universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Johann Wilhelm Baur –
Seine Illustrationsserie zu den *Metamorphosen*
des Ovid“

Verfasserin
Eva Stachel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denen bedanken, die mich bei meiner Diplomarbeit unterstützt haben.

Bei Herrn Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze bedanke ich mich für die Übernahme und Betreuung meines Diplomarbeitsthemas.

Ich bedanke mich bei Frau Mag. Brigitte Lackner, Herrn Mag. Michael Schweller und Herrn Peter Kubelka von der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein (LIECHTENSTEIN. The Princely Collections), die mein Anliegen zum Anlass genommen haben, die Vorzeichnungen zu meiner Serie abzufotografieren und mir zur Verfügung zu stellen.

Bei Frau Mag. Monika Kiegler-Griensteidl von der Österreichischen Nationalbibliothek möchte ich mich für das mir zur Verfügung gestellte Lexika-Material und ihre weiteren Hinweise bedanken.

Ferner hatten Frau Helga Tichy von der Bayerischen Staatsbibliothek München und Frau Martina Pichler vom Studiensaal der Albertina Wien immer ein offenes Ohr für meine Anliegen.

Besonderer Dank gilt meiner Familie, die mich interessiert durch mein Studium begleitet hat, und meinen Freundinnen Lisa, Christina und Ines, die mich während der letzten Monate moralisch unterstützt haben.
Dir, Philipp, danke ich für das bereitwillige Korrekturlesen meiner Arbeit, für die vielen aufmunternden Worte während so mancher Krise und deine Unterstützung in allen Bereichen.

Ein großes Danke möchte ich an meine Eltern richten, die mir nicht nur mein Studium ermöglicht, sondern auch immer hinter mir gestanden haben und mir eine große Stütze waren: ohne euch hätte diese Arbeit nicht entstehen können.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung

II. Zur Entstehung der Illustrationsserie der *Metamorphosen* von Johann Wilhelm Baur

1. Biographie S. 3
   1.1. Biographen S. 3
   1.2. Familienhintergrund S. 5
   1.3. Friedrich Brentel S. 6
   1.4. Rom I S. 8
   1.5. Neapel S. 9
   1.6. Rom II S. 10
   1.7. Wien S. 11

III. Die Illustrationsserie von Johann Wilhelm Baur 1639-1641

1. Aufbau S. 12
2. Ikonografie S. 15
   2.1. Einzelbeispiele S. 15
      2.1.1. Die Sintflut S. 15
      2.1.2. Deucalion und Pyrrha S. 16
3. Vorzeichnungen S. 18
   3.1. Einführung S. 18
   3.2. Einzelbeispiele S. 19
      3.2.1. Pyramus und Thisbe S. 19
      3.2.2. Perseus und Phineus S. 20
      3.2.3. Pan und Syrinx S. 21
4. Bildpaare S. 22
   4.1. Entdeckung der Schwangerschaft Callistos – Diana und Actaeon S. 23
   4.2. Anius empfängt Aeneas – Aeneas vor Dido S. 23

IV. Rezeption früherer *Metamorphosen*-Serien

1. Exkurs: Die *Metamorphosen* in Sammeldarstellungen S. 24
   1.1. Franco – Gaultier – Merian S. 25
      1.1.1. Die Schöpfung der Welt S. 28
      1.1.2. Cadmus S. 30
2. Vorbildgebende *Metamorphosen*-Serien für Johann Wilhelm Baur
   2.1. Jörg Wickram – Mainz – 1545 S. 33
      2.1.1. Lycaon S. 34
      2.1.2. Jupiter und Io S. 35
   2.2. Bernard Salomon – Lyon – 1557 S. 38
      2.2.1. Raub der Europa S. 40
   2.3. Virgil Solis – Frankfurt – 1563 S. 41
      2.3.1. Phaeton lenkt den Sonnenwagen S. 42
   2.4. Antonio Tempesta – Antwerpen – 1606 S. 44
      2.4.1. Die Erschaffung des Menschen S. 46
3. Ikonografie und Narration in den Serien S. 49
   3.1. Einführung S. 49
   3.2. Erzählraum im Bild S. 49
   3.3. Landschaft und Architektur S. 52
   3.4. Szenenauswahl S. 55
   3.5. Herkunft der Motive S. 65
   3.6. Verwandlung im Bild S. 69
   3.7. Bild-Text-Bezug und Funktion der Illustrationen S. 73

V. Schluss S. 78

ANHANG

Szenenauswahl S. 81

Literaturverzeichnis S. 90

Abbildungen S. 96
Abbildungsverzeichnis S. 144
Abstract

I. Einleitung

Die Wertschätzung von Johann Wilhelm Baur als Miniaturmaler und Radierer begann bereits zu seinen Lebzeiten und sollte bis ins 18. Jahrhundert fortdauern. In der väterlichen Werkstatt in Straßburg erlernte er die grundlegenden Techniken des Arbeitens auf kleinem Grund. Bald zog es ihn nach Italien wo er in Rom und Neapel – durch seinen Lehrer Friedrich Brentel mit den Werken zeitgenössischer Künstler und Kunstströmungen vertraut – bald Anschluss fand und Aufträge für Kardinal Mazarin und die Familien Colonna und Orsini ausführte. Während diesen Jahren in Italien machte er sich einen Namen mit seinen Miniaturporträts, verschiedenen Werkillustrationen und Hafenbildern. Daneben enstanden Serien religiösen Inhalts. Sein Weg führte ihn Ende der 1630er nach Wien, wo er u.a. für Kaiser Ferdinand III. tätig war. Hier entstand in seinen letzten Lebensjahren sein Hauptwerk, für das er besonders geschätzt wurde und das zudem seine umfangreichste Serie ausmacht, die Illustrationen der *Metamorphosen* des Ovid.

Holzschnitt-Illustrationen zu den *Metamorphosen* entstanden ab dem 15. Jahrhundert. Die ersten illustrierten Ausgaben wurden in den Niederlanden (Brügge 1484) und in Italien (Venedig 1497) herausgegeben, wobei die Bildserien nur wenige Blätter umfassten. Die Holzschnitte zeigten dafür meist jeweils eine ganze Episode, bestehend aus bis zu fünf Szenen. Dieses Verfahren sollte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts zu der Darstellung von Einzelszenen auf einem Blatt entwickeln. Einmal etablierte Kompositionen und Ikonografien wurden dabei jedoch weitgehend beibehalten und nur in Ausnahmefällen kam es zu wirklichen Neuerungen. Eine wichtige Serie in der Entwicklung neuer Darstellungsformen bildet diejenige von Bernard Salomon, welche 1557 in Lyon gedruckt wurde. Salomon, der auch unter den Einflüssen früherer Serien stand, kam nun zu eigenständigen Lösungen, die sich viele Künstler nach ihm zum Vorbild nehmen sollten. Indirekt, über die Zwischenstufe der Serie von Antonio Tempesta, übte er auch Einfluss auf Johann Wilhelm Baur aus. Salomons wichtigster Nachfolger ist Virgil Solis, dessen Serie 1563 in Frankfurt herausgegeben wurde. Solis übernimmt Komposition und Ikonografie von Salomon, setzt sie jedoch in seiner eigenen Formensprache um. Vielfach wurden Illustrationsserien für verschiedene *Metamorphosen*-Ausgaben verwendet, für die sie nicht direkt entstanden sind. Um die unterschiedlichen Möglichkeiten der *Metamorphosen*-Illustration zu zeigen, wird auch auf die 1545 in Mainz entstandene Serie von Jörg Wickram eingegangen werden. Der Text sowie die Illustrationen stammen von Wickram, in einer späteren Ausgabe des Textes werden jedoch die Illustrationen von Virgil Solis verwendet.

Für die Serie von Johann Wilhelm Baur ist vor allem jene von Antonio Tempesta, herausgegeben 1606 in Antwerpen, vorbildgebend. Tempesta wiederum übernahm einige Darstellungselemente von Bernard Salomon, wodurch sich eine Kette ausgehend von Salomon bis hin

zu Johann Wilhelm Baur bildete. Ein Exkurs zu den Darstellungen der *Metamorphosen* in Sammeldarstellungen soll den Vergleich zwischen Baur und Matthaeus Merian ermöglichen, der sich auch von Tempesta beeinflusst zeigte. In Kapitel IV sollen die einzelnen Serien anhand von sieben Unterpunkten genauer miteinander verglichen werden, um zu zeigen, welche Elemente sich in allen Serien bis hin zu Baur wiederholen und wo dieser zu neuen Lösungen kommen wird. Abschließend soll auf die Rezeption der Serie Johann Wilhelm Baurs eingegangen werden.

Das Werk Johann Wilhelm Baurs umfasst 328 Zeichnungen, 272 Radierungen, 140 Miniaturen und eine Emailarbeit.[1] Dass er heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist, liegt u.a. daran, dass das Interesse an der Miniaturmalerei, für die Baur besonders bekannt war, im Laufe des 18./19. Jahrhunderts zurückging. Auch die Begeisterung für die *Metamorphosen* ließ langsam nach und neue Serien entstanden kaum noch.

Die ersten Quellen zum Leben Johann Wilhelm Baurs (Abb. 1) stammen von seinen Zeitgenossen. Joachim von Sandrart, der selbst zwischen 1629-35 in Rom war, kannte Baur persönlich und widmete ihm einen Eintrag in seiner *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*.[2]

Im 18. Jahrhundert wurde Baur in zwei Vitensammlungen erwähnt. In Arnold Houbrakens *De groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*[3], die 1718-21 herausgegeben wurde, sowie in Nicola Pios *Le vite de pittori, scultori ed architetti*, erschienen 1724.[4] Hier wird jeweils auf Herkunft, Lebenslauf und Hauptwerke eingegangen.

Im 19. Jahrhundert gibt es bis auf einen Eintrag bei Nagler im *Neuen Allgemeinen Künstlerlexikon* 1835 keine Forschungen zu Johann Wilhelm Baur. Erst Anfang des 20. Jahrhunderts beschäftigte sich Erika Tietze-Conrat mit dem Künstler und verfasste 1918 einen Artikel über seine Vorzeichnungen zu der *Metamorphosen*-Serie. Eine wichtige Quelle bildet Max Dietmar Henkel, der 1930 die illustrierten *Metamorphosen*-Ausgaben vom 15.-17. Jahrhundert behandelte und dabei auf verschiedene Ausgaben nach Ländern geordnet einging. Einträge zu Johann Wilhelm Baur kommen zudem im Zuge von Abhandlungen bzw. Ausstellungen anderer Künstler vor, beispielsweise im Katalog zur Ausstellung der Albertina 1968/69 mit dem Titel *Jacques Callot und sein Kreis*.

Ein ausführlicher Artikel zur Biographie und über das Werk Baurs wurde 1986 von Johann Eckart von Borries verfasst, der genauer auf die verschiedenen Lebensstationen und Werke des Künstlers einging. Im gleichen Jahr versuchte Marcel Roethlisberger, Baur auch Ölgemälde zuzuschreiben, was sich letztendlich jedoch als unhaltbar erwies.

Anfang der 1990er Jahre beschäftigte sich Gerlinde Huber-Rebenich ausführlich mit verschiedenen *Metamorphosen*-Illustrationen und vor allem mit ihrem Bild-Text-Bezug, wobei sie

[1] Bonnefoit 1997, S. 16.
[2] Sandrart/Peltzer 1925, S. 176-177.
[3] Houbraken/Swillens 1944, S. 260-261.
[4] Pio/Enggass/Enggass 1977, S. 91.

immer wieder auch auf Johann Wilhelm Baur zu sprechen kam. Sehr anschaulich führt sie dem Leser die verschiedenen Bild-Text-Variationen vor Augen und betont Unterschiede und Kontinuitäten.

Eine der umfangreichsten Behandlungen zu Johann Wilhelm Baur stammt von Régine Bonnefoit, die 1997 nicht nur Baurs vollständiges Werk erfasst, sondern u.a. wichtige Quellen zu seinen Lebens- und Sterbedaten, ein Verzeichnis der Nachstiche bzw. Kopien, sowie Auszüge aus den Hofzahlamtsbüchern und dem St. Stephaner Totenbuch angibt und abdruckt. Eva-Maria Blattner verglich 1998 zwei *Metamorphosen*-Serien des 15. Jahrhunderts miteinander und strukturierte diesen Vergleich anhand von Unterkapiteln.

Die vorliegende Arbeit soll nun die *Metamorphosen*-Serie Baurs als Hauptwerk herausgreifen und sie, wie auch den Künstler, in den Mittelpunkt der Betrachtungen und den Vergleich mit anderen Illustrationsserien stellen. Für diese Untersuchung waren vor allem die Publikationen von Gerlinde Huber-Rebenich, Régine Bonnefoit sowie Eva-Maria Blattner wesentlich.

II. Zur Entstehung der Illustrationsserie der *Metamorphosen* von Johann Wilhelm Baur

1. Biographie Johann Wilhelm Baur

1.1. Biographen

Johann Wilhelm Baur wurde 1607 in Straßburg geboren.[5] Lange Zeit jedoch war sein Geburtsdatum in der Forschung nicht eindeutig geklärt und wurde oftmals falsch genannt. Am häufigsten wurde dabei das Jahr 1600 angegeben.[6] In der *Deutschen Biographischen Enzyklopädie* (1995) und bei Bonnefoit

[5] Bonnefoit 1997, S. 213.
[6] Thieme-Becker 1990, S. 89. Bei Thieme-Becker heißt es: „Miniaturmaler und Radierer, geboren Anfang des 17. Jh. in Straßburg (nach Füssli 1600)“. Nicola/Enggass 1977, S. 91, hier wird Baurs (Giovanni Guglielmo Baur) Geburtsdatum ins Jahr 1573 datiert, siehe auch Wegner 1966, S. 145, hier wird auch sein Todesdatum fälschlicherweise mit 1640 angegeben. Darmstaedter 1979, S. 445, gibt das Geburtsdatum vage mit „Anfang des 17.Jh.“ an. Czeike 2004, S. 289, stellt das Geburtsjahr 1600 in Frage. Nagler 1835, S. 312, „geboren zu Straßburg 1600 (nach andern 1610)“. Die Deutsche Biographische Enzyklopädie gibt die korrekten Daten an.

(1997) wurde erstmals das Taufbuch von Straßburg herangezogen, wo das Taufdatum Johann Wilhelm Baurs mit „31. Mai 1607“ angegeben ist.[7]

Eine der frühesten Quellen zu Baurs Biographie ist Joachim von Sandrart. In seiner *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* nennt er Baur einen „berühmten miniatur-Mahler“.[8] Er verweist auf Baurs Inventionsgabe und seine Geschicklichkeit im Darstellen von kleinteiligen und narrativen „kleinen Stucken auf Pergamen“.[9] Desweiteren gibt Sandrart an, dass sich Baur im Kupferätzen etabliert hatte und dass er in Italien sehr erfolgreich gewesen war.

Sandrart gibt die Biographie Baurs in groben Zügen wieder und nennt die wichtigsten Auftraggeber und Werke. Dabei weist er auf Baurs vielfältige Fähigkeiten und Begabungen hin. Darüber hinaus erwähnt er, dass seine Werke nach dessen Tod, den er mit „1640“ angibt, von Melchior Küsel weiter verbreitet wurden.

Arnold Houbraken nennt Baur in *De groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* 1718-21 „Joan Guiliam Bouwer van Straatsborgh“ und hebt seine Vorliebe für Landschaften und kleine Figuren auf Pergament hervor.[10] Houbraken erwähnt außerdem Brassano als großen Mäzen der schönen Künste und Förderer Baurs, der viele Jahre in seiner Gunst stand. Zudem erwähnt Houbraken Friedrich „Brendel“ als Lehrer Baurs.[11] Auch Houbraken verweist auf Melchior Küsel, der die Platten Baurs „konstig … geetst“ hat.[12]

Nicola Pio erwähnt in *Le vite di pittori scultori et architetti* „Giovanni Guglielmo Baur“, lässt ihn aber gar 1573 in Argentinien zur Welt kommen.[13] In diesem kurzen Absatz gibt Pio an, Baur sei Schüler des „Brendelio“ gewesen und zeige eine reiche Inventionsgabe und Schnelligkeit bei der Darstellung von kleinen Figuren. In Rom habe er für „Principe Giustiniani“ viele Veduten, Prozessionen und andere alltägliche Begebenheiten dargestellt.[14] Daneben werden noch die wichtigsten Auftragsarbeiten, wie die *Trachten verschiedener Völker* genannt. In Wien habe er dann für Ferdinand III. Aufträge ausgeführt, bevor er 1640 gestorben sei.

---

[7] Dieser Auszug ist in Bonnefoit 1997, S. 213, abgedruckt.
Siehe auch Borries 1986, S. 131: das richtige Geburtsdatum ist bereits bei Seyboth: Straßbourg historique et bpittoresque, Straßburg 1894, S 335, zu finden.
[8] Sandrart/Peltzer 1925, S. 176.
[9] Ebenda.
[10] Houbraken/Swillens 1944, S. 260.
[11] Ebenda.
[12] Houbraken/Swillens 1944, S. 261.
[13] Pio/Enggassen 1977, S. 91.
[14] Ebenda.

1.2. Familienhintergrund

Johann Wilhelm Baur stammte aus einer angesehenen und wohlhabenden Goldschmiede-Familie, die sich in Straßburg angesiedelt hatte.[15] Tatsächlich gehörte die Familie Baur zu den reichsten Familien der Stadt, die auch in der Lage war, größere Geldsummen zu verleihen.[16] Seine erste Ausbildung erhielt Baur in der väterlichen Werkstatt in Straßburg, wo sich sein Großvater seit 1557 eine Werkstatt aufgebaut hatte.[17] Dort übte er sich in der Bearbeitung einer kleinen Oberfläche, was ihm später bei der Arbeit als Miniaturmaler zugute kommen sollte.[18]

Zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges blieb die Wirtschaft in Straßburg noch weitgehend stabil, doch durch den Krieg sowie das Aufkommen strengerer Auflagen in den Zunftbüchern konnte die Stadt den hohen wirtschaftlichen Status nicht lange halten.[19] Der Absatz der Werkstätten nahm ab, was zur Folge hatte, dass eine Werkstatt immer weniger Mitarbeiter aufnehmen bzw. beschäftigen konnte, vor allem, da die Konkurrenz der Lehrlinge und Gesellen groß war. Das führte dazu, dass die Vorschriften für die Gesellenwanderung auf mindestens vier Jahre ausgedehnt wurden, um zu verhindern, dass zu viele junge Künstler in die Werkstätten nachdrängten.[20]

Nach diesen ersten Ausbildungsjahren hielt es Johann Wilhelm nicht lange in Straßburg und er sollte auch nach seinen Wanderjahren nie wieder dorthin zurückkehren. Sein erster Weg führte ihn nach Stuttgart, vielleicht auf Empfehlung seines Lehrers Brentel hin, der dort einige Aufträge ausgeführt und gute Beziehungen zum dortigen Hof gehabt hatte. Danach führte ihn sein Weg weiter nach Italien, wo er sehr erfolgreich für wichtige Auftraggeber in Rom und Neapel tätig war.

Über sein Todesdatum herrschte in der Forschung ebenfalls lange Unklarheit. So wurden seine Lebensdaten oft mit „um 1600-1640“ angegeben.[21] Diese Angabe lässt sich nicht halten, da es auf seinem letzten Werk, den Illustrationen zu den *Metamorphosen* Ovids, eine Datierung auf dem Widmungsblatt mit „1641“ gibt, er also nicht vor diesem Jahr gestorben sein kann (Abb. 2).[22] Auch hier findet sich die Antwort bei Bonnefoit, die im Totenbuch von St. Stephan den Eintrag über den Tod Johann Wilhelm Baurs im Jahr 1642 gefunden hat.[23]

---

[15] Borries 1986, S. 131.
[16] Bonnefoit 1997, S. 23.
[17] Meyer 1882, S. 216-219, hier werden die Straßburger Goldschmiedemeister verzeichnet, es findet sich auch ein Eintrag über Johann Wilhelms Vater, Jacob Baur, der 1613 Meister wurde. Der Großvater, Jacob Buer, hatte 1558 sein Meisterstück fertiggestellt.
[18] Bonnefoit 1997, S. 23.
[19] Meyer 1882, S. 201.
[20] Meyer 1882, S. 206-207.
[21] Tietze-Conrat 1918, S. 25. Sie gibt an, dass Baur kurz nach 1640 starb; ebenfalls 1640 als Todesjahr gibt Wegner 1966, S. 145 an; sowie auch Roethlisberger 1986, S. 53 und Thieme-Becker 1990, S. 89.
[22] Eine Erklärung dazu gibt Tietze-Conrat 1918, S. 25: „Das Datum 1641 auf dem Titelblatt kann … nichts besagen, denn dieses bezieht sich allein auf die Herausgabe des Werkes, seine ursprünglich Federschrift ist nachträglich mit rotem Bleistift nachgezogen und die Jahreszahl selbst ist nicht von Baur, der ja schon 1640 gestorben war, eingeritzt worden.“
[23] Bonnefoit 1997, S. 214.

1.3. Friedrich Brentel

Friedrich Brentel wurde 1580 im schwäbischen Lauingen in eine Malerfamilie hineingeboren. Er erhielt seine Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters Georg Brentel. Gemeinsam mit ihm übersiedelte Friedrich 1587 nach Straßburg. Nach dem Tod des Vaters übernahm Friedrich dessen Werkstatt. Straßburg war zu dieser Zeit ein Zentrum für die Miniaturmalerei und Brentel wurde bald nach dem Tod Wendel Dietterlins der wichtigste Vertreter dieser Kunstgattung.[24] Friedrich Brentel genoss bereits zu seinen Lebzeiten ein hohes Ansehen als Miniaturmaler und Radierer und unterhielt zudem auch Kontakte nach Nancy und zum Stuttgarter Hof, wo er für den Herzog Johann Friedrich von Württemberg (1608-1628) einige Aufträge ausführte.[25] Diese Aufträge bezeugen seinen guten Ruf, da er einheimischen Künstlern vorgezogen wurde.[26] An diesen großen Projekten arbeitete er aber nicht allein, sondern unterhielt einige Mitarbeiter, die nach seinen Vorgaben arbeiteten. Unter ihnen war der junge Matthaeus Merian, der auf seiner Gesellenwanderung u.a. nach Stuttgart gekommen war.[27]

Friedrich Brentel ist aber vor allem als Lehrer von Johann Wilhelm Baur von Bedeutung, der ab 1620 bei ihm in die Lehre ging. Neben Baur unterrichtete er auch seine eigenen Kinder, Hans-Friedrich und Anna-Maria, sowie seinen Schwager Hans Bühler in der Miniaturmalerei und der Radierung.[28] Johann Wilhelm Baur ist bis etwa 1625/26 in der Werkstatt Brentels tätig. Für das Jahr 1626 ist eine Radierung Baurs belegt, die bereits in Italien entstanden ist.[29] Schon bei Brentel lernte er Werke von Hendrik Goltzius, Paul Bril und Antonio Tempesta kennen, die sein Lehrer kopierte. Über diese Nachzeichnungen seines Lehrers lernte Baur die Kompositionen Tempestas kennen und übernahm daraus, was ihm für seine eigenen Blätter gefiel. Einfluss übte auch Adam Elsheimer auf ihn aus, der sich 1596 in Straßburg aufhielt und mit Brentel persönlich verkehrte.[30] Später setzte Baur diese frühen Einflüsse in seinen eigenen Werken um.

---

[24] Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1980, S. 32. Dietterlin wurde 1550/51 in Pfullendorf geboren, war also eine Generation vor Brentel in Straßburg als Maler tätig. Es sind nur wenige gesicherte Daten über ihn bekannt, er starb 1599.
[25] Bonnefoit 1997, S. 36.
[26] Zum Auftrag Brentels in Stuttgart für den Hof siehe Bonnefoit 1997, S. 32.
[27] Bonnefoit 1997, S. 31.
[28] Wegner 1966, S. 144. Weitere Schüler in seiner Werkstatt waren Johann Jakob Besserer, Johann Walter und Tobias Franckenberger.
[29] Bonnefoit 1997, S. 31.
[30] Ebenda.

Brentel war laut Wegner selbst kein besonders schöpferischer Geist, sondern immer auf die Erfindungsgabe anderer Künstler angewiesen.[31] Sein Schaffen umfasst zahlreiche Kopien, die er nach Stichen anfertigte.[32]

Brentel nahm Einflüsse aus der französischen Graphik von Callot und Bosse auf, die dann auch auf Johann Wilhelm Baur übergingen. Baur übernahm anfänglich die Kompositionen seines Lehrers, wodurch sich diese damit schließlich auch weiter verbreiteten.[33] Die Beeinflussung zwischen Lehrer und Schüler fand aber auch in umgekehrter Richtung statt, denn Brentel kopierte nach Baurs Tod Teile aus dessen Ovid-Illustrationen.

Über Brentel kam Baur ebenfalls unter den Einfluss des aus Flandern stammenden Hans Bol (1534-1593), der in seiner Heimat der bedeutendste Miniaturmaler und wie Brentel ganz dem Manierismus verpflichtet war.[34] In den ersten Radierungen Baurs verwendete er noch das Bol'sche Kompositionsschema (Abb. 3). Die *Taufe Christi* von 1630 zeigt das Hauptgeschehen nicht unmittelbar im Vordergrund, sondern wird durch Rückenfiguren und Zuschauergruppen eingeleitet (Abb. 4). Die eigentliche Handlung findet weiter hinten im Bildmittelgrund statt. Von Bol übernahm Baur den kleinteiligen Figurenaufbau mit zahlreichen unterschiedlichen Gruppen und Handlungssträngen.[35]

Es ist kein Werk bekannt, das Baurs Lehrjahre bei Brentel in Straßburg dokumentiert. Gesichert ist erst wieder die Radierung *Taufe Christi*, die 1630 bereits in Rom entstanden ist (Abb. 4). Für die Jahre dazwischen geben nur je ein Stammbuchblatt aus Stuttgart und Padua über den dortigen Aufenthalt Baurs Auskunft. Sein erster Weg, nachdem er Straßburg verlassen hatte, führte ihn nach Stuttgart. Brentel hatte gute Beziehungen zum Stuttgarter Hof und hatte für den Stuttgarter Adel einige Aufträge ausgeführt. Dort entstand Baurs erstes bekanntes Werk, das Stammbuchblatt *Venus, Amor und Chronos*, das folgende Signatur aufweist: *„Zu freyndtlicher ged(äch)tn(is) gemacht zu Stugardt. Hannes Wilhelm Bauer von Strasb(urg) Ma(ler)ge(sell) datum den 9 Iuni 16(...)“* (Abb. 5).[36] Das Blatt befindet sich heute im Straßburger Kupferstichkabinett und ist wie folgt datiert: „9 Iuni 162.“, wobei angenommen wird, dass es sich bei der letzten Ziffer um die „7“ handeln dürfte.[37]

Die Gattung des Stammbuchblattes war zu Beginn des 17. Jahrhunderts im deutschen Raum, vor allem in Augsburg und Straßburg, verbreitet.[38] In ein Stammbuchblatt konnte sich jeder Künstler mit einer Zeichnung, einer Widmung und einer Unterschrift eintragen. Diese Stammbücher enthalten für die

[31] Wegner 1966, S. 146.
[32] Bonnefoit 1997, S. 30.
[33] Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1980, S. 35.
[34] Bonnefoit 1997, S. 33.
[35] Ebenda.
[36] Bonnefoit 1997, S. 36.
[37] Borries 1986, S. 131.
[38] Kat. Ausst. Augsburg Rathaus und Holbeinhaus 1968, S. 157.

heutige Forschung wichtige Informationen zu sonst eher unbekannten Künstlern.[39] Inhalte solcher Stammbuchblätter waren meist mythologische Themen, denen ein moralisierender Begleitspruch beigegeben wurde.[40]

Die folgende Widmung findet sich zum Paduaer Stammbuchblatt: *„zu freundl(icher) ged(äch)tn(is) gemacht zu Padoa“*, das Blatt zeigt einen *Rundtempel am See* (Abb. 6).[41] Darin zeigt sich bei Baur bereits der Einfluss Elsheimers in der Landschaftsdarstellung, während das Stuttgarter Blatt noch deutlich auf Brentel zurückgeht. Das zweite Stammbuchblatt entstand also schon auf Baurs Weg nach Rom, wo er sich insgesamt sieben Jahre aufhalten sollte.

1.4. Rom – Aufenthalt I

Nach der Lehre bei Brentel und einem Aufenthalt in Stuttgart ist Johann Wilhelm Baur spätestens ab 1630 in Rom durch eine Radierung nachweisbar.[42] Diese stellt die *Predigt Johannes des Täufers* dar (Abb. 7). Zeitgleich entstand das Pendant zu diesem Blatt, die *Taufe Christi* (Abb. 4). Schon in diesem frühen Werk zeigt sich Baurs Vorliebe für die Landschaftsdarstellung, wie er sie bei Elsheimer gesehen hat. Sein Frühwerk steht weiters unter dem Einfluss von Jacques Callot und Stefano della Bella. Von Callot übernimmt er die Darstellung von vielen winzigen Figuren auf engem Raum, von denen jede einzelne individuelle Züge trägt (Abb. 8).[43]

In Rom wird Baur Mitglied der „Schilderbent“, einer Vereinigung in Rom ansässiger Künstler aus den Niederlanden, der auch Deutsche beitreten konnten, Vertreter anderer Nationen aber nicht.[44] Bei Hoogewerff taucht er im *Catalogus van Bentvogels* unter „BOUWER (Baur), Johann Wilhelm“ auf.[45] Die Mitglieder der „Schilderbent“ siedelten sich in einem eigenen Viertel an und lebten dort in direkter Nachbarschaft. Neben Baur hielten sich Nicolas Poussin und Claude Lorrain etwa zur gleichen Zeit wie er in Rom auf. Baur, der aus dem protestantischen Straßburg kam, sich in Rom jedoch in einer gänzlich katholischen Umgebung wiederfand, trat 1634 schließlich zum Katholizismus über, was ihm später auch in Wien zugute kommen sollte. Baur kam als Mitglied der Schilderbent, die sich „Bentvueghels“ nannten, auch zu seinem Spitznamen „Reiger“, was so viel wie „Reiher“ bedeutet.[46] Dieses Symbol tauchte bald häufig als eine Art Signatur und Wiedererkennungsmerkmal

[39] Ebenda.
[40] Bonnefoit 1997, S. 36.
[41] Bonnefoit 1997, S. 37.
[42] Borries 1986, S. 131.
[43] Bonnefoit 1997, S. 71.
[44] Bonnefoit 1997, S. 39.
[45] Hoogewerff 1952, S. 133.
[46] Bonnefoit 1997, S. 39.

auf seinen Blättern auf (Abb. 9). Fortan benutzte er häufig folgende Signatur: *„gi. Guilellmo Bauer d(i) Strasburg Allias Reger.“*[47]

1.5. Neapel

Dieser erste römische Aufenthalt war nur von kurzer Dauer, denn schon 1631 ist Baur in Neapel belegt. Dazu gibt es eine Radierung, die den Vesuvausbruch vom 16. Dezember 1631 zeigt. Demnach war er Augenzeuge dieses Ereignisses (Abb. 10).[48] Die Signatur des Blattes auf Deutsch verweist auf den deutschen Markt, für den es offensichtlich bestimmt gewesen ist.

Obwohl sich Baur nur kurz in Neapel aufhielt, war er bald mit zahlreichen Landschaftsaquarellen und Deckfarbenminiaturen in den wichtigen neapolitanischen Kunstsammlungen, beispielsweise von Ferrante Spinelli oder der Mäzenatenfamilie Sanseverino di Bisignano, vertreten.[49]

In Neapel knüpfte Baur wichtige Kontakte, die ihm später auch zu Aufträgen verhelfen sollten. Er lernte hier den Verleger und Kunstagenten François Langlois kennen, der sich zwischen 1631-32 in Neapel aufhielt. Langlois kehrte 1634 nach Paris zurück und nahm einige Platten Baurs mit, die er ihm abgekauft hatte.[50]

Durch die Vermittlung von Langlois kam Baur zu seinem nächsten größeren Auftrag, der Illustration des ersten Teils des *De bello belgico*, einem Werk des Jesuiten Famiano Strada über den spanischen Sieg über die rebellierenden niederländischen Stände, welches er im Auftrag von Ranuccio I. Farnese, dem Herzog von Parma und Piacenza, schuf. Der Auftraggeber der Illustrationen zu diesem Werk ist nicht bekannt, es handelt sich aber dabei vermutlich um den Nachfolger Ranuccios, Herzog Odoardo Farnese. Ursprünglich war auch nicht Baur für diese Arbeit vorgesehen, sondern Jacques Stella (1596-1657). Dieser hielt sich zwischen 1623-34 in Rom auf und war mit Nicolas Poussin und später auch mit Baur befreundet. Diese Freundschaft ist durch einen Brief belegt, den Stella 1633 an François Langlois mit der Bitte sandte, seinen „amico“ Baur sofort nach Rom zu schicken, um den Auftrag an seiner Stelle auszuführen, da er unverzüglich nach Frankreich zurückkehren müsse.[51] Jacques Stella ahnte noch nicht, dass seine eigene Abreise sich noch bis 1634 verzögern sollte.

---

[47] Ebenda. Zu sehen ist diese Signatur auf der Rückseite einer Zeichnung mit *Pyramus und Thisbe*, 1632.
[48] Bonnefoit 1997, S. 45. Die Radierung ist wie folgt signiert: „Joh. Wilh. Baür. Neapoli“.
[49] Bonnefoit 1997, S. 47.
[50] Bonnefoit 1997, S. 45-46. Einige der Platten aus der Zeit zwischen 1630-32 weisen im zweiten Zustand die Signatur Langlois’ auf: „FLD. Ciatres excud“. *Ciatres* bezieht sich auf seine Geburtsstadt Chartres.
[51] Über die genauen Gründe der baldigen Rückkehr herrschte lange Unklarheit. Dabei wurde häufig ausgesagt, Baur sei vor einer ehemaligen Geliebten zuerst aus Neapel nach Rom und später weiter nach Wien geflohen.

1633 kehrte Baur schließlich nach Rom zurück, um die elf Blätter der Serie auszuführen. Durch seinen Aufbruch nach Wien 1637 konnte er die Serie jedoch nicht vollenden, und der Auftrag wurde auf verschiedene Künstler aufgeteilt.

1.6. Rom – Aufenthalt II

Zurück in Rom wurde Kardinal Mazarin zu einem der wichtigsten Auftraggeber Baurs.[52] In seinem Besitz befanden sich vor allem Miniaturen religiösen Inhalts. Als er 1639 nach Paris abreiste, ließ er sich weitere Miniaturen Baurs dorthin nachschicken. Der Kardinal verwendete einen Teil dieser Miniaturen wohl als Geschenke und war auch darum bemüht, nach Baurs Tod weitere Werke von ihm zu erhalten. Die Miniatur als Geschenk oder zur Honorierung von Leistungen, die man nicht mit Geld aufwiegen konnte, hatte lange Zeit eine hohe Bedeutung.[53] Baur, der diese Gattung bereits in der Werkstatt von Friedrich Brentel kennen und beherrschen gelernt hatte, fertigte für den Kardinal 14 Miniaturen, darunter Landschaften (Meereslandschaften und solche biblischen Inhalts) und zwei Prozessionen.[54]

1633 schuf Baur eine Serie mit Darstellungen von *Schlachten verschiedener Völker*, die er Fürst Federico Colonna widmete.[55] Den Kontakt zu den Colonna könnte er schon in Neapel geknüpft haben, möglich wäre auch eine Empfehlung von Kardinal Mazarin, der mit den Colonna in freundschaftlicher wie verwandtschaftlicher Beziehung stand.[56] Diese Serie entstanden jedoch nicht als Auftragswerk, sondern war eine eigenmächtige Idee Baurs, der erst im Nachhinein einen Abnehmer in Federico Colonna fand.[57]

Seine nächste Serie entstand für den Herzog von Bracciano, Paolo Giordano II. Orsini, und zeigt die *Capricci di varie battaglie*.[58] Die Serie umfasst 14 Szenen plus Titelblatt und entstand 1634-1635. Zwei Jahre später widmete Baur dem Herzog noch eine Serie mit *Trachten verschiedener Völker* mit

---

Dazu siehe Nagler 1904, S. 324: „… indem er wegen einer jungen Römerin diesen schönen Aufenthalt verlassen musste.“ Siehe auch: Mariette 1966, S. 87. Hier wird Baur unter „Jean Guillaume BAWR“ erwähnt. Mariette vermerkt auch, dass sich dieser Brief in seinem Besitz befindet.

[52] Bonnefoit 1997, S. 50.

[53] Fuchs 1981, S. 5. Besonders beliebt war das Miniaturporträt, das meist vornehme Damen darstellte.

[54] Bonnefoit 1997, S. 51.

[55] Hollstein 1954, S. 161. Diese Serie umfasst 15 Radierungen, wobei das Titelblatt eine Widmung an Federico Colonna enthält.

[56] Bonnefoit 1997, S. 53.

[57] Bonnefoit 1997, S. 54.

[58] Hollstein 1954, S. 161.

gleichem Umfang.[59] Daneben befanden sich zahlreiche Miniaturen und einige Zeichnungen Baurs in der Sammlung Paolo Orsinis.[60]

In Rom betätigte sich Baur fortan meist als Veduten-Maler, u.a. im Auftrag von Marcantonio Borghese. Diese kleinformatigen gemalten Ansichten waren bald sehr begehrt und Baur auf diesem Gebiet faktisch ohne Konkurrenz. Dieses Genre war geradezu für Baur gemacht, da er hier seine Begabung – kleinteilige Figurstaffagen in narrativer Weise in ein kleines Format zu setzen – vortrefflich einsetzen konnte. Später entstand daraus die eigene Gattung der „Phantasievedute", die auf Claude Lorrain zurückgeht und in der Baur verschiedene Architekturen, beispielsweise antike Tempel und moderne Palastarchitekturen des 17. Jahrhunderts in ausgedachten Ansichten vereinte.[61] Dazu kamen zahlreiche Hafenansichten, mit denen er später vor allem in Wien sehr erfolgreich werden sollte.

1.7. Wien

In der Literatur findet man häufig die Eintragung, Johann Wilhelm Baur habe 1637 „auf den Ruf Kaiser Ferdinands III." hin Rom verlassen, um nach Wien zu kommen.[62] Diese Tatsache konnte so nie bestätigt werden, da Baur fortan zwar für den Hof, aber nicht als eingetragener Hofmaler tätig war.[63] Die Beweggründe Baurs nach Wien zu reisen sind nicht konkret nachvollziehbar, denkbar ist, dass er ein Empfehlungsschreiben von Paolo Giordano II. Orsini mit auf dem Weg hatte.

Baur führte über seine Reise nach Wien in Form von Zeichnungen relativ genau Buch. Über Loreto reiste er nach Venedig und Padua und gelangte schließlich über Graz und den Semmering nach Wien.[64] In Wien heiratete er bereits ein Jahr nach seiner Ankunft die Witwe des Goldschmieds Paul Faustner, Anna Maria. Weiters gibt es noch einige Dokumente, wie die Trauungs- und Taufbücher von St. Stephan, die über sein Privatleben Auskunft geben.[65] 1639 war er Trauzeuge des Bildhauers Adam Lenckhardt, für dessen Kinder Baur und seine Frau später auch die Patenschaft übernehmen sollten.

---

[59] Borries 1986, S. 134. Baur stellte bei dieser Serie die nationalen Eigenheiten der verschiedenen Völker auf ironische Weise dar.
[60] Bonnefoit 1997, S. 56.
[61] Bonnefoit 1997, S. 80.
[62] Wegner 1966, S. 145; Roethlisberger 1986, S. 53; Thieme-Becker 1990, S. 89. Houbraken/Swillens 1944, S. 261, Houbraken gibt nur an, dass Baur in Wien für Ferdinand III. „verscheiden Konstwerekn maakte" und spricht nicht von ‚Hofmaler'.
[63] Zudem wurde mit der Bezeichnung ‚Hofmaler' nicht immer so genau umgegangen, was zu Irritationen führen kann. In den Hofzahlamtsbüchern dieser Jahre taucht sein Name unter ‚Hofmaler' jedenfalls nicht auf. Siehe weiters Czeike 1992, S. 289.
[64] Bonnefoit 1997, S. 94.
[65] Bonnefoit 1997, S. 214.

Eigene Kinder hatten die Baurs nicht.[66] Für Anna Maria war es bereits die dritte Ehe, daher ist diese Tatsache nicht verwunderlich. Solche Zweckehen mit älteren Frauen waren gerade unter Künstlern und Handwerkern, die einer Zunft angehören mussten, keine Seltenheit. Die Zunftregeln waren besoners streng gegenüber auswärtigen Künstlern und machten es ihnen sehr schwer, in einer neuen Stadt Fuß zu fassen. Der einfachste Weg, sich über diese Regeln hinwegzusetzen, war die Heirat mit einer Tochter oder eben Witwe eines ortsansässigen Meisters.[67]

Baurs Erfolg hielt auch in Wien an, wo vor allem seine italienischen Hafenansichten beliebt waren. Seine letzten Lebensjahre in Wien verbrachte er ebenso produktiv wie die Jahre zuvor in Italien. Hier entstand zwischen 1639 und 1641 eines seiner wichtigsten und umfangreichsten Werke, die 150 Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen*. Dieses Werk konnte er noch vollenden, bevorer im Januar 1642 starb.

III. Die Illustrationsserie von Johann Wilhelm Baur 1639-41

1. Aufbau

Die Illustrationsserie zu den *Metamorphosen* entstand in Baurs letzten Lebensjahren, zwischen 1639 und 1641.[68] Dabei ist zunächst festzustellen, dass es sich nicht um ein Auftragswerk handelt, sondern Baur vermutlich persönlich an der Fertigung einer solchen Serie interessiert war, kam sie doch seinen Vorlieben der narrativen Gestaltung thematisch besonders entgegen. Auch wenn Baur die Illustrationen aus persönlichem Interesse begann, so stand doch die Hoffnung im Vordergrund, hochstehende Abnehmer dafür zu finden. Das Titelblatt enthält folgende Widmung an den kaiserlichen Rat Jonas von Heyssperg:

[66] Borries 1986, S. 138.
[67] Bonnefoit 1997, S. 98.
[68] Bonnefoit 1997, S. 158. Die *Metamorphosen*-Serie befindet sich heute in Sammlungen in Basel, Berlin, Boston, Coburg, London BM, Paris BNF, Straßburg und der Albertina in Wien.

„Dem hoch edlen unnd gestrengen Herren // Herren Jonae von Heyssperg Auff Merckenstein // Potenstein, Khunigsprun, Getzendorff unnd Grossa // Herren zu Ilmau unnd obren Weyssen-bach // Der Rom. Kay. May. Rath & // unnd Beysitzer der N.O. Land. // Meinem genedigen unnd gepietenden Herren // D.D.D. // Johann Wilhelm Baur Inventor // et fecit Viennae Austriae 1641"[69]

Die Serie der *Metamorphosen* enthält 151 Radierungen. Davon entfallen 150 Blätter auf die Szenen der *Metamorphosen* sowie eines auf das Titelblatt. Es handelt sich dabei um Radierungen im Format 13x20,5cm, die großteils eine Signatur des Künstlers tragen.[70] Die Signaturen finden sich meist am rechten oder linken unteren Bildrand und lauten wie folgt: *„W. Baür F"*, *„W. B. fe."*, *„W. Baür: inuentor et fec:"* oder *„Wilh: Baür. Inü: ett. fecitt."*, um die häufigsten zu nennen. Neben diesen gängigen Formen der Signatur am Bildrand bringt Baur seine Signatur auch mit ins Bild ein. So tritt sie beispielsweise in *Jason gibt Medea das Jawort* auf dem Sockel der Götterstatue auf: *„Wilh: Baür. Inü"*, darunter ist noch die Jahreszahl „1639" gesetzt (Abb. 11).
Ein Charakteristikum Baurs und eine weitere Form seiner Signatur ist die Darstellung eines Reihers im Bild. Dieser Spitzname wurde ihm von den Bentvueghels in Rom verliehen und findet sich fortan häufig auf seinen Radierungen (Abb. 9). Die *Metamorphosen*-Serie wurde nach dem Tod Baurs in mehreren Ausgaben herausgegeben, daneben erschienen noch Kopien sowie Nachstiche.

Die Serie erschien erstmals 1641 noch ohne Über- oder Unterschriften. Das Titelblatt wird großteils von einem großen Tuch eingenommen, welches von je einer Tugend auf der linken und rechten Seite gehalten wird und die Widmung enthält (Abb. 2). Links steht die *Sapientia* triumphierend über der *Ignorantia* und der *Invidia*, die sich beinahe unbekleidet auf den Boden geworfen haben. Der *Sapientia* ist ein Kind beigegeben, das ihr ein Weihrauchgefäß entgegen hält. Auf der rechten Seite ist es die *Tugendliebe*, die mit einem Lorbeerkranz bekrönt ist und Flügel hat.[71] Ihr zu Füßen hat sich ein Schwein zusammengekauert. Daneben sitzt ein ebenfalls lorbeerbekränzter Jüngling, der ihr einen weiteren Kranz entgegen hält. Da die Serie dem kaiserlichen Rat gewidmet ist, ist auch das Familienwappen der Heysperg ins Bild gesetzt.

Die nachfolgenden 150 Blätter sind durchnummeriert und beginnen mit der Schöpfungsgeschichte. Das erste Blatt zeigt den Schöpfergott im Bildzentrum, der im Begriff ist, Sonne und Mond sowie Wasser und Land zu schaffen. Die folgenden fünf Blätter sind der Erschaffung des Menschen und der verschiedenen Zeitalter vorbehalten, werden also ausführlich behandelt. Es folgt der Rat der Götter, auf dem die große Sintflut zur Strafe gegen die Auflehnung der Menschen beschlossen wird. Danach wird auf einem Blatt die große Flut gezeigt. Deucalion und Pyrrha ist ein eigenes Blatt vorbehalten, die nächsten beiden illustrieren die Daphne-Sage. Baur legt hier Wert auf die Darstellung der

[69] Huber-Rebenich 1999, S. 60.
[70] Borries 1986, S. 141.
[71] Bonnefoit 1997, S. 111.

Vorgeschichte und zeigt Apollo, der gerade Python erschlagen hat. Dann folgt sogleich die Verfolgung und Verwandlung Daphnes. Eine Erklärung, warum dies geschieht, muss der Betrachter sich aus dem Kontext selbst erschließen, eine gewisse Vorkenntnis der Mythologie wird vorausgesetzt. Bei *Apollo und Daphne* stellt er den dramatischen Höhepunkt der Verwandlung dar, als Daphne noch nicht ganz zum Lorbeerbaum geworden ist und sie noch ihren menschlichen Körper hat, während ihr Fuß bereits auf besonders geschickte Weise im Boden verwurzelt ist (Abb. 12).

Des Weiteren verwendet Baur für die Darstellung der einzelnen Mythen zwischen einem und fünf Blättern. Weniger beliebte und bekannte sowie kürzere Sagen finden auf einem Blatt Platz, so etwa die kurze Einfügung in der Io-Sage, *Pan und Syrinx* (Abb. 13). Dabei wählt Baur wieder den Moment der gerade stattfindenden Verwandlung für die Darstellung aus. Syrinx ist schon fast zu Schilfrohr geworden, nur Kopf und Oberkörper sind noch der einer Frau. Ängstlich wendet sie sich zu Pan zurück und ist sich ihrer Rettung bzw. Verwandlung noch gar nicht richtig bewusst. Pan glaubt noch, Syrinx endlich erreicht zu haben, umfasst jedoch nur noch das Schilfrohr.

