



8 UND 9

BAROCKBERICHTE

Das *Trionfi*-Elfenbeinzifferblatt im Stift Kremsmünster

Zu den interessantesten Werken, die sich in der Kunstkammer des Stifts Kremsmünster befinden, zählt das elfenbeinerne Zifferblatt einer Uhr mit sechs Reliefs nach den *Trionfi* Petrarcas. Nicht nur das Material, sondern auch die Ikonographie dieses Werkes ist so ungewöhnlich und interessant, daß eine monographische Studie gerechtfertigt ist (1) (Abb. 1).

Das kreisrunde Zifferblatt hat ohne den wohl erst später hinzugefügten Hirschhornrand einen Durchmesser von 45,5 cm, mit diesem Rand von 48 cm. Es besteht aus insgesamt 19 zusammengepaßten Elfenbeinreliefs mit Teilvergoldungen sowie einem 16,7 cm langen, pfeilförmigen Elfenbeinzeiger. Das heute fehlende, ursprünglich auf der Rückseite montierte Uhrwerk soll aus der Werkstatt des Linzer Uhrmachers Johann Wilhelm Kerner stammen. In die Kunstkammer von Kremsmünster kam das Zifferblatt durch Abt Erenbert II. Schrevel, der es 1682 wohl in Salzburg für 103 fl. erwarb (2). Das Kremsmünsterer Elfenbeinzifferblatt war ursprünglich Bestandteil einer Telleruhr. Dieser Uhrentyp entstand vermutlich gegen Ende des 16. Jahrhunderts im süddeutschen Raum (Augsburg und Friedberg). Bei den frühen Exemplaren dieses Uhrentyps handelt es sich mechanisch noch um Federzuguhren, seit der späten Mitte des 17. Jahrhunderts zunehmend um Pendeluhren, bei denen das Pendel jedoch vor dem Zifferblatt schwingt (3). Bei der Kremsmünsterer Telleruhr kann es sich demnach nur um eine federzuggetriebene Uhr gehandelt haben. So interessant die Geschichte der Telleruhren und ihrer Uhrwerke sicherlich sein mag (der Verfasser ist in diesem Forschungsbereich nicht kompetent): die Bedeutung dieser Uhr liegt zweifelsohne in der hohen künstlerischen Qualität der Elfenbeinreliefs und ihrer im Bereich von Uhren wohl einzigartigen Ikonographie. Es sind diese beiden Themen, die im folgenden näher untersucht werden sollen.

Was den Schnitzer der Elfenbeinreliefs betrifft, sind diese in einer Studie von Christian Theuerkauff dem Monogrammist *B. G.* zugeschrieben worden (4). Im Vergleich mit monogrammierten Werken des Künstlers ist die Zuschreibung verständlich (5); allerdings sieht auch Theuerkauff das Problem der Zuweisung von Werken, die fremde Vorlagen umsetzen. Die blockartige Stilisierung der Gewänder und andere Analogien sprechen aber für die Zuschreibung. Herkunft und Ausbildungsorte des Monogrammistens sind unbekannt. Die Herstellung der Uhr setzte freilich zwei Beteiligte voraus, den Uhrmacher und den Schnitzer der Reliefs. Beide werden kooperiert haben, ohne daß diese Zusammenarbeit am selben Ort stattgefunden

haben muß. Die Uhr wird auch kaum für den freien Markt geschaffen worden sein; die Ikonographie des Zifferblatts ist so durchdacht und komplex, daß ein Besteller vorausgesetzt werden kann, und zwar ohne Zweifel ein klerikaler (6).

Das Zifferblatt besteht aus einem kleinen Kreis im Zentrum, um den anschließend sechs nach außen zunehmend breiter werdende, ringförmige Friese liegen; es handelt sich demnach insgesamt um sieben kreisförmige Reliefzonen (Abb. 2). Das kreisförmige Feld im Zentrum enthält eine Seenlandschaft mit Segelboot sowie Bergen und Bäumen im Hintergrund. Es folgen dann Ringfriese: Geräte, die sich auf die Luft beziehen; dann Geräte, die mit dem Feuer im Zusammenhang stehen; die zwölf Zeichen des Tierkreises (Zodiakos); zwölf verschiedene Gegenstandsmotive; die Ziffern von I bis XII; und schließlich sechs Triumphe, von denen fünf auf Petrarca's *Trionfi* beruhen. Um den Sinn dieser ikonographischen Struktur zu erfassen, soll die Analyse im Zentrum des Zifferblatts beginnen.

Der im Zentrum liegende Kreis mit der „Weltlandschaft“ repräsentiert die Elemente *Terra* und *Aqua*, der Ring mit den Gegenständen, die im Zusammenhang mit der Luft stehen, das Element *Aer* und der sich anschließende Ring mit Fackeln, Pistolen, Gewehren, Pulverfässern und Brandschleudern eindeutig das Element *Ignis*; auch der nächste Kreisring mit dem *Zodiakos* gehört in diesen Zusammenhang. Die Abfolge dieser Ringe repräsentiert nun in reduktiver Weise die seit der Antike tradierte Vorstellung von der Struktur des Kosmos (7).

Dargestellt ist das geozentrische Weltbild mit der Erde als Mittelpunkt, hier nicht als Erdkugel, sondern als Landschaft mit Bergen (Erde) und Seen (Wasser). Erde resp. Fels und Gestein sind das schwerste, zuunterstliegende Element, über dem sich das Wasser befindet; es folgen die Luft und schließlich zuoberst das Feuer als das leichteste Element. Den bereits antiken, auch noch im Mittelalter gültigen Vorstellungen des Eudoxus, Hipparch, Aristoteles und besonders Ptolemaeus entsprechend folgen zwischen Erde und Fixsternhimmel (Firmament) die sieben Sphären der Planeten Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und schließlich Saturn, wie es hier anhand einer Darstellung aus der *Cosmographia* (seit 1520) des Petrus Apianus deutlich wird (Abb. 3). Jenseits des Fixsternhimmels lag nach verbreiteter mittelalterlicher Vorstellung noch der Kristallhimmel, dann der Feuerhimmel (*Empyreum*) und schließlich das *Primum movens* – Gott (die Abfolge war nicht kanonisch und konnte variieren).

Anmerkungen

(1) Grundlegende Beschreibung der Uhr in der *Österreichischen Kunsttopographie*, 43: Die *Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes Kremsmünster*, II. Teil: Die *Stiftlichen Sammlungen und die Bibliothek*, Wien 1977, p. 26 f. und Abb. 18; B. Wintersteller, *Stift Kremsmünster: Galerieführer*, Linz s. d., p. 21 f. mit *Farbabbildung*. – Darüber hinaus: H. Ubell, *Die Kunstkammer des Stiftes Kremsmünster*, in: *Kunst und Kunsthandwerk* 13 (1910), p. 397–384, hier p. 397 ff.; E. Morpurgo, *Il quadrante di Kremsmünster*, in: *La Clessidra* 17/5 (1961), p. 53–55; E. von Philippowich, *Elfenbein (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde*, 17), Braunschweig 1961, p. 6 und 265 ff.; A. P. Zeller, *Uhren*, München 1974, p. 80 und *Farbabbildung* 41; E. Neumann, *Zur Neueinrichtung der Kunstkammer des Stiftes Kremsmünster*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 17 (1963), p. 69–81, hier p. 78 ff.; E. Morpurgo, *Gli orologi*, Mailand 1966, p. 108 ff.; C. Theuerkauff, *Zum Werk des Monogrammistens B. G.*, in: *Aachener Kunstblätter* 44 (1973), Kat. 33 sowie p. 259 und 283, Abb. 230 ff.; *1200 Jahre Kremsmünster. Stiftsführer. Geschichte, Kunstsammlungen, Sternwarte*, Linz 1977^s, p. 171 f. (Rudolf Distelberger).

(2) A. V., 1961, I, Reg. 2236 (nach *Österr. Kunsttopographie* 43; wie Anm. 1).

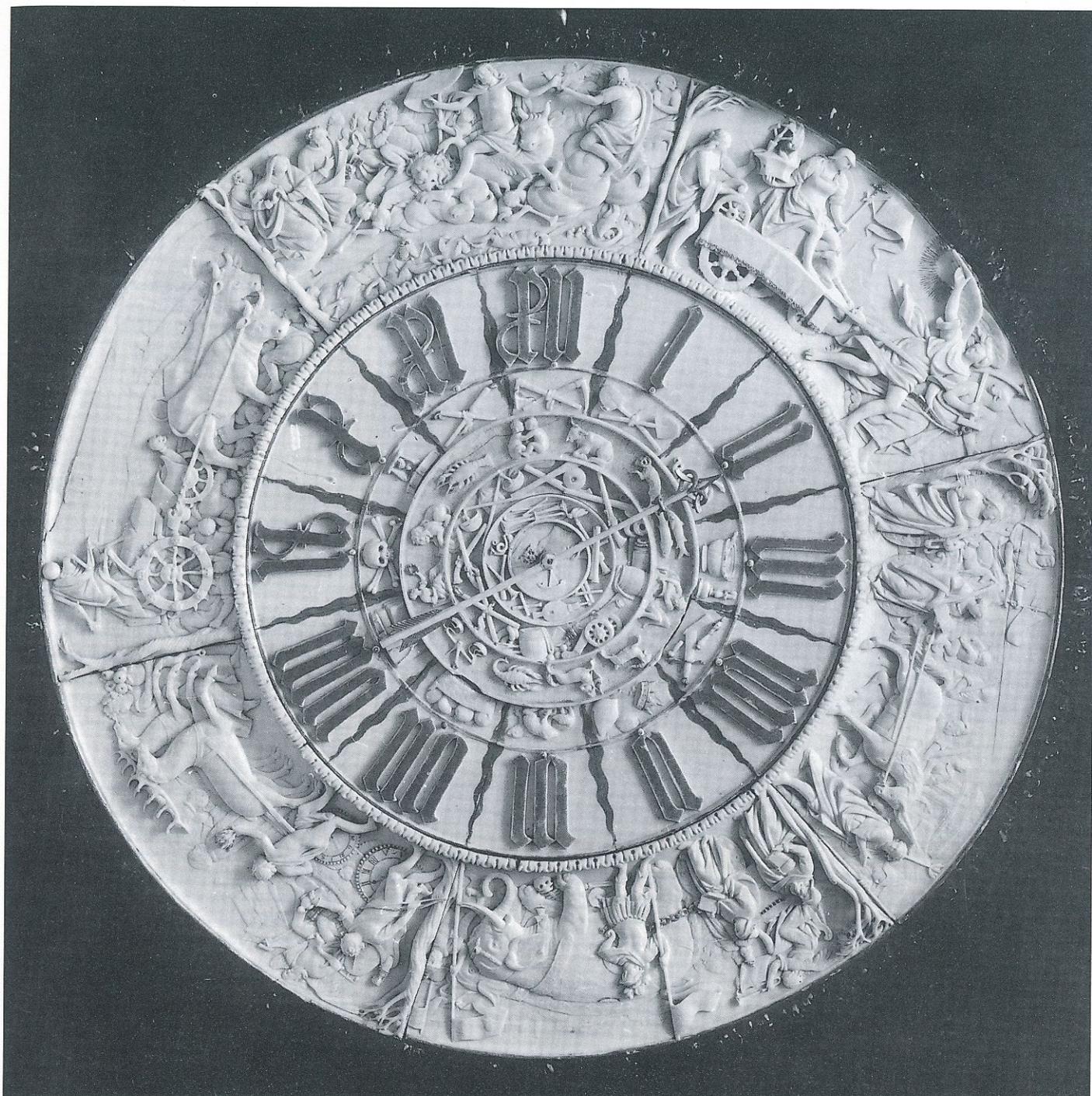
(3) J. Abeler, *Ullstein Uhrenbuch. Eine Kulturgeschichte der Zeitmessung*, Berlin etc. 1975, p. 50; K. Maurice, *Die deutsche Räderuhr. Zur Kunst und Technik des mechanischen Zeitmessers im deutschen Sprachraum, I–II*, München 1976, II, Abb. 734 ff.; R. Meis, *Die alte Uhr. Geschichte, Technik, Stil. I–II (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde*, 53), Braunschweig 1978, II, p. 85 ff.; L. Uřešová, *Alte Uhren*, Hanau 1986, p. 70.

