

MICHAEL THIMANN

Weltschöpfung – Werkschöpfung. Zur Metaphorik von Chaos und Kosmos im 16. Jahrhundert am Beispiel des Archäologen Jean Jacques Boissard

“Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann.”
Friedrich Schlegel, *Ideen*, Fragment Nr. 71¹

Ein Arbeitsgespräch, das die wechselseitigen Beziehungen von Künstler und Literat in der Renaissance zum Gegenstand hat, setzt implizit eine Opposition der geistigen Sphäre literarischer *inventio* und ihrer Materialisierung im Bild voraus. Das Denkmodell vom geistigen Konzeptor, der Programm und Bedeutungshorizont von Bildern und Freskendekorationen entwirft, die dann lediglich der Umsetzung des Malers bedürfen, hat sich in der ikonologischen Forschung zu Recht etabliert, auch wenn es wiederholt in die Kritik geraten ist². Die intellektuellen Vermittler zwischen humanistischer Texttradition und bildkünstlerischer Umsetzung sind jedoch nur in den seltensten Fällen greifbar. Annibal Caros *invenzioni* für mythologische Freskenprogramme bieten hier die selten gut dokumentierte Ausnahme, die in gewissem Maße die von den Ikonologen angenommene Regel bestätigen dürfte³. Noch seltener ist jedoch ein Künstler, der selbst über ein so vertieftes humanistisches Wissen verfügte, dass er für die Komplexität seiner *invenzioni* verantwortlich zeichnen konnte.

Der folgende Beitrag wendet sich einer Figur zu, die in der kunstwissenschaftlichen Erforschung der Bild-Text-Beziehungen in der europäischen Renaissance erstaunlicherweise verhältnismäßig *blass* geblieben ist. Die

-
- 1 Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796 – 1801), hrsg. von Hans Eichner, München, Paderborn und Wien 1967 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2), S. 263.
 - 2 Vgl. etwa Charles Hope: *Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance*, in: *Patronage in the Renaissance*, hrsg. von Guy Fitch Lytle und Stephen Orgel, Princeton 1981, S. 293 – 343; Arwed Arnulf: *Das Bild als Rätsel. Zur Vorstellung der versteckten und mehrfachen Bildbedeutung von der Antike bis zum 17. Jahrhundert*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 53 (2002), S. 103 – 162 (mit Diskussion der älteren Forschungsliteratur zum Problem).
 - 3 Vgl. dazu den Beitrag von Bodo Guthmüller im vorliegenden Band. Zu Caros *invenzioni* für mythologische Malereien in Caprarola und Bomarzo siehe Clare Robertson: *Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45 (1982), S. 160 – 181.

Rede ist von dem französischen Humanisten Jean Jacques Boissard (1528 – 1602), der als Antiquar, Zeichner, neulateinischer Dichter und Emblem-buchautor ein umfangreiches künstlerisches und literarisches Werk hinterlassen hat, dessen bildwissenschaftliche Auswertung noch an ihrem Anfang steht⁴. Das Stichwort Bildwissenschaft ist hier nicht ohne Grund gewählt, da Boissard als humanistischer Gelehrter und Dichter den Bildern eine wichtige und bisher kaum systematisch analysierte Rolle beigemessen hat. Sein antiquarisches Hauptwerk, die sechsbändige Topographie des antiken Rom (1597 – 1602), ist geradezu als visuelle Enzyklopädie des Altertums zu verstehen, die Boissards Lebenswerk mit demjenigen des zeichnenden Antiquars Pirro Ligorio vergleichbar werden lässt⁵.

Nur ein Werk Boissards kann im Folgenden einer eingehenderen Analyse unterzogen werden. Am Beispiel der erst jüngst entdeckten Bildhandschrift der *Metamorphosen* des Ovid lässt sich darlegen, wie ein humanistischer Zeichner und Literat des 16. Jahrhunderts in der Lage war, weit über die buchstäbliche Illustration eines klassischen Dichtungstextes hinaus zu denken⁶. Nicht nur die Illustration der einzelnen Mythen war die von Boissard

4 Zu Boissards Biographie siehe vor allem Auguste Castan: Jean Jacques Boissard. Poète latin, dessinateur et antiquaire, enfant de Besançon et citoyen de Metz. Étude sur sa vie, ses ouvrages et ses portraits, in: Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs, 9 (1874) (Besançon 1875), S. 64 – 91; J. B. Keune: Fälschungen römischer Inschriften zu Metz und die neuesten Funde in der Trinitarierstrasse. Jean Jacques Boissard, in: Jahr-Buch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde 8 (1896), S. 1 – 118; Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500 – 1700, hrsg. von Margaret Daly Davis, Ausst. der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 16. Juli – 2. Oktober 1994, Wiesbaden 1994 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 71), S. 49 – 51; Marianne Grivel, Boissard, Jean-Jacques, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 12, München und Leipzig 1996, S. 320 – 321 (viele falsche biographische Angaben; Bibliographie); Alison Adams: Webs of Allusion. French Protestant Emblem Books of the Sixteenth Century, Genf 2003 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 378), S. 155 – 291.

5 Jean Jacques Boissard: I. [– VI.] PARS ROMANAE VRBIS TOPOGRAPHIAE & Antiquitatum, Qua succincte & breviter describuntur omnia quae tam publice quam privatim videntur animadversione digna: IANO IACOBO BOISSARDO Vesuntino autore. Tabula chorographica totius Italiae: Figurae aliquot eleganter in aere incisae. Artifice Theodoro de Bry Leod., Frankfurt a. M.: Theodor de Bry, 1597 – 1602. Zu Ligorio siehe zuletzt Anna Schreurs: Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513 – 1583), Köln 2000 (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, 3); David R. Coffin: Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian. With a Checklist of Drawings, University Park (Pennsylvania) 2004.

6 Vgl. dazu Michael Thimann: Ovids Metamorphosen, 1556. Ein unbekanntes Meisterwerk von Jean Jacques Boissard im Berliner Kupferstichkabinett, in: Wolfenbütteler

selbst gestellte Aufgabe, sondern die Verbildlichung von Wissensinhalten des Ovidtextes, die dessen gelehrte Lektüre voraussetzte. Im Jahre 1556 führte Boissard in Venedig die als Buch gebundene Folge von 76 Zeichnungen auf Pergament aus. Das Projekt wurde nicht zum Abschluss gebracht, da der Zeichner nur die ersten vier Bücher der *Metamorphosen* vollendet hat. Sicher war ursprünglich aber ein umfassender Zyklus aller fünfzehn Bücher geplant. Doch liefert bereits das erhaltene Fragment einen entscheidenden Beitrag zur kontinuierlichen Affektions- und Faszinationsgeschichte der *Metamorphosen* Ovids, wie sie von Hans Blumenberg charakterisiert wurde: "Die europäische Phantasie ist ein weitgehend auf Ovid zentriertes Beziehungsgeflecht."⁷ Was veranlasste neben den nicht mehr im Detail rekonstruierbaren Vorgaben des Auftrags aber Boissard als humanistischen Dichter, die *Metamorphosen* überhaupt ohne Text zu illustrieren? Hat er in diesem Frühwerk gar versucht, die Überlegenheit des Bildes bei der Rekonstruktion der Antike nachzuweisen? Ganz offensichtlich handelt es sich nämlich um den ersten, wenn auch Fragment gebliebenen Versuch, die *Metamorphosen* vollständig und ohne Text zu illustrieren. Für den Antiquar Boissard erfüllte die Zeichnung vor allem den Zweck der sachlich genauen Repräsentation des Gegenstandes. An dieses mimetische Konzept lässt sich die textgetreue Detailverliebtheit bei der Visualisierung der Verwandlungsmymen Ovids zurückbinden. Es wird zu zeigen sein, dass die Herausforderung für den Dichter Boissard nicht nur darin bestanden haben dürfte, Poesie in einem anderen Medium und ohne Zuhilfenahme von Sprache darzustellen, sondern auch einem weitgehend rationalen Mythenverständnis visuell gerecht zu werden, das manche der Blätter zu bemerkenswerten Dokumenten frühneuzeitlicher Wissenschaftsillustration macht.

Als Dichter visualisierte Boissard einen Text, ohne ihm Schriftkompartimente beizugeben. Darin lag bereits in mehrfacher Form ein Wettstreit mit der Poesie: Boissard prüft die Leistungsfähigkeit des Bildes, indem er den Ovidtext illustriert, und betont zugleich sein eigenes Vermögen als Zeichner, über den Text hinaus Wissen zu veranschaulichen, das seine gelehrte Lektüre voraussetzt. Dieser Frage soll am Problemkreis der Schöpfung nachgegangen werden, der Ovid im ersten Buch der *Metamorphosen* eine eingehende poetische Evokation widmet. Boissard scheint der erste Illustrator der *Metamorphosen* zu sein, der dem humanistischen Wissen über

Renaissance Mitteilungen 28 (2004), S. 92 – 97; Jean Jacques Boissard. Ovids *Metamorphosen* 1556. Die Bildhandschrift 79 C 7 aus dem Berliner Kupferstichkabinett, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Michael Thimann, Berlin 2005 (Ikonographische Repertorien zum Nachleben des antiken Mythos in Europa, Beiheft 5).

7 Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 1996, S. 383.

die naturphilosophischen Implikationen der Welterschöpfung eine bildliche Form verliehen hat. So zeigt das entsprechende Blatt seiner Bildhandschrift die Schöpfung der Welt durch eine männliche Figur auf der linken und eine weibliche Gestalt auf der rechten Seite (Abb. 1). Die untere Bildhälfte wird vom Chaos, das Boissard durch ein abstraktes Linien- und Formen- geflecht visualisiert hat, ausgefüllt: "eine rohe, gestaltlose Masse" – "rudis indigestaque moles" (I, 7). Die Vorstellung vom Chaos, das am Beginn der Schöpfung steht, hat Ovid vor allem aus der *Theogonie* des Hesiod, aber auch aus anderen Quellen der griechischen Kosmogonie übernommen und zum ausführlichsten Schöpfungsbericht der antiken Literatur ausgearbeitet⁸. Bei Ovid bedeutet die ungestaltete Masse, dass die Erde in ihrer Kugelgestalt noch nicht vorhanden ist, da auch die Elemente noch nicht ihre verbindliche Form erhalten haben. Vielmehr liegen diese als formlose Kräfte im Widerstreit miteinander: "Seine Form blieb keinem erhalten;/ Einstand dem Andern im Weg, denn in ein und demselben Körper lagen das Warme und Kalte, das Trockne und Feuchte, Weiches und Hartes im Zwist und Schwereloses mit Schwerem"⁹. Nach der Trennung der Elemente (I, 21 – 31) erfolgt die Ballung der Erde zur Kugel, die Ordnung der schweren Elemente und die Einteilung in fünf Zonen (I, 32 – 51), die Ansiedlung der leichten Elemente (I, 52 – 68) und schließlich der lebendigen Wesen wie Gestirne, Götter und Tiere (I, 69 – 75). Am Ende von Ovids Kosmogonie steht die Schöpfung des Menschen als einem vernunftbegabten Wesen, das über die Natur herrscht (I, 76 – 88).

Chaos: Zur Vorgeschichte eines Denkbildes

Schon in französischen Ovidübersetzungen des 16. Jahrhunderts wie den *Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide* (Lyon 1556) von Clément Marot und Barthélemy Aneau wurde das Chaos durch einen Holzschnitt illustriert¹⁰. Bemerkenswert ist hier die emblematische Bearbeitung des ovi-

8 Vgl. Gregor Maurach: Ovids Kosmogonie. Quellenbenutzung und Traditionsstiftung, in: *Gymnasium* 86 (1979), S. 131 – 148; Gernot Böhme, Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996, S. 26 – 74.

9 Ovid, *Met.*, I, 17 – 20: "nulli sua forma manebat,/ obstatatque aliis aliud, quia corpore in uno/ frigida pugnabant calidis, umentia siccis,/ mollia cum duris, sine pondere habentia pondus." Alle Zitate nach der Ausgabe Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch. In deutsche Hexameter übertragen und hrsg. von Erich Röscher, mit einer Einführung von Niklas Holzberg, 13. Aufl., München 1992 (Sammlung Tusculum).

10 Clément Marot, Barthélemy Aneau: *Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide*, Traduictz en vers Fra[n]çois. Le premier & second par Cl. Marot. Le tiers par B. Aneau.

dischen Chaos in der *Picta Poesis* des Barthélemy Aneau von 1552, für die bereits derselbe Holzschnitt Verwendung gefunden hatte (Abb. 2)¹¹. In der *subscriptio* seines Emblems “SINE IVSTITIA, CONFVSIO” deutet Aneau Ovids Schilderung des Chaos zu Beginn der Weltentstehung in moralischer Absicht als politische Allegorie: Sobald die Gerechtigkeit verschwinde, falle die Welt in das Chaos zurück.

Boissard bezieht sich in seiner Zeichnung jedoch nicht auf das emblematische Konzept Aneaus, das er gekannt haben könnte, und geht zugleich über die schematische Anrufung des Chaos in der älteren Ovidillustration

Mythologizez par Allegories Historiales, Naturelles et Moralles recueillies des bons auteurs Grecz, et Latins, sur toutes les fables, et sentences. Illustrez de figures et images convenantes. Avec une preparation de voie à la lecture et intelligence des Poëtes fabuleux, Lyon: Guillaume Rouillé, 1556. Eine vorzüglich kommentierte Neuausgabe erschien kürzlich: Clément Marot, Barthélemy Aneau: Les trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide, hrsg. von Jean-Claude Moisan und Marie-Claude Malenfant, Paris 1997 (Textes de la Renaissance, 14).