Vier Blätter sind jeweils den Geschichten um Perseus (*Perseus und Medusa, Perseus und Atlas, Perseus und Andromeda, Perseus kämpft gegen Phineus*) und Alcyone (*Ceyx erleidet Schiffbruch, Alcyone bittet Juno um Hilfe, Iris beim Schlaf, Morpheus erscheint in Gestalt des Ceyx Alcyone*) vorbehalten. Besonders umfangreiche oder wichtige Mythen sind auf bis zu fünf oder sechs Blättern verteilt: Medea (*Jason gibt Medea das Jawort, Jason tötet den Drachen, Medea verjüngt Aeson, Medea flieht nach dem Tod des Pelias, Medea und Theleus*) und Aeneas (*Aeneas flieht aus Troja, Aeneas bei Anius, Aeneas bei Dido, Aeneas in der Unterwelt, die Verwandlung der Schiffe des Aeneas* und *Apotheose des Aeneas*). Die Serie endet mit dem 150. Blatt und der Darstellung der Ermordung Caesars.

Diese Serie ist die umfangreichste in Baurs Schaffen und zählt auch bei den *Metamorphosen*-Serien zu den größten. Im Umfang gleicht er seine Serie der seines Vobildes Antonio Tempesta an, dessen Serie ebenfalls 150 Blätter umfasst. Daneben gibt es jedoch auch noch umfangreichere frühere Serien von Bernard Salomon und Virgil Solis, die jeweils 178 Blätter umfassen. Diese große Anzahl bildet dabei eher die Ausnahme, vor allem Serien des 15. und 16. Jahrhunderts belaufen sich auf nur etwa 50 Blätter. Im Vergleich zu diesen frühen Serien hat sich jedoch auch die Darstellungsform vom narrativen zum monoszenischen Verfahren gewandelt.[72] Wurde bei den Serien zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch ein Handlungsablauf mit mehreren Szenen in einem Holzschnitt zusammengefasst, ging die Tendenz dann im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einer monoszenischen Darstellung über, was eine Steigerung der Illustrationenanzahl nach sich ziehen musste. Auf diese Art der narrativen bzw. monoszenischen Darstellung soll in den folgenden Kapiteln näher eingegangen werden.

[72] Huber-Rebenich 1999, S. 26.

2. Ikonografie

2.1. Einzelbeispiele

2.1.1. *Die Sintflut* (Abb. 14)

Das Blatt ist auf dem linken unteren Bildrand mit „*W. Baür. fec.*“ signiert und zeigt eine verzweifelte Menschenansammlung, die vergebens versucht, sich vor der aufsteigenden Flut zu retten. Dem Bildvordergrund ist eine besonders eindrucksvolle Frauenfigur vorbehalten, die ihren Kopf zurückgeworfen und beide Hände flehend dem Himmel entgegenstreckt hat. Dieses füllige Figurenideal behält er in der Folge bei all seinen Frauenfiguren bei. Sie steht auf dem höchsten Punkt eines gezackten Felsens, an den sich noch weitere Menschen zu klammern versuchen. Der rechte Bildrand wird durch einen schräg ins Bild ragenden Baumstumpf abgeschlossen, der – wie der Felsen – als Rettungsanker der Ertrinkenden dient. Im Bildmittel- und hintergrund wird die Sicht auf eine große Menge ertrinkender und flehender Figuren freigegeben. Vereinzelt schwimmen sie bereits im Wasser, das durch den starken Regen immer höher steigt, während andere sich auf Felsen und Hügel gerettet haben. Die hinteren Figuren sind nicht mehr im Detail auszumachen, doch durch ihre stark bewegten Gesten, wie den weit ausgestreckten oder bittenden Händen, ist ihre Not erkennbar. Durch den stark verdunkelten Himmel strömen Regenmassen aus den bedrohlichen Wolken auf die Erde nieder. Die Katastrophe wird durch diesen wild bewegten Hintergrund veranschaulicht, während sich in der hellen Figur im Vordergrund noch die Hoffnung auf Rettung wiederspiegelt.

Baur behält den Vordergrund den Figuren vor. Sie bilden hier den Hauptakzent, während die Natur, mit ihren Felsen und Baumstumpfen, den Handlungsraum vorgibt. Die Figuren zeigen sich stark bewegt und in teils dramatischen Gesten, die sich auch in ihrem Gesichtsausdruck wiederspiegeln. Die Frau mit den erhobenen Händen hat den Kopf demütig in den Nacken geworfen, der Mann links neben ihr versucht eine um Hilfe rufende Frau auf den Felsen zu ziehen, und auch der Mann am rechten Bildrand hat den Mund weit aufgerissen. Die große Anzahl an Hintergrundfiguren wird von Baur mit einer großen Liebe zum Detail behandelt. Zahlreiche Köpfe ragen aus dem Wasser, während andere ganzfigurig am Ufer zu sehen sind. Bei allen spiegelt sich die Verzweiflung in der Körpersprache wieder. Die ausgemergelten Körper der Männer stehen hier im Gegensatz zu der fülligen Frauenfigur, für die es kein Vorbild in anderen Serien gibt.

Der größere Teil des Bildes bleibt der bedrohlichen Landschaft vorbehalten, die sich somit in ihrer ganzen Zerstörungskraft zeigen kann. Die starken Regenschauer und die dichten Wolken verdunkeln das Bild und veranschaulichen die Hoffnungslosigkeit als Strafe der Götter. Das Wasser führt weit hinein in die Bildtiefe, die auch dort noch mit kleinen Figuren belebt wird. Sanfte Hügel auf

der linken und schroff abfallende Felsen auf der rechten Seite grenzen die Szene ein. Die eindrucksvolle Landschaft bildet die Kulisse für die Szene, der Hauptakzent liegt jedoch auf den Figuren im Vordergrund.

In dieser Art der Sintflut-Darstellung weicht er von seinem Vorbild Antonio Tempesta deutlich ab (Abb. 15). Tempesta zeigt zwar denselben Moment der immer höher steigenden Flut und die verzweifelten Menschen, doch löst er den Bildaufbau anders als Baur. Für die Frauenfigur im Vordergrund bei Baur lässt sich bei Tempesta kein Vorbild finden. Die Komposition ist bei der früheren Serie eine andere. Durch einige Figuren auf der linken Seite wird der Betrachter ins Geschehen eingeführt, die gleichzeitig zur Abgrenzung des Bildraums dienen. Diese beiden Frauen, eine als Repoussoir-Figur, nehmen hier im Vordergrund die Rolle der Protagonisten ein, die sich flehend an die Götter wenden. Der Großteil des Bildes ist der Flut und der Not der Menschen vorbehalten, die sich hauptsächlich in ihren Gesten ausdrückt. Während Tempesta zwar das dramatische Geschehen in einer allgemeinen Weise durch ertrinkende Tiere und sich zu retten versuchende Menschen ausdrücken will, verlagert sich das Gewicht bei Baur hin zu einer emotionalen und dramatischen Erzählweise, die durch die neu erfundene Frauenfigur ausgedrückt wird.

2.1.2. *Deucalion und Pyrrha* (Abb. 16)

Wieder sind die handelnden Protagonisten ins Zentrum des Bildes gesetzt. Der Tempel und die Landschaft im Hintergrund sind bereits so weit in die Raumtiefe zurückversetzt, dass Deucalion und Pyrrha sich als große Figuren deutlich vom Hintergrund abheben. Baur gelingt es, zwar nur eine einzelne Szene darzustellen, darin jedoch einen ganzen Handlungsverlauf ins Bild zu setzen. Der Tempel im linken Bildhintergrund deutet auf die Vorgeschichte und die vergangene Flut hin, nach deren Ende Deucalion und Pyrrha als einzige Überlebende zum Tempel der Göttin Themis kommen und um die Rettung der Menschheit bitten. Im Inneren des Tempels ist noch die Götterstatue zu sehen, die ihre rechte Hand zum Zeichen der Zusage ihrer Hilfe erhoben hat. Unter dem Tempel fällt das Gelände leicht ab und gibt den Blick auf den zurückgelegten Weg von Deucalion und Pyrrha frei. Die beiden sind gerade im Begriff, die Anweisung der Göttin zu befolgen und werfen Steine über die Schulter nach hinten, aus denen wieder neue Menschen entstehen. Der Weg zwischen Tempel und Bildvordergrund ist bereits von Menschen in unterschiedlichen Verwandlungsstadien gesäumt. Ganz hinten ist eine Figur schon fast vollständig zum Menschen geworden, nur die Beine sind noch im Boden verankert. Daneben hat sich eine kniende Figur fast schon aus dem Stein befreit. Die Verwandlung, die weiter im Bildvordergrund noch nicht so weit fortgeschritten ist, zeigt Kinder, die

erst mit Kopf und Hals bzw. mit dem Oberkörper aus der Erde ragen. Durch diese verschiedenen Stadien der Verwandlung lässt sich der Handlungsverlauf deutlich als Abfolge erkennen. Der Weg ist hier noch nicht zu Ende, Deucalion und Pyrrha bewegen sich langsam aus dem Bild hinaus und werden im rechten Vordergrund verschwinden. Gemäß der Anordnung der Göttin tragen beide ein loses, ungegürtetes Gewand und haben ihr Haupt verschleiert.[73] Diese konsequente Umsetzung des Ovid-Textes ist nicht in allen Serien zu finden, Tempesta zum Beispiel stellt die beiden unverhüllt dar (Abb. 17). Daran lässt sich ablesen, dass Baur seine Vorbilder durchaus nicht unreflektiert nachahmt. Von Tempesta übernimmt er die Komposition und die wichtigsten Bildelemente, doch setzt sie in seiner eigenen Formensprache um. Bei Tempesta sind Deucalion und Pyrrha zwar auch in Bewegung, doch stellt dieser den Ablauf weniger fließend dar. Keiner der beiden bückt sich nach einem Stein, sie haben die Steine schon aufgehoben und sind kurz davor, sie fallen zu lassen. Somit wirken sie in ihrer Bewegung eingefroren und starr.

Das Motiv der sich in verschiedenen Verwandlungsstadien befindenden Kinder bei Baur ist dagegen nicht neu und kann von den frühen Serien, beispielsweise jener aus Venedig von 1497 (Abb. 18) bis zu der Mainzer Serie von 1545 über Virgil Solis und Antonio Tempesta zurückverfolgt werden. Wieder gelingt es Baur, mehrere Elemente in einer Szene zu vereinen. Deucalion macht gerade einen Schritt nach vorne, ist also in Bewegung und kurz davor, einen neuen Stein aufzuheben, während der gerade vergangene Moment in seiner erhobenen Hand und dem zu Boden fallenden Stein sichtbar wird. In Pyrrha spiegelt sich der nächste Moment wieder, sie hat sich schon gebückt, um einen neuen Stein zu nehmen.

Die Landschaft ist zwar detailreich und weitläufig gestaltet, beschränkt sich aber auf die Funktion der Einbettung der Szene und tritt selbst nicht in den Vordergrund. Dieser ist wiederum ganz den Figuren und vor allem den Protagonisten vorbehalten, die ihn ausfüllen. Die Architektur dient einerseits als Abgrenzung des linken Bildrandes und ist andererseits das verbindende Element zur vorhergehenden Episode. Im Vergleich zu Tempesta gibt Baur den Tempel zwar kleiner und weiter in den Hintergrund gerückt wieder, wählt für die Szene jedoch einen so weiten Bildausschnitt, dass die Architektur sich in einer weiten Landschaft entfalten kann. Tempesta verleiht seiner Szene zwar auch einen großen Tiefenzug, doch staffelt er den Tempel nicht so weit in den Hintergrund. Die wichtigen Handlungselemente wie der Tempel, die sich verwandelnden Steine und die beiden Protagonisten sind alle dicht beieinander im Bildvordergrund dargestellt, wodurch der Szene viel weniger als bei Baur eine atmosphärische Wirkung verliehen wird.

Bei Baur gibt die hügelige Landschaft auf der rechten und linken Seite in der Mitte den Blick auf ein weit in die Tiefe führendes Tal frei, und der Horizont ist so tief angesetzt, dass sich Deucalion darüber hinaus erhebt. Der Himmel ist auf der rechten Seite frei gelassen, während sich in der Bildmitte dichte Wolken über Deucalion gebildet haben. Sie scheinen sich nach links zu bewegen, da

[73] Ovid, Metamorphosen I, Vers 82.

auf der rechten Seite nur noch freier Himmel zu sehen ist, und stellen damit ein Überbleibsel der vorangegangenen Flut da, die sich nun aber zurückgezogen hat, um Platz für neues Leben zu schaffen.

An dieser Stelle kann abschließend gesagt werden, dass Baur zwar konsequent das monoszenische Verfahren anwendet, wie es Mitte des 17. Jahrhunderts üblich war, es ihm jedoch trotzdem auf geschickte Weise gelingt, einen Handlungsablauf ins Bild zu setzen. Das schafft er durch die Wahl eines besonders prägnanten Handlungsmoments. In vielen Fällen ist das der Moment der Verwandlung, die sich noch nicht vollständig vollzogen hat. Dadurch sind gleichzeitig die Folge der Handlung, der Zustand der Verwandlung, und das vorangegangene Geschehen für den Betrachter nachvollziehbar. Auf diese Weise geht er einen Schritt weiter als sein Vorbild Tempesta, der zwar mit ähnlichen Mitteln darum bemüht ist, einen Ablauf ins Bild zu setzen, was ihm allerdings nicht ganz gelungen ist; bei Tempesta ist der Bewegungsfluss weniger glaubhaft geschildert, wie am Beispiel von *Deucalion und Pyrrha* zu erkennen ist. Beide Figuren halten einen Stein in der erhobenen Hand, doch werfen ihn (noch) nicht – ihre Haltung wirkt somit starr. Die Komposition hat Tempesta nun wiederum von Bernard Salomon übernommen, bei dem die einzelnen Elemente noch dichter zusammengesetzt sind (Abb. 19). Tempesta übernimmt den Tempel und die davor knienden Figuren, sowie auch die sich verwandelnden Kinder und die Haltung von Deucalion und Pyrrha. Bei Salomon tritt das gleiche Problem auf wie bei Tempesta. Obwohl Deucalion und Pyrrha ebenfalls in der Vorwärtsbewegung dargestellt sind, wirken sie weitgehend erstarrt und unbeweglich. Hier hat Baur sein Vorbild in der narrativen Darstellung der Szene übertroffen.

3. Vorzeichnungen

3.1. Einführung

Die Vorzeichnungen zu dem radierten Illustrationszyklus der *Metamorphosen* von Johann Wilhelm Baur sind vollständig auf 151 Blättern in einem Klebeband erhalten, was einen genauen Vergleich mit den späteren Radierungen erlaubt.[74] Dabei soll untersucht werden, inwieweit Baur in den Radierungen noch Änderungen gegenüber den Vorzeichnungen vornimmt und wie sich dadurch eine andere Wirkung der Radierungen ergibt. Diese Unterschiede sollen im nächsten Punkt an Einzelbeispielen erläutert werden.

Bei den Vorzeichnungen handelt es sich um Federzeichnungen in den Maßen 20,5x13,3cm, die eine kurze Bildunterschrift aufweisen, anhand derer die dargestellte Szene mühelos zu identifizieren

[74] Dieser Klebeband mit den Vorzeichnungen zu den *Metamorphosen* befindet sich zusammen mit einem weiteren Klebeband, der Vorzeichnungen zum Neuen Testament enthält, in der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein in Wien.

ist.[75] Die zwei wesentlichsten Unterschiede zwischen Vorzeichnung und Radierung sind, dass die Radierung spiegelverkehrt zu der Vorzeichnung wiedergegeben, was eine Änderung in der Wirkung nach sich zieht oder dass es in den Radierungen gegenüber der Zeichnung noch einige Änderungen gibt, z.B. in der Haltung/Position der Figuren. Diese beiden Punkte sollen anhand der folgenden Einzelbeispiele genauer veranschaulicht werden.

3.2. Einzelbeispiele

3.2.1. *Pyramus und Thisbe* (Abb. 20)

Anhand des Beispiels von *Pyramus und Thisbe* soll der oben erwähnte zweite Punkt analysiert werden. Auf der Federzeichnung sind die beiden Protagonisten, Pyramus und Thisbe, zentral ins Bild gesetzt und von einem großen, den Bildraum sprengenden Maulbeerbaum gerahmt. Auf der rechten Bildseite ist noch der Brunnen, als Ort der Verabredung der beiden Liebenden, dargestellt, der Rest der Landschaft bleibt vage angedeutet. Auf einem Hügel liegt der Leichnam Pyramus' fast bildparallel hingestreckt. Er wirkt weniger tot als vielmehr schlafend, von Blutspuren oder einer Wunde ist nichts zu sehen. Thisbe kniet sich halb auf ihn und drückt ihren Schmerz über die Entdeckung des toten Geliebten in dem zurückgeworfenen Kopf und dem zum Schrei geöffneten Mund aus. Gerade erst zu der Szene dazugestoßen, hat sie bereits das Schwert Pyramus' ergriffen und es sich in die Brust gerammt. Die Art, wie sie das Schwert hält, ist dabei etwas ungeschickt, da es eigentlich viel zu lang wäre, um es sich auf diese Weise in die Brust zu stoßen. Ein Blutstrahl ergießt sich aus der Wunde und wird genau auf das Gesicht von Pyramus treffen. Links hinter Pyramus ist noch schwach die Ursache des Unglücks – die Löwin – angedeutet.

Auf der Radierung sind die beiden Figuren in eine nächtliche Waldlandschaft eingebettet (Abb. 21). In der Bildmitte steht wieder der große Maulbeerbaum, der nicht nur aufgrund der Dunkelheit der Nacht ganz schwarz zu sein scheint.[76] Pyramus und Thisbe, wieder vor dem Stamm des Baums, befinden sich nun direkt im Bildmittelpunkt. Die Haltung Pyramus' hat sich gegenüber der Zeichnung verändert, er ist nun rücklings aus dem Bild heraus niedergefallen. Sein Kopf ist zwar deutlicher zu erkennen als auf der Zeichnung, der Gesichtsausdruck bleibt jedoch vage angedeutet und ohne Emotion. Thisbe beugt sich nun direkt über ihn und zeigt eine ähnliche Körperhaltung wie auf der Zeichnung, doch von der expressiven Mimik und ihrem schmerzverzerrtem Gesicht ist nichts mehr übrig. Ruhig und fast unbeteiligt blickt sie auf Pyramus hinunter und stößt sich sein Schwert in die

[75] Tietze-Conrat 1918, S. 25.
[76] Die ursprünglich weißen Früchte des Baumes färben sich nach der Tragödie schwarz.

Brust. Der Blutstrahl wird nun nicht mehr mit dem Geliebten zusammentreffen, sondern neben ihn auf dem Waldboden fallen.

Die Waldlandschaft ist nun detailliert ausgearbeitet. In der Radierung erzielt Baur eine höhere Kontrastwirkung und kann damit die nächtliche Stimmung glaubhaft vermitteln.[77] Die Landschaft im Hintergrund ist nicht mehr deutlich unterscheidbar, nur die Baumkronen treten markant hervor, ansonsten verschwimmt alles in vertikalen, unterschiedlich dichten Schraffuren.

Baur setzt die Komposition der Zeichnung weitgehend um, doch verzichtet er in der endgültigen Ausführung auf eine dramatische Darstellung. Mit der verzweifelten Geste Thisbes war er ebenso wenig zufrieden wie mit der Haltung des Pyramus. Er entschied sich für eine verkürzte Darstellung, die dem Betrachter einen besseren Über- und Einblick in die Szene gestattet. Wirkt die Bewegung Thisbes auch weniger dramatisch, so ist doch in der Radierung eine stärkere Innigkeit und Einheit des Paares gegeben. Zugunsten dieser Vereinigung verzichtet er auf eine stark bewegte Schilderung der Episode.

3.2.2. *Perseus und Phineus* (Abb. 22)

An Perseus und Phineus soll nun der erste Punkt behandelt werden. Hier ist die Radierung spiegelverkehrt zur Zeichnung wiedergegeben, was sich an diesem Beispiel wesentlich auf die Dynamik der Darstellung auswirkt.

Die Szene mit Perseus und Phineus spielt sich in einem hohen Innenraum ab, der in der Zeichnung durch einzelne Säulen und Wände andeutungsweise gegliedert ist. Die Architektur ist die Kulisse für die sich im Vordergrund abspielende Handlung. Perseus ist mitten im Kampf gegen die Männer des Phineus, der wegen seiner Eifersucht auf Perseus und Andromeda den Männern den Befehl zum Angriff gegeben hatte. Perseus hat nun bereits einige Männer zu Boden gestreckt und wehrt sich gegen den andauernden Angriff nicht nur mit dem Schwert in der rechten, sondern auch mit dem Medusenhaupt in der linken Hand. Dieses hat er gegen Phineus und seine Gefolgsleute gerichtet, die daraufhin zu Stein erstarren. Perseus wird hier in einer dynamischen Vorwärtsbewegung auf die Männer zu gezeigt. Das Schwert in der rechten Hand haltend macht er einen großen Schritt nach rechts, während seine Angreifer in wildem Durcheinander zu fliehen versuchen.

In der Radierung wird die Architektur wiederum bis ins Detail ausgeführt (Abb. 23). Durch die sich im Hintergrund öffnende Tür, durch die weitere Krieger hereinströmen, ist ein Tiefenzug angedeutet. Perseus tritt hier weniger deutlich aus der Masse der ihm zu Füßen liegenden Krieger und der

[77] Tietze-Conrat 1918, S. 27.

Architektur hervor, da nun nicht nur er, sondern alle Figuren detailliert ausgearbeitet sind. Er wendet sich wieder den Gegnern zu, die ihm hier schon viel näher gekommen sind. Obwohl Perseus dieselbe Haltung einnimmt und die Feinde den gleichen Ausdruck in Gestik und Mimik zeigen, scheint die ganze Szene eher still zu stehen und wirkt weniger dynamisch. In der Radierung ist alles spiegelverkehrt dargestellt, so auch wichtige Elemente wie das Schwert, das Perseus nun unglücklicherweise in der linken Hand hält.[78] Tietze-Conrat stellt dazu fest, dass für das Auge des Betrachters „der Dahinstürmende schneller vorwärts kommt, wenn er den Weg nach rechts nimmt als nach links."[79] Die Federzeichnungen entwickeln daher eine viel stärkere Dynamik und Ausdruckskraft, als die späteren Radierungen.

3.2.3. *Pan und Syrinx* (Abb. 24)

In diesem Beispiel geht es nun weniger um die Dynamik der Figuren, sondern vielmehr um die Veränderungen in der Komposition, die Baur in der Radierung noch vornimmt. Mit der Haltung Syrinx', die ihre Hände hochstreckt und erschrocken auf ihren Verfolger zurückblickt, scheint Baur nicht zufrieden gewesen zu sein. In der Radierung weicht die expressive Geste einem geduckten Verstecken der Fliehenden im Schilfrohr (Abb. 25). Durch diese versteckte Position scheint sie erst richtig in Sicherheit zu sein. Wenn Pan sie auch in der Zeichnung nicht mehr erwischt hätte – er umfasst hier nur mehr das Schilfrohr – so hätte er sie dennoch sehen können, solange ihre Verwandlung noch nicht ganz vollzogen ist. In der Radierung ist sie seinen Augen bereits entschwunden. Auch hier ist sie noch nicht gänzlich verwandelt, doch in jedem Fall sicher vor Pan. Dieser kann nicht ahnen, dass es sich bei dem umfassten Schilfrohr noch nicht um die verwandelte Geliebte handelt. Sie ist für immer seinen Blicken entzogen.

Nicht nur Syrinx ändert ihre Haltung, auch die Position von Pan ändert sich in der Radierung gegenüber der Federzeichnung. Die Zwischenstufen und Änderungen hat Baur bereits in der Zeichnung mit Rötel-Stift markiert. Zunächst macht Pan noch einen großen Schritt auf Syrinx zu und dreht den Kopf dabei leicht zur Seite. In dieser Position scheint Pan das Schilfrohr eher ausreißen zu wollen, anstatt es zu packen. Das scheint auch Baur bemerkt zu haben, denn in der Radierung steht Pan eng an das Schilfrohr gepresst, um es ganz umfassen zu können. Seinen Kopf sowie seinen Körper drückt er eng an die vermeintliche Geliebte. Auf diese Weise wird die abrupte Verwandlung viel glaubwürdiger ins Bild gesetzt, da auch Pan noch nicht bemerkt zu haben scheint, dass er nun nicht Syrinx, sondern das Schilfrohr in Händen hält.

Kompositorisch übernimmt er die grob angedeutete Waldlichtung mit dem Ufer und der Quelle. Nur den großen Baum, der sich in der Zeichnung vom linken Bildraum aus schräg ins Bild

[78] Tietze-Conrat 1918, S. 26.
[79] Ebenda.

beugt, lässt er weg. In der Radierung ist daraus ein Bäumchen geworden, das sich kaum von den übrigen im weiteren Hintergrund abhebt und nur durch den weißen Stamm hervorsticht.

Auch in diesem Beispiel verzichtet Baur auf eine dramatische und stark bewegte Gestik der Figuren zugunsten einer in sich stimmigen und innigeren Beziehung der Elemente zueinander.

Baur setzt die dynamische Wirkung zwar gekonnt ein, überträgt sie jedoch nicht auf die Radierung. Tietze-Conrat bemängelt, dass „das Metamorphosenbuch hinter den Entwürfen weit zurückbleibt“.[80] Sie stellt weiters fest, dass die Figuren in den Radierungen viel zu groß für das Blatt sind und sie sich in der Zeichnung weit besser entfalten könnten.[81]

Baur hat nun die Radierung um ein Vielfaches detaillierter und ausführlicher ausgeführt als die Zeichnung, die Dynamik und Bewegung der Protagonisten bleibt jedoch der Zeichnung vorbehalten.

4. Bildpaare

In Baurs umfangreichem Œuvre entstanden nur wenige Blätter als Einzelblätter. Der Großteil der Blätter ist Teil einer Serie oder eines Bildpaares.[82] Dieses Konzept übernahm Baur von Claude Lorrain (1600-1682), der sich ab 1627 in Rom aufhielt und den Baur dort wahrscheinlich persönlich kennen gelernt hat.[83] Als Schüler von Agostino Tassi, der wiederum unter dem Einfluss von Paul Bril und Adam Elsheimer stand, nahm Lorrain ähnliche niederländische Einflüsse in sein Schaffen auf wie Baur.[84] Lorrain – vor allem bekannt als Landschafts- und Historienmaler – entwarf seine Gemälde gerne in Pendants, dabei stellte er beispielsweise zwei Hafenbilder einander gegenüber. Zudem setzte er Bilder zueinander in Beziehung, indem er auf dem einen einen rahmenden Baum an den rechten und auf dem anderen einen an den linken Bildrand setzte. Dasselbe gilt für den Lichteinfall, der jeweils von der gegenüberliegenden Seite herkommt.[85] So hat Lorrain die Hälfte seiner Bilder als Paare konzipiert und diese Idee wurde von Baur übernommen.[86]

Auch in den *Metamorphosen* lassen sich Bildpaare finden.[87] Die Bildpaare äußern sich in einer sich entsprechenden Komposition und einem ähnlichen Thema.

---

[80] Tietze-Conrat 1918, S. 28.
[81] Ebenda.
[82] Bonnefoit 1997, S. 21.
[83] Bonnefoit 1997, S. 40.
[84] Waddingham 1967, S. 2.
[85] Kat. Ausst. National Gallery 1994, S. 37.
[86] Ebenda.
[87] Bonnefoit 1997, S. 21.

4.1. *Entdeckung der Schwangerschaft Callistos – Diana und Actaeon* (Abb. 26 und Abb. 27)

Ein Beispiel dafür sind die*Entdeckung der Schwangerschaft der Callisto* und *Diana und Actaeon*. Zunächst ähneln sich die Themen. In beiden Beispielen geht es um eine unangenehme Entdeckung, die schwere Folgen bzw. eine Verwandlung nach sich zieht. Callisto versucht, ihre Schwangerschaft vor Diana und den anderen Nymphen zu verbergen, und wird schließlich doch entdeckt. Zur Strafe wird sie von der Göttin in eine Bärin verwandelt und später fast von ihrem eigenen Sohn getötet. Ähnlich ergeht es Actaeon. Er stößt auf der Jagd zufällig auf das Bad der Nymphen und wird wegen dieses Vergehens mit der Verwandlung in einen Hirsch bestraft. In der Folge wird er von seinen eigenen Hunden angefallen, anders als Callisto entgeht er dem Tod aber nicht. In beiden Fällen geht es um eine Beleidigung der Diana. Auch kompositorisch nähern sich die beiden Blätter einander an. Callisto wird auf der linken Bildseite von mehreren Nymphen festgehalten und entblößt, sie wehrt sich heftig, während die Nymphen verschiedene Haltungen einnehmen. Auf der rechten Seite steht Diana auf der anderen Seite der Quelle und hat die Hand gegen Callisto erhoben. Actaeon nimmt die gleiche Haltung ein wie Diana, auch er steht einer Gruppe von Nymphen an einer Quelle gegenüber, die verschiedene Reaktionen und Gesten zeigen. Sie sind alle erschrocken ob des Eindringlings und versuchen auf verschiedene Weise, sich zu schützen und zu bedecken. Die Blätter entsprechen sich seitenverkehrt.

4.2. *Anius empfängt Aeneas – Aeneas bei Dido* (Abb. 28 und Abb. 29)

Ein weiteres Beispiel lässt sich bei *Anius empfängt Aeneas* und *Aeneas bei Dido* finden. In beiden Fällen geht es um den Empfang eines Gastes am Hafen. Auf der linken Bildseite ist jeweils das anlegende Schiff zu sehen, während im Bildvordergrund die Begrüßung stattfindet. Noch hat nicht die gesamte Mannschaft das Schiff verlassen, einige sind noch an Deck zu sehen, während andere in einem kleinen Boot dabei sind, an Land zu kommen. Die beiden Hauptfiguren sind jeweils von verschiedenem Personal umgeben, das die Szene am rechten Rand abgrenzt. Bei *Aeneas und Anius* taucht im Hintergrund eine Stadt auf, während sich *Aeneas und Dido* unmittelbar vor einer Fassade, in die eine Nische mit einer Skulptur eingelassen ist, befinden. Beide Male nehmen die Figuren eine ähnliche Begrüßungshaltung ein. Anius und Aeneas wenden sich einander zu, jedoch ohne einen Schritt auf den anderen zuzugehen. Eine ähnliche Haltung nimmt Aeneas vor Dido ein, er kniet leicht vor ihr, während sie sich zu ihm hinunterbeugt. Die Figur links hinter Aeneas taucht auch im anderen Beispiel auf. In herrschaftlicher Pose und den Speer in der Hand haltend wendet sie sich dem Geschehen zu.

In diesem Beispiel entsprechen sich wieder Thema und Komposition. In beiden Fällen ist Aeneas der Protagonist, der auf seinen Reisen bei verschiedenen Personen zu Gast ist. Das Schiff

unterstreicht die Vorgeschichte der Reise auf See, die Architektur im Hintergrund weist auf den Palast und damit auf den königlichen Empfang hin.

IV. Rezeption früherer *Metamorphosen*-Serien

1. Exkurs: Die *Metamorphosen* in Sammeldarstellungen

Neben den *Metamorphosen*-Serien, die meist den Ovid-Text oder eine Übersetzung illustrieren, entstand Ende des 16. Jahrhunderts eine neue Form der *Metamorphosen*-Illustration: die Sammeldarstellung.[88] Diese Sammeldarstellungen leiten den auf sie folgenden Text ein; je eine Sammeldarstellung steht vor einem neuen Buch.[89] Die *Metamorphosen* enthalten demnach 15 Illustrationsblätter, das heißt ein Frontispiz für jedes Buch, auf denen die im jeweiligen Buch vorkommenden Szenen vereint werden. Dabei gibt es jedoch keine gängige Praxis, welche Szenen ausgewählt werden, und es kommt auch nicht auf die Vollständigkeit der Episoden an. Die Blätter weisen meist einen starken Tiefenzug auf und führen weit in den Hintergrund, um die Szenen zu staffeln und zu gliedern. Die erste Episode des jeweiligen Buches wird aber meist im Bildvordergrund dargestellt, die übrigen Szenen behalten die Reihenfolge des Buches bei. So wird Szene um Szene hintereinander, ohne narrativen Zusammenhang, ins Bild gesetzt, was sich negativ auf die Lesbarkeit der hinteren Szenen auswirkt.[90] Gelöst haben dieses Problem manche Künstler durch die Anbringung von Namensschildern über den Figuren, so beispielsweise Giacomo Franco.[91] Gestaltet werden die Blätter häufig durch eine Umrahmung, ein zusätzlicher Text in Form einer Überschrift oder ähnlichem kommt aber selten vor.[92]

Sammeldarstellungen waren vor allem im 17. Jahrhundert sehr beliebt. Dabei gab es aber nur wenige originale Serien und kaum Neuerungen; einmal etablierte Kompositionstypen wurden häufig wiederholt und variiert. Eine Ausnahme bildet die Serie des Kupferstechers und Verlegers Giacomo Franco aus Venedig, der nicht nur die Sammeldarstellung in die *Metamorphosen*-Illustration einführte,

[88] Huber-Rebenich 2004, S. IX.
[89] Ebenda.
[90] Huber-Rebenich 2004, S. IX.
[91] Ebenda.
[92] Huber-Rebenich 2004, S. IX.

sondern auch völlig neue und originelle Illustrationen schuf.[93] Nur die folgenden vier Serien gelten als originell:[94] Die Serie von Giacomo Franco, dessen Sammeldarstellungen als Kupferstiche 1584 zu der italienischen Versbearbeitung der *Metamorphosen* des Humanisten Giovanni Andrea dell'Anguillarain Venedig herausgegeben wurde, die Serie von Salomon Savrij, die 1632 in der englischen Übersetzung des George Sandys in Oxford erschien, die Serie von Elisha Kirkall, Louis du Guernier, Michiel van der Gucht und R. Smith, die 1717 für eine Londoner Folio-Ausgabe verwendet wurde und die Serie von Gottfried Eichler und Jacob Andreas Fridrich, die 1763 für die deutsche *Metamorphosen*-Übersetzung des J.B. Sedlezki in Augsburg entstanden ist.

Anhand dieser Auflistung ist nachzuvollziehen, wie selten neue und originelle Illustrationsserien entstanden sind, vergleicht man sie mit der Anzahl an Serienkopien nach diesen vier. Zu den Nachfolgern Francos zählen Gaspare Grispoldi, Leonard Gaultier, Jaspar Isaac und schließlich auch Matthaeus Merian. Da Matthaeus Merian und Johann Wilhelm Baur beide in der Werkstatt Friedrich Brentels beschäftigt waren, sollen hier die Vorbilder Merians vorgestellt werden, um eine etwa zeitgleiche, parallele Entwicklung zu Baur aufzuzeigen.

1.1. Franco – Gaultier – Merian

Giacomo Franco (1550-1620).

Der Kupferstecher und Verleger Giacomo Franco wurde 1550 in Venedig geboren.[95] Zu seinem umfangreichen Schaffen als Herausgeber und als Stecher, wofür er ausschließlich den Grabstichel verwendete, zählen die 16 Blätter zu den *Metamorphosen* Ovids, die 1584 bei Bernardo Giunti in Venedig erschienen sind.[96] Der Text stammt von Giovanni Andrea dell'Anguillara.[97] Francos Serie sollte in der Folge häufig rezipiert werden. Die 15 Tafeln weisen ein Hochformat von 15,7x9,5cm auf und stellen einen Großteil der in den *Metamorphosen* vorkommenden Episoden dar. Auf jeder Tafel finden zwischen vier (Hercules-Sage) und 14 (zu Buch 11 und Buch 13) Episoden Platz. Die erste Szene des Buches ist in den meisten Fällen direkt im Vordergrund dargestellt. Eine Ausnahem bildet beispielsweise die Szene mit der Bitte Phaetons an den Sonnengott (Abb. 30): Die Szene ist weiter in den Hintergrund gerückt, um mehr Platz für die Gestaltung des irdischen und vor allem des göttlichen Bereichs zu haben. Ein weiteres Beispiel bildet das Blatt zu Buch 4, das mit der einführenden Szene der Töchter des Minyas beginnt, die sich – mit ihrer Handarbeit beschäftigt – nicht direkt im Vordergrund, sondern im angedeuteten Haus auf der rechten Seite befinden (Abb. 31). Auch das Blatt zu Buch 8 zeigt die erste Szene, der dem Schiff des Minos nacheilenden Scylla, im Hintergrund (Abb.

[93] Huber-Rebenich 2004, S. XI.
[94] Huber-Rebenich 2004, S. XI-XII.
[95] Thieme-Becker 1988, S. 365.
[96] Thieme-Becker 1988, S. 365-366. Siehe auch Huber-Rebenich 1999, S. 31.
[97] Huber-Rebenich 1999, S. 31.

32). Dort kann sich das Meer, auf dem sich die Szene abspielt, weit in die Tiefe erstrecken. Die Darstellung im Hintergrund ergibt sich aus diesem Zusammenhang.

Im Vergleich zu Baur sind Abweichungen in der Szenenauswahl zu bemerken. In Buch 1 fehlt bei Franco die kurze Episode von *Pan und Syrinx*. *Mercur und Herse* fehlen in Buch 2, dafür kommen *Cycnus als Schwan*, sowie *Tiresias und die Schlangen* bei Baur nicht vor. Die Liebesgeschichte von *Mars und Venus* und ihr Verrat werden bei Franco nicht erwähnt, ebenso fehlen Darstellungen von *Icarus*, *Althea* und *Hyacinthus*. Dafür werden bei Baur *Zetes und Calais*, *Bacchus wirbt um Ariadne*, die *Verwandlung des Daedalus in ein Rebhuhn*, *Myrrha*, *Mente*, der *Tod des Cygnus*, *Glaucus bei Circe*, *Numa* und *Egeria* nicht dargestellt.

Leonard Gaultier (1561-1630/40).

Leonard Gaultier gehört nach einem anonymen Künstler und Gaspare Grispoldi zu Francos wichtigsten Nachahmern, der selbst wiederum von zahlreichen Künstlern rezipiert wurde.[98] Geboren um 1561 in Mainz, war er vermutlich Schüler des Etienne Delaune, dessen italienischer Stil in das Frühwerk Gaultiers einfloss.[99] Er fertigte seine Kupferstiche beinahe ausschließlich nach seinen eigenen Entwürfen und wurde vor allem für seine Porträtstiche bewundert.[100] In seiner Spätphase näherte er sich der Callot'schen Manier an.[101]

Seine Sammeldarstellungen zu den *Metamorphosen* nach Giacomo Franco erschienen1606 in Paris und wurden für eine französische Übersetzung im Verlag von Pierre Du-Ryer verwendet.[102] Seine Druckstöcke wurden für spätere Pariser *Metamorphosen*-Ausgaben wiederverwendet. Mit der Zeit bildete sich ein eigener Typus nach Gaultier heraus, der häufig rezipiert wurde.[103] Gaultier fertigte etwas verkleinerte Kopien nach Giacomo Franco im Format 13,8x8,5cm an und übernahm die vorgegebene Komposition und die Auswahl bzw. Anzahl der Szenen.

Matthaeus Merian d.Ä. (1593-1650).

Matthaeus Merian stammte aus Basel und erhielt seine erste Ausbildung beim Zürcher Kupferstecher Dietrich Meyer. Sein Vater, Ratsherr in Basel, erkannte früh sein Talent und sorgte für seine künstlerische Ausbildung.[104] Zwischen 1610-14 kam er im Zuge seiner Gesellenwanderung nach Straßburg in die Werkstatt Friedrich Brentels, ehe er nach Nancy – wo er Jacques Callot kennenlernte – und Paris weiterreiste.[105] Zusammen mit Brentel und anderen arbeitete er in Nancy an einer Serie über die Begräbnisfeierlichkeiten des Herzogs Karls III. von Lothringen. Während Brentel die Illustrationen mit Gebäuden und Kostümen der Festlichkeiten schuf, radierte Merian das Frontispiz zu

[98] Huber-Rebenich 2004, S. XXVII.
[99] Thieme-Becker 1988, S. 287.
[100] Ebenda.
[101] Ebenda.
[102] Huber-Rebenich 2004, S. XII.
[103] Ebenda.
[104] Nagler 1912, S. 190.
[105] Thieme-Becker 1987, S. 413.

diesen *Pompe Funèbre de Charles 3, du nom Duc de Lorrain*.[106] Anfang der 1620er Jahre war er wieder zurück in Basel und unterhielt dort seine eigene Werkstatt. Nach dem Tod seines Schwiegervaters Johann Dietrich de Brys ging er nach Frankfurt und übernahm dort die hinterlassene Kunsthandlung. Die darin enthaltenen Kupferdrucke aus ganz Europa bildeten die Vorlagen für Merians eigene Stichwerke.[107] Vor allem seine topographisch genauen Stadtansichten sind für die heutige Forschung von Bedeutung, um alte Städte rekonstruieren zu können.[108] Diese Topographien gab er in dem Band *Theatrum Europaneum* heraus, einige Wiener Ansichten 1649 in der *Topographia Provinciarum Austriacum.*[109] Besonders die Perspektive beherrschte er hervorragend und bewies Geschicklichkeit in der Gestaltung der abgestuften Mittel- und Hintergründe.[110]

Daneben wurde er auch von verschiedenen Verlegern, z.B. von Jacob van der Heyden, beauftragt, andere Serien zu kopieren.[111] Die Verleger hatten den Markt für erfolgreiche Illustrationsserien für sich entdeckt und waren bemüht, ständig neue Blätter – im Original oder als Kopie – zu erhalten.[112] Um 1615 erschienen im Straßburger Verlag von van der Heyden Kopien von Merian nach Bellange und Tempesta.[113] Später verlegte Peter Aubry weitere Stichfolgen Merians nach Tempesta und Landschaften nach Paul Bril.[114]

Von Matthaeus Merian gibt es nun keinen vollständigen *Metamorphosen*-Zyklus, sondern in der Tradition Franco – Gaultier stehende Sammeldarstellungen dazu. Diese Kupferstiche entstanden 1619 und wurden für eine Prosaparaphrase der *Metamorphosen* mit mythographischen Erläuterungen des Johann Ludwig Gottlieb verwendet und in Frankfurt von Theodor de Bry (Merians Schwiegervater) herausgegeben.[115] Das Format von Gaultier, 13,6x8,6cm, wird dabei weitgehend übernommen.[116] Franco bildet zwar den Ausgangspunkt dieser Darstellungstradition, doch Merian kopiert nicht direkt nach ihm, sondern über die Zwischenstufe Leonard Gaultiers. Merians Serie erfreute sich daraufhin selbst einiger Beliebtheit, was die zahlreichen Nachdrucke und Kopien veranschaulichen.[117]

Somit ergeben sich drei Entwicklungsstufen, ausgehend von der 1584 entstandenen Ursprungsserie von Giacomo Franco über Leonard Gaultiers Serie von 1606 bis hin zu Matthaeus Merians von 1619. Die Komposition verändert sich dabei kaum und auch das Format wird weitgehend beibehalten.

---

[106] Bonnefoit 1997, S. 31.
[107] Ebenda.
[108] Ebenda.
[109] Czeike 2004, S. 244.
[110] Nagler 1912, S. 191.
[111] Bonnefoit 1997, S. 29.
[112] Leuschner 2005, S. 536.
[113] Bonnefoit 1997, S. 29.
[114] Ebenda.
[115] Huber-Rebenich 1999, S. 30.
[116] Ebenda.
[117] Huber-Rebenich 2004, S. 8. Nachdrucke seiner Serie entstanden 1650 und 1658 in Frankfurt, 1663 in Heidelberg und 1674 in Lyon.

Im Folgenden soll herausgearbeitet werden, dass sich Merian die Serie von Gaultier zum Vorbild nahm, der sich wiederum an Franco orientierte. Franco, Gaultier und schließlich Merian bilden eine parallele Entwicklung der *Metamorphosen*-Illustration zu Salomon, Solis, Tempesta und Johann Wilhelm Baur. Da sich Merian für kurze Zeit ebenfalls in der Werkstatt Friedrich Brentels, Baurs späterem Lehrer, aufhielt, soll ein Vergleich zwischen Merian und Baur anhand von Einzelbeispielen folgen.[118]

1.1.1. *Die Schöpfung der Welt*

Giacomo Franco steht mit seiner 1584 entstandenen Serie am Beginn einer neuen Darstellungstradition. Die Tafel zum ersten Buch der *Metamorphosen* enthält acht Episoden und ist damit fast vollständig, nur der Beginn der Phaeton-Erzählung fehlt an dieser Stelle und wird auf der Tafel zum zweiten Buch dargestellt (Abb. 33).[119]

Die Tafel im Hochformat von 15,7x9,5cm gliedert sich horizontal in zwei Ebenen, eine göttliche und eine irdische. Den Anfang bildet die Schöpfungsgeschichte in der oberen Bildhälfte. Der Schöpfungsgott kommt aus dem Tiefenraum aus einem Lichtkranz auf Wolken schwebend hervor und erhebt die Hände zum Schaffensgestus. Er befindet sich genau in der Bildmitte und ist links von der Sonne und rechts vom Mond umgeben, die sich wiederum in einem reichen Sternenhimmel befinden. Der göttliche Bereich wird durch eine Wolkengloriole abgegrenzt. Der Schöpfer ist eine imposante Figur, die vor dem Hintergrund der göttlichen Strahlen selbst zu leuchten scheint. Den Übergang zwischen göttlicher und irdischer Sphäre bildet Jupiter, der auf einem Adler fliegend seine Blitze hoch erhoben hält und zur Erde herab kommt. Daneben tut sich ein dunkler Himmel mit dichten Wolken auf und darunter beginnt der irdische Bereich, der reich mit Figuren und Tieren bevölkert ist. Direkt unter Jupiter hat bereits der Flutregen begonnen, der die Menschen vernichten wird, von den tatsächlichen Opfern ist jedoch nichts zu sehen. Der Gigantomachie wird dagegen ein größerer Bereich im Mittelgrund eingeräumt. Jupiter hat bereits einen seiner Blitze auf sie geschleudert, während die Giganten den Olymp stürmen wollen. Sie haben sich dazu schon auf einen großen Felsen begeben, der hoch hinaufragt. Vor dem Felsen fällt das Gelände zum Wasser hin ab, den Übergang bildet eine Baumgruppe. Davor halten sich verschiedene Tiere am Wasser auf, das ebenfalls reich bevölkert ist. Obwohl sich die Tiere noch recht weit im Vordergrund befinden, sind sie auffallend klein wiedergegeben. Besonders der Elefant springt dabei ins Auge, der kaum größer ist als das Wildschwein neben ihm. Die Szenen im Hintergrund finden am Ufer des Flusses statt, der sich von der linken unteren Bildseite aus weit in den Hintergrund erstreckt. Der rechte Bildvordergrund ist der

[118] Bonnefoit 1997, S. 29.
[119] Huber-Rebenich 2004, S. 4.

