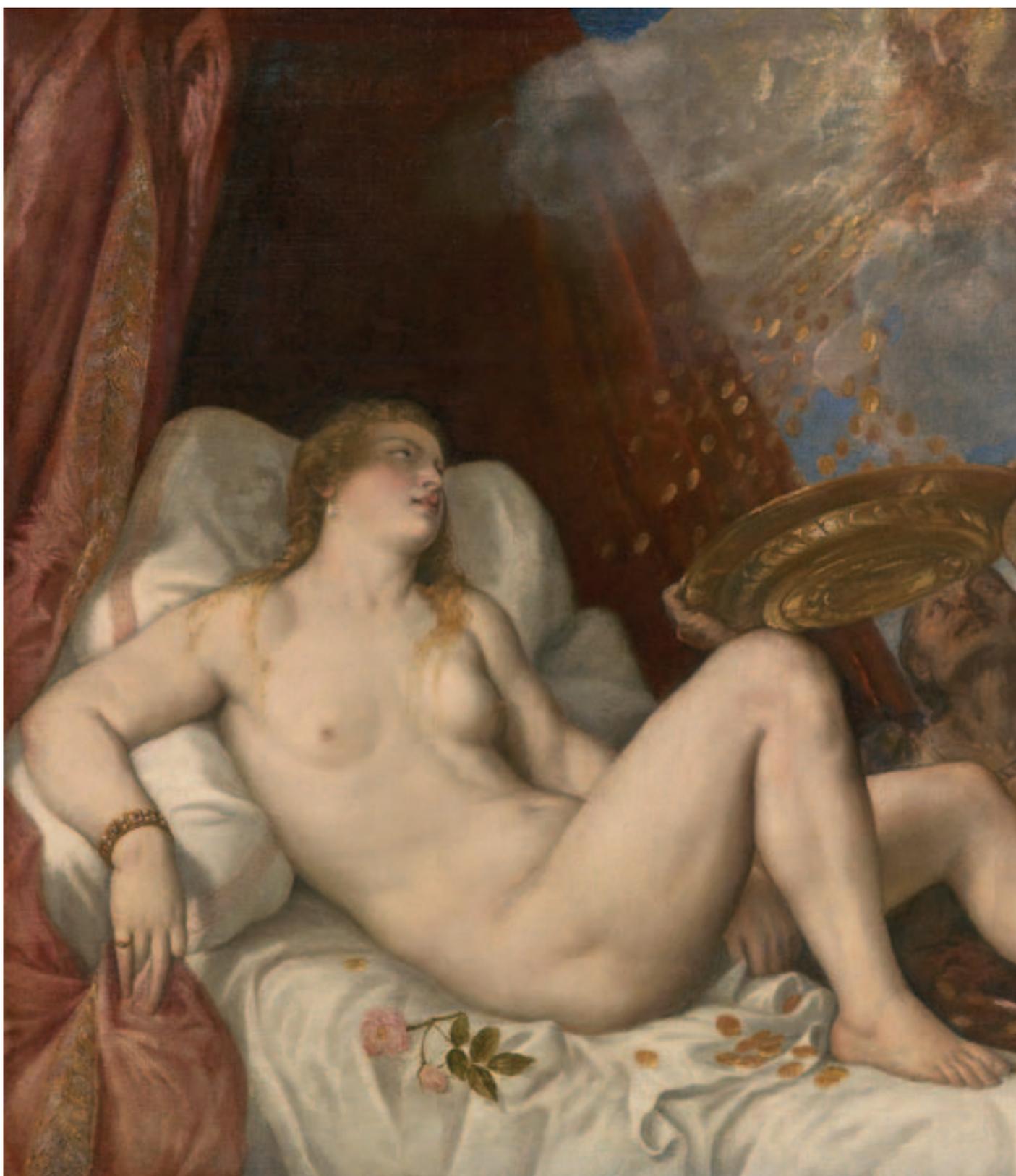


Die *Metamorphosen* des Ovid in der Gemäldegalerie des KHM



Ein Leitfaden für einen Museumsbesuch im Kunsthistorischen Museum
Schultyp: AHS

Konrad Schlegel



Vorwort

Dank der Einführung des freien Eintritts für Schüler in den Bundesmuseen ist ein wesentlicher Anreiz für einen Besuch in den reichhaltigen Sammlungen des Kunsthistorischen Museums im Zuge des Unterrichts geschaffen worden.

Das Kunsthistorische Museum mit seinen unterschiedlichen Standorten beherbergt die ehemaligen Kunstsammlungen der kaiserlichen Dynastie der Habsburger. Objekte aus mehreren Jahrtausenden, in den unterschiedlichsten Kunsttechniken angefertigt, geben einen abwechslungsreichen Einblick in das Werden unserer Geschichte und Kultur. Auf Grund der reichhaltigen Themenvielfalt bietet sich das Kunsthistorische Museum als idealer Ort zur Vertiefung und Verlebendigung der Lehrinhalte in den unterschiedlichsten Unterrichtsfächern und für alle Altersstufen an. Außerdem schärft ein Museumsbesuch nicht nur visuelle und verbale Begabungen, sondern regt auch zu selbständigem und daraus resultierendem vernetztem Denken an.

Unter dem Motto „Das Kunsthistorische Museum als Partner für den Unterricht“ sollen nach Schultypen gestaffelt exemplarisch Themen für einen möglichen Besuch im Museum aufbereitet werden. Die nun vorliegende Broschüre *Die Metamorphosen des Ovid in der Gemäldegalerie des KHM* richtet sich besonders an den Lateinunterricht. Die zahlreichen Gemälde des Kunsthistorischen Museums zu diesem Thema sind die ideale Unterrichtsergänzung zur Verlebendigung und Vergegenwärtigung der literarischen Inhalte. Nur eine kleine Auswahl der zahlreichen möglichen Bildbeispiele soll im Folgenden präsentiert werden.

Unterstützung

Das Projekt wurde im Rahmen der Vermittlungsinitiative „Kulturvermittlung mit Schulen in Bundesmuseen 2010“ vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur gefördert und von KulturKontakt Austria beratend begleitet.



Informationen

Die Gemäldegalerie des KHM bietet neben diesem Thema noch zahlreiche weitere Möglichkeiten, junge Menschen für Kunst zu begeistern.

weitere Informationen unter:
info.mup@khm.at

Inhaltsverzeichnis

- S. 4 Hinweise zur Handhabung der Texte
- S. 5 Einleitung:
Der Stellenwert der *Metamorphosen* des Ovid einst und heute
- S. 6 **Tizian**, *Danae*
- S. 10 **Tizian und Werkstatt**, *Diana und Callisto*
- S. 14 **Correggio**, *Die Entführung des Ganymed*
- S. 15 **Correggio**, *Jupiter und Io*
- S. 19 **Salvator Rosa**, *Astraea verlässt die Erde*
- S. 21 Exkurs: Vergil und die Rückkehr der Astraea
- S. 21 **Salvator Rosa**, *Rückkehr der Astraea*
- S. 23 **Peter Paul Rubens**, *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis*
- S. 25 **Peter Paul Rubens**, *Gewitterlandschaft mit Philemon und Baucis*
- S. 28 **Peter Paul Rubens**, *Haupt der Medusa*
- S. 31 Biographien der Künstler
- S. 34 Literaturverzeichnis
- S. 35 Impressum

Hinweise zur Handhabung der Texte

Die Reihenfolge der Bilder ist nach der Abfolge der Säle in der Gemäldegalerie gewählt.

Die anschließenden Abschnitte erleichtern die Übersichtlichkeit der Vorgehensweise, wie die SchülerInnen an die Thematik herangeführt werden können, und wurden folgendermaßen benannt:



Zum Bild

Beschreibung des Bildes, Interpretation und Erklärung seines Zusammenhanges mit dem Mythos



Der Mythos

Kurze Nacherzählung der jeweiligen mythologischen Episode, mit genauer Angabe der Textstelle



Historischer Hintergrund

Zur Entstehung und Provenienz des Bildes



Fragen an das Bild

Fragestellungen, die vor dem Gemälde mit den SchülerInnen diskutiert werden könnten

Die Reihenfolge dieser Abschnitte kann von Bild zu Bild wechseln.

Eine alphabetisch geordnete Liste der Künstlerbiographien soll ein rasches Nachschlagen der wesentlichen Eckdaten der Lebensläufe der Maler erleichtern.

Zuletzt gibt eine Auswahl an Literatur eine kleine Hilfestellung, die Anregungen durch eigene Nachforschungen noch zu vertiefen.

