

JÜRGEN MÜLLER  
UND  
BERTRAM KASCHEK

## ADRIAEN DE VRIES: *BILDNISBÜSTE RUDOLFS II. VON 1603*

### 1. Kammer/Kaiser

Die Prager Kunstkammer von Kaiser Rudolf II. ist legendär. Ihr Bestand gilt als die größte Sammlung von Kunstschätzen, die jemals auf Betreiben einer einzelnen Person zusammengetragen wurde. Dort fanden all die Dinge Platz, die auf sinnfällige Weise den weltumspannenden Herrschaftsanspruch des Kaisers zu repräsentieren vermochten. Von „allerley“ Tierhörnern und Vögeln über indianisches Nußgeschirr und türkisches Schreibzeug bis hin zu böhmischem Diamantengeschirr, astronomischen Instrumenten und diversen Bücherkisten kam auf der Prager Burg ein kleines Universum aus *naturalia*, *artificialia* und *scientifica* zusammen, das in seiner Vielfalt tatsächlich die gesamte sichtbare Welt zu spiegeln schien. Für die ungefähre räumliche Gliederung der Kunstkammer haben Bauer und Haupt festgestellt, daß die Kunstkammer aus drei aufeinanderfolgenden Räumen bestand, wovon ein Raum die eigentliche *kunstkammer* war, der zwei *gewelbe* oder *vorkamern* (*fördere kunstkammer*) vorgelagert waren.<sup>1</sup> Neuerdings hat Bukovinská jedoch eingewendet, daß es sich um einen Raumkomplex gehandelt haben muß, der nicht aus drei, sondern aus vier aufeinanderfolgenden Räumen bestand.<sup>2</sup>

Doch wie auch immer man die Raumsituation beurteilt, klar ist, daß die Objekte wie Haupt und Bauer schreiben, entweder in Truhen oder Schreibtischen, die mit Laden versehen waren, sowie in offenen oder geschlossenen Almaren (Kästen) mit drei bis sechs Fächern untergebracht waren bzw. auf diesen standen. Weiter heißt es bei den genannten

Autoren: „In der Mitte der eigentlichen *kunstkammer* befand sich ein langer Tisch, die *tafel* genannt, die mit Kunstwerken vollgestellt war. [...] Den Wänden entlang befanden sich in diesem Hauptraum der Kunstkammer 20 durchnummerierte Almaren, die in allen drei Inventaren mit genauen Inhaltsangaben beschrieben sind.“<sup>3</sup>

Für die folgende Interpretation der Kaiserbüste Rudolf II. (Abb. 1) ist Hinweis im Inventar von 1607-1611 interessant: „Uff dem ersten almar mit *lit*: A steht zwischen zweyen *globi terrestis* und *celestis* des *kayser Caroli V.* conterfett in seiner rüstung, ein brustbild, lebensgröß, von *bronzo*.“<sup>4</sup> Mit diesem Eintrag ist Leone Leonis Bronzebüste Kaiser Karls V. unter der Inventarnummer 1874 auf fol. 315 verzeichnet, die – „uff dem ersten almar“ positioniert – offenbar eine einführende Funktion hatte (Abb. 2). Vermutlich sollte sie den Besucher auf seinen Rundgang durch das Herzstück der kaiserlichen Sammlung einstimmen und ihm das Metathema der Kunstkammer vor Augen führen: Der globale – wenn nicht gar universale – Herrschaftsanspruch der Habsburger wird durch das Kaiserporträt zwischen Erden- und Himmelsglobus in ein sinnträchtiges Arrangement überführt.<sup>5</sup> Karl V., als einer der wichtigsten Ahnen und Bezugsgrößen von Rudolf II., eröffnet somit den imperialen Diskurs, der mit der Betrachtung der Kunstkammer notwendigerweise verknüpft ist. Wir stoßen hier auf eine überwältigende und betörend sinnliche Form der höfischen *representatio*,<sup>6</sup> die sich freilich nur an ein ausgewähltes



1. Adriaen de Vries, Kaiser Rudolf II., 1603  
(Kunsthistorisches Museum, Wien)

Publikum richtete.<sup>7</sup> Doch so prominent Karl V. zu Beginn des Reigens plaziert ist, ist er doch im wahren Sinne des Wortes nur eine *Randfigur*. Die zentrale Position ist dem amtierenden Kaiser und Burgherren vorbehalten: „Uff der Tafel“, dem beherrschenden Möbel der Kammer, oder auf einem separaten Tisch in der Raummitte fand sich unter zahlreichen *metallenen Bildern* auch „Unnsers allergnedigsten herrn Rudolphi II. imperatoris conterfett, ein brustbild, lebensgröß, biß under die girtel, hatt Adrian de Fries gemacht, von bronzo.“<sup>8</sup> Schon der Inventareintrag macht die Nähe zur Karlsbüste deutlich: Beide Male handelt es sich um ein lebensgroßes Brustbild aus Bronze, und ein Vergleich der Büsten läßt die Vorbildlichkeit von Leonis Karl (von 1549) für de Vries' Rudolf (aus dem Jahre 1603) unmittelbar anschaulich werden. Rudolf II. hatte die Büste Karls V. um das Jahr 1600 mit anderen

Kunstwerken aus dem Nachlaß des Kardinal Granvela erworben. „Daß der Kaiser nun sein Porträt als Pendant zu dieser Büste Karls V. anfertigen ließ, war an sich schon eine politisch-symbolische Manifestation. Die Gestalt des großen Vorgängers auf dem Kaiserthron war für Rudolf II. beispielhaft.“<sup>9</sup>

Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, die „politisch-symbolische“ Inhaltsdichte der Rudolfsbüste näher zu bestimmen und darüber hinaus astrologische wie christologische Bezüge aufzudecken und zu erläutern.<sup>10</sup> Neben der formalästhetischen Interpretation und der Deutung des ikonographischen Programms ist auch nach der mutmaßlichen Funktion der Büste im Kontext höfischer „Repräsentation“ zu fragen. Wie bereits erwähnt, nimmt sie eine zentrale Position innerhalb der Kunstkammer ein. Während Karl V. dort als *exemplum* eines globalen Herrschers fungiert, scheint das Brustbild Rudolfs II. die aktuelle Herrschaft über die in der Kunstkammer repräsentierte Welt zu verkörpern. Wie noch genauer zeigen werden soll, regiert hier der *ideelle Leib* des Kaisers über sein *ideelles Reich*.

