

Die Kalkschneidarbeiten der Brüder Kuhn in Schloss Langenburg (1618 und 1627)

VON DORIS STRACK

Als 1977 die Stuckdecke im nordöstlichen Turm von Schloss Langenburg, dem so genannten Bettenturm, restauriert wurde, beschäftigte sich Gerhard Taddey ausführlich mit der Geschichte des Schlosses¹. Dabei stieß er im Hohenlohe-Zentralarchiv auch auf Quellen zum Innenausbau des 1617 aufgestockten Turmes. In den Rechnungsbelegen war nicht nur der Name des Kalkschneiders zu finden, der die Arbeiten im Jahreszeitensaal innerhalb kurzer Zeit ausgeführt hat, sondern auch der Name desjenigen, der zehn Jahre später die Neue Tafelstube im Südflügel des Schlosses stuckierte: Es waren Heinrich Kuhn und dessen Bruder Johann Kuhn, beide als Meister ausgewiesen. Eine „ikonographische Würdigung“ dieser Decken, die Taddey schon damals vermisste, soll hier nachgeholt werden².

Der Auftraggeber der Stuckaturen, Graf Philipp Ernst von Hohenlohe-Langenburg (1584–1628), hatte zwölf Jahre lang an der Seite der Niederländer gegen die Spanier gekämpft. Auf unbestimmte Zeit beurlaubt und ohne aus dem Dienst entlassen worden zu sein, kehrte er im Jahr 1618 in die Heimat zurück³. Bis zu seinem Tod im Jahr 1628 kümmerte er sich dann um das Wohl seiner Grafschaft, insbesondere den Umbau des Langenburger Schlosses, die Errichtung der Schlosskirche, die Befestigung der Langenburger Stadtmauer und den Bau der Kirchen zu Kirchberg und Hermuthausen.

Heinrich Kuhn war dem Hause Hohenlohe seit langem verbunden. Seine Familie stammte aus Criesbach am Kocher, wo er am 5. August 1585 als Sohn von Melchior Kuhn und seiner Ehefrau Sophie geb. Herman getauft wurde⁴. Criesbach

1 Gerhard Taddey: Neue Forschungen zur Baugeschichte von Schloss Langenburg. In: WFr 63 (1979) S. 13–46. – Den Namen soll der Turm in späterer Zeit erhalten haben, als er zur Aufbewahrung von „Schlafmobiliar“ diente. Vgl. Manfred Wankmüller: Dornröschen schlief auch in Langenburg. Im Bettenturm des Schlosses wurde ein bezaubernd-verzauberter Saal zu neuem Leben erweckt. In: Hohenloher Leben 8/1977 S. 6/7.

2 Taddey (wie Anm. 1), S. 44, Anm. 1.

3 Er diente zuerst unter seinem Onkel Philipp als Kornett, später, nachdem sein Onkel gestorben war, als Befehlshaber zweier Kompanien, denen er als Rittmeister beziehungsweise später als Oberst vorstand. Eine neuerliche Aufforderung der Generalstaaten, seinen Aufenthalt wieder in den Niederlanden zu nehmen, wies er mit dem Hinweis auf die Verwicklung seines Bruders Georg Friedrich in die böhmischen Unruhen und die Bedrohung des Hohenloher Landes wegen der Nachbarschaft zur Kurpfalz ab. (Adolf Fischer: Geschichte des Hauses Hohenlohe. Teil 2.1.1968. S. 166–187; hier S. 181 und 183.)

4 Landeskirchliches Archiv Stuttgart (LKAS) KB 1269, Eheregister Ingelfingen 1557–1624, 1581, S. 56: „Melchior könen Heinrich könen seeligen nachgelassener son von Crispach und sophie Jopp

liegt unweit von Schloß Hermersberg, das seit 1586 zum Herrschaftsbereich von Graf Wolfgang II. von Hohenlohe gehörte. Bei ihm war der Vater als „Hoffischer“ angestellt, – so wird sein Beruf im Jahr 1599 aufgeführt, als die Familie schon in Schäfersheim bei Weikersheim lebte⁵. Graf Wolfgang II., der Vater des späteren Auftraggebers, gab den Vierzehnjährigen auf dessen „unterthänig pitten“ in die Lehre zu dem damals in Schloss Weikersheim tätigen Kalkschneider Gerhard Schmidt. In der am 2. April 1599 abgefassten Obligatio verpflichtete sich Heinrich Kuhn „in fürhabender Lernung des Kalchschneiders arbeit, es seye mit praeparierung des Zeugs, poßirn und bilden, werckh und was demselben anhengig, alles müglichen ernsts und fleißes“⁶. Nach dem Tode von Wolfgang II. findet sich sein Name dann im Informationslibell über die Landesteilung von 1610: „Heinrich Kuen, Kalckschneider, bleibt bis uff andere Vergleichung in Gemeinschaft, und da ein Herr seiner bedürftig, solle er ihn zu gebrauchen haben ...“⁷. Er war also, nun 25-jährig, weiterhin bei den Hohenlohe angestellt. Hatten sie keine Arbeit für ihn, konnte er auch in fremden Diensten tätig sein. Nachzuweisen sind Stuckdekorationen in Rothenburg ob der Tauber (1613), Würzburg (1614) und Bamberg (1618), bis er im Spätsommer 1618 von Graf Philipp Ernst zur Stuckierung des Jahreszeitensaales im Bettenturm herangezogen wurde. Von Juli 1618 an wurden die zur Kalkschneiderei nötigen Materialien (Haselgerten, Böcke, Rüststangen) ins Schloss geliefert; im August erhielt Kuhn „einen Vorschuss zur Abzahlung seiner Tagelöhner, zum Kauf von Öl und Farbe“ und schon im Oktober konnte abgerechnet werden: „30 Gulden Meister Heinrich, Kalkschneidern zu Weikersheim, auf Rechnung geben, wegen bestandener Neuer Tafelstuben [im Bettenturm]. War zwar der Bestand 110 Gulden. Weil er aber die Arbeit dem Bestand nicht gemäß geworden gemacht, hat er 30 Gulden fallen lassen“⁸. Unmittelbar nach Abschluss dieser Arbeit empfahl Graf Philipp Ernst „die Kohn“ an den Rat der Stadt Nürnberg, um ihnen Arbeit im neu errichteten Westflügel des Rathauses zu verschaffen⁹. Während in Langenburg nur von Heinrich Kuhn die Rede war, wird jetzt auch Johann Kuhn genannt. Er war sieben Jahre jünger als sein Bruder Heinrich und erst nach der Übersiedelung der Eltern in Schäfersheim bei Weikersheim geboren worden¹⁰. Pate war Johann (Hans) Stemler,

Hermans dochter alhie, 1. proclamatur Sonntag septuagesima, eingesegnet den Februari.“ – KB 1268, Taufregister Ingelfingen 1556–1624, 1585, S. 122: „Melchior könen von Crispach ein son getaufft Hainricus genant Ist gevatter Jorg glork der Jung Amsoni glorki son den 5. Augusti“.

5 Bezeugt für das Jahr 1599 in der Obligatio des Sohnes Heinrich (s. Anm. 5).

6 Heinrich Kohnen Kalchschneiders Obligation Anno 1599, HZA, Partikulararchiv Öhringen 70/3/104.

7 Zitiert nach *Taddey* (wie Anm. 1), S. 36.

8 Ebd. mit Korrekturen nach der Langenburger Burgvogtei-Rechnung.

9 Vgl. dazu Doris Strack: Die Stuckaturen der Brüder Kuhn zu Ovids Metamorphosen im Nürnberger Rathaus und im Schloß Altenmühl. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2005 S. 35–36.

10 LKAS, KB 2012, Taufregister Schäfersheim, 1550–1651, 1592, S. 82: „Johannes ein son Melchior Konens und Sophi Fischer im closter ist getaufft worden den 28 Maii Gevatter Ha[im] Falz;

der als Küchenschreiber zu den höheren Bediensteten des Hofes zählte¹¹. In den erhaltenen Schriftstücken wird der jüngere Kuhn mit den Vornamen Hans, Johann oder auch Johannes genannt. Er selbst unterschreibt um 1633 einen Brief als: „Meinster Johann Kuhn Kalgschneider“¹². Als Lehrherren kommen Gerhard Schmidt, über dessen Aufenthalt von ca. 1608 bis 1615 allerdings nichts bekannt ist, vielleicht auch Christoph Limmerich aus Neuenstein infrage, der über lange Zeit im Hohenlohischen arbeitete¹³. Johann Kuhn könnte im Jahr 1618, als Graf von Hohenlohe das oben erwähnte Empfehlungsschreiben an den Rat der Stadt Nürnberg richtete, seine Gesellenzeit abgeschlossen haben. Selbstständig tätig war er im Sommer 1621 im Pflugschloss Hersbruck, – zu einer Zeit, in der die Rathausstuckierung noch nicht abgeschlossen war. Nürnberg ist bis 1624 als Lebensmittelpunkt von Heinrich Kuhn nachweisbar. Danach verliert sich seine Spur, sei es infolge der kriegerischen Ereignisse oder sei es infolge der Heimsuchung durch die Pest¹⁴. Johann Kuhn kaufte zwar noch 1623 ein Anwesen in Weikersheim, wurde aber später in Straßburg ansässig, wo er am 21. Dezember

ns] Stemler Küchenschreiber.“ Die letzten beiden Insassen des Prämonstratenserinnenklosters, die Meisterin und eine Konventualin, waren schon 1553 verstorben. (S. 172). Verwaltung und (ab 1555) Besitz gingen daraufhin an die Hohenlohe, bis 1630 wiederum für kurze Zeit Prämonstratensermonche vom Kloster Besitz ergriffen. Vgl. Kuno *Ulshöfer*: Die Geschichte des Klosters Schäftersheim. Diss. Tübingen 1962. S. 172–175.

11 Jost *Weyer*: Graf Wolfgang II. von Hohenlohe und die Alchemie (FWFr 39). Sigmaringen 1992. S. 34–35.

12 Zitiert in: Joseph *Braun*: Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Freiburg i. Br. 1908. S. 204, Anm. 1.

13 Gerhard Schmidt, der auf Grund eines Tötungsdeliktes von 1598 eigentlich zwölf Jahre für Graf Wolfgang II. zu arbeiten hatte (*Weyer* <wie Anm. 11>, S. 270), stuckierte nach 1604 im Württembergischen (Heidenheim und Freudenstadt), später im Thüringischen (Hendrik *Bärnighausen*: Schloß Sondershausen: Die Stuckdekoration im „Gewölbe am Wendelstein“ <1616>. In: Die Künste und das Schloß in der frühen Neuzeit <Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur 1>. S. 171–189.) – Limmerich stuckierte in den Schlössern von Neuenstein (1599 so genanntes Gehörntes Gemach), von Weikersheim (1605 Signatur im Rittersaal), von Hermersberg (1610 Saal) und von Langenburg (1611/12 so genannter Neuer Saal). Vgl. Klaus *Merten*: Schlösser in Baden-Württemberg. Residenzen und Landsitze in Schwaben, Franken und am Oberrhein. München 1987. S. 255 (zu Neuenstein); Klaus *Merten*: Schloss Weikersheim. Berlin ⁴1984. S. 21; Gerhard *Taddey*: Hermersberg. Die Geschichte von Schloß und Wildfuhr (FWFr 41). Sigmaringen 1992. S. 74, S. 76–79; *Taddey* (wie Anm. 1), S. 33 (zu Langenburg). – Genannt wird in den Weikersheimer Unterlagen auch ein Kalkschneider Stoffel Luitperger aus Neuenstein, der – allerdings im September 1602 – eine Decke für den Treppenturm in Schloss Weikersheim fertigte (*Weyer* <wie Anm. 11>, S. 107). Eine Verbindung zu Neuenstein ergibt sich auch über Brigitte Bestlin, vgl. unten.