Einleitung **Der Stellenwert der *Metamorphosen* des Ovid einst und heute**

Ovid im KHM – rein zahlenmäßig betrachtet:

Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums umfasst rund 2000 Bilder. Auf etwa 200 sind Episoden aus der griechischen und römischen Mythologie dargestellt, davon zeigen rund 40 Bilder Szenen aus den *Metamorphosen* des Ovid – das sind etwa 2 % innerhalb des Gesamtbestands. Das erscheint viel für ein einziges Buch und ist Platz 2 hinter der Bibel!

Diese Zahlen belegen, dass Ovids *Metamorphosen* in der Entstehungszeit unserer Gemälde, dem 15. bis 18. Jh. (Renaissance, Manierismus und Barock), einen vollkommen anderen Stellenwert hatten als heute. Zwar gehört das Buch noch immer zur Pflichtlektüre für Altphilologen und Lateinschüler, erscheint damit aber zum Fachbuch für selten gewordene Spezialisten degradiert. In Renaissance und Barock hingegen, das erweist die Popularität der *Metamorphosen* in der Malerei dieser Zeit, gehörten diese zum unerlässlichen Bildungskanon der gesellschaftlichen Elite. Denn Kunst war damals wie heute Luxusware. Jene Bilder, auf denen Szenen nach Ovid dargestellt sind, wurden für spanische oder österreichische Habsburger, für italienische Fürsten oder Kurienkardinäle gemalt. Die Spitze der Gesellschaft war mit Ovid vertraut. Vom spanischen König Philipp II. ist überliefert, dass er drei Ovid-Ausgaben besaß. Selbst wenn vielleicht andere vornehme Herrschaften das Buch nicht im Original lesen konnten, weil mächtige Renaissancefürsten oder adelige Barockmenschchen womöglich lieber jagen, reiten und kämpfen gingen, als mühevoll Latein zu lernen, so hielten sie sich doch Hofhumanisten, die nicht nur römisches Recht, sondern auch die amüsanten literarischen Episoden in den Zentren der Macht tradierten. Denn um Amusement geht es in den Bildern vor allem – das beweist die Auswahl der Themen: Ein Großteil der Gemälde zeigt erotische Inhalte. Es waren die Liebesgeschichten der Götter, die Künstler und Auftraggeber gleichermaßen besonders interessierten.

Darüber hinaus gab es zahlreiche volkssprachliche Übersetzungen der lateinischen *Metamorphosen*, sodass die antiken Mythen auch bei einem breiteren, weniger gebildeten, aber literarisch interessierten Publikum bekannt und beliebt waren. Die Maler, von denen nicht immer überliefert ist, ob sie tatsächlich des Lateins mächtig waren – eher ist anzunehmen, dass sie wie z. B. Tizian Latein nicht oder nur wenig beherrschten –, benutzten wahrscheinlich solche Texte als Vorlagen, oder sie wurden von lateingeschulten Humanisten inhaltlich beraten.

Auch im Mittelalter waren die *Metamorphosen* des Ovid nicht vergessen gewesen. Im Gegenteil – Latein als Kirchensprache musste gepflegt und geübt werden, und so wurde der heidnische Autor mit seinem besonders schönen Latein auch in den Bibliotheken und Schreibstuben der frommen mittelalterlichen Klöster bewahrt und weitergegeben. Übersetzungen in die Volkssprachen wurden im Mittelalter zumeist mit Kommentaren versehen, die die heidnischen Göttergeschichten in christlichem Sinn moralisierend auslegten. Auch in unseren neuzeitlichen Gemälden lässt sich diese Tendenz immer noch feststellen. Anscheinend waren auch die Maler und ihre Auftraggeber interessiert, die Bilder ihrem christlichen Weltbild (manchmal mehr, manchmal weniger) anzupassen.

Tizian
um 1488 Pieve di Cadore
– 1576 Venedig



Danae
nach 1554
Leinwand, 135 x 152 cm

Historischer Hintergrund



Ein klassisches Beispiel für das in der Einleitung Dargelegte ist Tizians Bearbeitung des Mythos von Danae und dem Goldregen. Der große venezianische Renaissancemaler widmete sich diesem Thema mehrmals – ein erstes Bild entstand für den römischen Kardinal Alessandro Farnese (heute Neapel, Museo di Capodimonte). Ein weiteres Mal gestaltete er die Szene für den spanischen König Philipp II. (heute Madrid, Museo del Prado). Unser Gemälde im KHM wird erstmals im Jahr 1600 aktenkundig, als es der römische Kardinal Montalto an Kaiser Rudolf II. nach Prag sandte (wahrscheinlich als Geschenk). Ob es auch für diesen Kardinal gemalt wurde, liegt allerdings im Dunkel der Geschichte.

Der Mythos



Ovid berichtet in den *Metamorphosen* mehrmals, aber immer nur sehr kurz, von Danae als Mutter des Perseus, die diesen von Jupiter in Gestalt eines Goldregens empfangen hat (4,611 und 697 f.; 6,113; angedeutet auch bei 11,117). Er konnte also die Kenntnis des gesamten Mythos bei seiner Leserschaft voraussetzen. Ausführlicher wiedergegeben ist die Geschichte bei Hyginus, *Fabulae* 63, und Apollodorus, *Bibliotheka* 2.4.1. Natürlich dienten auch diese mythographischen Handbücher aus dem 1. Jh. n. Chr. in der Renaissance als Quelle.

Dem König Akrisios von Argos wurde vorhergesagt, seine Tochter Danae würde einen Sohn zur Welt bringen, der ihn, den König, töten würde. Über diesen Orakelspruch erschrocken, ließ der König seine Tochter in einen Turm (bei Apollodorus ein unterirdisches Verlies) sperren, damit nur ja kein Mann sich ihr nähern könnte. Jupiter jedoch verliebte sich in die schöne Königstochter. Er verwandelte sich in einen Goldregen, drang in ihr Gemach ein und vereinte sich mit Danae. Sie brachte daraufhin Perseus zur Welt, der später tatsächlich seinen Großvater (versehentlich beim Diskuswerfen) tötete.

Tizian, *Danae*, Detail



Zum Bild

Das Tizian den berühmten Liebesakt nicht im Inneren des Gefängnisses stattfinden lässt, sondern das hoheitliche Himmelbett der Prinzessin ins Freie stellt, könnte ein Hinweis darauf sein, dass er tatsächlich Ovids Text, in dem von einem Turm oder Verlies keine Rede ist, als Vorlage verwendete. Andererseits könnte er sich auch gegenüber den ausführlicheren Schilderungen des Hyginus oder Apollodorus einige künstlerische Freiheit genommen haben, weil ihn als venezianischen Maler die Darstellung eines düsteren Interieurs nicht interessierte, sondern er vielmehr die für die venezianische Malerei typische Kombination von nackter menschlicher Figur und freier Natur darstellen wollte. Das erlaubte ihm, den weiblichen Akt ins goldene venezianische Licht zu tauchen und so Danaes Schönheit besonders zu betonen. Auch die Goldmünzen funkeln malerisch im Licht. Außerdem konnte auf diese Weise viel Platz für die Darstellung des göttlichen Elements eingeräumt werden – Himmel und Wolken, in denen versteckt am obersten Bildrand das Gesicht des Jupiter zu erkennen ist. Von dort, wo die Wolken am dichtesten sind, ergießt sich der goldene Regen.

Fragen an das Bild

Warum stellte der Künstler die Wolken nicht als graue Regenwolken dar, sondern färbte sie rot?



Farbensymbolik: Rot als Farbe der Liebe – hier wird auf Zeus' Erregung angespielt.



Warum liegt eine Rose in Danaes Bett?

Pflanzensymbolik: Rote Rose als Zeichen der Liebe – wäre einem Betrachter die Geschichte unbekannt, erschlosse sich daraus der Charakter der Szene als Liebesgeschichte.



Woran kann man erkennen, dass die Dienerin im Bild, die (als treue Dienerin des Königs?) den Goldregen aufzufangen versucht, letztlich keinen Erfolg haben, sondern Danae doch schwanger wird?

Einige Goldmünzen sind bereits auf das Bett gefallen. Besonders zu beachten ist die in eine enge Falte des Lakens eingedrungene Münze – hierbei dürfte es sich um eine Bildassoziation auf den Liebesakt handeln. Solche mehr oder weniger indirekten pikanten Anspielungen waren in der Kunst der Renaissance beliebt.

Tizian, *Danae*, Detail

Warum stellte Tizian den Goldregen ausgerechnet als Regen goldener Münzen dar?