Bislang hat sich vor allem Lars Olof Larsson um die Interpretation der Büste verdient gemacht. Immer wieder hat er sie in unterschiedlichen Kontexten kommentiert und den Weg zu einem präziseren Verständnis gebahnt.<sup>11</sup> Seine Beobachtungen und Erkenntnisse bilden die Grundlage der folgenden Betrachtungen, die notwendigerweise zum Teil Bekanntes wiederholen.

## 2. Pose/Apotheose

So überdeutlich de Vries sich am Vorbild Leonis orientiert, so stark weicht er auch davon ab. Die große Ähnlichkeit ist lediglich eine des ersten flüchtigen Blicks, bei genauerer Prüfung differieren die Büsten erheblich. Zuerst jedoch die Gemeinsamkeiten: In beiden Fällen wird ein kompletter Rumpf bis zur Gürtellinie auf einem Figurensockel präsentiert. In jeweils einem rankenverzierten Prunkharnisch, mit

einer Schärpe quer über Brust und Rücken und dem Orden des Goldenen Vlieses um den Hals erscheinen sie als außerordentliche Würdenträger. Beide sind vollbärtig und barhäuptig dargestellt. Der Figurensockel gibt – in der Frontalansicht – mittig jeweils einen Adler zwischen zwei nackten Figuren in gebeugter, tragender Haltung zu erkennen.<sup>12</sup> In Format und Aufbau kommen die Plastiken also überein. In der Ausführung der Details jedoch weicht de Vries erheblich vom italienischen Vorbild ab und kommt daher zu einem völlig eigenständigen und individuellen Ergebnis. So gelingt es ihm, das *Rudolfsporträt* auf subtile Weise zu heroisieren. Während Leoni einen eher milden und verhaltenen Kaiser zeigt, inszeniert de Vries einen stolzen Sieger. Besonders dadurch, daß er die Schulterpanzerung der Rüstung nicht – wie Leoni – eng am Körper anliegend gestaltet, sondern leicht abgewinkelt vom Oberkörper abhebt, schafft er eine ungemein dynamische Pose. Die auf diese Weise angedeuteten Arme hängen nicht einfach herab, sondern sind in handlungs- und wehrbereiter Haltung. So wirkt die Brust geschwellt, ein Eindruck, der von der leichten Rechtsdrehung des Oberkörpers noch verstärkt wird. Auch der breite und deutlich auskragende Hüftrand des Panzers trägt zu dieser Monumentalisierung bei. Im Bereich des Kopfes fällt zunächst auf, daß das Kragenteil des Harnischs bis dicht unter das Kinn gezogen ist und so das Haupt in eine erhobene Stellung bringt. Doch der für die Präsenz der Figuren ent- und unterscheidende Moment liegt in der Gestaltung der Augen bzw. des Blicks: „[...] die Augen bekommen ihr Leben von den Lichtreflexen der Pupillen, die dadurch erzeugt werden, daß die Wölbung des Augapfels auf dem höchsten Punkt abgeflacht ist. Die Pupillen sind also nicht, wie sonst bei plastischen Porträts umzirkelt und punktiert.“<sup>13</sup> Leonis traditionelle Gestaltung der Pupillen beläßt den Blick des Kaisers im Bereich des real Sichtbaren und suggeriert ein abwesend-anwesendes Gegenüber. De Vries hingegen kehrt sich von dieser intimen Inszenierung ab, um Rudolf mit glänzenden Augen in einem dezidiert enthobenen Seinsbereich zu verorten. Bis in kleinste

physiognomische Details wie die bewegte Stirn und die buschig-wilden Augenbrauen läßt sich diese Heroisierung nachweisen. Es ist die Sphäre einer visionären *vita activa*, die dem eher kontemplativen Denkraum der Karlsbüste entgegensteht.

Diese Differenzen sollten vom Besucher der Kunstkammer wohl registriert und reflektiert werden, und Larsson hat völlig zurecht auf das Moment der *comparatio* hingewiesen, das durch die eindeutige Bezugnahme auf die Leoni-Plastik provoziert wird. Und mehr noch: „Nicht nur »comparatio«, sondern »superatio« scheint das Thema zu sein [...]“<sup>14</sup> Demnach wird hier ein Wettstreit auf zwei Ebenen ausgetragen. Der Kaiser will sich mit seinem bedeutendsten Ahnen in einer Bildnisinszenierung messen und bietet damit dem Künstler die Gelegenheit, den eigenen Rang gegenüber einem renommierten Kollegen und Vorgänger zu behaupten. So kommt es, daß künstlerische *aemulatio* und politisch-symbolische Rhetorik einander bedingen.

Adriaen de Vries – seit dem 1. Mai 1601 kaiserlicher Kammerbildhauer<sup>15</sup> – mußte jedoch nicht nur ein künstlerisches Vorbild übertreffen, er hatte sich vor allem gegenüber dem realen Antlitz des gealterten Kaisers zu beweisen. Betrachtet man das gemalte Porträt Hans von Aachens aus den Jahren 1606-08, bei dem man aufgrund seines intimen Charakters vermuten kann, daß es Rudolfs Gesichtszüge treu und ungeschönt übermittelt, dann wird die sublimale Leistung des Bildhauers erst in ganzem Umfang erkenntlich. Denn im Gemälde erscheint der Herrscher als phlegmatischer Typ: müde Augenlider, schlaffe Tränensäcke, hängende Wangen, die durch den starken Unterbiß noch betont werden, dazu ein treuherziger, wenig herrschaftlicher Blick. Kurz: Rudolf trägt hier die Züge der *clementia*, wenn nicht gar Züge der Erschöpfung. All dies vermag nun de Vries in ein Denkmal erhabener Größe zu transformieren. Das vorgeschobene Kinn, eigentlich ein unschöner Unterbiß, wird zum Bestandteil einer löwenhaften Physiognomie, die Haut wird gestrafft und der Blick entrückt. Schon Alberti hatte, unter Berufung auf Plutarch, für das

Herrscherbildnis gefordert, „das Störende zu mildern, unter Wahrung freilich der Ähnlichkeit [...] Häßliches soll entweder nicht wiedergegeben oder gemildert werden.“<sup>16</sup> De Vries



2. Leone Leoni, Kaiser Karl V., 1549  
(Kunsthistorisches Museum, Wien)

jedoch nimmt keine Mäßigung vor, sondern eine ungeheure Idealisierung. Seine Büste sucht keine Entsprechung im Optischen, sie trachtet nach einer geistigen *adaequatio* und soll den (präbendierten) ideellen Rang des Kaisers veranschaulichen. Auf wirkungsästhetischer Ebene ist de Vries die Arbeit – wie hoffentlich deutlich wurde – eindrucksvoll gelungen. Nun stellt sich die Frage, ob die Büste ihren starken, doch vagen Ausdrucksgehalt auch mit konkretem Inhalt zu füllen vermag. Um hier einen Schritt weiter zu gelangen, ist wiederum ein Vergleich mit der Karlsbüste hilfreich.

