

Die Zeit malt den Tod

Ein Beitrag zur Ikonographie des Chronos im Barock

Gerald Jasbar

Ausgangspunkt dieser Studie ist eine Chronos-Skulptur auf einer spätbarocken Tischuhr, die im Neuen Schloss in Tett nang (ehem. im Besitz der Grafen Monfort) ausgestellt ist (Abb. 1). Zusammen mit anderen allegorischen Motiven verkörpert der plastische Figureschmuck ein komplexes Bildprogramm, in dessen Zentrum die Allegorie der Zeit steht. Chronos-Darstellungen sind auf Uhren des 17. und 18. Jahrhunderts durchaus nicht selten zu finden¹. Was ist es also, das den Tett nanger Chronos-Typus zu etwas Besonderem macht? Wie weit ist er in die Bildtradition eingebunden? Was hat man darunter zu verstehen, dass die personifizierte Zeit den Tod malt? Gibt es dazu Vergleichsbeispiele? Diesen und anderen Fragen soll hier auf den Grund gegangen werden.

Die Uhr ist Eigentum der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg und wurde 1979 aus dem Kunsthandel erworben. Das Objekt gilt als oberschwäbische Arbeit aus der Zeit um 1775². Weder ist der Name des Uhrmachers noch der des Auftraggebers bekannt. Bei dieser Quellenlage kann es nicht überraschen, dass Nachforschungen zur Provenienz des Objektes ergebnislos blieben³. Das feine Dekor, vor allem aber das mit einigem Aufwand ausgeführte Figurenprogramm lässt den Schluss zu, dass der Besteller dem Kreis des betuchten Bürgertums oder Adels angehört haben muss.

Das Bildprogramm

Auf dem als Säulensockel gestalteten Uhrengehäuse steht aufrecht ein Säulenfragment. Links davon liegt der abgebrochene obere Teil des von einem

¹ Reiches Bildmaterial bietet besonders Klaus *Maurice*: Die deutsche Räderuhr. Bd. 2. München 1976.- Das profane Thema Chronos hat, in Zusammenhang mit Uhren, auch in sakralen Räumen Eingang gefunden, Beispiele: Wallfahrtskirche Birnau (Relief) oder Pfarrkirche Hl. Kreuz, Augsburg (Wandbild).

² Gehäuse und Dekor aus Holz, mit Fassung, teilweise vergoldet; Höhe 61 cm, Breite 56 cm, Tiefe 29 cm. Dr. Wolfgang Wiese und Lea Dirks M. A. danke ich für entsprechende Angaben.

³ Die Uhr gelangte aus dem Schloss Erolzheim bei Memmingen in den Handel. Eine entsprechende Anfrage beim Kunsthändler, um Näheres zur Provenienz zu erfahren, blieb ohne Antwort.



Abb. 1 - Tischuhr, um 1775, Neues Schloss Tettang
(Foto: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg).

ionischen Kapitell bekrönten Schafts⁴. Dieses Bruchstück ist schräg auf der Bodenplatte platziert und verleiht dadurch der ansonsten strengen Figurenkomposition eine gewisse Dynamik, betont aber auch zugleich die zufällige Position des herabgestürzten Fragments. Ein links vorne platzierter Putto gibt sich, mit Flügeln und Pfeil (der Schaft ist nicht mehr erhalten), als Amor-Cupido zu erkennen. Der auf dem Sockel hockende überdimensionierte Vogel wird noch zu deuten sein. Die rechte Seite beherrscht die Darstellung der Allegorie der Zeit, eine Statuette des Chronos (Abb. 2). Er ist als ein – bis auf den knappen Lendenschurz – nackter, bärtiger älterer Mann mit großen Flügeln dargestellt.

⁴ Setzt man gedanklich die mit einem schrägen Schnitt getrennten Teile übereinander, so bilden sie wieder ein Ganzes.



Abb. 2 - Chronos, um 1775, Detailaufnahme der Tischuhr, Neues Schloss Tettmang
(Foto: Prof. Dr. Wolfgang Pirsig).

Ein grober, unbehauener Felsen, über den ein Tuch gebreitet ist, dient ihm als Sitzgelegenheit. Die Figur ist damit beschäftigt, ein menschliches Skelett – das Bild des Todes – zu zeichnen⁵. Dieser Tod präsentiert in Kopfhöhe sein traditionelles Attribut, das Stundenglas. Als Bildträger dient eine großformatige, rechteckige, auf den Boden gestellte Tafel, die Chronos mit seiner linken Hand festhält⁶. Im Hintergrund überragt ein Baum mit roten Früchten die Szenerie. Die in den Apfel beißende Schlange kennzeichnet diesen als Baum der Erkenntnis.

Die Entwicklung des Chronos-Typus – ein Abriss

Viele Themen der barocken Kunst, die zur Darstellung gelangten, sind bereits in der italienischen (Früh-) Renaissance präfiguriert. Das betrifft insbesondere Bilder mit heidnisch-antiker Thematik, etwa die Götter oder Heroen der Griechen und Römer. Durchgängig werden diese mythologischen Figuren nicht mit ihren griechischen, sondern mit ihren lateinischen Namen bezeichnet, so schon das ganze Mittelalter hindurch: Minerva statt Athene, Jupiter statt Zeus, Merkur statt Hermes, Saturn statt Kronos usw.⁷. Im Großen und Ganzen sind die Götter und Heroen durch ihre jeweiligen Attribute in der Renaissance und dem Barock leicht zu identifizieren. Mit Chronos hat es seine eigene Bewandnis, begründet in der doppelten Wurzel seiner Ikonographie. Diese resultiert einerseits aus der antiken Bildtradition des Gottes Kronos-Saturn, zum anderen aus „modernen“ Vorstellungen des humanistischen Zeitalters, dessen Intention es war, den Darstellungen der *Zeit* (griechisch „Chronos“) ihr originäres Gepräge zu geben. Ein kurzer Exkurs soll dies erläutern.

Vor allem Erwin Panofsky eröffnet der kunsthistorischen Forschung zu diesem Thema eine neue Sichtweise⁸. Er weist darauf hin, dass schon im Altertum der griechische Kronos, Gott des Ackerbaus und nach seiner Vertreibung durch Zeus Begründer des Goldenen Zeitalters in Italien, mit Chronos (*Zeit*) gleichgesetzt wurde⁹. Panofsky sieht im Gleichklang beider Namen, die sich nur durch den Anfangsbuchstaben unterscheiden, die Ursache für diese Verwechslung – eine Erklärung, der man durchaus folgen kann. Auch der römische Saturn, der die Nachfolge des griechischen Gottes Kronos antritt, ist von diesem Verwirrspiel betroffen. Die Geschichte dieses (philologischen) Irrtums entwickelt einen eigenen Automatismus und erstreckt sich über das Mittelalter bis in die Neuzeit, wovon zahlreiche Textquellen zeugen¹⁰.

⁵ Gerade auf Uhren wird das Thema Chronos-Tod – wie zu erwarten – immer wieder aufgegriffen; ein repräsentatives Beispiel: Münster, Dom St. Paul, Astronomische Uhr mit Figurengruppe von 1696; die (gemalte) Darstellung in der Kapelle St. Michael, Freiburg, Alter Friedhof (wohl Mitte 18. Jh.) zeigt Chronos im gewohnten Typus, den Tod (in der Mitte des Zifferblatts) jedoch nicht als Skelett, sondern in bizarrer Bildformulierung: Aus einem schwarz gefärbten Totenkopf kriecht aus den Augenhöhlen eine Schlange hervor.

⁶ Die großformatige Darstellung des Todes hebt seine Bedeutung innerhalb des Figurenensembles hervor.

⁷ Ein Standardwerk zu diesem Thema immer noch: Jean Seznec: *La Survivance des Dieux Antiques* (Studies of the Warburg Institute 11). London 1940 [Übersetzung ins Englische: New York 1954, ins Deutsche: München 1990].

⁸ *Father Time*. In: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York/London 1972. S. 69-93 (erstmalig erschienen 1939).

⁹ Vgl. Cicero, *De natura deorum*, II, 25: *Κρόνος* enim dicitur, qui est idem *χρόνος*, id est spatium temporis. Zitiert aus Edition H. Rackham, Cambridge (Massachusetts), London 1972.

¹⁰ Beispiele dafür: Augustinus, *De Civitate Dei*, VII, 19.- Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, VIII, 31.- Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gli Antichi*, Kapitel „Saturno“ (Edition der Ausgabe Venedig 1647).

Die Chronos-Skulptur von Tettngang steht am Ende einer – naturgemäß sich immer wieder wandelnden, dem Zeitgeschmack angepassten – Bildtradition, die ihren Ursprung in Italien (Florenz) hat. Hier werden um die Mitte des 15. Jahrhunderts die ersten eigenständigen Tempus/Chronos-Darstellungen kreiert, die sich eindeutig von solchen des Saturn abgrenzen lassen. Sie begegnen uns als Zeichnungen in Francesco Petrarca's *trionfi*, zuerst in Handschriften, kurze Zeit später als Holzschnitte in den gedruckten Ausgaben. In sechs Kapiteln beschreibt Petrarca in Versform die das menschliche Schicksal beherrschenden Mächte: *Cupido* (Liebe), *Pudicitia* (Keuschheit), *Mors* (Tod), *Fama* (Ruhm), *Tempus* (Zeit), *Aeternitas* (Ewigkeit)¹¹. Der Titel der Dichtung, *trionfi*, wirkte sich auf die entsprechenden bildlichen Darstellungen aus: Wie die anderen Allegorien steht auch Chronos auf einem Triumphwagen, der in seinem Falle von zwei Hirschen – sie stehen für die Schnelligkeit¹² – gezogen wird. Das äußere Erscheinungsbild erinnert an mittelalterliche Gewandfiguren; ohne Einfluss bleibt die in dieser frühen Zeit schon zu beobachtende ästhetische Orientierung an dem klassische-antiken Formenkanon.