- 11 Barthélemy Aneau: PICTA POESIS. VT PICTVRA POESIS ERIT, Lyon: Macé Bonhomme, 1552, S. 49. Eine französische Ausgabe erschien im selben Jahr unter dem Titel *Imagination poétique*. Zu dem Werk, das eine Reihe von emblematischen Bearbeitungen ovidischer Verwandlungsmärchen enthält, vgl. Bodo Guthmüller: *Picta poesis ovidiana*, in: *Renatae litterae. Studien zum Nachleben der Antike und zur europäischen Renaissance*. August Buck zum 60. Geburtstag am 3.12.1971 dargebracht von Freunden und Schülern, hrsg. von Klaus Heitmann und Eckhart Schröder, Frankfurt a. M. 1973, S. 119 – 139; Alison Saunders: *The influence of Ovid on a Sixteenth-Century emblem-book: Barthélemy Aneau's "Imagination poétique"*, in: *Nottingham French Studies* 16 (1977), S. 1 – 18; Alison Saunders: *Picta Poesis. The relationship between figure and text in the Sixteenth-Century French emblem book*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 48 (1986), S. 621 – 652; Karl Enekel: *Ovid-Emblematik als Scherenschnitt und Montage. Aneaus "Picta Poesis" in Reusners "Picta Poesis Ovidiana"*, in: *De Steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden*. Opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat, hrsg. von Marc van Vaecq, Hugo Brems und Geert H. M. Claassens, Löwen 2003, S. 729 – 749. Im Vorwort berichtet Aneau, dass er eine Reihe von Holzschnitten bei seinem Verleger gefunden und für diese Dichtungen verfasst habe, damit die Bilder nicht ungenutzt liegen blieben. In der Tat finden sich in der *Picta Poesis* Holzschnitte unterschiedlicher Provenienz: Neben den zahlenmäßig überlegenen *Metamorphosen*-Szenen verwendet Aneau Holzschnitte aus nicht eindeutig ermittelbaren Quellen, die vielleicht als Illustrationen für Emblem-, Fabel- und vermutlich auch biblische Historienbücher dienen sollten. Der Entstehungsmärchen des Werks betont die besondere Situation der Anlasspoesie, indem die Bilder nicht die Dichtung visualisieren, sondern die in der Regel moralisierenden Dichtungen den *picturae* folgen. Aus diesem concettistischen Spiel resultiert das Phänomen, dass Aneau auch für bekannte Ikonographien, etwa für die Szenen der *Metamorphosen* Ovids, oft neue Inhalte und Bedeutungen erfindet. Mit diesem emblematischen Verfahren der Bedeutungsgenese gelingt Aneau eine Entgrenzung der vorgegebenen Lektüremöglichkeiten ikonographisch kodierter Stoffe.

hinaus¹². Schon in der *Theogonie* des Hesiod folgt die Geschichte der Schöpfung aus dem Chaos auf den Musenanruf, der dem Werk als poetische Selbstreflexion vorangestellt ist. Damit ist eine gewisse Analogie zu den beiden gegenüberliegenden Zeichnungen in der Bildhandschrift Boissards hergestellt, die auch einen visuellen „Musanruf“ (Abb. 3) und den Vorgang der Schöpfung selbst zeigen. Als Äquivalent zur modernen Urknalltheorie ist die antike Chaosvorstellung relevant, die jedoch im Gegensatz zu naturwissenschaftlichen Erklärungsmodellen immer das Eingreifen eines Schöpfers als ordnende Instanz voraussetzt. Hierin liegt bereits die entscheidende Parallele von künstlerischer Werkgenese und Weltentstehung: Die antike Kosmogonie verstand die Schöpfung als Gestaltung einer bereits existierenden Materie und nicht als Erschaffung aus dem Nichts. Das vorhandene Chaos wurde von einem Schöpfer geordnet und nach materiellen und nicht zuletzt auch ästhetischen Kriterien gestaltet. Es ist außerdem eine metaphorische Vorstellung. Von Hesiod wird das Chaos als gähnender Abgrund ($\chi\acute{\alpha}\omicron\varsigma$) beschrieben, der am Anfang des Weltwerdens zwischen Himmel und Erde entstanden war¹³. In ihm ist es windig und finster, wogegen das Chaos von Aristoteles – unter Einfluss von Zenon von Zelea und Platon – als ein leerer Raum gedeutet wurde¹⁴. Erst die Stoiker begriffen das Chaos als etwas Fließendes oder Sprühendes, das aus Staub-

12 Die Chaos-Ikonographie in der frühneuzeitlichen Ovidillustration blieb bisher weitgehend unbeachtet. Einige Hinweise zuletzt von Sabine Zaalene: Les éléments, présentation du monde et représentation poétique dans les frontispices des „Métamorphoses“ d’Ovide aux XVIIe et XVIIIe siècles, in: Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVIe au XVIIIe siècle, Kongressakten, Bordeaux, 17. – 21. September 1997, Bordeaux 2004, S. 265 – 276; eine bemerkenswerte Chaos-Darstellung des späteren 16. Jahrhunderts findet sich im Palazzo Firenze in Rom; dort hat Jacopo Zucchi ein Deckenbild mit den Ursprüngen der Elemente aus dem Chaos durch die gewaltsame „Geburtshilfe“ des mythischen Weltenschöpfers Demogorgon – begleitet von den Personifikationen der *Natura* und der *Aeternitas* – angefertigt, das sich bis in die mythographischen Details mit Boccaccios *Genealogie deorum* entschlüsseln lässt, vgl. Philippe Morel: Chaos et Démogorgon. Une peinture énigmatique de Jacopo Zucchi au Palazzo Firenze, in: *Revue de l’Art* 88 (1990), S. 64 – 69.

13 Jenny Strauss Clay: *Hesiod’s Cosmos*, Cambridge 2003.

14 Vgl. Ulrich Dierse, R. Kuhlen: Chaos, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 1, Basel und Stuttgart 1971, Sp. 980 – 984; Gian Andrea Caduff: Chaos, in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Bd. 2, Stuttgart und Weimar 1997, Sp. 1093 – 1094; Martin Heimgartner, Andreas Merkt u. a.: Welterschöpfung, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 12/2, Stuttgart und Weimar 2002, Sp. 463 – 474; John R. Albright, Christoph Auffarth u. a.: Chaos, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 4. Aufl., Bd. 2, Tübingen 1999, Sp. 102 – 109.

regen und Nebel bestehe. In der stoischen Auffassung ist das Chaos durch Unbestimmtheit, Formlosigkeit und Unordnung charakterisiert und damit durch die Züge, die Platons Vorstellung von einer ungeordneten Masse eigen sind. Das Chaos galt fortan als wüstes Durcheinander aller Dinge und wurde insbesondere von Ovid zur anfänglichen Unordnung der formlosen Materie gestaltet, womit es zu der geläufigen Vorstellung vom ungeordneten Haufen von Grundelementen wurde, aus dem die Welt entstand: "Es ist nicht mehr der klaffende 'Abgrund' des Hesiod, sondern eher die *hylē* der Philosophen. Diese rohe Urmasse (*rudis indigestaque moles*) hat nichts von Abscheulichkeit; sie erfüllt nur den geheimsten Wunsch nach der vollständigen 'Übersicht' über die Geschichte der Welt vom Anfang bis zur Gegenwart, indem sie *Verwandlung* zur notwendigen Prozessform macht – statt etwa *Vermischung* wie in der Atomistik."¹⁵

Entscheidend ist, dass die Vorstellung des Chaos als Potenz der Hervorbringung von Welt diese auf Hesiod zurückgehende Tradition der antiken Kosmogonie zum Ausgang nahm und selbst durch die dogmatische Ablehnung der Chaosvorstellung durch die christliche Lehre nicht an spekulativer Attraktivität verlor¹⁶. Auch wenn die antiken Chaostheorien Eingang in die Patristik fanden, so musste die Vorstellung von der anfänglichen Existenz einer formlosen Materie doch bestritten werden. Der Chaosbegriff wurde seiner kosmologischen Relevanz enthoben. Theologen des Hochmittelalters wie Thomas von Aquin und Albertus Magnus bestritten die materielle Substanz des Chaos und teilten vielmehr die aristotelische Auffassung, wonach das Chaos als "vacuum spatium, in quo mundus factus est" zu verstehen sei. Vereinfacht gesagt, ließ die christliche Tradition seit der Spätantike den Begriff des Chaos zugunsten der Lehre von der Schöpfung aus dem Nichts, der "creatio ex nihilo", bedeutungslos werden¹⁷. Doch ist noch in der Genesis die gesamte Welt in ihrer raumzeitlichen Ordnung eine Schöpfung Gottes gegen das Chaos:

"In principio creavit Deus caelum et terram
Terra autem erat inanis et vacua
Et tenebrae super faciem abyssi
Et spiritus Dei ferebatur super aquas"¹⁸

15 Blumenberg (s. Anm. 7), S. 384.

16 Grundlegend zur antiken Chaostheorie und ihren positiven Implikationen hinsichtlich der Entstehung eines geordneten Kosmos vgl. Franz Lämmler: Vom Chaos zum Kosmos. Zur Geschichte einer Idee, 2 Bde., Basel 1962 (Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft, 10).

17 Vgl. dazu Gerhard Büttner, Dirk Evers u. a.: Schöpfung, in: Religion in Geschichte und Gegenwart, 4. Aufl., Bd. 7, Tübingen 2004, Sp. 967 – 989.

18 Genesis 1, 1.

Die Vorstellung einer göttlichen Schöpfung von Himmel, Erde und belebter Natur aus dem Nichts erscheint erst im apokryphen Buch der Makkabäer¹⁹. Darauf basierend wurde die keiner Fremdbestimmung unterliegende „creatio ex nihilo“ im Mittelalter zum theologischen Zentralthema ausgeweitet, wogegen der Text der Genesis die Schöpfung vielmehr als einen Ordnungsvorgang dreier Größen (Erde, Wasser, Finsternis) evoziert. Diese komplexen Zusammenhänge sind zu bedenken, wenn die Analyse einer Chaosdarstellung von einem Künstler des 16. Jahrhunderts zu leisten ist, der einerseits ein hochgebildeter Gelehrter, andererseits aber auch ein gläubiger Christ reformierten Bekenntnisses war. Bei Hesiod erscheinen nach einem kurzen Anruf des Chaos sofort die mythologischen Figuren von Gaia und Uranos²⁰, die bei Ovid überhaupt nicht mehr erwähnt werden. Die zuerst nach dem Chaos entstandene Gaia „mit breiten Brüsten“ gebar den ebenso großen Uranos, der sie umhüllte und gemeinsam mit ihr eine Reihe von Kindern zeugte. Eine Identifikation der beiden Figuren auf dem Blatt Boissards mit der Schöpfungsgeschichte Hesiods mag zwar nahe liegen, wird durch den bildlichen Befund jedoch nicht bestätigt. Auch eine neoplatonisch inspirierte Identifikation der Frauenfigur als „Weltseele“, die vom Demiurgen in Platons *Timaios* (29e – 44d) jedoch ganz unkörperlich aufgrund von zahlenmäßigen Verhältnissen und vor allem „unsichtbar“ (ἀόρατος) erschaffen wird²¹, könnte nur ebenso spekulativ erfolgen wie eine Gleichsetzung mit der als weibliche Emanation der Gottheit und intellektuelles Prinzip gestalteten „Noys“ (νοῦς) aus der im 12. Jahrhundert entstandenen Kosmologie

19 2. Makkabäer 7, 28: „Siehe an Himmel und Erde und alles, was drinnen ist; dies hat Gott alles aus nichts gemacht, und wir Menschen sind auch so gemacht.“ Das deutsche Zitat nach: Apokryphen zum Alten und Neuen Testament, hrsg. von Alfred Schindler, 5. Aufl., Zürich 1993, S. 114.

20 Hesiod, *Theogonie*, 116 – 128. Benutzte Ausgabe: Hesiod: *Theogonie*. Werke und Tage. Griechisch und deutsch, hrsg. und übersetzt von Albert von Schirnding, München und Zürich 1991 (Sammlung Tusculum).

21 Vgl. Platon: *Timaios*, bearb. von Klaus Widdra, in: Platon: Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch, hrsg. von Gunther Eigler, Darmstadt 1972, S. 1 – 210, hier S. 37 – 75. Die Weltseele als in der Naturphilosophie als vitalistisches Prinzip erfolgreiche Vorstellung wird im *Timaios* vom Demiurgen zusammen mit dem Kosmos als Mischung aus nicht-teilbarem und teilbarem Sein geschaffen; aufgrund dieser Zusammensetzung und ihrer ewigen Bewegung ist sie die Bedingung des endlosen und vernunftbegabten Lebens sowie der Möglichkeit von Erkenntnis, vgl. zuletzt Johannes Zachhuber: Weltseele, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Bd. 12, Basel 2004, Sp. 516 – 521; Filip Karfik: *Die Beseelung des Kosmos. Untersuchungen zur Kosmologie, Seelenlehre und Theologie in Platons Phaidon und Timaios*, München 2004 (Beiträge zur Altertumskunde, 199).