Leonis *Karl V.* ist auf eine einzige Schauseite hin angelegt, was vor allem an den Figuren der Sockelzone zu erkennen ist, die, obgleich ihre Körper seitwärts orientiert sind, ihre Gesichter dem frontalen Betrachter zuwenden. Dies dürfte auch eine weitere Erklärung dafür sein, warum die Karlsbüste auf einem Almar an der Wand, gerahmt von zwei Globen, ausgestellt wurde, die Büste Rudolfs jedoch in der Mitte des Raumes auf der Tafel. Denn de Vries hat eine vollrunde Plastik geschaffen, deren Konzeption nur ganz zu verstehen ist, wenn man ihre Mehrsichtigkeit in Rechnung stellt und das Werk umschreitet. Wiederum sind es die nackten, die eigentliche Büste „tragenden“ Figuren des Sockels, die darauf hinweisen, wie die Plastik betrachtet werden soll: Indem dem der Künstler den Hüftstreifen des Panzers über deren Köpfe hinauszieht, verdeckt er diese, so daß in der Vorderansicht nur den Adler wirklich zu erkennen ist, die Identität der Figuren aber noch unbestimmt bleibt. Erst von den Seiten und aus leichter Untersicht wird man die tragenden Gestalten als Jupiter und Merkur identifizieren können. Letzterer hat die ihn ausweisenden Flügel sandalen aufgeschnürt, und sein linker Arm trägt den Panzer, während der rechte unter den einen Flügel des Adlers greift, um diesen zu unterstützen. Dagegen hat Jupiter seinen linken Arm über einen Adlerflügel gelegt, um sich gleichsam auf diesem abzustützen. Mit dem rechten stemmt auch er den Panzer in die Höhe. De Vries hat das Tragemotiv ungleich stärker und „realistischer“ herausgearbeitet als Leoni. Seine Götter krümmen sich unter der zu hebenden Last, die Muskeln ihrer athletischen Körper sind gespannt, und es erhebt sich der stolze Leib des Kaisers daher um so imposanter über dieser Basis.

Doch damit ist das Figurenprogramm des Sockels noch nicht erschöpft: An der Rückseite nimmt ein fischschwänziger Steinbock die Position des Adlers ein und trägt mit dem Gehörn seinen Anteil an der Last (Abb. 3). Mit der Benennung dieser vier Figuren betreten wir das weite Feld der herrschaftlichen Allegorese, die uns später beschäftigen soll und uns zu einem präziseren Verständnis des Werkes führen wird.

Der Adler, doppelköpfig das Wappentier der Habsburger, kann wohl als das „Hauptsymbol des Kaisertums“ gelten.<sup>17</sup> Er dominiert daher auch die wichtigste Schauseite des Sockels und bildet somit den Ausgangspunkt einer allegorischen Lektüre. Diese kann sich allerdings nicht allein auf den Sockel beschränken, sondern muß auch die feine figurale Ornamentik des Panzers miteinbegreifen, die nur aus einiger Nähe zur Plastik deutlich zu erkennen ist. Dies hat zur Folge, daß die Rezeption derselben notwendigerweise mehrere Stufen impliziert. Aus einiger Entfernung wird man lediglich die imposante Statur der Büste zur Kenntnis nehmen; für eine differenziertere Betrachtung muß man sich auf die Plastik zu und um sie herum bewegen. Auch ist ein Wechsel von intuitiver Erfassung des Ausdrucksgehaltes und intellektueller Entschlüsselung des allegorischen Programms zu vollziehen. Abschließend müssen die einzelnen Elemente selbstverständlich miteinander vermittelt und synthetisiert werden. Nur so ist ein umfassender Sinnzusammenhang formal wie inhaltlich zu erschließen.

Der Figurensockel hat zunächst eine untergeordnete, dienende Aufgabe. Er ist die notwendige Basis der Büste, die sie sowohl trägt als auch erhöht und ihr damit die geforderte Aufmerksamkeit sichert. Diese Funktion wird durch das Figurenpersonal und dessen quasi-szenisches Arrangement explizit zum Thema gemacht: Es ist der Moment der Erhebung und der Erhöhung, der hier zur Schau gestellt wird; wir wohnen einer Apotheose bei.<sup>18</sup> Der *ideelle* Leib des Kaisers wird von *ideellen* Figuren – von Göttern! – emporgehoben und somit der irdischen Sphäre entrückt.<sup>19</sup> Ihm kommt ein eigener quasi-metaphysischer Seinsbereich zu. Der Sockel trennt das Porträt von seinem realen Standort und ist dadurch konstitutives Vehikel künstlerischer Verklärung. Somit ruht das Bildnis gewissermaßen auf signifikanten allegorischen Figuren, ebenso wie das gesamte Phantasma der „Kaiserwürde“ sein Fundament und seine performative Selbstbestätigung vor allem in Sinnbildern findet. Die politische Symbolik bot dem Kaiser die Möglichkeit, suggestiv und ästhetisch verbrämt den eigenen Anspruch

auf Macht und Herrschaft zu formulieren. So ist der Sockel also mehr als nur physisch-notwendiger Unterbau: Er ist formal wie auch programmatisch-inhaltlich auf das Kaiserbildnis bezogen und liefert die gedankliche Basis, die der stolzen Pose des Kaisers Rechnung tragen soll.

### 3. Sterne/Zeichen

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang der Umstand, daß die einzelnen Figuren in ihrem isolierten Symbolgehalt nicht adäquat verstanden werden können, sondern im Verbund



3. Adriaen de Vries, Kaiser Rudolf II., 1603  
(Kunsthistorisches Museum, Wien)

betrachtet werden müssen. So ist zwar der Adler, der bereits im Physiologus als „König der Vögel“ ausgewiesen wird, in einem allgemeinen Sinne ein Symbol für König- und Kaisertum,<sup>20</sup>

doch ist diese Bedeutung ebenso unabweisbar wie leider auch unspezifisch. Bezieht man aber seinen Konterpart, den fischschwänzigen Steinbock, in die Deutung mit ein, wird sich eine weitere Sinndimension eröffnen.

