

**Zum Mitnehmen**



**Mutter Erde**

**NATUR UND WEIBLICHKEIT IN DER  
FRÜHEN NEUZEIT**

Staats- und Universitätsbibliothek  
Hamburg

17. Januar – 24. März 2019

## Mutter Erde

### Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit

Mutter Erde, Terra Mater, Frau Natur, Gaia: Zahlreich sind die Namen, mit denen die Natur seit der Antike und bis in die Gegenwart hinein bedacht wird. Was diese oft schillernden Benennungen gemein haben, ist die Vorstellung, dass Natur primär weiblich verstanden wird. Diesem fruchtbaren Wechselverhältnis von Geschlecht und Natur geht die Ausstellung mit Blick auf die Frühe Neuzeit nach und verfolgt deren Geschichte von zwei Seiten zugleich.

Auf der einen Seite geht es darum zu verdeutlichen, wie sehr das Bild, das von der Natur entworfen wurde, durch Geschlechterbilder geprägt war. Bereits im Spätmittelalter wurde so die Natur als tätige Schmiedin dargestellt, die dem göttlichen Auftrag der kontinuierlichen Schöpfung nachkommt. In der Frühen Neuzeit gewann die weibliche Natur neben ihrem Status als Schöpferin, Ernährerin, Erziehende oder gar Magierin an Popularität, wobei das Motiv der antiken kleinasiatischen Fruchtbarkeitsgöttin Diana Ephesia als Vorbild frühneuzeitlicher Natura-

Personifikationen galt. Auf der anderen Seite ist das Verhältnis von Geschlecht und Natur ein typisches Feld naturalistischer Fehlschlüsse. Die Natur wurde immer wieder zur moralischen Instanz erhoben, um gesellschaftliche Geschlechternormen aufzustellen.

Gängige Ansichten darüber, was weiblich sei und wie sich Frauen zu verhalten hätten, wurden durch Naturprinzipien legitimiert. Demnach seien Frauen das ‚natürlich‘ schwächere Geschlecht und von Natur aus in erster Linie Gebärende. Diesen Zusammenhang von Natur und Weiblichkeit konnte auch die Entstehung der modernen Naturwissenschaften nicht erschüttern.

Die Ausstellung „Mutter Erde“ ist ein Kooperationsprojekt des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg, der Forschungsstelle Naturbilder/ Images of Nature, der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (SUB) sowie der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Die Ergebnisse des Projektes erschienen im gleichnamigen Begleitband. Fast 100 Exponate aus Göttinger und Hamburger Beständen waren bereits vom 22. Oktober 2017 bis 2. September 2018 in der Gemälde- und Skulpturensammlung

der Kunstsammlung der Universität Göttingen zu sehen. Nun stellt die SUB ihre Kupferwerke zum Thema in einer kleinen Kabinettausstellung auch dem Hamburger Publikum vor.

## **Mutter Erde**

### **Natura – die Personifikation der Natur**

Abstrakte Begriffe in Bildern anschaulich zu machen, sind nicht nur eine schwierige Aufgabe und antreibende Kraft der europäischen Kunst. Vielmehr gilt dies auch für die vielen Kunstwerke, die Natur-Motive wie Pflanzen, Tiere oder Landschaften darstellen und darauf abzielen, die Natur selbst zu verbildlichen. Derartige Darstellungen von komplexen Natur-Vorstellungen erweisen sich als überaus vielschichtig.

Wie Natura in der Druckgraphik der Frühen Neuzeit verkörpert wird, welche Eigenschaften dabei besonders herausstechen und welche motivischen Ähnlichkeiten sie mit anderen Personen und Allegorien teilt, zeigt dieser Teil der Ausstellung.

Vor allem zwei Bildformeln bestimmten das frühneuzeitliche Bild der Natura: Einerseits

wurde sie in Anlehnung an die antike Hermesstatue der Diana Ephesia als vielbrüstige Göttin dargestellt. Andererseits erschien Natura als eine schöne, nackte Frau.

Die ausgestellten Werke veranschaulichen, dass diese zwei Natura-Typen nur selten in ihrer Reinform begegnen. Häufig wurden sie abgewandelt, um spezielle Aspekte des Naturverständnisses zu betonen. Außerdem teilten die Allegorien der Natur vielzählige Eigenschaften mit anderen Personifikationen und Bildthemen.

Natura zeigt sich in vielen Werken als Mutter, Stiefmutter oder Erzieherin, deren vorrangig schützende sowie nährende Funktion betont wird. Äußerst erfolgreich etablierte sich in Natura-Darstellungen daher das Motiv der Milchspende. Im frühneuzeitlichen Kupferstich ist dieses Lactans-Motiv bei Brunnenfiguren besonders häufig: Zum einen in den Fällen, in denen eine Venusfigur aus ihren Brüsten Wasser spendet und dadurch die Fruchtbarkeit der Natur hervorhebt, und zum anderen als Auszeichnung für die vielfältigen schöpferischen Kräfte der Natura, die in der Lage ist, hybride Mischwesen hervorzubringen.

## 1 Rom, Stadt der Fülle

Theodor de Bry nach Jean Jaques Boissard, Kupfertitel in: Jean J. Boissard u.a.: *Topographia Romae [...]*. 6 Bde. Frankfurt a. M.: Matthäus Merian, 1627, Band. 1.

SUB Hamburg, B 1949/152 (Katalognr. 8)

Seit dem Hochmittelalter versammelt die topographische Literatur zu Rom sowohl christliche Pilger als auch für die an der Antike Interessierten historische Schilderungen, Anekdoten und Erklärungen zu Statuen, Gebäuden, Kunstwerken, Inschriften und Kirchen. Die hierin verhandelten Geschlechterrollen und Relationen zwischen Natur, Mythos und Weiblichkeit schreiben sich in dieses Schlüsselwerk des französischen Humanisten Jean Jaques Boissard (1528–1602) ein. Das sechs Bände umfassende Werk ist mit über 500 Kupferstichen von Theodor de Bry (1528–1598), u.a. nach Zeichnungen des Autors reich illustriert.

Der Kupfertitel weist Rom als Stadt der Fülle aus. Auf einem Podest thront Minerva als Göttin

der Weisheit und Kunst, als Lenkerin des Staates und Schirmherrin der Kriegskunst. Die Adler nehmen im Reichswappen heraldische Funktionen ein. Am Fuße des Podests nährt die Kapitolinische Wölfin die Knaben Romulus und Remus, umgeben von Tieren und üppiger Vegetation, Figuren des Wohlstandes, mit ihren Füllhörnern und Gefäßen zu Minerva empor blickend. In der Übertragung einer in den Mutter- und Naturgottheiten Diana Ephesia und Ceres angelegten Figuration der Fülle und Fruchtbarkeit auf die Tiere und die Vegetation schreibt sich das Wirken Minervas in die Landschaft des Bildraumes ein und stellt die Größe des ewigen Roms lebendig vor Augen.

## 2 Diana Ephesia

Theodor de Bry nach Jean Jaques Boissard, Kupferstich in: Jean J. Boissard u.a.: *Topographia Romae [...]*. 6 Bde. Frankfurt a. M.: Matthäus Merian, 1627, Band 2.

SUB Hamburg, B 1949/152 (Katalognr. 8)

Das Kultbild der Artemis (römisch: Diana) in der griechischen Stadt Ephesus wurde in der Antike als Mutter- und Naturgöttheit verehrt. Viele Brüste zieren die Fruchtbarkeitsgöttin und die Reliefs von Tieren bedecken ihren als Stele gestalteten Unterkörper. In Münzen und zahlreichen Skulpturkopien wurde die Darstellung der Diana Ephesia verbreitet. Jean Jaques Boissard (1528–1602) zeigt in seinem Romführer eine antike Statue der Göttin aus den Sammlungen des Kardinal Carpi.

### 3 Die Macht des Milchspendens

Christian Hagen, Kupfertitel in: Philipp von Zesen: Assenat. Amsterdam: Christian Hagen, 1670.

**SUB Hamburg, Scrin A/514 (vgl. Katalognr. 1)**

Die europäische Tradition des Lactans-Motivs, lässt sich bis zum ägyptischen Isis-Kult zurückverfolgen. Die Verschmelzung von Isis mit dem spätantiken Bild der vielbrüstigen Diana Ephesia zu einer *Multimammia* wurde bis in das 19.

Jh. rezipiert. Ein Beispiel liefert Zesens Roman zur Liebesgeschichte von Josef und Asenat. Auf dem Kupfertitel steht Isis als Bildformel für das alte Ägypten wie auch für die schöne Tochter eines ägyptischen Priesters selbst, die zur Stamm-Mutter zweier israelischer Völker wurde. Zesen legt in seiner Isis-Beschreibung ein besonderes Augenmerk auf die Macht des Milchspendens: „Auf dem tittel wird sie mit vielen brüsten/ daher sie auch Multimamma, das ist die Vielbrüstige/ heisset/ entworfen. Dieses bild war mit verborgenen röhren so künstlich zugerichtet/ daß die hitze der angezündeten lichter unter der hohlen schirmdecke über dem heupte/ durch solche röhren/ die milch/ welche unten im becken stund/ straks hinauf in die brüste zog; also daß sie/ so lange die lichter branten/ stähts mit milche flossen: welche/ als kleine strahlen/ herunter in das becken geschossen kahm/ und von dar wieder hinauf gezogen ward. Und hierdurch machten die Priester dem gemeinen völklein eine solche blaue dunst vor die augen/ daß es anders nicht gleubete/ als daß ihre gewähnte große Mutter der Götter solche milch

von sich selbst fließen liesse. Kircherius Oedipi Aegypt. tom. 2, part. 2, p. 333.“ Zesen (vgl. auch Nr. 43) verweist auf seinen Zeitgenossen Athanasius Kircher, der auch die Bildvorlage lieferte (vgl. Nr. 44).

#### **4 Das Spielprinzip der Schöpfung. Rubens' Naturmetapher**

Pieter van Sompel nach Pieter Paul Rubens, Die Kekropstöchter entdecken den jungen Erichthonius, Kupferstich, Entwurf nach 1616.