(4) Theuerkauff 1973 (wie Anm. 1).

(5) Theuerkauff 1973 (wie Anm. 1), besonders Kat. 1 und Kat. 19.

(6) Damit ist nicht ausgeschlossen, daß auch andere Uhren mit den *Trionfi* nach Petrarca dekoriert gewesen sein konnten; allerdings ist mir kein Beispiel aus dem 16. und 17. Jahrhundert bekannt geworden.

(7) Grundlegend zu diesem Thema S. Oppenheim, *Das astronomische Weltbild im Wandel der Zeit, Teil 1: Vom Altertum bis zur Neuzeit*, Leipzig etc. 1920; L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Bd. 1 ff., New York 1923 ff. (Register); A. Koestler, *The Sleepwalkers: A History of Man's Changing Vision of the Univers*, New York 1963²; A. C. Crombie, *Von Augustinus bis Galilei. Die Emanzipation der Naturwissenschaft*, München 1971², p. 72 ff.; E. Grant, *Physical Science in the Middle Ages*, New York 1971; M. Crowe, *Theories of the World from Antiquity to*



the Copernican Revolution, New York 1990; H. Gössing, *Weltmodelle im alten Griechenland*, in: W. Seipel (ed.), *Mensch und Kosmos, I-II, Ausst.-Kat. Linz 1990, I, p. 61–66*; R. Simek, *Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Kolumbus*, München 1992. (8) Simek 1992 (wie Anm. 7), p. 31.

Abb. auf Seite 321: Monogrammist B. G., Elfenbeinzifferblatt, stellenweise vergoldet, Rand und Rückseite mit Hirschhorn bzw. Hirschhornimitation verkleidet, Gesamtdurchmesser rund 48 cm; 1682 (in Salzburg?) von Abt Erenbert um 103 fl. angekauft. Stiftsammlungen der Benediktinerabtei Kremsmünster.

Auf dem Zifferblatt fehlen demnach die sieben Sphären der Planeten und die erst mittelalterlichen Vorstellungen entsprechenden Sphären jenseits des Firmaments. Die Reduktion des Weltbildes auf nur vier „Sphären“ könnte gleichwohl symbolisch gemeint sein: zum *mundus* – Welt – zählte man nicht nur den *orbis terrarum* – den Erdkreis –, sondern auch die Planeten und das Firmament (8). Die Zahl Vier galt – von den vier Elementen, den vier Windrichtungen, den vier Jahreszeiten bis hin zu den vier großen historischen Weltreichen – als die Zahl alles Weltlichen schlechthin. Zusammen mit der spirituellen Dreizahl der folgenden „Sphären“

(Gegenstände, Ziffern, *Trionfi*) ergibt sich auf dem Zifferblatt die symbolisch bedeutende Zahl *Sieben*, von der noch die Rede sein wird.

Was das Schiff im zentralen Medaillon mit der Landschaft betrifft, so erfolgte seine Darstellung vielleicht nicht zufällig, denn es verweist seit Tertullian, *de bapt.* 12 nicht nur auf den geschichtlichen Weg der Kirche und der Gläubigen, die eines Tages den Hafen des Heils erreichen mögen, weiters auf Christus, der den Gläubigen sicher durch das Meer der Versuchungen steuert, oder auf das Schiff der Gegenreformation, sondern auch auf die *navigatio vitae*, das Lebensschiff des Gläubigen,

Schema huius prænmissæ diuisionis Sphærarum.

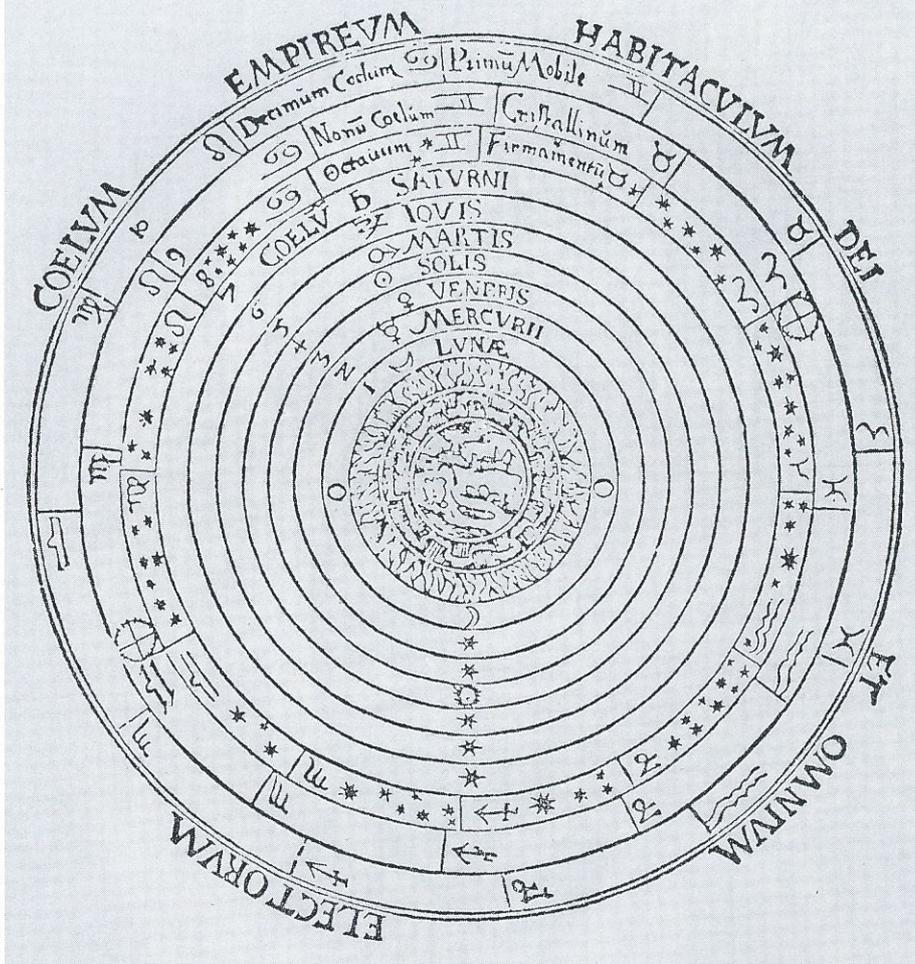


Abb. auf Seite 322: Sphärenmodell aus der *Cosmographia* des Petrus Apianus (1520 und später).

Abb. auf Seite 323: Detail des Elfenbeinzifferblattes: das Zentrum.

Anmerkungen:

- (9) Mit ausführlichen Quellennachweisen: *Lexikon für christliche Ikonographie* 4 (1972), col. 61 f.; siehe auch M. Lurker, *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1988, p. 627; *Lexikon für Theologie und Kirche* 9 (1964), col. 400 f.
- (10) Andrea Alciati, *Emblemata*, 1531, B6b.
- (11) Georgia Montana, *Monumenta Emblemata*, 1619, Nr. 11.
- (12) Nicolaus Reusner, *Emblemata*, I, 1581, Nr. 38.
- (13) Reusner, I, 1581, Nr. 35.
- (14) Die Literatur über Petrarca ist auch für Petrarca-Spezialisten unüberschaubar geworden; gute Einführungen in Leben und Werk bieten E. H. Wilkins, *Studies in the Life and Works of Petrarch*, Cambridge (Mass.) 1955; E. H. Wilkins, *Life of Petrarch*, Chicago 1961; P. O. Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford 1964, pp. 1–18; U. Bosco, *Francesco Petrarca*, Bari 1971; A. S. Bernardo, *Francesco Petrarca (1304–1374)*, in: *The Macmillan Dictionary of Italian Literature*, London/Basingstoke 1979, pp. 393–369; M. Waller, *Petrarch's Poetics and Literary History*, Amherst 1980; W. Th. Elwert, *Die italienische Literatur des Mittelalters: Dante, Petrarca, Boccaccio*, München 1980, p. 162 ff.; A. S. Bernardo, *Petrarch*, in: *Dictionary of the Middle Ages* 9 (1987), pp. 527–543.
- (15) E. H. Wilkins, *The Coronation of Petrarch*, in: *Speculum* 18 (1943), pp. 155–197; eine kommentierte englische Übersetzung der lateinischen Rede bei Wilkins 1955 (wie Anm. 14), p. 300 ff.
- (16) Kurze Charakterisierungen der beiden Werke bei Bernardo 1987 (wie Anm. 14), p. 528.
- (17) Zu diesem Themenbereich immer noch wichtig: K. Heitmann, *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarca's Lebensweisheit (Studi Italiani, 1)*, Köln – Graz 1958.
- (18) Zum Canzoniere gibt es jetzt die vorzüglich kommentierte italienisch-deutsche Edition von E. J. Dreyer und G. Gabor, Basel – Frankfurt a. M. 1989.

hin (9). Auch in der Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts kommt dem Schiff die Bedeutung der Hoffnung (10), der Lebensfahrt (11) oder des Lebens in Christi (12) resp. der Rettung durch Christus zu (13). Da bei der Gestaltung des Zifferblatts nichts dem Zufall unterlag, muß mit einer solchen Symbolbeimessung auch gerade mit Blick auf den transitorischen Charakter der *Trionfi* gerechnet werden.