Tierwelt vorbehalten, im rechten Hintergrund tauchen weitere Figuren auf. Den Anfang bilden Deucalion und Pyrrha, die die Steine schon in den erhobenen Händen halten und einen davon auch schon hinter sich geworfen haben. Die Figuren und ihre Attribute sind zwar noch eindeutig zu erkennen, doch gibt Franco ihnen bereits Namensschilder bei, verwendet aber nur Abkürzungen der Namen und schreibt diese wohl aus Platzgründen nicht aus.[120] Der Figurenzug setzt sich schlingenförmig fort und geht fast nahtlos in die nächste Figurengruppe über. Apollo hat seinen Bogen erhoben und zielt gerade auf den Drachen. Dieser sieht nicht sonderlich furchterregend oder groß aus, hat das Maul aber weit aufgerissen. Von Amor, den Apollo daraufhin verspottet, ist nichts zu sehen, jedoch wird die Folge dieser unbedachten Handlung in der nächsten Szene dahinter erläutert. Der Episode von Apollo und Daphne misst Franco dabei mehr Wert bei, da er sie in weitere zwei Szenen aufteilt. Zuerst ist Apollo zu sehen, der hinter der fliehenden Daphne herläuft und noch immer den Bogen als Verweis auf die vorherige Szene in der Hand hält. Gleich daneben ist Daphne schon fast zum Lorbeerbaum geworden, während Apollo verwundert stehenbleibt. Ganz klein im Hintergrund sind dann noch Mercur, Argos und die in eine Kuh verwandelte Io auszumachen. Im Hintergrund schließen hohe Bergformationen die Szene ab.

Leonard Gaultier kopierte diese Serie 1606 und übernahm die einzelnen Elemente getreu, doch ist die andere Handschrift des Künstlers, beispielsweise an der Hell-Dunkel-Gestaltung, eindeutig zu erkennen. Gaultier fertigte etwas verkleinerte Kopien nach Franco an (13,8x8,5cm), übernahm aber dessen Komposition (Abb. 34). Darunter fällt auch die Teilung des Blattes in eine irdische und überirdische Sphäre, doch reduziert sich der göttliche Bereich auf ein Drittel des Bildraums, während er bei Franco noch die Hälfte ausgefüllt hat. Der Wirkungsbereich des Schöpfergottes ist dadurch eingeschränkter und die Schöpfungsgeste kann sich nicht auf dieselbe imposante Art wie beim früheren Beispiel entfalten. Der Schöpfer erscheint wieder vor einem Strahlenkranz, doch liegen die Licht-Schatten-Bereiche viel enger beieinander, sodass sie mehr als Hintergrund für den Schöpfergott zu dienen scheinen, denn als das Licht, das von ihm ausgeht.

Ikonografisch ändert sich Folgendes:[121] im rechten Bildvordergrund ist bei Gaultier aus einem der Hunde ein sich aufbäumendes Pferd geworden, der Fluss schlängelt sich in engeren Bahnen ruckartiger durchs Bild, Python, der Drachen, ist nicht mehr durch den Flutregen verdeckt, aus Daphne wachsen drei und nicht zwei Äste und Mercur ganz im Hintergrund hat Flügelhut und ein Blas-anstelle eines Streichinstruments bekommen. Obwohl das Format hier verkleinert ist, fallen die Namensschilder etwas größer und vor allem deutlicher aus. Die Namen werden – wo möglich – auch ganz ausgeschrieben und nicht abgekürzt.

[120] Ebenda. Pyrrha wird zu ‚Pir', Deucalion zu ‚Deuca'.
[121] Huber-Rebenich 2004, S. 6.

Betrachtet man die Tafel Merians, denkt man aufgrund der ähnlichen Licht-Schatten-Verhältnisse erst einmal an Franco (Abb. 35). Erst in den Details wird deutlich, dass Gaultier sein Vorbild war. Er führt aber auch eine Neuerung ein, die es weder bei Gaultier noch bei Franco gibt: eine große Sonnenscheibe anstelle des Schöpfergottes, deren Strahlen bis ganz zu den Bergen im Hintergrund herabreichen. Die Gestaltung der Sonne, mit ineinander übergehenden Kreisen, wurde jedoch bereits bei Franco und Gaultier durch die Licht- und Schattenkreise vorbereitet. Der göttliche Bereich bleibt auch hier verkleinert, denn Merian übernimmt das Format von 13,6x8,6cm.

Die Kupferstiche entstanden 1619 und wurden in Frankfurt herausgegeben.[122] Durch eine differenzierte Licht-Schatten-Behandlung ist die Tafel Merians von den dreien die am besten lesbare. Die Figuren sind zwar nicht größer als bei Franco oder Gaultier, doch heben sie sich stärker vom Hintergrund ab und sind klar umrissen.

Merian setzt die Schraffuren zur Licht-Schatten-Gestaltung gekonnt ein und erzielt damit eine malerische Wirkung, die sich nicht unwesentlich auf die Lesbarkeit auswirkt. Er legt viel Wert auf das Detail und überzieht selbst den Boden mit feinen Stricheln und Punkten, der bei den früheren Beispielen einfach frei blieb. Die Baumgruppe im linken Mittelgrund zeigt diese Liebe zum Detail. Anstatt die Umrisse der Blätter und der Baumkrone im Allgemeinen anzudeuten, gestaltet Merian scheinbar jedes einzelne Blatt vollständig aus. Dadurch erzielt er eine besonders naturalistische Wirkung, die später auch bei Baur auftreten wird. Am auffälligsten ist der Unterschied in der Belichtung und Oberflächenbehandlung ausgerechnet zu seinem direkten Vorbild Gaultier, dessen Tafel einheitlich weiß erscheint und nur wenige dunkle Flächen enthält. Dadurch erhält das Bild eine gleißende Wirkung, die es jedoch schwerer lesbar macht.

Die Platten Merians wurden in vielen Nachdrucken wiederverwendet, wodurch sie schnell verschlissen waren und laufend überarbeitet werden mussten. Daneben entstanden Kopien nach Merian, wobei diese Kopien von unterschiedlicher Qualität waren.[123] An dieser Stelle soll nun anhand von Einzelbeispielen ein Vergleich zwischen Matthaeus Merian und Johann Wilhelm Baur folgen.

1.1.2. *Cadmus*

Das dritte Buch der *Metamorphosen* beginnt bei Merian mit der Cadmus-Sage, als *Cadmus die Schlange des Mars tötet* (Abb. 36). Der niedergestreckte Drache ist ein besonders beliebtes Motiv und kommt auch in einer französischen *Metamorphosen*-Übersetzung 1619 auf dem Kupferstich von Isaac Briot vor (Abb. 37).[124]

[122] Huber-Rebenich 2004, S. 18.
[123] Ebenda.
[124] Huber-Rebenich 1999, S. 31. Den Rest der Komposition (Haltung von Cadmus, Hintergrundgestaltung) hat Merian allerdings von Antonio Tempesta übernommen.

Matthaeus Merian übernimmt die Komposition von Franco und Gaultier spiegelverkehrt (Abb. 38). Der Drachen liegt im äußersten Bildvordergrund hingestreckt, die Pfeilspitze ragt eher unscheinbar aus dem Hals heraus. Die Tat ist bereits vollbracht und der Drache dient nur noch als Hinweis für das vorangegangene Geschehen. Cadmus folgt bereits der Anweisung Minervas und sät die Zähne des Drachen, damit daraus das neue Geschlecht der Thebaner erwachsen kann. Cadmus hat diese Tätigkeit noch nicht beendet, er schreitet gerade aus und wird bis an den rechten Bildrand kommen. Hinter ihm sprießen bereits die ersten behelmten Köpfe aus der Erde, Cadmus' Arbeit ist also erfolgreich. Wie bei *Deucalion und Pyrrha* gibt diese Episode dem Künstler die Gelegenheit, die Verwandlung in verschiedenen Entwicklungsstadien zu zeigen. Dazu kommt mit diesem Element eine zeitliche Abfolge ins Bild, die der Betrachter nachvollziehen kann.

Hinter Cadmus folgt auf der linken Seite die Episode von *Diana und Actaeon*. Obwohl dieses Blatt nicht überfüllt ist und auch die Hintergrundszenen noch recht gut lesbar sind, sind die Namen der Figuren eingefügt. Hier folgt Merian Gaultier, der im Gegensatz zu Franco eine einheitliche Beschriftung gewählt hat (Abb. 39). Zu dieser Episode wurde der dramatische Höhepunkt des Geschehens ausgewählt, als Actaeon die badenden Nymphen gerade entdeckt hat, die Bestrafung jedoch schon in vollem Gange ist. Während Diana noch ihre Scham bedeckt und mit der anderen Hand Wasser auf Actaeon spritzt, hat dieser bereits den Kopf eines Hirsches. Die Szene spielt in einer Grotte, die als natürliche Abgrenzung der Szene im Bild funktioniert. Auf der anderen Seite ist Juno gerade im Gespräch mit Semele, um ihr den Wunsch an Jupiter einzureden, ihn in seiner natürlichen Gestalt sehen zu dürfen. Im Bildmittelgrund ist Tiresias zu sehen, der auf die Schlangen einschlägt. Die hinteren Szenen zeigen Narziss, der sich über eine Quelle beugt, Pentheus, der von den Mänaden getötet wird und auf dem Schiff Bacchus, der seine Entführer bestraft.

Vergleicht man die Cadmus-Szene Merians mit derjenigen Baurs, fällt zunächst auf, dass Baur die Episode in zwei Blätter aufteilt: Das erste Blatt zeigt Cadmus, der gerade noch mit dem Drachen kämpft (Abb. 40) und das zweite dann die Befolgung der Anweisung Minervas (Abb. 41).

Ein wichtiger Unterschied zwischen Merian und Baur liegt in der Wahl des Darstellungsmoments. Während Merian in der Gattung der Sammeldarstellung gezwungen ist, das Geschehen besonders kurz und prägnant darzustellen, kann sich Baur der Vorgeschichte ausführlicher widmen. Er setzt das feuerspeiende Ungeheuer auf dem ersten Blatt als zweiten Protagonisten neben Cadmus ins Bild und schildert eindrücklich den gefährlichen Kampf. Im Bildvordergrund ist auch der Grund für den Kampf zu sehen, denn dort liegen die vom Scheusal getöteten Männer des Cadmus. Auf dem zweiten Blatt vereint Baur die ganze folgende Episode. Cadmus hat den Auftrag Minervas, die ebenfalls auf einer Wolke thronend zu sehen ist, bereits ausgeführt und betrachtet die aus der Erde entstehenden Krieger. Vereinzelt wachsen diese zwar noch aus der Erde, doch der Großteil befindet sich schon im Kampf gegeneinander. So setzt Baur auch den Ausgang der Episode – den Bruderkampf

– mit ins Bild, anstatt nur die direkte Folge der Drachentötung – das Aussäen der Zähne – zu zeigen. Den Kampf zwischen den neu entstandenen Thebanern schildert Baur detailliert wie eine Schlachtendarstellung im Kleinen. Dabei gestaltet er jede Figur individuell und kann auch die verschiedenen Entwicklungsstadien der aus der Erde Wachsenden zeigen. Die Dramatik der Darstellung und die Gesamtheit des Mythos sind für Baur von besonderer Wichtigkeit.

2. Vorbildgebende *Metamorphosen*-Serien für Johann Wilhelm Baur

Dieses Kapitel soll die Illustrations-Tradition für die *Metamorphosen* bis hin zu Johann Wilhelm Baur aufzeigen. Am Anfang steht die Serie von Jörg Wickram. Seine Serie ist in dieser Betrachtung vor allem deswegen von Bedeutung, da sich daran der Vergleich zwischen der narrativen und der monoszenischen Darstellungsweise zeigen lässt.[125] Zudem wurden die Illustrationen Wickrams für die gleiche *Metamorphosen*-Ausgabe verwendet, wie später diejenigen von Virgil Solis, die 1563 erschienen sind. Somit können zwei Serien miteinander verglichen werden, die sich in ihrem Aufbau und in ihrer Form stark voneinander unterscheiden, doch für die gleiche Ausgabe verwendet wurden. Die Illustrationen von Virgil Solis sind jedoch nicht seiner Inventionsgabe entsprungen, sondern haben die Komposition und die Ikonografie von Bernard Salomon übernommen. Salomon steht am Beginn der Darstellungstradition, aus der später Johann Wilhelm Baur hervorgehen sollte. Baur kannte die Serie Salomons wohl nicht direkt, sondern über Antonio Tempesta. Bereits durch seinen Lehrer Brentel kam Baur in Kontakt mit den Werken Tempestas und kannte auch dessen *Metamorphosen*-Serie. Damit ist Baur das letzte Glied einer Kette, die ihren Ausgangspunkt bei Bernard Salomon genommen hat.

Zwischen dem 15. und dem 16. Jahrhundert findet in der *Metamorphosen*-Illustration langsam der Wandel des Mediums vom Holzschnitt hin zur Radierung statt, was sich an den folgenden Serien veranschaulichen lässt. Die frühen *Metamorphosen*-Ausgaben, wie die Mainzer Serie von 1545, beinhalten Holzschnitte, wie sie seit dem Ende des 14. Jahrhunderts für die Buchillustration verwendet wurden.[126] Holzstöcke konnten häufiger wiederverwendet werden, da sie nicht so schnell abnutzten, und eigneten sich darum besonders für die Textillustration.[127] Auch Bernard Salomon und Virgil Solis arbeiteten noch im Medium des Holzschnitts, erst Antonio Tempesta setzt die *Metamorphosen* in die Radierung um. Mit den Tiefdrucktechniken, wie dem Kupferstich oder der Radierung, ließen sich eine bessere Umsetzung der Stofflichkeit und eine höhere Körperlichkeit der Figuren erreichen, vor allem

[125] Huber-Rebenich 1999, S. 26.
[126] Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1988, S. XVIII.
[127] Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1988, S. XIX.

die Radierungen kamen zu einer besonders malerischen Wirkung.[128] Im Folgenden sollen nun die für Johann Wilhelm Baur wichtigen und vorbildgebenden Serien genauer vorgestellt und analysiert werden.

2.1. Jörg Wickram – Mainz – 1545

Der Deutsche Jörg Wickram (1505-1555/60) bearbeitete die *Metamorphosen* in seiner Landessprache und versah sie zudem mit Kommentaren des Theologen Gerhard Lorichius (1485-1549/53). Durch solche Kommentare war man bemüht, den *Metamorphosen* eine christlich-allegorische Auslegung zu verleihen, um einerseits ihre Übersetzung und andererseits das Lesen dieses antiken Textes zu legitimieren, erregten sie doch ob ihres oft lasterhaften Inhalts die Kritik der Öffentlichkeit.[129] Die Auslegung war schließlich darum bemüht hervorzuheben, dass auch Ovid der negative Einfluss der mythologischen Sagen bewusst gewesen sein muss, er selbst aber durch die *Metamorphosen* bereits das Laster der Tugend gegenüberstellte, um dem Leser den Unterschied zwischen richtigem und falschem Handeln zu veranschaulichen.

Die Mainzer Ausgabe von 1545 war der erste *Metamorphosen*-Druck in Deutschland überhaupt.[130] Anders war die Situation in Venedig, wo schon seit 1472 *Metamorphosen*-Ausgaben gedruckt und mit Kommentaren versehen wurden.[131] Der Mainzer Verleger Ivo Schöffer zog für die Illustrationen den Latein-Unkundigen Jörg Wickram heran, der mit seinen 47 Holzschnitten mit kurzen Überschriften für eine leichte Verständlichkeit des klassischen Textes sorgen sollte. Einen humanistischen Einfluss gab es dennoch durch die Kommentare des Lorichius.

Wickrams Latein-Kenntnisse reichten nun nicht aus, um die *Metamorphosen* ausgehend vom lateinischen Text bearbeiten zu können und so griff er auf die frühere deutsche Übersetzung des Albrecht von Halberstadt zurück, dessen Version Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden ist. Halberstadt ging dabei nach der gängigen Praxis des Trecento vor und setzte den Originaltext sehr frei um.[132] Der Erzählstil Ovids wurde nicht übernommen, Redewendungen wurden durch deutsche ersetzt, Unverständliches wie bestimmte Orts- und Personennamen einfach weggelassen und zur Verständlichkeit des Textes beitragende Einfügungen vorgenommen. Jörg Wickram verwendete diese Vorlage Halberstadts, ohne dazu noch den lateinischen Originaltext heranzuziehen.[133] Das Interesse an

[128] Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1988, S. XXII.
[129] Schmitt von Mühlenfels 1972, S. 26.
[130] Deutschland meint in der Folge jeweils das „Heilige Römische Reich Deutscher Nation“.
[131] Blattner 1998, S. 15.
[132] Blattner 1998, S. 16.
[133] Blattner 1998, S. 17.

antiken Stoffen stieg seit dem 12. Und 13. Jahrhundert an, dadurch steigerte sich auch die Nachfrage nach Übersetzungen der antiken Schriften in die Volkssprache, ins *Volgare*.[134]

Für den Text gab es also eine frühere Vorlage, doch eine Bildtradition für mythologische Themen, aus der Wickram hätte schöpfen können, war nicht vorhanden.[135] Im Mittelalter gab es zwar illustrierte *Metamorphosen*-Ausgaben, doch für Wickrams Serie konnten keine Vorbilder aus der Buchmalerei festgestellt werden.[136] In der Buchmalerei wurde zudem nur eine besonders prägnante Szene dargestellt, die stellvertretend für die gesamte Episode stand, während in der Mainzer Serie mehrere Szenen auf einem Holzschnitt abgebildet werden, um einen Handlungsablauf wiederzugeben.[137]

Die Serie enthält nun originale Illustrationen, die auf keine direkten Vorbilder zurückgehen. Sie entstanden zudem genau für die Serie, in der sie abgedruckt wurden.[138] Wickram orientierte sich ganz am Text, weshalb die Bild-Text-Einheit auf besondere Art gegeben ist.

Eine weitere Ausgabe mit der Übersetzung und den Holzschnitten Wickrams kam 1551 heraus. Die deutsche Übersetzung wurde auch für spätere Ausgaben 1581 und 1631 herangezogen, dann allerdings mit Holzschnitten von Virgil Solis versehen.[139] Dies ist ein Beispiel für eine Illustrationsserie, die nicht für den Text geschaffen wurde, mit dem sie erschienen ist. Auf die Person Virgil Solis' soll später noch genauer eingegangen werden. Um die Bild-Text-Entwicklung zu veranschaulichen, soll hier ein Vergleich der Serien von Wickram und Solis folgen, die beide den Text Wickrams illustrieren.

Zunächst fällt die gesteigerte Anzahl der Holzschnitte auf, die bei Wickram nur 47 und bei Solis bereits 178 beträgt. Virgil Solis orientierte sich bei seiner Serie auch nicht an Wickram, sondern an Bernard Salomon, der für eine *Metamorphosen*-Serie ebenfalls 178 Holzschnitte geschaffen hatte. Zum Einfluss Salomons auf Solis soll in den beiden folgenden Kapiteln eingegangen werden.

2.1.1. *Lycaon* (Abb. 42)

Auf dem Holzschnitt mit der *Lycaon*-Szene der Mainzer Ausgabe von 1545 wird ein Handlungsablauf mit mehreren Szenen dargestellt. Die Leserichtung beginnt im Hintergrund mit dem Rat der Götter, der in der himmlischen Sphäre stattfindet und dementsprechend eher kleiner, bzw. heller ausfällt und geht dann von links nach rechts weiter und springt zum Schluss noch einmal in den Hintergrund.

Der Götterrat wird durch Neptun mit seinem Dreizack, Jupiter mit Krone und Zepter und Mercur mit Schlangenstab veranschaulicht, die alle drei jeweils auf einer Wolke thronen. Durch ihre

[134] Guthmüller 1981, S. 47.
[135] Blattner 1998, S. 11.
[136] Blattner 1998, S. 19.
[137] Ebenda.
[138] Jörg Wickram ist der Übersetzer und der Holzschneider, es handelt sich also um eine besonders einheitliche und homogene Serie, in der nicht verschiedene Künstler und verschiedene Einflüsse nebeneinanderstanden.
[139] Huber-Rebenich 1999, S. 26.

charakteristischen Attribute sind sie klar als Götter ausgewiesen. Auf der linken Seite beginnt die Lycaon-Geschichte. Lycaon hat einen Mann ermordet und ist gerade dabei, ihn mit einer Hacke zu zerstückeln. In der Mitte des Bildvordergrundes kocht er den Mann in einem großen Kessel über dem Feuer, von dem große Rauchwolken ausgehen, während Lycaon unbeteiligt daneben sitzt. Der rechte Bildteil ist der letzten Sequenz vorbehalten, in der Lycaon Jupiter das Menschenfleisch vorsetzen will, von ihm jedoch durchschaut wird. Die Kulisse dafür ist der bereits in Flammen stehende Tempel. Die Folge der Tat ist im Bildmittelgrund zu sehen, wo Lycaon – bereits zur Gänze in einen Wolf verwandelt – das Weite sucht.

Die Lesbarkeit ist durch den geradlinigen Verlauf von einer Seite zur anderen gegeben. Lycaon trägt in der ersten Szene noch eine Art Helm und sein Gewand ist noch ein wenig aufwendiger gestaltet als im weiteren Verlauf. Neben dem Kessel sitzend wirkt sein Bart nicht ganz so lang und sein Kinn dadurch weniger spitz. Als er mit dem Teller auf Jupiter zugeht trägt er ein einfaches Gewand und keinen Helm mehr. Jupiter ist wiederum durch Krone und Zepter gekennzeichnet. Die Verwandlung wird von Wickram in zwei Phasen gezeigt, zuerst wird sie durch die strenge Geste Jupiters angedeutet und dann als bereits vollzogene Strafe im vollständig verwandelten Wolf veranschaulicht.

In der Frankfurter Ausgabe von Virgil Solis 1563 findet die Lycaon-Episode auf einem eigenen Holzschnitt zwischen dem Götterrat und der Sintflut statt (Abb. 43). Hier wird nur eine Szene dargestellt, die aber die Vor- und Nachgeschichte bereits beinhaltet. Die Szene ist links durch einen Innenraum und im Hintergrund durch eine Stadtarchitektur aufgebaut. Links in dem Innenraum, der durch die schrägen Säulen in den Hintergrund führt, sitzt Jupiter an einer Tafel vor einer Tapisserie und hat den schuldigen Lycaon gerade aus dem Haus gewiesen. Dieser nimmt den Bildvordergrund ein und wendet sich – bereits halb verwandelt – noch einmal Jupiter zu. Im Hintergrund steht die Stadt in Flammen und die Menschen fliehen mit erhobenen Händen aus ihren Häusern.

Jupiter sind keine weiteren Attribute außer der Krone beigegeben. Durch die Geste – obwohl mit der linken Hand ausgeführt – bekommt er Autorität und dem Betrachter wird klar, dass Lycaon deswegen die Tafel verlassen hat. Es wird nun der dramatische Moment dargestellt, als die Verwandlung gerade stattfindet und Lycaon bereits den Kopf und die Arme eines Wolfes, aber noch den Körper eines Menschen hat. Die Vorgeschichte wird durch die menschlichen Überreste auf dem Teller vor Jupiter angedeutet, die brennende Stadt verweist auf das Folgende.

2.1.2. *Jupiter und Io* (Abb. 44)

In der Episode um Io setzt Wickram fünf Szenen ins Bild, wobei die Leserichtung hier rechts unten beginnt, als Jupiter die in eine Kuh verwandelte Io seiner Frau Juno zum Geschenk macht. Dann

wandert die Geschichte weiter nach links, wo Juno die Kuh dem Hundertäugigen Argos zur Bewachung bringt. Schräg im rechten Hintergrund treibt Argos Io mit einem Stock an, als sie auf der Wanderung an Ios Heimat vorbeikommen und ihr Vater sie in der neuen Gestalt nicht wiedererkennt. Die letzte Szene findet im linken Hintergrund statt und zeigt, wie Mercur bereits flötespielend bei Argos sitzt, um ihn einzuschläfern. Von der Vorgeschichte, der Verführung Ios und dem späteren Verlauf der Handlung, Argos' Tod, ist nichts zu sehen.

Solis setzt das Thema auf vier Holzschnitten um, die folgende Themen beinhalten: *Jupiter verfolgt Io, Juno kommt vom Olymp herab und sieht die schöne Kuh, Mercur schläfert Argos ein* und *Mercur schlägt Argos den Kopf ab*. Zwischen den letzten beiden Szenen ist die Episode von *Pan und Syrinx* eingefügt.

Die erste Szene zeigt nun die Verfolgung, die so bei Ovid eigentlich gar nicht vorkommt, da dort Jupiter in Gestalt einer Wolke Io umfängt und nicht als Person auftritt (Abb. 45).[140] Solis stellt die Verfolgung Ios wie andere Verfolgungen auch dar. Io flieht mit erhobenen Händen vor ihrem Verfolger und hat den Kopf zu ihm zurück gewendet. Über ihr schwebt die Wolke, die sie schon leicht berührt, als Andeutung für die Vereinigung. Jupiter ist durch seine Krone als Gott ausgewiesen und eilt mit erhobenem Arm seiner Angebeteten hinterher. Er scheint sie durch Worte und Rufe aufhalten zu wollen, da sein Mund im Redegestus geöffnet ist.

Der nächste Holzschnitt mit *Jupiter, Juno und Io* zeigt eine mit Wickram vergleichbare Szene, allerdings wird nicht der genau gleiche Moment dargestellt (Abb. 46). Bei Wickram ist Juno bereits auf der Erde angekommen, sie ist einerseits durch Krone und Zepter und andererseits durch ihr Attribut des Pfaus gekennzeichnet. Sie hat ihre Hand ausgestreckt, um von ihrem Gatten das begehrte Geschenk zu erhalten. Jupiter beugt sich leicht nach vorne, um in die Gabe einzuwilligen. Solis stellt den Moment kurz davor dar, als Juno auf die verwandelte Geliebte aufmerksam wird und sie gerade als Geschenk fordert. Sie wendet sich von der Wolke herab an ihren Mann, der ihren Blick erwidert, mit ihrer linken Hand weist Juno auf die weiße Kuh. Jupiter ist hier beinahe unbekleidet dargestellt und wirkt eher wie ein Hirte, der auf die Kuh aufpassen muss, denn als Gott – nur die Krone lässt keinen Zweifel an seiner Übernatur.

In der nächsten Szene tritt Argos auf, der von Juno beauftragt wurde, Io zu bewachen. Anders als bei Wickram, hat er hier nur mehrere Augen auf dem Kopf und nicht mehr am ganzen Körper (weshalb Wickram ihn auch nur mit Lendenschurz dargestellt hat). Solis lässt hier einige Stellen aus und zeigt nicht die Übergabe Ios an Argos oder ihre Begegnung mit ihrem Vater Inachos. Bei Solis bewacht Argos zudem eine größere Kuhherde und nicht mehr Io allein. Io steht im Bildmittelgrund hinter dem Baum, an dem sich Argos anlehnt, in unmittelbarer Nähe zu den anderen Kühen. Solis zeigt auch die Zwischenszene, wo Mercur Argos mit seinem Flötenspiel einschläfert (Abb. 47).

[140] Ovid, Metamorphosen I, Vers 599-600.

Schließlich geht Solis noch einen Schritt weiter und stellt die Szene nach der Tötung des Argos dar (Abb. 48). Dieser liegt bereits enthauptet am Boden, während der Vordergrund von der eleganten Figur des Mercur eingenommen wird, der den abgeschlagenen Kopf triumphierend in die Höhe hält. Er ist an seinen Attributen, den Flügelschuhen und dem Flügelhelm, klar zu erkennen. In der vorherigen Szene hatte er zudem seinen Schlangenstab bei sich, der hier nun nicht zu sehen ist. Im rechten Hintergrund ist Juno gerade dabei, den Pfau mit den hundert Augen des Argos zu schmücken und links hinter Mercur läuft Io davon.

Wickram ist bei der Figuren- und Raumdarstellung stark der deutschen Tradition verhaftet. Die Figuren tragen keine antikisierenden Gewänder, sondern solche des 16. Jahrhunderts. Die Männer sind dabei meist als Krieger mit Rüstungen, wie sie zu Anfang des 16. Jahrhunderts getragen wurden, dargestellt; die Frauen tragen lange, gegürtete Gewänder mit weitem Ausschnitt und geschlitzten Ärmeln und entsprechen dem gotischen Schönheitsideal.[141] Wickrams Figuren zeigen keine starken Emotionen und er variiert die Gesichter kaum. Er verwendet keine Gesten, die individuelles Handeln ausdrücken, sondern Pathosformeln, die er immer wieder anwenden und wiederholen kann.[142] Treten Personen mehrmals auf, sind sie identisch wiedergegeben.[143]

Wickram ist auch in der Wiedergabe der Landschaft und Stadtarchitektur darauf bedacht, dem deutschen Leser eine ihm bekannte Welt vor Augen zu halten. Bei Stadtansichten legt Wickram keinen Wert auf topographische Genauigkeit, sondern stellt deutsche Wehr- und Kirchtürme, Mauern und Häuser dar. Problematisch sind auch Größenverhältnisse und Verkürzungen, die nicht immer korrekt wiedergegeben werden. Auf eine Differenzierung der Stofflichkeit wird auch nicht besonders geachtet.[144] Der Landschaft kommt entweder eine trennende Funktion zu oder sie bezieht sich auf den dargestellten Mythos. Kommen beispielsweise Tiere oder Schiffe im Bild vor, haben diese rein dekorative Funktion und beziehen sich nicht auf das dargestellte Thema.[145] An Wickram kann man einen Straßburger Einfluss erkennen, der sich im Bemühen äußert, die Holzschnitte wie Kupferstiche aussehen zu lassen. Dies wird durch enge Schraffuren und dünne Linien, die dem Holzschnitt eine malerische Wirkung geben, angestrebt.[146]

[141] Blattner 1998, S. 102.
[142] Blattner 1998, S. 103.
[143] Blattner 1998, S. 102.
[144] Blattner 1998, S. 104.
[145] Blattner 1998, S. 166.
[146] Blattner 1998, S. 105.

2.2. Bernard Salomon – Lyon – 1557

Die Illustrationsserien zu den *Metamorphosen*, die Einfluss auf das Spätwerk Johann Wilhelm Baurs hatten, lassen sich weit zurückverfolgen. Auch wenn Baur diese nicht auf direktem Weg, sondern über ihm zeitlich näher stehende Künstler rezipierte, ist es doch unerlässlich, den Quellen auf die Spur zu kommen.

Eine der frühesten Serien, die Einfluss auf jene Baurs hatte, ist die von Bernard Salomon (1506/10-1561), der selbst wiederum auf andere Vorbilder zurückgegriffen hat, jedoch zu weitgehend eigenständigen Lösungen gekommen ist und fortan eine eigene Tradition begründete.[147]

Die Serie von Bernard Salomon sticht insofern aus der langen Tradition der *Metamorphosen*-Illustration heraus, da Salomon auf seine eigene Erfindungsgabe zurückgriff und sich nur wenig an den älteren Vorlagen orientierte. Sie zählt also zu den originalen Entwürfen, die eine eigene Tradition bilden sollten. Salomon, auch „Le petit Bernard“ genannt, wurde in Lyon geboren und erhielt seine erste Ausbildung als Maler, Kupferstecher und Formschneider von einem Verwandten.[148] In Paris, wo er sich einige Zeit aufhielt, arbeitete er für die Verleger Tournes und Rouille und schuf Illustrationen zur Bibel und den *Metamorphosen*.[149] Seine Illustrationsserie wurde 1557 in den *Metamorphose figurée* vom Verleger Jean de Tournes in Lyon gedruckt. Die Serie enthält 178 Holzschnitte. Zwei Jahre später, 1559, erschienen seine Illustrationen mit einem italienischen Text.[150]

Die seiner Serie zeitlich am nächsten stehenden Illustrationen, welche 1556 zu den ersten drei Büchern der *Metamorphosen* erschienen, waren Salomon sicherlich bekannt.[151] Sie stammen von Pierre Vase und illustrieren eine ebenfalls in Lyon gedruckte, französische Ausgabe der *Metamorphosen*, einer allerdings sehr freien Bearbeitung, die bei Guillaume Rouille erschienen ist.[152] Vergleichbar sind die beiden Serien zunächst aufgrund ihres ähnlich kleinen Formats, die Blätter von Vase sind 3,7cm hoch und 5,2cm breit, die Salomons messen 4,2x5,5cm. Beide Künstler nähern sich aufgrund der engen Schraffuren und den feinen Umrisslinien dem Kupferstich an und bauen ihre Szenen wegen dem engen Bildraum in die Tiefe aus.

Die Ausgabe von 1557 ist nicht als eigentliche Ovid-Übersetzung anzusehen, es sind vielmehr eigens 'erfundene' Stanzen, die die Mythen Ovids in Versform nacherzählen. Die Episoden haben einen volkstümlichen Charakter und sind ohne die eigens dafür gewählten, prägnanten Bildszenen kaum verständlich.[153] Zu jeder der 178 Episoden gibt es ein Blatt.[154] Jede Episode ist weiters

[147] Thieme-Becker 1992, S. 354, Er wird auch ‚Petit Bernard‘ oder ‚Bernardus Gallus‘ genannt.
[148] Nagler 1912, S. 82.
[149] Ebenda.
[150] Thieme-Becker 1992, S. 354.
[151] Henkel 1930, S. 77.
[152] Amielle 1991, S. 82. Siehe auch Henkel 1930, S. 75-76.
[153] Henkel 1930, S. 78.

emblemartig in drei Teile gegliedert: „Die Überschrift bietet eine stichwortartige Inhaltsangabe. Dieser folgt der Holzschnitt. Darunter steht ein acht Verse umfassendes Epigramm über die dargestellte Sage.“[155] (Abb. 49). Auf diese Weise gehen Text und Bild eine enge Verbindung ein. Jede Seite ist von einem Rankenornament eingefasst, von denen einige wiederum von Salomon stammen. Mit den Grotesken, Umzügen und anderen tollen Szenen nehmen die Umrahmungen Salomons humoristisch Bezug auf die mythologischen Szenen.[156] Zudem gibt es zu dieser Serie einen Widmungsbrief, der sich „an den Verstand und das Auge“ richtet.[157]

Die Serie von Salomon wurde in der Folge häufig rezipiert und kopiert. Eine 1590 erschienene Ausgabe des *Grand Olympe des histoires poétiques* enthält Kopien von geringer Qualität nach Salomon (Abb. 50).[158]

Die Illustrationsserie Salomons gehört mit 178 Blättern zu den umfangreichsten *Metamorphosen*-Serien. Salomon kann weiter ausholen und gewisse Episoden genauer und ausführlicher behandeln. Er beginnt mit der *Erschaffung der Welt* und gibt den Verlauf bis zur *Neuerschaffung des Menschen* auf elf Holzschnitten wieder. Die folgenden Episoden stellt er meist auf zwei Blättern dar, wobei er sie in Vorgeschichte und Haupthandlung/geschehen aufteilt. Mythen, die auch bei Ovid nur kurz erzählt werden, gibt er meist auch auf einem Holzschnitt wieder, beispielsweise *Syrinx, Semele, Ocyrhoe* und *Ganymed.* Einige Episoden kommen bei Salomon wiederum überhaupt nicht vor, wie *Arachne, Jupiter vewandelt die Cercropianer in Affen* oder *Apollo gewährt der Sibylle ihren Wunsch.*

Die Art der Platzierung der Holzschnitte im Buch stellte eine Neuerung dar, aus der ein neuer Typus entstehen sollte. Jeder Holzschnitt befindet sich auf einer eigenen Seite mit den dazugehörigen Versen (Abb. 49). Dadurch ergibt sich eine neue Einheit von Text und Bild, folgende Serien von Antonio Tempesta, Crispijn van der Passe und Le Clerc&Chaveau werden nach dem gleichen Schema gedruckt.[159] Die Illustrationsserie von Salomon erfreute sich großer Beliebtheit und wurde häufig kopiert, seine Qualität jedoch selten erreicht.[160] Ein gegenteiliges Beispiel bildet freilich Virgil Solis, von dem später noch die Rede sein soll.

---

[154] Huber-Rebenich 1999, S. 20.
[155] Ebenda. Solche *Huitains* gliedern sich in: Überschrift, Bild, Unterschrift.
[156] Henkel 1930, S. 80.
[157] Ebenda.
[158] Huber-Rebenich 1999, S. 22. Der *Grand Olympe des histoires poétiques* ist die erste französische *Metamorphosen*-Übersetzung, die ohne allegorische Auslegungen auskommt.
[159] Henkel 1930, S. 79.
[160] Huber-Rebenich 1999, S. 21. Ein Beispiel hierfür ist die Serie *Le Grand Olympe des histoires poetiques*, einer französischen Übertragung welche 1532 gedruckt wurde.

2.2.1. *Raub der Europa* (Abb. 51)

Dem Betrachter bietet sich ein Blick auf einen schmalen, hügeligen Küstenstreifen mit Ausblick auf das Meer dar. Im Bildvordergrund sitzen die beiden Begleiterinnen Europas, während diese bereits auf dem Stier sitzend fortgeführt wird. Salomon stellt den Höhepunkt des Geschehens dar, als Europa und ihre Freundinnen die Entführung gerade bemerken und vergeblich versuchen, das Geschehen aufzuhalten. Die beiden Begleiterinnen drücken ihre Bestürzung durch ihre Gestik aus, während Salomon die Mimik seiner Figuren kaum abwandelt. Europa scheint sich bereits in ihr Schicksal zu fügen, von plötzlichen Gesten oder einem verzweifelten Gesichtsausdruck ist nichts zu erkennen. Sie klammert sich – gemäß dem Ovid-Text – an einem der Hörner des Stieres fest und blickt zurück auf die Heimat, die sie im Begriff ist, zu verlassen.[161] Jupiter schwimmt entschlossen durch die wild bewegten Wellen davon, aus dem Bild hinaus. Im linken Bildhintergrund sind repräsentativ für die Herde zwei Kühe beim Grasen zu sehen. Eingerahmt wird das Blatt durch die Felsen und die Wolkenformation im Hintergrund. Die Handlung staffelt sich in den Hintergrund, wodurch die Bildfläche ausgefüllt wird, ohne überladen und angefüllt zu wirken. Charakteristisch für Salomon ist auch die sorgfältige Landschafts- und Architekturgestaltung des Hintergrundes.

Stellt man Baurs Version des Themas gegenüber, fallen zunächst keine großen Gemeinsamkeiten ins Auge (Abb. 52). Der Bildaufbau ist ähnlich, wieder findet die Szene vor einem schmalen Streifen am Strand statt, wobei es hier kein starkes Gefälle gibt, sondern der Strand ebenmäßig ins Wasser übergeht. Europa und der Stier – obgleich noch nicht weit vom Ufer entfernt und in sehr seichtem Wasser stehend – sind bedeutend kleiner wiedergegeben als die zurückgebliebenen Begleiterinnen am Ufer, was sich optisch nicht erklären lässt. Die Anzahl der Figuren ist auf fünf gestiegen, von denen alle verschiedene Reaktionen zeigen. Baur zeigt ihren Schrecken nicht durch weit ausladende Gebärden, sondern versucht, ihn in jeder Figur individuell zu veranschaulichen. Die kniende Figur im Vordergrund war gerade dabei, Blumen in ihr Körbchen zu legen, als sie plötzlich aufblickt und sieht, was passiert. Die Figur über ihr hat die Hand in Bestürzung auf die Brust gelegt und blickt ebenfalls aufs Wasser hinaus. Die Begleiterin links neben ihr zeigt die größte Erregung und reißt die Hände nach oben. Ganz am Wasser sitzt eine kleinere Figur, wohl ein Kind, welches die Hände nach Europa ausstreckt. Hinter dieser Figurengruppe ist noch eine weitere Kniende zu sehen, die sich abwendet und nur durch den geöffneten Mund den Eindruck erweckt, sie sei am Geschehen beteiligt. Auch die Kuhherde ist um weitere Kühe erweitert, die sich bis weit in den Hintergrund erstrecken.

Europa wendet sich dem Stier zu und hält sich mit einer Hand am Horn fest. Sie ist durch eine kleine Krone als Prinzessin zu identifizieren; auch ihr Gewand, sowie das ihrer Begleiterinnen deuten auf die vornehme Herkunft hin. Zusammen mit dem Stier bildet sie eine eigene Figurengruppe, die durch das über ihren Kopf flatternde Tuch eingerahmt wird. Jupiter ist als Hinweis auf die

[161] Ovid, Metamorphosen II, Vers 874.

Vorgeschichte mit einem Blumenkranz geschmückt. Der schmale Küstenstreifen geht immer mehr in eine hügelige Landschaft über und gibt den Blick auf eine weite Bucht frei. Vor dem gleißenden Meer, das als weiße Fläche erscheint, heben sich die Hauptfiguren besonders gut vor dem Hintergrund ab. Die bedrohlich wirkende Wolkenformation im linken Hintergrund weist Europa den Weg. Rechts wird das Bild durch einen schief hinaufwachsenden Baum abgeschlossen.

Salomon kann nur über weitere Zwischenstationen als Vorbild für Baur angesehen werden. Das einzige, was relativ genau übernommen worden zu sein scheint, ist das Tuch Europas, welches in dieser Form erstmals bei Salomon auftaucht. Während es bei Salomon ein recht dünner Stoffstreifen ist, der sich aufgrund der Vorwärtsbewegung des Stieres in einer eleganten Spirale hinter Europa nachzieht, bauscht sich das Tuch bei Baur, ohne logisch auf die Bewegung zu reagieren, hinter Europa auf. Baur hat das Element formal übernommen und in seiner eigenen Bildsprache umgesetzt. Das Vorbild lässt sich dennoch herauslesen.

2.3. Virgil Solis – Frankfurt – 1563

Salomons wichtigster und bekanntester Nachahmer ist Virgil Solis (1514-1562), seinerseits Maler, Zeichner, Illuminierer, Kupferstecher, Radierer und Formschneider aus Nürnberg.[162] Sein Geburts- bzw. Todesdatum wurde lange Zeit hin und her verschoben, um sie mit dem Erscheinen „seiner“ Arbeiten in Einklang zu bringen. Nach seinem Tod kamen noch recht lange Illustrationen unter seinem Namen heraus, so beispielsweise seine Ovid-Serie, die 1563 erschien. Weitere umfangreiche Serien schuf er zur Bibel, zu den *Fabeln des Aesop*, zu einem Betbüchlein und zum *Berg'schen Passional*, welche alle erst nach seinem Tod erschienen sind. Er stand in gutem Verhältnis zu dem Verleger Siegmund Feyerabend in Frankfurt, für den er verschiedene Illustrationen fertigte.[163] Daneben schuf er Entwürfe für Goldschmiede und Kunsthandwerker, die damit in ganz Europa verbreitet wurden.[164] Aus seiner Werkstatt gingen über 2000 Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen hervor.[165] Nicht alle Arbeiten stammen aus seiner Hand, er unterhielt zahlreiche Schüler, was die unterschiedlichen Ausführungen seiner Arbeiten erklärt.[166] Auch Sandrart lobt ihn aufgrund seiner vortrefflichen Kupferstiche und Holzschnitte, worin er „fast alle Künstler seiner Zeit übertroffen“[167] habe.

[162] Thieme-Becker 1992, S. 248. Sein voller Name lautet Virgilius Solis d.Ä., sein Vater, der Maler Hans Sollis, wurde 1525 in Nürnberg als Bürger aufgenommen.
[163] Grieb 2007, S. 1448.
[164] Ebenda.
[165] Ebenda.
[166] Nagler 1912, S. 67.
[167] Nagler, 1912, S. 66.

Klarheit in Bezug auf seine Lebens- bzw. Sterbedaten bringt das Totenbuch von St. Lorenz, das verzeichnet: „1562. Augusti 1. Virgilius Solis maler und kunststecher am alten Roßmarkt verschieden.“[168] Dieser Eintrag wird durch die Aussage einer seiner Werkstattmitarbeiter, Balthasar Jenichen, bestätigt, der nach Solis’ Tod dessen Witwe zur Frau nahm und dem Bildnisstich Solis’ ein Gedicht beifügte. Darin wird erwähnt, dass „Gott ihn (gemeint Solis) 1562 im Alter von 48 Jahren von dieser Welt abgefordert habe“, was Solis’ Lebensdaten eindeutig angibt.[169]

Lange war auch seine Herkunft aus Nürnberg umstritten, man ließ ihn aus Zürich, aufgrund einer dort gedruckten Bibel, deren Illustrationen man Solis zuschrieb, oder gar aufgrund seines Namens (Solis = del Sol) aus Spanien kommen.[170] Solis hielt sich während seiner Gesellenwanderung auch in Augsburg auf, worauf einige stilistische Merkmale in seinen Werken, sowie schwäbische Sprach- bzw. Schreibeigenheiten hinweisen, ein Aufenthalt in Rom ist ebenfalls nicht auszuschließen. Dennoch bleiben Nürnberg und sein Vorbild Dürer in den Werken Solis’ augenscheinlich.[171] Vier Jahre nach Salomon entsteht nun 1563 im Frankfurter Verlag von Siegmund Feyerabend Virgil Solis’ „178 mit Fleiß gerissene“ *Metamorphosen*-Serie zu einer lateinischen Ausgabe.[172] Er übernimmt die Kompositionen Salomons seitenverkehrt doch ikonografisch genau.[173]

2.3.1. *Phaeton lenkt den Sonnenwagen* (Abb. 53)

Virgil Solis setzt nun die Holzschnitte Salomons seitenverkehrt um, hat jedoch ein etwas größeres Format von 6,8x5,4cm zur Verfügung, was eine leichte Vergrößerung der Figuren nach sich zieht. Auch er stellt mehrere Episoden einer Geschichte auf verschiedenen Blättern dar; die Phaeton-Geschichte wird auf vier Blättern erzählt.[174]

Anhand des folgenden Vergleichs von *Phaeton lenkt den Sonnenwagen* von Solis und Salomon soll gezeigt werden, wie die beiden Künstler ihren jeweils zur Verfügung stehenden Bildraum ausnützen, welche Elemente Solis von Salomon übernommen hat, bzw. ob es Änderungen gibt. Zuletzt soll noch auf die stilistischen Unterschiede eingegangen werden.

Die Tatsache, dass Solis die Serie Salomons praktisch seitenverkehrt wiedergibt, hat nicht unwesentliche Auswirkungen auf die Lesbarkeit und die Dynamik der Darstellung. Nach Tietze-Conrat ist die Leserichtung, also die Richtung, in die das Geschehen verläuft, dafür verantwortlich, ob

[168] Thieme-Becker 1992, S. 249.
[169] Ebenda. Siehe auch Bartsch 1920, S. 123.
[170] Thieme-Becker 1992, S. 248.
[171] Darmstaedter 1979, S. 671.
[172] Thieme-Becker 1992, S. 249.
[173] Darmstaedter 1979, S. 671.
[174] Weitere Themen sind: *Phaeton vor Sol, der Sturz des Phaeton, die Schwestern des Phaeton verwandeln sich an dessen Grab in Bäume*.

der Betrachter mehr oder weniger Bewegung im Bild wahrnimmt.[175] Der Phaeton bei Salomon ist eine besonders elegante Figur, die in gebieterischer Weise den Sonnenwagen des Vaters lenkt (Abb. 54). Er ist von einem Strahlenkranz umgeben, der auf seine göttliche Herkunft verweist, bzw. scheint er aus diesem Strahlenkranz, also von Sol, hervorzukommen. Der Strahlenkranz breitet sich nach links oben aus und weist somit dem Wagen die Richtung. Die einzelnen Strahlen verlaufen dabei bildparallel zu den vier eng aneinanderliegenden und alle dieselbe Bewegung ausführenden Pferden, die Phaeton mit energischer Geste weiter in die Höhe lenkt.[176] Die Pferde werden von einer aufwärtsstrebenden Wolkenformation getragen, die auf der Unterseite ausläuft und auf eine weit unten liegende, kleine Stadt hinweist. Diese bildet den unteren Abschluss dieser ansonsten in der Luft stattfindenden Szene und verweist auf die mütterliche, also auf die sterbliche/irdische Seite von Phaetons Herkunft.