Dieser sogenannte *Capricornus* ist nun als Verweis auf den römischen Kaiser Augustus zu verstehen,<sup>21</sup> der unter dem Aszendenten dieses Sternzeichens geboren wurde.<sup>22</sup> Auf Münzen und Gemmen hat Augustus dieses Mischwesen zu seinem persönlichen Symboltier werden lassen: Meist zeigt die Vorderseite der Münze einen Porträtkopf des Kaisers und die Kehrseite einen Capricorn, der eine Erdkugel zwischen den Hufen hält. Das vielleicht prominenteste Zeugnis der Steinschneidekunst der augusteischen Zeit ist hingegen etwas größeren Formats und befand sich – möglicherweise sogar schon vor 1603 – im Besitz Kaiser Rudolfs: die sogenannte *Gemma Augustea*.<sup>23</sup> Auf dieser ist u.a. auch der thronende Augustus dargestellt: Unter seinem Sitz kauert ein Adler, während schräg über ihm das Zeichen des Capricorns schwebt. Die *Kombination* der beiden Tiere in de Vries' Büstensockel könnte also eine direkte Antwort auf die Gemme des römischen Kaisers formulieren.

Aber auch in Emblemen, Impresen und auf Medaillen wird das antike Doppelmotiv am rudolfinischen Hof wiederaufgenommen.<sup>24</sup> Vor allem sind die *Symbola divina et humana* zu nennen: ein dreibändiges Werk, welches 1601-1603 von Aegidius Sadeler und Jacob Typotius (bzw. Boetius de Boodt) herausgegeben wurde und das wohl den „Höhepunkt der Prager Emblemik“<sup>25</sup> markiert. In diesem summarischen Werk sind ca. 900 Impresen europäischer Herrscher, Kirchenfürsten und Adliger mit dazugehörigen Sinnsprüchen und deutenden Beitexten versammelt. Der erste Band, der den Päpsten, Kaisern und Königen vorbehalten ist, enthält selbstverständlich auch zahlreiche *symbola* und Devisen Kaiser Rudolfs II. Die *Verbindung* von Adler und Capricorn findet sich hier in zwei Impresen, die mit den Motti „Vadunt solida vi“ (Sie schreiten mit unerschütterlicher Kraft)<sup>26</sup> und „Fulget caesaris astrum“ (Es erstrahlt der Stern des Kaisers)<sup>27</sup> versehen sind.

Die tiefe Verankerung der Kaisersymbolik in der Astrologie ist schon anhand dieser dezenten Sinnbilder unschwer zu erkennen. Unter dem Motto des „Vadunt solida vi“ steht auch jene Imprese Rudolfs II., die das erste Blatt im Bocskey-Kodex von Joris Hoefnagel zielt.<sup>28</sup> Hier haben ein Capricorn und ein Löwe (das Sternzeichen Rudolfs) ihre Vorderpfoten auf eine Weltkugel gelegt. Darüber schwebt ein Adler, auf dessen Brust ein leuchtender Stern prangt. Der Stern der erfolgreichen Kaiserherrschaft, so scheint das Emblem in Bild und Titel zu vermitteln, stand schützend über Augustus und wird nun auch für Rudolf strahlen. Daß die Verbindung zu Augustus auch in de Vries' Büste thematisiert wird, macht schon ihre Beschriftung, in der Rudolf II. als „ROM. IMP. CAES. AUG.“ bezeichnet wird, unabweisbar.

Dieser Brückenschlag von der Antike zur Gegenwart steht unter dem Schlagwort der *renovatio imperii*, das als zentrales Leitmotiv der rudolfinischen Hofkunst und Herrscherallegorese gelten kann. Es handelt sich hierbei um die Vorstellung von der Wiederherstellung der legendären *pax augusta*, des großen einigen Friedensreiches unter dem vollkommenen Herrscher. Doch nicht nur die Verbindung zu Augustus verweist auf die *renovatio*; das Motiv des Adlers selbst ist ebenfalls in Hinblick auf diesen Aspekt zu interpretieren. Denn unter Berufung auf Psalm 103 und den daran anknüpfenden Physiologus<sup>29</sup> wird der in die Sonne fliegende Adler in zahlreichen Emblemen des späten 16. Jahrhunderts als Sinnbild der geistig-religiösen Erneuerung gedeutet.<sup>30</sup> Auch im ersten Band der *Symbola* von Sadeler und Typotius findet sich eine *pictura* mit eben diesem Motiv, die folgendermaßen erläutert wird: „Aquila totum in Deum versa, quem hic Sol ostendit, significat Imperatorem, pro salute publica, Deo vota nuncupare.“<sup>31</sup> Hier soll der zur Sonne strebende und also ganz auf Gott gerichtete Adler für den Kaiser stehen, der sich im Interesse und zum Wohle des Volkes betend Gott zuwendet. Eine Lesart, die in geradezu prototypischer Weise das Theologische mit dem Politischen koppelt und eine Intensivierung der religiösen Ambitionen des Herrschers

zugunsten des allgemeinen Wohles fordert bzw. proklamiert. Unter dem Motto „Renovamini“ findet sich bei motivgleicher *pictura* allerdings auch ein direktes Echo des Physiologus und dessen christologischer Auslegung des Adlers: Die Verjüngung bzw. die sittlich-religiöse Erneuerung in Christus bildet hier den Fluchtpunkt der Deutung. Daß bei gleichbleibendem Bildbestand jeweils neue, ergänzende oder auch gänzlich andersgeartete Sinngehalte postuliert werden können, ist wohl ein Spezifikum emblematischer Kunst. Insofern muß man, vor allem bei bereits offiziell mehrfach konnotierten Bildmotiven, die Möglichkeit einer imaginären (aber konkreten) Parallelektüre immer mit in Betracht ziehen. Diese semantische Aufladung einzelner Motive, die notwendigerweise aus der Emblemantik resultiert, fordert geradezu den Transfer der jeweiligen Sinngehalte in neue Kontexte.

So dürfte es auch legitim sein, das Motiv des Adlers im de Vriesschen Büstensockel als Kaisersymbol, als Hinweis auf eine sich vollziehende Apotheose sowie als Anspielung auf eine individuelle *renovatio* im Sittlichen und die große *renovatio imperii* im politischen oder gar eschatologischen Sinne zu interpretieren – wobei nochmals darauf hingewiesen sei, daß die letztgenannte Sinnschicht im Grunde erst nach einem Umschreiten der Büste, d.h. nur durch die Einbeziehung des Capricorns freigelegt werden kann. Trotz der frontalen Ausrichtung, die nicht darauf zielt, die Büste „von allen Seiten gleich schön“ erscheinen zu lassen, ist ein allseitiges Betrachten für das (ikonographische) Verständnis der Plastik zwingend notwendig.

