

Die Wiedergeburt der Allegorien der Jahreszeiten in der italienischen Renaissance: Antikenrezeption und neue Ikonographien

Valeria Paruzzo

Bereits im Jahre 1901 wünschte Ettore Modigliani in seiner Rezension zu Arduino Colasantis *Le stagioni nell'antichità e nell'arte cristiana* eine ausführlichere ikonographische Abhandlung der Jahreszeiten-Allegorien herbei, die auch die „in dieser Hinsicht so wenig erforschte“ Renaissance miteinbeziehen würde.¹ Es kann nicht behauptet werden, dass sein Anliegen seither tatsächlich erfüllt worden ist. Zahlreiche Studien erforschten zwar die Jahreszeiten, ihre Symbolik und ihre europaweite ikonographische Umsetzung von der Antike bis zum Spätmittelalter.² Das erneute Interesse an der Jahreszeithematik in der Frühen Neuzeit wurde hauptsächlich in Bezug auf die flämische und niederländische Kunst hervorragend untersucht.³ Aber was Italien angeht, haben nur einige kursorische, und mittlerweile obsoleete Exkurse⁴ sowie wenige Studien zu einzelnen Werken⁵ das Thema eingehender betrachtet. Im Grunde fehlt also – erstaunlicherweise – eine Untersuchung zur Wiederbelebung und zur Transformation der Jahreszeiten-Ikonographie in der italienischen Renaissance, vor allem in Hinblick auf die Rezeptionen und Adaptionen des klassischen Erbes. Daher sollen nun hier erste Überlegungen zum Thema vorgelegt werden, die vor einigen Jahren in Zusammenhang mit einer von Peter Seiler betreuten Abschlussarbeit begannen.⁶ Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, ist das Ziel des vorliegenden Beitrags, durch die Analyse bekannter sowie einiger bisher vernachlässigter Beispiele die Voraussetzungen und die Hauptaspekte der Wiederaufnahme des Topos der personifizierten Jahreszeitendarstellungen am Ende des 15. Jahrhunderts in Italien zu untersuchen. In der Hoffnung, dass diese Prolegomena dem Studium der sicherlich zahlreichen Jahreszeiten-Serien, die ich hier nicht betrachte, neue Anregungen liefern können.

Mit ihren sich ständig ändernden Farben und den wechselnden Zyklen von Wachstum und Vergehen waren die Jahreszeiten seit jeher ein reizvolles Thema für literarische sowie visuelle Beschreibungen, die das komplexe und untrennbare menschliche Verhältnis zur kontinuierlich wandelnden Natur ausdrücken. Die Schilderung der Jahreszeiten als personifizierte Gestalten (Allegorien) fand weite Verbreitung in vielen Epochen und Regionen. In der griechischen Kunst wurden die Horai (Ἵρραι) seit dem frühen 6. Jahrhundert v. Chr. dargestellt. Als junge Begleiterinnen anderer Götter traten sie zunächst als Dreiergruppe ohne signifikante Attribute auf.⁷ Erst im Laufe des Hellenismus wurde die Anzahl auf vier erhöht, dem neuen Solarkalender und seiner Jahresteilung in vier statt drei Perioden entsprechend. Auf zahlreichen Reliefs wies nun jede in Bekleidung und Attribute differenzierte Hora auf eine bestimmte Jahreszeit hin.⁸ Diese Ikonographie fand weiterhin zwischen dem 2. Jahrhundert v. Chr. und dem 1. Jahrhundert n. Chr. unter den Römern weite Verbreitung. Auf arretinischen Gefäßen werden die Horae (*hōrae*) friesartig

im Profil dargestellt und präsentieren neue und verfeinerte Attribute, wie Blumen, Körbe und Tiere. Erstmals werden sie auch mit saisonalen Arbeiten assoziiert, wie Jagd und Aufzucht, und den dabei verwendeten Werkzeugen.⁹ Die laufenden oder tanzenden „pompeianischen“ Horae auf Wandmalereien zahlreicher römischer Privathäuser¹⁰ sicherten den Besitzern den glückbringenden Segen der Jahreszeiten, wie er in vielen römischen Gebeten zu finden ist (es brachte sogar Glück, von den Horae zu träumen¹¹). Somit kristallisierte sich endgültig der positive, förderliche und glückbringende Einfluss heraus, den die Mythologie und der Kult der Griechen und Römer den personifizierten Jahreszeiten zuschrieben. In der späten Kaiserzeit setzten sich die *tempora anni* durch, meist kindliche oder jüngerliche Genien, die, anders als die Horae, nicht aus sich selbst heraus fruchtbar sein konnten, sondern Fruchtbarkeit nur anregten und vermittelten.¹² Sie sind hauptsächlich im Kontext der kaiserlichen Propaganda zu finden: Auf Triumphbögen und Münzen symbolisierten sie die regelmäßige und fruchtbringende Wiederholung der Siege des Kaisers.¹³ In der privaten Grabmalkunst beehrten sie auf unzähligen Marmorsarkophagen den Verstorbenen mit den eigenen Produkten und symbolisierten die zyklische Wiederkehr und den neuen Anfang des Lebens im Jenseits.¹⁴ Als Erkennungszeichen dienten die agrarischen Produkte der jeweiligen Saison, wie Blumen, Ähren oder Trauben sowie Wild, Reiser oder warme Kleidung für den Winter. Bei der christlichen Assimilation des heidnischen Bildungsgutes aber wurde nicht diese Ikonographie übernommen, sondern jene der radialen Darstellungen auf Böden und Gewölben römischer Bauten, die in der Mitte eine zentrale Gottheit (Jupiter oder zunehmend den Sonnengott Helios in seiner Rolle als Herrscher über die Zeitordnung) zeigten, die von den Personifikationen der vier Jahreszeiten in den Ecken umgeben ist. Bei der Integration der antiken kosmologischen Theorien in das neue Weltbild wurde die komplexe Symbolik, die mit Helios verbunden war, auf Christus übertragen, welcher nun im Zentrum chronologischer Kalender, geografischer Darstellungen und Illustrationen astrologischer Theorien erschien.¹⁵ Die Integration von personifizierten Jahreszeiten in Darstellungen der christlichen Kosmogonie ließ sie somit das Mittelalter hinweg überdauern. In den monumentalen, bildhauerischen Entwürfen des christlichen Universums an die Portale romanischer und frühgotischer Kathedralen (seit dem 12. Jahrhundert) wurden die Jahreszeiten jedoch, trotz ihrer weitverbreiteten Wiedergabe in der antiken Kunst, viel seltener dargestellt als die bei weitem favorisierten Monate, die besser geeignet schienen, die enge Beziehung der Zyklichkeit der saisonalen Arbeiten zur Religion zu verbildlichen.¹⁶