**SUB Hamburg, Kupfer 563 (Katalognr. 9)**

In spielerischer Manier verdichtet diese Graphik zeitlich auseinanderliegende Erzählungen aus Ovids *Metamorphosen*. Im Zentrum steht die Auffindung des Säuglings Erichthonius, dessen Name mit *eris* (Kampf) und *chthonos* (Erde) auf seine Entstehung hindeutet: Vulkan hatte versucht, Minerva zu vergewaltigen. Diese konnte jedoch entkommen, so dass der Samen des Gottes zu Boden fiel und die Erdgöttin Terra befruchtete, die daraufhin den schlangenfüßigen Knaben gebar. Dieser Mythos wurde verstanden

als Sinnbild der Vielfalt der Dinge, die von der Natur hervorgebracht werden. Entsprechend rahmt Rubens hier das Geschehen mit einer Brunnenfigur vom Typus der ephesischen Diana. Ihre Vielbrüstigkeit und die fischartigen Geschöpfe um ihren Hals verbildlichen ihre Funktion als Geburtsgöttin. Weiterhin drückt sich die Vorstellung von Diana Ephesia als ‚Mutter Erde‘ symbolisch im Motiv des Wasserstrahls aus, der sich aus ihren Brüsten ergießt und auf ihre Aufgabe als universelle Ernährerin sowie ihre generative und fruchtbarkeitsspendende Kraft hindeutet.

#### **5 Eine Göttin als Patentante**

Giorgio Ghisi nach Giulio Romano, Die Allegorie der Geburt (Die Geburt des Memnon), Kupferstich, um 1560.

**SUB Hamburg, Kupfer 525 (Katalognr. 10)**

Provenienz: Johann Georg Mönckeberg, Hamburg 1843

Der Kupferstich zeigt in allegorischer Darstellung den Moment der Geburt als schicksalhafte Begegnung zwischen irdischer und göttlicher

Welt. Zentrales Thema ist die natürliche Fähigkeit von Frauen, Leben zu schenken und durch die Natur ermächtigt den Schicksalsverlauf eines Menschen einzuleiten.

Vorbild ist ein Fresko im Palazzo del Te des Herzogs von Mantua, des Federico Gonzaga, das zu einem elfteiligen Freskenzyklus mit Szenen des menschlichen Lebens im Casino della Grotta gehört. In der dortigen, im Jahr 1532 von Giulio Romano (1492/99 – 1546) entworfenen Szene „Allegorie der Geburt“ wird der Neugeborene von *Natura* in Gestalt der vielbrüstigen Diana Ephesia überreicht. Im Kupferstich des Giorgio Ghisi (1520–1582) ist die Frauenfigur zu Kybele transformiert, die darüber hinaus eine Krone mit der personifizierten Stadt Mantua trägt. Kybele übergibt als Schutzgöttin der Familie Gonzaga den Säugling an zwei Genien, die für das Gute und Böse stehen. Bemerkenswert ist die Darstellung der *Natura* als eine lebendige, aktiv agierende Figur.

Die Geburtsszene soll darauf hinweisen, dass die Gonzagas durch göttlichen Willen und von der

Natur gewollt zum Herrschergeschlecht auserkoren wurden.

## 6 Rechtsprechung und Gerechtigkeit im Einklang mit der Natur

Grégoire Huret nach Peter Paul Rubens, Kupfertitel in: Lenaert Leys: *De Iustitia Aliisque Virtutibus Morum, Libri Quatuor [...]*. Lyon: Claudius Larjot, 1605.

### SUB Hamburg, Kupfer 254 (Katalognr. 11)

Provenienz: Willem te Kloot, Hamburg 1849 (zuvor Christian Winkler/Leipzig und Christoffer Suhr/Hamburg)

Lenaert Leys (1554 – 1623) handelt in seinem Werk „Über die Gerechtigkeit“ das Verhältnis der Gesetzgebung zur göttlichen Ordnung ab. Der Kupfertitel thematisiert die ‚Gute Ordnung‘, die sich aus der Anwesenheit der personifizierten Gerechtigkeit speist. Justitia thront als Jungfrau zwischen Waage und Löwe im Zodiakkreis.

Die Komposition, die auf die Bildinvention von Peter Paul Rubens (1577–1640) zurückgeht, greift dabei in besonderer Weise die relationale Argumentationsstruktur des Rechtsbuches auf. So triumphieren die weiblichen Tugenden über die männlichen Laster, während die als Frauenfigur aufgefasste Gerechtigkeit in oberster Instanz am Himmel verweilt.

## **7 Naturalisierung weiblicher Geschlechtsattribute**

Anonym nach Jaques De Gheyn d.J., Kupfertitel in: Carolus Clusius: *Exoticorum Libri Decem [...]*. Leiden: Officina Plantiniana, 1605.

**SUB Hamburg, Scrin B/79 (Katalognr. 4)**

Provenienz: Georg Christian Maternus de Cilano (1696–1773)/ Christianeum Altona

Die bewusst gewählte Zusammensetzung des naturkundlichen Werkes des Arztes und Botanikers Charles de l'Écluse (1522/26–1609) mit dem Titelkupfer verwundert wenig, schäumt

dieser doch geradezu über vor Naturschilderungen: Wir sehen Früchte, eine üppige Vegetation, ‚exotische‘ Tiere, aber auch der klassischen Mythologie entnommene Figuren und Natur-Allegorien wie die milchspendende Natura.

Die damit unterstellte Annäherung der kulturell konstruierten Natura-Figur mit ‚objektiver‘ naturkundlicher Erkenntnis ist ein aufschlussreiches Beispiel für die historisch produzierte Auffassung vermeintlich natürlich weiblicher Geschlechtsattribute.

## **8 Die Kunst, Magd der Natur**

Matthäus Merian d. Ä., *Nutrix eius terra est*, Kupferstich in: Michael Maier: *Atalanta fugiens [...]*. Oppenheim: Johann Theodor de Bry/Hieronymus Galler, 1618.

**SUB Hamburg, Scrin A/927 (Katalognr. 12)**

Das berühmte Emblem Nr. II *Nutrix eius terra est* („Die Erde ist deren Amme“) aus dem alchemischen Hauptwerk Maiers (1568–1622; Leib-

arzt Kaiser Rudolfs II.) zeigt das Menschenkind an der Brust der personifizierten *Terra* trinkend, deren Leib vom Erdball gebildet ist. Zu ihrer rechten Seite wird Jupiter von einer Ziege, zur Linken Romulus und Remus von einer Wölfin gestillt. Die Alchemie stellt hier den Lukrezischen Gedanken, dass die Erde Ernährerin und Lebensquelle aller Lebewesen ist, in einem eigenen Bildschema dar.

Das 1617 erstmals veröffentlichte Emblembuch „Die fliehende Atalanta“ wird aufgrund seiner Verbindung von Bild (Emblem), Text (Epigramm und Kommentar) und Musik (dreistimmige Fuge) in 50 in sich abgeschlossenen Abschnitten mitunter als erstes ‚Gesamtkunstwerk‘ apostrophiert.

## 9 Die Frau als Mutter der Welt

Cornelis Cort nach Maarten van Heemskerck, Der Triumph der Welt, Kupferstich aus: Der Kreislauf des menschlichen Daseins, Blatt 1 von 9, 1612/33.

SUB Hamburg, Kupfer 5:1 (Katalognr. 15)

Das Hauptmotiv dieses christlich-moralischen Zyklus‘ bildet ein Wagen, auf dem sinnbildlich die irdische Natur vor Augen gestellt wird. Auffällig ist, dass die vier Elemente hier sämtlich durch weibliche Allegorien vorgestellt werden. Dies kann man mit ihrem grammatikalischen Geschlecht begründen. Sucht man zudem nach einer naturphilosophischen Erklärung, liegt es nahe, auf Paracelsus (um 1493–1541) zurückzugreifen. Dieser konzipierte die vier Elemente als dezidiert weibliche Naturprinzipien und beschrieb sie als Mütter oder Gebärerinnen. Ähnlich bezeichnen die Verse unter dem Kupferstich die Elemente als „Schwestern“ (*sorores*), die für die Zusammensetzung der Welt verantwortlich sind. Angetrieben werden sie von der personifi-

zierten Zeit und unterstützt von den „Brüder[n]“ (fratres), den Winden und Himmelsrichtungen.

## 10 Liebe als Naturprinzip

Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius, Venus und Amor, Kupferstich 1597.

SUB Hamburg, Kupfer 98 (Katalognr. 14)

Goltzius' Kupferstich inszeniert sexuelle Attraktion, Vereinigung und weibliches Gebären als allgemeines Naturprinzip. Im Fokus von Bild und Inschrift steht Venus nicht als mythologische Figur und Olympierin. Vielmehr wird die die Liebesgöttin als Verkörperung eines abstrakten Prinzips begriffen, dessen Gültigkeitsbereich nicht mit der Sphäre des Zwischenmenschlichen endet. Liebe sei eine universale Kraft, welche in der gesamten natürlichen Schöpfung wirke, Himmel und Elemente, also größte und kleinste Körper der Natur, würden von der Liebe beherrscht. Oder, wie es die Inschrift wörtlich sagt: Die vier in den Bildecken durch Putten verkörpert Elemente „dienen“ der Liebe und der

Verwirklichung der von ihr verursachten Prozesse.

## 11 Die *Horai*: Erblühen, Reifen, Ernten, Vergehen

Anonym nach Maarten de Vos, Die vier Jahreszeiten, Kupferstich, 4 von 4 Blättern, nach 1636.

