisch« erscheinen, oftmals messen lassen müssen – es liegt dabei auf der Hand, dass dieses Weniger gewöhnlich als Mangel verstanden wird. Grundlage der neuartigen Bildwirkung sind die neuen Möglichkeiten, Raum und Volumen illusionistisch darzustellen, und vor allem, die Erscheinung der verschiedenen Dinge und ihrer Oberflächen im Licht wiederzugeben. Insbesondere letzteres, die Darstellung von Beleuchtungslicht und komplementären Schatten, macht die grundlegende Neuerung der altniederländischen Malerei aus. Wegen dieses Fokus auf die optische Erscheinung der Dinge stellt Gerhard Schmidt fest, dass der Begriff »Naturalismus« das Phänomen besser trifft als »Realismus«.⁸

Hoch entwickelte mimetische Möglichkeiten und die Wiedergabe optischer Phänomene kennzeichnen dementsprechend auch die Landschaftsgründe, die bei fast allen altniederländischen Gemälden vorkommen, und sei es als Fensterausblick aus einem Innenraum. Fast alle dieser gemalten Landschaften zieren religiöse Gemälde, die die ganz große Mehrheit aller erhalten gebliebenen Gemäldefragmente aus dem 15. Jahrhundert ausmachen. Unter diese überwiegen wiederum Szenen aus der Heilsgeschichte und, quantitativ deutlich untergeordnet, aus den Heiligenlegenden gegenüber rein repräsentativen Darstellungen einzelner Figuren. Diese auf den Bildern festgehaltenen Ereignisse entsprachen den christ-

⁸ Gerhardt Schmidt: »Pre-Eyckian Realism«. Versuch einer Abgrenzung. In: Mauritz Smeyers / Bert Cardon (Hg.): *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7–10 September 1993*. Löwen 1995, 747–769.

lichen Festen und den jeweiligen Tagen der Heiligen. Für die Zeitgenossen hatten solche Feste allerdings eine weit über den religiösen Bereich im engeren Sinne hinausgehende Bedeutung, denn der ganze Jahreslauf gliederte sich nach ihrer zyklischen Abfolge. Jedes Ereignis der Heils geschichte, jeder Heilige war damit einem Datum und damit, selbst bei beweglichen Festen, auch einer bestimmten Jahreszeit zugeordnet.

Betrachten wir unter diesem Blickwinkel nun das Bild einer Heimsuchung Mariae, das zu einem um 1460 von einem Maler aus dem Umkreis von Dirk Bouts gemalten Marienaltar gehört,⁹ sehen wir hinter den beiden Hauptfiguren eine weite Landschaft. Im Vergleich zu älteren Darstellungen des Themas, beispielsweise Melchior Broederlams vor 1399 geschaffener Heimsuchung auf einem Altarflügel aus der Kartause von Champmol bei Dijon,¹⁰ wirkt diese Landschaft weit naturalistischer; auf den ersten Blick könnte man sie sogar für »realistischer« halten, da sie mit ihren dicht belaubten Bäumen, dem scharfen Licht und dem tief blauen Himmel dem dargestellten Tag der Heimsuchung, dem 2. Juli, auf das Schönste zu entsprechen scheint. Schaut man indes auf das anschließende Bildfeld des Altarretabels, findet dort die Geburt Christi vor einer ganz genauso sommerlichen Landschaft statt.¹¹

Wenden wir uns nun zwei künstlerisch miteinander verwandten Gemälden zu, die in einem beiden gemeinsamen Detail ganz dezidiert auf bestimmte Jahreszeiten Bezug zu nehmen scheinen. Das eine ist eine vielleicht Ende der 1430er Jahre entstandene Verkündigung aus der Werkstatt Rogier van der Weydens (Taf. 17).¹² Die Stube, in der das Geschehen stattfindet, enthält einen Kamin, wie er oft auf Bildern der Zeit

⁹ Madrid, Prado, vgl. Stephan Kemperdick: Aelbert van Ouwers *Auferweckung des Lazarus* und der Dirk Bouts zugeschriebene *Marienaltar* im Prado. In: Mauritz Smeyers (Hg.): Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium Leuven, 26–28 November 1998. Löwen 2001, 71–88.

¹⁰ Vgl. Micheline Comblen-Sonkes: Le Musée des Beaux-arts de Dijon (Les Primitifs Flamandes, I. Corpus de la peinture des ancien Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 14). Brüssel 1986.

¹¹ Selbstverständlich ist das biblische Geschehen in eine heimische europäische Landschaft verlegt; wie schon zuvor und noch lange danach üblich herrscht nicht die Vorstellung eines Ortes von fremdem Aussehen und ungewohntem Klima.

¹² Louvre, Paris, vgl. Stephan Kemperdick / Jochen Sander (Hg.): Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Ausst.-Kat. Städelsches Kunstmuseum, Frankfurt a. M. / Gemäldegalerie Staatliche Museen Berlin, Ostfildern 2008, Nr. 26.

zu sehen ist. Dieser Kamin aber ist mit einer hölzernen Verschalung geschlossen, denn der 25. März, der Tag der Verkündigung an Maria, liegt, wie Erwin Panofsky scharfsinnig feststellt,¹³ bereits außerhalb der Heizperiode. Die Landschaft vor dem Fenster ist grün und mag zum Frühjahr passen, sieht aber auf dem einst rechts an die Verkündigung anschließenden Flügel mit der Heimsuchung am 2. Juli im Hinblick auf die Jahreszeit nicht anders aus – die warmen Abschnitte des Jahres sind allerdings, wie oben angeführt, im Bild nur schwer zu differenzieren. Bei dem zweiten relevanten Bild handelt es sich um den rechten Flügel eines 1438 datierten Triptychons, das in Rogier van der Weydens Werkstatt für den Kölner Minoriten Heinrich von Werl gefertigt wurde.¹⁴ Wieder blickt man in einen Innenraum mit Kamin, doch lodert darin ein Feuer, während sich die hl. Barbara auf der Bank davor in ein Buch vertieft hat (Taf. 18). Dass der Kamin geheizt ist, könnte mit der Darstellung auf der heute verlorenen Mitteltafel des Triptychons zusammenhängen, die in ihrem Zentrum höchstwahrscheinlich die Muttergottes mit ihrem kleinen Sohn zeigte. Interieurs mit der Mutter und ihrem göttlichen Kind zeigen in dieser Zeit aber öfter brennende Kamine,¹⁵ vielleicht um das Heimelige der Situation zu unterstreichen und vielleicht auch, weil die Darstellung des kleinen Christusknaben in der Vorstellung mit der Zeit von dessen Geburt und damit dem Winter verknüpft war. In jedem Fall aber sollte der brennende Kamin hinter Barbara, entsprechend der Logik der oben genannten Verkündigung, auf die kalte Jahreszeit verweisen. Durch das Fenster hinter der Heiligen blickt man indes in eine Landschaft, in der sich Barbaras Attribut, der Turm, inmitten von grünen Wiesen und Bäumen erhebt; ja in einem Graben vorn wachsen sogar große Blüten auf, bei denen es sich um Gelbe Narzissen zu handeln scheint – die Winterzeit zu Ostern also?

In den genannten Beispielen scheint folglich die Gestaltung der Landschaft in keiner Verbindung zum Datum der dargestellten Ereignisse zu stehen. Geradezu exemplarisch wird diese Unabhängigkeit an der Geburt Christi auf einem 1452 datierten Altarflügel des Brügger Malers

¹³ Panofsky 1953 (wie Anm. 2), Bd. 1, 255.

¹⁴ Kemperdick/Sander 2008 (wie Anm. 12), Nr. 22.

¹⁵ So beispielsweise in der *Salting-Madonna* aus der Gruppe Meister von Flémalle in der National Gallery London oder der Madonna aus derselben Werkgruppe in St. Petersburg; ebenso in eine Reihe von zeitgenössischen Miniaturen; vgl. Kemperdick/Sander 2008 (wie Anm. 12), Abb. 55, Nr. 11.

Petrus Christus deutlich (Taf. 19).¹⁶ Hinter der Weihnachtsszene mit dem Neugeborenen, Maria und Josef sowie einer Hebamme erstreckt sich ein schöner, ganz und gar sommerlicher Ausblick, bei dem nicht allein die satt grüne Vegetation, sondern auch die senkrecht fallenden Schatten auf den Mittag eines Hochsommertages deuten. Als wolle er das noch unterstreichen, hat der Maler im Mittelgrund rechts einen rastenden Hirten unter einem Baum gesetzt, wo dieser im kühlen Schatten einen erfrischenden Trunk zu sich nimmt. Das Motiv passt nur zu einem heißen Tag und kommt in solchem Zusammenhang beispielsweise bei Pieter Bruegels *Kornernte (Hochsommer)* vor.¹⁷ Petrus Christus hat es auch keineswegs erfunden, sondern aus weit älteren Vorlagen übernommen, denn es findet sich bereits genauso, inklusive des liegenden Hundes, auf einem Täfelchen des sogenannten Baltimore-Antwerpener Quadriptychons von ca. 1400.¹⁸ Auch dieser Maler behandelt also die Landschaft indifferent gegenüber der Jahreszeit des dargestellten Christfests, d. h. er bleibt bei dem sommerlichen Standardtypus, wie er etwa schon Weihnachtsbilder des mittleren 14. Jahrhunderts mit ihrer weit abstrakteren, viel weniger mimetisch arbeitenden Darstellungsweise ziert.¹⁹ Darüber hinaus aber verwendet Petrus Christus Musterbuchmotive, die sogar auf eine ganz andere Zeit des Jahres verweisen. Sein Prinzip der Ausgestaltung des Hintergrundes scheint darin zu bestehen, die Landschaft für die obligatorischen Hirten zu nutzen und sie ansonsten durch allerlei hübsche Motive anzureichern, darunter der Mann mit Lasteseln in einer Allee links oben. Ein spezifischer, inhaltlich relevanter Sinn liegt

¹⁶ Berlin, Gemäldegalerie, vgl. Maryan Ainsworth: Petrus Christus: Renaissance master of Bruges, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York, New York 1994, 24, 30.

¹⁷ Sellink 2007 (wie Anm. 1), Nr. 135.

¹⁸ Als Ausschmückung in der Darstellung des Christopherus, Antwerpen, Museum Mayer-Van den Bergh, vgl. Hélène Mund / Cyriel Stroo / Nicole Goetghebeur: The Mayer van den Bergh Museum Antwerp (Corpus of Fifteenth-Century-Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 20). Brüssel 2003, 254–287.

¹⁹ Als beliebiges Beispiel sei hier eine bayerische oder österreichische Geburt Christi von ca. 1340 in der Gemäldegalerie Berlin genannt, vgl. Stephan Kemperdick: Deutsche und böhmische Gemälde 1230–1430. Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Petersberg 2010, Nr. 7. Für die Geburtsszene eines niederländischen Werkes wie des Baltimore-Antwerpener Quadriptychons gilt natürlich das gleiche, vgl. Mund/Stroo/Goetghebeur 2003 (wie Anm. 18), 254–287.

darin in meinen Augen ebenso wenig wie ein kohärentes, Zustände und Abläufe der Natur reflektierendes Verständnis. Stattdessen fungiert die Landschaft als Folie, die dem Auge freilich allerlei Interessantes bietet. Damit erfüllt sie im Grunde genau das, was der italienische Gelehrte Cyriacus von Ancona im Jahr 1449, also beinahe zeitgleich, über ein nicht erhaltenes Werk Rogier van der Weydens feststellt. Dessen Hintergrund zeigte »[...] blühende Wiesen, Blumen, Bäume, baumbestandene und schattige Hügel«, die schienen, »[...] als habe nicht die Kunstfertigkeit der menschlichen Hand, sondern die alles hervorbringende Natur selbst sie geschaffen«.²⁰ Auf die Tafel des Petrus Christus ließe sich ebenso die 1455 von Bartolomeo Fazio gelieferte Beschreibung der Landschaft in einem Werk Jan van Eycks, einem »Frauenbad«, wortwörtlich übertragen, wo »[...] Pferde, Leute in kleinerem Maßstab, Gebirge, Wälder und Burgen mit solcher Meisterschaft ausgeführt worden waren, dass ein Ding vom anderen durch 50 Meilen getrennt erschien [...]«.²¹ Gewiss wird das verlorene Gemälde van Eycks wesentlich raffinierter gewesen sein als das Werk seines Brügger Nachfolgers Petrus Christus, aber die für Fazio staunenswerten Punkte sind prinzipiell in der Tafel der Geburt Christi ebenso vorhanden wie einst in Jans Profandarstellung.

Die Frage der Möglichkeit zur Ausdeutung von Details der Landschaft, die sich auf Jahreszeiten beziehen lassen, stellt sich, anders als bei Petrus Christus, dringlicher bei Details der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* auf der Mitteltafel des *Columba-Altars*, der gegen Ende der 1450er Jahre von Rogier van der Weyden und seiner Werkstatt fertiggestellt wurde.²² Dort steht in einem Garten, oberhalb des Kopfes des Ochsen, ein einzelner blühender Baum inmitten einer ansonsten sommerlich grünen Landschaft. Hier könnte sich eine Interpretation als Verweis auf die Madonna und Christus als Blüte an der Wurzel Jesse, als blühender Aaronsstab oder ähnlichem anbieten. Allerdings bleibt das betreffende Bäumchen äußerst unauffällig in dem von Motiven geradezu überquellenden Hintergrund des Bildes; das Verstecken von symbolträchtigen Elementen aber scheint keineswegs ein Kennzeichen spätmittelalterlicher Bildsprache gewesen zu sein. Nicht recht angemessen wirkt auch die Vorstellung, der unauffällige kleine Baum in Blüte sei als Symbol des bescheiden und unerkannt Mensch gewordenen

²⁰ Zitiert nach Panofsky 1953 (wie Anm. 2), Bd. 1, 2 f., 361 f.

²¹ Ebd.

²² Dirk de Vos: Rogier van der Weyden: Das Gesamtwerk. München 1999, Nr. 21.

Gottes zu verstehen, wenn man die prachtvolle Inszenierung des Vordergrundes betrachtet, die Könige und ihr heranströmendes Gefolge. Vielmehr scheint es, als sei der blühende Baum eines der zahllosen, aus dem Repertoire gegriffenen Motive, mit denen der Hintergrund des Bildes überzogen ist – man betrachte nur die aus Versatzstücken addierte



1 Jan Gossart: *Gebet Christi am Ölberg*, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen

Stadtanlage,²³ die sich gleichsam an- und abschwellend über die ganze Breite der Tafel zieht und damit den vorstellbaren Umfang von Bethlehem durchaus sprengt. Durch die Anreicherung mit Häusern, Bäumchen und hübschen kleinen Nebenmotiven wie dem Hufschmied in der Straße links wird eine vielfältige Ausschmückung erreicht; die schiere Menge der Motive trägt zum Aufwand bei und unterstreicht den hohen Anspruch des Werkes.

Indifferenz gegenüber den in der Natur wahrzunehmenden Phänomenen spricht bei etlichen altniederländischen Gemälden ebenso aus dem Umgang mit einem andern Gegenstand, dem unter religiösem Blickwinkel jedoch größte Bedeutung zukommen müsste, dem Mond. In Darstellungen des Gebetes am Ölberg und der Gefangennahme Christi, die beide am Abend des Gründonnerstags stattfinden, steht gewöhnlich ein Mond am Himmel. Von den Mondphasen hängt der Termin von Ostern ab, das am ersten Sonntag nach Frühlingsvollmond gefeiert wird. In Jan Gossarts *Gebet am Ölberg* von ca. 1510 aber sieht man einen abnehmenden Mond im letzten Viertel (Abb. 1),²⁴ so dass der Vollmond eine Woche her und Ostern mithin schon vorbei sein müsste. In der sogenannten *Münchner Gefangennahme* von einem um 1480 tätigen Nachfolger des Dirk Bouts wird Christus sogar unter einem zunehmenden Halbmond verhaftet, so dass Ostersonntag entweder eine ganze Woche voraus oder drei Wochen zurück liegen müsste.²⁵ Ein Künstler allerdings, der Naturbeobachter und Pionier unter den alten Niederländern schlechthin, gibt den Mond in der richtigen Phase wieder. In dem kleinen *Kalvarienberg* von Jan van Eyck in New York steht am Karfreitag der abnehmende Mond im dritten Viertel am Himmel, so dass Vollmond korrekt in der Woche vor Ostersonntag gewesen sein müsste.²⁶ Dass Jan van Eyck bei

²³ Besonders deutlich an der Straßenansicht ganz links, die weitgehend im sogenannten *Bladelin-Altar* in Berlin vorgebildet ist, vgl. Martin Schawe: Altdeutsche und altniederländische Malerei. Alte Pinakothek. München 2006, 342–351; Kemperdick/Sander 2008 (wie Anm. 12), Nr. 33.

²⁴ Berlin, Gemäldegalerie, vgl. Maryan Ainsworth (Hg.): *Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. The Complete Works*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York, New York 2010, Nr. 23. Den Hinweis auf die unpassenden Mondphasen gab mir Eberhard König, dem ich dafür sehr herzlich danke.

²⁵ Schawe 2006 (wie Anm. 23), 302 f.

²⁶ Maryan Ainsworth (Hg.): *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*. Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York, New York 1998, Nr. 1.

seinem Mond wohl erstmals die Struktur des Himmelskörpers mit seinen ›Meeren‹ ziemlich genau wiedergibt, unterstreicht nur die gleichsam naturwissenschaftliche Herangehensweise des Malers.²⁷ Zugleich wird klar, dass andere Maler nicht in ebensolcher Weise beobachtend und sinnreich konzipierend vorgegangen sind.



2 Jacquemart de Hesdin (?): *Flucht nach Ägypten*, Brüsseler Stundenbuch, Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 11060–61, fol. 6v

Doch sind nicht alle niederländischen Werke des 15. Jahrhunderts mehr oder weniger neutral gegenüber der Jahreszeit eines heilsgeschichtlichen Ereignisses. Wenn im *Stundenbuch des Herzogs von Bedford* Weihnachten in eine verschneite Umgebung versetzt ist, zeigt eine Jacquemart de Hesdin zugeschriebene Miniatur im sogenannten *Brüsseler Stundenbuch* des Herzogs von Berry (Brüssel, Bibliothèque royale, ms. 11.060, S. 106) die *Flucht nach Ägypten* in einer weiten Landschaft mit kahlen Bäumen (Abb. 2).²⁸ Die winterliche Szenerie passt zu einem Ereignis, das auf die Darbringung im Tempel am 2. Februar folgt. Gern möchte man die karge graue Landschaft unter schwerem, dunkelblauem Himmel ebenfalls als Charakterisierung der kalten Jahreszeit lesen, doch wäre dies falsch, denn die Heimsuchung Mariä am 2. Juli findet vor einer ebensolchen Kulisse statt, in der jedoch die Bäume angemessener Weise grün sind.

Mit wesentlich weiter in Richtung Naturtreue entwickelten Mitteln arbeitet das vermutlich älteste erhaltene niederländische Tafelbild mit einer Geburt Christi im Winter, ein vor 1432 entstandenes, heute in Dijon aufbewahrtes Gemälde aus der Werkgruppe Meister von Flémalle (Taf. 20).²⁹ Bäume und Sträucher haben ihre Blätter abgeworfen, die Kopfweiden sind beschnitten. Auch die langen Schatten wirken winterlich, zeigen hier jedoch nicht den tiefen Sonnenstand im Winter, sondern die frühe Stunde an, zu der die Sonne soeben hinter den Hügeln aufgeht. Dieser Verweis auf die Tageszeit ist ebenso ungewöhnlich wie der auf die Jahreszeit, blickt man beispielsweise nochmals auf die Tafel des Petrus Christus von 1452, wo das Geschehen entsprechend dem Schattenfall mittags stattfinden müsste – dieser von der Erzählung her kaum gerechtfertigte Zeitpunkt ist jedoch nicht gemeint; vielmehr stellt die mittägliche Beleuchtung ebenso wie die sommerliche Anmutung eine Generalisierung, nicht eine Konkretisierung dar. In dem Dijoner Bild dürfte die Darstellung der Tageszeit freilich symbolische Gründe haben und die aufgehende Sonne auf Christus verweisen.³⁰ Dass diese Situation

27 Renzo Leonardi: Jan van Eyck, les Alpes et la lune. In: *Revue de l'art* 155 (2007), 51–57.

28 Zu dem Manuskript vgl. Millard Meiss: *French Painting in the Time of Jean de Berry. The late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*. New York 1967, 194–228. Die Geburt Christi findet in einer Landschaft ganz ohne Bäume statt.

29 Vgl. Kemperdick/Sander 2008 (wie Anm. 12), Nr. 5.

30 Panofsky 1953 (wie Anm. 2), Bd. 1, 159.

aber so konsequent in der Beleuchtung der gesamten Szenerie umgesetzt wurde, bleibt ebenso bemerkenswert wie einmalig.

Dennoch gleicht die Vorgehensweise des Tafelmalers der des Miniaturisten im *Briissler Stundenbuch*: Winter wird durch kahle Bäume angezeigt, die gleichsam als eine Vokabel fungieren. Ob man die Landschaft ohne diese Bäume als winterlich empfinden würde, scheint dagegen fraglich – die Färbung der Wiesen oder die Erscheinung des Himmels lassen jedenfalls keine Schlüsse darauf zu. Die Konsequenz im Umgang mit dem Motiv zeigt indes, dass der Maler es durchdacht hat. Einen anderen, viel formelhafteren Umgang damit legt hingegen Jacques Daret an den Tag, der das Dijonner Bild vermutlich vor 1432 in der Tournaiser Werkstatt des Robert Campin gesehen hatte und es für den Kindheit Christi-Zyklus auf seinen 1435 vollendeten Retabelflügeln für die Abtei St. Vaast in Arras regelrecht ausschlachtete.³¹ Daret entlieh dem älteren Werk die wesentlichen Motive des Vordergrundes sowie etliche Landschaftselemente. In seiner Anbetung der Könige finden sich in der Ferne die kahlen, Schatten werfenden Baumreihen des Gemäldes in Dijon wieder. Bezeichnenderweise aber sind diejenigen Bäume und Sträucher, die Daret nicht direkt aus der anderen Tafel übernahm, grün belaubt, und sie werfen keine Schatten. Damit macht der Maler geradezu exemplarisch das Arbeiten mit Versatzstücken deutlich; die im Ausgangsmaterial implizierten Prinzipien, die Vorstellungen von Jahreszeit und Schattenwurf, werden nur mit dem konkreten Motiv zusammen übernommen, jedoch nicht auf andere Motive angewendet, und so führen sie nicht zu einer einheitlichen, komplexeren Konzeption der Bildwelt. In seiner *Geburt Christi* (Taf. 21) hat Daret indes ein weiteres Motiv bemüht, das den Winter anzeigen soll, nämlich eine Reihe von Eiszapfen am Dach des Stalls. Alfred Acres sieht in ihnen Anzeichen für die Vorstellung eines Zeitablaufs im Kleinen (»small time«), der Künstler sei sich bewusst gewesen, dass die Eiszapfen in einer ansonsten schnee- und eisfreien Umgebung auf einen erst vor kurzem eingetretenen Wetterwechsel hinweisen und damit generell auf das Bewusstsein von der Realität nebensächlicher, unbeachteter Abläufe.³² Nach den oben angestellten Beobachtungen scheint mir indes genau das Gegenteil der Fall zu sein: Daret verwendet die Eis-

³¹ Die *Heimsuchung* und die *Anbetung der Könige* heute in Berlin, Gemäldegalerie, die *Geburt Christi* in Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, die *Darbringung im Tempel* in Paris, Petit Palais; Kemperdick/Sander 2008 (wie Anm. 12), Nr. 13.

³² Alfred Acres: Small Physical History: The Trickling Past of Early Nether-

zapfen, die er vermutlich aus einem anderen Gemälde übernommen hat, einfach als Vokabel für Winter und interessiert sich für deren Integration ins Gesamtbild nur wenig. Anstatt höchst feine Gedanken um kleine Geschehnisse, um Vorher und Nachher zu spinnen, montiert er die Eiszapfen ebenso ins Geburtsbild wie den einen kahlen Baum an der Wegabelung rechts im Mittelgrund, zeigt aber die übrigen Pflanzen, etwa die beiden Bäume auf dem Hügel ganz oben links, genauso grün wie in der zugehörigen Darstellung der *Heimsuchung Mariens*. Ein Bewusstsein von nebensächlichen Abläufen, von ikonographisch nicht bedeutsamen vorangegangenem Geschehen, scheint mir, im Gegensatz zu Acres, bei den niederländischen Malern des 15. Jahrhunderts insgesamt kaum vorzuliegen. Ich meine viel eher, dass beispielsweise die Knickfalten in einem Ehrentuch hinter Maria ein belebendes, das Bildrelief verstärkendes Element sind und keineswegs darauf verweisen, dass der Stoff bis vor kurzem noch zusammengefaltet in einer Truhe gelegen hat.³³

Darets Eiszapfen funktionieren vielmehr in einer vergleichbaren Weise wie anachronistische Kleidungsstücke oder Bauwerke in historisch aufgefassten Szenen: Soll etwa in einer gegen 1450 geschaffenen Brüsseler Handschrift ein Ereignis aus der Karolingerzeit dargestellt sein, werden einzelne Figuren in Kleidung des späten 14. Jahrhunderts gesteckt, während der Rest der Gestalten ganz zeitgenössisch gewandet ist.³⁴ Um Jerusalem im Hintergrund einer Kreuzigung Christi zu ver gegenwärtigen, stellen die meisten Maler eine vertraute, niederländisch anmutende Stadt dar, in die ein großer Rundtempel und mitunter einzelne Kuppeln gesetzt werden – ein schönes Beispiel ist Gerard Davids um 1500 entstandene Kreuzigungstafel in Berlin, deren »Jerusalem«-Ansicht den mächtigen Rundbau des Tempels inmitten von spitzgiebigen

landish Painting. In: Christian Heck / Kristen Lippincott (Hg.): Symbols of Time in the History of Art. Turnhout 2002, 7–25, hier 14 f.

³³ Acres' Deutung von Rauchspuren um das Fenster eines Hauses in der Stadt im Hintergrund der Königsanbetung des Columba-Altars (vgl. Anm. 22), ebd. 14 f., als Verweis auf einen früher einmal stattgefundenen Brand trifft ohnehin nicht zu: Die Fenster an dieser Seite des Hauses sind alle zugemauert, und vor dem fraglichen befindet sich ein Kamin, der zur Esse des Hufschmieds im Parterre gehören dürfte. Diesem Kamin sind die Rauchspuren zugeordnet, aber ebenfalls wieder als bloßes Kennzeichen, nicht als Verweis auf ablaufende Veränderungen, vgl. Schawe 2006 (wie Anm. 23), Abb. 351.

³⁴ Girart de Roussillon, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, vgl. Dagmar Thoss: Das Epos des Burgunderreichs. Graz 1989.



3 Jacques Daret: *Heimsuchung Mariens*, 1434/35, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen

Häusern sowie in der Nachbarschaft einer frühgotisch anmutenden Kathedrale mit Vierungsturm zeigt.³⁵ Ähnlich wie mit Eiszapfen und Schatten gestaltet sich Daret's Umgang mit dem Motiv »kahler Baum« – es gibt einen einzigen, großen kahlen Baum in seiner Bilderfolge, und zwar just in der *Heimsuchung Mariens* (Abb. 3), wo er hinter dem links knienden Stifter, dem Abt Jean du Clerq, auftritt. Er fungiert dort in erster Linie als Halterung für das Wappen des Stifters, das in Form eines Schildes mit einem Lederriemchen an einem Ast hängt. Diese Inszenierung wirft ein Schlaglicht auf die Logik des niederländischen »Realismus«: Der

35 Berlin, Gemäldegalerie, vgl. Hans J. van Miegroet: Gerard David. Antwerpen 1989, Nr. 16.

Maler will das Wappen nicht unmotiviert – im wahrsten Sinne des Wortes – auf der Bildfläche schweben lassen, sondern es materiell plausibel in die dargestellte Szenerie integrieren. Dazu dient der Baum, der zugleich einen wünschenswerten formalen Abschluss zum linken Bildrand gewährleistet. Belaubt darf das Gewächs jedoch nicht sein, weil dann der Wappenschild nicht gut sichtbar wäre bzw. weil eine grüne Baumkrone zuviel kompositorisches Gewicht bekäme und den hübschen Ausblick in die Landschaft versperren würde. Auf die Jahreszeit verweist er indes nicht, anders als in der Dijonner *Geburt Christi* des Flémallers. Gleches gilt anscheinend für die übrigen Pflanzen; im Garten hinten vor dem Wasserschloss befinden sich neben einem rote Früchte tragenden auch zwei blühende Bäume, die für den 2. Juli ebenso unwahrscheinlich sind wie die Erdbeeren zu Füßen der beiden Hauptpersonen. Den blühenden Pflanzen im Hintergrund wird man ebenso wie in dem oben genannten Bild Rogier van der Weydens wohl nicht allzu viel spezifische Bedeutung beimessen können, zumal sie mit ausschmückenden Gestalten wie einer Wäscherin und einer Mutter mit Kind und Spinnrocken kombiniert sind. Hingegen dürfte der Teppich von Blumen und Früchten unter den Protagonisten symbolisch zu verstehen sein und auf die Menschwerdung verweisen. Der kahle Baum jedoch lässt sich nicht recht als entsprechendes Symbol (etwa im Sinne von Josefs grünendem Stab) deuten, da die Blütenpracht zu Füßen Mariens und Elisabeths ein eventuell vorstellbares zartes Knospen des Gezweigs bedeutungslos machen würde.³⁶

Konsequenter – und damit weit mehr an die Februar-Miniatur der Brüder Limburg erinnernd – versucht sich in den 1440er Jahren indes ein bayerischer Maler an einer veritablen Schneelandschaft, anscheinend dem ältesten überlieferten Beispiel in der Tafelmalerei. In dem Bild der *Geburt Christi* (Taf. 22) vom Meister der Münchner Marientafeln hängen von der Traufe des Stalls von Bethlehem ebenfalls Eiszapfen herab, doch wirkt auch die übrige Umgebung bitterkalt; der Schnee bedeckt Dächer und Mauerkrone der Ruine ebenso wie die Felder und die kahlen Bäume; schmutzige Fußstapfen und Fahrspuren durchziehen den Weg zum Stall.³⁷ Für die klimatischen Verhältnisse in Bayern dürfte der Schnee

36 Ob die kleinen Spitzen an den oberen Ästen dieses Baumes ein Austreiben anzeigen sollen, bleibt sehr fraglich, da die Darstellung viel zu ungenau für eine solche Deutung ist.

37 Zürich, Kunsthaus, vgl. Till-Holger Borchert (Hg.): *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430–1530*. Ausst.-Kat. Groeningemuseum Brügge. Stuttgart 2010, Nr. 189.

zur Weihnachtszeit tatsächlich realistischer sein als für Westeuropa. Das Bild wurde für ein Publikum geschaffen, das die Bitterkeit des Winters wohl kannte und somit die harten Bedingungen, unter denen Gottes Sohn auf die Welt kam, mit warmem Mitgefühl nachvollziehen konnte. Alternativ hat ein anderer Münchener Maler, der Meister der Pollinger Tafeln, in einem 1439 datierten Retabel die Geburt Christi vor eine Landschaft gesetzt, in der ein starker Regen aufzieht, wodurch die Unwirtlichkeit der Jahreszeit ebenfalls beredten Ausdruck findet.³⁸

In den Niederlanden dagegen blieben Dares Werke von 1435 für einige Jahrzehnte die einzigen Tafelbilder, in denen die Ereignisse um die Geburt Christi in einer jahreszeitlich spezifizierten Umgebung inszeniert werden. Soweit ich sehe, greift erst Hugo van der Goes in einem großen Triptychon mit der *Anbetung der Hirten* im Zentrum, das um 1475 im Auftrag des in Brügge lebenden Florentiner Bankiers Tommaso Portinari geschaffen wurde, diesen Aspekt wieder auf.³⁹ Eine einheitliche Hintergrundlandschaft zieht sich über alle drei Tafeln hinweg. Anders als Dares rein zeichenhafte Wiedergabe, evoziert sie die Anmutung eines nasskalten Wintertages. Bäume und Sträucher stehen ohne Blätter auf feuchten, bräunlich verfärbten Matten, und ein dunkler Teich, auf dessen bewegungsloser Oberfläche sich ein einsames Gemäuer und der kalte Himmel spiegeln, bringt die Erstarrung der Natur anschaulich zum Ausdruck (Taf. 23). Nur wenige Jahre zuvor hat derselbe Maler auf einem anderen großen Retabel, dem *Monforte-Altar*, die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* vor der üblichen grünen Sommerkulisse spielen lassen.⁴⁰ Warum Hugo van der Goes im *Portinari-Triptychon* plötzlich von dieser traditionellen Inszenierung abgewichen ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Spezielle Wünsche des Auftraggebers, sich etwa an einer entsprechenden Darstellung zu orientieren, würden einerseits eine schlüssige Erklärung abgeben, sind aber andererseits schwer vorstellbar, denn wie

³⁸ Kremsmünster, Stiftssammlung; vgl. ebd., Nr. 186 sowie jüngst in Wintermärchen: Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys, hg. von Sabine Haag, Ronald de Leeuw und Christoph Becker, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien / Kunsthaus Zürich. Köln 2011, Nr. 1, 109.

³⁹ Florenz, Uffizien; vgl. Elisabeth Dhanens: Hugo van der Goes. Antwerpen 1998, 250–301, Susanne Franke: Between status and spiritual salvation: The Portinari triptych and Tommaso Portinari's concern for his memoria. In: Simiolus 33 (2007), 123–144.

⁴⁰ Berlin, Gemäldegalerie, Dhanens 1998 (wie Anm. 39), 187–219.

hätte ein Auftraggeber, der, zumal aus Florenz stammend, winterliche Inszenierungen der Geburt Christi kaum gekannt haben kann, an so etwas Besonderes denken sollen? Eher vorstellbar wäre ein theologisches Konzept, dem zufolge der Geburt des Neuen Bundes nicht allein die Ruinen des Alten Bundes – die hier ungewohnt deutlich durch das Relief einer Harfe über dem Portal als untergegangener Palast König Davids gekennzeichnet sind – entgegengesetzt werden, sondern ebenso das abgestorbene, zu Ende gekommene Jahr, dem bald der Frühling folgen wird. Dies wäre gewissermaßen eine Parallele zur flémallesken *Geburt Christi* in Dijon (Taf. 20), in der durch die Spezifizierung von Jahres- und Tageszeit dem abgestorbenen Winter gleichsam der neu anbrechende Tag gegenübergestellt wird. Allerdings ist der Gedanke der Geburt des Neuen inmitten des Zerfalls des Alten bei Hugo van der Goes' *Monforte-Altar* mit seiner großen Ruinenkulisse ebenso präsent. Anstatt für den Einfall eines Theologen, könnte man die Einführung der so konsequent durchgeführten Winterlandschaft im *Portinari-Altar* schließlich auch für einen Einfall des Künstlers halten, der sich die schwierige Aufgabe gestellt hätte, eine dem Zeitpunkt des Weihnachtsfestes entsprechende Landschaft zu gestalten. Es würde sich um ein Experimentieren handeln, das über das im *Monforte-Altar* Erreichte hinausginge.

Überblickt man die Landschaftsdarstellungen des niederländischen 15. Jahrhunderts, so stellt das Eingehen auf Unterschiede der Jahreszeiten die Ausnahme von der Regel dar. Bei den wenigen Beispielen von jahreszeitlich verweiskräftigen Motiven – vor allem blühenden oder kahlen Bäumen – ist zumeist keine unmittelbare Beobachtung der natürlichen Umwelt, sondern der Rückgriff auf Musterbücher festzustellen. Hohe mimetische Fähigkeiten bei der Darstellung von Wiesen, Wäldern, Bergen, fernen Städten und Meeren haben also bei den meisten Künstlern nicht oder allenfalls punktuell mit einem direkten Zugriff auf die sichtbare Welt zu tun. Die wenigen Ausnahmen, im Grunde nur die flémalleske *Geburt Christi* in Dijon und Hugo van der Goes' *Portinari-Altar*, zeichnen sich dagegen durch überraschende, anscheinend jeweils neue und konsistent gehandhabte Beobachtungen bzw. Bildelemente aus. Generell aber funktioniert der sogenannte niederländische »Realismus« bei Landschaft ebenso wie bei der Wiedergabe von Interieurs oder Figuren: Motive werden nicht im Hinblick auf tatsächlichen Realismus, sondern im Hinblick auf ikonographische oder sonstige zeichenhafte Bedeutungen und, vor allem in den Landschaften, auf Ausgestaltung und Bereicherung des Bildes zusammengestellt.

Die Darstellung von Schnee als besonders charakteristischstem Phänomen des Winters kommt in jener Zeit nur ganz vereinzelt und nur in Gebieten vor, die von der niederländische Tafelmalerei aus randständig sind, der (französischen) Buchmalerei und der süddeutschen Tafelmalerei. Im Stundenbuch und in der möglicherweise weniger etablierten Tradition des Tafelbildes in Bayern mögen die Konventionen weniger eng, die Freiräume für solche Darstellungen dagegen größer gewesen sein. Im Westen wird das Schneebild dagegen auch im 16. Jahrhundert zunächst nicht aufgegriffen, bis Pieter Bruegel dann nach 1560 seine Ausdrucksqualitäten und seinen malerischen Reize neu entdeckt und zu einigen seiner einprägsamsten Kompositionen formt.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1, 3 Staatliche Museen Berlin, Foto Jörg P. Anders.

2, Taf. 15-23 Archiv des Verfassers.

HENRY KEAZOR (HEIDELBERG)

KREIS UND PFEIL: ZUR STRUKTUR VON NICOLAS POUSSINS *VIER JAHRESZEITEN*

Unter den Gemälde-Zyklen Poussins haben die *Vier Jahreszeiten* (Paris, Louvre: Taf. 24–25) – gerade von Seiten auch der nicht auf Poussin spezialisierten Forschung – bislang die meiste Aufmerksamkeit erhalten:¹ »Il s'agit«, schreibt Pierre Rosenberg in Bezug auf die *Vier Jahreszeiten* im Katalog der großen Poussin-Ausstellung 1994, »des œuvres les plus célèbres, les plus illustres de Poussin.² Dem stehen im Kontext der auf Poussin spezialisierten Forschung die beiden Serien der *Sieben Sakramente* gegenüber, die hier später auch noch beschäftigen sollen. Woher röhrt nun aber dieses vergleichsweise große Interesse an Poussins vier Gemälden mit den *Jahreszeiten*?

Zum einen wohl aus dem Umstand, dass die vier Bilder in ihrer Thematik an einen recht großen, die Jahrhunderte vor und nach ihnen übergreifenden Bestand an wenigstens vom Sujet her vergleichbaren Darstellungen anschließen; eben der Vergleich mit diesem macht jedoch zugleich die offensichtliche Ungewöhnlichkeit der Schöpfungen Poussins deutlich – auch dazu später gleich mehr. Zum anderen entstammen die vier Bilder der allerletzten Schaffensphase des französischen Meisters, weshalb sie – im Verbund mit dem von ihnen interpretierten

1 Dieser Aufmerksamkeit vergleichbar sind im Bereich der einzelnen Gemälde Poussins lediglich noch sein Bild *Ei in Arcadia Ego* oder seine *Mannalese* (beide: Paris, Louvre), in denen man u. a. philosophische oder sprachwissenschaftlich-kommunikationstheoretische Probleme berührt sah und sieht. Zu ihnen vgl. Pierre Rosenberg / Louis-Antoine Prat: Nicolas Poussin: 1594–1665, Ausst.-Kat. Grand Palais Paris 1994, 262–264, Nr. 78 sowie 283–285, Nr. 93.

2 Rosenberg / Prat 1994 (wie Anm. 1), 514–519, Nrn. 238–241, hier 514.

Konzept einer übergreifenden, Werden und Vergehen, Leben und Sterben umfassenden zyklischen Wiederkehr – als »testament artistique et spirituel« Poussins gefeiert werden, wie wieder Rosenberg 1994 schreibt.³

Zwar handelt es sich bei ihnen keineswegs um das allerletzte Werk des Malers, der 1664 tatsächlich vor der Fertigstellung des Gemäldes *Apollo und Daphne* (Paris, Louvre) starb,⁴ aber da mit den *Vier Jahreszeiten* die letzten *vollendeten* Bilder vorzuliegen scheinen, ging der Status als letzte Schöpfung Poussins von dem *Apollo*-Gemälde auf den *Winter* über: Als der französische Künstler Pierre-Nolasque Bergeret 1819 eine Darstellung des Sterbemoments Poussins entwarf, folgte er einer Darstellungstradition, derzufolge dem sterbenden Künstler stets sein letztes Bild beigegeben wird⁵ – und so, wie Nicolas-André Monsiau 1804 in seiner Darstellung des sterbenden Raffael hinter dem dahinscheidenden Künstler dessen *Transfiguration* aufstellte,⁶ so lag Poussin nun bei Bergeret vor seinem *Winter* (was sich natürlich – ähnlich wie im Falle der *Transfiguration* – auch dazu anbot, programmatische Aussagen anzudeuten, bei denen das Ende eines Zyklus, das Ende der Schöpfung bzw. der Neuanfang mit Gott mit dem Ende des Künstlerlebens und – wie gleich zu sehen sein wird – mit dem Motiv des »Jüngsten Gerichts« miteinander parallelisiert werden konnten).

Schließlich, und auch dies hat zur Bekanntheit der *Jahreszeiten* beigetragen, gibt die Bilderfolge nach wie vor Rätsel auf: So wissen wir zwar, für wen sie zwischen 1660 und 1664 gemalt worden war – Auftraggeber war (wie uns der Poussin-Biograph André Félibien berichtet) Armand-Jean du Plessis, der zweite Duc de Richelieu und Großneffe des Kardinals Richelieu.⁷ Allerdings entzieht es sich unserer Kenntnis, aus welcher Motivation heraus und zu welchem genauen Zweck die Folge bestellt wurde. Während wir bei den beiden Zyklen der bereits angespro-

³ Ebd.

⁴ Vgl. dazu Rosenberg / Prat 1994 (wie Anm. 1), 520–523, Nr. 242.

⁵ Vgl. dazu Richard Verdi: Poussin's Life in Nineteenth-Century Pictures. In: The Burlington Magazine 111, Nr. 801 (1969), 749; Richard Verdi: Poussin's *Deluge*: The Aftermath. In: The Burlington Magazine 123, Nr. 940 (1981), 388–401, hier insbes. 390 sowie Oskar Bätschmann: Nicolas Poussin's *Winter-Sintflut*: Jahreszeiten oder Ende der Geschichte?. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52 (1995), 44.

⁶ Jean-Pierre Cuzin (Hg.): Hommage à Raphaël. Raphaël et l'art français. Ausst.-Kat. Grand Palais Paris 1983, 155, Nr. 180.

⁷ Vgl. Rosenberg / Prat 1994, 514.

chenen *Sieben Sakramente* (1636 einmal von dem römischen Gelehrten und Kardinalssekretär Cassiano dal Pozzo und 1644 von Paul Fréart de Chantelou erneut bestellt) klar wissen, dass sie (trotz der christlichen Szenen) eine profane Bestimmung als Galeriebilder hatten (im Falle dal Pozzo manifestierte sich in ihnen auch ein archäologisches Interesse an den Riten des Frühchristentums, im Falle Chantelous ging es um deren Status als Meisterwerke Poussins),⁸ sind wir über die Funktion der *Vier Jahreszeiten* nicht informiert, was einen großen Raum für Spekulationen eröffnet hat. Obgleich uns das Beispiel der *Sieben Sakramente* eindrücklich zeigt, dass Gemälde mit religiösen Themen keineswegs zwingend eine sakrale Bestimmung haben mussten, hat Rudolf Zeitler 1963 vorschlagen, in den vier Gemälden Teile einer Ausstattung für eine christliche Kapelle zu sehen; seiner hypothetischen Hängung zufolge wären die vier Gemälde auf einen Altar hingeordnet gewesen, dem (Gott, als dem »Licht der Welt«, geweiht) die beiden Gemälde mit dem *Frißling* und dem *Sommer* am nächsten zu stehen gewesen wären, während *Herbst* und *Winter* am weitesten davon entfernt ihren Platz gefunden hätten (Zeitler führte für seine Anordnung zudem noch kompositorische Überlegungen sowie Hinweise auf theologische Implikationen an).⁹

Anders als man dies aufgrund einer solchen, christlich ausgerichteten Hypothese erwarten könnte, gehen die vier Darstellungen jedoch auf keine Textquellen aus dem Neuen Testamt zurück, sondern greifen ausschließlich Szenen des Alten Testaments auf: Im Falle des *Frißlings* mit der Szene im Paradies liegt 1. Moses, 3 (Genesis) zugrunde; im Falle des *Sommers* eine Szene aus dem Buch Rut (Rut 2); für die *Herbst*-Darstellung wird ein Moment aus dem vierten Buch Mose (Numeri, 13: die Kundschafter im Lande Kanaan) ausgewählt, und die Jahreszeit des *Winter* geht mit der dargestellten Sintflut wiederum auf die Genesis (1. Moses, 7) zurück.

In Anbetracht dieser Textauswahl sowie der bislang beispiellosen Verschränkung von solchen alttestamentlichen Darstellungen mit Jahreszeiten im Kontext einer christlichen Kapelle sowie angesichts des

⁸ Vgl. z. B. Rosenberg / Prat 1994 (wie Anm. 1), 242–249, Nrn. 63–69 sowie 312–320, Nrn. 107–113. Zum ursprünglich konzipierten Verhältnis der beiden Zyklen als »Original« (Dal Pozzo) und »Kopie« (Chantelou) vgl. Henry Keazor: »coppies bien que mal fettes«: Nicolas Poussin's *Rinaldo and Armida* re-examined. In: Gazette des Beaux-Arts 142 (2000), 253–264.

⁹ Rudolf Zeitler: Poussin-Studien (unpubl. Manuscript), 2 Bde.: 1963 (I) und 1964 (II), 57.



¹ Theodor Galle: *Apertio Lateris*, 1607 (Illustration zu Johannes David, S. J.: *Paradisvs sponsi et sponsae in quo messis myrrhae et aromatum: ex instrumentis ac mysterijs Passionis Christi colligenda, vt ei commoriamur. Et Pancarpiev Marianvm, septemplici titulorum serie distinctum: vt in B. Virginis odorem curramus, et Christvs formetur in nobis*, Antwerpen 1607)

Wissens um die profane Bestimmung der *Sakraments-Zyklen*, erscheint es wenig wahrscheinlich, dass es sich bei den *Vier Jahreszeiten* tatsächlich um eine solche Kapellenausstattung handelt. Und eben der Umstand, dass Zeitlers Hypothese sich nicht durchzusetzen vermochte, machte eine alternative Deutung der Gemälde umso dringlicher, und so wurde von Seiten der Forschung jene bereits 1956 vorgelegte Inter-

pretation Willibald Sauerländers favorisiert, welche die *Jahreszeiten* zwar ebenfalls als Manifestation christlich-typologischen Denkens versteht, sich allerdings zu keinerlei Aussagen zur daraus eventuell resultierenden Funktion der Bilder versteigt.¹⁰ Sauerländer las die Gemälde Poussins als Darstellungen der zwei Zustände »Ante legem« und »Sub gratia« sowie als Interpretation des »Jüngsten Gerichts«. Das *Frühlings*-Gemälde verstand er dabei als Repräsentation des Zustandes »Ante legem« (also vor der Erlassung der mosaischen Gesetze): In typologischer Tradition lasse sich im Stamm des gezeigten Baumes der Erkenntnis jedoch bereits eine Vorausdeutung auf Christus, seinen Kreuzestod und die kommende Kirche erkennen. Im *Sommer*-Bild stünden Rut und Boas für eben Christus und seine Braut, die Ecclesia, während die gezeigten Korn-Ähren auf seinen eucharistischen Leib anspielten. Da Sauerländer diese Szene als Darstellung des Zustandes »Sub gratia« deutet, geht er offenbar von einer Zweistufigkeit der in den Bildern dargestellten Ebenen aus: Während im Fall des *Sommers* auf der Ebene des Literal sinns die Zeit »Sub lege« dargestellt ist (das Buch Rut spielt zu einer Zeit, in der die mosaischen Gesetze bereits Gültigkeit haben), spielen die dabei verwendeten Bildelemente hingegen typologisch auf den Zustand »Sub gratia« an (also ab dem Wirken Christi in der Welt). Das gleiche Verfahren wendet Sauerländer dann auf den *Herbst* an, den er zwar nicht explizit der Zeit »Sub gratia« zuordnet, dies jedoch mit Hilfe seiner Deutung mehr als nahe legt (die Weintraube am Holz sieht er unter Rekurs auf eine auch noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts prominent illustrierte ikonographische Tradition als Typus des gekreuzigten Christus und als Hinweis auf dessen Blut im Sakrament der Eucharistie; die Frau auf der Leiter versteht er als Braut Christi oder als Ecclesia, die sich der Seitenwunde des gekreuzigten Christus nähert (Abb. 1); die korbtragende Frau hingegen wird aufgrund ihrer abgewendeten Position und wegen des ihr anscheinend die Sicht nehmenden Tuches als Synagoge aufgefasst). Das *Winter*-Bild schließlich liest er als »eine verhüllte Darstellung des Jüngsten Gerichts«,¹¹ wobei die Arche hier ebenfalls als ein Sinnbild der dieses Mal vor der Verdammnis rettenden Ecclesia, als »Schiff der Kirche« aufzufassen sei. Die Schlange und den toten Baum sieht er als Hinweis auf den Baum des Todes und des Lebens im Paradies, letzterer sei auch mit

¹⁰ Willibald Sauerländer: *Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin*. In: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, Band VII (1956), 169–184.