De mundi universitate des Bernardus Silvestris, in der ebenfalls die Schöpfung und Ordnung des Kosmos aus dem Chaos beschrieben wird.²² Vielmehr bietet Boissard eine Lesart der Kosmogonie Ovids an, die auf keine visuellen Vorbilder zurückgreifen kann. Es wird im Folgenden der Versuch unternommen, die beiden Figuren der Schöpfungsdarstellung zu identifizieren. Auch dieser ikonographische Bestimmungsversuch bleibt zwangsläufig Spekulation, da es keine eindeutige Bildtradition zu geben scheint. Aufgrund der Tatsache, dass sich Boissard bei der Illustration der ersten vier Bücher der *Metamorphosen* – ohne dabei in eine platte Buchstäblichkeit zu verfallen – sehr eng an den lateinischen Text Ovids und die entsprechenden humanistischen Stellenkommentare hielt, ist es wahrscheinlich, dass auch dem Blatt mit der Schöpfung eine intensive Lektüre der Passage in der Dichtung selbst zugrunde liegt.

Ein Streit wird geschlichtet

Ovid räumt der Beschreibung des Chaos einen großen Platz ein, ohne die Weltentstehung wie Hesiod in mythologischen Gestalten poetisch zu verhüllen. Bei Ovid liegen die Elemente im Widerstreit, das Chaos ist eine „rohe, ungestaltete Masse“, womit im Gegensatz zu Hesiod, der das Chaos als gähnen den Abgrund begreift, der materielle Charakter der „prima materia“ benannt ist. Und diese materielle Dimension findet auch im Liniengeflecht von Boissards Zeichnung ein Äquivalent, in dem bereits Formen der zukünftigen Elemente aufscheinen. So zeigt das Blatt in seiner chaotischen graphischen Struktur immer wieder Elemente geformter Materie wie Wolken, Wasser, Lichtstrahlen und sogar einen Stein auf der rechten Seite. Der Streit der Elemente, die *discordia* der sich auf Lukrez' Lehre von den Atomen beziehenden „semina rerum“ (I, 9), wird bei Ovid durch das ordnende Eingreifen eines Gottes geschlichtet: „Hanc deus et melior litem natura diremit.“²³ Die Frage, was Ovid mit dieser Formulierung gemeint haben könnte, ist keineswegs gelöst. Wenn er in Parataxe „Gott“ und eine „bessere Natur“ nennt, so ist

22 Bernardus Silvestris: *De mundi universitate libri duo sive Megacosmus et Microcosmus*, hrsg. von Carl Sigmund Barach und Johann Wrobel, Innsbruck 1876 (*Bibliotheca philosophorum mediae aetatis*, 1). Zur Struktur dieser Kosmologie vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 116 – 121; Peter Dronke: *Einleitung*, in: Bernardus Silvestris: *Cosmographia*, hrsg. von Peter Dronke, Leiden 1978 (*textus minores*, 53), S. 1 – 91; Christine Ratkowitz: *Die Cosmographia des Bernardus Silvestris. Eine Theodizee*, Köln u. a. 1995 (*ordo. Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, 6).

23 Ovid, *Met.*, I, 21.

nach Meinung der modernen Kommentatoren damit lediglich *ein* Gott als Demiurg gemeint, der nicht transzendental, sondern weltnah als "höhere Natur" konzipiert sei²⁴. Die "natura" scheint dagegen nicht eine selbsttätige, göttliche Naturkraft zu meinen, die dem das Chaos ordnenden Gott zur Seite stünde. Das verknüpfende "et" wäre an der Stelle wohl epexegetisch zu fassen, womit "deus" und "melior natura" zwei Aspekte einer Sache bezeichnen würden. "Natura" sei damit nur eine qualitative Umschreibung des später als "mundi fabricator" und "opifex rerum" angesprochenen Gottes: "Ovid hat dabei so wenig einen persönlichen Gott vor Augen gehabt, dass *melior natura* und *deus* der Sache nach als ein Begriff gelten können."²⁵

Die Zeichnung Boissards ist allerdings keineswegs so eindeutig wie die modernen Kommentatoren in der Lektüre des Ovidtextes. Denn Boissard lässt gleichberechtigt zwei Figuren auftreten, die die Ordnung des Chaos mit dem Streuen von Samen verbinden. Zwei Prinzipien am Beginn der Schöpfung, zudem männlich und weiblich, machen eine intensive Lektüre der humanistischen Auslegungen dieser Textpassage notwendig. Denn mit dieser visuellen Lösung entfernt sich Boissard von der Tradition der Ovidillustration, die hinsichtlich der Schöpfung durchweg christlich kontaminiert ist. Seit der Ovidexegese des Hochmittelalters war klar, dass in Ovids "deus" der christliche Schöpfergott erkannt werden musste, der die Erde aus dem Nichts erschaffen hatte²⁶. Das exegetische Grundproblem lag dabei in dem

24 Maurach (s. Anm. 8), S. 133. Vgl. dagegen Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Kommentar von Franz Bömer, Bd. 1, Heidelberg 1969, S. 16: "Ovids Kosmogonie teilt der Gestalt des Demiurgos eine Nebenrolle zu, zudem entbehrt sie der persönlichen Konturen, sie ist nicht ein bestimmter Gott, sondern ein *deus*, neben dem, gleichberechtigt oder identisch, ganz unpersönlich, die *melior natura* steht (I 21 [Komm.]); in der entsprechenden Stelle der *Fasten* ist sie sogar ganz entbehrlich (*fast.* I 103 ff.; s. u. I 21)."

25 Ovid, *Met.*, Kommentar Bömer (s. Anm. 24), Bd. 1, Heidelberg 1969, S. 24.

26 Maurach (s. Anm. 8), S. 142. Schon Laktanz hatte in diesem Sinne Partei für Ovid ergriffen, vgl. Laktanz, *Inst.* I 5, 13: "Ovidius quoque in principio praeclari operis [= die *Metamorphosen*, M. T.] sine ulla nominis dissimulatione a deo, quem 'fabricatorem mundi', quem 'rerum opificem' vocat, mundum fatetur instructum." Zu der Annahme, dass Ovid die *Genesis* möglicherweise in griechischer Übersetzung gekannt und in seinem Schöpfungsbericht verarbeitet habe, vgl. Wolfgang Speyer: *Spuren der 'Genesis' in Ovids Metamorphosen?*, in: *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire*. Franco Munari zum 65. Geburtstag, hrsg. von Ulrich Justus Stache, Wolfgang Maaz und Fritz Wagner, Hildesheim 1986, S. 90 – 99. Zum Problem des Nachlebens der ovidischen Kosmogonie im christlichen Mittelalter vgl. Simone Viarre: *La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XIIIe et XIIIe siècles*, Poitiers 1966. Zur mittelalterlichen Ovidlektüre vgl. auch Bodo Guthmüller: *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe*

Gegensatz der antiken zur christlichen Schöpfung: In der Genesis erschafft Gott den ganzen Kosmos selbst, in der antiken Tradition seit Hesiod war dagegen eine Urmaterie in Form des Chaos bereits vorhanden. Diese musste von einem Demiurgen lediglich geordnet, jedoch nicht erschaffen werden. Noch im modernsten Ovidkommentar des mittleren 16. Jahrhunderts aus der Feder des Melanchthon-Schülers Georg Sabinus wird diese Annahme gegen die antike Kosmogonie ins Feld geführt: "At vero quod docent Poetae Chaos, vnde mundus fabrefactus est, exitisse ab aeterno: in hoc minime conueniunt cum sacris literis, quia Moses tradit, materiam illam à Deo esse creatam per verbum ex nihilo."²⁷ Des Weiteren bleibt zu bedenken, dass das sukzessiv geordnete Chaos der göttlichen, *semel et simul* erfolgten Welterschöpfung widerspricht, die in sich bereits vollendet ist und nichts Unvollendetes enthalten darf.

Schöpfergott: Antiker Mythos und christliche Bildtradition

Boissards Schöpfungsdarstellung ist insofern singular, als sie sich deutlich von der Tradition abhebt. Seine Zeichnung stellt die antike Schöpfung dar und ist nicht christlich kontaminiert, wie es in der frühneuzeitlichen Tradition der Ovidillustration durchgängig nachweisbar ist. Als Beispiel sei der erste Holzschnitt der Inkunabelausgabe von 1497, der die italienische Prosaübersetzung der *Metamorphosen* von Giovanni dei Bonsignori begleitet, herangezogen (Abb. 4). Dieser Holzschnitt, der Gott als Schöpfer von Sonne und Mond, von Himmel, Wasser und Erde sowie der Tiere zeigt, könnte aus einer Bibelausgabe stammen²⁸. Auch wenn der Holzschnitt für die *Metamorphosen*-Serie neu geschnitten wurde, sind seine Einzelmotive aus der Bibelillustration entlehnt²⁹. Es ist die kosmologische Vorstellung des Christentums

klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, Boppard am Rhein 1981 (Veröffentlichungen zur Humanismusforschung, 3).

27 Der Kommentar erschien erstmals 1555; hier zitiert nach: P. Ouidii METAMORPHOSIS SEV FABVLAE POETICAE EARVMQVE INTERPRETATIO ETHICA, PHYSICA, ET HISTORICA, GEORGII SABINI, poetae nostri seculi ferè principis. Opus omnibus poetices studiosis necessarium, Frankfurt a. M.: Wolfgang Richter, 1601, S. 3.

28 Zur mittelalterlichen Ikonographie der Schöpfung vgl. Johannes Zahlten: *Creatio mundi*. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter, Stuttgart 1979 (Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik, 13).

29 Zur Ikonographie dieses Holzschnitts vgl. Evamarie Blattner: *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545*, Diss. München 1998 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 72), S. 21.

von der Schöpfung aus dem Nichts, die in der Ovidillustration bis in das 18. Jahrhundert fortgesetzt wurde. Selbst die künstlerisch herausragende Visualisierung der ovidischen Schöpfungsgeschichte von Hendrick Goltzius von 1589 orientiert sich ikonographisch an diesem überlieferten Schema (Abb. 5)³⁰. Bei Goltzius schwebt der Schöpfergott über dem kugelförmigen Weltgebäude, das er eben aus dem Chaos erschaffen hat. Er ist im Begriff, die vier Elemente zu ordnen. Die Erde ist bereits zur Kugel geballt (I, 32 – 35), das Wasser bedeckt teilweise das Land (I, 36 – 42); die Wolken im Raum der Luft verweisen auf die vier Winde, die Nebel und die Wolken, die der Schöpfer dort ansiedelt (I, 52 – 66). Die elementare Dynamik des Trennungs- und Ordnungsvorgangs hat Goltzius durch ringförmige graphische Strukturen angedeutet. Interessanterweise hat er den Schöpfer nicht im Empyreum, sondern im Luftraum direkt über der Erde unterhalb der leichteren Feuer-sphäre angesiedelt; erst daran schließt sich, beginnend mit dem Mond, der Äther mit den einzelnen Planetensphären an. Eine der *Metamorphosen*-Folge ikonographisch eng verwandte Darstellung aus der sieben Blätter zählenden Serie *Die Schöpfung der Welt* von 1589 zeigt die an ihren beiden Polen aufgehängte Weltkugel – oder ist es das ungeformte Chaos? –, die von zwei muskulösen Jünglingen an einem Sternenseil gehalten wird. Der Schöpfergott schwebt als immaterielles Wolkengebilde über der Welt³¹. Die begleitenden

30 Goltzius' *Metamorphosen* erschienen zwischen 1589 und 1604 in 52 Blättern und reichen bis zum vierten Buch. Zu der Serie vgl. Emil K. J. Reznicek: Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog, Utrecht 1961 (Utrechtse Kunsthistorische Studien, 6), Bd. 1, S. 193 – 199; Andrea Pappas: Ovidian Manners: Hendrick Goltzius and the Metamorphoses, in: Hendrick Goltzius and the Classical Tradition, Ausst. Kat. Los Angeles, Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles 1992, S. 62 – 65; Der verblühte Sinn. Illustrationen zu den Metamorphosen des Ovid. Katalog mit Beiträgen von Gabriele Bickendorf und Jens Kräubig, Ausst. Kat. Kornwestheim, Galerie der Stadt, 19. Oktober 1997 – 5. Januar 1998, Kornwestheim 1997; Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600, hrsg. von Jürgen Müller, Petra Roettig und Andreas Stolzenburg, Ausst. Kat. Hamburg, Kunsthalle, 19. Juli – 29. September 2002, Hamburg 2002, S. 98 – 103.

31 Berlin, Kupferstichkabinett, Kupferstich, Durchmesser 26,8 cm. Vgl. Manierismus in Holland um 1600. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett, hrsg. von Hans Mielke, Berlin 1979, S. 56, Kat. Nr. 79; Hendrick Goltzius (1558 – 1617). Drawings, Prints and Paintings, hrsg. von Huigen Leeflang und Ger Luijten, Ausst. Kat., Amsterdam, Rijksmuseum, 7. März – 25. Mai 2003 u. a., Amsterdam u. a. 2003, S. 108 – 110. Eine vermutlich für ein verworfenes Titelblatt der von Jan Muller gestochenen Serie entstandene Vorzeichnung (Leiden, Universiteitsbibliotheek; schwarze Kreide, Feder und graue Tusche, 10 x 15 cm) zeigt zwei Sphären, Himmel und Erde, die von dem Sternenseil zusammengehalten werden. In den beiden vor den Kugelgebilden sitzenden Figuren können möglicherweise Himmel und Erde – Uranos und Gaia – erkannt werden.