Die Petrarca-Illustrationen zeigen die personifizierte Zeit mit Vogelflügeln – sie stehen für Geschwindigkeit und Flüchtigkeit. Mit den Flügeln ist über Jahrhunderte hinweg das wichtigste ikonographische Merkmal dieser Figur festgelegt: *tempus volat, hora fugit* – so heißt es in einem althergebrachten Sinnspruch. Schon der antike Kairos (Occasio), der Gott des günstigen Augenblicks und somit mit dem Gott der Zeit verwandt, trägt Flügel¹³. Lenkt man den Blick auf die Bildtradition, so ist eine Abhängigkeit von mittelalterlichen Saturn-Darstellungen offensichtlich¹⁴. Der Gott der Zeit präsentiert sich auf diesen frühen Bildern als gebrechlicher, auf Krücken gestützter bärtiger alter Mann. Parallelen dazu finden wir vor allem in astrologischen Handschriften des 15. Jahrhunderts, wo der Planet Saturn zumeist mit Krücke(n) und der ihm seit der Antike zugeordneten Sichel, die später durch die Sense ersetzt wird, wiedergegeben ist¹⁵.

Graz 1963. S. 15).- Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste 34 (1754) Sp. 228: *Griechisch aber heißt er [Saturnus] Κρόνος von χρόνος, die Zeit, weil er eigentlich diese bedeutet. Als Dichter und Universalgelehrter steht auch Goethe in dieser Reihe. Sein „An Schwager Kronos“ betitelt Gedicht meint eigentlich Chronos.*

¹¹ Den Illustrationen zu Petrarca widmet Simona Cohen ein ausführliches Kapitel in ihrem Buch: *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art* (Brill's Studies in Intellectual History 228). Leiden/Boston 2014. S. 121-171. Die Rezeption von Petrarca's *trionfi* (begonnen 1352) erlebt im 15. und 16. Jh. ihren Höhepunkt und beeinflusst auch die Kunst. Ein herausragendes Beispiel: das sog. Trionfi-Lavabo von 1601/1602 (Kunsthistorisches Museum Wien); siehe Günter Irmscher: *Amor und Aeternitas. Das Trionfi-Lavabo Christoph Jamnitzers für Kaiser Rudolf II.* (Schriften des Kunsthistorischen Museums 4). Wien 1999.

¹² Vgl. Bildtitulus zu „Der Triumph der Zeit“, Stich von Maarten van Heemskerck, um 1565: *SUM TEMPUS VOLUCRE AC RERUM IRREPARABILIS ORDO / ALIPEDES DUCUNT CERVI [...]* Übersetzung: Ich bin die Zeit, auf Flügeln, und der Dinge unwiderbringliche Folge. Mit ihren flügel-schnellen Füßen ziehen [mich] die Hirsche [...]

¹³ Vgl. Cohen (wie Anm. 11) S. 199-243.

¹⁴ Siehe Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie*. Frankfurt am Main 1990 (englische Erstausgabe 1964). V.a. S. 203-315 (literarische Überlieferung) und S. 293-315 (Bildtradition). Zur Überlieferungsgeschichte Saturns bis Ende des 12. Jh. vgl. Gerald Jasbar: *Darstellungen antiker Götter im Ms. A. 10 (Augustinus, De civitate Dei)* der Bibliothek der Oberschule in Schulpforte. Diss. München 1980. S. 21-30. Das Buch von Hans-K./Susanne Lücke: *Antike Mythologie. Ein Handbuch*. Wiesbaden 2005 (Kapitel Kronos, S. 508-518) gibt einen systematischen Abriss zu diesem Thema.

¹⁵ Einer von vielen Belegen ist die Zeichnung in der Handschrift M III 36, fol. 236r der UB Salzburg (2. Viertel 15. Jh.). Vgl. Eva Moser (Hg.): *Buchmalerei im Bodenseeraum. Friedrichshafen 1997.*

Im Laufe des 16. Jahrhunderts kristallisiert sich der von da an gültige Darstellungstypus heraus. Die saturnische Vorstellung, die mehr oder weniger zu allen Zeiten mitschwingt, führt dazu, Chronos nackt oder halbnackt wiederzugeben: Es ist die heroische Nacktheit der Helden und Götter der antiken Mythologie. Eine weitere wesentliche Veränderung ist zu konstatieren. Stand im 15. Jahrhundert noch der gebrechliche Greis im Vordergrund, so zeigen die späteren Darstellungen die *Zeit* als bewegte Figur, deren Vitalität durch einen kräftigen, athletisch anmutenden Körper betont wird¹⁶. Dieses dynamische Erscheinungsbild ist vor allem auf den Stil der Zeit zurückzuführen. Eine nie gekannte Bewegtheit und Erregtheit greift Platz, die gemeinhin als Ausdruck des barocken Pathos begriffen wird. Zu den Darstellungstypen der Frühzeit, wie Chronos auf dem Triumphwagen oder das beliebte Bildthema „Chronos enthüllt (rettet) die Wahrheit“¹⁷ treten neue Inhalte, die sich vor allem als szenische Bilderfindungen äußern¹⁸. Repräsentative Einzelfiguren sind im Bereich der Malerei eher selten, sie sind vielmehr bei Skulpturen zu finden, wie etwa auf Uhren oder Grabdenkmälern¹⁹.

Der Tettninger Chronos (Abb. 2) erweist sich als Nachkomme der oben beschriebenen Typologie: Der Genius der Zeit zeigt sich im besten Mannesalter ohne Spur von Senilität. Andererseits fällt auf, dass – neben der üblichen Nacktheit – schlanke Proportionen sein Aussehen bestimmen, im Unterschied zu den allenthalben im Barock anzutreffenden Darstellungen, die einen kraftstrotzenden Körper theatralisch zur Schau stellen. Der von dem Stilempfinden der Zeit geprägte Individualstil des Bildhauers resultiert aus einer Synthese von barocken und klassizistischen Formvorstellungen. Letztere manifestieren sich in dem ruhigen, jede übersteigerte Bewegung vermeidenden Erscheinungsbild. Damit wird der Bildhauer auch dem Thema des malenden Künstlers gerecht, der mit Ruhe und Konzentration bei der Arbeit ist. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass die ansonsten üblichen Attribute wie Sense und Sanduhr fehlen²⁰. Dies ist kein

Abb. S. 124.- Die interpretatio allegorice des Mittelalters deutet die Sichel des Saturn als Symbol der Zeit: Et ipse (Saturnus) est deus temporis quae in se quasi falx recurrit. Remigius von Auxerre, *Commentum in Martianum Capellam*. Hg. von Cora E. Lutz, *Remigii Autissiodorensis commentum in Martianum Capellam* Buch II. Leiden 1962. S. 65.3 Das Remigius-Ms. der BSB München Clm 14271 fol. 11v (um 1100) zeigt Saturn mit Sense und (!) Sichel und mit einem über dem Kopf schwebenden Brustbild (ein antikes Relikt!) sowie einen sich in den Schwanz beißenden Schlangendrachen, der für das Jahr steht; vgl. Remigius-Kommentar, I, S. 127.6. Die mittelalterliche Auslegung der Attribute im Sinne der Zeit führt dazu, in der Saturn-Figur gleichzeitig Chronos zu sehen. Vgl. Lieselotte Möller: Chronos, in: RDK 3 (1950), Sp. 754f. Die Autorin verweist auf die Darstellung im Remigius-Ms. als frühes Bildzeugnis der personifizierten Zeit. In Wirklichkeit handelt es sich um Saturn, auch wenn die mittelalterliche Auslegung ihn in Zusammenhang mit der Zeit bringt. Zudem befindet sich Saturn in Gesellschaft anderer Götterfiguren (Jupiter, Merkur, Apoll). Nur als Saturn - nicht als Chronos - passt er in diese Reihe. Eine der ganz seltenen frühen Zeit-Darstellungen findet sich in der BNP Paris, Ms. Lat. 6734 (12. Jh.) Auf fol. 3v ein mit tempus bezeichnetes Brustbild (ohne Attribute!); vgl. Kristen Lippincott (Hg.): *The Story of Time*. Ausstellungskatalog London 1999. Abb. S. 20.

¹⁶ Eines der beeindruckenden Beispiele ist Wiblingen, ehem. Benediktinerkloster, Bibliothek, Skulpturengruppe Clio und Chronos von Dominikus Hermenegild Herberger, um 1745; vgl. Edgar Lehmann: *Bibliotheksräume des Barock*. Bd. 1. Berlin 1996. Abb. 90.

¹⁷ Vgl. Fritz Saxl: *Veritas Filia Temporis*. In: *Philosophy and History*. Essays presented to Ernst Cassirer. Oxford 1936. S. 197-222.

¹⁸ Vgl. Möller (wie Anm. 15) mit kurzer Aufzählung wichtiger Themenbereiche.

¹⁹ Vgl. das Grabdenkmal des Dompropstes H. F. von der Leyen von 1706 im Mainzer Dom oder das Epitaph Bonhöffer (gest. 1770) in der Michaelskirche von Schwäbisch Hall.- Vgl. Volker Himmelein: *Barock in Baden-Württemberg*. Stuttgart 1981. S. 198 und Abb. 160.