14 Schon Anfang der 1620er Jahre setzten im Hohenlohischen die Truppendurchmärsche, Einquartierungen, Kontributionen sowie Plünderungen ein. Seuchen schlossen sich an. In Weikersheim wütete im August 1626 die Beulenpest. In Schäftersheim, wo „täglich 3–4 Personen starben“, waren „die Einwohner so arm, und die Gemeinde so herabgekommen, daß sie nicht einmal den Todtengräber mehr zu bezahlen vermochte[n]“. Und Georg Friedrich, der Nachfolger Wolfgangs II. in Weikersheim, wurde 1621–23 und von neuem 1634 geächtet. (Adolf *Fischer* <wie Anm. 3>, S. 55 und 201 ff. – *Weyer* <wie Anm. 11>, S. 39/40.) – Nach Hans C. Röper hat die Witwe Heinrich Kuhns 1627 zum zweiten Mal geheiratet. (Brief Röpers vom 5. Juli 1964 an Friedrich Thöne, in: Briefkonvolut Röpers im HZA.)

1626 das Bürgerrecht erwarb und der so genannten Stelzenzunft beitrug¹⁵. Als Straßburger Meister wurde er dann 1627 von Graf Philipp Ernst zur Stuckierung der im Südflügel gelegenen Neuen Tafelstube nach Langenburg berufen.

1. Der Jahreszeitensaal

Der Jahreszeitensaal, so benannt nach den stuckierten Deckenreliefs mit den allegorischen Darstellungen der vier Jahreszeiten, liegt im ersten Stockwerk des Bettenturmes. Bei einem Durchmesser von rund 12 m wird der Saal gestützt durch eine kräftige Säule in der Mitte des Raumes, belichtet durch sechs, im Wesentlichen nach Norden und Osten ausgerichtete Fenster. Der Stuckdekor zieht sich über die Decke hin, rahmt die Fenster im oberen Wanddrittel und breitet sich bis in die Nischen aus. Die Säule in der Mitte ist nur sparsam besetzt mit Sinnbildern der Elemente. Als Blickfang wirkt der ebenfalls aus Stuck gebildete Rahmen der Eingangstüre mit seinem reichen und programmatisch aussagekräftigen Dekor.

Die Notwendigkeit einer Restaurierung stellte sich verstärkt nach dem Schlossbrand von 1963 und konnte schließlich 1977 in Angriff genommen werden, als das Landesdenkmalamt Mittel zur Verfügung stellte. Die Arbeiten lagen in der Hand der Firma Menna aus Würzburg, die mit acht Restauratoren rund fünf Monate tätig war¹⁶. Die Stuckaturen wurden zurückhaltend farbig gefasst: Mit Gelbgold überzog man in der Regel Haare und Bärte der Gestalten sowie einzelne Konturen von Gewändern, Gerätschaften und Gebäuden. Rotgold wurde für Blüten, Früchte oder Schmuckdetails verwendet. Ein ins Schwarzviolett spielendes Silber setzte man für die beliebten Trauben ein, aber auch zur Andeutung von Geräten oder Werkzeugen aus Eisen. Ein helles Grün schließlich wurde auf Ranken- und Blattwerk gewischt. Schließlich wurden Lippen und Augenlider leicht mit Rot gefärbt und die Pupillen durch schwarze Punkte markiert. Grundsätzlich spielte die Herausarbeitung der Umrisse keine maßgebliche Rolle, sondern man fasste den Stuck unter dem Gesichtspunkt farblicher Akzentuierung. Unkenntnis der aus der Tradition herzuleitenden Gestalten macht sich dabei nachteilig bemerkbar.

15 Röper ermittelte die entsprechende Eintragung im Bürgerbuch von Straßburg. Vgl. Röpers Brief vom 4. Juni 1961 an den Weikersheimer Kastellan Erhardt, in dem er die Eintragung zitiert (Briefkonvolut Röpers im HZA.)

16 Wankmüller (wie Anm. 1), S. 6. – Die Suche nach Restaurierungsberichten, die Auskunft über den früheren Zustand der Decke (unter anderem auch die farbliche Fassung) und das Ausmaß der Wiederherstellung geben könnten, verlief ohne Ergebnis (Auskünfte des Landratsamtes Schwäbisch Hall und dessen Außenstelle Crailsheim sowie des Landesamtes für Denkmalpflege, Ref. 113 beim Regierungspräsidium Stuttgart).

1.1. Das Türgerüst: *Nobilitas, Potestas und Liberalitas*¹⁷ (Abb. 1)

Zu Seiten der Türe stehen Karyatiden auf kniehohen Postamenten. Sie tragen das Gebälk mit einer kronengeschmückten weiblichen Gestalt, die in hieratisch frontaler Haltung auf einem Thron sitzt und zwei Wappenschilde hält. Auf dem Gebälk, das seitlich über den Karyatidenköpfen vorspringt, bewachen zwei Kriegerputten mit Pfeil und Bogen die Wappen. Hinterfangen wird die Gruppe von reicher Drapierung, begrenzt durch je zwei Säulen. Insgesamt ist die stuckierte Rahmung räumlich-perspektivisch angelegt: Vollplastisch ausgebildet sind die Karyatiden und auch die Kriegerputten über deren Köpfen, während die Wappenhalterin in stark hervortretendem Relief wiedergegeben, der Hintergrund mit der Draperie und den Säulen dagegen relativ flach gehalten ist.

Rätsel gaben bisher die fast lebensgroßen Karyatiden auf. Zumal die links der Tür stehende Frauengestalt lässt mit ihrem goldenen Kopfputz, dem goldenen Zweig in der Hand und der eisenbeschlagenen Kassette unter ihrem Fuß an eine aus fremdem Lande stammende Wächterin eines Schatzes denken. Weniger exotisch, da mit Blüten bekränzt, wirkt die Frauengestalt rechts der Tür, trägt aber mit der silbernen Kette in der Hand und dem Beutel unter ihrem Fuß, aus dem Münzen hervorrollen, zu diesem Eindruck bei. Dass heute Details fehlen, die der Deutung gedient haben, ist an beiden Figuren abzulesen; bei beiden ist jeweils eine Hand leicht geöffnet, als habe sie ehemals eines ihrer Attribute gehalten.

Aufbau und programmatischer Anspruch der Türeinfassung lassen sich mit Hilfe eines Kupferstiches erschließen. 1597 veröffentlichten Johannes Sadeler I und Raphael Sadeler I eine sechs Blatt (einschließlich des Frontispizes) umfassende Kupferstichfolge mit dem Titel *Schema seu speculum principum*. Die Vorlagen zeichnete der Florentiner Hofmaler Jan van der Straet (Johannes Stradanus), die in lateinischen Distichen gehaltene Subscriptio verfasste Flam. Valerini¹⁸. In Bild und Wort werden in diesem Fürstenspiegel die Aufgaben eines Regenten – soweit es sich um praktische Tätigkeiten handelt – umrissen. Die entsprechenden Bereiche werden in den Bildüberschriften durch Stichworte angegeben: *Pietas*, *Nuptiae*, *Litterae*, *Arma* und *Venatio*. Repräsentanten dieser Bereiche sind jeweils auf einer plateauartigen Erhebung im Vordergrund dargestellt. *Pietas* beispielsweise, die Frömmigkeit, ist durch eine Pilgerin verkörpert, die im Vorder-

17 Für den Zugang zu den Säulen und die Genehmigung zu fotografischen Aufnahmen danke ich S. D. Fürst Philipp zu Hohenlohe-Langenburg. – Die Aufnahmen fertigte Firma Helmut Bauer, Roth (2006).

18 Johannes Sadeler I (nach Jan van der Straet): *Schema seu speculum principum*, 1597. Titelblatt: Fürstenart oder Fürstenspiegel. Kupferstich 27,8 x 36 cm (22,4 x 28,4 cm). Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung Inv. Nr. A 15791. – F. W. H. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*. Vol. 1. Amsterdam 1949 – Hier: XXI (Text) und XXII (Abb.), Nr. 533. – Zu den Kupferstichen: *Der Welt Lauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus*. [Hg.] Hans-Martin Kaulbach und Reinhart Schleier. [Ausstellungskatalog] Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Ostfildern-Ruit 1997. S. 48–52, Nr. 8. 1–6. – Zu den Vorzeichnungen: Jan Van der Straet detto Giovanni Stradano, *Flandrus pictor et inventor*. [Hg.] Alessandra Baroni Vannucci. Milano 1997. Nr. 503–511.



Abb. 1 Heinrich Kuhn: Jahreszeitensaal, Türgerüst (1618)



Abb. 2 Johannes Sadeler I: Schema seu speculum principum, Frontispiz

grund knieend betet, umgeben von Bauten im tiefer gelegenen Mittelgrund, die vielleicht als ihre Stiftungen, als Werke der Barmherzigkeit anzusehen sind: einer Grabkapelle, um der Verstorbenen zu gedenken, einem Hospital, um Kranke zu pflegen, einem Kloster, vor dem Arme gespeist werden etc. Durch Hymenaeus werden die Nuptiae, durch Apoll die Litterae, durch Minerva als Kriegsgöttin Bellona die Arma und durch Diana die Venatio repräsentiert. Dabei werden die antiken Gottheiten nicht nur durch ihre persönlichen Attribute und zahlreiches Beiwerk, sondern, wie Pietas, auch durch kleine Szenen im Hintergrund charakterisiert, Venatio beispielsweise durch Vogeljagd, Fischfang und Sauhatz.

Dem Frontispiz dieser Folge, das Johannes Sadeler I gestochen hat, ist die Tür-einfassung des Saales verpflichtet. (Abb. 2) Allerdings wurden der Aufbau, die Figuren und die Dekoration den räumlichen Gegebenheiten angepasst. Im Kupferstich thront *Nobilitas* – ihr Name ist einem strahlenbesetzten Halboval über der Kaiserkrone einbeschrieben – unter einem seitlich von zwei Säulen begrenzten Baldachin, der von einer palastähnlichen Architektur hinterfangen wird. *Potestas*, die Macht oder Amtsgewalt, und *Liberalitas*, die Freigebigkeit, sitzen um ein wenig tiefer zu ihrer Rechten und Linken, eine jede überwölbt von den

rundbogigen Durchgängen der Palastwand. Beider Namen sind in den Archivoltentzen zu lesen.

Im Saal wird diese enge Zuordnung der Frauengestalten aufgegeben und deutlicher als im Kupferstich eine hierarchische Struktur zur Anschauung gebracht. *Nobilitas* wird auf das Gebälk versetzt, je ein Kriegerputto (Wappenknappe?) als Wächter neben ihren Thron postiert und der Aufbau seitlich durch je eine weitere Säule gefestigt. *Potestas* und *Liberalitas* werden zu Karyatiden in dienender Funktion umgebildet und als aufrecht stehende Gestalten in fließende, den Körper modellierende Gewänder gekleidet.

Anhand des Kupferstiches lassen sich nun auch Details bestimmen, die, hätte man sie früher gekannt, im Zuge der Restaurierung präziser herauszuarbeiten beziehungsweise zu ergänzen gewesen wären. Stradanus hat *Potestas* mit einem Lorbeerkranz geschmückt und ihr ein Szepter in die linke sowie einen Palmzweig in die rechte Hand gegeben, Sinnbilder für eine in Frieden auszuübende Regentschaft. Neben ihr sind die mit Schlössern gesicherten Truhen des Staatsschatzes gestapelt, die es ermöglichen, „unzählige Männer unterstützend zu erfreuen“¹⁹. Die blütenbekränzte *Liberalitas* blickt in einen kugelförmigen Spiegel und stützt ihn – wie *Potestas* das Szepter – auf ihrem Knie ab; sie hält ihn so, dass darin – auch für den Betrachter erkennbar – ihr Antlitz zu sehen ist. Gleichzeitig lässt sie aus einem neben ihr liegenden Beutel einen Strom an Münzen, Schmuck und Tafelgeschirr zu Boden gleiten. Zu deuten sind ihre Handlungen – das legen die Bildunterschriften nahe – als Appell an den Fürsten, sich des eigenen Ranges würdig zu erweisen, die Künste zu fördern und die Götter zu ehren, um „als beseeltes Abbild Gottes auf Erden“²⁰ zu erscheinen.