SUB Hamburg, Kupfer 1010:1-4 (Katalognr. 18)

Diese Stichserie verkörpert die vier Jahreszeiten ausschließlich mittels weiblicher Allegorien, die sich jeweils in eine sich wandelnde Natur einfügen. Seit der spätrömischen Antike wurden die Jahreszeiten hingegen vorwiegend als männliche Allegorien dargestellt und viele frühneuzeitliche Werke teilen im Sinne der aristotelischen Naturphilosophie diese in weibliche und männliche Personifikationen auf. In dieser Serie hingegen werden die Jahreszeiten im Rückgriff auf die *Horai* als griechische Fruchtbarkeitsgöttinnen vorgestellt. In der Gleichsetzung von Frau und Naturgröße hebt der Jahreszeitenzyklus dadurch die Fruchtbarkeit auf eine unmittelbare Art hervor, wie sie in männlichen oder ge-

mischgeschlechtlichen Darstellungsformen nur schwer zum Ausdruck kommen konnte.

## **Mutter Erde**

### **Ordnungen der Natur**

Die Natur wurde in der Frühen Neuzeit zur Charakterisierung des Weiblichen und Männlichen genutzt. ‚Männlich‘ und ‚weiblich‘ wurden als universale Prinzipien verstanden, die zur Beschreibung und Erklärung unterschiedlichster Vorkommnisse in der Natur dienen. Auf der Grundlage naturphilosophischer Schriften, insbesondere von Aristoteles, wurden die beiden Geschlechter hierarchisierten Gegensatzpaaren zugeordnet: Mann und Frau, Form und Materie, Himmel und Erde, aktiv und passiv, hell und dunkel oder warm und kalt.

Die hier gezeigten Kupferstiche setzen sich mit dieser Ordnung der Natur auseinander. In Allegorien verschiedener Naturgrößen werden die scheinbar ‚natürlichen‘ Geschlechtszuweisungen

dargestellt, deren Auswirkungen auf das gesellschaftliche Rollenbild von Frau und Mann zu verfolgen sind. Elemente, Jahreszeiten oder Planeten werden jeweils geschlechtlich unterschiedlich dargestellt, wobei – Aristoteles folgend – der offensichtlich aktive und geistige Part durch männliche Figuren verbildlicht wird.

Einige Darstellungen wirken dieser heute als sexistisch zu charakterisierenden Sichtweise jedoch durch formale oder erzählerische Bildstrategien entgegen. Sie räumen den weiblichen Personifikationen im Bild eine ebenbürtige oder sogar hervorgehobene Stellung ein. So finden sich im Gewand antiker Mythen häufig weibliche Personifikationen abstrakter Naturgrößen, die ohne ihr ergänzendes oder überflügelndes männliches Gegenstück bestehen konnten. Sie dienen ihrerseits regelmäßig der Erklärung natürlicher Phänomene und Gesetzmäßigkeiten wie Fruchtbarkeit und Wachstum bzw. Liebe und Fortpflanzung.

## 12 Grundelemente der Welt

Johann Sadeler nach Maarten de Vos, Die vier Elemente, Kupferstich, 4 von 4 Blättern.

**SUB Hamburg, Kupfer 10: 1-4 (vgl. Katalognr. 13)**

Das Thema der Vier-Elemente-Darstellung war im 16. Jahrhundert vor allem in den Niederlanden ein beliebtes Bildmotiv. Die Vorstellung der Elemente als Grundbestandteile der Welt geht auf die Theorie des antiken griechischen Philosophen Empedokles zurück, nach der alles Existierende aus den vier Grundelementen besteht: Feuer, Luft, Wasser und Erde. Aristoteles schrieb ihnen Eigenschaften zu und ordnete sie geschlechtsspezifisch: Frauen seien von Natur aus ‚feucht‘, ‚weich‘ und ‚kalt‘ wie Wasser und Erde sowie aufgrund ihrer körperlichen Erscheinung für passiv zu halten, Männer dagegen ‚heiß‘, ‚trocken‘ und ‚aktiv‘ wie Feuer und Luft. Die hierarchischen Rollenbilder sind ‚naturgegeben‘. D.h., dass die Frau dem Mann untergeordnet ist, weil der Mann in sich eine tätige und bewegende Kraft trage. Die wesentliche Aufgabe

der Frau ist es, Kinder zu gebären, für die Familie zu sorgen und sie zu ernähren.

In der Göttinger Kunstsammlung findet sich eine Stichserie mit von Nicolas de Bruyn (1571–1656) nach Maarten de Vos (1532–1603), welche diese geschlechterspezifische Ordnung wiedergibt. Die Hamburger Serie von Johann Sadeler I. (1550–1600) nach de Vos zeigt allein weibliche Personifikationen.

## 13 Jahreszeiten und Lebensalter

Jacob Matham nach Hendrick Goltzius, Die vier Jahreszeiten, Kupferstich, 3 von 4 Blättern, 1589.

**SUB Hamburg, Kupfer 32: 1-2, 4 (vgl. Katalognr. 18)**

Im Gegensatz zum weiblichen Naturkonzept der Jahreszeiten von De Vos ließ sich Hendrick Goltzius (1558–1616) von den Stichen Maarten van Heemskercks (1498–1574) inspirieren und führte dessen neuartige Jahreszeiten-Ikonographie fort, in der diese zum einen mit

den Lebensaltern in Verbindung gebracht und zum anderen männlich dargestellt wurden.

Darüber hinaus übernimmt er die Darstellung der jeweiligen Tierkreiszeichen als kosmologischen Bezug. Auf die Kosmos-Vorstellung weisen auch die vier Winde hin, die zugleich den vier Himmelsrichtungen entsprechen. In den kreisförmigen Rahmungen der Bilder stehen Sprüche des Dichters Franco Estis, welche die saisonalen Besonderheiten der Jahreszeiten thematisieren und die Allegorien in einen lyrischen und mythologischen Kontext betten, der stets unter dem Einfluss eines bestimmten Tierkreiszeichens steht.

#### **14 Liebe zu Wein und Schmaus**

Jan Pietersz. Saenredam nach Hendrick Goltzius, *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, Kupferstich, 1600.

SUB Hamburg, Kupfer 317 (Katalognr. 21)

Das Thema des Kupferstichs geht zurück auf die Komödie *Eunuchus* von Terenz, in der ein Lieb-

haber verwundert über die durch Konsum von Speisen und Wein vermehrte Schönheit einer Frau feststellt, dass der Ausspruch „Ohne Ceres und Bacchus friert Venus“ offenkundig stimme. Wo die Erzeugnisse der Göttin des Landbaus und diejenigen ihres Sohnes, des Gottes männlicher Befruchtung und des Weines, konsumiert werden, dort kämen die Gefühle in Wallung. Liebe wird hier als natürliches und universelles Wirkungsprinzip aufgerufen und als dezidiert weiblich vor Augen gestellt. Vollständig ist das Bild jedoch erst, nimmt man den Betrachter hinzu, auf den hin die venerischen Reize der Darstellung berechnet sind und der freimütig der antiken Redewendung zustimmen mag.

#### **15 Ohne Ceres und Bacchus friert Venus**

Publius Terentius Afer: *Comoediae* [...]. Venedig: Girolamo Scotto, 1545.

SUB Hamburg, Teg B/177 (vgl. Katalognr. 21)

Der früheste Beleg für die antike Redewendung „Ohne Ceres und Bacchus friert Venus“, die in

der Frühen Neuzeit als Sprichwort und Bildmotiv eine weite Verbreitung fand, findet sich im Lustspiel *Eunuchus* des Komödiendichters Terenz, hier in einer reich kommentierten Ausgabe aus der venezianischen Offizin des Druckers und Verlegers Girolamo Scotto (ca. 1505–1572). Scotto griff u.a. auf Editionen aus der Presse des berühmten Aldus Manutius zurück.

## **16 Aufschäumende Begierde durch Wein und Brot**

Anonym, *Sine Cerere et Baccho friget Venus*,  
Holzschnitt in: Aneau, Barthélemy: *Picta Poesis*.  
Lyon: Louis Pesnot u.a., 1564, S. 114.

**SUB Hamburg, Scrin A/571: 4 (vgl. Katalognr. 21)**

Die wohl bekannteste frühere Bearbeitung des Themas von Barthélemy Aneau (1510–1561) verdeutlicht, dass das Sprichwort auch als sehr konkrete Bestimmung physiologischer Prozesse verstanden werden konnte. In seiner Erläuterung zum Emblem mit dem Terenz-Spruch als Motto heißt es:

„Dies, versteht sich, zeigt, dass Venus dort ist, wo im Überfluss große Mengen Speise und große Mengen Wein vorhanden sind. Denn die Begierde schäumt auf, wenn Wein vom Bauche her wärmt – und Speise. Ohne diese erschläft sie, friert und ist schwach.“

## **17 Sprießendes Leben**

Cornelis Galle nach Peter Paul Rubens, Maria als Himmelskönigin, Kupferstich, 1630.

**SUB Hamburg, Kupfer 560 (Katalognr. 23)**

Überreich mit Früchten und Blumen geschmückt, scheint Maria als verlebendigte Statue aus ihrer Nische zu treten. Die jungfräuliche Himmelskönigin wird von anspielungsreichen Versen umgeben, die ihre Güte und Fruchtbarkeit etwa mit dem berühmten Vergleich des fruchttragenden Weinstocks feiern. Die Gabe der Hervorbringung wird zugleich überragen auf die Kunstförderung und das soziale Engagement des Humanisten und Politikers Nicolaas Rockox (1560–1640), dem das Blatt gewidmet ist. Die

große Verbreitung und Allgemeingültigkeit weiblicher Furchtbarkeitsmetaphern zeigt sich an dem Umstand, dass der Kupferstich eine seitenverkehrte Übernahme von Rubens' Gemälde der antiken Fruchtbarkeitsgöttin Ceres ist. Damit gelingt die Übertragung von profaner in die christliche Ikonographie und zeitgenössische Paganerik.

## **Mutter Erde**

### **Mythos und Weiblichkeit**

Frauen wurde in der antiken Mythologie eine zentrale und selbstbestimmte Rolle zugeordnet. Auffallender Weise lässt sich dieses Rollenverständnis in der Alltagswelt der Antike nicht nachweisen.