In den genannten antiken Textquellen ist die Form des Goldes nicht näher beschrieben. Auch andere Maler haben die berühmte Liebesszene dargestellt (Correggio, Jan Gossaert), aber goldene Tropfen gemalt. Dass Tizian Münzen zeigt, ist also nicht selbstverständlich.

Die letzte Frage ist sicherlich nicht sofort und leicht zu beantworten. Sie führt zu einer anderen Textquelle, von der Tizian Kenntnis gehabt haben könnte: Fabius Fulgentius, ein wahrscheinlich aus Nordafrika stammender lateinischer Autor des 6. Jhs., hat in seinem Werk *Mythologiae* einige der antiken heidnischen Sagen nacherzählt und in christlich moralisierendem Sinn interpretiert. Den Mythos der Danae erzählt er nur in einem Halbsatz, beschreibt aber dabei den Goldregen als Münzen, womit er implizit den heidnisch-göttlichen Liebesakt als Prostitution diskreditiert (*Mythologiae* I.19). Fulgentius' Schrift, die heute fast vergessen ist, war im Mittelalter und in der früheren Neuzeit viel beachtet.

Damit liegt nahe, dass Tizian seinem Bild eine allegorische Bedeutung beigegeben hat. Wenn auch er mit den Münzen anklingen lässt, Jupiter habe Danae für ihre Gefügigkeit bezahlt, spielt die alte Dienerin sofort eine andere Rolle im Bild – sie erscheint dann als Kupplerin, die an dem Liebeshandel mitschneiden möchte (Kuppelei- oder Bordellszenen sind in der Kunst des 16. Jhs. keine Seltenheit). Zudem fällt der Gegensatz zwischen junger, hellhäutig schöner Frau und altersschwacher, dunkler Erscheinung der Kupplerin auf. Anhand der Gegenüberstellung von junger und alter Frau wurde in der Kunst der Renaissance oft der Vanitas-Gedanke zum Ausdruck gebracht. Alles ist vergänglich: Jugend, Schönheit, Liebe, allzu irdische käufliche Liebe zumal – solche Gedanken werden von Tizians Bild angedeutet. Denkt man sich jetzt noch Tizians Kundenkreis dazu, katholische Kardinäle oder den streng gläubigen spanischen König Philipp II., so wird verständlich, dass diese Herren Tizians Bilder gerade deshalb zu schätzen wussten: Danae mit dem Goldregen ist auf zweierlei Art lesbar – vordergründig als ästhetische Schilderung einer erotischen Liebesgeschichte, hintersinnig aber als moralisierende Allegorie.

Tizian
um 1488 Pieve di Cadore
– 1576 Venedig
und Werkstatt



Diana und Callisto

um 1566

Leinwand, 183 x 200 cm

Der Mythos



Nach den *Metamorphosen* 2,409 ff. wurde Callisto (von griech. *calliste*, „die Schönste“), eine der Nymphen der Jagdgöttin Diana, von Jupiter begehrt. Um sich ihr unauffällig nähern zu können, verwandelte er sich in ihre Herrin Diana. Dann fiel er über Callisto her, vergewaltigte und schwängerte sie. Damit war aber ihr Gelübde der Jungfräulichkeit, das Dianas Gefolgschaft leisten musste, gebrochen. Eigentlich schuldlos, war sie somit doch schuldig geworden. Als Diana und ihre Begleiterinnen zur Rast auf einer Jagd ein kühlendes Bad in einer Quelle nehmen wollten, zögerte Callisto als Einzige, ihr Gewand abzulegen, um ihren Zustand zu vertuschen. Schließlich wurde sie von ihren Gefährtinnen gewaltsam entkleidet und somit der Frevel offenbar. Zur Strafe verstieß Diana Callisto. Diese wurde später von der eifersüchtigen Juno, der Gattin Jupiters, in eine Bärin verwandelt, doch dann entrückte Jupiter sie als Sternbild in den Himmel. So wurde Callisto zwar zum Opfer der Ungerechtigkeit grausamer Götter, erfuhr aber ihre Apotheose am ewigen Firmament.

Zum Bild



Tizian wählte für sein Bild den dramatischen Moment der Entdeckung von Callistos Schwangerschaft: Die mythische Jagdgesellschaft – mit Pfeil, Bogen und Speeren bewaffnete Nymphen und ihre Hunde – hat sich am Waldrand niedergelassen. Die Quelle, von der Ovid spricht, ist bei Tizian ein plätschernder Renaissancebrunnen mit aufglänzenden Wasserfontänen. Die unglückliche Callisto, links im Bild, wehrt sich verzweifelt gegen ihre Entblößung durch drei andere Nymphen. Doch diesen gelingt es, ihr langes Kleid zu lüften: Unter dem durchsichtigen Unterkleid zeichnet sich der gewölbte Bauch für alle sichtbar ab. Dieser Gruppe von ringenden, verstrickten Leibern gegenüber und durch den Bach von ihr getrennt, lagert hoheitsvoll und gelassen in golden schimmernder Nacktheit die schöne, nun zürnende Göttin unter einem purpurnen Brokatbaldachin. Auf ihren Jagdspeer gestützt, verbannt sie mit ausgestreckter Hand die Frevlerin: „Weiche von hier! Die heilige Quelle sollst Du nicht schänden!“, ruft sie bei Ovid der Callisto strafend entgegen.

Doch nicht allein die Figuren sind von Bedeutung, sondern auch die Landschaft im Hintergrund spielt in diesem Bild eine wichtige Rolle: Das blaue, dunkle Meer in der Ferne und der Gewitterhimmel mit den schweren Wolkentürmen, die untergehende Sonne, die den Regenbogen links in rötliches Licht taucht, tragen wesentlich zur düsteren Stimmung der unheilswangeren Szene bei. Mit seiner eindringlichen Malkunst gestaltet Tizian Wasser, Wald und Himmel, die Kräfte der Natur als prächtige Farbvision aus kühlen und warmen, kalten und glühenden Tönen. Die farbliche Intensität der Landschaftsschilderung diente ihm auch dazu, die Tiefe seines dichterischen Vorbildes auszuloten, wird doch dadurch besonders dem immensen Gehalt an Naturgefühl Rechnung getragen, das den antiken Mythen gerade in der Schilderung Ovids in den *Metamorphosen* innewohnt. Gottheiten und Menschen sind dort eng mit der Natur verwoben und verwandeln sich in Pflanzen, Tiere oder Gestirne.

Zum Wesen einer Verwandlung gehört, dass die Wirklichkeit nicht fest gefügt, sondern schwankend und fließend ist. Vielleicht drückte Tizian dies dadurch aus, dass er das eigentliche Zentrum des Bildes von Figuren frei und stattdessen – als Symbol der Verwandlung – den Wasserlauf aus der Mitte sich verbreiten ließ. Die Figuren haben, genau besehen, keinen festen Stand, sondern wirken gefährdet in ihrem Gleichgewicht, gleitend und labil. Alles befindet sich gleichsam „im Fluss“, in geheimnisvoller Bewegung.

Fragen an das Bild

Woran ist Diana im Bild zu erkennen?

Am Mondsicheldiadem in ihrem Haar.



Tizian,
Diana und Callisto,
Detail



Womit verdeutlicht Tizian, dass genau der Moment der Verstoßung der gefallenen Nympe das Thema des Bildes ist?

Direkt in der Bildmitte befindet sich die ausgestreckte, strafende Hand der Diana.



An zwei Stellen im Bild könnte Tizian auf Jupiter angespielt haben – wo?

Einmal im Regenbogen links oben – Jupiter als der Herr über Blitz und Donner, das Wetter; der Regenbogen könnte aber auch für Callistos Apotheose am Himmelszelt am Ende der Geschichte stehen. Die zweite Anspielung auf Jupiter könnte bei der Brunnenfigur gegeben sein: Diese ist eindeutig weiblich. Vom Betrachter aus gesehen rechts neben ihr steht aber noch eine weitere Figur auf dem Brunnensockel. Sie ist nicht leicht zu erkennen, doch ist ungefähr auf Hüfthöhe der weiblichen Gestalt ein Geweih sichtbar, darunter ein paar schlanke Beine – es handelt sich um einen von vorne gesehenen Hirsch. Wer ist also diese weibliche Brunnenfigur mit Hirsch? Es muss sich um die Jagdgöttin Diana handeln, womit diese zweimal im Bild vorkommt – wie im Mythos eine „echte“ und eine „künstliche“, nämlich der verwandelte Jupiter.