In diesem Sinne bildet Ambrogio Lorenzettis *Allegorie und Auswirkungen der Guten und der Schlechten Regierung* (1338–1339) in der *Sala della Pace* des *Palazzo Pubblico* in Siena eine seltene, doch wichtige Ausnahme. Im oberen gemalten Fries der östlichen Wand wird die Darstellung der *Auswirkungen der Guten Regierung* von den allegorischen Halbfiguren der fruchtbaren Jahreszeiten *Frühling* (nicht erhalten) und *Sommer* (eine Frau, Ähren und Sichel haltend) samt der „förderlichen“ Planeten überwacht. An der westlichen Wand, oberhalb der *Tyrannie und ihrer Auswirkungen*, üben dagegen die für „schädlich“ erachteten Planeten samt *Herbst* und *Winter* ihren Einfluss aus.¹⁷ Der unbekleidete *Herbst* hält Trauben und einen Zweig. Der *Winter*, ein eleganter und warm bekleideter Herr inmitten eines Schneesturms, hält einen Schneeball. Dank einer auf Lorenzettis Prototyp basierenden Kopie dieser Allegorien im *Palazzo Corboli* in Asciano bei Siena (Ende des 14. Jahrhunderts) ist auch das Aussehen der Frühlings-Allegorie zu rekonstruieren: Sie soll eine zarte Frau mit Kränzchen und Blumen in den Händen

gewesen sein.¹⁸ Wie schon bemerkt wurde, besteht die Funktion dieser Allegorien darin, die komplexe und vielschichtige politische Botschaft der Hauptdarstellung in einen größeren, symbolischen Kontext einzufügen, indem sie die Realität der irdischen Stadt in eine kosmische Dimension projizieren.¹⁹ Meines Erachtens markieren diese allegorischen Darstellungen darüber hinaus einen wichtigen Wendepunkt: Erstens stellen sie die erstmalige Wiederaufnahme von Jahreszeiten-Allegorien im profanen Bereich dar. Statt in eine religiöse, kosmologische Ordnung des Universums sind sie in Siena in einen öffentlichen bürgerlichen und politischen Kontext eingebettet. Zweitens zeigt die Tatsache, dass Lorenzettis Figuren von ihrem Kontext im *Palazzo Pubblico* isoliert und in Asciano wiederaufgenommen wurden, dass die Jahreszeiten nun auch, vielleicht zum ersten Mal seit der Antike, wieder als eigenständiges bildliches Thema gelten konnten.

Dafür wird man allerdings noch ein Jahrhundert warten müssen: Während im 14. und 15. Jahrhundert die weit verbreiteten Darstellungen der Monatszyklen im Gefolge der reichen mittelalterlichen Tradition auch in Freskenzyklen umgesetzt wurden (wie beispielsweise in der *Torre Aquila* des *Castello del Buonconsiglio* in Trient, im *Palazzo della Ragione* in Padua und im *Palazzo Schifanoia* in Ferrara), scheinen Darstellungen der Jahreszeiten, von Lorenzettis Allegorien abgesehen, keinen Platz zu finden. Erst am Ende des Quattrocento tauchen die ersten Darstellungen auf. Doch aufgrund der bereits besprochenen Seltenheit mittelalterlicher Darstellungen war es nun notwendig, im Vergleich zu anderen „etablierten“ Allegorien (wie Monate, Laster und Tugenden usw.), die *stagioni* ganz „neu“ zu entwerfen. Auf diese Herausforderung reagierten Künstler und Werkstätten ganz individuell, indem sie auf jeweils unterschiedliche literarische und figurative Vorbilder sowie auf das eigene Repertoire zurückgriffen. Gerade aus diesen Gründen scheint die erste Darstellung, die ich orten konnte, die *Allegorien der vier Jahreszeiten* im glasierten Terrakotta-Fries, den Lorenzo de' Medici für das Giebelfeld der Fassade der Villa in Poggio a Caiano (ca. 1490) in Auftrag gab, von großem Interesse. Für den Entwurf des Frieses war der ältere Bertoldo di Giovanni (ca. 1440–1491) zuständig, auch wenn bis zu fünf verschiedene Künstler an dessen Realisierung beteiligt waren.²⁰



Abb. 1: Bertoldo di Giovanni und Werkstatt (zugeshr.), *Das Schicksal der Seele*, Detail: *Allegorien der vier Jahreszeiten*, glasierte Terrakotta, um 1490. Poggio a Caiano (Prato), Villa Medicea, Sala del Fregio.

Den Auftakt der vierten Platte des Frieses machen die Personifikationen der Jahreszeiten, auf die jene der Monate folgen (Abb. 1). Im Rahmen der weiterhin umstrittenen Interpretation der fünfteiligen Narration (entweder eine Allegorie der Zeit, basierend auf Ovids *Fasti* und Claudians *De Consulatu Stilichonis*, oder eine Allegorie der Reise der gerechten und der ungerechten Seele, basierend auf dem Mythos von Er in Platons *Republik*²¹), rhythmisieren die vier Jahreszeiten die heitere Entfaltung der Arbeiten auf den Feldern, die jeweils im entsprechenden

Monat durchgeführt werden.²² Arbeit und Wohlstand sind, im Gegensatz zu dem in der dritten Platte dargestellten Krieg, die Folge der weisen Wahl der „gerechten Seele“. Die vier Figuren, die sich schneeweiß vor einem tiefblauen Hintergrund abheben, sind entschieden *all'antica* modelliert. Wie bereits von Chastel notiert, sind sie Ovids *Metamorphosen* entnommen. Der Dichter beschreibt die *Horae Ver, Aestas, Autumnus* und *Hiems* am Hof des Sonnengottes, als Phaeton ihn um den Sonnenwagen bittet (II, 26–30):

[...] a dextra laevaue Dies et Mensis et Annus
Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae;
Verque novum stabat cinctum florente corona,
stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat,
stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis
et glacialis Hiems canos hirsuta capillos.²³

In gleichmäßigen Abständen („positae spatiis aequalibus“) präsentiert auch Bertoldo seine Allegorien: *Frühling*, mit der „florente corona“, erinnert mit ihrem wehenden Kleid an die blumenspendende Figur in Botticellis *Primavera*. *Sommer*, völlig unbekleidet, wie in den ovidianischen Versen, ist gerade dabei, sich eine kleine Girlande aus Ähren („spicea sarta“) auf das Haupt zu setzen. *Herbst* aber ist nicht „mit Most beschmiert“: Wie im Folgenden gezeigt wird, war die Vorstellung dieser Jahreszeit vor allem in Florenz mit dem Ideal der *dovizia*, des Überflusses, verbunden. Es ist daher kein Zufall, dass hier *Herbst* als ein Mann dargestellt ist, der in der linken Hand ein Füllhorn und in der rechten eine Traube hält. Im Vergleich zu den in Dreiviertel-Ansicht dargestellten Figuren von *Frühling* und *Sommer* deuten seine Modellierung im Profil, eine gewisse Starrheit sowie das imposante, disproportionierte Füllhorn auf ein mögliches Vorbild in der römisch-kaiserlichen Numismatik hin.²⁴ Die Originalität der Allegorie des *Winters* ist emblematisch für Bertoldos Synthese von Text- und Bildquellen. Er bezieht sich auf Ovids Verse in der Darstellung eines älteren Mannes: Der Dichter hatte sich nicht explizit dazu geäußert, aber den Winter „mit weißem Haar“ beschrieben. Der Ikonographie der Monatszyklen entnimmt Bertoldo jedoch die winterlichen Beschäftigungen des Schneidens und Bündelns von Brennholz, das unsere Figur in der Armbeuge hält. Luca della Robbias Januar-Tondo (Victoria and Albert Museum, London) für das *studiolo* von Lorenzos Vater Piero de' Medici ist nur eines der vielen möglichen Beispiele dafür, wie weit verbreitet die Darstellung dieser Tätigkeit noch im 15. Jahrhundert war. Der Rückgriff auf antike literarische Quellen entspricht, ganz im Sinne des Florentiner Humanismus, dem gelehrten Charakter des Programms, als dessen Autor Lorenzo selbst, Marsilio Ficino und Angelo Poliziano vorgeschlagen wurden. Es ist bemerkenswert, dass für den Autor die Monatsarbeiten allein nicht mehr ausreichend waren, um die ackerbaulichen Tätigkeiten, d. h. den „rechten Weg“ der „weisen Seele“ (nach der Interpretation des Frieses) zu verbildlichen. Offensichtlich bestand das Bedürfnis, sie in einen „höheren“ Kontext von Zyklizität einer klassischen Kultur zu stellen, der durch die Jahreszeiten, die in der lateinischen Literatur beschrieben wurden, evoziert werden konnte. In der Tat hatte man sich in den 1480er Jahren intensiver mit der antiken Bukolischen Dichtung beschäftigt²⁵, was zur Entstehung von literarischen Werken führte, die von ihnen inspiriert waren (wie z. B. Polizians *Rusticus* 1483 und *Ambra* 1485). Durch diese Mediation hörten die Jahreszeiten