Szepter und Spiegel waren – so darf man unterstellen – auch den Stuckfiguren von *Potestas* und *Liberalitas* einst beigegeben. Als sie später verloren gingen, wurden sie nicht mehr ergänzt. Schwer wiederzuerkennen ist auch der Palmzweig in der Hand von *Potestas*. Möglicherweise war hier ein Palmwedel ausgeführt, von dem heute nur noch der Stiel und die Rippen zu sehen sind. Veränderungen gegenüber der Vorlage wurden auch sonst vorgenommen. Das Beiwerk zu Seiten von *Potestas* und *Liberalitas* – die aufgestapelten Truhen beziehungsweise der Beutel mit dem Goldstrom – wurde reduziert und geschickt in die Vertikale integriert: *Potestas* stellt nun ihren Fuß demonstrativ auf eine der Truhen und *Liberalitas* den ihren auf den unverschnürten Sack, aus dem die Münzen hervorquellen.

Die Brüder Sadeler, die als Stecher und Verleger fungierten, hatten ihr Werk dem Herzog Carl Emanuel von Savoyen und Piemont sowie seiner Gemahlin Catharina von Österreich, Infantin von Spanien, gewidmet und diese Zueignung einer Kartusche am Fuße des Thronpodestes einbeschrieben. Dementsprechend zeigen auch die Schilde, die *Nobilitas* auf ihren Knien abstützt, die Wappen beider

19 Übersetzung nach: Der Welt Lauf (wie Anm. 18), S. 48.

20 Zitiert aus der Subscriptio der *Pietas*, Der Welt Lauf (wie Anm. 18), S. 48.

Häuser. Im Saal treten die Wappen der Langenburger Schlossherren und Auftraggeber an ihre Stelle, des Grafen Philipp Ernst zu Hohenlohe und seiner Gemahlin Anna Maria von Solms-Sonnenwalde. Die Distichen der Subscriptio sind somit auch als Handlungsdevise zu lesen, der sich die Auftraggeber von 1618 verpflichtet fühlen: „Eine lange Reihe von Ahnen, eine wunderbare Gewalt über die Dinge und die Möglichkeit, mit ihrem Reichtum unzählige Männer unterstützend zu erfreuen, sind als der Götter Geschenk denen verliehen, die den Erdkreis lenken, damit sie die ruhig dahinlebenden Städte und die Fluren in hehrem Frieden regieren. Der König also fördert in stetem Gedenken der gewaltigen Himmlichen die edlen Künste und bereitet neue Zeiten.“

Sadeler's Titelpuffer nach Stradanus wurde – wohl auf Grund seiner repräsentativen Ausstrahlung – auch von anderen Kunsthandwerkern als Vorlage benutzt. Von dem in München ausgebildeten Stein- und Glasschneider Caspar Lehmann, der seit 1588 dem Prager Hof verbunden war und mit kurzer Unterbrechung bis zu seinem Tode im Jahre 1622 auch dort lebte, hat sich eine ‚Inkunabel‘ des Glasschnitts erhalten, der so genannte *Frauenberg-Becher*²¹. Das mit „C. Leman. F. 1605“ bezeichnete Gefäß stammt aus dem Besitz des Fürsten Schwarzenberg zu Frauenberg (daher der Name) und wird heute im Kunstgewerbemuseum von Prag aufbewahrt. In die Wandung des Bechers hat Lehmann die Darstellung nach Sadeler/Stradanus graviert. Er hat die Vorlage getreu umgesetzt und die Anordnung sowie die Größenrelation der Figuren zueinander beibehalten; nur auf den unteren Podestaufbau mit der Kartusche hat er verzichtet. Sein eigener Geschmack spiegelt sich in den Insekten und Blumen, mit denen er die Wandung und den Fuß des Bechers zusätzlich wie in einem ‚horror vacui‘ schmückt (Joris Hofnaegel?). Angefertigt hat er das Gefäß für Wolf-Sigismund von Losenstein und seine Gemahlin Susanna von Rogendorf, deren Wappen hier – statt derjenigen von Savoyen und Österreich beziehungsweise Hohenlohe und Solms – den Schilden einbeschrieben sind. Entstanden ist der Becher vermutlich „unmittelbar nach Lehmanns Abgang vom Hof“, als er sich – wie sich später herausstellte nur für eine Übergangszeit – nach einer neuen Arbeitsstätte umsehen musste.

Die Wirkung, die von dem Glasschneider ausging, lässt sich mit dem Hinweis auf den Nürnberger Georg Schwanhardt belegen, der 1618 zu Lehmann in die Lehre ging und nach dessen Tod wieder in seine Heimatstadt zurückkehrte. Ob der Kalkschneider Heinrich Kuhn mit dem Thema möglicherweise über einen Kollegen aus dem Kunsthandwerk in Berührung kam, muß offen bleiben. Die Selbstverständlichkeit, mit der Kuhn die Darstellung den Vorgaben der Türrahmung einpasste, könnte darauf deuten, dass ihm eine ähnliche Verwendung bekannt war. Erstaunlich – wenn auch für die Zeit nicht ungewöhnlich – ist die Umsetzung des Titelpuffers in die kleine Form des Glasbechers ebenso wie in die große Form des Stuckreliefs.

21 Vgl. Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. [Ausstellungskatalog Villa Hügel, Essen]. Freren 1988. Darin: Rudolf *Distelberger*: Die Kunstammerstücke, S. 460/461 und Abb. 8.

1.2. *Ikonographische Erschließung der Jahreszeitendarstellungen*

Von der stützenden Säule in der Saalmitte gehen vier mit Ranken, Blüten und Früchten geschmückte Stege aus. Sie unterteilen die Decke und grenzen zugleich die Felder gegeneinander ab, die vier große querovale Medaillons der Jahreszeiten zieren. Zur Wand hin spreizen sich die Stege im letzten Drittel und geben Raum für jeweils drei Zodiakuszeichen, die den Jahreszeiten zuzuordnen sind. Verkörpert werden die Jahreszeiten durch Paare – der Mann stehend, die Frau sitzend – auf einem kleinen Hügel im Vordergrund. In der Landschaft zur Seite und im Mittelgrund werden die saisonalen bäuerlichen Tätigkeiten wiedergegeben. Die Gärten und Felder werden bestellt, es wird geerntet, das Getreide gemäht und Schafe geschoren, Trauben gelesen und gepresst, schließlich Holz fürs Feuer gesammelt, während sich die Kinder auf dem Eis vergnügen. Aus Wolken, die in Form von Schaumkringeln das Stuckbild nach oben abschließen, blasen die Windköpfe mit aufgeblähten Wangen: Eurus (Südost), Zephyrus (West), Auster (Süd) und Boreas (Nord). Um die Medaillons sind Schriftbänder mit Knittelversen gezogen, die – nur noch teilweise lesbar – die Jahreszeiten kommentieren, so beispielsweise: „Im Sommer gibt der Treue GOTT/ Eine Reiche Erndt/ das Täglich Brodt/ Du Aller Menschen Leibes Noth/ Speist und Ernehret uns Fru und Spath/ wie er zum Thun Verheissen Hat.“

In den hier dargestellten Jahreszeiten spiegelt sich die Entwicklung des Bildtypus, die sich in den letzten vier Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vollzogen hat. Es ist eine Geschichte der Adaptionen und Aemulationen. Einzelne Stufen dieser Entwicklung lassen sich anhand der Stuckreliefs nachvollziehen. Eine Endstufe allerdings, das heißt eine Stichvorlage, nach der Heinrich Kuhn gearbeitet haben könnte, war nicht zu bestimmen²².

Der Aufbau der Reliefs lehnt sich an ein „Modell an, das sich für Jahreszeiten-Folgen seit etwa 1560 etabliert“ hat²³. Insbesondere eine von Johannes Sadeler nach Hans Bol gestochene Folge aus dem Jahr 1580 diente zur Anregung²⁴. Hier wie dort finden sich die Anhöhe im Vordergrund mit den personifizierten Jahreszeiten und – räumlich von ihr abgesetzt – die in Aufsicht gegebene Landschaft im Mittel- und Hintergrund mit arbeitenden oder sich vergnügenden Menschen. Bis ins Detail übersetzt der Stuckateur beispielsweise einen Landschaftsausschnitt des Sommerstichs von Sadeler: Im Mittelgrund werden vor einem Bauerngehöft Schafe geschoren, und im Hintergrund wird das Heu gemäht, zu Haufen getürmt und eingefahren (**Abb. 3 und Abb. 4**). Einzelne Motive des Frühlingbildes wiederum – die prägnante Figur des Arbeiters auf der linken Bildseite, der mit dem

22 Für Auskünfte danke ich Dr. Barbara Dossi, Albertina, und Dr. Rainer Schoch, Germanisches Nationalmuseum.

23 *Der Welt Lauf* (wie Anm. 18), S. 50.

24 Johannes Sadeler nach Hans Bol: *Die Jahreszeiten*. Kupferstiche, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett Inv. Nr. 30035 in A 1276,2. Hier abgebildet: Sommer „Frondea sed veluti ...“, 1580, 220 x 299 mm, Inv. Nr. 30035 b. – *Hollstein* (wie Anm. 18), XXI und XXII, Nr. 504.



Abb. 3 Heinrich Kuhn: Jahreszeitensaal, Der Sommer (1618)



Abb. 4 Johann Sadeler nach Hans Bol: Der Sommer

Spaten die Erde umgräbt, oder im Hintergrund das offene Gartenhaus, in dem eine Gesellschaft stattfindet – gehen auf eine Jahreszeitenfolge zurück, die Pieter van der Heyden 1570 nach Pieter Bruegel d. Ä. und Hans Bol gestochen hat²⁵.

Überzeugend sichtbar wird der Anschluss an Sadeler auch bei den weiblichen Gestalten des Frühlings und des Sommers: Der Frühling als mädchenhafte, blütenbekränzte Gärtnerin, die auf einer Egge sitzt, umgeben von allerlei zur Frühjahrsbebauung nötigen Werkzeugen und der Sommer als junge, mütterliche Frau in Begleitung eines kleinen Knaben mit Früchtekörbchen, umgeben von Geräten, die zur Einbringung der Ernte dienen, – beide Gestalten sind dieser Jahreszeitenfolge entnommen. Dabei bedurfte es nur geringfügiger Veränderungen. Beim Frühling etwa war der an die Egge gelehnte Spaten, beim Sommer der kleine Knabe zur Linken auszusparen, um Raum für den männlichen Partner zu schaffen. Auf den blühenden Zweig allerdings, den Sadelers Mädchengestalt als Attribut des Frühlings in der linken Hand hält, wird man auch in der stuckierten Fassung nicht verzichten haben. Handhaltung und Blickrichtung deuten an, dass sie den Zweig ihrem Gegenüber präsentiert (heute als bloßer Zeigegegestus unverständlich). Entsprechend wird die junge Frau des stuckierten Sommerbildes – statt mit einem fruchttragenden Zweig und einem modischen Hut – mit einem Ährenbündel und einem Ährenkranz ausgestattet und damit in die Nähe zu Ceres gerückt, der Göttin der Fruchtbarkeit, des Ackerbaus und des Getreides.