#### 4. Konjunktion I

Auch bei den seitlichen Sockelfiguren, Jupiter und Merkur, ist zu vermuten, daß ihre konkrete und aktuelle Bedeutung nur im Hinblick auf ihr Zusammenwirken ermittelt werden kann. Allgemein steht der Göttervater Jupiter selbstredend für die Allmacht des Regierenden und kann – wie schon Larsson bemerkt hat – nach

herkömmlichen astrologischen Vorstellungen als Beherrscher des Abendlandes wie auch als Schutzherr der Christenheit verstanden werden.<sup>32</sup> Dieser Deutungstradition entsprechend ist jedem Erdteil eine astrologische Gottheit zuzuordnen, wobei dem Jupiter die Herrschaft über die christlich-westliche Welt zukommt.<sup>33</sup>

Merkur dagegen ist eine weit weniger mächtige und politische Figur. Als Patron der Rhetorik und der Künste – vor allem im Verbund mit Minerva: als *Hermathena* – kommt ihm im Kontext der rudolfinischen Hofkunst jedoch eine bedeutende Rolle zu: Während Minerva als Göttin der Weisheit eine intellektuell gehaltvolle Kunst postuliert, sorgt er sich als Patron der *schönen* Rede um die formale Qualität der Werke. Propagiert wird in dieser Götterpartnerschaft also die Versöhnung von Form und Inhalt in der vollendeten Kunst. Im Büstensockel hingegen scheint diese kunsttheoretische Dimension der Figur eine untergeordnete Rolle zu spielen. Die *coniunctio* mit Jupiter vollzieht sich vor einem gänzlich anderen Hintergrund, der – wie zu erwarten – astrologischer Natur ist. So kann man in den beiden Göttern die Personifikationen der zwei gleichnamigen Planeten erblicken, die mit *vereinter* Kraft den ideellen Leib des Kaisers erheben. Der Kontext, der hier Bedeutung stiften kann, findet sich in der Theorie der „großen Konjunktionen“, die vor allem von dem bedeutenden Astrologen Albumasar (Abu Ma'shar, 787-886 n. Chr.) ausgearbeitet wurde und durch das gesamte Mittelalter bis in die frühe Neuzeit eine einflußreiche und weitverbreitete Lehre war. „Dieser Theorie zufolge besteht eine enge Verbindung zwischen Himmelserscheinungen (d.h. planetarischen Konstellationen) und großen Umbrüchen der Menschheitsgeschichte. Eine himmlische Uhr soll in den geschichtlichen Krisen der Menschheit gleichsam den Takt geschlagen und Wachstum oder Verfall von König- und Kaiserreichen, die Sukzession von Hochkulturen und hegemonialen Völkern, ja sogar das Werden und Vergehen der Religionen bestimmt haben.“<sup>34</sup> Vor allem in der Schrift *De magnis coniunctionibus ac eorum perfectionibus* hat Albumasar – wie der Titel

schon andeutet – diese Theorie der großen Konjunktionen erläutert. Dieses Werk stammt ursprünglich nicht von Albumasar selbst; er bringt dessen Gedankengut allerdings äußerst folgenreich in die astronomische Debatte des Abendlandes ein.<sup>35</sup> In seiner kurzen Einführung in die Astrologie definiert er den Begriff der *coniunctio* mit folgenden prägnanten Worten: „*Coniunctio est cum alicui stelle in loco suo site, due vel tres vel quotlibet se applicant; unde ipsa earum naturas coniugit.*“<sup>36</sup> (Eine *coniunctio* findet statt, wenn sich zwei, drei oder beliebig viele Sterne einem Stern in seiner Position anschließen; worauf sich ihre Naturen vereinigen.) Bestimmte astrale Konjunktionen, so nahm man an, kündigten Ereignisse von großer geschichtlicher Bedeutung an. Auf dieser Vorstellung basiert auch das sogenannte *Horoskop der Religionen*, das von Albumasar in *De magnis coniunctionibus* überliefert wird. Diesem zufolge sind die großen die Konjunktionen Jupiters mit den sechs anderen Planeten für das jeweilige Auftreten und Herrschen der großen Religionen verantwortlich, wobei das Christentum aus der Verbindung von Jupiter mit Merkur hervorgeht.<sup>37</sup>

Es ist also nicht ausgeschlossen, daß die ikonographisch sonst eher ungewöhnliche Kombination von Jupiter und Merkur im Büstensockel auf diese populäre astrologische Tradition zurückzuführen ist. Dies ist sogar recht wahrscheinlich, wenn man diese Deutung mit der bereits angeführten Lehre von der *renovatio* in Verbindung bringt. Denn hier wie dort ist es vor allem darum zu tun, Rudolf II. als großen *christlichen* Herrscher auszuweisen. Augustus ist demnach nicht nur als Friedenskaiser eine ideale Referenzfigur, sondern bedeutsam ist zudem, daß das Ereignis der Menschwerdung Gottes in der Gestalt Jesu Christi in seine Regierungszeit fällt.<sup>38</sup> Die *Legenda aurea* berichtet in diesem Zusammenhang: „Da Jesus geboren ward, da war so großer Friede auf Erden, daß ein einiger römischer Kaiser die ganze Welt mit Frieden besaß [...]. Denn wie Christus geboren ward, daß er den Menschen zeitlichen und ewigen Frieden gebe, so wollte er des zu Urkund, daß sich die Welt bei seiner

Geburt auch zeitlichen Friedens erfreue.“<sup>39</sup> Im Rückblick erscheint das *Imperium Romanum* folglich als historische Bedingung der Ankunft des Erlösers, was eine ungemaine Aufwertung des weltlichen Kaisertums bedeutet. Nach der Weissagung der tiburtinischen Sybille, es werde ein Kind geboren, welches ihn an Größe übertriffe, ist Augustus jedoch bereit, die Überlegenheit des Heilands anzuerkennen und damit das Kaisertum unter das Banner des Christentums zu stellen. So zumindest lautet die Legende, in der die Überblendung von antiker Historie mit christlichem Heilsgeschehen geradezu prototypisch ausgeführt ist. Indem nun Rudolf II. zum neuen Augustus stilisiert wird, wächst auch ihm eine heilsgeschichtliche Bedeutung zu: Seine Herrschaft scheint die Rahmenbedingungen für die erneute Rückkehr des Messias und das verkündete Friedensreich zu erfüllen.