Abb. 2: Sandro Botticelli (Werkstatt) (zugeschr.), Allegorien der vier Jahreszeiten: Frühling, Sommer, Herbst und Winter, Öl auf Holz, nach 1510. Unbekannter Aufbewahrungsort.

auf, als unberechenbare, teils positive, teils negative Kräfte wahrgenommen zu werden, wie noch im *Palazzo Pubblico* in Siena. Stattdessen traten sie in ein idealisiertes Reich pastoraler Übernatürlichkeit ein, von dem aus sie harmonisch in ihrem vollkommenen und notwendigen Kreislauf den Lebensrhythmus des Menschen leiten, der nun nicht mehr von der Arbeit ermüdet und zu ihr verdammt, sondern durch sie geadelt und bestimmt ist.

Offensichtlich war im Kontext des Medici-Mäzenatentums bereits eine weitaus komplexere Jahreszeitenallegorie – Botticellis *Primavera* – ausgearbeitet worden. Dass sowohl die *Primavera* als auch Bertoldos Fries zu ikonographischen Vorbildern avancierten, zeigt eine Serie von vier Tafeln mit den *Allegorien der Jahreszeiten* aus der Botticelli-Werkstatt (zuletzt Sotheby's L.A., 1982²⁶) (Abb. 2). Der Zyklus, von Lightbown als die erste „incontestably homogeneous series of the Seasons in Renaissance panel painting“²⁷ definiert, wurde im Laufe der Jahre von der Kritik unterschiedlich bewertet und für ein eigenhändiges Werk des Meisters, ein (mehr oder weniger qualitätvolles) Produkt der Werkstatt oder gar eine Fälschung gehalten. Über die Ausführungsqualität lässt sich anhand der vorhandenen Schwarz-Weiß-Fotografien nur schwer urteilen. Einige stilistische Merkmale, wie die Drapierung, scheinen mir der späten Produktion von Botticelli und der Werkstatt zu ähneln, wie z.B. der *Geschichten der Virginia* (Accademia Carrara Bergamo) oder

den *Vier Szenen aus dem Leben des Hl. Zenobius* (National Gallery London, The Metropolitan Museum New York, Gemäldegalerie Dresden). Mehr noch erscheint mir, dass die Tafeln gut mit jener bereits von Zeri zusammengetragenen Werkgruppe in Dialog treten, für die der Kunsthistoriker eine Datierung nach Botticellis Tod (1510) vorschlug.²⁸ Zeri ging davon aus, dass ein Mitarbeiter bzw. eine Gruppe von Mitarbeitern Botticellis erfolgreiche Werkstatt nach seinem Tod fortführten und unterschiedliche Vorbilder und Entwürfe des Meisters zu neuen Werken kombinierten, jedoch mit schwachen Endergebnissen. Das könnte auch bei diesem Zyklus der Fall gewesen sein. Die Physiognomien, das nuancierte *chiaroscuro*, die homogenen Farbsektionen, die schweren Gewänder, die Ungenauigkeit des Malers in einigen Details, etwa bei den Händen und den langen Ärmeln des *Frühlings*, scheinen mir sehr nahe an Werken wie *Die Flucht nach Ägypten* (Musée Jacquemart-André) zu sein, ebenso wie die charakteristische Raumkomposition mit ihrer diagonalen Ausrichtung des Raumes, die unsere Herbst-Figur sowohl mit der *Flucht* als auch dem von Zeri bereits erwähnten *Kreuztragenden Christus* (zuletzt Sotheby's New York, 2011) vereint. Was die Ikonographie der Tafeln anbelangt, diente die bekannte blumenspendende Figur der *Primavera* Botticellis als Vorbild der Frühlingsallegorie. Die Ähnlichkeit liegt weniger in der Pose, als vielmehr in der vereinfachten Bekleidung, Frisur und in der Fülle von Rosen in den Falten ihres Gewandes. Der weiblichen Gestalt der *Primavera* wurden bekanntermaßen unterschiedliche Deutungen beigemessen. Doch im Licht ihrer Isolierung seitens des Autors unseres Zyklus erscheint die ursprüngliche Theorie Warburgs, der die Figur als „Frühlingsgöttin“²⁹ verstand, umso sinnvoller. Die fröstelnde Figur des Winters ist von Bertoldos Fries inspiriert, aber als „weibliche Version“ modifiziert, mit dem *soggólo* und dem *manto da testa*, die ältere Florentinerinnen noch trugen. Der *Winter* verweist zugleich auf die Matronen der *Geschichte der Virginia* oder der *Taufe des Hl. Zenobius* (National Gallery, London), die ähnlich gekleidet sind und in Teilen auch denselben trauernden, fast erzürnten Gesichtsausdruck unserer *Winter-Allegorie* zeigen. Neben dem in der Armbeuge gehaltenen Holzbündel (wie bei Bertoldo) gehört auch das Wärmen am Feuer zum mittelalterlichen Repertoire der Monatszyklen, und kommt bei Winter-Allegorien ab dem 16. Jahrhundert oft vor. Die Personifikation des *Herbstes*, der schon in der Antike die Jahreszeit des Reichtums und des Überflusses war, balanciert hier einen schweren Korb voller Früchte auf dem Kopf. Sie hält ein großes Füllhorn voller Weintrauben am linken Unterarm; ein kleines Kind mit nach oben gestreckten Armen versucht, ihre Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Soweit mir bekannt ist, wurde noch nicht erkannt, dass diese Allegorie von Donatellos verlorener *Dovizia* inspiriert ist, die im Jahr 1427 auf einer hohen Säule in Mitte des Zentralplatzes des Florentiner Alten Marktes errichtet worden war. Das antikisierende Aussehen der Skulptur mit wehendem Gewand, voranschreitender Pose, die Attribute des Korbes und des Füllhorns sowie ihre glückverheißende Fruchtbarkeits-Symbolik³⁰ inspirierten zahlreiche Statuetten der Della-Robbia-Werkstatt (wie z. B. im Minneapolis Institute of Art). Diese Figuren sind von einem Kind begleitet und waren somit wahrscheinlich das direkte Vorbild für unsere Allegorie. Wie Randolph überzeugend zeigen konnte, waren vergleichbare Statuetten in vielen Haushalten vorhanden und sollten den Bewohnern als eine Art Glücksbringer vor allem Fruchtbarkeit und eine große Nachkommenschaft bescheren.³¹ Auch der *Sommer*, wahrscheinlich als Pendant zum *Herbst* entworfen, erinnert an die Figur der *Dovizia*. Sie hält eine Sichel und zwei Ährenbündel, die im Einklang mit den sommerlichen