²⁰ Es deutet, ausgehend vom jetzigen Zustand, nichts darauf hin, dass ursprünglich eine – inzwischen verlorene – Sense vorhanden war. Das Stundenglas hat seinen Platz beim Skelett gefunden; es ist auch das herkömmliche Attribut des Todes.



Abb. 3 - Valentin Stoss, Standuhr, um 1779, Detail mit Holzfigur des Chronos, Ulmer Museum (Foto: Otto Künzel, Ulm).

Einzelfall. Flügel und Bart genügen, um in dieser Personifikation, deren Popularität durch zahlreiche bildliche Darstellungen belegt ist, zweifelsfrei Chronos zu erkennen. Von den zahlreichen Beispielen, die den ikonographischen Idealtypus des Chronos – halbnackt, bärtig, geflügelt, mit Sense und Sanduhr – verkörpern, sei auf die nicht nur in künstlerischer Hinsicht bemerkenswerte, aus der Zeit um 1779 (es ist auch in etwa die Entstehungszeit des Tettninger Chronos) stammende Holzfigur im Ulmer Museum verwiesen, die als Bekrönung einer Standuhr dient²¹ (Abb. 3). Sie hat etwas Besonderes aufzuweisen: eine komplizierte Mechanik sorgt für die Drehung der Sanduhr um 180 Grad (wohl im Viertel- oder

²¹ Die Uhr trägt die Signatur von Valentin Stoss; der Bildhauer der Chronosfigur ist unbekannt. Dr. Eva Leistenschneider verdanke ich den Hinweis auf die Mechanik der Sanduhr.

Halbstundentakt). Bei der zu Füßen des Zeitgottes auf dem Boden lagernden, antikisch gekleideten Figur handelt es sich, vom Typus her, um einen sich dem Vergnügen des Seifenblasens hingebenden Jüngling – ein beliebtes Vanitas-Motiv des Barock.

Im Unterschied zu den genannten Attributen ist der Bart ein Merkmal, auf das nie verzichtet wird. Er verweist nicht nur vordergründig auf das fortgeschrittene Alter des Dargestellten. Der Bart gibt mitunter Anlass zu erstaunlichen Deutungen, die eine ungebremste Lust an spekulativer Auslegung widerpiegeln, wie sie besonders das Mittelalter kennt²².

Tempus, Mors, Vanitas

In der Figur des Chronos sind zwei Machtbereiche angelegt, die in einem antagonistischen Verhältnis zueinander stehen. In der Kunst des Barock finden sich zahlreiche Beispiele, die Chronos als kosmische, das Universum ordnende Urkraft begreifen, die für den zyklischen Ablauf von Tag und Nacht, von Monaten und Jahreszeiten und schließlich des ganzen Jahres verantwortlich zeichnet. Schon das Mittelalter veranschaulicht diese Vorstellung in einer Reihe von kosmischen Diagrammen, die den ewigen Kreislauf des Universums thematisieren²³. Exemplarisch zeigt dieses positive Verständnis ein Deckengemälde des Gartenpavillons in Meersburg am Bodensee (um 1760)²⁴. Auf diesem sind die *Zwölf Monate*, als eine fröhliche Mädchenschar zur Musik der Zeit – sie spielt selbst die Querflöte – ausgelassen tanzend dargestellt²⁵. Alle Darstellungen dieser Art feiern – angesichts der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens – die immer wieder stattfindende Erneuerung der Natur.

Auf der anderen Seite begegnet uns Chronos als Gefährte des Todes. Hier kommt seine dunkel-düstere Seite zum Vorschein: Die Lebenszeit verrinnt und strebt unaufhaltsam dem Ende, d.h. der Auslöschung allen menschlichen Daseins zu. Gerade in der Kunst des Barock äußert sich eine dualistische Lebensauffassung, die zwischen ausgelassener Lebensfreude – verbunden mit dem Streben nach Reichtum und sinnlicher Lust – und dem durch den Tod herbeigeführten Ende allen irdischen Vergnügens pendelt. Die Zeichnung „Vanitas“

²² Im Originalkonzept zum Freskenprogramm der Stiftskirche Niederaltaich, um 1720, ist zu lesen: *Die Zeit ist ein alter lang- und graubarbeter man, mit 2 grossen ausgestreckten flügel [...] Ein kleiner genius [...] haltet mit der linken hand die Zeit Bey der stirn, mit der rechten aber haltet er das barbierrmesser als wirklich scherend an den barth.* Das ausgeführte Fresko ist dem regierenden Prälaten gewidmet, dem ewige Jugend beschert sein möge gleich dem bartlosen, verjüngten Chronos. In der folgenden Passage werden ihm die Flügel gestutzt: Die Zeit wird damit ihres rasanten Vorwärtsdrängens beraubt. Vgl. Ernst *Guldán*: Wolfgang Andreas Heindl. Wien 1970. S. 99f. (mit Abb. der Entwurfszeichnung).

²³ Vgl. *Cohen* (wie Anm. 11) S. 53-85.

²⁴ Vgl. RDK 1 (1933) Sp. 361 mit Abb. 12.

²⁵ Weitere Beispiele: ‚Die vier Jahreszeiten, Chronos huldigend‘ von Bartolome Altomonte (Entwurf für ein Deckenfresko, 1737). Vgl. Meisterwerke Residenz Salzburg. Salzburg 2001. S. 100.- ‚Bacchanal‘ des Kremser Schmidt (Gemälde, 1790, GNM Nürnberg). Vgl. Daniel *Hess/Dagmar Hirschfelder* (Hg.): Renaissance. Barock. Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (Die Schausammlungen des GNM Nürnberg 3). Nürnberg 2010. S. 357 und S. 473, Abb. 320.- Im 17. Jh. machen zwei namhafte französische Künstler mit diesem Thema auf sich aufmerksam: Nicolas Poussin, ‚Il ballo della Vita Humana‘, Gemälde von 1640 (London, Wallace Collection); vgl. *Panofsky* (wie Anm. 8), Abb. 68.- Claude Lorrain, ‚Tanz der Jahreszeiten‘, 1662 (als Radierung und Gemälde); vgl. Marcel *Roethlisberger*: Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten. Ausst. Kat. München 1983. Beide französische Künstler stellen Chronos als einen die Harfe zupfenden Musiker dar.



Abb. 4 - Johann Wolfgang Baumgartner, Memento mori, Zeichnung, 2. Viertel 18. Jh.
(Foto: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

von J. W. Baumgartner²⁶ (Abb. 4) führt dies drastisch vor Augen: Ein beliebter, nicht mehr ganz junger Mann präsentiert sich, dem Betrachter in einer Pose der Selbstüberschätzung zugewandt, bei einer üppig gedeckten Tafel. Der traurige Held, der mit der linken Hand einen Krug schwenkt, scheint den Wein schon

²⁶ 2. Viertel 18. Jh., Berlin, Kupferstichkabinett; vgl. Alexander *Dückers* (Hg.): Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung. Berlin 1994. S. 147.



Abb. 5 - Boetius Bolswert, Kampf der Menschheit gegen den Tod, Kupferstich, 1610 (nach einem Gemälde von David Vinckboons), Rijksprentenkabinet Amsterdam (Foto: Rijksmuseum Amsterdam).

überreichlich genossen und die Kontrolle über sich verloren zu haben. Eine Katze macht sich an den Essensresten auf dem Tisch zu schaffen, Geschirr fällt herunter oder liegt schon zerbrochen auf dem Boden – ein Bild hemmungsloser Prasserei und zugleich ein *exemplum* für eine der Sieben Todsünden, die Völlerei (*gula*). In der rechten unteren Ecke gibt sich die halbnackte geflügelte Figur mit Sense als Chronos zu erkennen. Er hält dem berauschten Mann in mahnender Absicht die Sanduhr entgegen, was unserem Protagonisten offensichtlich wenig bekümmert. Am linken Bildrand ist, in der Rolle des Beobachters, der Apostel Paulus dargestellt. Es sind seine Worte, die Anlass zur Gestaltung dieses Themas gaben²⁷.

Als szenische Darstellung illustriert der Stich „Dood vecht tegen de mensheit“ (1610) von Boetius Bolswert mit seltener Eindringlichkeit den aussichtslosen Kampf der Menschen gegen den Tod²⁸ (Abb. 5). Der links dargestellte Knochenmann zielt mit gespanntem Bogen auf das Menschengewühl, das sich in unmittelbarer Nähe eines monumentalen Triumphbogens verzweifelt zur Wehr setzt. Die auf dem Boden liegenden Getöteten machen die Vergeblichkeit des Aufbegehrens deutlich. In der Nähe des Todes ist der geflügelte Gott der Zeit (mit Sanduhr auf dem Kopf) ins Bild gesetzt. Fluchtartig verlässt er, der mitverantwortlich für dieses Desaster ist, verstoßen den Schauplatz des Schreckens. Das allgemein herrschende Chaos verdeutlichen auch die auf dem Boden

²⁷ *Wie am Tag laßt uns ehrbar wandeln, nicht in Schmausereien und Trinkgelagen, nicht in Wollust und Ausschweifungen [...] (Röm 13, 3).*

²⁸ Vorlage für den Stich war ein Bild von David Vinckboons (1576-1632); vgl. Jan Bialostocki: *Kunst und Vanitas*. In: *Stil und Ikonographie*. Köln 1981, S. 276f.



Abb. 6 - Chronos und Tod, Stuckfiguren, um 1720, Dürnstein, Augustiner-Chorherren-Kloster, Kreuzgang (Foto: Harald Hartmann).

verstreuten Gegenstände, über die Chronos achtlos hinweg eilt. Die Landschaft im Hintergrund ist mit Tieren bevölkert, die ebenfalls versuchen dem Tod zu entkommen. Die Vergänglichkeit des Ruhms beschwört die ebenfalls fliehende, hinter Chronos dargestellte *fama* (mit Posaune).