Zum Beispiel entsprechen die Kriegsgöttin Athene oder auch die Jagdgöttin Diana nicht gerade klassischen Frauenbildern. Die in der Ausstellung gezeigte Darstellung von Diana und Aktäon verhandelt das Verhältnis von Weiblichkeit und Männlichkeit, insbesondere die überlegene Stärke der Frau. So ist die Göttin der Jagd

zu sehen, wie sie Aktäon für seinen Voyeurismus straft und in einen Hirsch verwandelt. Diesen erwartet daraufhin der Tod.

„Weibermacht“ demonstriert auch die lydische Königin Omphale, die Löwenfell und Keule ihres Geliebten Herkules trägt, der selbst liebestrunken in Frauenkleidung am Spinnrocken hockt. Selbst die Liebesgöttin Venus tritt als starke und triumphierende Frau auf. Doch oft genug werden weibliche Gestalten auch zum Objekt sexueller Begierde degradiert, wie es unzählige Darstellungen von Nymphen und Satyrn zeigen. Diese wiederum verehren Venus, die mit bedeckter Scham und entblößter Brust den als vornehmlich männlich gedachten Betrachter mit ihrer Schönheit und Weiblichkeit reizt, nicht selten in lasziv liegender Stellung.

Die historisch problematische Situation der Frau zeigt sich dagegen in dem Bildthema „Der Raub der Proserpina“: Pluto, Herrscher der Unterwelt, raubt Proserpina, die als Frau gehorchen und sich entführen lassen muss. Ähnlich ergeht es der hilflosen und angeketteten Andromeda, die von Perseus vor dem Tod gerettet wird. Semele,

die Geliebte des Zeus, ist hingegen in wehrloser Haltung den göttlichen Kräften nicht gewachsen und wird durch seinen Blitz tödlich verletzt.

Die hier ausgestellten Werke zeigen das feine Wechselspiel von Stärke und Ohnmacht. Das stete Changieren zwischen selbstbestimmtem Subjekt und fremdbegehrtem Objekt ist wesentliches Element der mythologischen Auseinandersetzung mit Weiblichkeit.

### **18 Dianas Rache**

Jacob Matham nach Paulus Moreelse, Diana und Aktäon, Kupferstich, 1605/09.

**SUB Hamburg, Kupfer 840 (Katalognr. 28)**

Provenienz: Peter Simon, Hamburg 1782

Der Aktäon-Mythos liefert den klassischen mythologischen Fall für das Eindringen des Männlichen in die Sphäre des Weiblichen. Er ist zugleich die Reflexion über einen täuschenden Naturraum, in dem die Jagd- und Naturgöttin Diana als aktives und todbringendes Prinzip waltet. Aktäon sieht die badende Göttin für einen kur-

zen Moment nackt, wird von ihr in einen Hirsch verwandelt und fällt nach einer wilden Hetzjagd seinen Hunden zum Opfer. Moralische Lektüren, etwa in der Emblematis, akzentuierten einerseits die Verschwendungssucht des Jägers, der sein Vermögen in die Hundemeute steckt, andererseits aber das Problem von Schicksal und Zufall, von Schuld und Strafe. Vor allem die erotisch aufgeladenen Deutungen vom bestraften *Curiosus* und vom keuschen und unkeuschen Sehen wurden im 16. und 17. Jahrhundert immer wieder neu konzeptionalisiert.

### **19 Weibermacht**

Antonius Eisenhoit nach Bartholomäus Spranger, Herkules und Omphale, Kupferstich/Radierung, 1590.

**SUB Hamburg, Kupfer 75 (Katalognr. 40)**

Provenienz: Johann Christian Wolf, Hamburg 1770

Dieses Bild birgt einen amüsanten Kommentar auf die zu Beginn des 16. Jahrhunderts verbrei-

teten Vorstellungen von Geschlechterrollen. Der Fokus liegt hierbei auf dem Aspekt der sogenannten ‚Weibermacht‘. Demnach sei es die Natur der Frauen, den Mann zu verführen, ihn hierbei seiner Vernunft zu berauben und so seine Position zu gefährden. „In der Liebe [sind] Gifte“, dramatisiert es die Inschrift. Antiken Erzählungen zufolge diente Herkules zur Sühne seiner Schuld als Sklave am Hofe der Omphale, der Königin von Lydien. Sie verliebten sich und tauschten die Geschlechterrollen. In Frauenbekleidung und mit Spindel und Spinnrocken blickt der Held liebestrunken zu Omphale, die nun dessen Attribute, das Löwenfell und die Keule trägt.

## **20 Süße Verführung und schmerzvolle Ent-sagung**

Jan Harmensz. Muller nach Bartholomäus Spranger, Venus von Nymphen und einem Satyr verehrt, Kupferstich, um 1591.

SUB Hamburg, Kupfer 76 (Katalognr. 22)

Seit der Antike gilt die Liebesgöttin Venus als ideale Verkörperung von Schönheit und Weiblichkeit. Dieser Kupferstich zeigt sie umgeben von Nymphen, Eroten und einem Satyrn. Deren Naturverbundenheit, die sich in ihrer ‚natürlich‘ exponierten, gelebten Sexualität und im erotischen Spiel äußert, erscheinen durch die Inschrift und die bildliche Inszenierung gebannt. Zwar versucht der Amorknabe den Betrachter zu verlocken, näher zu treten und von den verbotenen Früchten und Annehmlichkeiten zu kosten, doch verweisen die (moralische) Stärke und Unerschütterlichkeit symbolisierende zentrale Säule und der Keuschheitstempel im Hintergrund auf die erstrebenswerte Liebe, die innerhalb der Ehe – so will es die Inschrift – stattzufinden hat.

## **21 Weibliche Naturverbundenheit und männliche Machtaneignung**

Lucas Kilian nach Joseph Heintz d. Ä., Der Raub der Proserpina, Kupferstich, 1605.

SUB Hamburg, Kupfer 731 (Katalognr. 29)

Dieser Kupferstich zeigt den Raub der Nymphe Proserpina durch Pluto, den Gott der Unterwelt. Zugleich verbildlicht er die bereits in den *Metamorphosen* Ovids angelegte Deutung des Mythos als Allegorie natürlicher Gesetzmäßigkeiten. Denn nach dem Richterspruch Jupiters sollte Proserpina fortan eine Jahreshälfte über und eine unter der Erde verbringen. Dass dies für Proserpina Mutter Ceres eine blühende und eine dunkle Jahreszeit bedeutete, setzt der Kupferstich subtil ins Bild: Links zeigt sich eine üppig bewachsene Waldlandschaft; in der Mitte ist ein nur noch spärlich belaubtes Gestrüpp zu sehen; und am rechten Bildrand schließlich steht ein Baum, der kein Laub mehr trägt. Entsprechend dieser jahreszeitlichen Gegensätze sind auch die Rollen der Geschlechter im Bild klar getrennt: Dem heißen Pluto auf seinen wilden Rössern im oberen Bereich stehen die passiven und hilflosen Wassernymphen auf der Erde gegenüber.

## 22 Andromeda: Ein Fall von Voyeurismus

Noël Lemire nach Charles Eisen, *Persée délivre Andromède*, Kupferstich in: *Les Metamorphoses d'Ovide [...]*, *De la Traduction de M. le Abbé Bani-er [...]*. T. 2. Paris: Despilly, 1768, 56.

SUB Hamburg, Sem 19/312: 1/2 (vgl. Katalognr. 36)

Der Voyeurismus spielt bei der antiken Prinzessin Andromeda eine fundamentale Rolle. Diese wird in der traditionellen Ikonographie nackt an einen Felsen gekettet präsentiert. Das erotische Motiv erfreute sich in der Frühen Neuzeit großer Beliebtheit.

Der Mythos von Andromeda geht auf orientalische Wurzeln zurück. Deren Mutter Kassiopeia behauptet von sich, schöner als die Nereiden, die Töchter des Meeres, zu sein. Als Strafe für diese frevelhafte Äußerung soll Andromeda von dem Meeresungeheuer Ketos verschlungen werden. Jedoch wird sie von dem Helden Perseus errettet, der sie als Belohnung zur Frau erhält. Die naturgegebene Passivität der Geretteten wird dabei von der Fesselung ihres Körpers an den Felsen drastisch unterstrichen.

## 23 Die verbotene Frage

Johann Wilhelm Bauer, *Semele accessu Iovis occiditur*, Kupferstich in: *Bellissimum Ovidii Theatrum* [...]. Nürnberg: Paul Fürst Witwe und Erben, 1685, 32.

SUB Hamburg, B/3245

Zeus verführt und schwängert die schöne Semele, Tochter des Thebenkönigs Kadmos. Er prahlt vor ihr, eigentlich der Göttervater Zeus zu sein. Die eifersüchtige Hera nimmt die Gestalt der Amme der Prinzessin an und sät Zweifel, ob es sich bei dem Geliebten wirklich um Zeus handelt. Semele bittet ihn, sich in seiner wahren Gestalt zu zeigen, und wird, als Sterbliche wehrlos gegenüber den göttlichen Kräften, von seinem Blitz getötet. Ihr Kind wird von Hermes gerettet, von Zeus in seinen Schenkel genäht, schließlich von ihm geboren und den Nymphen zur Aufzucht übergeben: Es ist Dionysos, der Gott des Weines und Rausches, aber auch der Fruchtbarkeit und Vegetation.

Semele als Verkörperung des Irdischen, der Erde (im Phrygischen steht ihr Name auch für die

Erdgöttin), die für einen kurzen Moment aktiv ist und Zeus hinterfragt, muss sich schließlich doch in die passive, handlungsunfähige Rolle fügen und wird von dem mächtigen, in seiner Männlichkeit kraftstrotzenden Himmelsgott für ihre Zweifel und ihre Neugier bestraft.

## 24 Die lüsterne Natur

Agostino Carracci, *Lascivie*, Kupferstich-Serie, 12 von 15 Blättern, nach 1585.