Auf den Ring mit dem *Zodiakos* folgt der Ring mit zwölf Gegenstandsmotiven. Da sich herausstellen wird, daß sie im Zusammenhang mit den *Trionfi* stehen, ist es sinnvoll, sie erst daran anschließend zu besprechen.

Der sechste Ring enthält die vergoldeten Ziffern von I bis XII zwischen zwölf vergoldeten Sonnenstrahlen. Auffällig ist die Wahl von Zifferentypen, wie sie im Spätmittelalter resp. in der Gotik verbreitet waren. Im Zusammenhang mit dem im Zentrum dargestellten noch mittelalterlichen vorkopernikanischen Weltbild und den im späten 17. Jahrhundert andernorts bereits anachronistischen *Trionfi* nach Petrarca wird das Zifferblatt durch einen eigenartigen retrospektiven Charakter gekennzeichnet.

Die meiste Beachtung in der Literatur haben immer die sechs Reliefs auf dem äußer-

sten Ringfries mit den *Trionfi* gefunden. Jedes dieser Reliefs übergreift zwei Stundenziffern, beginnend im Uhrzeigersinn mit dem ersten Triumph über den Ziffern I und II und endend mit dem sechsten und letzten Triumph über XI und XII. Das Zifferblatt zeigt folgende *Trionfi*: 1. *Patientia* (Geduld), 2. *Pudicitia* (Keuschheit), 3. *Mors* (Tod), 4. *Fama* (Ruhm), 5. *Tempus* (Zeit), 6. *Aeternitas* (Ewigkeit). Aber nur die letzten fünf Triumphe folgen Petrarca's Textvorlage; dessen erster *Trionfo* – *Cupidinis* – wird auf dem Zifferblatt gegen den Triumph der *Patientia* ausgetauscht. Darüber hinaus wurde die Reihenfolge der Triumphe verwechselt; das 5. Relief (mit dem Triumph des Todes) gehört eigentlich zwischen den 2. und 3. Triumph (hier der Keuschheit und des Ruhms). Sicherlich handelt es sich um eine erst spätere Vertauschung.

Fünf von sechs Triumphdarstellungen auf dem Zifferblatt sind – wie gesagt – bildliche Umsetzungen einer berühmten literarischen Vorlage: Petrarca's *Trionfi*. Um ihre noch bis ins frühe 17. Jahrhundert andauernde Aktualität zu verstehen, müssen kurz die Biographie Petrarca's sowie Inhalt und Ziel des Werkes skizziert werden.

Im Unterschied zu dem in seinen literarischen Werken noch mittelalterlichen Vorstellungen folgenden Dante hat die Literaturgeschichte in Petrarca (1304–1374) stets den ersten Dichter der aufscheinenden Renaissance gesehen (14). Der Blick auf die unerreichte Größe des antiken Roms und der Wunsch nach seiner Restitution, die Neubewertung der im Mittelalter als Trug bewerteten Poesie und deren Aufgabe als Kündlerin der Wahrheit und des Ruhms der Sterblichen waren Themen der Rede, die Petrarca anlässlich seiner Krönung zum *Magnus poeta et historicus* im Jahre 1341 in Rom hielt (15). In seinen beiden Werken *De viris illustribus* und *Africa* (16) – beide stehen im Wettstreit (*aemulatio*) mit der antiken Dichtung – begegnet man nicht mehr den mittelalterlich-phantastischen, sondern auf historischen Fakten (nach Livius, Sueton, Florus etc.) basierenden Biographien berühmter Männer – Biographien freilich nicht um ihrer selbst willen im modernen, sondern als *exempla virtutis*, Beispiele vorbildhafter Lebenshaltung, im moralischen Sinn. Als die besten Mittel gegen die Wechselfälle des Lebens empfiehlt Petrarca *sapientia* und *virtus* – Weisheit und Tugend –, denen sich *eloquentia* als angemessene sprachliche Explikationsfähigkeit hinzugesellen muß (17). Auch als erster Restitutor einer korrekten, dennoch lebendigen lateinischen Sprache war Petrarca mit seinen lateinischen Werken in den folgenden zweihundert Jahren nicht zuletzt in Nordeuropa von großem Einfluß auf die humanistische Aneignung antiker Autoren.



römischen (*romana*) und der nichtrömischen Antike (*externa*) sowie des Mittelalters (*moderna*) in den Einzeltriumphen zurücktritt. Dargestellt wird der Verlauf des menschlichen Lebens: Die Allmacht Cupidos resp. Amors, der sich niemand entziehen kann; die Überwindung der sinnlichen Liebe durch die Keuschheit; schließlich der Sieg des physischen Todes, der aber durch den Ruhm überwunden wird; das Verblässen des Ruhms in der Zeit; und zuletzt die Überwindung der Zeit durch die Ewigkeit – das Reich Gottes. Die *Trionfi* vermitteln eine theologisch eingefärbte, latent auf Eschatologie fußende Moral, thematisieren aber auch den Weg der Purifikation der Seele auf ihrem Wege zum Heil.

Von besonderer Bedeutung für die Interpretation der *Trionfi* wurden die seit dem Ende des 15. Jahrhunderts einsetzenden Kommentare (21). Die einflußreichsten stammen von Bernardo di Pietro Lapini da Montalcino (resp. Illicino), erstmals erschienen im Jahre 1475, und im 16. Jahrhundert von Alessandro Velutello und Andrea Gesualdo. Bernardos Wort-für-Wort-Exegese interpretiert die *Trionfi* als Allegorie des Schicksals der menschlichen Seele und ihrer Läuterung durch Vernunft mit dem Ziel, den Leser für *virtù* (Tugend) zu begeistern (22). Velutello folgt im wesentlichen der Interpretation Bernardos, zeigt aber ein größeres historisches

Interesse an Petrarca und insbesondere an Laura (23). Der umfangreichste Kommentar wurde dann 1541 von Andrea Gesualdo ediert; auch bei ihm vermitteln die *Trionfi* die Idee des Ascensus einer sich stufenweise durch Tugend purifizierenden Seele (24). Diese moralischen Interpretationen wurden gegen Ende des 16. Jahrhunderts von dem Kommentar des Ludovico Castelvetro (1582), der den Schwerpunkt auf eine literaturhistorische Analyse der *Trionfi* verlegte, überlagert.

Die erste deutschsprachige Übersetzung und Kommentierung der *Trionfi*, die 1578 von Daniel Federmann unter dem Titel *Sechs Triumph Francisci Petrarche* in Basel erschien, zeigt aber den weiterhin ungebrochenen Einfluß der moralischen Interpretation; sie basiert auf dem Kommentar des Gesualdo (25). In der Vorrede wendet sich Federmann übrigens ausdrücklich auch an Künstler und deren Auftraggeber, damit die *Trionfi* in *Teutschen Landen* in ihren Palästen vñnd schönen Gemachen entweder auff Tücher oder an den Wenden gemahlet werden, wie in Welschland der brauch (26). Daß Federmanns deutsche *Trionfi*-Edition auf fruchtbaren Boden fiel – sie enthält auch sechs Holzschnittillustrationen –, belegt eines der bedeutendsten deutschen Kunstwerke um 1600, Christoph Jamnitzers sogenanntes *Trionfi-Lavabo* für Kaiser Rudolf II. (27). Zwar wurden die *Trionfi* in

Demgegenüber wurden die ebenfalls in *volgare* verfaßten *Trionfi* von den Poeten des 15. und 16. Jahrhunderts weitaus weniger beachtet. Noch heute gelten sie als eines der schwächsten, zudem bei seinem Tode noch nicht vollendeten und bei einzelnen Kapiteln in mehreren Versionen überkommenen Werke Petrarcas (19). Die *Trionfi* bestehen aus sechs Einzeltriumphen, von denen einige in *capitoli* untergliedert sind. Obwohl in *volgare* verfaßt, benannte Petrarca die Einzeltriumphe lateinisch: 1. *Triumphus Cupidinis*, 2. *Tr. Pudicitie*, 3. *Tr. Mortis*, 4. *Tr. Fame*, 5. *Tr. Temporis* und 6. *Tr. Eternitatis*. Mit seinen allegorischen Triumphen zeigt das Werk noch eine stark mittelalterliche Einkleidung (20), die aber durch die enzyklopädische Aufzählung bedeutender historischer Gestalten der

Cesare Ripas *Iconologia* (erstmal 1593) zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch einmal aufgewertet (28), ihre Aktualität verblaßte in den Bildkünsten jedoch zusehends. Eine neuerliche deutsche, nur noch kurz kommentierte Edition durch den Fürsten Ludwig von Anhalt-Köthen, *Des vornehmen alten Florentinischen Poeten Sechs Triumph oder Siegesprachen*, Cöthen 1643 (29), erklärt sich aus der erst mit einer zeitlichen Verzögerung von fast einhundert Jahren erfolgten Imitation des volkssprachlichen Petrarkismus im deutschsprachigen Bereich (30), die aber für die Herausbildung der volkssprachlichen hohen Literatur in Mitteleuropa seit Opitz von besonderer Wichtigkeit war (31).

Die Geschichte der *Trionfi* als literaturhistorisches Werk ist eine Sache, ihre Umsetzung in den Bildkünsten eine andere. Hier kommt es zur bildlichen Kontamination allegorischer, mythologischer und historischer Prozessionen, Triumphe und Triumphzüge. Die Anzahl der *Trionfi* konnte reduziert, ihr Thema geändert, die bei Petrarca genannten historischen Gestalten gegen andere ausgetauscht und der prozessuale Charakter vorbeziehender Triumphzüge in „statische“ Ereignisse umgewandelt werden. Oft ist es nur noch die sequenzartige Abfolge als solche, die bei *Trionfi*-Darstellungen einen Einfluß Petrarcas vermuten läßt.