¹¹ Sauerländer 1956 (wie Anm. 10), 182.

dem grünenden, an das Sakrament der Letzten Ölung gemahnenden Olivenbaum aufgerufen.

Ulrich Rehm hat diese Deutung 2002 kritisch diskutiert, 2006 auch im Rahmen der Nachkriegskunstgeschichte methodologisch kontextualisiert und zugleich einen eigenen Deutungsansatz vorgeschlagen, der sich Poussins berühmte, frühere *Mannalese* (Paris, Louvre) zum Vorbild und Ausgangspunkt nimmt¹² – dort gebe der Maler mit den Figuren im linken Vordergrund entscheidende Hinweise für das Verständnis des Bildes, und mit dem ersten Gemälde der *Vier Jahreszeiten* tue der Künstler dies ebenfalls. Im *Friühling* weise Eva auf die von Adam noch nicht gesehenen Früchte hin und führe dem Betrachter des Bildes somit exemplarisch vor, »wie die bildende Kunst vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Anblick zur Erkenntnis führen« könne – es werde damit deutlich gemacht, dass die vier Bilder des *Jahreszeiten* einen Diskurs über das Sehen und Erkennen eröffneten und eine »grundsätzliche Stellungnahme zum Erkenntniswert der Malerei« abgäben.¹³ Dies werde in den nachfolgenden Bildern des Zyklus insofern weiter ausgearbeitet, als Gott, im ersten Bild noch sichtbar, in den anderen Gemälden nur noch zeichenhaft präsent sei und auch die von ihm geschaffenen Früchte in der letzten Darstellung des *Winters* nur noch verborgen erschienen.

Es ist in gewisser Weise vielleicht bezeichnend, dass diese Interpretation ihren Deutungsansatz nicht anhand eines anderen Zyklus Poussins gewinnt, sondern aus einem einzelnen Gemälde, wurden die *Vier Jahreszeiten* doch bislang stets als Solitäre betrachtet, d. h. sie wurden für sich, nicht jedoch innerhalb des Œuvres Poussins und unter Vergleich mit dessen anderen Zyklen und den dort anzutreffenden Strukturen betrachtet.

Tatsächlich jedoch ziehen sich diese Zyklen durch das gesamte Werk Poussins, angefangen von den frühen, für den Großonkel des *Jahreszeiten*-Auftraggebers, den Kardinal Richelieu, zwischen 1635 und 1636 gemalten *Bacchanalen* bis hin zu eben den späten *Jahreszeiten*. Betrach-

¹² Ulrich Rehm: Vom Anblick zur Erkenntnis. Die *Vier Jahreszeiten* von Nicolas Poussin. In: Marburger Jahrbuch für Kunsthistorische Wissenschaft 29 (2002), 253–265 sowie ders.: Vom Sehen zum Lesen. Eine Fallstudie zur ikonologischen Praxis der Nachkriegszeit. In: Nikola Doll / Ruth Heftrig / Olaf Peters / Ulrich Rehm (Hg.): Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln 2006, 67–75.

¹³ Rehm 2002 (wie Anm. 12), 262.

tet man die Struktur eingehender, nach der die anderen Zyklen jeweils gearbeitet sind, so lassen sich drei Ordnungsprinzipien unterscheiden:

1. PARATAXEN

Parataxen, d. h. eine Aneinanderreihung von Gemälden, die hinsichtlich ihrer Abfolge keiner deutlichen Hierarchie unterliegen – diesem Prinzip gehorchen die drei Bacchanale *Triumph des Bacchus* (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Taf. 27.1), *Triumph des Silen* und *Triumph des Pan* (beide: London, National Gallery, Taf. 26 und Taf. 27.2),¹⁴ aus deren reinem Bild-Inhalt nicht eindeutig hervorgeht, in welcher Abfolge die Bilder anzuschauen oder zu hängen sind, d. h. wir wissen zwar dank einer aus dem Jahr 1800 stammenden Skizze, wie zwei der drei Gemälde im so genannten »Cabinet du Roi« auf Schloss Richelieu gehängt wurden, über die Position des dritten Gemäldes (mit dem *Triumph des Silen*) herrscht jedoch weiterhin Uneinigkeit.¹⁵ Zudem stützen sich die Rekonstruktionen hierbei weniger auf die dargestellten Themen und Motive als vielmehr auf die durch die Zeichnung gelieferte Dokumentation – während dort z. B. der *Triumph des Bacchus* als Gemälde beschrieben wird, das vom Eingang betrachtet am Ende der linken Wand des »Cabinet« gezeigt wurde, hätte man sich aufgrund der Götterhierarchie vorstellen können, dass das Bild als Auftakt des Zyklus am Anfang dieser Wand hätte fungieren können. Weder eine solche Überlegung, noch die Komposition der Darstellungen scheinen hiermit also ausschlaggebend für deren Abfolge gewesen zu sein.

Gleichermaßen gilt für die *Sieben Sakramente*, bei denen sich zwar eingebürgert hat, dass die Abfolge der *Sakramente* mit der Taufe (also dem »Sakramente der [Wieder-]Geburt«) beginnt und über die Firmung als

¹⁴ Zu diesen vgl. in Zusammenschau Henry Keazor: Poussins Parerga. Quellen, Entwicklungen und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins. Regensburg 1998, 66–88.

¹⁵ Zu den Rekonstruktionen der Hängung vgl. ältere Positionen zusammenfassend und diskutierend Keazor 1998 (wie Anm. 14), 83–88 sowie Humphrey Wine: The Seventeenth Century French Painting (National Gallery Catalogues). London 2001, 360 und Stijn Alsteens: Richelieu à Richelieu. Architecture et décors d'un château disparu. Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Musée Municipal de Richelieu, Musée des Beaux-Arts de Tours. Mailand 2011, 314 f.

dem »Sakrament der Versiegelung, der Reife und Mannbarkeit«, über die Eucharistie (»Sakrament der Vereinigung mit Christus«) und die Buße (als »Sakrament zur Vergebung der Sünden«) bis hin zur Letzten Ölung als dem »Sakrament zur Aufrichtung und Stärkung der Seele« im Angesicht des Todes führt, die sozusagen als Pendant auf die Taufe als dem »Sakrament der Geburt« antwortet. Mit diesen fünf Sakramenten sind diejenigen aufgeführt, welche zur eigenen geistlichen Vervollkommnung eines jeden Menschen bestimmt sind, während die letzten beiden (Priesterweihe/Ehe) zur Leitung und Mehrung der Kirche behilflich sein sollen.¹⁶ Die Darstellungstradition hat sich allerdings schon früh von solchen Vorgaben befreit und so findet man z. B. visuelle Interpretationen, bei denen mit der *Buße* eröffnet und mit der *Letzten Ölung* geschlossen wird (Gian Lorenzo Bernini hingegen begann am 25. Juli 1665 seine Besichtigung der *Sieben Sakamente* Chantelous mit der *Firmung*, daran schlossen sich die *Ehe*, *Buße*, *Letzte Ölung* und *Taufe* an).¹⁷

Auch die von Poussin als Grundlage gewählten Texte sind hier nicht weiter behilflich, da sie in fünf Fällen aus dem Neuen Testament (Ehe: Protevangelium des Jakobus, 9/Taufe: Alle vier Evangelien/Schlüsselübergabe: Matthäus 16, 18–19/Fußwaschung, also Buße: Lukas 7, 36–50/Abendmahl: Matthäus 26, 26) stammen und in zwei Momenten zwar im Kern ebenfalls auf Passagen des Neuen Testaments zurückgehen (Firmung: Apostelgeschichte 1, 8; 8, 14–17 sowie 19, 1–7/Letzte Ölung: Jakobus-Brief 5, 14–16), für die konkrete Darstellung jedoch auf frühchristliche Szenarien rekurrieren, mithin also unterschiedliche Ausgangspunkte haben. Dennoch entwickelt sich aus der Kombination dieser beiden unterschiedlichen Textgrundlagen keine Reibung zwischen diesen, da man sich streng genommen eine chronologisch ausgerichtete Anordnung vorstellen könnte, die mit der Vermählung der Eltern von Jesus beginnt (*Ehe*) und mit der *Letzten Ölung* (als Zeichen des vorläufigen Endpunkts eines christlichen Lebenslaufes) endet.

¹⁶ Vgl. dazu Katechismus der Katholischen Kirche, Zweiter Teil: Die Feier des christlichen Mysteriums, zweiter Abschnitt: Die sieben Sakramente der Kirche, 430–445 (Libreria Editrice Vaticana (Hg.): Katechismus der Katholischen Kirche. München/Wien/Leipzig/Freiburg 1993).

¹⁷ Vgl. dazu Milovan Stanić (Hg.): Journal de voyage du cavalier Bernin en France. Paris 2001, 88–89.

2. ANTAGONISMEN

Sodann begegnet man auf Antagonismen aufgebauten Zyklen im Werk Poussins – prominenteste Beispiele sind hier die beiden Gemälde mit der *Heiteren Landschaft* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum: Taf. 28.1) und der *Stürmischen Landschaft* (Rouen, Musée des Beaux-Arts: Taf. 28.2), von denen uns Félibien berichtet, dass der Maler sie 1651 als Pendants für den Lyoneser Seidenfabrikanten Jean Pointel ausführte.¹⁸ Der Biograph erwähnt zunächst die *Stürmische Landschaft*, allerdings wäre hier vorstellbar, dass die beiden Darstellungen quasi als Stationen einer Ringstruktur konzipiert wurden: Auf den Sturm folgt wieder die Ruhe, auf diese wiederum der Sturm etc.

Dass Poussin sehr bewusst in solchen Antagonismen dachte, da sie ihm gut geeignet schienen, die Paradoxien der menschlichen Existenz zu interpretieren, belegt ein Brief des Malers an Chantelou, in dem er seinen Wunsch mitteilt, eine Serie von »Anti-Sakramenten« zu malen, die als Gegenpol zu seinen beiden für Dal Pozzo und Chantelou gemalten Serien fungieren sollte: »Je souhaiterois sil estoit possible que ses set Sacrements feussent conuertis en set autres histoires où fussent représentées viuement les plus estranges tours que la fortune aye jamais joué aux hommes, et particulièrement à ceux qui se sont moqués de ses effors«. Die Absicht wäre es dabei gewesen, den Betrachter »à la considération de la vertu et de la sagesse« zu erinnern, »qui faut aquérir pour demeurer ferme et immobile aux efforts de cette folle aueugle«.¹⁹

3. NARRATIVE KONSEKUTIVE

Schließlich trifft man Abfolgen in Poussins Œuvre an, die der narrativen Struktur einer ausgewählten Geschichte folgen – prominente Beispiele sind hier die beiden, 1647 entstandenen, zwei Episoden aus der Lebensgeschichte des Moses interpretierenden Gemälde, die einmal in der Kindheit des Israeliten (*Der kleine Moses tritt die Krone des Pharaos mit Füßen*, Paris, Louvre) und einmal in seinem Erwachsenenalter spielen

¹⁸ Zu den Gemälden vgl. Rosenberg / Prat 1994 (wie Anm. 1), 449–451, Nrn. 200 und 201.

¹⁹ Brief vom 22.6.1648, zitiert nach Charles Jouanny: Correspondance de Nicolas Poussin. In: Archives de l'art français, N. P., Bd. V (1911), 384, Nr. 162.

(Moses verwandelt den Stab des Aaron in eine Schlange, Paris, Louvre), beide Male aber auf die sich ankündigende Unterlegenheit des ägyptischen Volkes gegenüber den Israeliten vorausdeuten bzw. im Verhältnis von zeichenhafter Ankündigung und sich manifestierender Erfüllung stehen.²⁰

Dass es bei solchen Zyklen auch zu einer Kombination von z. B. antagonistischer und konsekutiver Struktur kommen kann, macht das um die Figur des antiken Bürger Phokion kreisende Bilderdoppel deutlich, das Poussin 1648 für Jacques Cerisier malte:²¹ Die beiden Gemälde zeigen, wie der tote Phokion, nachdem er von den Regierenden ermordet worden war, auf Geheiß seiner Witwe heimlich von Athen nach Megara gebracht wird (Cardiff, National Museum of Wales: Taf. 29.1); dort verbrennt die Witwe ihn und bestattet seine Asche angemessen (Liverpool, Walker Art Gallery: Taf. 29.2). Nachdem es in Athen einen Gesinnungswechsel gegeben hat, lässt sie seine Asche wieder ausgraben, die nun in Ehren beigesetzt wird. Poussin stellt diese postume Ehrung des Phokion zwar nicht mehr dar, das letzte Bild mit der die Asche des Ehemanns heimlich vergrabenden Witwe deutet jedoch bereits auf die dem Betrachter geläufige Fortsetzung der Geschichte voraus, in der die Handlung der beiden Gemälde quasi umgekehrt wird: Die Asche wird wieder ausgegraben und in Ehren zurück nach Athen überführt.

Zu welcher dieser Strukturen lassen sich nun die *Vier Jahreszeiten* zuordnen?

Einerseits scheinen sie einer narrativen konsekutiven Abfolge zu gehorchen, eröffnen sie doch mit der Darstellung des Paradieses aus Genesis (1. Moses, 3) und schließen sodann mit der in dem späteren Genesis-Kapitel (1. Moses, 7) geschilderten Sintflut.

Innerhalb dieser narrativ konsekutiven Klammer jedoch durchzieht andererseits eine Reihe von antagonistisch ausgerichteten Strukturen die Bilderfolge: Nicht nur, dass man das Paar »Paradies – Sintflut« als Ausdruck einer solchen Oppositionsstruktur lesen könnte (hier die Er-schaffung des Menschen, dort seine Vernichtung, dieser Gegensatz noch betont durch die demgegenüber parallele Komposition beider Bilder mit ihren u-förmigen Verläufen von Felsen und Bäumen), sondern sowohl diese beiden Brückenepisoden wie auch die dazwischen eingebundenen Szenen bilden untereinander solche Gegensatzpaare. So könnte man die

²⁰ Zu den beiden Gemälden vgl. Rosenberg / Prat 1994 (wie Anm. 1), 363–365, Nrn. 152 und 153.

²¹ Zu den beiden Gemälden vgl. ebd., 387–390, Nrn. 168 und 169.

Paradiesszene des Frühlings in Opposition zu der Sommer-Episode aus dem Buch Rut (Rut 2) sehen: Kennen die Menschen im Paradies noch keine Not, so leidet Rut Hunger, weshalb sie um die Erlaubnis bitten muss, die liegengebliebenen Ähren aufzusammeln.

Dem Mangel der bittenden Rut wieder entgegengestellt ist der Überfluss des Landes Kanaan, wie ihn die in Numeri 13 geschilderte Episode des Herbstbildes in Szene setzt, in der die beiden Kundschafter des Moses sich nehmen, was die Natur ihnen bietet (der Gegensatz auch hier wieder betont durch eine ähnliche Bildanlage mit dem jedes Mal von Wolken überschwebten zentralen Bergmotiv). Und die damit erwiesene Gunst Gottes gegenüber den Israeliten steht wieder in Opposition zu seinem vorangegangenen, sich in der Sintflut niederschlagenden Zorn. Zugleich ließe sich das Herbstbild in Beziehung zum Garten Eden setzen, in dem ebenfalls große Früchte die Bäume überziehen.

All dies macht deutlich, dass sich die Szenen von Poussins *Vier Jahreszeiten* nicht in eine klare, stringente Ordnung fassen lassen, sondern ihre Spannung gerade aus ihren unterschiedlichen, Oppositions- wie Verweisstrukturen bildenden Zusammenhängen beziehen. Dem harmonisierenden Konzept Sauerländers ist aus dieser Warte mit umso größerer Skepsis zu begegnen, als es diese Beziehungsvielfalt auf eine allzu stringente, dabei jedoch auch nicht wirklich stimmige Entwicklung hin zurecht zu kämmen versucht, ohne jedoch die erst aus diesem Deutungsansatz resultierenden, neuen Fragen und Probleme adäquat lösen zu können: Wieso z. B. erscheint ihm zufolge der Zustand »Sub lege« nicht in den Darstellungen? Zudem ergeben sich aus Sauerländers Ableitungen auch Paradoxien: Seiner Deutung zufolge würde die Leiter der zum Kreuz emporsteigenden Frau aus dem Holz eben dieses Kreuzes selbst emporwachsen (Taf. 25.1). Wohl auch in Anbetracht solcher und weiterer Einwände ist Sauerländer selbst unterdessen in einem 2005 erschienenen Aufsatz in souveräner Weise auf kritische Distanz zu seinen eigenen Überlegungen von 1956 gegangen.²²

²² Vgl. Willibald Sauerländer: Noch einmal Poussins *Landschaften*. Ein Versuch über Möglichkeiten und Grenzen der ikonologischen Interpretation. In: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, Band LVI (2005), 107–136, hier 128: »Allerdings kann mein Versuch von 1957 [sic!] heute nicht mehr in toto so stehen bleiben, wie er damals von mir ausgeführt und formuliert wurde. In Anlehnung an Panofskys Auslegung altniederländischer Gemälde habe ich [...] die erzählerische Fülle und Dramatik dieser

Unleugbar dürfte wohl sein, dass Poussin für die Faktur des gesamten Zyklus von der Chronologie der Bibel kalkuliert abweicht: So beginnt und endet dieser, wie gesehen, mit den in der Genesis geschilderten Momenten von Schöpfung und Vernichtung, während dazwischen von der Genesis zum Buch Rut vor, dann wieder zurück zum Buch Numeri und schließlich wieder ganz zurück zum Buch Genesis gesprungen wird. Poussin deutet mit dieser Rückkehr der Textvorlage des letzten Bildes zur Textquelle des Eröffnungsbildes mithin eine Art von Kreisstruktur an, die gut zur Zyklik des gewählten Oberthemas, den Jahreszeiten und ihrem sich stets wiederholenden Ablauf von Erblühen (im Frühling) und Vergehen (im Winter), passt. Sekundiert wird dies durch eine weitere, über das Sujet der Jahreszeiten gelegte Struktur, die sich auf die vier Tageszeiten bezieht.²³ So deutet das Licht in der Paradieses-Szene anbrechenden Morgen an, während es im Sommer-Bild gerade Mittag zu sein scheint; das Herbst-Gemälde schließlich deutet spätnachmittägliche Lichtverhältnisse an, während die Sintflut in schwärzester, lediglich von Blitzen fahl erhellter Nacht stattfindet.

Damit sowie mit dem Jahreszeiten-Thema herrscht neben der Zyklik zugleich eine klare Gerichtetheit vor, d. h. während der Ablauf als Ganzes sich wiederholt, weist seine innere Struktur durchaus eine zielgerichtete Dynamik auf, die von Morgen der Menschheit im Paradies bis hin zu ihrem fast vollständigen Untergang in der Nacht der Sintflut reicht – bezeichnenderweise ist das Schiff der Überlebenden, die Arche, geradezu versteckt²⁴ just unter jener bleichen und von Wolken verhangenen Kugel auszumachen, bei der es sich um die fast vollständig zugedeckte Sonne (oder den Mond) handelt, in jedem Fall also einen Lichtkörper, der sodann auf den im Paradiesesbild wieder anbrechenden Morgen voraus verweist.

Landschaften dadurch auf ein ikonologisches *Rebus* reduziert, [...] ohne dass eine Notwendigkeit bestünde, ihnen verborgene zweite Bedeutungen unterzuschieben.« Vgl. ferner ebd., 132: »Vor allem muss ich meine eigene Deutung von 1957 [...] revidieren. Diese Interpretation legte den ganzen Zyklus auf ein starres theologisches Geschichtsbild fest.«

²³ Vgl. dazu zusammenfassend Rehm 2002 (wie Anm. 12), 254.

²⁴ Julian Barnes: *A History of the World in 10 ½ Chapters*. London 1990, 165 übersieht die Arche dann auch und schlussfolgert: »In Poussin's *The Deluge* the ship is nowhere to be seen; all we are left with is the tormented group of non-swimmers first brought to prominence by Michelangelo and Raphael. Old Noah has sailed out of art history.«

Die hierbei zu konstatierende Gerichtetheit ist dabei zugleich auch einzelnen, hier ausgewählten Szenen selbst inhärent: So problematisch der Deutungsansatz Sauerländers im Einzelnen sein mag, so hat er im Fall des *Winter*-Bildes durchaus seine Berechtigung. Zwar konnte Poussin die Idee, den Winter als Sintflut zu interpretieren, auch über die antike Literatur vermittelt bekommen: In dritten Buch seiner *Questiones naturales*, Kapitel 26–30, erwägt Seneca an zwei Stellen, dass es sich bei der Sintflut um einen »ewigen Winter« handeln könnte (»*hiems pertinax*«),²⁵ der, indem er seine Herrschaft auf die anderen Monate ausdehnt und den Sommer vertreibt (»*nihilo minus tenebit alienos menses hiems, aestas prohibebitur*«),²⁶ dafür verantwortlich sei, dass es solch große Mengen an Wasser regnete (»*inmensam uim aquarum ruptis nubibus deicitat*«).²⁷ Jedoch deckt sich die Interpretation des Winters als letzte Etappe der christlichen Heilszeit durchaus auch mit früheren künstlerischen Interpretationen: Wie Oskar Bätschmann 1995 deutlich gemacht hat,²⁸ folgt z. B. Jacopo Tintoretto mit seinem Gemälde für die Kirche S. Maria dell'Orto in Venedig 1562/64 einem bei Matthäus 24, 37–39²⁹ gegebenen typologischen Bezug zwischen der Sintflut und dem Jüngsten Gericht, wenn er die Darstellung einer Sintflut zu einem »*Giudizio Universale*« ausgestaltet, indem er dazu passende ikonographische Elemente wie Stürzende, geflügelte Dämonen und sich aus den Wassermassen aufrichtende Skelette unterbringt.

Damit ist jedoch das typische und zentrale gerichtete Zeitbild des Christentums mit seiner Verlaufsstruktur vom Sündenfall hin zum Jüngsten Gericht mit in Poussins *Vier Jahreszeiten* integriert, die nicht von ungefähr eben mit dem den Sündenfall bereits andeutenden Paradiesbild eröffnen und mit einem Sintflut-Bild enden, in dem die links zu sehende Schlange auf eben den Sündenfall zurück- bzw. vorverweist.³⁰

²⁵ Seneca, Buch 3, 27, 1, 149 (Harry M. Hine (Hg.): L. Annaei Senecae, *Naturalium Quaestionum Libros*. Stuttgart/Leipzig 1996).

²⁶ Seneca, Buch 3, 29, 7, 161.

²⁷ Seneca, Buch 3, 27, 1, 149.

²⁸ Bätschmann 1995 (wie Anm. 5), 41.

²⁹ »Denn wie es in den Tagen Noahs war, so wird auch sein das Kommen des Menschensohns./Denn wie sie waren in den Tagen vor der Sintflut (...) bis an den Tag, an dem Noah in die Arche hineinging,/und sie beachteten es nicht, bis die Sintflut kam und raffte sie alle dahin – , so wird es auch sein beim Kommen des Menschensohns.«

³⁰ Bernhard Kerber: Zyklistische und teleologische Geschichtsauffassung in

Es lässt sich mithin festhalten, dass sich in Poussins *Vier Jahreszeiten* zwei Zeitstrukturen überlagern und durchdringen: Diejenige des Kreises und diejenige des Zeitstrahls oder -Pfeils – je nachdem, worauf man das Augenmerk richtet, tritt die eine oder aber die andere stärker in den Vordergrund. Achtet man auf die interpretierte Zyklizität der Jahres- und Tageszeiten, umgesetzt auch durch die Rückkehr des textlichen Rückbezugs zur Genesis sowie durch voraus- oder aber zurückdeutende Elemente, so tritt die Kreisstruktur stärker in den Vordergrund; richtet man den Blick hingegen auf die einzelnen Etappen (die narrative Abfolge von Schöpfung und Jüngstem Gericht, das Vorwärtsschreiten in der biblischen Erzählung von der Genesis zum Buch Rut, die Abfolge der einzelnen Stationen von Tages- und Jahreszeiten), so rückt der Pfeil als beherrschendes Merkmal in den Vordergrund.

Der Zyklus bildet mithin eine Kreisstruktur, die sich – um sich selbst rotierend – zugleich vorwärtsbewegt und damit die beiden der Natur inhärenten Verläufe in sich aufnimmt: Im regelmäßigen und zyklischen Wechsel der Jahreszeiten schreitet die Zeit voran.

Indem Poussin in seinen Gemälden nur Hinweise auf bestimmte heilsgeschichtliche Ereignisse (wie z. B. das Jüngste Gericht) unterbringt, diese also nicht selbst zeigt, entgeht er möglichen Vorwürfen gegen eine unstatthafte, zu direkte Kombination von teleologischen und zyklischen Zeit-Modellen, wie sie bereits von Augustinus in *De civitate Dei* gegen Philosophen wie z. B. Zeno von Verona formuliert worden waren: »Diese Streitfrage (nach dem Ursprung der Welt – H. K.) glaubten die Weltweisen nicht anders lösen zu können und zu sollen, als durch die Aufstellung von Zeitumläufen, in denen sich in der Natur der Dinge ganz das gleiche stets erneuert und wiederholt habe und so auch in Zukunft ohne Aufhören ein Kreislauf der entstehenden und vergehenden Weltzeiten stattfinden werde; sei es, daß sich diese Umläufe an der Welt vollzögen, ohne deren Bestand zu unterbrechen, sei es, daß die Welt selbst auch in bestimmten Zwischenräumen entstehe und vergehe und immer wieder das gleiche darbiete als neu, was schon gewesen ist und sein wird.«³¹

Nicolas Poussins *Jahreszeiten*. In: Gerhard Charles Rump: Geschichte als Paradigma. Zur Reflexion des Historischen in der Kunst. Bonn 1982, 46 fasst dies theologisch zugespitzt in die Formulierung: »Im Sinne Augustins wird die Erfüllung der Geschichte in der durch Natur bestimmten Welt als Inkarnation ausgetragen. [...] In der Verschränkung mit heilsgeschichtlichen Aspekten wird auch die Natur auf die Erlösung hin geöffnet.«

³¹ Augustinus, XII, cap. XIV, 368 sowie (hier zitiert) Augustinus (dt.),

Diesem »Possenspiel«, wie Augustinus es nennt,³² hält er jedoch entgegen: »Denn einmal nur ist Christus gestorben für unsere Sünden [...]«.³³ »Wird nämlich die Seele erlöst, um nie mehr zum Elend zurückzukehren, in einer Weise, wie sie vordem nie erlöst worden ist, so tritt in ihr etwas ein, was nie vorher eingetreten ist, und zwar etwas gewaltig Großes, nämlich ewiges Glück, das nie mehr aufhören soll.«³⁴

Bekanntermaßen wurde – solchen Einwürfen zum Trotz – die linear gedachte Heilsgeschichte im Verlauf der späteren Jahrhunderte auf den Gedanken des historischen Fortschritts hin säkularisiert:³⁵ In seinem 1575 erschienenen Buch³⁶ *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers*

Buch 12, 14. [13.], 222: »Über den ewigen Kreislauf der Weltzeiten, eine philosophische Anschauung, wonach in bestimmten Zeiträumen stets alles wieder auf den gleichen Stand und die gleiche Erscheinung zurückkehrt.« (Sancti Aureli Augustini *De Civitate Dei Libri XI – XXII* (Corpus Christianorum, Series Latina, XLVIII: Aurelii Augustini Opera Pars XIV, 2). Turnhout 1955 bzw. Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweit- und zwanzig Bücher über den Gottesstaat. Aus dem Lateinischen übers. von Alfred Schröder, II. Band (Buch IX – XVI = Bibliothek der Kirchenväter, hrsg. von Otto Bardenhewer / Theodor Schermann / Karl Weyman, Band 16). Kempten/München 1914)

³² Die hier konsultierte Übersetzung (s. Anm. 31) gibt das von Augustinus benutzte Substantiv »*ludibrio*« m. E. zu schwach als nur mit »Spiel des Wechsels« wieder – gemeint sind jedoch eher Begriffe wie »Farce« oder eben »Possenspiel«.

³³ Augustinus (wie Anm. 31), XII, cap. XIV, S. 368 sowie (hier zitiert) Augustinus (dt., wie Anm. 31), Buch 12, 14. [13.], 224.

³⁴ Augustinus (wie Anm. 31), XII, cap. XXI, S. 377 sowie (hier zitiert) Augustinus (dt., wie Anm. 31) Buch 12, 21. [20.], 239: »Gottlos ist die Behauptung, daß die Seelen, der höchsten und wahren Glückseligkeit einmal teilhaftig, immer wieder und wieder im Kreislauf der Zeiten zu den gleichen Leiden und Mühen zurückkehren würden.«

³⁵ Vgl. zu diesem Themenkomplex u. a. Hans Baron: Secularization of Wisdom and Political Humanism in the Renaissance. In: Journal of the History of Ideas, Vol. 21, No. 1 (1960), 131–150. Zur Bedeutung Le Roys im Kontext derartiger zyklischer Lehren vgl. Cecil C. Serony: The Doctrine of Cyclical Recurrence and Some Related Ideas in the Works of Samuel Daniel. In: Studies in Philology, Bd. 54, No. 3 (1957), 387–407 sowie Herbert Weisinger: Ideas of History During the Renaissance. In: Journal of the History of Ideas, Bd. 6, No. 4 (1945), 415–435.

³⁶ Werner L. Gundersheimer: The Life and Works of Louis Le Roy, Genf 1966, 95 weist darauf hin, dass Le Roy am 10. Mai 1575 das Privileg zum

verband der Gelehrte Louis Le Roy (1510–1577) zyklische Geschichtsvorstellung mit humanistischen Fortschrittsideen.³⁷

Wie Werner Gundersheimer in seiner Studie *The Life and Works of Louis Le Roy* 1966 treffend schreibt, entfaltet der Gelehrte diesen Gedanken nicht nur im Rahmen seines Buches, sondern dieses ist zudem selbst eine Veranschaulichung und Demonstration der Vermittelbarkeit dieser auf den ersten Blick scheinbar unvereinbaren Ansätze: »The structure of the work is itself in a sense both linear and cyclical«.³⁸ Tatsächlich ist Le Roys Text so aufgebaut, dass er seine These, das zyklische Entstehen, Werden und Vergehen von Zivilisationen treibe letztendlich doch den menschlichen Fortschritt voran, erst anhand der jeweils umfassenden Beschreibung des Zyklus veranschaulicht, den eine Kultur durchläuft, um sodann zur zeitlich nachfolgenden Zivilisation weiter zu gehen und nun deren Verlauf zu schildern. Indem Le Roy dies immer von neuem und dabei im Hinblick auf die unterschiedlichen menschlichen Errungenchaften und die Genese, Vermittlung und Fortentwicklung wiederholt, die diesem zyklischen Werden und Vergehen zu verdanken sind, integriert er den historischen Fortschritt in sein zyklisches Modell. Entscheidend für Le Roy ist dabei, dass es trotz des beständigen Neuanfangs und Untergangs von Zivilisationen doch zu einer Art Kumulativeffekt kommt: »Vray est qu'on finit l'une, l'autre commence, et est avancee par la ruine de la precedente«,³⁹ schreibt der Gelehrte in Bezug auf die Kulturen, die mithin nicht jedes Mal ganz von vorn und am Nullpunkt anfangen, sondern dadurch begünstigt werden können, dass sie auf den Ruinen und Hinterlassenschaften einer vorangegangenen Kultur aufzubauen können.

Wie es jedoch überhaupt zu diesem beständigen, zyklischen Wandel kommt, beantwortet Le Roy an zwei Stellen des Buches auf je eigene

Druck erhalten habe und die Schrift kurz darauf erschienen sei; Gundersheimer weist ferner daraufhin, dass argumentative Teile seiner Geschichtstheorie von Le Roy bereits 1553 vorgetragen wurden (ebd., 101).

³⁷ Zu Le Roys Hauptwerk vgl. u. a. Herbert Weisinger: Louis Le Roy on Science and Progress (1575). In: *Osiris* 11 (1954), 199–210; Hans Baron: The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship. In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 20, No. 11 (1959), 3–22 sowie Gundersheimer 1966 (wie Anm. 36).

³⁸ Gundersheimer 1966 (wie Anm. 36), 102.

³⁹ Louis Le Roy, *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers* [1575]. Paris 1988, 69.

Weise: Zu Beginn spricht er die in seiner Sicht direkt verantwortlichen Phänomene an, erst am Schluss liefert er dann, indem er quasi die Summe aus den zuvor geschilderten Prozessen zieht, die alles übergreifende Theorie. Direkt motiviert sei die beständige, dabei jedoch zyklische Veränderung insbesondere durch die Sonne, welche auch die vier Jahreszeiten bewirke:⁴⁰ »esquelles consiste la vicissitude de mort et de vie, et le changement de toutes choses«.⁴¹ Neben den Jahreszeiten, von denen Le Roy besonders fasziniert scheint (mehrmals in seinem Buch beschreibt und charakterisiert er sie⁴² und macht gegen Ende des dritten Buchs das Prinzip ihres harmonisch aufeinander abgestimmten Abfolge geradezu zum Vorbild der einander abwechselnden Zivilisationen),⁴³ sind auch noch (z. T. von Gott gesandte) Katastrophen wie insbesondere Sintfluten maßgeblich für den Wechsel und Wandel von Kulturen.⁴⁴

Gegen Ende seines Buches formuliert er sodann das grundsätzliche, dahinterstehende Prinzip, demzufolge es zwei Arten von Dingen im Universum, nämlich ewige auf der einen und veränderliche bzw. verderbliche auf der anderen gebe. Eben Letztere »commencent et finissent, naissent et meurent, croissent et diminuent incessamment«.⁴⁵ Allerdings tun sie dies gewissermaßen nicht ziellos, sondern mit einer klaren Ausrichtung, denn aus dem Zustand der »simplicité et rudesse premiere« entwickelten sie sich empor zu »magnificence, et excellente«.⁴⁶ Nicht zufällig parallelisiert Le Roy daher z. B. auch den Verlauf der römischen Kultur mit dem Verlauf des individuellen menschlichen Lebens: Auch jene habe eine Kindheit, eine Jugend, eine Erwachsenenphase und schließlich das Greisenalter erlebt und selbst auf den ersten Blick so unterschiedliche Zivilisation wie diejenige Babylons und Roms seien sich in ihrem »commencement, progres, duree, ruine« umfassenden Verlauf gleich gewesen.⁴⁷

⁴⁰ Interessanterweise beginnt ders., 20 seine Aufzählung dabei nicht, wie bei uns heute üblich, mit dem Frühling, sondern mit dem Sommer: »(...) l'esté, l'yer, du printemps et Automne«.

⁴¹ Ders., 20.

⁴² Vgl. z. B. ders., 30, 34, 53.

⁴³ Ders., 120: »Afin que chacune ayt en son tour part à l'heure et malheur, et que nulle enorgueillisse par trop longue prospérité«.

⁴⁴ Vgl. z. B. ders., 22.

⁴⁵ Ders., 438.

⁴⁶ Ders., 10 in Bezug auf den Menschen.

⁴⁷ Ders., 293–294.

Konkret bedeutet dies zweierlei, nämlich zum einen, dass nichts auf einmal und von vorneherein perfekt und vollkommen geschaffen, sondern alles im Laufe der Zeit erst gewachsen, dabei verbessert und verfeinert worden sei.⁴⁸ Le Roy leitet hieraus den an die Menschen ergehenden Ansporn ab, es dem Lauf der Dinge gleich zu tun und ebenfalls nach einer Perfektion zu streben, die bislang noch nicht erreicht worden sei, die jedoch grundsätzlich erreicht werden könne.⁴⁹ Zudem aber hätten selbst die veränderlichen Dinge auch schon in gewisser Weise Anteil an einer gewissen Perfektion, nämlich derjenigen der ihnen eigentlich gerade nicht gewährten Ewigkeit: Indem sie sich unaufhörlich in einem Kreislauf verwandelten, hätten sie aufgrund dieser Beständigkeit doch Anteil an der Unsterblichkeit und Dauerhaftigkeit: »en continuant leurs especes par le moyen de generation« würden sie »œuvre immortelle en la mortalité«, »comme immortels«.⁵⁰ Hieraus leitet Le Roy auch den Primat des Geistes über den Körper ab, denn Früchte wie »vertus, sciences, escrits doctes et elegans, et autres tels fructs« seien »plus nobles, plus admirables, et plus durables que ceux du corps« (also gezeugte Nachkommen).⁵¹

Obgleich Le Roy »in his own time [...] famous as scholar, translator, jurist and courtier, commentator and propagandist, professor and philosopher of history« war, von dem Dichter Joachim Du Bellay als »unser französischer Plato« apostrophiert wurde und Le Roy und seine in sechs bis sieben Auflagen gedruckten Schriften auch noch im 17. und 18. Jahrhundert in Nachschlagewerken stets mit Respekt erwähnt wurden,⁵² ist ungewiss, ob Poussin Le Roy gelesen hat oder auch nur kannte. In jedem Fall wird aber deutlich, dass die in seinen *Jahreszeiten*-Gemälden umgesetzte Verschränkung von zyklischer und linearer Zeit-Struktur weniger solitär ist, als es auf den ersten Blick scheint: In Le Roy hatte der Maler jedenfalls eine konkreten Vorläufer und Mitdenker.⁵³

⁴⁸ Ders., 429.

⁴⁹ Ders., 430–431.

⁵⁰ Ders., 438.

⁵¹ Ders., 438, der dann auch die Geistesfrüchte als etwas darstellt, was diese Geistesarbeiter ihren leiblichen Kindern vorziehen würden.

⁵² Gundersheimer 1966 (wie Anm. 36), 3.

⁵³ Zu Parallelen zwischen Peter Paul Rubens und Le Roy vgl. Jeffrey M. Muller: Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art. In: The Art Bulletin, Bd. 64, Nr. 2 (1982), 233.

Dessen Ideen könnten ihn jedenfalls auch in anderer Hinsicht angesprochen haben – in seiner *Consideration* formuliert Le Roy z. B. den stoizistischen Wunsch, zu einem hohen und erhabenen Standpunkt aus entrückt zu werden, von wo aus er den gegenwärtigen Zustand der ihm von oben und aus der Distanz einsehbaren Welt ohne Leidenschaften betrachten könnte⁵⁴ – ein Gedankenbild, das man auch 82 Jahre später in den Briefen Poussins antreffen kann, wenn dieser am 17. Januar 1649 an Chantelou schreibt : »[...] c'est un grand plaisir de viure en un siècle là où il se passe de si grande chose pourueu que l'on puisse se mettre à couuert en quelque petits coings pour pouuoir voir la Comédie à son aise«.⁵⁵ Jedoch verbindet beide, Maler wie Philosoph, vor allem eine ähnliche Quintessenz, die sie beide gegenüber der Geschichte gezogen haben. Denn in Anbetracht der Last des von dieser bereits bis in die jeweils eigene Gegenwart geführten Umfangs an Leistungen und Fortschritten wäre die Gefahr gegeben, in zivilisationskritischen Pessimismus ob der Frage zu verfallen, was man selbst diesem Schatz noch hinzuzufügen habe. Le Roy bedachte dies tatsächlich und er kritisiert all jene, welche die mit der Geschichte aufgegebene Verantwortung, den Fortschritt weiterzuführen, ausschlügen und sich lediglich darauf beschränkten, die von den Vorfahren zur Verfügung gestellten Errungenschaften in falscher Ehrfurcht nur zu imitieren, zu übersetzen oder zu kommentieren, anstatt selbst »nouvelles inventions convenables aux moeurs et affaires de son temps« zu entwickeln.⁵⁶ Demgegenüber weist er zum einen darauf hin, dass es immer eine Ehre sei, den Besten nachzufolgen, und wenn man sie nicht einholen könne, so sei es doch bereits lobenswert, wenigstens hinter ihnen Zweiter oder Dritter zu werden;⁵⁷ zum anderen aber löst er ein zum Auftakt des Buches gegebenes Versprechen ein, wenn er am Schluss desselben ermutigend darauf hinweist, dass es angesichts der bislang lediglich angestrebten, aber noch nicht erreichten Perfektion »plus de choses à chercher qu'il n'en et a de trouvées« gebe.

Darin hätte Poussin sicherlich übereingestimmt, der das Neue gerade darin sah, dass man bereits Bekanntes einer »bonne et nouvelle

⁵⁴ Le Roy: *Consideration sur l'histoire françoise et universelle de ce temps ...*, Paris 1567, folio 10 verso – 11 recto, zitiert nach Gundersheimer 1966 (wie Anm. 36), 95.

⁵⁵ Jouanny 1911 (wie Anm. 19), 395.

⁵⁶ Le Roy (wie Anm. 39), 433.

⁵⁷ Ders., 432.

disposition et expression⁵⁸ unterziehe. In gleicher Weise sah Le Roy nicht trotz, sondern gerade aufgrund des in der Vergangenheit erzielten, verlorenen, wiedergewonnen und weiter entwickelten Wissens optimistisch in die Zukunft, und er versprach deshalb in seiner zu Beginn seines Buches gelieferten Zusammenfassung des letzten Kapitels »je m'efforce monstrer en rester beaucoup à dire«.⁵⁹

ABBILDUNGSNACHWEISE

1, Taf. 24–29 Archiv des Verfassers.

WERNER BUSCH (BERLIN)

WILLIAM HOGARTHS ANGRIFF AUF DIE TAGESZEITENIKONOGRAPHIE

William Hogarths *The Four Times of the Day* (Abb. 1–4) von 1738 scheinen auf den ersten Blick mit der tradierten Tageszeitenikonographie, wie sie sich in einer Fülle von graphischen Serien seit dem 16. Jahrhundert niedergeschlagen hat, nichts zu tun zu haben.¹ Auf den zweiten Blick entdeckt man zahlreiche subkutane Verweise auf die lange verbindliche Vorstellung von der Zeitenfolge. Doch damit stellt sich nicht etwa eine Rechtfertigung der Tradition in neuem Gewande ein, im Gegenteil. Offenbar kommt es zu einer Überprüfung, und das Resultat ist die Überzeugung von deren Inadäquatheit angesichts gegenwärtiger Verhältnisse, und Ausdruck findet dies, wie die Forschung durchaus feststellt, in einer Parodie klassischer Bildersprache. Ja, in vielerlei Hinsicht werden die Dinge geradezu auf den Kopf gestellt. Schon Reverend John Trusler in seinem »Hogarth Moralized« von 1768, das Hogarth zu einem reinen oder besser bloßen Moralisten macht und damit die Forschung bis in die Gegenwart auf unglückliche Weise bestimmt hat, attestiert Hogarth in dieser Folge eine Burleske auf die klassische Zeitenvorstellung.² Im Übrigen sind beide Begriffe, Parodie und Burleske, letztlich nicht wirklich angemessen. Die Burleske betreibt den Spaß um des Spasß willens, die Parodie behält die äußere Form bei und will den Inhalt als unpassend erweisen. Hier verhält es sich umgekehrt, und von daher wäre Travestie

⁵⁸ Anthony Blunt (Hg.): Nicolas Poussins. Lettres et propos sur l'art. Paris 1989, 185; für das italienische Original vgl. Evelina Borea (Hg.): Giovan Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672]. Turin 2009, Vol. 2, 481.

⁵⁹ Le Roy (wie Anm. 39), 15.

¹ Ronald Paulson: Hogarth's Graphic Works, 3. rev. Ed. London 1989, Kat.-Nr. 146–149, S. 103–108; Sean Shesgreen: Hogarth and the Times-of-the-Day Tradition. London 1983, der Arbeit wird im Folgenden einiges verdankt.

² John Trusler: The Works of Mr. Hogarth Moralized. London 1768, 207–217, zur Burleske ebd., 208.



1 William Hogarth: *Morning*, Radierung und Kupferstich, 1738, 49,0 × 39,5 cm



2 William Hogarth: *Noon*, Radierung und Kupferstich, 1738, 48,8 × 40,2 cm



3 William Hogarth: *Evening*, Radierung und Kupferstich, 1738, 48,6 × 40,3 cm



4 William Hogarth: *Night*, Radierung und Kupferstich, 1738, 48,6 × 40,2 cm

die richtige Bezeichnung: Der Inhalt bleibt, aber er wird in einer lächerlichen Form präsentiert.

Zweierlei sei im Folgenden nicht verfolgt. Weder soll die Geschichte der quaternären Welt- und Zeitordnungsmodelle vorgeführt werden, die sich nicht nur bei den Jahreszeiten, Tageszeiten oder Lebenszeiten herausgebildet hat, sondern in einer Fülle anderer Bereiche. Sie gelten für die vier Winde, die vier Himmelrichtungen, lange Zeit für die Erdteile, für die vier Temperamente, die vier Paradiesströme, die vier Elemente, die vier Fakultäten oder – und das ist einer der Ausgangspunkte der genannten Modelle – für die vier Ovidschen Zeitalter der Welt, das goldene, das silberne, das bronzenen und das eherne. Oft genug, um die Allgemeingültigkeit des Systems zu betonen, sind zudem mehrere der Modelle in den Darstellungen verschränkt, fast immer, um nur dies zu nennen, ist in eine Tageszeitenfolge die Vorstellung von den Jahreszeiten und Lebensaltern eingeschrieben. Noch soll die Herausbildung der speziellen Tageszeitenikonographie Thema sein, zumal ich dies andernorts verfolgt habe.³ Dazu müsste man auf den Zodiakus, auf die Monatsdarstellun-

³ Werner Busch: Von unvordenklichen bis zu unvorstellbaren Zeiten. Caspar David Friedrich und die Tradition der Jahreszeiten. In: Philipp Otto Runge – Caspar David Friedrich. Im Lauf der Zeit, hg. von Andreas Blühm, Ausst.-Kat. Van Gogh Museum Amsterdam. Zwolle 1996, 17–32.

gen in den Sockelzonen der Kathedralportale, auf die spätmittelalterliche Buchmalerei mit ihren Stundenbüchern rekurrieren, auf die Entwicklung der Jahreszeitenikonographie aus der Monatsabfolge etc.⁴ Es sei allein – und auch das nur kurz – die entwickelte Tageszeitenikonographie, wie sie sich im späteren 16. Jahrhundert in den Niederlanden herausgebildet hat, vorgeführt, um eine Folie für das Folgende zu haben.

Als Beispiel sei Marten de Vos' Tageszeitenserie gewählt, von der man annimmt, dass sie um 1562 entworfen wurde. Sie ist um einiges später von Adrian Collaert gestochen worden.⁵ Im Stich werden die vier Blätter jeweils von einem lateinischen Vierzeiler begleitet, der auf die Moral von der Geschicht' abhebt, die Vergänglichkeit des Lebens betont und schon dadurch auf die Lebensalter verweist und den Gang der Dinge zumindest andeutungsweise unter das Gebot Gottes stellt. Insofern arbeitet die Serie bereits der barocken Zeitenvorstellung vor, die grundsätzlich *sub specie aeternitatis* zu denken ist und die, vor allem in Gedichtform bei Paul Fleming oder Gryphius, Erlösung und Ewigkeit beruft.⁶ Zudem weisen die Darstellungen zwei Register auf: oben in italianisierender Form eine göttliche Verkörperung in den Wolken,

⁴ Siehe dazu hier den Beitrag von Susanne Wittekind.

⁵ Shesgreen 1983 (wie Anm. 1), 26–36, Abb. 1–4.

⁶ S. etwa die folgenden Gedichte, zitiert bei: Karl Otto Conrady: Das große



5 Adrian Collaert nach Marten de Vos: *Mittag*, Kupferstich, um 1600, 20,8 × 26,2 cm

unten eine Landschaft mit vielfältigen Aktivitäten, deren Ikonographie nordischen Traditionen entspringt. Die Registerform hat ihren Ursprung in den Planetendarstellungen, es sei nur an den Hausbuchmeister erinnert.⁷ Im Laufe der Zeit entledigen sich auch in der niederländischen Tradition, und zwar bereits im 17. Jahrhundert, die Serien ihrer übergeordneten Götter, übrig bleibt die reine Landschaft mit tages- und jahreszeitentypischen Tätigkeiten.

Marten de Vos' Morgenszene wird von Aurora, der Morgenröte, beherrscht, sie ist jung und schön, blumen- und sternengesmückt, wie es auch dem Frühling gebührt, die Landschaft zeigt erste Aktivitäten, die Herde wird auf die Weide getrieben, der Fischfang beginnt, die Kinder gehen zur Schule, dem Kleinkind wird das Essen bereitet. Den *Mittag* (Abb. 5) dominiert am Zenit der umstrahlte Sonnengott Apoll, er schaut auf das Erdengeschehen, zumindest auf den Teil, den auch die Verse loben. Auf der rechten Seite ist gezeigt, wie die Bauern fleißig gearbeitet, das Korn zu Garben zusammengelegt haben – was aus den jahreszeitlichen Aktivitäten der Monatsikonographie stammt. Jetzt erholen sich die Bauern im Schatten eines Baumes, essen und trinken, auch die Pferde haben Futter bekommen, einige Bauern arbeiten noch, das Feld

deutsche Gedichtbuch von 1500 bis zur Gegenwart, 2. Aufl. München und Zürich 1992, 31 (Fleming), 37–41 (Gryphius).

7 Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam; Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. Stuttgart – Bad Cannstatt 1985, Kat.-Nr. 117, Abb. S. 208–214, Taf. I und Abb. 1 und 2.