SUB Hamburg, Kupfer 333:1-2 (Katalognr. 30)

Provenienz: Johann Georg Mönckeberg, Hamburg 1843

Die zwölf Kupferstiche bilden im weitesten Sinne erotische Handlungen bzw. Akte in der Natur ab, deren Themen aus mythologischen und biblischen Vorlagen stammen. Das herausstechende und damit namensgebende Merkmal der Serie ist die explizite Ausführung der erotischen Szenen. Bemerkenswert ist dabei einerseits der Umstand, dass fast alle Blätter den sexuellen oder erotischen Akt im Freien zeigen, andererseits die Typisierung der Protagonisten. Unab-

hängig von der Ausgangserzählung oder der Handlung im Bild wird immer der gleiche Typus Frau gezeigt, die vorrangig durch ihren Körper aufgefasst und als passiv, schwach und naturverbunden vorgestellt wird. Auf diese Weise legitimieren fast alle Bilder die Passivität und Verfügbarkeit der Frauen beim Geschlechtsakt als ‚natürlich‘.

Es ist überliefert, dass Papst Clemens VIII. Aldobrandini (reg. 159 –1605) Agostino Carracci (1557–1602) für seinen Mangel an *Decorum* („sittlichen Anstand“) rügte und die Produktion und Verbreitung der Stiche untersagte, allerdings ohne Erfolg.

## **25 Natürliche Begierde I**

Schelte à Bolswert nach Jacob Jordaens, Das Kind Jupiter, von der Ziege Amalthea genährt, nach 1685.

**SUB Hamburg, Kupfer 373 (Katalognr. 26)**

Provenienz: Peter Simon, Hamburg 1782

In diesem Kupferstich wird die Frau als fruchtbare Nährmutter und Objekt der Begierde in der Natur inszeniert. Mit der Milch einer Ziege ernährt sie als nackte Nymphe den kleinen Jupiter, dessen Leben von zahlreichen Liebesabenteuern geprägt sein wird. Links repräsentiert ein Satyr das lüsterne Treiben in der Natur. Er buhlt mit einem Schellenkranz um die Aufmerksamkeit von Kind und Frau. In der Nähe von Nymphe und Satyr finden sich zusätzlich Früchte, deren Formen Geschlechtsmerkmalen ähneln. Sie verstärken die sexuelle Aufladung des fruchtbaren Naturbildes. Inmitten der erotischen Spannung wirft die Ziege einen Blick zurück, um die moralische Integrität des Betrachters zu prüfen.

## 26 Natürliche Begierde II

Schelte à Bolswert nach Jacob Jordaens, Flöte spielender Pan, Kupferstich, nach 1685.

**SUB Hamburg, Kupfer 371 (Katalognr. 27)**

Provenienz: Peter Simon, Hamburg 1782

Satyrn stehen für ein von Lust und Trieben gesteuertes Leben in der Natur. Als Mischwesen – halb Mensch, halb Ziegenbock – gehören sie zum Gefolge des Bacchus oder umgeben den Hirten-gott Pan. Sie hüten Schafe und Ziegen, stellen Nymphen nach und lassen ihrer Wollust freien Lauf. Die mit Satyrn assoziierte Lüstertheit gilt ebenso für Ziegenböcke, wohingegen das Ziegenweibchen als Ernährerin des Göttervaters eher als Sinnbild der Fruchtbarkeit zu verstehen ist. Überdeutlich bringt der Kupferstich von Schelte à Bolswert (um 1586–1659) nach einem Gemälde des Antwerpener Barockmalers Jacob Jordaens (1593–1678) dieses Verständnis von Satyrn und ihren Herden zum Ausdruck. Über einem bukolischen Vers unterbricht Pan hier mit lachendem Blick aus dem Bild sein Flöten-

spiel und ist von kopulierenden Schafen und lüsternten Ziegen umgeben.

## Mutter Erde

### Die Frau als ‚Naturwesen‘

Die herkömmlichen, klar verteilten Geschlechterverhältnisse definierten die Beziehungen von Mann und Frau zur Natur: Während Männer in Konkurrenz mit dieser treten, sind Frauen mit ihr im Einklang. Dieses Natur- und Rollenverständnis ist unzählige Male während der Frühen Neuzeit dargestellt worden, wie die hier versammelten Graphiken belegen.

Der weibliche Charakter wurde nicht nur durch die angebliche Naturverbundenheit der Frauen bestimmt, sondern auch als schwach und passiv angesehen. Diese Sichtweise auf Frauen als Mangel Exemplare eines männlichen Körperstandards deckte sich mit dem christlichen Weltbild.

Auch die biblische Schöpfungsgeschichte beschreibt die Nachrangigkeit des Weiblichen, insofern Eva aus der Rippe Adams, des ersten Men-

schen, geschaffen wurde. In beiden Modellen wird Weiblichkeit mit dem biologischen Körper gleichgesetzt und die Unterlegenheit der Frau betont. Letztere spiegelt sich in vielen Werken in der Handlungslosigkeit der Dargestellten wider. Dabei ist zu beobachten, dass sich die Körper dieser Frauen auffällig in die umgebenden Landschaften einfügen. Ihre Passivität wird in ihrer Nähe zur Natur begründet. Die Frau hat sich abwartend zu verhalten, damit die ‚natürliche‘ Ordnung des handelnden, männlichen Helden und der Erretteten aufrecht erhalten bleiben kann. Kippt diese Ordnung und wird die Frau zur Handelnden, wird die Aktion auf ihre Körperlichkeit beschränkt und sie wird zur tückischen Verführerin des Mannes.

Diese Angst vor der ‚Weibermacht‘ äußerte sich im Hexenwahn. Weil Frauen vernunftärmer seien und damit den Prozessen der Natur näher, seien sie besonders gut dazu in der Lage, mit den Kräften des ‚Kosmos‘ Kontakt aufzunehmen – und zwar nicht, wie männliche Magier, mittels ihres Verstandes, sondern indem ihr eigener Körper Teil des zauberischen Spuks wurde.

## 27 Wie das Paradies verloren ging

Hendrick Goltzius nach Bartholomäus Spranger, Adam und Eva, Kupferstich, 1585.

**SUB Hamburg, Kupfer 77 (Katalognr. 25)**

Mit dem Verstoß gegen das göttliche Gebot endete nach christlichen Vorstellungen das paradiesische Leben im Einklang mit der Natur, sodass die Menschheit für Laster und Krankheiten anfällig wurde. Entsprechend der Eva zugewiesenen größeren Schuld an diesem verhängnisvollen Ereignis zeigt der Kupferstich sie als die Verführte und zugleich als erotisch-laszive Verführerin. Die vier Tiere als Sinnbilder der vier Körpersäfte erinnern daran, dass nach christlich-aristotelischem Naturverständnis fortan eine engere Verbindung zwischen den schwächeren Elementen (Erde, Wasser) und dem weiblichen Geschlecht sowie zwischen den stärkeren (Feuer, Luft) und dem männlichen herrschen sollte.

## 28 Ein Heiliger zwischen Lust und Glauben

Johann Sadeler d. Ä. nach Gillis Mostaert, Hl. Hieronymus in der Felsenhöhe, Kupferstich, 1575/1600.

**SUB Hamburg, Kupfer 118 (Katalognr. 38)**

Auf den ersten Blick fasziniert dieser Kupferstich durch die virtuos gestaltete Felsenhöhe. Auf den zweiten Blick verwundert vor allem die ungewöhnliche Anwesenheit von zwei weiblichen Skulpturen: Denn die Figur der Maria und der nackte, antike Torso nehmen nicht nur Bezug auf die Heiligenbiographie, sondern stehen als Sinnbild für zwei unterschiedliche Formen von Liebe und Weiblichkeit. Dies erinnert daran, dass für Hieronymus das asketische Leben nicht an ein Geschlecht gebunden war. Viel wichtiger ist die Jungfräulichkeit des Eremiten und sein Wille, diese in der Askese zu erhalten. Aus diesem Grund inszeniert auch dieser Kupferstich die Darstellungen der vom Sockel gestoßenen, heidnischen Liebesgöttin und der verehrten Mutter Gottes als Verkörperung der von Jung-

fräulichkeit wie Christusliebe bestimmten Lebensideale des Asketen.

### **29 Venus im Pelz? Das Rollenbild der Frau in einer frauenlosen Darstellung**

Johann Sadeler d. Ä. und Raphael Sadeler d. Ä.  
nach Maarten de Vos, *Sylvae Sacrae. Monumenta  
sa[n]ctioris philosophiae*, Kupferstichserie, 29  
von 29 Blättern, Antwerpen 1594.

**SUB Hamburg, Kupfer 54 (Katalognr. 39)**

Die erfolgreiche Serie „Die heiligen Wälder“ zeigt männliche Eremiten in unberührter Natur. Geschaffen für Herzog Wilhelm V. von Bayern, wird die Natur hier als erstes Buch der Offenbarung Gottes verstanden, in der Enthaltsamkeit und Gebet eine Wildnis in eine fruchtbare, nicht mehr bedrohliche Landschaft verwandeln. Das Besondere der Serie liegt in der Auswahl, denn es werden nicht die klassischen Wüstenväter, sondern europäische Einsiedler in wildem Nadel- und Laubwald dargestellt. Wie

die Legende berichtet, schaffte es der irische Mönch Gallus allein mit Hilfe seines Glaubens, einen Bären davon zu überzeugen, ihm und seinem Mitbruder Feuerholz zu bringen und Brot statt Fleisch zu fressen. Die Inschrift unterstreicht die moralische Superiorität des Mönches. Die bezwungene Natur in Form des wilden Tieres scheint hier weiblich zu sein, lassen doch sorgendes Verhalten und Darstellungsweise auf eine Bäarin schließen.

### **30 Teufelsweib**

Jan van de Velde d. J., Dämonenbeschwörung,  
Kupferstich/Radierung, 1626.

**SUB Hamburg, Kupfer 271 (Katalognr. 43)**

Provenienz: Johann Georg Mönckeberg, Hamburg 1843  
(?)