Auf besondere Art und Weise demonstrieren zwei lebensgroße Stuckfiguren aus der Zeit um 1720 im Kreuzgang des Augustiner-Chorherren-Klosters Dürnstein den Umgang mit diesem Thema²⁹ (Abb. 6). Sie flankieren den Eingang zur Krypta: links der Tod als menschliches Skelett mit den Beigaben Köcher, Pfeile und Schaufel, rechts der geflügelte Chronos mit den üblichen Attributen. Beide stehen auf Sockeln in Nischen, die einen würdevollen Rahmen abgeben. Ihre Zusammengehörigkeit wird durch den Gestus des Chronos hervorgehoben, der demonstrativ auf den Tod zeigt. Die Figuren fungieren als Auftakt zu einem Bildprogramm, das im Innern der Krypta den Geist des *memento mori* zur vollen Entfaltung bringt. Die beiden Schriftbänder in der jeweiligen Kalotte kreisen um dasselbe Thema; die Verse spielen auf die Vergänglichkeit des Menschen an und mahnen ihn, sich reinzuwaschen von seinen Sünden – in einer Zeit „die zum Weinen ist“³⁰.

²⁹ Helga Penz/Andreas Zajic (Hg.): Stift Dürnstein. Waidhofen (Thaya) 2010.

³⁰ Spruchband Chronos: *TEMPUS HOC EST FLENDI / SIMUL ET PECCATA LUENDI*; Tod: *POST MORTEM FUMUS / PULVIS ET UMBRA SUMUS*. Freundliche Mitteilung von Pfarrer Hugo Rafael De Vlaminck, Dürnstein.



Abb. 7 - Maarten de Vos (Inventor)/Hieronymus Wierix (Stecher), Nox (Nacht), Kupferstich, Ende 16. / Anf. 17. Jh. (Herzog- August Bibliothek Wolfenbüttel: Graph. A1:2810e).

Zurück zur Tettninger Figurengruppe. Als vereinzeltes Motiv fällt der Vogel ins Auge, der als Eule zu identifizieren ist (Abb. 1). Mit ihr wird die Todesthematik erneut aufgegriffen. Die Eule ist bekannt als Beigabe der Minerva (Athena) und steht gemeinhin für Klugheit und Weisheit. Doch es gibt noch eine andere, dämonische Bedeutung: Die Eule kann auch, als Vogel der Nacht, den Tod symbolisieren. „Ich fyrcht den Tag“ liest man auf einem Holzschnitt des frühen 16. Jahrhunderts, der eine auf einem Totenschädel hockende Eule inmitten einer Ruinenarchitektur zeigt³¹.

Auf den unheilverkündenden Vogel trifft man in Verbindung mit Chronos auf einem Stich aus der Zeit um 1600 mit dem Bild der schwarz gefärbten *Nacht* (*nox*), die einen auf Wolken dahinstürmenden, von zwei Pferden gezogenen Wagen lenkt³² (Abb. 7). Ihr zu Füßen liegt Chronos, auf dem Kopf die Sanduhr, die Sense unter dem Arm geklemmt. Er zeigt sich hier von seiner passiven Seite: Sein matt hingelagerter Körper, seine geschlossenen Augen suggerieren seinen Schlaf. Die Nacht hat ihn in ihren Fängen. Eine große Eule, auf dem oberen Teil des Wagenrücksitzes postiert, trägt dazu bei – zusammen mit Fledermäusen und anderen Nachtvögeln – eine Atmosphäre beunruhigender Düsternis zu schaffen³³.

³¹ Vgl. RDK 6 (1973) Sp. 285 Abb. 15.- Dasselbe Motiv in: GABRIELIS ROLLENHAGII selectorum Emblemata CENTURIA SECUNDA Anno MDCXIII, Nr. 34; vgl. A. Henckell/A. Schöne (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jh. Stuttgart 1996 (Erstausgabe 1967). Sp. 892.

³² Maarten de Vos, „Dum nox obtenebrat ...“, Stecher: Hieronymus Wierix; Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Sign. Graph. A1: 2810e.

³³ Das bronzenes Uhrengehäuse im Bayerischen Nationalmuseum München, um 1750, Inv. Nr. 42/33, ist einer der seltenen Belege für die Darstellung Chronos/Eule im Zusammenhang mit Uhren; freundliche Mitteilung von Dr. Raphael Beuing, München.

Als zentrales Motiv drängt sich die zerbrochene Säule (Abb. 1), Symbol der Vergänglichkeit, optisch in den Vordergrund. Wie kaum in einer anderen Epoche ist die Begrenztheit alles Irdischen eines der Hauptthemen des Barock – in der Kunst wie in der Dichtung. Andreas Gryphius zeichnet in seinem berühmten Gedicht über die Eitelkeit der Welt ein Bild von Trostlosigkeit und Trauer angesichts des Zerfalls aller von Menschenhand geschaffenen Dinge und angehäuften Reichtümer³⁴.

Auf bildlichen Darstellungen entwickelt sich die zerbrochene Säule zu einem Leitmotiv der Vanitas-Thematik, wovon zahlreiche Beispiele zeugen, auch im Zusammenhang mit Chronos³⁵. Die Säule, das traditionelle Attribut der *fortitudo*, symbolisiert menschliche Stärke und Kraft und bietet sich in zerbrochenem Zustand – neben ihrer dinglichen Bedeutung des Zerfalls aller von Menschenhand geschaffenen Bauwerke – in diesem doppelten Sinn besonders als Symbol der Vergänglichkeit an. In Cesare Ripas *Iconologia* ist im Kapitel über die Zeit (*tempo*) der Hinweis zu finden, dass Chronos inmitten von Ruinen steht³⁶. Das gleiche Werk erfuhr durch den Augsburger Verleger Johann Georg Hertel in den Jahren 1758-60 eine reich illustrierte lateinisch/deutsche Auflage, die den Text Ripas aber unberücksichtigt lässt³⁷ (Abb. 8). Der Illustrator orientiert sich bei seiner *Tempus*-Darstellung am Ripa-Text³⁸. Die *Zeit* steht auf dem Zodiakus-Reif und trägt einen mit Sternen gesprenkelten Überwurf – Zeichen ihrer universellen Macht. Sonne und Mond in Gestalt von Putten schreiben die Geschichte in ein Buch. Der Spiegel in der rechten Hand, ein bei Chronos seltenes Attribut, verweist auf die Gegenwart, die wir nur als ein die Realität vortäuschendes Trugbild wahrnehmen. Es gibt aber noch eine zweite moralisierende Bedeutungsebene: der sich im Spiegel musternde Mensch soll in einem Akt der Selbsterkenntnis sich seiner endlichen Existenz auf Erden bewusst werden³⁹. Der Schlangenring in der Linken, der in den mittelalterlichen mythographischen Texten durchgängig bei Saturn Erwähnung findet, versinnbildlicht den ewigen kosmischen Zyklus. Im Hintergrund links erhebt sich eine monumentale Ruinenarchitektur, die ihr Pendant am rechten Bildrand in Gestalt einer verwitterten Säule hat. Sie erhält ihre besondere Bedeutung als isoliertes Einzelmotiv. Verwilderte Sträucher, die sich um die Ruinen ranken, runden das Bild einer der Zeit – und damit dem Zerfall – preisgegebenen Welt ab. Auf den Tod spielt die klein gezeichnete Szene im Hintergrund an. Wieder erkennen wir den geflügelten Chronos, der, die Sense als Ruder gebrauchend, einen im Boot lagernden Sarg über den Fluss befördert:

³⁴ *Du siehst wohin du siehst nur Eitelkeit auf Erden [...] (1637)*. Das Gedicht „An Kronos“ von Christian F. D. Schubart, in dem er angesichts der Vergänglichkeit zur Weisheit und Tugend aufruft, ist ein schöner Beleg für das Fortleben der Vanitas-Thematik in der Dichtung des 18. Jh.

³⁵ Ein Beispiel von vielen: ‚Die 24 Stunden des menschlichen Glücks‘; Radierung von Guiseppe M. Mitelli, Bologna 1675; vgl. Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe. Ausst. Kat. Kassel 1999. Abb. S. 338.

³⁶ *Homo vecchio alato, il quale tiene un cerchio in mano, e sta in mezzo d'una ruina [...]*. Zitat aus Cesare Ripa: *Iconologia ovvero descrizione di diversi imagini cavate dall' antichità , e di propria inventione*. Rom 1603. S. 483 (Kap. Tempo Nr. 3). ND Hildesheim/New York 1970.

³⁷ Vgl. Edward A. Maser (Hg.): Cesare Ripa. Baroque and Rococo Pictorial Imagery. New York 1971. Abb. zu Nr. 11 mit der subscriptio: So streicht hindurch die Zeit der Welt, weil jedem ist daß Zihl bestelt.

³⁸ Vgl. Ripa (wie Anm. 36), Kap. Tempo Nr. 1. S. 482.

³⁹ *Wer sein Ebenbild im Spiegel genau betrachtet, kennt sich genau. Wer während seines kurzen irdischen Aufenthalts sich selbst erkennt, wird von allen für weise gehalten*. Vgl. Henkel/Schöne (wie Anm. 31) Sp. 1346 (Emblembuch von Gilles Corozet).