6 Adrian Collaert nach Marten de Vos: *Nacht*, Kupferstich, um 1600, 20,8 × 26,2 cm

wird gepflügt, die Herde bewacht. Vom Land und der Landbevölkerung durch eine hohe Mauer getrennt, lässt es sich der Adel allzu gut gehen, Luxus und Nichtstun herrschen vor an reicher Tafel und beim amüsösen Sichergehen im Garten, der Pfau daneben verweist auf die Gefahr des Hochmutes. Diese Trennung in richtiges und falsches Verhalten gilt es im Gedächtnis zu bewahren. Den *Abend* verkörpert Diana in ihrer Funktion als Mondgöttin. Auf dem Land wird die Herde wiederheimgetrieben. Der Vogelsteller hofft noch Beute zu machen. Ein Teil der Bevölkerung, vor allem in Gestalt der Älteren, ist bei der Abendvesper in der Kirche gewesen und nun auf dem Heimweg. Der andere Teil amüsiert sich nach des Tages Arbeit beim Tanz oder sitzt schon beim Abendbrot. Das Korn ist eingebracht, der Herbst ist da. Die Dunkelheit kommt heran, Luna ist dabei, ihr Sternentuch zu breiten. Wenn man will, kann man in den Göttergestalten auch eine Abfolge der Temperamente sehen, wobei Aurora das sanguinische, Apoll das cholericische, Diana-Luna – das hat eine lange Tradition – das melancholische Temperament einsteht und schließlich für die Verkörperung der *Nacht* (Abb. 6), die auch Alter, Winter und damit Saturn in sich fasst, auf das phlegmatische Temperament verwiesen wird – noch im 18. Jahrhundert, etwa bei Daniel Chodowieckis Temperamentendarstellung, ist der Phlegmatiker kurz vorm Einschlafen.⁸ Der Bärtige hier hat die Augen geschlossen, Sterne und Nachtgetier umgeben ihn. In der Landschaft findet ein spätwinterlicher

8 Daniel Chodowiecki. Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie. Frankfurt a. M. 1978, Kat.-Nr. 10, Abb. S. 13.

Fastnachtsumzug in Kostümen unter Fackelschein statt, doch, worauf besonders die Verse abheben, auch Krankheit und Tod nähern sich. In anderen graphischen Serien, etwa von Tobias Verhaecht, gehören zum Dunkel der Nacht auch die menschlichen Abgründe, Mord und Raub, als wären sie zu verbergen.⁹

Man könnte die Verschränkung der verschiedenen Zeitvorstellungen noch weiter verfolgen, die christliche Fundierung hervorkehren, doch hier soll es genügen, nicht ohne festgestellt zu haben, dass Tages- und Jahreszeitenfolgen grundsätzlich auf dem Lande spielen, die Einbindung in den Naturzyklus einerseits und in eschatologische Vorstellungen andererseits zum Programm gehören. Die beiden Zeitmodelle sollen sich durchdringen. Das wird in der Romantik, bei Philipp Otto Runge oder Caspar David Friedrich wieder aufgegriffen werden. Doch in der Zwischenzeit greift ein säkulares, aufklärerisches Zeitmodell durch radikale Verzeitlichung, und ihm müssen wir uns jetzt zuwenden, in zwei Schritten. Erst wird Hogarths Serie vorgestellt und an der Tradition gemessen und dann soll ihr Verständnishorizont erhellt werden. Schon jetzt ist zu sagen, dass er als Voraussetzung die Erfahrung der Großstadt London hat und dass er sein primäres Vorbild in der augusteischen Moral gefunden hat, im Umkreis der Moralischen Wochenschriften »Tatler«, »Spectator« und »Guardian« um 1710 und der satirischen Dichter wie Swift und Gay und dabei die Tradition der sog. *Cries*, der Kaufrufe der einzelnen Berufsstände in graphischen Serien seit dem 16. Jahrhundert und der Städtebeschreibungen adaptiert, die in England etwa durch Edward »Ned« Ward kurz vor dem Erscheinen der Moralischen Wochenschriften in Umlauf gebracht werden, zum Beispiel im monatlichen Journal des »London Spy« von 1698–1700.¹⁰ Alle diese Unternehmungen propagieren einen unmittelbaren Gegenwartsbezug in Kunst, Dichtung und Moral und wenden sich mit Nachdruck gegen überkommene Verklärungen in Mythos, Geschichte und Dichtung.

Hogarths *Morgen* (s. Abb. 1) aus der Tageszeitenserie, die, wie so oft bei Hogarthschen Bildern, zuerst, und zwar 1736, in gemalter Fassung vorlag und im graphischen Zyklus von 1738 auf Grund der Umkehrung

durch den Druckvorgang seitenverkehrt erscheint,¹¹ Hogarths *Morgen* – die farbige Fassung macht es unhintergehbar, auf den Dächern liegt Schnee – ist im Winter angesiedelt, es ist bitter kalt. Schon der Beginn der Serie kann also deutlich machen, dass die Verhältnisse auf den Kopf gestellt sind. Und genauer Betrachtung kann nicht entgehen, dass der Mittag auf den Herbst, der Abend auf den Sommer und die Nacht paradoxerweise auf den Frühling verweist. Am Morgen prallen zwei Sphären aufeinander. Während sich die von der Nacht Übriggebliebenen vor Tom King's Coffee House, in dem eine Prügelei ausgebrochen ist – eine Perücke fliegt in hohem Bogen aus der Türe –, so sie der müßiggängerischen Jeunesse dorée angehören, körperlichen Genüssen hingeben, versuchen andererseits ältere Frauen aus niederer Gesellschaftsschicht sich am Feuer zu wärmen oder um Almosen zu betteln, was eine, nach Auskunft des Gemäldes gelb gewandete ältere Jungfer mit roter Schürze entweder geflissentlich übersieht oder gar nicht wahrnehmen kann, da sie ob der sich vor ihren Augen vollziehenden Unzucht wie geblendet ist. Sie strebt der Kirche zu, es ist Schlag sieben Uhr in der Früh. Bei der Kirche handelt es sich um St. Paul's Church in Covent Garden, sehr unkirchlich palladianisch von Inigo Jones entworfen. Tom King's Coffee House befand sich ursprünglich an der gegenüberliegenden Seite des Platzes, Hogarth hat es vor die Front der Kirche verlegt, um die Gegensätze aufeinander prallen zu lassen: eigentliches, wenn auch ordinäres Leben und vertrocknete Wohlstandsfähigkeit, die sich der Wirklichkeit entzieht. Der Jungfer folgt ihr verfrorener Bursche mit dem Gebetbuch, er läge entschieden lieber noch im Bett. Die Hintergrundszenen und Häuser lassen sich zwar auch identifizieren, brauchen uns aber nicht zu interessieren. Wichtiger ist zweierlei: dass schon zeitgenössisch, und zwar von Henry Fielding in »Tom Jones«,¹² die Jungfer als passende, parodistische Paraphrase auf Aurora gesehen wurde, ihr gelbes Gewand mit roter Schürze markiert einen besonderen Sonnenaufgang. Das übrige Personal könnte nach ihrem Auftauchen die Uhr stellen, jeden Morgen dürfte sie zur gleichen Zeit zur Kirche streben. Das ist das eine, das andere wird durch die roten Rüben und die Zwiebeln im Vordergrund gegenüber dem Feuer markiert. Feuer und Winterfrüchte sind traditionelle Attribute der kalten

⁹ Shesgreen 1983 (wie Anm. 1), 44–51, Abb. 9–12, die *Nacht* Abb. 12.

¹⁰ Christine Riding: Street Life. In: Hogarth, hg. von Mark Hallett und Christine Riding, Ausst.-Kat. Tate Britain. London 2006, 119–121 und Kat.-Nr. 70.

¹¹ Zur Gemäldeserie mit farbigen Abbildungen: ebd., Kat. Nr. 67 f., Abb. S. 131–134.

¹² Henry Fielding: Die Geschichte des Tom Jones, eines Findlings. In: Henry Fielding: Sämtliche Romane, hg. von Norbert Miller, Bd. 2. München 1966, 50 f.

Jahreszeit, etwa auf Gemälden von Teniers oder van Bloemen.¹³ Hogarth wusste also, was er tat. Allein sei noch darauf hingewiesen, dass hinter dem Burschen der Jungfer zwei Kinder zu erkennen sind mit Schultaschen auf dem Rücken. Statt, wie es sich für den Morgen gehören würde, zur Schule zu streben, finden sie es auf dem Markt viel interessanter. Auch sie also konterkarieren die klassische Moral.

Die nächste Szene, *Noon* (s. Abb. 2), hat wiederum eine deutliche Zweiteilung, und auch hier ergreift Hogarth Partei für's Leben der unterklassigen städtischen Bevölkerung und macht sich über die gepflegten Manieren der gehobenen Schichten lustig. Die Bereiche sind deutlich durch eine schmale Abwasserrinne getrennt, über der im Vordergrund eine tote Katze liegt, die wie ein Warnzeichen das Überschreiten der Grenze verhindert. Verstärkt wird die Barriere auch durch den Holzpfeiler, gekrönt durch einen Krug, die Rinne führt genau auf ihn zu. Auf der einen Seite geht's um die leibliche Nahrung, auf der anderen um die geistige, doch die Bigotterie ihrer Anhänger wird hervorgekehrt. Der Anspielungen sind auch hier viele. Die Kirche und damit die Örtlichkeit lassen sich wieder identifizieren, eine bestimmte Londoner Gegend in Soho ist gemeint mit St. Giles-in-the-Fields in der Mitte. Die fromme Gemeinde soll aus französischen hugenottischen Refugés gebildet sein. Sie sind aufgeputzt, heftig geschminkt und maniert. Das Klischee vom französischen Tanzmeister, das Hogarth, der Franzosenhasser, mehrfach bemüht, ist auch hier zitiert, mit Natur hat diese Seite nichts zu tun. Umso mehr die andere. Wieder wird heftig karessiert, was eine Kettenreaktion auslöst. Die typische Hogarthsche Schöne, der sehr direkt an die Brust gegangen wird, achtet nicht mehr auf ihre Pastetenplatte, das heiße Öl läuft herab, trifft den Arm ihres begleitenden Knaben, der seinerseits vor Schmerz seine Schüssel abrupt auf einem Pfahl abgesetzt hat, die Platte zerbricht, das Essen findet sich nun weitgehend am Boden, was ein kleines Mädchen nutzt, um die herabgefallenen Brocken zu verschlingen. Hogarth lässt andererseits seine englische Cook-maid die klassische Venus übertreffen, das mag uns darauf hinweisen, dass wir hier eine Londoner Venus mit ihrem besonderen Cupido sehen sollen, was insofern Sinn macht, als neben Apoll auch Venus in den Tageszeitenserien für den Mittag einstehen kann. Die Londoner Venus, schon was die identische Kopfneigung und die roten Wangen angeht, ist der

¹³ Zahlreiche Beispiele der niederländischen Tradition im »Niederländischen Index« (D.I.A.L.) unter den Nummern 23 D 40–44, 23 K 11–43, 23 R 11–20.

aufgetakelten Französin auf der anderen Seite gegenübergestellt – hier natürliche Röte, dort Schminke, die nicht Jugend und Schönheit ersetzen kann. Dass der Cupido eines der weinenden Kinder aus Poussins *Sabinerinnenraub* zitiert,¹⁴ mag zusätzlich darauf verweisen, dass es Hogarth um angemessene Zuordnungen geht. Das eigentlich Klassische gehört nicht auf die Adelsseite, sondern ins wahre Leben. Die Forschung kann mit dem Drachen, der an der Dachrinne der französischen Kirche gestrandet ist, nichts Rechtes anfangen, spekuliert in diese und jene Richtung seit Hogarths Tagen. Die Lösung scheint einfach: Drachensteigen findet im Herbst statt, so hätten wir hier den Jahreszeitenverweis.

Die dritte Szene, der *Abend* (s. Abb. 3), dagegen steht eindeutig für den Sommer. Der Tag ist heiß gewesen, die Londoner haben sich an den nördlichen Rand der Stadt begeben, zu Sadler's Well am neuen Kanal, also zum einschlägigen Vergnügungstheater in die vermeintliche Sommerfrische. Die Familie im Vordergrund, reich mit Kindern gesegnet, ist auf dem Heimweg, die energische, grimmige Matrone, schon wieder hoch schwanger, hat einen knallroten Kopf, fächelt sich Luft zu und blendet damit ihr bedauernswertes Ehegespons aus, das eines der Kinder zu schleppen hat. Das Männlein trägt's mit Duldermiene, er steht unter dem Pantoffel. Die Kuh hinter ihm setzt ihm Hörner auf, mit dem werdenden Kind scheint ihn seine Frau auch noch betrogen zu haben. Die Darstellung auf ihrem Fächer hat zu Spekulationen Anlass gegeben. Eine Forschungsmehrheit ist der Meinung, Diana und Aktäon seien dargestellt, das scheint als Anspielung zu passen.¹⁵ Diese Diana, die Mondgöttin, ist alles andere als keusch gewesen, dem Ovidschen Aktäon setzt die Göttin ein Hirschgeweih auf, um ihn in einen Hirschen zu verwandeln, über den seine Hunde, die Verkörperungen der Lüste, herfallen werden. Der Familienhund dagegen trotzt erschöpft voran. So schön das Gedankenspiel auch ist, das Fächerbild lässt diese Identifikation nicht zu. Sowohl im Gemälde, wie in der Graphik kann man vorm Original eindeutig identifizieren, um welche Szene es sich handelt: Um Venus, der

¹⁴ Nicolas Poussin: *Sabinerinnenraub*, 1634, The Metropolitan Museum of Art, New York; zur bis in die Antike zurückreichenden Tradition des weinenden Knaben: Werner Busch: Die Entblößung des Mythos als Freilegung der Natur. Rembrandts *Ganymed* jenseits der Ikonographie. In: Rembrandt van Rijn. Die Entführung des Ganymed, hg. von Uta Neidhardt und Thomas Ketelsen, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Kupferstich-Kabinett. Dresden 2006, 35.

¹⁵ So etwa Ausst.-Kat. Hogarth (wie Anm. 10), 135.

es nicht gelingt, den zur Jagd drängenden Adonis zurückzuhalten. Alle ikonographischen Details sprechen dafür, man braucht nur mit Tizians berühmter Version des Themas zu vergleichen.¹⁶ Adonis strebt lanzenbewaffnet von Venus fort, wendet sich noch einmal zurück, sie versucht ihn zu halten, wird begleitet von ihrem geflügelten Amor. Auch diese Geschichte macht in ihrer ironischen Umkehr Sinn. Diese städtische Diana ist eher eine ordinäre Venus, hat ihren Adonis abgelegt und sich anderweitig orientiert. Wie dem auch sei, an Anspielungen fehlt es auch hier nicht. Im Gegensatz aber zu allegorisch-emblematischer Eindeutigkeit eröffnet die Anspielung nur Möglichkeiten, die der Betrachter nach seinem Gusto aufgreifen kann oder nicht. Der Ort, an dem die Szene sich ereignet, ist markiert, doch welche Abgründe sich hinter den Ausflüglern verbergen, darüber können wir nur spekulieren – aber eben das macht den besonderen Reiz aus.

Die vierte Szene, die *Nacht* (s. Abb. 4), ist auf den Jahrestag genau zu fixieren. Es ist der 29. Mai, der *Restauration* oder auch *Oak Apple Day* – und Eichenlaub ist überall angebracht. Das Denkmal im Hintergrund zeigt Charles I., wir befinden uns in Charing Cross. Sein Sohn Charles II. hatte 1660 die Stuart Dynastie wieder hergestellt. Die Feier dieses Tages war in Georgianischen Zeiten verboten, doch die Stuart-Anhänger konnten sich hinter der unmittelbar vorangehenden Feier zum Geburtstag Georg I., am 28. Mai, verschanzen. Auch hier hat es die Forschung nicht so leicht, die Anspielungen auf die traditionelle Tageszeitenikonographie zu entschlüsseln. Wie könnte auf die Verkörperung der Nacht oder auf Saturn oder in antiker Tradition auf Proserpina verwiesen sein? Letztere wollte die Forschung in der protestierenden Alten in der umgestürzten Kutsche sehen, ersteren im torkelnden Freimaurer im Bildvordergrund.¹⁷ Zwingend erscheint das nicht. Hogarth, der selber Freimaurer war, dürfte um die Freimaurerikongraphie gewusst haben. Die englische Großloge wurde 1717 in London gegründet. DesagUILIER wurde 1719 Großmeister der Loge und war verantwortlich für die zentrale Ordnungsschrift der Freimaurer unter dem Titel »Moon«. Die Loge wur-

de als ein Abbild des Kosmos begriffen, regiert von Sonne und Mond.¹⁸ Ob dies etwas für unsere Darstellung, in der der Mond durch die Wolken segelt, zu bedeuten hat, bleibe dahin gestellt. Deutlich ist erneut die Gegenüberstellung. Das nächtliche Treiben in der Bordellgegend, in der die Nacht zum Tage gemacht wird von denen, die es sich leisten können, steht im Gegensatz zum Verhalten der ärmlichen Bevölkerung, die verzweifelt unter dem Fenster des Barbiers zu schlafen sucht, wobei der kleine Knabe bereits seine Fackel entfacht. Er ist ein *link-boy*, der des Nachts den Nachtschwärzern auf dem Heimweg leuchtet.

So bringt das Leben in der Großstadt die Ordnung durcheinander, traditionelle Abläufe zählen nicht mehr, aber auch die Bilder, die vergangenen Weltvorstellungen Ausdruck verliehen, können keine Geltung mehr beanspruchen. Für die neuen Erfahrungen war eine Sprachregelung zu finden, die zugleich Anleitung geben konnte, mit den neuen Anforderungen fertig zu werden. Dies unternahmen Stadtbeschreibungen, die Moralschen Wochenschriften und satirische Dichtungen, die alt und neu aufeinander prallen ließen. Edward »Ned« Ward zielte mit seinen Stadtbeschreibungen auf ein breites Publikum, ihm ging es nicht um Highlights, um historisch Bedeutendes, sondern um die City in ihrer Vielfalt, ihre Eitelkeiten und Laster, er zog durch die Tavernen und Kaffeehäuser, über die Märkte, berichtete von Festen und Festivals, bevorzugte das Alltägliche, hatte Komisches und Abstruses zu berichten, besonders in seiner Monatsschrift »The London Spy« (1698–1700). Mit einem Freund, der sich auskannte, erwanderte er London zu Fuß, warf einen frischen Blick auf Allbekanntes, machte die Londoner mit ihrer eigenen Stadt bekannt, indem er neugierig durch jedes Schlüsselloch schaute, aber auch er ist genervt durch den Dauerlärm auf den Straßen.¹⁹

Hogarth hat diese Erfahrung in seinem *Enraged Musician* (Abb. 7) verewigt – aber auch da den Straßenlärm als Ausdruck wirklichen Lebens begriffen und den leidenden Musikmeister, bei dem es sich, wie sich hat nachweisen lassen, um einen italienischen Violinisten aus Händels Opernorchester gehandelt hat, nur lächerlich gemacht, da er einer

¹⁶ Zur Pose bei Tizian: Jan L. de Jong: Word Processing in the Italian Renaissance: Action and Reaction with Pen and Brushwork. In: Visual Resources 19, 2003, bes. 263 f. und Werner Busch: Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner. München 2009, 110 und Abb. 52.

¹⁷ Paulson 1989 (wie Anm. 1), 107.

¹⁸ Zur englischen Freimaurerei: Werner Busch, Materie und Geist. Die Rolle der Kunst bei der Popularisierung des Newtonschen Weltbildes. In: Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, Ausst.-Kat. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. München 1999, 410–414.

¹⁹ S. Anm. 10.



7 William Hogarth: *The Enraged Musician*, Radierung und Kupferstich, 1741, 35,7 × 41,2 cm

überholten Auffassung von Musik anhängt.²⁰ Der Kampf der italienischen Oper, der in den 1730er Jahren zugunsten der nationalsprachlichen volkstümlichen Oper, etwa der »Beggar's Opera« von John Gay, entschieden wird, nahm seinen Ausgang in den »Moralischen Wochenschriften«, in denen auch der Kampf gegen den tradierten Mythos und seine Bilder geführt wurde.²¹ In beiden Fällen hat Joseph Addison im »Spectator« die Feder gespitzt, gegen die Oper bereits in Nr. 5 vom 6. März 1710/11,²² gegen den Mythos und für die Zeitgenossenschaft der Dichtung in Nr. 523 vom 30. Oktober 1712. Hier moniert er, dass jede Würdigung eines bedeutenden Mannes sich der Ovidschen Metamorphosen bedient, was er nur noch für überflüssigen Schulkram hält. Jedes Gedicht auf eine vornehme Frau bemühe den Vergleich mit Venus oder Helena, ob er passt oder nicht. Wenn man eine wackre Panegyrik schreibe, dann solle sie alle Farben der Wahrheit tragen, und nichts könne lächerlicher

²⁰ Paulson 1989 (wie Anm. 1), Kat.-Nr. 132, S. 110 f.; David Bindman: Hogarth and his Times, Ausst.-Kat. British Museum. London 1997, Kat.-Nr. 71; Werner Busch: Kakophonie! William Hogarth's *The Enraged Musician*. In: Freia Hoffmann, Markus Gärtner und Axel Weidenfeld (Hg.): Musik im sozialen Raum. Festschrift für Peter Schleuning zum 70. Geburtstag. München 2011, 58–74.

²¹ Werner Busch: Händel und der Wandel der Konversation. In: ders.: Englishness. Beiträge zur englischen Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Romney. Berlin/München 2010, 9–31.

²² The Spectator, Bd. 1, Nr. 5, 6. März 1710/11, London o.J. (um 1790), 21–25.

sein als ein steter Rekurs auf Jupiter oder Juno. Es gäbe nur einen Ort, an dem es Sinn mache, die heidnischen Götter zu bemühen und das sei in der mock-heroischen Dichtung. Die Anwendung des gesamten klassischen Apparates (»the fabulous machines of the ancients«) auf niedere Gegenstände, mache den Apparat automatisch lächerlich, kehre hervor, wie inadäquat er in der Gegenwart sei. Aber auch in klassischen Dichtungsformen wie der Pastorale sei es durchaus möglich, auf Faune und Satyrn, auf Wald- und Wassernymphen und all die ländlichen Gottheiten zu verzichten. Man müsse der Gattung nur neues Leben einhauchen, die natürliche Schönheit bemühen und die antiquierten Fabeln abergläubischer Mythologie über Bord werfen. Man müsse Realitäten, nicht Fiktionen beschreiben. Und dann kommt es am Ende des Textes von Addison zu einer Ausweitung des Argumentes, dessen Bedeutung für das Folgende gar nicht zu überschätzen ist. Er führt als Beispiel den viel zitierten Neptun an und verbittet sich schlicht auch dessen Erscheinen, »unless it be done in metaphor, simile, or any very short allusion«. Und selbst in diesen Fällen solle man äußerst vorsichtig und zurückhaltend agieren. Gottheiten als bloße Metaphern, als Gleichen oder kurze Allusion, sind in Grenzen zugelassen, was impliziert, dass sie in Form ausgeführter Allegorie oder in symbolischer Funktion kein Vorkommen mehr haben sollen. Als Sprachornat ja, als Verkörperung von Wahrheiten nein.²³

Die Wahrheiten spiegeln sich allein in den sozialen Wirklichkeiten, und die sind auf eine präzise Schilderung gegenwärtiger Verhältnisse angewiesen, und auf sie stößt den Betrachter mit Notwendigkeit die Stadt. Um ihr allerdings Herr zu werden, braucht's Anweisung und Moral. Bei der Aneignung der Stadt jedoch in all ihren Facetten kommt es, um es so zu sagen, auch zu einem neuen Zeitmaß. Zwei Beispiele. John Gay, der »Beggar's Opera« 1728 verfasst hat, deren Hauptszene sofort in nicht weniger als sechs Fassungen von Hogarth mit ausgeprägtem Tagesbezug verewigt wurde,²⁴ hatte zuvor schon 1716 die Versdichtung »Trivia: Or, the Art of Walking the Streets of London« veröffentlicht.²⁵ Man kann das Gedicht eine städtische Gebrauchsanweisung nennen. Nichts wird

²³ The Spectator, Bd. 7, Nr. 523, 30. Oktober 1712, London o.J. (um 1790), 198–201, die wörtlichen Zitate 199 und 200.

²⁴ David Bindman und Scott Wilcox (Hg.): »Among the Whores and Thieves«. William Hogarth and »The Beggar's Opera«. Yale Center for British Art, New Haven 1997.

²⁵ John Gay: Trivia: Or, The Art of Walking the Streets of London, London

ausgelassen. Buch 1 beginnt mit der Ausrüstung des Stadtwanderers, der genau das Wetter beobachten soll, um richtig angezogen zu sein. Auf sein Schuhwerk hat er zu achten: »Be thou, for ev'ry Season, justly drest ...«.²⁶ Die Jahreszeiten haben nur noch ihr Vorkommen in Hinblick auf angemessene Bekleidung. Stundenlang wird das schlechte Londoner Wetter beschrieben, der Dreck auf den Straßen beklagt. Einen Schirm soll man dabei haben – wenn's allzu schlimm wird, sich in einem Laden unterstellen.

Buch 2 beschreibt die Tageswanderungen und beginnt mit dem Morgen. Nicht die Morgenröte wird in ihrem göttlichen Glanz beschworen, vielmehr heißt es: »For Ease and for Dispatch, the morning's best:/ No tides of Passenger the Street molest«.²⁷ »Wenn man es bequem haben will und in Eile ist, dann ist der Morgen am besten, keine Flut von Fußgängern belästigt einen auf der Straße.« Ein sehr anderes Morgengefühl wird sichtbar. Man beobachtet, wie die Stadt erwacht, wie die Hausierer sich geschäftig auf den Weg machen, die Läden öffnen, die Wagen anfangen, die Straßen zu bevölkern, Karren durch den Morast gezogen werden, wie schließlich alle Straßen von Lärm und Kaufrufen erfüllt sind. Das führt den Stadtwanderer dazu, die einzelnen Berufssparten anzuführen, derer man auf der Straße ansichtig wird, den Barbier, den Bäcker, den Schornsteinfeger, den Müllkutscher. Der Porter, der Träger, hat sein besonderes Vorkommen, er kennt sich besonders gut aus, ihn soll man nach dem Weg fragen. Dann kommt es zur Addisonschen Nutzanwendung: Entweder gibt es metaphorische Götterverweise – man braucht einen Ariadnefaden im Stadtgewirr – oder der Göttervater Jupiter, der ständig nach neuen Liebschaften Ausschau hält – »great Jove ... of old« heißt es ausdrücklich²⁸ – war auch nicht besser als all die Vielen, die ihren irdischen Leidenschaften nachgehen. Ein Vers hebt scheinbar konventionell an: »Now dawns the Morn«, »Nun dämmert der Morgen«, doch der Vers geht weiter »the sturdy Lad awakes«,²⁹ »der derbe Bursche wacht auf«. Der Stadtwanderer warnt vor gewissen Straßen, macht sich besonders über Pall-Mall lustig, wobei man wissen muss, dass hier im 18. Jahrhundert die ausgehaltenen gehobenen Mätressen wohnten.

^{1716.} In: John Gay: Poetry and Prose, hg. von Vinton A. Dearing, Bd. 1. Oxford 1974, 134–181.

²⁶ Ebd., Buch 1, 138.

²⁷ Ebd., Buch 2, 143.

²⁸ Ebd., 145.

²⁹ Ebd., 149.

Das 3. Buch widmet sich der Stadtwanderung bei Nacht. Notwendig wird zur Vorsicht gemahnt, Taschendiebe treiben sich herum, fragwürdige Balladensänger. Man bekommt Anleitung, wie man eine Hure erkennt etc. Auch die Nacht hat ihre Schönheit verloren, vom Mond ist nicht mehr die Rede, allein von Feuern oder den fackelleuchtenden *link-boys*. Kein erholsamer Schlaf wird versprochen, kein Gemahn an den Tod wird vorgeführt.³⁰ Nun gibt es für manches, das hier aufgerufen wird, durchaus literarische oder bildkünstlerische Vorläufer, und aus ihrem Repertoire bedient sich auch Hogarth. All die Straßenberufe zum Beispiel hatten seit dem späten 16. Jahrhundert in den sogenannten Cris de Paris oder den Cries of London in Serienform ihr Vorkommen. Die typischen Berufskleidungen wurden vorgeführt und mit den jeweiligen Kaufrufen in Versform versehen. Auch diese Serien haben didaktische Funktion, machen mit dem Stadtkosmos vertraut. Auf Hogarts *Enraged Musician* kann man sie reihenweise ausmachen und aus der Cris-Tradition herleiten. Berühmte Ursprungsserie ist Annibale Carraccis Folge der Berufe in mehr als 80 Blättern, ihr folgt eine populäre Tradition Bologneser Graphik bis ins 18. Jahrhundert, von der man weiß, dass sie nicht ohne Einfluss auf Hogarth gewesen ist.³¹

Wichtiger noch zum Verständnis der besonderen Form von Hogarts Tageszeitenserien ist jedoch Swifts Satire auf den Morgen, die Richard Steele im »Tatler Nr. 9« vom 28. April 1709 herausgegeben hat.³² Swift und Hogarth haben sich wechselseitig besonders geschätzt, wobei, schon von der Chronologie her, Swift mehr der Gebende und Hogarth der Nehmende war. Die Swiftsche Morgenbeschreibung dürfte auch deshalb von besonderem Einfluss auf Hogarth gewesen sein, weil Swift die traditionelle Morgenschilderung auf den Kopf stellt, einen neuen gänzlich städtischen Zeitenbegriff entwickelt. Das Tatler-Stück beginnt damit, dass beschrieben wird, was die Autoren Swift und Steele am Abend gemacht haben. Sie waren im Theater, haben die Komödie »The old Bachelor«

³⁰ Ebd., Buch 3, 160–170.

³¹ Bindman 1997 (wie Anm. 19), 36–40 leitet die Hogartsche Stadttauffassung von Juvenals dritter Satire her; zur Cries-Tradition: Ausst.-Kat. Hogarth 2006 (wie Anm. 10), Kat.-Nr. 60–63, S. 124–126; Kat.-Nr. 72, S. 138. Zu den *Arti* von Annibale Carracci: Le arti di Bologna di Annibale Carracci, hg. von A. Marabottini. Rom 1979.

³² Angus Ross (Hg.): Selections from The Tatler and The Spectator of Steele and Addison. Harmondsworth 1982, The Tatler Nr. 9, 28. April 1709 (A Description of the Morning), Steele with Swift, 76–78.

gesehen, ein Stück von William Congreve, in dem ein alter Debauché zur Ordnung gerufen wird.³³ Eine derartige, wie man es genannt hat, »comedy of manners« mache durchaus Sinn, doch heutzutage sei die Stadt voll mit »Easie Writers«, die gänzlich abwegiges Zeug verfassen würden.³⁴ Ein Verwandter von ihm dagegen, schreibt Steele in seiner Einleitung, und gemeint ist offensichtlich Swift, kämpfe gegen den Strom der Absurditäten an und beschreibe auf gänzlich neue Weise Dinge »exactly as they happen: He never forms Fields, or Nymphs, or Groves, where they are not, but makes the Incidents just as they really appear«.³⁵ Das argumentiert mit Nachdruck gegen die verklärende Pastorale mit ihrem »locus amoenus«, mit sich darin in verborgenen Grotten tummelnden ländlichen Naturottheiten nackt beim Bade. Er habe, schreibt Steele, diesem Verwandten, gemeint ist im Geiste, ein Manuskript mit einer gedichteten Beschreibung eines Morgens gestohlen, »but of the Morning in Town« und zwar aus der Stadtgegend, wo sein Verwandter zur Zeit wohne, und er scheue sich nicht, dieses Gedicht abzudrucken, als ein Beispiel für eine neue Dichtungsform.³⁶ Da der Autor jedoch fürchte, von anderen nachgeahmt zu werden, vermerkt Steele am Ende, habe er etwa dessen Beschreibung des Abends nicht abgedruckt. In ihr würden Dirnen beginnen, in den Straßen und Gängen um das Schauspielhaus herumzuschlendern – gemeint ist, um Ausschau nach Kunden zu halten. Auch den Mittag habe er ausgelassen, eine Zeit, in der die feinen Damen und die großartigen Stutzer gähnend aus ihren Betten stiegen und in Pall-Mall aus dem Fenster schauten.³⁷ Also kein Lustwandeln im Park unter der Protektion der Venus, wie in den überlieferten Tageszeitenserien, sondern die Realität der Großstadt, wo die Mätressen sich aus halten lassen, keine unschuldige Lustbarkeit am Abend nach des Tages Arbeit, sondern Prostitution. Steeles Andeutung der Tendenz der nicht zum Abdruck gebrachten Teile des Tageszeitengedichts macht deutlich, dass er genau das Gegenteil von dem erreichen will, was der Autor vermeintlich befürchtet: Er wünscht sich Nachfolge für diesen literarischen Typus neuer Wirklichkeitspoesie.

Der *Morgen* hebt an, wie auch Gay angehoben hat. Am frühen Morgen sind die Straßen noch leer, erste Lohnkutschen tauchen auf, doch

³³ Ebd., 76.

³⁴ Ebd., 77.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., 78.

dann wird's gleich direkt. Eine Betty schleicht sich aus dem Bett ihres Meisters, zerwühlt in ihrer Kammer ihr eigenes Bett ein wenig, um zu vertuschen, wo sie die Nacht zugebracht hat. Ein schlampiger Lehrling treibt sich vor seines Meisters Türe herum, Moll dagegen schrubbt den Eingang und die Stufen. Die tiefen Spuren auf der Straße am Rinnstein werden eingeebnet, der Kohlenmann preist mit dunkler Stimme seine Ware an, übertönt von schrillen Aufforderungen des Schornsteinfegers – die Tradition der Cries ist allgegenwärtig –, vorm Tor seiner Lordschaft versammeln sich seine Gläubiger, der Lärm nimmt zu. Als Krönung des morgendlichen Durcheinanders erwartet der Gefängniswärter, wie es heißt, seine Herde, die er pünktlich zur Nacht zu Raubzügen herausgelassen hat, damit sie die Gefängnisgebühr bezahlen kann.³⁸ Das entsprach in der Tat einer sozialen Realität. Auf lange Sicht eingekerkert für die banalsten Vergehen mussten die Gefangenen für alles zahlen; wehe, sie konnten es nicht. Die Gefängnisse waren vom Staat vermietet an private Betreiber, die die Gefangenen ausnahmen, wo es nur ging. Konnten sie nicht zahlen, wurden sie auf Streifzüge geschickt. Die Gebrüder Fielding und vor allem der Gefängnisreformer John Howard versuchten diese haltlosen Zustände zu ändern, Erfolgestellten sich erst in der zweiten Jahrhunderthälfte ein.³⁹ Swifts Diebesherde, die am Morgen heimkehrt, konterkariert die traditionelle Morgenikonographie mit der ausziehenden Herde. Das Swiftsche Schlussbild bilden Schulkinder mit ihren Schulmappen, die nicht den direkten Weg zur Schule einschlagen – von hier dürften sie ihren Weg in Hogarts Darstellung des *Morgens* (s. Abb. 1) gefunden haben.⁴⁰

Was lässt sich aus alledem schließen? Sicher wäre es monokausal argumentiert, wollte man allein die entstehende Großstadt mit ihren besonderen Strukturen für den Wandel in der Auffassung der Zeiten verantwortlich machen. Um es verkürzt zu sagen, auch Newton und die neuen physikalischen Erkenntnisse haben ihren Anteil. Doch die Stadt scheint dazu zu zwingen, sich der Gegenwärtigkeit zu stellen, Anzeichen, Details ernst zu nehmen. Bekommen jedoch Wirklichkeitspartikel auch in der Kunst ihr Erscheinungsrecht als Erfahrungstatsachen, die erst

³⁸ Ebd., 77.

³⁹ Werner Busch: Romneys *Howard*. Revolution und Abstraktion. In: Städels-Jahrbuch, N. F. 16, 1997, 289–332; wieder abgedruckt in: Busch 2010 (wie Anm. 21), 171–221.

⁴⁰ Ross 1982 (wie Anm. 32), 77: »The watchful Bailiffs take their silent Stands / And School-boys lag with Satchels in their Hands«.

Erkenntnisprozesse zulassen, dann kommen die klassischen Idealisierungsformen an ihr Ende, die gefordert hatten, keine »particularities« oder »minuteness« zuzulassen, sondern »generality« anzustreben.⁴¹ Mit Verklärung ist der Stadt nicht beizukommen, nur aus dem Festhalten individueller Momente ergibt sich ihr Bild. Der individuelle Moment mit all seiner Begrenztheit tritt an die Stelle aller überzeitlichen Vorstellungen. Selbst die Romantik mit ihren Remythologisierungstendenzen kann nicht mehr wie Paul Fleming dichten: »Ach daß doch jene Zeit, die ohne Zeit ist, käme / Und uns aus dieser Zeit in ihre Zeiten nähme«,⁴² sondern nur mit Hölderlin zum Morgen schreiben: »segne mir lieber dann / Mein sterblich Tun und heitere wieder / Gütiger! heute den stillen Pfad mir«.⁴³ Gottes Schutz wird zwar berufen, doch nur für den gegenwärtigen Moment. Alles andere entzieht sich der Vorstellbarkeit, die Psyche steht dem entgegen.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1-7 Archiv des Verfassers.

⁴¹ Werner Busch: Zu einer Theorie des Details. Diderot und Richardson, Greuze und Chodowiecki. In: Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst von Ancien Régime bis zur Gegenwart, Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, Bd.1: Inszenierung der Dynastien, hg. von Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann. Köln 2000, 302–317.

⁴² Zitiert bei Conrady 1992 (wie Anm. 6), 31.

⁴³ Zitiert ebd., 211 (»Des Morgens«), letzte Strophe.

THIERRY GREUB (KÖLN)

»CANTOS OF MUTABILITY«: CY TWOMBLYS JAHRESZEITENGEMÄLDE

»I am inspired. Art comes from art.«
Cy Twombly (1994)

1. EINLEITUNG: TWOMBLYS POETIK (»STUBBORN SOUND«)

Beinahe Zeit seiner künstlerischen Laufbahn hat der jüngst verstorbene amerikanische Künstler Cy Twombly (1928–2011) in seinen Gemälden Malerei und Schrift parallel und oft gleichgewichtig nebeneinander als gestische ›Parallelaktion‹ eingesetzt.¹ Neben der zwischen Zeichnen und

¹ Obwohl die mit Texten versehenen Gemälde von Twombly zu seinen bekanntesten zählen, ist anzumerken, dass von den 641 in den »Catalogue Raisonné of the Paintings« von Heiner Bastian zusammengestellten Gemälde-Nummern (der Jahre 1948–2007) nur gerade 50 – also nur 7,8 % – eine Einschreibung besitzen, bei denen es sich um ein oder mehrere Zitate handelt (Heiner Bastian: Cy Twombly. Catalogue Raisonné of the Paintings, Bd. I–V. München 1992–2009, nachfolgend abgekürzt zitiert als: HB plus Band- plus Katalognummer, also etwa: HB I 133). – Ausgenommen bleiben hier jene Einschreibungen, die ausschließlich den Titel des Gemäldes darstellen. – Bei den Skulpturen sind es von den 147 im »Catalogue Raisonné of Sculpture« von Nicola Del Roscio genannten Nummern 12 Plastiken, was eine Quote von 8,2 % ergibt (vgl. Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Sculpture, Vol. I, 1946–1997, hg. von Nicola Del Roscio. München 1997, nachfolgend abgekürzt zitiert als: NDR plus Katalognummer, also etwa: NDR 90). – Bei den eben genannten Titel-Einschreibungen wäre weiter zu differenzieren: manchmal handelt es sich um Zitate von Buchtiteln und

Malen changierenden ›Zeichenmalerei‹ wurde die krakelige, schwer lesbare Schrift eines der Erkennungsmerkmale seiner Kunst.² Mit dem Einbezug von Zitaten in seine Bilder hatte Twombly erst in Italien begonnen: Zum ersten Mal treten vereinzelte, schwer entzifferbare Buchstaben in *The Age of Alexander*³ von 1959 auf. Neben der Wortkaskade »summer [?] / why / my heart / in your / birth / DEATH / for EVEN // SAD FLIGHT« sind auf dem ganzen 3×5 Meter großen Gemälde verteilte Wort- und Satzbrocken wie »Delos«, »Delph[i]«, »(MIRROR)«, »(WINg) ?«, »what wing can be held?«, »why cry Anymore?«, »(Kill)[what)??« oder »FLOODS«⁴ zu entziffern. Sie verweisen auf scheinbar private Erlebnisse, menschliche Grenzsituationen (»Geburt«/»Tod«), aber auch auf Künstlermetaphern (der »Spiegel« als Arbeitsgerät und Modell für die künstlerische Mimesis; »Flügel« und »Fluten« als Metaphern der schöpferischen Inspiration) und Orte, meist aus der Antike, die Assoziationen mit mythischen Stätten und Gestalten wachrufen (Delos, der Geburtsort von Artemis und Apollon). Vom Ton her besitzen einige von ihnen einen ausgesprochen elegischen Charakter (»Warum noch weinen?«).

Eine eindeutige Zuweisung der Wortfetzen ist in dieser frühen Form des Auftretens noch nicht intendiert. Scheinbar wird eindeutig ein biographischer ›Sprechakt‹ suggeriert – eine Vermutung, die sich noch zusätzlich verstärkt, wenn man weiß, dass der Maler *The Age of Alexander* an Sylvester 1959 zur Geburt seines Sohnes Cyrus Alessandro gemalt

selten ist eindeutig zwischen Titel, Zitat, Notiz oder einer neutralen Notierung zu unterscheiden. – Für Diskussionen und wertvolle Hinweise habe ich Henry Keazor, Joachim Quack, Frank Wascheck sowie (wie immer) Krystyna Greub-Fräcz zu danken.

² Twombly hatte sich im Herbst 1953 im Militärdienst in Camp Gordon in der Nähe von Augusta, Georgia, eine ›vor-schriftliche‹ Schreibweise antrainiert, indem er »bei Nacht mit gelöschten Lichtern zeichnete«, vgl. Kirk Varnedoe: Cy Twombly. Eine Retrospektive (Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 1995), aus dem Englischen von Jörg Trobitius. München 1994, 19.

³ *The Age of Alexander*, Rom, 1959, HB I 133.

⁴ Richard Leeman: Cy Twombly. Malen, Zeichnen, Schreiben, aus dem Französischen von Matthias Wolf. München 2005 (2004), 137. – Nicholas Cullinan entziffert folgende Wortfolge »(Kill) (What)« and (falsch gelesen) »Whiskey Anymore?« sowie »Why, my heart in your birth.« (Cy Twombly. Cycles and Seasons (Ausst.-Kat. Tate Modern London, Guggenheim Museum Bilbao, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea Rom 2008/09), hg. von Nicholas Serota. London/München 2008, Anm. 3, 88).

hat⁵ – obwohl die elegischen Sprachbrocken nicht gerade zum freudigen Ereignis einer Geburt passen wollen. Diese Situation verändert sich mit den nächsten Bildern schlagartig. Ab 1960 werden nicht mehr pseudo-private Notate, sondern – mit wenigen Ausnahmen⁶ – aus der Weltliteratur entnommene Zitate festgehalten. Es folgt in *Narcissus* eine Zeile aus Ovids (43 v. Chr. – 17 n. Chr.) »Metamorphosen« (»Ah youth loved in VAIN, / FAREWELL!«, Narziss' letzte Worte an sich selbst),⁷ danach in den beiden Gemälden mit dem Titel *Study for School of Athens* Zitate von Sappho (um 630 – nach 590 v. Chr.)⁸ und dann in *Herodiade* mehrere von Stéphane Mallarmé (1842–1898)⁹ – und diese Arbeitsweise hat Twombly bis zuletzt beibehalten.

Wie lässt sich Twomblys Zitieren charakterisieren? Um zur frühen Lyrik der Griechen zurückzukehren, soll zuerst ein Extremfall twomblyscher Zitierweise seine – in aller Regel sehr hohe – Texttreue veranschaulichen. Im Gemälde *Untitled* von 1989 schreibt Twombly folgende surrealisch wirkende Worte aufs Papier:¹⁰

CT MAR 20 1989
Archilochos

⁵ Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 238 (er wurde am 18. Dezember in Rom geboren). – In einem Interview äußerte sich Richard Serra zum Gemälde wie folgt: »There is a painting called *The Age of Alexander* that is made up of a lot of little pictograms, ideograms. And if you look at each one in and of itself, it spells a whole language in the history and memory of the event of making.« (Cy Twombly: An Artist's Artist. In: RES: Anthropology and Aesthetics 28 (1995), 163).

⁶ Vgl. als seltene Ausnahme die Plastik *In Time the Wind Will Come and Destroy My Lemons* (Rom, 1987, NDR 90), deren Titel darauf zurückgeht, dass Twombly in seinem Garten in Gaeta junge Zitronenbäume pflanzte, die ihm der heftige Sturm im darauffolgenden Winter zerstörte, vgl. Achim Höchdörfer: Cy Twombly. Das skulpturale Werk. Klagenfurt 2001, 85 f. – Referiert wird hier der Stand meiner Untersuchungen vom Herbst 2011. Meine Habilitationsschrift wird sich ausführlich mit dem Wort-Bild-Verhältnis bei Twombly auseinandersetzen.

⁷ *Narcissus*, Rom, 1960, HB I 151.

⁸ *Study for School of Athens*, Rom, 1960, HB I 168 (Zitat aus dem Aphrodite-Hymnus) sowie HB I 171 (Zitat aus dem Florentiner Ostrakon).

⁹ *Study for School of Athens*, Rom, 1960, HB I 183 (Zitate aus *Scène de Hérodiade*, geschrieben 1865/66, veröffentlicht 1896).

¹⁰ *Untitled*, Gaeta, 1989, HB IV 55.

[on the ribbons of
Rome]

1 WINE

2 CONCERNS

3 Weeps

4 inclines

5 crash

Das Zitat stammt (wie von Twombly selbst vermerkt) von Archilochos von Paros, einem griechischen Dichter und Söldner, der um 680 bis nach 630 v. Chr. lebte und nach Twomblys Aussage sein Lieblingsdichter war.¹¹ Es handelt sich bei den fünf einzelnen Ausdrücken jedoch nicht etwa um vom Künstler aus einem Gedicht extrahierte Worte, sondern das Zitat gibt ganz präzise das ›Original‹ wieder, von dem nur diese Wortteile erhalten geblieben sind. In der von Twombly benutzten englischen Übersetzung steht:

»[A thin
Ribbon of
Paper]

Wine

[]

Concerns

[]

Weeps

[]

Inclines

[]

Crash«¹²

¹¹ Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 50.

¹² Fragment 61 (nach Voigt) übersetzt von Guy Davenport: Archilochos, Sappho, Alkman. Three Lyric Poets of the Late Greek Bronze Age. Berkeley/Los Angeles/London 1980, Nr. 106, 43.

Twombly hat das Bruchstück eins zu eins übernommen und nur die Durchnummerierung der Worte sowie den Hinweis auf den Autor und das Datum hinzugefügt. Dabei ist davon auszugehen, dass der 20. März 1989 eher den Moment des Festschreibens des Zitats meint und nicht unbedingt den Tag, an dem das Gemälde gemalt wurde. Nur die editorische Randnotiz des Archilochos-Herausgebers »[A thin / Ribbon of / Paper]« hat Twombly umgeformt zur humorvollen Ortsangabe: »[on the ribbons of / Rome]«, die nicht nur die Ortsangabe »Rom« enthält (das Œuvreverzeichnisses gibt Gaeta als Entstehungs- oder Fertigstellungs-ort an), sondern gleichsam sowohl den ›Ort‹ des Künstlers Cy Twombly »am Rand« des Kunstbetriebs (als Amerikaner in Italien) und (als großer Einzelgänger) »am Rand« der Gesellschaft als auch pointiert die Rezeptionsweise von Twomblys Kunst markiert: seine Kritzeleien stehen wortwörtlich »am Rand« der (grammatischen) Unentzifferbarkeit und (hermeneutischen) Unverständlichkeit. Am Wortlaut der erhalten gebliebenen Archilochos-Worte hat Twombly jedoch nichts verändert. Er zitiert sie minutiös Wort für Wort und ändert nur die Klein- und Großschreibung. Das Gedichtfragment selbst bleibt völlig unangetastet.

In seltenen Fällen führt dieses Vorgehen dazu, dass Twombly ganze poetische Werke *tel quel* in seine Gemälde überträgt.¹³ Besonders im ›Spätwerk‹ nach 2000 ist diese neue Strategie zu beobachten, da vorher meist ganze Verse, teilweise aus leicht auseinanderliegenden Stellen, neu zusammengefügt werden. Ein gutes Beispiel für diese frühere Vorgehensweise ist die Zeichnung *Untitled* von 1990:¹⁴

¹³ Das erste Mal in *Untitled (Sappho)*, 1976, vgl. Leeman 2005 (wie Anm. 4), 233 (ein Sappho-Fragment, Fr. 105d Voigt), doch gilt zu berücksichtigen, dass die Zeichnungen vor 1973 erst bis 1960 in einem Œuvrekatolog ediert sind (Cy Twombly. Catalogue Raisonné of Drawings, Vol. I, 1951–1955 sowie Vol. II, 1956–1960, hg. von Nicola Del Roscio. München 2010 bzw. 2011).

¹⁴ *Untitled*, 1990; Abbildung in: Cy Twombly. Fifty years of Works on Paper (Ausst.-Kat. St. Petersburg, Eremitage / Pinakothek der Moderne, München / Centre Georges Pompidou, Paris / The Serpentine Gallery, London / Whitney Museum of American Art, New York / The Menil Collection, Houston), kuratiert von Julie Sylvester. München 2003, 67.

Delight lies in
flawed words and Stubborn
sound

WS.

CT 16 Aug 1990

B. in Ta

Die Originalgedichtstelle des amerikanischen Dichters Wallace Stevens (1879–1955) aus der Gedichtsammlung »Parts of a World« von 1942 lautet:

»[...]