Dieses druckgraphische Bravourstück stellt eine Hexe inmitten ihres magischen Zeremoniells vor Augen. In aus heutiger Sicht nicht unproblematischer Weise bringt die Darstellung die Frau mit

den Geistern der Natur zusammen und charakterisiert die Magierin selbst als Naturwesen. Vor allem aber stellt sie Magie und Hexerei in enge Verbindung mit weiblicher Schönheit und Verführungskraft. Damit greift das Werk eine schon im Mittelalter verbreitete und bis weit in die Frühe Neuzeit ihre Gültigkeit bewahrende Vorstellung auf, Frauen seien prädestiniert mit dunklen, übersinnlichen Mächten Kontakt aufzunehmen und gerade Hexen seien in der Lage, nicht nur Grausamkeit und Schaden herbeizuzaubern, sondern auch mit jugendlicher Schönheit zur Sünde zu verführen.

### **31 Wie Aristoteles Hexen machte**

Jacques Aliamet nach David Teniers d. J., *Depart pour le sabbat* („Aufbruch zum Hexensabbat“), Radierung, 1755.

**SUB Hamburg, Kupfer 362:1 (Katalognr. 42)**

Der Mythos von Hexen und ihre Darstellungen prägten die europäische Kunst und Gesellschaft seit dem Mittelalter. Sie waren tief in der Ge-

dankenwelt und visuellen Kultur verankert, wobei sie ein bestimmtes Frauenbild konzentriert wiedergaben. Beeinflusst durch aristotelische Lehren und Vorstellungen, galt die Frau über Jahrhunderte hinweg als ein Mangelwesen, eine unzulängliche Version des Mannes, die der Natur und dem Tier deshalb ‚natürlich‘ näher war. Die Hexen sind die Repräsentantinnen einer wilden, bedrohlichen Natur – unheimliche Frauen, die sich dieser dämonisierten Schöpfung bedienen, welche in den tierischen Chimären, die ihnen assistieren, verkörpert wird.

### **32 ‚Urfrau‘, Naturfrau oder ‚Kunstfrau‘?**

Crispijn de Passe d. Ä., Kleopatra, Lukretia, Susanna, Kupferstich-Serie, 3 von 3 Blättern, 1589/1611.

**SUB Hamburg, Kupfer 90:1-3 (Katalognr. 44)**

Provenienz: Johann Christian Wolf, Hamburg 1770

Diese Serie bewertet drei Frauen nach den Tugenden der Frömmigkeit (*pietas*) und Keuschheit (*castitas*). Die Beurteilung hängt dabei nicht

nur von einem christlichen Wertesystem, sondern auch vom jeweiligen Verhalten der Frauen im Sinne der weiblichen Natur ab. So empfängt die als fromm und keusch positiv bewertete Susanna vertrauensvoll abwartend das Urteil der ungerechtfertigten Anklage des Ehebruchs. Der selbst richtenden und damit aktiv agierenden Lukretia wird dagegen die nächst schlechtere Position zuteil: nicht fromm, aber keusch. Kleopatra, die nicht nur Selbstmord beging, sondern zuvor mit dem mächtigsten Mann ihrer Zeit, Octavian, in Konkurrenz um die Herrschaft trat, ist schließlich das absolute Negativbeispiel: weder fromm noch keusch. Die Serie bestätigt somit eine Ordnung, in welcher der Frau die Rolle eines passiven, empfangenden und schwachen Naturwesens zukommt.

## Mutter Natur

### Weibliche Natur als Vorbild der Kunst

Die Bildformel der Diana Ephesia erwies sich als besonders geeignet, die künstlerische Schöpfungskraft des Menschen zu thematisieren. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts hatte diese Göttin Frau Natur als Schmiedin abgelöst, welche als Instrument Gottes die Schöpfung von Menschen und Tieren vollführte. Von der handwerklich-geschmiedeten Produktion verlagerte sich die Vorstellung von Schöpfung hin zu einer kreativen Produktivität, die auch im Künstler angesiedelt wurde. Damit wurde die Natur nicht länger als Werkzeug Gottes, sondern als Inspirationsquelle und als ein Objekt der Auseinandersetzung aufgefasst.

Auch in der Druckgraphik wurden künstlerische Schöpfung in produktivem Austausch mit der Natur definiert und die Natur zur Bedingung künstlerischen Einfallsreichtums gemacht. Bis ins 19. Jahrhundert finden sich immer wieder Bilder, welche die vielbrüstige Natura zum Vorbild

des männlichen Künstlers erheben. Ganz ähnlich funktionieren auch aus dem Tierreich gewonnene Allegorien, die weiblich konnotierte Eigenschaften und Tugenden wie Fruchtbarkeit, Fürsorge und Aufopferung zu Idealen männlicher Produktivität verwandelten.

Die Vorstellung, dass die Natur Vorbildcharakter habe, war nicht nur in der Kunsttheorie verbreitet: Vielmehr stand die Nachahmung der Natur durch den männlichen Künstler in engem Zusammenhang mit Bildern des moralischen, philosophischen und naturwissenschaftlichen Strebens nach der schönen und wahren, als nackt und weiblich vorgestellten Natur. Ebenso regelmäßig, wie die Malerei als Enthüllende auftritt, welche die Geheimnisse der Natur einzufangen strebt, finden sich auch Darstellungen von Allegorien der Naturforschung, die danach eifern, den Schleier von Diana Ephesia zu lüften.

### 33 Von Frauen und Erfindungen

Anonym, *Inventione*, Holzschnitt in: Cesare Ripa: *Iconologia* [...]. Venedig: Christoforo Tomasini, 1645.

SUB Hamburg, A/152712 (Katalognr. 45)

Unter dem Begriff *Inventione* findet sich in dieser Ausgabe der *Iconologia* von Cesare Ripa (um 1555–1622) die bildliche Darstellung der Personifikation der Erfindung. Mit der Statuette der Diana Ephesia wird nicht nur ein Ursprungstypus der Naturallegorie gezeigt, sondern zugleich eine der frühesten bildlichen Darstellungen der weiblichen Natur sichtbar. Im Text heißt es, dass die Erfindung das „Abbild der Natur“ in der Hand halte, um zu zeigen, dass die Natur die Erfinderin aller Dinge sei. Die Natur ist also die Grundlage und somit die Voraussetzung einer jeden Erfindung. Für die Personifikation der *Natura* hingegen bediente sich Ripa eines ebenfalls vielfach verwendeten Typus des 16. Jahrhunderts: einer nackten, milchspendenden Frauenfigur. Als solche verkörperte *Natura* die Ernährerin aller Dinge der Schöpfung.

Die *Iconologia* war eines der zentralen Werke zur Bildtheorie der Frühen Neuzeit, das zwei Jahrhunderte lang erweitert und verändert wurde. Die Verbreitung dieses Werkes trug wesentlich dazu bei, dass die Motive des Milchspendens und der Vielbrüstigkeit die Ikonographie der Naturallegorie in der Kunst entscheidend prägten.

### 34 Naturbild einer Bärin

Nicolas Pecoul nach Tiziano Vecellio (?), *Natura potentior ars*, Kupferstich in: Joachim Camerarius d.J.: *Symbolorum ac emblematum* [...] *centuriae quatuor*. Mainz: Ludwig Bourgeat, 1697, Bd. 2, Nr. 21.

SUB Hamburg, A/208540: 1/2 (Katalognr. 48)

Das Emblem zeigt die weibliche Natur nicht in menschlicher Form, sondern in Gestalt einer Bärenmutter in einem spezifischen Moment der Aufzucht ihres Jungen. Ein ausgewähltes Naturphänomen dient als Sinnbild einer kreativ schaf-

fenden Natur (*natura naturans*) und ihrem Verhältnis zur Kunst. Antike Autoren wie Aristoteles, Ovid und Plinius beschreiben, wie Bärrinnen ihre Jungen nach der Geburt in Form lecken.

Als Bildvorlage diente Camerarius die Imprese Tizians. Von dort übernahm er auch das mehrdeutige Motto *Natura potentior ars* („Die Natur ist die mächtigere Kunst/ Die Kunst ist mächtiger als die Natur“).

### **35 Die natürliche Kunst des Schattens**

Edme Jeaurat nach Sébastien le Clerc d. J., *La Peinture*, Radierung aus: Allegorien einiger Künste und Wissenschaften, 1724, Blatt 3 von 4.

**SUB Hamburg, Kupfer 738 (Katalognr. 54)**

Provenienz: Johann Christian Wolf, Hamburg 1770

Vor einer Staffelei sitzt eine junge Frau, die durch Pinsel und Farbpalette als Allegorie der Malerei gekennzeichnet wird. Sie blickt der Handbewegung eines Knaben nach, der auf eine Statue der Diana Ephesia weist. Die kleinasiati-

sche Göttin, in der Frühen Neuzeit als Allegorie der Natur gedeutet, dient hier der Malerei als Vorbild. Der Blick der *Peinture* verrät: Sie soll sich nicht nur dem reinen Abbilden der Pflanzen (*natura naturata*) widmen, sondern auch dem himmlisch-geistigen Schaffensprinzip der Natur (*natura naturans*) nacheifern. Darauf deutete auch ein Motiv rechts im Bild hin, wo der Schatten der Malerei-Allegorie ein ‚Bild‘ auf der ansonsten leeren Leinwand hinterlässt. Dadurch wird auf die bei Plinius d. Ä. überlieferte Ursprungslage der Malerei verwiesen: Das erste Bild entstand *ex natura*, als man den Schatten eines Menschen mit Linien nachzog.

### **36 Schöne Künste, schöne Frauen**

Gérard Audran nach Claude Audran d. J., Malerei, Kupferstich/Radierung aus: Charles Perrault: *Le Cabinet des beaux Arts* [...]. Paris: G. Edelinck, 1695, Blatt 5 von 8.