Die Frauengestalten der Herbst- und Wintermedaillons gehen auf andere Quellen zurück. In Sadelers Folge nach Bol war dafür kein Äquivalent zu finden. Seine Folge knüpfte mit der Darstellung von Frühling und Sommer in weiblicher sowie Herbst und Winter in männlicher Gestalt an eine Überlieferung an, die durch Holzschnitte der *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) begründet wurde²⁶. Dass die im Herbst- und im Winterbild eingeführten Frauen dennoch dem Kanon der Jahreszeitendarstellung zugehören, lässt sich – zumindest für den Winter – durch eine motivgleiche Gestalt bei Philips Galle nach Stradanus belegen. Dort findet sich im Bild des *Hiems* (aus der Folge *Phaeton und die vier Jahreszeiten*) die zentral im Vordergrund platzierte, gebückte Frauengestalt, die ein Stövchen unter ihren Rock schiebt, um sich zu wärmen²⁷.

Die männlichen Personifikationen – der junglingshafte Frühling, der lässig die Linke in die Hüfte stützt und selbstsicher auf seine Begleiterin zuschreitet, der männlichere Sommer mit der Korngarbe im Arm, der fülligere Herbst mit der triumphal emporgeführten Linken und der greise, gebeugte Winter in pelzgefüt-

25 Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel d. Ä. und Hans Bol: Die vier Jahreszeiten, 1570; Der Frühling nach Entwurf von Pieter Bruegel d. Ä. – *Hollstein* (wie Anm. 18), III, Nr. 200. – Der Welt Lauf (wie Anm. 18), Nr. 29.1–4, S. 120–122 (mit Abb. und Literatur).

26 Vgl. Ilja M. *Veldman*: Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck. *Cosmo-astrological allegory in sixteenth-century Netherlands prints*. In: *Simiolus* 11 (1980) S. 157–159.

27 The Illustrated Bartsch 56 (1987) S. 328–332 (*Hiems*, S. 332). – *Baroni Vannucci* (wie Anm. 18), S. 360, Nr. 689.

tertem Mantel und Kapuze, der sich an dem kleinen Kohlebecken in seiner Rechten wärmt – sind der Jahreszeitenfolge von Hendrick Goltzius verpflichtet, die Jacob Matham gestochen hat²⁸ (**Abb. 5 und Abb. 6**). Die Ponderation und die Bekleidung sind von dort im Wesentlichen übernommen. Dabei ist die in Pelz gehüllte Gestalt des Winters mit dem struppigen Bart und der über den Kopf gezogenen Kapuze genauer der Vorlage nachgebildet als die nackten (schwieriger zu modellierenden) Gestalten von Frühling, Sommer und Herbst, die Unsicherheiten in der Anlage des Standmotivs verraten. Bei Frühling und Sommer wird auch die Gewandung reicher drapiert und das lockige Haupthaar sowie das gepflegte Barthaar dem Zeitgeschmack angepasst. Die ursprüngliche Konzeption von Goltzius/Matham wird allerdings durch den nun älter wirkenden Frühling konterkariert. Denn die Jahreszeiten sind von Goltzius zugleich als Vertreter der Lebensalter konzipiert: der Frühling als bartloser, anmutiger Jüngling, der Sommer als muskulös-kräftiger und tatkräftiger Vertreter des Mannesalters, der Herbst als füllig-stämmiger und genießender Bacchus, der Winter als frierender Greis. Literarisch vorgebildet ist die Parallele schon bei Ovid in seiner Beschreibung des Saales der Sonne mit dem Sitz Apolls und dessen Begleiter: „... da stand der Lenz, der junge, im Kranze von Blüten,/ stand der Sommer, nackt, und trug ein Ährengewinde./ stand der Herbst, bespritzt vom Saft gekelterter Trauben, endlich in Haaren grau und struppig der eisige Winter“ (II, 27–30). Ausdrücklich formuliert wird die Parallele von *tempora anni* und *aetates* im XV. Buch: „Siehst du nicht auch, wie das Jahr seine vier Gestalten einander/ Folgen lässt, wie es im Abbild den Lauf unseres Lebens uns vorführt?“

Die paarweise Zusammenstellung in Langenburg entspricht einem Trend, der sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts abzeichnet. In den Folgen von Saenredam nach Goltzius (1597), Saenredam nach Goltzius (1601) und von Crispijn de Passe (1604) werden die Jahreszeiten jeweils durch Paare repräsentiert. In de Passes Stichen ist auch die Identität der Figuren mit Hilfe der Attribute und der Beschriftung eindeutig geklärt: Der Frühling wird durch Venus und Adonis, der Sommer durch Solis und Ceres, der Herbst durch Bacchus und Pomona sowie der Winter durch Boreas und Orithyia (*Oreithyia*) verkörpert. Die Langenburger Gestalten sind jedoch – das wird mit Blick auf de Passes Götter deutlich – nicht als mythologische, sondern als allegorische Verkörperungen der Jahreszeiten konzipiert. Zwar ließe sich die weibliche Sommergestalt mit ihren Ähren und Früchten als Ceres und die männliche Herbstgestalt mit Becher und Weintrauben als Bacchus auffassen. Die jeweiligen Partner aber entbehren einer eigenständigen

28 Jacob Matham nach Hendrick Goltzius: Die vier Jahreszeiten, 1589. Abb. : Der Winter. Kupferstich, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Durchmesser 255 mm, Inv. Nr. A 35118 in A 1123 e,1. – The Illustrated Bartsch 4 (1980) Nr. 143. – Der zuerst von Goltzius, später von CJ Visscher verlegte Zyklus wurde von Mathäus Greuter nachgestochen, so dass er leicht verfügbar war (Jan Piet Filedt Kok: Chronological Catalogue of the Prints published by Hendrick Goltzius, in Haarlem between 1582 and 1601. In: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 42/43 <1991/92> S. 211, Nr. 63). – Der Welt Lauf (wie Anm. 18), Nr. 30.1–4, S. 122–124 mit Abb. und Literatur.

Eigenschaft oder Beigabe; sie sind mit Sichel und Ährengarbe beziehungsweise Pokal und Weintrauben korrespondierend entworfen. Vollends am Winterbild wird deutlich, dass es sich um personifizierte Allegorien der Jahreszeiten handelt: Die beiden Alten, die bis zur Unkenntlichkeit in Kleider, Pelzwerk, Mütze beziehungsweise Hut verummumt sind und sich an kleinen Stövchen wärmen, gehen mit keiner der für den Winter repräsentativen Göttergestalten überein, weder mit Äolus (dargestellt von de Passe/Vos) noch mit Boreas oder Orithyia (dargestellt von de Passe)²⁹.

Rückschlüsse auf einen Kupferstichzyklus, den Heinrich Kuhn seinen Jahreszeitenmedaillons zugrunde gelegt haben könnte, sind nur vage möglich: Der Zyklus, der sich auf die zeitgenössische niederländische Graphik stützt, wird im Zeitraum von 1590 bis 1615 entstanden sein. Und er wird aus der Hand eines Stechers hervorgegangen sein, der wohl dem Nürnberger oder süddeutschen Raum zuzurechnen ist. Sollte Kuhn die Kompositionen zu den Jahreszeiten selbst konzipiert haben, würde es sich um eine Ausnahme handeln, für die es in seinem Werk kein anderes Beispiel gibt.

Grundsätzlich waren solche eklektizistischen Zusammenstellungen in der Zeit jedoch gang und gäbe. Ein Beispiel dafür bietet sich mit den erst 1988 oberhalb einer eingezogenen Decke entdeckten und teilweise zerstörten Wandmalereien im Jahreszeiten-Zimmer der Salzburger Residenz an. In der Zeit um 1610 ausgeführt, sind die Gemälde zu Sommer, Herbst und Winter in großen Teilen den Kupferstichen von Sadeler nach Bol verpflichtet, also denjenigen Darstellungen, die auch Heinrich Kuhn nutzte. Man beließ es aber – entsprechend der Konzeption von Bol – bei der einen im Zentrum hervorgehobenen Personifikation der Jahreszeit, stellte also nicht zu Paaren zusammen wie in Langenburg.

Nicht auf Bols Zyklus geht die Darstellung des Frühlings zurück, die aber der gleichen kompositionellen Anlage folgt wie die übrigen Bilder (hügelartige Erhebung im Vordergrund und in Aufsicht gegebene, tiefer liegende Landschaft mit arbeitenden oder sich vergnügenden Menschen). Änderungen fallen aber schon bei der Figur des Herbstes auf. Statt eines bärtigen Mannes mittleren Alters mit Sichel und Füllhorn wählte der Maler einen Jüngling mit einem Weinglas in der Hand. Er könnte sich dabei an der Gestalt des Bacchus von Crispijn de Passe nach Maarten de Vos orientiert haben. Ähnlich verfährt er in Bezug auf die elegante – statt ländliche – Verkörperung des Frühlings, die an die allegorische Darstellung des Geruchs von Adriaan Collaert nach Maarten de Vos erinnert. Marena Marquet, die den Salzburger Zyklus vorstellt und weitere Einzelheiten anführt, resümiert: „Es scheint sich hier um eine Zusammensetzung von verschiedensten Vorlagen in einer Art Simile-Praxis zu handeln.“³⁰

29 Allenfalls die Stövchen beziehungsweise das aus Holzscheiten emporlodernde kleine Feuer im Vordergrund ließen sich als Anspielung auf Vulcanus, den Gott des Feuers, verstehen. Da sich das offene Feuer aber auch in den Winterdarstellungen von de Passe/Vos und de Passe findet, ist es als ubiquitäres Attribut des Winters anzusehen.

30 Marena Marquet: Bemerkungen zum Jahreszeiten-Zimmer in der Salzburger Residenz. In:

2. Die Neue Tafelstube

Für die Neue Tafelstube lassen sich, entsprechend der üblichen Verfahrensweise der Brüder Kuhn, die als Vorlage dienenden Kupferstiche wiederum bestimmen. Der ca. 12, 30 x 5, 30 m große und ca. 3, 65 m hohe Raum liegt in der 1626 erbauten neuen Burgvogtei. Der Schlossführung folgend, betritt man den Saal vom Bretternen Gang aus und verlässt ihn durch ein kleines, nach Westen sich anschließendes Zimmer, in dem die Holzbuchsammlung ausgestellt ist. Belichtet wird die Tafelstube durch drei Fenster an der südlichen Längsseite. Im Sommer 1627, als Johann Kuhn die Decke stuckierte, war der Raum nach seiner Größe und seinem Zugang noch etwas anders gestaltet. Er war nicht um das kleine Zimmer verkürzt, und der Zugang lag wahrscheinlich dort, wo heute eine mit farbigen Renaissanceornamenten gerahmte Nische zu sehen ist. Die Veränderung erfolgte vermutlich – darauf deutet die im Türsturz eingemeißelte Jahreszahl 1706 hin – im Zuge der Barockisierung des Schlosses unter Graf Albrecht Wolfgang (1699–1715).

Heute wird die Decke durch sechs hochovale Medaillons gegliedert, die jeweils zu zweien nebeneinander angeordnet sind (**Abb. 7**). Aber bei Abrechnung der Stuckarbeiten für die Neue Tafelstube „vermög der Visierung und Bestands“ ist noch die Rede von „acht Bildern, abhangenden Rodesca, Früchten und anderen Zieraten“, für deren Ausführung Johann Kuhn und seine Gesellen 50 Gulden erhalten und die letzteren obendrein ein Trinkgeld für Arbeiten, die sie „vor sich gutwillig abwesend des Meisters zu verfertigen auf sich genommen“³¹. Zwei der Medaillons müssen also bei der räumlichen Umstrukturierung verloren gegangen sein.

Die figürlichen Darstellungen werden von kräftigen Profilen gerahmt, die von reichem, mit Emblemen, Trophäen und Tierfiguren besetztem Schmuck umgeben sind, in dem sich Beschlagwerk mit Schweifranken vermählen. Das Ornament wiederum wird von einem kräftigen, dieses Mal nun hochrechteckigen Profilrahmen mit eingezogenen und abgerundeten Ecken begrenzt. Anders als im Jahreszeitensaal ist der Stuck nicht farbig akzentuiert, sondern hebt sich in einem gebrochenen Weißton von dem in einem hellen Sandton getönten Grund ab.