Note that, in this bitterness, delight,
Since the imperfect is so hot in us,
Lies in flawed words and stubborn sounds.«¹⁵

Twombly hat aus dem Gedicht »The Poems of Our Climate« den Schlussvers und das grammatisch dazugehörige Substantiv »delight« zusammengezogen zu einer Sinneinheit, die er in drei Verse unterteilt¹⁶ und dem Zitat dadurch eine neue Poetizität verleiht. Häufig trennt Twombly das letzte Wort durch ein Enjambement ab und gibt ihm dadurch spezielles Gewicht (hier: »[...] / sound«) – was hier noch zusätzlich durch die Änderung in den Singular gesteigert wird. Durch die Konzentration auf die Auswahl »Delight lies in flawed words and stubborn sounds« eliminiert der Maler die »bitteren« Seiten des Gedichtes, ändert nur »sounds« in »sound« und zieht das Zitat zu einem Satz zusammen, der sich als poetologische Selbstaussage des Autors über seine Art der Einschreibung von Schriftzügen in seine Gemälde und deren Rezeption durch den Betrachter verstehen lässt: »Entzücken liegt in / fehlerhaften Worten und eigensinnigem / Ton«.¹⁷

¹⁵ Wallace Stevens: Hellwach, am Rande des Schlafs. Gedichte, hg. von Joachim Sartorius. München 2011, 156.

¹⁶ In der Zeichnung *Untitled*, 1990 (vom selben Tag) benutzte Twombly dasselbe Zitat, teilt es aber anders auf: »Delight lies in Flawed words / and stubborn sounds / W.S. / CT. Bassano in Teverina / Aug 16 1990« (Abb. in: Varndoe 1994 (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 114).

¹⁷ Vgl. dazu die Ausführungen von Alexander Schlutz unter dem Titel »Ursprüngliche Frische« online unter: <http://parapluie.de/archiv/uebertragungen/twombly/> [30. September 2011].

In Werken nach 2000 tendiert Twombly immer mehr dazu, Gedichte fast vollständig zu »kopieren«,¹⁸ versucht jedoch nun mit einer neuen Schreibtechnik den weniger »komplexen«¹⁹ Gemälden Mehrschichtigkeit zu verleihen. Dies erreicht er, indem er entweder zwei Gedichte gleichsam »übereinanderlegt«²⁰ oder wie bei *Untitled*²¹ im Museum Brandhorst in München die Zeilen des Gedichts »Im Gewitter der Rosen« von Ingeborg Bachmann (1926–1973) aus »Die gestundete Zeit« (1953) dergestalt in zwei Zeilen untereinander schreibt, so dass sie auch nebeneinander stehend gelesen werden können und dadurch einen neuen Sinn ergeben:

In the Storm of the Roses
wherever we turn in the Storm
of ROSES

The night is lit up by Thorns
and thunder
rumbling at our heels

In der Rekombination durch Twombly – oder vielleicht genauer: Doppelkletüre – wird aus dem Gedicht

Im Gewitter der Rosen

Wohin wir uns wenden im Gewitter der Rosen,
ist die Nacht von Dornen erhellt, und der Donner
[...]
folgt uns [...] auf den Fuß.²²

ein zweites, neues Gedicht, das man auf Deutsch so zusammenstellen könnte:

¹⁸ So zum ersten Mal bei *Coronation of Sesostris*, Lexington, Virginia, 2000, Teil VI, HB V 6 (fast vollständige Transkription des 1996 entstandenen Gedichts *Now is the Drinking* von Patricia Waters).

¹⁹ Wie Twombly selbst formuliert, vgl. *Cycles and Seasons* 2008 (wie Anm. 4), 50.

²⁰ Vgl. vor allem die späte Serie *The Rose*, I bis V, 2008, ausgestellt mit einem Ausstellungskatalog in der Gagosian Gallery London vom 12. Februar bis 9. Mai 2009 (die Zitate stammen aus der englischen Übersetzung von Rilkes späten französischen Gedichten *Les roses* von A. Poulin Jr.).

²¹ *Untitled*, Gaeta, 2007, Acryl, Wachsstift, Farbstift auf Holz, 252 × 552 cm, Museum Brandhorst, München.

²² Ingeborg Bachmann: *Die gestundete Zeit*, Gedichte. München 2011, 47. Von Twombly weggelassen ist hier die Zeile: »des Laubs, das so leise war in den Büschen«.

Im Gewitter der Rosen
ist die Nacht erhellt von Dornen
wohin wir uns wenden im Gewitter
und Donner
der ROSEN
es folgt uns auf den Fuß.

2. TWOMBLYS ARBEIT (»SUMMER MADNESS«)

Die raum-zeitliche Entstehungsgeschichte der beiden Jahreszeiten-Zyklen von Twombly lässt sich wie folgt zusammenfassen: Twombly hatte in Bassano in Teverina im Juli 1991 mit den beiden Serien begonnen (Tafel 30 und 31).²³ Danach transferierte er die Bilder nach Gaeta, wo er im Sommer 1993 daran weiterarbeitete und von der New Yorker-Version *Autunno* und *Inverno* im selben Sommer fertigstellte, was mit der vom Maler in den beiden Gemälden angebrachten Datierung »CT. 1993« übereinstimmt. Ein Jahr später, 1994, beendete er zuerst *Primavera* und dann (mit viel Mühe und neu ansetzend einige Monate später) *Estate* aus derselben Serie.²⁴ Gleichzeitig malte er im Sommer (dies besagt die von Twombly im Gemälde notierte Datierung »June 94« in *Primavera*) und Herbst 1994 an der Londoner-Fassung weiter, die er im Frühling (auf *Primavera* ist »May 95« vermerkt) und Sommer 1995 fertigstellte.

²³ Ich fasse die Angaben aus dem »Catalogue Raisonné of Paintings« von Heiner Bastian (IV, S. 173 und 178) sowie die ausführliche Beschreibung von Nicholas Cullinan in Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 193 und 248 zusammen und präzisiere sie mithilfe der Hinweise von Dodie Kazanjian, vgl.: Dodie Kazanjian: From the Archives. Cy Twombly: A Painted Word. In: Vogue [New York], Sept. 1994, 548 f., online unter: <http://www.vogue.com/culture/article/from-the-archives-cy-twombly-a-painted-word/> (24. Oktober 2011).

²⁴ Dodie Kazanjian schreibt ebd.: »The day after he finally finished the last in the series, Twombly told me, ›My head is completely burning up. [...]‹ By this time, however, the painting my husband and I had seen no longer existed. Twombly had decided to start over on a fresh canvas. I went to see it the day it arrived in New York. You could still smell the paint. It was simpler than the previous one, and much more liquid, wet and runny, with molten streaks of red and yellow and orange.« – Eine Abbildung der ersten Version findet sich in HB IV, S. 235: sie zeigt das Studio in Gaeta im April 1994, das Photo stammt von Heiner Bastian.

Zwei Tabellen zeigen den Ort und die Zeit der nachweisbaren Arbeit und jeweiligen Fertigstellung sowie in der untersten Zeile die in den Bildern eingeschriebenen Orts- und Datumsangaben von Twombly:

Tabelle 1 Version von New York:

<i>Primavera</i>	<i>Estate</i>	<i>Autunno</i>	<i>Inverno</i>
Gaeta	Gaeta	Gaeta	Gaeta
Juni/Juli 1994	1. Version: (mind. bis) April 1994; 2. Version: (mind. bis) Juni/Juli 1994	Sommer 1993	Sommer 1993
»CT Gaeta 1993«	2. Version: »CT 1994 July«, »Baia di Gaeta«	»CT. 1993«	»CT 1993«

Tabelle 2 Version von London:

<i>Primavera</i>	<i>Estate</i>	<i>Autunno</i>	<i>Inverno</i>
Gaeta	Gaeta	Gaeta	Gaeta
September 1994, endet Sommer 1995	September 1994, endet Sommer 1995	September 1994, endet Sommer 1995	September 1994, endet Sommer 1995
»CT. June 94«, »May 95«, »Baia«	»CT. June 1994«	»Baia di Gaeta«	–

Auffallend ist, dass Twombly fast immer nur im Sommer an den *Quattro Stagioni* gemalt hat, also nicht, wie man meinen könnte, in der jeweils entsprechenden Jahreszeit. Die Bilder entstanden während der Aufenthalte von Twombly in Bassano in Teverina und dann vor allem in Gaeta, wo der Künstler sich meist in den Sommermonaten aufhielt.²⁵ Daraus lässt sich schließen, dass es sich bei den in allen acht Gemälden eingeschriebenen Jahreszeitennamen (die immer oben links wie eine Textüberschrift in sehr großen Lettern stehen) nicht um ›versteckte‹ Hinweise zur Entstehungsjahreszeit der Bilder handelt, sondern um reine Titelangaben. Twombly malte seine *Quattro Stagioni* in der Hitze des

²⁵ Im Winter war Twombly 1990/91 in Sorrent, die beiden nächsten Jahresanfänge in Jupiter Island (Florida); im Frühling 1993 und im Winter 1993/94 hielt er sich im neu erworbenen Haus in seinem Geburtsort Lexington auf.

Sommers von Gaeta – oder wie man mit einem seiner Gemälde aus dem Umkreis der Jahreszeitenbilder treffend sagen könnte, in »Summer Madness«.²⁶

Der Maler hat in einem seiner äußerst seltenen Interviews 2007 seine Arbeit an Bildserien beschrieben:

»I like to work on several paintings simultaneously because you are not bound. You can go from one to other and if you get strength in one you can carry it to the other, they are not isolated.«²⁷

Zudem gibt es glücklicherweise einen Augenzeugenbericht aus Twomblys Atelier in Gaeta. Dodie Kazanjian, *Vogue*-Autorin und Direktorin der Gallery Met an der Metropolitan Opera in New York, schreibt in einem Artikel in *Vogue* im September 1994, also kurz vor der Fertigstellung der New Yorker-Gemälde für die Retrospektive im Museum of Modern Art am 25. September 1994:

»Gaeta, 60 miles north of Naples, is where Twombly has done most of his painting in the last few years. Tacked to the wall in the high-ceilinged room he uses as his studio is a large vertical canvas, more than ten feet tall. Titled *Summer*, it is the last of a series on the four seasons, which will be shown at the Twombly retrospective that opens at the Museum of Modern Art in New York this month and then travels to Houston, Los Angeles, and Berlin. *Autumn*, *Winter*, and *Spring* (in that order) were finished months ago and have already been shipped to the museum. But ›I'm having a real bad time with *Summer*,‹ he had told me several times when I spoke with him by telephone from New York. The painting is still unfinished, and Twombly is not happy about letting us see it. When we start asking questions about the Four Seasons, he bristles. ›It's not *Four Seasons*,‹ he says. ›That sounds like the Four Seasons Hotel. I think of them as *Quattro Stagioni*. *Summer* isn't finished yet, as I told you, and that's

²⁶ *Summer Madness*, Bassano in Teverina/Gaeta, 1992, HB IV 57/58. – Vgl. Twomblys Äußerungen zu in der Sommerhitze Roms entstandenen Gemälden in: David Sylvester: Interviews with American Artists. New Haven/London 2001, 178. – Es gibt aber auch eine gegenteilige Aussage des Künstlers: »If it's hot I do some cool paintings.« (Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 45).

²⁷ Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 49.

all I'm going to say about that. It's absurd to talk about paintings that you haven't finished.« [...]

Twombly goes off to another part of the house, leaving us alone with the painting. In addition to *Summer*, there are three other unstretched canvases nailed to the walls of his studio, part of a second series on the same *Quattro Stagioni* theme. [...] His worktables are covered with oil crayons; pencils; tubes of pigment; postcard reproductions of boats and marine scenes; a big Manet art book open to a page that shows a boat painting; stacks of other art books (Ensor, Whistler, Turner); and a book of modern Greek poems in translation, turned to George Seferis's ›Three Secret Poems.‹ [...]

The day after he finally finished the last in the series, Twombly told me, ›My head is completely burning up. All I'm doing is seeing yellow. I wake up in the morning, and the white walls look yellow. I had a great deal of trouble with *Summer*. At a certain point I was ready to throw in the brush. But I got crazy in a good way here.‹²⁸

3. TWOMBLYS ZITATE (»I'VE ALWAYS USED REFERENCE«²⁹)

3.1. SEFERIS

Da die Forschung die beiden Serien bisher allzu einseitig nur von der ›malerischen‹ Seite her besprochen hat, verbunden mit mehr oder weniger weit hergeholtene, allgemeinen Anmerkungen zum Motiv der vier Jahreszeiten³⁰ und der klassischen Ikonographie der Bilder vermischt mit saisonalen Ereignissen an Twomblys Schaffenssorten,³¹ soll im Folgenden

²⁸ Dodie Kazanjian 1994 (wie Anm. 23).

²⁹ Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 45. Der ganze Satz lautet: »I never really separated painting and literature because I've always used reference.«

³⁰ So schreibt Nicholas Cullinan über *Quattro Stagioni*: »[...] they are meditations on place as well as time.« (Cycles and Seasons 2008, ebd., 194).

³¹ So sieht Kirk Varnedoe in den Herbstbildern »die Berauschtung des alljährlichen Weinfestes in Bassano (anklingen)«, in: Varnedoe 1994 (wie Anm. 2), 55 (als Aussage von Twombly in Hayden Herrera: Cy Twombly: A Homecoming. In: Harper's Bazaar Nr. 3393, August 1994, 144), und Cullinan folgt ihm in Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 194 – die Gemälde entstanden jedoch größtenteils in Gaeta. Nicht, dass diese Erklärung falsch wäre, sie ist sogar glaubhaft, doch bietet sie nur eine assoziative Nebenerklärung und wird auch durch die Gemälde-Inschriften nicht

ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Gemaltem und Geschriebenem in Twomblys *Quattro Stagioni* aufgezeigt werden – ein Verhältnis, das gerade diese acht Gemälde in unvergleichlicher Balance auszeichnet. Dazu ist vorrangig ein Verständnis der diversen Zitate notwendig.³² Dass die krakelige Schrift des Künstlers – diese »flawed words«, »fehlerhaften Worte« (Wallace Stevens) – nicht leicht zu entziffern ist, belegen auch die *Quattro Stagioni*. Zu der erschwerten Lesbarkeit der Zitate kommt hinzu, dass die bisherige Forschungsliteratur diese in den *Quattro Stagioni* nur bruchstückhaft entziffert, um die Gedichtfragmente zur Illustration der eigenen Deutung heranzuziehen. Dazu tritt noch die Ungewissheit, welche englische Übersetzung Twombly verwendet haben könnte.³³

Die Methode der Doppellectüre von Schrift und Malerei verfolgt methodisch das Ziel, aufzuweisen, dass nur ein bifokaler Blick sowohl auf die von Twombly benutzten Zitate als auch auf die Pinselspuren es erst ermöglicht, verbindliche Aussagen zu machen oder gar eine ›ganzheitliche‹, vertiefte Deutung der *Quattro Stagioni* zu versuchen. Fragen wie die nach der Wahl der Quellen, ihrem Zusammenhang mit dem Überthema des Gemäldes (also der jeweiligen Jahreszeit) sowie zuletzt dem Gesamtzyklus als einer »totality of the painting«³⁴ – wie es Twombly einmal formulierte – können nur in der Doppelsicht von Text- und Malspur erfolgen. Das Gegenargument, dass die Texte in Twomblys Bildern gar nicht zur Lektüre bestimmt seien und nur eine rein dekorative Ebene bilden würden, widerlegt die Lesbarkeit der Inschriften in *Quattro Stagioni*.³⁵

direkt gestützt, denn Bassano kommt als Text in den Gemälden nicht vor, »Baia di Gaeta« aber mehrmals. – So werden auch das Schiffsmotiv und das Licht in den Gemälden auf den Ortswechsel nach Gaeta ans Meer zurückgeführt, vgl.: Cycles and Seasons 2008, ebd., 194. – Nicholas Cullinan fasst zusammen: »Twombly's paintings loosely follow the traditional character of each season and age, which have a discrete quality: spring is lusty, summer sensual, autumn content to be idle, while winter sees death encroaching.« (Cycles and Seasons 2008, ebd., 193).

32 Ich habe Claire Daigle sowie Dodie Kazanjian *in absentia* für die Entzifferungen zweier Zitate zu danken.

33 Eine wissenschaftliche Erschließung von Twomblys Bibliothek und von etwaigen Anmerkungen in seinen Büchern wäre insofern wünschenswert.

34 Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 53.

35 Im Gesamtœuvre von Twombly wäre zwischen verschiedenen Graden von Entzifferbarkeit und insofern intenderter Lesbarkeit bzw. Nichtlesbarkeit zu unterscheiden.

Es wird sich zeigen, dass der zuerst entstandene Bilder-Zyklus (der heute als Geschenk des Künstlers im Metropolitan Museum of Art in New York hängt) eine regelrechte Zitatensammlung aus Giorgos Seferis' (1900–1971) Gedichtzyklus »Drei geheime Gedichte« von 1966 darstellt, wohingegen es sich bei den Zitaten der *Quattro Stagioni*-Version, die sich in der Tate Modern in London befindet, um eine Hommage an Rilke und dessen Spätwerk der »Duineser Elegien« handelt. Erst vor diesem Hintergrund lässt sich dann die wichtige Frage nach der Vorbildhaftigkeit von Poussins *Jahreszeiten*-Zyklus³⁶ diskutieren. Die ›deutende‹ Ikonologie hat der ›entziffernden‹ Ikonographie auf den Fuß zu folgen, wobei die ikonographische Textentzifferung nicht einfach übersprungen werden darf.

Beiden Versionen von *Quattro Stagioni* sind Texte eingeschrieben. Sie sind daher als integrales Element der künstlerischen Konzeption dieser Bilder zu betrachten. Da die New Yorker Fassung früher fertiggestellt wurde (1991–1994), soll die Entzifferung und Deutung ihrer Texte vor der Version in London (1991–1995) erfolgen. Den New Yorker-*Quattro Stagioni* sind vier Gedichte sowie der Titel eines Gedichtzyklus von Georgios Seferis beigegeben. *Primavera* beinhaltet zwei Gedichte (die Transkription der englischen Zitate in den Gemälden findet sich im Anhang): bei dem ersten Zitat »you were talking about things they couldn't see, / and they were laughing« (ganz links am Rand beginnend, in der Bildmitte plaziert) handelt es sich um den Beginn des IX. Gedichtes des Zyklus »Sommersonnenwende« oder englisch »Summer Solstice«. Dieser bildet den letzten von drei Zyklen, die im Gedichtband »Drei geheime Gedichte« versammelt sind. Das vollständige Gedicht lautet:

»Du sprachst von Dingen, die sie nicht sahen
und sie lachten.

Doch rudere nur den finsteren Fluss
stromaufwärts;
nimm den nicht bekannten Weg
blind und trotzig,
such nach Worten, die verwurzelt sind
wie der knotige Olivenbaum –

36 Siehe zu den Jahreszeitenbildern von Poussin in diesem Band den Aufsatz von Henry Keazor.

laß sie lachen.
Und wünsche, dass heut' noch andere
diese drückende Einsamkeit bewohnen
diese zerstörte Gegenwart –
laß sie.

Der Wind des Meeres und die Morgenkühle sind
ohne dass es jemand verlangt.«³⁷

Das Gedicht spricht davon, wie man der einfältigen Welt, die über Dinge, die sie nicht versteht und nicht erkennt, nur lacht, den Rücken kehren und den eigenen, »verwurzelten« Weg suchen soll. Dahin folgen jedoch wenige, es herrscht Einsamkeit in der »zerstörten Gegenwart«, doch dafür nehmen diese Wenigen umso eher die Geschenke der Natur, die gleichsam umsonst geschehen, wahr: etwa den kühlen Wind des Morgens, der vom Meer weht. In einem Interview von 2007 beschreibt Twombly das von Seferis Geschilderte in ähnlicher Weise und zeichnet gleichzeitig einen Ausweg durch Offenheit und Kreativität:

»A lot of people don't take in anything, they just don't want to consider things for one reason or another, but if you are quite open, there's whole worlds that you can articulate or use at a certain moment.«³⁸

Das zweite Zitat in *Primavera* (»In the mad wind scattering / right & left up and down / thin limbs / paralyze the limbs«) stammt aus demselben Gedichtzyklus, ist nun aber Gedicht IV entnommen:

»Rechts links oben und unten
im irrsinnigen Wind
schwirrt der Krempel.
Feine tödliche Dämpfe
lähmnen die Glieder der Menschen.
Die Seelen
eilen, den Körper zu verlassen,
verdursten und finden nirgends Wasser;

³⁷ Jorgos Seferis: Geheime Gedichte, übertragen von Timon Koulmasis und Danae Coulmas, mit einem Nachwort von Michalis Kopidakis. Köln 1985, 75.

³⁸ Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 51.

Vögel kleben
verstreut an Leimruten;
sie zappeln sinnlos
bis sie die Flügel nicht mehr heben können.

Das Land nimmt ab
Krug aus Ton.«³⁹

Auch hier sind es die ersten Gedichtverse, die Twombly übernimmt. Besagt das nun, dass mit den Anfangszeilen jeweils das ganze Gedicht gemeint ist? Ist das Zitat demnach als *Pars pro toto* für das Gedichtganze zu verstehen, gleichsam wie eine Erinnerungsstütze – oder sollen nur die gewählten Verse für sich stehen? Die Wahl der ersten fünf Zeilen des zweiten Gedichtes von Seferis scheint darauf hinzuweisen, dass letzteres der Fall ist. Denn wie sollen die dem Leben entfliehenden Seelen und die Vögel, die an den Leimruten kleben, zum »lusty«⁴⁰ Frühling passen? Doch bereits das verwendete Zitat spricht von durch tödliche Dämpfe gelähmten Gliedern von Menschen und einem »irrsinnigen« Durcheinander, wo der Wind »Krempel« herumschwirren lässt. Der Wind verbindet die beiden Gedichte, er hat sich aber nun von einer kühlenden Morgenbrise zu einem wahnwitzigen Wehen lähmender, letaler Dämpfe gesteigert.

Das erste Zitat hatte Twombly völlig unverändert übernommen, das zweite zitiert er verkürzt: So weit ich entziffern kann, übernimmt er nur: »In the mad wind Scattering / right & left up and down / thin limbs / paralyze the limbs.«

Es ist zu vermuten, dass die von Twombly in *Primavera* gewählten Zeilen persönliche Implikationen besitzen. Das erste Zitat mutet an, als sei es an die Kritiker von Twomblys Gemälden gerichtet – gegen die er sich bereits in seinem einzigen Künstlermanifest von 1957 entschieden wandte und ihnen sehr präzise »a lack of reference or experience«⁴¹ attestierte. Ihrem Unverständnis und »Gelächter« setzte er ein wesensäßiges Erkennen von Dingen entgegen (»Du sprachst von Dingen, die sie nicht sahen«), denn, so Twomblys Poetik: »Delight lies in flawed words and stubborn sounds«.

³⁹ Seferis 1985 (wie Anm. 37), 61.

⁴⁰ Zitat aus Keats Gedicht *The Human Seasons*, V. 3.

⁴¹ Varndoe 1994 (wie Anm. 2), 27.

Das zweite Zitat liest sich in diesem Licht besehen wie eine (ironisch zugespitzte) Antwort auf die Kritiker, wobei Twombly seine Malerei mit dem Seferis-Zitat zu beschreiben scheint: Die Schriftfetzen und Farbflecke sind selbst »rechts links oben und unten« wie »im irrsinnigen Wind« angeordnet, sie sind wie »schwirrender Krempel«. Ihre Wirkung ist »feinen tödlichen Dämpfen« zu vergleichen, die »die Glieder der Menschen lähmen«, wenn sie für das scheinbar Referenzlose in Twomblys Kunst nur Gelächter übrig haben.

In *Autunno – Estate* wird nachfolgend bei den Rilkezitaten besprochen – zitiert Twombly (wiederum im linken oberen Viertel des Gemäldes, am Bildrand beginnend) drei Verse aus dem VII. Gedicht des ersten Zyklus von Seferis' »Drei geheimen Gedichten« mit dem Titel »Auf einem winterlichen Lichtstrahl«. Das Gedicht lautet:

»Die Flamme stillt die Flamme
nicht mit dem Niedertropfen der Minuten
sondern mit einem Glanz, mit einem Mal;
wie das Verlangen, das mit einem anderen eins geworden
ist und reglos bleibt
oder
wie ein Rhythmus der Musik dort
in der Mitte bleibt wie eine Statue

unverrückbar.

Dieser Atemzug ist kein Vorüberstreifen;
Steuerschlag des Blitzes.«⁴²

Diesmal hat Twombly das Ende des Gedichts von Seferis übernommen. Das erste Wort ändert er radikal in seinen Gegensinn: statt »unverrückbar« schreibt er »movable«. Zudem teilt er die zusammengehörenden drei Verse in vier auf (»movable / this breath is not / a passage / Steering of thunder«) und setzt die letzten deutlich ab, so dass man meinen könnte, es würde sich um ein verstreutes Einzelzitat handeln und nicht um den Abschluss der weiter oben notierten Zeilen. Es stellt sich hier die Frage, weshalb Twombly in diesem Fall das Ende des Gedichts gewählt hat. Rekuriert er damit auf das ganze Gedicht – oder sind hier nur

die zitierten Zeilen gemeint? Die weitreichende Abänderung der Vorlage von Seferis spricht eher dafür, dass hier tatsächlich die dem Gemälde eingeschriebenen Worte nur für sich stehen sollen, da sie – zusätzlich hervorgehoben durch das radikale Fehlen von Satzzeichen – eine neue Sinneinheit bilden, die gerade die Veränderbarkeit und Plötzlichkeit des Beschriebenen betont – im Gegensatz zur »Unverrückbarkeit« des bei Seferis Gemeinten.

Bisher suchten wir in den Zitaten vergeblich nach direkten Hinweisen auf die jeweils im Gemälde wiedergegebene Jahreszeit – so fällt es etwa schwierig, den »irrsinnigen Wind« in *Primavera* auf den Frühling zu beziehen, man würde eher auf den Herbst tippen. Erst *Inverno* erfüllt diese traditionelle Erwartung, die Twombly kaum je einlöst. Mit dem Notat des Gedichtzyklustitels »Auf einem winterlichen Lichtstrahl« (der den englischen Titel »Upon a ray of winter sun« trägt) befinden wir uns auf »sicherem« Boden. Diese Sicherheit gerät jedoch gleich wieder ins Schwanken, wenn wir das Gedicht entziffern, das Twombly im Winterbild niedergeschrieben hat. Es stammt aus Seferis' Sammlung »Sommer-sonnenwende« und lautet:

»Und DOCH, IN DIESEM SCHLAF
verfällt der TRAUM
so leicht ZUM ALPTRAUM.
WIE DER FISCH, DER glitzernd unter die Welle
wischte und im Schlamm des Grundes VERSCHWAND
ODER WIE DAS CHAMALEON, wenn es die Farbe wechselt.
IN DER STADT, DIE zum Freudenhaus verkam
bieten KUPPLER und die Huren
lautstark faule Reize feil;
die Wellengetragene
streift sich das Kuhfell über
damit sie der junge Stier besteigt;
der Dichter
Gassenkinder bewerfen ihn mit Unrat
WÄHREND ER die Statuen bluten sieht.
DU MUSST RAUS AUS DIESEM SCHLAF;
aus dieser geschundenen Haut.«⁴³

⁴² Seferis 1985 (wie Anm. 37), 25.

⁴³ Ebd., 57. – Die von Twombly zitierten, sicher identifizierbaren Stellen sind in Kapitälchen gesetzt.

Hier haben wir den eingangs erwähnten (eher seltenen) Fall vor uns, dass Twombly (wenngleich mit Auslassungen) ein Gedicht nahezu vollständig ins Bild überträgt – nur die letzte Zeile lässt er vollständig weg. Auch hier zeichnet Seferis eine nicht minder »zerstörte Gegenwart«, in der »die Stadt« einem Sündenbabel gleicht und die mythische Figur der (von Zeus als Stier nach Kreta getragenen) Europa sich selbst als Kuh verkleidet, um sich als Pasiphaë (die jedoch nach mythologischer Genealogie die Schwiegertochter Europas ist) von einem Stier begatten zu lassen. Die Dichter werden mit Schmutz beworfen, Statuen bluten – das Gedicht endet mit dem Appell, aus diesem »Albtraum« aufzuwachen.

3.2. RILKE

Beherrschte das poetische Werk eines Gedichtzyklus von Giorgos Seferis die New Yorker Version von *Quattro Stagioni*, so greift die Londoner Fassung auf eine andere literarische Größe des 20. Jahrhunderts zurück: auf Rainer Maria Rilke (1875–1926).

Bereits in der New Yorker Version von *Estate* – die als letztes Gemälde des Zyklus fertiggestellt wurde – hatte Twombly eine nicht leicht erkennbare Zitation von Versen aus Rilkes »Neunter Duineser Elegie« ins Bild aufgenommen und damit gleichsam eine Hommage antizipiert. Dem Nachruf auf Twombly von Claire Daigle entstammt der Hinweis auf das Zitat: »Inscribed upon the canvas is Twombly's slightly altered memory of Rilke's *Ninth Duino Elegy*: ›This floating world which in some way keeps calling to us. Us, the most fleeting of all. Once for each thing. Just once; no more. And we too just once and never again. But to have been this once completely even if only once, high and light. How the dizziness slipped away like a fish in the sea.‹«⁴⁴ Auch wenn es sich bei dem von Daigle beschriebenen Gemälde um Twombllys *Say Goodbye Catullus, to the Shores of Asia Minor*⁴⁵ handelt, hat der Künstler dieses Zitat in derselben Übersetzung auch im New Yorker Sommer verwendet. Rilkes Verse lauten im Original:

⁴⁴ Claire Daigle. In Memoriam Cy Twombly (1928–2011). In: The Brooklyn Rail, Juli/August 2011, unter: <http://www.brooklynrail.org/2011/07/art/in-memoriam-cy-twombly-19282011> (22. Oktober 2011).

⁴⁵ *Say Goodbye Catullus, to the Shores of Asia Minor*, Lexington, 1996, HB IV 65.

»[...]

Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten. Ein mal jedes, nur ein mal. Ein mal und nicht mehr. Und wir auch ein mal. Nie wieder. Aber dieses ein mal gewesen zu sein, wenn auch nur ein mal: irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar. [...]«⁴⁶

Die letzten beiden von Daigle zitierten Verse, die in den *Quattro Stagioni* als »high and light / how the dizziness / slipped away / like a fish / in the sea« stehen (die letzten beiden Verse jeweils unterschiedlich abgetrennt), kommen in der »Neunten Duineser Elegie« nicht vor. Es stammt nicht von Rilke, sondern von Seferis.⁴⁷ Twombly hatte es dem Gedicht »Automobil« entnommen.⁴⁸ Die von Daigle zitierten Rilke-Versen sind von Twombly offenbar übermalt worden.

In der Londoner Fassung der *Quattro Stagioni* kommen noch drei weitere Rilkezitate vor, wobei heute nur noch eines entzifferbar ist – die anderen sind teils von Twombly selbst ebenfalls übermalt,⁴⁹ teils nicht mehr mit bloßem Auge zu erkennen. Auf *Primavera* sind in der rechten unteren Hälfte deutlich die Schlussverse aus Rilkes »Zehnter Duineser Elegie« von 1922 zu lesen:

»Und wir, die ansteigendes Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches fällt.«⁵⁰

⁴⁶ Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien / Die Sonette an Orpheus, nach den Erstdrucken von 1923 kritisch hg. von Wolfram Groddeck, Stuttgart 1997, 38 (Verse 10–16).

⁴⁷ Wie ich erst im Sommer 2012 herausfand.

⁴⁸ Die Zeilen lauten in der Übersetzung von Edmund Keeley und Philip Sherrard: »... On a bed, the pillow / high and light, / how the dizziness slipped away / like a fish in the sea ...«.

⁴⁹ Vgl. die Abbildung in HB IV, S. 235. Es handelt sich um die erste Version von *Estate* der New Yorker-Fassung, die Dodie Kazanjian gesehen und beschrieben hat, vgl. Anm. 24.

⁵⁰ Groddeck 1997 (wie Anm. 46), 46.

Rilkes Schlussverse beginnen (um auch hier den Zitatkontext mitzuzeigen) mit einem Gleichnis:⁵¹

»Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis,
siehe, sie zeigten vielleicht auf die Kätzchen der leeren
Hasel, die hängenden, oder
meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr. –«

Twombly hatte Anfang der 1990er Jahre auf eine andere englische Übersetzung zurückgegriffen als noch zehn Jahre zuvor. So notierte er auf eine Plastik von 1984 auf eine Art Täfelchen, das aber durchaus Teil der Arbeit ist, die Zeilen:⁵²

»and we who have always
thought of happiness
climbing, would feel
the emotion that almost
startles when happiness
falls«

Für *Primavera* benutzt er die zwar ungenauere, jedoch poetischere Übersetzung.⁵³

»And you who have always thought
of happiness flowing would feel the
emotion that almost overwhelms
when happiness falls«

⁵¹ Ebd., 46.

⁵² Untitled, Gaeta, 1984, NDR 71. – Abbildung des Täfelchens in: Cy Twombly. Die Skulptur / The Sculpture (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel / The Menil Collection, Houston), hg. von Katharina Schmidt, Ostfildern-Ruit 2000, 89. – Die Übersetzung stammt von J. B. Leishman und Stephen Spender.

⁵³ Die Übersetzung stammt von Robert Bly, vgl. Twombly and Poussin. Arcadian painters (Ausst.-Kat. Dulwich Picture Gallery), hg. von Nicholas Cullinan. London 2011, 155.

Giorgio Agamben hatte 1998 vorgeschlagen, die eben genannte Plastik mit dem Rilke-Zitat als »fallende Schönheit« zu deuten.⁵⁴ Er arbeitet an diesem Werk in überzeugender Weise heraus, dass Twomblys Plastik (und mit einem Recht kann diese Lesart auf alle plastischen Werke von Twombly übertragen werden⁵⁵) gleichzeitig eine aufsteigend verlaufende und eine abfallende Kraft versinnbildlicht. In ähnlicher Weise kann Agambens Deutung auf *Primavera* übertragen werden, als der Darstellung eines Moments höchster Dichte, in der die gemalten Boote in der Zäsur des Aufsteigens und vertikalen Fallens »eine Art umgekehrten Flugs«⁵⁶ beschreiben: »in dem die Kunst wie durch ein Wunder stillsteht, beinah bestürzt: in jedem Augenblick gefallen und wieder erstanden.«⁵⁷ Doch auch hier passt der zitierte Vers von Rilke nicht nur zu dem Gemälde, auf welchem das Zitat aufgeschrieben wurde, sondern etwa auch zu dem wie eingefroren erscheinenden Winterbild – vor allem aber zu *Estate* und dessen Moment der »Sommersonnenwende«, in dem sich die Jahreszeit in ihrer höchsten Peripetie »im Sichbrechen der aufsteigenden Bewegung«⁵⁸ zeigt.

Primavera und *Estate* hatte Twombly weitere Zitate von Rilke eingeschrieben, die aber nicht mehr wirklich lesbar sind – sie scheinen in der für Twomblys Malstil typischen palimpsestartigen Schichtenmalweise ›untergegangen‹ zu sein.⁵⁹ Im ersten Gemälde war in einer früheren

⁵⁴ Der Text von Agamben ist enthalten in: Alte Pinakothek: Cy Twombly in der Alten Pinakothek, Skulpturen 1992–2005 (Ausst.-Kat. Alte Pinakothek München), hg. von der Alten Pinakothek, München 2006, 13–15. – Ursprünglich erschienen im Ausstellungskatalog: Cy Twombly. Eight Sculptures (Ausst.-Kat. American Academy, Rom 1998), 5.

⁵⁵ Etwa auf Twomblys *Thermopylae*, vgl. vom Verfasser: Die »Gegenwartsform der Vergangenheit« in Cy Twomblys *Thermopylae*. In: Tiefenwärts – Archäologische Imaginationen von Dichtern, hg. von Éva Kociszky und Jörn Lang, Darmstadt 2013, 157–160.

⁵⁶ Agamben 2006 (wie Anm. 54), 15.

⁵⁷ Ebd., 15. – Die Übersetzung wurde vom Verf. leicht abgeändert, da hier Agamben offensichtlich Rilke zitiert (das »beinah bestürzt« aus dem Schlussvers der *Zehnten Elegie*).

⁵⁸ Ebd., 15.

⁵⁹ Vgl. zur ›Tiefenstruktur‹ der Gemälde und Zeichnungen Twomblys Gottfried Boehms Aufsatz: Ders.: Erinnern, Vergessen. Cy Twomblys ›Arbeiten auf Papier‹. In: Cy Twombly: Serien auf Papier 1957–1987 (Ausst.-Kat. Städtisches Kunstmuseum Bonn 1987). Bonn 1987, 1–12.

Fassung zu lesen: »O, you / lost god! You endless trace!«⁶⁰ und auf einer Arbeitsnotiz auf dem Arbeitstisch im Atelier stand geschrieben: »His mortal heart / presses out / an inexhaustible / wine«.⁶¹ Beim ersten Zitat handelt es sich (wiederum) beinahe um die Schlussverse des ersten Teils der »Sonette an Orpheus« (Sonett XXVI, V. 12: »O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!«) – »beinahe«, weil dieser Vers den ersten des Schlussterzets bildet; beim zweiten Zitat haben wir eine deutlich abgewandelte Version von Zeilen aus dem VII. Sonett desselben Sonett-Zyklus vor uns, die aber durch die englische Übersetzung exakt vorgegeben wird. Das erste Quartett, aus dem das Zitat stammt, lautet bei Rilke:

»RÜHMEN, das ists! Ein zum Rühmen Bestellter,
ging er hervor wie das Erz aus des Steins
Schweigen. Sein Herz, o vergänglicher Kelter
eines den Menschen unendlichen Weins.
[...]«⁶²

Rilke spricht in diesem Sonett von Bacchus (dessen Figur mit Christus verschmilzt), der »noch weit in die Türen der Toten / Schalen mit rühmlichen Früchten hält« (V. 13 f.) und eine dionysisch-eucharistische Verwandlungskraft besitzt:

»Alles wird Weinberg, alles wird Traube,
in seinem fühlenden Süden gereift.«⁶³

Diese Beschreibungen erinnern an Jünglingsdarstellungen, wie sie die römische Kunst vor allem auf Sarkophagen und Mosaiken dargestellt hat: die Personifikation des Herbstes (vgl. die Abbildungen in diesem

⁶⁰ Twombly and Poussin 2011 (wie Anm. 53), 155. – Am Original konnte ich diese Zeilen nicht entdecken.

⁶¹ Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 194 f. – Die Photographie des Studios in Gaeta von 1995 mit dieser Notiz auf einem Zettel stammt von Bruce Weber, in: Bruce Weber: A house is not a home, Boston u. a. 1996, Nr. 18 »Cy Twombly's Studio, Gaeta, Italy 1995«.

⁶² Groddeck 1997 (wie Anm. 46), 59 (V. 1–4). – Die von Twombly benutzte Übersetzung stammt diesmal von Stephen Mitchell: Ahead of all Parting. The selected poetry and prose of Rainer Maria Rilke. New York 1995, S. 423: »[...] His mortal heart presses out/ a deathless, inexhaustible wine.«

⁶³ Ebd., 59 (V. 7 f.).

Band S. 183 und 191). Insofern hätte das Zitat (wiederum) besser für den Weinmonat gepasst als für den Sommer. Aber – wie bereits mehrmals gesehen – scheint es Twombly weniger um die »Auflistung« und »Bebilderung« der vier Jahreszeiten als um die Evokation der Stimmung des Gesamtensembles aller vier Gemälde gegangen zu sein – und nicht um ein mimetisches Eins-zu-Eins-Aufgreifen von traditionellen Symbolen und Personifikationen oder direkten Wort- und Bildvorlagen.

Dazu trägt auch entschieden das, was man (mit einem Ausdruck von Twombly) die »Verästelungen (ramifications)«⁶⁴ der Zitate nennen könnte, bei. In *Estate* hat Twombly zwei Mal an den Rand ganz oben links – also dort, wo sonst immer die Jahreszeiten-»Überschriften« stehen – die Worte geschrieben: »Say Goodbye Catullus, to the Shores of Asia Minor«. Dieses Pseudozitat nimmt auf ein Gedicht des römischen Dichters Catull (um 84–54 v. Chr.) Bezug – im Gemälde findet sich der Name des Dichters mehrmals ausgeschrieben – das schildert, wie dieser seinen älteren Bruder in der Troas in Kleinasien besuchen möchte, welcher sich aber als inzwischen verstorben erweist. Catull besuchte das Grab seines Bruders und verfasste in Rom ein Trauergedicht auf den Verstorbenen:⁶⁵

⁶⁴ Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 14 bzw. 53.

⁶⁵ Twombly hat sich zum Bild in einem Interview geäußert: »Catullus went to Asia Minor to see his brother, and while he was there his brother died, and he came back in this little boat. I found the idea of Asia Minor extremely beautiful. Saying goodbye to something and coming back on a boat. [...] ... and of course I got the line wrong. I said »to the shores«, but it's not that romantic. [...] I changed it to »Say goodbye Catullus, to the shores of Asia Minor«. Instead it should have been »to the plains of Asia Minor«. But this [is] not of any importance.« (Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 50). – Die kleine Abweichung könnte Twombly aus den berühmten *Mémoires* von Saint-Simon (1675–1755) entnommen oder in Erinnerung gehabt haben, in denen Marie-Anne de la Vergne de Guilleragues (1657–1737) auftritt, seit 1686 Gemahlin des »lieutenant de vaisseau« Gabriel-Claude Marquis von Villers d’O (1654–1728), kurz Madame d’O genannt. Saint-Simon beschreibt ihre romantische Heirat: »Avant partir de Turquie et chemin faisant, Villers fit l’amour à Mlle de Guilleragues et lui plut, et tant fut procédé, que sans biens de part ni d’autre, la mère consentit à leur mariage. Les vaisseaux relâchèrent quelques jours sur les bords de l’Asie Mineure, vers les ruines de Troie. Le lieu était trop romanesque pour y résister; ils mirent pied à terre et s’épousèrent.« (Kursivierungen d. Verf.), vgl.: Saint-Simon: Mémoires, Bd. 2. Paris 1842, 106. Im Internet unter: http://rouvroy.medusis.com/docs/0126.html?qid=sdx_q7 [29. September 2011]. – Vgl. zu Mme de Guilleragues als Vorbild für Twombllys Plastik *Madame d’O* [NDR 130]

»Multas per gentes et multa per aequora vectus
advenio has miseras, frater, ad inferias,
ut te postremo donarem munere mortis
et mutam – nequiam! – alloquerer cinerem,
quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum,
heu, miser indigne frater adempte mihi!
nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum
tradita sunt tristis munera ad inferias,
accipe fraterno multum manantia fletu
atque in perpetuum, frater, ave atque vale!«

Auf Deutsch übersetzt:

»Weithin über die Lande und über die Meere gezogen,
Kehre endlich ich heim, Bruder, zu traurigem Dienst,
Dass ich als letztes Geschenk dir weihe die Gabe der Toten
Und deine Asche umsonst rufe, die stumme, umsonst,
Da dich selbst nun einmal ein bittres Geschick mir entrissen.
Bruder, mein Bruder, warum wurdest du mir geraubt!
Nimm es denn hin, was unsere Väter nach altem Brauche
Für die Toten bestimmt als ein Ehrengeschenk,
Nimm es hin, was reichliche Brudertränen benetzten:
Sei auf ewige Zeit, Bruder, gegrüßt und leb wohl!«⁶⁶

Das letzte Gedicht, das Twombly in *Estate* zitiert, handelt von der Vergänglichkeit der so »unendlichen«, aber auch »so kurzen« Jugend, es ist darin mehrmals die Rede von einem »weißen Horizont«. Die Hauptworte sind: »melt«, »faint«, »go« sowie »lost«. Glücklicherweise besitzen wir auch hier wieder den ›Augenzeugenbericht‹ von Dodie Kazanjian. Sie beschreibt die Utensilien auf Twombllys Arbeitstisch in seinem Studio in Gaeta und hat dort auch den Gedichtband mit Seferis-Gedichten aufgeschlagen gesehen:⁶⁷

den Aufsatz des Verf. (im Druck): Cy Twombllys Plastik *Madame d'O* und Heinrich von Kleists »Die Marquise von O...« – zwischen Vergewaltigung und Verkündigung.

⁶⁶ Carmen 101, Übersetzung von Carl Fischer, Wiesbaden 1960, 49. – Die lateinischen Verse zitiert nach: Catull. Sämtliche Gedichte, übers. und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1995, 158.

⁶⁷ Eine Abbildung des Studios in Gaeta mit der Londoner Version von

»[...] and a book of modern Greek poems in translation, turned to George Seferis's ›Three Secret Poems.‹ Several lines of one stanza have been altered by Twombly, with some words inked out. A section of the edited and spliced poem (with a few new words added by Twombly) is written on the canvas of *Summer*, in Twombly's inimitable, childish scrawl:

›the shard of white . . .
trembling with white light
with white flat sea
distant in memory
between the deluge of life
our dearest, our white youth
our white, our snow white youth
that is infinity . . .«

Ich entziffere:

OUR white youth
ah, our white our snow
white⁶⁸ youth
that is infinite, & yet
so brief
spreads over us
like wings
it is forever exhausted
forever loving

Inverno zeigt ein Foto von Bruce Weber (für die *Vogue* vom September 1994) in: Weber 1996 (wie Anm. 61), Nr. 28 »Cy Twombly's Studio, Gaeta, Italy 1995«, online unter: [http://www.vogue.com/culture/article/from-the-archives-cy-twombly/a-painted-word/#/gallery/from-the-archives-cy-twombly/4](http://www.vogue.com/culture/article/from-the-archives-cy-twombly-a-painted-word/#/gallery/from-the-archives-cy-twombly/4) (Bildunterschrift: »In the bright open Gaeta house, a second version of *Inverno* from Twombly's Four Seasons series hangs against a wall for inspection. Books of poetry, postcards, acrylics and oils, crayons and pencils fill a table«, photographiert by Bruce Weber) (24. Oktober 2011).

⁶⁸ Jeremy Lewison liest statt »white« am Anfang der 3. Zeile »while«, vgl: Turner, Monet, Twombly. Later Paintings (Ausst.-Kat. Moderna Museet Stockholm, Staatsgalerie Stuttgart, Tate Liverpool 2011–2012). Ostfildern 2011, 40.

it melts and faints
Among white horizons
Ah, it goes, is lost
In white horizon⁶⁹

Die Zitate der beiden letzten Gemälde der Londoner *Stagioni* – *Autunno* und *Inverno* – lassen sich nur noch als Kürzel erkennen. Dennoch darf für beide Gemälde nicht behauptet werden, dass »no inscriptions of poetry are included.«⁷⁰ Auf *Autunno* lassen sich wiederholt Wortfetzen wie »your blood«, »Vic[...?]«⁷¹, »Pan panic« sowie »Et in Arcadia Ego« entziffern. Der berühmte Ausspruch »Et in Arcadia Ego« findet sich übrigens auch auf dem New Yorker Herbstgemälde, dort in Zusammenhang mit den antiken Namen »Bacchus«, »Silenus«, einem auf Altgriechisch geschriebenen bacchantischen Ausruf (?) wie auch die Wendung »pure wild Sex«. Im Londoner *Inverno* sind auf dem gesamten Gemälde verstreute »Erinnerungsreste« an ein Gedicht von Seferis zu erahnen. Dieses hatte Twombly bereits im Kontext zweier anderer Gedichte von Seferis 1992 gut lesbar in sein in Gaeta entstandenes Werk *Untitled* eingefügt – es war dies das erste Werk, in dem Twombly aus den »Drei geheimen Gedichten« des griechischen Nobelpreisträgers zitierte.⁷² Darin vermerkte er neben den drei Gedichtzitaten den Monat, das Jahr, den zitierten Autor sowie die literarische Vorlage:

⁶⁹ Dodie Kazanjian 1994 (wie Anm. 23). – Es handelt sich um ein Gedicht von Konstantinos Kavafis mit dem Titel »La jeunesse blanche«, vgl. Konstantinos Kavafis: Das Gesamtwerk. Frankfurt a. M. 2000, 263.

⁷⁰ Twombly and Poussin 2011 (wie Anm. 53), 154.

⁷¹ Vielleicht zu ergänzen als »Victory«, vgl. neben der Plastik (1987 [R 98]) und der Collage gleichen Titels (auf einer Doppelseite zusammengestellt bei Hochdörfer 2001 (wie Anm. 6), 80 f. (Tf. 60 und Abb. 34)) besonders – aus dem malerischen Umfeld von *Quattro Stagioni – Untitled* von 1992, wo das Wort ebenfalls aufgeschrieben ist, vgl. HB IV 60.

⁷² *Untitled*, Gaeta, 1992, HB IV 62. – Twombly zitierte hier aus Gedicht IV aus *Auf einem winterlichen Sonnenstrahl*, Gedicht VII aus *Auf der Bühne* sowie Gedicht XII aus *Sommersonnenwende*. – Vgl. zum Gemälde nun Armin Zweite: »... I am a matter of light«. Zu Cy Twomblies Gemälde *Ohne Titel* von 1993. In: Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag, hg. von Sebastian Egenhofer et al., München 2012, 348–351; Zweite deutet die mit Fragezeichen versehenen Worte als »Sol« oder »eventuell auch ›Solis‹, ›Re‹ oder ›Rex‹ und ›Solstice‹ und möglicherweise als ›Amoun‹ bzw. ›Styx‹«, ebd. 350.