Abb. 8 - Tempus, Kupferstich, aus Cesare Ripas Iconoglia, Edition Hertel, Augsburg 1758-60 (Foto: Dover Publications, Inc., New York).

eine Anspielung auf den antiken Fährmann Charon, der in seiner Eigenschaft als Psychopompos die Seelen über den Styx geleitet.

Direkt vor dem unten liegenden Säulenbruchstück ist der geflügelte Amor (Cupido) dargestellt (Abb. 1), Sohn und ständiger Begleiter der Venus. In der Hand hält er den Pfeil, der das Feuer der Liebe entfacht. Der Kontext zu Chronos ergibt sich schon in formaler Hinsicht: Bewegung und Blick des Erotos sind auf den Gott der Zeit ausgerichtet. Die enge Verbindung von *Liebe* und *Zeit* belegen zahlreiche Bilder, wobei *Amor* es sich gefallen lassen muss, von der *Zeit* zurechtgestutzt zu werden. So entwickelt sich das im Barock weit verbreitete Thema „Chronos beschneidet Amor die Flügel“⁴⁰. Im übertragenen Sinne ist

⁴⁰ Beispiele zu diesem Thema: Francois Perrier, Zeichnung, 1630/35, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/Main, Kupferstichkabinett (eine Druckgrafik-Version ist im Besitz der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden).- Pierre Mignard, Gemälde, 1694, Denver Art Museum.- Johann Peter Wagner, Steinskulptur, um 1775, im Rokoko-Garten Veitshöchheim.

das eine recht deutliche Anspielung auf die Gebrechen des Alters und dem damit einhergehenden Verlust der Libido. So ist dieses Bildthema gleichzeitig eine unterschwellige Empfehlung, die schönen – und damit auch amourösen – Dinge des Lebens beizeiten auszukosten⁴¹.

In diesem System von eng miteinander verwobenen Sinnbildern setzt die Wiedergabe des Baumes der Erkenntnis und der Schlange einen neuen – religiösen – Akzent (Abb. 2). Die Hauptakteure Adam und Eva fehlen, wir haben es mit einer Abbeviatur des Sündenfalls zu tun. Die Schlange, Symbol des Bösen, windet sich in traditioneller Weise um den Stamm. Das Reptil ist im Begriff, mit dem Maul einen Apfel zu ergreifen, um damit Eva in Versuchung zu führen. Eva kann der arglistigen Aufforderung der Schlange, von der Frucht zu essen, nicht widerstehen und setzt sich über das Verbot hinweg⁴². So führt menschliche Hybris und Neugier zur Bestrafung, d. h. zur Vertreibung aus dem Paradies und zum Ende des Zustands ewiger Glückseligkeit, wie ihn der Aufenthalt im Garten Eden mit sich bringt. Von dem Moment an, da Mühsal und Tod das menschliche Leben bestimmen, tritt die Zeit in die irdische Welt. Die Funktion des bildlich dargestellten Chronos beschränkt sich darauf, die Zeit als Abstraktum in unserer Vorstellungswelt sinnlich-anschaulich zu verankern. Ihr eigentlicher Urheber ist jedoch Gott. Vor diesem Hintergrund erweist sich die Aufnahme der Sündenfall-Thematik in das Bildprogramm mit ihrem engen Bezug zur (personifizierten) Zeit als ein wohlüberlegtes Konzept.

Chronos und die Künste

Der als Maler agierende Chronos der Tettninger Figurenuhr lässt vermuten, dass er in einer besonderen Beziehung zu den schönen Künsten steht. Tatsächlich gibt es dafür im Barock zahlreiche Belege. Oftmals ist der Genius der Zeit in Gesellschaft Minervas (Athena) anzutreffen, der Schutzgöttin der Wissenschaften und Künste.

Ein Gemälde Joachim Sandrarts von 1644 trägt den Titel „Minerva und Saturn beschützen Kunst und Wissenschaft vor Neid und Lüge“⁴³ (Abb. 9). Die mit dem Schild *invidia* und *fraus* abwehrende Gestalt ist jedoch nicht als Saturn, sondern als Chronos zu identifizieren, wie zahlreiche Darstellungen zum Thema Minerva und die Künste bezeugen. Saturn passt nicht in dieses ikonographische Schema. Der Gott der Zeit ist als greiser Mann mit Sense dargestellt. Seine Flügel, die nur ihm und nicht Saturn zustehen, sind auf dem Gemälde nur zu erahnen, doch sind sie auf einer signierten und 1644 datierten Vorstudie zu diesem Bild deutlich zu erkennen⁴⁴. Minerva, ausgestattet mit Helm, Brustpanzer und Lanze, verkörpert den traditionellen, im Altertum wurzelnden Typus. Sie wendet sich geradezu fürsorglich den bei ihr Schutz suchenden nackten Genieputti zu, die

⁴¹ Die Verse im Emblembuch des Otho Vaenius (1556-1629) sind nicht ohne Zuversicht: *Der alles verschlingende Gott der Zeit stutzt Amors Flügel [...] So mag wohl das ermattende Alter dem Liebhaber den Liebesgenuß mindern, doch wird seine Leidenschaft nie gänzlich aufgehoben.* Vgl. Henkel/Schöne (wie Anm. 31) Sp. 1811.

⁴² Gen 2, 17: [...] *nur vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse darfst du nicht essen; denn am Tage, da du davon issest, mußt du sterben.*

⁴³ Kunsthistorisches Museum Wien.

⁴⁴ Graphische Sammlung Albertina, Inv. N. 3517.



Abb. 9 - Joachim von Sandrart, Minerva und Saturn [Chronos] beschützen Kunst und Wissenschaft, 1644, Kunsthistorisches Museum, Wien (Foto: KHM-Museumsverband).

für Inspiration und Kreativität der Künste stehen. Der aus der linken unteren Ecke auftauchende knurrende Hund demonstriert auf ziemlich derbe Weise das Bedrohliche der Situation.

Auch das Sujet der Verherrlichung eines Potentaten, dessen Verdienste um Kunst und Wissenschaft gewürdigt werden sollen, bietet Chronos die Möglichkeit, sich in Szene zu setzen. Als Beispiel für den deutschsprachigen Raum steht das Gemälde „Allegorie auf die Gründung der Kasseler Kunstakademie“ (1778) von Johann Heinrich Tischbein⁴⁵ (Abb. 10). Wir erkennen darauf den geflügelten Chronos (mit Sanduhr), der in gewohnt theatralischer Manier den Vorhang hochzieht – es sei hier an das Thema *veritas filia temporis* erinnert – und damit den Blick freigibt auf das vor monumentalen Kollonaden aufgestellte Obeliskendenkmal mit dem Reliefportrait Friedrichs II. Der geflügelte Chronos tritt hier in einer ganz speziellen Funktion in Erscheinung. Als Genius der Künste verkörpert er hier den Aufbruch einer neuen Epoche, die sich vom barocken Stil verabschiedet und im aufstrebenden Klassizismus, der allmählich auch die Akademien erobert, die einzig wahre und zeitgemäße Kunstform erkennt. Minerva, die mit erhobener Hand auf das Bildnis zeigt und mit dieser Geste dessen Bedeutung bekundet, befindet sich in Gesellschaft von *Malerei* (mit Gemälde, Palette und einer Gewandschließe mit Maske), *Bildhauerei* (mit Hammer und

⁴⁵ Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie. Vgl. Geburt der Zeit (wie Anm. 35) S. 351.

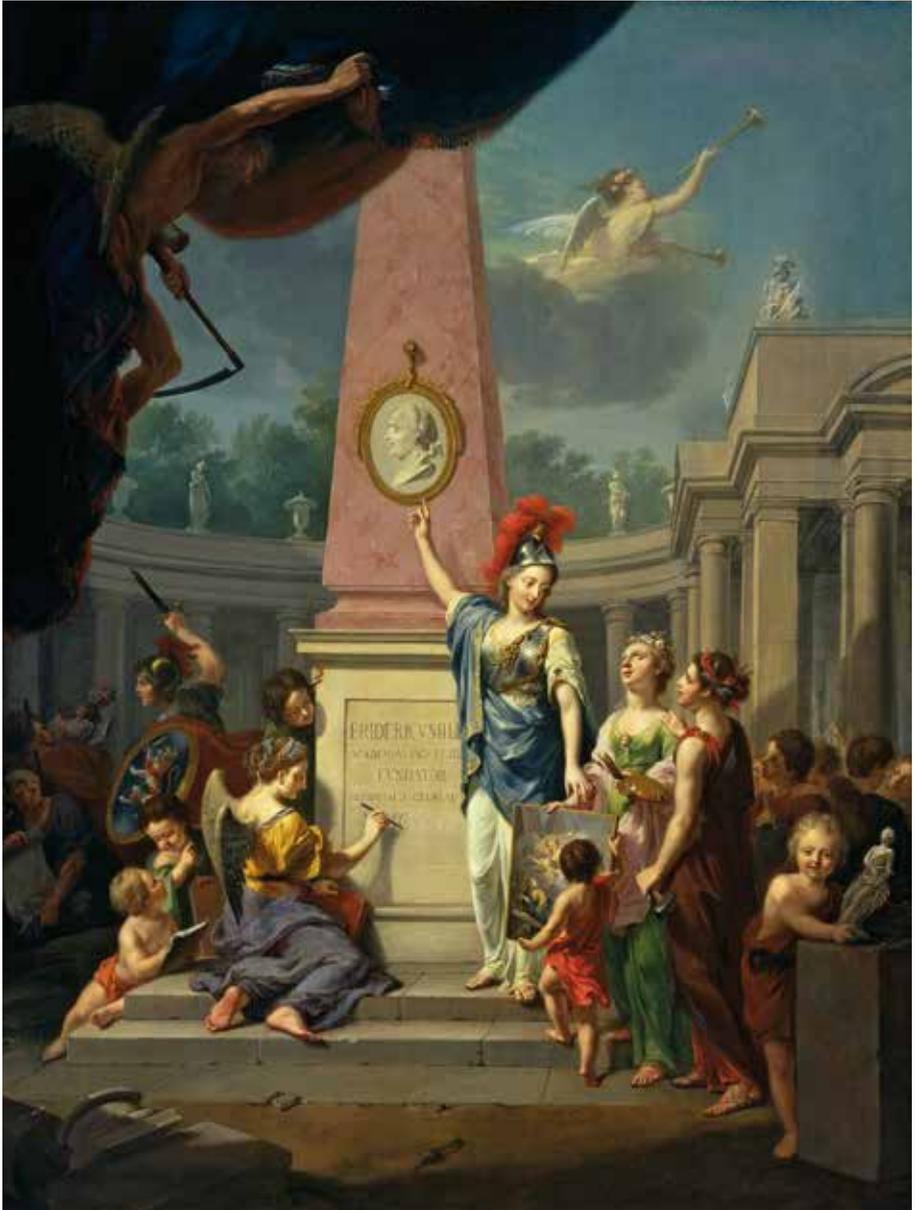


Abb. 10 - Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Allegorie auf die Gründung der Kasseler Kunstakademie, um 1778, Staatl. Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (Foto: Museumslandschaft Hessen Kassel).