Der außerordentlich homogene Eindruck aller sechs Medaillons beruht auf den in gleicher Größe ausgeführten, paarweise zusammengefügt Figuren, die sit-

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 50 (1996) S. 59–68; hier S. 64. In Stuck ausgeführte Jahreszeitendarstellungen sind auch andernorts in der Oberpfalz zu finden. In Allersburg (Markt Hohenburg) wurde unter dem Regensburger Bischof Albert IV. von Törring (1613–1649) nahezu gleichzeitig eine Decke stuckiert, bei der die von Adriaen Collaert nach Maarten de Vos gestochenen Jahreszeiten Verwendung fanden (Abb. des stuckierten Frühlings in: Stadt und Bezirksamt Neumarkt. Bearb. von Friedrich Herrmann *Hofmann* <Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, 2,17>. München 1909, S. 79, Figur 53: Allersburg. Deckenstuckatur im Pfarrhof. – Zum Kupferstich s. New Hollstein: Maarten de Vos, Nrs 1408–1411.)

31 *Taddey* (wie Anm. 1), S. 39/40.



Abb. 7 Johann Kuhn: Neue Tafelstube, Stuckdecke, provisorische, nicht maßstabgerechte Montage



Abb. 8 Johann Kuhn: *Neue Tafelstube, Germania* (1627)



Abb. 9 Johann Sadeler: Germania

zend oder stehend jeweils etwa zwei Drittel des Hochovals einnehmen. Die Paare werden hinterfangen von einem landschaftlichen Mittel- und Hintergrund mit kleinen, auf die Hauptfiguren bezogenen Szenen. Im aktuellen Text der Schlossführung ist von „allegorischen Darstellungen aus der griechischen Mythologie“ die Rede. Sie werden dort aufgezählt als „Ceres und Vulkan, Apollo und Flora, Neptun und Diana, Merkur und Athene, Mars und Venus sowie Bacchus und Ceres“³².

Bei genauerer Betrachtung bereitet die Festlegung auf die einzelnen Göttergestalten jedoch Schwierigkeiten. Nehmen wir das Paar als Beispiel, das im östlichen Medaillon der Fensterseite dargestellt ist und als Ceres und Bacchus bezeichnet wird (Abb. 8 und 9). Die Egge, die der weiblichen Gestalt als Sitz dient,

32 Typoskript, ohne Seitenangabe. – Der Inventarband der Kunst- und Altertumsdenkmale von 1907 erwähnt nur „Medaillons von Götterpaaren“ (Eugen Gradmann (Bearb.): Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Inventar: Jagstkreis. Esslingen 1907, S. 275).

ebenso wie die Ähren, die sie im Haar trägt, und auch die ländliche Umgebung weisen auf Ceres hin, die Göttin der Fruchtbarkeit, des Ackerbaus und des Getreides. Die Krone aber, die sie im Schoß hält, das prächtige Gewand und der reiche Schmuck (die doppelt geschlungene Kette und die Armbänder) wollen nicht zu der traditionell schlicht gekleideten Ceres passen. Ähnlich verhält es sich mit dem als Bacchus bezeichneten jungen Mann an ihrer Seite. Die ihm beigegebenen Attribute, der Efeukranz im Haar, der Thyrsosstab und das als Pinienzapfen ausgebildete Gefäß in seinen Händen deuten auf Bacchus hin. Die geschlitzten, mit Schleifen verzierten Kniehosen aber und die Stulpenstiefel, mit denen er bekleidet ist, ebenso wie der Brutharnisch, die Schützenhaube und das Kanonenrohr mit den Kugeln, die um ihn her am Boden liegen, gehen mit der üblichen Auffassung von Bacchus nicht überein. Ähnliche Divergenzen lassen sich auch an den anderen beiden Darstellungen der Fensterseite ablesen, an Minerva und Merkur beziehungsweise Venus und Apoll.

Was auf den ersten Blick aus rein formalen Gründen für eine Deckendekoration bestimmt erscheint, erweist sich überraschend als eine komplexe, traditionsgenährte Zusammenstellung. Die Zeit dachte sich Makro- und Mikrokosmos als eine Einheit. Den knappsten Ausdruck für diese Vorstellung fand Isidor von Sevilla 1472 mit einem kreisförmigen Diagramm, dessen Zentrum er durch *Mundus, Annus* sowie *Homo* bezeichnete³³. Um das Zentrum ordnete er – in Ringen von außen nach innen – die vier Elemente, die vier Jahreszeiten, die vier Säfte und die Qualitäten an (also zum Beispiel *Aer, Ver, Sanguis, Calidus* sowie *Humidus*). In der Folge band man auch die Lebensalter und – nach der Entdeckung Amerikas – die Erdteile (lat. *cardines*) in das tetradische Modell ein, um die kosmologischen Verbindungen umfassend zu repräsentieren. Seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts wird dann aber die „Tetrade mit ihren gedachten Wechselbeziehungen ... zunehmend in ihre thematischen Bestandteile zerlegt. Sie emanzipiert sich in der Druckgraphik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu eigenständigen Themenkreisen.“³⁴

2.1. *Quatuor Europae Nationes*

Den Schlüssel zur Interpretation der Bildfelder liefern die im Schoß der Frauengestalten liegenden Kronen und die Wappen im Baumgeäst: die deutsche Kaiserkrone im Schoß der so genannten Ceres, die französische Krone im Schoß der Minerva (zu erkennen an Spinnrocken und Schild mit Medusenhaupt), und schließlich drei (der in der Vorlage noch fünf gezackten) Kronen im Schoß der Venus (zu erkennen an Pfeil, Füllhorn und Apfel). Den Kronen korrespondieren

33 Isidor von Sevilla, *De natura rerum*, Augsburg 1472. Vgl. Raymund *Klibansky*, Erwin *Panofsky* und Fritz *Saxl*: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1010). Übersetzt von Christa Buschendorf. Frankfurt am Main 1992, Abb. 155.

34 *Der Welt Lauf* (wie Anm. 18), S. 92.

die Wappen Deutschlands (Reichsadler), Frankreichs (Lilien) und Italiens (vertreten durch das Wappen des Vatikans, Tiara und gekreuzte Schlüssel). Die Frauengestalten und ihre Begleiter sind also entworfen als allegorische Verkörperungen dieser drei Reiche. Ihr Charakter wird durch die Attribute von Ceres und Bacchus, Minerva und Merkur sowie Venus und Apoll erläutert.

Entsprechend werden sie in der Stichvorlage über dem Bildfeld als Germania, Francia und Italia bezeichnet. Zugrunde liegen Darstellungen des an den Höfen von München und Prag tätigen Hans von Aachen, die von Johannes Sadeler I und Raphael Sadeler in den Kupferstich umgesetzt wurden³⁵ (Abb. 9). Da diese Folge der Europäischen Länder aus insgesamt vier Blättern besteht, darf man auch von Seiten der Vorlagen, also nicht nur vom Baubefund her, für den Langenburger Saal ein viertes Stuckrelief unterstellen, das sich einst an der Decke des später abgeteilten Zimmers befunden haben muß. Dieses im Zuge der Umbaumaßnahmen zerstörte Relief hat, wie am Kupferstich abzulesen ist, einst Hispania verkörpert. Der Frauengestalt des graphischen Blattes, die mit der Kette des Goldenen Vlieses geschmückt ist und die in der Rechten ein Szepter sowie in der Linken einen (Reichs-)Apfel mit den Umrissen Südamerikas hält, ist der Pfau beigegeben, das Attribut der Zeusgattin Juno. Umgeben ist sie von Insignien, die auf die weltweite, nicht zuletzt durch die Seefahrt erworbene Herrschaft Spaniens anspielen (Globus, Goldschätze, Zirkel, Kompass, Anker, Armillarsphäre). Den kriegerischen Charakter ihres Reiches bringen der gerüstete, an Mars erinnernde Begleiter mit der Fahne der niederländischen Generalstaaten und der zum Angriff sich formierende Reitertrupp im Hintergrund rechts zum Ausdruck.

Die Sadeler-Stiche zu den *Quatuor Europae Nationes* waren außerordentlich beliebt. Sie wurden unter anderem auch von einem anonymen Stecher kopiert, dessen Serie im Nürnberger Verlag von Paul Fürst erschien³⁶. Johann Kuhn, der über Jahre in Nürnberg gelebt hatte, benutzte diese Kopien. Nur hier ist die ursprüngliche, der Italia-Darstellung eingeschriebene Widmung an Abraham Ortelius getilgt und allen Blättern rechts neben die Schrift eine Zählung eingefügt. Sie erhebt den Germania-Stich (statt des Italia-Stiches) zum ersten Blatt der Serie und lässt Francia, Italia und Hispania folgen. Hier wird also diejenige Anordnung etabliert, die Kuhn für seine Stuckbilder im Saal übernimmt. Den zuerst in lateinischer Sprache abgefassten Text ersetzt in den Nürnberger Kopien eine

35 Anonyme Kopie des Kupferstiches von Johannes Sadeler d.Ä. nach Hans von Aachen: Germania (aus: Die europäischen Länder von Johannes Sadeler d.Ä. und Raphael Sadeler d.Ä., 1594), Kupferstich, 22,0 x 25,6 cm, nach: The New Hollstein, Hans von Aachen, comp. by Joachim Jacoby, 1996, Nr. 49/copy b, Abb. S. 125, Text S. 126.

36 Hampe nimmt an, dass „der Fürstische Verlag wesentlich aus dem Caimoxschen oder auf Grund des Caimoxschen erwachsen ist.“ Fürst verwendete alte Druckplatten von Caimox, kaufte auch solche von anderen Verlagen und gab sie „mit geringen Veränderungen und mit seinem Verlagsvermerk versehen neu“ heraus. In seinem Auftrag waren auch Kopisten wie zum Beispiel Gregorius Fentzel tätig (Theodor Hampe: Beiträge zur Geschichte des Buch- und Kunsthandels in Nürnberg. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1914/15 S. 3–127; hier S. 12).

deutsche subscriptio, wobei dem Nürnberger Stecher eine Verwechslung der für Italia und Francia bestimmten Texte unterläuft. In direkter Rede kommen Germania, Francia, Italia und Hispania zu Wort. Sie führen ihre eigenen Vorzüge an und zitieren ihre Lehrmeister: für Germania bürgen „Bacchus“ und Ceres, für Italia „Apollo“ und „Venus“, für Francia „Mercur“ und „Pallas“, für Hispania „Mars“ und Juno. Ceres und Juno sind zwar im Text nicht bei Namen genannt, aber bildlich durch ihre Attribute präsent³⁷.