Daran anknüpfend ist auch Vergils vierte Ekloge zu erwähnen, die seit Kaiser Konstantin als messianische Prophetie interpretiert wurde.<sup>40</sup> Der Dichter besingt dort die Rückkehr von Astraea, der jungfräulichen Göttin der Gerechtigkeit, die die „bluttriefende Erde“ während des Eisernen Zeitalters verlassen hatte (vgl. Ovid, *Metamorphosen*, I, 149-150). Mit ihr soll nun ein neues Goldenes Zeitalter wiederkehren sowie ein Sproß „aus himmlischen Höhen“ (Vergil, *IV. Ekloge*, 7). In diesem Knaben hat man im Mittelalter stets den eingeborenen Christus und in Astraea die Jungfrau Maria erblicken wollen und Vergil damit zum christlichen Propheten verklärt. Vergil zufolge vollzieht sich also schon zu Augustus' Zeiten eine erste *renovatio*: die des Goldenen Zeitalters, der *saturnischen Herrschaft*.<sup>41</sup> Mit der *translatio imperii* Karls des Großen, durch die das Zentrum des Heiligen Römischen Reiches in den Norden verlegt und zu neuer Geltung gebracht wurde, kommt es im Jahre 800 wiederum zu einer *renovatio*, diesmal des Imperiums. Im Sinne einer periodischen Geschichtsauffassung<sup>42</sup> (basierend auf der Vorstellung von umfassenden kosmischen Zyklen – von 800 Jahren) konnte demnach für das Jahr 1600 ein weitere *renovatio* und damit ein *novum imperium* erwartet werden. Wie

intensiv dieses Thema in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts gerade im Umkreis des Prager Hofes diskutiert wurde, hat Günter Irmscher anhand einer souveränen Interpretation eines Stiches von Matthäus Greuter nach Nikolaus Reimers (aus dem Jahr 1594) gezeigt.<sup>43</sup> Vor allem der Türkenkrieg (1593-1606) lieferte den Nährboden für die ebenso apokalyptischen wie sehnsuchtsvoll auf ein Friedensreich gerichteten Erwartungen. So wurde denn auch die Wiedereroberung der 1594 von den Türken eingenommenen Festung Raab (Győr) im Jahre 1598 als „entscheidender Sieg der Christenheit über den türkischen Erzfeind gepriesen“<sup>44</sup>. Bereits im Jahre 1600 jedoch gelingt es den Türken unter Großwesir Ibrahim Pascha, die Grenzfestung Kanischa (Nagykanisza) einzunehmen, und so gerät das Jahr des erhofften siegreichen Friedens zur verlustreichen Enttäuschung.

In diesem Zusammenhang könnte man vielleicht auch für den Adler einen astrologischen Hintergrund ausmachen, denn er ist das einzige Motiv des Sockels, das bislang aus diesem Komplex ausgespart blieb. Gombrich, der den Adler im Rahmen der Ikonographie der Planetenkinder bespricht, führt Firmicus als einschlägige Quelle an, bei dem es heißt: „Im zwölften Grad des Aquarius geht der Adler auf. [...], wenn gute Sterne mit günstigen Strahlen im Aspekt sind, werden sie ihr Land befreien, werden neue Städte gründen und nach der Besiegung und Unterwerfung von Völkern Triumphe feiern.“<sup>45</sup> Somit ließe auch er sich als Symbol des endzeitlichen Sieges in eine umfassende astrologische Deutung des Sockels einbinden.

Hier fällt zweierlei auf: Erstens muß man feststellen, daß die Büste *nach* 1600 entstand, aber *dennoch* ein ikonographisches Programm aufweist, das auf eine für dieses vergangene Datum prognostizierte *renovatio imperii* anspielt. Zum Zweiten ist es notwendig, auf die ungeheure Diskrepanz zwischen dem idealen Anspruch der Plastik und der historischen Realität hinzuweisen. In mehrfacher Hinsicht propagiert die de Vriessche Büste also etwas Nichtexistentes: einen Sieger, einen Friedens-

kaiser, einen Weltbeherrscher. Bedenkt man, daß ausgerechnet im Jahre 1600 Rudolf an schwersten Depressionen litt und er in der Folge eine wachsende Abneigung gegen seine Umgebung entwickelte,<sup>46</sup> dann wird ersichtlich, von welcher starken kompensatorischen Mechanismen seine höfische Repräsentation gesteuert wurde. Diese Aspekte sollen am Ende der Untersuchung nochmals zur Sprache kommen.

## 5. Konjunktion II

Nicht nur die rhetorische Präsenz der Brustfigur und die komplexe Symbolik des Sockels huldigen dem Kaiser über Gebühr. Auch der Gestaltung des Prunkharnischs – welcher offenbar reine Fiktion ist und sich nicht an einem bestehenden Harnisch orientiert<sup>47</sup> – ist ein deutliches Herrscherlob eingeschrieben. Das schmückende Blattwerk, in dem sich Pfauen und Papageien tummeln,<sup>48</sup> überzieht nahezu den gesamten Panzer, wird aber von einigen erhabeneren (und bedeutungstragenden) Motiven in seiner Wirkung zurückgedrängt. Am deutlichsten sind wohl Greif und Löwe oberhalb der Hüfte auf der Vorderseite der Büste zu erkennen. Das Gros der möglichen Deutungen hat Larsson bereits benannt: Vor allem die Schnelligkeit des Greifs und die Stärke des Löwens werden hier dem Kaiser als Attribute zugesprochen. Während jedoch der Greif seit Maximilian I. zu den Wappentieren der Habsburger gehört, ist der Löwe das Wappentier Böhmens. So stehen sich Kaiser- und Königreich hier gegenüber und formieren eine gemeinsame Front. Larsson hat auch die Vermutung geäußert, die zwei Tiere könnten, als alchemistische Symbole für *Sol* und *Luna*, auf die *coniunctio* der beiden Elemente verweisen,<sup>49</sup> aus der nach hermetisch-alchemistischer Ansicht der *lapis philosophorum* gewonnen wird. Dem Kaiser würde damit als Besitzer vollkommener Weisheit gehuldigt, er erscheine als neuer *Hermes Trismegistos*.<sup>50</sup> Diese Deutung ließe sich noch ausbauen. Denn der *lapis* wiederum wird zur Herstellung von Gold aus