Verse von Franciscus Estius sind eine humanistische, die Kenntnis Ovids voraussetzende Variation über den biblischen Schöpfungsbericht:

“Principio Omnipotens immensi conditor orbis
Esse polum iussit terr[ae] immobile pondus.
Hinc lucem tenebris remouet, noctemq[ue] diemq[ue]
Nuncupat; et longis spacijs mox segregat undas,
Aequora secernit terris; vos lunaq[ue], solq[ue]
Pr[ae]fectos dedit; hinc animalia cuncta creauit.
Post h[ab]ec natus homo est c[ae]lesti afflatus ab aura,
Diuin[ae] consors mentis, dominusq[ue] priorium.”

In der textbegleitenden Druckgraphik des 16. Jahrhunderts ist der exegetisch hergestellte Zusammenhang von Ovids *deus* und dem christlichen Schöpfergott allgegenwärtig. Schon die einflussreichen Holzschnitte des Virgil Solis zeigen den Herrn der Genesis und nicht den unbenannten Schöpfergott Ovids (Abb. 6)³². Seit ihrem Erstdruck im Jahre 1563 wurden sie wiederholt der auf der mittelalterlichen Übersetzung des Albrecht von Halberstadt fußenden Übertragung des Meistersingers Jörg Wickram (erstmalig 1545) beigegeben und mit Vierzeilern von Johann Posthius versehen. Unter dem Holzschnitt der Schöpfung finden sich folgende Verse:

“Durch das Chaos wirt uns vermeldt/
Der erste anfang dieser Welt.
Und ist on zweiffel solch gedicht/
Nach der heylichen Schrift gericht.”³³

32 Zu den Holzschnitten des Virgil Solis, die sich motivisch in den meisten Fällen auf Bernard Salomons Holzschnitte der *Metamorphose d'Ovide figurée* (Lyon 1557) zurückführen lassen, vgl. Max Dittmar Henkel: Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 6 (1926 – 1927), Berlin und Leipzig 1930, S. 58 – 144, hier: S. 88 – 95; Karl Stahlberg: Virgil Solis und die Holzchnitte zu den Metamorphosen des Ovid, in: Marginalien, Heft 95, 1984, S. 29 – 35. Zu Solis' Biographie und graphischem Werk vgl. Ilse O'Dell-Franke: Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis, Wiesbaden 1977; Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400 – 1700, Bd. 63: Virgil Solis. Book Illustrations, bearbeitet von Dieter Beaujean, hrsg. von Giulia Barturam, Teil 1 – 2, Ouderkerk aan den IJssel 2006, Bd. 2, S. 87 – 161.

33 Hier zitiert nach der Ausgabe: P. OVIDII METAMORPHOSIS, Oder: Wunderbarliche und seltsame beschreibung/ von der Menschen/ Thiern/ unnd anderer Creaturen veränderung/ auch von dem Wandeln/ Leben und Thaten der Götter/ Martis/ Veneris/ Mercurij ec. Allen Poeten/ Malern/ Goldschmiden/ Bildthauwern/ unnd Liebhabern der edlen Poesi und fürnembsten Künsten/ Nützlich und lustig zu lesen. Jetzt widerumb auff ein neues/ dem gemeinen Vatterlandt Teutscher Nation zu grossem nutz und dienst auß sonderlichem fleiß mit schönen Figuren/ auch deß Hochgelehrten Herrn Gerardi Lorichij der Fabeln Außlegung/ renovirt/ corrigiert/ und an den Tag geben, Frankfurt a. M.: Saur für Roth, 1609, S. 1. Zu Wickrams Übersetzung vgl. Friedrich

In der schon 1545 erschienenen Prosaauslegung des Theologen Gerhard Lorichius, die zusammen mit der Übersetzung Wickrams und den Holzschnitten bis ins 17. Jahrhundert gedruckt wurde und damit wegweisend für die volkssprachliche Rezeption Ovids in den nordalpinen Ländern war, heißt es dazu ebenso klärend:

“Es scheint/ als dass der Poet Ouidius die Ordnung des erste[n] Buch Moysis sich in seiner Metamorphosi zu halten unterstanden hab. Demnach auch Orpheus/ Hesiodus/ unnd andere Griechische Poeten/ sampt dem Mercurio Trismegiste/ dem Platone/ und andern vielen Philosophis/ der Mosaischer Lehre fast zustimmen/ [...]. Dass aber alle gedachte Poeten die Mosaische Lehr nicht haben angenommen/ wirt klar/ was wir dem Himmelschen Vatter seiner Göttlichen Gnaden/ so uns durch Christum in ewigkeit ebenedeyet/ widerfahren ist/ zu dancken haben.”³⁴

Die antike Schöpfung aus dem Chaos wird hier durch Allegorese mit der christlichen Überlieferung harmonisiert: Ovid habe bereits biblische Interpretamente gekannt und in den *Metamorphosen* verarbeitet, konnte aber aufgrund der historischen Bedingtheit seiner Existenz noch kein Christ werden. Das Argument ließe sich bis auf die Patristik zurückführen, da mit ihm die Lektüre der antiken Philosophen und Dichter zum Beleg des Monotheismus gerechtfertigt werden konnte, “nicht weil sie diese Wahrheit als Erkenntnis schon besessen hätten, sondern weil die Mächtigkeit der Wahrheit selbst so groß sei, dass niemand sich ihrer Eindringlichkeit und Leuchtkraft ganz entziehen könne.”³⁵ Lorichius geht in seiner Exegese der figürlichen Erzählweise der Götterfabeln sogar so weit, in Ovid einen Propheten zu erkennen³⁶. Auch der Meistersinger Johann Spreng deutet die Schöpfungsgeschichte in seiner mit den Holzschnitten von Virgil Solis ausgestatteten Ovidbearbeitung von 1564 in diesem Sinn um. Spreng übersetzt Ovids Beschreibung des Chaos mit Anklängen an die Lutherbibel sehr frei

Neumann: Meister Albrechts und Jörg Wickrams Ovid auf Deutsch, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 76 (1954), S. 321 – 389; Günther Heinzmann: Albrecht von Halberstadt und Jörg Wickram. Studien zu einer Rekonstruktion von Albrechts *Metamorphosen*, Diss. München 1969.

34 Ovid [1545] 1609 (s. Anm. 33), S. 19. Zur Struktur dieses Kommentars vgl. Karl Stackmann: Die Auslegungen des Gerhard Lorichius zur ‘Metamorphosen’-Nachdichtung Jörg Wickrams. Beschreibung eines deutschen Ovidkommentars aus der Reformationszeit, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 86 (1967), Sonderheft, S. 120 – 160; Brigitte Rücker: Die Bearbeitung von Ovids *Metamorphosen* durch Albrecht von Halberstadt und Jörg Wickram und ihre Kommentierung durch Gerhard Lorichius, Göttingen 1997 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 641), S. 277 – 321.

35 Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1999, S. 19.

36 Vgl. dazu Stackmann (s. Anm. 34), S. 150 – 151.

(“Dise [die Natur, M. T.] war öd/ wüst/ rauch und alt”) und verweist auf Hesiod als Quelle. In der angefügten “Außlegung” folgt aber umgehend die christliche Lektüre des antiken Schöpfungsberichts:

“Allhie hastu den untrricht/
 Kürztlich nach der Heyden geticht/
 Was sie haben vor jaren lang/
 Gehalten von der Welt anfang/
 Die gläubige Vätter zu sammen/
 Im alten Testament mit Nammen/
 Haben davon gnugsam grundt/
 Gehabt/ nach der Geschrift vrkunt/
 Gottes erkanntniß rein vnd klar/
 Hat in gelechtet wunderbar/
 Die Nachköm[m]ling auch allesand/
 Haben darauff gelegt verstand/
 Daher auch das geschrey gar weit/
 Außgangen ist vor alter zeyt/
 Und der Welt Schöpfung außerkoren/
 Den Heyden kommen für die ohren/
 Derwegen haben sie davon
 Geredt/ vnd auch geschriben schon/
 Daß sich schier mit der Schrift vergleicht/
 Doch fabelwerck mit vnderschleicht:
 Wiltu wissen die warheit rein/
 On falschen vnd ertichten schein/
 So ließ die heylig Schrift mit fleiß/
 Da findestu/ wie Gott so weiß/
 Die Erden/ vnd den Himmel hoch/
 Und was vnseren augen noch/
 Anschauwen/ hab auß nichts gemacht/
 Der hat sein werck noch heut in acht.”³⁷

Die argumentative Beweisführung Sprengs ist zwingend: Die Schöpfungslehre der Genesis war den Heiden schon bekannt, die sie aufgegriffen und mit ihrem fabulösen Erzählschmuck dichterisch verarbeitet haben. Die Wahrheit von der Schöpfung der Welt aus dem Nichts finde sich jedoch ausschließlich in der Heiligen Schrift. Die volkssprachliche Ovidexegese in Deutschland ist von einer beachtlichen Kontinuität der mittelalterlichen Allegorese-Praxis geprägt. Das Problem christlicher Auslegung tritt umso deutlicher hervor, als die allegorisch-anagogischen Ovidkommentare 1559 von Paul IV. auf den *Index librorum prohibitorum* gesetzt worden waren,

37 Johann Spreng: P. Ouidij Nasonis/ deß Sinnreichen und/ hochverstendigen Poeten/ Metamorphoses oder Verwandlung/ mit schönen Figuren gezieret/ auch kurtzen Argumenten und außlegungen erkläret/ und in Teutsche Reymen gebracht, Augsburg 1564, fol. 2r – fol. 2v.

da die christliche Mythendeutung der Heilswahrheit widersprach³⁸. In der gelehrten Ovidlektüre war man längst auf einem anderen Verständnisniveau angelangt, als es in der volkssprachlichen Tradition fortgeschrieben wurde. Seit der Erstveröffentlichung des humanistischen Kommentars von Raphael Regius (1492) wurde Ovids Schöpfungsgeschichte mit den entsprechenden antiken Autoren verglichen und wissenschaftlich erklärt. Ovids Bezugnahme auf die Kosmologie Hesiods und Platons war unter den Gelehrten des 16. Jahrhunderts längst Allgemeinwissen und bedurfte nicht der christlichen Rechtfertigung. Und es ist diese Tradition, in die Boissard als Illustrator der *Metamorphosen* gestellt werden muss.

Bedenkt man die vergleichsweise rationale Auseinandersetzung mit der antiken Kosmogonie in den humanistischen Dichtungskommentaren, so erstaunt, dass auch in naturwissenschaftlich ausgerichteten Texten wie Sebastian Münsters *Cosmographia* (erstmalig 1544) die christliche Schöpfungsvorstellung weiterhin verbindlich blieb. Sie wird dort auch durch einen Holzschnitt illustriert (Abb. 7). Bevor Münster am Anfang seines kosmographischen Sammelwerks mit der Beschreibung der einzelnen Elemente wie Land, Meer, Inseln, Bergen, Quellen und Vulkanen beginnt, um dann auf die im Boden verborgenen Metalle wie Gold, Silber, Quecksilber, Erz, Eisen und deren Gewinnung durch den Bergbau zu kommen, stellt er einen Verweis auf die Autorität der Bibel voran:

“Wir hand auß göttlicher offenbaru[n]g in d[er] heilige[n] geschrift/ wie das erdtrich im anfang seiner beschöpfung gantz und gar/ oben un[d] unden mit dem möre umbfangen ist gewesen/ un[d] das also lang biß gott dem wasser geboth/ hindannen sich zu thun von de[m] obrern theil des ertrichs/ do mit alles das so auff ertrich sein leben un[d] wesen haben solt/ ein bequeme wonung haben/ und sich von der erdtrichs manchfeltigen fruchten erneren möchte.”³⁹

Direkt nach dieser Referenz auf die Schöpfungsgeschichte liefert Münster dann eine empirische Beschreibung der Erdoberfläche und ihrer Einteilung in Meer und Land, Ozeane und Kontinente. Darauf folgt eine

38 Das Verbot betraf nicht die Dichtung Ovids selbst, sondern die “Ovidii Metamorphoseos libros commentaria s. enarrationes allegoricae vel tropologicae”; vgl. dazu Karl Stackmann: Ovid im Mittelalter, in: *arcadia* 1 (1966), S. 231 – 254, hier: S. 243. Zu den *Indices* des 16. Jahrhunderts siehe Franz Heinrich Reusch: *Der Index verbotener Bücher*, 2 Bde., Bonn 1883 – 1885; ders.: *Die Indices librorum prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts*, Tübingen 1886; Paul F. Grendler: *The Roman Inquisition and the Venetian Press 1540 – 1605*, Princeton 1977.