Die Frage nach den ersten bildlichen Umsetzungen der *Trionfi* bereitet der Kunstgeschichte noch immer erhebliche Probleme (32). Man wüßte gern, wer das Motiv des bei Petrarca nur im *Trionfo Cupidinis* erscheinenden Wagentriumphs auf die restlichen Triumphe übertragen und die Tiere, von denen diese Wagen gezogen werden, gleichsam kanonisiert hat (33). Nicht gänzlich geklärt bleibt auch der Einfluß antiker (Reliefs, Münzen) und spätmittelalterlicher bildkünstlerischer und realer Prozessionen (die ebenfalls als *trionfi* bezeichnet wurden) und Triumphe auf die früheste bildliche Umsetzung der *Trionfi* (34). Gerade der wechselseitige Nexus von literarischem Text und dessen selektiver Interpretation, die Herausbildung bildtypologischer Kontinuität und die Intention der jeweiligen Auftraggeber bietet bei jeder Analyse bildlicher *Trionfi* noch erhebliche Probleme, und nicht nur bei den ganz frühen Beispielen.

Bei den frühesten noch erhaltenen, heute fragmentiert überkommenen gemalten *Trionfi* handelt es sich um zwei *Cassoni*-Panneeleserien aus dem frühen Quattrocento; sie werden Domenico di Michelino und Apollonio di Giovanni zugeschrieben (35). Sie vermitteln bereits sämtliche typologischen Bildelemente, die noch bis ins 17. Jahrhundert weitgehend verbindlich blieben. Der zunehmende Eigenwert der bildlichen *Trionfi* bedeutete auch, daß allmählich eine Verselbständigung gegenüber ihrem Textvorbild stattfand, die zur Verfremdung und Abwandlung der zunehmend als isolierte

Einzeltrionphe gesehene *Trionfi* führen konnte (36).

Von der Malerei bis hin zu Bereichen des Kunstgewerbes gibt es wohl kaum eine Kunstgattung, in der man seit Mitte des 15. Jahrhunderts nicht Beispiele bildlicher Umsetzung der *Trionfi* Petrarcas findet (37). Das grundlegende Werk von Prince d'Essling und Eugène Müntz (1902) bietet hier reiches, in späteren Jahren nur unwesentlich ergänztes Material. Besondere Bedeutung bei der Verbreitung der bildlich kodifizierten *Trionfi* spielten nicht nur die reproduktionsgraphischen Serien, sondern auch die Illustrationen in den *Trionfi*-Editionen, die hier eine ähnlich wichtige Rolle bei der Herausbildung fester Bildtypen spielten wie die Illustrationen in den Editionen der *Metamorphosen* des Ovid.

Die Reliefs der *Trionfi*-Uhr gehen auf druckgraphische Vorlagen der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück, und zwar auf zwei verschiedene Stichfolgen nach Maerten van Heemskerck, von denen im folgenden die Rede sein wird. Die sechs Stichvorlagen werden in den Elfenbeinreliefs seitenverkehrt umgesetzt, so daß die Triumphe sich dort von links nach rechts bewegen – also im Uhrzeigersinn. Der Grund dieser Seitenverkehrung ist ein symbolischer: Die Abfolge der *Trionfi*, die im letzten *Trionfo Eternitatis* ihr Ziel findet, wird analogisiert mit der Bewegung des Uhrzeigers, der fortschreitend die Zeit bis zur zwölften Stunde durchmißt.

Die bildlichen Umsetzungen der *Trionfi* beginnen immer mit dem Triumph Cupidos, der in seinem Gefolge eine Vielzahl berühmter Liebender – Götter nicht weniger als Sterbliche – mit sich führt. Eben dieser Triumph findet sich nicht auf dem Zifferblatt: das Elfenbeinrelief über den Ziffern I und II, mit dem die *Trionfi* beginnen, hat das 1. Blatt, den *Triumphus Patientiae*, aus der 8. Blatt umfassenden gleichnamigen Folge des Maerten van Heemskerck, gestochen um 1559 von Dirck Volckertsz Coornhert, zum Vorbild (Abb. 4 und 5) (38).

Kupferstich wie Elfenbeinrelief zeigen einen dreirädrigen *currus triumphalis* mit der Allegorie der *Patientia* (Geduld). Gezogen wird der Wagen von den Allegorien *Spes* (Hoffnung) und *Desiderium* (Verlangen nach Gott). Hinter dem Wagen schreitet die überwundene *Fortuna*. Von unwesentlichen Vereinfachungen und Veränderungen abgesehen – etwas abgewandelt wird beispielsweise die Körperhaltung der *Fortuna* –, werden die zahlreichen Attribute der Allegorien im Relief genau übernommen, was auch bedeutet, daß das Relief tatsächlich dieselben Allegorien wie in der Stichvorlage zeigt (39). Ilja Veldman hat erkannt, daß die hier dargestellte *Patientia* mit dem ungewöhnlichen Attribut eines Schildes (= *Sapientia*) und im Zusammenhang mit dem sturmgepeitschten Schiff im Hintergrund auf die *Elegia de Patientia* (1488) des Erasmus von Rotterdam

zurückgeht (40). Dort bezeichnet er die *Patientia* als Leiterin der Tugenden. In der Kupferstichserie folgen ihr biblische *exempla virtutis*: Isaac, Ioseph, David, Iob, Tobias, Stephanus und, als letztes Blatt der Folge, Christus. Der würfelförmige Steinblock, auf dem *Patientia* sitzt, bedeutet „Standfestigkeit“ (41). Das brennende Herz mit Hämmern auf einem Amboß in der rechten Hand symbolisiert die unbeugsame Liebe dieser Allegorie; die Rose zwischen Dornen auf der Fahne ist eine Anspielung auf Gregor den Großen, *hom. ev.* 38, 7, dem zufolge die Rose (das Gute) die Dornen (das Böse) ertragen müsse (42); das Lamm zu ihren Füßen verweist ebenfalls auf die Geduld.

Gezogen wird der Triumphwagen der *Patientia* von *Spes* und *Desiderium*. *Spes* zeigt ihr traditionelles Attribut, den Anker (*Hebr.* 6, 18 f.), und *Desiderium*, versehen mit den Flügeln des Verlangens, weist auf die im Relief vergoldete Sonne als das göttliche Licht (43). Die Dreizahl der Räder des Triumphwagens dürfte auf die drei Allegorien, aber auch auf die Trinität, den Bezugsgrund der *Patientia*, verweisen.

Nicht erst Erasmus, bereits den frühen Kirchenvätern galt die Geduld (44) als Königin, als Anführerin aller Tugenden; sie sei *radix omnium custosque virtutum*, so Gregor d. Gr. (*hom. ev.* 2, 35) (45). Geduld, das ist auch das Erdulden der Strafe für die Sünde – eine Anspielung auf den *Trionfo Cupidinis*.

Nach der Erläuterung der Allegorie stellt sich die Frage, warum der Inventor des Bildprogramms des Zifferblatts den *Trionfo Cupidinis* durch den *Trionfo Patientiae* ersetzt hat. Wahrscheinlich war es die Geisteshaltung der Gegenreformation, die zu der Substitution führte. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts erfreute sich auch in Nordeuropa die Liebeslyrik des Petrarkismus – Sonette auf Venus, Amor und die Freuden und Leiden der Liebe – größter Wertschätzung. Unter Beibehaltung der formalen Mittel war die geistliche Dichtung, insbesondere diejenige der Jesuiten, bestrebt, den *Triumphus Cupidinis* in einen *Triumphus Jesu* umzuwandeln. Statt der sinnlich-irdischen Liebe wurde die Verherrlichung der Gottesliebe, die Liebe zum Herrn, zentrales Thema geistlicher Sonette. Dieser bisher nur wenig beachtete christliche Petrarkismus wurde in Mitteleuropa besonders durch Friedrich von Spee, Jakob Balde und viele andere, darunter auch Dichterinnen, vertreten (46).

Aus diesem literarischen Umfeld heraus wird verständlich, warum der *Triumphus Cupidinis* gegen den *Triumphus Patientiae* ausgetauscht wurde: der Besteller des Zifferblatts war bestrebt, die Allmacht der sinnlichen Liebe zu läutern durch die Hinwendung der Liebe, der Seele, zu Gott – zur Gottesliebe, die ihre Früchte durch *Patientiae*, *Spes* und *Desiderium* tragen wird. Wer den Herrn liebt, der wird vom Herrn geliebt werden, aber die Gegenliebe Gottes kann letztlich nur in geduldiger Erwartung erhofft werden.



Anmerkungen:

(19) Als kommentierte Textedition jetzt grundlegend: Francesco Petrarca, *Triumphs*, hrsg. von M. Ariani (GUM, Nuova serie, 95), Milano 1988. – Auch die Literatur zu den Trionfi ist sehr reichhaltig, insbesondere unter Berücksichtigung von speziellen Problemen; neben den in Anm. 14 genannten Werken, die alle auch die Trionfi behandeln, sei noch auf folgende Werke verwiesen: E. H. Wilkins, *The First Two Triumphs of Petrarch*, in: *Italica* 40 (1963), pp. 7–17; L. Spitzer, *Zum Aufbau von Petrarcas Trionfi*, in: ders., *Romanistische Literaturstudien 1936–1956*, Tübingen 1959, pp. 614–623; A. S. Bernardo, *Petrarch, Laura and the Triumphs*, Albany 1974; K. Koster, *Petrarch: Poet and Humanist (Writer of Italy Series, 9)*, Edinburgh 1984; K. Eisenbichler/A. A. Iannucci, *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle (University of Toronto Studies, 4)*, Toronto 1990 (mit zahlreichen wichtigen Beiträgen). (20) Die Abfassung der Trionfi in Terzinen ist abhängig von Dantes *Commedia divina* (J. Petrie, *Petrarch: The Augustean Poets, the Italian Tradition and the Canzoniere*, Dublin 1983, p. 205). – Weitere Abhängigkeiten bestehen zu Boccaccios *Amorosa visione* mit ihren Triumphphen der Liebe, des Ruhms und des Todes (auch dieses Werk greift wichtige Elemente der *Commedia divina* auf), zum Roman *de la rose* (beide Werke sind Frühlingsträume) und natürlich zu zahlreichen antiken Autoren: Ovid, Lactantius, Prudentius, Hieronymus, Cicero, Livius, nicht nur in philosophischer, religiöser und historischer Hinsicht, sondern auch mit Blick auf *Triumphhe*.