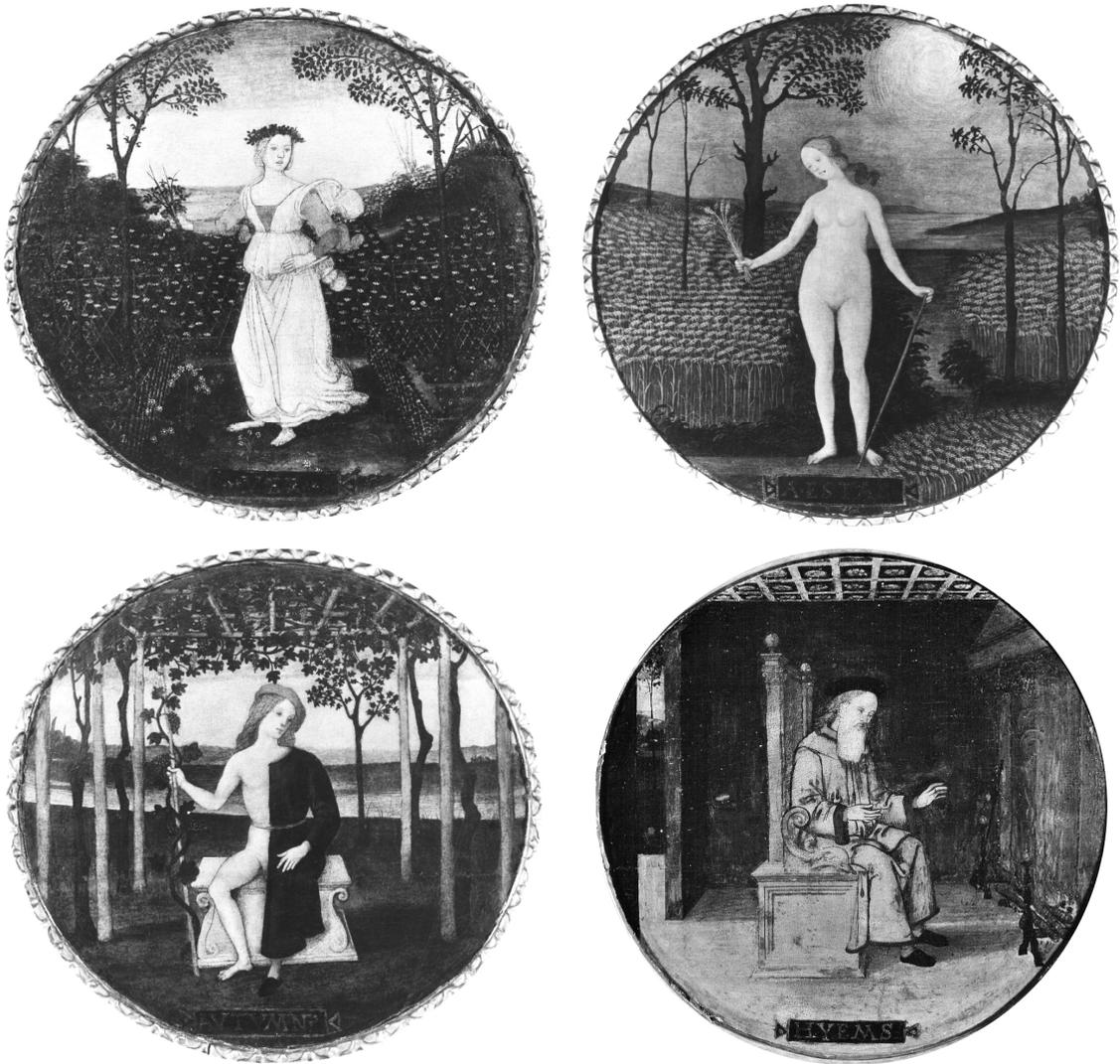


Abb. 3: Giacomo Pacchiarotti (zugeschr.), Allegorie des Frühlings, Sommers und Herbstes, Tempera und Öl auf Holz, ca. 1500–1505. Zuletzt London, Sammlung Woodward. Allegorie des Winters. Chaälis, Musée Jacquemart-André, 1889.76.

landwirtschaftlichen Aktivitäten stehen. Es scheint sehr plausibel, dass die vier Tafeln Teil einer häuslichen Einrichtung waren, vielleicht die Vertäfelung eines Zimmers³². Da alle vier Figuren weiblich sind und durch die besondere Verbindung, die mit der fruchtbarkeitsbringenden Symbolik von Donatellos *Dovizia* explizit gesucht wird, könnte diese Jahreszeitenserie zudem auf eine weibliche Auftraggeberschaft und/oder einen weiblich konnotierten Bestimmungsort hindeuten. Es scheint kein Zufall zu sein, dass die Jahreszeiten für diesen Kontext gewählt wurden, da ihnen – wie gezeigt – schon in der griechischen und römischen Antike ein förderlicher und glückbringender Einfluss zugeschrieben wurde.