39 Sebastian Münster: *Cosmographie oder beschreibung aller länder/ herschafften/ fürnemsten stetten/ geschichten/ gebreüche[n]/ hantierungen etc. ietz zum drittenmal trefflich sere durch Sebastian Munsteru[m] gemert und gebessert [...]*, Basel: Henricus Petri, 1550, fol. 1 – 2.

wissenschaftliche Darstellung der Methoden, mit denen die Entfernungen und der Umfang der Erde mathematisch errechnet und gemessen werden können. Münsters Buch ist dem Titel nach eine Kosmographie, in der auch eine Darlegung der Welterschöpfung vom Leser zu erwarten war. Doch nehmen Chorographie und Geographie als wissenschaftliche Beschreibung der einzelnen Länder und Städte den größten Teil ein. Eine neue Erklärung für die Weltentstehung liefert Münster zumindest nicht. In kosmographischen Werken des 16. Jahrhunderts wie Petrus Apianus' 1524 erstmals erschienenem *Cosmographicus liber*, die rein mathematischen und astronomischen Problemen der Beschreibung von Erde und Kosmos gewidmet sind, findet sich bezeichnenderweise gar kein Hinweis mehr auf die Schöpfung selbst. Als Gegenstand wissenschaftlicher Erkenntnis erscheint der Kosmos hier bereits durchweg naturalisiert. Man mag in einer Formulierung Apians bei der Beschreibung der Planetensphären schon eine gewisse Distanzierung von der theologischen Lehrmeinung erkennen, dass in der äußersten Himmelssphäre, dem Empyreum, Gott und die Auserwählten beheimatet sind. Denn ausdrücklich verweist Apian darauf, dass es sich um eine theologische Vorstellung, nicht um eine messbare Tatsache handelt: "Ultra hunc quicquid est, immobile est, & Empyreum coelum (quem Deus cum electis inhabitat) nostrae orthodoxae fidei professores esse affirmant."⁴⁰

Jean Jacques Boissards Kosmogonie ist von ihrem Ansatz her wissenschaftlich, indem sie den Versuch unternimmt, antikes Wissen über die Weltentstehung im Bild zu rekonstruieren. Der Zeichner befand sich damit an einer epistemologischen Bruchstelle, denn er musste die Ikonographie der antiken Schöpfung erst erfinden, da es in der Vergleichsmaterie der Ovidillustration keine Vorlagen gab. Für einen reformierten Gläubigen war es zudem keineswegs selbstverständlich, die Welterschöpfung nicht christlich zu denken.

Ein Gott und die Natur

Die ikonographische Bestimmung der beiden Figuren bleibt zunächst unsicher. Auch das wie ein Akt der Beseelung wirkende Herabstreuen einer offenbar festen, samenartigen Substanz lässt sich nicht ohne weiteres klären. Ovid spricht lediglich von einem "deus" bzw. der "melior natura" ("Hanc

40 Petrus Apianus/Rainer Gemma Frisius: COSMOGRAPHIA PETRI APIANI, PER GEMMAM FRISIVM apud Louanienses Medicum & Mathematicum insignem, iam demum ab omnibus vindicata mendis, ac nonnullis quoq[ue] locis aucta. Additis eiusdem argumenti libellis ipsius Gemmae Frisij, Antwerpen: Gregor Bontius, 1550, fol. 3r. Zu Petrus Apianus und seinem Weltbild siehe: Peter Apian. Astronomie, Kosmographie und Mathematik am Beginn der Neuzeit, hrsg. von Karl Röttel, Eichstätt 1995.

deus et melior litem natura diremit.” – “Diesen Streit hat ein Gott und die bessere Natur dann geschlichtet.” [I, 21]), womit dem Kommentar von Raphael Regius zufolge, der bis auf Platons Kosmologie zurückgreift, nur Gott selbst auf zweifache Weise bezeichnet werde⁴¹. Die Übersetzung der Stelle in den *Trois premiers livres de la Metamorphose d’Ovide* (Lyon 1556) von Clément Marot und Barthélemy Aneau identifiziert den Gott ebenfalls mit der Natur: “Mais Dieu, qui est la Nature excellente/ Appaisa bien leur noise violante.”⁴² Dies ist umso bemerkenswerter, als Boissard den Text offenbar gekannt und die Holzschnitte seiner Bildauswahl zugrunde gelegt, die oft unklare und mit allegorischen Einschüben versehene Übersetzung jedoch dezidiert nicht benutzt hat⁴³.

In dem 1555 erstmals erschienenen *Metamorphosen*-Kommentar des Melanchthon-Schülers Georg Sabinus, den Boissard gekannt haben könnte, findet sich eine von Regius abweichende Ausdeutung der Entstehung der Welt aus dem Chaos, die Beachtung verdient. Hermes Trismegistos folgend hätten die Dichter zwei Prinzipien festgesetzt, Gott und das Chaos. Daraus entwickelten die Stoiker die Vorstellung, dass es zwei ewige Prinzipien gäbe: Einerseits Gott oder den Verstand (*mens*), andererseits Natur oder die Materie (*materia*). Hermes Trismegistos zufolge seien der Ursprung aller existierenden Dinge Gott oder der Verstand und Natur oder die Materie. Aus dieser Überlegung heraus sei es angemessen, dass Ovid in der Schöpfungserzählung Gott und die Natur zusammen nennt, womit er beiden den ewigen Ursprung der Dinge zuschreibe:

“Statuerunt autem Poetae duo Principia, Deum & Chaos, sequuti Hermetem Trismegistum Aegyptium: ex cuius doctrina Stoici finxerunt duo aeterna, alterum, Deum seu mentem: alterum, Natura seu Materiam. Sic enim Hermes docet: Principium omnium quae existunt Deus est seu mens, & natura seu materia. Quibus etiam verbis hoc consentaneum est, quod Ouidius in hac fabula Deum & naturam coniunctim

41 Vgl. Ovid, *Met.*, Kommentar von Raphael Regius, Lyon 1518, fol. IIIr: “Meliore[m] natura[m] deu[m] vocat: qui me[n]s et causa a Platone appellatur. Na[m] plato quoq[ue] (vt Diogenes Laertius ait) duo reru[m] principia posuit: deu[m] et materiam: qua[m] informem et infinitam esse ait. Ea[m]q[ue] i[n] quatuor eleme[n]ta: igne[m]: aerem: aqua[m]: terra[m]: a deo siue me[n]tem fuisse conuersam asserit. Hoc idem et Stoici senserunt: qui vnum esse deu[m] aiunt: ipsumq[ue] vt Seneca scribit et natura[m] et me[n]te[m] et fatu[m] et ioue[m] multisq[ue] alijs no[m]i[n]ibus appellatu[m]: ex informi materia primu[m] quatuor eleme[n]ta genuisse. Nihil aute[m] aliud est natura (vt ide[m] Seneca ait) qu[uam] deus: et diuina queda[m] ratio toti mundo et partibus eius intenta.”

42 Ovid-Marot/Aneau [1556] 1997 (s. Anm. 10), S. 43. Das Lemma am Seitenrand zu dieser Stelle lautet: “Nature Naturante, qui est le premier esprit, meilleure et plus parfaite que Nature Naturée, qui est la Creature.”

43 Vgl. Thimann 2005 (s. Anm. 6), S. 76 – 80.

nominat, vtrique tamquam aeterno ascribens rerum primordia, cum ait: *Hanc Deus & melior litem natura diremit*. De mente quoque idem sentire mihi videtur, licet non aperte: nam cum inquit: *Sic ubi dispositam etc.* Dubitat (opinor) num debeat creationem attribuere Menti quemadmodum Plato. Is enim in Phaedone scribit, Mentem esse architectatricem mundi: in qua sententia & Anaxagoram aliosq[ue] multos fuisse constat.⁷⁴⁴

Da zwar wahrscheinlich, jedoch nicht sicher nachweisbar ist, dass sich Boissard auf die hier referierte Tradition der Oviddeutung des Melanchthon-Kreises, dem er selbst während seiner Studienjahre in Deutschland angehörte, gestützt hat, könnten die beiden Figuren damit Geist bzw. Verstand (Gott) und Materie (Natur) als den doppelgesichtigen Ursprung der Schöpfung verkörpern. Die Benennung darf vielleicht gar nicht in so konkreter Weise versucht werden, doch scheint es um ein geistiges Prinzip und die materielle Seite der Schöpfung zu gehen, womit in der weiblichen Figur die alles aus sich hervorbringende und erhaltende Natur selbst zu erkennen wäre. Freilich wäre die Darstellung der Naturkraft in dieser Form singulär und würde sich nicht an die bisher rekonstruierbare, wenn auch inkonsistente Ikonographie der *Natura* in der Frühen Neuzeit anschließen⁴⁵. Ihre Bildung als Frau mit entblößten Brüsten bindet die Figur jedoch an die älteste Tradition der *Natura*-Allegorien zurück. Wenn in der Ovidexegese zwischen *mens* und *materia*, zu der ja auch das Chaos gehört, differenziert wird, so soll die weibliche Figur vielleicht sogar explizit die "bessere" oder "freundlichere" Natur Ovids ("melior natura") verkörpern, wogegen das Chaos die rohe, rein materielle und mitunter negativ konnotierte Seite der Natur bezeichnet. *Natura* galt in der Antike nicht als Göttin, zumindest aber als eine kosmische Macht, wie es ihre zweifellos aus Ovids *Metamorphosen* I, 21 weiterentwickelte literarische Darstellung auf dem Gewebe Proserpinas

44 Vgl. Ovid-Sabinus [1555] 1601 (s. Anm. 27), S. 3. Der Kommentar erschien zuerst 1555 in Wittenberg als *Fabularum Ovidii interpretatio*. Zu dem Ovid-Verehrer Georg Sabinus (1508 – 1560), der nach dem Studium in Wittenberg und in Italien Professor für Rhetorik und Dichtkunst in Frankfurt/Oder war und 1544 an die neugegründete Universität Königsberg berufen wurde, jedoch 1555 aufgrund theologischer Konflikte nach Frankfurt zurückkehrte, vgl. zuletzt mit weiterführender Literatur: Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts. Lateinisch und deutsch. Ausgewählt, übersetzt, erläutert und hrsg. von Wilhelm Kühlmann, Robert Seidel und Hermann Wiegand, Frankfurt a. M. 1997 (Bibliothek der Frühen Neuzeit, 5), S. 1240 – 1243; Walther Killy: Micyllus, Jacobus, in: Deutsche Biographische Enzyklopädie, Bd. 8, München 1998, S. 485.

45 Vgl. Wolfgang Kemp: *Natura*. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verarbeitung einer Allegorie, Diss. Tübingen 1973; Mechthild Modersohn: *Natura* als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur, Berlin 1997.

in Claudians *De raptu Proserpinae* beweist. Dort erscheint die *Natura parens* als Gottheit, die während der Schöpfung das Chaos der Elemente ordnet und den "semina" ihren Platz zuweist:

"ipsa domum tenero mulcens Proserpina cantu
inrita texebat rediturae munera matri.
hic elementorum seriem sedesque paternas
insignibat acu, ueterem qua lege tumultum
discreuit Natura parens et semina iustus
discessere locis: quidquid leue, fertur in altum;
in medium grauiora cadunt; incanduit aer;
egit flamma polum; fluxit mare; terra pependit.
nec color unus inest: stellas accendit in auro,
ostro fundit aquas. [...]."⁴⁶

In diesem viel gelesenen spätantiken Text, der sich wie eine zwingende Ausdeutung des umstrittenen "natura"-Begriffs in der fraglichen *Metamorphosen*-Stelle verstehen lässt, kommt der *Natura* eine aktiv sondernde Kraft während der Schöpfung zu, wie man sie auch auf Boissards Zeichnung erkennen mag. Es ist nun bemerkenswert, dass sich eine Darstellung der tätigen Naturkraft in Verbindung mit der Welterschöpfung und der Ordnung des Kosmos auch unter den 21 allegorischen Deckengemälden der Libreria Sansoviniana in Venedig findet, die zwischen 1556 und 1557 ausgemalt wurde⁴⁷. Tizian, der die Decke des Vorraums mit einer Allegorie der Klugheit bemalen sollte, hatte die Auswahl der Maler, unter ihnen Battista Franco, Paolo Veronese, Andrea Schiavone, Gian Battista Zelotti, Giulio Licinio, Giuseppe Porta gen. Salviati und Giovanni De Mio, getroffen. Es ist nicht nachweisbar, dass Boissard die Bilder noch selbst gesehen hat, da er Venedig im Juni 1556 verließ, der Auftrag für die Deckentondi aber erst am 19. August an die Maler erging⁴⁸. Auch wenn die erstaunliche zeitliche Koinzidenz von Boissards

46 Claudian: *De raptu Proserpinae*, I, 246 – 255, in: *Claudii Claudiani Carmina*, hrsg. von John Barrie Hall, Leipzig 1985 (*Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana*), S. 300. Zu dieser Stelle vgl. Curtius (s. Anm. 22), S. 114; Ratkowitsch (s. Anm. 22), S. 41.

47 Für diesen Hinweis danke ich Wolfgang Kemp, Hamburg. Zu der Ausmalung des Lesesaales siehe Nicola Ivanoff: *Il ciclo allegorico della Libreria Sansoviniana*, in: *Arte antica e moderna* 4 (1961), S. 248 – 258; Nicola Ivanoff: *La Libreria Marciana: arte e iconologia*, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte* 6 (1967), S. 33 – 78; Maria Luisa Ricciardi: *Biblioteche dipinte. Una storia nelle immagini*, Rom 1996 (*Il bibliotecario*, 12), S. 33 – 44; Davide Sciuto: *L'arte della 'Prudenza'. L'idea aristotelica della Prudenza, esemplificata attraverso il mito, nel ciclo pittorico della Libreria sansoviniana di Venezia*, in: *Critica d'arte* 65 (2002), S. 43 – 56.

48 Ivanoff 1961 (s. Anm. 47), S. 248. Zu Boissards sicher bezeugter Abreise aus Venedig im Sommer 1556 vgl. Thimann 2005 (s. Anm. 6), S. 23 – 31.