Meißel) sowie einer Gruppe von Akademieschülern. Auf *sculptura* verweist auch der an einem Sockel angelehnte Knabe, der eine Apollo-Statuette umfasst. Beide Personifikationen geben einen Hinweis auf die an der neu gegründeten Kasseler Akademie gelehrt Disziplinen. Links im Bild verjagt ein Soldat *ignorantia* (mit Eselsohren), die offensichtliche Feindin einer neuen Kunst. Die geflügelte *historia* ist damit beschäftigt, ein auf den gefeierten Herrscher



Abb. 11 - Michael Tenzel, Aufmunterung und Belohnung der Künste, 1794, Deutsche Barockgalerie im Schaezlerpalais, Augsburg (Foto: Kunstsammlungen und Museen Augsburg).

gemünztes Epigramm auf dem Sockel des Monuments einzumeißeln⁴⁶. Für den ewigen Nachruhm des die Künste fördernden Fürsten sorgt auch die am Himmel erscheinende *fama*.

Nicht nur fürstliche Residenzen bedienen sich dieses visuellen Propagandamittels, um deren Status einer die Künste fördernden Obrigkeit zu festigen. Mit Augsburg haben wir ein Beispiel einer sich selbst regierenden Reichsstadt, deren gewählter Rat ähnliche Intentionen verfolgt. Der Rat der Stadt war es wohl, der Michael Tenzels 1794 datiertes Gemälde „Aufmunterung und Belohnung der Künste“ in Auftrag gab⁴⁷ (Abb. 11). Zentrale Figur des Bildes ist die Personifikation der Kunst, die auf einem Sockel mit dem Augsburger Wappen thront⁴⁸. Sie ist umgeben von zwei Allegorien: links Athena-Minerva, Schutzgöttin der Wissenschaft und Künste, rechts der geflügelte Zeitgenius, der sinnfällig auf die blühende Kunstepoche der Stadt anspielt, indem er, in Anlehnung an Fortuna, sein Füllhorn ausschüttet. Der Ruf Augsburgs als Kunststadt beruhte vor allem auf der 1710 ins Leben gerufenen Akademie. Die personifizierte Kunst wird als handelnde Person dargestellt, die Preise verteilt. Während sie in ihrer erhobenen linken Hand einen Lorbeerkranz hält, überreicht sie mit ihrer Rechten einem der vor ihr versammelten Akademieschüler eine Medaille. Die jungen Studenten führen verschiedene Utensilien mit sich, darunter eine Zeichnung, Noten und ein Lehrbuch (?). Ein junger Mann links im Bild zeigt auf ein Gemälde: ein Hinweis auf die erste der an der Akademie gelehrt Künste, die Malerei. Die verhüllte Frauengestalt im Vordergrund wird im neuen Katalog von Christof Trepesch als *Kenntnis* gedeutet, es könnte sich aber auch um *Fleiß* oder *Zielstrebigkeit* handeln. Das Fehlen entsprechender Kennzeichen bzw. Attribute lässt jedenfalls mehrere Deutungsmöglichkeiten zu. Die *Trägheit* im Sinne der Dummheit (der Eselskopf weist darauf hin) zeigt sich auf der anderen Seite des Bildes. Schließlich bleibt noch die sich in nachdenklicher Pose auf dem Sockel abstützende Figur mit Löwenfell und Keule zu erwähnen. Es handelt sich um den antiken Heros Herkules, der schon früh Eingang in die christliche Kunst fand und ganz allgemein das tugendsame Leben (*virtus*) personifiziert. Die gesamte Szene wird im doppelten Sinne durch die am Himmel schwebende göttliche *providentia* überhöht.

Die Nähe der *Zeit* zur Kunst, insbesondere zur Malerei, erweist sich auch in anderen Bildthemen. In Abwandlung des Sujets „Die Zeit enthüllt die Wahrheit“ finden wir Chronos mit dem sich um die Hüfte windenden Schlangenring auf einem französischen Stich von 1680, auf dem er, in Anlehnung an das Vorhangmotiv, diesmal die Wolken nebulöser Unwissenheit (*ignorantia*) – wieder entdecken wir den Eselskopf – beiseite schiebt und auf diese Weise die sich kokett

⁴⁶ FRIDERICUS I.L.(H.) ACADEMIAE PIC. ET SCU. FUNDATOR IMMORTALIS GLORIA MDCLXXVI-II. Zitiert nach Geburt der Zeit (wie Anm. 35) S. 352.

⁴⁷ Vgl. Christof Trepesch (Hg.): Die deutsche Barockgalerie im Schaezlerpalais. Meisterwerke der Augsburger Sammlung. München/Berlin 2016. Kat. Nr. 111. Für die Überlassung des Manuskripts vor Drucklegung danke ich dem Autor. Sein Textbeitrag bildet die Grundlage für meine Bildbeschreibung. In dem von Eckhard von Knorre verfassten Katalog: Deutsche Barockgalerie, Augsburg 1970, trägt das Bild den Titel „Allegorie auf die Kunstpflege Augsburgs“.

⁴⁸ Knorre (wie Anm. 47) identifiziert die thronende Frauengestalt als *Malerei* und begründet dies mit der ihr beigegebenen Halskette mit Maske (oftmals das Attribut von *pictura*). Eine weitere Option sei hier zur Diskussion gestellt: In der Figur könnte man auch eine allegorische Darstellung der Akademie sehen. Diese Deutung würde der goldene Zeigestab, der auf die praktische Unterweisung der Akademiestudenten anspielt, stützen.



Abb. 12 - Louis Testelin, *Le Temps aydé par l'amour de la vertu desbrouille des nuages de l'ignorance la vérité de la Peinture*, um 1655, Nachstich von Gérard Audran, 1680 (Foto: Ludwig Rosenthal's Antiquariaat, Leidschendam/Niederlande).

räkelnde, in Blickkontakt mit Chronos stehende *veritas* in Szene setzt⁴⁹ (Abb.12). Die ihr beigegebenen, im Tondo links unten nur vage zu erkennenden Pinsel und Palette verweisen auf *pictura*, so dass wir es hier mit einem Komposit von *Wahrheit* und *Malerei* zu tun haben. Beide sind innerhalb der Pariser Akademie Gegenstand eines ständigen Diskurses⁵⁰.

Auf einer Frontispiz-Illustration von 1768 steht Chronos als Handelnder in besonders engem Kontakt zur *pictura*⁵¹ (Abb. 13). In einer geradezu heran-

⁴⁹ Louis Testelin, *Le Temps aydé par l'amour de la vertu desbrouille des nuages de l'ignorance la vérité de l'ignorance la vérité de la Peinture*; Nachstich von Gérard Audran, 1680. Vgl. Annegret Hoberg: *Zeit, Kunst und Geschichtsbewusstsein. Studien zur Ikonographie in der französischen Kunst des 17. Jh.* Phil. Diss. Universität Tübingen 1984. S. 49 (im Internet 2007: <http://hdl.handle.net/10900/46295>).

⁵⁰ Zum Thema Malerei und Wahrheit vgl. *ebda.*, bes. S. 10-19.

⁵¹ Domenico Piola, Frontispiz zu *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*. Edition Genua 1768 (Nachstich von G. Tasnière); vgl. *ebda.*, S. 58.



Abb. 13 - Georges Tasniere, Frontispiz für Raffaello Soprani, *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi* (gestochen nach D. Piolas Bild von 1674), Edition Genua 1768 (Foto: The Getty Research Institute, Los Angeles).

stürmenden Flugbewegung nähert er sich von oben der Malerei, die sich mit Pinsel und Palette an einem Bild zu schaffen macht. Chronos berührt mit zwei gespreizten Fingern die Tafel, wie um *pictura*, die mit ihm in Blickkontakt steht, in der Anwendung des richtigen Maßverhältnisses zu unterweisen⁵². Auf die Tätigkeit des Messens verweisen auch Zirkel und Winkelmaß inmitten von zwei verspielten Putti. Einer von beiden hat seine linke Hand auf einen steinernen Kopf gelegt – eine Anspielung auf die Bildhauerei, der auf dieser Darstellung nur eine zweitrangige Rolle zugeteilt wird. In dem von Chronos mitgeführten, der *Malerei* zugeordneten Lorbeerkranz ist eines seiner Attribute eingearbeitet, ein Schlangenring. Nur der Künstler, der die Proportionen richtig zu wahren weiß, verdient den Lorbeerkranz und wird ewigen Ruhm erlangen.