(21) Die Bedeutung der Kommentare wird besonders dann wichtig, wenn bildeünstlerische Umsetzungen der Trionfi anders als in unserem Fall nicht auf Stichvorlagen zurückgreifen, die durch Textbeigaben ihre Interpretation gleich mitvermitteln.

Anmerkungen 22–91 s. Seiten 330–333.

Abb. oben: Detail des Elfenbeinzifferblattes: *Triumphus Patientiae*.

Abb. unten: D. V. Coornhert (nach M. van Heemskerck), *Triumphus Patientiae*, um 1559.





Auf den Triumph der *Patientiae* folgt der Triumph der *Pudicitia* (Keuschheit) (Abb. 6 und 7). Sie versteht sich hier als entscheidende und spezifisch geistliche Steigerung der nur allgemeinen christlichen Tugenden wie Geduld, Hoffnung und Verlangen auf dem Wege der Seele zur Heilsgewißheit. Insofern „triumphiert“ die Keuschheit nicht über die „Geduld“ im Sinne der petrarkischen *Trionfi*, sondern steigert sie: der keusche Kleriker sieht sich tugendhafter, näher zu Gott als den

weltlichen, noch der Sünde verhafteten Gläubigen.

Bei Petrarca ist es Laura, Petrarcas ideelle Geliebte, die als Personifikation der *Pudicitia* den gefangenen Amor in Begleitung zahlreicher *exempla pudicitiae* aus Bibel und Historie in einem Triumphzug von Cythera nach Rom zum Tempel der Keuschheit führt, um auf dessen Altar Amors Flügel – Sinnbilder der Begierde – zu opfern und einen Ruhmeslorbeer niederzulegen (47).

Bei dem Triumph im Elfenbeinrelief handelt es sich um eine in einigen Details etwas vereinfachte seitenverkehrte Umsetzung des zweiten themengleichen Blattes aus der um 1565 entstandenen *Trionfi*-Kupferstichfolge Heemskercks, gestochen von Philips Galle mit je zwei Distichen von Hadrianus Junius (48). Der *Trionfo* zeigt einen von Einhörnern – Symbolen der Keuschheit (49) – gezogenen Wagen, auf der *Pudicitia* auf einem von Einhörnern flankierten Thron sitzt; ihre Fahne zeigt ebenfalls ein Einhorn. Vor ihr hockt der überwundene und gefesselte Amor. Teilnehmer des Triumphes sind, vorn voran schreitend, *Scipio* (Africanus) und *Joseph* (50) mit einer Stangentrophäe, an deren oberem Ende sich Hermelinschwänze befinden; das Hermelin gilt als Symbol der Unbeflecktheit (= Keuschheit) (51). Hinter den beiden Einhörnern folgen *Susanna* (52) und *Judith* (53) mit dem Haupte des Holofernes. Es folgen vor dem Triumphwagen schließlich die beiden allegorischen Gestalten *Continentia* mit Buch und *Temperantia* mit Zaumzeug (54); beide verweisen auf die Keuschheit. Zahlreiche Gestalten tragen Palmwedel als Symbole des Sieges (55). Den Tempel der *Pudicitia* im Hintergrund des Reliefs übernahm der Bildschnitzer aus dem Kupferstich (56).



Abb. oben: Detail des Elfenbeinzifferblattes: *Triumphus Pudicitiae*.

Abb. unten: D. V. Coornbert (nach M. van Heemskerck), *Triumphus Pudicitiae*.



Über das christlich-tugendhafte und keusche Leben triumphiert schließlich der Tod (*Triumphus Mortis*) (57) (Abb. 8 und 9). Sein Triumph über Laura ereignet sich am 6. April, dem Jahrestag, an dem Petrarca sie zum ersten Mal erblickte. Im 2. *capitolo* erläutert Laura, warum sie Petrarca Liebe zu ihr auf Erden nicht erwidern könne: sie würde ihr nur durch Keuschheit zu erlangendes Seelenheil verlieren. Der Tod triumphiert über alle Lebensalter und Stände; vor ihm sind alle gleich. Eben dieser im Stichvorbild (58) durch die am Boden verstreuten Attribute der Stände besonders betonte Aspekt wird in der Reliefumsetzung ausgeklammert; einzig verschiedene Lebensalter lassen sich erkennen. Der dreirädrige, als Totenkarren gestaltete Triumphwagen – die Dreizahl der mit Schädeln dekorierten

Räder könnte auch hier auf die Dreifaltigkeit verweisen – wird von zwei Rindern gezogen (59). Der in Gewänder gehüllte Sensenmann (60) sitzt auf einem Sarg und verrichtet sein grausames Werk. Die Ruinen rechts im Hintergrund verweisen auf das Ende aller irdischen Dinge, der Höllenrachen auf das Strafgericht. Bei dem von einem Rundtempel umfaßten Springbrunnen, der sich auch im Stich findet, könnte es sich um den Lebensbrunnen (*fons vitae*)

als Verweis auf die Erlösung der Seele im Paradies handeln (61).

Im Unterschied zum dezenten Text Petrarca's, der den Tod als ein in einem schwarzen Gewand einherschreitendes Wesen schildert, wird der sehr krasse, an spätmittelalterliche Totentanzdarstellungen erinnernde triumphierende Tod des Stiches im Relief durch das gewandete Skelett, die nur wenig ausgemergelten Rinder und die Reduktion der Zahl der vom Tod Überwundenen nur partiell gemildert.



Abb. oben: Detail des Elfenbeinzifferblattes: *Triumphus Mortis*.

Abb. unten: D. V. Coornhert (nach M. van Heemskerck), *Triumphus Mortis*.



Über den Tod triumphiert *Fama*, der Ruhm – die *gedechtnus*. Petrarca untergliedert seinen *Triumphus Fame* (62) in drei *capitoli*: das erste behandelt Gestalten aus Krieg und Frieden der *romana*, das zweite solche der *externa* und der dritte *capitolo* schließlich die Gelehrten. Diese Gliederung widerspiegelt die Fundierung des Ruhms auf *arma* und *litterae* – Waffentaten und Gelehrsamkeit. Beide Gruppen sind folgerichtig Hauptthemen des Reliefs, das sich wieder auf das entsprechende Blatt der Folge nach Heemskerck bezieht (63) (Abb. 10 und 11).

Der Triumphwagen der *Fama* wird von zwei Elefanten, seit der Antike Symboltiere des Ruhms (64), gezogen; unter ihnen liegt der überwundene Tod am Boden. Auf dem Triumphwagen hockt die Personifikation des Ruhms, im Relief mit nur einer Posaune, die der Verbreitung des Ruhms dient (65). Wie in Cesare Ripas *Iconologia* (1603), p. 143, ist sie als *Fama bona* gewandet und mit weißen, Schnelligkeit und Reinheit symbolisierenden Flügeln versehen (66). Auf den Rädern befinden sich Augen, Ohren und Zungen als Mittel des Ruhms (Kunst, Musik und rhetorische Künste).

Dem Zug voran schreiten zwei kriegerische Gestalten. Die vordere ist im Stich durch Beischrift als *Alex.(ander) Magnus* ausgewiesen (67); auf seiner Fahne befinden sich zwei Elefantenköpfe – wohl eine Anspielung auf die Einnahme Babylons durch Alexander mit einem von Elefanten gezogenen Kriegswagen. Die von Alexander verdeckte, nicht durch Beischrift ausgewiesene Gestalt trägt eine Fahne mit der Abbildung eines Löwen. Es wird sich hier höchstwahrscheinlich durch den bei Petrarca genannten Ninus (68), den bedeutendsten Herrscher des babylonischen Reiches, handeln (69). Die große Gestalt in der Bildmitte vor den Elefanten ist *C.(aius) Iuli.(us) Caesar* (70); seine Fahne zeigt den Doppeladler (71). Der Begründer des Römischen Reiches soll hier als erster Herrscher des durch die *translatio imperii* auf die „Teutschen“ gekommenen Heiligen Römischen Reiches dargestellt werden (72). Da Caesar zugleich als Begründer und Repräsentant der Vierten Monarchie galt, könnte es sich bei Ninus und Alexander d. Gr. außerdem um die Repräsentanten der ersten und der dritten der Vier Monarchien handeln; der Herrscher der zweiten, Cyrus (= Persien), wird im Stich zwar nicht abgebildet, von Petrarca im *TF II*, 10 aber indirekt genannt (*duo gran persi*). Der Ruhm der Waffen wird somit durch die Herrscher der Vier Monarchien repräsentiert (73). Neben und hinter dem Triumphwagen schreiten die Vertreter der *fama litterae*. Bei den beiden vorderen Gestalten handelt es sich im Stich um *Plato* (74) und *Cato* (75), zwei der bedeutendsten und meistgelesenen Autoren des Altertums – Philosoph der eine, Historiker der andere.





Doch letztlich verblaßt der Ruhm in der triumphierenden Zeit – der *Triumphus Temporis* hat wieder den entsprechenden Stich der Folge nach Heemskerck zum Vorbild (76) (Abb. 12 und 13). Zwei Hirsche ziehen den Triumphwagen. Nach Plinius zeichnen sich diese Tiere durch Flüchtigkeit aus – im *Trionfo* eine Anspielung auf die rasch dahineilende Zeit (77). Auf dem Triumphwagen sitzt *Tempus*, ein alter Mann mit Flügeln – sie spielen wieder auf die Flüchtigkeit der Zeit an – und Krücken, die auf die Gebrech-

lichkeit und das Ende verweisen (78). Er wird umgeben von Zeitmeßinstrumenten: Sanduhr, Unruhe und Sonnenuhren. Auch im Relief sind die Wagenräder als Zifferblätter gestaltet – mit vergoldeten Ziffern und Zeigern gestaltet – mit römischen Ziffern die hinteren, mit arabischen Ziffern die vorderen Räder (79). Begleitet wird der Wagen von den Allegorien der Vier Jahreszeiten mit ihren typischen Attributen (80): *Ver* als junger Mann mit Jagdfalke, Bogen und Blattkranz auf dem Haupte (81); *Aestas* als Mann mittleren Al-

ters mit Ähren in der Hand und auf dem Haupte; *Autumnus* als alter Mann mit Füllhorn und einem Traubenkranz auf dem Haupt; und schließlich *Hyems* als Greis mit Feuerbecken (82). Der Zyklus der hier deprivierenden Jahreszeiten spielt auf die Lebensalter an. Auch die Ruinen im Hintergrund versinnbildlichen die Zeit.