Die Verbreitung der Thematik im häuslichen Kontext wird durch die interessante Serie von vier Tondi mit den *Allegorien der vier Jahreszeiten* (Abb. 3) bezeugt, die Fattorini jüngst dem Sieneser Giacomo Pacchiarotti (1474 – ca. 1540) zugeschrieben hat.³³ Technische Analysen suggerieren, dass die gemalten Clipei von ein und derselben Tafel stammen und möglicherweise einen Holzfries entlang einer Wand unterhalb der Zimmerdecke bildeten.³⁴ Der *Winter* befindet sich im Musée Jacquemart-André, *Frühling*, *Sommer* und *Herbst* an einem unbekanntem Aufbewahrungsort (zuletzt London, Sammlung Woodward). Der *Frühling* ist als junge Frau mit leichtem, wellendem Kleid dargestellt. Mit einer Blumengirlande gekrönt, hält sie einen Blumenstrauß in der Hand. Der *Sommer* erscheint als junge, unbedeckte Frau, die in einer – raren – nächtlichen Szene vor einem Hintergrund mit See und Weizenfeldern ein Ährenbündel und einen Stab hält. Ihre Attribute, besonders der sonst nicht erklärbare Stab, könnten von Ceres Augusta auf römisch kaiserlichen Münzen inspiriert sein, die mit drei Ähren in der rechten Hand und dem *caduceus* oder einer langen und dünnen Fackel in der linken dargestellt wird. *Herbst* sitzt auf einem antikisierenden Opferaltar unter einer Weinlaube und hält einen Bacchischen Thyrsus in der Hand.³⁵ Sein Gewand lässt die linke Hälfte seines Körpers einschließlich des Fußes frei. Darin las Borenius – ohne selbst davon überzeugt zu sein – eine Anspielung an das Klima der herbstlichen Jahreszeit, zwischen Sommerhitze und Winterkälte.³⁶ Sein Vorschlag aber ist durchaus triftig, wurde doch bislang noch nicht bemerkt, dass diese besondere Ikonographie bereits in Benedetto Antelamis Allegorie des *Winters* (Baptisterium in Parma) zu finden ist. Die Jahreszeit wird hier als alter Mann in frontaler Position dargestellt, halb nackt und halb bekleidet, mit einem trockenen Ast rechts und einem belaubten Ast links, gerade um seine Übergangsfunktion zwischen dem Schlaf und dem Erwachen der Natur zu kennzeichnen. Pacchiarottis *Winter* ist ein alter Mann, der sich am Feuer eines gemütlichen Zimmers aufwärmt, ebenfalls in unzähligen Darstellungen der Monate *Dezember* und *Januar* zu



Abb. 4: Maestro del Fetonte Correr (zugeschr.), *Apollo erlaubt Phaeton, den Sonnenwagen zu fahren*. Tempera und Öl auf Holz, ca. 1495–1500. Venedig, Museo Correr, Cl. I n. 0559.

finden. Zur Serie gehört höchstwahrscheinlich auch eine *Allegorie der Zeit* (The Mary and Bernard Berenson Collection, I Tatti), die einen alten Mann mit langem Bart und Krücken zeigt, der einem kleinen Kind eine Sanduhr weist. Sie symbolisiert das unaufhaltsame Vergehen der Zeit, dem nicht einmal das Kind entkommen kann.³⁷ Der bereits in der Antike verbreitete Topos der „schädlichen Macht der Zeit“ wurde von Ovid (*Met XV*, 234 f.) genauso wie von Horaz (*Od IV*, 7) betont. Mit der Mediation von Petrarca's Werk, vor allem seinen *Trionfi* (die ab der ersten gedruckten Ausgabe 1470 außerordentlich populär wurden) und dem *Canzoniere*, bekam das Motiv des Vergehens der Zeit erneute Aufmerksamkeit. Die wieder in den Mittelpunkt gerückte Frage ihres nicht aufzuhaltenden Verfließens scheint mir eine zusätzliche, zentrale Voraussetzung für die

konzeptuelle Wiederaufnahme des Jahreszeiten-Motivs zu sein, die von der Pacchiarotti-Serie, die die Allegorie der Zeit mit jener der Jahreszeiten vereinigte, verbildlicht wird.

Kehrt man zu den antiken literarischen Quellen zurück, sollte noch betont werden, dass die bereits erwähnte Erzählung des Phaeton-Mythos in Ovids *Metamorphosen* – genauer die darin beschriebenen Personifikationen der Jahreszeiten – schon seit der römischen Antike bildlichen Ausdruck fand, beispielsweise auf dem Phaeton-Sarkophag heute in der Ny Carlsberg Glyptothek (2. Jahrhundert n. Chr.). Auch Bertoldo isolierte die ovidianische Beschreibung der Jahreszeiten für seinen Fries. Ovids Verse dienten aber auch als Quelle für die Darstellung des gesamten Mythos, wie beispielsweise im reizvollen Clipeus *Apollo erlaubt dem Phaeton, den Sonnenwagen zu fahren* (Museo Correr, Venedig), der erst kürzlich von Vinco publiziert wurde, der ihn einem anonymen Veroneser Maler zuschrieb und eine Datierung um 1495–1500 vorgeschlagen hat (Abb. 4).³⁸ Die Komposition ist von einem Holzschnitt aus den *Ovidio metamorphoses vulgare* von Giovanni Bonsignori abgeleitet, der ab 1497 mehrfach in Venedig gedruckt wurde.³⁹ Im Holzschnitt ist jedoch nur der vor seinem Vater kniende Phaeton dargestellt, während die von Ovid

beschriebenen Horae von der Darstellung ausgeschlossen sind: Der Künstler musste sie also eigenständig schaffen. Bemerkenswert ist, dass der Maler dabei teilweise von Ovids Versen abweicht: Der *Sommer* ist zwar bis auf ein Paar elegante Sandalen unbekleidet und hält vergoldete Ähren, doch *Herbst* und *Frühling* ähneln in ihren eleganten Gewändern, die einer Anwesenheit „am Hof“ angemessen scheinen, der traditionellen Ikonographie des Bacchus und der Flora. Auch wird der *Winter* nicht als älterer Mann dargestellt und erscheint im Vergleich etwas rau in seiner kurzen Kleidung, während er sich vor der Kälte mit den Armen umschlingt und eine Axt hält, die wiederum auf die Ikonographie der mittelalterlichen Wintermonate rückverweist.

Die Inspiration für diese Personifikationen, insbesondere für die singuläre Gestalt des bärtigen *Winters* im kurzen Gewand, mag die Holzschnitte der *Hyperotomachia Poliphili* geliefert haben (Abb. 5). In dem in der Renaissance äußerst bekannten und einflussreichen Roman (1499 in Venedig gedruckt) findet sich die Beschreibung der Jahreszeiten im Rahmen der Ekphrasis des



Abb. 5: Meister des Poliphilo, Allegorien der vier Jahreszeiten. Holzschnitte aus der *Hyperotomachia Poliphili ubi humana omnia nisi somnium esse docet*, Venedig 1499, fol. 93v, 94r, 94v.

Altars des Priapus, den die Darstellungen der „quattuor tempora“ schmücken. Die Einbeziehung der Jahreszeiten im Roman ist inhaltlich motiviert, ist die Ekphrasis doch Teil der Beschreibung des Triumphs von Vertumnus und Pomona. Calvesi charakterisiert ihn als „Triumph der Produkte der Erde“⁴⁰, der wiederum durch den Lauf der Zeit (sprich der Abfolge der Jahreszeiten) ermöglicht und durch die „coctilia clepsydris“ zu Pomonas Füßen symbolisiert wird. Die Holzschnitte sind lange bekannt, doch nur die Frühlings-Allegorie wurde seit Warburgs Analyse⁴¹ eingehender betrachtet. Die Jahreszeiten erscheinen hier in der Gestalt der antiken Götter Venus, Ceres, Bacchus und Äolus, eine – eingangs dargelegt – in der griechischen und römischen Kunst der Antike unbekannt ikonographische Praxis.⁴² Für die Holzschnitte der *Hypnerotomachia* wurde Lukrez' Beschreibung der sich erneuernden Jahreszeiten (*De Rerum Natura*, V, 737–747) wieder aufgenommen:⁴³

It Ver et Venus, et Veneris praeunntius ante
pennatus graditur, Zephyri vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
inde loci sequitur calor aridus et comes una
pulverulenta Ceres et etesia flabra aquilonum.
inde Autumnus adit, graditur simul Euhius Evan.
inde aliae tempestates ventique secuntur,
altitonans Voltumnus et auster fulmine pollens.
tandem bruma nives adfert pigrumque rigorem
reddit; Hiemps sequitur crepitans hanc dentibus algu.⁴⁴



Abb. 6: Nicola da Urbino, Teller istoriato mit den Allegorien der vier Jahreszeiten, Maiolika, um 1525. Venedig, Museo Correr, Cl. IV n. 0003.

