



Simona Cohen; Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art (Brill's Studies in Intellectual History 228; Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History 6); Leiden und Boston: Brill 2014; 356 S., 16 farb. u. 140 s/w-Abb.; ISBN 978-90-04-26785-5; € 139

Die Auseinandersetzung mit Zeit, Vergänglichkeit und letztendlich dem Tod als zeitliches Ende eines jeden Einzelnen beschäftigt die Kunst und ebenso die kunsthistorische Forschung seit jeher. 1939 verfasste Erwin Panofsky mit seinen Aufsatz *Father Time*¹ einen grundlegenden Text zur bildhaften Gestaltung der Zeit in Form von ‚Gevatter Zeit‘ und beeinflusste nachfolgende Studien und Denkmuster zu diesem Thema nachhaltig. Das erklärte Ziel der hier besprochenen Monographie Simona Cohens war es, Panofskys Aussagen, die seit ihrer Publikation kritiklos übernommen wurden, in ein neues Licht zu rücken und Panofskys „selective and insufficient examination of the source material“ (118) eine neue, umfassende Untersuchung gegenüber zu stellen.

Simona Cohens im März 2014 veröffentlichtes Buch ist ein Amalgam aus ihrer unpublizierten Dissertation *The Image of Time in Renaissance Depictions of Petrarch's ‚Trionfo del Tempo‘* (Tel Aviv University, 1982), ihren Artikeln *The Romanesque Zodiac: Its Symbolic Function on the Church Façade*² von 1990 und *Virtuousness and Wisdom in the Giorgonesque Fresco of Castelfranco*³ von 1996 sowie sechs für diese Publikation neu abgefassten Kapiteln, die als Rahmenwerk für ihre bisherigen Studien dienen. Gegliedert hat die Autorin ihr Buch in zwei Teile. Der erste Abschnitt, *Sources and Prototypes of the Renaissance Iconography of Time* (5–111), der sich in fünf Kapitel gliedert, beschäftigt sich tiefergehend mit den philosophischen und kunsthistorischen Konzepten von Zeit und Zeitlichkeit von der griechischen Antike bis zum Ende des Mittelalters. Besonders hervorzuheben ist dort das zweite Kapitel *Classical Personifications of Time* (13–37), welches umfassend und grundlegend die in der Antike entwickelten und verwendeten Konzepte von Zeit und Zeitlichkeit darlegt. So beschreibt sie deutlich nicht nur welche ikonographischen, sondern wichtiger noch welche inhaltlichen Unterschiede zwischen Chronos, Aion/Aeternitas, Phanes, Saturn und Janus bestanden.

Ähnlich geht Cohen in ihren sich anschließenden Kapiteln zwei und drei vor, in denen sie das Konzept von Zeit und Zeitlichkeit im europäischen Mittelalter beschreibt. Nachvollziehbar beschreibt sie die Entwicklung von der *Negation of Time in Early Christian Art* (39–43) zur spätmittelalterlichen Darstellung von *Time and Death*

1 Erwin Panofsky, „Father Time“, in: *Studies in Iconology*, 1939, S. 69–93.

2 Simona Cohen, „The Romanesque Zodiac: Its Symbolic Function on the Church Façade“, in: *Arte Medievale*, II serie, IV, n. 1, 1990, S. 43–54.

3 Simona Cohen, „Virtuousness and Wisdom in the Giorgonesque Fresco of Castelfranco“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 78, 1996, S. 1–20.

(79–86), und unterstreicht damit, dass das christliche Mittelalter dadurch gekennzeichnet war, dass die Zeitmessung des irdischen Lebens fest verzahnt war mit dem Tod. Dieser wurde als verwesende, menschliche Gestalt in Totentänzen dargestellt, die jeden Einzelnen ins Grab führt, und in den nordeuropäischen Grabmonumenten wiederum als *Transi*, einer Darstellung des verwesenden Körpers des dort Begrabenen beziehungsweise zu Memorierenden, die oft in Verschränkung mit einem nicht übergehenden, ewigen Körper gezeigt wurde; so zum Beispiel prominent in der Elisabethkirche in Marburg.

Das sich anschließende Kapitel zum *Romanesque Zodiac: Its Symbolic Function on the Church Facade* (87–111), welches den ersten Teil abschließt und von Cohen bereits 1990 publiziert wurde, fügt sich in den Zusammenhang des ersten Abschnitts nur schwerlich ein und erscheint als Fallstudie dieses Buchteils unpassend. Von beinahe ausschließlich gezeichneten oder gemalten Beispielen der Darstellungen von Zeit, Zeitlichkeit und Tod von der Antike bis zum 15. Jahrhunderts wechselt Cohen hier zu architekturgebundenen Dekorationselementen an Kirchenfassaden des 12. Jahrhunderts. Cohens Ergebnis, dass der hier vorgestellte Zodiakus nicht aus Bildquellen mittelalterlicher Manuskripte entsprang, sondern eine eigene Entwicklung innerhalb des Verständnisses von Zeit- und Endlichkeit darstellt, ist zweifelsohne ein Wichtiges; dennoch bleibt das Gefühl nicht aus, an dieser Stelle mit allen Mitteln einen vor 25 Jahren publizierten Aufsatz erneut platzieren zu wollen.