Historischer Hintergrund



Das großformatige Bild *Diana und Callisto* im KHM stellt eine leicht veränderte Wiederholung einer ersten Version für Philipp II. dar (heute Edinburgh, National Gallery of Scotland). Es handelt sich eher um ein Spätwerk, was zum Beispiel an der düsteren Stimmung der Landschaft zu erkennen ist. In Tizians Bildern ist die Natur immer ein bedeutungsvoller Ausdrucksträger. Während er aber in seinen früheren Werken idyllische, von mildem Licht erfüllte Landschaften malte, die eine lyrische Stimmung serener Gelöstheit oder Melancholie verbreiten, bevorzugte Tizian im Alter die Beschreibung aufgewühlter Naturkräfte, die den Bildern einen mehr dramatischen Charakter verleihen. Die erste Fassung in Edinburgh entstand wohl kurz vor 1559. Die zweite Fassung im KHM um 1566. Wahrscheinlich verkaufte Tizian diese zweite Version an den Cousin Philipps II., den in Wien residierenden Kaiser Maximilian II.

Tizian,
Diana und Callisto,
Detail



**Antonio Allegri,
gen. Correggio
1489/94 Correggio
– 1534 Correggio**

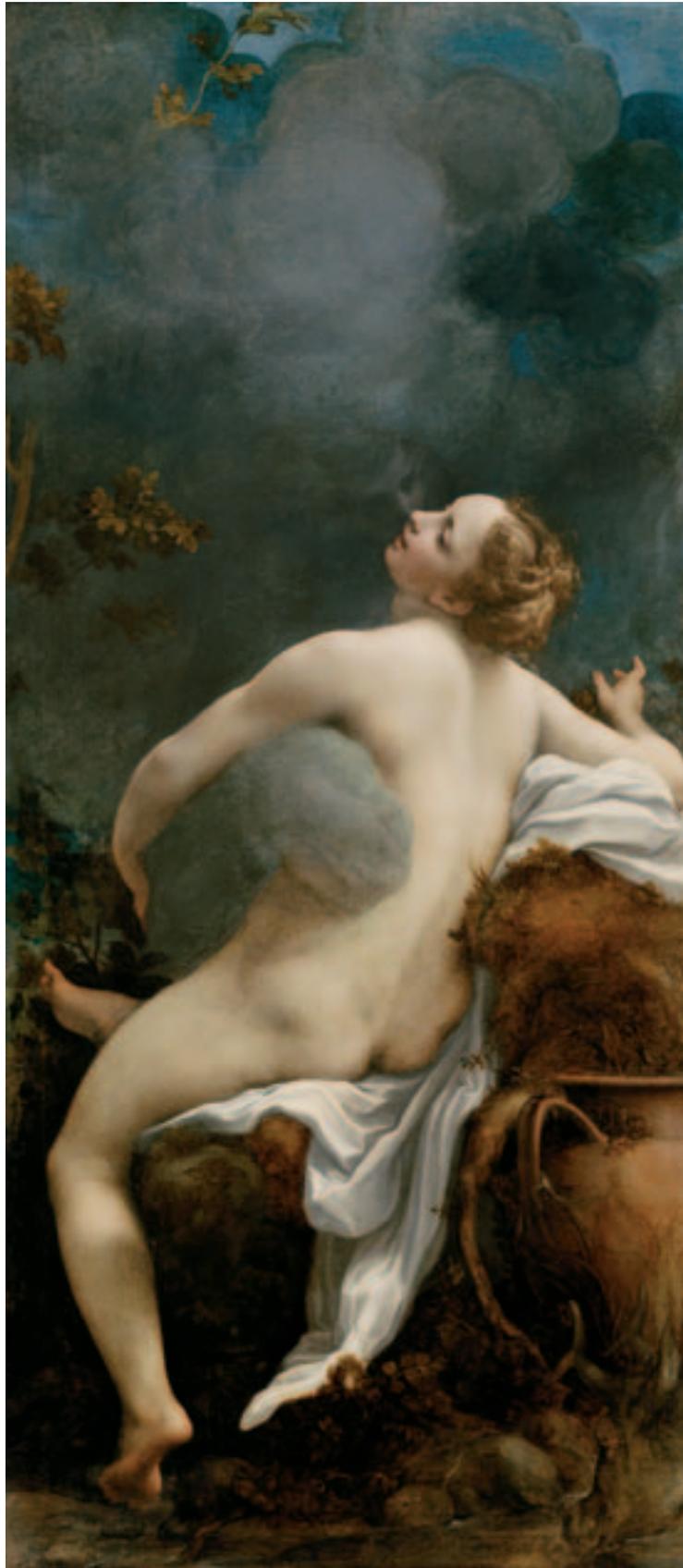


Entführung des Ganymed

um 1530

Leinwand, 163,5 x 70,5 cm

**Antonio Allegri,
gen. Correggio
1489/94 Correggio
– 1534 Correggio**



Jupiter und Io
um 1530
Leinwand, 162 x 73,5 cm

Historischer Hintergrund



Auf den ersten Blick ist am Format ersichtlich, dass beide Bilder zusammengehören. Sie sind Teil einer Serie von vier Gemälden, die Correggio für Federico Gonzaga, den Herzog von Mantua, malte. Alle zeigen Liebesgeschichten Jupiters. Die anderen beiden Bilder der Serie befinden sich heute in Berlin, Staatliche Museen (*Leda mit dem Schwan*) und in Rom, Galleria Borghese (*Danae mit dem Goldregen*). Die beiden Wiener Bilder gelangten wohl als Geschenke des Herzogs von Mantua an Kaiser Karl V. nach Spanien. Später erwarb sie Kaiser Rudolf II.

Der Mythos der Io



Die Geschichte der Io erzählt Ovid ausführlich in den *Metamorphosen* I,584 ff. Io war die Tochter des Flussgottes Inachos. Jupiter beehrte sie, doch lief sie vor ihm davon. Da ließ der Gott einen dunklen Nebel aufsteigen, in dem sie nicht mehr weiterlaufen konnte, und vereinigte sich mit ihr. Jupiters eifersüchtige Ehefrau Juno bemerkte den Nebel, schöpfte sofort Verdacht und ging nachschauen. Jupiter hatte aber ihr Kommen bemerkt und Io schnell in eine junge Kuh verwandelt. Juno durchschaute die List und verlangte die Kuh zum Geschenk. Jetzt war Jupiter im Zwiespalt: Soll er seiner Frau die Kuh überlassen, Io aufgeben, oder das für einen Gott vergleichsweise geringe Geschenk verweigern, wodurch er sich verdächtig zu machen glaubte. Er entschied sich, seiner Frau die Kuh zu schenken. Juno übergab die Kuh dem hundertäugigen Argus zur Bewachung. Dieser schläft nie, da eines seiner hundert Augen immer offen ist. Um Io zu retten, schickte Jupiter Merkur zu Argus, der ihn singend einlullte (bei dieser Gelegenheit erzählte er ihm die Geschichte von Pan und Syrinx), bis ihm doch alle hundert Augen zufielen. Daraufhin enthauptete Merkur den Argus. Die betrogene Juno (sie sammelte die Augen des toten Argus auf und setzte sie ins Gefieder ihres Vogels, des Pfauen) versetzte daraufhin die Kuh in Panik, indem sie ihr die Schreckensgestalt der Rachegöttin Erinys entgegenhielt. Die Kuh floh über die Erde und gelangte nach Ägypten. An den Ufern des Nils brach sie erschöpft zusammen und wurde, nachdem Jupiter den Zorn der Juno besänftigt hatte, zurückverwandelt und seither in Ägypten als Göttin Isis verehrt. So erlebte auch sie, ähnlich der Callisto, nach langer Verfolgung am Ende ihre Apotheose.

Zum Bild

Aus der langen Erzählung wählte Correggio den erotischen Moment des Liebesakts für sein Bild. Gegenüber dem Text nahm er sich einige künstlerische Freiheit. Er stellt das Paar nicht vom Nebel umhüllt dar (was für Malerei mit bunten Farben auch nicht ergiebig wäre), sondern nur Jupiter steckt in der Wolke, er hat sich gewissermaßen in eine Nebelgestalt verwandelt. Gerade noch erkennbar schimmern sein Gesicht und seine Io umfassende Hand durch den grauen Schleier. Außerdem deutet Ovid eher eine Vergewaltigung an, während Correggio eine ungemein zärtliche Umarmung gestaltete. Verzückt und hingebungsvoll lässt sich Io in Jupiters Umarmung fallen. Hier schuf Correggio eine Aktfigur von unübertroffener Anmut und subtiler Erotik.