Die berühmte Frühlingsbeschreibung war bekanntermaßen in Polizians *Rusticus* bereits übernommen worden und floss in das Programm der *Primavera* Botticellis ein. In der zitierten Passage verbindet Lukrez den Frühling mit Flora und Venus, den Sommer mit Ceres und den Herbst mit Bacchus. Da der Winter ihm zu Folge nichts Eigenes, außer dem schlechten Wetter, hervorbringt,⁴⁵ wird hier Äolus (oder *Jupiter Pluvius*) beim „Regen rufen“ durchaus sinnvoll verbildlicht.

Die Holzschnitte der *Hypnerotomachia* haben die Ikonographie der Jahreszeiten maßgeblich geprägt: Beispielsweise lieferten sie Nicolò da Urbino (ca. 1480–1537/8) Inspiration für einen schönen *istoriato* mit den vier personifizierten Jahreszeiten am Fuße einer Felsenwand, Teil des berühmten *Servizio Ridolfi* (ca. 1515, Museo Correr, Venedig) (Abb. 6).⁴⁶

Die hier analysierten Werke aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts und dem Beginn des 16. Jahrhunderts zeigen, wie ihre Schöpfer einzelne Elemente aus unterschiedlichen antiken, mittelalterlichen und zeitgenössischen Text- und Bildquellen ableiteten und kombinierten. Diese Beispiele stellen nur die erste Phase einer langen und erfolgreichen Bildtradition dar. Im Laufe des Cinquecento und des Seicento entwickelten sich die Allegorien der Jahreszeiten zu einem beliebten Topos in ganz Italien: Sie finden sich weiterhin im häuslichen Kontext, doch vornehmlich in den Dekorationsprogrammen von privaten und öffentlichen Palästen und Villen. Aufgrund der Vielfältigkeit ihrer Motive, Bedeutungen und Medien bilden sie einen faszinierenden Ausgangspunkt, von dem aus die profane künstlerische Bildsprache in Italien in ihrer Beziehung zur Antike sowie die Praxis der humanistischen, im Dialog mit antiken Texten stehenden *inventio* exemplarisch diskutiert werden kann – sodass ihr weiterhin ausstehendes gründliches Studium ein relevantes Forschungsdesiderat darstellt.

Anmerkungen

¹ Modigliani 1901, S. 191. Das rezensierte Werk ist Colasanti 1901.

² Für die Antike vgl. Hanfmann 1951, Simon 1966, Kranz 1984, Machaira 1990, Boschung 2013. Für den Mittelalter vgl. Wittekind 2013.

³ Vgl. Jaargetijden 2002, Meetz 2003, Kemperdick 2013.

⁴ Vgl. Van Marle 1931, Bd. 2, S. 314–324, Pigler 1956, Bd. 2, S. 492–499.

⁵ Abgesehen von den Studien zur Allegorie des Frühlings, die sich vor allem aus der interpretatorischen Herausforderung von Botticellis *Primavera* ergaben, vgl. Donati 2015, Fattorini 2019.

⁶ Die Masterarbeit wurde im Januar 2017 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit dem Titel *Botticellis „Jahreszeiten“? Provenienz, Ikonografie, Kontext* vorgelegt. Mein besonderer Dank gilt an Peter Seiler, der mich als Erster auf Botticellis *Jahreszeiten* aufmerksam machte, sowie die Arbeit durch seine fortwährende fachliche und persönliche Unterstützung begleitete. Claudia Blümle verdanke ich ebenfalls wertvolle Anregungen und Ratschläge.

⁷ Sie wurden eng nebeneinander abgebildet, oft im selben Mantel eingewickelt, wie auf dem sog. „Françoisvase“ in Florenz oder auf dem Dinos des Sophilos in London. Vgl. Hanfmann 1951, Bd. 1 S. 95; Simon 1966, S. 468–470; Machaira 1990, S. 508. Für einen Exkurs der Beschreibungen der Horai in griechischen Textquellen vgl. zuletzt Bremmer 2013.

⁸ Wie z. B. auf dem bekannten Louvre-Relief, auf dem sie dem bärtigen Dionysos folgen: Die erste Hora hält kleine Blumen in der Falte ihres Himations, die leichter angezogene zweite zwei Weizenähren, die dritte eine Weintraube. Die vierte (nach einer Rekonstruktion) ist mit wärmerer Kleidung ausgestattet. Vgl. Machaira 1990, S. 505–506; Hanfmann 1951, Bd. 1, S. 113–114.

⁹ Für Beispiele vgl. Hanfmann 1951, Bd. 2, Kat.-Nr. 57–68.

¹⁰ Für Beispiele vgl. Hanfmann 1951, Bd. 1, S. 133–136.

¹¹ Nach Artemidor von Daldis (2. Jh.), vgl. Hanfmann 1951, Bd. 1, S. 141.

¹² Vgl. Boschung 2013, S. 180; Hanfmann 1951, Bd. 1, S. 164.

¹³ Vgl. Boschung 2013, S. 185.

¹⁴ Eine maßgebende Systematisierung der Jahreszeitensarkophage bot Kranz 1984.

¹⁵ Vgl. Hanfmann 1951, S. 138–274. Für Kalenderbilder im Mittelalter vgl. zuletzt Wittekind 2013.

¹⁶ Die einflussreichsten Exemplare schufen in Italien Wiligelmos Werkstatt, der sog. „Meister Niccolò“ und Benedetto Antelami. Für einen Überblick und weiterführende Literatur vgl. Castiñeiras González 1997, S. 327–332.

¹⁷ Für diese Interpretation der Allegorien vgl. Donato 1995, S. 378.

¹⁸ Die Cristoforo di Bindoccio und Meo di Pero zugeschriebenen Fresken (vgl. Bagnoli 2002, S. 65–68) zeigen vier Tondi mit Jahreszeiten-Allegorien, die von Lorenzettis Prototyp stammen. Für weitere Überlegungen zum Zyklus vgl. Donato 1988, S. 1133–41.

¹⁹ Vgl. Feldges-Henning 1972, S. 162; Donato 1995, S. 378. Es wurde gezeigt, dass Lorenzetti *Allegorie* die Auswirkungen der Wiederentdeckung der aristotelischen *Politik* auf das politische Denken des 14. Jhs. widerspiegelt, vgl. Mascolo/Caffio 2017, S. 404, u. Anm. 97 und 98. Dies ist auch durch die Fresken im bereits erwähnten Palazzo Corboli bestätigt, welche Aristoteles, umgeben von den Kardinaltugenden, zeigen, vgl. Donato 1988, S. 1152–1153.