Bei Solis fällt zunächst die gesteigerte Dynamik und damit die Dramatik des Geschehens auf. Auch wenn sich bereits Salomon für den prekären Moment kurz bevor der Wagen abstürzt entschieden hat, kann man erst bei Solis nachvollziehen, wie schnell Phaeton gerade herabfällt. Aufgrund des geänderten Formats sind die Figuren nun größer, was einen genaueren Blick auf ihre Mimik erlaubt. Obwohl Phaetons Gesicht eher verschattet ist, ist doch eine gewisse Entschlossenheit darin lesbar, die sich auch auf die Pferde überträgt, die grimmig nach vorne preschen. Die Wolken direkt vor den Hufen der Pferde wirken bei Solis fast wie Flammen, die sich vor dem Wagen auftun und auf den weiteren Verlauf der Handlung Bezug nehmen.

Die ausschwingenden Zügel und Schweife der Pferde hat Solis von seinem Vorbild übernommen, wirken bei ihm jedoch um einiges bewegter und energischer. Das sich elegant hinter ihm aufbauschende Tuch übernimmt Solis getreu nach seinem Vorbild und wird gerne von ihm eingesetzt.

Der Bildaufbau ist bei beiden Holzschneidern diagonal. Bei Salomon beginnt die Diagonale rechts unten mit der auslaufenden, länglichen Wolkenpartie und führt nach links oben, in die Richtung, in die der Sonnenwagen zusteuert. Den rechten oberen Bildteil füllt die Gestalt Phaetons aus, links unten wird die Szene von der kleinen Stadt begrenzt. Dies lässt sich auf den Weg beziehen, den Phaeton gerade zurückgelegt hat, er kommt von links unten, von der Erde, und gelangt durch seinen göttlichen Vater Sol in die Höhe.

Bei Solis wird die Diagonale noch stärker betont, was zu einem Teil auch an der verbesserten Lesbarkeit aufgrund des größeren Formats liegt.

Für die Schraffierung der Strahlenkränze verwenden Salomon wie auch Solis eng aneinanderliegende, unterschiedlich lange Striche, die nach allen Seiten hin auslaufen. Bei Salomon

[175] Tietze-Conrat 1918, S. 26: „Der Dahinstürmende kommt fürs Auge schneller vorwärts, wenn er den Weg nach rechts nimmt als nach links.“ Diese Tatsache soll später anhand von Vergleichen von Baurs Vorzeichnungen mit seinen Radierungen näher behandelt werden.

[176] Phaeton folgt dabei dem Sonnenlauf, er beginnt von tief unten am Morgen und fährt dann steil gen Mittag hinauf.

laufen jene Strahlen unter dem Wagen vertikal aus und bilden einen deutlichen Kontrast zu der Wolke bzw. dem Boden/Wasser, während sie bei Solis in den Hintergrund bzw. den Himmel übergehen.

Solis' Holzschnitte wirken gegenüber Salomons viel schärfer, was an den meist schlechten Drucken von Salomons Blättern liegt. Die Blätter von Solis heben sich stärker vom Hintergrund ab und weisen auch kräftigere Umrisslinien auf.[177]

Auch wenn die Ikonografie unverändert geblieben ist, so setzt Virgil Solis ein anderes Figurenideal ins Bild. Aus dem eleganten, unbeschwerten und selbst fast schwebenden Phaeton ist eine dem Wagenboden verhaftete, grobe und füllige Figur geworden. Solis legt zudem mehr Wert auf Details, was zum Teil wiederum auf das Format zurückzuführen ist und wodurch diese bei ihm tatsächlich stärker hervortreten. Ein auffälliger Unterschied ist an den Wolkendarstellungen auszumachen, die bei Salomon homogener ausfallen und eine eigenwillige, sich verlaufende Form haben, während Solis die Wolken als runde Formen, die ineinander übergehen und sich überschneiden, wiedergibt. Solis benutzt die Schraffuren zur Hell-Dunkel-Gestaltung, die freigelassenen Partien wirken dadurch umso heller und strahlender. Er verwendet eine gleichmäßige, aus kürzeren Strichen bestehende, meist horizontale Schraffur. Dies trifft nicht auf die Schraffierung beim Rock Phaetons, dem Wagen, dem Wagenrad und den Pferdehälsen zu, wo die Schraffuren senkrecht bzw. schräg verlaufen. Ganz dunkle Stellen kommen nicht vor, die Schraffierungen verdichten sich lediglich bei den verschatteten Elementen, wie dem Bauch der Pferde und der Wolkenumrisslinien. Im linken unteren Bildbereich verlaufen die Schraffuren horizontal und bilden damit die Schattierungen des Wassers, während bei Salomon dieser Bereich weiß bleibt und nicht differenziert ist.

2.4. Antonio Tempesta – Antwerpen – 1606

Die Serie von Antonio Tempesta (1555-1630) hat nun erstmals denselben Umfang wie jene später von Johann Wilhelm Baur, nämlich 150 Blätter im Format 9,5x11,7cm. Wann seine Serie entstanden ist, war lange umstritten, am häufigsten wird das Jahr 1606 angegeben, doch es wird immer wieder darauf hingewiesen, dass Hendrik Goltzius bei seinen Illustrationen von 1598 bereits von Tempesta beeinflusst gewesen sein soll.[178] Die neuesten Forschungen Leuschners haben jedoch ergeben, dass in der Zeit um 1598 Tempesta überhaupt erst begonnen hat, zu radieren und damit eine Beeinflussung Goltzius' ausgeschlossen werden kann.[179] Im Folgenden soll auf die Ausgabe, die 1606 im Verlag von Pieter de Jode erschienen ist, Bezug genommen werden.[180]

---

[177] Henkel 1930, S. 89.
[178] Huber-Rebenich 1999, S. 33. Siehe auch Henkel 1930, S. 102.
[179] Leuschner 2005, S. 436.
[180] Bartsch 1983, S. 9, der Titel lautet: „*Metamorphoseon sive transformationum // Ovidianarum libri quindecim // Aeneis formis ab Antonio Tempesta // Florentino incisi, et in pictorum, // antiquitatisque studiosorum gra = //*

Der aus Florenz stammende Antonio Tempesta war stets darauf bedacht, zu seinen Verlegern eine persönliche Bekanntschaft zu unterhalten.[181] Seine Werke waren über Italien hinaus, vor allem in den Niederlanden sehr beliebt und verbreitet.[182] Pieter de Jode, der sich als Kupferstecher und Verleger in den späten 1590er Jahren in Rom aufhielt, lernte Tempesta dort kennen.[183] De Jode verlegte daraufhin einige Werke Tempestas, wie zum Beispiel die *Szenen aus dem Alten Testament* und 1606 dann seine *Metamorphosen*-Serie.[184] Auch der französische Verleger François Langlois brachte Werke von Tempesta heraus.[185]

Tempestas *Metamorphosen*-Serie wurde häufig kopiert und war vor allem in den Niederlanden beliebt. In den meisten dieser Kopien wird Tempesta als Inventor genannt.[186] Zentren für diese Nachdrucke mit originalen Platten wie auch für Kopien waren zunächst Antwerpen und Amsterdam. Später verlagerte sich das Zentrum nach Straßburg. Dort beauftragte der Verleger Jacob van der Heyden verschiedene Künstler wie Matthaeus Merian oder Francesco Villamena mit Kopien bzw. Nachstichen von Tempesta-Serien.[187]

Tempesta nahm sich Bernard Salomon zum Vorbild und löste ihn dann weitgehend in der Vorbildwirkung – vor allem für niederländische und französische Künstler – ab. Diese Vorbildwirkung beschränkt sich nicht auf die *Metamorphosen*-Illustration. Von und bei ihm lernten beispielsweise Jacques Callot und Stefano della Bella, die später wiederum einen starken Einfluss auf Baur ausüben sollten.[188] Die Zusammenarbeit bzw. die Beeinflussung Tempestas zeigt sich bei den Callot'schen Illustrationen zu den Begräbnisfeierlichkeiten nach dem Tod der spanischen Königin Margarethe von Österreich, welche 1612 in der *Pompe funèbre de la reine d'Espagne* erschienen.[189] Callot schuf diese 29 Radierungen nach dem Vorbild Tempestas, der zuvor Blätter mit Szenen aus dem Leben der Königin geschaffen hatte.[190]

Das Vorbild Salomons in Tempestas *Metamorphosen*-Serie zeigt sich in einzelnen Motiven und vor allem in der Auswahl der Szenen. Formal unterscheiden sich die Serien aber ganz entschieden.[191] Auch die Verwendung des Querformats geht auf Salomon zurück.[192] Eine Verbesserung der Licht-

---

tiam nunc primum exquisitissimis // sumptibus a Petro de Iode // Antwerpiano in lucem editi." „Petrus De. Iode excudit A.° 1606."

[181] Leuschner 2005, S. 461.
[182] Ebenda.
[183] Ebenda.
[184] Leuschner 2005, S. 462.
[185] Thieme-Becker 1990, S. 516.
[186] Leuschner 2005, S. 532. Tempesta selbst war daran nicht unbeteiligt, er verkaufte selbst seine Platten an verschiedene niederländische Verleger.
[187] Leuschner 2005, S. 536/Thieme-Becker 1990, S. 516.
[188] Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina 1968, S. 20.
[189] Kat. Ausst. National Gallery of Art 1963, S. 13.
[190] Ebenda.
[191] Huber-Rebenich 1999, S. 33.
[192] Leuschner 2005, S. 437.

Schatten-Nuancen erreicht Tempesta schon allein durch die Verwendung des ‚neuen' Mediums der Radierung.

Bei der Szenenauswahl treten nun einige Änderungen auf, die u.a. auf den geringeren Umfang von Tempestas Serie zurückzuführen sind. Auf den 150 Tafeln muss Tempesta die Episoden viel kompakter als Salomon oder Solis gestalten. Oftmals fehlen Zwischenerzählungen, die für das Verstehen des gesamten Mythos von geringerer Bedeutung sind, bzw. die sich der Betrachter selbst hinzudenken kann. Eine zumindest allgemeine Vorkenntnis der Mythologie ist bei Tempesta unerlässlich. Eine Episode wird auf höchstens vier Radierungen behandelt, meist ist die Darstellung auf zwei Radierungen beschränkt.

2.4.1. *Die Erschaffung des Menschen* (Abb. 55)

Die Szene mit der Erschaffung des Menschen ist reich mit Figuren und Vegetation ausgestattet.
Tempesta stellt die Schöpfungsgeschichte auf sechs Tafeln dar, beginnend mit der *Erschaffung der Welt*, der *Erschaffung des Menschen*, dem *Goldenen Zeitalter*, dem *Silbernen Zeitalter*, dem *Eisernen Zeitalter* und der *Gigantomachie*. In der siebten Tafel widmet sich Tempesta bereits der Flut, die ohne nähere Erklärung einsetzt. Solis hatte dies noch anders gelöst. Die verschiedenen Zeitalter kommen auch bei ihm vor, er bereichert die Geschichte jedoch um zwei zusätzliche Szenen, um die *Götterversammlung*, auf der über das Schicksal der Menschen entschieden und die Flut beschlossen wird, und die Szene *Lyacon wird in einen Wolf verwandelt*.[193] Durch diese beiden Szenen wird die Vorgeschichte zur Flut ausführlich erklärt und der Betrachter bzw. Leser kann das Geschehen besser nachvollziehen. Tempesta verzichtet auf die verbindende Episode der Götterversammlung und setzt eine solche als Zwischenstufe zwischen der Auflehnung der Menschen und ihrer Vernichtung durch die Flut voraus.

Auf der zweiten Tafel der Schöpfungsgeschichte ist der Schöpfergott – durch seine Krone als solcher ausgewiesen – soeben auf einer Wolke herabgestiegen und haucht mit der erhobenen rechten Hand in einer Art Segensgestus dem vor ihm ausgestreckten Menschen Leben ein. Er scheint gerade erst vor dem Menschen angekommen zu sein, da sein Gewand noch hinter ihm herschwingt und noch die zuvor stattgefundene Bewegung reflektiert. Der Mensch wendet sich dem Schöpfer zu und legt eine Hand zum Zeichen der Ergriffenheit und Zugehörigkeit auf die Brust. Er lehnt sich an einen großen Baum, der über die Höhe des Blattes hinausragt und stützt sich mit einer Hand auf dem Boden ab. Der Baum umfängt mit seinen herabhängenden Ästen die beiden Hauptfiguren und umgrenzt damit ihren Handlungsraum. Auf der linken Bildseite nimmt ein grimmig aussehender Löwe Blickkontakt

[193] Ovid Metamorphosen I, Vers 198-240. Lycaon war bei der Götterversammlung dabei, mordete unter den Menschen und wollte Jupiter selbst töten. Dieser verwandelt ihn daraufhin in einen Wolf.

zum Betrachter auf; er wirkt, als würde er gleich aus dem Bild herausspringen. Gleichzeitig bildet er den Abschluss der Szene auf der linken Seite. Direkt hinter ihm steht ein Hirsch, der sich offenbar schon recht weit im Hintergrund befinden muss. Der Baum im Vordergrund verdeckt einen kleinen Teil des Hügels, auf dem der Hirsch steht, auf der anderen Seite hinter dem Baum fällt der Hügel steil ab und geht in flacheres Gelände über. Dort befindet sich im rechten Hintergrund ein Kamel und weiter vorne eine grasende Kuh.

Tempesta gliedert hier das Blatt in mehrere Handlungsebenen, wobei das Hauptgeschehen im Vordergrund stattfindet und der detailliert ausgeführte Hintergrund der weiteren Illustration der Episode vorbehalten ist.[194] Abgegrenzt wird der Vordergrund durch einzelne Grasbüschel und Sträucher, die in runden Formen ausgebildet werden. Der Strauch rechts unten weist dunkle, dichte Schraffierungen auf, wie sie auch beim Baum, der Wolke und der rechten Körperhälfte des Schöpfergottes vorkommen. Dem Mittelgrund, der durch den Hügel und die von diesem ausgehenden Landschaftsstreifen abgegrenzt ist, sind links der Hirsch und rechts die Kuh zugeordnet. Den Hintergrund bilden das Kamel und die Bergformation dahinter sowie die Palme, die zwischen dem Baum und dem Schöpfergott zu sehen ist. Der Himmel wird durch einen kleinen Schwarm Vögel und einige Wolken bevölkert. Die Wolken werden, wie auch der Grund auf dem das Kamel steht, durch horizontale, dicht beieinander liegende Linien in unterschiedlicher Länge dargestellt, was die Hell-Dunkel-Effekte innerhalb der Formation ermöglicht. Durch die Radierung und der damit einhergehenden Möglichkeit, verschiedene Lichtnuancen ins Bild zu setzen, kann Tempesta die verschiedenen Oberflächen getreu wiedergeben. Enge, schräge Schraffuren charakterisieren die Baumrinde als rau und fest, längliche und schmale Linien die Mähne des Löwen, kurze Strichellinien den mit Gras bewachsenen Hügel und lange, horizontale Linien das Feld im Hintergrund. Die Natur ist geordnet und jedes Element scheint einen genauen Platz zu haben, um das Bild abzurunden.

Tempesta nutzt den ihm zur Verfügung stehenden Raum vollständig aus, die Figuren im Vordergrund nehmen zwar viel Platz ein, sind aber dennoch nicht zu groß für das Format. Die Szene führt weit zurück in den Hintergrund, wo noch weitere Bergformationen zu erkennen sind. Die Tiere müssen sich aufgrund der Größenunterschiede um Einiges weiter hinten als die Protagonisten befinden. Der Betrachter hat wiederum die Position direkt vor der Szene eingenommen; er könnte genauso wie der neu erschaffene Mensch im Gras sitzen und ins Geschehen eingebunden sein. Diese Einbindung des Betrachters wird durch den Blickkontakt mit dem Löwen weiter verstärkt.

Tempesta war vor allem für seine Jagd- und Schlachtendarstellungen bekannt, doch auch seine architektonischen Hintergrundgestaltungen hatten Vorbildwirkung. Als Beispiel kann *Anaxarete sieht den toten Iphis* herangezogen werden (Abb. 56). Die Szene wird durch Anaxarete eingeleitet, die als Repoussoir-Figur auftritt. Sie hat soeben den erhängten Iphis erblickt, der sich aus unerwiderter Liebe

[194] Henkel 1930, S. 101.

zu ihr selbst erhängt hat. Laut Ovid-Text will sie sich erschrocken abwenden und weglaufen, doch aufgrund ihres nicht zu erweichenden Herzens wird sie in einen Felsen verwandelt.[195]

Tempesta schließt hier die Natur aus und bettet die Szene gänzlich in architektonische Elemente. Eingeleitet wird die Szene durch die drei schräg ins Bild führenden Säulen, die einen langen Schatten ins Bildinnere werfen und so den „Boden“, den Handlungsraum für Iphis bilden. Dieser hängt an einem für den Betrachter nicht sichtbaren Pfosten und ist in Schatten gehüllt. Hinter ihm wird der Blick auf eine Stadt frei. Die Bauformationen wirken sehr geometrisch und sind kaum verschattet, da sie nicht durch Säulen verdunkelt werden, wie das im Bildvordergrund der Fall ist. Das hohe Gebäude auf der rechten Seite hinterfängt die Gestalt Anaxaretes, während die Gebäude hinter Iphis niedrig genug sind, um seine Gestalt vor weißem Grund/vor dem Himmel viel deutlicher hervortreten zu lassen. Der Leichnam und die versteinernde Anaxarete sind beides unbewegte Figuren, was von der gleichfalls starren Architektur wiedergespiegelt wird. Allein ihre Kleidung weht noch im Wind und nimmt die vorherige Bewegung auf. Das Gewand des Iphis bauscht sich noch vor ihm auf und jenes von Anaxarete, vor allem ihr Schleier, wie er häufig bei Tempesta vorkommt, schwingt noch leicht in der Vorwärtsbewegung mit und ist noch nicht zu starrem Stein geworden.

Tempesta stellt die Architektur in ihrem unterschiedlichen Material gekonnt dar. Die Mauerpartie beispielsweise, die hinter den Beinen Iphis’ zum Vorschein kommt, ist durch einzelne, dicke Strichel als grob und rau anzusehen. Die schrägen Säulen im Mittelgrund sind auf der dem Licht zugewandten Seite frei von Schraffuren und also stärker belichtet, während die dem Vordergrund zugewandten Seiten durch horizontale, in regelmäßigen Abständen aneinandergereihte Linien schattiert werden.

Tempestas Serie war sehr beliebt und wurde in Frankreich und den Niederlanden weit verbreitet. Die erste Kopie stammt von verschiedenen Stechern und wurde für die französische Prosaübersetzung von Nicolas Renouard geschaffen, die 1619 bei der Witwe L'Angelier in Paris herausgegeben wurde.[196] Einer der mitarbeitenden Stecher war Isaac Briot (1585-1670), der einen Großteil der signierten Illustrationen geschaffen hat.[197]

Eine weitere Kopie nach Tempesta entstand 1660 in Paris für eine französische Übersetzung, die wiederum ein kleineres Format von 9,6x12cm aufweist. Tempesta wurde nicht nur in Frankreich, sondern auch in Holland zum Vorbild, so in einer 1637 in Rotterdam erschienenen holländischen Prosaübersetzung der *Metamorphosen* des Joannes Florianus.[198] In dieser Ausgabe wird erstmals

[195] Ovid, Metamorphosen XIV, Vers 755-758.
[196] Henkel 1930, S. 102. Die Tafeln weisen ein etwas vergrößertes Format im Gegensatz zu Tempesta auf: 10,4x13,7 cm.
[197] Ebenda. Von Isaac Briot stammen 38 Tafeln; von den 150 Illustrationen sind 44 unsigniert. Der Rest teilt sich auf weitere 3-4 Künstler auf: 36 stammen von Joannes Mattheus, 9 von M. Faulte, ebenfalls 9 sowie das Titelkupfer von P. Firens und eventuell 6 von Crispijn de Passe jr.
[198] Henkel 1930, S. 104.

ausdrücklich Tempesta als Inventor der Illustrationen genannt.[199] Eine spätere Kopie nach Tempesta entstand 1671 in Amsterdam.[200]

3. Ikonografie und Narration in den verschiedenen Serien

3.1. Einführung

Zwischen den einzelnen mythologischen Erzählungen der *Metamorphosen* des Ovid gibt es weder einen übergeordneten Zusammenhang noch einen übergeordneten Protagonisten. Auch die Holzschnitte bzw. Radierungen stellen Einzelepisoden ohne inhaltlichen Zusammenhang dar.[201]

In diesem Kapitel sollen die einzelnen Serien anhand der folgenden Unterpunkte miteinander verglichen werden:[202] Die verschiedenen Serien weisen Unterschiede in Bezug auf Erzählraum, zeitliche Abfolge im Bild, Darstellung von Verwandlung, in der Szenenauswahl und im Text-Bild-Bezug auf, es lassen sich jedoch auch Gemeinsamkeiten erkennen. Anhand verschiedener Bildbeispiele soll die Entwicklung zu Baur hin analysiert werden und die Elemente herausgearbeitet werden, die Baur übernommen hat, bzw. welche Motive sich durch alle oder zumindest mehrere Serien durchziehen.

Wichtige Fragen sind dabei, wie das Bild den Text vermittelt, wie die Ereignisse geschildert werden und ob die Ereignisse eine Beziehung zueinander haben. Dadurch sollen Aussagen über die Erzählweise, die Wirkung und die Funktion der Illustrationsserien getroffen werden können.[203]

3.2. Erzählraum im Bild

In der Behandlung des Erzählraumes hat sich seit den frühen *Metamorphosen*-Ausgaben der Wandel vom narrativen zum monoszenischen Verfahren vollzogen.[204] Vor allem Serien des 15. und 16. Jahrhunderts zeigen das narrative Verfahren, da sie mehrere Szenen auf einem Blatt zeigen, um damit eine Handlungsabfolge ins Bild zu setzen. Im Laufe des 16. Und 17. Jahrhunderts änderte sich die Darstellungsweise hin zum monoszenischen Verfahren. Dabei wird eine Szene pro Blatt gezeigt. Dass nun aber nicht mehr mehrere Handlungsstränge auf einem Blatt dargestellt werden, hat nicht zur Folge, dass es zu einer starren Momentaufnahme kommt.

[199] Ebenda.
[200] Ebenda.
[201] Blattner 1998, S. 129.
[202] Die Unterpunkte folgen weitgehend Blattner 1998.
[203] Ebenda.
[204] Huber-Rebenich 1999, S. 26.

Jörg Wickram – 1545

Wickram setzt in seinen Holzschnitten das narrative Verfahren ein und stellt mehrere Szenen auf einem Holzschnitt dar. Dabei gibt es verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung: entweder die Verwendung eines einheitlichen Bildraums, also eine Landschaft im Freien, die sich in die Tiefe staffelt und in der sich die verschiedenen Szenen verteilen (Abb. 57), wobei die einzelnen Szenen durch landschaftliche Elemente wie Bäume und Büsche voneinander getrennt und abgegrenzt werden. Hügel können dazu dienen, einzelne Szenen hervorzuheben.[205] Oder eine Kombination von Innen- und Außenraum (Abb. 58). Ein Teil der Episode, wie Scylla ihrem Vater das Haar abschneidet, wird in einem Innenraum dargestellt, der keine Beziehung und keinen Übergang zum Außenraum aufweist. In der nächsten Szene steht Scylla draußen vor Minos, um ihm das Haar ihres Vaters zu reichen.[206] Die dritte Möglichkeit ist die reine Innenraumdarstellung, die bei Wickram jedoch nur auf drei Holzschnitten vorkommt: *Arachne* (Abb. 59), *Medea* und *Phineus*.[207] Zudem kann es vorkommen, dass das Bild in eine irdische und eine himmlische Sphäre getrennt ist (Abb. 42).

Bei Wickram ist keine Einheit von Zeit und Raum vorhanden, da es sich um eine Handlungsabfolge handelt. Es gibt folglich keinen einheitlichen Bildraum. Eine Ausnahme bilden jene Holzschnitte, auf denen nur eine Szene gezeigt wird und die damit das monoszenische Verfahren aufweisen, z.B. bei *Pyramus und Thisbe* (Abb. 60) oder *Kampf der Lapithen und Centauren*.[208]

Bernard Salomon – 1557

Bei der Darstellung zu *Polyphem erschlägt Acis* entscheidet sich Salomon für einen prägnanten Moment der Episode, wobei für den Betrachter trotzdem die ganze Handlung sichtbar werden soll (Abb. 61). Es gelingt ihm, durch die Darstellung des vorherigen und des nachfolgenden Moments, den Höhepunkt indirekt ins Bild zu setzen. Auf diesem Blatt sind nun mehrere Handlungsstränge verwoben, um die Szene möglichst narrativ zu gestalten. Der Hauptakzent liegt auf dem riesenhaften Polyphem, der vor der Felsformation auf der rechten Bildseite auftaucht. Die Felsen nehmen einen Großteil der Bildfläche ein und geben nur für einen schmalen Einblick in die Bildtiefe und für den Vordergrund den Blick frei. Vorne, fast bildparallel, liegt der erschlagene Acis im Wasser, während weiter hinten gerade noch die ins Wasser fliehende Galathea auftaucht. Durch die Figuren werden drei verschiedene Momente geschildert. Galathea stellt den frühesten Moment dar. Als sie den wütenden Polyphem bemerkte, floh sie sofort ins nahe Wasser und ließ den Geliebten zurück. Der zweite Moment wird durch Acis veranschaulicht, auf dem bereits der riesige Felsen lastet, der ihn erschlagen hat und unter dem er leblos daliegt. Den dritten Moment stellt Polyphem dar, der bereits einen Stein

[205] Blattner 1998, S. 132-133.
[206] Blattner 1998, S. 134.
[207] Blattner 1998, S. 135.
[208] Blattner 1998, S. 136.

auf Acis geschleudert hat und nun zum zweiten Wurf ausholt. Die Abfolge muss dabei allerdings sehr schnell erfolgen, da Polyphem, in seiner Eifersucht und Rage, noch gar nicht registriert hat, dass der erste Wurf genügt hat und Acis bereits tot ist. Der weitere Verlauf der Handlung wird bereits durch das Wasser angedeutet, das von Acis ausgeht, denn er wird sich in einen Fluss verwandeln.
Da Virgil Solis die Kompositionen von Salomon übernommen hat, ist dieser Abschnitt auch auf ihn zu übertragen.

Antonio Tempesta – 1606

Tempesta versucht wie Salomon/Solis durch die Andeutung des Vorher und Nachher einen Handlungsablauf darzustellen. Bei ihm kommen auch die verschiedenen – bei Wickram erwähnten – Darstellungen der Erzählräume vor. Dabei kommen reine Außenräume und reine Innenräume, sowie Kombinationen der beiden vor. Diese zeigen meist einen kleinen Ausblick aus dem Innenraum, der Bezug auf das Vorgeschehen nimmt. Die Behandlung des Erzählraums soll anhand des Beispiels von *Arachne* veranschaulicht werden, einem Thema, das zwar bei Wickram, nicht aber bei Salomon/Solis vorkommt (Abb. 62). Während Wickram mehr Wert auf den Hergang der Verwandlung Arachnes in eine Spinne legt und den Wettstreit zwischen der Göttin und der überheblichen Sterblichen zeigt (Abb. 59), konzentriert sich Tempesta auf die Folgen dieser Anmaßung. Der Szenenaufbau ist dabei eher mit Leonard Gaultier zu vergleichen, der die Szene auf dem Frontispiz zu dem sechsten Buch der *Metamorphosen* darstellt (Abb. 63). Tempesta baut die Komposition ähnlich auf wie Gaultier, wählt allerdings einen anderen Moment der Darstellung. Bei Gaultier blickt der Betrachter von einem erhöhten Standpunkt auf den geöffneten, angedeuteten Innenraum. Dahinter tut sich eine freie Fläche auf, auf der die übrigen Szenen stattfinden. Arachne steht vor ihrem Webstuhl und versucht sich gegen die Schläge der Göttin zu schützen. Minerva ist im Moment ihrer Wut dargestellt und greift Arachne an. Dahinter ist noch einmal Arachne zu sehen, die sich gerade erhängen will, während hinter ihr bereits das Spinnennetz gespannt ist. Auch Gaultier vereint hier die Ursache der Verwandlung und die Verwandlung selbst in einem Bild, stellt aber den Moment dazwischen dar. Ähnlich macht es Tempesta. Der Betrachter befindet sich hier auf der gleichen Höhe wie die Figuren und blickt auf einen Raumausschnitt. Die beiden Figuren sind räumlich durch einen Balken und zwei Säulen getrennt. Minerva, in gebietender Pose, weist die Sterbliche zurecht und deutet mit ihrer Handbewegung auf die Bestrafung – die Verwandlung – hin. Von dem Wettstreit ist nichts mehr zu sehen, nur der Webstuhl ist noch angedeutet. Arachne wendet sich noch der Göttin zu, ihre Hände werden jedoch bereits zu langen, dünnen Spinnenbeinen. Das große Netz in der Ecke ist auch bei Gaultier zu finden und weist auf die Art der Verwandlung hin.

Tempesta vermittelt die wichtigsten Stationen des Textes, ohne ihn Schritt für Schritt wiederzugeben. Der Betrachter muss über die Vorgeschichte im Allgemeinen Bescheid wissen; die Radierung kann ihm die Handlung nur ins Gedächtnis rufen.

Johann Wilhelm Baur – 1639-41

Im Aufbau des Erzählraums zeigen sich bei Baur Einflüsse seines frühen Vorbildes Jacques Callots (1592-1635). Auch Callot zog es schon früh nach Rom, wo er beim Verleger und Kupferstecher Philippe Thomassin seine Ausbildung vollendete.[209] Weiters war er persönlich mit Antonio Tempesta bekannt, mit dem er 1611-12 an der Serie *Essequie della Regina di Spagna* arbeitete.[210] Callot leitet seine Kompositionen häufig durch einen erhöhten Vordergrund ein, auf dem Rückenfiguren in den weiten Bildgrund einführen (Abb. 64).[211] Baur übernimmt diese Art der Komposition beispielsweise in seiner Serie der *Capricci di varie Battaglie*, doch der Einfluss Callots ist auch in späteren Jahren noch spürbar (Abb. 65). In zahlreichen Blättern leitet Baur die Szene mit einer Repoussoir-Figur ein, die den Blick des Betrachters auf die eigentliche Szene im Bildmittelgrund lenkt. Diese Art des Bildaufbaus zeigt sich schon in Baurs frühesten Werken, wie der *Taufe Christi* (Abb. 4), lässt sich aber bis in seine letzte Schaffensphase und die *Metamorphosen* weiterverfolgen. Am Beispiel von *Dryope* ist dieser Aufbau zu erkennen; die beiden Männer im Vordergrund sind in Rückenansicht wiedergegeben und eilen zur Szene herbei (Abb. 66). Erst im Bildmittelgrund findet die eigentliche Handlung, die Verwandlung, statt.

Neben dieser Einführung in den Erzählraum anhand von Rückenfiguren löst Baur die Komposition ähnlich wie seine Vorgänger, indem er mit einer prägnanten Szene mehrere Handlungselemente zu vereinen versucht. Bei *Mercur tötet Argos* liegt Argos tot auf dem Boden hingestreckt (Abb. 67). Aus der Halswunde fließt noch das Blut und am Himmel ist Mercur zu sehen, der unmittelbar nach der Tat davoneilt. Baur stellt zwar *Pan und Syrinx* auf einem eigenen Blatt dar, doch das Flötenspiel Mercurs, das Argos einschläfern soll, zeigt er nicht. Doch er weist auf das folgende Geschehen hin, denn auf der rechten Bildseite ist Juno zu sehen, die die 100 Augen des Argos nimmt und sie ihren Pfauen auf das Federkleid setzt. So setzt Baur die Vorgeschichte mit der Einschläferung und der nur so möglichen Tötung indirekt mit ins Bild und weist gleichzeitig auf die spätere Folge hin.

3.3. Landschaft und Architektur

Jörg Wickram – 1545

Wickram ist bei der Wiedergabe der Landschaft und der Stadtarchitektur darauf bedacht, dem deutschen Leser die ihm bekannte Welt vor Augen zu führen und legt keinen Wert auf topographische Genauigkeit. Die Architektur folgt dabei auch keinen perspektivischen Gesetzen und ist teilweise schwer lesbar, beispielsweise bei der Darstellung von *Myrrha wird von ihrem Vater vertrieben* (Abb.

[209] Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina 1969, S. 97.
[210] Ebenda.
[211] Nasse 1919, S. 21.

68), wo das Bett des Vaters trotz der Bettpfosten hochgeklappt aussieht und direkt in die Wand dahinter überzugehen scheint. Der Landschaft kommt entweder eine trennende Funktion zu oder sie bezieht sich auf den dargestellten Mythos. Kommen beispielsweise Tiere oder Schiffe im Bild vor, haben diese rein dekorative Funktion und beziehen sich nicht auf das dargestellte Thema.[212] Problematisch sind auch Größenverhältnisse und Verkürzungen, die nicht immer korrekt wiedergegeben werden. Der Drachen bei *Apollo tötet Python* wirkt wenig furchterregend und eher wie ein Wurm ohne Gliedmaßen (Abb. 69). Auf eine Differenzierung der Stofflichkeit wird auch nicht besonders geachtet.[213]

Bernard Salomon – 1557

Bernard Salomon hatte nur ein kleines Format für die Darstellungen zur Verfügung und konnte daher die Landschafts- und Architekturdarstellungen nicht weit ausdehnen. Er gleicht dies durch einen stärkeren Tiefenzug aus.[214] Zudem setzt er die Landschaftselemente häufig in Bezug zur dargestellten Szene.[215] Die Landschaft passt sich der Szene an und ist nicht austauschbar bzw. nicht für jede beliebige Episode einsetzbar. Daneben erfüllt die Landschaft auch die Funktion der Abgrenzung des Bildraums. Bei *Acis wird von Polyphem erschlagen* nehmen die Felsen Bezug auf die Handlung, da von Ovid beschrieben wird, wie Polyphem ein Stück vom Felsen herausreisst, und grenzen gleichzeitig den Bildraum ab (Abb. 61).[216] Der Landschaft kommt auch die Funktion zu, verschiedene Ebenen zu bilden, um die Handlungsbereiche voneinander abzugrenzen. So staffelt Salomon das Geschehen in die Tiefe und verzichtet darauf, die Handlungsstränge nebeneinander ins Bild zu setzen. Solche Hügel und Vorsprünge findet man beispielsweise bei *Cycnus und Hyrie*, wo sich ein Teil der Geschichte vor dem Felsen abspielt, der die Szene aufteilt (Abb. 70).

Mit der Architektur verhält es sich ähnlich, Salomon stellt Architektur entweder ausschnitthaft als Andeutung für einen Innenraum dar oder im Hintergrund als rahmenden Bezug zur Szene. Bei der Hintergrundarchitektur handelt es sich häufig um einen Tempel, der auf das vorangegangene Geschehnis hindeutet. Ein Beispiel hierfür ist *Deucalion und Pyrrha*, die vor der Neuerschaffung der Menschen zur Göttin Themis gebetet haben (Abb. 19). Angedeutete Architektur findet man beispielsweise bei *Morpheus erscheint Alcyone*, wo sich das Hauptgeschehen in einem Innenraum abspielt, es jedoch einen Ausblick nach draußen gibt (Abb. 71).

Virgil Solis – 1563

Solis orientiert sich an den Kompositionen von Bernard Salomon, doch differenziert er die Landschaft stärker als dieser, der zwar alle wichtigen, rahmende wie zur Erzählung dazugehörige,

[212] Blattner 1998, S. 166.
[213] Blattner 1998, S. 104.
[214] Henkel 1930, S. 76.
[215] Henkel 1930, S. 77.
[216] Ovid, Metamorphosen XIII, Vers 882-883.

Landschaftselemente eingefügt hatte, diese jedoch häufig schwer lesbar sind, da sie oft nur durch Umrisslinien voneinander zu unterscheiden sind. Solis setzt mehr Schraffuren ein, um ein differenziertes Bild zu schaffen. Im Beispiel *Battus verwandelt sich in einen Stein* fügt Solis die Figur in den steinigen Untergrund ein, es bleibt jedoch klar ersichtlich, welcher Stein zu Battus gehört und welcher den übrigen Hintergrund bildet (Abb. 72). Solis setzt die Schraffuren viel stärker zur Gestaltung des Hell-Dunkel ein, wobei er meist kräftige Linien nebeneinander einsetzt, vor allem für die Bäume und die Felsen. So erscheint die Landschaft bei Solis viel belebter und lesbarer.

Die Architektur wird von ihm auch recht aufwendig und detailreich gestaltet, sie bleibt jedoch Hintergrund für die Handlung. Er beachtet die Perspektive und kann den Tiefenzug glaubhaft darstellen. Im Beispiel von *Apollo und Leucothoe* ist der Innenraum durch Säulen gegliedert, die den Blick nach draußen führen (Abb. 73). Der Boden im Vordergrund sowie die Wand im Hintergrund sind mit Details versehen und sorgfältig ausgeführt. Auch das Bett ist reich verziert, zudem zeigt hier Solis sein Können, da er Apollo zum Teil hinter der Säule verschwinden lässt, eine Darstellungsweise, die ihr Vorbild nicht bei Salomon hat (Abb. 74).

Antonio Tempesta – 1606

Bei Tempesta spielt die Landschaft eine untergeordnete Rolle und dient eher zur Ausfüllung des Bildraums. In den Blättern tritt meist ein starker Tiefenzug auf, der bis weit nach hinten mit unterschiedlicher Vegetation ausgefüllt ist. Hierbei unterscheidet er auch klar zwischen verschiedenen Bäumen und Sträuchern (Abb. 75). Meist setzt er Bäume zur Abgrenzung des Bildraums ein. Bei Tempesta findet man stärkere Schatten und daneben Partien, die gänzlich frei und weiß gelassen werden. Für die Schatten verwendet er Kreuzschraffuren, die sich gitterartig über Baumstämme, den Boden und dunkle Gewandpartien legen (Abb. 76).

Die Architektur gibt er perspektivisch richtig wieder, legt jedoch weniger Gewicht auf die Ausgestaltung des Hintergrunds, wie das Solis und vor allem Baur tun. Die Szene *Morpheus erscheint Alcyone in Gestalt des Ceyx* findet in einem Innenraum statt. Durch ein Fenster wird der Blick auf Alcyone freigegeben, die am Strand den toten Ceyx findet (Abb. 77). Während schon Solis Boden, Bett und Wand ausgeformt hat, dienen sie bei Tempesta nur noch als Mittel zum Zweck der Raumgestaltung. Bei ihm liegt das Gewicht ganz auf den großen und starken Figuren.

Johann Wilhelm Baur – 1639-41

Baur nimmt nun verschiedene Einflüsse bezüglich der Landschaftsgestaltung in Rom auf. Dort lernte er Werke verschiedener Künstler aus anderen italienischen sowie europäischen Städten kennen und übernahm Elemente daraus in seinen eigenen Werken. Wichtig für Baurs Entwicklung waren vor allem Adam Elsheimer (1587-1610) und Paul Bril (1556-1626), von denen er den Aufbau des Tiefenraums übernahm. Dieser Aufbau kennzeichnete sich durch die Staffellung der verschiedenen

Bildräume hintereinander, um einen stärkeren Tiefenzug zu erreichen. Ein tiefliegender Horizont versträrkte diesen Eindruck.[217] Der Einfluss Elsheimers ist während Baurs gesamten Schaffens in seinen Landschafts-Hintergründen spürbar.[218] Von Paul Bril übernahm er vor allem seine Hafenbilder, von denen auch in den *Metamorphosen* noch Elemente einflossen.

Da Baur in Rom Zugang zu den Sammlungen von Kardinal Mazarin, den Orsini und den Colonna hatte, konnte er die Werke seiner Vorbilder im Original zu studieren.[219] Zudem waren diese durch Nachstiche und Kopien ohnehin weit verbreitet.

Die Landschaftshintergründe Baurs erreichen einen starken Tiefenzug, der sich weiter hinzieht als bei Tempesta (Abb. 78). Die Handlung findet im Vordergrund statt, während der Hintergrund zur Gestaltung der Bildfläche ohne inhaltlichen Bezug dient. Baur legt Wert auf die unterschiedliche Behandlung und Gestaltung der verschiedenen Oberflächen und setzt lange, horizontale Linien für die Schatten auf dem Wasser ein, während er für den groben Schatten im Vordergrund kräftige, dicke Schraffuren verwendet. Die Wolkenformation arbeitet er geschickt heraus, indem er hinter die dunklen Umrisslinien noch feine Punkte setzt, die langsam auslaufen, um die Wolken vom Himmel abzuheben.

Auf die architektonische Gestaltung legt Baur nun großen Wert. Es sind riesige und hohe Innenräume in denen sich die Handlung abspielt und nicht mehr andeutende Elemente. Bei *Perseus kämpft gegen Phineus* ist die hintere Wand reich mit Ornamenten verziert (Abb. 23). Der Raum endet nicht mit dem Bildausschnitt, sondern zieht sich weiter nach links und rechts fort. Durch die geöffnete Tür im Hintergrund gibt Baur einen Tiefenzug wieder. In den Architekturdarstellungen orientiert sich Baur an dem, was er in Rom gesehen hat. Der Tempel Apollos, vor dem Phaeton kniet, ist ein italienischer Palazzo (Abb. 79).[220] Er achtet auf jedes Detail und lässt kaum eine Fläche frei, selbst die Mauer ist noch durch leichte Schraffuren differenziert.

3.4. Szenenauswahl

In diesem Abschnitt soll der Frage nachgegangen werden, wie der Text ins Bild übernommen wurde, wieweit der Text und das Bild übereinstimmen und wie detailliert ihn das Bild wiedergibt, bzw. wo das Gewicht der Darstellung liegt – auf der Haupthandlung oder einer Nebenszene?[221]

Jörg Wickram – 1545

In der Mainzer Serie gibt es drei verschiedene Kompositionstypen: Es werden viele Szenen auf einem Blatt dargestellt; es stehen sich zwei Szenen gegenüber oder es ist nur eine Szene dargestellt.[222]

[217] Bonnefoit 1997, S. 67.
[218] Bonnefoit 1997, S. 73.
[219] Bonnefoit 1997, S. 76.
[220] Bonnefoit 1997, S. 111.
[221] Blattner 1998, S. 138. Im Anhang findet sich eine genaue Auflistung der Szenenauswahl in den verschiedenen Serien.

Auf den meisten Blättern sind mehrere Szenen dargestellt, beispielsweise *Lycaon, Io, Cadmus* und *Jason*. Die Mainzer Serie beginnt nicht mit der *Schöpfung* oder der *Flut*, sondern mit dem *Götterrat* und *Lycaon* (Abb. 42). Auf den 47 Holzschnitten werden jeweils mehrere Szenen vereint. Auf einem Holzschnitt befinden sich meist zwischen zwei und fünf Szenen. Ausnahmen bilden *Pyramus und Thisbe* (Abb. 60), *Perseus und Phineus, Minerva bei den Musen, Die Kalydonische Jagd, Orpheus unter den Tieren, Tod des Orpheus, Kampf der Lapithen und Centauren* und *Kampf zwischen Paris und Achilles,* auf denen keine weiteren Szenen dargestellt sind (insgesamt 13).

Beispiele für zwei sich gegenüberstehende Darstellungen sind *Actaeon* (Abb. 80), *Medea, Scylla, Dryope, Myrrha, Iphigenia, Hecuba, Acis und Polyphem* und *Glaucus*.

Wickram erzählt die einzelnen Episoden recht ausführlich und nimmt Szenen dazu, die in späteren Folgen nicht mehr vorkommen, beispielsweise *Lycaon brät einen Mann, Argos bewacht Io, Coronis' Kind wird zu Chiron gebracht, Echo begehrt Narziss* oder *Jason kämpft gegen die Ochsen und die Krieger*. Ihm ist dabei die Vollständigkeit des Mythos wichtig und er ist darauf bedacht, dass der Betrachter dem Handlungsverlauf mühelos folgen kann.

Der Preis für die Vollständigkeit der behandelten Episoden ist die Auslassung von anderen. So kommen, wie bereits erwähnt, die *Schöpfung,* die *Erschaffung des Menschen,* die *Zeitalter,* die *Flut* und *Deucalion und Pyrrha* nicht vor. Außerdem fehlen viele kleinere Zwischenhandlungen wie *Pan und Syrinx, Phaeton lenkt den Sonnenwagen, Battus, Salmacis und Hermaphroditos* oder *Semele*.[223]

Gegenüber den späteren Serien fällt auf, dass Wickram den *Raub der Europa* zusammen mit der *Cadmus*-Sage ins Bild setzt, was in den weiteren Folgen nicht mehr vorkommt. Diese Zusammenfügung ist textlich begründet, da Cadmus von seinem Vater Agenor ausgeschickt wird, nach der entführten Schwester zu suchen.[224] In der Mainzer Serie liegt das Gewicht deutlich auf der Vollständigkeit von einzelnen, ausgewählten Mythen, während es weniger darum geht, alle Episoden der *Metamorphosen* auszuführen.

Bernard Salomon – 1557

Bei Salomon geht es schon viel eher um die Darstellung aller Mythen der *Metamorphosen*. Gegenüber der Serie von Wickram ändert sich bei der Szenenwahl einiges; es kommen vor allem viele neue Mythen hinzu. Darunter fallen *Syrinx, Erichthonius, Verwandlung der Coronis, Ocyrhoe, Battus, Herse, Semele, Bacchus, Pentheus, Venus und Mars, Salmacis und Hermaphroditos, Arethusa, Lyncus, Latona bei den Bauern, Apollo und Marsyas, Boreas, Iphis, Ganymed, Hyacinthus, Adonis* und *Aeneas,* die bei Wickram überhaupt nicht vorgekommen sind. Daneben gibt es zahlreiche Episoden bei Salomon, aus denen Wickram nicht alle oder andere Szenen ausgewählt hat. Salomon stellt die *Erschaffung der Welt* bis zur *Neuerschaffung der Menschen* auf zehn Blättern dar, während

[222] Ebenda.
[223] An dieser Stelle können nur einige Beispiele genannt werden, eine genaue Auflistung der Szenenauswahl ist im Anhang zu finden.
[224] Ovid, Metamorphosen III, Vers 3-6.

er die Episode um *Lycaon* auslässt. Bei *Daphne* lässt er die Szene mit Cupido, der Apollo mit dem stumpfen Pfeil trifft, weg. *Io* stellen beide recht ausführlich dar, nur legt Salomon mehr Gewicht auf die dramatischen Aspekte wie die Verwandlung Ios in eine Kuh und die Tötung des Argos, während Wickram die Zwischenstationen wichtiger sind (Abb. 81). Anders verhält es sich bei *Phaeton*, hier lässt Wickram die Zwischenszene mit Phaeton, der den Sonnenwagen lenkt, aus. *Callisto* wird bei Salomon auf drei Blättern dargestellt, während Wickram noch fünf Szenen dafür verwendet; ebenso verhält es sich mit *Coronis* (Wickram zeigt vier, Salomon eine Szene). *Erichthonius* kommt bei Salomon erstmals vor, genauso wie die *Verwandlung der Coronis.* Während Wickram noch vom *Tod der Coronis*, ihrer *Verbrennung* und der *Übergabe ihres Kindes an Chiron* ausführlich berichtet, beschränkt sich Salomon auf eine Szene (*Apollo tötet Coronis*).