Correggio,
Jupiter und Io, Detail



Fast zu übersehen, aber für den Bildinhalt von nicht unerheblicher Bedeutung ist der Kopf des aus dem Bächlein trinkenden Hirsches rechts unten. Vordergründig könnte er einfach als Tier des Waldes gedeutet werden, das zum Schauplatz der Geschichte passt – Ovid beschreibt, dass Io durch baumübersäte Fluren flieht. Aber warum dann ausgerechnet ein trinkender Hirsch? Hier spielt der Maler wahrscheinlich auf einen Psalm in der Bibel an: „Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so lechzt meine Seele, Gott, nach dir“ (Psalm 42). Ähnlich wie bei Tizians *Danae* dürfte es sich hierbei um eine Methode handeln, dem Bild einen zweiten Sinn zu geben. Für den um das christliche *decorum* besorgten Betrachter erhält das erotische Bild der frivolen heidnischen Liebesgeschichte mit dem Verweis auf den Psalm eine zweite, christlich-moralisierende Lesbarkeit: Es wird das Streben nach dem Göttlichen versinnbildlicht.

Fragen an das Bild

Womit bezeichnet der Maler die Gestalt im Nebel als Jupiter?

Der Eichenbaum, der aus der Wolke herauschaut, fungiert hier als Attribut – die Eiche ist der heilige Baum Jupiters.

?

Womit ist Ios Natur als Flussnymphe bezeichnet?

Die mit Wasser randvoll gefüllte Vase ist ihr Attribut. Auch das Bächlein, das am unteren Bildrand vorbeifließt, deutet darauf hin.

Das Pendant zum Bild der Io, die *Entführung des Ganymed*, funktioniert ebenso doppeldeutig:

Der Mythos des Ganymed

Die antiken Dichter erzählen nur kurz vom trojanischen Königssohn Ganymed. Ovid berichtet in den *Metamorphosen* (X,154 ff.): Jupiter hatte sich in den Jüngling verliebt und entführte ihn in Gestalt eines Adlers hinauf in den Olymp, wo er ihn zum Mundschenk machte. Homer beschreibt Ganymed in der *Ilias* (XX,232) als den „allerschönsten der Sterblichen“. Am ausführlichsten schildert Vergil in der *Aeneis* (V,252 ff.) die Entführung. Der in Purpur gekleidete Königssohn wird bei der Jagd vom Adler entführt, „es gellt der Hunde Gebell in die Lüfte“ (257).

Zum Bild

Vermutlich hielt sich Correggio mehr an diese Schilderung Vergils. Das purpurfarbene Gewand des Knaben flattert durch die Luft und sein Hund schaut ihm erstaunt nach. Deutlich sind die erotischen Komponenten des Liebespaares: Der Adler leckt mit seiner Zunge zärtlich das Handgelenk des Knaben. Er möchte ihm nicht wehtun, also greifen seine spitzen Krallen nicht in den Körper, sondern in sein Gewand. Dadurch zieht er ihm selbiges aber nach oben, wodurch das Gesäß sichtbar wird, dessen eine Seite gerade noch von der Sonne beleuchtet wird. Ganymed selbst, das Objekt von Jupiters Begierde, blickt den Betrachter direkt und verschwörerisch an.



Ähnlich wie im Bild der Io ist aber auch hier die Erotik der Darstellung durch das Tier am unteren Bildrand gebrochen: Die Gegenwart des Hundes ist einerseits mit dem Vergil-Text zu begründen, andererseits könnte der Hund aber – wie der Hirsch bei *Jupiter und Io* – auch als christologisches Symbol verstanden werden. Aufgrund einer Erwähnung am Ende der Offenbarung des Johannes, wer aller nicht in die Stadt Gottes, ins Himmlische Jerusalem einziehen darf („Draußen bleiben die ‚Hunde‘ und die Zauberer, die Unzüchtigen und die Mörder, die Götzendiener und jeder, der die Lüge liebt und tut“, Apokalypse 22,15), wurden die Hunde zum negativ belasteten Tiersymbol in der Kunst: zum Sinnbild der Sünde. In Correggios Bild bleibt also die Sünde am Boden zurück und der von Gott geliebte Mensch, die reine Seele, die ihre Sünden hinter sich lässt, fährt geleitet von Gott in den Himmel auf.

Nicht alle mythologischen Bilder Correggios oder Tizians tragen solche Anspielungen auf christliche Deutungen. Aber es fällt auf, dass gerade in jenen Bildern, in denen der erotische Gehalt unverhohlen deutlich ist, jene Lesbarkeit im Sinne des christlichen *decorums* möglich gemacht ist.

Salvator Rosa
1615 Aranella/Neapel –
1673 Rom



Astraea verlässt die Erde
um 1662
Leinwand, 267 x 170 cm

Zum Bild

Eine weibliche Gestalt, auf Wolken sitzend, weist mit der einen Hand hinauf in die Lüfte, mit der anderen Hand übergibt sie eine Waage und ein Liktoresbündel einer Gruppe einfach gekleideter Bauern unter ihr, die mit Landarbeit beschäftigt sind. Die Waage und die Fasces weisen sie als Göttin der Gerechtigkeit und Ordnung aus. Sie übergibt die Attribute ihrer Macht den Bauern und zeigt an, wohin ihr Weg gehen wird – sie verlässt die Erde. In diesem monumentalen Bild überlagern sich zwei lateinische Textquellen: Auf Ovid geht die Schilderung zurück, dass Astraea die Erde im Eisernen Zeitalter verlässt. Die Vorstellung, dass sie hierbei den einfachen Bauern ihre Attribute übergibt, geht hingegen auf Vergil zurück.

Der Mythos

Im ersten Buch der *Metamorphosen* erzählt Ovid den Mythos von den vier metallenen Weltzeitaltern (I,89 ff.). Von den paradiesischen Zuständen im Goldenen Zeitalter wird die Welt über das Silberne, Bronzene und schließlich Eisernen Zeitalter immer schlechter. Am Ende verlässt als letzte der Götter Astraea, die Jungfrau und Göttin der Gerechtigkeit, die Erde. Vergil hatte die Vorstellung, dass Justitia bei den gerechten Landleuten ihre äußersten Spuren hinterließ, in seiner sehr poetischen Evozierung friedlichen Landlebens in der *Georgica* (2,458–474) beschrieben.

Fragen an das Bild

?

Die Vorstellung vom Verfall der Zeit, der sich in schlechter werdenden Metallen ausdrückt, ist uralt und scheint beinahe weltumspannend. In Europa erstmals von Hesiod (*Werke und Tage*) um 700 v. Chr. erzählt, finden sich ähnliche Vorstellungen auch im Alten Testament (Paradies in der Genesis, Traum Nebukadnezars im Buch Daniel). Der Ursprung des Metallmythos scheint orientalisch zu sein. Auch in fernöstlichen Mythen finden sich Parallelen (Bodo Gatz, *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim 1967). Der Mythos scheint demnach einer die Kulturen übergreifenden, menschlichen Grundeinstellung zu entsprechen.

Welche könnte das sein?

Vielleicht die Einstellung „Früher war alles besser“.



Exkurs:

Vergil und die Rückkehr der Astraea

Salvator Rosa

1615 Aranella/Neapel –

1673 Rom

***Rückkehr der Astraea***

um 1640/45

Leinwand, 138 x 209 cm

Vergil ist jener Dichter, in dessen Werk Astraea zur Erde wiederkehrt: In der berühmten 4. Ekloge der *Bucolica* besingt er die Rückkehr der Jungfrau, aus himmlischen Höhen wird ein Knabe gesandt, mit dem die Eiserne Weltzeit endet. Ein neues Goldenes Zeitalter beginnt. Vergil schrieb die *Bucolica* um 40 v. Chr., zu jener Zeit, als Oktavian zum neuen starken Mann Roms aufstieg. Vermutlich wollte der Dichter mit dieser berühmten Stelle der beginnenden Herrschaft Oktavians panegyrisch huldigen. Die Christen jedoch verstanden die Stelle als eine Prophezeiung der Geburt Christi, weshalb Vergil im Mittelalter als wichtigster antiker Autor angesehen wurde. In Dantes *Göttlicher Kommödie* zum Beispiel ist Vergil eine der Hauptfiguren.

Historischer Hintergrund



Derselbe Maler, der das riesige Bild vom Abschied der Astraea malte, hatte rund 20 Jahre zuvor schon ihre Rückkehr dargestellt. Auf Wolken kommt die Göttin zur Erde zurück, die Bauern begrüßen sie freudig. Salvator Rosa malte dieses Bild in Florenz am Hof der Medici. Diese Fürstenfamilie hatte immer wieder den Mythos vom Goldenen Zeitalter benützt, um die eigene Herrschaft in Florenz zu legitimieren. Rosas Bild entspricht dieser Propaganda: Es diente zur Verherrlichung des Regimes der Medici – mit ihrer Herrschaft habe das neue Goldene Zeitalter begonnen.