C. T. July 1993 (G. Seferis)

3 Secret Poems

Yet there, on the other shore
Under the black glance
Suns in your eyes,
you were there;
of the other labor,
the other dawn,
the other birth,
yet there you were
in times excessive
moment by moment
like _

years ago you said:

Fundamentally
PASSED
I am a matter of light

Solar Rey [?]
Ovxs Suusis Omoux [?]

to Lucio
passing

(the light is a pulse
continually slower and slower
you think it is about to Stop)

Gaeta July 1993

Auf Deutsch:

»UND DOCH, DORT AM ANDEREN UFER
UNTER DEM SCHWARZEN BLICK der Höhle
WARST DU DA, SONNEN IN DEN AUGEN
Vögel auf den Schultern.
Du hattest die Schmerzen
DER ANDEREN MÜH'
DES ANDEREN MORGENS
DER ANDEREN GEBURT
der Liebe
der Anwesenheit
der Auferstehung;

UND DOCH WURDEST DU WIEDER
IN DER ÜBERMÄSSIGEN AUSDEHNUNG DER ZEIT
AUGENBLICK UM AUGENBLICK WIE das Harz
der Stalaktit der Stalagmit.

[...]
DU HAST SCHON VOR LANGER ZEIT GESAGT:
>IM GRUNDE BIN ICH EINE FRAGE DES LICHTS.<

[...]
DAS LICHT IST PULS
IMMER LANGSAMER UND LANGSAMER
DU MEINST, GLEICH HÖRT ER AUF.⁷³

Darüber hinaus beinhaltet das im Museum Brandhorst in München aufbewahrte Gemälde ein noch kürzeres Zitat, welches die gesamte Deutung der drei Zitate des Bildes in ein neues Licht rückt: die ganz klein geschriebenen Worte »to Lucio« beziehen sich auf Lucio Amelio, den 1994 verstorbenen Neapolitaner Galeristen von Cy Twombly. Die beiden unscheinbaren Widmungsworte verwandeln das Bild in eine Hommage an den Freund. Die drei Gedichtzitate – »der ganze düstere [...] schön[e] Text« wie Twombly einmal in einem Interview anmerkte⁷⁴ – erhalten dadurch einen völlig neuen, sehr persönlichen Hintergrund. Möglicherweise spiegeln sie eine poetische Vorliebe des Galeristen, sehr wahrscheinlich sprechen sie auch – in der Art von »Totengesprächen« – von kollegialen Kunstunterredungen zwischen den beiden, eine Annahme, die sich vor allem in der direkten Ansprache des »Du« (»years ago you said«) bestätigt finden könnte. Der Kunstdialog hätte sich dann um das Licht (»Fundamentally / I am a matter of light« und »the light is a pulse / continually slower and slower / you think it is about to stop«), die Zeit (»in times excessive / moment by moment«) und scheinbar auch über

praktische Dinge, wie die Hilfsbereitschaft des Freundes, gedreht (»you were there // yet there you were«).

In letzter Konsequenz ist aber auch im Münchener Gemälde sowie verdeckter in *Inverno* das Zitat so fest in das Gemälde eingeschrieben, dass das Bild wie ein Epigramm selber zu sprechen beginnt, vor allem bei Sätzen wie »Im Grunde bin ich eine Frage des Lichts« (der den leuchtenden Bildgrund wie auch Twomblys exquisite Farbwerte umschreibt), »Unter dem schwarzen Blick / Sonnen in deinen Augen« (der sehr treffend den Gegensatz von düsterer Dunkelheit und gleißender Helligkeit, wie er auch in *Quattro Stagioni* vorherrscht, charakterisiert), »das Licht ist ein Puls / kontinuierlich langsamer und langsamer« und »in übersättigten Zeiten / Augenblick für Augenblick« (womit das wahrlich »exzessive«, kontinuierliche Pulsieren der auf allen acht Tafeln der beiden Serien »rechts links oben und unten / im irrsinnigen Wind« verteilten Farbflecken in Worte gefasst ist).

Fassen wir das Ergebnis der Textsuche in zwei Tabellen zusammen (Tab. 3 und 4):

Tabelle 3 Version von New York (1991–1994):

Primavera	Estate	Autunno	Inverno
Seferis (3, IX)	Seferis (<i>Automobil</i>)	Seferis (1, VII)	Seferis (3, III)
Seferis (3, IV)	? (»trembling white night«)		Seferis (Titel von 1)
»to Flora«	–	»Et in Arcadia Ego«, »Bacchus«, »Silenus«, »pure wild sex«	–

⁷³ Seferis 1985 (wie Anm. 37), S. 47, 17, 85; die von Twombly zitierten Stellen sind in Kapitälchen gesetzt. – Im Londoner *Inverno*-Gemälde sind nur noch die Fetzen »yet there, on the other shore«, »und[er]«, »yet there you were / in times excessive« sowie »moment by moment / like« zu lesen.

⁷⁴ Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 48; das ganze Zitat lautet: »I always loved boats. That was done when Lucio Amelio was dying. I had all this gloomy text. I had no clue where it was from but it's beautiful.«

Tabelle 4 Version von London (1991–1995; in eckigen Klammern: übermalte Schriftzeichen):

Primavera	Estate	Autunno	Inverno
Rilke (<i>Duineser Elegien, Zehnte Elegie</i> , Schlussvers)	Catull (3 x »Say Goodby Catullus to the Shores of Asia Minor«)	? (mind. 2 x »your blood«)	Seferis (2, VII)
? (»a hill of notes(?)«)	Seferis (<i>Automobil</i>)		
[Rilke (<i>Sonette an Orpheus, Teil I, Sonett XXVI: Schlussvers</i>)]	2 x Kavafis (<i>La jeunesse blanche</i>)		
		? (»shining white air«)	
		[Arbeitsnotiz: Rilke (<i>Sonette an Orpheus, Teil I, VII</i>)]	
-	-	»Et in Arcadia Ego«, »Pan Panic«, »Vic[tory ?]«	-

4. TWOMBLYS FARBEN UND MOTIVE (»SUN COLORS«)

Die Bildstruktur von Cy Twomblys *Quattro Stagioni* besteht aber nicht nur aus Texten und Wortfetzen, gut lesbaren Verskaskaden, kaum entzifferbaren, übermalten Schriftresten und »absinkenden« Lettern, sondern auch aus Farbe, aus »exzessiver« Koloristik. Diese illustriert Twomblys seit Mitte der 1970er Jahre radikal geänderte Malweise:⁷⁵ Von der zeichnerischen Kritzeli (in welcher Ausformung, Koloristik und Dynamik

⁷⁵ Als »Initiationswerk« kann (unter den Gemälden) *Goethe in Italy* von 1978 gelten, HB IV 14/15.

auch immer) hat der Künstler zu einer Farbmalerei gefunden,⁷⁶ die den gesamten Bildgrund in einen farbig pulsierenden Teppich⁷⁷ verwandelt und dadurch eine ›blühende‹ Koloristik erreicht, die von zumeist sehr großformatigen Schlieren, Spritzern, Flecken, Tropfrinnensalen, aber auch gegenständlichen Formen wie Booten, Blumen und anderem mehr bevölkert wird.

In den beiden Jahreszeiten-Zyklen benutzte Twombly eine »schmutzige«, aber mit einer unglaublichen Leuchtkraft ausgestattete Hintergrundbildkraft des Weiß, das durch x-malige Übermalungen eine transparente Sättigung erhält. Darauf arbeitete Twombly dann mit verschiedensten Materialien. Auch hier mögen zwei Tabellen die Übersicht erleichtern (Tab. 5 und 6):

Tabelle 5 Version von New York (1991–1994):

Primavera	Estate	Autunno	Inverno
Acryl	Acryl	Acryl	Acryl
Ölfarbe		Ölfarbe	Ölfarbe
		Öl-Lackstift	Öl-Lackstift
		Ölbasierte	
		Fassadenfarbe	
		Wachskreide	
		Farbstift	
Bleistift	Bleistift	Bleistift	Bleistift
auf Leinwand	auf Leinwand	auf Leinwand	auf Leinwand

⁷⁶ Twombly beschreibt den Wechsel in einem Interview: »I always used the pencil. I didn't paint until very recently. [...] Now I paint because I use acrylic and it dries quickly.« (Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 48).

⁷⁷ 1952 hatte Twombly (verlorene) Wandbehänge, die er »Tapisserien« nannte, in Tanger hergestellt und 1953 in einer Ausstellung in Florenz zusammen mit Fetischen von Robert Rauschenberg gezeigt, vgl. Varnedoe 1994 (wie Anm. 2), 16.

Tabelle 6 Version von London (1991–1995):

<i>Primavera</i>	<i>Estate</i>	<i>Autunno</i>	<i>Inverno</i>
Acryl	Acryl	Acryl	Acryl
			Ölfarbe
Öl-Lackstift		Öl-Lackstift	Öl-Lackstift
Wachskreide		Wachskreide	
Farbstift	Farbstift		
Bleistift	Bleistift	Bleistift	Bleistift
auf Leinwand	auf Leinwand	auf Leinwand	auf Leinwand

Auffallend ist, dass die Tabelle häufig Entsprechungen zeigt: so sind etwa *Autunno* und *Inverno* in beiden Fassungen mit Lackstift-Ölfarbe oder *Primavera* und *Estate* der New Yorker Version mit Farbstiften gemalt, woran man auf die vermutlich paarweise Entstehung der jeweiligen Gemälde schließen kann, was auch die Atelier-Photographien nahezulegen scheinen.⁷⁸

Das wichtigste Element, das dem Betrachter angesichts der *Quattro Stagioni* – abgesehen von den Inschriften – ins Auge springt, sind die Farben und die sich aus den Farbwerten herauskristallisierenden Motive. Bei beiden Zyklen handelt es sich um ähnliche Farbwerte und Motivgruppen, so dass sie hier der Kürze halber gemeinsam besprochen werden sollen: *Primavera* wird dominiert von »hummerroten«⁷⁹, u-förmigen Strichlagen, die wie nachträglich durchgestrichen erscheinen, in ihrer Gesamtheit aber eindeutig als Schiffe identifizierbar sind.⁸⁰ Das flache »u« bildet den Rumpf, die Querstriche stehen für die Ruder.⁸¹ Bei beiden

⁷⁸ Vgl. HB IV, S. 235.

⁷⁹ Die Bezeichnung stammt von Twombly; in einem Interview beschreibt er die Farbe der Boote in *Lepanto* und *Quattro Stagioni*: »[...] *Lepanto*, when I started taking those red ... that strange lobster colour and started making the boats.« (Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 52).

⁸⁰ Diese Bilder scheinen den Lepanto-Zyklus von 2001 zu präjudizieren, vgl. HB V 11, doch kommen Boote im gesamten künstlerischen Œuvre von Twombly vor, auch in der Graphik und Photographie. – Siehe zum Motiv des Bootes bei Twombly die Anmerkungen von Achim Hochdörfer in seinem Buch über Twombllys Plastik: Hochdörfer 2001 (wie Anm. 6), 155–166.

⁸¹ Twombly meint dazu in einem Interview auf die Frage von Nicholas

Frühlingsbildern sind die wie an einer vertikalen Kette angeordneten vier (London) bzw. drei Schiffe (New York) jeweils an ihrer rechten Seite mit einer langgezogenen gelben Schliere übermalt: leuchten Standarten auf oder erstrahlen Lichter? Brennen die Schiffe gar? Oder werden sie vom gleißenden Lichtglanz erfasst, den die nächste Tafel – *Estate* – aussstrahlt? Jedenfalls scheint in der New Yorker-Fassung das vierte Schiff bereits seinen Weg in die nachfolgende *Jahreszeit* gefunden zu haben, taucht es doch in *Estate* auf, angeführt von einem kleineren Boot unten rechts und einem weiteren rechts parallel zum ersten, die jedoch beide von den goldgelben Farbkaskaden des Sommerbildes beinahe zur Gänze überstrahlt werden. Am linken Bildrand des Londoner Gemäldes von *Primavera* ist zudem ein weiteres angeschnittenes Schiff zu erkennen und ganz oben (in der Verlängerung der ›Phalanx‹ der Schiffe) eine seltsame ›Schiff-Sonne‹ – ein leuchtend roter und darüber ein gelber Farbkrecks – sowie am linken und rechten Bildrand eigenartig punktartige Anordnungen mit ›Verästelungen‹, die einer erblühenden Blume oder einem knospenden Baum ähneln.⁸²

Estate erstrahlt in leuchtendstem Sonnenschein. Es herrscht – um mit Seferis' Gedichtzyklustitel zu sprechen – »Sommersonnenwende«: der Moment, wo die Sonne ihren höchsten Stand am Horizont erreicht hat und in ihrer Himmelsbahn wie in an Eadweard Muybridge erinnerten *Stills* stillzustehen scheint. Drei oder mehr Sonnen leuchten uns aus den Gemälden entgegen und scheinen einen kurzen Moment der

Serota: »Did you have a model for the *Four Seasons*?« – »No, it was from scratch. I mean I don't know if it was the first time I used that boat. It was a Celtic boat found in England with lots of oars. It was a Celtic model. I don't know where it was from, but later Kirk Varnedoe went to India and told me of a boat with a red and yellow banding on the top and gave me the photograph. It was exactly that same Celtic boat. You can't get away from mother nature.« Auf die Frage »Do boats have a particular meaning for you?« antwortet Twombly: »Yes, boats. I like the idea of scratching and biting into the canvas.« (Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 48). – Zwei Photographien der von Twombly erwähnten Postkarte (?) mit dem Titel *Celtic Boat, Gaeta, 1994*, findet sich in: Cy Twombly Photographs 1951–2007, mit einem Essay von Laszlo Glozer, München 2002, Nr. 44/45.

⁸² Dieser ›Baum‹ erinnert, was seine Lage am Bildrand betrifft, an in die Bild-Landschaft führende Bäume bei Claude Lorrain, bes. in *Die Auffindung des Kindes Moses* (um 1640, Madrid, Museo del Prado), vgl. die Abb. etwa bei: Helen Langdon: Claude Lorrain. Oxford 1989, Abb. 42.

vollsten Intensität an Licht, Wärme und Hitze zu entfachen: das Bildfeld flimmert und flirrt vor Gelb und Buchstabenkritzeln.⁸³

In *Autunno* regieren demgegenüber dunkle Töne, die jedoch (insbesondere in der Londoner Fassung) von einer ganzen Palette an knalligen, herbstlichen Farbwerten aufgebrochen werden: wiederum Gelb, aber auch Purpurrot und ein gretles Dunkelgrün durchziehen wie Blitz oder vom satten herbstlichen Sonnenlicht angestrahlte Blätter – die in allen Farben leuchten – die beiden Gemälde, neben dem dominierenden Schwarz und Rot.⁸⁴ Formal nimmt Twombly dabei das Motiv des Streitwagens wieder auf, das er vor allem in seinen beiden »*Ilias*«-Zyklen 1964 und 1978 extensiv verwendet hatte.⁸⁵ Diese phallischen Vehikel mit Rad und Deichsel stehen bei Twombly nach eigener Aussage für »rasende Energie« und »ungestümes Vorwärtsdrängen«.⁸⁶

Der Winter – *Inverno* – ist von Twombly mit noch düstereren Farben eingefangen: Nur noch wenige gelbe Irrlichter zucken über die Bildfläche, deren Weiß jetzt an Schnee und das gesamte Bildfeld an eine vereiste Wasserfläche denken lässt, in der die jetzt schwarzen Boote manövriren oder festgefroren sind (New York) oder an eine vereiste Landschaft mit dunklen Tannen erinnern, deren Zweige vom Eis beschwert herunterhängen und feiner Schneepuder von den Ästen rieselt (London). Hier wie dort blinken am Rand der dunklen Formationen jedoch noch immer gelbe Kristallisierungspunkte.

Dodie Kazanjian hat im Sommer 1994 in Twombllys Studio in Gaeta von den im Entstehen begriffenen Gemälde folgende, äußerst passende, »energetische« Beschreibung gegeben:

⁸³ Varndoe schreibt von einem »warmen Schimmer und blendenden Glanz dunstigen Lichts auf Wasser«, einer »Atmosphäre von Turners Landschaften«, in: Varndoe 1994 (wie Anm. 2), 56.

⁸⁴ Leeman bringt die Farben rot und schwarz mit Blut und schwarzer Galle in Verbindung, vgl. Leeman 2005 (wie Anm. 4), 277.

⁸⁵ *Ilium* (*One Morning Ten Years Later*), Rom 1964, HB II 171, sowie *Fifty Days at Iliam*, Bassano in Teverina, 1978, (ein Gemälde in zehn Teilen), Philadelphia Museum of Art, HB IV 13. – Das Motiv kommt auch in den zeitgleichen Plastiken von Twombly vor, vgl. NDR 33 f., 41 f., 43 f. und 45.

⁸⁶ Varndoe 1994 (wie Anm. 2), 50 (Twombly über die von ihm benutzte Übersetzung der *Ilias* von Alexander Pope). – In die gleiche Richtung zielt Twombllys Anmerkung: »The penis makes a direction, and that's used as a direction in the painting to force you one way.« (Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 53).

»The paint is luscious, active, full of violent movement. The image of a spectral boat with oars, which recurs throughout the series, is gray in *Summer*, but hot yellows and reds predominate – sun colors, on a mostly white or unpainted ground. The cut-up lines of poetry appear and disappear, run down one side of the canvas, sometimes partially smudged or painted over. It's vintage Twombly, aggressive, hesitant, tough, nervous, scatological, poetic, complex, playful, ancient, up-to-the-minute, intensely personal, and grand – a bundle of contradictory impulses that miraculously work together.«⁸⁷

Auch hier sollen wiederum abschließend zwei Tabellen der besseren Übersicht dienen:

Tabelle 7 Version von New York:

Primavera	Estate	Autunno	Inverno
drei Schiffe	›Sonnen, drei Schiffe	phallische Streitwagen	mehrere Schiffe
hummerrot	gelb, rot	schwarz, rot, gelb (u. a.)	schwarz, gelb

Tabelle 8 Version von London:

Primavera	Estate	Autunno	Inverno
fünf Schiffe, ›Schiff-Sonne‹	›Sonnen, gelb	phallische Streitwagen	mehrere Schiffe
hummerrot, gelb	gelb	schwarz, rot, gelb, grün (u. a.)	schwarz, gelb

⁸⁷ Dodie Kazanjian 1994 (wie Anm. 23).

5. TWOMBLYS BILDZITATE (POUSSIN, ABER AUCH BRUEGEL, JOHN WOOTTON UND JASPER JOHNS ...)

Vor einer abschließenden Zusammenfassung und dem Versuch einer Einkreisung eines Deutungshorizontes der beiden *Quattro Stagioni*-Folgen muss noch der in der Forschung bisher stets als gesichert geltenen These einer direkten Beeinflussung von Twomblys *Quattro Stagioni* durch Nicolas Poussins (1594–1665) *Vier Jahreszeiten*-Folge nachgegangen werden.⁸⁸ So sind etwa nach Nicholas Cullinan die *Quattro Stagioni* Twomblys »his most sustained self-comparison with the Old Master«.⁸⁹ Eine kleine, aber höchst aufschlussreiche Ausstellung der Dulwich Picture Gallery hatte 2011 die beiden Maler als »Arcadian Painters« zusammengeführt. Neben der Tatsache, dass beide als ungefähr Dreißigjährige (1624 und 1957) Rom zu ihrer Wahlheimat auserwählt hatten und ähnliche Themen verfolgten (die Antike, das Pastorale sowie »a love of nature, poetry, myth and history«⁹⁰), sollte – so die These der Ausstellung – das gleiche Alter von 64 Jahren, in dem beide Künstler ihre Jahreszeitenzyklen geschaffen hatten, den unmittelbaren Vergleich nahelegen.⁹¹

Rekurriert Twombly tatsächlich auf Poussins *Jahreszeiten* (1660–1664) als direktes Vorbild für seine Zyklen – wie er dies auf der literarischen Ebene auf Seferis und Rilke tut? Obwohl die ›biographischen‹ Alters-Parallelen kaum überzeugen,⁹² so zwingen sie doch dazu, die beiden themengleichen Bildfolgen von Twombly mit der Fassung von Poussin zu vergleichen. Das Resultat ist eindeutig: es gibt Berührungs punkte, doch sind diese nicht derart spezifischer Art, als dass von einer direkten

⁸⁸ Vgl. zu Poussins *Jahreszeiten* den Beitrag von Henry Keazor in diesem Band.

⁸⁹ Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 193. – Ähnlich schreibt James Rondeau in: Cy Twombly. The Natural World (Ausst.-Kat. Art Institute of Chicago). München 2009, 19 von den »beiden von Poussin inspirierten vierteiligen Deutungen des allegorischen Themas der vier Jahreszeiten [...].«

⁹⁰ Einführender Wandtext in der Ausstellung.

⁹¹ Ebd.: »[...] the two artists were the same age when they came to Rome and were aged sixty-four when they painted their versions of the Four Seasons«; so Nicholas Cullinan bereits in Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 193. – Die These geht auf eine Aussage des Künstlers zurück, vgl. Leeman 2005 (wie Anm. 4), 278.

⁹² Poussin malte seine *Vier Jahreszeiten*-Serie im Alter von 66 bis 70 Jahren, Twombly als er 63 bis 66 (New Yorker-) bzw. 67 Jahre alt war (Londoner-Fassung).

Beeinflussung gesprochen werden muss.⁹³ Mit Sicherheit kannte Twombly die vier Gemälde von Poussin, und sehr wahrscheinlich hatte er sie auch im Verlauf seiner Werkprozesses ›im Kopf‹ – es sind aber jeweils nur sehr peripheräre Verbindungen, die zwischen den beiden Zyklen zu erkennen sind – Berührungs punkte, die auch zu anderen Jahreszeitenzyklen abgelesen werden können, so vor allem zu Pieter Bruegels d. Ä. (1525/30–1569) sechsteiligm Jahreszeitenzyklus. So gemahnt das Winterlandschaftsbild (*Die Jäger im Schnee*) von Bruegel an die beiden *Inverno*-Gemälde (insbesondere in kompositorischer Hinsicht durch den forcierten Einstieg der Schiffsmotive von links unten und durch die Diagonalkomposition im New Yorker bzw. – deutlich schwächer – im Londoner Bild); eine motivische Parallele ergibt sich zudem zu Bruegels Vorfrühlingsgemälde (*Der düstere Tag*) durch die im Hintergrund in Seenot geratenen Schiffe, die ebenfalls mit den New Yorker Bild verglichen werden können, oder zum Hochsommerbild (*Kornernte*) im Diagonalverlauf des Kornfeldes, an den die auf einer ähnlich steigenden Linie verlaufenden drei ›Sonnen‹ im Londoner Sommerbild erinnern.

Die Verbindungen zu Poussins *Jahreszeiten* sind ähnlich formaler Natur. Die Bezüge ergeben ebenfalls ein zu inkohärentes Gesamtbild, als dass daraus gefolgert werden müsste, dass Twombly Poussins themengleiche Abfolge als direkte Vorlage benutzt und variiert hätte. In beiden *Primavera*-Gemälden des Amerikaners fällt kompositionell die vertikale Achse auf, die in Poussins Bild Adam durch seinen Zeigegestus hin zu Gottvater, der rechts oben auf einer Wolke ruht, vorgibt (vgl. Taf. 24.1); in *Estate* sind es die Gelbklänge, die mit den vom Bildgegenstand her ›gegebenen‹ und insofern traditionellen goldgelben Ähren in Poussins *Ruth und Boaz* vergleichbar sind (vgl. Taf. 24.2). Viel spezifischer ist da der Rotklang der beiden Boote im New Yorker-Bild, die am linken äußeren Bildrand platziert, präzise mit dem auffallend leuchtenden, orange-roten Gewand bei Poussin korrespondieren, das zudem in vergleichbarer Positionierung im Bildfeld (links unten und ebenfalls vom linken Bildrand angeschnitten) zu liegen kommt. In *Autunno* und *Inverno* verdichten sich die Vergleichsmöglichkeiten: Im dritten Jahreszeitengemälde entspre-

⁹³ Diese Deutung wird von Twombly in seinem letzten (von nur drei) Interviews bestätigt; im Gespräch mit Marie-Laure Bernadac antwortet Twombly auf die Frage: »What about his [Poussins] *Four Seasons*? Were they a source of inspiration for your *Four Seasons* series?« – »No, I had a ›Poussin‹-period, if you like, but no, that's something different.« In: Cy Twombly. The Ceiling: Un plafond pour le Louvre. Paris 2010, 19.

chen die kräftigen Rot-, Violett- und Dunkeltöne Twomblys der prominenten Traube in Poussins Herbstbild (vgl. Taf. 25.1), ebenso erinnern dessen Leiter und die Bäume an die aufsteigenden Farbkaskaden links in den Gemälden, zudem können der entlaubte Baum links sowie die durch die sich von unten links nach rechts in die Höhe strebende Diagonalkomposition von Poussins Herbstbild Eingang in Twomblys Gemälde gefunden haben (besonders jeweils in der Fassung der Tate). Bei *Inverno* ist es vor allem die Gesamtstimmung, die eine – eigentlich nur hier wirklich plausibel erscheinende – Anlehnung nahelegt: das schreckliche, unabwendbare Ende der Menschheit in Poussins *Sintflut* (vgl. Taf. 25.2) mit den einsam im Wasser treibenden Booten, den grellen und düsteren Farben der Kleider und den um das nackte Überleben kämpfenden Menschen entsprechen in vielem der Farbwahl, der Diagonalkomposition und der Grundstimmung in Twomblys Winterbildern. Sie lassen die Vermutung auftreten, dass in diesem konkreten Fall Twombly tatsächlich Poussins Gemälde als direkte Vorlage gewählt haben könnte – obwohl seine beiden Bildschöpfungen durch das viele Weiß und die dynamische Staffelung der Motive im Vergleich zu Poussins *Jahreszeiten* nicht so sehr eine tragische als viel eher eine elegische Stimmung evozieren.

Wie aber steht es um eine Verbindung zu Poussins berühmten *Et in Arcadia ego*-Gemälden, von denen es zwei Fassungen gibt (von 1627/28 und von 1638/39)?⁹⁴ Findet sich vielleicht darin ein Bezug zu Twomblys *Quattro Stagioni*, da ja in beiden Herbstbildern diese berühmten Zeilen zitiert werden – in der New Yorker-Version sogar zwei Mal? Es gibt gewisse Hinweise darauf, dass Twombly vor allem die ältere Fassung von Poussins *Arcadia*-Bild sehr genau kannte. Auf dem heute in der Devonshire Collection aufbewahrten Gemälde⁹⁵ lesen Hirten aufmerksam die auf einem Sarkophag angebrachte Inschrift; die in Rückenansicht dargestellte Hauptfigur blickt dabei nicht nur auf die Lettern (wie der Mann neben ihm), sondern fährt mit dem Finger die gemeißelten Buchstaben nach: soeben ist er am Ende der oberen Zeile angekommen. Vom Bildbetrachter aus gesehen, der auf die stumme Lektüre von der Seite blickt, ist es das »D« von »ARCADIA«, für den mit dem Zeigefinger »lesenden« Hirten ist es wohl eher der letzte Wortbuchstabe, also das »A«. Durch das aufmerksame Nachbuchstabieren mit der Hand wirft der Lesende einen Schatten auf die zweite Zeile, die nur aus dem Wort »EGO« be-

⁹⁴ Ich folge den Datierungen in Henry Keazor: Nicolas Poussin 1594–1665. Köln 2007.

⁹⁵ Siehe dazu jüngst: Twombly and Poussin 2011 (wie Anm. 53), 92 f.

steht, welches ganz rechts an die Kante des Sarkophags gerückt ist. Der Schatten der lesenden Hand trifft die beiden Lettern »GO« und verdeckt dabei das »E«, welches der Betrachter selbst ergänzen muss. All dies: das Ergänzen von Buchstaben, das Umknicken der Wendung (»ET IN ARCADIA / EGO«), die Verschattung und die – im Zusammenhang mit dem Todesbild von *Et in Arcadia ego I* von Poussin – durchaus einen Sinn ergebenden Aufforderung des »GO (geh!)« bildet Twombly in der in der unteren Bildhälfte wie absinkenden Abschrift in seinen beiden *Inverno*-Gemälden getreu nach: In der Version von New York steht zuerst nur »ET IN ARCADIA« und dann

[...] ARCADIA

E
G
O

– das »EGO« ist hier mit roter Farbe überschmiert, mit Bezug auf Poussins Gemälde müsste man fast sagen: ›überschattet‹. In der Version von London wird eine ähnliche Konstellation sichtbar; hier schreibt Twombly:

ET IN ARC[...]

[...]GO

Alle Vergleichselemente berücksichtigend, kann nur im Fall von *Et in Arcadia ego I* überzeugenderweise von einem direkten Rückgriff Twomblys auf ein Gemälde von Poussin gesprochen werden. Von der späteren Fassung von Poussin (heute im Louvre) hat Twombly demgegenüber eher die elegische Nachdenklichkeit, die – wie es Panofsky formulierte – »kontemplative Versunkensein in den Gedanken der Sterblichkeit«,⁹⁶ und damit nur partielle ›Zitate‹ kompositorischer oder stimmungsmäßiger Art, übernommen.

Doch wie bei den Textzitaten müssen wir auch hier vorsichtig sein: Twomblys *Quattro Stagioni* bilden ein komplexes Geflecht aus direkten Zitaten, Anspielungen und sich wiederum daraus ableitenden weiteren Verästelungen. Darauf macht (wie bereits zitiert) Dodie Kazanjian

⁹⁶ Erwin Panofsky: *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*. In: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1975, 364.

aufmerksam: Auf dem Arbeitstisch von Twombly hatte sie im Sommer 1994 »a big Manet art book open to a page that shows a boat painting« sowie »stacks of other art books (Ensor, Whistler, Turner)«⁹⁷ gesehen ... Die Fülle an weiteren Anknüpfungspunkten überrascht auch insofern nicht, als

»Twombly had been thinking about the seasons theme for a long time. He played with it in earlier works, such as the 1961 *Empire of Flora* and the four-panel 1977 *Bacchanalia*, and in recent years, as the main emphasis in his work has shifted from history and myth to nature, he became drawn to what is, after all, one of the great themes of European art.«⁹⁸

Zudem gibt es noch eine weitere, zeitgenössische Referenz: Twombly hatte sich nachweislich auch von Jasper Johns gleichnamiger Serie *The Seasons* anregen lassen bzw. sich viel eher bewusst von ihr distanziert, wie Kazanjian mit Berufung auf Twombly belegt:

»Comparisons are inevitable between Twombly's Four Seasons and Jasper Johns's four paintings on the same theme, which were done between 1985 and 1986. ›All of Jasper's seasons look like winter,‹ Twombly says with a sly chuckle. ›Mine all look like summer.‹«⁹⁹

Zudem gibt es weitere Hinweise auf potentielle Quellen von Bildzitaten:

»Two days before the trip to Gaeta, in Twombly's apartment on the via Monserrato in Rome, we had seen a quartet of paintings on the four seasons by an anonymous seventeenth-century Italian manierist, part of Twombly's wide-ranging and eccentric collection. Also two huge dark eighteenth-century landscapes by John Wootton, whom Twombly described as the English artist who introduced the

⁹⁷ Dodie Kazanjian 1994 (wie Anm. 23).

⁹⁸ Ebd., vgl. zu weiteren Arbeiten von Twombly, die sich um den Themenkreis der Jahreszeiten drehen: *Cycles and Seasons* 2008 (wie Anm. 4), 193.

⁹⁹ Dodie Kazanjian 1994 (wie Anm. 23). – Abbildungen von Jasper Johns *Jahreszeiten* (1985/86, Enkaustik auf Leinwand, jedes 190,5 × 127 cm) finden sich in: Jasper Johns. Retrospektive (Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln), hg. von Kirk Varnedoe. München/New York 1997, Kat.-Nr. 221–224, vgl. auch 239 sowie 244.

work of Claude Lorrain and Nicolas Poussin to England. ›I look at a lot of artists,‹ he says. ›I'm inspired by—I suppose I shouldn't say ›inspired,‹ but it's not really influenced. I am inspired. Art comes from art.‹«¹⁰⁰

6. CONCLUSIO: DER VERSUCH, »DAS LEBEN GEGEN DEN TOD HIN OFFEN ZU HALTEN«

Der den Hirten in Poussins Erstversion von *Et in Arcadia ego* vergleichbare Versuch, sowohl die Texte in Twomblys *Quattro Stagioni* als auch die Farben und Motive ›ikonographisch‹ zu erschließen, war von der Betonung des doppelten Blicks auf Inschriften und Farben ausgegangen, um die Texte nicht zu rein dekorativen Bildelementen gerinnen zu lassen. Auf den Gemälden aufgeschriebene Worte wie »to Flora« (in der New Yorker *Primavera*), »Bacchus« oder »Silenus« (*Autunno* derselben Serie) könnten zwar die Vermutung nähren, dass eine solche ausschließlich entziffernde Lesart der Bilder ausreichen würde. Besonders die Widmung des älteren Frühlingsgemäldes scheint die vorherrschende Interpretation zu bestätigen, dass wir es mit schwer lesbaren, wenngleich traditionellen Jahreszeitenbildern zu tun haben.¹⁰¹

¹⁰⁰ Dodie Kazanjian 1994 (wie Anm. 23). – Vgl. über John Wootton (um 1682–1764) den Lexikonartikel von Stephen Deuchar in: *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, London 1996, 375–377. – Twombly hat eines der beschriebenen Gemälde von Wootton selbst photographiert: Es existieren drei Photos mit dem Titel *Detail of Wooton Painting, Via Monserrato, Rom, 1971* (Abb. in: *Cy Twombly Photographs 1951–1999*, hg. von Nicola Del Roscio, mit einem Essay von Vincent Katz, München 2002, 11–13), am besten sieht man das ganze Gemälde aber auf der Photographie *Interior*, Rom 1980 (Abb. in: *Glozer 2002* (wie Anm. 81), 13).

¹⁰¹ Bei einer direkten Verbindung zwischen dem New Yorker Frühlingsbild und der (allzu?) passenden Widmung »to Flora« (die Personifikation der »Gottheit kommender Fülle«, wie Fritz Graf schreibt, vgl. den Artikel im Neuen Pauly, Bd. 4, Stuttgart 1998, Sp. 561) ist jedoch zu bedenken, dass Twombly am 20. Mai 1982 eine Zeichnung mit der Widmung »SOME / FLOWERS / for / FLORA« überreichte (gemeint ist Flora M. Biddle, Honorary Chairman des Whitney Museum of American Art und Enkelin der Museumsgründerin Gertrude Vanderbilt Whitney), vgl. Catalogue raisonné des oeuvres sur papier de Cy Twombly, 1977–1982, Bd. VII, hg. von Yvon Lambert. Mailand 1991, Nr. 176.

Doch die reichen Verknüpfungen an Zitaten, Wortfetzen und Anspielungen weisen in eine andere Richtung. Die zahlreichen Textzitate erwecken zunächst einen verwirrenden Eindruck, da sie nicht so leicht zu entziffern sind und ihrerseits wiederum eine Kette an weiterführenden Assoziationen eröffnen. So enthält etwa – um nur drei Beispiele zu nennen – der Vers »Steering of thunder« von Seferis ein Heraklit-Zitat¹⁰² und die Parsiphaë-Stelle eines von Dante.¹⁰³ Kirk Varnedoe hat zudem darauf verwiesen, dass Twombly beim New Yorker-*Primavera*-Gemälde »in der Wahl seiner Farbkombinationen auch auf Strawinskys *Le Sacre du Printemps* und dessen Modulation von eher knirschender Schärfe ab(hebt).«¹⁰⁴

Wie wir gesehen haben, scheint es Twombly dabei weniger um die ›Auflistung‹ der vier Jahreszeiten in Vers, Form und Farbe gegangen zu sein, als um die bewusste¹⁰⁵ Evokation der Stimmung eines Ensembles von vier Gemälden, die jeweils unzählige Anspielungen enthalten und einen Kosmos an Erinnerung (durch die Zitate) und gleichzeitiger Gegenwart (durch die Präsenz der Worte und Farben) freisetzen. Wie letztlich bei allen seinen Werken ist die über die Evokation eines breiten Ideen- und Stimmungsspektrums erfolgende Freisetzung von Kreativität und Inspiration das Ziel von *Quattro Stagioni* – mit Twombly könnte man von »fusing of ideas, fusing of feelings, fusing projected on atmosphere«¹⁰⁶ sprechen. Methodisch gewendet: Twombllys Gemälde dürfen nicht nur rein ikonographisch oder lexikalisch ausgedeutet, sondern sollten wie zeitgenössische Dichtung gelesen und verstanden werden in ihrer ganzen Komplexität, ihren »Verästelungen«, ihrer Assoziations- und Verdichtungskunst – oder wie Twombly es selbst einmal formuliert hatte: »[I'm interested] in creating intuitive or emotional form.«¹⁰⁷

Obwohl sich einige der in die *Quattro Stagioni* eingeschriebenen Zitate auf private Begebenheiten zu beziehen scheinen, sind die Bilder

¹⁰² Seferis 1985 (wie Anm. 37), 92 (zu 1, VII, V. 12). – Heraklits Satz lautet: »alles steuert der Blitz« (D-K 22 B 64).

¹⁰³ Ebd., 93 zu Dante, *Purgatorio*, V. 41 f.

¹⁰⁴ Varnedoe 1994 (wie Anm. 2), 56. – Woher Varnedoe den Hinweis hat, bleibt unklar.

¹⁰⁵ Vgl. Twombllys Äusserung zu den Gemälden: »[...] when I did *The Four Seasons* I was planning to do *The Four Seasons*. And I wanted specifically each season to be distinct.« (Sylvester 2001 (wie Anm. 26), 177).

¹⁰⁶ Sylvester 2001 (wie Anm. 26), 181.

¹⁰⁷ Ebd., 52.

nicht ausschließlich biographisch zu entschlüsseln. Nicht unwesentlich mag sein, dass – was bisher übersehen wurde – Twombly sich im Sommer 1991, bevor er mit der Arbeit an *Quattro Stagioni* begann, in Griechenland aufhielt und auf den Spuren von Lord Byron bis Epirus und dann weiter auf die Insel Syros reiste.¹⁰⁸

Beide Jahreszeiten-Zyklen von Twombly haben sich in einer ersten, allgemeinen Sinnebene als Hommagen an Seferis bzw. Rilke erwiesen. Rilkes »Neunte Elegie« thematisiert die »Vergänglichkeit und Begrenztheit des Menschen.«¹⁰⁹ In Rilkes »Zehnter Elegie« sieht Giorgio Agamben »eine Art Todeszeremoniell«,¹¹⁰ das den Übergang vom Leben in »die weite Landschaft der Klagen«¹¹¹ zum Tod – aber somit auch zum Gedicht selbst markiert: dem Trauergesang der Elegie. Auch Seferis »Drei geheime Gedichte« können als »eine Studie des Todes«¹¹² gelten, die den Tod »als Abschied von der Welt«¹¹³ charakterisiert, die aber zugleich den Tod überschreiten, denn die Gegenwart des Gedichtes ist zugleich ein »Augenblick des Schmerzes und des Frohsinns.«¹¹⁴ Die »Drei geheimen Gedichte« sind somit auch – ähnlich den »Duineser Elegien« – ein Rühmen, Singen und Sagen des Jetzt.

Auf vergleichbare Art verweist gerade das von Twombly für die New Yorker Version von *Estate* gewählte Zitat aus Rilkes »Neunter Elegie« in seinem Insistieren auf dem »e i n maligen« Jetzt und Hier auf »die neue

¹⁰⁸ Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 248. – Auch hier treffen wir wieder auf den bereits beschriebenen, vielfach verästelten Inspirationsvorgang, den Twombly ›aufnimmt‹ und in seinen Werken weitergibt: Twombly ist von der Figur Byrons und dessen Dichtung fasziniert, zitiert in *Quattro Stagioni* den griechischen Dichter Seferis, der wiederum auf Heraklit anspielt ...

¹⁰⁹ Rainer Maria Rilke: Gedichte 1910 bis 1926, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn (Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 2). Frankfurt a. M./Leipzig 1996, 682 [Manfred Engel].

¹¹⁰ Agamben 2006 (wie Anm. 54), 13.

¹¹¹ Groddeck 1997 (wie Anm. 46), 44 (V. 61). – Vgl. Twombllys Aussage zu Rilke: »I like poets because I can find a condensed phrase ... My greatest one to use was Rilke, because of his narrative, he's talking about the essence of something. I always look for the phrase.« (Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 50).

¹¹² Seferis 1985 (wie Anm. 37), 100 (aus dem Nachwort von Michalis Koidakis).

¹¹³ Ebd., 100.

¹¹⁴ Ebd., 101.

Chance einer innerlich verwandelnden und sich gerade dadurch dem Hiesigen auf neue Weise verbindenden und verpflichtenden Existenzweise.¹¹⁵ In der Bewegung des Zitierens und Kündens öffnen Twomblys *Quattro Stagioni* den Augenblick auf die erinnerte Vergangenheit und die erwartete Zukunft.¹¹⁶ Sie transzendentieren den Tod, die Klage und (wenn man so möchte) den Winter mithilfe des in den Textzitaten vielbeschworenen »moment«. Die Zitate sind insofern keinesfalls gelehrter, elitärer Balast, sondern vielmehr – wie es Seferis formulierte – »das ›Einfügen von Bildung in die Empfindsamkeit‹«.¹¹⁷

Die poetischen Zitate in den *Quattro Stagioni* sind, wie sich gezeigt hat, in der Regel äußerst wortgenau, häufig besitzen sie einen vermutlich persönlichen Hintergrund und einen zumeist elegischen Unterton und lassen sich zudem oft als poetologische Selbstaussagen der Bilder deuten. Neben der hohen Zitiergenauigkeit treffen wir auch in *Quattro Stagioni* auf Gedichtanfänge (*Primavera* und *Inverno*, New York) sowie Gedichtschlüsse (*Autunno*, New York; *Primavera*, London), aber auch auf Worteliminierungen bei fast vollständiger Gedichtzitierung (*Inverno*, New York), Verkehrungen ins Gegenteil (*Autunno*, New York: »unverrückbar« wird zu »movable«), aber auch bereits auf Übereinander- oder Nebeneinanderschreibungen eines Gedichtes (*Estate*, London).

Die fast vollständige Entschlüsselung der Texte¹¹⁸ in *Quattro Stagioni* erlaubt es, die bisher in der Forschung für die beiden Zyklen ins

¹¹⁵ Engel / Fülleborn 1996 (wie Anm. 109), 682 [Manfred Engel].

¹¹⁶ Genauso wie die beiden Gleichnisse von Rilke am Ende der *Zehnten Duineser Elegie* (in *Primavera*, London), die »Kätzchen der leeren / Hasel, die hängenden, oder / [...] de[r] Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr« »den Tod nicht einfach als pure Negation, als Feind und Gegenspieler des Lebens [...] sehen. Die hängenden Kätzchen der noch unbelaubten, wie tot wirkenden Hasel und der fallende Frühlingsregen sind, gegen den ersten äußeren Anschein, Zeichen nicht des Verfalls, sondern eines neuen, beginnenden Lebens – und in eben dieser Einheit von ›Fallen‹ und ›Steigen‹ geeignet, unsere Aufspaltung des Seins in Leben und Tod, Freude und Leid anschaulich zu widerlegen.« (ebd., 689 [Manfred Engel]).

¹¹⁷ Seferis 1985 (wie Anm. 37), 99.

¹¹⁸ Bisher noch nicht eindeutig entziffern und einem Autor zuordnen konnte ich neben einzelnen Wortbrocken nur die Zeilen »A hill of notes [...]« in der Londoner *Primavera*-Version sowie »shining white air / trembling white light ...« in den beiden *Estate*-Gemälden (Nachtrag 14. Januar 2013).

Feld geführten allgemeinen Topoi der Vergänglichkeit, des Alters¹¹⁹ und des Todes nach dem Durchgang durch die Zitate von Seferis, Rilke und Catull präziser zu verstehen. Es handelt sich bei Twomblys Jahreszeiten-Bildern nicht nur um eine Darstellung des »verheißenen Glanz[es] des Morgenlichts eines einzigen Tages aus den Mythen der Jahreszeiten«,¹²⁰ sondern um einen Übergang in eine andere Welt – wobei nicht nur an die existentielle Passage jedes Menschen vom Leben in den Tod zu denken ist. Viel eher erscheinen die Bilder der *Quattro Stagioni* als Metapher für die Überwindung des Todes durch das Leben und die Kunst – als Versuch mithin, wie es Rilke formulierte, »das Leben gegen den Tod hin offen zu halten.«¹²¹ Dies legt auch Twombly selbst nahe, wenn er Worte wie »movable« (durch die Verkehrung des Wortsinns in dessen Gegen teil), »chameleon« und – wie als Leitbegriff – »passage« oder Richtungs beschreibungen wie »on the other s[hore]« in seine *Quattro Stagioni* einschreibt.

Twombly malte *Quattro Stagioni*, indem er – wie Dodie Kazanjian festhielt – von *Autunno* zu *Estate* gelangte. Varndoe schreibt: »Für ihn beginnt die Reihe nicht mit den frischen Versprechungen des April, sondern mit der fülligen Milde des Oktobers [...].«¹²² So wie Seferis »Drei geheime Gedichte« selbst einen halben Jahreszeitenzyklus von »einem winterlichen Lichtstrahl« bis zur »Sommersonnenwende« bilden, endet auch Twomblys Serie mit dem Sommer, wo der Maler – nach eigenen Bericht – völlig ausgebrannt nur noch Gelb sah ...

Twomblys *Quattro Stagioni* sind Porträts einer Stimmungslandschaft voller Assoziationen und Anregungen. Wir erinnern uns, was Dodie Kazanjian auf dem Arbeitstisch in Twomblys Atelier gesehen hatte: einen Bildband über Manet sowie Hinweise auf Ensor, Whistler und Turner. Auf einer Photographie des Ateliers von 1995 ist nicht nur ein Poster

¹¹⁹ Vgl. Twombly Satz: »It's nice being old in the sense that it requires so much less and so ... [...].« (Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 51).

¹²⁰ Heiner Bastian, in: HB IV, S. 22. – Vgl. dazu Twomblys Äußerung gegenüber Dodie Kazanjian: »All of Jasper's seasons look like winter,« Twombly says with a sly chuckle. ›Mine all look like summer.‹ (Kazanjian 1994 (wie Anm. 23)).

¹²¹ Rilke-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, hg. von Manfred Engel (unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach). Stuttgart / Weimar 2004, 369 f.

¹²² Varndoe 1994 (wie Anm. 2), 55. – Weder im Œuvrekatolog noch in der Reihenfolge der Abbildungen in Katalogen und anderen Publikationen wird diese von Twombly vorgegebene Reihenfolge eingehalten.

mit einem späten Aquarell von Turner sowie die Abbildung eines Seegefechtes von Manet zu erkennen, sondern auch eine Postkarte mit der Darstellung einer Weinkelte und (angeschnitten) der Weinlese aus dem Grab des altägyptischen Beamten Nacht um 1400 v. Chr.¹²³ – Bilder, die wunderbar zu den Themen Boot und Herbst passen. Angesichts des weitgespannten Bogens der Anregungsquellen muss auch der Betrachter eine entsprechend vielschichtige ›Lesek- Leistung erbringen, um der von Twombly beschriebenen »lack of reference or experience« zu entgehen. So bleiben die in *Quattro Stagioni* dargestellten Boote zwar konkret »a figure for passage and exile, voyaging and nostos, death and imperial decline«¹²⁴ – und insofern eine »ambivalente Ikone«¹²⁵ –, doch stehen sie ebenso (formal gelesen) für das Fahren selbst, für Bewegung und Geschwindigkeit. Vergleichbar schwanken in *Quattro Stagioni* zwei Zeiteinheiten zwischen dem Formalen und Motivischen: es gibt einerseits den Moment höchster Stille, Dichte und Konzentration, die »Sommersonnenwende« der beiden Sommerbilder und die vergleichbar eingefrorene Zeit der Wintergemälde sowie andererseits die »rasende Energie« und das »ungestüme Vorwärtsdrängen« der Frühlings- und Herbstgemälde mit ihren dionysischen Namen, phallischen Streitwagen und viel-

¹²³ Die Photographie des Studios in Gaeta von Bruce Weber (in: Weber 1996 (wie Anm. 61), Nr. 21 »Cy Twombly's Studio, Gaeta, Italy 1995«) zeigt auf dem Arbeitstisch ähnlich wie von Dodie Kazanjian beschrieben u. a. den Poster einer Turner-Ausstellung der Fundació »la Caixa« (Centre Cultural de la Fundació »La Ciaxa« (Hg.): Impresiones de Gran Bretaña y el Continente Europeo. Barcelona 1993) mit dem Aquarell *The Rigi, Last Rays* von um 1842 (ebd., Nr. 79), eine Karte der Galerie Pièce Unique in Paris mit der Abbildung von *Untitled*, 1992, HB IV 62 (Museum Brandhorst, München), sowie ein aufgeschlagenes Buch, welches ein Marinestück von Manet mit der Darstellung eines Seegefechts zeigt (*Die »Kearsarge« in Boulogne*, 1864, Washington, Slg. Frelinghuysen, Öl/Lw., 91×100 cm) und daneben die Postkarte mit dem ägyptischen Bildmotiv (eine Weinkelte und – rechts angeschnitten – die Weinlese aus dem Grab des Nacht (TT 52), publiziert durch Norman de Garis Davies: *The Tomb of Nacht at Thebes*. New York 1917, Taf. XXVI; ich danke Joachim Quack für die Entschlüsselung).

¹²⁴ Mary Jacobus: Time-Lines: Rilke and Twombly on the Nile (Paper delivered at the conference Cy Twombly: New Perspectives, held at Tate Modern, 19 June 2008, to mark the exhibition Cy Twombly: Cycles and Seasons), Tate Papers Autumn 2008, online unter: <http://www.scribd.com/doc/56284785/Rilke-and-Twombly> (1. November 2011).