Anmerkungen 22–91 s. Seiten 230–233.

Abb. auf Seite 328 oben: Detail des Elfenbeinzifferblattes: *Triumphus Famae*.

Abb. auf Seite 328 unten: D. V. Coornhert (nach M. van Heemskerck), *Triumphus Famae*.

Abb. auf Seite 329 oben: Detail des Elfenbeinzifferblattes: *Triumphus Temporis*.

Abb. auf Seite 329 unten: D. V. Coornhert (nach M. van Heemskerck), *Triumphus Temporis*.



SVM TEMPVS VOLVCRE, AC RERVIVM IRREPARABILIS ORDO. GENVS HORAE. CONSVMO ANNOS, ET DETEROR ILLIS: ALIPEDES DVCVNT CERVI: FVGTIVA QVE STIPANT. OMNIA PESSVNDQ, ET VESTIGA NVLLA FELINQVO.

Doch über die Zeit triumphiert schließlich *Aeternitas* – die Ewigkeit des Reiches Gottes. Auch dieses letzte der *Trionfi*-Reliefs basiert auf dem entsprechenden Heemskerck-Stich (83), hier allerdings seitenrichtig (Abb. 14 und 15)! Im Zentrum der Darstellung thront Christus über den Wolken:

*Questi triumphfi, i cinque in terra giuso
avem veduto, et a la fine il sesto,*

Dio permettentte, vederem lassuro;

– der sechste und letzte Triumph gehört Gott (84). Er sitzt auf einem Thron, der aus den Attributen der vier Evangelisten gebildet wird: Engel (Matthäus), Löwe (Marcus), Adler (Johannes) und Stier (Lucas) – ein weiterer Verweis auf die Apokalypse und das Endgericht (85). Der Engel hält eine Fahne mit dem Kreuzeszeichen. Die große Sonnenscheibe, vor der Christus herrscht (Symbol seiner Divinität) (86), wird im Relief nicht übernommen. Christus ist umgeben von Heiligen und Aposteln, von denen einige Attribute wie Schlüssel und Kreuz tragen, die aber mehrere Zuweisungsmöglichkeiten bieten. Unten auf der Erde erkennt man links *Cupido, Pudicitia, Mars, Fama* sowie *Tempus* überwunden am Boden liegen und rechts unter den Höllenrachen. Auf den unteren Wolkenrändern sitzen Posaunenengel, die das Jüngste Gericht ankündigen.

Zur formalen Konzeption der *Trionfi*-Reliefs muß nachgetragen werden, daß sie aus Gründen der optischen Trennung auf ihrer linken Seite von je einem Baum begrenzt werden; an ihrer Unterkante befindet sich ein Kymation. Schon wegen ihrer seitenverkehrten Disposition und ihrer Krümmung werden die Reliefs nach Vorzeichnungen ausgeführt worden sein, die freilich nicht vom Bildschnitzer selbst angefertigt worden sein müssen. Die Darstellungen im Relief haben ungefähr die gleiche Größe wie in den Stichvorlagen; sicherlich beeinflusste der Wunsch einer maßstabsgetreuen Umsetzung die Größe des Zifferblatts.

Es bleibt noch die Frage, welche Bedeutung die zwölf Gegenstandsmotive in dem Kreisbogen unterhalb der Stundenziffern haben. Es handelt sich weder um Symbole resp. Attribute der zwölf Monate noch der zwölf Stunden, der zwölf Apostel etc. (87). Tatsächlich sind die zwölf Motive im Zusammenhang mit den *Trionfi* zu sehen. Den Ziffern *I* und *II*, demnach dem *Triumphus Patientiae* zugeordnet, sind zwei gekreuzte Spaten und eine Schlange. Der Spaten spielt auf die Arbeit an, die Schlange hingegen im allgemeinen auf die Klugheit; beim *Physiologus* steht sie aufgrund ihrer Eigenschaften als Verweis auf die Ablegung des Kleids der Sünden und der Bewahrung des Glaubens (88). Beide Motive lesen sich wie eine Allusion auf das *ore et labore* des klösterlichen Lebens.

Den Ziffern *III* und *III* (*Triumphus Pudicitie*) zugeordnet sind ein Weihwasserbecken mit Wedel und Kerze sowie zerbrochene Schwerter. Erstere verweisen auf den Gottesdienst, letzteres auf die Absage an die *vita ac-*

tiva; beides spielt wieder auf das klerikale Leben an.

Unterhalb der Ziffern *V* und *VI* (*Triumphus Mortis*) befinden sich einerseits Kopfbedeckungen weltlicher und klerikaler Stände wie Königskrone, Bischofshut und Mönchskappe, andererseits rechts im Nebenfeld drei Kröten. Die Standesinsignien verweisen auf die Hinfälligkeit aller irdischen Titel, Ränge und Besitztümer – eine besonders im 17. Jahrhundert verbreitete Vorstellung der *vanitas* –, die Kröten als Tiere des Erdreichs auf das Grab.

Mit den Ziffern *VII* und *VIII* (*Triumphus Fame*) verbunden sind ein Flechtkorb mit rundlichen Broten und rechts daneben Bücher mit einem Rosenkranz. Die Brotlaibe dürften hier auf eine der berühmtesten Wundertaten Christi, das Wunder der Brotvermehrung, und die Bücher mit Rosenkranz auf die *fama litterae* in christlicher Wendung anspielen.

Unter den Stundenziffern *IX* und *X* (*Triumphus Temporis*) befinden sich ein Schädel vor gekreuzten Knochen und, rechts folgend, Gegenstände der Eucharistie mit einem vergoldeten Kelch und Tüchern. Schädel und Knochen verweisen auf die Vergänglichkeit aller Dinge und die Eucharistie auf den Opfertod Christi, hier vor allem mit Blick auf den letzten *Triumphus*.

Mit den beiden letzten Ziffern *XI* und *XII* (*Triumphus Eternitatis*) verbinden sich gekreuzte Fackeln mit vergoldeten Flammen und – rechts – gekreuzte Feldhacken. Ihre gekreuzte Anordnung kennzeichnet sie auch hier als Triumphalsymbole. Die Fackeln verweisen auf die Lichtsymbolik, die besonders im 17. Jahrhundert mit Darstellungen des auferstehenden Christus verbunden ist (vgl. den thematisch identischen Stich in Heemskercks Folge mit Christus vor der großen Sonnenscheibe). Andererseits könnten sie hier auf *Apokalypse* 4, 2–8 anspielen, in der vom thronenden, von sieben Fackeln umgebenen Christus die Rede ist. Auf die Auferstehung der Erwählten aus dem triumphal überwundenen Erdreich dürften die gekreuzten Feldhacken hinweisen.

Schließlich ist noch der teilweise vergoldete Uhrzeiger interessant, weil er die Form eines Pfeiles besitzt. Er spielt an dieser Uhr gewiß nicht auf den Pfeil Cupidos, sondern des Todes an. So weist jede Zeitanzeige des Pfeils im übertragenen Sinn auf das persönliche *memento mori*, auf das Jüngste Gericht (*Trionfi*) und das Ende der Welt hin (Darstellung des Kosmos im Zentrum des Zifferblatts). Da dieses permanent geschieht, bleibt die Erinnerung an den Tod beim Besitzer der Uhr allgegenwärtig.

Auf das Ende aller Dinge weist nicht zuletzt die Siebenzahl der Kreisringe, angefangen vom Zentrum des Zifferblatts mit der Darstellung der Erde bis hin zum äußeren Rand mit den *Trionfi*, hin. Die Siebenzahl gilt generell als Zahl der Vollendung (89); besonders in der Apokalypse ist sie von großer Be-

deutung. So kann davon ausgegangen werden, daß sie auf dem ikonographisch höchst durchdachten Zifferblatt nicht zufällig ein prägnantes Kompositionsprinzip ist. Das läßt sich noch durch die schon oben angesprochene Beobachtung untermauern, daß es vier Ringe sind, die den kosmischen – also weltlichen resp. mundanen – Bereich repräsentieren, hingegen jedoch nur drei, die das Zeitlich-Transitorische darstellen. Als Summe der weltlichen Vier- und der göttlichen Dreizahl gilt die Sieben zudem als perfekte Zahl.

Es wird deutlich, daß das Programm des Zifferblatts ganz vorzüglich zu einer Uhr paßt. Von der Antike bis weit in die frühe Neuzeit eignete Uhren natürlich eine Vielzahl symbolischer Bedeutungsbeimessungen. Unter anderem standen sie als Symbol des Kosmos, der nach christlichem Verständnis in seiner Dauer zeitlich begrenzt ist, und weiters auch als Symbol des *curriculum vitae* (90). Beides kommt im Zifferblatt zum Ausdruck: der Kosmos im Zentrum, das menschliche Leben allegorisch in den *Trionfi*. Hier ist es außerdem interessant, daß die Abfolge der *Trionfi* mit dem „Nacheinander“ der christlichen Zeitvorstellung korreliert (91). Sie verweist auf das sukzessive Geschehen des göttlichen Heilsplans in der Geschichte, die sich eschatologisch auf ihr Ende hin zubewegt und ihre Erfüllung – am Zifferblatt bildlich vorgeführt – im Triumph des Jüngsten Gerichts findet. Sicherlich dürften es auch die im 17. Jahrhundert verbreiteten *Vanitas*- und *Memento-mori*-Vorstellungen gewesen sein, die zur Idee des besonderen ikonographischen Programms des Zifferblatts beigetragen haben, aber die sukzessive Abfolge auch der humanen Lebenszeit auf ein heilsgeschichtliches Ziel hin wird der Grundgedanke bei der Wahl der *Trionfi* als Dekoration der Uhr gewesen sein.