Kronos als Maler

Chronos als Musiker, der die Lyra zupft oder die Flöte bläst, haben wir bereits in anderem Zusammenhang kennen gelernt. Aber Chronos als Maler?

Weitet man den ikonographischen Radius aus, so lenkt vor allem eine Gestalt des griechisch-römischen Götterhimmels das Augenmerk auf sich: Hermes-Merkur, der Gott der Kaufleute und Redegewandtheit, aber auch Beschützer der Handwerker und Künstler⁵³. Auf einem 1611 datierten Gemälde von Hendrick Goltzius⁵⁴ präsentiert sich Merkur auf den ersten Blick zwar als Götterfigur im klassischen Sinn, doch gibt es darüber hinaus eine zweite Bedeutungsebene. Zu den herkömmlichen Attributen wie Flügelhelm und Hahn sind ihm Palette, Pinsel und der als Malstock umfunktionierte Caduceus beigegeben, die ihn als Künstler und zugleich Schutzgott der Malerei (sie steht hier stellvertretend für alle Kunstgattungen) vorstellen. Merkur nimmt hier die Stelle Minervas ein, deren Bildtypus zur Darstellung der Allegorie der Künste ansonsten Verwendung findet.

Das Thema greift auch Adam Elsheimer in verwandelter Form in einer Federzeichnung von 1598 auf⁵⁵. Mit den üblichen Malutensilien ausgestattet, gibt sich Merkur auch durch das neben ihm abgestellte Gemälde als Künstler zu erkennen. Er wendet sich mit einem Willkommensgruß dem ihm von einer Muse anempfohlenen jungen Mann zu, der in devoter Haltung um die Gunst des Gottes bittet.

Eine schwingvolle, den situativen Moment fixierende Federzeichnung des Josuas Rozlau (?) von 1598 gibt eine andere Variante wieder⁵⁶ (Abb. 14). Sie zeigt

⁵² Vgl. die Federzeichnung ‚Minerva unterweist die Malerei‘ des Adam von Noort, 1598, wo in einer ähnlichen Bildformulierung die Beschützerin der Künste, deren Rechte nah am Bild mit einem Zirkel (!) hantiert, die Stelle des Chronos einnimmt; dazu Ekkehard Mai/Kurt Wettengel (Hg.): Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. München 2002. S. 197 mit Abb.

⁵³ Im Wolfegger Hausbuch, um 1480, fol. 16r, versammeln sich unter dem Planeten Merkur die verschiedensten Berufsstände wie Uhrmacher, Goldschmied, Orgelbauer, Bildhauer - und ein Maler im Beisein einer ihn umgarnenden jungen Schönen. Vgl. Mai/Wettengel (wie Anm. 52) S. 62.

⁵⁴ ‚Merkur‘ (das Gegenstück stellt Minerva dar), Frans Halsmuseum, Haarlem; vgl. Mai/Wettengel (wie Anm. 52) S. 198f. mit Abb.

⁵⁵ ‚Der Künstler wird Merkur empfohlen‘, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig; vgl. Claudia Andrasschke: Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie. Die Ikonographie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst der frühen Neuzeit. Dissertation Tübingen 2010. S. 435 Abb. 294. (Internet: <http://hdl.handle.net/10900/46777>).

⁵⁶ *Ebda.*, S. 434 Abb. 419.



Abb. 14 - Josuas Rozlau (?), Merkur als Maler, Federzeichnung von 1598, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung (Foto: Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Courbout).

Merkur bei seiner Arbeit als Maler, vergleichbar dem Tettninger Chronos. In einem Abstand vor einer Staffelei stehend, scheint der Gott sein Werk kritisch zu beäugen. Der Merkur-Figur fehlt jeder repräsentative Habitus, stattdessen geht er mit Pinsel und Farbe der praktischen Tätigkeit als Maler nach. Die Kunsttheorie des Barock fordert von Vertretern der klassischen Trias Malerei, Skulptur, Architektur nicht nur Wissen, Inspiration, Erfindergeist (*inventio*), in gleichem



Abb. 15 - Charles Le Brun, Initiale „D“ am Beginn des Gedichts „La Peinture“ von Charles Perrault, 1668 (Foto: Reproduktion aus Gazette des beaux-arts, 1965, S. 47, Abb. 250). Die Abbildung gibt die Initiale stark vergrößert wieder.

Maße postuliert sie auch ein in der Praxis erprobtes handwerkliches Geschick (*usus*)⁵⁷. So wäre diese Merkur-Darstellung im übertragenen Sinne auch als anschauliches *exemplum* dafür zu werten, dass nur in der Kombination beider – *inventio* und *usus* – das vollkommene Kunstwerk entstehen kann.

Die genannten Bilddokumente belegen, dass das Thema des *deus artifex*, wie er auch auf der Tettninger Uhr in Gestalt des Gottes (oder Genius) der Zeit vorkommt, durchaus im bildlichen Denken des Barock verankert ist. Gibt es aber zum malenden Chronos ein direktes Vergleichsbeispiel?

Annegret Hoberg macht in ihrer Dissertation auf eine gedruckte Initiale aufmerksam, die den Beginn des Gedichts *La Peinture* von Charles Perrault markiert (*D-oux charme de l'Esprit [...]*)⁵⁸ (Abb. 15). Die Bildinitiale stammt von Charles

⁵⁷ Das Thema wurde des öfteren bildlich formuliert, etwa von Hendrick Goltzius, ‚Ars und Usus‘, Kupferstich, 1582; vgl. Hermann Ulrich *Aemissen*/Gunter *Schweikhart*: *Malerei als Thema der Malerei (Acta humanoria)*. Berlin 1994. S. 101 Abb. 5.

⁵⁸ Vgl. *Hoberg* (wie Anm. 49) S. 98.

Le Brun, Perrault, seines Zeichens Dichter und Kunsttheoretiker, stimmt in seinem *Poème*, das er 1668 für die Pariser Akademie verfasste, ein überschwengliches Loblied auf Le Brun an. Die Darstellung zeigt den geflügelten Chronos mit Sanduhr in sitzender Haltung bei seiner „künstlerischen“ Tätigkeit, die er, fern jeder realen Atelierszene, mit beiden Händen gleichzeitig ausführt. Die den Pinsel haltende rechte Hand macht sich an einem Bild zu schaffen, die Linke hantiert mit einem Schwamm. Die allegorische Darstellung führt uns Chronos als Maler und zugleich als einen Genius vor Augen, der mit seiner Manipulation in das (künstlerische) Zeitgeschehen eingreift. Die *Zeit* schafft die Patina, die als Zeichen ehrwürdigen Alters, die Werke der Vergangenheit nobilitiert (das Gemälde auf der linken Bildseite erhält durch den Eingriff der Zeitpersonifikation ein dunkleres Aussehen, also Patina). Die rechte Seite zeigt hingegen den destruktiven Machtbereich des Chronos: Mit dem Schwamm sorgt er für die Auslöschung des künstlerisch Minderwertigen. Dies verdeutlichen auch weitere auf dem Boden herumliegende, in Vergessenheit geratene Werke. Die Zeit kann hervorbringen, aber auch zerstören, was auch in den elegischen Versen Perraults zum Ausdruck kommt. Erwartungsgemäß dienen diese als Inspirationsquelle für die Initiale⁵⁹.

In seinem satirischen Kommentar zum ästhetischen Rezeptionsverhalten seiner Zeitgenossen kann ein Bild William Hogarths der Darstellung Le Bruns an die Seite gestellt werden. Mit dem Stich ‚Time smoking a picture‘ von 1761 (Abb. 16) nimmt er, ähnlich wie Le Brun, zum Thema des „verschönernden Pinsels der Zeit“ und dessen ideologische Bewertung Stellung⁶⁰. Er gibt damit eine Antwort auf einen Text des Journalisten Joseph Addison, der von der Zeit als „dem einzigen Künstler“ (the only artist) spricht, der „den Farben so ein schönes Braun [gemeint ist der Firnis] hinzufügt, dass er [der Künstler = die Zeit] jedes Bild perfekter erscheinen lässt als wenn es frisch von des Meisters Pinsel käme“⁶¹. Das Bild zeigt den auf einem antiken Torso platzierten Chronos in klassischer Malerpose vor dem Staffeleibild, neben ihm – nicht zu übersehen – ein Gefäß mit der Aufschrift „varnish“ (Firniss). Die ihm beigegebenen Gegenstände sind weder Pinsel noch Palette, sondern eine Sense (sein Attribut) und eine langstielige Pfeife, aus der qualmender Rauch aufsteigt. Die Schneide der mit der linken Hand gehaltenen Sense hat die Leinwand aufgeschlitzt: ein groteskes Bild der Vernichtung der alten Kunst. In abgemilderter Form tut der Pfeifenqualm, dem das Bild den Titel verdankt, das Seine: Die nach Meinung Hogarths zu Unrecht überschwänglich gefeierten Bildwerke längst vergangener Zeiten lösen sich gleichsam in Rauch auf, verschwinden im Nichts.