Aufenthalt in Venedig und der Entstehung der Gemälde überrascht, so ist nicht sicher, dass er sie wirklich gekannt hat. Ja, es bleibt fraglich, ob Sansovinos Bibliothek während der Bau- und Dekorationsarbeiten, die sich bis 1559/60 hinzogen, überhaupt für einen Nicht-Venezianer zugänglich war. Doch vermutlich sind Bedenken bezüglich der konkreten historischen Belegbarkeit der gegenseitigen Kenntnis der Bildkonzepte angesichts der Virulenz naturphilosophischer Ideen in der *res publica literaria* des 16. Jahrhunderts hinfällig. Die Ikonographie der ersten drei, von Giovanni De Mio ausgeführten Tondi an der Decke des Lesesaals zeigt deutlich den Einfluss Ovids und der platonischen Schöpfungslehre, für die Wolfgang Kemp überzeugend auf Bernardus Silvestris' Lehrgedicht *De mundi universitate* als hochmittelalterlichen Vermittlertext hingewiesen hat⁴⁹. Eine zentrale Allegorie der Religion mit Jupiter, den olympischen Göttern und den christlichen Tugenden wird von zwei Tondi flankiert, die das Wirken der *Natura* zum Thema haben und Weltzustände vor und nach der Schöpfung visualisieren. Während sich auf dem einen Gemälde *Natura* angesichts des ungeordneten Chaos auf der vernebelten Erde Hilfe suchend an Jupiter und Minerva als geistige Konzeptoren wendet, erscheint sie auf dem allegorischen Gegenstück thronend über der Welt, unter ihr die Personifikationen der vier Jahreszeiten und die Tiere. *Natura* ist hier nicht nur als schöpferisch ordnendes Prinzip des Kosmos ins Bild gesetzt, sondern garantiert durch den Verweis auf den ewigen Kreislauf der Natur auch dessen Dauer. Chaos, Kosmos, *Natura* und ein mit Jupiter gleichgesetzter Schöpfergott bilden eine unmittelbare inhaltliche Parallele zu der zeitgleich entstandenen Erfindung Boissards. Zielen die für die Bibliotheksdekoration bestimmten Gemälde auf eine allgemein verständliche Allegorie der Schöpfung ab, so entwickelt Boissard seine naturphilosophischen Gedanken jedoch enger am Schöpfungsbericht Ovids.

An dieser Stelle ist anzumerken, dass Boissard in einem anderen Kontext die Personifikation der *Natura* explizit mit Motiven der Schöpfung verbinden sollte. In einem Gedichtheft, dessen Entstehungsumstände und Datierung nicht eindeutig geklärt werden können, findet sich unter einer Reihe von 1556 verfassten Dichtungen eine lavierte Federzeichnung der ephesischen Diana als Personifikation der Natur (Abb. 8)⁵⁰. Boissard zeigt die viel-

49 Kemp (s. Anm. 45), S. 81 – 86.

50 Berlin, Kupferstichkabinett, 78 C 11 (zugleich Ms. Ham. 102): Jean Jacques Boissard: *Carmina varia* [um 1575], fol. 20v. Boissard hat das Motiv der verschleierte und als *Syria dea* gekennzeichneten *Natura* später für das Emblem "Velo latet abdita" wieder aufgegriffen: Die Natur sei durch Philosophie und intellektuelle Mühen nicht vollkommen entschlüsselbar, vgl. Jean Jacques Boissard's *Emblematum liber. Emblemes latins*. Metz: A. Faber, 1588, hrsg. von Alison Adams, Turnhout 2005 (Imago Figurata Editions, 5), S. 9 – 11.

brüstige, mit Mauerkrone und Schleier versehene Göttin als verlebendigte Skulptur auf einem vierstufigen Sockel, der die Inschrift trägt: "SVRIAE DD". Hierin liegt, neben dem Hinweis auf Lukians *Syria dea*, wohl auch eine biographische Anspielung auf eine angestrebte Reise ins Heilige Land, die Boissard zusammen mit dem fränkischen Adligen Wolfgang Müntzer, dem Auftraggeber der hier diskutierten Zeichnungen zu Ovids *Metamorphosen*, im Sommer 1556 unternehmen wollte. Daran hinderte ihn eine schwere Krankheit, von der die der Zeichnung vorangehenden Gedichte berichten. Es handelt sich bei der mit Sicherheit erst nachträglich – um 1570 – angefertigten Zeichnung der Diana von Ephesos also um das visuelle Gelöbnis der Reise nach Syrien, die jedoch nie stattfand, auch wenn Boissard einer eigenen Aussage zufolge im Jahre 1559 noch einmal von Modon auf dem Peloponnes aus den Versuch unternehmen sollte. Welche philosophische Bedeutung verband aber Boissard mit dem Bild der in der italienischen Renaissance als Natursymbol und Kunсталlegorie gedeuteten Diana von Ephesos? Den Bezug zu Syrien mag die seit dem 16. Jahrhundert verbreitete mythographische Verknüpfung der Diana von Ephesos mit Isis geliefert haben⁵¹. Die Fruchtbarkeit der Mutter Natur wurde mit Ägypten als Wiege von Kultur, Weisheit und *prisca theologia* verbunden. Jedoch lässt sich das Konzept von Boissards Zeichnung nicht schlüssig klären. Auch das gegenüberliegende Blatt, das mit hoher Wahrscheinlichkeit Boissard selbst mit einer griechischen Inschriftentafel zeigt, lässt sich nur als allgemeiner Verweis auf die Unzulänglichkeit wissenschaftlicher Erkenntnis mit *Natura* verbinden.

Bemerkenswert an Boissards *Natura* ist nicht nur der Grad der Verlebendigung, die durch die brennenden Fackeln und die umherflatternden Schmetterlinge noch verstärkt wird. Vielmehr sind die Darstellungen auf ihrem kegelförmigen, spiralartig zulaufenden Unterkörper bemerkenswert. Wie eine antike Bildsäule zeigt der Körper der Diana figürliche Reliefs mit Tier- und Menschendarstellungen: Neben verschiedenen Tieren, darunter ein Kamel, scheint auch das erste Menschenpaar dargestellt zu sein. Das mittlere Bildfeld zeigt die Schöpfung der Vögel, darunter offenbar diejenige des Menschen. Boissard hat seine Naturallegorie, die auch Züge von Cybele besitzt, mit dem Themenkreis der Schöpfung verbunden. Diese ikonographische Veränderung hat er eigenmächtig unternommen, da ihm das Aussehen

51 Vgl. Andrea Goesch: Diana von Ephesos, in: Der Neue Pauly (s. Anm. 14), Bd. 13, Stuttgart und Weimar 1999, Sp. 836 – 844; umfangreiches Material zum Bildtypus in Andrea Goesch: Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16. – 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1996 (Europäische Hochschulschriften. Reihe Kunstgeschichte, 253)

der antiken Statue der Diana von Ephesos, die Blumen und Tiere auf ihrem Körper trägt, geläufig war. Er selbst wird 1597 in seiner Rom-Topographie einen ikonographisch konventionellen Kupferstich nach der ephesischen Diana aus dem Antikengarten des Kardinals da Carpi als “Dea Natura” publizieren⁵². Der von Boissard gestiftete Zusammenhang der antiken Naturgottheit mit der biblischen Schöpfung auf der früheren Zeichnung dient damit einer komplexeren allegorischen Aussage: Zum einen wird auf diese Weise der religiöse Bezug zu dem verschleierte Bild der Weisheit hergestellt. Zugleich ist *Natura* aber selbst das omnipotente Prinzip der Fruchtbarkeit, das die animalische Vielfalt der belebten Natur hervorbringt.

In dieser Hinsicht macht ein Verweis auf die Natur als weltzugewandtem Prinzip der Schöpfung neben dem “deus” als geistigem Architekten ikonographisch durchaus Sinn, obgleich Boissard die Naturallegorie nicht eindeutig gekennzeichnet hat. Das Auf- und Abschweben der beiden Figuren auf Boissards Schöpfungsblatt ist ebenfalls wohlkalkuliert: Während links die Leichtigkeit des Aufschwebens ins Bild gesetzt erscheint, so lastet auf der rechten Figur die körperliche Schwere. Dieses Konzept ließe sich auch mit einem schon in den vier Elementen angelegten Trennung einer geistigen, immateriellen (Feuer, Luft) von einer materiell schweren Seite (Wasser, Erde) verbinden, wie es – um im Bild der *Natura* zu bleiben – ein Emblem des Johannes Sambucus zeigt: “Physicae ac Metaphysicae differentia” (Abb. 9). *Natura* erscheint hier als ein der Diana von Ephesos nachgebildetes Kompositwesen, das die entgegengesetzten Eigenschaften von Physik und Metaphysik verkörpert⁵³. In der *subscriptio* erläutert Sambucus, dass die Natur aus dem Ewigen hervorgegangen sei. Dennoch sei sie in ihrer physischen Qualität der Vergänglichkeit preisgegeben, wogegen die Metaphysik auf erhabenerem Sitz thronet. Darauf deutet auf der *pictura* der Tempel mit der Sphaera und die geflügelte, aufwärts strebende Hand der *Natura*; ihre

52 Boissard 1597 – 1602 (s. Anm. 5), Bd. 1, S. 59, Taf. A 118. Die Vorzeichnung zu dem Stich dürfte schon während Boissards erstem Rom-Aufenthalt 1559 entstanden sein.

53 Johannes Sambucus: EMBLEMATA, CVM ALIQVOT NVMMIS ANTIQVI OPERIS, IOANNIS SAMBUCI TIRNAVIENSIS PANNONII, Antwerpen: Christoph Plantin, 1564, S. 74 – 75. Vgl. auch Arthur Henkel, Albrecht Schöne: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart und Weimar 1996, Sp. 1534 – 1535. Zum Autor siehe das Nachwort von Wolfgang Harms und Ulla-Britta Kuechen in: Johannes Sambucus: Emblemata et aliquot nummi antiqui operis. Altera editio. Cum emendatione et auctario copioso ipsius auctoris [Antwerpen 1566], Hildesheim 2002 (Emblematisches Cabinet), S. 273 – 293; Arnoud Silvester Quartus Visser: Joannes Sambucus and the Learned Image. The Use of the Emblem in Late-Renaissance Humanism, Leiden und Boston 2005 (Brill’s Studies in Intellectual History, 128).

physische Seite ist durch den die Erde bedeutenden Rundtempel der Vesta mit dem Erdglobus gekennzeichnet. Auch die abgefallene Blüte strebt zur Erde. Das Emblem ist ein Sinnbild für die Doppelseitigkeit der Natur. Sambucus' Pointe ist nicht überraschend: Er zieht die metaphysische Ebene als Sphäre des Geistigen und der Religion der irdischen Schwere vor.

Schöpfung von Welten und Werken

Ein weiteres Detail der Zeichnung Boissards ist die Geste des Samenstreuens, die beide Figuren ausführen. Hier ist ein Akt der Beseelung ins Bild gesetzt, der sich mit Ovid erklären lässt. An einer späteren Stelle des Schöpfungsberichtes, bereits nach Vollendung der Erdkugel, der Scheidung der Elemente und der Schöpfung der Pflanzen und Tiere, erscheint bei Ovid ein Gedanke, mit dem sich die beiden Samen streuenden Figuren verbinden ließen. Denn erst jetzt, als noch ein Wesen von höherem Sinn fehlt, das die Natur und die anderen Tiere beherrschen könne, wird der Mensch von Gott ("ille opifex rerum, mundi melioris origo") geschaffen:

"natus homo est, sive hunc divino semine fecit
 ille opifex rerum, mundi melioris origo,
 sive recens tellus seductaque nuper ab alto
 aethere cognati retinebat semina caeli;
 quam satus Iapeto mixtam pluvialibus undis
 finxit in effigiem moderantum cuncta deorum."⁵⁴

Ovid lässt offen, ob der Mensch aus göttlichem Samen von Gott selbst erschaffen wurde oder ob himmlischer Samen bei der Teilung und Ordnung der Elemente von der Erde zurückgehalten worden war, um dann von Prometheus mit Lehm und Regenwasser zum Menschen geformt zu werden. Zumindest liegt nahe, dass Boissard den göttlichen Samen, aus dem erst der Mensch hervorgehen wird, seiner auf einem doppelten Prinzip beruhenden Schöpfung visuell eingeschrieben hat. Denn es dürfte sich nicht lediglich um die "semina rerum" (I, 9) handeln, die zu Beginn des Schöpfungsberichts als atomistische Mikrostruktur des Chaos aufgerufen werden. Vielmehr ist das Herabstreuen der Samen ein Vorgang der Beseelung der Elemente, der die Entstehung von höheren Wesen erst möglich werden lässt. Die humanistischen Kommentatoren Ovids übergehen diese Stelle in der Regel. Aber Lodovico Dolce übersetzt den Vers in seinen *Trasformazioni* schon ganz in diesem Sinne, den man auch Boissard unterstellen möchte. Bei Dolce sind die Samen mit der Entstehung des Menschengeschlechts verbunden:

⁵⁴ Ovid, *Met.*, I, 78 – 83.

“Che nominaron Chaos l’antiche genti:
 Inutile, confuso, e graue pondo;
 Dentro di cui, quasi carboni spenti,
 Tenea le sue uirtù chiuse et ascose
 Il seme, ond’ uscir poi l’humane cose.”⁵⁵

Lukrez’ Theorie von den Atomen, die in Ovids Vorstellung von den “*semina rerum*” eingeflossen ist, verbindet Dolce mit dem Menschen: “Il seme, ond’ uscir poi l’humane cose.”