Das in der Gestaltung des Zifferblatts zum Ausdruck kommende Transitorische könnte auch die Wahl des Materials bestimmt haben. Elfenbein besteht, wie es der Name schon verdeutlicht, aus „Bein“, einem Relikt des ehemals Lebendigen. Ohne Zweifel haben die meisten Kunstwerke aus Elfenbein besonders in der Neuzeit nicht diesen materialikonologischen Verweis auf die *vanitas*, das Transitorische und das Zeitliche, aber hier wäre dieser Aspekt bei der Materialwahl durchaus nicht abwegig.

Anmerkungen:

(22) D. D. Carnicelli, *Bernardo Illicino and the Renaissance Commentaries on Petrarch's 'Trionfi'*, in: *Romance Philology* 23 (1969), pp. 57–64; für 1472 als erstes Erscheinungsdatum plädiert hingegen J. G. Fucilla, *The Present Status of Petrarchan Studies*, in: A. Scaglione (ed.), *Francis Petrarch: Six Centuries later. A Symposium (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures: Symposia, 3)*, Chapel Hill – Chicago 1975, pp. 25–54.



(23) Carnicelli 1969 (wie Anm. 22), p. 61.

(24) W. Handschin, *Francesco Petrarca als Gestalt der Historiographie* (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 97), Basel 1964, p. 49 f.

(25) Zu diesem Werk E. Kleinschmidt, *Petrarca Teutsch: Daniel Federmanns erste Übersetzung der ‚Trionfi‘ aus dem Jahre 1578*, in: *Daphnis* 11 (1982), pp. 743–776.

(26) Vorrede, fol. iii^r und iv^r.

(27) G. Irmscher, *Das Trionfi-Lavabo Christoph Jamnitzers für Kaiser Rudolf II.* (Buchmanuskript, im Druck); ders., *Christoph Jam-*

nitzers Trionfi-Lavabo im Kunsthistorischen Museum Wien, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 85/86 (1989/90), pp. 135–154.

(28) Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, p. 62.

(29) Zu diesem Werk Kleinschmidt 1982 (wie Anm. 25), p. 773 ff.

(30) Dazu G. Hoffmeister, *Petrarkistische Lyrik*, Stuttgart 1973, p. 57 ff., mit reichhaltiger Literatur.

(31) Für den österreichischen Raum auch wichtig E. Kanduth, *Der Petrarkismus in der Lyrik*

des deutschen Frühbarock: Vorbereitung, Entwicklung, Auswirkungen, Diss. Wien 1953.

(32) Grundlegend zu diesem Themenbereich das Werk von Prince d'Essling/E. Müntz, *Pétrarque: ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, les illustrations de ses écrits*, Paris 1902.

(33) Bei den Antworten auf diese Frage blieb meines Wissens unbeachtet, daß bei der Wahl von Triumphwagen die bildliche Heraushebung der allegorischen Leitgestalt gesichert ist; in einem isokephalen Triumphzug würde diese



Abb. oben: Detail des Elfenbeinzifferblattes: *Triumphus Aeternitatis*.

Abb. unten: D. V. Coornhert (nach M. van Heemskerck), *Triumphus Aeternitatis*.

nicht herausragen und den Trionfo auch kompositionell nicht dominieren.

(34) Seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts erscheinen Triumphe in italienischen Freskenzyklen mit *uomini illustri* (sog. Gloria-Triumphe), beispielsweise im Palast des Azzo Visconti in Mailand, möglicherweise vor 1335 von Giotto ausgeführt; Petrarca wohnte 1353–1360 in diesem Palast. Die Fresken dürften Einfluß genommen haben auf Boccaccios Gloria-Triumph in dessen *Amorosa visione* (VI, 47–75, 81–87) und diese wiederum auf spätere Frontispiz-Illuminationen mehrerer *De-viris-illustribus-Codices* Petrarca, die wiederum Zusammenhänge mit seinem Triumphus Fame zeigen. Zu diesem Themen D. C. Shorr, *Some Notes on the Iconography of Petrarch's Triumph of Fame*, in: *The Art Bulletin* 20 (1938), pp. 100–107; C. Gilbert, *The Frescos by Giotto in Milan*, in: *Arte Lombarda* 47/48 (1977), pp. 31–72; M. Ciccutto, 'Trionfo' e 'Uomini illustri' fra Roberto e Renato d'Angiò, in: *Studi sul Boccaccio* 17 (1988), pp. 343–402, und S. Charney, *Artistic Representations of Petrarch's Triumphus Famae*, in: Eisenbichler/Iannucci 1990 (wie Anm. 19), pp. 223–233. – Weitere gemalte Triumphe kennt man beispielsweise von Giotto in Assisi, von Orcagna in Pisa, Campo Santo und von Ambrogio Lorenzetti in Siena, Palazzo publico.

(35) Zu diesen Malern L. S. Malke, *Die Ausbreitung des verschollenen Urbildzyklus der Petrarcatrionfi durch Cassonipare in Florenz: Unter Berücksichtigung des Gloriatriumphs*. Phil. Diss. Berlin 1972; ders., *Contributo alle figurazioni dei 'Trionfi' e del 'Canzoniere' del Petrarca*, in: *Commentari* 28 (1977), pp. 236–261.

(36) Vgl. die Beobachtungen von E. Nyholm, *A Comparison of the Petrarcan Configuration of the Trionfi and their Interpretation in Renaissance Art*, in: Eisenbichler/Iannucci 1990 (wie Anm. 19), pp. 235–255.

(37) Im Rahmen des Materials Elfenbein sei hier noch auf ein Kästchen, Italien, Mitte des 15. Jahrhunderts, mit Trionfi-Szenen verwiesen, das sich heute im Grazer Dommuseum befindet; siehe Nyholm 1990 (wie Anm. 36), Abb. 7–8.

(38) F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1400–1700*, 8 (1968), p. 240, Nr. 120–127; Heemskerck en het zestiende-eeuwse Spiritualisme, *Bulletin Museum Boymans-van-Beuningen* 12 (1961), pp. 12–15; T. A. Riggs, *Hieronymus Cock (1510–1570): printmaker and publisher in Antwerp at the sign of the Four Winds*, *Ann Arbor* 1972, p. 339, Nr. 115; I. M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century*, Amsterdam-Maarssen 1977, p. 62 ff.; I. M. Veldman, *Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck*, Amsterdam 1986, p. 36 ff., Nr. 5.1. – Die lateinische Stichunterschrift lautet:

Ac velut angustas sosa candida pullulat inter Spinas, nec premitur: florent & lilia Vere: Sic iam magnifico vehitur PATIENTIA curru, Cui FORTUNA potens, fractis concessit honorem

Viribus, & vinculis sequitur constricta, pudore: Hunc SPES alma trahit, volucris STUDIO comitata.

(39) Auf den ersten Blick könnte man beispielsweise auch an einen Triumph der drei christlichen Kardinaltugenden Glaube, Liebe und Hoffnung denken.

(40) Nachweis bei Veldman 1986 (wie Anm. 38), p. 38.

(41) Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, p. 472, mit der auf einem Kubus stehenden Allegorie der Stabilität. – Beispiele aus der Emblematik bestätigen die Sinnbeimessung.

(42) Der Verweis auf Hohelied 2, 2 bei Veldman 1986 (wie Anm. 38), p. 38, ist nicht ganz zutreffend.

(43) Siehe u. a. Psalm 36, 10 (Gott als Licht); Matthäus 5, 15 (Gott als wegweisendes Licht), aber auch Römer 1, 20, und Jeremias 23, 29. – Vgl. auch die grundlegenden Artikel im Lexikon des Mittelalters 5 (1991), col. 1959 ff. s. u. „Licht, Lichtmetapher“ und in *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Hrsg. von J. Ritter et al.), 5 (1980), col. 282 ff. – Zur frühen Neuzeit auch K. J. Goldammer, *Lichtsymbologie in philosophischer Weltanschauung, Mystik und Theosophie vom 15. bis zum 17. Jahrhundert*, in: *Studium Generale* 13 (1960), pp. 670–682.

(44) Siehe Titus 2, 2 mit dem Verweis auf Glaube, Liebe und Geduld als wichtigste christliche Tugenden.

(45) Vgl. die *Theologische Realenzyklopädie* 12 (1984), p. 139 ff. s. u. „Geduld“, hier bes. p. 141, mit umfangreichem Material.

(46) Zum christlichen Petrarkismus Hoffmeister 1973 (wie Anm. 30), p. 76 f.; M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (Sussidi Eruditi, 16), Rom 1975, p. 83 ff.; A. Keersmaekers, *Triumphus Cupidinis und Triumphus Jesu: Die gegenreformatorische Verarbeitung eines Barock-Themas*, in: K. Garber (ed.), *Europäische Barock-Rezeption* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 20), I–II, Wiesbaden 1991, II, pp. 1057–1069.

(47) Petrarca/Ariani 1988 (wie Anm. 19), TF II (p. 178 ff.)

(48) Veldman 1986 (wie Anm. 38), p. 58 ff., Nr. 7.1–6, hier Nr. 7.2 – Die lateinische Unterschrift lautet:

Ecce Pudicitiae, quo se decus efferat ore, Templata petat, castoris aris ut ponat honores, Postque triumphatos fractosque Cupidinis arcus Signaque grex comitum tendat victricis palmas. Bereits Theuerkauff 1973 (wie Anm. 1) weist auf diese Stiche als die Vorlagen für die Reliefs hin, freilich ohne zu bemerken, daß das für den ersten Triumph nicht zutrifft.

(49) Der Physiologus, Zürich etc. 1976³, p. 21 f. (50) Nach Livius, *ab urb. cond.* 26, 50, gab Scipio nach seinem Sieg über Karthago eine junge Gefangene an ihren Verlobten zurück (bei Petrarca, TC 99, nur indirekt genannt). – Joseph (TC 193) widerstand den Verlockungen der Frau des Potiphar (Genesis 39, 7 ff.).

(51) Der Legende nach stirbt das Hermelin lieber, als daß es sein weißes Fell beschmutzen läßt (Aelian, *de nat. anim.* 2, 37).

(52) Anspielung an Susanna und die beiden Alten (Lexikon für christliche Ikonographie 4 [1972], col. 228 ff.); nicht in Petrarca TP genannt.

(53) TP, 142. – Siehe auch Lexikon für christliche Ikonographie 2 (1970), col. 454 ff.

(54) Petrarca nennt im TP, 79 ff., Onestate, Vergogna, Senno, Modestia, Abito, Diletto, Perseveranza und Gloria.

(55) Es handelt sich in diesem Kontext um Amor entwendete Palmwedel (TP, 94 ff.).