⁵⁹ [...] *le Vieillard* [Chronos] à qui tout est possible/Passoit de son pinceau la trace imperceptible/D'une couche legere alloit les brunissant [...] *Sur les autres tableaux d'un mépris incroyable/Il passoit sans les voir l'éponge impitoyable/et loin de les garder aux siecles à venir/Il en effacoit jusques au souvenir.* Zitiert nach Jean-Luc Gauthier-Getès (Hg.): Charles Perrault. La Peinture. Genf 1992. S. 125f. Sinngemäß übersetzt: „Der Alte [Chronos], dem alles möglich ist/Trägt mit dem Pinsel die unsichtbare Spur/Einer leichten Schicht auf, die sie bräunen wird [...] Auf anderen Bildern, mit einer unglaublichen Verachtung/Trägt er [Chronos], ohne sie zu sehen, den unerbittlichen Schwamm auf/und weit davon entfernt, sie für die kommenden Jahrhunderte zu bewahren/Wischt er alles aus, bis auf die Erinnerung.“ Silvi Morales danke ich für die Übertragung ins Deutsche. Die entsprechende Textpassage zitiert auch, etwas erweitert, Hoberg (wie Anm. 49) S. 99 (mit kleinen Abweichungen im Vergleich zur Edition 1992).

⁶⁰ Hoberg widmet dem Stich ein ausführliches Kapitel; *ebda.*, S. 117f.

⁶¹ „He also added such a beautiful brown to the colours, that he made every Picture appear more perfect than when it came fresh from the Master's Pencil.“ Zitiert nach *ebda.*, S. 118.

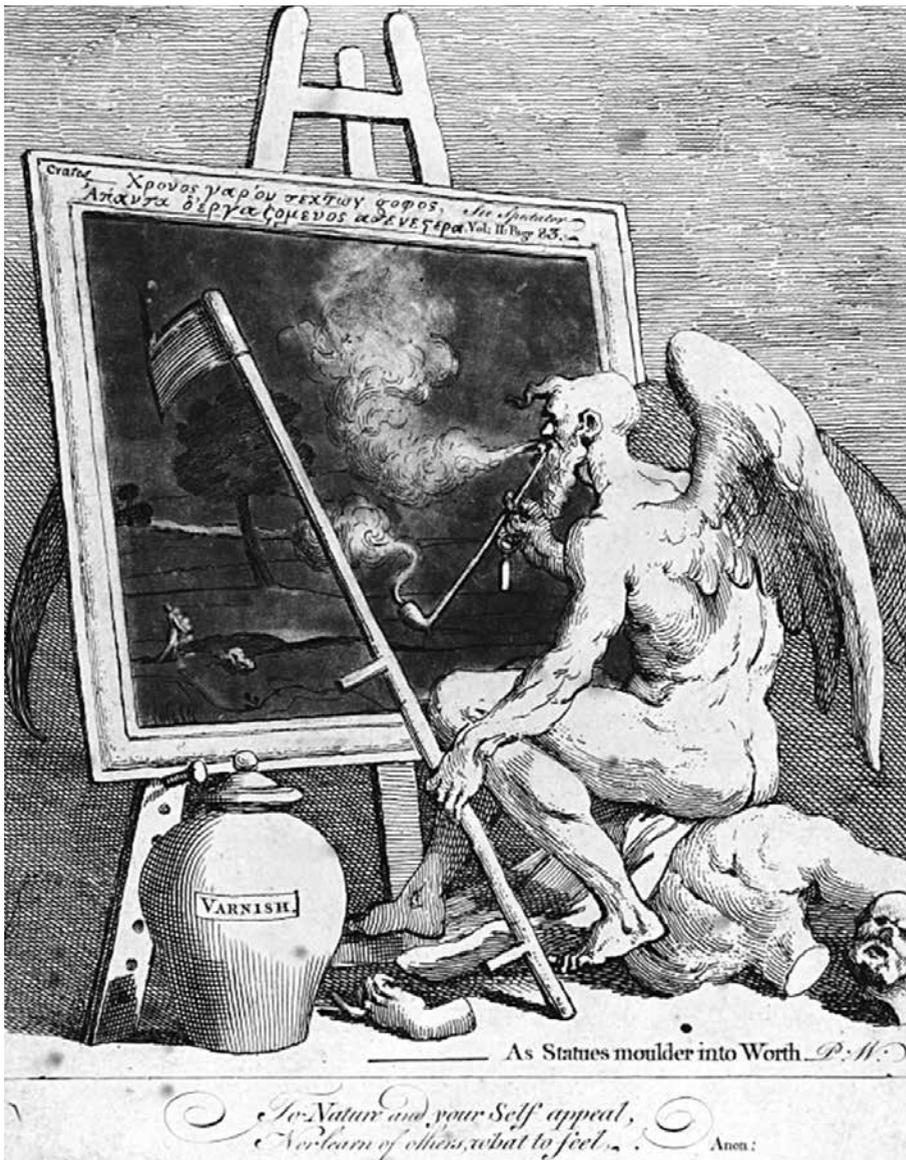


Abb. 16 - William Hogarth, Time Smoking a Picture, Kupferstich, 1761
(Foto: Princeton University Art Museum).

Versuch einer Deutung

Chronos, der uns, wie auf der Tettmanger Uhr, als Maler des Todes vor Augen tritt, scheint eine ikonographische Besonderheit zu sein. Welche Idee steckt dahinter?

In der Kunst des Mittelalters findet man Darstellungen, die den Schöpfungsakt Gottes in Gestalt eines Künstlers zeigen, der die Welt erschafft, indem

er sie malt⁶². Sowohl in der Bibel als auch in der theologischen Literatur des Mittelalters gibt es eine Reihe von Belegen, die von Gott als *deus artifex* sprechen, „dessen Schöpfung ein vollkommenes schönes Kunstwerk ist“⁶³. Die bildliche Gestaltung des Themas bleibt dem Mittelalter vorbehalten, es scheint keine Fortsetzung zu geben. Andererseits war die Vorstellung des Malers in seiner Eigenschaft als Schöpfer im Kontext von Darstellungen profaner Allegorien in nachmittelalterlicher Zeit nicht ganz in Vergessenheit geraten. Maarten van Heemskerck greift in seiner Federzeichnung von 1550 das Thema auf, freilich in einem anderen inhaltlichen Kontext⁶⁴. Es ist diesmal der Teufel, der als Maler zu Werke geht und die menschlichen Versuchungen in Form von Gegenständen wie Krone und Geldsack oder in Gestalt eines nackten weiblichen Körpers ins Bild setzt. Ein Jüngling, dem die nackte *Wollust* die Füße fesselt (was er nicht zu bemerken scheint), schaut offensichtlich interessiert dem Teufel bei seinem dämonischen Treiben über die Schulter. Der „Fürst der Finsternis“ gibt sich als Maler und zugleich Urheber sündhafter Gedanken und Taten zu erkennen.

Angesichts der oben erwähnten Beispiele scheint es legitim, im Chronos von Tettngang mehr als nur eine seine Kunst praktizierende Personifikation zu sehen. Der eigentliche Reiz tritt in der Idee zutage, die dem Bildwerk zugrunde liegt: Chronos, der Maler des Todes, erweist sich zugleich als dessen Schöpfer, der Gott der Zeit als *creator mortis*. In diesem Zusammenhang spielt es keine unerhebliche Rolle, dass das Skelett erst halbfertig gezeichnet ist, also ein situativer Moment des Schaffensprozesses fixiert wird. Was, wenn das Bild vollendet ist? Tritt dann der Tod in die Welt? So könnte man spekulieren.

Erstaunlich, dass sich angesichts der schier unüberschaubaren Menge von Zeitallegorien des 16. bis 18. Jahrhunderts kein einziges Beispiel aufspüren ließ, das als Vergleich zur Tettnganger Chronos-Figur herangezogen werden könnte – weder auf Uhren, noch im Bereich anderer Kunstgattungen. Nach dem gesichteten Denkmälerbestand können wir zum Schluss mit einiger Sicherheit konstatieren: Die personifizierte Zeit, wie auf der Tischuhr dargestellt, verkörpert einen höchst ungewöhnlichen, wenn nicht sogar singulären Typus, der sich keiner Bildtradition zuordnen lässt. Auch wenn möglicherweise eine – inzwischen verlorene oder von mir übersehene – Vorlage von dem Bildhauer benutzt worden war, der ursprüngliche Bildkonzeptor also anderswo zu suchen ist, bleibt doch festzuhalten: Die Darstellung als solche darf sich einer gewissen Einmaligkeit rühmen.

⁶² Ein schönes Beispiel dafür ist die Miniatur in einer Bibel von 1352 (Rom, Biblioteca Vaticana). Siehe *Asemissen/Schweikhart* (wie Anm. 54) S. 28 Abb. 3.

⁶³ Zitat aus Ernst Robert *Curtius*: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 81973. S. 527; hier auch zahlreiche Hinweise auf die Texttradition. In diesem Zusammenhang sei auf Dürers Münchner Selbstbildnis von 1500 verwiesen. Indem er sich als *Salvator Mundi* darstellt, vergleicht der Künstler sich mit Gott. Wie dieser eine vollkommene Welt erschaffen hat, so sieht sich Dürer als schöpferisches Genie, das – mit Hilfe göttlicher Inspiration – mit seiner Kunst die Gesetzmäßigkeit und Schönheit von Mensch und Natur ans Licht bringt. Vgl. etwa Erwin *Panofsky*: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. 2Hamburg 1995. S. 57f. (englische Erstauflage Princeton 1943). Den Hinweis auf das Dürer-Portrait verdanke ich Prof. Dr. Thomas Raff. Ihm gebührt auch Dank für die kritische Durchsicht meines Manuskripts.

⁶⁴ Bildtitel: Der Teufel malt weltliche Verführungen, Rijksprentenkabinet, Amsterdam; vgl. *Andratschke* (wie Anm. 55) S. 420 und Abb. 397.