Der zweite Teil *Changing Concepts of Time in the Renaissance* (115–312), welcher den deutlich größeren Teil von Cohens Publikation ausmacht, bearbeitet die sich ändernden und verschränkenden, also nicht als linear zu begreifenden Konzepte von Zeit und Zeitlichkeit in vier Fallstudien: Petrarcas *Trionfo del Tempo* (117–171), Giorgiones Fresken in Castelfranco (173–198), Darstellungen von *Kairos/Occasio* (199–243) sowie das Bildmotiv der *Verita filias temporis* (245–304).

Kapitel sechs *The Renaissance Personification of Time in Illustrations to Petrarch's Trionfo del Tempo*, das Kernstück von Cohens 1982 eingereicherter und bisher nicht publizierter Dissertation, bildet folglich auch die Grundlage für ihre Untersuchungen zur Darstellung von Zeit und Zeitlichkeit in der Renaissance; ein wichtiger Ausgangspunkt, der Cohen jedoch leider dazu führt, dass die Autorin ihre Fragen und Untersuchungen auf die Kunst der italienischen Renaissance des Quattro- und Cinquecento beschränkt, gibt doch der Titel des Buches an, dass keine geographischen Einschränkungen vorliegen. Nordeuropäische und andere Konzepte der Darstellung von Zeit und Zeitlichkeit werden im Folgenden nicht besprochen, auch wenn die zu erwartenden großen Namen wie Albrecht Dürer (238) und Peter Paul Rubens (294) nicht ausbleiben. Dürers *Nemesis* von 1501–03 und Rubens' *Maria de' Medici und Ludwig XIII. mit der Allegorie der Veritas filia temporis* von 1622–25 werden dabei von Cohen – ihrer Fokussierung auf Italien folgend – durch die Italienaufenthalte der beiden nordalpinen Künstler erklärt.

Nichtsdestotrotz ist Cohens Bearbeitung des *Trionfo del Tempo* Petrarcas als gründlich und grundlegend zu bewerten und macht deutlich, dass sie die für das Thema neuen, zwischen 1982 und heute erschienenen Fachpublikationen erfasst und

eingearbeitet hat. Cohen zeigt, dass Petrarcas *Trionfo del Tempo*, der zusammen mit fünf weiteren allegorischen Trionfi zwischen 1340 und 1374 entstanden ist, ab den 1440er Jahren – also fast ein Jahrhundert nachdem der erste Trionfo erschienen war – von Florentiner Künstlern dazu genutzt wurde, um eine erste Personifikation der ‚Zeit‘ zu schaffen. Dabei führt sie auf Grundlage ihres umfangreichen Bildkorpus – dieser Teil allein enthält 34 Abbildungen – dem Leser buchstäblich vor Augen, dass die uns bekannte Darstellung von ‚Gevatter Zeit‘ als bärtiger, alter Mann, der mit oder ohne Flügeln, Krücken, Armillarsphäre auftreten konnte, allein und erstmals der Imagination frühneuzeitlicher Florentiner Künstler entsprang. Die erhaltenen Bilder zeigen folglich keine direkte Übernahme des Texts, da Petrarca die Gestalt der ‚Zeit‘ zwar benannte, ihr Äußeres jedoch nicht beschrieb (121–151). Der hier erfundene bärtige alte Mann, dessen Erscheinung als Ergebnis vergangener Zeit zu verstehen ist, bildet folglich die Grundlage für jede weitere Untersuchung dieses Topos in der Kunst der Frühen Neuzeit. Cohen macht hier deutlich, dass Panofskys Annahmen zur Darstellung des „Father Time“ als „the mighty relentless destroyer“ (126), der meist nackt und mit Sense bewaffnet auftritt, als Übernahme antiker Kronos-Saturn Motive nicht funktioniert, da diese Eigenschaften auf keine einzige Darstellung des Quattrocento zutreffen; da diese Bilder Panofsky jedoch unbekannt waren, ist seine Herleitung verständlich, wenn auch falsch. Cohen zeigt im Verlauf des Kapitels, dass diese grundlegende Figur des ‚Gevatters Zeit‘ als alter und gebeugter Mann im Laufe der des 15. und 16. Jahrhundert konstanten Veränderungen unterworfen war: Zuerst wurde sein Attribut des Stundenglases durch das der mechanischen Uhr ersetzt, bevor die Künstler Venedigs ab der Mitte des 16. Jahrhunderts ‚Gevatter Zeit‘ in eine muskulöse und seine Kinder fressende Schreckensgestalt umformten, die Übernahme von Kronos-Saturn Motiven folglich erst später geschah und damit eine Figur transformierten, die bereits zuvor ohne Verweis auf einen griechisch-antiken Bildzusammenhang erfunden worden war.