¹²⁵ Varnedoe 1994 (wie Anm. 2), 55.

rudrigen Booten. Diesen zeitlichen Rhythmus (Stillstand in *Estate* und *Inverno* bzw. Dynamik im *Autunno* und *Primavera*) durchbricht Twombly nicht nur mit selten zur jeweiligen Jahreszeit passenden Textzitaten, sondern auch durch gleitende Übergänge, wie etwa die aus *Primavera* in den Sommer navigierenden Boote (*Estate*, New York) oder die Schiffe im Wintergemälde des MoMA.

Zum Abschluss soll noch ein weiteres Inspirationsmoment von Twombly ins Auge gefasst werden, welches geographisch noch weiter wegführt und doch die wohl beste Brücke zu den formalen Eigenheiten von *Quattro Stagioni* bildet: chinesische bzw. japanische Jahreszeiten-Bilder.¹²⁶ Die »ungewöhnlich hohen Bilder«¹²⁷ von Twombly mit ihrem eigentlich Portraits¹²⁸ vorbehaltenen Hochformat¹²⁹ erinnern mit ihrer Kombination von zumeist blockhaft angeordneter Handschrift und kalligraphischem Farbauftrag (auch wenn der Pinselstrich nie »schön« linig ist¹³⁰) wie auch dem luftigen Verhältnis von weißem Hintergrund und bekritzten sowie bemalten Teilen strukturell an chinesische bzw. japanische Wandschirme oder Hängerollen (Abb. 5–11, S. 157–159 sowie Taf. 32).¹³¹ Die partielle Verdichtung von textlichen Einschreibungsblöcken und ›kalligraphischer‹ Malerei, von Zitaten und Motiven, die sich jedoch in einer in der westlichen Malerei ungewöhnlichen Leere und Offenheit des Bildraumes ereignet, weisen ebenso wie die Rahmenlosigkeit

¹²⁶ Varnedoe hatte vor den *Quattro Stagioni* »das Gefühl, man blicke in die zentralen, wolkenumgebenen Räume einer Deckenmalerei des achtzehnten Jahrhunderts.« (Varnedoe 1994 (wie Anm. 2), 55).

¹²⁷ Ebd., 56.

¹²⁸ Twombly äußerte sich dazu direkt in einem Interview: »I would think of a vertical painting as a portrait and the horizontal is landscape. It's psychological, instead of vertical and horizontal. But the *Four Seasons* are not portraits.« (Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 48). – Vgl. dazu auch Varnedoe 1994 (wie Anm. 2), 55.

¹²⁹ Die Gemälde besitzen eine Höhe von rund 313 cm.

¹³⁰ Es gibt jedoch auch in der japanischen Malweise eine »stark abkürzende [...] [...] Darstellungsweise«, *sōtai* genannt, vgl. Tōhaku: Höhepunkt japanischer Malerei des 16. Jahrhunderts (Ausst.-Kat. Museum Rietberg Zürich 2001), Zürich 2001, 105.

¹³¹ Sie würde sich hiermit wie eine Vorwegnahme der Beschäftigung Twombyls mit japanischer Literatur (Haiku) über 10 Jahre später erweisen: Vgl. bes. *Untitled*, Gaeta, 2007, HB V 55, mit fünf Haikus der japanischen Dichter Shiki, Issa, Bashō, Buson und Takarai Kikaku, sowie HB V 56–58.

und das Fehlen einer kompositionellen Bildzentrums,¹³² die ›codierte Improvisiertheit‹ (statt der in der westlichen Kultur gewohnten scheinbar improvisierten Abgeschlossenheit), das ›Schweben‹ der Bildfläche (statt der strikten Trennung von Innen und Außen), das Zugleich von Lesen und Sehen¹³³ und der aus all dem resultierende ›dezenternte Blick‹¹³⁴ auf eine östliche Bildform hin, die Twombly selbst bestätigt, wenn er über die Schriftzeichen der *Quattro Stagioni* in der Tate sagt: »There's a linguistic thing that crops up regularly. Like the paintings in London. There's a kind of garbled form of Japanese writing, [...] pseudo-writing.«¹³⁵

In der von Twombly intendierten Reihenfolge können die beiden Zyklen wie folgt zusammengefasst werden: *Autunno* (in New York) gibt das Thema vor: die *Quattro Stagioni* sind als eine Reihe von flackernden ›Steering of thunder‹ zu ›lesen‹, die synästhetisch funktionieren (der Blitz etwa ist sowohl durch die Lektüre hör- als auch in den aufblitzenden Farbfetzen sichtbar). Der Zyklus beginnt in unglaublicher dionysischer Dynamik, die phallischen Streitwagen (oder eher ›Farbschleudermaschinen‹) präludieren zusammen mit den Inschriften ›Bacchus‹ und ›Silenus‹ die Jahreszeitenfolge. *Inverno* nimmt die Energie von *Autunno* auf und umschreibt sie als ›upon a ray of winter sun‹ und als ein Erwachen aus einem quälenden Albtraum. Ein winterlicher Sonnenstrahl zuckt durch die kalte Leinwand und leitet zu den beiden nächsten Gemälden des Zyklus über, die immer mehr von goldenem Licht überstrahlt werden, das sowohl in *Primavera* als vor allem im Sommerbild von nur noch zwei, drei hummerroten Schiffen durchbrochen wird, die ihrerseits das Gelb sukzessive auslöscht. Wir – und ähnlich erging es auch Twombly beim Malen – sehen nur noch das flirrende Gelb: »I got

¹³² Twombly spricht davon, als er über zwei Arbeitsperioden während seiner Laufbahn nachdenkt: »[...] like there's no beginning or end. Then the painting doesn't have a centre – it comes in one side and goes out the other.« (Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 52).

¹³³ Twombly verglich seine Gemäldeserien einmal, weil nicht alles in einem Gemälde Platz habe, mit ›pages of a book‹ (Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 52).

¹³⁴ Hans Belting in einem Vortrag über Hasegawa Tōhaku (1539–1610) im Museum Riedberg bei Zürich, 4. Juli 2001. – Vgl. zur östlichen Bildästhetik die Hinweise von Hans Belting in: Hans Belting / Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, 34, sowie Wu Hung: The double screen. Medium and Representation in Chinese Painting, Chicago 2005.

¹³⁵ Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 53.

crazy in a good way here.« Ebenso scheint auf textlicher Ebene das Gelächter der Kritiker aus *Primavera* »in the mad wind scattering / right & left up and down« der Farb- und Wortfetzen Twombllys wie weggefegt. *Estate* feiert wie in einer Grundstimmung beider Serien die ›dizziness‹, die sich ebenso ›high and light‹ überall im Gemälde ausbreitet wie Rilkes Hinweis auf die unwiderbringliche Einmaligkeit des menschlichen Hierseins.

Die Londoner Fassung erscheint mehr Twombllys eigener Vorgabe, »I wanted specifically each season to be distinct«, zu entsprechen, da nun keine Bildmotive mehr von einem Bild ins andere übergreifen. In *Autunno* sprechen die Textbrocken von Blut, Pan, Panik und Sieg (?), in *Inverno* von einem anderen Ufer und von der Zeit. Auch hier scheint Twombly wie eingangs verdeutlicht in seinen Gemälden über seine Gemälde zu sprechen: über die Wichtigkeit des schöpferischen ›moment‹ und einem Übergang zu etwas anderem hin. Bildmotivisch evozieren die beiden Londoner Bilder am ehesten das, was man von traditionellen Jahreszeitengemälden erwarten würde: herbstliche Farbflecken lassen *Autunno* ebenso koloristisch explodieren wie die weißen und schwarzen Schlieren und tannenähnlichen Motive *Inverno* gefrieren lassen. *Primavera* bricht die exzentrische Komposition des Winterbildes in klarer Reihung auf: Schiffe durchstechen in Reih und Glied, angeführt oder begleitet von einem weiteren, ›hummerfarbenen‹ Boot, die Leinwand. Rilkes Verse sprechen von ›fallender Schönheit‹, die in ›eine[r] Art umgekehrten Flugs‹ mit gelben Glanzlichtern *Estate* ankündigt. Das Sommerbild beendet nicht nur diesen Zyklus, sondern wie eine *Summa* beide Zyklen¹³⁶ mit dem Verlassen von ›Ufern‹, dem Abschiednehmen vom Hier und Jetzt, somit aber auch von jeder materiellen, verbalen und farblichen Immanenz und löst diese in eine Kaskade aus drei gelb tropfenden ›Sonnen‹ auf, die als weiße Horizonte verschmelzen (›it melts and faints / among white horizons‹) und jede Altersklage in ›shining white air‹ und ›trembling white light‹ zerfließen lassen.

Im Sinne des oben angesprochenen Wechsels von Stillstand und Vorwärtsdrängen, der sich in Wortfetzen und Farbschlieren, die wie Blitze aufscheinen oder wie von der Sonne getroffene Boote aufgänzen, ereignet, liessen sich die ›weißen‹, leeren und von solchen ›eigensinnigen‹, flackernden Worten, Motiven und Farben durchzuckten Leinwände der

¹³⁶ Es wird in *Say Goodbye Catullus, to the Shores of Asia Minor*, Lexington, 1996, HB IV 65, zu Ende geführt.

beiden *Quattro Stagioni*-Serien – die in ihrer komplexen Vielschichtigkeit wie moderne Poesie gelesen werden wollen – mit einem Hinweis, den Twombly einmal im Rahmen seiner Beschäftigung mit Edmund Spenser auf drei seiner Zeichnungen verwendet hat, als »Cantos of Mutability« fassen.¹³⁷ Die Gemälde vollziehen durch die wie Blitze aufleuchtende grelle und dumpfe Koloristik und die verstreut angeordneten und um rekurrente Themen kreisende Wortfetzen performativ eine schwer zu umschreibenden »moment [of] passage«. Die New Yorker Version mit ihrer Verbeugung vor Seferis könnte, um das Spektrum der Assoziationsketten und Inspirationsblitze offen zu halten, als »Gaetaner Sommersonnenwende« umschrieben werden, die Londoner Fassung mit ihrer Hommage an Rilkes Dichtung als Twomblys »Gaetaner Elegie«.¹³⁸

¹³⁷ Vgl. Nr. 177–179 mit der Einschreibung »Canto VII« in: Catalogue raisonné des oeuvres sur papier de Cy Twombly, 1973–1976, Bd. VI, hg. von Yvon Lambert, mit einem Text von Roland Barthes. Mailand 1979. – Die »Cantos of Mutability« bilden das letzte, unvollendete »Buch« von Spensers Dichtung »The Faerie Queen« (1596) und enthalten zwei vollendete (VI, VII) und einen unvollendeten »Canto« (VIII).

¹³⁸ Damit sollen Twomblys Gemälde keineswegs ausschließlich als Elegien, also Bilder »im Ton verhaltener Klage und wehmütiger Resignation«, »gelesen« werden, sondern viel eher wie die literarische Elegie in ihrem Ursprung, als sie in der Zeit »von 650 bis etwa 500 [...] keine Beschränkung auf Klage und Wehmut (kennt). Sie ist vielmehr offen für ein breites Spektrum von Inhalten und Stimmungen, vom Kampfappell bis zur Liebeserklärung, von der politischen Grundlagenreflexion bis zur persönlichen Spötterei. Klage (als Inhalt wie als Grundton) ist in dieser Phase die Ausnahme.« (Joachim Latacz: Die griechische Literatur in Text und Darstellung. Archaische Periode. Stuttgart 1998 (1991), 150).

ABBILDUNGSNACHWEISE

Taf. 30 Geschenk des Künstlers, Acc. N.: 613.1994.a-d, © 2013 Cy Twombly Foundation, © DIGITAL IMAGE © (2013) The Museum of Modern Art/ © Photo SCALA, Florence 2012.

Taf. 31 © 2013 Cy Twombly Foundation / © Tate, London 2012.

Taf. 32 Aus: Landscapes Clear and Radiant. The Art of Wang Hui (1632–1717), hg. von Maxwell K. Hearn (Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York 2008/09). New York 2008, Taf. 16, S. 57 (Kat.-Nr. 7).

ANHANG

Transkription der Zitate der beiden *Quattro Stagioni*-Zyklen¹³⁹ aus New York (Transkription 1.1–1.4) und London (Transkription 2.1–2.4) durch Thierry Greub (Stand Winter 2012).

¹³⁹ Im Vergleich zum Ouvrekatolog von Heiner Bastian [HB IV 63/64] sind die Datierungen und Ortsangaben leicht präzisiert (so gibt Bastian sowohl für die New Yorker-Gemälde als für die Fassung der Tate als Entstehungsdatum »1993/94 an), die Materialangaben sind jedoch vollständig beibehalten worden, obwohl es in der späteren Literatur Abweichungen dazu gibt. – In der Literatur findet man teilweise zur Unterscheidung der beiden Versionen die Bezeichnung *The Four Seasons* für die Bilder des MoMA und *Quattro Stagioni* für die der Tate Modern (Cycles and Seasons 2008 (wie Anm. 4), 193 u.ö.), die ich jedoch nicht übernommen habe. – Detailabbildungen (der Londoner Fassung) finden sich von *Estate* (mittlerer Bereich) in: Cycles and Seasons 2008, 192; von *Autunno* (ganzer mittlerer Bereich) ebd., Vor- und Rückseite des Buchcovers, sowie Dulwich 2011, 148; von *Inverno* (ganzer mittlerer Bereich) ebd., Frontispiz.

Transkription 1.1 *Primavera*, New Yorker Version

(Die VIER / JAHRESZEITen / FRÜHLING / CT Gaeta / 1993
/ an Flora / FRÜHLING / du sprachst von Dingen, die sie
nicht sahen / und sie lachten ... Die vier / Ja [...] / CT. Gaeta [?] /
Frühling / Frühling / Im irrsinnigen Wind zerstreuen sich / rechts
& links oben und unten / dünne Glieder / lähmen die ... Glieder)

Transkription 1.2 *Estate*, New Yorker Version

Le QUATTRO [rechts seltsame Kürzel und/oder Zahlen?]]
STAGIONi V. H W.
CT 1994 July
BAIA di
GaetA

S tA T e [links und rechts unzusammenhängende Schriftzüge, Überschreibungen und Zahlen]
high on light
trembling white light
how the dizziness
reflected in the white
opped away
like a fish in the
sea Sea

(Die VIER / JAHRESZEITen / CT 1994 Juli / BUCHT von /
Gaeta / SOmMER / hoch und leicht / zitterndes weißes Licht / Wie
der Taumel / gespiegelt in Weiß / entschwand / wie ein Fisch im /
Meer Meer)

Transkription 1.3 *Autunno*, New Yorker Version

Le QUATTRO
STagIONI
AUTUNNO
movable
this breath is not
a passage

AUTUNNO
CT. 1993
ET IN ARCADIA
AUTUNNO
Steering of thunder

Autunno
Bacchus

SILENUS ARCADI[?]A
 E
 G
 O
pure wild Sex

(Die VIER / JAHresZEITEN / HERBST / beweglich / dieser Atem
ist keine / Passage / HERBST / CT. 1993 / ET IN ARCADIA /
Steuerung des Blitzes ... HERBST / Herbst / Bacchus / echter
wilder Sex / SILENUS / ARCADIA EGO)

Transkription 1.4 *Inverno*, New Yorker Version

Le QUATTRO
STAGIONi
INVERNO

CT 1993

BUT in this SleeP
a dream
into a nightmare
Like a fish that
plunged
or a chameleon
In the city that
Panders
peddlers
the wave from
whole eye
[...?] and ... [...?]
down and the Torting [?]
the POET
as he evokes
You must get
Out of sleep

Upon a Ray of Winter Sun

(Die VIER / JAHRESZEITEN / WINTER / CT 1993 / DOCH in
diesem SchlaF / ein Traum / in einen Albtraum / Wie der Fisch
der / abtauchte / oder ein Chamäleon / In der Stadt die / Kuppler
/ Hausierer / die Welle von / ganze Auge / [...] / [...] / der
DICHTER / während er wachruft / Du musst raus / aus diesem
Schlaf / Auf einem winterlichen Sonnenstrahl)

Transkription 2.1 *Primavera*, Londoner Version

[...?]

PRIMAVERA
1-2 TRaid) [?]
[kaum entzifferbare Schriftzüge und Überschreibungen]

PRIMAVERA
CT. June 94
BAIA
AMUN

And you who have
always thought of
happiness flowing
would feel the
May 95 emotion
[kaum entzifferbare Schriftzüge daneben und darunter] that almost
overwhelms
A hill of notes [...] [...] when
and another though [...] she
happiness
putting apart [...] falls
little [...] bells [...]
(FRÜHLING / FRÜHLING / CT. Juni 94 / BAIA / AMUN / Und
ihr, die ihr / stets an / fließendes Glück dachtet / empfändet / die
Rührung / die beinahe / überwältigt / Ein Berg von Hinweisen /
wenn / und anders obwohl (?) sie / ein Glückliches / wegfällt / fällt
/ kleine [...] Klingeln)

Transkription 2.2 *Estate*, Londoner Version

Say goodby Cattullus tO the Shores of
[darüber:] ESTATE
A.S.Y J. 1994
m. L. S.
Say GOODBY CATULLUS to the Shores of Asia Minor
[darüber:] B A I A
Say Goodby Cattullus di Gaeta
Shining white air
high on light
trembling white light
how the dizziness
reflected in the white
slipped away
flat sea
[darüber:] like a fish
in the sea
[...] A B [...] AM[...?]
CT. June 1994
[kaum entzifferbare Schriftzüge und Kürzel] OUR white youth
ah, our white our snow
white youth
that is infinite, & yet
so brief
spreads over us
like wings
it is forever exhausted
ah, our white our snow
forever loving
white youth [teils darüber:] it melts and faints
among white horizons
that is infinite, yet so brief
spreads over us like wings [teils darüber:] Ah, it
goes, is lost
[kaum entzifferbare Schriftzüge]
in white horizons

ESTATE it is forever
 exhausted [teils darüber:] goes
 forever loving
 forever
 it melts and faints among
 white horizons
 Ah, it goes it goes is lost

Transkription 2.3 *Autunno*, Londoner Version

AUTUNNO

VIC[...?] PAN PANIC
 [...]OÎ [griech. Lettern]
 HIAFMI [?]
 ULCMAO [?]

[kaum entzifferbare Schriftzüge, Kürzel und Überschreibungen]

your blood [?]

you are [...?]
 your Blood [?] [kaum entzifferbare Kürzel]
 [...] [...] [...] [...] me
 [...] [...] [...] [...]]

ET IN ARC DRIA [?]
 EGO [in roter Wolke]

(Sommer ... Sage lebewohl Catull den Ufern von / [...] 1994 / [...] / BAIA ... Sage LEBWOHL CATULL den Ufern von Kleinasiens / Sage Lebewohl Catull ... von Gaeta / Catullus ... di Gaeta / strahlende weiße Luft / hoch auf leicht / zitterndes weißes Licht / wie der Taumel / gespiegelt im weißen / entschwand / Flachmeer / wie ein Fisch / im Meer / CT. Juni 1994 / UNSRE weiße Jugend / Ach, unsre weiße unsre schnee- / weiße Jugend / die unendlich ist, & doch / so kurz / breitet sich über uns / wie Flügel / sie ist für immer ermüdet / Ach, unsre weiße unsre schnee- / immer liebend / weiße Jugend ... sie schmilzt und schwindet / unter weißen Horizonten / die unendlich ist und doch so kurz / breitet sich über uns wie Flügel / Ah, sie vergeht, ist verloren / in weißen Horizonten / SOMMER ... sie ist für immer / ermüdet ... vergeht / für immer liebend / für immer / sie schmilzt und schwindet unter / weißen Horizonten / Ach, sie vergeht – vergeht – ist verloren)

(HERBST / [SIEG ?] PAN PANIK / [...] / dein Blut / du bist / dein Blut / [...] / ET IN ARC[ADIA] / EGO)

Transkription 2.4 *Inverno*, Londoner Version

INVERNO

INVERNO

yet there, on the Other S[hore ...]

Und[er ...]

[...]

[...]

[...]

[...]

yet there you were
in times excessive

MOMENT BY MOMENT
LIKE

(WINTER / WINTER / doch da, am Anderen U[...] / Unt[...] /
doch dort warst du / in exzessiven Zeiten / AUGENBLICK FÜR
AUGENBLICK / WIE)

URSULA FROHNE (KÖLN)

**»... NATÜRLICHES ARTIKULIEREN ...« –
ZUR KONZEPTUALISIERUNG DES
TRANSITORISCHEN DER JAHRESZEITEN
IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST**

»Die Jahreszeit: eine Partitur, ein Niemandsland.«
Etel Adnan¹

»Keine Anschauung ist naiver als diejenige, die alle dreißig Jahre zur Entdeckung der ›Natur‹ führt. Es gibt keine Natur. Oder genauer: was man als gegeben annimmt, ist allemal, früher oder später, hergestellt worden. Der Gedanke, dass man Dinge wieder in ihrer Ursprünglichkeit erfasst, ist von erregender Kraft. Man stellt sich vor, es gebe ein solches Ursprüngliches. Doch das Meer, die Bäume, die Sonnen – und gar das Menschenauge –, all das ist Kunst.«²

Aus heutiger Sicht klingt die vorangestellte Äußerung Paul Valérys kaum noch herausfordernd. Seine Absage an jegliche, mit dem Begriff der Natur assoziierte »Ursprünglichkeit« hat sich spätestens im

¹ Siehe Etel Adnan: Jahreszeiten. Hamburg 2012, 32 [Originalausgabe in Englisch: Seasons. Sausalito 2008].

² Siehe Paul Valéry: Cahiers/Hefte. Frankfurt a. M. 1987, 98. Zitiert nach Hans Robert Jauß: Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789. In: Rüdiger Bubner / Burkhard Gladigow / Walter Haug (Hg.): Die Trennung von Natur und Geist. München 1990, 209–243, hier 243. Wiederabdruck aus Hans Robert Jauß: Studien zum Epochentausch der ästhetischen Moderne. Frankfurt a. M. 1989.

post-industriellen Zeitalter als allgegenwärtige Erfahrung eingelöst. Mit der Herrschaft über die natürlichen Ressourcen wächst am Ende des 20. Jahrhunderts das Bedürfnis nach Ausgestaltung der Natur zu einem Kompensationsraum zeitgenössischer Lebensrealität. Im Zuge der Ökonomisierung sämtlicher Lebensbereiche verwirklicht sich die Aneignung von Natur vorrangig in der Schaffung künstlicher Paradiese. Dem Bild des Naturschönen nacheifernd sorgen Freizeitparks, Wild Life Resorts oder artifiziell beschneite Skigebiete mittels eines immensen Angebots an Technologie und Logistik dafür, dass Fluktuationen der natürlichen klimatischen Bedingungen in beliebten Urlaubsregionen weitestgehend nivellierbar werden, um Natur – stilisiert zum Produkt – in allen Jahreszeiten kalkulierbar zu halten. Ebenso wie sich die Bemühungen darauf richten, den touristischen Erwartungen durch Minimierung meteorologischer Schwankungen zu entsprechen, so sorgt eine üppig aufgelegte Produktpalette aller denkbaren Frucht- und Gemüsesorten dafür, den saisonalen Turnus von Witterung und Vegetation durch extensive Gewächshauskulturen, beheizte Felder und Importe aus entfernten Klimazonen auszugleichen. In den Wohlstandsgesellschaften gilt dieser Konsumexotismus als selbstverständlicher Komfort, dem allerdings das wachsende Bewusstsein für die Folgen des menschlichen Eingreifens in die Ökosphäre entgegensteht. Von dieser Paradoxie ist das nachmoderne Verhältnis zur Natur zutiefst durchdrungen: Geleitet von einem Anspruchsdenken, das den heutigen Lebensstil als kulturelle Errungenschaft und als zivilisatorisches Privileg auffasst, wird der Status quo einer Allverfügbarkeit der Ressourcen verteidigt, während sich andererseits der beschleunigte Wandel globaler Klimaverhältnisse, und in letzter Konsequenz auch die hierdurch forcierten Abweichungen jahreszeitlicher Bedingungen, vom meteorologischen Kalender dokumentiert. Der Zugewinn an jahreszeitlich unabhängigen Annehmlichkeiten einer global orientierten Lebenskultur – so zeichnet sich unmissverständlich als kollektive Perspektive auf die unauflösliche Beziehung zwischen den kulturellen und umweltspezifischen Bedingungen ab – begünstigt in einer Langzeitperspektive eminente biosphärische Instabilitäten und eine Zunahme klimatischer Unvorhersehbarkeiten.³ Je spürbarer die Verschiebungen der saisonalen Charakteristika die regionalen Lebensgrundlagen

³ Zur Interdependenz der kulturellen Disposition spezifischer Gesellschaftsformen und des Zustands der Umwelt siehe Michalis Lianos: Social Uncertainty and Global Risks. In: Brendan Dooley (Hg.): Energy and Culture. Perspectives on the Power to Work. London 2006, 179–191.

beeinträchtigen, umso deutlicher zeichnet sich die gesellschaftliche Herausforderung ab, das Prinzip technologisch erzwungener Machbarkeit und den Exzess einer für »alternativlos« gehaltenen Wachstumsideologie gegenüber der Frage nach dem Erhalt des globalen Allgemeinwohls abzuwagen. Denn die Veränderungen in der Natur und ihre prozessualen Abläufe stehen in gegenseitiger Abhängigkeit von den geo-politischen Konstellationen, wie dies spätestens seit der ökologischen Bewegung in den 1970er Jahren im öffentlichen Bewusstsein verankert sein dürfte. Eine Region wie das Ruhrgebiet könnte dieses konstitutive Wechselverhältnis kaum besser belegen: Der innerhalb von weniger als zwei Jahrzehnten erfolgte Transformationsprozess der ehemaligen Zentren des sogenannten Reviers hat nicht nur das landschaftliche Erscheinungsbild, sondern auch das Mikroklima stark verändert. Mit den ökonomischen und gesellschaftlichen Umbrüchen wurde ein Wandel eingeleitet, der die Zonen industrieller Intensivnutzung in ein großflächiges Industriedenkmal mit ungeahnten, neuen Lebensqualitäten überführt hat. Während in der Hochphase der Schwerindustrie ein bis in die Geschmacksnerven spürbarer Feinstaub aus den Kohlekraftwerken die gesamte Region mit einem allgegenwärtigen Grauschleier überzog und den Himmel verschattend die jahreszeitlichen Übergänge nahezu egalisierte, so hat sich der wirtschaftliche Niedergang besonders auf die Umwelt regenerierend ausgewirkt und die mehr als ein Jahrhundert anhaltenden Belastungen der Atmosphäre innerhalb weniger Jahre in eine vorteilhafte Balance der Umweltfaktoren gewandelt. Manche der ehemals tristen Industriegelände sind heute Biotope und bieten Lebensraum für eine selten gewordene Artenvielfalt. Flüsse, Landschaften und Brachflächen, die über Jahrzehnte von extremen Umweltbelastungen gezeichnet waren, sind heute ökologische Oasen. Dort wo einstmals Schwerarbeit das kulturelle Milieu entlang der Ruhr prägte, erstrecken sich ausgedehnte Naherholungs- und Freizeitzonen entlang renaturierter Flussauen, mit sauberem Wasser und gering belasteten Klimawerten. Doch täuschen diese Renaturierungsprojekte nicht darüber hinweg, dass auch diese sozial motivierten Maßnahmen noch Teil jener gestaltenden Denaturalisierung sind, die das historische Projekt der menschlichen Kontrolle über die Natur in Orientierung auf die gesellschaftlichen Ziele fortsetzt.⁴

⁴ Diese Position wird dezidiert von Ulrich Beck vertreten. Siehe Ulrich Beck / Anthony Giddens / Scott Lash: Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order. Cambridge, Mass. 1994. Auch zitiert bei Lianos 2006 (wie Anm. 3), 182.

Dem angesprochenen Wechselseitverhältnis von Natur und Kultureinwirkung spürten bereits Ende der 1960er Jahre die amerikanischen Künstler der *Land Art*-Bewegung nach, wie jüngst die Ausstellung *Ends of the Earth – Land Art bis 1974* im Haus der Kunst in München eindrücklich vor Augen geführt hat.⁵ Lange Zeit wurden die aufwändig realisierten Kunstprojekte dieser Bewegung mit der Vorstellung unberrührter Wüstenlandschaften des amerikanischen Westens assoziiert. Neuere Forschung, insbesondere zum Werk des früh verstorbenen Robert Smithson, hat gezeigt, dass zentrale Arbeiten wie *Spiral Jetty* (1970) in Utah oder *Broken Circle/Spiral Hill* (1971) in Emmen (NL) indessen von einer dezidiert anti-romantischen Sicht auf die Natur ausgingen, indem sie industriell ausgeweidete Landschaften – gezeichnet von verrosteten Bohranlagen erschöpfter Ölquellen oder vom Tagebau – als Standort wählten, ohne dass Spuren dieser exzessiven Rohstoffausbeutung in den landschaftlichen Ausschnitten der fotografischen Dokumentationen dieser zum Teil schwer erreichbaren Kunstprojekte sichtbar würden.⁶ Dennoch lässt sich das Verhältnis der *Land Art* zur Natur nicht mit utopischem Sendungsbewusstsein erklären oder auf das Pathos dystopischer Endzeitvisionen reduzieren. Vielmehr artikuliert sich in den künstlerischen Akzentuierungen dieser Orte eine post-industrielle Umkodierung der klassischen Erhabenheitsästhetik, die in früheren Epochen dem Schauspiel der Naturkräfte und der Darstellung ihres katastrophischen Potenzials vorbehalten war. Aus heutiger Sicht erweist sich die *Land Art* als »Neubestimmung und Neuentwicklung von Gebieten, die durch industrielle oder andere Verwendungszwecke des Menschen degradiert

⁵ *Ends of the Earth – Land Art bis 1974* (Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 2012/13, in Zusammenarbeit mit dem Museum of Contemporary Art in Los Angeles), kuratiert von Philipp Kaiser und Miwon Kwon, mit einem Vorwort von Okwui Enwezor und Jeffrey Deitch sowie div. Beiträgen. München 2012.

⁶ Die lange Zeit unhinterfragte Anmutung der Verschmelzung von Kunst und Natur in der *Land Art* und den *Earth Works* basierte insbesondere im Kontext der USA auf dem kollektiven Imaginären, das den amerikanischen Kontinent als Wildnis begreift. Philip Ursprung bezieht diesen Tatbestand auch auf die Politik territorialer Vereinnahmung und sieht die *Land Art*-Projekte als Expansionsbewegung in Richtung einer *Frontier*, die der Kunst an der Schwelle zum Informationszeitalter neue Wirkungskontexte erschließt. Siehe Philip Ursprung: *Grenzen der Kunst*. Allan Kaprow und das Happening – Robert Smithson und die *Land Art*. München 2003.

worden sind.«⁷ Obwohl Smithson sich gegenüber der ökologischen Bewegung, die in dieser Zeit auch in Künstlerkreisen an Momentum gewann, als »die schuldige Seite der Ökonomie« skeptisch äußerte, schrieb er 1971 unter dem Eindruck der Umsetzung seines Projektes in Emmen in einem programmatisch zu verstehenden Text: »Es muss eine Dialektik zwischen Bergbau und Rekultivierung hergestellt werden. Der Künstler und der Bergarbeiter müssen sich dessen bewusst sein, dass sie in die Natur eingreifen. [...] Die Welt braucht Kohle und Straßen, aber nicht die Hinterlassenschaften des Tagebaus und Straßenbaus. Eine von der Wirklichkeit abstrahierte Ökonomie ist blind für die Prozesse der Natur. Die Kunst kann eine Ressource werden, die zwischen Ökologie und Industrie vermittelt.«⁸ Smithson konkretisierte seine Auffassung, indem er bis zu seinem Tod 1973 an verschiedene Tagebau-Unternehmen mit seinen Umgestaltungsvorschlägen herantrat und hiermit in der Praxis antizipierte, worauf Jauß in seiner historischen Synopse der philosophischen Traditionen abhebt, wenn er die »Austreibung der Natur aus der Ästhetik der Moderne« als Scheitelpunkt einer Entwicklung seit der Aufklärung markiert. In seinem 1989 erstmalig publizierten Aufsatz *Kunst als Anti-Natur* zieht er ein kritisches Fazit der bereits von einigen Land Art-Künstlerinnen und -Künstlern fokussierten, modernen »Entmächtigung« von Natur.⁹ Das Propositionale dieses historischen Prozesses bilanzierend postuliert Jauß, »[d]ass die Selbstermächtigung des Menschen in die Selbstzerstörung der von ihm geschaffenen zweiten Natur umzuschlagen droht« und somit »ein Pyrrhussieg über die erste Natur« zu verzeichnen ist, »den hinzunehmen wir alle nicht mehr bereit sein sollten.«¹⁰ In der kritischen Diagnose des Philosophen klingt die

⁷ Siehe Roel Erkesteijn: Robert Smithson in Emmen. In: Robert Smithson. Die Erfindung der Landschaft (Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Siegen und Reykjavík Art Museum 2012), hg. von Eva Schmidt. Köln 2012, 18–29, hier 29 [englische Version 34–43].

⁸ Robert Smithson: *Ohne Titel* (1971). In: Robert Smithson. Gesammelte Schriften, hg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler. Köln 2000, 175. Auch zitiert bei Erkesteijn 2012 (wie Anm. 7), 29. Im Zusammenhang mit seinem Projekt für Emmen setzte Smithson sich auch mit den Methoden der Landgewinnung in den Niederlanden auseinander und anhand von dokumentarischem Filmmaterial mit der Flutkatastrophe, die 1953 in der Provinz Seeland die Deiche zerstörte und die gesamte Region in einen Ausnahmezustand versetzte.

⁹ Jauß 1990 (wie Anm. 2), 242.

¹⁰ Siehe ebd., 243.

polemische Äußerung Valérys gegen den »naiven« Naturbegriff nach, der einen von den menschlich geschaffenen Dingen unabhängigen Bereich voraussetzt. Jauß folgt dieser genuin modernen Haltung jedoch nur insoweit, wie mit ihr eine ästhetische Erfahrung als Metawahrnehmung möglich und ein Denken *über* Natur angestoßen wird, jenseits essentialistischer Identifikationen. Tatsächlich distanziert sich der Philosoph von einer Verabsolutierung der Auffassung entmachteter Natur, die sich als Kehrseite eines hypertrophen Allmachtstrebens am Ende des 20. Jahrhunderts zeigt und – um an diesem Punkt das systemische Modell Luhmanns zu zitieren – schließlich die »Bedingungen der eigenen Fortexistenz untergräbt.¹¹ Diese Entwicklung zeichnet sich nicht nur historisch sinnfällig, sondern gleichsam *sinnbildartig* in der heutigen Ökologie-Debatte ab. Sie macht das Ausmaß bewusst, in dem die geopolitischen Konstellationen die vom Menschen gestaltete Natur vereinahmt haben. Das Einflussmodell der Moderne, das mit dem 1909 von dem Biologen und Biosemiotiker Jakob Johann von Uexküll formulierten Umweltbegriff noch davon ausging, dass die Umgebung eines Lebewesens wesentlich dessen Lebensumstände definiert, erweitert sich im Ansatz der Philosophie und Soziologie der Nachmoderne zu einer komplexeren Denkfigur, die ein sich gegenseitig konstellierendes Verhältnis zwischen gesellschaftlichen Prozessen und ökologischen Bedingungen zugrunde legt.¹² Der systemische Charakter dieser Interrelationsfigur geo- und umweltpolitischer Verflechtungen, die schließlich auch auf die jahreszeitlichen Prozesse ausstrahlen, findet in der Kunst seit den 1960er Jahren ein vielfältiges Echo. Modellartige Untersuchungen der meteorologischen und biologischen Kreisläufe von Witterung und Wachstum sind nicht nur in künstlerischen Positionen westlicher Sozialisierung wie etwa in den frühen Arbeiten von Hans Haacke oder den zeitgenössischen Installationen Olafur Eliassons anzutreffen, in denen sich die Erkenntnis einer folgenreichen Einschreibung des Zustandes der Gesellschaft in die Elemente der Natur ankündigt. Auch Künstlerinnen und Künstler aus

¹¹ Siehe Niklas Luhmann: Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdung einstellen? Wiesbaden 2008, 9.

¹² Siehe Jakob Johann von Uexküll: Umwelt und Innenwelt der Tiere. Berlin 1909 und Kalevi Kull: Jakob von Uexküll: An introduction. In: *Semiotica* 134 (2001), 1–59. Zum zeitgenössischen Diskurs über das Zusammenspiel von Umwelt, geopolitischen Entwicklungen und kollektiven Prozessen siehe Lianos 2006 (wie Anm. 3).

nicht-westlichen Kontexten wie etwa Song Dong aus China reagieren mit geschärfter Sensibilität auf das prekäre Verhältnis politischer Systeme in ökonomisch florierenden Schwellengesellschaften zur Umwelt. Wie für die Kunst der Nachmoderne insgesamt zu beobachten, tritt mit den forschenden, installativen Ansätzen das Thema der Jahreszeiten, das noch in der klassischen Moderne vielfältig als beliebte Bezugnahme einer abstrahierenden Bildsprache variiert wurde – Jackson Pollocks symphonische Drip-Komposition *Autumn Rhythm (Number 30)* markiert 1950 gleichsam einen Höhe- und Endpunkt der über Jahrhunderte anhaltenden Konjunktur dieses Sujets –, hinter das Erkenntnisinteresse an dem Einflussverhältnis der sozialen Systeme auf die ökologischen Bedingungen und den politisch-ideologischen Naturalisierungen alternativloser Ökonomien in den Hintergrund. »[...] Die Jahreszeit vergeht«, so ließe sich mit einer lakonisch-melancholischen Zeile aus der bestechenden Prosa der libanesischen Dichterin Etel Adnan auf die Abstandnahme der Gegenwartskunst gegenüber diesem Topos bemerken.¹³ Er transformiert in den experimentellen Konzepten seit den 1960er Jahren gleichsam in einen Chronotopos, der, im Sinne Michail Bachtins, auf eine Verflochtenheit von Raum und Zeit als konstituierend für die Charaktere eines Romans deutet und übertragen auf die künstlerischen Projekte der Gegenwart als Auseinandersetzung mit den Interdependenzen der elementaren Energien der Umwelt und der gesellschaftlichen Kräfte zu verstehen wäre.¹⁴ Geht es Bachtin mit seinem Modell um eine literaturtheoretische Perspektive, mit der die »gegenseitige Abhängigkeit literarischer Darstellungen von Raum und Zeit in Hinblick auf die damit verbundenen Menschenbilder« in den Blick rückt, so meint Chronotopos in dem hier angesprochenen Zusammenhang die künstlerische Reflexion der Rückbindung raumzeitlicher Prozesse an die lebensweltlichen Soziotope.¹⁵

¹³ Siehe Adnan 2012 (wie Anm. 1), 25.

¹⁴ Im Rückgriff auf die mathematische Naturwissenschaft führte Bachtin den Begriff des Chronotopos in seiner Studie zur literarischen Aneignung der »realen historischen Zeit und des realen historischen Raumes sowie des – in ihnen zutage trenden – realen historischen Menschen« ein. Siehe Michail M. Bachtin: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt a. M. 1989, 7–38, hier 7.

¹⁵ Siehe Malte Dreyer: »Chronotopos«. In: Stephan Günzel (Hg.): Philosophisches Raumlexikon. Darmstadt 2012, 67–68, hier 67. – Vgl. dazu auch die Studie von Wolfgang Kemp: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München 1996, bes. 31 ff.

NATUR- UND KUNSTBEGRIFF

Historisch und im kulturellen Vergleich bezeichnet das Thema der Jahreszeiten eine in den Künsten übergreifend reflektierte Erfahrungskonstante. Seit jeher prägt der Wechsel der Jahreszeiten den Lebensraum des Menschen und definiert dessen Verhältnis zur Umwelt. An der Schwelle zur Moderne vollzog sich die Abwendung von einem »naiven« Naturbegriff, der einen von den künstlich geschaffenen Dingen unabhängigen Bereich bezeichnete, zugunsten einer Auffassung von Natur als artifizielles Konstrukt, welches der menschlichen Vorstellung und bildhaften Anschaugung bedarf. Die Betonung eines konstruktiven Verständnisses von Natur blieb nicht ohne Konsequenzen für den modernen Kunstabegriff. Vom klassischen Ideal der Naturnachahmung befreit, artikulierte sich nicht zuletzt mit Valéry der Anspruch einer »Ästhetik ohne Natur«, die der referentiellen Nachbildung die freie künstlerische Kreation und »das selbstgeschaffene Sein der Kunst« entgegen stellt.¹⁶ Naturüberwindung schreibt sich als Fluchtpunkt in die Kunst der Moderne ein und findet in der Eigengesetzlichkeit bildlicher Autonomie eine Entsprechung. Im Windschatten dieses für die moderne Kunstauffassung prägenden Paradigmas artikulieren sich indessen mannigfaltige Positionen, die in der teleologischen Bewegung der ›Natur‹ und den natürlichen Prozessen, jenseits anachronistischer Rückkehr zum mimetischen Ideal, eine Erweiterung der ästhetischen Dimensionen entdecken, die für das künstlerische Arbeiten zur Herausforderung wird. Die kontingenten Erscheinungsweisen von Witterung, Licht- und Schatteneffekten, jene Aspekte der Natur, die zuvor wegen ihrer Unbeständigkeit als zweitrangig im Motivkanon der bildenden Kunst erachtet wurden, rücken mit der aufziehenden Moderne zunehmend ins Zentrum der künstlerischen Beobachtung. Das ›Kausalgesetz‹ der natürlichen Prozesse, dem auch der Lauf der Jahreszeiten unterliegt, steht demnach in einem dialektischen Verhältnis zu den flüchtigen Erscheinungsformen der Witterung und atmosphärischen Schwankungen, die dennoch rückgebunden an die jahreszeitlichen Bedingungen bleiben.

In einer seiner *Vorlesungen über Landschaftsmalerei*, so wird überliefert, habe der englische Maler John Constable (1776–1837) 1833 auf die Kopie einer abendlichen Winterlandschaft von Jacob van Ruisdael

¹⁶ Siehe Jauß 1990 (wie Anm. 2), 242–243.

(1628/29–1682) gedeutet und hierin die Anzeichen eines bevorstehenden Witterungsumschwungs entdeckt:

»Diese Landschaft stellt das Herannahen von Tauwetter dar. Die Erde ist mit Schnee bedeckt und die Bäume sind noch weiß, da sind aber nahe der Mitte zwei Windmühlen; die eine hat die Segel eingerollt und befindet sich in der Stellung, woher der Wind wehte, als die Mühle zu mahlen aufhörte, die andere hat die Segel aufgezogen und steht in einer anderen Richtung, was auf ein Umspringen des Windes deutet; die Wolken öffnen sich in dieser Richtung, die sich zufolge eines Scheins im Himmel als Süden anzeigen (der Ort der Sonne im Winter auf unserer Halbkugel), und dieser Wechsel wird noch vor nächsten Morgen Tauwetter bringen. Dass diese Einzelheiten auf dem Bilde vorkommen, zeigt, dass Ruisdael *verstand*, was er malte. Hier hat er eine Geschichte erzählt.«¹⁷

Constables Sensibilität für die Bedeutung der impliziten Zeitlichkeitsverweise in der winterlichen Szene des Niederländer verdankte sich seiner ausdauernden Übung in meteorologischen Beobachtungen, die in die Entwicklung seiner eigenen Wolkenstudien eingingen. Wie bei vielen Künstlern war auch Constables Interesse am dramatischen Schauspiel der atmosphärischen Veränderungen auf das Engste mit der Rezeption neuester naturwissenschaftlicher Erkenntnisse verflochten.¹⁸ Angeregt von dem Buch des englischen Naturforschers Thomas Forster, dessen *Researches about atmospheric phenomena* erstmals 1812 erschienen war und 1823 bereits in dritter Auflage vorlag, verschrieb sich Constable ab

¹⁷ John Constable hielt am 17. Juli 1833 eine Vorlesung zur Landschaftsmalerei vor der *Literary and Scientific Society of Hampstead*. Diese erste Vorlesung leitete vier weitere ein, die er in Hampstead, Worcester und London zwischen den Jahren 1833 und 1836 hielt. Zitiert nach Kurt Badt: *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*. Berlin 1960, 77 (Hervorhebung durch K. B.). Siehe auch Bärbel Hedinger et al. (Hg.): *Wolkenbilder*. Die Entdeckung des Himmels (Ausst.-Kat Bucerius Kunstforum Hamburg u. a., 2004/5). München 2004, darin Andreas Beyer: Die »Physiognomie der Atmosphäre«. Zu Goethes Versuch, den Wolken Sinn zu verleihen, 172–177. Siehe auch Werner Busch: *Wolken zwischen Kunst und Wissenschaft*. In: Tobias G. Natter / Franz Smola (Hg.): *Wolken. Welt des Flüchtigen*. Ostfildern 2013, 16–26.

¹⁸ Schon Leonardo da Vinci hat mit dem für seine Arbeitsweise charakteristischen Erkenntnisinteresse Wolkenformationen gezeichnet.



1 John Constable: *Cloud Study*, 1821, New Haven, Yale Center for British Art

1821 und während seiner folgenden Schaffensjahre der Himmels- und Wolkenmalerei, deren charakteristische Formationen und Bewegungsformen er mit forscherischer Detailgenauigkeit umsetzte (Abb. 1).¹⁹ Handschriftliche Vermerke zu den jahreszeitlichen Bedingungen finden sich oftmals auf den Rückseiten dieser Gemälde parallel zu tableauartig angeordneten Aquarellstudien, die den Fluktuationen der Wolken in szenischer Aneinanderreichung nachspüren und von knappen Beschreibungen der Bedeutungen ihrer wechselnden Gestalt und Hell-Dunkel-Abstufungen sowie klassifizierenden Zuordnungen begleitet werden (Abb. 2). Die Vielzahl dieser Skizzen bezeugt das Oszillieren von naturwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse gepaart mit einem ausgeprägten Sinn für die ästhetische Erfahrung des Ephemeren, dessen künstlerische Anverwandlung einer Dynamisierung der Darstellungsmittel bedarf. Luke Howards Hervorhebung des Aussagegehalts der Wolkenformationen für die Ent-

¹⁹ Der Londoner Pharmazeut und Amateur-Meteorologe Luke Howard hatte bereits 1801 ein Werk zur Wolken-Klassifikation (*Classifications of Clouds*) publiziert, das Forster in nahezu wortgetreuer Wiedergabe aufgriff. Siehe Badt 1960 (wie Anm. 17), 65.



2 John Constable: Zwanzig Wolkenstudien nach Alexander Cozens (Auswahl), 1822, London, Courtauld Institute of Art

wicklung einer wissenschaftlich fundierten Meteorologie (Abb. 3), mit der er das Wissen über die Struktur der Jahreszeiten (»economy of the seasons«) zu erweitern anstrehte – »[c]louds are subject to certain distinct modifications, produced by the general causes which affect all the variations of the atmosphere; they are commonly as good visible indicators of the operation of these causes, as is the countenance of the state of a person's mind or body« –, schärfe wohl auch Constables Blick für dieses Motiv und beflogelte seine Ambition, die Grenzen der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern.²⁰ Wie dem Wissenschaftler, so

²⁰ John E. Thorne: John Constable's Skies. Birmingham 1999, 36. Siehe auch Luke Howard: On the Modifications of Clouds. London 1803.



3 Luke Howard: Wolkenformationen, aus: *On the Modifications of Clouds*, London 1803

diente auch dem Maler das jeweils typische Erscheinungsbild der Wolken als Indikator für den Feuchtigkeitsgehalt der Atmosphäre und die für die Tages- und Jahreszeiten spezifischen Lichtfaktoren oder Windstärken: »Hence the stratus most usually makes its appearance in the evening succeeding a clear warm day, and in that quiescent state of the atmosphere which attends a succession of them. Hence also the frequency of it during the penetration of the autumnal rains into the earth; while in spring, when the latter is acquiring temperature together with the atmosphere, is rarely seen.²¹ Doch scheint Constable sich weniger in die Erklärungen der Wolkenbildung vertieft zu haben und sein Verständnis der Entstehung »aus der Verdunstung und durch elektrische Zustände der Atmosphäre« motiviert zu haben, wie Kurt Badt in seiner noch heute einschlägigen Studie zum Wolkenmotiv in der Malerei und Lyrik der Romantik betont. Constables Naturschau habe vorrangig der »Anschauung« gegolten, der Kategorisierung der »typischen Grundformen« und der Modifikationen von Wolkenbildungen und weniger dem Nachvollzug oder gar der Darstellung der ihnen zugrunde liegenden physikalischen Prozesse. Vielmehr seien die Wolken als Chiffren für die den Bildern inhärente, zeitliche Struktur zu lesen, die Constable selbst in der zitierten Ruisdael-Exegese geradezu plakativ thematisiert hatte.²² Die Witterung und deren Einbettung in die jahreszeitlichen Fluktuationen zeigen sich als einem Wechsel unterworfen Erscheinungen, die sich dem Künstler vor allem als methodisch-praktische Herausforderung der Darstellung ihres prozessualen Wesens darstellten. Hier nun lässt sich bereits resümieren, dass Künstler und Wissenschaftler seit dem 18. Jahrhundert ihre Beobachtung der meteorologischen Prozesse nicht in erster Linie der empirischen Systematik wissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung unterstellten, sondern auf die ihnen je eigene Weise künstlerisch artikulierten. Ihr Interesse galt nicht minder der ästhetischen Erfahrung von Natur, dem Schauspiel der Gestaltveränderungen und atmosphärischer Übergänge, die bereits Constable weniger als mimetisches Problem, denn als Herausforderung erkannte, neue Visualisierungstechniken zu entwickeln, die dieser Erfahrung des »Wechselhaften«²³ der Natur in einer

Reprint hrsg. von G. Hellmann: Neudrucke von Schriften und Karten über Meteorologie und Erdmagnetismus, Nr. 3. Nendeln/Liechtenstein 1969.