Fragen an das Bild



Woran erkennt man, dass Astraea im Bild tatsächlich vom Himmel zur Erde zurückkehrt und dass es sich nicht doch um den Abschied der Göttin handelt?

Ihr nach hinten oben wehendes Haar und der Mantel zeigen ihre Bewegungsrichtung an.

Warum sitzt zu Füßen der Göttin ein Löwe?

Nirgends im Mythos ist von einem Löwen die Rede...

Löwe – Jungfrau – Waage: Mit der Abfolge der Tierkreiszeichen kennzeichnet der Maler die weibliche Figur auf den Wolken als himmlische Jungfrau, wie Astraea von den antiken Dichtern beschrieben wurde.

Woran erkennt man im Bild, dass die Verhältnisse, in die die Göttin zurückkehrt, wirklich schlecht sind?

Die Bauern hungern auf dem Boden, kümmern sich nicht um die Schafherde; ihre Behausung ist die Ruine eines – einst mächtigen – Gebäudes. Sie wohnen wirklich in der Ruine: Blumentöpfe auf dem Fensterbrett ganz oben!

Bislang wurden nur Bilder italienischer Künstler besprochen. Die Popularität der *Metamorphosen* des Ovid auch nördlich der Alpen wird z. B. vom Werk des großen flämischen Barockmalers Peter Paul Rubens dokumentiert: Von seiner Hand besitzt das Kunsthistorische Museum zwei Bilder, die den Mythos von Philemon und Baucis beschreiben.

Peter Paul Rubens
1577 Siegen –
1640 Antwerpen
und Werkstatt



*Jupiter und Merkur bei
Philemon und Baucis*
um 1622/25
Leinwand, 153,5 x 187 cm

Der Mythos

Ovid erzählt in den *Metamorphosen* (VIII,620 ff.), wie Jupiter und Merkur inkognito durch Phrygien wandern. Wo immer sie um Obdach baten, wurden sie abgewiesen. Einzig das alte und arme Ehepaar Philemon und Baucis nahm sie in ihrer Hütte auf und bewirtete sie mit seinen kargen Vorräten. Auf wunderbare Weise geht der billige Wein, den die beiden den fremden Gästen kredenzen, nicht aus. Darüber geraten Philemon und Baucis in Angst. Sie stammeln Gebete, bitten um Vergebung für das bescheidene Mahl und wollen ihre einzige Gans schlachten. Doch diese flüchtet sich zu den Göttern, woraufhin sich Jupiter und Merkur zu erkennen geben. Sie kündigen die Bestrafung der bösen Nachbarn an und führen das rechtschaffene alte Ehepaar auf einen Hügel, von wo aus sie die Welt im Sumpf versinken sehen. Ihre ärmliche Hütte aber bleibt verschont und verwandelt sich in einen prachtvollen Tempel. Nach ihren Wünschen befragt, bitten Philemon und Baucis, Priester des Tempels werden zu dürfen und gemeinsam zu sterben. Ihr Wunsch erfüllt sich: Uralt werden sie gleichzeitig in Bäume – eine Linde und eine Eiche – verwandelt.

Zum Bild

Rubens schildert in seinem Bild, wie sich die Offenbarung der Götter in der Abfolge der Erzählung entwickelt. Er deutet verschiedene Momente an, die sich im Erzählerischen hintereinander abspielen: Im Zentrum steht das Mahl. Demonstrativ hebt Merkur sein Weinglas, womit auf das Weinwunder angespielt wird. Der Moment, in dem die Götter ihr Inkognito aufgeben, naht also. Baucis hat die Götter aber noch nicht erkannt, denn sie jagt der Gans hinterher, die sich zu Jupiter flüchtet. Der hält schützend seine Hand über sie. Beim greisen Philemon hat sich das Erkennen schon vollzogen: Er und Merkur blicken einander intensiv in die Augen. Zeitgleich zeigen sich im Bild also verschiedene Momente, die die ganze Abfolge der Erzählung darstellen. Eine Komposition, in der es gelang, den Handlungsablauf überzeugend in nur einer einzigen Szene darzustellen, bezeichnet man als den „fruchtbaren Augenblick“. Besonders in der Malerei der Barockzeit war dies ein wichtiges künstlerisches Anliegen.

Fragen an das Bild

Genau in der Bildmitte steht der Tisch mit der angerichteten Mahlzeit: Wein, vor allem Trauben und Brot. Betrachtet man diese Dinge symbolisch, dann stehen sie wofür?



Für die christlichen Symbole des Abendmahls. In den moralisierenden Ovid-Interpretationen des Mittelalters galten Philemon und Baucis als Vorbilder christlicher Nächstenliebe. Der Bologneser Humanist Giovanni del Virgilio schrieb im 14. Jh: „Qui recipit unum pauperem in nomine Dei recipit Deum“ (zitiert nach: Wolfgang Stechow, *The Myth of Philemon and Baucis in Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4, 1940–1941, S. 103–113, hier S. 104). Mit der bärtigen Gestalt des alten Jupiter und dessen jugendlichem Sohn Merkur spielt Rubens vielleicht auch auf Gottvater und Christus an. Er gab also seinem Bild trotz des heidnisch-mythologischen Inhalts auch einen christlich-moralisierenden Sinn.



Peter Paul Rubens
1577 Siegen –
1640 Antwerpen



*Gewitterlandschaft mit
Philemon und Baucis*
um 1620/25
Eichenholz, 146 x 208,5 cm

Zum Bild

Über die vier Staffagefiguren am rechten Bildrand verbindet Rubens sein Bild mit dem Mythos von Philemon und Baucis. Jupiter und Merkur führen die beiden Alten den Hügel hinauf. Mit gebieterischer Gestik weist Jupiter auf die in den Fluten untergehende Landschaft. Die Natur in ihrer Urgewalt scheint denn auch das eigentliche Thema des Bildes zu sein. Der Himmel birst, Blitze und Wolkenbrüche gehen über der Stadt im Hintergrund nieder. Die Landschaft ist in einen gewaltigen Sturzbach verwandelt, Mensch und Vieh werden hinweggerissen.

Fragen an das Bild

Worin liegt der wesentliche Unterschied zwischen Bild und Mythos?



Rubens schildert sintflutartige Regenfälle. Davon ist in Ovids Text keine Rede; dieser beschreibt die ungestaltlichen Häuser als versunken, gibt aber keine nähere Erklärung für den Untergang an.

Die sintflutartigen Regenfälle und die Sturzbäche, die Mensch und Vieh hinwegreißen, schildert Ovid an einer anderen Stelle der *Metamorphosen* (I, 262 ff.): Die verkommene Menschheit wird von Jupiter dem Untergang geweiht, die Welt wird überschwemmt, bis nur noch der Berg Parnass aus den Fluten hervorragt, wo Deucalion und Pyrrha als einzige Überlebende dann ein neues Menschengeschlecht gründen.

Als Rubens seine eigene elementare Naturkatastrophe malte, hatte er wohl diese Geschichte von der „deucalonischen Flut“ ebenso vor Augen wie auch die biblische Sintflut im Alten Testament (Genesis 6,5–9,29).



An welcher Stelle im Bild spielt Rubens auf die biblische Geschichte von der Sintflut und Noahs Arche an?

Links unten: Der Regenbogen im Bild verkündet bereits wieder Wetterbesserung. Im Alten Testament verheißt der Regenbogen am Ende der Sintflut den neuen Bund Gottes mit der Erde.

In Rubens' großartigem Bild vom Gewittersturm überlagern sich also drei verschiedene literarische Quellen mit ähnlichem Inhalt. Vergleichbar dem Bild von Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, wo Wein und Brot eine Interpretation des Bildes im Sinne der christlichen Nächstenliebe nahelegen, scheint hier der Regenbogen dazu zu dienen, die heidnischen Mythen von der Bestrafung der Menschheit in christlichem Sinn auszulegen. Dies entspricht durchaus dem Denken der Gegenreformation, vor deren Hintergrund Rubens wirkte.



Rubens,
*Gewitterlandschaft mit
Philemon und Baucis,*
Detail



Rubens,
*Gewitterlandschaft mit
Philemon und Baucis,*
Detail



Peter Paul Rubens
1577 Siegen –
1640 Antwerpen



Haupt der Medusa
um 1617/18
Leinwand, 86,5 x 118 cm

Seine Fähigkeit, verschiedene literarische Quellen in einem Bild zu vereinen, zeigt Rubens auch im wahrscheinlich „schaurig schönsten“ Gemälde des KHM, dem *Haupt der Medusa*.