Mit dem Samenstreuen ruft Boissard ganz explizit die materielle Seite der Schöpfung auf. Die Aussaat der “*semina*” ist ein aktiver Vorgang, der in seinem lebensweltlichen Bezug dem Ackerbau zugehört. Auch hier findet sich wieder eine Differenzierung der beiden Figuren. Während die weibliche, als *Natura* angesprochene Figur den Samen in einem Beutel bei sich führt und ihn mit ihrer Rechten herabstreut, so erhebt der Gott darüber die Hand und lässt die Samen mühelos herabrieseln. Genau genommen könnte es sich damit um zwei Formen der Beseelung im Sinne einer generativen Naturkraft und einer höheren – den unvergänglichen göttlichen Logos umfassenden – Art und Weise handeln.

Boissards Darstellung der Schöpfung aus dem Chaos sollte allerdings nicht nur in naturphilosophischer Hinsicht ernst genommen, sondern auch auf ihre Stellung im Kontext der Zeichnungsserie untersucht werden. Dem Blatt gegenüber steht nämlich die Darstellung der Dichterkrönung durch Apoll und die Musen (Abb. 3). In den Wolken sitzt der bartlose Apoll mit der Lyra, in der unteren Hälfte erscheinen die neun Musen, die im Begriff sind, einen Dichter zu krönen. Der mit einem Palmzweig versehene Dichter kniet auf dem Boden, sein literarisches Werk liegt als aufgeschlagenes Buch vor ihm. Hier dürfte ohne Zweifel der *Metamorphosen*-Autor Ovid selbst gemeint sein, der dem Zeitgeschmack der Mitte des 16. Jahrhunderts gemäß mit kurzen Haaren und Vollbart erscheint. Die Parallelisierung von dichterischer Schöpfung und Welterschöpfung ist evident. Das geöffnete Buch und das Chaos auf dem gegenüberliegenden Blatt sind allein durch ihre ästhetische Inszenierung im unteren Blattdrittel visuell aufeinander bezogen und lassen sich als Metaphern für die schöpferische Phantasie verstehen. Hier ist

55 ALL’ INVITTISS. EGLORIOSISS. IMP. CARLO QVINTO. LETRASFORMATIO-
 NI DI M. LODOVICO DOLCE, Venedig: Gabriel Giolito de’ Ferrari, 1553, S. 2.
 Zur naturphilosophischen Metaphorik der *semina* resp. *logoi spermatikoi* vgl. Maryanne
 Cline Horowitz: *Seeds of Virtue and Knowledge*, Princeton 1998; Hiroshi Hirai:
Concepts of Seeds and Nature in the Work of Marsilio Ficino, in: Marsilio Ficino: *His
 Theology, His Philosophy, His Legacy*, hrsg. von Michael J. B. Allen, Valery Rees und
 Martin Davies, Leiden/Boston/Köln 2002 (Brill’s Studies in Intellectual History, 108),
 S. 257 – 284.

der Blick auf ein weiteres Emblem des Johannes Sambucus aufschlussreich, in dem sich die Dichtkunst selbst beschreibt (Abb. 10)⁵⁶. Die *pictura* zeigt eine an den lorbeerbekrönten Apoll erinnernde Personifikation der Poesie, die ganz eindeutig auf der symbolisch die Dichotomie von Natur und schöpferischem Chaos bezeichnenden Mittelachse des Bildes situiert ist. Die linke Bildhälfte wird von der natürlichen Schöpfung ausgefüllt, deren Nachahmung die eine Seite der dichterischen Potenz ist, was von artistischen Instrumenten und dem Affen auf dem Arm der Poesie angezeigt wird. Die rechte Bildhälfte nimmt dagegen das Chaos ein, das gewissermaßen gegen die mimetische Nachahmung gerichtet ist und die Möglichkeit der Hervorbringung von Fiktionen und phantastischen Erfindungen bezeichnen könnte. Die Poesie vereinigt in ihrer weltumspannenden Totalität beide Qualitäten und gewinnt dadurch die Macht, alles nachzuahmen und zu erfinden. Dieser Gedanke wird durch den Wortlaut der *subscriptio* bestätigt.

Buch und Chaos – Boissard gelingt in der Gegenüberstellung von Dichterkrönung und Schöpfung die Visualisierung eines poetischen Programms. Stellen die beiden Figuren auf dem Schöpfungsblatt wirklich *mens* und *natura* dar, so ließe sich darin auch ein kunsttheoretisches Interpretament erkennen, das mit *ingenium* und Naturnachahmung umschrieben werden könnte. Damit wären die beiden wichtigsten Faktoren der Kunstproduktion den beiden Prinzipien der Welterschöpfung unterlegt. Denn beide, Dichter und Schöpfergott, erschaffen auf ihre Weise eine Welt. Die Paradoxie dabei ist, dass der humanistische Dichter Boissard wiederum eine Welt aus Bildern erschafft und in dieser sogar selbst die göttliche Schöpfung nachbilden kann. Dass diese Interpretation weit weniger gewagt sein dürfte, als es erscheinen mag, offenbart eine weitere Besonderheit der Zeichnungen zum ersten Buch. Denn dem Chaos folgt eine Reihe von Visualisierungen des stabilen Kosmos (Abb. 11), der dennoch dynamisch gedacht ist, wie die um die Erde rotierenden Planetensphären anzeigen. Aus dem Chaos ist nun ein geome-

56 Sambucus 1564 (s. Anm. 53), S. 50: "Poëtica ad Dionysium Lambinum// QVIDVIS cùm reciterem, consector seria, ludos:/ Nil est tamen proprium, imitor sed omnia./ Et ueris soleo ficta, his miscere vicissim/ Vera, vt queam pulchra esse serio, et iocis./ Nec, quod proposui, narro ordine, verba, figurae/ Sunt liberae nobis magis, quàm caeteris./ Non mihi materia, aut pannus, deest unica forma,/ Vestisque singularis, induor tamen./ Ars sed enim maior variae aptam nectere vestem:/ Videor iners, sed artificiosissima./ Non mea sum, fingor, caelestis spiritus intus/ Agit, nec omni quod velim sum tempore." Zu dem Emblem vgl. Ari Wesseling: Testing Modern Emblem Theory: the Earliest Views of the Genre (1564 – 1566), in: The Emblem Tradition and the Low Countries, hrsg. von John Manning, Karel Porteman und Marc van Vaeck, Akten der Lewen International Emblem Conference, Löwen, 18. – 23. August 1996, Turnhout 1999 (Imago Figurata Studies, 1b), S. 3 – 22, hier: S. 7 – 10; Visser (s. Anm. 53), S. 99 – 101.

trisch geordneter Kosmos nach dem geozentrisch-ptolemäischen Weltbild hervorgegangen, der in seiner dynamischen Verfassung die Grundlage für das sich anschließende Geschehen der Verwandlungen bietet, die zugleich einen partiellen Rückfall in das Chaos bedeuten, dem auch die verworrene Binnenstruktur des ovidischen Hexameterrepos entspricht. Bekanntlich sollte erst Augustus, in dessen panegyrischer Verherrlichung Ovid die *Metamorphosen* münden lässt, die Weltordnung wieder einsetzen⁵⁷. Boissards Kosmosdarstellungen, zu denen auch eine kartographisch exakte Weltkarte gehört (Abb. 12), mögen das durch die im 16. Jahrhundert unzählige Male gedruckte *Sphaera* des Johannes de Sacrobosco vermittelte astronomische Allgemeinwissen der Zeit spiegeln, doch lässt sich auch der Nachweis führen, dass er eine direkte Kenntnis der jüngeren kosmographischen Werke des Petrus Apianus besaß. Schließlich lernte Boissard den berühmten Hofkosmographen Karls V. 1551 in Ingolstadt kennen, wohnte in dessen Haus und schloss mit dessen Sohn Philipp eine enge Freundschaft⁵⁸.

Der Weltkugel als abschließendem Bild eines stabilen Kosmos steht wiederum ein weiterer Schöpfungsmythos gegenüber, der an die oben diskutierete Ausschüttung des göttlichen Samens anknüpft: Prometheus erschafft den Menschen (Abb. 13). Ovid zufolge erschuf Prometheus den Menschen aus Wasser und Erde nach dem Bild der Götter⁵⁹. Boissard hat Prometheus – den ersten Künstler – daher in seiner Eigenschaft als Plastiker dargestellt, der die Gestalt des Menschen aus der rohen Materie herausformt. Schon Lodovico Dolce hatte Prometheus zum Bildhauer erklärt: “Come Scultor, che nuoua statua forma”⁶⁰. In der Himmelszone erscheinen Jupiter und Merkur sowie erneut Prometheus, der den Göttern das Feuer entwendet. Mit dem von Ovid nicht erwähnten, aber seit Hesiods *Theogonie* in einer breiten mythographischen Tradition von Fulgentius, Hyginus und Boccaccio überlieferten

57 Dazu zuletzt Ulrich Schmitzer: *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen*. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch, Stuttgart 1990; Detlef Urban: *Die augusteische Herrschaftsprogrammatik in Ovids Metamorphosen*, Frankfurt a. M. u. a. 2005 (Prismata, 15). Jüngere Forschungen haben entgegen den älteren, linearen Ordnungsversuchen der *Metamorphosen* – etwa in Schöpfung, Urzeit, mythische und historische Zeit – den chaotischen Aufbau als ein gegen Symmetrie und klare Architektur gerichtetes Strukturprinzip beschrieben, vgl. Janine Andrae: *Vom Kosmos zum Chaos. Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis*, Trier 2003 (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium, 54), v. a. S. 51 – 78.

58 Vgl. dazu Thimann 2005 (s. Anm. 6), S. 54 – 57.

59 Ovid, *Met.*, I, 82 – 83: “quam satus Iapeto mixtam pluvialibus undis/ finxit in effigiem moderantum cuncta deorum.” Eine vielschichtige, die gesamte mythographische Überlieferung einbeziehende Lektüre des Prometheus-Mythos in Blumenberg [1979] 1996; Böhme/Böhme 1996 (s. Anm. 8), S. 45 – 48.

60 Ovid-Dolce 1553 (s. Anm. 55), S. 3.

und ausgedeuteten Feuerraub hat Boissard den entscheidenden Schritt der Trennung zwischen Göttern und Menschen dargestellt.⁶¹ Erst das auf die Erde gelangte göttliche Feuer erlaubt es den Menschen, sich intellektuell zu den Göttern zu erheben und gottgleich mit schöpferischem Geist zu agieren. Das Wunder der Schöpfung wird zusätzlich durch die belebte Natur der Fische, Säugetiere, Vögel und Pflanzen visualisiert: "Und, dass keinem Bereich an eigenen Wesen es fehle, halten den himmlischen Grund die Sterne und Göttergestalten, geben die Wellen als Wohnraum den glänzenden Fischen sich hin, empfing die Erde Getier, die bewegliche Luft ihre Vögel."⁶² Nach der Schöpfung der Welt beweist Boissard nun, dass er auch in der Lage ist, den belebten Kosmos als Künstler zu entwerfen. Menschen und Tiere, die das sich anknüpfende Geschehen der Verwandlungen erfüllen, entstehen ebenso aus seiner Phantasie wie die unbelebte Natur. In diesem Zusammenhang ist auch ein Blick auf dasjenige Bild aufschlussreich, mit dem Boissard die Schöpfungsserie abschließt (Abb. 14). Auf der Rückseite des Prometheus-Blattes (fol. 5v) hat er überraschenderweise nicht das Goldene Zeitalter (I, 89 – 112) oder die anderen Weltalter in konventioneller Ikonographie dargestellt. Vielmehr handelt es sich um das Silberne Zeitalter (I, 113 – 124), dem Boissard aber Anspielungen auf die vier Weltalter eingeschrieben hat. Die Präsenz Jupiters, mit dessen Herrschaft das Reich Saturns sein historisches Ende gefunden hatte, kennzeichnet die *aetas argentea*. Auf der unteren Bildhälfte, die vier allegorische Frauenfiguren vor einer Landschaft zeigt, finden sich ikonographische Hinweise auf die Silberne Zeit: Herrschte im Goldenen Zeitalter noch ewiger Frühling – "ver aeternum" (I, 107) – so zeigt Boissard die vier Jahreszeiten, die erst Jupiter eingesetzt hatte: "Iuppiter antiqui contraxit tempora veris,/ perque hiemes aestusque et inaequalis autumnos/ et breve ver spatiis exegit quattuor annum." (I, 116 – 118). Die beigegebenen Attribute der Feldfrüchte und Werkzeuge machen folgende Identifikation der vier Frauengestalten von links nach rechts wahrscheinlich: Frühling, Sommer, Herbst, Winter.⁶³ Es ist nicht unwahrscheinlich, dass

61 Zur literarischen Tradition des Feuerraubs durch Prometheus vgl. Dora und Erwin Panofsky: *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York 1956 (Bollingen Series, 52). Deutsche Übersetzung: *Die Büchse der Pandora. Bedeutungswandel eines mythischen Symbols*, übersetzt und mit einem Nachwort von Peter D. Krumme, Frankfurt a. M. und New York 1992 (Edition Pandora. Sonderband).

62 Ovid, *Met.*, I, 72 – 75: "neu regio foret ulla suis animantibus orba,/ astra tenent caeleste solum formaeque deorum,/ cesserunt nitidis habitandae piscibus undae,/ terra feras cepit, volucres agitabilis aër."

63 Eine formal und ikonographisch nicht verwandte Darstellung der Jahreszeiten bietet überdies der Holzschnitt in: Ovid-Marot/Aneau [1556] 1997 (s. Anm. 10), S. 48 [S. 14].