21 Howard 1803 (wie Anm. 20), 22.

22 Siehe Badt 1960 (wie Anm. 17), 65.

23 Siehe Oskar Bätschmann: Gestalten des Flüchtigen. In: Ders.: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1910. Köln 1989, 117-124, hier 120.

ebenso ästhetisch offenen wie innovativen Bildsprache habhaft werden konnten. So erklärt sich der empirische und zuweilen proto-photographische Charakter der Wolkenstudien und -gemälde, die im Œuvre von John Constable, Carl Blechen oder August Strindberg vielfältig vertreten sind. Diese als Vorboten moderner Malerei gedeuteten Naturimpressionen entspringen freilich nicht allein der Absicht zur Nachahmung der natürlichen Erscheinungsformen. Wie Strindberg über seine Landschafts- und Himmelsstudien apostrophierte, war es ihm weniger um die mimetische Annäherung an die flüchtigen Prozesse der Natur zu tun, als darum, »ihre Art des Schaffens«²⁴, ihre volatilen Erscheinungsformen und ihre ephemerale Wirkung zu imitieren. Hierin kündigt sich eine Umorientierung der mimetischen Bestimmung der Kunst an, insofern das zweite Gesicht der immerwährenden Konstanz der Natur als ihr transitorisches Wirken besonders anschaulich in der »Gezeitenströmung«²⁵ jahreszeitlicher Prozesse in Erscheinung tritt. Diese Ambivalenzfigur, aufgespannt zwischen den Gesetzmäßigkeiten und den Kontingenzen der jahreszeitlichen Erscheinungsformen, wird zum Fluchtpunkt der Moderne und zum Impuls, das Spektrum künstlerischer Ausdruckskategorien in experimentellen Anordnungen zu erproben und auf erweiterte Erfahrungsräume hin zu entfalten.

ZYKLEN

»... nicht mehr der Mensch steht im Mittelpunkt des Kunstschaaffens, sondern die ganze Breite der Natur, in deren Mitte sich der Künstler bewegt.«

Alois Rieg²⁶

Ebenso wie sich die Wissenschaft dem Wechsel der Jahreszeiten unter der Prämisse einer verifizierbaren Kontinuität und dem vorrangigen Erkenntnisinteresse ihres Ordnungsgefüges gewidmet hatte, so gründet sich auch

²⁴ Siehe August Strindberg. Zitiert bei Christian Meyer: Einführung. In: Ausst.-Kat. Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900, Arnold Schönberg Center. Wien 2008, 8–20, hier 9.

²⁵ Siehe Adnan 2012 (wie Anm. 1), 106.

²⁶ Alois Rieg: Die Stimmung als Inhalt der Modernen Kunst. In: Alois Rieg (1858–1895). Gesammelte Aufsätze, hg. von Karl M. Swoboda. Wien 1928, 28–39, hier 38.

die Ikonographie der älteren Kunst auf dieses »unverrückbare Walten des Kausalitätsgesetzes«.²⁷ Allegorische Figuren stehen für die Jahreszeiten und verbürgen ihren verbindlichen, dem unmittelbar menschlichen Einfluss entzogenen Prozess, dessen natürlich sich vollziehendes Spannungsverhältnis zwischen Werden und Vergehen als Veranschaulichung eines moralisierenden *Memento mori* höchst geeignet scheint. So präsentieren sich Jahreszeitenzyklen seit der frühen Neuzeit zumeist in allegorischer Gestalt und vergegenwärtigen in sinnbildartigen Verkörperungen der saisonalen Eigenschaften das Prinzip ewiger Wiederkehr, welches sich als Manifestation einer höheren Ordnung offenbart. Gekoppelt an umfassende Dekorationsprogramme finden sich ikonographische Entsprechungen der Jahreszeiten oftmals in Raumstrukturen eingepasst, deren erzählerische Ausgestaltung umso effektiver eine Reflexion über die zeitliche Bedingtheit der menschlichen Existenz und aller Lebensformen anregt.²⁸ Eines der bekanntesten Beispiele für eine solche auf den prozessualen Verlauf der Jahreszeiten hin entworfene Raumkonzeption unterstreichen wohl die Fresken im Palazzo Farnese in Caprarola von Taddeo Zuccari (Abb. 4.a–b). Eingepasst in eine Raumabfolge, dienen die Jahreszeiten als Richtungsvektoren der dramaturgischen Gesamtkomposition der Bildprogramme und definieren den syntaktischen Verlauf der Lebensstadien, die wiederum als Repräsentationen der historischen Zeitalter lesbar werden – oder wie Karl Sierek formuliert: »Erst diese Raummomente

²⁷ Rieg 1928, 37; Rieg verstand »Stimmung als Ziel aller modernen Malerei« der aufkommenden Moderne. Im Rahmen seines Systems der Formalanalyse sah er die Kategorie der Stimmung an das Subjekt gebunden. Sein rezeptionspsychologischer Ansatz galt der Identifizierung formaler künstlerischer Elemente, die in einer wahrnehmenden Beziehung zur Welt entstehen und in dieser Fähigkeit auf den Betrachter einwirken. In Verbindung mit seiner Theorie der Aufmerksamkeit sah er das Potenzial der Kunst jenseits von Repräsentation darin, die Welt mit dem Betrachter zu teilen, worin eine ethische Dimension zum Tragen kommt. Siehe Rieg 1928 (wie Anm. 26), 36. Zu Riegls Modell der Aufmerksamkeit siehe Margaret Olin: Forms of Respect. Alois Rieg's Concept of Attentiveness. In: Art Bulletin LXX/2, Juni 1989, 285–299.

²⁸ Vergleiche den Beitrag von Susanne Wittekind in diesem Band. – Siehe auch Friederike Wappenschmidt: Die Poesie apollinischer Macht – Raumhüllen der Vier Jahreszeiten. In: Das Reich der Jahreszeiten in Kunst, Musik und Dichtung in Barock und Rokoko, Ausst.-Kat. Strauhof Zürich. Zürich 1989, 231–256.

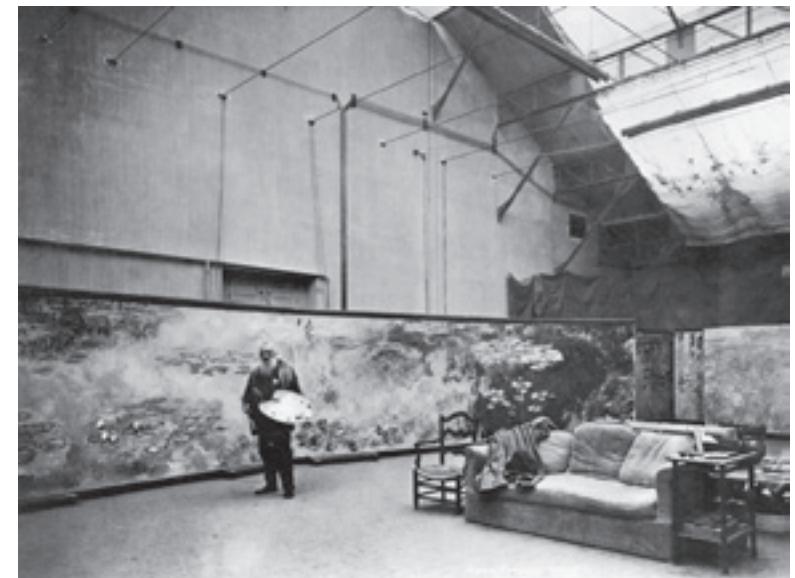


4a Taddeo Zuccari: Decke der Stanza dell'Autunno, 1561, Caprarola, Palazzo Farnese



4b Grundriss des Erdgeschosses mit der Vier Jahreszeiten-Raumfolge, Caprarola, Palazzo Farnese

in der Zeit gesehen bilden den Chronotopos.²⁹ Schließlich weist die so veranschaulichte Unumkehrbarkeit der natürlichen Prozesse über die Wirkung einer sinnbildartigen Darstellung hinaus, indem die raumzeitlich organisierte Gesamtstruktur auf die immanenten Gesetzmäßigkeiten einer außerzeitlichen Weltordnung hin angelegt ist und so die Bewohner in diesen immerwährenden Kreislauf einschließt.



5 Claude Monet in seinem Atelier in Giverny, Fotografie von 1923

Auch Monets raumumspannende Wasserlilienleinwände bezeichnen einen solchen von den Prozessen der Natur ummantelten Lebensraum (Abb. 5). Das botanische Motiv transformiert das bürgerliche Interieur des Ateliers zu einem Projektionsfeld, in dem das künstlerische Schaffen gegen den historischen Wandel der fortschreitenden Technisierung mit geschärfter Wahrnehmung für die Prozesse der Natur antritt. Ebenso wie das Dispositiv des Rundbildes von technischen Innovationen überholt wurde und sein Unterhaltungspotenzial am Ende des 19. Jahrhunderts in Obsoletheit überging, beschwört Monet mit dieser Form der

²⁹ Siehe Karl Sierek: Chronotopenanalyse und Dialogizität. Prolegomena zu einer anderen Art der Laufbildbetrachtung. In: Montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 2 (Herbst 1996), 23–49, hier 26.

Rundumsicht die Vorstellung einer verschwindenden Lebensumwelt, deren Bild indessen mehr als nur ein melancholisches Verlustmotiv beinhaltet. Zwar knüpft der Maler mit der Raumwirkung des künstlerisch erzeugten Natureindrucks an das Prinzip der Panoramadarstellung an, doch geschieht dies im Modus der Steigerung des Motivs zu einer Bewegung suggerierenden, nahezu ephemeren Erscheinung. Das oszillierende Farbspektrum und die Abstraktionswirkung der raumumspannenden Darstellung einer lichterfüllten, flirrenden Wasseroberfläche weisen in eine Richtung, die dem kinematographischen Format als das Welterfahrungsmedium des 20. Jahrhunderts womöglich näher kommt als das klassische Panorama. Monets Motive der Natur und der Jahreszeiten, die auch in seinen seriellen Bildern nach Darstellungsformen für das kontingente Wechselspiel von Licht- und Witterungsverhältnissen suchen, insistieren gleichsam an einem historischen Scheitelpunkt der technologischen und gesellschaftlichen Entwicklung auf einer wahrnehmenden und wertschätzenden Beziehung zu den natürlichen Prozessen. In Zeiten des Umbruchs und der Verunsicherung begegnen sich Neuerungen der Technologie und Repräsentation besonders in dem Motiv der Natur, wie schon die kulturelle Erfahrung der Fotografie eindrücklich belegt. Die künstlerischen Annäherungen an die Herausforderungen einer Zeitenwende produzieren idiomatische Sprachen der Medien, indem sie »evakuierte« Orte konstituieren, aus denen die Hauptakteure verschwunden sind. Es ist, als ob Monets Bildraumerfahrung die Strukturen einer



6 Ellen Auerbach: *Im Wintergarten*, Pennsylvania, USA 1946, Fotografie

Illusionsästhetik offenbart, die nicht länger aufrecht zu halten ist, die aber dennoch zutiefst eingebettet ist in die Geschichte dieser Medien und das Verhältnis des Menschen zur Umwelt neu perspektiviert.

Unter diesen Vorzeichen sind auch die minimalistischen Glasarchitekturen der Moderne noch einmal unter einem anderen Aspekt zu sehen, da sich ihre Raumwirkung mit dem zeitlichen Verlauf der Jahreszeiten auf ganz eigene Weise zu einer ästhetischen Figur verbindet. Aus der Perspektive des Innenraums öffnet sich – dank der Transparenz der Wandflächen – der Blick auf das allgegenwärtige Schauspiel der Natur in einer umrundenden Gesamtsicht, die vormals dem Panorama als visueller Repräsentationsform vorbehalten war. Die eigene Poesie dieses Wechselspiels der Jahreszeiten, das sich in die Wahrnehmung der Bewohner dieser Inkunabeln des Neuen Bauens einspeist, während sie selbst eine geschützte Perspektive in dem gleichwohl geöffneten Innenraum einnehmen, lässt eine Aufnahme der Fotografin Ellen Auerbach erahnen. Sie zeigt zwei Personen in der intimen Pose seelenverwandter Kontemplation, während sie wie versunken in den Augenblick durch ein Panoramafenster auf eine winterliche Landschaft der amerikanischen Ostküste in Pennsylvania schauen (Abb. 6). Den Rückenfiguren der romantischen Malerei gleichend, verharren sie im Schattenbereich des Raumes, während sie eine schneedeckte Wiese betrachten, die das Restlicht des schwindenden Tages in der früh einsetzenden Dunkelheit der Wintermonate einfängt. Das in dieser Aufnahme in mehrfacher Hinsicht anklingende Schwellenmoment – die Ambivalenz zwischen Innen und Außen sowie der im Tauwetter sich andeutende Wechsel der Jahreszeiten und des Lichtes im Übergang der Tageszeiten – kristallisiert in einer einzigartigen situativen Überblendung der Prozessualität von Lebens- und Jahreszeiten. Einmal mehr offenbart sich in dieser Darstellung die Verbundenheit von Lebensraum und jahreszeitlichem Wechsel als chronotopisches Gefüge der unauflöslichen Beziehung zwischen Mensch und Umwelt. Auch die Ikone modernistischen Bauens, das auf einem Sockel erhaben über der Landschaft schwebende Farnsworth House in Illinois (1951), unterstreicht das Potenzial der Architektur, die menschliche Beziehung zum Lebensraum zu definieren, indem es in radikaler Transparenz die Wahrnehmung der Bewohner auf das landschaftliche Umfeld lenkt (Abb. 7.a-d).³⁰ Aus der Perspektive des alleinsichtigen

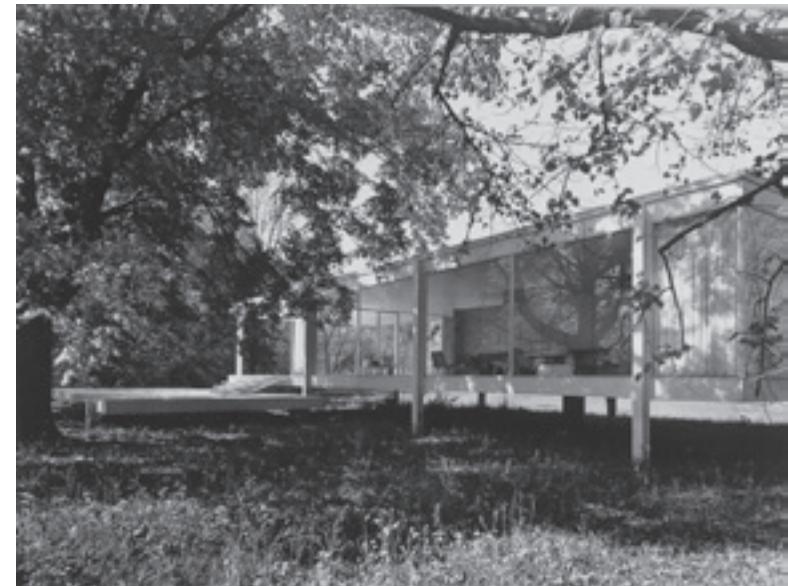
³⁰ Die Programmatik moderner Glasarchitektur zeichnet das Gebäude nicht mehr allein als Behausung des Menschen aus, sondern auch als Bühne, wie



7a Ludwig Mies van der Rohe: Farnsworth House, Plano, Illinois, 1946–1951, Außenansicht (Nordseite)



7b Ludwig Mies van der Rohe: Farnsworth House, 1946–1951, Außenansicht (Südseite)



7c Ludwig Mies van der Rohe: Farnsworth House, 1946–1951, Außenansicht (Südostseite)



7d Ludwig Mies van der Rohe: Farnsworth House, 1946–1951, Blick nach außen

Glashäuser erweisen sich die Wechsel der Jahreszeiten mit ihren Kontingenzen von Witterung, Lichteinfall und Farbenspiel der Vegetation jedoch weniger als Rahmung oder Beiwerk der architektonischen Gestalt, als dass sich die elementaren, unaufhörlich fluktuierenden und zirkulierenden Prozesse mit der Grundidee Mies van der Rohes, neue Formen des Wohnens durch ›fließende Räume‹ zu erschaffen, genuin vermhählen und so auch als *mise-en-scène* des modernen Menschen und als mitgestaltendes Umfeld seines (Selbst-)Bildes dienen, wie Auerbachs Aufnahme auf subtile Weise widerspiegelt.³¹ Die atmosphärischen Einflüsse der jahreszeitlichen und witterungsbedingten Veränderungen sind demnach ebenso Sinnkomponenten der Lebensauffassung der Moderne wie sich die technologische Überwindung als Entfremdungserfahrung in das moderne Verhältnis zur Umwelt eingeschrieben hat. Naturreflexion in der Kunst und so auch das Thema der Jahreszeiten stehen immer in einem dialogischen und gleichermaßen dialektischen Bezug zur kulturdienstgeschichtlichen Entwicklung, sei es, dass sie die sozialen, industriellen oder territorial-kolonialen Konflikte verhandeln, sei es, dass sie eine Auseinandersetzung mit ihren historischen Bedingtheiten ausblenden oder kulturkritisch forcieren. Doch schon in der romantischen Malerei kündigt sich eine auf den modernen Naturbegriff hin ästhetisch reflektierte Temporalisierung des Bildgeschehens an, die im Farbspiel des Impressionismus und schließlich in der seriellen Bearbeitung ein und desselben Sujets unter variierenden tages- oder jahreszeitlichen Bedingungen als ästhetische Erfahrung des Übergangs essentialisiert wird. Bis hin zur Konzeptkunst der 1970er Jahre lassen sich Spurenelemente dieses künstlerischen Interesses an den systemischen Grundlagen der Lebenszusammenhänge nachweisen. Eine experimentelle, stärker auf die

Beatriz Colomina in ihrem Buch *Privacy and Publicity* darlegt. Am Beispiel der Wohnbauten von Adolf Loos und Le Corbusier erörtert Colomina, wie sich mit fortschreitender Perforierung der Trennung zwischen Innen- und Außenraum die herkömmlichen Funktionen des Interieurs auflösten und eine Theatralisierung der intimen Lebensräume bewirkten, mit der die Bewohner zu Akteuren einer potentiell nach Außen hin sichtbaren privaten Sphäre avancierten. Siehe Beatriz Colomina: *Privacy and Publicity, Modern Architecture and Mass Media*. Cambridge, Mass. 1996.

³¹ Zu Mies van der Rohes Konzeption von Räumen, die nur durch Wand-scheiben voneinander getrennt den Übergang von Innen und Außen fließend gestalten, siehe Ulrich Müller: Vom beharrnden zum fließenden Raum. In: Ders.: Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Gropius und Ludwig Mies van der Rohe. Berlin 2004, 31–49.

physikalischen Prozesse blickende Annäherung an diese Phänomene ist freilich für die minimalistische Kunst der 1960er und 1970er Jahre kennzeichnend. Ganz allgemein umrissen, versucht der noch folgende Teil, die Arbeitshypothese zu stützen und anschaulich werden zu lassen, dass sich ein bereits seit der Romantik in Erosion begriffenes traditionelles Verständnis der Jahreszeiten gänzlich auflöst und durch eine eher systemische und prozessuale Naturauffassung ersetzt wird, die den dualistischen und dichotomischen Gegenüberstellungen von Natur und Kunst nicht mehr entsprechen möchte. Für die Themenstellungen der Kunst selbst ist zweifellos die vielgestaltige Rückwirkung, die diese Umstellung auf die operativen Begriffe von Kultur und Sozialem haben musste – von so wichtigen Themenblöcken wie ›Körper‹, ›Gender‹, ›Medien‹ etc. ganz zu schweigen –, von größerer Bedeutung gewesen. Der hierin jeweils wirksame Naturbegriff müsste jedoch in jedem individuellen Fall *ex negativo* rekonstruiert werden, was in dem hier gebotenen Rahmen nicht geleistet werden kann. Dass »Artikulation«, um hier aber kurz das titelgebende Zitat »... NATÜRLICHES artikulieren ...« aufzugreifen, eine sprachliche Kategorie ist, die jedes »Natürliche« *qua definitionem* umstrukturiert und entsprechend entnaturalisieren kann, zeigt die Spannung und gegenseitige systemische Durchdringung der beiden einstigen Begriffsphären, die entgegen Valérys Suggestion weder nach der einen noch nach der anderen Seite aufgelöst werden kann. Diese Spannung ist auch in Ethel Adnans poetisch aufgeladenem Naturbegriff zu spüren, der alles andere als bloß natürlich ist. Vor diesem Hintergrund könnte sich zeigen, dass auch die Jahreszeiten nicht nur *natürlich* aufgefasst werden können, ohne ganz und gar künstlich zu sein.³²

³² So wäre zu fragen, warum wir vier Jahreszeiten und nicht beispielsweise fünf, acht oder nur zwei unterscheiden – eine Überlegung, die mit Blick auf andere Klimazonen evident erscheint und möglicherweise durch den Wandel der globalen Klimaverhältnisse auch für den europäischen Raum langfristig eine Rolle spielen könnte. – Vergleiche dazu den Beitrag von Clemens Simmer in diesem Band.

»REAL-ZEIT-SYSTEME«

»Jedes Unzweifelhafte ist tragisch. Das gilt auch für die Jahreszeiten.«
Etel Adnan³³

Der in Köln geborene Hans Haacke entwickelte um 1962 parallel zu seiner Übersiedlung nach New York und im Austausch mit dem Künstler und Theoretiker J. W. Burnham ein »Systemverständnis von Kunst«, das für sein weiteres Arbeiten prägend sein sollte.³⁴ Auf der Suche nach objektivierenden Kriterien für eine Fundierung seiner lebensweltlichen Erfahrungen begann er die Gesetzmäßigkeiten der Schwerkraft anhand des Verhaltens von Wasser zu erproben. So entstanden die *Rain Tower*, erste aus Plexiglas gefertigte Tropf-Kästen, die wie ein Stunden-glas konstruiert, eine bestimmte Wassermenge enthielten, die durch eine Reihe von perforierten Etagenböden von einer Ebene auf die nächste fiel, bis man das Objekt umdrehte und sich der Prozess in umgekehrter Fließrichtung wiederholte. In diesen Versuchsanordnungen wurden die natürlichen Abläufe nicht mehr als metaphorische Referenz oder als Re-präsentation thematisiert, sondern etwas Natürliches selbst agierte hier als künstlerisches Medium. Die »wirkliche Bewegung« des Wassers als ästhetische Erfahrung in die Wahrnehmung zu rücken und damit das »Wesen der physikalischen Welt zu demonstrieren«, beflogelte Haackes Schaffen in den 1960er Jahren und befreite ihn zugleich von jeglicher Auseinandersetzung mit den Darstellungsparadigmen der Kunst und ihrer Geschichte.³⁵ Dieses Interesse an den Grundlagen der natürlichen Prozesse kommentiert er zeitgleich in einer programmatisch aufzufas-senden Erklärung:

»... etwas machen, das Erfahrungen und Erlebnisse hat, das auf seine Umwelt reagiert, sich verändert, unsolide ist ...
... etwas Undeterminiertes machen, das immer anders aussieht, dessen Gestalt nicht präzise voraussagbar ist ...
... etwas machen, das auf Licht- und Temperaturveränderungen re-agiert, das Luftbewegungen unterworfen ist, die Schwerkraft aus-nutzt ...

³³ Siehe Adnan 2012 (wie Anm. 1), 24.

³⁴ Siehe Edward F. Fry: Hans Haacke – Realzeitsysteme. In: Hans Haacke, Werkmonographie. Köln 1972, 8–22, hier 9.

³⁵ Siehe Fry 1972 (wie Anm. 34), hier 10–11.

... etwas machen, das der ›Betrachter‹ in die Hand nimmt, mit dem er spielt und ihm so ›Leben‹ verleiht ...
... etwas machen, das in der Zeit lebt, den ›Betrachter‹ Zeit erleben lässt ...
... NATÜRLICHES artikulieren ...«³⁶

Die frühen Arbeiten Haackes verleihen dem eingangs zitierten Gedanken Paul Valérys, die Dinge der Natur als Kunst zu begreifen, durch Konzeptualisierung jener Vorgänge, die als »natürlich« aufgefasst werden, eine sichtbare Gestalt. Indem Haacke die üblichen Mittel mimetischer Repräsentation von Wirklichkeit durch Ausstellen der »physikalische[n] Selb-ständigkeit« der systemischen Prozesse umgeht, zielt seine Arbeitsweise auf die unmittelbare Zeugenschaft des Betrachters.³⁷ Doch schon der Akt des Ausstellens »physischer Energie« basiert auf einer aneignenden Rah-mung, die einer ästhetischen Transformationsleistung entspricht, worauf nicht zuletzt die Entscheidung für die geometrischen Grundformen und das künstlerisch unbelastete, neutrale Material Plexiglas hindeutet, die eine Orientierung am zeitgenössischen Kontext der Minimal Art erken-nen lässt.³⁸ Die Weiterentwicklung dieses Prinzips, das die Tradition der Skulptur als eine in erster Linie statische Materialisierung einer Idee, die möglichst unbeeinflusst von »der Zeit und von Umweltbedingungen«³⁹ und »ohne die Einfühlung des Beschauers«⁴⁰ rezipierbar sein sollte, überwindet und in Richtung eines autonomen, sich selbst generierenden Realen öffnet, mündet ein Jahr später in die Reihe der »Real-Zeit-Sys-teme« ein, wie Haacke den verbindenden Grundgedanken dieser Werk-gruppe bezeichnet, die den dynamischen Strukturen natürlich erschei-nender Gegebenheiten nachspüren und diese ästhetisch auf einer Ebene der Sichtbarkeit artikulieren. So entstehen ab 1963 *Kondensationskästen* (Abb. 8), emblematische Objekte einer materialistischen Grunddisposi-tion, die, in strikter Konzentration auf die physikalischen Gesetze, die

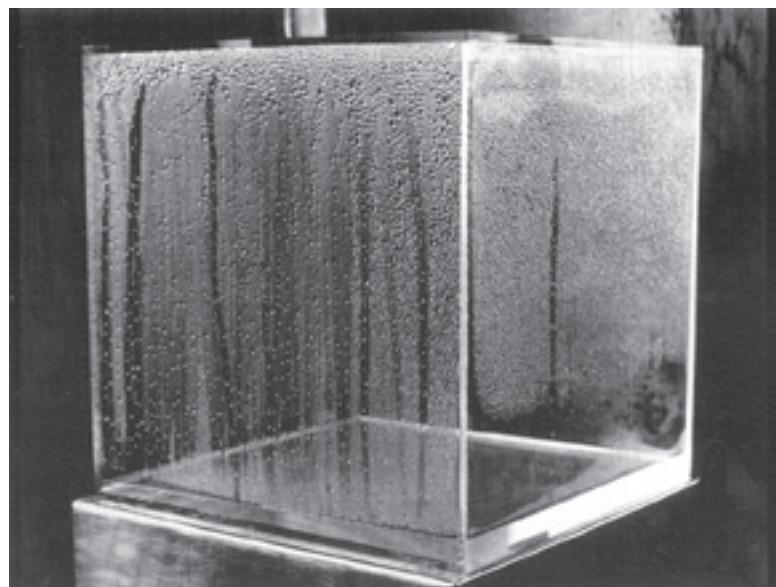
³⁶ Hans Haacke, Köln, Januar 1965. Hans Haacke: Essays, Texte, Interviews von 1962–1971. In: Fry 1972 (wie Anm. 34), 23–54, hier 24.

³⁷ Zitiert nach Hans Haacke, September 1967 (übersetzt aus dem Englischen). In: Fry 1972 (wie Anm. 34), 32–33, hier 33.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Aus einer Ankündigung und Einladung zu einer Ausstellung in der Howard Wise Gallery vom 13. Januar bis zum 3. Februar 1968 (übersetzt aus dem Englischen). Zitiert bei Fry 1972 (wie Anm. 34), 35.



8 Hans Haacke: *Condensation Cube*, 1963/1965

Übergänge der unterschiedlichen Aggregatzustände von Wasser explizieren: »Der Kondensationsprozess nimmt kein Ende. Die Verhältnisse sind einem lebendigen Organismus vergleichbar, der flexibel auf seine Umwelt reagiert. Die Konstellation der Tropfen ist nicht genau voraussagbar. In statischen Grenzen verändert sie sich frei. – Ich liebe diese Freiheit«, so Haacke über die Ablösung seiner Arbeiten von kunsthistorischen Traditionen durch die ästhetische Gewichtung des physikalischen Experiments.⁴¹ Das Mikroklima in diesen geschlossenen, gleichwohl rundum diaphanen Plexigaskuben reagiert auf »Lichtwechsel, Temperaturveränderung und Luftströmungen« und veranschaulicht in einem geschlossenen System den Kreislauf des Verdunstens und Kondensierens von Wasser als *pars pro toto* »universale[r] Naturerscheinung[en]«.⁴²

⁴¹ Siehe Hans Haacke, New York October 1965. Zitiert bei Fry 1972 (wie Anm. 34), 25.

⁴² Siehe Fry 1972 (wie Anm. 34), hier 11. Edward F. Fry verweist vergleichend auf Yves Kleins legendäre Fahrt von Paris nach Nizza im Jahre 1960, bei der der Künstler auf dem Autodach ein Gemälde befestigte, das unterwegs der Witterung ausgesetzt war und somit als »Protokoll« der realen Bedingungen Haackes realzeitliche Systeme vorweg nimmt. Klein erläutert: »Ich legte die mit Farbe bestrichene Leinwand auf das Dach meines weißen

Mit diesen minimalistischen »Wetterkästen«⁴³, wie Haacke seine experimentellen Anordnungen zuweilen bezeichnet, legte er den Grundstein seines systemischen Ansatzes, der fortan nicht nur die meteorologischen, atmosphärischen oder biologischen Prozesse als die »realen Weltphänomene«⁴⁴ visualisierte, sondern seit 1970 vergleichbare Dynamiken auch in den sozialen und politischen Konstellationen gesellschaftlicher Formationen identifizierte. Zunächst aber weitete er das geschlossene System der Kondensationskästen auf die konkreten jahreszeitlich bestimmten klimatischen Verhältnisse aus, indem er etwa auf dem Dach seines New Yorker Studio (95 East Houston Street) mit einer Sprühvorrichtung künstlichen Nebel erzeugte. Durch diesen punktuellen Eingriff erhöhte sich der Feuchtigkeitsgehalt der Luft und erzeugte ebenso spürbar wie sichtbar eine Veränderung des Mikro-Klimas (Abb. 9).⁴⁵ Auch Protokollierungen der klimatischen Bedingungen in divergierenden Zusammenhängen werden Teil dieses in unterschiedlichen Klimazonen fortgeföhrten Projektes, wie die Arbeit *Recording of Climate in Art Exhibition* (1970) dokumentiert, in der Haacke die automatisch generierten Aufzeichnungen von Thermohygrographen verwendet, wie sie in Kunstausstellungen zur Messung der Luftbeschaffenheit eingesetzt werden. Mit dieser Arbeit vollzieht sich erstmalig eine Parallelisierung der realzeitlichen Verläufe eines artifiziell erzeugten Klimas mit dem institutionellen Umfeld, das in diesem Fall an die Dynamiken des Kunstsystems angeschlossen ist. Als Reflexion systemischer Kräfte, die auch den Kunstraum organisieren

Citroëns. Als ich mit 100 Stundenkilometer über die Nationalstraße fuhr, ließen Hitze, Kälte, Licht, Wind und Regen meine Leinwand frühzeitig altern. Mindestens 30 oder 40 Tage wurden auf einen Tag reduziert. Das einzige Störende an diesem Projekt war, dass ich mich während der gesamten Fahrt nicht von meinem Gemälde lösen konnte.« (Siehe Sidra Stich: Yves Klein. Stuttgart 1994, 201.) Gleichwohl hier die »Direkteinwirkung der Natur« das Bild erschafft (siehe Paul Wember: Yves Klein. Köln 1969, 18), unterscheidet Fry zurecht zwischen dem repräsentierenden Charakter der Leinwand, in die sich das Wirken des realzeitlichen Systems eingeschrieben hat, und dem Ausstellen des Systems an sich bei Haacke, dem es um die Wesensmerkmale der physikalischen Gesetzmäßigkeiten als ein elementares Prinzip geht. Siehe Fry 1972 (wie Anm. 34), 10.

⁴³ Siehe Fry 1972 (wie Anm. 34), 11.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Mit ähnlich simulierten Klimaveränderungen experimentierte Haacke 1969 in Seattle und ein Jahr später auch in Toronto, wo er durch gesteigerte Feuchtigkeit das Wachstum der natürlichen Vegetation stimulierte.

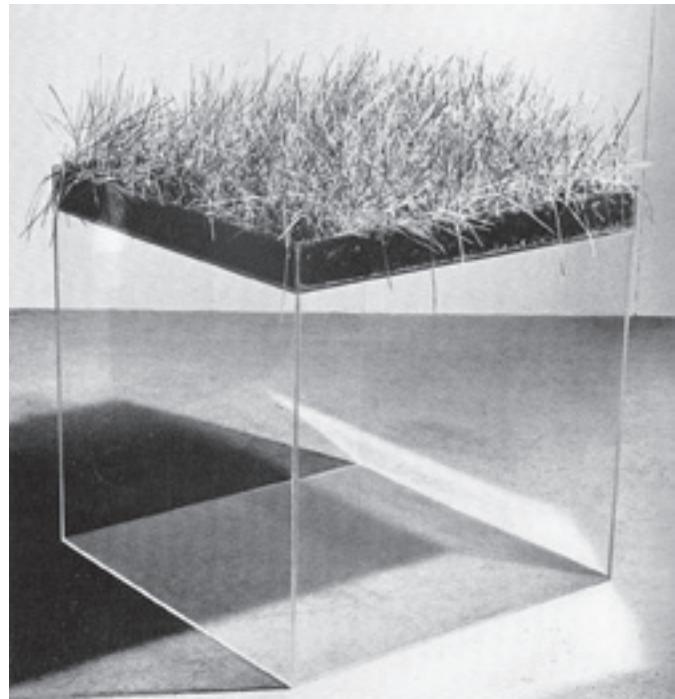


9 Hans Haacke: *Water in Wind*, 1968, Dachinstallation, 95 East Houston Street, New York

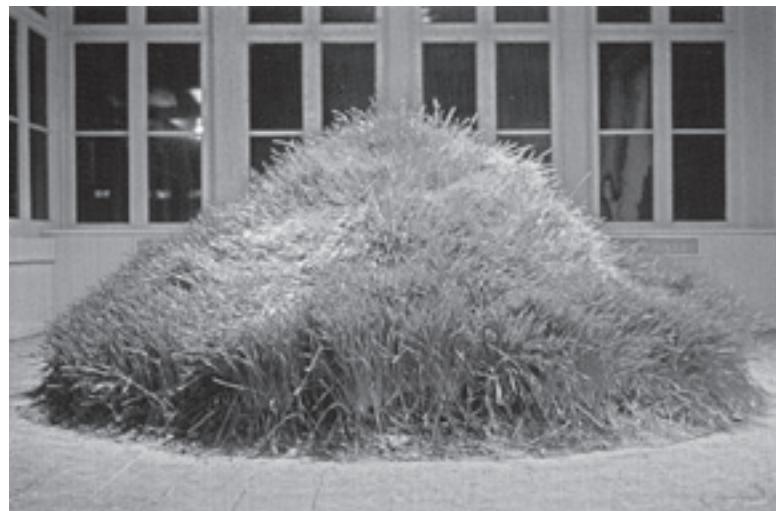
und mit der Auffassung vom Kunstwerk als einem ›lebenden Organismus‹ interagieren, ist auch Haackes *Grass Cube* (Abb. 10) lesbar, eine Plexiglasbox, deren obere Fläche passgenau von einem Rasenstück bedeckt war. Während das transparente Material des Kubus auf die Objektivität und Zeitlosigkeit des Experiments deutet, wirkt die stetigen Veränderungen unterworfen Gestalt des Bewuchses wie eine Theatralisierung der minimalistischen Grundfigur. Diese Anpassung der unübersichtlich sprühenden Grasbepflanzung an das strenge Formprinzip des geometrischen Kubus unterstreicht die unhintergehbar Regelhaftigkeit des Werdens und Vergehens, dem auch die im Epitaph zitierte Feststellung Etel Adnans Ausdruck verleiht: »Jedes Unzweifelhafte ist tragisch. Das gilt auch für die Jahreszeiten.« Haackes eindeutig artifiziell konstruierte und doch ›natürlich‹ wirkende ästhetische Figur, die wenig später in Form eines modellierten Grashügels fortgeführt wird, definiert sich schließlich nicht nur über die Temporalisierung der plastischen Konzeption, sondern auch über die Einschreibung eines zeitlichen Prozesses in den Galerieraum, der dieser organischen Gestaltveränderung als Bühne dient (Abb. 11). Die in dieser Weise thematisierte Ambivalenz von Natürlichkeit und Künstlichkeit verweist nicht zuletzt auf die historisch weit zurückreichende philosophische Unterscheidung zwischen der *natura naturans* als der aus sich selbst heraus schaffenden Natur und der *natura naturata*, die sich in der Welt der Vorstellungen konkretisiert und für das künstlerische Schaffen seit jeher wegweisend war, wie Albrecht Dürers prezioses *Rasenstück* als eine Werkstattkomposition ganz unaufdringlich vergegenwärtigt, indem es als ein minutiös-mimetisches Pflanzenarrangement einen perfekt arrangierten Ausschnitt der Natur repräsentiert (Abb. 12).⁴⁶ Jenseits metaphysischer Resonanzen, artikuliert sich in diesen frühen Arbeiten Hans Haackes eine für die konzeptuelle Kunst der 1960er Jahre an Bedeutung gewinnende, systemtheoretische Sicht auf die elementaren physikalischen und biologischen Prozesse, die auch das jahreszeitliche Spektrum steuern und perpetuieren.⁴⁷

46 Siehe Richard Hoppe-Sailer: »Das große Rasenstück«. Zum Verhältnis von Natur und Kunst bei Albrecht Dürer. In: Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag, hg. von Max Imdahl und Michael Hesse. Frankfurt a. M. 1986, 35–64. Zu den Begriffen *natura naturans* und *natura naturata* siehe Spinoza: *Ethik II*, Prop. 7. Hamburg 1976, 54.

47 Pamela M. Lee widmet ein kurzes Unterkapitel ihres wichtigen Buches zu Thematisierungen von Temporalität in der Kunst der 1960er Jahre Hans



10 Hans Haacke: *Grass Cube*, 1967



11 Hans Haacke: *Grass Grows*, 1967–69 (hier die Version von 1969). Erste Ausstellung »Earth Art« von 1969, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York (Installationsansicht)



12 Albrecht Dürer: *Das Große Rasenstück*, 1503, Wien, Grafische Sammlung der Albertina, Inv. 3075

ENTROPIE

»Die Natur unternimmt nichts. Sie steht für keine Art von Handel zur Verfügung. Bevor sie untergeht, deponiert die Sonne einen Leuchtfaden am Rand des Ozeans. [...] Die Natur wird maßgeblich bleiben: Sie ist das äußere Erscheinungsbild des Daseins, das äußere Dasein des Seins.«

Etel Adnan⁴⁸

Bereits 1970 erweiterte Haacke den Radius dieses Denkmodells auf die sozialen Systeme, die er weniger als die ›andere‹ Seite der Natur betrachtet, als dass er sie den elementaren Kräften des Lebens zurechnet. Projekte wie *Monument to Beach Pollution* (1970, Abb. 13), das dem achtlosen Umgang mit der Umwelt ein frühes Zeichen setzt, antizipieren, ebenso wie seine berühmte, beinahe zeitgleich für eine Ausstellung im Guggenheim Museum durchgeführte Recherche zu den Grundbesitzverhältnissen in New York City,⁴⁹ eine eminent »politische Epistemologie« der Ökologie, die der Wissenschaftstheoretiker Bruno Latour vierzig Jahre später in Auflösung der traditionellen Polarität von Natur/Gesellschaft ausformuliert und in die Vorstellung

Haackes Auseinandersetzung mit systemtheoretischen Modellen. Siehe Pamela M. Lee: Metalogical. In: Dies.: *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge, Mass./London 2004, 76–81. Siehe auch Luke Skrebowski: All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art. In: *Grey Room* 30, Winter 2008, 54–83 und Matthew Rampley: Systems Aesthetics: Burnham and Others. In: *Vector* b#12, Januar 2005, online unter: http://virose.pt/vector/b_12/rampley.html (gesichtet 25. April 2013).

⁴⁸ Siehe Adnan 2012 (wie Anm. 1), 19.

⁴⁹ Es handelt sich um das sogenannte Shapolsky Projekt, namentlich die Arbeit *Sol Goldman & Alex Dilorenzo Manhattan Immobilienbesitz – ein gesellschaftliches Realzetsytem* (1971), die als ein eklatanter Fall institutioneller Zensur diskutiert wurde. Nachdem Haacke 1970 die Einladung zu einer Ausstellung im New Yorker Guggenheim Museum erhalten hatte, wurde diese 1971, wegen des brisanten Inhalts der erwähnten und hierfür entwickelten Arbeit, kurzfristig abgesagt. Die Zurückweisung dieser rein dokumentarisch angelegten und auf die Visualisierung von Information hin angelegten Studie belegt einmal mehr die systemische Interdependenz des institutionell-kulturellen Kontextes mit dem sozio-politischen Gefüge. Siehe: Dokumentation der Hans Haacke-Ausstellung im Guggenheim Museum, New York. In: Fry 1972 (wie Anm. 34), 55–71, hier 55.



13 Hans Haacke: *Monument to Beach Pollution*, 1970, Carboneras, Spanien

eines »Ensembles« dieser Komponenten überführt.⁵⁰ Dementsprechend orientiert sich die Diversität der Untersuchungsgegenstände bei Haacke in Richtung auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt, den Latour als die eigentliche globale Herausforderung der umgreifenden Vereinigung von »(nicht-soziale[r]) Natur und menschliche[r] Gesellschaft« benennt. Bereits in den 1960er Jahren zeichnet sich in Haackes Studien eine geschärzte Wahrnehmung für die systemisch aufgefassten Konvergenzen physikalischer Energien mit sozio-politischen Kräfteverhältnissen ab, die sich in exemplarischen Untersuchungen des konstituierenden Ineinandergreifens der physikalisch-ökologischen und gesellschaftlich-politischen Atmosphären artikuliert.⁵¹ Eine schlichte Arbeit wie *Gerichtetes Wachstum* (Abb. 14), die erstmalig 1972 im Museum Haus Lange in Krefeld präsentiert wurde und aus einer Reihe rankender Bohnenpflanzen besteht, die Haacke vor Ort, im Museumsraum, wachsen ließ,

⁵⁰ Siehe Bruno Latour: Die Instabilität des Naturbegriffs. In: Ders.: *Das Parlament der Dinge*. Frankfurt a. M. 2010, 73–81, hier 78. Siehe auch Gerhard Böhme: Für eine ökologische Naturästhetik. Frankfurt a. M. 1989 und hierauf rekurrierend Anja Oswald: Die nicht mehr schöne Natur. Ästhetik und Ökologie in der Moderne. In: *Kunstforum international*, Bd. 199, Okt.–Dez. 2009, 104–115.

⁵¹ Latour 2010 (wie Anm. 50), 78.



14 Hans Haacke: *Gerichtetes Wachstum*, 1972. Erste Ausstellung, Museum Haus Lange, Krefeld (Installationsansicht)

führt die manipulativen Kräfte standardisierter Aufzuchtbedingungen in strikter Unterwerfung der Vegetation unter eine rationalisierte Ordnung vor Augen. Repräsentiert von der seriellen Struktur der Pflanzen verweist dieses strikte Schema auf die Abkopplung des Wachstumsgedankens von den jahreszeitlichen Konstellationen unter den Bedingungen einer zunehmend industriell betriebenen Agrarwirtschaft, mit deren Ausbreitung sich der Wachstumsbegriff gänzlich in den Bereich marktwirtschaftlicher Interessenpolitik verlagert hat. Haackes frühzeitige Reflexion der Ökonomisierung der Lebensgrundlagen und des Weltbezugs findet ein Echo in dem 1999 vorgestellten Entwurf für die prozessuale Installation *DER BEVÖLKERUNG* im nördlichen Lichthof des Reichstagsgebäudes in Berlin (Abb. 15), der einen dezidiert »ungerichteten« Bewuchs des darin aufgeschütteten Erdreichts in Folge des »unspektakuläre[n] Sprießen[s] der in der Erde mitgeführten Samen und Wurzeln« ermöglichen sollte.⁵² Dieses heute aus unterschiedlichen Perspektiven einsehbare Biotop »am Sitz der Legislative« symbolisiert weitaus mehr als »die Aufforderung an die Abgeordneten, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, welche Rolle Kunstwerke an ihrem republikanischen Arbeitsplatz spielen sollen«, wie Haacke im Vorfeld der Abstimmung über das Projekt formulierte.⁵³ Die Tiefendimension dieses kollektiv realisierten Konzeptes offenbart sich vollends in einer Zeit, in der die Politik allein dem Markt als ordnender Kraft vertraut und Wachstum nur mehr in Form uneingeschränkter Kapitalisierung von Ressourcen zum Grundprinzip »gesunder« Ökonomie stilisiert wird. Diesen Entfremdungserscheinungen der post-industriellen Gesellschaft setzt der Künstler die gemeinschaftliche Aktion der Anhäufung des Erdvolumens durch die Abgeordneten des Parlaments entgegen, der sich schließlich die Entstehung der natürlichen, gleichwohl artifiziell ins Leben gerufenen Vegetation verdankt, an deren jahreszeitlichem Wandel und an deren Pflege »die Bevölkerung« insgesamt über eine Webcam teilhaben kann.⁵⁴ Als ein

52 Siehe Hans Haacke: Ergänzende Überlegungen. In: Robert Fleck / Matthias Flügge (Hg.): *Hans Haacke wirklich. Werke 1959–2006*. Düsseldorf 2006, 222.

53 Ebd.

54 Nach Haackes Konzept aktualisiert eine Webcam zweimal täglich – um 14:00 und um 16:00 Uhr – die auf der Website präsentierte Aufnahme der Installation. Siehe: <http://www.bundestag.de/kulturundgeschichte/kunst/kuenstler/haacke/derbevoelkerung/bilder/index.html> (gesichtet am 26.04.2013).

Ensemble, das im Innern des Regierungsgebäudes gleichsam den organischen Kern der *res publica* symbolisiert, steht diese ökologische Insel nicht zuletzt für die Einsicht, dass ein »Außerhalb der Natur« ebenso wenig denkbar ist wie ein »Außerhalb der Gesellschaft«.⁵⁵ Es ist der exponierte Standort, der dieses ästhetische wie politische Experiment als ein Sinnbild der Rückbindung des Menschen an die Umwelt auszeichnet und vergegenwärtigt, dass der Zustand der Naturvorgänge niemals losgelöst ist von den gesellschaftspolitischen Prozessen und somit »immer



15 Hans Haacke: *DER BEVÖLKERUNG*, 2000 – (Zustand 2001), Berlin, Innenhof des Reichstagsgebäudes

schon Teil eines sozial definierten ökologischen Gefüges.⁵⁶ Durch die von den Abgeordneten selbst befüllten Pflanzkästen öffnet sich nicht zuletzt auch eine Perspektive auf die deutsche Geschichte. Der mythisch aufgeladene Topos des heimatlichen Bodens – politische Repräsentation und reale Präsenz – wurde durch die partizipatorische Umsetzung neu gerahmt und doch in seiner alten schicksalsschwangeren historischen Bedeutung thematisierbar gehalten.⁵⁷

Das Thema der Jahreszeiten, so zeigen auch die zeitgenössischen künstlerischen Praktiken, ist in einen umfassenden Diskurs über die globalen Folgen gesellschaftlicher Veränderungen eingegangen. Am Beginn des 21. Jahrhunderts stellt sich dringlicher denn je die Frage nach den Ökonomien des sozialen und politischen Kräfteverhältnisses mit besonderem Augenmerk für die umwelt- und klimaökologischen Auswirkungen. Das alte Sujet hat unter dem Eindruck der ökologischen Krise eine Umformulierung erfahren, ohne gänzlich als Thema der Kunst obsolet zu werden. Carolyn Christov-Bakargiev hat mit ihrem kuratorischen Konzept für die dOCUMENTA (13) 2012 einer rein anthropozentrischen Sicht auf die Welt eine skeptische Perspektive auf die allgegenwärtigen Naturalisierungen von Zweckrationalität und vermeintlichen Sachzwängen entgegen gestellt. Während der öffentliche Dialog mit Wissenschaftstheoretikern, der Quantenphysik und der Gentechnologie den Rahmen der Kunstausstellung erweiterte, beleuchteten vielfältige Beiträge der Künstlerinnen und Künstler aus divergierenden kulturellen Kontexten die komplexen Verflechtungen von Politik, Wirtschaft und Ökologie. Charakteristisch für diese Positionen war ein etwa sechs Meter hoher Hügel, den der chinesische Künstler Song Dong aus Schutt und organischem Abfall in der Karlsaue vor der Orangerie errichtet und mit Gras, Blumen sowie Kräutern begrünt hatte. Ausgewiesen als *Doing Nothing Garden* (Abb. 16), stand diese künstlich angelegte Topographie für die Auslöschung gewachsener Strukturen in den Städten und ländlichen Regionen Chinas, die das ungehemmte ökonomische Wachstum mit seinen radikalen Eingriffen in die Umwelt kennzeichnet. In Kassel diente dieser begrünte Hügel dem Publikum als sommerlicher

⁵⁵ Siehe Oswald 2009 (wie Anm. 50), 114.