Der Mythos

Von der Gorgo Medusa erzählt Ovid an zwei Stellen in den *Metamorphosen* (IV,615–661 und 770–803). Sie war einst ein wunderschönes Mädchen, von vielen Männern umworben. Das allerschönste an ihr war ihr Haar. Als Neptun sie im Tempel Minervas entehrte, bestrafte sie die Göttin dafür, indem sie ihr schönes Haar in Schlangen verwandelte. Medusas Blick vermochte nun alles zu versteinern. Perseus, der sie schließlich tötete, indem er sie enthauptete, umging den todbringenden Blick, da er einen Schild als Spiegel verwendete. Vom abgeschlagenen Haupt der Medusa fielen Blutstropfen in den Sand, die sich zu Schlangen verwandelten. Der Schlangenreichtum Libyens wird von Ovid damit erklärt. Ohne dass er es explizit aussprechen würde, gibt Ovid hier wahrscheinlich einen Hinweis auf den berühmten Fußmarsch des Cato mit seiner Legion durch Libyen im römischen Bürgerkrieg zwischen Cäsar und Pompeius. Catos Heer hatte dabei vor allem unter Giftschlangen zu leiden. Auch der römische Dichter Lucanus hat diesen quälenden Fußmarsch in seinen *Pharsalia*, seiner dichterischen Nacherzählung des Bürgerkriegs, beschrieben (IX,678 f.). Dort bezeichnet er Libyen als Land der Medusa und beschreibt ebenfalls die Enthauptung der Medusa durch Perseus. Er schreibt: „Quos habuit vultus hamati vulnere ferri caesa caput Gorgon!“ Rubens' Bild wirkt wie eine Beantwortung dieser Frage.

Zum Bild

Rubens isolierte das abgeschlagene fahle Haupt aus allem Erzählerischen und machte es zum alleinigen Bildthema. Voll Realismus schildert er die grausigen Details. Er gibt der Medusa eigentlich keine hässliche Fratze, sondern ein durchaus edles Gesicht, das freilich entstellt ist durch den blutigen abgehackten Hals, das grässlich geweitete Auge und das Übermaß an sich windenden Schlangen, die auf die einstige Haarpracht der schönen Frau – vielleicht Locken? – anspielen. Besonders die Schlangen mit ihrer schuppigen Haut sind mit geradezu zoologischer Genauigkeit beschrieben. Kleine Schlangen schlüpfen aus den Blutstropfen wie aus Eiern. Das todbringende Auge des Ungeheuers wirkt lebendig, als blicke Medusa entsetzt an sich hinab, um ihre Enthauptung festzustellen. Im nächsten Moment könnte das Auge sich heben und aus dem Bild heraus – uns Betrachtern entgegen – blicken! Dann würden wir versteinert – gebannt und starr, fasziniert vom Grauen sind wir ohnehin bereits... Neben den Schlangen schildert Rubens noch anderes Ekel erregendes „chthonisches“ Getier: Feuersalamander, fette Spinnen, einen Skorpion. Alle sind mit größtmöglicher Wirklichkeitsnähe gemalt und besitzen wie die Schlangen atemberaubende Präsenz. Im Grunde könnte man das Gemälde auch als „Stilleben“ aus Reptilien und Kleingetier bezeichnen.

Rubens, *Haupt der Medusa*,
Detail



Fragen an das Bild

Bei aller Wirklichkeitsnähe in der Darstellung gibt es doch zwei Tiere, die völlig unrealistisch sind – welche?



Die Schlange mit zwei Köpfen in der Mitte oberhalb des Efeus und die Schlange mit Katzenkopf, die schneckenhaft gekringelt etwas links der Mitte liegt.

Wie erklärt sich die Anwesenheit dieser beiden unwirklichen Schlangen? Plinius d. Ä. hat in seiner *Naturalis Historia* eine Schlange beschrieben, die einen zweiten Kopf am Schwanz trägt – die *Amphisbaena*: „Geminum caput amphisbaenae, hoc est et a cauda, tamquam parum esset uno ore fundi venenum“ (IX,85). Rubens, der an der antiken Welt hoch interessiert war und über eine tiefe altphilologische Gelehrsamkeit verfügte, hat die Stelle offensichtlich gekannt. Ob er auch an die Existenz eines solchen (biologisch undenkbaren) Tieres geglaubt hat, lässt sich nicht sagen. Auf alle Fälle führte er damit seinem möglichen Auftraggeber (über den wir nichts wissen), den Betrachtern (und auch sich selbst) seine Belesenheit vor Augen.

Zur Schlange mit Katzenkopf scheint sich keine antike Quelle zu finden. Allerdings wird in den naturwissenschaftlichen Enzyklopädien der frühen Neuzeit ähnlich wie bei antiken Autoren kaum zwischen wirklichen Tieren und Fabelwesen getrennt. Der Schweizer Altphilologe und Naturforscher Conrad Gessner (1516–1565) behandelt im fünften Band seiner *Historia animalium* (erschienen 1587) Schlangen in aller Ausführlichkeit. Er schreibt dort aber zum Beispiel auch über den mythologischen Basilisken. Eine ähnliche Vorstellung von der Durchdrungenheit der Welt mit merkwürdigen Wesen dürfte auch bei Rubens' katzenköpfiger Schlange Pate gestanden haben.

Biographien der Künstler

Antonio Allegri, gen. Correggio

Geboren wurde Antonio Allegri 1489 in dem kleinen oberitalienischen Ort Correggio in der Emilia-Romagna. Nach seinem Geburtsort wurde er genannt.

Es gibt keine gesicherten Zeugnisse über seine künstlerische Ausbildung, aber wahrscheinlich hat er sich zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn in Mantua aufgehalten, wo er vielleicht noch den großen oberitalienischen Maler Andrea Mantegna († 1506) kennen gelernt hat. Seine Frühwerke dokumentieren jedenfalls eine enge Auseinandersetzung mit Mantegnas Kunst.

Mit ca. 30 Jahren ließ er sich dauerhaft in Parma nieder, das etwa für die nächsten zehn Jahre das Hauptzentrum seiner Aktivitäten blieb. In erster Linie war er als Maler großer Fresken und Altarbilder tätig. Er malte die Kuppeln der Kirche San Giovanni Evangelista in Parma und des Domes von Parma aus. In diesen Kuppelmalereien gestaltete er einen extremen Illusionismus – die Decke öffnet sich scheinbar in den Himmel und auf den Wolken sitzen, perspektivisch von unten gesehen, die Heiligen und himmlischen Heerscharen. Damit nahm Correggio die Kunst der Barockzeit und deren Idee von Kuppelgestaltung vorweg. Auch mit der Gestaltung von intensiven Emotionen in seinen Figuren wurde er zum Vorbild späterer Barockmaler.

Die vier Gemälde für den Herzog von Mantua, die Liebesgeschichten Jupiters darstellen, waren sein letzter großer Auftrag.

Er starb 1534 in seinem Heimatort Correggio.

Trotz all seiner Begabung blieb Correggio Zeit seines Lebens seiner oberitalienischen Heimat verbunden. Er ist der einzige der großen italienischen Renaissancemaler, der niemals in einem der wichtigen Kunstzentren der Renaissance – Florenz, Venedig, Rom – gearbeitet hat.

Salvator Rosa

Geboren wurde der Barockmaler Salvator Rosa 1615 in Arenella, das heute zu Neapel gehört. Mit 17 Jahren begann er seine Lehre als Maler, wobei er schon früh durch stimmungsvolle Landschaftsbilder aus der Umgebung Neapels auffiel. Mit 19 Jahren ließ er sich Rom nieder. Nach anfänglichen Schwierigkeiten – er lebte in großer Armut – erarbeitete er sich nach und nach großen Ruhm als Landschafts- und Schlachtenmaler.

1640 erhielt er einen Ruf an den Hof der Medici nach Florenz, wo er neun Jahre lang tätig blieb.

1649 kehrte Rosa nach Rom zurück. In den nun folgenden Jahren schuf er monumentale Altar- und Historienbilder.

Er starb in Rom im Alter von 57 Jahren.

Peter Paul Rubens

1577 wurde Peter Paul Rubens in Siegen in Westfalen geboren. Nach dem Tod seines Vaters übersiedelte der zehnjährige Rubens mit seiner Familie nach Antwerpen.