unedleren Metallen benötigt, ein Vorgang, der auch als Prozeß der Reinigung oder der Erlösung verstanden wurde.<sup>51</sup> So hat man zu diesem technischen Verfahren auch eine Entsprechung in heilsgeschichtlicher Hinsicht erblicken wollen: Wie Christus die Menschen aus ihrer irdischen Schmach erlöse, so erlöse der *lapis* die unedlen Metalle aus ihrem unvollkommenen Zustand. Diese *Lapis-Christus-Parallele* ließe sich nun auch auf Rudolf übertragen,<sup>52</sup> der dann – wie es Irmscher in anderem Zusammenhang bereits darlegte – „als *lapis*, als Elixier, als Purificator von *ecclesia* und *imperium* [erschiene]: der Kaiser gleichsam als Medicus, der das desolate, durch Glaubenskriege und Türkenbedrohung seinem Ende zustrebende Imperium – eine um 1600 realistische Situation – durch eine spirituelle *purificatio* erneuert.“<sup>53</sup> Auch das alchemistische Konzept der Goldherstellung läßt sich demnach an den Gedanken der *renovatio* knüpfen und in Verbindung mit der politischen Hoffnung auf den Sieg über die Türken bringen, was diesem Deutungsvorschlag bei aller Spekulation eine gewisse Plausibilität verleiht. Die Kette mit dem Goldenen Vlies, die Rudolf um den Hals trägt und ihn als Ordensritter ausweist, kennzeichnet ebenfalls seine herausragende Rolle als Verteidiger oder sogar Erretter der Christenheit, da im Schutz der christlichen Religion vor den Heiden das Hauptziel des *Ordens vom Goldenen Vlies* lag.<sup>54</sup>

Auf den militärischen Triumph gerichtet scheinen auch die beiden Figuren auf den Schulterstücken zu sein: *Victoria* mit Palmwedeln und Lorbeerkranz sowie *Fama*, die mit ihren Posaunen laute Kunde tut. Ein Bezug zu den kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Türken scheint schon deshalb wahrscheinlich, weil die beiden Figuren auch auf einem Relief von Adriaen de Vries erscheinen, welches etwa zur gleichen Zeit wie die Büste entstanden sein dürfte und eine *Allegorie auf den Türkenkrieg in Ungarn* darstellt.<sup>55</sup> In späteren Jahren flankierte es zusammen mit der *Allegorie Rudolf II. fördert die Künste* das Bildnisrelief des Kaisers von 1609 an der Wand des zweiten Gewölbes der Kunstkammer.<sup>56</sup> Auf diesem Relief, das die

Re-Christianisierung Ungarns zum Thema hat, finden wir auch Adler und Capricorn, die gemeinsam mit Jupiter und Merkur das irdische Geschehen aus himmlischer Warte zu lenken scheinen. Fama hat sich zu Jupiter gesellt, während Victoria auf Erden doppelt tätig ist und weiblichen Personifikationen der befreiten Gebiete mit dem verdienten Lorbeer krönt. Über all dem herrscht auf der Mittelachse der Darstellung ein achtzackiger Stern, der wohl darauf hindeuten soll, daß es tatsächlich eine astrologische Konstellation gewesen ist, die den Triumph der christlichen Truppen möglich gemacht hat. Man denke auch an die bereits erwähnte Devise Rudolfs: „Fulget caesaris astrum“ (Es erstrahlt der Stern des Kaisers).

Die Fama findet sich zudem – wieder mit Adler und Capricorn – auf dem Pendant, das Rudolf II. als Förderer der Künste zeigt. Hier hat sie offensichtlich die Aufgabe, den Kaiser als Sieger über die lasterhafte Ignorantia auszurufen und seine Verdienste um Kunst und Wissenschaft der Welt zu verkünden. Victoria erscheint nur indirekt: in Form des Lorbeerkranzes, der dem Kaiser vom heranschwebenden Adler aufs Haupt gesetzt wird. Sowohl der militärische Erfolg als auch die kulturelle Blüte stehen also unter dem Zeichen von Adler und Capricorn.

Aus diesen Parallelen kann man wohl schließen, daß die Personifikationen von Sieg und Ruhm, die auf den Schulterstücken der Büste prominent plaziert sind, in einer subtilen Verbindung zu den Figuren der Sockelzone stehen und nicht bloß willkürlich hinzuaddierte Attribute sind. Auch sie fügen sich in ein übergreifendes *conchetto*.

Die Rückenansicht des Panzers bietet auf dem rechten Schulterstück einen Putto, der eine Weltkugel in die Höhe hält. Fast erweckt er den Eindruck, als wolle er diese seinem Gegenüber auf der linken Seite zuwerfen. Dieser zweite Putto ist jedoch nur schwer zu erkennen, da die linke Schulter von den Enden der Schärpe überdeckt wird. In geradezu spielerischer Weise ist der Büste damit der habsburgische Weltherrschaftsanspruch *inkorporiert*, den wir zu Beginn unserer Be-

trachtungen am Arrangement der Karlsbüste zwischen Erden- und Himmelsglobus festgemacht haben.

## 6. Konklusion

Der Anspielungsreichtum der Kaiserbüste Rudolfs II., der über eine lose Aneinanderreihung disparater Symbole weit hinausgeht und offensichtlich Züge eines kohärenten Programmes aufweist, dürfte durch die vorangegangenen Ausführungen erkennbar geworden sein. Verschiedene Bedeutungskonstanten haben sich aufzeigen lassen, die alle im Gedanken der *renovatio* kulminieren. In politischer, astrologischer, christologisch-eschatologischer und in alchemistisch-hermetischer Hinsicht gewinnt dieser Themenkomplex stets neue Dimensionen, die freilich nicht säuberlich voneinander zu trennen sind, sondern im Gegenteil als isolierte überhaupt nicht in ihrem Verweisungscharakter zu verstehen sind. Der Gedanke der Erneuerung, der in all den genannten Kontexten von zentralem Stellenwert ist, stiftet das Band zwischen den Diskursen, und erlaubt deren assoziative Verknüpfung. Das allegorische Programm der Büste setzt für sein Verständnis jedoch kein detailgenaues und vor allem kein „esoterisches“ Expertenwissen voraus, sondern verweist lediglich auf Gemeinplätze der theoretischen Diskussion und der bildnerischen Praxis der Zeit. Die Kombination von Adler und Steinbock, das Verlangen nach Victoria, Fama und Pax sowie der Traum eines einigen weltumspannenden Kaisertums werden in Schrift und Bild vielfach dargestellt und propagiert; sie sind Teil des intellektuellen und künstlerischen Allgemeingutes, sie formieren den „höfischen Jargon“.<sup>57</sup> Und die dargestellten Konjunktionen von Jupiter und Merkur wie von Löwe (Sol) und Greif (Luna) erfordern nicht intimste Vertrautheit mit astrologischen Berechnungen und alchemistischen Spekulationen: Es ist ein schlagwortartiger suggestiver Gebrauch, der von diesen Symbolen hier gemacht wird, für dessen Deutung allein ein rudimentäres Kombinationsvermögen und eine basale Kennt-