Germania stellt sich auf folgende Weise vor: „Ich Zeughaus aller Welt, was hab ich nicht erdacht? das Uhr- und Drückerwerck, den Donner in der Schlacht;// Mars könd mein Vatter sein; wann es nit Bacchus wäre/ mit dem ich in die Wett die vollen Becher lehre.“ Nicht alle Erzeugnisse oder Erfindungen, mit denen Germania ihr Renoméé begründet, bildet Kuhn im Stuckrelief ab. Bedingt durch die Überführung des querformatigen Kupferstichs in das stuckierte Hochoval wird die Darstellung um einige Details verkürzt. Auf die Entwicklung des Kriegswerkzeugs im Namen des Mars, die Waffentechnik, spielen im Stuckbild der Brustharnisch und das (allerdings schwer zu verifizierende) Kanonenrohr mit den Kugeln an, beide vom rechten beziehungsweise vorderen Bildrand überschritten, während die Wirtshausszene links im Mittelgrund (Kuhn skizziert nur das Vordach des Hauses) an Bacchus erinnern soll, der mit Wein und Musik (Dudelsack und Fiedel) die Geselligkeit fördert. Im Kupferstich ausgeführt, in den Versen genannt, aber nicht ins Relief übernommen, sind das „Uhr- und Drückerwerk“, das durch eine Tischuhr, eine sperrige Druckerpresse und Folianten ins Bild gesetzt sind, ebenso wie die berittene Schar und das brennende Haus im rechten Mittel- und zahlreiche Waffen im Vordergrund. Wie Germania stellen auch Francia und Italia ihre Talente ins rechte Licht, wenn sie auf rhetorische Begabung, Erfindungsgeist und Pflege der Künste abheben. Aus dem Munde von Hispania gehen jedoch Verse hervor, die im Gegensatz zu denjenigen der andern Sprecher eigentümlich negativ akzentuiert sind: „Mein langer Zepter reicht hin in die andre Welt;/ daselbst die Erde mir gebietet Gold und Gelt.// Mars Bracht, und meine List, mir diese Macht Zuwegen./ Mein Gold und Landerdürst, will sich doch noch nit legen.“ Hierin spiegeln sich Erfahrungen der Zeitgenossen wider: mit den Eroberungszügen der Spanier in Amerika, der Ausbeutung der Neuen Welt und, näher liegend, mit der Rolle Spaniens im Verlauf der Niederländischen Befreiungskriege. Andererseits gab schon Virgil Solis eine abschätzige Beurteilung *Hispanias* in seiner zehn Blatt umfassenden Serie zu den Königreichen Europas. Er nutzte dazu das bekannte Gleichnis von den Klugen und Törrichten Jungfrauen und verkörperte *Germania*, *Franckreich* und *Italia* unter

37 Außerhalb des topographischen Kontextes nutzte Hans von Aachen 1590 das ausgefallene Götterpaar Merkur – Athene für eine von Aegidius Sadeler gestochene Komposition. Die dort eingetragene Bezeichnung *Hermathena* verweist auf die Erfindung des ‚numen mixtum‘ durch Achilles Bocchi (1555) und dessen Illustration durch Giulio Bonasone (1555). (Prag um 1600 <Anm. 21>, Nr. 314, S. 421/422.)

den Klugen, *Hispania* aber unter den Törichten Jungfrauen³⁸. Die negative Wertung hatte also schon Tradition, wenn auch in biblischer statt mythologischer Einkleidung.

2.2. Die Temperamente

Wie in den Medaillons der Fensterseite verbergen sich auch in denjenigen der Wandseite Anspielungen auf mythologische Gestalten. Leicht zu benennen sind die Göttinnen Luna und Ceres, die sich durch ihre Attribute, durch eine kleine Mondsichel im Stirnhaar beziehungsweise durch Ährenkranz, Sichel und Korngarbe, ausweisen, und ebenso der ältere, vollbärtige Mann neben Ceres, der zu Schild und Streitaxt greift, und sich damit als Mars zu erkennen gibt. Weniger eindeutig ist die Göttin des östlichen Medaillons zu bestimmen; in ihr mag man Flora oder, mit Blick auf den schönen Jüngling an ihrer Seite (Adonis?), auch Venus wiedererkennen. Auf Flora, die Schutzherrin des Frühlings, könnten die luftige, üppig umrankte Laube, die Blüten im Haar und die Blumen in den Händen, auf Venus das (für Flora allzu) prächtige und tief decolletierte Kleid deuten³⁹. Vollends rätselhaft ist schließlich die Gestalt des nackten, auf dem Bootsrand sitzenden Mannes, dem Luna einen Fisch darbietet. Um ihn als Neptun zu verstehen, den Herrscher des Meeres, fehlen ihm der volle Bart, das lange Lockenhaar und der Dreizack in der Hand.

Die Schwierigkeiten einer Bestimmung der Medaillons spiegeln sich auch in verwandten Beispielen. Direkt vergleichbar sind vier eindrucksvolle Entwürfe zu Ofenkacheln aus dem Besitz des Bayerischen Nationalmuseums. Sie wurden zunächst bezeichnet als Allegorien, „bei denen die Jahreszeiten mit Sternbildern und den Altersstufen des menschlichen Lebens in Verbindung gebracht werden“. In einer Berichtigung ist später von einer „Serie der vier Elemente, kombiniert mit Sternzeichen und Lebensaltern“ die Rede⁴⁰. Zwar ist auch diese Bezeichnung noch nicht zutreffend, sie weist aber die Richtung, in der das Thema zu suchen ist. Jahreszeiten, Elemente und Lebensalter spielen – graduell unterschiedlich – in der kompositionellen Struktur der Reliefs eine Rolle, sind jedoch als dienende Motive einem Hauptthema untergeordnet – einer Darstellung der Temperamente⁴¹.

38 The Illustrated Bartsch 19,1, Nrs 274–276, Nr. 280.

39 Ihr Begleiter, der die Armgeste der Göttin respondierend aufnimmt, ist zwar ohne Attribute wiedergegeben, ließe sich aber als Adonis bezeichnen, falls die Blume, die zu Füßen des Paares sprießt, ein Adonisröslein vorstellt. Es entspringt – so Ovid in den Metamorphosen – aus dem Blut des tödlich verwundeten, von Venus beweinten Geliebten.

40 Rosemarie Franz: Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus (Forschungen und Berichte des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 1). Graz 1969. S. 124; 2., verbesserte und vermehrte Auflage 1981, Berichtigung, S. 604.

41 Vgl. zur Tradition: Saturn und Melancholie (wie Anm. 33). – Der Welt Lauf (wie Anm. 18), S. 96/97. – Gerlinde Lütke Notarp: Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur

Die Voraussetzung dazu bildet die schon aus der Antike bekannte Säftelehre. Die in den Anfängen von Empedokles, später in den hippocratischen Schriften, und schließlich von Aristoteles, Galen und Antiochus von Athen ausgearbeitete Temperamentenlehre beschreibt die physische und psychische Konstitution des Menschen auf Grundlage der vier im Körper zirkulierenden beziehungsweise abgeordneten Säfte. Beim Sanguiniker dominiert unter den vier Körpersäften das Blut, beim Choliker die gelbe Galle, beim Melancholiker die schwarze Galle und beim Phlegmatiker der Schleim.

Im ausgebauten tetradischen System sind Mikro- und Makrokosmos aufeinander bezogen: Es korrelieren die Körpersäfte mit den Elementen (Luft, Feuer, Wasser, Erde), den Qualitäten beziehungsweise Grundstoffen der Welt (warm, trocken, feucht, kalt), den Jahreszeiten (Frühling, Sommer, Herbst, Winter), den Winden (Zephir, Eurus, Auster, Boreas), den Planeten und den ihnen zugeordneten Zodiakuszeichen. Aus der Lehre von den Körpersäften und ihrer Mischung entwickelte dann Galen die Lehre von den Temperamenten, indem er die Säfte in Relation zu den menschlichen Gefühlsregungen beziehungsweise den Affekten setzte und die entsprechenden menschlichen Typen beschrieb. So ist beispielsweise der Sanguiniker bestimmt durch eine Affinität zur Luft als Element, zum Frühling als Jahreszeit, zur Jugend als Lebensalter und zu Venus sowie Jupiter als Planeten. In bildlicher Umsetzung sind in der Regel nicht alle Aspekte gleichermaßen ausgeprägt. In den Langenburger Stuckbildern etwa lassen sich weder die Jahreszeiten noch die Lebensalter durchgängig ablesen (**Abb. 10**).

Den ersten Hinweis auf eine Darstellung der Temperamente geben die Tierkreiszeichen der Kachelentwürfe. Sie bezeichnen die so genannten „Häuser“ der Planeten, das heißt diejenigen Abschnitte des Himmelsäquators, in dem die Wandelsterne als Regenten erscheinen. Auf der zuerst als Frühling, später als Luft bezeichneten Darstellung beispielsweise ist zentral über der figürlichen Darstellung das Zodiakuszeichen der Waage angebracht und markiert damit das „Haus“ der Venus⁴² (**Abb. 12**). Nach der Vorstellung der damaligen Zeit wirken die Planeten auf die unter ihren Zeichen geborenen „Kinder“ ein, sie herrschen über ihre Schützlinge und prägen deren Konstitution. In den verwandten Planetenkinderdarstellungen von Georg Pencz oder Maarten van Heemskerck fahren die Planetengottheiten in Wagen über Wolken, während die Menschen auf der Erde ihren Beschäftigungen und Berufen nachgehen. Hier in den Temperamente-Darstellungen sind die Gottheiten nur noch zeichenhaft durch ihre „Häuser“ repräsentiert. Wenn die Zodiaka – wie heute im Langenburger Tafelsaal – fehlen, gestaltet sich eine Bestimmung schwierig. Dass sie einst vorhanden waren, legen

Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts (Niederlande-Studien 19). Münster, New York, München, Berlin 1998. Zu Sadeler insbesondere S. 76/77 (Sanguineus), S. 255, 257 (Phlegmaticus), S. 121 (Cholericus), S. 184–187.
42 Abbildung nach: Franz (wie Anm. 40), 2., verbesserte und vermehrte Auflage, Nr. 401.

die auffallenden Leerstellen im Scheitelpunkt der Stuckbilder nahe. Es sind Flächen, die einst die Tierkreiszeichen enthielten und die in den benachbarten Feldern den Wappen der *Europäischen Länder* gewidmet sind. Wappen und Tierkreiszeichen entsprechen einander in ihrer Funktion: Zeichenhaft verkürzt schlagen sie das Thema der Stuckbilder an. Es versteht sich, dass sie nicht nur auf den Kachelentwürfen, sondern auch auf den Vorlagen, nach denen die Reliefs ausgearbeitet wurden, zu finden sind.

Johann Kuhn stuckierte seine Folge der *Vier Temperamente* nach Kupferstichen von Raphael Sadeler I aus dem Jahr 1583, die dieser nach Zeichnungen von Maarten de Vos anfertigte und verlegte⁴³. Gemessen an den um die Jahreswende 1606/07 modellierten Kachelentwürfen handelt es sich um eine späte Wiederaufnahme der fast ein halbes Jahrhundert zuvor entworfenen Kompositionen. Das spricht für die Beliebtheit der Folge, die darin derjenigen der *Quatuor Europae Nationes* in nichts nachstand. Wiederum legen Kopien davon Zeugnis ab, unter anderem auch Nachstiche des Nürnbergers Hieronymus Lederer (gest. 1615 in Genua oder Verona)⁴⁴.

Sadeler's Blätter tragen über den Darstellungen die Benennung des jeweiligen Temperaments: *Sanguineus*, *Phlegmaticus*, *Cholericus* sowie *Melancholicus* und unter den Darstellungen deren Beschreibung in lateinischer Sprache (zweizeilig in zwei Spalten). Das Bildfeld wird jeweils in voller Höhe von einem Paar beherrscht, das vor tiefer liegendem landschaftlichem Hintergrund mit erläuternden Nebenszenen gegeben ist. Die schon erwähnten Tierkreiszeichen sind zu je dreien der Himmelszone einbeschrieben. Noch im Bildfeld, und zwar in der Mitte des unteren Bildrandes, ist die Blattnummerierung der Folge eingetragen. An ihr ist abzulesen, dass Johann Kuhn die dort getroffene Anordnung beibehält. Nicht mehr im Saal vorhanden ist heute das Stuckbild des *Melancholicus* (Nr. 4 innerhalb der Stichfolge).

Die Umsetzung des querformatigen Stiches in das hochformatige Stuckrelief führte teilweise zu seitlichen Reduzierungen des Bildfeldes. Betroffen sind beispielsweise kleine Hintergrundszenen des östlichen Medaillons (**Abb. 11**). Ein jugendlich-schönes Paar verkörpert die sanguinische Komplexion, dessen Neigungen zu Frohsinn, Geselligkeit und Vergnügungen im Kupferstich durch Tänzer und Musikanten (rechte Bildseite) und durch um einen Brunnen gelagerte Liebespaare (linke Bildseite) illustriert wird. Im stuckierten Medaillon sind nur

43 Abbildungen: Raphael Sadeler I nach Maarten de Vos: Die vier Temperamente, 1583. Kupferstiche 19,2 /19,3 x 24,4/24,5 cm (Blatt). Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung Inv. Nr. 16257–16259. Unter der Darstellung bezeichnet: „M. de Vos inuenter. Raphael Sadler sculps: et excud: Antuerpiae.“ – *Hollstein* (wie Anm. 18), XXI u. XXII, Nrs 194–197.