Virgil Solis – 1563

Virgil Solis stellt die *Metamorphosen* auf 178 Holzschnitten dar und folgt dabei Bernard Salomon weitgehend in der Aufteilung, wenngleich die Szenen seitenverkehrt dargestellt sind. Eine Änderung gegenüber Salomon taucht allerdings auf: Solis leitet die Episode um *Ceyx und Alcyone* erst mit dem *Schiffbruch des Ceyx* ein und stellt danach *Alcyone betet zu Juno* dar, während Salomon direkt zu der Szene *Iris vor Morpheus* übergeht, die bei Solis im Anschluss folgt. Salomon beschreibt dafür in einer eigenen Szene die *Behausung des Morpheus*. Beide schließen die Episode mit *Morpheus erscheint Alcyone* ab. Ansonsten behält Solis die Szenenauswahl Salomons bei.

Antonio Tempesta – 1606

In Tempestas Serie von 1606 ergeben sich schon wegen der Anzahl der dargestellten Themen Änderungen, bei ihm sind es nur noch 150 Blätter. Er beginnt mit der *Erschaffung der Welt*, lässt aber die Episode um Lycaon weg. Auffallend ist, dass hier nun die Daphne-Sage nur angedeutet ist, nämlich mit *Apollo tötet Python*, Daphne jedoch selbst gar nicht vorkommt, weder die Verfolgung noch ihre Verwandlung. Auch die Sage um Io wird nur knapp behandelt. Tempesta stellt den Höhepunkt der Episode dar, als Mercur Argos tötet. Dazwischen fehlen die Verfolgung Ios durch Jupiter, ihre Verwandlung und das Flötenspiel Mercurs vor Argos. Die Zwischenhandlung *Pan und Syrinx* ist somit auch nicht dargestellt. Phaeton gibt Tempesta auf nur zwei Szenen wieder, *Phaeton lenkt den Sonnenwagen* und *Sturz des Phaeton*. Nach dem *Sturz des Phaeton* folgt bei Salomon wie bei Tempesta *Jupiter und Callisto*, wobei Tempesta auch die Komposition weitgehend übernommen hat (Abb. 82). Die beiden knien auf dem Waldboden und Callisto wendet ihren Kopf nach hinten, der vermeintlichen Göttin zu. Tempesta verzichtet auf die Darstellung von Bogen und Köcher und fügt dafür einen Hund hinzu. In den folgenden Darstellungen tritt klar zu Tage, dass Tempesta durchaus zu eigenständigen Lösungen kommt, während Solis getreu seinem Vorbild Salomon folgt. Am Beispiel von *Apollo tötet Coronis* lassen sich die Einflüsse und Unterschiede deutlich nachvollziehen. Salomon ist der Inventor dieser Komposition, die die tote Coronis mit abgewinkelten Beinen am Boden

hingestreckt zeigt, während Apollo noch mit erhobenem Bogen dasteht und den Blick dem Raben zuwendet (Abb. 83). Solis übernimmt die Komposition seitenverkehrt und wiederholt sie genau. Tempesta variiert das Thema nach seinen eigenen Vorstellungen, wenn auch Salomon als Vorbild augenscheinlich bleibt (Abb. 84). Apollo ist hier wieder auf der rechten Bildseite zu sehen und Coronis liegt in ähnlicher Haltung tot auf dem Boden. Die im rechten Winkel abgewinkelte Hand hat sie nun lang ausgestreckt, was ihr eine natürlichere Haltung verleiht. Der Körper zeichnet sich unter dem Gewand nachvollziehbar ab, während man vor allem bei Solis die Beine nicht klar erkennen kann und sie unter dem schweren Stoff zu verschwinden scheinen. Die Tat liegt bei Tempesta erst unmittelbar zurück, denn Apollos Finger haben den Pfeil gerade erst losgelassen. Bei Salomon/Solis wendet sich Apollo bereits dem Raben zu, um ihn für seine Geschwätzigkeit zu bestrafen. Bei Tempesta hatte Apollo noch nicht die Zeit, auf den Vogel wütend zu werden, sondern ist noch ganz auf die Geliebte konzentriert.

Johann Wilhelm Baur stellt auch dieselbe Szene dar und löst sie weitgehend selbstständig. Einzelne Elemente übernimmt er jedoch von Salomon/Solis sowie von Tempesta (Abb. 85). Bei Baur scheint schon mehr Zeit zwischen dem Abschießen des Pfeils und des dargestellten Moments vergangen zu sein, da sich Apollo schon von Coronis abgewandt hat und seine Aufmerksamkeit nun ganz dem Raben widmet. Sein Gesichtsausdruck zeigt bereits den Schrecken über seine übereilte Tat und er wendet sich dem (Mit-)schuldigen zu. Die Pose Apollos ist eine Kombination von Salomon/Solis und Tempesta, er hat sich in einer leichten Drehung dem Betrachter zugewandt und befindet sich noch in der Schrittstellung. Den Köcher hat er, wie bei Tempesta, noch umgeschnallt und auch den Bogen hat er noch erhoben. Dieses Element ist bei allen drei Serien übernommen worden. Baur fügt Apollo wieder seine Lyra bei, die Tempesta nicht mehr dargestellt hat. Obwohl der Tiefenraum bei Salomon/Solis wie Tempesta ausgearbeitet ist, führt der Hintergrund bei Baur doch am weitesten in die Tiefe. Ein weiter See erstreckt sich hinter der Szene, dessen Ufer von verschiedener Vegetation bewachsen ist. Während Tempesta noch den sich gabelnden Baum in ähnlicher Weise übernimmt, wie er schon bei Salomon und Solis aufgetaucht ist, fehlt dieses Element bei Baur ganz.

Tempesta stellt die Episoden in ihren wichtigsten Stationen dar, ohne den Handlungsverlauf detailliert zu schildern. Zwischenerzählungen lässt er auch weg, so fehlen etwa *Battus, Boreas und Orythie, Aeacus, Phileomon und Baucis* und die *Myrrha*-Erzählung. Daneben gibt es aber auch Szenen, die bei ihm erstmals vorkommen und bei Salomon/Solis ausgelassen wurden. Dazu gehören *Apollo bei Vulkan, Proserpina verwandelt Ascalaphus in eine Eule, Die Sirenen, Ceres gibt ihren Wagen Triptolemus, Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas, Theseus kämpft mit dem Minotaurus, Erysichthon, Orpheus blickt sich nach Euridice um, Apollo tötet die Schlange die den Kopf des Orpheus fressen will, Alcyone betet zu Juno, Jupiter verwandelt die Cercopianer in Affen, Apollo gewährt den Wunsch der Sibylle, Circe verwandelt Picus in einen Vogel, Canens sucht nach Picus* und *Verwandlung des Acmons und seiner Männer.*

Tempesta geht es eher um ein geeignetes Darstellungsthema, das seiner Vorliebe für eine dramatische Erzählweise entspricht. Verwandlungen stellt er vor allem dann dar, wenn sie in eine dramatische und narrative Handlung eingebunden sind; häufig stellt er dabei den Moment während der Verwandlung dar. Dabei entwickelt er seine Vorbilder auf eigene Weise weiter, deren Einfluss jedoch sichtbar bleibt. Er wählt jedoch häufig andere Darstellungsmomente als seine Vorgänger, da es ihm mehr um die Dramatik der Szene als um die reine Erzählung des Geschehens geht.

Johann Wilhelm Baur – 1639-41

Für Baurs 150 Radierungen war die Serie Tempestas von 1606 vorbildgebend. Das betrifft jedoch eher die Ikonografie und die Komposition in einigen Szenen, denn in der Szenenauswahl treten Unterschiede auf:

Baur	Tempesta
1: Erschaffung der Welt	1: Erschaffung der Welt
2: Erschaffung des Menschen	2: Erschaffung des Menschen
3: Goldenes Zeitalter	3: Goldenes Zeitalter
4: Silbernes Zeitalter	4: Silbernes Zeitalter
5: Eisernes Zeitalter	5: Eisernes Zeitalter
6: Gigantomachie	6: Gigantomachie
7: Götterrat	
8: Sintflut	7: Sintflut
9: Deucalion und Pyrrha	8: Deucalion und Pyrrha
10: Apollo tötet Python	9: Apollo tötet Python
11: Apollo und Daphne	
12: Jupiter und Io	
13: Pan und Syrinx	
14: Mercur tötet Argos	10: Mercur tötet Argos
15: Phaeton vor dem Palast Apollos	11: Phaeton lenkt den Sonnenwagen
16: Sturz des Phaeton	12: Sturz des Phaeton
17: Verwandlung der Heliaden	
	13: Jupiter und Callisto
18: Entdeckung der Schwangerschaft Callistos	
19: Callisto und Arcas	
	14: Erichthonius
20: Verwandlung der Coronis	15: Verwandlung der Coronis
21: Apollo tötet Coronis	16: Apollo tötet Coronis
22: Mercur und Battus	17: Ocyrhoe

23: Mercur und Herse	18: Mercur und Herse
24: Minerva bei Invidia	19: Minerva bei Invidia
25: Mercur und Aglauros	20: Mercur und Aglauros
26: Raub der Europa	21: Raub der Europa
	22: Der Drachen tötet die Männer Cadmus’
27: Cadmus tötet den Drachen	23: Cadmus tötet den Drachen
28: Cadmus sät die Drachenzähne	24: Cadmus sät die Drachenzähne
29: Diana und Actaeon	25: Diana und Actaeon
30: Tod des Actaeon	26: Tod des Actaeon
31: Jupiter und Semele	27: Jupiter und Semele
32: Narziss	28: Narziss
33: Pentheus und Tiresias	
34: Tod des Pentheus	
35: Die tyrrhenischen Schiffer	29: Die tyrrhenischen Schiffer
	30: Tod des Pentheus
36: Thisbe flieht vor der Löwin	31: Thisbe flieht vor der Löwin
37: Pyramus und Thisbe	32: Pyramus und Thisbe
	33: Apollo bei Vulkan
38: Mars und Venus	34: Mars und Venus
39: Apollo und Leucothoe	35: Apollo und Leucothoe
40: Salmacis und Hermaphroditos	36: Salmacis und Hermaphroditos
41: Juno bei den Furien	37: Juno bei den Furien
42: Tisiphone bei Ino und Athamas	38: Tisiphone bei Ino und Athamas
43: Wahnsinn des Athamas	39: Wahnsinn des Athamas
44: Perseus und Atlas	40: Perseus und Andromeda
45: Perseus und Andromeda	41: Perseus tötet Medusa
46: Perseus tötet Medusa	42: Perseus kämpft gegen Phineus
47: Perseus kämpft gegen Phineus	43: Perseus und Atlas
48: Minerva bei den Musen	44: Minerva bei den Musen
	45: Verwandlung der Pieriden
49: Venus bei Pluto	46: Venus bei Pluto
50: Raub der Proserpina	47: Raub der Proserpina
51: Ceres sucht ihre Tochter	48: Ceres sucht ihre Tochter
52: Alpheus und Ascalaphus	
53: Proserpina und Ascalaphus	49: Proserpina und Ascalaphus
	50: Die Sirenen
	51: Arethusa flieht vor Alpheus

54: Ceres und Triptolemus	52: Ceres und Triptolemus
	53: Lyncus
55: Arachne	54: Arachne
56: Tod der Niobiden	55: Tod der Niobiden
57: Latona und die lycischen Bauern	56: Latona und die lycischen Bauern
	57: Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas
58: Schindung des Marsyas	58: Schindung des Marsyas
59: Tereus vergewaltigt Philomela	59: Tereus vergewaltigt Philomela
60: Rache der Procne	60: Rache der Procne
61: Boreas raubt Orithyia	
62: Jason verspricht Medea die Ehe	61: Jason verspricht Medea die Ehe
63: Jason schläfert den Drachen ein	62: Jason schläfert den Drachen ein
	63: Medea zaubert ihren Wagen herbei
64: Medea verjüngt Aeson	64: Medea verjüngt Aeson
	65: Die Töchter des Pelios
65: Cycnus und Hyrie	66: Cycnus und Hyrie
66: Aegeus erkennt seinen Sohn Theseus	67: Medea tötet ihre Kinder
	68: Hercules vor Cerberus
67: Die Pest auf Aegina	
68: Jupiter schafft Aeacus ein neues Volk	
69: Aurora und Cephalus	69: Aurora und Cephalus
70: Cephalus und Procris	70: Cephalus und Procris
71: Tod der Procris	71: Tod der Procris
72: Minos und Scylla	72: Minos und Scylla
	73: Scylla bringt Minos das Haar ihres Vaters
73: Scylla klammert sich ans Schiff	
74: Bacchus rettet Ariadne	74: Theseus und der Minotaurus
75: Sturz des Icarus	75: Sturz des Icarus
76: Kalydonische Jagd	76: Kalydonische Jagd
77: Streit um die Jagdtrophäe	77: Streit um die Jagdtrophäe
78: Tod des Meleager	
	78: Perimele
79: Erysichthon fällt die Eiche der Ceres	
	79:Ceres befiehlt Strafe an Erysichthon
80: Die Botin Ceres’ vor der Göttin des Hungers	80: Die Botin Ceres’ vor dem Hunger
81: Erysichthon verkauft seine Tochter	81: Erysichthon verkauft seine Tochter
82: Achelous und Perimele	

83: Kampf des Hercules mit Achelous	82: Hercules und Achelous
84: Hercules tötet Nessus	83: Hercules tötet Nessus
	84: Hercules und Lichas
85: Apotheose des Hercules	85: Apotheose des Hercules
86: Geburt des Hercules	86: Geburt des Hercules
87: Verwandlung der Dryope	87: Verwandlung der Dryope
88:Verwandlung der Byblis	88: Verwandlung der Byblis
	89: Ligdus und Telethusa
89: Isis erscheint Telethusa im Traum	
90: Telethusa und Iphis im Tempel Isis’	90: Telethusa und Iphis vor Isis
91: Orpheus in der Unterwelt	91: Orpheus in der Unterwelt
92: Orpheus unter den wilden Tieren	92: Orpheus unter den wilden Tieren
93: Apollo tötet Cyparissus	93: Apollo tötet Cyparissus
94: Raub des Ganymed	94: Raub des Ganymed
95: Apollo tötet Hyacinthus	95: Apollo tötet Hyacinthus
96: Pygmalion	
97: Venus und Adonis	96: Venus und Adonis
98: Hippomenes und Atalante	97: Hippomenes und Atalante
99: Tod des Adonis	98: Tod des Adonis
100: Tod des Orpheus	99: Tod des Orpheus
	100: Apollo tötet die Schlange die den Kopf des Orpheus fressen will
101: Silen vor König Midas	
	101: Midas wird sein Wunsch gewährt
102: Midas mit Eselsohren	102: Midas mit Eselsohren
	103: Neptun sendet die Flut nach Troja
103: Hercules rettet Tochter des Laomedon	
104: Peleus und Thetis	104: Peleus und Thetis
105: Bestrafung der Chione	105: Bestrafung der Chione
106: Der Wolf und die Rinder des Peleus	106: Der Wolf und die Rinder des Peleus
107: Schiffbruch des Ceyx	107: Schiffbruch des Ceyx
	108: Alcyone betet zu Juno
108: Juno schickt Iris ins Reich der Träume	
109: Iris vor Morpheus	109: Iris vor Morpheus
110: Morpheus erscheint Alcyone	110: Morpheus vor Alcyone
111: Aesacus und Hesperie	111: Aesacus und Hesperie
112: Opferung der Iphigenia	112: Opferung der Iphigenia

113: Der Palast der Fama	
	113: Kampf der Griechen und der Trojaner
114: Achilles tötet Cygnus	114: Achilles tötet Cygnus
115: Neptun vergewaltigt Caenis	115: Neptun vergewaltigt Caenis
116: Kampf der Lapithen und Centauren	116: Kampf der Lapithen und Centauren
117: Tod des Achilles	
118: Streit um Achilles' Waffen	117: Streit um Achilles' Waffen
	118: Thetis bei Vulkan
119: Tod des Ajax	119: Tod des Ajax
120: Raub der Hecuba	120: Raub der Hecuba
121: Polymestor tötet Polydor	121: Polymestor tötet Polydor
122: Opferung der Polyxena	122: Opferung der Polyxena
123: Hecuba findet den Leichnam Polydors	123: Hecuba findet Polydors Leichnam
124: Rache der Hecuba	124: Rache der Hecuba
125: Aurora vor Jupiter	125: Aurora vor Jupiter
126: Aeneas flieht aus Troja	126: Aeneas flieht aus Troja
127: Anius empfängt Aeneas	
	127: Verwandlung der Töchter des Anius
128: Polyphems Liebe zu Galathea	128: Polyphems Liebe zu Galathea
129: Polyphem erschlägt Acis	129: Polyphem erschlägt Acis
130: Glaucus und Scylla	130: Glaucus und Scylla
131: Verwandlung der Scylla	131: Verwandlung der Scylla
132: Dido und Aeneas	
	132:Jupiter verwandelt Cercopianer in Affen
	133: Apollo gewährt den Wunsch der Sybille
133:Aeneas in der Unterwelt	
134: Irrfahrt des Odysseus	
	134:Polyphem frisst die Männer des Odysseus
135: Die Mannschaft Odysseus' vor Circe	135:Circe verwandelt die Männer in Schweine
136: Circe und Picus	
137: Verwandlung des Picus	136: Verwandlung des Picus
138: Die Gefährten Picus' umzingeln Circe	
	137: Canens sucht nach Picus
	138:Verwandlung Acmons und seiner Männer
139: Der Apulische Hirte	139: Der Apulische Hirte
140: Verwandlung der Schiffe des Aeneas	140: Verwandlung von Aeneas' Schiffen
141: Apotheose des Aeneas	141: Apotheose des Aeneas

	142: Vertumnus und Pomona
	143: Tod des Iphis
142: Apotheose des Romulus	144: Apotheose des Romulus
143: Apotheose der Hersilia	145: Apotheose der Hersilia
	146: Hippolyt wird vorm Tod bewahrt
144: Vertumnus und Pomona	
145: Iphis und Anaxarete	
146: Cipus vor den Mauern Roms	147: Cipus vor den Mauern Roms
147: Aesculap vor den Römern	148: Aesculap vor den Römern
148: Aesculap erscheint als Schlange	149: Aesculap erscheint als Schlange
149: Hippolyt wird vorm Tod bewahrt	
150: Tod des Caesar	150: Tod des Caesar

Stellen Baur wie Tempesta die gleiche Szene dar, wählen sie häufig nicht den gleichen Moment. Bei *Jupiter und Semele* ist bei Baur die eigentliche Handlung schon vorüber, Semele liegt tot hingestreckt auf einer Wolke, während Jupiter in einem Strahlenkranz, umgeben von Blitz und Donner, in den Olymp zurückkehrt (Abb. 86). Tempesta fügt der Szene noch Juno hinzu, die Semele den Wunsch eingeredet hat, ihren Geliebten in seiner wahren Gestalt sehen zu dürfen (Abb. 87). Die beiden Götter sind durch ihre Attribute, Pfau und Adler, klar zu identifizieren, das Blitzbündel, das Jupiter in der Hand hält, übernimmt auch Baur. Semele steht noch aufrecht vor den beiden, hat die Hand jedoch schon schützend vor die Augen gehalten, um sich vergeblich vor dem gleißenden Licht zu schützen. Bei dieser Darstellung kommt Baur also zu einer völlig eigenständigen Lösung und übernimmt nur die Szenenauswahl von Tempesta.

Ebenso verhält es sich mit *Salmacis und Hermaphroditos*, wo Baur die Flucht von Hermaphroditos darstellt (Abb. 88), während Tempesta den Moment der Vereinigung der beiden wählt (Abb. 89). Die Darstellung Baurs wirkt deswegen dramatischer und bewegter, während sich Hermaphroditos bei Tempesta gar nicht mehr zu wehren scheint, ja selbst den Arm um Salmacis legt. Dagegen sieht man bei Baur den Schrecken des Jünglings, der mit erhobener Hand in die Quelle flieht und Salmacis ihm fordernd nacheilt. Baur wählt auch hier den Moment der gesteigerten Dramatik. Findet er diesen Moment nicht bei Tempesta vorgegeben, sucht er nach anderen Darstellungsmöglichkeiten, um diesem Bedürfnis nach mehr Dramatik nachzukommen.

Szenen, die nur bei Baur und keiner der anderen Serien vorkommen, sind: *Entdeckung der Schwangerschaft der Callisto, Aegeus erkennt seinen Sohn Theseus, Bacchus und Ariadne, Hercules rettet Hesione, Juno schickt Iris zu Morpheus, Aeneas vor Anius,* die *Irrfahrt des Odysseus, die Gefährten des Picus umzingeln Circe,*und *Aegeus erkennt seinen Sohn Theseus.*

3.5. Herkunft der Motive

Jörg Wickram – 1545

Für die *Metamorphosen*-Illustration gab es zu diesem Zeitpunkt noch keine direkten Vorbilder, an denen sich Jörg Wickram hätte orientieren können. Er griff deshalb auf andere Medien zurück, die bereits eine lange Tradition in der Darstellung der Mythen aufweisen konnten.[225]

Daneben konnte sich Wickram natürlich am Text orientieren. Dabei nahm man jedoch nicht nur Bezug auf das Original von Ovid, sondern häufig auf die Übersetzungen in die Volkssprache.[226]

Hatten sich Motive einmal etabliert, wurden sie häufig wiederholt und verbreitet. Dies war einerseits durch Kopien bzw. Variationen der Serien der Fall. Daneben wurden aber auch die Holzstöcke bzw. Kupferplatten teilweise bis zur völligen Abnützung weiterverwendet.[227] Durch diese oftmalige Wiederholung waren bestimmte Kompositionen und Ikonografien fest im Bewusstsein der Leser verankert. Die Weiterverwendung konnte aber auch zu Unstimmigkeiten führen, etwa wenn Illustrationen, die ursprünglich für eine *Volgare*-Übersetzung gedacht waren, später für eine lateinische Ausgabe verwendet wurden.[228]

In der Mainzer Serie findet sich auch ein Motiv, das deutlich aus der christlichen Ikonografie übernommen ist. Dass solche Übernahmen hier nicht stärker auftreten, könnte auch verwundern, schließlich war man ständig darum bemüht, die *Metamorphosen* christlich auszulegen und dadurch zu legitimieren. Das Beispiel *Juno in der Unterwelt* zeigt nun den Einfluss der christlichen Ikonografie in der Darstellung des weit geöffneten Drachenmauls, in dessen Innerem die Handlung stattfindet (Abb. 90). In der christlichen Ikonografie findet sich dieses Element bei der Darstellung der Hölle, meist in Bezug auf das Jüngste Gericht. Dem damaligen Betrachter waren diese Darstellungen der Hölle bereits vertraut und somit konnte Wickram auf ein leicht lesbares und im Gedächtnis des Publikums fest verankertes Motiv zurückgreifen. Juno steht nun nicht wie bei vielen anderen Darstellungen vor dem Hölleneingang und blickt hinein/hinunter, hier befindet sie sich bereits mitten in der Hölle. Juno steht am Rand den drei Furien gegenüber, neben ihnen liegt Tityos auf dem Boden während ihm Vögel an der Leber picken und rollt Sisyphus endlos den Stein auf den Berg.

Bernard Salomon – 1557

Für einige Themen gab es bereits eine lange Darstellungstradition, nach der sich auch Salomon richten konnte. Eine wichtige Quelle für die Herkunft seiner Motive stellt der *Grand Olympe des histoires poétiques* dar, der erstmals 1532 herausgegeben wurde. Dieser hat den Anspruch, eng dem Original

[225] Blattner 1998, S. 33.
[226] Huber-Rebenich 1998, S. 146.
[227] Huber-Rebenich 1998, S. 148.
[228] Huber-Rebenich 1998, S. 149.

von Ovid zu folgen und enthält deswegen auch keine moralisierenden Auslegungen, da es um die literarische Qualität des Textes geht.[229]

Aus dem *Grand Olympe* von 1539 stammen einige Motive und Kompositionstypen Salomons (Abb. 91). Die Darstellung von *Pyramus und Thisbe* ist bei Salomon seitenverkehrt wiedergegeben (Abb. 92). Der hingestreckte Pyramus und die auf ihn zu eilende Thisbe weisen eine ähnliche Haltung auf und auch das Motiv des im Boden steckenden Schwertes, in das sich Thisbe mit erhobenen Händen stürzt, wurde von Salomon übernommen. Ebenso verhält es sich mit der Darstellung von *Lycaon*, der schon im *Grand Olympe* mit Wolfskopf von der Tafel Jupiters flieht (Abb. 93 und Abb. 94).

Daneben finden sich ähnliche Motive in der Illustrationsserie, die ein Jahr vor derjenigen Salomons entstanden ist. Diese *Metamorphosen*-Serie von 1556 stammt von Pierre Vase, wurde ebenfalls in Lyon herausgegeben und zeigt vergleichbare Szenen, allerdings illustrierte Vase nur die ersten drei *Metamorphosen*-Bücher.[230] Bei Vase tritt *Lycaon* beispielsweise noch nicht flüchtend, sondern noch vor Jupiter auf, allerdings hat er auch hier schon den Wolfskopf (Abb. 95). Narziss kniet sich beispielsweise in der Ausgabe von 1556 noch über einer Quelle, während Salomon einen niedrigen Brunnen darstellt, über den sich Narziss stehend beugt (Abb. 96 und Abb. 97).[231] Eine ähnliche Komposition findet man bei *Pan und Syrinx*, wobei Vase im Hintergrund noch die rahmende Erzählung von Io hinzufügt (Abb. 98 und Abb. 99). Allgemein legt Vase mehr Wert auf die Vorgeschichte der Episode und versucht, diese ins Bild zu setzen. Interessant ist der Vergleich zwischen den Darstellungen von *Jupiter und Io*, wo Vase auf der linken Seite noch Jupiter und Io in inniger Umarmung zeigt und rechts daneben Io bereits verwandelt auftritt. Die Vorgeschichte ist bei Salomon weggelassen, Io tritt nur in Gestalt der Kuh auf.

Antonio Tempesta – 1606

Tempesta kam zwar auch zu eigenständigen Lösungen, viele seiner Motive und Kompositionsschemata kommen jedoch von Salomon. Die Motivübernahme soll anhand einiger Vergleichsbeispiele gezeigt werden.

Ausgehend von den frühen *Metamorphosen*-Illustrationen wie der Venezianischen Serie von 1497 hat sich ein Darstellungstypus von *Deucalion und Pyrrha* herausgebildet. Deucalion und Pyrrha bewegen sich Steine werfend vom Tempel der Themis weg. Hinter ihnen werden aus den Steinen wieder Menschen. Salomon orientierte sich noch genauer am Ovid-Text, er zeigt die beiden mit verhüllten Köpfen und verbundenen Augen (Abb. 19). Tempesta übernimmt die Komposition seitenverkehrt, verzichtet aber auf die Verhüllung (Abb. 17).

[229] Huber-Rebenich 1999, S. 21.
[230] Henkel 1930, S. 77.
[231] Die ganze Serie von Vase kann nicht mit Salomon verglichen werden, da Vase nur Illustrationen zu den ersten drei Büchern geliefert hat, insgesamt 57 Blätter.

Von Salomon ausgehend hat sich die Darstellung von der *Verwandlung Scyllas* (Abb. 100) etabliert, die sich von ihm über Solis und Tempesta (Abb. 101) bis zu Baur verbreitet (Abb. 102). Die Szene ist vor einer Meerlandschaft aufgebaut, die im Hintergrund von einer Bergformation abgeschlossen ist. Rechts im Bildmittelgrund zeigt Salomon noch Glaucus, der der Auslöser der Bestrafung Scyllas durch Circe war, da er die Liebe der Zauberin nicht erwiderte.[232] Im Bildvordergrund ist Scylla schon von den reißenden Hunden umgeben, in die sie sich verwandeln wird. Die erschrockene Geste der weit von sich gestreckten Hände tritt bei Tempesta zwar gemäßigter auf, ihr verzweifelter Blick und die Hundemeute bleiben aber bestehen. Tempesta setzt auch Glaucus ins Bild, der hier – im Gegensatz zu Salomon – anstelle von Scylla die stark bewegte Geste ausführt. Er scheint herbeizueilen, um das Unglück zu verhindern, doch es ist zu spät.

Auch Baur übernimmt die Bildidee, zeigt Scylla jedoch als Rückenfigur. Die Figuren und auch der Felsen sind nahe an den Betrachter gerückt und die Anzahl der Hunde ist reduziert. Scylla ist in einer Drehung wiedergegeben, wodurch ihre Angst viel bewegter veranschaulicht wird, und blickt erschrocken um sich (Abb. 102). Im Hintergrund eilt Glaucus in einer heftigen Bewegung herbei.

Das Vorbild Salomons wird weiters in der Figur der *Invidia* sichtbar (Abb. 103). Die ausgemergelte Figur der alten Frau, die vor ihrer Höhle kauert und sich die Haare rauft, hat Tempesta übernommen (Abb. 104). Verändert hat er die Darstellung der Göttin: aus der beinahe herbeischwebenden Figur in einem lockeren Gewand, die mit der Hand auf Invidia weist, ist bei Tempesta Minerva mit ihren Attributen wie Helm und Rüstung geworden. Den für Salomon charakteristischen Schleier, der in einem schmalen Band hinter ihr her weht, hat Tempesta fast ganz zurückgenommen. Während Salomon den Befehl Minervas an Invidia darstellt, geht es Tempesta mehr um die Gegenüberstellung der schrecklichen Figur des Neides und der imposanten, aufrechten Figur der Göttin.

Johann Wilhelm Baur – 1639-41

Die Herkunft des Darstellungsmotivs von *Pyramus und Thisbe* lässt sich weit zurückverfolgen und nimmt keinen direkten Bezug zu der Darstellung Salomons (Abb. 21 und Abb. 92). Thisbe stürzt sich nun nicht mehr herbeieilend in das aufragende Schwert, sondern ersticht sich selbst damit. Baur hat das Motiv selbst verändert und gibt es in der Radierung anders wieder als in der Vorzeichnung, die Handhaltung Thisbes bleibt jedoch dieselbe.[233] Das Motiv lässt sich mit einer Federzeichnung von Urs Graf (1485-1527) vergleichen (Abb. 105).[234] Graf stammte aus Solothurn, kam jedoch während seiner Gesellenwanderung u.a. nach Straßburg und hielt sich danach hauptsächlich in Basel auf.[235] Da er schon früh zu zeichnen begann, könnte es sein, dass sich Zeichnungen von bzw. Nachzeichnungen

[232] Er bat Circe um einen Liebeszauber, damit Scylla sich in ihn verliebt. Doch Circe verliebte sich selbst in Glaucus, der sie jedoch abwies. Aus Rache verwandelte sie die Rivalin.
[233] Siehe Kapitel III. 3.2.1.
[234] Major/Gradmann 1942, S. 28: Die Federzeichnung befindet sich heute in Basel, in der Öffentlichen Kunstsammlung.
[235] Pfister-Burkhalter 1950, S. 1.

nach ihm in Straßburg befunden haben und Baur sie so gesehen hat. Denkbar wäre auch, dass Matthaeus Merian, der aus Basel stammte, die Zeichnungen Urs Grafs dort gesehen hat und sie dadurch bis nach Straßburg verbreitet wurden.
Graf stellt Pyramus und Thisbe in einer Zeichnung aus dem Jahr 1525 als Narren dar. Die schwere Aktfigur der Thisbe stößt sich das Schwert in die Brust und lehnt sich nach hinten.[236] Pyramus liegt breit ausgestreckt im Vordergrund, sein Arm dient als Element des Bildabschlusses.[237] Baur ändert zwar die Komposition, doch er setzt dieselben Elemente wie Graf ins Bild. Auch Urs Graf stellt einen Brunnen dar, allerdings nimmt dieser hier eine viel prominentere Stelle im Bildhintergrund ein, der diesen fast zur Gänze ausfüllt. Die Brunnenfigur ist ein Narr mit Kappe, aus dessen Mund und Ohren, sowie aus den beiden Bechern die er in der Hand hält, das Brunnenwasser herausströmt.[238]

Den Ausgangspunkt für solche Darstellungen war die Literatur, die vom 13. bis zum 17. Jahrhundert oft Beispiele der Liebestollheit zum Thema hatte.[239] Den Anfang bildete die Frage, warum das Unglück überhaupt passieren konnte? Pyramus glaubte sofort, dass die Geliebte tot sein müsse und tötete sich sofort. Urs Graf kommentiert das Geschehen dieser „stultitia amoris“, der Liebestollheit, mit Spott und der lächerlichen Figur Thisbes.[240] Diese Dummheit aus Liebe wird durch die Narrenfigur auf dem Brunnen und den verzückten Gesichtsausdruck Thisbes unterstrichen. Das eigentlich tragische Thema der unglücklichen Liebenden wird damit karikiert und das Unglück als Folge von unbedachten und ‚dummen‘ Handlungsschritten selbst verursacht.

In der Federzeichnung setzt Graf die Episode als „selbstverschuldete Narretei“[241] ins Bild, doch auf einem früher entstandenen Holzschnitt widmete er sich dem Thema mit „wehmutsvollem Pathos“[242] (Abb. 106).

In der Literatur wurde das Thema Mitte des 17. Jahrhunderts zum Beispiel durch Théophile de Viau wieder aufgenommen, der in seinem Werk *Les amours de Pyrame et de Thisbé*, entstanden 1621, die *Metamorphosen* auf vulgäre Weise umdichtete. Später nahm sich auch Nicolas Poussin dieses Themas an und schuf 1651 das Gemälde *Gewitterlandschaft mit Pyramus und Thisbe*, das aber wieder die Tragik und Ernsthaftigkeit des Themas mit allen Emotionen ausdrückte und nichts mehr mit den Spottbildern zu tun hat.[243]

Auch bei Baur findet sich kein Anklang einer lächerlichen Darstellung und einer Herabwürdigung des Themas, weder in der Vorzeichnung noch in der Radierung. Interessant ist nur

[236] Koegler 1947, S. XXV.
[237] Ebenda.
[238] Major/Grandmann 1942, S. 28.
[239] Bätschmann 1987, S. 54.
[240] Ebenda.
[241] Schmitt von Mühlenfels 1972, S. 44-45.
[242] Ebenda.
[243] Bätschmann 1987, S. 56.

die Übernahme der Komposition, einerseits in der Anordnung von Pyramus und andererseits in der Pose Thisbes, die das Schwert nun mit beiden Händen hält und sich in den Leib stößt.

Baur, der gerade in seiner Frühzeit meist Radierungen mit religiösem Inhalt geschaffen hatte, übernimmt auch für die Illustration der *Metamorphosen* Elemente aus der christlichen Ikonografie. Das Motiv von *Narziss an der Quelle* kommt aus der Christus-Ikonografie und könnte ebensogut Christus mit erhobener Hand im Segensgestus darstellen (Abb. 107).

Das Motiv der aufrecht stehenden, nach einem Ast greifenden Figur in der Darstellung vom *Goldenen Zeitalter* findet kein Vorbild bei Salomon oder Solis. Baur hat die Pose in einem Musterbuch studiert (Abb. 9).[244]

3.6. Verwandlung im Bild

Es gibt verschiedene Möglichkeiten für die Darstellung von Verwandlung im Bild. Die Person wird einmal vor der Verwandlung, noch ganz als Mensch, und in einer anderen/weiteren Szene der gleichen Episode bereits zur Gänze in ein Tier verwandelt gezeigt, oder es wird der Moment während der Verwandlung dargestellt und die Person beispielsweise noch mit menschlichem Körper und Tierkopf dargestellt. Es kann auch vorkommen, dass die folgende Verwandlung nicht direkt ins Bild gesetzt wird, sondern durch ein Attribut angedeutet wird.

Jörg Wickram – 1545

Im ersten Holzschnitt mit *Lycaon* tritt dieser in den ersten Szenen noch als brutal mordender und seine Opfer bratender Mensch auf, der schließlich das Menschenfleisch auch Jupiter vorsetzen will (Abb. 42). In dieser Szene vor Jupiter gibt es bereits eine Vorausschau auf die bevorstehende Bestrafung bzw. Verwandlung in der nächsten Szene. In dieser ist Lycaon bereits ganz zum Wolf geworden und läuft, den Blick auf den Himmel und damit auf die erste Szene gerichtet, davon.

Diese erste Möglichkeit setzt Wickram weiters bei der Darstellung von *Myrrha* ein (Abb. 68). In der ersten Szene auf der linken Bildseite ist Myrrha noch ganz in ihrer menschlichen Gestalt wiedergegeben und wird gerade von ihrem Vater davongejagt. Auf der nächsten Szene auf der rechten Bildseite ist Myrrha bereits vollständig in einen Baum verwandelt. Die leichte Andeutung ihrer Gesichtszüge lassen hinter dem Baum die verwandelte Frauenfigur erkennen.

In weiteren Beispielen kommt diese Möglichkeit der Verwandlungsdarstellung vor, beispielsweise bei *Callisto, Narziss, Myrrha* und *Hecuba.*

Eine Abweichung von dieser Möglichkeit ist in der Episode um Io zu sehen, die überhaupt nicht als Person, sondern nur in verwandelter Form auftritt (Abb. 44). Die Darstellung setzt im

[244] Bonnefoit 1997, S. 112.

Moment kurz nach ihrer Verwandlung in eine Kuh ein, als Juno die schöne weiße Kuh von ihrem Mann zum Geschenk fordert. In den nächsten Szenen tritt sie nur noch als Kuh auf, die Rückverwandlung ist nicht dargestellt.

Die zweite Darstellungsart, die den Moment während der Verwandlung zeigt, setzt Wickram auf vier Holzschnitten um (*Daphne, Actaeon, Dryope* und *Byblis)*. Die Darstellung von Actaeon mit menschlichem Körper und Hirschkopf ist ein häufiges Motiv (Abb. 80). Hier wird gleichzeitig der Moment der Entdeckung und der Verwandlung dargestellt. Actaeon kann gerade erst zur Quelle der Nymphen gekommen sein, denn diese zeigen noch erschrockene Gesten und versuchen sich zu bedecken. Diana spritzt gerade Wasser auf den Eindringling, der sich – noch bevor ihn das Wasser berühren kann – mitten in der Verwandlung befindet. Ebenso verhält es sich mit Byblis, die zwar in der ersten Szene noch als Mensch, in der letzten aber im Moment der Verwandlung und nicht gänzlich als Wasser dargestellt wird (Abb. 108). Der Oberkörper ist noch der einer Frau, während ihre Arme und ihr Unterleib in Wasserstrahlen zerfließen und sich in einer kleinen Quelle sammeln, die in einem kleinen Fluss weiterlaufen.

Auch die dritte Möglichkeit der Darstellung einer Verwandlung findet sich bei Wickram, in der Darstellung der *Arachne* (Abb. 59). In der ersten Handlungsszene sitzen die beiden Konkurrentinnen jeweils an ihrem Webstuhl. In der Mitte wird die Folge des Hochmuts von Arachne dargestellt: sie will sich an einem Strick erhängen, was Minerva im letzten Moment verhindert, indem sie sie in eine Spinne verwandelt. Von der Spinne selbst ist nichts zu sehen, auch Arachne behält ihre menschliche Gestalt vollständig. Doch das Spinnennetz hinter ihr ist als Attribut bereits gesponnen und weist auf die bevorstehende Verwandlung hin.

<u>Bernard Salomon – 1557</u>

Salomon stellt meist die Person während der Verwandlung dar. Verwandelt sich die Person in ein Tier, hat sie einen menschlichen Körper und dazu schon einen Tierkopf. Dies ist der Fall bei *Lycaon* und *Actaeon*. Es tritt auch der umgekehrte Fall auf, dass die Figur den Oberkörper eines Menschen behält, während der restliche Leib beginnt, sich zu verwandeln, was bei *Syrinx, Battus, Atlas* und *Scylla* (Abb. 100) der Fall ist. Den umgekehrten Weg nehmen die Kinder in *Deucalion und Pyrrha*, die sich aus Steinen in Menschen verwandeln. Verwandeln sich die Figuren in Bäume, ist die Verwandlung schon weit fortgeschritten. Die Bäume weisen teilweise noch menschliche bzw. meist weibliche Körperrundungen auf und häufig ist das Gesicht noch zu erkennen und erst im Begriff, sich zu verwandeln bzw. zu verschwinden. Die Verwandlung in Bäume ist zu sehen bei *Daphne*, den *Heliaden* und *Dryope*. Daphnes Hände, die sie weit von sich gestreckt hat, sind bereits zu Ästen geworden, ihr Gesicht und der Körper sind noch zu erkennen, die Füße wurzeln jedoch schon im Boden und sind fest verankert (Abb. 109). Daphne ist vor der Verwandlung stehen geblieben, denn als

Baum steht sie ganz aufrecht da, ohne jede Krümmung. Ihr Verfolger ist zwar im Lauf wiedergegeben, scheint aber nicht besonders schnell voranzukommen. Mit der ausgestreckten Hand versucht er, die Geliebte noch zu erreichen, wird aber nur mehr die Rinde berühren.

Neben diesen Arten der Verwandlungsdarstellung gibt es auch ein Beispiel für die Darstellung der Personen einmal vor und einmal nach ihrer Verwandlung. *Hippomenes und Atalante* sind in der Hintergrundszene im Tempel in inniger Umarmung wiedergegeben, während sie sich in der darauffolgenden Szene vor dem Tempel – bereits in Löwen verwandelt – davonmachen (Abb. 110). Die Verwandlung in Vögel, in Wasser oder Sonstiges wird bei Salomon meist nicht direkt dargestellt, sondern angedeutet; der Betrachter muss den Text kennen bzw. ihn lesen, um die folgende Verwandlung nachzuvollziehen. So ist die Verwandlung der *Pieriden* in Vögel nicht dargestellt, während sich die vor Neptun fliehende *Tochter des Coroneus* langsam in einen Vogel verwandelt und schon große Flügel auf dem Rücken hat (Abb. 111).

Da Virgil Solis dieselben Themen bzw. Darstellungsmomente wie Salomon gewählt hat, ist dieser Abschnitt auch auf ihn zu übertragen.

Antonio Tempesta – 1606

Tempesta stellt insgesamt 26 Verwandlungen dar, viele können jedoch nicht mit der Serie Salomons verglichen werden, da viele Verwandlungen Salomons bei Tempesta nicht vorkommen, zum Beispiel *Lycaon, Daphne, Syrinx,* die *Heliaden, Callisto, Battus* und *Philemon und Baucis.*

Eine vergleichbare Darstellung findet sich bei *Actaeon vor Diana*, die bei Salomon, Solis, sowie bei Tempesta vorkommt (Abb. 112). Tempesta wählt einen früheren Moment der Verwandlung zur Darstellung, denn Actaeon hat noch keinen Hirschkopf, sondern erst ein Hirschgeweih auf dem Kopf. Die Nymphen scheinen sich von ihrem ersten Schrecken erholt zu haben, während Diana schon dabei ist, die Strafe zu vollziehen. Es findet nun nicht mehr der gleichzeitige Moment der Entdeckung, der Scham, der Bestrafung und der Verwandlung statt. Der Akzent liegt auf dem Vergehen des Sterblichen und auf dessen Bestrafung durch die strenge Geste Dianas. Die Verwandlung ist nicht der Hauptakzent und wird nur angedeutet.

Verwandlungsdarstellungen, die bei Salomon wie bei Tempesta vorkommen, sind dann auch kompositorisch ähnlich gestaltet, beispielsweise bei *Deucalion und Pyrrha,* die *Tochter des Coroneus, Atlas, Hippomenes und Atalante, Acis* und *Scylla*.

Änderungen treten zum Beispiel bei *Dryope* auf. Während bei Salomon und Solis die Szene mit vielen Figuren bevölkert ist, die sich alle um die verwandelte Dryope scharen (Abb. 113), stellt Tempesta wieder den Moment kurz davor dar (Abb. 76). Bei Salomon ist der Moment kurz vor der endgültigen Verwandlung gewählt, als Iole das Kind Dryopes zu ihr hoch hält, um ihm einen letzten Kuss zu geben. Im Hintergrund ist noch die Vorgeschichte zu sehen, als Dryope den Ast vom Baum bricht, wobei hier die Verwandlung noch nicht angedeutet ist. Im Vordergrund liegt der Hauptakzent

in dem innigen, letzten Moment zwischen Mutter und Kind vor der endgültigen Verwandlung. Tempesta wählt den Moment, als das Unglück gerade seinen Lauf nimmt. Dryope hat gerade den Ast abgebrochen, aus dem Blut heraustropft. Der Baum weist zudem noch weibliche Rundungen auf, was auf die verwandelte Gestalt verweist. Dryope blickt zum Himmel auf und wird sich gerade ihres Vergehens bewusst. Sie beginnt gerade, sich zu verwandeln, aus ihren Haaren bzw. dem Hinterkopf wachsen die ersten Zweige hervor.

Bei dem darauffolgenden Blatt, das *Byblis* zeigt, verhält es sich ähnlich (Abb. 75). Auch Salomon wählte dieses Thema und stellt Byblis über das Wasser gebeugt dar, während aus ihrem Mund das Wasser, in das sie sich verwandeln wird, hervorströmt (Abb. 114). Bei Tempesta beginnt zwar auch schon die Verwandlung, doch Byblis scheint sich noch nicht ganz mit ihrem Schicksal abgefunden zu haben oder beginnt gerade erst, es zu begreifen. Sie blickt fragend und bittend zum Himmel hinauf und scheint auf die Aufhebung der Strafe zu hoffen. Währenddessen zerfließt ihr Gewand in das Wasser, an dessen Ufer sie sitzt.

Daneben gibt es eine Reihe von Verwandlungen, die bei Salomon noch nicht vorkommen: die *Pieriden, Proserpina verwandelt Ascalaphus, Lyncus, Arachne,* die *Töchter des Anius, Picus* und die Verwandlung des *Apulischen Hirten*. Bei diesen Episoden musste Tempesta dann zu eigentständigen Lösungen kommen und konnte nicht aus den Kompositionen Salomons schöpfen. Tempesta geht es vor allem um den Moment der beginnenden Verwandlung. Arachnes Finger verlängern sich zu Spinnenbeinen, Actaeon trägt ein Hirschgeweih, Dryope wachsen erste Zweige und Byblis' Gewand beginnt zu Wasser zu werden.