**SUB Hamburg, Kupfer 781 (Katalognr. 53)**

Provenienz: Johann Christian Wolf, Hamburg 1770

Die Personifikation der Malerei ist im Begriff, ein Rundbild einer blühenden Landschaft mit Springbrunnen zu vollenden, dessen Inschrift auf die Universalität der Malerei verweist. Die Darstellung ist Teil des Stichwerks *Le cabinet des beaux Arts*, einem fiktiven Kabinett von Allegorien, welche die schönen Künste verkörpern und durch ein vielseitiges Programm an Attributen definiert sind. Der Verfasser des Werkes, Charles Perrault (1626–1703), nimmt von der Unterteilung zwischen freien und mechanischen Künsten, dem Konzept der *Artes liberales et mechanicae*, Abstand und führt die performativen und materiell gefertigten Künste erstmals unter dem Begriff der *beaux Arts* zusammen.

### **37 Werkzeuge der Genialität: Natura als Schirmherrin der Künste**

Cornelis Galle nach Peter Paul Rubens, Kupfertitel in: Silvestro Pietrasanta: *Symbola heroica*. Amsterdam: Jansson van Waesberg & Hendrick Wetsten, 1682.

### **SUB Hamburg, Kupfer 37 (Katalognr. 49)**

Provenienz: Willem te Kloot, Hamburg 1849 (zuvor Christian Winkler/Leipzig und Christoffer Suhr/Hamburg)

Der Kupfertitel des 1634 erschienenen, hier in zweiter Auflage von 1682 vorliegenden Impresenbuchs des Jesuiten Silvestro Pietrasanta (1590 – 1647) zeigt das glückliche Zusammentreffen von Veranlagung, Kunst und Natur, das für die Entstehung von Impresen oder „Heroischen Symbolen“ nötig sei. Eine Deutung des Bildes liefert das Werk gleich mit: Zu sehen sei wie „der Genius das Material einerseits von der Natur [empfängt], andererseits von der Kunst, um damit die heroischen Symbole niederzuschreiben.“ Demzufolge müssen die gelungenen Bilderfindungen Elemente der Natur und der Kunst beinhalten, um eine erklärende und überzeugende Funktion zu erfüllen.

### 38 Des Druckers Henne

Cornelis Galle nach Peter Paul Rubens, Druckermarke, Kupferstich in: Martino Bonacina: *Opera omnia*. Antwerpen: Jan van Meurs, 1632.

**SUB Hamburg, Kupfer 1426 (Katalognr. 50)**

Provenienz: Willem te Kloot, Hamburg 1849 (zuvor Christian Winkler/Leipzig und Christoffer Suhr/Hamburg)

Die im Zentrum der Druckermarke dargestellte Henne weist zum einen auf den Namen des Hauses, in dem der Verlag Van Meurs' angesiedelt war hin: „De Vette Hinne“ (die fette Henne). Zum anderen symbolisiert sie durch ihre explizit dargestellte Fruchtbarkeit auch die produktive Leistung des Verlags. Im Zusammenhang mit dem auf der Schriftrolle notierten Motto *Noctu Incubando Diuque* („unter nächtlichem und täglichem Brüten“) dient die schützende Geste der Henne auch als Anspielung auf die nächtliche und tägliche, beharrliche Arbeit des Druckers.

### 39 Die Fruchtbarkeit von Geist und Körper

Pietro Testa, *Altro diletto ch'imparar non trovo*, Radierung, um 1644.

**SUB Hamburg, Kupfer 567 (Katalognr. 60)**

Provenienz: Johann Georg Mönckeberg, Hamburg 1843

Dieses Blatt mit dem Titel „Ein anderes Vergnügen als zu lernen, finde ich nicht“ zeugt von einem allumfassenden Naturverständnis, nach dem sich der Künstler überraschend weit von Gender-Maximen befreite und verschiedene Aspekte der Natur beschrieb. Einerseits wird in der Darstellung der tugendhafte Weg von Wissenschaft und Kunst aufgezeigt, den eine weibliche Allegorie einem idealisierten Jüngling zeigt. Als Kontrast dazu dient das Laster der sinnlichen und körperlichen Freuden, dem sich Nymphen und Bacchantinnen genauso wie Satyrn und Erosen hingeben. Testa verbildlicht somit zwei Arten der natürlichen Fruchtbarkeit, die sich aus dem Zusammenspiel beider Geschlechter ergibt: die Fruchtbarkeit des Geistes und die des Körpers. Wie aus seiner Biographie ersichtlich wird, thematisiert er damit auch einen per-

sönlichen Konflikt, sich zu Gunsten des Intellekts vom Laster endgültig loszulösen.

#### **40 Mutter Natur, ein Vorbild für junge Künstler im 17. Jahrhundert**

Joachim von Sandrart, Titelkupfer in: Joachim von Sandrart: Teutsche Academie [...]. [Nachdr. der Ausg. Nürnberg: Johann-Philipp Miltenberger, 1675], Bd. 1.2. Nördlingen: Uhl, 1994.

**SUB Hamburg, C/826: 1 (Katalognr. 51)**

Mit der Wiederentdeckung der antiken Fruchtbarkeitsgöttin in der Renaissance und der Bedeutungserweiterung als Allegorie der Natur führten die Künstler neue Elemente ein, um das statische Götterbild der Diana Ephesia zu aktualisieren und zu verlebendigen. Die „Teutsche Academie“ gilt als erste enzyklopädische Darstellung der Kunstgeschichte in deutscher Sprache. Sandrart verzierte das Titelblatt zum zweiten Teil des Buches, das die Biographien der Künstler zusammenstellt, mit Diana Ephesia und fügt der Göttin weitere Tiere sowie Putten hin-

zu: die Delfine stehen für das Wasser, die Tiere auf dem Postament für die Erde und die Vögel für die Luft; die Putten dürften die Kunst und Gelehrsamkeit repräsentieren.

#### **41 Natura als Lehrmeisterin**

Francesco de Grado nach Albertus Clouwet (?), Porträt Giovanni Lanfrancos, Kupferstich in: Giovan Pietro Bellori: *Le vite de pittori, scultori ed architetti moderni [...]*. Rom: Francesco Ricciardo, 1728.

**Fachbereichsbibliothek Kulturwissenschaften der Universität Hamburg, Qu 4020 (Katalognr. 55)**

Der Adler, der das Bildnis eines Mannes stützt, verrät durch ein Spruchband in seinem Schnabel, dass hier der italienische Maler Giovanni Lanfranco (1582–1647) dargestellt ist. Im Register darunter spritzt *Natura* aus ihren Brüsten Milch auf ein in einer Krippe liegendes Kind. Das Blatt, das in Belloris Künstlerlebensbeschreibungen der Vita des Malers vorangestellt ist, zeigt die Szene als allegorische Überhöhung von

Lanfrancos Kunst. Die Frauenfigur kann durch das Motiv des Milchspendens und ihre vielen Brüste als Mutter Natur gedeutet werden, die Begabung und Talent an den Menschen verleiht. Gemeinsam mit dem bei Bellori zentralen Konzept der *Idea* charakterisiert sie so Lanfranco als einen schon früh für die Malerei veranlagten Künstler, dem es gelingt, durch die Anschauung der Natur eben diese zu überwinden.

## 42 Fruchtbarkeit als Reichtum

Cornelis Muller nach Lucas D'Heere (?), *In delectu copia*, Holzschnitt in: Johannes Sambucus: *Emblemata [...]*. Antwerpen: Christophe Plantin, 1569 (EA 1565), S. 185.

**SUB Hamburg, Scrin A/571: 2 (Katalognr. 58)**

Mit Sambucus nimmt Diana Ephesia Einzug in die Emblemantik. In seinem erfolgreichen Emblem buch taucht die Göttin in zwei Emblemen auf, in dem vorliegenden unter dem Motto *In delectu copia* („Fülle in der Auswahl“). In einem Garten sitzt ein kranzflechtendes Mädchen, das,

überfordert von der Fülle an Blumen, sich nicht entscheiden kann und dadurch sein Werk nicht beendet. Ein Putto scheint ihr bei der Auswahl zu helfen. Die Herme der vielbrüstigen Diana Ephesia steht in einem Steinbecken. Ihr Haupt wird von einem langen Schleier bedeckt. Aus ihren Brüsten fließen Wasserstrahlen, die allerdings nicht im Becken aufgefangen werden, sondern in der Erde verrinnen. Ebenso verrinnt auch die reichste Gabe sinnlos, wenn sie aus Unschlüssigkeit nicht genutzt wird.

## 43 Seine natürlichen Begierden beherrschen

Anonym nach Otto van Veen, *Natura moderatrix optima*, Kupferstich in: Philip von Zesen: *Moralia Horatiana [...]*. Amsterdam: Kormelis Dankers, 1656, Emblem 11.

**SUB Hamburg, A/574771 (Katalognr. 59)**

„Die Natur ist die beste Lenkerin“: Sich von der Natur im Leben leiten lassen und dabei mit dem von ihr gegebenen Maß seine Begierden zu be-

herrschen, das ist die Botschaft dieses Emblems. Es verbildlicht eine Hauptüberzeugung der stoischen Ethik, nach der das Leben nach der Natur Ideal und Maßstab vernünftigen menschlichen Handelns ist. Offenkundig war die dazu auch hier verwendete Bildformel der vielbrüstigen Natur nicht in jedermanns Augen geeignet, moralische Werte zu vermitteln: Allemal sind die Brüste der Natura hier wie auch auf den anderen in dem Buch vorkommenden Darstellungen dieser Allegorie von einem unbekanntem Vorbesitzer mit Tinte vehement übermalt worden.

#### **44 Die Wissenschaft ist weiblich oder ein verborgener Wissensschatz wird gehoben**

Anthonie Heeres Siourtsma nach Crispijn de Passe d. J., Kupfertitel in: Athanasius Kircher: *Mundus Subterraneus* [...]. 2 Bde. Amsterdam: Johannes Jansson van Waesberg/Elizaeus Weyerstraet, 1665, Bd. 2.

SUB Hamburg, C 2481: 1/2 (Katalognr. 61)

Auf dem Kupfertitel dreht sich alles um die weiblichen Hauptfiguren *Natura* und *Scientia*. Sie vermitteln ein bestimmtes Verständnis von Wissenschaft, das sich nicht nur auf das vorliegende Buch, sondern auf das Gesamtwerk des Autors und auf dessen Leben als Universalgelehrten beziehen lässt. Der *Mundus subterraneus* ist eines der meistrezipierten Werke des Jesuiten Athanasius Kircher (1602–1689).