²⁰ Für den *status quaestionis* und frühere Literatur vgl. zuletzt Ng 2019.

²¹ Für die erste vgl. Cox-Rearick 1982, S. 170–173, für die zweite vgl. Acidini 1991. Beide Interpretationen stehen im Einklang mit dem ewigen Kreislauf von Tod und Wiedergeburt und daher mit Lorenzos persönlichem Motto *Le temps revient* und dem Motto der Familie Medici *Semper*, mit der ihnen zugrundeliegenden Idee der Wiederkehr des „Goldenen Zeitalters“, vgl. Cox-Rearick 1982, S. 183.

²² Vgl. Acidini 1991, S. 21.

²³ „Rechts und links von ihm [Phöbus] standen der Tag, der Monat, das Jahr und/ auch die Jahrhunderte und, in gleichem Abstand, die Stunden,/ stand der junge Frühling mit blühendem Kranz um die Schläfen,/ stand der nackte Sommer und trug ein Ährgewinde,/ stand auch der Herbst, bespritzt vom Saft gekelterter Trauben,/ und der eisige Winter mit grauen und struppigen Haaren.“ Ovid 2017, S. 88–89.

²⁴ Das Füllhorn war Attribut mehrerer römisch kaiserlicher Allegorien (Concordia, Fortuna, Copia, Pax, Felicitas Publica), doch die stehende Pose, die Größe des Füllhorns und die untere Drapierung des *Herbstes* erinnern insbesondere an Ceres, so wie sie auf dem Verso des Aureus von Otho (69 n. Chr.) zu sehen ist. Bertoldo könnte diese Ikonographie direkt oder indirekt von anderen Bildquellen abgeleitet haben.

²⁵ Vgl. Cox-Rearick 1982, S. 179–180.

²⁶ Der letzte dokumentierte Aufbewahrungsort war Knoedler's, New York. Es konnte herausgefunden werden, dass das Auktionshaus die *Jahreszeiten* zwischen 4. und 21. Oktober 1937 von „Robert Frank Ltd.“ als „Botticelli“ für 67.000 USD erwarb. Am 24. November 1967 verkaufte Knoedler die vier Tafeln dem amerikanischen Entrepreneur und Sammler Fletcher Jones (1931–1972) als „Botticelli Schule“ für 150.000 USD. Vgl. The Getty Research Institute, 2012.M.54, M. Knoedler & Co. records, Series I.A., Painting Stock Book 8, S. 42–43, Nr. 1943–1946 und Series II, Sales Book 20, S. 201. Sein Biograf schrieb, dass Jones der *Frühling* in seinem Haus prominent aufstellte, vgl. Pollock 2004, S. 14. Nach Jones frühzeitigem Tod befanden sich die Gemälde womöglich im Besitz des Los Angeles County Museum of Art – dem Jones, so Pollock, viele Werke aus seiner Sammlung regelmäßig auslieh – und wurden am 21. Juni 1982 versteigert (Sotheby's Los Angeles, 21. Juni 1982, Lot 2, als *Style of Sandro Botticelli* für 10.500 USD), als das Museum einen Teil seiner Sammlung verscherbelte. Wer die Tafeln kaufte, bleibt weiterhin unbekannt. Ich danke Pippa Dean (Sotheby's London) für ihre Hilfe beim Aufspüren der Los Angeles Auktion. Für den fruchtbaren Gedankenaustausch über diese Serie möchte ich mich bei Luca Mattedi bedanken.

²⁷ Lightbown 1978, S. 149.

²⁸ Vgl. Zeri 1985.

²⁹ Warburg 1893, S. 37.

³⁰ Vgl. Randolph 2002.

³¹ Vgl. Randolph 2002, S. 180.

³² Wie von Lightbown 1978, S. 148–149, vorgeschlagen.

³³ Vgl. Fattorini 2015 und 2019. Borenius publizierte *Frühling, Sommer und Herbst* als sie sich in der Sammlung Woodward in London befanden und schrieb sie Matteo Balducci zu, vgl. Borenius 1922. Für die frühere Provenienz der gesamten Serie könnte ein Hinweis in *La Chronique des Arts et de la Curiosité* (Supplément à la Gazette des Beaux-Arts, 7.1.1866) von Interesse sein, nach dem in Brüssel aus der Chapuis-Sammlung „Les quatre saisons, petits panneaux ronds de 48 centimètres de diamètre, 1,250 fr., à M. Degroux“ verkauft wurden.

³⁴ Vgl. Fattorini 2015, S. 512.

³⁵ Vgl. Borenius 1922, S. 21.

³⁶ Vgl. Borenius 1922, S. 21.

³⁷ Vgl. Fattorini 2015, S. 511.

³⁸ Es ist unklar, ob der Clipeus und sein *pendant* die Vorderseite einer Brauttruhe schmücken hätten können. Vgl. Vinco 2018, S. 273–275. Ich danke Mattia Vinco für seine Hilfsbereitschaft.

³⁹ Vgl. Vinco 2018, S. 273.

⁴⁰ Calvesi 1980, S. 194.

⁴¹ Vgl. Warburg 1893, S. 12.

⁴² Vgl. Hanfmann 1951, Bd. 1, S. 278–279.

⁴³ Womöglich durch die Mediation eines scholastischen Epigramms aus dem 12. Jh. Vgl. Meetz 2003, S. 42–45. Für einen Überblick der Studien u. eine eingehende ikonographische Analyse der Holzschnitte vgl. *ebd.*, S. 44–67.

⁴⁴ „Lenz und Venus erscheint und ihr Bote, der Knabe mit Flügeln,/ Schreitet vorauf, auch Flora, die Mutter, die neben dem Zephyr/ Wandelnd die Wege vorher mit den Blüten des Lenzes bestreuet,/ Alles mit herrlichen Farben und Wohlgerüchen erfüllend./ Dann folgt trockene Glut und zugleich als Begleiterin Ceres,/ Die sich in Staub einhüllt, und die wehenden Nordpassate./ Hierauf naht auch der Herbst und der „Euhoi!“ jauchzende/ Bacchus./ Ihnen folgen im Zuge die anderen Wetter und Winde:/ Erst Südost mit dem Donner, dann Blitze versendend der/ Südwind./ Schnee bringt endlich das Ende des Jahrs, und erstarrende Kälte/ Bringt es uns wieder, ihm folgt der zähneklappernde Winter.“ Lukrez 2013, S. 460–463.

⁴⁵ Vgl. Meetz 2003, S. 37.

⁴⁶ Vgl. Polidori 1960, S. 217–218.

Literatur

Acidini Luchinat 1991 – Cristina Acidini Luchinat, La scelta dell'anima: le vite dell'iniquo e del giusto nel fregio di Poggio a Caiano, in: *Artista. Critica dell'arte in Toscana*, 1991, S. 16–25.

Bagnoli 2002 – Alessandro Bagnoli, Gli affreschi dell'antico Palazzo Bandinelli ad Asciano, in: *Palazzo Corboli Museo D'Arte Sacra*, hg. v. Cecilia Alessi, Siena 2002, S. 59–70.