Das siebte Kapitel zu Giorgiones Freskenzyklus in Castelfranco, welches auf Cohens Artikel gleichen Themas von 1996 basiert, jedoch überarbeitet und auf den neusten Forschungsstand gebracht wurde, erweckt erneut den Eindruck, dass die Autorin einen in der Flut der in ihrer Anzahl steigenden kunsthistorischen Publikationen ‚vergesenen‘ Aufsatz neu platzieren wollte. Ihre umfassende Untersuchung zu den die Wände umlaufenden Fresken in Castelfranco, welche Objekte verschiedenster Art mit Mottos verschränkt darstellen, reiht sich in das aktuelle Forschungsinteresse an Studiolos und Sammlungsräumen ein. Zusätzlich ist ihre Untersuchung in den Kontext zur Forschung materieller Kultur und der künstlerischen Abbildung frühneuzeitlicher Objekte einzuordnen. Cohens Untersuchung zu Darstellungen von Tugenden und Zeitlichkeit bleibt jedoch an dieser Stelle unerwartet kurz und erscheint beinahe als Randnotiz.

Wesentlich prominenter erscheinen dann wieder die letzten beiden Kapitel, welche sich mit zwei unterschiedlichen frühneuzeitlichen Bildmotiven des Themas ‚Zeit‘ beschäftigen: Kairos/Occasio und der *Verita filias temporis*. Das achte Kapitel zur Darstellung der ‚richtigen Gelegenheit‘, griechisch *Kairos*, lateinisch *Occasio*, bildet dabei eine gelungene Synthese beider Buchteile. Auf den griechisch-antiken Kon-

zepten Kairos, die in der ersten Buchhälfte bereits angesprochen und an dieser Stelle kurz wiederholt und vertieft werden, aufbauend, zeigt die Autorin, wie dieses antike Literaturmotiv in mittelalterlichen Epigrammen fortgeführt wurde und seine Bekanntheit in der Vormoderne durch Reliefs, von denen das wohl künstlerisch einflussreichste in der Sammlung der Medici verwahrt wurde (209–217), erlangte. Letztlich zeigt die Autorin auf, wie Kairos/Occasio in seiner ikonographischen Form mit kahlem Hinterkopf und prominenter Stirnlocke, die es zu ergreifen gilt, erst in der Kunst des 12. Jahrhunderts erscheint; dort auf geflügelten Rädern (218). Schließlich diente diese Figur dann zur Erweiterung des Konzepts der Fortuna während der Frührenaissance. Das Kapitel fußt auf einer für wissenschaftliche Weiterführungen nützlichen Grundlagenforschung – wie auch die weiteren Kapitel des Buchs – und schließt mit einer kurzen Übersicht zu den *Modifications of Kairos/Occasio in Painting and Emblems* (233–243) ab.

Zuletzt richtet die Autorin ihren Fokus auf das bekannte Konzept des *Veritas filias temporis*, welches den *Noctes Atticae* des Aulus Gellius' entstammt (252) und von Cohen in engen Zusammenhang zum Hof der Medici und den Künstlern Michelangelo und Pontormo gesetzt wird (246–252). Unter dem besonderen Verweis auf Propaganda im Cinquecento geht Simona Cohen nachfolgend auf kürzere und singulär zu betrachtende Einzelstudien ein, in denen sie das Motiv der ‚Wahrheit als Tochter der Zeit‘ sieht. Dazu gehören Druckermarken (253–264), die norditalienische Kunst der Mitte des Cinquecento (264–269), das Motiv der Zeit in der Bildpropaganda Cosimos I. (269–285) sowie die Künstler Angelo Bronzino (285–295) und Giorgio Vasari (295–304). Diese fünf Einzelstudien werden gemeinsam mit den Ergebnissen der anderen Kapitel im *Epilog* zusammengefasst und erhalten dort ihren Sinnzusammenhang als Beispiele der tiefgreifenden Implementierung von Zeitikonographien im 16. Jahrhundert, welche hauptsächlich zu unserem modernen Verständnis von Zeitlichkeit beigetragen haben. Zuletzt ist es interessant nachzuvollziehen, wie vom mittelalterlichen steinernen Zodiakus der Bogen geschlagen wurde zu Illustrationen des *Trionfo Petrarca*s im 15. Jahrhundert und über die besondere Ikonographie des Kairos hin zur Malerei Bronzinos, Vasaris, Annibale Caraccis oder Tiepolos.

Auch wenn die Autorin mit ihrem Fokus auf italienische Kunst dem Anspruch des Austauschs von künstlerischer Invention innerhalb Europas nicht vollständig gerecht geworden ist, so ist ihr Buch dennoch als ein wichtiges Werk innerhalb der Beschäftigung mit der Darstellung von Zeit und Zeitlichkeit zu verstehen, und dient zudem dazu, die bisher noch immer als grundlegend angenommenen Aussagen Panofskys zu aktualisieren. Dass die vielseitigen Einzelstudien und ihre Ergebnisse, die Simona Cohens hier zusammengetragen hat, für zukünftige Forschungen zum Thema herangezogen werden, steht letztlich außer Frage, zumal die Autorin im Anhang des Buches alle illuminierten Manuskripte, Inkunabeln und Bücher zu Petrarca's *Trionfi* listet, und damit Forschenden einen deutlich schnelleren Zugang zu diesem Thema anbietet.

IVO RABAND
Universität Bern