Johann Wilhelm Baur – 1639-41

Die Szenen, in denen Baur tatsächlich eine Verwandlung zeigt, beschränken sich auf 20.[245] Es fallen dabei Szenen weg, in denen es zwar um eine Verwandlung geht, diese aber nicht direkt dargestellt wird. *Actaeon* wird beispielsweise nicht während der Verwandlung gezeigt, sondern einmal davor und ein zweites Mal bereits in den Hirsch verwandelt (Abb. 27).

Stellt Baur eine Verwandlung dar, liegt der Akzent aber meist auf dem Moment während der Verwandlung. *Syrinx* ist gerade noch Pan entkommen, ist aber noch nicht ganz zum Schilfrohr geworden (Abb. 25). Auch *Daphne* ist eigentlich noch auf der Flucht und verwandelt sich mitten im Lauf (Abb. 12). Noch ganz die Gestalt einer Frau, verwurzelt sich ihr Fuß im Boden, während aus ihren Fingern langsam Zweige werden. Apollo ist noch mitten in einem überaus schnellen Lauf und scheint davon überzeugt, die Geliebte gleich erhaschen zu können. Ähnlich ist es bei der *Verwandlung der Heliaden*, die sich, noch mitten in heftigen Bewegungen und Gesten der Trauer, in Bäume verwandeln (Abb. 115).

[245] Dazugezählt wurden: *Cadmus sät die Drachenzähne* und *Aesculap.*

Die *Verwandlung der Dryope* stellt Baur wiederum sehr textgetreu dar (Abb. 66):[246] Die eigentliche Szene spielt sich im Bildmittelgrund ab, während sie im Vordergrund durch den Ehemann der Dryope eingeleitet wird, der, auf der Suche nach seiner Frau, zur Szene dazustößt. Die Verwandlung findet auch nicht wie in früheren Serien auf freier Fläche, sondern in einem Wald statt. Dryope hält ihren kleinen Sohn noch selbst im Arm, während ihr Unterleib schon fest verwurzelt ist und aus ihren Haaren Äste werden. Sie scheint das Geschehen noch gar nicht fassen zu können und greift sich erschrocken ins Haar, den Mund zum Schrei geöffnet. Ihre Schwester Iole ist gleichsam erschrocken und fleht zum Himmel um Aufhebung der Strafe. Im Hintergrund ist noch der Hergang der Verwandlung zu sehen, als Dryope gerade dabei ist, den Ast abzubrechen. Die Vorgeschichte ist zwar für die Verständlichkeit wichtig, doch nicht so präsent wie beispielsweise bei Tempesta, der sogar die weibliche Form des Baums und die Blutstropfen aus dem Ast ins Bild setzt (Abb. 76). Er reduziert die Szene auf Dryope und ihren kleinen Sohn. Baur leitet die Szenen viel weitschweifiger ein und bettet sie in einen reichen Hintergrund. Die Verwandlung setzt er mit aller Dramatik und den verschiedenen Emotionen der jeweiligen Beteiligten um.

3.7. Bild-Text-Bezug und Funktion der Illustrationen

In diesem Kapitel soll auf die Zusammenhänge und Bezüge zwischen Bild und Text eingegangen werden. Wie und inwieweit illustrieren die Bilder den Text bzw. geben ihn wieder? Was ist die Funktion der Illustrationen innerhalb der Serien?

Zunächst sind Illustrationen, die einen mehr oder weniger direkten Textbezug haben und Graphik-Folgen, die ohne Text erscheinen zu unterscheiden. Vielfach wurden Illustrationsserien zudem für verschiedene Ausgaben verwendet und kamen so zu einer langen und weiten Verbreitung, was sich allerdings oft negativ auf die Bild-Text-Einheit auswirkte.[247]

Die ersten gedruckten *Metamorphosen*-Ausgaben, die auch Illustrationen enthielten, entstanden in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Auffallend ist, dass es in der Folge – obwohl die *Metamorphosen* bis ins 18. Jahrhundert hinein gerne gelesen wurden und eine Vielzahl an Ausgaben vorhanden war – nur selten zu originalen Bildentwürfen kam. Serien, die sich einmal etabliert hatten, wurden immer wieder verwendet, das heißt, entweder waren die Platten bis zur völligen Abnutzung in Gebrauch, oder es entstanden Kopien.[248] Dieselben Illustrationen wurden dabei für unterschiedliche Ausgaben – einmal beispielsweise für eine volkssprachliche Übersetzung und einmal für den lateinischen Text – verwendet, ein Umstand, der weder Verleger noch Publikum zu stören schien.[249]

[246] Ovid, Metamorphosen, IX, Vers 325-394.
[247] Henkel 1930, S. 75.
[248] Huber-Rebenich 1998, S. 148.
[249] Ebenda.

Jörg Wickram – 1545

In der Mainzer Serie haben die Illustrationen einen direkten Bezug zum Text, da die Text-Übersetzung wie auch die Holzschnitte vom selben Künstler stammen. Wickram wurde für die Übersetzung des lateinischen Textes sowie für die Illustrierung beauftragt. Da er kaum Latein konnte, war er auf eine frühere deutsche *Metamorphosen*-Übersetzung angewiesen. Über den antiken Text verfügte dieser Übersetzer, Albrecht von Halberstadt, ziemlich frei. Passagen, die er selbst nicht verstand, verschwanden einfach; Textstellen mit denen der zeitgenössische Leser nichts anfangen konnte, wie Ortsbeschreibungen oder Namen, wurden dementsprechend geändert – man passte den Text dem Bildungshorizont des Publikums an.[250] Auch Jörg Wickram gestaltete den Text und die Illustrationen für das zeitgenössische Publikum und war um eine einfache und leicht verständliche Sprache – im Text und in den Bildern – bemüht. Er kleidet die Personen nicht in antikisierende Gewänder, sondern in Trachten des 16. Jahrhunderts. Die Szenen spielen sich vor deutschen Stadtkulissen und Architekturen ab, die dem Leser vertraut waren.

Wickram teilte jedes der 15 Bücher der *Metamorphosen* nochmals in drei Teile auf. Nach der kurzen Inhaltsangabe und der theologischen Auslegung folgte der Holzschnitt, darunter begann der eigentliche Text.[251] Die Holzschnitte an dieser Stelle nahmen die Handlung vorweg und bereiteten den Text vor.[252] Die Illustrationen hatten die Funktion, sich den Inhalt wieder leicht ins Gedächtnis rufen zu können. Weiters dienten sie zur Gestaltung der Seite und bildeten nicht immer eine Einheit mit dem darauffolgenden Text. Das war der Fall bei Episoden, die nicht direkt den darunter folgenden Text illustrierten, sondern wegen ihres moralischen Gehalts ausgewählt wurden.[253] Dabei wurden dem Betrachter Verfehlungen wie Todsünde, Laster, Unkeuschheit, Verrat, Rachsucht und Gottlosigkeit und ihre Folgen vor Augen geführt, die als warnendes Beispiel dienen sollten.[254]

Bernard Salomon – 1557

Bei Bernard Salomon gehen Text und Bild nun eine enge Synthese ein; das Bild kann nicht ohne den Text bestehen.[255] Die Verse zu den Illustrationen der *Metamorphose d'Ovide figurée* stammen wahrscheinlich von Barthélemy Aneaus. Die zeitgenössischen Leser hatten ein Bedürfnis nach einer leicht verständlichen Bearbeitung der *Metamorphosen* und so wurden die Verse Aneaus bald in ganz Europa verbreitet und rezipiert. Dabei fand eine Weiterentwicklung zum Emblembuch statt:[256] Jeder Holzschnitt ist auf einer eigenen Seite untergebracht, die sich in drei Teile gliedert: Zuerst kommt eine Überschrift mit einer kurzen Inhaltsangabe, dann folgt der Holzschnitt, darunter findet sich ein

[250] Guthmüller 1981, S. 44.
[251] Blattner 1998, S. 119.
[252] Blattner 1998, S. 172.
[253] Blattner 1998, S. 175.
[254] Ebenda.
[255] Guthmüller 1981, S. 14.
[256] Ebenda.

Epigramm zu der dargestellten Szene.[257] Dieser Aufbau in *Huitains*, also der Aufbau in Überschrift, Bild und Unterschrift, ist besonders einfach und leicht verständlich und entspricht der Gliederung des Emblems.[258] Die Einheit zwischen Bild und Text ist hier auf besondere Weise gegeben; jede Seite steht für sich und ist in sich geschlossen, was durch den ornamentalen Rahmen noch betont wird. Im Gegensatz zu einem Emblem fehlt hier allerdings eine moralische Auslegung völlig. Anders als noch der *Grand Olympe*, der vor allem die literarischen Qualitäten Ovids hervorheben soll, hat die Serie Salomons eine besondere Funktion, indem sie sich „an den Verstand als auch an das Auge"[259] richtet. Die Illustrationen sollen Vorbilder für andere Künstler liefern, die aus den *Metamorphosen* neue Darstellungsthemen für ihre Kunst schöpfen können.[260] Dadurch erhielten bestimmte Motive Einzug in Majolika, Cassoni, Reliefs, Gemälde, Fresken und die Plastik.[261]

Virgil Solis – 1563

Einen weniger direkten Textbezug findet man bei der Serie von Virgil Solis, die u.a. auch zur Illustration für den Text von Jörg Wickram verwendet wurde. Hier kamen andere Illustrationen als ursprünglich vorgesehen zur Anwendung, die nun keinen direkten Bezug mehr auf den Text nehmen. Die Kombination des Textes von Jörg Wickram und den Bildern von Vigil Solis wurde 1581, 1609 und 1631 herausgegeben.[262]

Solis' Illustrationen erschienen erstmals für eine lateinische Ausgabe. Die Serie geht auf die Serie von Bernard Salomon zurück, die ursprünglich eine französische Bearbeitung der *Metamorphosen* illustrierten; diejenigen von Solis wurden nun aber für eine lateinische Version verwendet, wodurch der konkrete Textbezug nicht mehr gegeben war. Zudem wird im Titelblatt auch nicht mehr erwähnt, dass Salomon eigentlich der *Inventor* der Illustrationen ist. Solis stellt sich lediglich selbst als *„eximius pictor"*[263] vor.

Die Illustrationen von Virgil Solis erschienen außerdem in den lateinisch-deutschen *Tetrasticha in Ovidii Metam. Lib. XV*, mit folgendem Untertitel: *„Schöne Figuren auß dem fürtrefflichen Poeten Ovidio allen Malern, Goldtschmiden und Bildthauwern zu nutz unnd gutem mit fleiß gerissen durch Vergilium Solis, und mit Teutschen Reimen kürtzlich erkleret."*[264] Die kurzen Reime dazu lieferte der Dichter Johannes Posthius. Solche direkten Ansprachen an Goldschmiede, Maler, Formschneider und andere Handwerker kamen häufig vor und betonen die *Metamorphosen* als reichhaltige Stoffquelle.[265]

[257] Huber-Rebenich 1999, S. 20.
[258] Ebenda.
[259] Huber-Rebenich 1999, S. 22.
[260] Guthmüller 1981, S. 14.
[261] Huber-Rebenich 1998, S. 147.
[262] Huber-Rebenich 1999, S. 26.
[263] Henkel 1930, S. 88.
[264] Guthmüller 1981, S. 14.
[265] Ebenda.

Solis' Illustrationen wurden noch für weitere Serien wiederverwendet, so etwa 1597 für die lateinische Ausgabe des Jacobus Micyllus (1503-1558), die bei Siegmund Feyerabent herausgegeben wurde.[266] Micyllus war Hochschullehrer und übersetzte auch wissenschaftliche Werke. Die *Metamorphosen* sollten mit seiner Bearbeitung seinen Schülern und Studenten nähergebracht werden, es lässt sich nun ein wissenschaftlicher Anspruch an das Werk finden.[267]

Antonio Tempesta – 1606

Die Illustrationsserie von Tempesta hat nun nicht den Zweck, den Text vollständig wiederzugeben oder anschaulich zu machen, sondern tritt selbständig hervor. Tempesta legt selbst das Gewicht auf verschiedene Szenen und Darstellungen und lässt Episoden wie *Götterrat, Verwandlung der Daphne, Jupiter und Io, Syrinx* oder die *Verwandlung der Heliaden* weg. Somit haben die Illustrationen keine direkte Funktion für den Text mehr und bestehen unabhängig von ihm. Dem Betrachter werden einzelne Szenen und Episoden geboten, die mehr das Auge ansprechen sollen und weniger dazu dienen, sich den Text in Erinnerung zu rufen. Tempesta legt wenig Wert darauf, durch die Illustrationen dem Leser den Text besser verständlich zu machen, sondern wählt einzelne, prägnante Szenen aus, die für die ganze Episode stehen.

Die Serie hat nun folgende zwei Funktionen: sie soll als Vorlage für Maler dienen (*in pictorum gratiam*), wie das auch bei Solis der Fall war, und den „Bildungsbeflissenen im Bereich der Altertumskunde" dienen (*in antiquitatis studiosorum gratiam*).[268]

Johann Wilhelm Baur – 1639-41

Zwischen Illustrationen, die einem Text beigefügt sind, und Graphik-Folgen, die ohne Text erscheinen, gibt es noch die Zwischenstufe mit jenen Drucken, die auf einem literarischen Text basieren, der in der Regel so bekannt ist, dass man die Illustrationen ohne Text lesen kann.[269] Die *Metamorphosen* von Ovid sind beispielsweise solch ein literarischer Text. Somit kann die Serie von Johann Wilhelm Baur zu der Gruppe von Drucken gezählt werden, die auf einem bekannten Text basieren.

Die *Metamorphosen* von Ovid dienten Baur daneben sicherlich als reiche Stoffquelle, die seiner Begabung zur narrativen Darstellung besonders entgegenkamen. Wenn sich auch nicht alle Episoden dafür anboten, viele kleine Figuren auf engster Fläche ins Bild zu setzen – was er in den meisten seiner früheren Werke zu tun pflegte – konnte er hier seine Vorliebe für weite Landschaftsausblicke- und ausschnitte umsetzen und gestalten. Das reiche Angebot an dramatischen Stoffen in den *Metamorphosen* scheint wie geschaffen für seine bevorzugte Erzählweise, in keiner seiner früheren Serien zuvor herrscht so viel Bewegung, Spannung und Emotionen in den Figuren. So

[266] Huber-Rebenich 1999, S. 23.
[267] Ebenda.
[268] Henkel 1930, S. 95.
[269] Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1988, S. XVII.

fasst es auch Bonnefoit zusammen: „Was Baurs Illustrationen der *Metamorphosen* von allen früheren Versionen unterscheidet, ist die unübertroffene Dramatik und Leidenschaft in Gestik und Mienenspiel seiner Figuren.“[270]

Baurs Intention ist nicht die Umsetzung des Textes ins Bild, er will den Betrachter mitreißen, ihn fesseln und damit für den antiken Stoff dahinter begeistern. Der Betrachter kann sich in die Gefühlswelt der Figuren hineinversetzen und fühlt mit ihnen.

Diese Erzählfreude und die Liebe zum Detail lässt Baurs selbständige Entscheidung für die Fertigung einer *Metamorphosen*-Serie nachvollziehbar erscheinen. Die erste Ausgabe seiner Illustrationen erschien 1641 ohne Text.[271] Für die Serie gab es keinen direkten Auftraggeber und so hatte Baur die Illustrationen auch nicht für einen bestimmten Text vorgesehen. Eine Bild-Text-Einheit, wie das bei den früheren Serien, besonders bei Bernard Salomon und Virgil Solis der Fall gewesen ist, ist hier nicht gegeben. In den folgenden Jahren wurde die Serie von Baur jedoch immer wieder zusammen mit einem Text herausgegeben. Die zweite Ausgabe erschien wieder in Wien beim Verleger Johann Michael Hoffmann, dessen Adresse auch auf dem Titelblatt angegeben ist.[272] Diese Ausgabe enthielt bereits kurze lateinische Texte in den Unterrändern der Illustrationen.[273] Die beiden nächsten Ausgaben erschienen jeweils in Augsburg im Verlag von Jeremias Wolff. Das Titelblatt der dritten Ausgabe nennt wieder den Verleger, die vierte Ausgabe, 1709 herausgegeben, wurde schließlich mit einem ganz neuen Titelblatt versehen und enthielt nun einen deutschen Text.[274] Die erste Ausgabe, noch ohne Text, erfüllte im Gegensatz zu den früheren Serie keine spezifische Funktion. Da die Serie keinen Text illustrieren sollte, stand sie für sich selbst. Der vierten Ausgabe von Baurs Serie wurde dann jedoch eine bestimmte Funktion zuteil:

„Des vortrefflichen Römischen Poëtens // Publii Ovidii Nasonis // Metamorphosen, // Oder: // Funffzehen Bücher // Der Verwandlungen // Ghmalen durch // den berühmten Wilhelm Bauer // in Kupffer gebracht; // Nun aber // Demselben/ zu besserer Verständnus/ der Inhalt solcher Sinn=reichen Lehr= // Gedichte/ aus dem Lateinischen in Deutscher Sprache summarisch beygefügt: // Allen Mahlern/ Kupfferstechern/ Goldschmieden/ Bildhauern und andern/ so mit der Bildungs = Kunst um= // gehen zu Dienst und Nutzen ausgefertigt und verlegt durch // Jeremias Wolff/ Kunst=händlern in Augspurg. // Augspurg/ Gedruckt bey Pet. Detleffsen/ 1709.“[275]

[270] Bonnefoit 1997, S. 112.
[271] Borries 1986, S. 141.
[272] Ebenda.
[273] Ebenda.
[274] Bonnefoit 1997, S. 158.
[275] Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 A.lat.a. 452.

In dieser Ausgabe enthalten die nachgedruckten Platten Baurs in den Unterrändern zusätzlich zu seiner Signatur einen kurzen, zweizeiligen Vers in lateinischer Sprache, der sich mit einer kurzen, moralisierenden Botschaft an den Betrachter richtet. Darunter folgt der deutsche Text.[276]

Neben diesen weiteren Ausgaben von Baurs Serie entstanden auch Nachstiche und Kopien. Wichtig für die Verbreitung von Baurs Werk war der Verleger Melchior Küsel (1626-1683).[277] 1681 brachte er auch Nachzeichnungen zu Baurs *Metamorphosen*-Serie heraus.[278]

1703 erschien eine Kopie der *Metamorphosen*-Serie von Baur im Verlag von Paul Fürst in Nürnberg. Die Kupferstiche wurden von Abraham Aubry gefertigt, der die oft freizügigen weiblichen Aktfiguren Baurs zensierte, sonst jedoch keine ikonografischen Änderungen vornimmt und Baur im Titelblatt als Inventor der Illustrationen nennt:

„Ovidii // Metamorphosis // oder // Verwandelungsbücher // das ist // Hundert und Fünfzig neue Kunstreiche Kupffer Bil = // dunge, aus des zwar Heidnischen, aber Sinnreichen Poeten Ovidii // Fünfzehen Büchern von seltsamer verwandelung der Gestalten, Al // lerhand der guten Künste Liebhabern, als Mahlern, Kupfferstechern // Bildhauern, Stein: und Formschneidern, Gold: und Silberschmiden, // Eisenschneidern und Waxposierern, auch allen dergleichen Künst = // lern zum dienst und nutzen erfunden, und mit Teutschen // reimen öffentlich herauß gegeben // Durch den Kunstberühmten Johann // Wilhelm Baur inventirt. // und // Durch Abraham Aubry in Kupffer gestochen. // …, Nürnberg: Paul Fürst, o.J.“[279] (Abb. 116). Auch diese Ausgabe wendet sich also konkret als Inspirationsquelle an andere Künstler.

V. Schluss

Die Illustrationsserie von Johann Wilhelm Baur zu den *Metamorphosen* des Ovid entstand in seiner letzten Lebensphase in Wien und spiegelt seine Erfahrungen und die Einflüsse wieder, die er in Italien aufgenommen hat. Dass er in Wien u.a. für den Kaiserhof tätig war, zeigt seinen guten Ruf, und das Lob seiner Zeitgenossen wegen seiner Fertigkeiten zeigt seine Wertschätzung als Miniaturmaler und Radierer. Seine letzte große Serie, die Illustrationen zu den *Metamorphosen*, widmete er dem

[276] Ebenda.
[277] Bonnefoit 1997, S. 186. Siehe auch Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1988, S. 114. Melchior Küsel war Schüler und Schwiegersohn von Matthaeus Merian d.Ä.
[278] Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1988, S. 114. Siehe auch Nagler 1904, S. 325.
[279] Huber-Rebenich 1999, S. 49.

Kaiserlichen Rat Heyssperg, der nach der Fertigstellung des Werkes als Abnehmer fungieren sollte. Baur hatte eine besondere Begabung zur narrativen Darstellung, die er gerade bei der Illustration der *Metamorphosen* gut umsetzen konnte. Über seinen Lehrer Friedrich Brentel kam Baur früh in Kontakt mit Werken von Antonio Tempesta und wurde vor allem von dessen *Metamorphosen*-Serie zur Fertigung einer solchen angeregt. Entstanden 1639-41 steht die Serie in einer Tradition von *Metamorphosen*-Illustrationen, wie sie seit dem 16. Jahrhundert, im Speziellen seit Bernard Salomon, vorkommen. Vom 15. bis zum 16. Jahrhundert lässt sich in der *Metamorphosen*-Illustration der Wandel hin zur monoszenischen Darstellungsweise beobachten. Dabei stehen die Künstler vor dem Problem, einen Handlungsablauf in einer einzelnen Szene darzustellen. Das Vorher und Nachher wird durch verschiedene Elemente angedeutet, etwa durch die Darstellung einer gerade beginnenden Verwandlung, wo noch der Grund für diese ins Bild gesetzt wird; die Einheit des Erzählraums ist dabei stets gegeben. Johann Wilhelm Baur löst dieses Problem häufig anders als seine Vorgänger und stellt nicht den eigentlichen Höhepunkt der Episode dar, sondern den Moment kurz davor oder kurz danach. Dadurch erreicht er eine Steigerung der Dramatik, da der Betrachter viel bewusster angesprochen wird und selbst erkennt, was gerade geschehen ist oder gleich geschehen wird.

Baur bereitet seine Radierungen sorgfältig durch Federzeichnungen vor, auf denen er die Komposition andeutet, die Hauptfigur aber schon klar differenziert hervorhebt. Durch diese Vorbereitungen kann er überprüfen, ob die Komposition auch die von ihm gewünschte Wirkung erfüllt, oder sie gegebenenfalls noch verändern. Baur legt meist großen Wert auf eine dramatische Schilderung des Geschehens und wählt die von ihm dargestellten Szenen danach aus. Er will aber vor allem den Betrachter emotional ansprechen und ihn mitreissen, sodass dieser das Empfinden der Figuren, ihr Leid und ihre Verzweiflung nachvollziehen kann. Die Vorzeichnungen erreichen meist eine starke Dynamik, die sich nicht immer auf die Radierung überträgt. Zugunsten einer größeren Bildeinheit und Innigkeit der Darstellung verzichtet er aber in der Umsetzung in die Radierung häufig auf eine dramatische Darstellungsweise.

Bei der Szenenauswahl folgt er seinem Vorbild Tempesta, auch wenn er nicht immer den gleichen Darstellungsmoment der jeweiligen Szene wählt. Findet Baur bei Tempesta nicht die für ihn geeignete Vorlage, sucht er nach eigenen Lösungen oder übernimmt Elemente von anderen Künstlern, um diese dann selbständig umzusetzen. Stellt Baur eine Verwandlung dar, gibt er die Figur während der Verwandlung wieder, wenn sie nicht mehr zur Gänze ihre menschliche Gestalt, ihre verwandelte jedoch noch nicht vollständig erreicht hat. Auch dabei ist ihm ein hoher Grad an Dramatik wichtig, der Betrachter soll von der Szene ergriffen werden und die Tragik des Geschehens bzw. an der wundersamen Rettung der Figuren Anteil nehmen. Baur legt großen Wert auf die Hintergrundgestaltung und auf die Details, die seine Serie von den anderen unterscheiden. Er bettet die Szenen in einen weiten Hintergrund ein und gestaltet diesen detailliert aus. Durch den weiten Tiefenraum erreichen Baurs Illustrationen eine atmosphärische Wirkung, die es in den früheren Serien nicht gibt. Für Baur ist es wichtig, den Betrachter durch verschiedene Elemente, wie einer Repoussoir-

Figur, in das Geschehen einzuführen. So findet bei ihm die eigentliche Hauptszene nicht immer auch im Vordergrund statt, sondern wird in diesem erst eingeleitet. Die Hauptszene findet dann im Hintergrund statt.

Diese Erzählfreude und Baurs Bemühen, den Betrachter mit einzubeziehen lassen sich bei keinem seiner Vorbilder in der gleichen Form finden. Seine in Gestik und Mimik individuell gestalteten Figuren erreichen eine Bewegung, Spannung und Emotion, die über Baurs Vorbilder hinausgehen. Baur verleiht jeder einzelnen Figur nicht nur individuelle Züge, sondern lässt sie auch individuell reagieren. Es gibt bei ihm keine vorgeschriebenen Formeln, die er je nach gewünschter Reaktion einfach wiederholen kann, er entwickelt Gestik und Mimik immer wieder neu und passt sie der jeweiligen Situation an. Wie schon Borries bemerkte, sind seine Blätter von einer „darstellerischen Intensität, durch die sich die Ovid-Illustrationen Baurs von denen aller anderen unterscheiden.“[280]

Dass Johann Wilhelm Baur heute beinahe in Vergessenheit geraten ist und höchstens im Zuge von Betrachtungen von anderen Künstlern oder innerhalb einer Behandlung von verschiedenen *Metamorphosen*-Illustrationen genannt wird, liegt daran, dass er von seinen Zeitgenossen hauptsächlich für seine Miniaturen geschätzt wurde, diese Gattung jedoch im Laufe des 18. Jahrhunderts an Bedeutung abnahm. Den *Metamorphosen*-Illustrationen erging es ähnlich; während bis Ende des 17. Jahrhunderts noch einige Serien herausgegeben wurden, entstanden danach kaum noch neue *Metamorphosen*-Serien. Bis ins 18. Jahrhundert hinein wurden Johann Wilhelm Baurs Kompositionen aus der *Metamorphosen*-Serie noch in einigen Gemälden, Fresken und einer Elfenbeinschnitzerei rezipiert.[281] Die vorliegende Arbeit soll dazu beitragen, die Bedeutung der *Metamorphosen*-Serie von Johann Wilhelm Baur hervorzuheben und den Künstler ins Gedächtnis zurückzurufen.

[280] Borries 1986, S. 143-144.

[281] Siehe Langenstein 1986, S. 60. Georg Asam rezipierte im Deckenfresko des Festsaals von Schloss Schönach Baurs Radierung des *Sturz des Phaeton*. Siehe auch Bonnefoit 1997, S. 117. Ein gewisser Einfluss Baurs lässt sich an Giovanni Lanfrancos Fresko des *Götterrats* in der Villa Borghese feststellen. Siehe weiters Kat. Ausst. Schaezlerpalais 2010, S. 132. Auch Johann Heinrich Schönfeld hat Kompositionen Baurs übernommen, beispielsweise in seinem Gemälde *Der Gigantenkampf*, das auf Baurs Radierung der *Gigantomachie* zurückgeht. Siehe außerdem Huber-Rebenich 1999, S. 54. Eine Elfenbeinschnitzerei aus dem 18. Jahrhundert übernimmt die Komposition von Baurs Radierung *Pyramus und Thisbe*.

Szenenauswahl							
	Jörg Wickram 1545[282]		Bernard Salomon/Virgil Solis 1557/1563		Antonio Tempesta 1606		Johann Wilhelm Baur 1639-41
		1.	Erschaffung der Welt	1.	Erschaffung der Welt	1.	Erschaffung der Welt
		2.	Erschaffung des Menschen	2.	Erschaffung des Menschen	2.	Erschaffung des Menschen
		3.	Goldenes Zeitalter	3.	Goldenes Zeitalter	3.	Goldenes Zeitalter
		4.	Silbernes Zeitalter	4.	Silbernes Zeitalter	4.	Silbernes Zeitalter
		5.	Eisernes Zeitalter	5.	Eisernes Zeitalter	5.	Eisernes Zeitalter
		6.	Gigantomachie	6.	Gigantomachie	6.	Gigantomachie
1.	*Götterrat*	7.	Götterrat			7.	Götterrat
2.	*Lycaon brät einen Mann*						
3.	*Lycaon setzt Jupiter Menschenfleisch vor*						
4.	*Verwandlung des Lycaon*	8.	Verwandlung des Lycaon				
		9.	Sintflut	7.	Sintflut	8.	Sintflut
		10.	Ende der Flut				
		11.	Deucalion und Pyrrha	8.	Deucalion und Pyrrha	9.	Deucalion und Pyrrha
5.	Apollo tötet Python	12.	Apollo tötet Python	9.	Apollo tötet Python	10.	Apollo tötet Python
6.	Cupido schießt einen Pfeil auf Apollo						
7.	Apollo und Daphne	13.	Apollo und Daphne			11.	Apollo und Daphne
8.	Verwandlung der Daphne	14.	Verwandlung der Daphne				
		15.	Jupiter und Io			12.	Jupiter und Io
9.	*Jupiter schenkt Juno die Kuh*	16.	Jupiter, Juno und Io				
10.	*Argos bewacht Io*						
11.	*Inachos füttert seine Tochter*						
12.	*Mercur schläfert Argos ein*	17.	Mercur schläfert Argos ein				
		18.	Pan und Syrinx			13.	Pan und Syrinx
		19.	Mercur tötet Argos	10.	Mercur tötet Argos	14.	Mercur tötet Argos
13.	Phaeton vor Apollo	20.	Phaeton vor Apollo			15.	Phaeton vor Apollo
		21.	Phaeton lenkt den Sonnenwagen	11.	Phaeton lenkt den Sonnenwagen		
14.	Phaeton wird vom Blitz getroffen						
15.	Sturz des Phaëton	22.	Sturz des Phaeton	12.	Sturz des Phaeton	16.	Sturz des Phaeton
		23.	Verwandlung der Heliaden			17.	Verwandlung der Heliaden
		24.	Apollo weigert sich die Erde zu				

[282]Die Abfolge von *kursiven* und nicht-kursiven Szenen fassen jeweils die auf einem Holzschnitt gemeinsam vorkommenden Szenen zusammen.

			beleuchten				
16.	*Jupiter und Callisto*	25.	Jupiter und Callisto	13.	Jupiter und Callisto		
17.	*Callisto bei der Jagd*						
						18.	Entdeckung der Schwangerschaft Callistos
18.	*Juno bestraft Callisto*	26.	Juno bestraft Callisto				
19.	*Callisto als Siebengestirn*	27.	Callisto und Arcas			19.	Callisto und Arcas
20.	*Juno verhandelt mit Oceanus und Thetis*						
		28.	Erychthonius	14.	Erychthonius		
		29.	Verwandlung der Coronis	15.	Verwandlung der Coronis	20.	Verwandlung der Coronis
21.	Tod der Coronis	30.	Tod der Coronis	16.	Tod der Coronis	21.	Tod der Coronis
22.	Coronis wird verbrannt						
23.	Coronis' Kind wird gerettet						
24.	Das Kind wird zu Chiron gebracht						
		31.	Ocyrhoe	17.	Ocyrhoe		
		32.	Battus			22.	Battus
		33.	Mercur erblickt Herse	18.	Mercur erblickt Herse	23.	Mercur erblickt Herse
		34.	Minerva bei Invidia	19.	Minerva bei Invidia	24.	Minerva bei Invidia
		35.	Mercur und Aglauros	20.	Mercur und Aglauros	25.	Mercur und Aglauros
25.	*Raub der Europa*	36.	Raub der Europa	21.	Raub der Europa	26.	Raub der Europa
26.	*Die Männer des Cadmus holen Wasser*						
		37.	Der Drachen tötet die Männer des Cadmus	22.	Der Drachen tötet die Männer des Cadmus		
27.	*Cadmus tötet den Drachen*	38.	Cadmus tötet den Drachen	23.	Cadmus tötet den Drachen	27.	Cadmus tötet den Drachen
		39.	Cadmus sät die Drachenzähne	24.	Cadmus sät die Drachenzähne	28.	Cadmus sät die Drachenzähne
28.	Diana und Actaeon	40.	Diana und Actaeon	25.	Diana und Actaeon	29.	Diana und Actaeon
29.	Tod des Actaeon	41.	Tod des Actaeon	26.	Tod des Actaeon	30.	Tod des Actaeon
		42.	Semele	27.	Semele	31.	Semele
30.	*Echo begehrt Narziss*						
31.	*Narziss an der Quelle*	43.	Narziss an der Quelle	28.	Narziss an der Quelle	32.	Narziss an der Quelle
32.	*Trauer um Narziss*						
						33.	Pentheus und Tiresias
		44.	Pentheus und Bacchus				
		45.	Verwandlung der tyrrhenischen Schiffer	29.	Verwandlung der tyrrhenischen Schiffer		
		46.	Tod des Pentheus	30.	Tod des Pentheus	34.	Tod des Pentheus
						35.	Verwandlung der tyrrhenischen

							Schiffer
		47.	Thisbe flieht vor der Löwin	31.	Thisbe flieht vor der Löwin	36.	Thisbe flieht vor der Löwin
33.	Tod Pyramus und Thisbe	48.	Tod Pyramus und Thisbe	32.	Tod Pyramus und Thisbe	37.	Tod Pyramus und Thisbe
				33.	Apollo bei Vulkan		
		49.	Mars und Venus	34.	Mars und Venus	38.	Mars und Venus
		50.	Leucothoe	35.	Leucothoe	39.	Leucothoe
		51.	Salmacis und Hermaphroditos	36.	Salmacis und Hermaphroditos	40.	Salmacis und Hermaphroditos
34.	*Junos Überfahrt zur Hölle*						
35.	*Juno bei den Furien*	52.	Juno bei den Furien	37.	Juno bei den Furien	41.	Juno bei den Furien
36.	*Höllenqualen*						
		53.	Tisiphone bei Ino und Athamas	38.	Tisiphone bei Ino und Athamas	42.	Tisiphone bei Ino und Athamas
		54.	Der Wahnsinn des Athamas	39.	Der Wahnsinn des Athamas	43.	Der Wahnsinn des Athamas
		55.	Verwandlung des Cadmus				
37.	Perseus und Medusa	56.	Perseus und Atlas	40.	Perseus und Andromeda	44.	Perseus und Atlas
38.	Perseus und Atlas	57.	Perseus und Andromeda	41.	Perseus und Medusa	45.	Perseus und Andromeda
39.	Perseus erblickt Andromeda	58.	Perseus und Medusa	42.	Perseus und Phineus	46.	Perseus und Medusa
40.	Perseus rettet Andromeda						
		59.	Hochzeit Perseus und Andromeda				
41.	*Perseus und Phineus*	60.	Perseus und Phineus	43.	Perseus und Atlas	47.	Perseus und Phineus
42.	Minerva bei den Musen	61.	Minerva bei den Musen	44.	Minerva bei den Musen	48.	Minerva bei den Musen
		62.	Verwandlung der Pieriden	45.	Verwandlung der Pieriden		
		63.	Venus bei Pluto	46.	Venus bei Pluto	49.	Venus bei Pluto
		64.	Raub der Proserpina	47.	Raub der Proserpina	50.	Raub der Proserpina
		65.	Ceres sucht ihre Tochter	48.	Ceres sucht ihre Tochter	51.	Ceres sucht ihre Tochter
43.	*Ceres findet den Gürtel Proserpinas*						
44.	*Ceres fährt zu Jupiter*						
45.	*Ceres vor Jupiter*						
		66.	Alpheus und Arethusa			52.	Alpheus und Arethusa
				49.	Proserpina und Ascalaphus	53.	Proserpina und Ascalaphus
				50.	Die Sirenen		
				51.	Alpheus und Arethusa		
				52.	Ceres und Triptolemus	54.	Ceres und Triptolemus
		67.	Lyncus	53.	Lyncus		
46.	Wettstreit zwischen Minerva und Arachne						
47.	Versuchter Selbstmord Arachnes						
48.	Verwandlung der Arachne			54.	Arachne	55.	Arachne
49.	*Tod der Söhne Niobes*						

50.	*Tod der Töchter Niobes*	68.	Tod der Niobiden	55.	Tod der Niobiden	56.	Tod der Niobiden
		69.	Latona und die lycischen Bauern	56.	Latona und die lycischen Bauern	57.	Latona und die lycischen Bauern
				57.	Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas		
		70.	Apollo schindet Marsyas	58.	Apollo schindet Marsyas	58.	Apollo schindet Marsyas
		71.	Tereus, Procne und die Furien				
		72.	Pandion, Tereus und Philomela				
51.	Philomela wird ihrer Zunge beraubt						
		73.	Tereus vergewaltigt Philomela	59.	Tereus vergewaltigt Philomela	59.	Tereus vergewaltigt Philomela
		74.	Procne findet ihre Schwester				
52.	Rache der Procne	75.	Rache der Procne	60.	Rache der Procne	60.	Rache der Procne
		76.	Boreas raubt Orithyia			61.	Boreas raubt Orithyia
		77.	Jason gibt Medea das Jawort	61.	Jason gibt Medea das Jawort	62.	Jason gibt Medea das Jawort
53.	*Jason kämpft gegen den Ochsen*						
54.	*Jason kämpft gegen die Krieger*						
55.	*Jason kämpft gegen den Drachen*	78.	Jason besiegt den Drachen	62.	Jason besiegt den Drachen	63.	Jason besiegt den Drachen
56.	*Jason bei den goldenen Äpfeln*						
57.	Medea kocht die Kräuter	79.	Medea zaubert ihren Wagen her	63.	Medea zaubert ihren Wagen her		
		80.	Medea verjüngt Aeson	64.	Medea verjüngt Aeson	64.	Medea verjüngt Aeson
58.	Die Töchter des Pelias	81.	Die Töchter des Pelias	65.	Die Töchter des Pelias		
		82.	Cycnus und Hyrie	66.	Cycnus und Hyrie	65.	Medea fliegt über Griechenland
		83.	Medea tötet ihre Kinder	67.	Medea tötet ihre Kinder		
						66.	Aegeus erkennt seinen Sohn Theseus
		84.	Hercules und Cerberus	68.	Hercules und Cerberus		
		85.	Aeacus und Cephalus				
		86.	Die Pest auf Aegina			67.	Die Pest auf Aegina
		87.	Entstehung der Myrmidonen			68.	Entstehung der Myrmidonen
		88.	Cephalus und Aurora	69.	Cephalus und Aurora	69.	Cephalus und Aurora
59.	*Versöhnung von Cephalus und Procris*						
60.	*Cephalus und Procris*	89.	Cephalus und Procris	70.	Cephalus und Procris	70.	Cephalus und Procris
61.	*Tod der Procris*	90.	Tod der Procris	71.	Tod der Procris	71.	Tod der Procris
		91.	Minos und Scylla	72.	Minos und Scylla	72.	Minos und Scylla
62.	Scylla schneidet Nisus das Haar ab						
63.	Scylla bringt Minos das Haar ihres Vaters	92.	Scylla bringt Minos das Haar ihres Vaters	73.	Scylla bringt Minos das Haar ihres Vaters		

		93.	Scylla klammert sich an das Schiff des Minos			73.	Scylla klammert sich an das Schiff des Minos
		94.	Theseus und Ariadne	74.	Theseus und der Minotaurus		
						74.	Bacchus und Ariadne
64.	*Sturz des Icarus*	95.	Sturz des Icarus	75.	Sturz des Icarus	75.	Sturz des Icarus
65.	*Icarus wird begraben*						
		96.	Perdix				
66.	Kalydonische Jagd	97.	Kalydonische Jagd	76.	Kalydonische Jagd	76.	Kalydonische Jagd
		98.	Meleager und Atalante	77.	Meleager und Atalante	77.	Meleager und Atalante
		99.	Tod des Meleager			78.	Tod des Meleager
		100.	Perimele	78.	Perimele		
		101.	Philemon und Baucis				
		102.	Verwandlung von Philemon und Baucis				
		103.	Erysichthon fällt die Eiche der Ceres			79.	Erysichthon fällt die Eiche der Ceres
				79.	Ceres befiehlt die Strafe des Erysichthon		
		104.	Die Botin der Ceres beim Hunger	80.	Die Botin der Ceres beim Hunger	80.	Die Botin der Ceres beim Hunger
		105.	Der Hunger bei Erysichthon				
		106.	Erysichthon verkauft seine Tochter	81.	Erysichthon verkauft seine Tochter	81.	Erysichthon verkauft seine Tochter
						82.	Perimele
67.	*Hercules und Achelous*	107.	Hercules und Achelous	82.	Hercules und Achelous	83.	Hercules und Achelous
		108.	Hercules, Deijaneira und Nessus	83.	Hercules, Deijaneira und Nessus	84.	Hercules, Deijaneira und Nessus
				84.	Hercules und Lichas		
		109.	Tod des Hercules				
		110.	Apotheose des Hercules	85.	Apotheose des Hercules	85.	Apotheose des Hercules
		111.	Geburt des Hercules	86.	Geburt des Hercules	86.	Geburt des Hercules
68.	Iole erzählt Dryopes Geschichte						
69.	Verwandlung der Dryope	112.	Dryope	87.	Dryope	87.	Dryope
70.	*Byblis schickt einen Boten zu ihrem Bruder*						
71.	*Caunus erhält die Botschaft*						
72.	*Caunus vernichtet die Botschaft*						
73.		113.	Byblis und Caunus				
	Verwandlung der Byblis	114.	Verwandlung der Byblis	88.	Verwandlung der Byblis	88.	Verwandlung der Byblis
				89.	Ligdus und Telethusa		
		115.	Isis erscheint Telethusa im Traum			89.	Isis erscheint Telethusa im Traum
				90.	Iphis und Telethusa beten zu Isis	90.	Iphis und Telethusa beten zu Isis

		116.	Verwandlung des Iphis				
		117.	Tod der Eurydice				
74.	Orpheus in der Unterwelt und	118.	Orpheus in der Unterwelt	91.	Orpheus in der Unterwelt	91.	Orpheus in der Unterwelt
	unter den wilden Tieren	119.	Orpheus unter den wilden Tieren	92.	Orpheus unter den wilden Tieren	92.	Orpheus unter den wilden Tieren
75.	*Cyparissus reitet auf dem Hirsch*						
76.	*Cyparissus trauert um den Hirsch*						
77.	*Verwandlung des Cyparissus*	120.	Cyparissus	93.	Cyparissus	93.	Cyparissus
		121.	Raub des Ganymed	94.	Raub des Ganymed	94.	Raub des Ganymed
		122.	Hyacinthus	95.	Hyacinthus	95.	Hyacinthus
		123.	Venus rächt sich an der Stadt Amathus				
		124.	Pygmalion			96.	Pygmalion
		125.	Myrrha will sich erhängen				
78.	Myrrha wird von ihrem Vater	126.	Myrrha und ihr Vater				
	vertrieben und verwandelt sich	127.	Verwandlung der Myrrha				
79.	Geburt des Adonis						
		128.	Venus und Adonis	96.	Venus und Adonis	97.	Venus und Adonis
80.	*Hippomenes und Atalante*	129.	Hippomenes und Atalante	97.	Hippomenes und Atalante	98.	Hippomenes und Atalante
81.	*Verwandlung von Hippomenes und Atalante*	130.	Verwandlung von Hippomenes und Atalante				
82.	*Tod des Adonis*	131.	Tod des Adonis	98.	Tod des Adonis	99.	Tod des Adonis
83.	Tod des Orpheus	132.	Tod des Orpheus	99.	Tod des Orpheus	100.	Tod des Orpheus
		133.	Die Überreste des Orpheus werden in den Hebrus geworfen				
				100.	Apollo tötet die Schlange die den Kopf des Orpheus fressen will		
						101.	Silen vor König Midas
		134.	Midas wird sein Wunsch gewährt	101.	Midas wird sein Wunsch gewährt		
		135.	Wettstreit zwischen Pan und Apollo/Urteil des Midas	102.	Wettstreit zwischen Pan und Apollo/Urteil des Midas	102.	Wettstreit zwischen Pan und Apollo/Urteil des Midas
		136.	Apollo und Neptun bauen Troja				
				103.	Neptun überschwemmt Troja		
						103.	Hercules rettet Hesione
84.	*Thetis reitet auf dem Delphin*						
85.	*Peleus trifft auf Thetis*	137.	Peleus und Thetis	104.	Peleus und Thetis	104.	Peleus und Thetis
86.	*Peleus kämpft um die verwandelte Thetis*						
		138.	Diana und Chione	105.	Diana und Chione	105.	Diana und Chione
		139.	Der Wolf und die Rinder des	106.	Der Wolf und die Rinder des	106.	Der Wolf und die Rinder des

			Peleus		Peleus		Peleus
		140.	Schiffbruch des Ceyx	107.	Schiffbruch des Ceyx	107.	Schiffbruch des Ceyx
		141.	Alcyone betet zu Juno	108.	Alcyone betet zu Juno		
						108.	Juno schickt Iris zu Morpheus
		142.	Iris vor Morpheus	109.	Iris vor Morpheus	109.	Iris vor Morpheus
87.	Morpheus vor Alcyone	143.	Morpheus vor Alcyone	110.	Morpheus vor Alcyone	110.	Morpheus vor Alcyone
88.	Alcyone betrauert Ceyx						
89.	Verwandlung der Alcyone						
		144.	Aesacus und Hesperie	111.	Aesacus und Hesperie	111.	Aesacus und Hesperie
90.	*Weissagung des Calchas*						
91.	*Opferung der Iphigenia*	145.	Opferung der Iphigenia	112.	Opferung der Iphigenia	112.	Opferung der Iphigenia
						113.	Der Palast der Fama
		146.	Kampf der Griechen gegen die Trojaner	113.	Kampf der Griechen gegen die Trojaner		
		147.	Kampf zwischen Achilles und Cygnus	114.	Kampf zwischen Achilles und Cygnus	114.	Kampf zwischen Achilles und Cygnus
		148.	Neptun und Caenis	115.	Neptun und Caenis	115.	Neptun und Caenis
92.	Kampf der Lapithen und Centauren	149.	Kampf der Lapithen und Centauren	116.	Kampf der Laptihen und Centauren	116.	Kampf der Lapithen und Centauren
	Paris und Achilles						
93.	Streit um die Waffen des Achilles				Streit um die Waffen des Achilles	117.	Tod des Achilles
94.		150.	Streit um die Waffen des Achilles	117.	Thetis bei Vulkan	118.	Streit um die Waffen des Achilles
	Tod des Ajax	151.	Thetis bei Vulkan	118.	Tod des Ajax		
95.		152.	Tod des Ajax	119.	Raub der Hecuba	119.	Tod des Ajax
		153.	Raub der Hecuba	120.	Polymestor tötet Polydor	120.	Raub der Hecuba
		154.	Polymestor tötet Polydor	121.	Opferung der Polyxena	121.	Polymestor tötet Polydor
		155.	Opferung der Polyxena	122.	Hecuba findet den Leichnam	122.	Opferung der Polyxena
		156.	Hecuba findet den Leichnam Polydors	123.	Polydors	123.	Hecuba findet den Leichnam Polydors
	Rache der Hecuba				Rache der Hecuba		
96.	*Verwandlung der Hecuba*	157.	Rache der Hecuba	124.		124.	Rache der Hecuba
97.					Aurora bittet Jupiter Memnon zu		
				125.	ehren	125.	Aurora bittet Jupiter Memnon zu ehren
		158.	Verwandlung des Memnon		Aeneas flieht aus Troja		
		159.	Aeneas flieht aus Troja	126.		126.	Aeneas flieht aus Troja
					Verwandlung der Töchter des	127.	Aeneas vor Anius
				127.	Anius		
	Polyphem begehrt Galatea						
98.	Galatea und Acis				Galatea, Acis und Polyphem		
99.		160.	Galatea, Acis und Polyphem	128.	Tod des Acis	128.	Galatea, Acis und Polyphem

	Glaucus und Scylla	161.	Tod des Acis	129.	Glaucus und Scylla	129.	Tod des Acis
100.	*Glaucus bei Circe*	162.	Glaucus und Scylla	130.		130.	Glaucus und Scylla
101.					Verwandlung der Scylla		
		163.	Verwandlung der Scylla	131.		131.	Verwandlung der Scylla
						132.	Dido und Aeneas
					Jupiter verwandelt die Cercopianer	133.	Aeneas in der Unterwelt
				132.	in Affen		
					Apollo gewährt den Wunsch der		
				133.	Sibylle		
					Polyphem frisst die Männer des	134.	Irrfahrt des Odysseus
		164.	Polyphem frisst die Männer des Odysseus	134.	Odysseus		
						135.	Die Mannschaft des Odysseus vor Circe
					Circe verwandelt die Männer in		
		165.	Circe verwandelt die Männer in Schweine	135.	Schweine		
	Circe und Picus						
102.					Verwandlung des Picus	136.	Circe und Picus
		166.	Verwandlung des Picus	136.		137.	Verwandlung des Picus
						138.	Die Gefährten des Picus umzingeln Circe
	Verwandlung von Picus‘ Männern						
103.					Canens sucht nach Picus		
				137.	Verwandlung Acmons und seiner		
				138.	Männer		
					Der Apulische Hirte		
	Aeneas und Lavinia	167.	Der Apulische Hirte	139.		139.	Der Apulische Hirte
104.					Verwandlung der Schiffe Aeneas’		
		168.	Verwandlung der Schiffe Aeneas’	140.	Apotheose des Aeneas	140.	Verwandlung der Schiffe Aeneas’
	Vertumnus am Zaun	169.	Apotheose des Aeneas	141.		141.	Apotheose des Aeneas
105.	Pomona pflegt den Garten						
106.	Vertumnus verkleidet sich als Frau						
107.					Vertumnus und Pomona		
		170.	Vertumnus und Pomona	142.	Iphis und Anaxarete		
		171.	Iphis und Anaxarete	143.	Apotheose des Romulus		
		172.	Apotheose des Romulus	144.	Hersilia wird in den Olymp	142.	Apotheose des Romulus
		173.	Hersilia wird in den Olymp aufgenommen	145.	aufgenommen	143.	Hersilia wird in den Olymp aufgenommen
						144.	Vertumnus und Pomona
	Pythagoras					145.	Iphis und Anaxarete

108. 109. 110.	Die 4 Elemente *Phoenix*						
		174.	Hippolyt wird vorm Tod bewahrt	146.	Hippolyt wird vorm Tod bewahrt Cipus		
		175.	Cipus	147.	Aesculap erscheint den Römern im Traum	146.	Cipus
		176.	Aesculap erscheint den Römern im Traum	148.	Aesculap erscheint als Schlange	147.	Aesculap erscheint den Römern im Traum
		177.	Aesculap erscheint als Schlange	149.	Tod des Caesar	148.	Aesculap erscheint als Schlange
		178.	Tod des Caesar	150.		149. 150.	Hippolyt wird vorm Tod bewahrt Tod des Caesar

Literaturverzeichnis

Amielle 1991

Ghislaine Amielle, Les *Metamorphoses* illustrees en France au XVIe Siecle, in: Hermann Walter/Hans-Jürgen Horn, Die Rezeption der *Metamorphosen* des Ovid in der Neuzeit. Der Antike Mythos in Text und Bild (Internationales Symposion der Werner Reimers-Stiftung Bad Homburg v.d.H. 22. Bis 25. April 1991), Berlin 1991, S. 79-84.