*Scientia* sitzt in einem weiten Innenraum und zeichnet in das auf ihrem Schoß aufgeschlagene Buch Obelisk (vermutl. ein Hinweis auf Kirchers *Oedipus Aegyptiacus*). Zu ihren Füßen liegen weitere Utensilien. Links hält ein Putto das Porträt von Leopold I., der ein Gönner Kirchers war. Von rechts nähert sich Merkur, Gott des Handels und der Wissenschaften. Ihn begleitet Apoll, der Führer der Musen, ebenfalls ein Quell der Inspiration. Beide weisen auf die Statue der Diana Ephesia hin. Das durch die Göttin verkörperte Thema der Natur nimmt eine zentrale Rolle in dem Werk ein.

*Scientia* findet sich im Zentrum eines Wechselspiels verschiedener Bedingungen und Kräfte wieder, die zusammen arbeiten müssen, damit

sie den in der Natur verborgenen Schatz des Wissens heben kann. *Natura* lädt den Leser mit offenen Armen dazu ein, sie zu studieren und ihren verborgenen Geheimnissen auf den Grund zu gehen.

#### **45 Walk the line! Alchemisten auf dem Pfad der Natur**

Matthäus Merian d. Ä., Titelkupfer in: *Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum*. Frankfurt/M.: Hermann von Sand, 1678 (EA 1625).

#### **SUB Hamburg, Scrin A/898 (Katalognr. 62)**

Das *Musaeum Hermeticum* versammelt die besten alchemistischen Texte zur „sophospagyrischen“ Kunst, die lehrt, wie die „größte und wahrste Medizin des Steins der Weisen gefunden und beherrscht“ werden könne. Auf dem von Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) entworfenen Titelblatt sind alle wesentlichen Prinzipien der Alchemie zusammengefasst: in den seitlichen Medaillons die vier Grundelemente, darunter auf den Sockeln Sol und Luna und damit die grundlegende Polarität des Makro-

und Mikrokosmos, von Tag und Nacht, Gold und Silber sowie von Mann und Frau. Im oberen Bildstreifen symbolisieren der Phönix (links) und der Pelikan (rechts) die chemische Transmutation. Athene, Göttin der Weisheit, und Merkur, Schutzgott der Alchemie und Symbol des Quecksilbers, flankieren die obere Kartusche mit Apoll und den neun Musen, welche die Alchemie zur Kunst erheben. In dem Emblem unterhalb des Titels folgen zwei Alchemisten in der Dunkelheit den Spuren der vielbrüstigen *Natura*. Eine ähnliche Darstellung lieferte Merian schon im Emblem 42 in Maiers *Atalanta fugiens* (vgl. Nr. 8). Dort erklärt die *subscriptio*: „Die Natur sei dir Führerin, und du folge mit (deiner) Kunst willig ihren Fußspuren; du gehst in die Irre, wenn sie nicht deinen Weg begleitet.“

#### **46 Natura findet ihre Bestimmung**

Christian Benjamin Glassbach nach Daniel Nikolaus Chodowiecki, Frontispiz, Kupferstich in: Georges-Louis Leclerc de Buffon: Herrn von Buffons allgemeine Naturgeschichte. Übers. Von Friedrich H. W. Martini. 7 Bde. Berlin: Joachim Pauli, 1771–1774, Bd. 1.

SUB Hamburg, A/83005: 1/2 (Katalognr. 63)

Provenienz: Christianeum Altona

Diana Ephesia schmückt das Frontispiz gegenüber der Titelseite einer deutschen Übersetzung der *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi* von Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707–1788). Das antike Kultbild steht als personifizierte Natur inmitten einer Waldlandschaft und wird von einer schreibenden weiblichen Figur im Vordergrund gründlich studiert. Damit gibt der Stich ziemlich exakt das Konzept von Buffons Werk wieder, dem ein hochwertiger schriftlicher Ausdruck ebenso wichtig wie die Forschung war. Denn Chodowiecki folgt hier weit älteren Darstellungen, in denen sich weibliche Allegorien von Natur und bildender Kunst begegnen, um Buffons hohen ästhetischen Anspruch in der Kunst des Beschreibens zu visualisieren. Beschreibung und Erkenntnis ersetzen den schöpferischen Nachvollzug. In diesem Sinne ruft die weibliche sitzende Gestalt Erinnerungen an Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, oder an ältere Allegorien der *Scientia* auf, dürfte am besten aber als Personifikation der Naturgeschichte selbst verstanden werden.

## 47 Die Enthüllung des Busenwunders

Moses Houghton nach Johann Heinrich Füssli, Frontispiz, Kupferstich in: Erasmus Darwin: *The temple of nature*. London: Joseph Johnson, 1803.

SUB Hamburg, B/8254 (Katalognr. 64)

Das Frontispiz zu Erasmus Darwins (1731–1802) Gedicht, das in 2.000 Versen über den Ursprung der menschlichen Gesellschaft belehrt, kann als herausragendes Beispiel für die Interdependenz von Aufklärung und nackten Brüsten gelten. Dieses illustriert die Schlussverse des vierten Gesangs, in welchem die Priesterin Urania die Göttin Sais in Gestalt von Diana Ephesia und damit das Geheimnis der Natur enthüllt und die Muse als Verkörperung der Erkenntnis durch das Sehen verzückt niederkniet. Die Entschleierung des Busenwunders als Allegorie für die Naturwissenschaft und das philosophische Wahrheitsstreben im Sinne der Aufklärung wurde zum ikonographischen Topos für Titelpuffer naturkundlicher Werke.

## Auf den Spuren der Vorbesitzer

### Zur Provenienz der Kupferstiche

Die Besitzgeschichte der Kupferstichsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (SUB) lässt sich bis in das 18. Jh. zurückverfolgen. Begonnen wurde sie von Johann Christian Wolf (1689–1770), Professor der Physik und Poesie am Akademischen Gymnasium zu Hamburg und seit 1746 Bibliothekar der damaligen Hamburger Stadtbibliothek. Wolf hatte vor, „eine große Kupferstichsammlung anzulegen, mit dem Schwerpunkt auf Porträts.“ Dabei soll er die Blätter bzw. Porträts „meistentheils aus Büchern ausgeschnitten“ haben. Zur umfangreichen Wolfschen Porträtsammlung kamen im 19. Jh. weitere Stücke hinzu. Gegenwärtig umfasst die Porträtsammlung etwa 15.000 Bildnisse von Persönlichkeiten der abendländischen Geschichte aus dem 16.–19. Jh. und bildet damit eine der beiden graphischen Hauptsammlungen der SUB.

Von der Porträtsammlung getrennt, entstand durch die Sammeltätigkeit Wolfs sowie durch

weitere Schenkungen die über 2.200 Blätter umfassende zweite graphische Hauptsammlung der SUB mit figurativer Druckgraphik namhafter Künstler italienischer, niederländischer, deutscher und französischer sowie einiger weniger Stücke englischer Herkunft. Neben Blättern aus der Wolfschen Sammlung, meist zu erkennen an der mit zittriger Hand eingetragenen Nummerierung, soll sich die Kupferstichsammlung weitgehend aus den Vermächtnissen der Hamburger Brüder Peter (1732–1782) und Heinrich Simon (gest. 1799) zusammensetzen. Die unverheirateten Brüder – der ältere Jurist, der jüngere Kaufmann – stammten aus einer alten Hamburger Pastoren- und Senatorenfamilie und vermachten ihre Büchersammlungen samt Kuriositäten und Druckgraphiken der Stadtbibliothek.

Den nächsten größeren Zuwachs erhielt die Sammlung erst wieder im Jahr 1843 aus der bedeutenden Bibliothek des Hamburger Senators Johann Georg Mönckeberg (1766–1842). Spenden- und Stiftungsgelder ermöglichten den Ankauf eines Teilbestandes der reichen Bibliothek.

Darunter befanden sich auch zahlreiche Holzschnitt- und Kupferstichwerke.

Der kunstinteressierte Sammler und Tuchhändler Willem te Kloot (gest. um 1875), der 1840 ehrenamtlich die Neuordnung der Kupferstiche und Handzeichnungen durchführte, übergab 1849 selbst 32 Blätter, und zwar Kupfertitel und Frontispizes nach Rubens, die er zuvor aus dem Nachlass des Hamburger Künstlers Christoffer Suhr (1771–1842) erworben hatte.

Es finden sich weitere Provenienzspuren auf den Blättern und in vorhandenen Skizzenbüchern. Mit der Bearbeitung der Sammlung im Zuge des seit Dezember 2018 laufenden, vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderten Projektes „Erschließung und Digitalisierung der Kupferstichsammlung der SUB Hamburg“ erhofft sich die SUB weitere Erkenntnisse zu den Provenienzen.

Zur Ausstellung haben beigetragen:

Kuratorin der Ausstellung: Antje Theise

Ausstellungstexte: in Anlehnung an die Beiträge im gleichnamigen Katalog (erhältlich im Café Libretto, Stabi, Foyer)

Aufbau der Ausstellung: Jan Op de Hipt und Antje Theise

Redaktion und Gestaltung: Monika Müller

Bild- und Textdruck: Peter Voigt

Einladung, Plakat und Banner: Philip Bartkowiak

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Markus Trapp

Haustechnik: Valeri Kempf

Die Ausstellung ist ein Kooperationsprojekt des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg, der Forschungsstelle Naturbilder/Images of Nature, der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (SUB) sowie der Kunstsammlung der Universität Göttingen unter Leitung von Iris Wenderholm und Maurice Saß.

Vom 22. Oktober 2017 bis 2. September 2018 wurden mehr als 100 Kupferwerke aus den Hamburger und Göttinger Beständen in der Kunstsammlung der Universität Göttingen gezeigt. Jetzt stellt die SUB ihre Bestände zum Thema in einer kleinen Kabinettausstellung auch dem Hamburger Publikum vor.