Boissard den Allegorien der vier Jahreszeiten zugleich die Bedeutung der vier Weltalter unterlegt hat, auch wenn sich dies ikonographisch nicht exakt beweisen lässt. Zumindest bei der Personifikation des Frühlings, die mit einem Füllhorn und einem Eichenzweig ausgestattet ist, könnte ein Hinweis auf Ovids Schilderung der Goldenen Zeit liegen, in der die Menschen die Früchte der Erde ohne Mühe sammelten und die vom Baume Jupiters gespendeten Eicheln empfangen (I, 101 – 106). Den ewigen Frühling, der zu dieser Zeit herrschte, mag auch die Nacktheit der Figur zum Ausdruck bringen. Ist die Zuweisung zu den Weltaltern bei den beiden mittleren, deutlich als Sommer und Herbst gekennzeichneten Figuren schon nicht mehr sinnvoll durchführbar, so ergibt sich ein deutlicherer Zusammenhang bei der zwangsläufig als Winter identifizierten Figur rechts. Mit Rüstung und Lanze bewehrt, triumphiert sie über eine am Boden liegende Frauenfigur mit einem brennenden Herzen in der Hand. Hier mag weniger der Winter als die Eiserne Zeit gemeint sein, in der Waffen, Kriege und Verwüstung das Leben der Menschen bestimmen: Die Liebe – das brennende Herz liegt am Boden (*“victa iactat pietas”*) – erstirbt und die Jungfrau Astraea, die Verkörperung der Gerechtigkeit, verlässt die Erde (I, 149 – 150). Darauf deutet auch die den thronenden Jupiter begleitende geflügelte Frauenfigur mit Waagschale und Schwert in der Himmelszone, die aber auch in allgemeiner Form auf die Zeit des Gesetzes unter Jupiter, die das gesetzlose Zeitalter Saturns (I, 90: *“Sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat”*) abgelöst hatte, hinweisen mag. Boissard hat mit seiner Darstellung auf einem Blatt den Jahreslauf und den Weltlauf in allegorischer Form zusammengezogen. Das Versprechen der Schöpfung wird im ewigen, dem Chaos entzogenen Kreislauf der sich selbst hervorbringenden und dauerhaft erhaltenden Natur eingelöst.

Poesie und Wissen. Zur Funktion der Zeichnungen

Es ist bemerkenswert, wie sich Boissard von der Tradition der Ovidillustration abgesetzt hat und statt Diagrammen Bilder des Kosmos und seiner Genese entwarf. Dabei hat er die Kosmogonie nicht abstrakt, sondern durch Einführung der beiden Schöpferfiguren ganz anthropomorph im Sinne ihrer Anschaulichkeit gedacht. Boissards Übersetzung des Dichtungstextes in fiktionale Bilder, die dennoch den naturwissenschaftlichen Kenntnisstand der Zeit spiegeln, dürfte singular sein. Die Zeichnungen reichen weit über den paragonalen Anspruch hinaus, reine Illustrationen zu einem Text antiker Dichtung zu sein. Bei ausgewählten Blättern wie dem Sphärendiagramm oder der Weltkarte handelt es sich vielmehr um naturwissenschaftliche Illustrationen, die zeitgenössisches Bildwissen transportieren. Boissard

knüpft hier an die alte Auslegungstradition an, derzufolge Ovids *Metamorphosen* als "thesaurus eruditionis", als eine Enzyklopädie des physikalischen, geographischen, historischen und ethischen Wissens, begriffen werden konnten. Zuletzt hatte Georg Sabinus seinem 1555 erschienenem Ovid-Kommentar diese Deutung vorangestellt und sich damit vehement gegen den fiktional-lügenhaften Charakter der Dichtung ausgesprochen:

"Pr[a]eter haec autem vitae exempla quae ex historiis sumuntur, continet idem Poema, tot Astronomica, tot Physica passim inserta, tot deoique [sic!] regionum, locorum, vrbium, montium, fluuiorum, nomina & descriptiones, vt (si quis eruditum habuerit interpretem) addiscere hinc queat magna ex parte geographiam, sphaeram & naturae expositionem. Non est igitur nugatorium hoc poema, ac tantum ad delectationem confictum, sed thesaurus eruditionis: cuius quidem lectio conducit, primum ad formandos vitae mores. inuitant enim nos exempla ad virtutem, & à turpitudine dehortantur. deinde ad multiplicem doctrinam, continet enim vestigia omnium fere artium, quibus liberalis doctrina continetur."⁶⁴

Boissards Visualisierung stützt sich in dieser Hinsicht auf eine doppelte Bildstrategie. Einerseits reizt ihn das Potential künstlerischer *phantasia* bei der Darstellung der Verwandlungen und erotischen Abenteuer der antiken Götter, andererseits fühlt er sich als Gelehrter herausgefordert, den Epistemen des Ovidtextes und ihrer rationalen Deutungstradition adäquate Bilder zur Seite zu stellen. In diesem dialektischen Wechselspiel zwischen Fiktion und empirischer "Wahrheit" liegt ein Schlüssel zur wissenschaftsgeschichtlichen Relevanz des Illustrationsprojektes: Es ist vor allem ein sich selbst darstellender humanistischer Gelehrter, der hier zur Zeichenfeder gegriffen hat. Wie ein Regulativ der beschriebenen Rationalität in der Auseinandersetzung mit der Dichtung Ovids wirkt zuletzt die Tatsache, dass Boissard die Illustration des Textes durch die Beigabe von Bildern Apolls und der Musen erweitert hat und damit seine Evokation der Weltgeschichte offenbar in das Zeichen einer universalen Harmonie stellen wollte⁶⁵. Die dahinter verborgene Absicht lässt sich aufgrund des fragmentarischen Charakters des *Metamorphosen*-Projekts nur vage erahnen: Der Kosmos ist in sich geordnet und wissenschaftlich beschreibbar, dennoch birgt er auch eine grenzenlose poetische Potenz. Die Frage nach der Beziehung Künstler-Literat in der Renaissance lässt sich am Beispiel von Boissard als dichtendem Zeichner und zeichnendem Dichter besonders eindringlich diskutieren, da er beide Rollen in einer Person repräsentierte. Es muss allerdings einer umfassenderen Analyse vorbehalten bleiben, ob es ihm gelungen ist, mit Hilfe von Bildern die erkenntnistheoretische Kluft zwischen Wissen und Poesie zu überbrücken.

64 Ovid-Sabinus [1555] 1601 (s. Anm. 27), fol. 7r [Vorrede; eigene Zählung].

65 Vgl. dazu Thimann 2005 (s. Anm. 6), S. 49 – 54.



Abb. 1: Jean Jacques Boissard, Schöpfung und Chaos, in: Ovids Metamorphosen, 1556, fol. 3r, Berlin, Kupferstichkabinett

POESIS. 49
SINE IUSTITIA, CONFUSIO.



SI TERRAE Cælum semisceat: & mare cælo.
Sol Erebo. Tenebris lumina, Terra Polo.
Quattuor & Mundi mixtim primordia pugnent.
Arida cum siccis, algida cum calidis.
In Chaos antiquum omnia denique confundantur:
Vt cum ignotus adhuc mens Deus orbis erat.
Est Mundanarum talis confusio rerum.
Quo Regina latet Tempore Iustitia:

D



Abb. 2: Emblem "Sine iustitia, confusio", in: Barthélemy Aneau, *Picta Poesis*, Lyon 1552, S. 49



Abb. 3: Jean Jacques Boissard, Dichterkrönung, in: Ovids Metamorphosen, 1556, fol. 2v, Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 4: Die Erschaffung der Welt, Holzschnitt, in: Ouidio Metamorphoseos vulgare, Venedig 1497



Abb. 5: Hendrick Goltzius, Teilung der Elemente und Schöpfung der Welt, Kupferstich aus der Metamorphosen-Serie, um 1589



Abb. 6: Virgil Solis, Die Erschaffung der Welt, Holzschnitt zu Ovids Metamorphosen, Frankfurt a. M. 1563

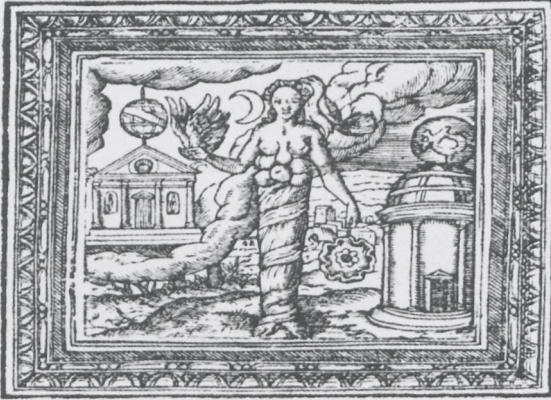
Abb. 7: Die Erschaffung der Welt, Holzschnitt, in: Sebastian Münster, Cosmographie oder beschreibung aller länder, Basel 1550, S. 1





Abb. 8: Jean Jacques Boissard, Natura, in: *Carmina varia*, um 1575, fol. 20v, Berlin, Kupferstichkabinett

Physicæ ac Metaphysicæ differentia.



NATVRÆ multa est cognatio mobilis, atque
 Prodiit æternis, illaque nosse monet.
 Est etenim fœtus veluti genitricis amicæ,
 Sed patitur, soluit tempus edaxque breuem.
 Quidquid enim regitur, proprio nec nititur ortu,
 Compositis abeunt partibus, atque iacent.
 Illa sed excelsa manet, & stat sede perennis,
 Temporis ac nullis motibus obiicitur.
 Ocia amat, mentem pascit, non vtilis omni,
 Huius tu sobolem sed cole precipuam.
 Vtque solent τῆνδῆν vitam cumulare benignè,

Tοῦς

Abb. 9: Emblem "Physicæ ac Metaphysicæ differentia", in: Johannes Sambucus, Emblemata, Antwerpen 1564, S. 74

50

I. SAMBVCI
Poëtica ad Dionysium Lambinum.



QUIDVIS cūm recitem, confectis seria, ludos :
 Nil est tamen proprium, imitor sed omnia.
 Et veris soleo ficta, his miscere vicissim
 Vera, ut queam pulchra esse serio, et iocis.
 Nec, quod proposui, narro ordine, verba, figuræ
 Sunt libera nobis magis, quàm ceteris.
 Non mihi materia, aut pannus, deest vnica forma,
 Vestisq̃ue singularis, induor tamen.
 Ars sed enim maior variæ aptam neclere vestem:
 Videor iners, sed artificiosissima.
 Non mea sum, fingor, celestis spiritus intus
 Agit, nec omni quod velim sum tempore.

Πολυ-

Abb. 10: Emblem "Poëtica ad Dionysium Lambinum", in: Johannes Sambucus, Emblemata, Antwerpen 1564, S. 50

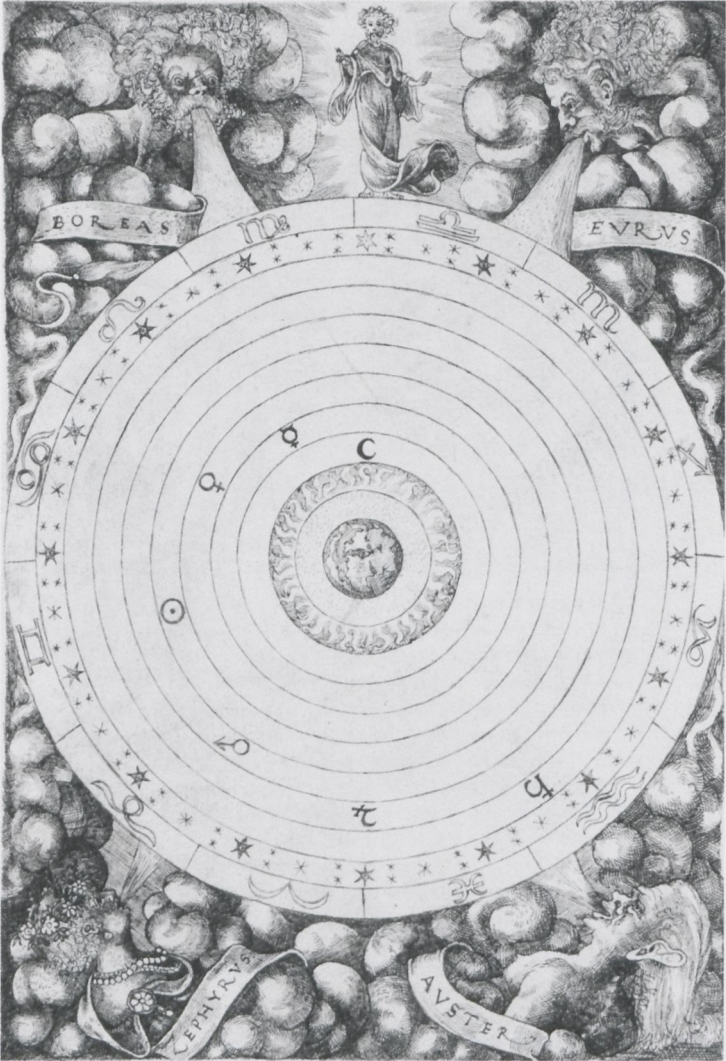


Abb. 11: Jean Jacques Boissard, Kosmos, in: Ovids Metamorphosen, 1556, fol. 3v, Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 13: Jean Jacques Boissard, Prometheus, in: Ovids Metamorphosen, 1556, fol. 5r, Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 14: Jean Jacques Boissard, Silbernes Zeitalter/Weltalter, in: Ovids Metamorphosen, 1556, fol. 5v, Berlin, Kupferstichkabinett