Bartsch 1920

Adam Bartsch, Le Peintre Graveur. Neuvième Edition, Würzburg 1920.

Bätschmann 1987

Oskar Bätschmann, Nicolas Poussin. Landschaft mit Pyramus und Thisbe, das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei, Frankfurt a.M. 1987.

Blattner 1998

Evamarie Blattner, Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid. Venedig 1497 und Mainz 1545, München 1998.

Bonnefoit 1997

Régine Bonnefoit, Johann Wilhelm Baur (1607-1642). Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland, Tübingen/Berlin 1997.

Borries 1986

Johann Eckart von Borries, Johann Wilhelm Baur (1607-1642). Umrisse seines Lebens und Werks, in: Schlink/Sperlich (Hg.), Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag, Berlin 1986, S. 130-144.

Buffa/Strauss 1983

Sebastian Buffa (Hg.)/Walter L. Strauss (Begr.), The illustrated Bartsch. Antonio Tempesta, Italian Masters oft he Sixteenth Century, Volume 36, New York, 1983.

Czeike 2004

Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien, 4 Bde., Wien 2004.

Darmstaedter 1979

Robert Darmstaedter, Reclams Künstlerlexikon, Stuttgart 1979.

Fuchs 1981

Heinrich Fuchs, Die Österreichische Bildnisminiatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 2 Bde., Wien 1981.

Grieb 2007

Manfred H. Grieb (Hg.), Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, Band 3, München 2007.

Guthmüller 1981

Bodo Guthmüller, Ovidio metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, Boppard am Rhein 1981.

Henkel 1930

Max Dietmar Henkel, Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im 15., 16. und 17. Jahrhundert, in: Saxl (Hg.), Vorträge der Bibliothek Warburg 1926-1927, Leipzig/Berlin 1930, S. 58-145.

Hollstein 1954

Friedrich Wilhelm Hollstein (Hg.), German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700, Volume II, Amsterdam 1954.

Hollstein/Beaujean/Bartrum 2006

Friedrich Wilhelm Hollstein/Dieter Beujean/Giulia Bartrum (Hg.), The new Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700. Virgil Solis, Book Illustrations Part II, Ouderkerk aan den Ijssel 2006.

Hoogewerff 1952

Godefridus J. Hoogewerff (Hg.), De Bentvueghels. Utrechtse bijdragen tot de kunstgeschiedenis, Band 1, ’s-Gravenhage 1952.

Huber-Rebenich 1995

Gerlinde Huber-Rebenich, Die Holzschnitte zum *Ovidio metamorphoseos Vulgare* in ihrem Textbezug, in: Walter/Horn (Hg.), Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der

Antike Mythos in Text und Bild (Internationales Symposion der Werner Reimers-Stiftung Bad Homburg v.d.H. 1991), Berlin 1995, S. 48-57.

Huber-Rebenich 1998
Gerlinde Huber-Rebenich, Ovids ‚Metamorphosen' in der europäischen Druckgraphik. Textillustration vom Anfang des Buchdrucks bis zum Jahr 1800, in: Burdorf/Schweickard (Hg.), Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800, Tübingen 1998, S. 145-174.

Huber-Rebenich 1999
Gerlinde Huber-Rebenich, Metamorphosen der ‚Metamorphosen'. Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden Druckgraphik, Rudolstadt/Jena 1999.

Huber-Rebenich/Lütkemeyer/Walter 2004
Gerlinde Huber-Rebenich/Sabine Lütkemeyer/Hermann Walter (Hg.), Ikonografisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik, Band II: Sammeldarstellungen, Berlin 2004.

Kat. Ausst. Augsburg Rathaus und Holbeinhaus 1968
Christina Thon (Hg.), Augsburger Barock (Kat. Ausst., International Council of Museums, Augsburg Rathaus und Holbeinhaus 1968), Augsburg 1968.

Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1988
Fünf Jahrhunderte Buchillustration. Meisterwerke der Buchgraphik aus der Bibliothek Otto Schäfer (Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 11. Sept. – 15. Nov. 1987, Bayerisches Staatsbibliothek München 04. Feb. – 16. Apr. 1988), Nürnberg 1988.

Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina 1968
Kunst der Graphik V. Jacques Callot (1592-1635) und sein Kreis. Werke aus dem Besitz der Albertina und Leihgaben aus den Uffizien (Kat. Ausst., Graphische Sammlung Albertina, Wien 1968/1969), Wien 1968.

Kat. Ausst. National Gallery of Art 1963
Jacques Callot. A selection of prints from the collection of Rudolf L. Baumfeld and Lessing J. Rosenwald (Kat. Ausst., National Gallery of Art, February 3 to March 17, Washington D.C. 1963), Washington D.C. 1963.

Kat. Ausst. National Gallery 1994

Humphrey Wine (Hg.), Claude. The poetic landscape (Kat. Ausst. National Gallery, London 26 January – 10 April 1994), London 1994.

Kat. Ausst. Schaezlerpalais 2010

Christof Trepesch/Elisabeth Feiler-Sturm (Hg.), Johann Heinrich Schönfeld. Maler von Welt (Kat. Ausst. Schaezlerpalais, Augsburg 10. Juli – 17. Oktober 2010), Berlin 2010.

Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1980

Heinrich Geissler (Hg.), Zeichnung in Deutschland – deutsche Zeichner 1540-1640 (Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 1. Dezember 1979 – 17. Februar 1980), Stuttgart 1980.

Killy 1995

Walther Killy (Hg.), Deutsche Biographische Enzyklopädie, 1 Band, München 1995.

Koegler 1947

Hans Koegler, Hundert Tafeln aus dem Gesamtwerk des Urs Graf, Basel 1947.

Langenstein 1986

Eva Langenstein, Georg Asam (1649-1711). Ölmaler und Freskant im barocken Altbayern, München 1986.

Leuschner 2005

Eckhard Leuschner, Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung, Petersberg 2005.

Major/Gradmann 1942

Emil Major/Erwin Gradmann, Urs Graf (1485-1527), Basel 1942.

Mariette 1966

Pierre Jean Mariette, Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publiè d'après les manuscrits autographes, conservés au cabinet des estampes de la bibliothèque impériale, et annoté par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, Tome Premier, A-Col, Reimpression [d. Ausg. Paris 1851-1853] Paris 1966.

Meyer 1882

Hans Meyer, Die Strassburger Goldschmiedekunst von ihrem Entstehen bis 1681. Urkunden und Darstellung. Ein Beitrag zur Gewerbegeschichte des Mittelalters, in: Gustav Schmoller (Hg.), Staats- und socialwissenschaftliche Forschungen, 3.Band, Leipzig 1882, S. 201-219.

Nagler 1904

Georg Kaspar Nagler, Neues Allgemeines Künstlerlexikon, 3 Bde, Linz 1904-1910.

Nasse 1919

Hermann Nasse, Jacques Callot. Meister der Graphik, Band I., Leipzig 1919.

Ovid/Breitenbach 1958

Hermann Breitenbach (Hg.), Publius Ovidius Naso, Metamorphosen. Epos in 15 Büchern, Zürich 1958.

Pfister-Burkhalter 1950

Margarete Pfister-Burkhalter (Hg.), Urs Graf. Federzeichnungen, Wiesbaden 1950.

Pio/Enggass/Enggass 1977

Catherine Enggass/Robert Enggass (Hg.), Nicola Pio. Le Vite di Pittori Scultori et Architetti, Città del Vaticano 1977.

Roethlisberger 1986

Marcel Roethlisberger, Ein Beitrag zu Johann Wilhelm Baur als Maler, in: Pantheon, XLIV, München 1986, S. 53-58.

Sandrart/Peltzer 1925

Dr. A.R. Peltzer (Hg.), Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, München 1925.

Schmitt von Mühlenfels 1972

Franz Schmitt-von Mühlenfels, Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik, Heidelberg 1972.

Tietze-Conrat 1918

Erika Tietze-Conrat, Baurs Zeichnungen in der fürstlich Liechtensteinschen Bibliothek in Wien, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage der ‚Graphischen Künste', 2-3, Wien 1918, S. 25-32.

Thieme-Becker 1987

Prof. Dr. Ulrich Thieme/Prof. Dr. Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 7 Bde., Leipzig 1987-1992.

Waddingham 1967

Malcom R. Waddingham (Hg.), Galerie der großen Meister. Claude Lorrain, Bergisch-Gladbach 1967.

Wegner 1966

Wolfgang Wegner, Untersuchungen zu Friedrich Brentel, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, III, München 1966, S. 107-194.

Abbildungen

Abb. 1: Johann Wilhelm Baur, Selbstporträt, 1637, Radierung, 10,5x14cm, Paris, BNF, Estampes.

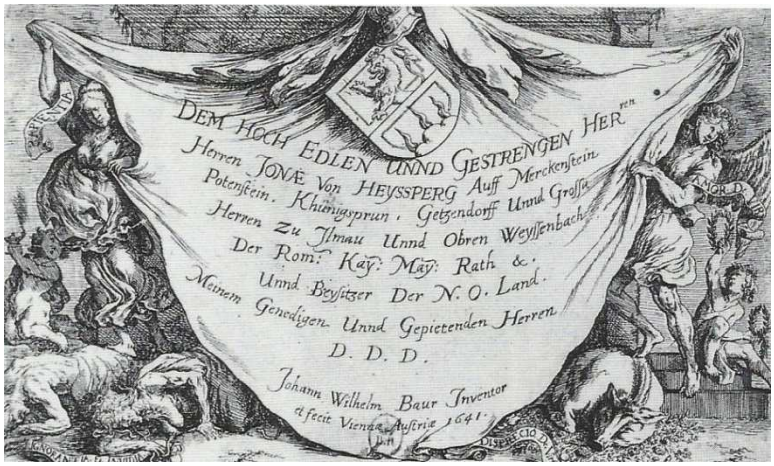

Abb. 2: Johann Wilhelm Baur, Titelblatt zu den *Metamorphosen*, 1639-41, Radierung, 13x20,5 cm, Paris, BNF, Estampes.

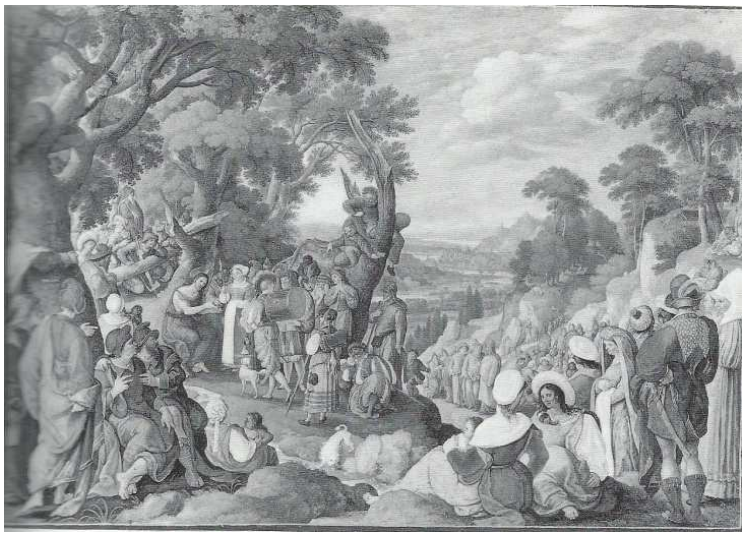

Abb. 3: Hans Bol, Bergpredigt, Gemälde, Paris, Louvre.

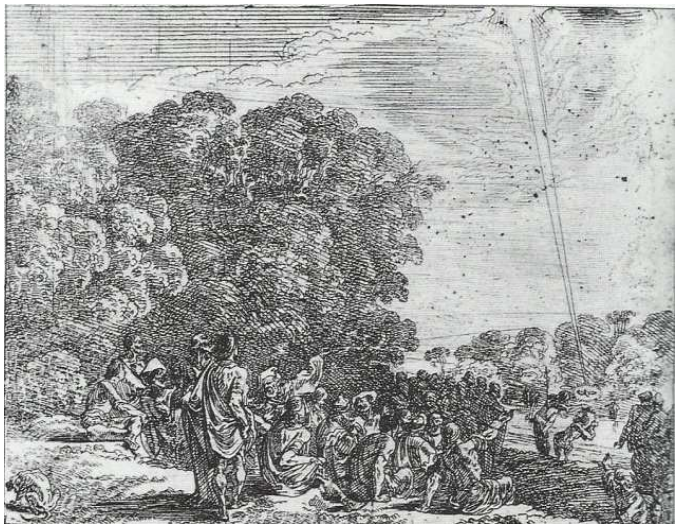

Abb. 4: Johann Wilhelm Baur, Taufe Christi, 1630, Radierung, 8,6x11cm, Paris, BNF, Estampes.

Abb. 5: Johann Wilhelm Baur, Stammbuchblatt mit Venus, Amor und Chronos, 16[…], Zeichnung, 14x18,7cm, Strasbourg, CED.

Abb. 6: Johann Wilhelm Baur, Stammbuchblatt mit Rundtempel am See, um 1628, Zeichnung, 9,3x14,7cm.

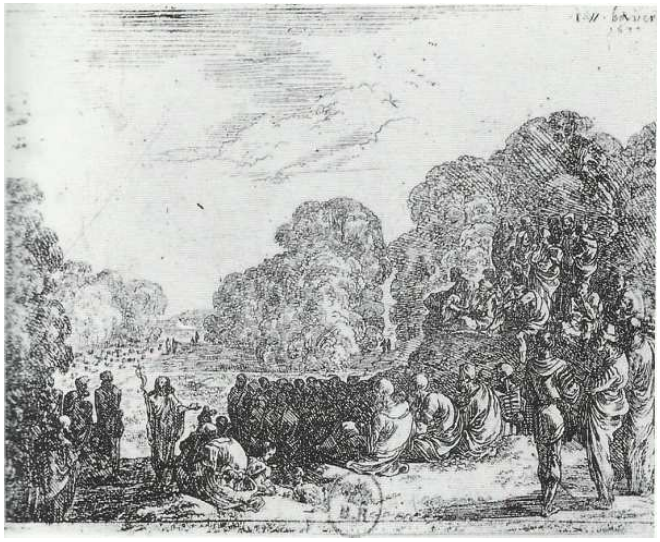

Abb. 7: Johann Wilhelm Baur, Predigt des Johannes des Täufers, 1630, Radierung, 8,9x11,4cm, Paris, BNF, Estampes.

Abb. 8: Jacques Callot, Bethlehemitischer Kindermord, 1622, Radierung, Paris, BNF, Estampes.

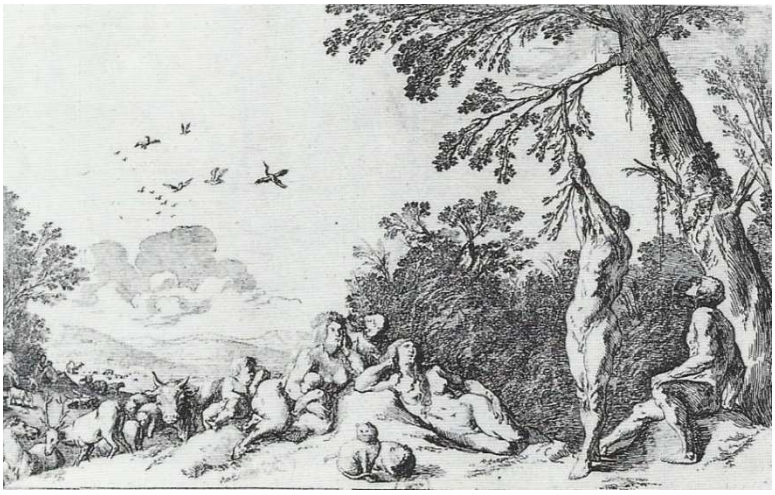

Abb. 9: Johann Wilhelm Baur, Goldenes Zeitalter, 1639-41, Radierung, 13,20,5 cm, Paris, BNF, Estampes.

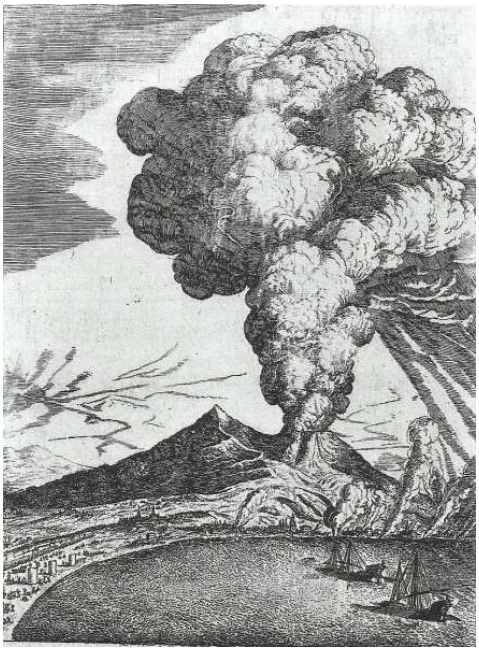

Abb. 10: Johann Wilhelm Baur, Vesuvausbruch, 1631, Radierung, 23,1x16,5, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 11: Johann Wilhelm Baur, Jason gibt Medea das Jawort, Detail, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, BSB München.

Abb. 12: Johann Wilhelm Baur, Apollo und Daphne, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, Paris, BNF, Estampes.

Abb. 13: Johann Wilhelm Baur, Pan und Syrinx, 1639-41, Radierung, 13x20,5 cm, Paris, BNF, Estampes.

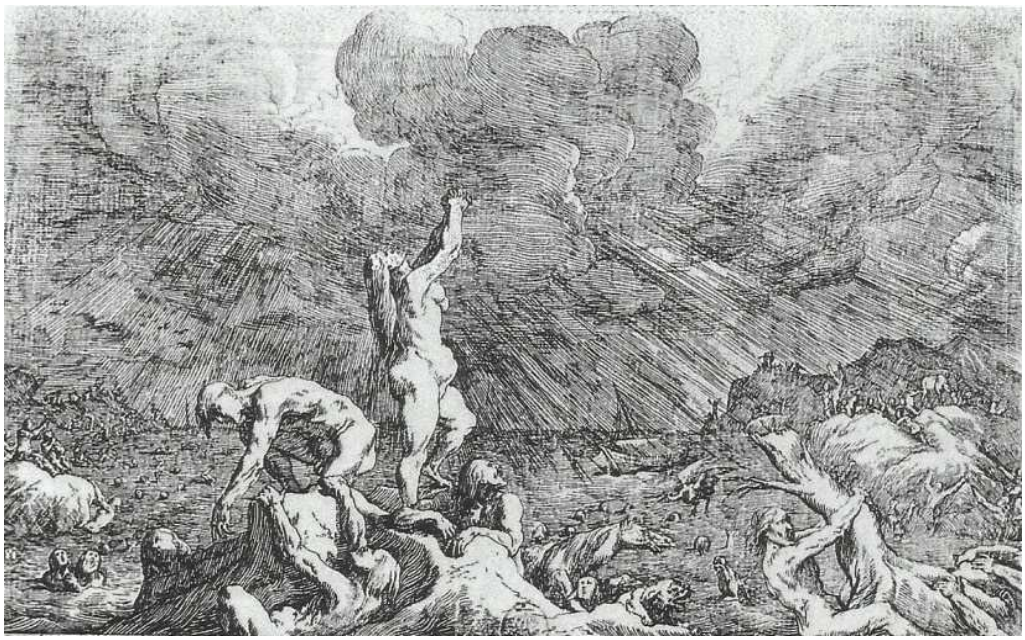

Abb. 14: Johann Wilhelm Baur, Sintflut, 1639-41, Radierung, 13x20,5 cm, Paris, BNF, Estampes.

Abb. 15: Antonio Tempesta, Sintflut, 1606, Radierung, 9,5x11,7 cm.

Abb. 16: Johann Wilhelm Baur, Deucalion und Pyrrha, 1639-41, Radierung, 13x20,5 cm, BSB München.

Abb. 17: Antonio Tempesta, Deucalion und Pyrrha, 1606, Radierung, 9,5x11,7 cm.

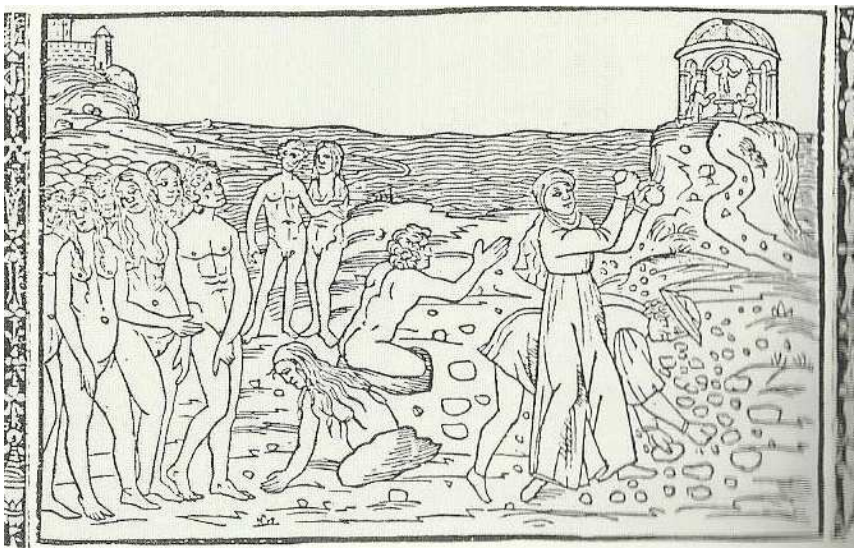

Abb. 18: Anonymer Holzschneider, Deucalion und Pyrrha, 1497, Holzschnitt, 9,2x14cm.

Abb. 19: Bernard Salomon, Deucalion und Pyrrha, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5 cm.

Abb. 20: Johann Wilhelm Baur, Pyramus und Thisbe, 1639, Federzeichnung, 13x21 cm, Wien, LIECHTENSTEIN, The Princely Collections.

Abb. 21: Johann Wilhelm Baur, Pyramus und Thisbe, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, Paris, BNF, Estampes.

Abb. 22: Johann Wilhelm Baur, Perseus und Phineus, 1639, Federzeichnung, 13x21cm, Wien, LIECHTENSTEIN, The Princely Collections.

Abb. 23: Johann Wilhelm Baur, Perseus und Phineus, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, Paris, BNF, Estampes.

Abb. 24: Johann Wilhelm Baur, Pan und Syrinx, 1639, Federzeichnung, 13x21cm, Wien, LIECHTENSTEIN, The Princely Collections.

Abb. 25: Johann Wilhelm Baur, Pan und Syrinx, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, Paris, BNF, Estampes.

Abb. 26: Johann Wilhelm Baur, Entdeckung der Schwangerschaft der Callisto, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, BSB München.

Abb. 27: Johann Wilhelm Baur, Diana und Actaeon, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, BSB München.

Abb. 28: Johann Wilhelm Baur, Aeneas vor Anius, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, BSB München.

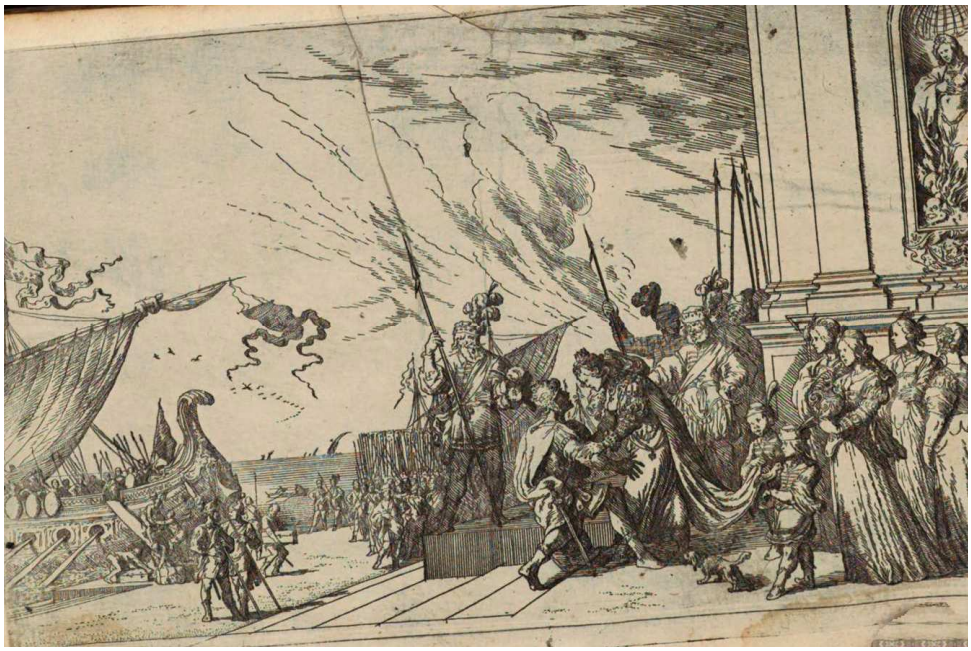

Abb. 29: Johann Wilhelm Baur, Aeneas vor Dido, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, BSB München.

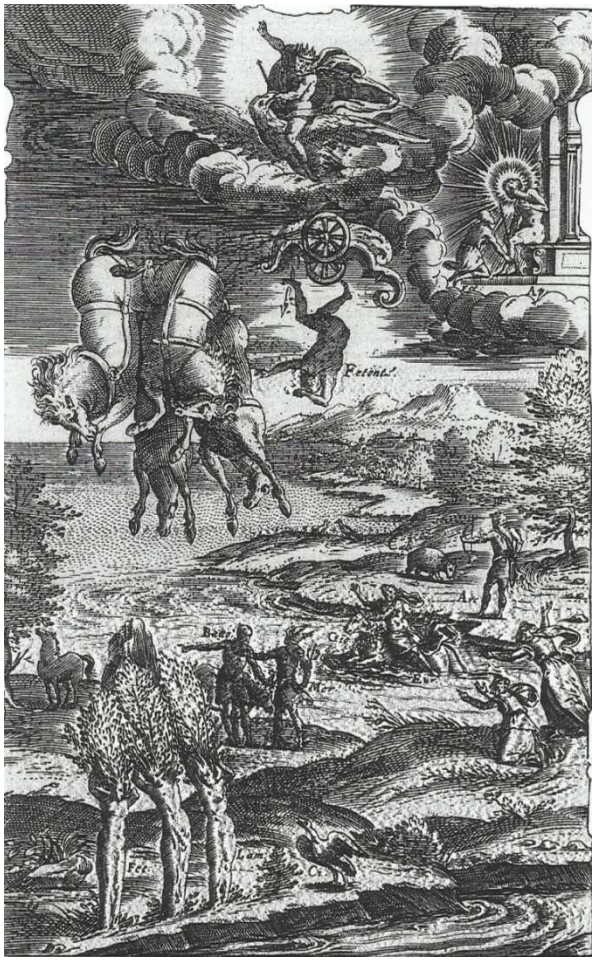

Abb. 30: Giacomo Franco, Frontispiz zu Buch 2, 1584, Kupferstich, 15,1x9,4cm.

Abb. 31, Giacomo Franco, Frontispiz zu Buch 4, 1584, Kupferstich, 15,1x9,4cm

.

Abb. 32: Giacomo Franco, Frontispiz zu Buch 8, 1584, Kupferstich, 15,6x9,7cm.

Abb. 33: Giacomo Franco, Frontispiz zu Buch 1, 1584, Kupferstich, 15,7x9,5cm.

Abb. 34: Leonard Gaultier, Frontispiz zu Buch 1, 1606, Kupferstich, 13,8x8,5cm.

Abb. 35: Matthaeus Merian d.Ä., Die Schöpfung, 1619, Kupferstich, 13,6x8,6cm.

Abb. 36: Matthaeus Merian d.Ä., Cadmus sät Die Drachenzähne, 1619, Kupferstich, 13,6x8,6cm.

Abb. 38: Giacomo Franco, Cadmus sät die Drachenzähne, 1584, Kupferstich, 15,1x9,4cm.

Abb. 37: Isaac Briot, Cadmus sät die Drachenzähne, 1619, Kupferstich, 10,7x13,8cm.

Abb. 39: Leonard Gaultier, Cadmus sät die Drachenzähne, 1606, Kupferstich, 13,9x8,6cm.

Abb. 40: Johann Wilhelm Baur, Cadmus kämpft gegen den Drachen, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, BSB München.

Abb. 41: Johann Wilhelm Baur, Cadmus sät die Drachenzähne, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, BSB München.

Abb. 42: Jörg Wickram, Lycaon, 1545, Holzschnitt.

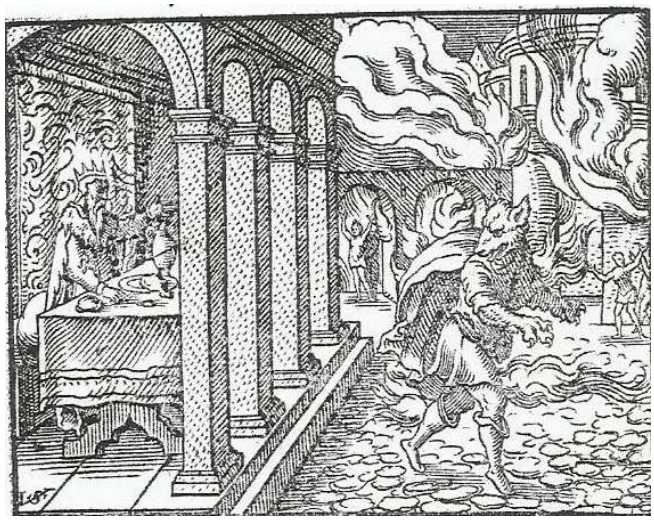

Abb. 43: Virgil Solis, Lycaon, 1563, Holzschnitt, 6,8x5,4cm.

Abb. 44: Jörg Wickram, Jupiter und Io, 1545, Holzschnitt.

Abb. 45: Virgil Solis, Jupiter und Io, 1563, Holzschnitt, 6,8x5,4cm.

Abb. 46: Virgil Solis, Jupiter, Juno und Io, 1563, Holzschnitt, 6,8x5,4cm.

Abb. 47: Virgil Solis, Mercur schläfert Argos ein, 1563, Holzschnitt, 6,8x5,4cm.

Abb. 48: Virgil Solis, Mercur tötet Argos, 1563, Holzschnitt, 6,8x5,4cm.

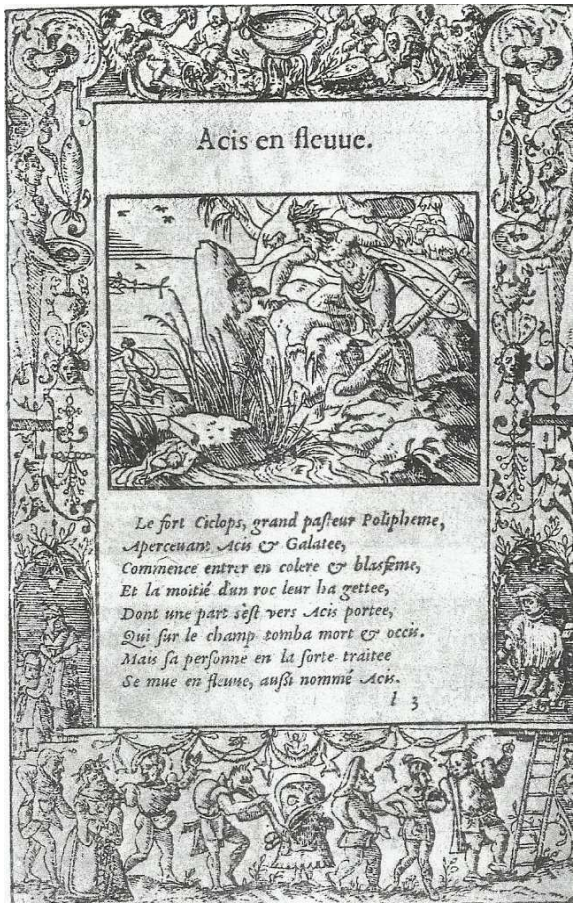

Abb. 49: Bernard Salomon, Acis und Polyphem, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

Abb. 50: Unbekannter Künstler, Le Grand Olympe, Deucalion und Pyrrha, 1539, Holzschnitt.

Abb. 51: Bernard Salomon, Raub der Europa, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

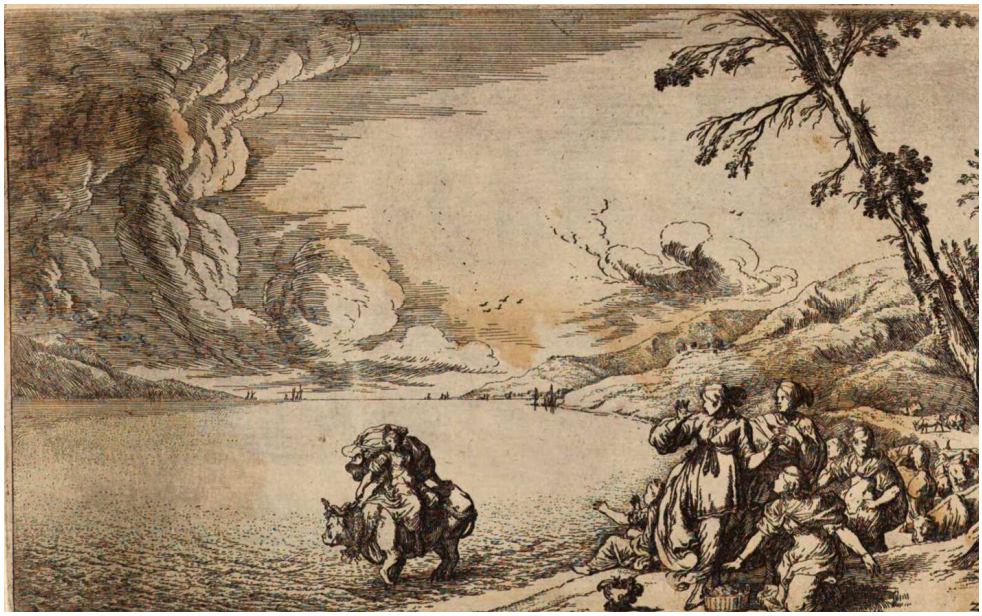

Abb. 52: Johann Wilhelm Baur, Raub der Europa, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, BSB München.

Abb. 53: Virgil Solis, Phaeton lenkt den Sonnenwagen, 1563, Holzschnitt, 6,8x5,4cm.

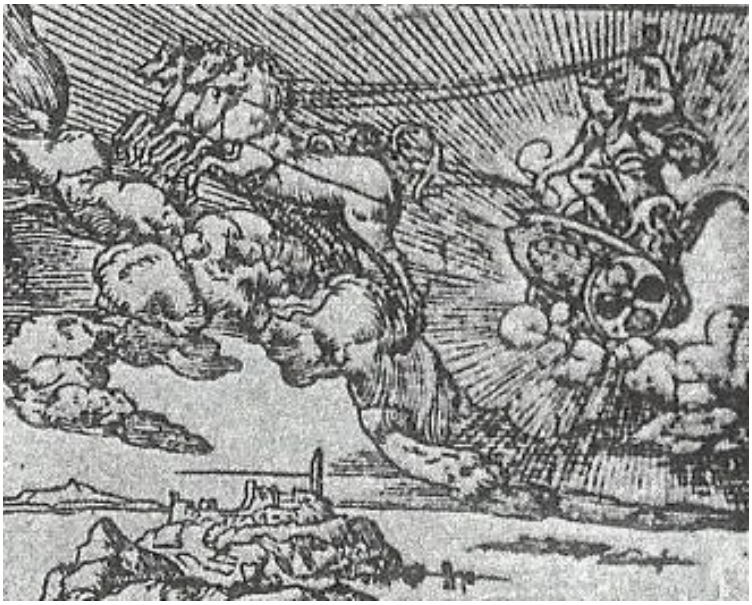

Abb. 54: Bernard Salomon, Phaeton lenkt den Sonnenwagen, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

Abb. 55: Antonio Tempesta, Erschaffung des Menschen, 1606, Radierung, 9,5x11,7cm.

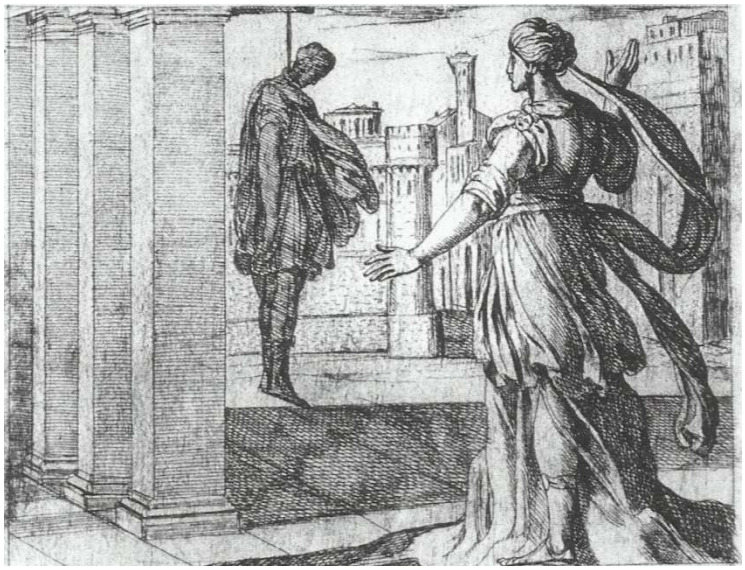

Abb. 56: Antonio Tempesta, Iphis und Anaxarete, 1606, Radierung, 9,5x11,7cm.

Abb. 57: Jörg Wickram, Jason, 1545, Holzschnitt.

Abb. 58: Jörg Wickram, Scylla, 1545, Holzschnitt.

Abb. 59: Jörg Wickram, Arachne, 1545, Holzschnitt.

Abb. 60: Jörg Wickram, Pyramus und Thisbe, 1545, Holzschnitt.

Abb. 61: Bernard Salomon, Acis und Polyphem, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

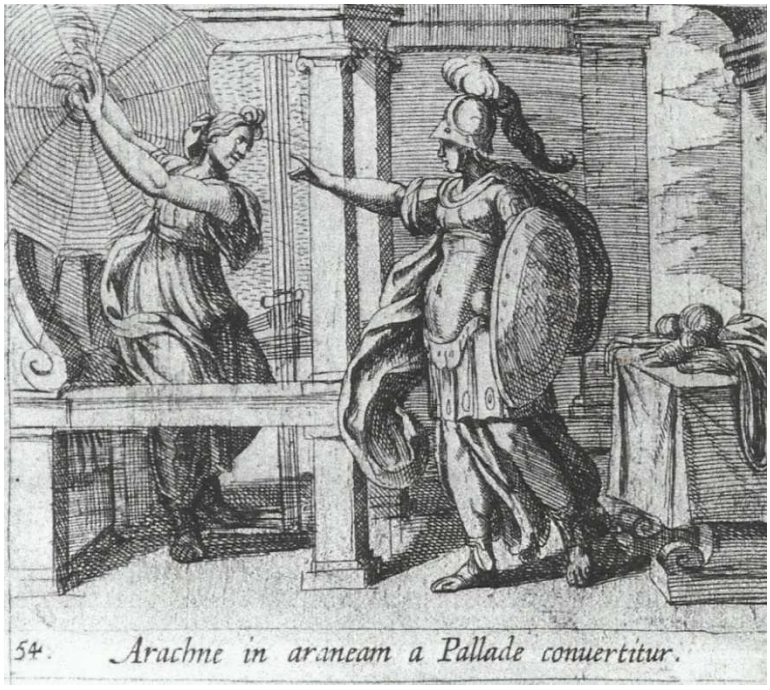

Abb. 62: Antonio Tempesta, Arachne, 1606, Radierung, 9,5x11,7cm.

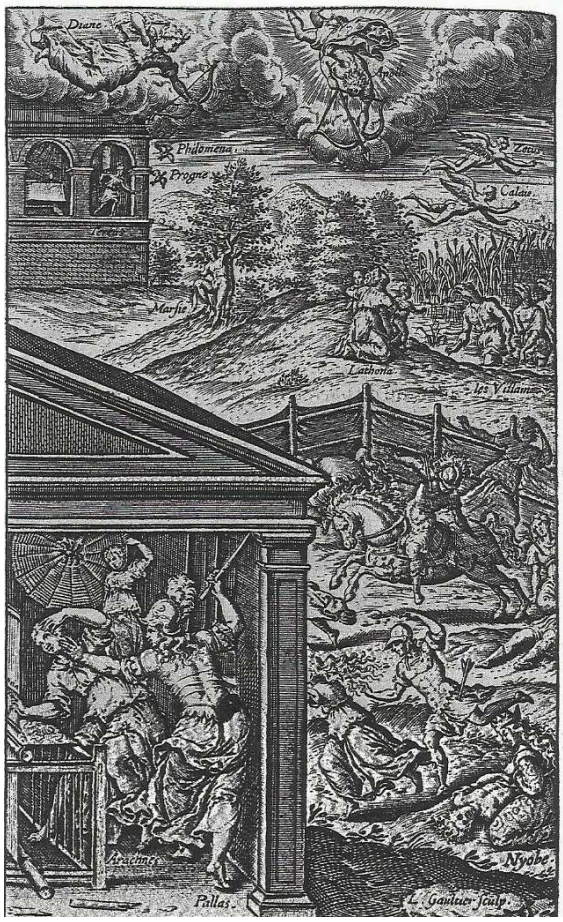

Abb. 63: Leonard Gaultier, Frontispiz zu Buch 6, 1606, Kupferstich, 13,9x8,6cm.

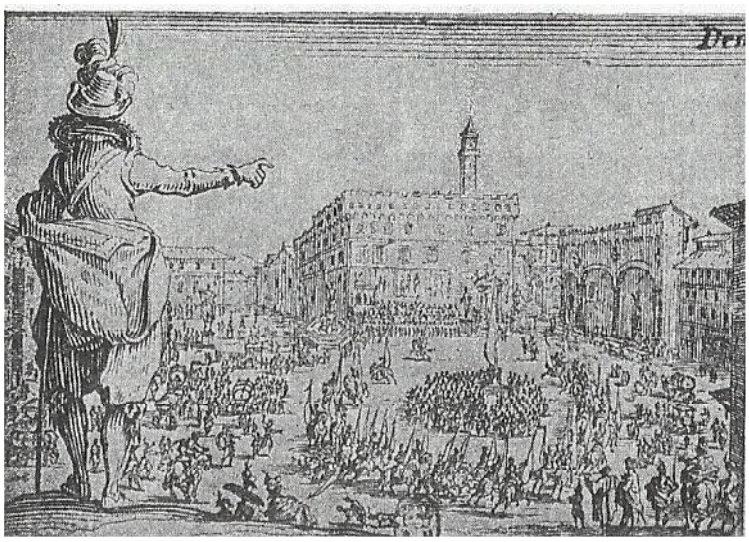

Abb. 64: Jacques Callot, Capriccis di varie Battaglie, 1634, Radierung.