(56) TP, 181. – Nach Livius 10, 23, 3 ff., gab es in Rom Tempel der Pudicitia plebeia und der Pudicitia patricia.

(57) Petrarca/Ariani 1988 (wie Anm. 19), TM, p. 225 ff.

(58) Veldman 1986 (wie Anm. 38), p. 62 f., Nr. 7.3. – Die Stichunterschrift lautet: *Ferrea, cruda, rapax et ineluctabilis unea Falce meto et vitrix quaecunque mihi obvia sterno.*

Pontifices, regum sceptrata et sine nomine vulgus Dissipo, proculco tauris invecata protervis.

(59) Zur Problematik der Identifikation der seit dem 14. Jahrhundert im Zusammenhang mit dem Tod auftretenden Rindergattungen in den Bildkünsten siehe L. White (Jr.), *Indic Elements in the Iconography of Petrarch's Trionfo della Morte*, in: *Speculum* 49 (1974), pp. 201–221.

(60) Die Sense bezieht sich auf das „Mähen“ in der Offenbarung, 14, 14 ff.; bei Jesaja 40, 6 ff., wird das Volk mit „Gras“ verglichen (nach Veldman 1986 [wie Anm. 38], sub Nr. 7.3).

(61) Zum Lebensbaum siehe: Lexikon für christliche Ikonographie 1 (1968), col. 260 ff.

(62) Petrarca/Ariani 1988 (wie Anm. 19), TF, p. 279 ff.

(63) Veldman 1986 (wie Anm. 38), p. 63 f., Nr. 7.4. – Die Stichunterschrift lautet:

Praepetibus pennis caput inter nubila condit Fama loquax, acrique tuba late omnia complet, Marmarica inmani quam corpore bellua ducit Hac vivunt vates, atque inclita corpora bello.

(64) Anspielung auf die Teilnahme von Elefanten an zahlreichen Kriegs- und Triumphzügen der Antike (Quellen sind u. a. Plinius, Aelian, Lukian, Plutarch); dazu W. S. Heckscher, *Bernini's Elephant and Obelisk*, in: *The Art Bulletin* 29 (1947), pp. 155–182; S. Oettermann, *Die Schaulust am Elefanten: Eine Elephantographia curiosa*, Frankfurt/M. 1982. – Sieges- und Triumphzüge mit Elefanten wurden durch antike Münzen vermittelt (O. Keller, *Die antike Tierwelt, I: Säugetiere*, Leipzig 1909, p. 379 u. 382). – Wahrscheinlich waren es diese Münzabbildungen, die zur Kombination des TF mit Elefantentriumphzügen in den Bildkünsten des frühen 15. Jahrhunderts führten (W. Weisbach, *Trionfi*, Berlin 1919, p. 64 A. 1; Malke 1972 [wie Anm. 35], p. 113 f.). – Die Wiederaufnahme realer Elefantentriumphe begann mit dem Einzug Kaiser Friedrichs II. in Mailand nach dem Sieg bei Cortenuovo 1237 (Heckscher 1947, p. 167; Oettermann 1982, p. 34).

(65) P. Valeriano, *Hieroglyphica*, 1556, fol. 349.

(66) Siehe Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 4 (1973), s. v. „Fama“ (H. Kauffmann), col. 1425 ff.

(67) TF II, 11.

(68) TF II, 121.

(69) Ein Stich des Adriaen Collaert nach Maerten de Vos vom Ende des 16. Jahrhunderts zeigt Ninus zu Pferde mit einem Löwen auf der Fahne (F. W. H. Hollstein [wie Anm. 38], 4, p. 204, Nr. 433).

(70) TF II, 23.

(71) Als heraldisches Wappen von Kaiser und Reich erscheint der Doppeladler offiziell seit Kaiser Siegmund (1433), kommt aber auch schon, im Unterschied zum einköpfigen Adler als dem Wappen des römischen Königs, im 13. und 14. Jahrhundert vor; dazu F.-H. Hye, Der Doppeladler als Symbol für Kaiser und Reich, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 81 (1973), p. 63–100; F. Gall, Österreichische Wappenkunde: Handbuch der Wappenwissenschaft, Wien – Köln 1977, p. 39 ff., und Lexikon des Mittelalters 1 (1980), col. 153 f.

(72) Immer noch grundlegend W. Goetz, Translatio imperii: Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und politischen Theorien in Mittelalter und der frühen Neuzeit, Tübingen 1958.

(73) Zum Vier-Monarchien-Geschichtsschema in der Bildkunst siehe E. Marsch, Biblische Prophetie und chronographische Dichtung, (Philologische Studien und Quellen, 65), Berlin 1972, und E. Kramer, Die Vier Monarchien: Der Traum Nebucadnezars als Thema keramischer Werke, in: Keramos 1965, H. 28, pp. 3–27. – Die historische Literatur zu diesem Thema ist sehr umfangreich.

(74) TF III, 4. – Die große Bedeutung Platons für Petrarca kommt dadurch zum Ausdruck, daß er den Philosophen im dritten capitulo des TF als erste Gestalt nennt. – Zur Bedeutung Platons für Petrarca siehe auch Bernardo 1974 (wie Anm. 19), p. 101; R. Klibansky, The Continuity of the Platonic Tradition During the Middle Ages, 1: Outlines of a Corpus Platonium Medii Aevi, London 1939, p. 68 ff.; P. O. Kristeller 1964 (wie Anm. 14), p. 9 f.; ders., Petrarca's Stellung in der Geschichte der Gelehrsamkeit, in: K. W. Hempfer et al. (ed.), Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance (Festschrift E. Loos), Wiesbaden 1983, pp. 102–121, hier p. 117 f. – Vgl. auch Sonett 149 im Canzoniere mit der Erwähnung der ydea.

(75) Cato wird in einer Alternativfassung des TF genannt (Petrarca/Ariani 1988 [wie Anm. 19], TF Ia, 29 [p. 422]); daß der republikanisch gesinnte Cato im Stich Heemskercks erscheint, könnte auf die politische Situation der Niederlande zur Zeit der Entstehung des Stichts verweisen.

(76) Veldman 1986 (wie Anm. 38), p. 64 f., Nr. 7.5. – Die lateinische Stichunterschrift lautet: Sum Tempus volucres, ac rerum irreparabilis ordo.

Allipedes ducunt cervi: fugitivaque stipant



Abb. auf Seite 333: Monogrammist B. G., Meerfahrt der Galathea, Elfenbein 18 × 10,3 cm, wohl als Mittelstück einer großen Prunkschüssel gedacht. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 4173 (vgl. Seite 338).

Gens horae: consumo annos, et deteror illis:
Omnia pessundo, et vestigia nulla relinquo.

(77) Plinius, hist. nat. 8, 50, 119. – Die Antike kannte reale Triumphzüge mit Hirschen, beispielsweise die Hirschquadriga des Aurelianus (Keller 1909 [wie Anm. 64], p. 278).

(78) Zu „Vater-Zeit-Darstellungen“ vgl. E. Panofsky, Father Time, in: Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York etc. 1972 (1939), pp. 69–93, hier p. 79 ff.

(79) Die Zeile *Che più d'un giorno è la vita mortale* (TT, 61) könnte die Quelle für die Darstellung der Räder als Zifferblätter sein. Sie spielen an auf die Flüchtigkeit der Zeit und das Leben, das nur wie ein Tag erscheint.

(80) Eine Kreislaufmetapher – *di et notte rotando* – auch im TT, 29.

(81) Der Jagdfalke gehört seit dem Mittelalter in Monatsdarstellungen zur Ikonographie des Mai, Pfeil und Bogen verweisen hingegen auf Apollon, der noch im 16. Jahrhundert mit demselben Monat in Zusammenhang gebracht wurde (nach Veldman 1986 [wie Anm. 38], p. 70 f.).

(82) Zahlreiche weitere Beispiele für die Vier Jahreszeiten, die Quellen ihrer Attribute und ihr Zusammenhang mit den Zeichen des Zodiaks bei I. Behrmann, Darstellungen der Vier Jahreszeiten auf Objekten der Volkskunst: Untersuchungen zur Ikonographie und Geschichte eines Motivs, Bern – Frankfurt a. M. 1976; R. Gruenter, Die vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte, Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, 10), Heidelberg 1985; Das Reich der Jahreszeiten in Kunst, Musik und Dichtung in Barock und Rokoko, Weinheim 1989.

(83) Veldman 1986 (wie Anm. 38), p. 65, Nr. 7.6; die lateinische Bildunterschrift lautet:

*Praetereunt cuncta et fugiunt labentibus annis:
Christus et aeternum ducit solidumque triumphum.*

*Invida quem non ulla potest abolere vetustas,
Indigetum casta septus sine fine corona.*

(84) TE, 121–123. Dieser letzte Triumph wurde in den Bildkünsten verschieden gestaltet; dabei haben sich zwei Grundmodi herausgebildet: teils fährt Christus auf einem Triumphwagen (so beispielsweise in der entsprechenden Illustration in der deutschsprachigen Federmann-Edition), teils thront er über den Wolken, oft auf einem Regenbogen als Weltenrichter.

(85) Apokalypse 4, 6–8.

(86) Zur Lichtsymbolik siehe Anm. 43.

(87) Zur Zwölfzahl und ihren sehr zahlreichen Symbolbeispielen siehe H. Meyer/R. Suntrup, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbezeichnungen (Münstersche Mittelalter-Schriften, 56), München 1987, col. 620 ff.

(88) Der Physiologus (wie Anm. 49), p. 12 f.; hier 1. Häutung und 4. Schutz ihres Kopfes.

(89) Meyer/Suntrup 1987 (wie Anm. 87), col. 479 ff.

(90) Zu diesem Thema jetzt die interessante Arbeit von J. J. Berns, „Vergleichung eines Uhrwercks, und eines frommen andächtigen Menschen“. Zum Verhältnis von Mystik und Mechanik bei Spee, in: I. M. Battafano (ed.), Friedrich von Spee, Trento 1988, pp. 101–194; F. C. Haber, Zeit, Geschichte und Uhren, in: K. Maurice/O. Mayr, Die Welt als Uhr. Deutsche Uhren und Automaten 1550–1650, München 1980, pp. 10–20, hier p. 17.

(91) Haber 1980 (wie Anm. 90), p. 17 mit dem Verweis auf Augustinus.