Borenius 1922 – Tancred Borenius, Unpublished Cassone Panels IV, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1922, Bd. 41, Nr. 232, S. 18–21.

Boschung 2013 – Dietrich Boschung, *Tempora anni*: Personifikationen der Jahreszeiten in der römischen Antike, in: *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen der Zeit*, hg. v. Thierry Greub, München 2013, S. 179–200.

Bremmer 2013 – Jan N. Bremmer, The Birth of the Personified Seasons (*Hora*) in Archaic and Classical Greece, in: *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen der Zeit*, hg. v. Thierry Greub, München 2013, S. 161–178.

Jaargetijden 2002 – *De vier jaargetijden in de kunst van de Nederlanden 1500–1750*, hg. v. Yvette Bruijnen / Paul Huys Janssen Zwolle 2002.

Calvesi 1980 – Maurizio Calvesi, *Il sogno di Polifilo predestino*, Rom 1980.

Castiñeiras González 1997 – Manuel Castiñeiras González, Mesi, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Rom 1997, Bd. 8, S. 325–335.

Colasanti 1901 – Arduino Colasanti, Le stagioni nell'antichità e nell'arte cristiana, in: *Rivista d'Italia*, 1901, Bd. 4, Heft 4, S. 669–687.

Cox-Rearick 1982 – Janet Cox-Rearick, Themes of Time and Rule at Poggio a Caiano: The Portico Frieze of Lorenzo il Magnifico, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1982, Bd. 26, Heft 2, S. 167–210.

Donati 2015 – Andrea Donati, Le Quattro Stagioni di Girolamo Dente e il suo ruolo dentro e fuori della bottega di Tiziano, in: *Venezia e la Puglia nel Cinquecento*, hg. v. Nuccia Barbone / Andrea Donati / Lionello Puppi, Foggia 2015, S. 44–57.

Donato 1988 – Maria Monica Donato, Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), Palazzo Pubblico, e l'iconografia 'politica' alla fine del medioevo, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*, 1988, Bd. 18, Nr. 3, S. 1105–1272.

Donato 1995 – Maria Monica Donato, Le figurazioni nelle fasce decorative, in: *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, hg. v. Enrico Castelnuovo, Mailand 1995, S. 378–379.

Fattorini 2015 – Gabriele Fattorini, Allegory of Time, in: *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, hg. v. Carl B. Strehlke / Machtelt Brügggen Israëls, Florenz 2015, S. 511–514.

Fattorini 2019 – Gabriele Fattorini, Giacomo Pacchiarotti e il fu Matteo Balducci: un po' di ordine in fototeca (con qualche appunto su Vincenzo Tamagni), in: *Federico Zeri: lavori in corso*, Bologna 2019 (Nuovi diari di lavoro, Bd. 7), S. 279–310.

Feldges-Henning 1972 – Uta Feldges-Henning, The Pictorial Programme of the Sala della Pace: A New Interpretation, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1972, Bd. 35, S. 145–162.

Hanfmann 1951 – George M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, 2 Bde., Cambridge 1951.

Kemperdick 2013 – Stephan Kemperdick, Die Geburt Christi zu Ostern? Jahreszeiten in der altniederländischen Malerei, in: *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen der Zeit*, hg. v. Thierry Greub, München 2013, S. 229–248.

Kranz 1984 – Peter Kranz, *Jahreszeiten-Sarkophage: Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln*, Berlin 1984.

Lightbown 1978 – Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli*, 2 Bde., London 1978.

Lukrez 2013 – Lukrez, *Von der Natur*, hg. und übers. v. Hermann Diels (Sammlung Tusculum), Berlin 2013.

Machaira 1990 – Vassiliki Machaira, Horai, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 5, Zürich/München 1990, S. 502–510.

Mascolo/Caffio 2017 – Marco M. Mascolo / Alessandra Caffio, Al servizio dei Nove: Ambrogio Lorenzetti ‚pittore civico‘, in: *Ambrogio Lorenzetti*, hg. v. Alessandro Bagnoli / Roberto Bartalini / Max Seidel, Cinisello Balsamo 2017, S. 391–425.

Meetz 2003 – Karen Sabine Meetz, ‚Tempora triumphant‘ Ikonographische Studien zur Rezeption des antiken Themas der Jahreszeitenprozession im 16. und 17. Jahrhundert und zu seinen naturphilosophischen, astronomischen und bildlichen Voraussetzungen, PDF/Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 2003, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5-01267> [aufgerufen 19.2.2021].

Modigliani 1901 – Ettore Modigliani, Arduino Colasanti: Le stagioni nell'antichità e nell'arte cristiana, in: *L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, 1901, Bd. 4, S. 191.

Ng 2019 – Aimee Ng, Bertoldo di Giovanni and Collaborators. Frieze for the Portico of Villa Medici at Poggio a Caiano, in: *Bertoldo di Giovanni. The Renaissance of Sculpture in Medici Florence*, hg. v. Aimee Ng / Alexander J. Noelle / Xavier F. Salomon, New York 2019, Aust. Kat. New York, Frick Collection, 2019/2020, S. 424–430.

Ovid 2017 – Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hg. und übers. v. Niklas Holzberg (Sammlung Tusculum), Berlin/Boston 2017.

Randolph 2002 – Adrian W. B. Randolph, Renaissance Household Goddesses, in: *The Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe*, hg. v. Anne L. McClanan / Karen Rosoff Encarnación, New York 2002, S. 163–189.

Pigler 1956 – Andor Pigler, *Barockthemen, eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 Bde., Budapest 1956.

Polidori 1960 – Gian Carlo Polidori, La decorazione ad istoriato della maiolica italiana, in: *Bolletino d'Arte*, 1960, Bd. 45, Nr. 3, S. 217–222.

Pollock 1966 – John P. Pollock, *Fletcher Jones: An American Success Story*, Los Angeles 2. Aufl. 2004.

Simon 1966 – Erika Simon, Stagioni, in: *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Bd. 7, Rom 1966, S. 468–473.

Van Marle 1931 – Raimond Van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, 2 Bde., La Haye 1931.

Vinco 2018 – Mattia Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Mailand 2018.

Warburg 1893 – Aby Warburg, *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“*, Hamburg/Leipzig, 1893.

Wittekind 2013 – Susanne Wittekind, Orte der Zeit – Form, Funktion und Kontext von Kalenderbildern im Mittelalter, in: *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen der Zeit*, hg. v. Thierry Greub, München 2013, S. 201–227.

Zeri 1985 – Federico Zeri, Questioni di bottega del Botticelli, in: *Paragone*, 1985, Bd. 36, 419–423, S. 135–139.

Bildnachweise

Abb. 1: Su concessione del Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei della Toscana – Firenze. Sono vietate riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo · Abb. 2: Biblioteca Berenson, Fototeca, I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies · Abb. 3: Allegorie des Frühlings, Sommers und Herbstes: Fotografia di Alessandro Vasari. Allegorie des Winters: Studio Sebert, Institut de France, Domaine de Chaalis, Musée Jacquemart-André, Fontaine-Chaalis · Abb. 4, 6: © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia · Abb. 5: Boston Public Library, Q.401.22 FOLIO