44 Zu Lederer vgl. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Bd. 22, hg. von Hans Vollmer. München 1992. S. 532. – *Hollstein*: German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700, XXI, Nrs 5–8. – Ob es diese Folge war, die Johann Kuhn benutzte, muss dahin gestellt bleiben. Der ornamentale Rahmen der wie bei Sadeler querrrechteckig angelegten Kompositionen lässt zumindest keine Rückschlüsse zu.



Abb. 10 Johann Kuhn: Neue Tafelstube, Sanguiniker (1627)



Abb. 11 Raphael Sadeler I nach Maarten de Vos: Sanguineus

noch die Umrissse eines Anglers (rechts) beziehungsweise zweier Dienerinnen (links) zu erahnen. Damit gingen Anspielungen verloren, die aus der Tradition des Liebesgartens der *Hypnerotomachia Poliphili* stammen und die Sanguiniker-Darstellung grundieren.

Das Paar sitzt nebeneinander, dem Betrachter nahezu frontal zugewandt, auf einem blumenübersäten Hügel und wird umschlossen von einer üppig berankten Pergola, die seitlich in Hermen und Balustraden mündet. Der Freisitz ebenso wie die Gewänder – sie im Kostüm der italienischen Renaissance, er all’antica gekleidet – entheben das Paar dem umgebenden Landschaftsraum und schaffen einen zeitlosen ‚locus amoenus‘. Beide blicken einander an und, als seien sie im Dialog begriffen, heben sie in sympathetischem Gestus den rechten Arm. Während sie wie Flora oder Venus einen kleinen Strauß präsentiert, zeigt er auf seine Augen. Sinnliche Erregung – das will er damit bedeuten – wird durch die Augen ausgelöst. Sie verbindet sich mit Lust an Tanz und Bewegung. In seiner maniert angewinkelten und gespreizten Beinhaltung, die einen Tanzschritt zu imitieren scheint, kommt sie ebenso zum Ausdruck wie in den seitlich ausschwingenden Falten des kurzen Chitons. Die Rolle, die dem Gesichtssinn hier



Abb. 12 Ofenkachelentwurf, Sanguiniker

zugeschrieben wird, lässt sich mit der Beischrift zum Sanguinikerbild von Virgil Solis erläutern: „Sanguinei frontis dicuntur imagine laeti/ Unde volunt hilares saepe videre ioc[os]“⁴⁵. Den Zeigegestus des Sanguinikers von Maarten de Vos mag man als bildlichen Kommentar dazu verstehen.

In den Textzeilen von Sadeler (und Lederer) fehlt jedoch der Hinweis auf die Frohnatur des Sanguinikers. „Vena tumet, rubet et ridet lasciuit et audet, Et placet ebrietas, et male sanus amor, Et luxus luxuq malo coniuncta voluptas, Cui nimius pleno corpore sanguis inest“⁴⁶. Die Charakterisierung fällt überraschend pejorativ aus; sie findet sich zwar auch in älteren Texten, dort aber eingebettet in eine ausgewogenere Beurteilung des Temperaments. In einer deutschsprachigen Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts sagt Venus ihrem „kinde“ ein fröhliches Gemüt nach, einen Hang zu Vergnügungen, zu Leichtsinn, aber auch zu Mildtätigkeit. Sie würdigt ausführlich dessen wohlgestaltetes Äußere („Ein schönen lib“, „Hüpsch augen“ etc.) und beschließt die Charakterisierung mit den Worten: „Unküsch und der minne pflegen/ Sind Venus kint allwegen“⁴⁷. Der Hang zu Lustbarkeit und Unkeuschheit nähert das Venuskind an *Superbia* und *Luxuria* an. Diese Verwandtschaft mit den unter die *Sieben Todsünden* fallenden Lastern scheint schließlich zu der überwiegend negativ wertenden und moralisierenden Tendenz des Kupferstichtextes zu führen. Pieter de Jode I wird später in seinem Sanguinikerstich die einseitige Bewertung von Sadeler wieder ausgleichen, indem er die zitierte Beischrift von Virgil Solis mit den ersten beiden Zeilen der Beischrift von de Vos/Sadeler vereinigt.

Das phlegmatische Temperament, das von der im „Haus“ der Fische erscheinenden Luna beherrscht wird, ist im mittleren Stuckbild dargestellt (**Abb. 13 und Abb. 14**). Vor einer Küstenlandschaft mit Ausblick auf das Meer und laublosen Bäumen entlang des Ufers verkörpert ein nacktes Paar dieses Temperament. Die junge Frau, die als „kind“ Lunas einen kleinen Sichelmond im Haar trägt, steht vor ihrem Begleiter und bietet ihm einen Fisch dar. Ihr langes, in Wellen auf den Rücken herabfallendes Haar und zwei weitere Fische (einen drückt sie an ihre Brust, einen anderen berührt sie mit ihrem Fuß) bekunden ihre Bindung an das Wasser und dessen Tiere. Der junge Mann aber, der auf dem

45 „Die Sanguiniker werden fröhlich genannt aufgrund der Erscheinung ihres Gesichtes, wonach sie oft heitere Späße sehen wollen.“ (Übersetzung nach Der Welt Lauf <wie Anm. 18>, S. 96, Nr. 20.1, Pieter de Jode nach Maarten de Vos: Sanguineus aus der Serie der Vier Temperamente.) – Lütke Notarp (wie Anm. 41), Nr. 31, S. 72/73 mit Abb. und S. 327.

46 Die Ader schwillt an, sie erröten, lachen, und Ausgelassenheit/ Trunkenheit und wahnwitziger Liebesgenuss gefällt gerade ihnen. Üppigkeit und übler Überfluss verbindet sich bei dem, der im vollen Leib allzu viel Blut hat. (Übersetzung teilweise nach Der Welt Lauf <wie Anm. 18>, S. 96, Nr. 20.1.)

47 „Was kinde under mir geborn wern/ Die sint fröhlich und singent gern/ Süßlich reden und klaffen lang/ Sie tribent fröidenspil mit hohem klang/ Ein zit arm, die andern rich/ In miltekeit ist nieman ir gelich/ Ein schönen lib in rechter lang/ Hüpsch augen und feiste wang/ [.../] Unküsch und der minne pflegen/ Sind Venus kint allwegen.“ Cod. Vindob. 3068, fol. 84v. Zitiert nach Hanns Bächtold-Stäubli [Hg.]: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 7. (1935/36). Sp. 289.



Abb. 13 Johann Kuhn: Neue Tafelstube, Phlegmatiker (1627)



Abb. 14 Raphael Sadeler I: Phlegmaticus

Rand seines an Land gezogenen Bootes sitzt, die Beine übereinander geschlagen, die Arme abgestützt, blickt ohne Reaktion auf die unmittelbar vor seinen Augen platzierte und mit Händen greifbare Gabe. Er beweist damit die „sprichwörtliche Indifferenz des Phlegmatikers“⁴⁴⁸. Auf seinen Beruf, der ihm als unter Luna Geborenem vorherbestimmt ist, spielen die Hintergrundszenen an: die arbeitenden Fischer, die vom Boot aus angeln, den Fang mit Netzen heranziehen, am Ufer in Fässer füllen oder auch – im Stuckbild nicht mehr kenntlich – vom Land aus mit der Harpune jagen. Wie wenig er seinerseits sich um die Arbeit kümmert, zeigt das Loch in den Planken seines Bootes. Bei ihm wirkt sich die ungünstige Säftemischung aus: Das Phlegma, der Schleim und langsame Blutzirkulation führen zu Trägheit und Faulheit. Und wie der Sanguiniker als Venuskind zu den Sünden der Superbia oder Luxuria tendiert, so der Phlegmatiker zu Acedia, der Sünde, die sich in Antriebslosigkeit, Schläffheit und Untätigkeit äußert.

48 Saturn und Melancholie (wie Anm. 33), S. 425.



Abb. 15 Johann Kuhn: Neue Tafelstube, Choleriker (1628)



Abb. 16 Raphael Sadeler I: Cholericus

Das „Haus“ der Sonne ist im Tierkreiszeichen des Löwen angesiedelt, und diese Konstellation prägt auch das Temperament des Cholerikers (**Abb. 15** und **Abb. 16**). Auf Grund seiner Stärke und Gefährlichkeit, seines streitbaren und auch gewalttätigen, von der gelben Galle beeinflussten Charakters ist er zum Beruf des Kriegers beziehungsweise des Soldaten prädestiniert. Im Kupferstich und im Stuckmedaillon verkörpert ein finster blickender, vollbärtiger Mann, dessen Züge an Darstellungen des unheilvollen Kriegsgottes Mars erinnern, diese Komplexion. Unter dem Einfluss dieses Planeten steht der hier zu Schild und Streitaxt greifende Choleriker, als wolle er aus angriffsbereiter Sitzstellung aufspringen, um in den Kampf zu ziehen. Zu seinen Füßen liegen alle nur denkbaren, zum Kriegshandwerk tauglichen Waffen, Schwert, Lanze, Pistole, Pfeile im Köcher, eine Kanone und neben einem Helm auch ein Halbharnisch, auf den er seinen Fuß stützt.

Überragt wird er von einer Frau, die zu seiner Linken steht und die Attribute der Ceres vorweist. In Ährenkranz, Sichel und Korngarben ist der Sommer präsent, also die Jahreszeit, die von ihrer warm-trockenen Qualitätsbeschaffenheit her dem Choleriker zugeordnet wird. Formal gesehen stiften Gesten die Verbindung

zwischen dem Paar (ihre Sichel über seinem Kopf, seine Streitaxt vor ihrem Körper), inhaltlich betonen Klinge und Waffe die aktiv-aggressive Komponente, die den Choleriker in Beziehung zur Ira-Sünde treten lässt. Beide richten ihren Blick bildauswärts, wo ein Kriegsschauplatz zu vermuten ist. Nur im Kupferstich eilt links im Mittelgrund die Kriegsgöttin Bellona herbei mit einem Krieger an ihrer Seite, dem sie, wie der Tierkopf auf ihrem Schild nahe legt, den Mut und die Stärke des Löwen einflößt. Möglicherweise waren beide einst in Stuck umgesetzt, ebenso wie die Truppen im Hintergrund, die vom Zeltlager aufbrechen und eine Festung stürmen. Hingegen lassen sich die unheilvollen Taten im Gefolge der Kriegshandlungen – Raub, Mord und Brandstiftung – heute noch mit Hilfe des Kupferstichs in den kleinen Stuckszenen rechts entschlüsseln.

Eine Vorstellung der verlorenen vierten Temperamentendarstellung vermitteln der Kupferstich und weit anschaulicher, da plastisch ausgebildet wie das Stuckmedaillon, der Kachelentwurf aus hellbeigem gebranntem Ton⁴⁹ (**Abb. 17**). Die wesentlichen Motive des Kupferstichs sind in das Relief übernommen. Dem Element Erde verbunden liegt der Melancholiker schlafend am Boden ausgestreckt, nur Kopf und Schulter lehnen an einem entwurzelten Baumstumpf zur Rechten, der als sprechendes Bild seiner Verfassung gewählt ist. Das um ihn her verstreute Hausgerät ist zerscherbt und zerbrochen (Tonkrug, Teller, Schüssel, Rost) und der seinen Händen entfallene Bierkrug zeigt an, dass Armut und Trunksucht seinen Hausstand ruinieren. Die Schwermut des Melancholikers, die auf der Wirkung des schwarzen Gallensaftes und der langsamen Blutzirkulation beruhen, lässt ihn zum betäubenden Alkohol greifen, der wiederum zu Trübsinn, Apathie oder Stumpfsinn führt.