⁵⁶ Siehe ebd.

⁵⁷ Siehe hierzu Sara Ogger: *DER BEVÖLKERUNG: The German Parliamentary Debate*. In: Grey Room 16, Summer 2004, 82–115 und Rosalyn Deutsche / Hans Haacke / Miwon Kwon: *DER BEVÖLKERUNG: A Conversation*. In: Grey Room 16, Summer 2004, 60–81.



16 Song Dong: *Doing Nothing Garden*, 2012, Kassel, Documenta 13

Ruhepol inmitten der Betriebsamkeitszone des international frequentierten Kunstereignisses. Wie ein Denkmal der schwindenden Nischen für Muße und Besinnung, materialisierte sich in ihm das Desiderat einer gesellschaftlichen Reflexion über die immer geringer bemessenen Phasen der Regeneration für Mensch und Natur inmitten hypermoderner Lebensverhältnisse.⁵⁸ Tatsächlich bezeichnete Song Dongs voluminöse Assemblage aus Zivilisationsmüll und regenerativem Pflanzenbewuchs den global um sich greifenden Prozess der Entropie, den schon Robert Smithsons Earth Works in den frühen 1970er Jahren in der post-industriellen Landschaft verortend, als den Zusammenhang zwischen Ökonomie und Ökologie markierten und als Thema in den künstlerischen Diskurs einführten.⁵⁹ Solche transitorischen Räume der Kunst lassen sich

⁵⁸ Song Dongs Verarbeitung von Abfall verweist auf das »politische Klima in China und den Verlust des kulturellen Erbes, den der rasante Wandel der Verhältnisse« in den Städten des Landes verursacht. Siehe Song Dong. In: Carolyn Christov-Bakargiev (Hg.): dOCUMENTA (13). Das Begleitbuch / The Guidebook. Katalog/Catalog 3/3. Ostfildern 2012, 306.

⁵⁹ Der Begriff der Entropie stammt aus der Physik und bezeichnet in der Thermodynamik einen irreversiblen Prozess sich erschöpfender Energien. In die Wirtschaftswissenschaften wird das Konzept der Entropie 1971 von

mit Boris Groys schließlich auch als Versuch verstehen, »in der Entropie und durch die Entropie zu überleben.«⁶⁰ Die immersiven Installationsszenarien des skandinavischen Künstlers Olafur Eliasson konfrontieren uns mit eben diesem »Traum des Überlebens in der Entropie«, ohne dystopische Visionen zu beschwören, sondern durch eine an Natureindrücke erinnernde Schönheit.⁶¹ Obwohl Eliasson die technologische Erzeugung dieser künstlich geschaffenen Paradiese sichtbar macht, verschmelzen jene fiktionalen Welten in der Rezeption der Besucher zu einer neuen Auffassung von Umwelt.⁶² Das 2003 in der Londoner Turbinen Halle der Tate Modern realisierte *Weather Project* (Abb. 17) simulierte mittels hunderter, kreisförmig angeordneter, semi-frequenzieller Leuchtkörper eine gigantische Sonne, während von den Seiten der ehemals industriell genutzten Halle ein feiner Nebel in die Atmosphäre eingeleitet wurde und im Zusammenspiel mit der Intensität des natürlich wirkenden Lichtes eine gleichsam magische Raumwirkung erzeugte. Ein an der Decke platziert gigantischer Spiegel reflektierte die Besucher dieses eindrucksvoll illuminierten Environments und erlaubte jedem Einzelnen, sich selbst in dieser unüberschaubaren, erhaben wirkenden Topographie zu lokalisieren. Die bildliche Repräsentation des Spiegeleffektes, die an Lacans Modell der Subjektwerdung erinnert, indem die Spaltung zwischen dem projizierten Bild und dem körperlichen Selbst als Spannungsmoment erlebt wurde, ermöglichte den Besuchern sich, jenseits einer intimen Rezeptionshaltung gegenüber der sinnlichen Intensität des Eindrucks, auch in der Gemeinschaft der anderen Anwesenden wahrzunehmen. Eliassons *Weather Project*, das implizit auf die klimatischen Veränderungen und das fragile Gleichgewicht der Erdatmosphäre anspielt, konfrontiert die Betrachter letztendlich nicht nur mit einem *Bild* der Entropie, sondern

Nicolas Georgescu-Roegen eingeführt. Siehe ders.: The Entropy Law and the Economic Process. Cambridge, Mass. 1971.

⁶⁰ Siehe Boris Groys: Logik der Sammlung. München/Wien 1997, 44.

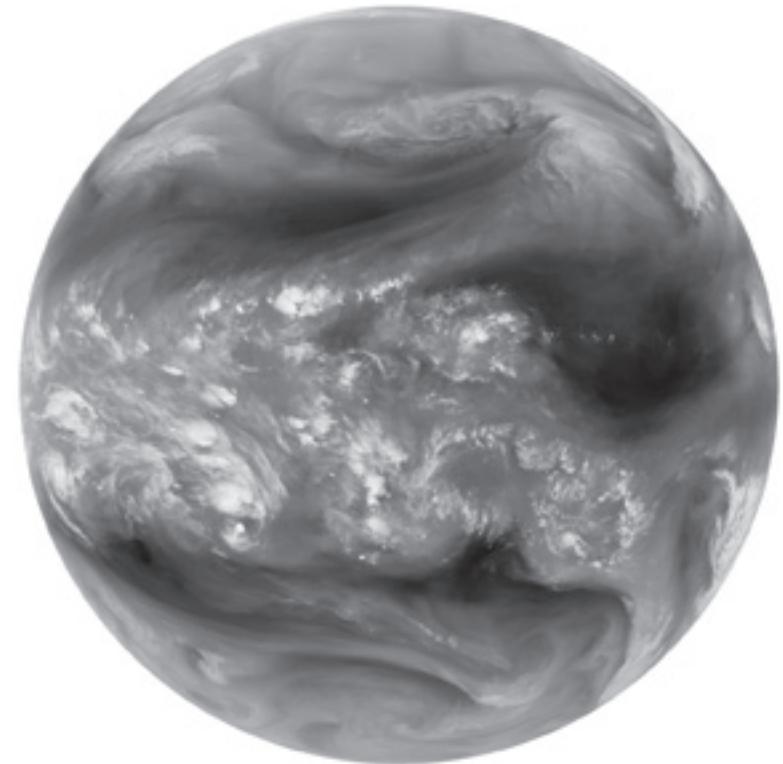
⁶¹ Siehe ebd., 44.

⁶² Siehe hierzu Carolin Meister: Konvulsivische Natur. Olafur Eliassons Phänomenotechnik. In: Werner Busch / Oliver Jehle (Hg.): Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit. Zürich/Berlin 2007, 13–31. Zu Eliassons künstlerischem Selbstverständnis an der Schnittstelle zwischen Natur und Technik, Umwelt und artifiziellem Environment siehe Peter Weibel (Hg.): Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded. Essays on Space and Science. Cambridge, Mass. 2001 und Philip Ursprung: Vom Beobachter zum Teilnehmer. In: Olafur Eliassons Atelier. Köln 2008, 20–31.



17 Olafur Eliasson: *The Weather Project*, 2003, London, Tate Modern, Turbine Hall

positioniert sie inmitten dieses Szenarios, in dem ein Jeder sich als Teil jenes Prozesses erfährt. Zugleich erkennt sich das gespiegelte Subjekt im Blickfeld des Kollektivs, das zwischen den Koordinaten des wirklichen und repräsentativen Ambientes navigierend, kaum noch darauf angewiesen scheint, die Effekte der Jahreszeiten von deren Simulation zu unterscheiden.



18 Dennis Del Favero: *Atmoscape*, 2013

Kam der Kunst nach 1789 in Rezeption der Wissenschaft die Aufgabe zu, das Anderssein und Anderswerden der Gesetzmäßigkeiten der Natur für die Kunst in einer »Ästhetik der Natur« zu essentialisieren und hierin – mit Schelling – die Geschichtspräsenz der Natur zu verankern,⁶³ so erleben wir heute eine prognostizierende Bezugnahme in Wissenschaft und Kunst auf den gefährdeten Zustand und die Zukunft der Natur, worauf die hohen Investitionen in demographische Grundlagenforschung deuten. Künstlerische Projekte wie das interaktive Environment *Atmoscape* (Abb. 18) des Australiers Dennis Del Favero, das Realzeit-Aufzeichnungen satellitengesteuerter Klimaüberwachung (Klimamonitoring) in Bewegtbildpanoramen einspeist, deren Gestalt sich durch das Verhalten der Besucher im Raum verändert, entstehen heute nicht

63 Vgl. Jauß 1990 (wie Anm. 2), 212.

nur in Kooperationen mit Wissenschaftlern, sondern dienen ebenso der Forschung als Visualisierung theoretisch entwickelter Klimamodelle. Sie erschließen neue Ebenen der Verknüpfung von Kunst und Lebenswelt, die uns vergegenwärtigt, dass das Natürliche nicht einfach verfügbar ist und – mit Bruno Latour – erkennen lässt, dass Ökologie nicht länger als Sache der Politik delegierbar ist.⁶⁴

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1** Parris & Fleming-Williams: Constable. London, Tate Gallery 1991, 231, Abb. 120.
- 2** Ausst.-Kat. Wolkenbilder (wie Anm. 17), 168.
- 3** Howard 1803 (wie Anm. 20), 33 (Pl. VI, Vol. XVII).
- 4a-b** Julian Kliemann / Michael Rohlmann: Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1500–1600. München 2004, Taf. 214 bzw. S. 438.
- 5** Heide Michels: Monets Haus. Ein Besuch in Giverny. München 1998, 93 (Foto: Henri Manuel).
- 6** Archiv der Akademie der Künste Berlin, Kunstsammlung, Edition 15/24, © VG Bild-Kunst, Bonn 2013.
- 7a** Library of Congress, Prints & Photographs Division, ILL,47-PLAN.V,1-9 (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mies_van_der_Rohe_photo_Farnsworth_House_Plano_USA_8.jpg), © VG Bild-Kunst, Bonn 2013.
- 7b** Peter Gössel und Gabriele Leuthäuser: Architektur des 20. Jahrhunderts, Köln 1994, 226, © VG Bild-Kunst, Bonn 2013.
- 7c** Phyllis Lambert (Hg.): Mies van der Rohe in Amerika. New York 2001, Abb. 4.175 (Foto: Hedrich-Blessing), © VG Bild-Kunst, Bonn 2013.
- 7d** flickr (<http://www.flickr.com/photos/11374291@N05/3051597665>), © VG Bild-Kunst, Bonn 2013.
- 8-9, 13-14** Robert Fleck / Matthias Flügge (Hg.): Hans Haacke wirklich, Werke 1959–2006. Düsseldorf 2006, 85; 98; 105; 109, © VG Bild-Kunst, Bonn.
- 10** Edward F. Fry und Hans Haacke: Hans Haacke. Werkmonographie. Köln 1972, Abb. 57, © VG Bild-Kunst, Bonn.

64 Siehe Latour 2010 (wie Anm. 50). – Mein besonderer Dank gilt Thierry Greub für wertvolle, editorische Anregungen, ergänzende Abbildungsempfehlungen und niemals endende Geduld angesichts schwieriger Zeitkonstellationen. Und schließlich danke ich Christian Katti für stetige Diskussionsbereitschaft und philosophische Flankierung.

- 11** Jeffrey Kastner (Hg.): Land and Environmental Art. London 1998, 138, © VG Bild-Kunst, Bonn.
- 12** Albrecht Dürer (Ausst.-Kat. Albertina Wien 2003), hg. von Klaus Albrecht Schröder und Marie Luise Sternath. Wien 2003, Kat. 71, 271.
- 15** Sabine Breitwieser (Hg.): Mia San Mia, Hans Haacke. Dresden 2001, 103, © VG Bild-Kunst, Bonn.
- 16** © Dörthe Krohn.
- 17** © Olafur Eliasson 2013, Foto: Thomas Pintaric, GNU-Lizenz für freie Dokumentation (CC BY-SA 3.0).
- 18** © Dennis Del Favero, 2013.

AUTORINNEN UND AUTOREN

JULYE BIDMEAD (Vorderasiatische Religionswissenschaft), Prof. Dr., Assistant Professor of Religious Studies an der Chapman University, Orange, CA; Ausgrabungs-Archäologin an der The Megiddo Expedition. Zum Thema erschienen: The “Akitu” Festival: Religious Continuity and Royal Legitimation in Mesopotamia (Gorgias Dissertations. Near Eastern studies; Vol. 2). Piscataway 2002; [Art.] New Year’s Celebrations. In: Encyclopedia of Religious Rites, Rituals, and Festivals, hg. von Frank A. Salamone, Religion and Society, Bd. 6, London 2004, 292–297.

DIETRICH BOSCHUNG (Klassische Archäologie), Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln, Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: (Hg., zus. mit Erich Kleinschmidt) Lesbarkeiten. Antikerezeption zwischen Barock und Aufklärung. Würzburg 2010; (Hg., zus. mit Günter Blamberger) Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität. München 2011; (Hg., zus. mit Corinna Wessels-Mevissen, Figurations of Time in Asia. München 2012.

JAN N. BREMMER (Religionswissenschaft), Professor Emeritus, Fakultät für Theologie und Religionswissenschaft an der Universität Groningen. Zuletzt erschienen: The Rise of Christianity through the Eyes of Gibbon, Harnack and Rodney Stark. Groningen 2010; (Hg., zus. mit Andrew Erskine) The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations (Edinburgh Leventis studies 5). Edinburgh 2011 (2010); (Hg., zus. mit Marco Formisano) Perpetua’s Passions. Oxford 2012.

WERNER BUSCH (Kunstgeschichte), em. Prof. Dr., Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin. Zum Thema erschienen: Von unvordenklichen bis zu unvorstellbaren Zeiten. Caspar David Friedrich und die Tradition der Jahreszeiten. In: Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich – Im Lauf der Zeit, Ausst.-Kat. Van Gogh Museum

Amsterdam/Zwolle, hg. von Andreas Blühm. Amsterdam 1995, 17–32. Zuletzt erschienen: Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner. München 2009; Great wits jump. Laurence Sterne und die bildende Kunst. München 2011.

URSULA FROHNE (Kunstgeschichte), Prof. Dr., Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln. Zum Thema erschienen: Motive der Zeit. Eine Anthologie von Zeitphänomenen in der Kunst der Gegenwart. In: Heinrich Klotz (Hg.): Kunst der Gegenwart (Museum für Neue Kunst ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe). München 1997, 38–50; Kristallisationen filmischer Temporalität in kinematografischen Installationen. In: Just not in time: Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie, hg. von Ilka Becker, Michael Cuntz und Michael Wetzel. München 2011, 267–287. Zuletzt erschienen: (Hg. mit Lilian Haberer) Kinematographische Räume: Installationsästhetik in Film und Kunst. München 2012.

THIERRY GREUB (Kunstgeschichte), Dr., Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln. Zuletzt erschienen: Nicht-Bild und Meta-Bild: *Las Meninas* von Diego Velázquez. In: Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag, hg. von Sebastian Egenhofer et al., München 2012, 362–365. Zum Thema erschienen: Die »Gegenwartsform der Vergangenheit« in Cy Twomblys *Thermopylae*. In: Eva Kociszky und Jörn Lang (Hg.): Tiefeinwärts – Archäologische Imaginationen von Dichtern. Darmstadt 2013, 157–160.

HENRY KEAZOR (Kunstgeschichte), Prof. Dr., Professur für Neuere und Neueste Kunstgeschichte, Universität Heidelberg. Zuletzt erschienen: Saxa loquuntur – cum lapidibus colloqui. Antike bei den Carracci und bei Nicolas Poussin. In: Imitatio als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der frühen Neuzeit, hg. von Ursula Rombach und Peter Seiler. Petersberg 2012, 151–170; Die Kopie als Risiko und Chance: Nicolas Poussin – Re-produktive versus dokumentarische Kopie. In: Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, Ausst.-Kat. Karlsruhe, hg. von Ariane Mensger. Bielefeld/Berlin 2012, 54–63.

STEPHAN KEMPERDICK (Kunstgeschichte), Dr., Kustos für frühe niederländische und frühe deutsche Malerei an der Gemäldegalerie Berlin, SMB-SPK. Zum Thema erschienen: (Hg., zus. mit Jochen Sander) Der Meister

von Flémalle und Rogier van der Weyden, Ausst.-Kat. Städel Frankfurt / Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin. Ostfildern 2008; Deutsche und böhmische Gemälde 1230–1430, Gemäldegalerie Berlin. Wissenschaftlicher Bestandskatalog, Petersberg 2010. Zuletzt erschienen: (Hg., zus. mit Friso Lammertse) The Road to Van Eyck, Ausst.-Kat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2012.

SUSAN MILBRATH (Kunstgeschichte), Prof. Dr., Curator of Latin American Art and Archaeology, Florida Museum of Natural History, University of Florida. Zum Thema erschienen: Star Gods of the Maya: Astronomy in Art, Folklore, and Calendars. Austin 1999. Zuletzt: (zus. mit Chris Woolley) "Real-Time" Climate Events in the Borgia-Group Codices: Testing Assumptions about the Calendar Ancient Mesoamerica, Spring 2011, 37–51; Heaven and Earth in Ancient Mexico: Astronomy and Seasonal Cycles in the Codex Borgia. University of Texas Press, 2013.

PAUL VON NAREDI-RAINER (Kunstgeschichte), o. Prof. Dr., Leiter des Instituts für Kunstgeschichte der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Zum Thema erschienen: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 2001 (1982). Zuletzt erschienen: (Hg., zus. mit J. Konrad Eberlein und Götz Pochat) Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung, Stuttgart 2010.

RYOSUKE ŌHASHI (Philosophie), Prof. Dr., war u.a. Professor für Philosophie an der buddhistischen Ryūkoku-Universität in Kyōto und Fellow am Internationalen Kolleg Morphomata von April 2010 bis März 2011. Ehrendirektor des Nishida Kitarō Museum of Philosophy in Kahokushi. Zum Thema erschienen: Japan im interkulturellen Dialog. München 1999. Zuletzt erschienen: Die Phänomenologie des Geistes als Sinneslehre. Hegel und die Phänomenoetik der Compassion. Freiburg/München 2009; (Hg.) Die Philosophie der Kyōto-Schule. Texte und Einführung. Zweite, erweiterte und mit einer neuen Einführung versehene Auflage, Freiburg i.Br. 2011 (1990).

JOACHIM FRIEDRICH QUACK (Ägyptologie), Prof. Dr., Ägyptologisches Institut der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Zuletzt erschienen: Einführung in die altägyptische Literaturgeschichte III. Die demotische und gräko-ägyptische Literatur, Einführungen und Quellentexte zur Ägyptologie 3, 2., veränderte Auflage. Berlin 2009; Reste eines Kultkalenders (pBerlin 14472 + pStrasbourg BNU hier. 38 a und pBerlin 29065). In:

Verena Lepper (Hg.): *Forschungen in der Papyrussammlung. Eine Festsgabe für das Neue Museum ÄOP 1*, Berlin 2012, 189–206.

CLEMENS SIMMER (Meteorologe), Prof. Dr., Meteorologisches Institut, Universität Bonn. Zuletzt zum Thema erschienen: mit Zolina, Belyaev, Gulev und Koltermann: Changes in the Duration of European Wet and Dry Spells During the Last 60 Year, *Journal of Climate* (im Druck), 2012; mit Brienen, Kapala und Mäichel: Regional Centennial Precipitation Variability over Germany from Extended Observation Records, *International Journal of Climatology* (im Druck), 2012.

SUSANNE WITTEKIND (Kunstgeschichte), Prof. Dr., Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln; freigestellt am Internationalen Kolleg Morphomata von April bis September 2012. Zum Thema erschienen: (Hg., zus. mit Dietrich Boschung) Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter (=ZAKMIRA-Schriften 6). Wiesbaden 2008; (Hg.) Romanik (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 2), München 2009. Zuletzt erschienen: Bild – Text – Gesang: Überlegungen zum Prümer Tropar-Sequentiar (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 9448). In: Barbara Schellewald / Katharina Krause (Hg.): Bild und Text im Mittelalter (Sensus – Studien zur mittelalterlichen Kunst, Bd. 2), Köln/Weimar/Wien 2011, 99–124.

ROBERT F. WITTKAMP (Kulturwissenschaften), Prof. Dr., Universität Kansai (Kansai Daigaku, Osaka/Japan). Zuletzt zum Thema erschienen: (Hg.): Erinnerungsgeflechte. Text, Bild, Stimme, Körper – Medien des kulturellen Gedächtnisses im vormodernen Japan. München 2009; Kiefernwind und grüne Berge. Der Wandermönch Santōka und das freie Haiku. Ahrensburg 2011; Landschaft und Erinnerung – zu Bashōs Oku no Hosomichi [Auf schmalen Pfaden nach Oku]. Gossenberg 2012.

TAFELN



1 Uhr- und Kalendertafel, Brabant, um 1500, Tempera und Ölfarbe auf Eichenholz, 125,6 × 123,4 cm, M - Museum Leuven, Inv. S/4/O



2 Lamm Gottes mit Kreuz, 4 Paradiesesströmen, 4 Evangelisten und 4 Kardinaltugenden; Zwiefaltener Collectar, um 1140/50 (Stuttgart, Württemberg. Landesbibliothek, Cod. Brev. 128, fol. 10r)

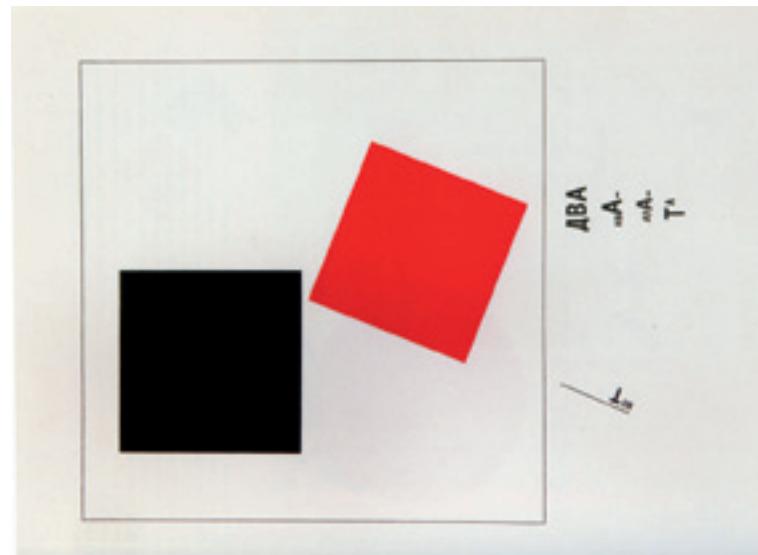


Abb. 3.2 El Lissitzky: Von zwei Quadraten, 1922
(Berlin, Sammlung Marzona)

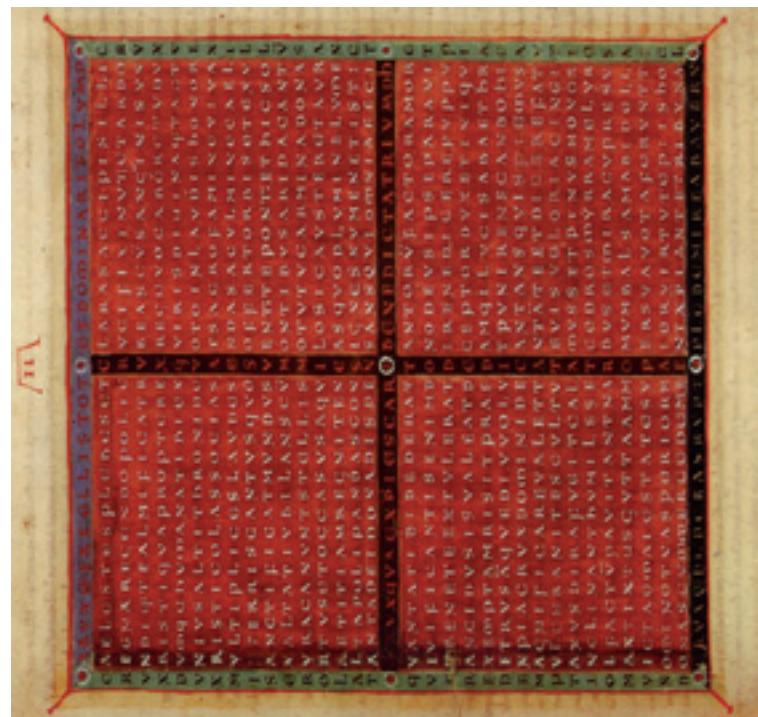
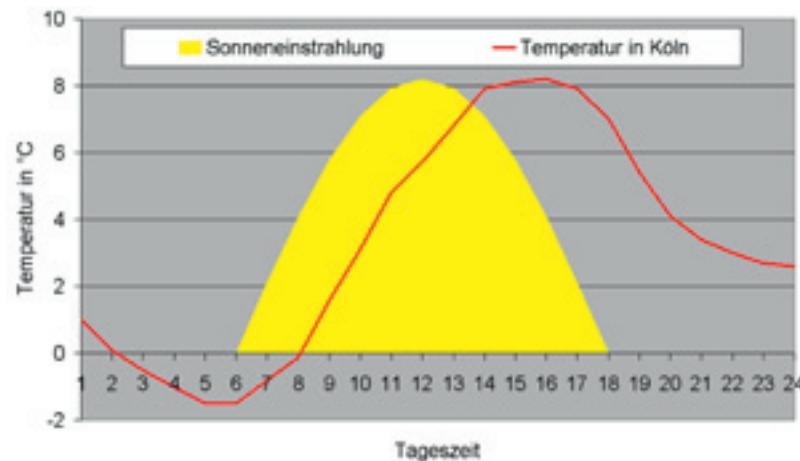
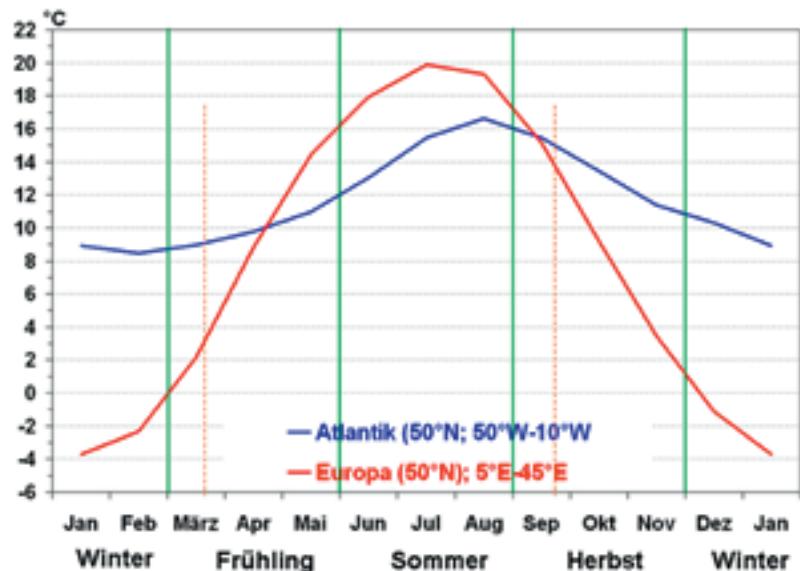


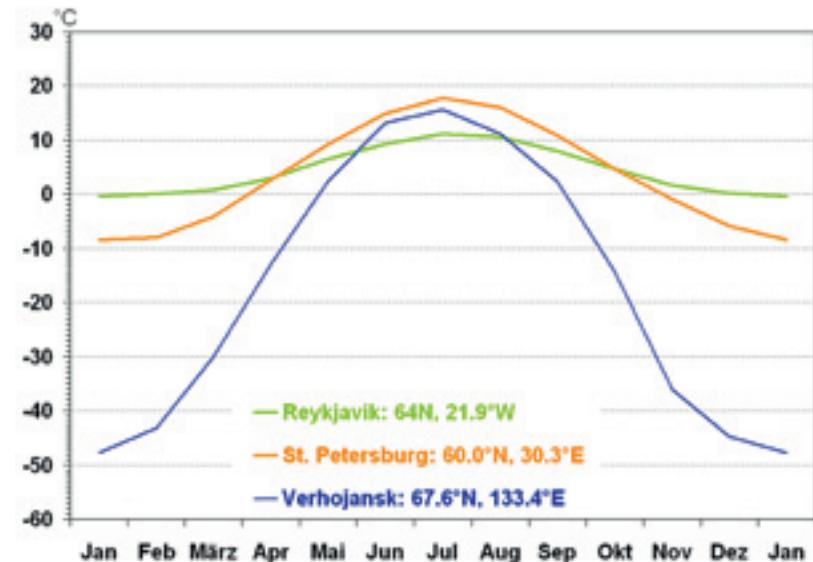
Abb. 3.1 Hrabanus Maurus: Kreuzgedicht II aus de laudibus sanctae crucis, um 825/26 (Bibl. Vaticana, Cod. Reg.lat. 124, fol. 9v)



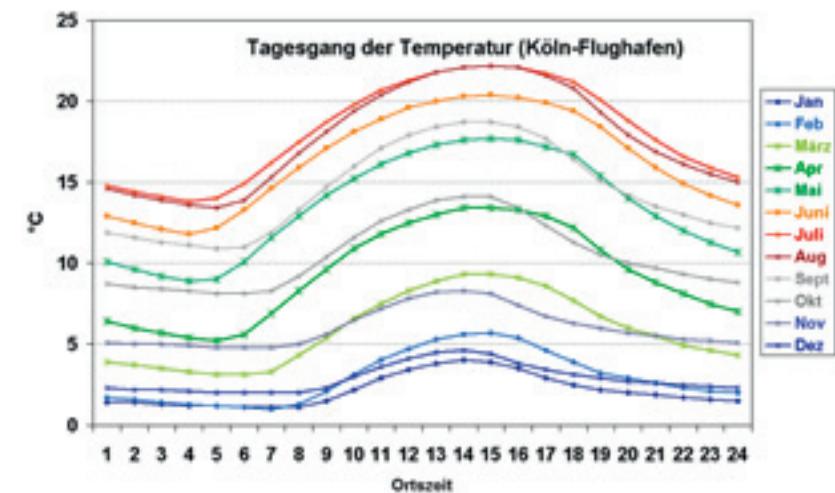
4.1 Tagesgang der Temperatur in 2 Meter Höhe am Flugplatz Köln-Bonn am 8. März, 2011 (rote Kurve) zusammen mit der normierten Sonnenstrahlung am Oberrand der Atmosphäre (gelb). Die Tageszeit ist die lokale Zeit, d.h. die Sonne steht im Zenith um 12 Uhr



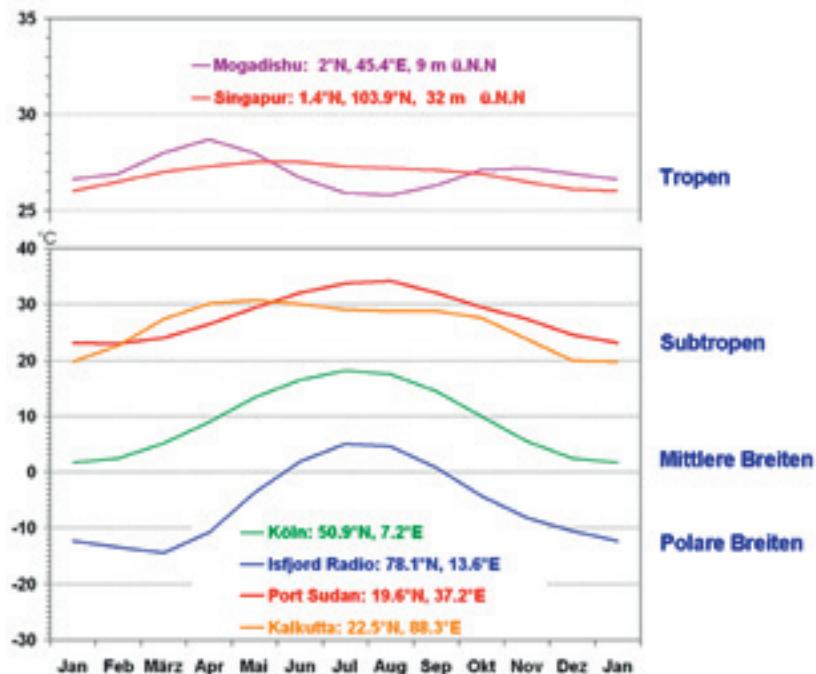
4.2 Langjährige Mittel der Atmosphärentemperatur in zwei Meter Höhe in 50°N über dem Zentralatlantik (blau) und Zentraleuropa (rot). Die grünen vertikalen Linien grenzen die meteorologischen, die rot gestrichelten dagegen die astronomischen Jahreszeiten voneinander ab



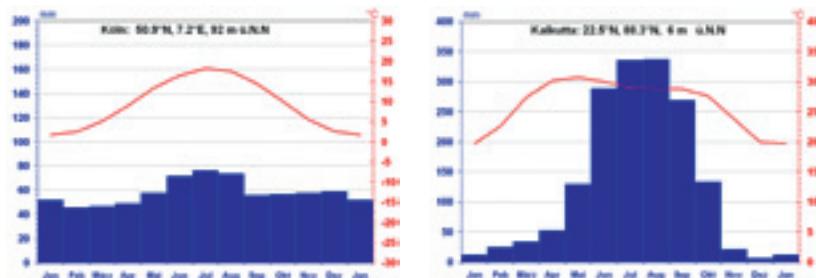
5.1 Mittlerer Jahresgang der Monatsmitteltemperaturen in zwei Meter Höhe an Stationen mit unterschiedlichen Entfernungen zu den Ozeanen



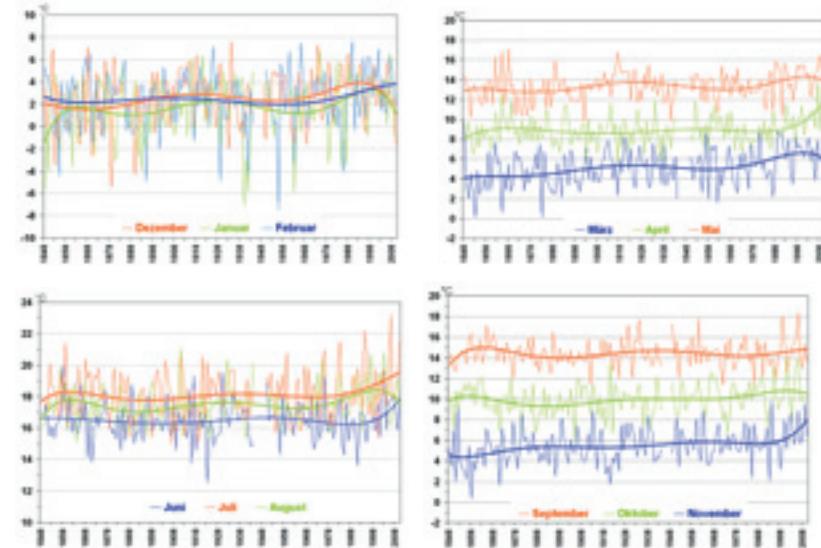
5.2 Mittlere monatliche Tagesgänge der Temperatur in zwei Meter Höhe am Flughafen Köln-Bonn



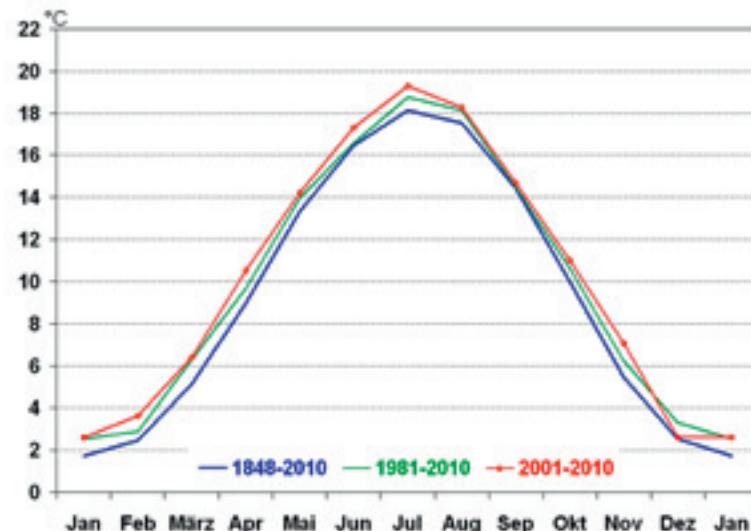
6.1 Breitenabhängigkeit der Jahresgänge der Monatsmitteltemperaturen. Mit abnehmender Breite wird zunehmend eine Doppelwelle erkennbar



6.2 Mittlere Jahresgänge der Monatsmitteltemperaturen in zwei Meter Höhe (rote Kurven) und der Monatsniederschläge (blaue Balken) am Flughafen Köln-Bonn und in Kalkutta



7.1 Monatsmitteltemperaturen in zwei Meter Höhe für die vergangenen 160 Jahre in Köln. Die Datenlücke um 1945 ist ein Resultat des Zweiten Weltkrieges



7.2 Verschiebung der Jahreskurve der Monatsmitteltemperaturen in zwei Meter Höhe für den Standort Köln



8.1 Bierdosen mit rosafarbenen Kirschblüten; rechts: die Vergrößerung zeigt neben Kirschblüten auch die grünen Berge sowie die Pagode eines buddhistischen Tempels, die zu den Wahrzeichen von Kyōto gehören



8.2 Das linke Bild zeigt die Verpackung von Baumkuchen im April 2011, das rechte Bild die äußere Verpackungsfolie von *nattō*, einer japanischen Spezialität aus vergorenen Sojabohnen. Der Datumsstempel, der die Haltbarkeit angibt, verweist auf den 5. April 2011



9.1 Ausschnitt aus einer Coop-Reklamezeitung in Kyōto (*seikyō*) vom September 2011. Auf der linken Seite werden ein zeitlich limitierter Kaffee, auf der rechten Seite Maronencremekuchen angeboten. Die Reklamezeitung und die Kaffeeverpackung schmücken Herbstlaubmuster, die Kuchenverpackung trägt eine Abbildung von Maronen (*kuri*), die selbst zu den Herbstsymbolen zählen (technisch bedingt scheint die Papierrückseite durch)



9.2 Das aktuelle Herbstdesign einer Sojasoßenflasche (2011)

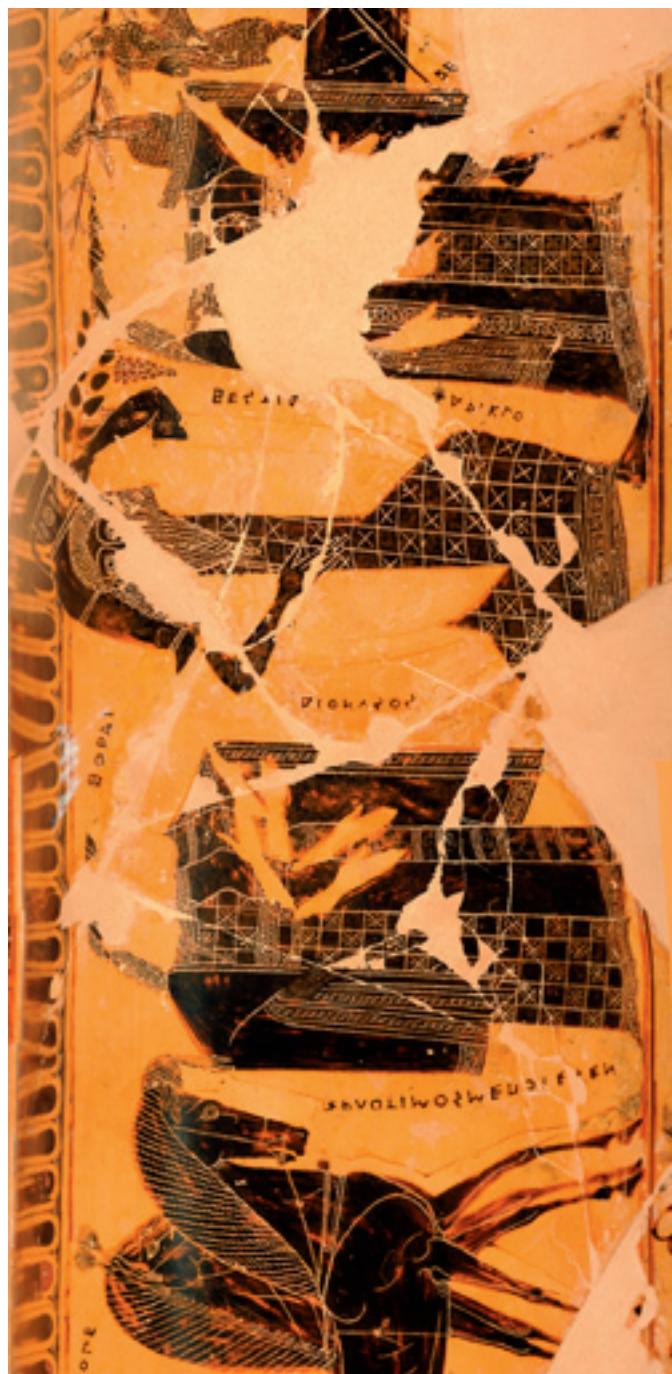


10 Zwei Anthologien mit japanischer Dichtung: »Seasons and Landscapes in Japanese Poetry« von Michael F. Marra (Lewiston et al. 2008) sowie »Die vier Jahreszeiten. Gedichte aus dem *Kokin wakashū*« von Peter Ackermann und Angelika Kretschmer (Frankfurt 2000). Die Abbildungen belegen, dass die Jahreszeiten nicht nur ein mächtiges Stereotyp japanischer Selbstbeschreibung sind, sondern auch der Fremdbeschreibung dienen. Es handelt sich um Buchumschläge, die durch die Wahl ihrer graphischen Gestaltung die Erwartungen und das Vorwissen einer potentiellen Leserschaft ansprechen, bestätigen und erfüllen



11.1 Philipp Otto Runge: *Der kleine Morgen*, 1808, Öl auf Leinwand, 109 × 85,5 cm, Hamburger Kunsthalle

11.2 Philipp Otto Runge: *Der große Morgen*, 1809, Öl auf Leinwand, 152 × 113 cm, Hamburger Kunsthalle



12 The Horai (with inscription) on the François Vase; Florence, Museo Archeologico 4209, 580–560 BC



13 The Horai (with flower) on the Chalcidian Cup of the Phineus Painter; Würzburg, Martin von Wagner Museum, L164, ca. 530 BC



14 Sakramentar, Fulda um 975 (Göttingen, UB, Ms. Fol. 231, f. 250v-251r): Zodiacaus-Diagramm und Kalendermonat Januar mit dem Sternzeichen Wassermann (*aquarius*)



15 Brüder Limburg: Kalenderbild Februar, *Très Riches Heures*, um 1411–15, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 2v



16 Bedford-Meister: *Geburt Christi*, Bedford-Stundenbuch, zwischen etwa 1415 und 1430, London, British Library, MS Add. 18850, fol. 65



17 Rogier van der Weyden: *Verkündigung an Maria*, Ende 1430er Jahre (?), Paris, Musée du Louvre



18 Rogier van der Weyden, Werkstatt: *Hl. Barbara*, rechter Flügel des *Werl-Altars*, 1438, Madrid, Museo del Prado



19 Petrus Christus: *Geburt Christi*, Detail eines linken Altarflügels, 1452, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen



20 Meister von Flémalle: *Geburt Christi*, vor 1432, Dijon, Musée des Beaux-Arts



21 Jacques Daret: *Geburt Christi*, 1434/35, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



22 Meister der Münchner Marientafeln: *Geburt Christi*, 1440er Jahre, Zürich, Kunsthaus



23 Hugo van der Goes: *Portinari-Altar*, um 1475, Detail des rechten Flügels, Florenz, Uffizien



Taf. 24–25 Nicolas Poussin: *Die vier Jahreszeiten* (Frühling/Sommer/Herbst/Winter), Paris, Louvre, 1660–1664



Taf. 26–27 Nicolas Poussin: Die sogenannten »Richelieu-Bacchanale«: *Triumph des Silen* (London, National Gallery), 1636; *Triumph des Bacchus* (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art) und *Triumph des Pan* (London, National Gallery), beide 1635–1636

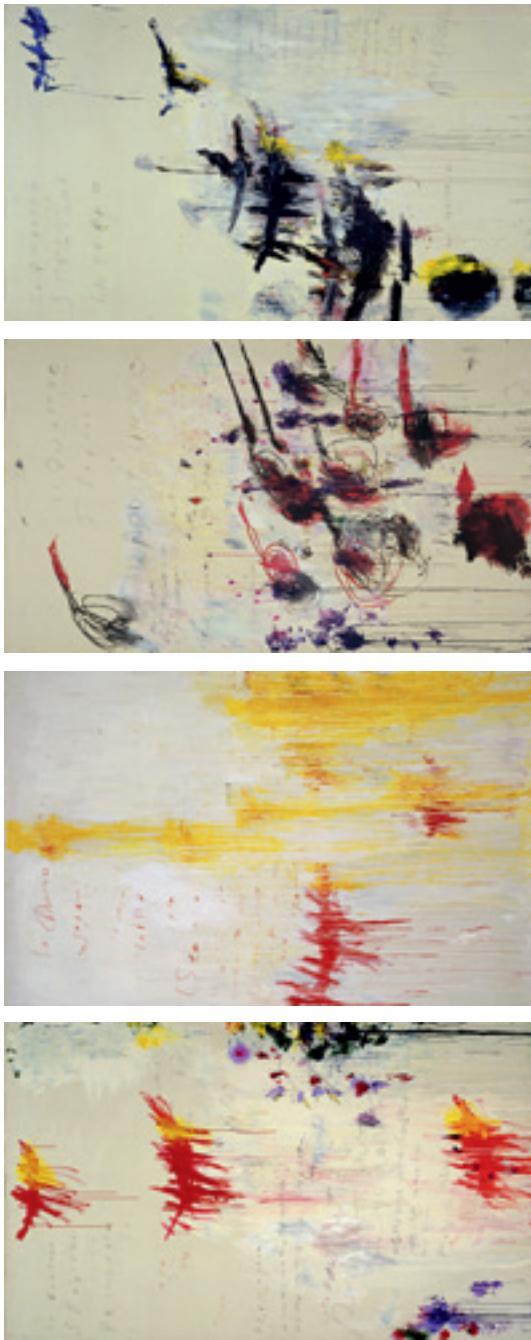




Taf. 28 Nicolas Poussin: *Heitere Landschaft* (Los Angeles, Getty Center) und *Stürmische Landschaft* (Rouen, Musée des Beaux-Arts), beide 1651



29 Nicolas Poussin: *Landschaft mit dem toten Phokion* (Cardiff, National Museum of Wales) und *Landschaft mit der Bergung der Asche Phokions* (Liverpool, Walker Art Gallery), beide 1648



30.1 Cy Twombly: *Quattro Stagioni*. Teil I: *Primavera*, Bassano in Teverina/Gaeta, 1991–1994 [Ein Gemälde in vier Teilen; Geschenk des Künstlers]. Acryl, Öl, Bleistift auf Leinwand, 312,5 × 190 cm, New York, The Museum of Modern Art

30.2 Cy Twombly: *Quattro Stagioni*. Teil II: *Estate*, 1991–1994. Acryl, Farbstift, Bleistift auf Leinwand, 314,5 × 201 cm, New York, The Museum of Modern Art

30.3 Cy Twombly: *Quattro Stagioni*. Teil III: *Autunno*, 1991–1993. Acryl, Öl, Wachskreide, Öl [Lackstift], Bleistift auf Leinwand, 313 × 189,9 cm, New York, The Museum of Modern Art

30.4 Cy Twombly: *Quattro Stagioni*. Teil IV: *Inverno*, 1991–1993. Acryl, Öl [Lackstift], Bleistift auf Leinwand, 313 × 220,5 cm, New York, The Museum of Modern Art



31.1 Cy Twombly: *Quattro Stagioni*. Teil I: *Primavera*, Bassano in Teverina/Gaeta, 1991–1995 [Ein Gemälde in vier Teilen]. Acryl, Öl [Lackstift], Wachsstift, Farbstift und Bleistift auf Leinwand, 312,5 × 190 cm, London, Tate

31.2 Cy Twombly: *Quattro Stagioni*. Teil II: *Estate*, 1991–1995. Acryl, Farb- und Bleistift auf Leinwand, 314 × 215 cm, London, Tate

31.3 Cy Twombly: *Quattro Stagioni*. Teil III: *Autunno*, 1991–1995. Acryl, Öl [Lackstift], Wachsstift, Bleistift auf Leinwand, 313 × 215 cm, London, Tate

31.4 Cy Twombly: *Quattro Stagioni*. Teil IV: *Inverno*, 1991–1995. Acryl, Öl [Lackstift], Bleistift auf Leinwand, 313,5 × 220,5 cm, London, Tate



32 Wang Hui: *Herbstliche Wälder bei Yushan*, 1668,
Hängerolle, Tinte und Farbe, 146,2 × 61,7 cm,
Peking, Palastmuseum

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

www.ik-morphomata.uni-koeln.de

Thierry Greub Kunsthistoriker und Ausstellungskurator.
– Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik an der Universität Basel. 1997–2000 Wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel bei Prof. Dr. Gottfried Boehm. Promotion zum Thema »Vermeer oder die Inszenierung der Imagination« (Petersberg 2004). – Als Stellvertretender Direktor des Art Centre Basel von 2002–2008 Kurator folgender Ausstellungen: »Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst«, Hirmer 2008; »Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten«, Prestel 2006; »Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum in Warschau«, Prestel 2006.
– Seit 2009 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln.



WILHELM FINK