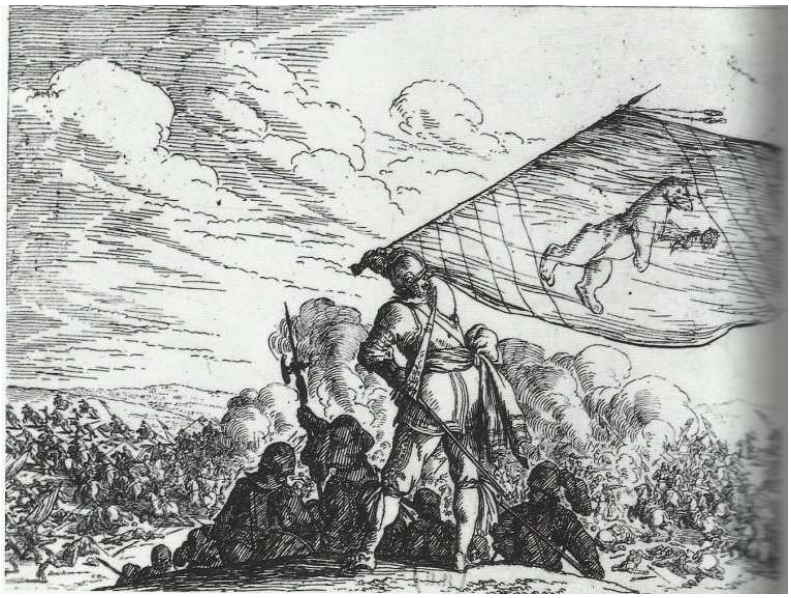

Abb. 65: Johann Wilhelm Baur, Fahnenträger, 1634, Radierung, Paris, BNF, Estampes.

Abb. 66: Johann Wilhelm Baur, Dryope, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, BSB München.

Abb. 67: Johann Wilhelm Baur, Mercur tötet Argos, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, BSB München.

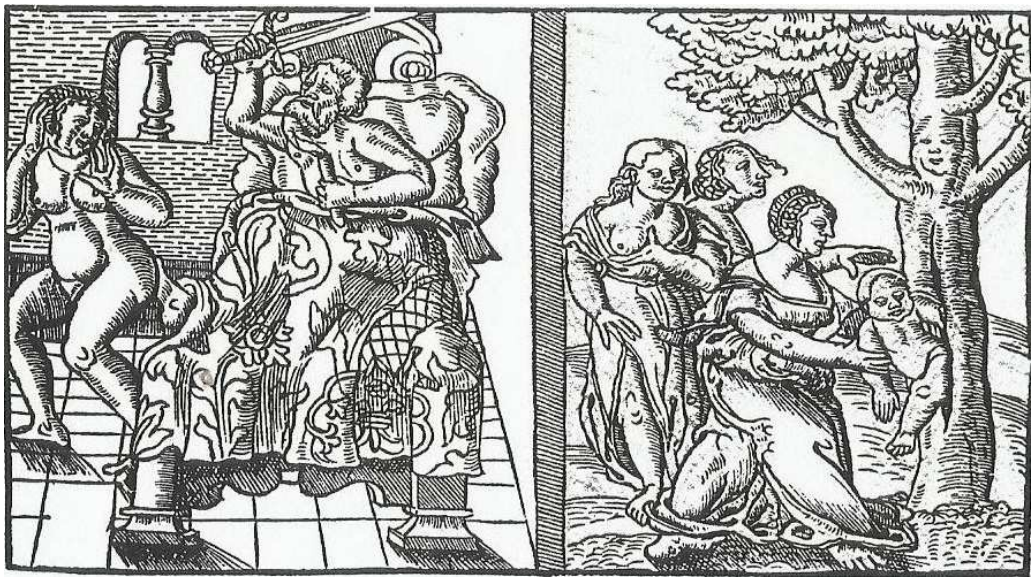

Abb. 68: Jörg Wickram, Myrrha, 1545, Holzschnitt.

Abb. 69: Jörg Wickram, Apollo und Daphne, 1545, Holzschnitt.

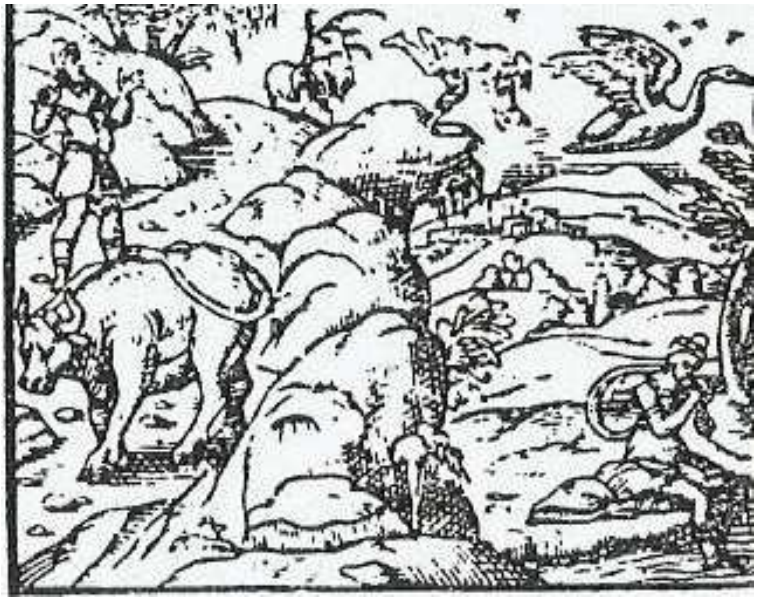

Abb. 70: Bernard Salomon, Cycnus und Hyrie, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

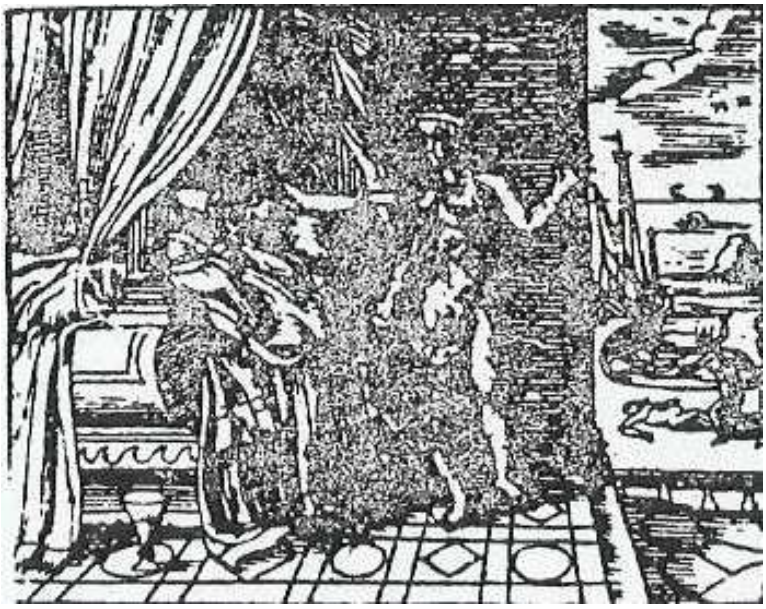

Abb. 71: Bernard Salomon, Morpheus vor Alcyone, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

Abb. 72: Virgil Solis, Battus, 1563, Holzschnitt, 6,8x5,4cm.

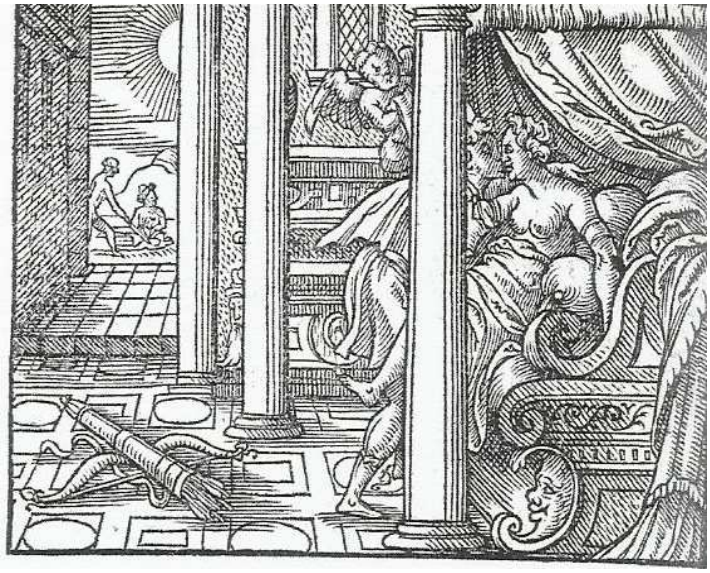

Abb. 73: Virgil Solis, Leucothoe, 1563, Holzschnitt, 6,8x5,4cm.

Abb. 74: Bernard Salomon, Leucothoe, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

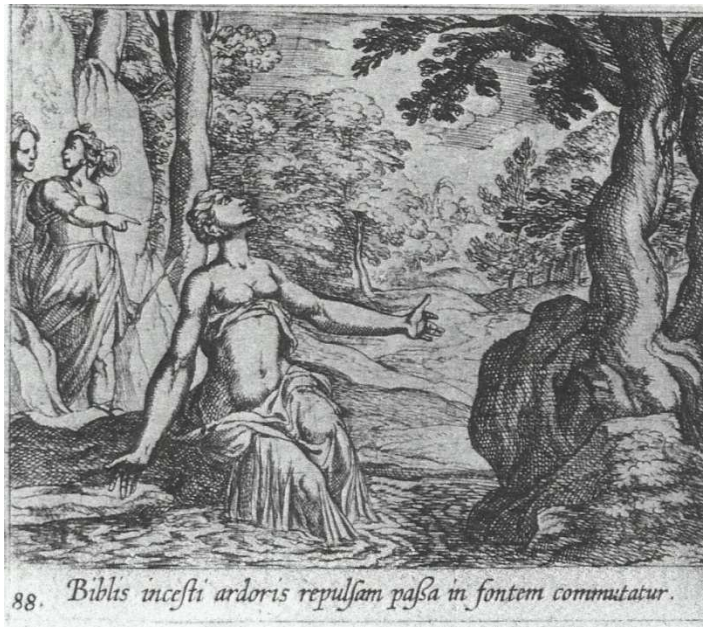

Abb. 75: Antonio Tempesta, Byblis, 1606, Radierung, 9,5x11,7cm.

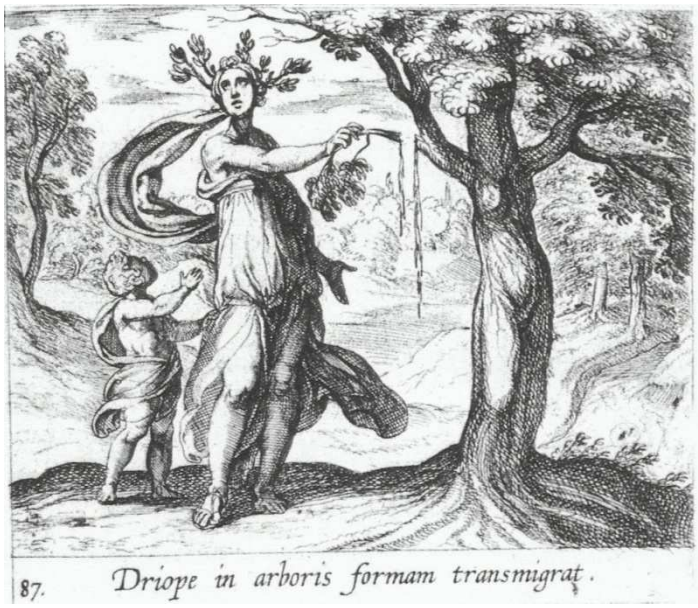

Abb. 76: Antonio Tempesta, Dryope, 1606, Radierung, 9,5x11,7cm.

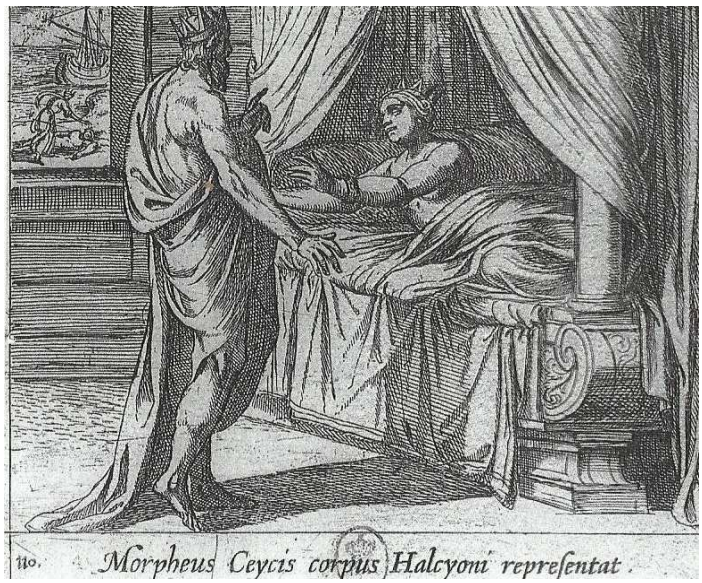

Abb. 77: Antonio Tempesta, Morpheus vor Alcyone, 1606, Radierung, 9,5x11,7cm.

Abb. 78: Johann Wilhelm Baur, Apollo und Coronis, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, Paris, BNF, Estampes.

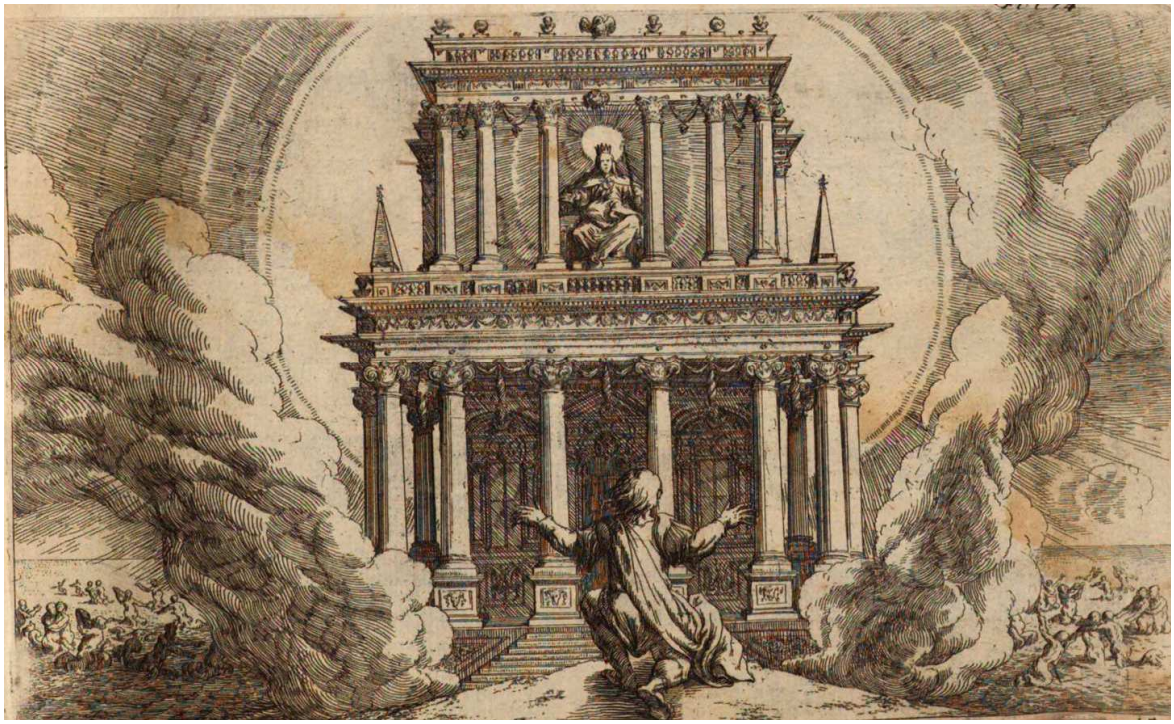

Abb. 79: Johann Wilhelm Baur, Phaeton vor dem Palast Apollos, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, BSB München.

Abb. 80: Jörg Wickram, Diana und Actaeon, 1545, Holzschnitt.

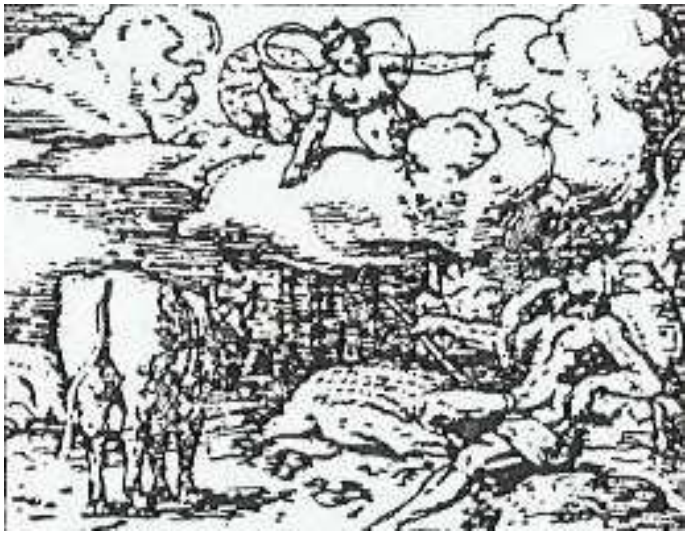

Abb. 81: Bernard Salomon, Jupiter, Juno und Io, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

Abb. 82: Antonio Tempesta, Jupiter und Callisto, 1606, Radierung, 9,5x11,7cm.

Abb. 83: Virgil Solis, Apollo tötet Coronis, 1563, Holzschnitt, 6,8x5,4cm.

Abb. 84: Antonio Tempesta, Apollo tötet Coronis, 1606, Radierung, 9,5x11,7cm.

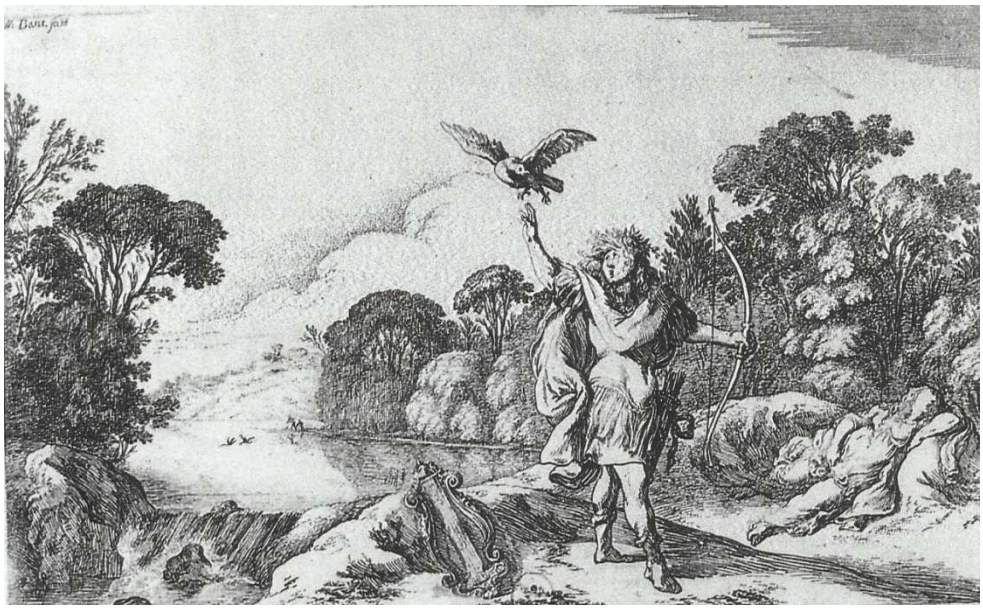

Abb. 85: Johann Wilhelm Baur, Apollo tötet Coronis, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, Paris, BNF, Estampes.

Abb. 86: Johann Wilhelm Baur, Jupiter und Semele, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, Paris BNF, Estampes.

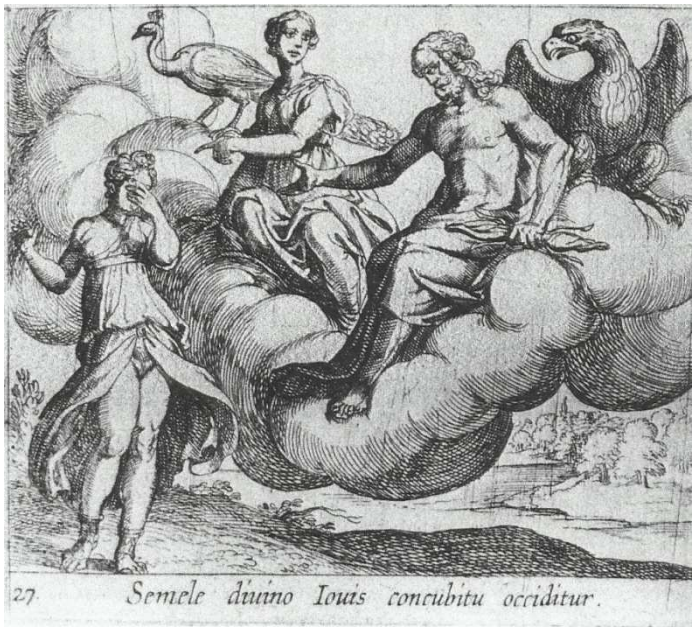

Abb. 87: Antonio Tempesta, Jupiter, Juno und Semele, 1606, Radierung, 9,5x11,7cm.

Abb. 88: Johann Wilhelm Baur, Salmacis und Hermaphroditos, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, Paris, BNF, Estampes.

Abb. 89: Antonio Tempesta, Salmacis und Hermaphroditos, 1606, Radierung, 9,5x11,7cm.

Abb. 90: Jörg Wickram, Juno in der Unterwelt, 1545, Holzschnitt.

Abb. 91: Anonymer Künstler, Le Grand Olympe, Pyramus und Thisbe, 1539, Holzschnitt.

Abb. 92: Bernard Salomon, Pyramus und Thisbe, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5 cm.

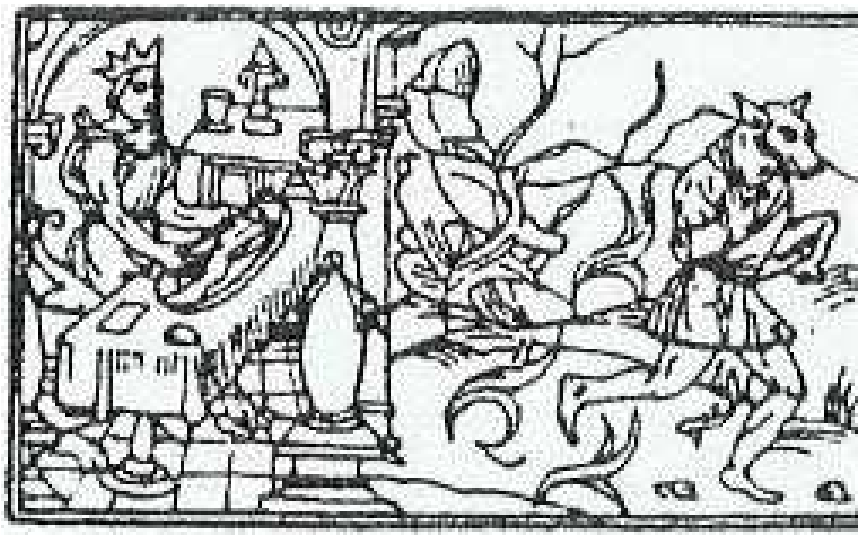

Abb. 93: Anonymer Künstler, Le Grand Olympe, Lycaon, 1539, Holzschnitt.

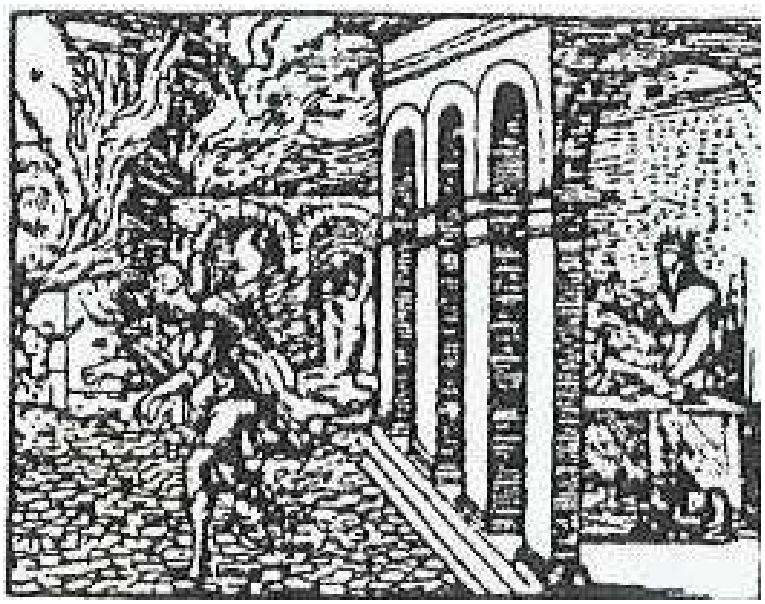

Abb. 94: Bernard Salomon, Lycaon, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

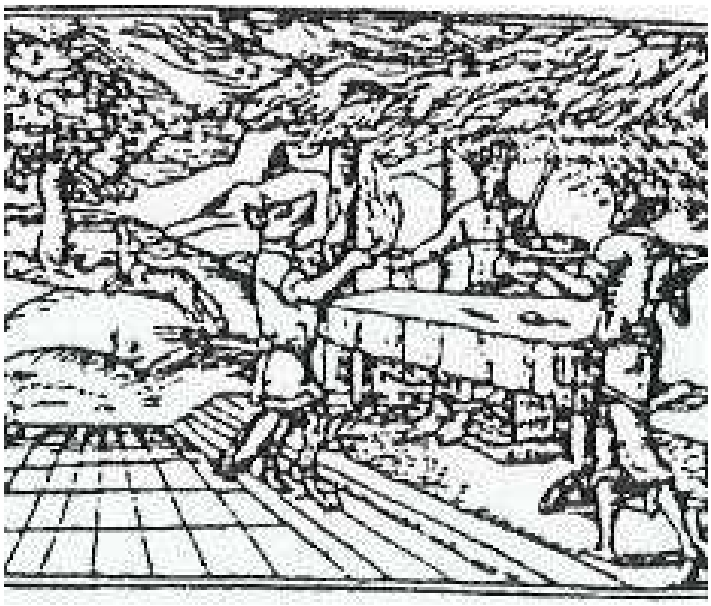

Abb. 95: Pierre Vase, Lycaon, 1556, Holzschnitt.

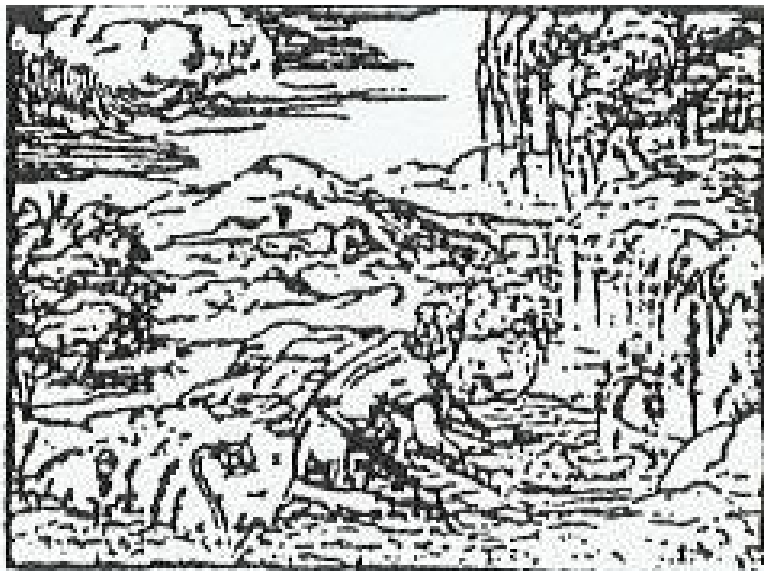

Abb. 96: Pierre Vase, Narziss an der Quelle, 1556, Holzschnitt.

Abb. 97: Bernard Salomon, Narziss an der Quelle, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

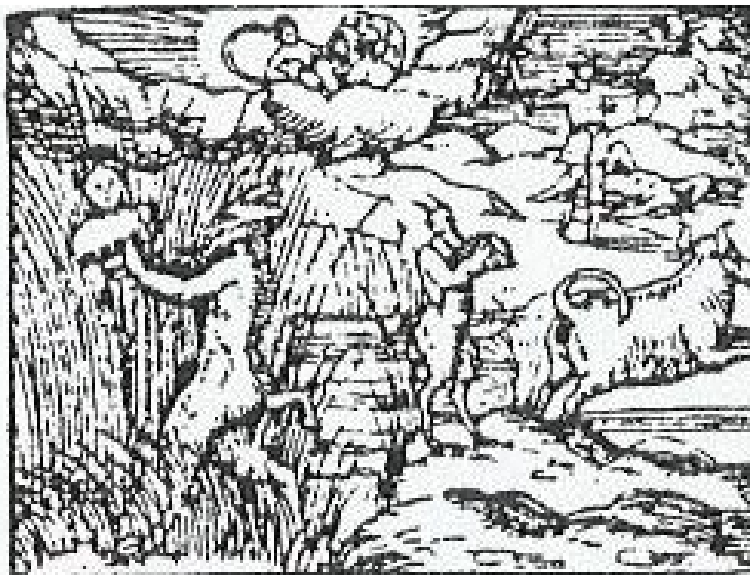

Abb. 98: Pierre Vase, Pan und Syrinx, 1556, Holzschnitt.

Abb. 99: Bernard Salomon, Pan und Syrinx, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

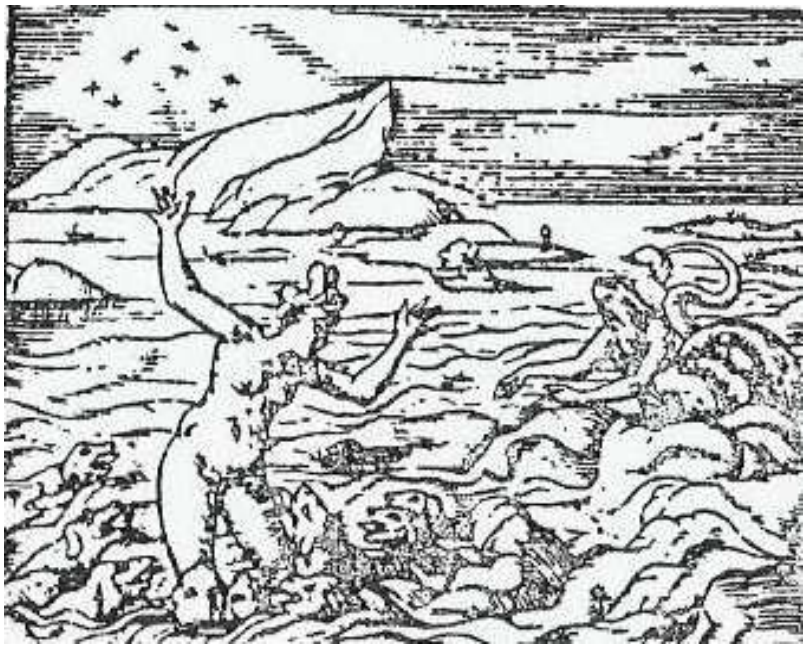

Abb. 100: Bernard Salomon, Scylla, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

Abb. 101: Antonio Tempesta, Scylla, 1606, Radierung, 9,5x11,7cm.

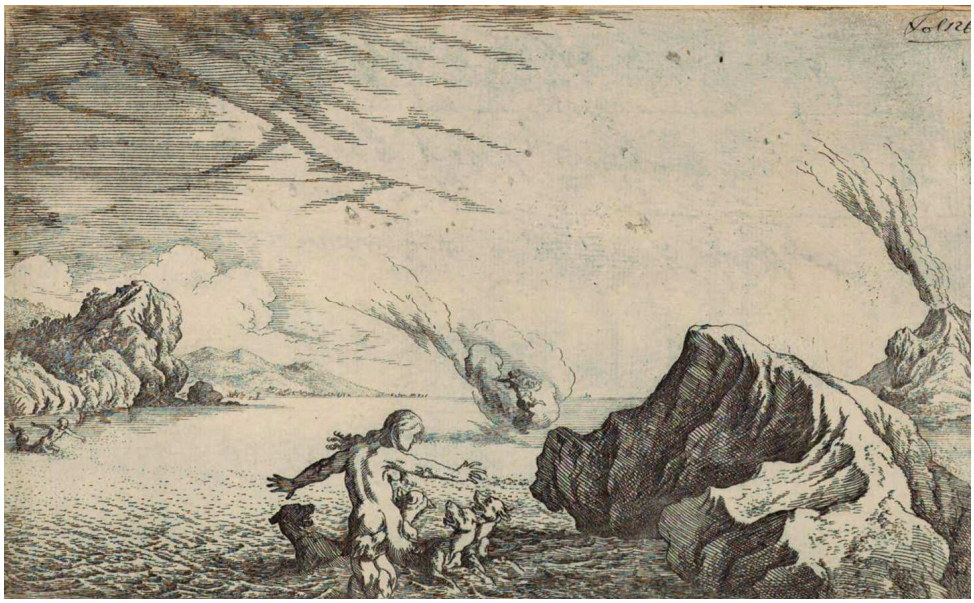

Abb. 102: Johann Wilhelm Baur, Scylla, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, BSB München.

Abb. 103: Bernard Salomon, Minerva bei Invidia, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

Abb. 104: Antonio Tempesta, Minerva bei Invidia, 1606, Radierung, 9,5x11,7cm.

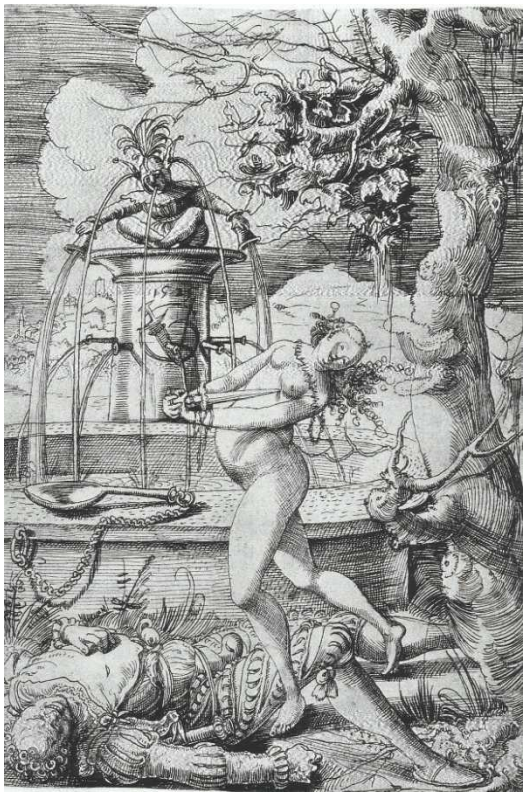

Abb. 105: Urs Graf, Pyramus und Thisbe, 1525, Federzeichnung.

Abb. 106: Urs Graf, Pyramus und Thisbe, 1510, Holzschnitt.

Abb. 107: Johann Wilhelm Baur, Narziss an der Quelle, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, BSB München.

Abb. 108: Jörg Wickram, Byblis, 1545, Holzschnitt.

Abb. 109: Bernard Salomon, Apollo und Daphne, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

Abb. 110: Bernard Salomon, Hippomenes und Atalante, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5 cm.

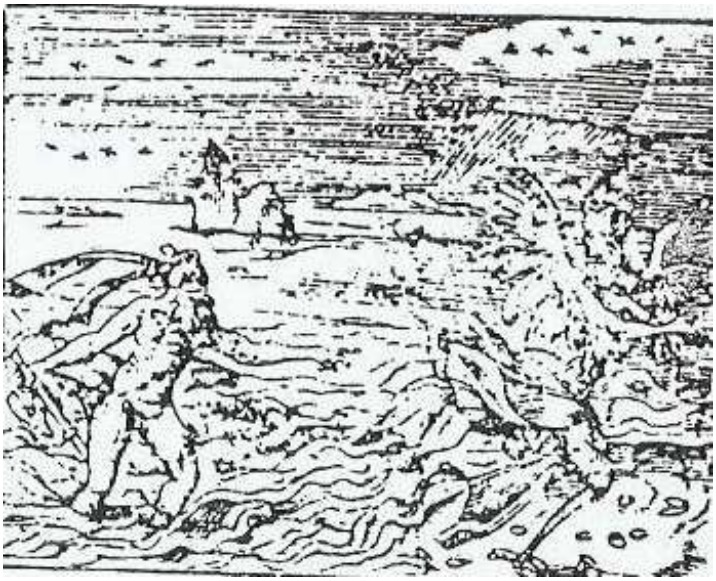

Abb. 111: Bernard Salomon, Neptun und die Tochter des Coroneus, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5 cm.

Abb. 112: Antonio Tempesta, Diana und Actaeon, 1606, Radierung, 9,5x11,7cm.

Abb. 113: Bernard Salomon, Dryope, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

Abb. 114: Bernard Salomon, Byblis, 1557, Holzschnitt, 4,2x5,5cm.

Abb. 115: Johann Wilhelm Baur, Verwandlung der Heliaden, 1639-41, Radierung, 13x20,5cm, Paris, BNF, Estampes.

Abb. 116: Abraham Aubry, Titelblatt zu den *Metamorphosen*, 1703, Kupferstich, 12,5x20,4cm.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Bonnefoit 1997, Abb. 222.
Abb. 2: Bonnefoit 1997, Abb. 255.
Abb. 3: Bonnefoit 1997, Abb. 6.
Abb. 4: Bonnefoit 1997, Abb. 4.
Abb. 5: Bonnefoit 1997, Abb. 2.
Abb. 6: Bonnefoit 1997, Abb. 39.
Abb. 7: Bonnefoit 1997, Abb. 41.
Abb. 8: Bonnefoit 1997, Abb. 29.
Abb. 9: BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.
Abb. 10: Bonnefoit 1997, Abb. 48.
Abb. 11: Bonnefoit 1997, Abb. 296.
Abb. 12: Bonnefoit 1997, Abb. 266.
Abb. 13: Bonnefoit 1997, Abb. 265.
Abb. 14: Bonnefoit 1997, Abb. 263.
Abb. 15: Buffa 1983, S. 13, Abb.7.
Abb. 16: BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.
Abb. 17: Buffa 1983, S. 13, Abb.8.
Abb. 18: Huber-Rebenich 1999, S. 64, Abb. 43.
Abb. 19: Amielle 1991, S. 338, Abb. 107.
Abb. 20: LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz-Wien, Johann Wilhelm Baur (1607-1642), Metamorphosen des Ovid, Eine Folge mit 151 Blatt, Federzeichnung, laviert, 13x21cm.
Abb. 21: Bonnefoit 1997, Abb. 278.
Abb. 22: LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz-Wien, Johann Wilhelm Baur (1607-1642), Metamorphosen des Ovid, Eine Folge mit 151 Blatt, Federzeichnung, laviert, 13x21cm.
Abb. 23: Bonnefoit 1997, Abb. 285.
Abb. 24: LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz-Wien, Johann Wilhelm Baur (1607-1642), Metamorphosen des Ovid, Eine Folge mit 151 Blatt, Federzeichnung, laviert, 13x21cm.
Abb. 25: Bonnefoit 1997, Abb. 265.
Abb. 26: BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.
Abb. 27: BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.

Abb. 28: BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.

Abb. 29: BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.

Abb. 30: Huber-Rebenich 2004, S. 22, Abb. B16.

Abb. 31: Huber-Rebenich 2004, S. 50, Abb. B39.

Abb. 32: Huber-Rebenich 2004, S. 104, Abb. B82.

Abb. 33: Huber-Rebenich 2004, S. 4, Abb. B1.

Abb. 34: Huber-Rebenich 2004, S. 6, Abb. B4.

Abb. 35: Huber-Rebenich 2004, S. 8, Abb. B6.

Abb. 36: Huber-Rebenich 1999, S. 30, Abb. 12.

Abb. 37: Huber-Rebenich 1999, S. 31, Abb. 13.

Abb. 38: Huber-Rebenich 2004, S. 38, Abb. B28.

Abb. 39: Huber-Rebenich 2004, S. 40, Abb. B31.

Abb. 40: BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.

Abb. 41: BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.

Abb. 42: Blattner 1998, Abb. M1.

Abb. 43: Hollstein 2006, S. 103, Abb. 26.8.

Abb. 44: Blattner 1998, Abb. M3.

Abb. 45: Hollstein 2006, S. 104, Abb. 26.15.

Abb. 46: Hollstein 2006, S. 104, Abb. 26.16.

Abb. 47: Hollstein 2006, S. 104, Abb. 26.17.

Abb. 48: Hollstein 2006, S. 105, Abb. 26.19.

Abb. 49: Henkel 1930, Tafel XVI, Abb. 29.

Abb. 50: Blattner 1998, S. 338, Abb. 106.

Abb. 51: Huber-Rebenich 1999, S. 20, Abb. 5.

Abb. 52: BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.

Abb. 53: Hollstein 2006, S. 105, Abb. 26.21.

Abb. 54: Henkel 1930, Tafel X, Abb. 18.

Abb. 55: Buffa 1983, S. 10, Abb. 2.

Abb. 56: Buffa 1983, S. 81, Abb. 143.

Abb. 57: Blattner 1998, Abb. M19.

Abb. 58: Blattner 1998, Abb. M22.

Abb. 59: Blattner 1998, Abb. M16.

Abb. 60: Blattner 1998, Abb. M10.

Abb. 61: Henkel 1930, Tafel XVI, Abb.29.

Abb. 62: Buffa 1983, S. 36, Abb. 54.

Abb. 63: Huber-Rebenich 2004, S. 80, Abb. B64.

Abb. 64: Pierre-Paul Plan, Jacques Callot. Maître Graveur (1593-1635) suivi d'un Catalogue Chronologique, nouvelle edition revue et réduite, Bruxelles 1914, Abb. "Quatre estampes de la suite des caprices".

Abb. 65: Bonnefoit 1997, Abb. 162.

Abb. 66: BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.

Abb. 67: BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.

Abb. 68: Blattner 1998, Abb. M30.

Abb. 69: Blattner 1998, Abb. M2

Abb. 70: Amielle 1991, S. 364, Abb. 226.

Abb. 71: Amielle 1991, S. 363, Abb. 224.

Abb. 72: Hollstein 2006, S. 107, Abb. 26.32.

Abb. 73: Hollstein 2006, S. 110, Abb. 26.50.

Abb. 74: Amielle 1991, S. 356, Abb. 185.

Abb. 75: Buffa 1983, S. 53, Abb. 88.

Abb. 76: Buffa 1983, S. 53, Abb. 87.

Abb. 77: Buffa 1983, S. 64, Abb. 110.

Abb. 78: Bonnefoit 1997, Abb. 269.

Abb. 79:BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.

Abb. 80: Blattner 1998, Abb. M8.

Abb. 81: Amielle 1991, S. 350, Abb. 152.

Abb. 82: Buffa 1983, S. 16, Abb. 13.

Abb. 83: Hollstein 2006, S. 106, Abb. 26.30.

Abb. 84: Buffa 1983, S. 17, Abb. 16.

Abb. 85: Bonnefoit 1997, Abb. 269.

Abb. 86: Bonnefoit 1997, Abb. 273.

Abb. 87: Buffa 1983, S. 23, Abb. 27.

Abb. 88: Bonnefoit 1997, Abb. 280.

Abb. 89: Buffa 1983, S. 27, Abb. 36.

Abb. 90: Blattner 1998, Abb. M11.

Abb. 91: Amielle 1991, S. 337, Abb. 102.

Abb. 92: Amielle 1991, S. 337, Abb. 103.

Abb. 93: Amielle 1991, S. 337, Abb. 104.

Abb. 94: Amielle 1991, S. 337, Abb. 105.

Abb. 95: Amielle 1991, S. 355, Abb. 177.

Abb. 96: Amielle 1991, S. 354, Abb. 174.

Abb. 97: Henkel 1930, Tafel XXI, Abb. 40.

Abb. 98: Amielle 1991, S. 350, Abb. 153.

Abb. 99: Amielle 1991, S. 350, Abb. 154.

Abb. 100: Huber-Rebenich 1998, S. 168, Abb. 11.

Abb. 101: Buffa 1983, S. 75, Abb. 131.

Abb. 102: BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.

Abb. 103: Amielle 1991, S. 371, Abb. 260.

Abb. 104: Buffa 1983, S. 19, Abb. 19.

Abb. 105: Major 1942, Abb. 71.

Abb. 106: Major 1942, Abb. 129.

Abb. 107: BSB München, Res/4 A.lat.a. 451 y.

Abb. 108: Blattner 1998, Abb. M27.

Abb. 109: Henkel 1930, Tafel XVIII, Abb. 35b.

Abb. 110: Amielle 1991, S. 366, Abb. 234.

Abb. 111: Amielle 1991, S. 367, Abb. 242.

Abb. 112: Buffa 1983, S. 22, Abb. 25.

Abb. 113: Buffa 1983, S. 53, Abb. 87.

Abb. 114: Amielle 1991, S. 369, Abb. 254.

Abb. 115: Bonnefoit 1997, Abb. 268.

Abb. 116: Huber-Rebenich 1999, S. 55, Abb. 30.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Miniaturmaler und Radierer Johann Wilhelm Baur (1607-1642) und seinem Spätwerk, der Illustrationsserie zu den *Metamorphosen* des Ovid. Diese Serie entstand in Baurs letzter Schaffensperiode zwischen 1639-41 in Wien. Sie umfasst 151 Radierungen, die auf verschiedene Vorbilder zurückgehen und Baurs Einflüsse, die er in Italien aufgenommen hat, wiederspiegeln. In der Fürstlich Liechtensteinischen Sammlung in Wien haben sich die Vorzeichnungen der Serie erhalten.

Im Zentrum steht die Frage, inwieweit frühere *Metamorphosen*-Serien auf Baur einwirkten und wo er selbständig zu neuen Bildinventionen kam. Dadurch wird gezeigt, wo die Neuerungen in der Serie Baurs liegen und wie diese rezipiert wurden. Es lassen sich verschiedene vorbildgebende *Metamorphosen*-Serien finden, auf die Baur zurückgreifen sollte. Durch die Betrachtung und den weiteren Vergleich dieser Serien anhand von signifikanten Punkten werden die Veränderungen zwischen der frühesten Serie von 1545 bis zu Baurs Serie von 1641 aufgezeigt und analysiert.

Die Serie von Johann Wilhelm Baur unterscheidet sich von den früheren durch eine starke Dynamik und Ausdruckskraft der Figuren. Im Gegensatz zu den früheren Serien erreicht er in seinen Radierungen eine malerische Wirkung und bettet die Szenen in weite, atmosphärische Landschaftshintergründe ein. Dem Betrachter werden die Gefühlswelt und die Emotionen der Figuren durch individuelle Darstellungen von Mimik und Gestik vor Augen geführt. Baur bringt eine neue Bewegung, Spannung und Emotion in die Figuren, die es in den früheren Serien nicht gab.

Lebenslauf

Geburtsdatum:	10.06.1989
Geburtsort:	Graz
Staatsbürgerschaft:	Österreich

Ausbildung:

Seit Oktober 2007	Hauptstudium Kunstgeschichte, Universität Wien
14. Juni 2007	Reifeprüfung bestanden
2003 – 2007	Bundesoberstufenrealgymnasium (BORG) mit Schwerpunkt Musik in Hartberg
1999 – 2003	Hauptschule in Kaindorf
1995 – 1999	Volksschule in Kaindorf

Jobs:

Mai – November 2012:	Büromitarbeiterin/Ticketverkauf bei Classical Events
Juni – Oktober 2011:	Rezeptionistin im AllYouNeed-Hotel
Juni 2010 – Juni 2011:	Servicemitarbeiterin bei GVO