Dominiert wird seine Gestalt von einer Frau, die mit übereinander geschlagenen Beinen am Fuß eines Baumstammes sitzt. Ihr Körper ist, von einem Tuch um die Scham abgesehen, nackt wie der seine, und ihre Gesichtszüge sind vom Alter gezeichnet, der Lebenszeit, die mit der melancholischen Komplexion korreliert. An ihrer leicht gebeugten, aber lotrechten Körperlinie ist ihre Geisteshaltung im Unterschied zu der des Mannes abzulesen: Während er in lähmenden Schlaf versunken ist, scheint sie ein Bewusstsein ihrer Situation zu haben: Mit dem Blick auf den Liegenden ringt sie die Hände und scheint in ihrer Verzweiflung doch von einer Hoffnung auf möglichen göttlichen Zuspruch bewegt. Sinnbild dieser Hoffnung ist der unmittelbar hinter ihr aufsteigende junge Baum, der noch Blätter trägt.

Eine kleine Szene im Mittelgrund links erweitert die Kenntnis der melancholischen Komplexion: Auf einem hohen Podest stehen zwei wie Marktschreier agierende Männer, der eine mit einer Schlange, der andere mit einer Waage in den Händen, den Sinnbildern der Heilkunde und der Gerichtsbarkeit. Unter den Menschen, die das Podest umringen, ist auch der Melancholiker zu vermuten, der mit beiden mehr zu tun hat, als ihm lieb sein dürfte – zum einen wegen seines

49 Abb. nach *Franz* (wie Anm. 40), 2., verbesserte und vermehrte Auflage, Nr. 404.



Abb. 17 Ofenkachelentwurf, Melancholiker

kränklichen Körpers und zum andern wegen seiner charakterlichen Schwäche, wegen seines Hanges zu Raub, Betrug und Diebereien (im Kupferstich illustriert am Beispiel des Jungen, der einer Frau den Geldbeutel stiehlt).

Die Eigenschaften des Melancholikers fließen „in vielen Punkten mit denen des Phlegmatikers zusammen oder sind schließlich sogar austauschbar“⁵⁰. Trägheit und Müßiggang – hier in beiden Darstellungen signalisiert durch die untätig, mit verschränkten Beinen dasitzenden Gestalten – werden dem einen wie dem anderen Temperamententypus zugeschrieben. Wegen dieser Eigenschaften werden Melancholiker wie Phlegmatiker auch mit der Todsünde Acedia in Verbindung gebracht. Daraus ergeben sich Folgen für ihre Anordnung innerhalb der Serie. Während die Darstellung des Sanguinikers überall den ersten Platz einnimmt, in der Regel gefolgt von der des Cholerkers, „kann das Melancholikerbild seinen Platz ohne weiteres mit dem Phlegmatikerbild tauschen, so dass bald das eine, bald das andere an dritter Stelle steht“⁵¹. Diese auf verwandten Eigenschaften beruhende und der traditionellen Complexionslehre entsprechende Verbindung wird erst bei de Vos/Sadeler aufgehoben. Nach wie vor wird zwar die Serie eingeleitet mit dem Bild des Sanguinikers und beschlossen mit dem des Melancholikers, aber Phlegmatiker und Choliker tauschen ihre Plätze, sodass jetzt auf den lebhaften Sanguiniker der träge Phlegmatiker, dann der aufbrausende Choliker und schließlich der apathische Melancholiker folgen. De Vos (und mit ihm Sadeler) ist auf ‚varièté‘ innerhalb der Serie bedacht. Er setzt auf Kontraste und ändert die tradierte, inhaltlich ausgerichtete und auch von Wertungen bestimmte Folge der Temperamente ab.

Denn wertfrei betrachtet werden die Temperamente nicht. Grundsätzlich weist der Sanguiniker die für die Charakterbildung günstigste Säftemischung auf, der Melancholiker die ungünstigste. Zu dem Gefälle trug letztlich bei, dass die Nähe von phlegmatischer und melancholischer Complexion zu Acedia nach einer Abgrenzung beider Temperamente voneinander verlangte. Die in ihrer Wirkung negativ eingeschätzte schwarze Galle steuerte das ihre „zur Herabwertung der melancholischen Veranlagung“ bei⁵².

Die Wertung spiegelt sich auch in Kupferstich und Kachelentwurf. Die beiden Melancholiker sind ungleich ‚realistischer‘ in ihrer Körperlichkeit aufgefasst als die anderen Vertreter der Temperamente. Von Alter und Armut gezeichnet, in

50 Saturn und Melancholie (wie Anm. 33), S. 122.

51 Zwei im Stich nummerierte Temperamentenserien aus der Mitte des 16. Jahrhunderts mögen als Beispiele dienen. Virgil Solis lässt in seiner um 1550/55 entstandenen Serie auf Sanguineus und Colericus an dritter Stelle den Phlegmaticus und dann den Melancolicus folgen (Saturn und Melancholie <wie Anm. 33>, Abb. 124–127). Der Stecher der um 1570 entstandenen Wolfegger Serie hingegen weist seinem Phlegmaticus den vierten Platz nach dem Melancolicus an (Saturn und Melancholie <wie Anm. 33>, Abb. 129–132). In beiden Fällen sind jedoch die mit Acedia verbundenen Illustrationen hintereinander angeordnet.

52 Saturn und Melancholie (wie Anm. 33), S. 122. – Die Einschätzung änderte sich erst, als in der Nachfolge Dürers die Melancholie verstärkt als Gemütsmerkmal des kreativen Geistes gesehen wurde.

trost- und hoffnungsloser Umgebung drückt auch die Anordnung beider Gestalten – sie sind ohne Überschneidung im rechten Winkel zueinander auf die Fläche beziehungsweise die Reliefebene gesetzt – ihre Isolation aus. Wenn man im Langenburger Saal fast ein Jahrhundert später auf das Medaillon der melancholischen Komplexion verzichtet, so mag neben praktischen Gründen (Zugang?) die Tristesse des Themas mit ihren wenig ansprechenden und wenig für sich einnehmenden Gestalten eine Rolle gespielt haben.

Vielleicht fehlte aber auch die Einsicht in Ordnungsprinzipien einer vergangenen Epoche. Die ursprünglich systematischen Bezüge finden jetzt „ihren Ausdruck in den formalen und motivischen Analogien zwischen den einzelnen Serien“⁵³. Die Vierzahl beider Serien, die paarweise Anordnung der Gestalten vor Bäumen, die erläuternden Nebenszenen in Mittel- und Hintergrund, die Platzierung der Wappen und der (einst vorhandenen) Tierkreiszeichen schließen die Darstellungen der *Europäischen Länder* und der *Temperamente* zusammen. Die zuerst auffallende Duplizität mythologischer Personen findet darin ihre Erklärung.

Thema und Vorlage gehen im Falle der kleinen Tonreliefs und der großen Stuckreliefs in einer Weise überein, dass ein möglicher Zusammenhang zu bedenken ist. Rosemarie Franz schrieb die Tonreliefs Georg Vest zu, dem von 1607 bis 1611 in der Nürnberger Werkstatt der Leupold tätigen Bossierer (in Nürnberg nachweisbar bis 1626). Die Zuschreibung, die schon von R. Rückert und Christian Theuerkauff in Zweifel gezogen wurde⁵⁴, lässt sich auch auf Grundlage des schwer lesbaren Namenszuges (Gothard Reißer?) und der Initialen (MR ligiert) auf der Rückseite zweier Kachelentwürfe nicht halten. Da die weithin bekannten Hafner Wolfgang und Georg Leupold nicht nur Entwürfe aus eigener Werkstatt umsetzten, sondern Aufträge dazu auch nach außerhalb vergaben, fällt eine weitere Eingrenzung schwer. Nach der Einschätzung Theuerkauffs dürften die Kachelentwürfe aber „zumindest im Einflussbereich Nürnbergs entstanden sein“⁵⁵. Dort kann der 1618 mit seinem Bruder an den Rat empfohlene Johann Kuhn auch mit den Erzeugnissen seiner Handwerkerkollegen, insbesondere der Bossierer, vertraut geworden sein. Eindeutig auf Nürnberger Einfluss gehen drei Grotteskmotive der *Tafelstube* zurück, die als ornamentales Beiwerk den Randzonen der Decke eingefügt sind: ein geflügeltes schneckenähnliches Kriechtier (Fensterseite) und zwei Gnomenmonster auf stier- beziehungsweise krötenartigen Wesen (Wandseite). Sie wurden nach Vorlagen aus Christoph Jamnitzers

53 Der Welt Lauf (wie Anm. 18), S. 92.

54 Theuerkauff äußerte diese Vermutung ohne Kenntnis der auf der Rückseite der Kachelentwürfe eingeritzten Datierungen, der Signatur beziehungsweise des Monogramms (Christian Theuerkauff: Zu Georg Pfründt. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1974 S. 78 und Anm. 119). – Für die Auskünfte zu den im Inventar des Bayerischen Nationalmuseums als „Elemente“ bezeichneten Reliefs danke ich Maud Jahn. BNM. Die Entwürfe sind folgendermaßen datiert: Sanguiniker: „1606 Adj 30 Novembr“; Phlegmatiker: „1607 11. January“; Choleriker: „1606 24 [Monat abgekürzt und unleserlich]“; Melancholiker: „1607 6 January“ (Inv. Nr. Ker 338–341). Die Höhe der Entwürfe schwankt zwischen 32,0 und 33,5 cm, die Breite zwischen 25,5 und 27,0 cm.

55 Theuerkauff (wie Anm. 54), S. 78.

Neuw Grotteskenbuch (1610) modelliert. Motive daraus hatten die Kuhn schon in Schloss Altenmuhle verarbeitet⁵⁶.

Nur von Heinrich Kuhn ist überliefert, dass er bei Gerhard Schmidt in die Lehre ging. Bei wem und wo der 1592 geborene Johann Kuhn seine Lehrzeit (ab 1606?) verbrachte, ist unbekannt. Rein spekulativ ist die Überlegung, ob er vielleicht in der Nähe des Entwerfers der Temperamente-Kacheln von 1606/07 ausgebildet wurde. Dafür könnte sprechen, dass Johann Kuhn ungleich gewandter modellierte als sein älterer Bruder und insbesondere die Ponderation der Figuren sicherer und die Details prägnanter handhabte. Nicht ins Gewicht fällt, wenn mitunter, wie am Beispiel des sitzenden Phlegmatikers zu sehen ist, die linke Beinpartie zu stark verkürzt ist. Bei den Figuren Heinrich Kuhns dagegen ist der Kontrapost oftmals verschliffen bis hin zur Versteifung der Körperhaltung. Ein Vergleich beider Saalarbeiten lässt vermuten, dass Johann Kuhn eine gute, von seinem älteren Bruder (zumindest zeitweise) unabhängige Ausbildung erfuhr, vielleicht in einer Werkstatt, der auch der Bossierer der Ofenkacheln angehörte. Die Stuckaturen der *Tafelstube* könnten dann als Wiederaufnahmen eines aus der Lehrzeit bekannten Themas beschrieben werden.

Abbildungsnachweise:

Fotoatelier Helmut Bauer, Roth: 1, 3, 5, 7, 8, 10, 13, 15
 Staatsgalerie Stuttgart: 2, 11, 14, 16
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden: 4, 6, 9
 Rosemarie Franz: Der Kachelofen: 12, 17

⁵⁶ Bei Jamnitzer sind die Grotteskmotive, die im Saal im Ausschnitt wiedergegeben sind, auf verschiedenen Blättern angeordnet (Christoph *Jamnitzer*: *Neuw Grottesken Buch*. Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1610. Einleitung: Gerhard *Franz* <Instrumentaria artium 2>. Graz 1966. Bl. 13, Bl. 49, Bl. 53).