Mit 14 Jahren begann er seine siebenjährige Lehrzeit bei den Antwerpener Malern Tobias Verhaecht, Adam van Noort und Otto van Veen. 1598 wurde er Meister der Antwerpener St. Lukasgilde (= Malerzunft).

Im Jahr 1600 begab sich Rubens auf die in der damaligen Zeit für Künstler übliche Italienreise. Er blieb acht Jahre lang in Italien, avancierte zum Hofmaler des Herzogs von Mantua. In dieser Zeit bereiste er auch mehrere Monate lang Spanien.

1608 erhielt Rubens die Nachricht, dass seine Mutter in Antwerpen im Sterben lag. Er ließ alles liegen und stehen und trat sofort die Heimreise an. Als er in Antwerpen ankam, war die Mutter aber bereits verstorben. Er beschloss, in Antwerpen zu bleiben. 1609 wurde er zum Hofmaler der Regenten der Spanischen Niederlande, des erzherzoglichen Paares Albrecht und Isabella Clara Eugenia, ernannt. Im selben Jahr heiratete er Isabella Brant († 1626). Im Auftrag der Regenten war er auch mehrere Jahre lang als Diplomat tätig. Im Zuge dieser Tätigkeit bereiste er Madrid und London und handelte zwischen den beiden verfeindeten Mächten Spanien und England erfolgreich einen Friedensvertrag aus. Der englische König Karl I. schlug Rubens zum Ritter. Nach dem Ende seiner diplomatischen Tätigkeit heiratete Rubens 1630 ein zweites Mal. Seine um 27 Jahre jüngere Frau Hélène Fourment porträtierte er im berühmten Bild *Das Pelzchen*. **Rubens starb 1640.**

Tiziano Vecellio, gen. Tizian

Um 1488 wurde Tizian in Pieve di Cadore im nördlichen Veneto geboren. Etwa im Alter von zehn Jahren übersiedelte er nach Venedig, wo er eine erste Lehre in der Werkstatt des Mosaizisten Sebastiano Zuccato absolvierte. Später trat er in die Malerwerkstatt der Bellini ein, die in Venedig um 1500 die wichtigste der Stadt war. Tizian wurde zum Schüler und Mitarbeiter Giovanni Bellinis und Giorgiones.

Ab ca. 1510 stand er zunehmend im Dienst bedeutender Orden, Kirchen und Scuolen sowie auch italienischer Fürstenhäuser wie der d'Este, Gonzaga, della Rovere.

1533 porträtierte er Kaiser Karl V. und wurde von diesem zum Ritter vom Goldenen Sporn ernannt. Er avancierte zum Lieblingsmaler des Kaisers.

1545/46 hielt sich Tizian in Rom auf, wo er für Papst Paul III. arbeitet. Der Papst bestand darauf, ausschließlich von Tizian porträtiert zu werden.

Nach dem Tod Kaiser Karls V. setzte dessen Sohn Philipp II. die Protektion Tizians fort. Tizian arbeitete in seiner Spätzeit fast ausschließlich für ihn. Das Haus Habsburg gehörte zu den wichtigsten Auftraggebern Tizians, des bedeutendsten aller venezianischen Renaissancemaler.

Im für die damalige Zeit außergewöhnlich hohen Alter von fast 90 Jahren starb Tizian 1576 in Venedig.



Rubens, *Selbstbildnis*, um 1638/40



Rubens, *Das Pelzchen*, um 1636/38

Literaturverzeichnis

Marcus Annaeus Lucanus, *Pharsalia*, hg. von Carl Hermann Weise, Perseus Digital Library o. J.

Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Hans Vollmer, Leipzig 1935

Wolfgang Stechow, *The Myth of Philemon und Baucis in Art*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4, 1940–1941, 103–113, hier: 104

Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*, übersetzt und hg. von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1971

C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, Bd. VIII, hg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Kempten 1976

Ausstellungskatalog *Peter Paul Rubens 1577–1640*, Wien (KHM) 1977

Carlo Ginzburg, Tiziano, *Ovidio e i codici della figurazione erotica del Cinquecento*, in: *Paragone* XXIX, 339, 1978, 3 ff.

Bodo Guthmüller, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986

Publius Vergilius Maro, *Landleben. Catalepton, Bucolica, Georgica*, hg. von Johannes und Maria Götte, München 1987

Homer, *Ilias*, übertragen von Hans Rupé, Zürich 1994

Susan Koslow, „How looked the Gorgon then...“: *The Science and Poetics of The Head of Medusa by Rubens and Snyders*, in: *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive*, Cambridge Mass. 1995, 147 ff.

Hermann Walter – Hans-Jürgen Horn (Hgg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995

Saur Allgemeines Künstler-Lexikon, München – Leipzig 1999

Filippo Pedrocchi, *Tizian*, München 2000

Ausstellungskatalog *Das Flämische Stilleben*, hg. von Wilfried Seipel, Wien (KHM) 2002

Ausstellungskatalog *Parmigianino und der europäische Manierismus*, Wien (KHM) 2003

Ausstellungskatalog *Rubens in Wien*, hg. von Johann Kräftner, Wilfried Seipel und Renate Trnek, Wien (Liechtenstein Museum, KHM und Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste) 2004

Ausstellungskatalog *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, hg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wien (KHM) 2007

Fulgentius the Mythographer, translated from the Latin with introductions by Leslie George Withbread, o. O. 2010

Impressum

Herausgeber:

Dr. Sabine Haag
Generaldirektorin des
Kunsthistorischen Museums
Burgring 5, 1010 Wien

Konzept:

Konrad Schlegel

Lektorat:

Annette Schäfer

Art-Direktion:

Stefan Zeisler

Grafik:

David Hotzler

Abbildungen:

© Kunsthistorisches Museum, Wien

Fotografische Leitung:

Stefan Zeisler

Abb. auf dem Cover:

Tizian, *Danae*, nach 1554, Detail

Druck:

Druckerei Walla Ges.m.b.H.
Ramperstorffergasse 39
1050 Wien

© 2011

Kunsthistorisches Museum, Wien
Alle Rechte vorbehalten.



Das KHM bietet neben diesem Thema noch zahlreiche weitere Möglichkeiten, junge Menschen für Kunst zu begeistern. Die folgenden Vorschläge mögen eine Anregung sein, mittels weiterer Museumsbesuche den Unterricht kreativ zu vertiefen!

Kunsthistorisches Museum / Gemäldegalerie:

Frühling, Sommer, Herbst und Winter – Die vier Jahreszeiten im Bild
Drachenschuppen und Monsterkrallen (auch mit Atelier)
Kleider machen Leute – Mode im Wandel der Zeiten
Licht und Farbe
Komposition
Geschichten aus der Bibel
Alle Jahre wieder – Weihnachten im Bild
Die Leidensgeschichte Christi
Alles hat seinen Rahmen (auch mit Atelier)
Renaissance und Barock



Kunsthistorisches Museum / Antikensammlung:

Kunst der Griechen und Römer
Aus der römischen Geschichte

Kunsthistorisches Museum / Ägyptisch – Orientalische Sammlung:

Reise ins Land der Pharaonen
Schreiben wie die alten Ägypter (mit Atelier)

Kunsthistorisches Museum / Schatzkammer:

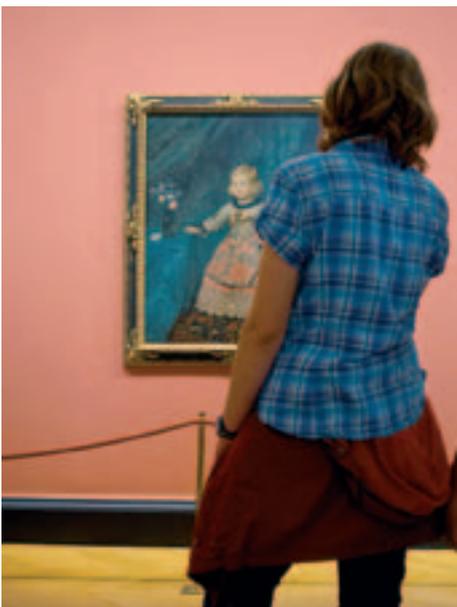
Macht und Repräsentation

Kunsthistorisches Museum / Hof-, Jagd- und Rüstkammer:

Ritter zum Anfassen

Kunsthistorisches Museum / Wagenburg:

Wagen mit bis zu 8 PS



u.v.m.

weitere Informationen unter:

Abt. Museum und Publikum | Mo–Fr 8–18 Uhr
Tel +43 1 525 25 5202 | Fax 5299 | Info.mup@khm.at
www.khm.at