nis des jeweiligen Kontextes vonnöten ist. Schließlich sind sämtliche Anspielungen auf den Kaiser zu beziehen und zu der erhabenen Erscheinung der Büste in ein Verhältnis zu setzen. Dabei zielt der pathetische Modus der künstlerischen Gestaltung nicht auf die fakten-treue Rekonstruktion theoretischer Zusammenhänge, sondern auf die affektive Vermittlung von panegyrischem Diskurs und bildnerischer Pose. Rudolf II. soll als neuer Augustus, als außerordentlicher Günstling der Sterne und des Schicksals, als *lapis*, als *purificator mundi*, als Sieger über die Türken und friedensstiftender Imperator erscheinen – und nicht nur als diffus-erhabener Herrscher. In dieser vielschichtigen „Konkretisierung“ der ästhetischen Wirkung liegt wohl der finale Sinn des allegorischen Programmes der Plastik.

In der Frage, an wen sich diese Büste in erster Linie richtet, wird man getrost Larsson folgen können, der als Adressaten in der Gegenwart den Kaiser selbst bestimmt. Darüber hinaus betont er den Charakter eines „Denkmals für die Nachwelt“, die das Bildnis eines Herrschers ohne Fehl und Tadel überliefert bekommen sollte.<sup>58</sup> Der erste Aspekt dürfte jedoch der entscheidende sein: Hier läßt sich ein Kaiser feiern, der sein geschichtliches Auftreten zur vermeintlichen Zeitenwende um 1600 zum entscheidenden Kriterium seiner herrscherlichen Würde stilisiert. Ob er selbst – geschweige denn die Mächtigen in seinem Gefolge – tatsächlich an die Wahrheit dieser Inszenierung geglaubt hat, ist mehr als fraglich. Die Tatsache jedoch, daß bei zunehmend heiklen politischen Verhältnissen – es sei nur auf den Türkenkrieg, den Konfessionenstreit und den Bruderzwist verwiesen – die Glorifikation Rudolfs in der Kunst nach dem kritischen Jahr 1600 eher zu- als abnimmt, spricht für ein starkes Kompensationsbedürfnis seitens des Kaisers. Der ungebrochene Fortbestand der *renovatio*-Symbolik, die eigentlich auf dieses Datum Bezug nimmt, läßt zudem vermuten, daß diese schon vor 1600 lediglich als eine Form des emphatischen Herrscherlobs – ohne *ernsthafte* prognostische Bedeutung – verstanden wurde. Es handelt sich also um eine Demonstration von Macht *qua*

historischer Analogiebildung, die nur durch ein hohes Assoziationspotential ihren bescheidenen Erfolg haben kann. Denn einerseits ist diese Symbolik in ihrem Bestand offenbar nicht von einer Bestätigung durch die eintretenden Ereignisse abhängig, andererseits zeigt das Beispiel Rudolfs, daß der Paralleldiskurs der Kunst, der die realen Gegebenheiten ignoriert, verdrängt oder beschönigt, den tatsächlichen politischen Bedeutungsverlust nicht aufhalten kann: 1608 geht die Herrschaft über Ungarn, Mähren und Österreich auf den ungeliebten Bruder Matthias über.

Erhalten bleibt Rudolf II. eine fragwürdige Kaiserwürde und die stille Regentschaft über das ideelle Reich der Kunstammer, innerhalb derer Adriaen de Vries' Büste von 1603 gewiß als einer der Höhepunkte imperialer Autosuggestion gelten kann.<sup>59</sup>

1. Rotraud Bauer und Herbert Haupt, Das Kunstammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-1611, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 72 (1976), S. XXVII.

2. Beket Bukovinská, Die Kunstammer Rudolf II, in *Rudolf II. und Prag: Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*. Hrsg. von Eliška Fučíková et al. (Prag, London und Milan 1997), S. 199-208.

3. Bauer und Haupt (Anm. 10), S. XXVII.

4. Ebda., S. 99.

5. Vgl. dazu: Frances A. Yates, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (London und Boston 1975), v.a. Kap. 1: Charles V and the Idea of the Empire, S. 1-28.

6. Thomas DaCosta Kaufmann, Remarks on the Collection of Rudolf II: The *Kunstammer* as a Form of Representation, *Art Journal* 38 (1978), S. 22-28.

7. Vgl. Adolfo Venturi, Zur Geschichte der Kunstsammlungen Rudolfs II., *Repertorium für Kunstwissenschaft* 7 (1885), S. 1-23.

8. Bauer und Haupt (Anm. 1), S. 103. Für die Überlegung von Bukovinská, daß es sich um insgesamt vier Räume gehandelt hat, spricht die Tatsache, daß das Inventar neben dem Eintrag zur Rudolfsbüste den handschriftlichen Eintrag „III gw“ vermerkt. Dies läßt sich ja nur als Hinweis auf das dritte „gewelbe“ interpretieren.

9. Lars Olof Larsson, *Adriaen de Vries* (Wien und München 1967), S. 36.

10. Ebd., Kat.-Nr. 39, S. 123: Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. 5506. Bronze, Höhe: 112 cm. Bezeichnet: ADRIANUS FRIES HAGIEN FECIT 1603. Die Büste trägt ferner die Inschrift: RUD. II. ROM. IMP. CAES. AUG. AET. SVAE. LI. ANNO. 1603. Vgl. auch: *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.* Katalog der Ausstellung in Wien und Essen (Freren 1988), Kat.-Nr. 57, S. 149 f.; Manfred Leithe-Jasper, in *Rudolf II and Prague: The Court and the City* (Prag, London und Milan 1997), Kat.-Nr. I/122, S. 414.

11. Die wichtigsten Publikationen Larssons zur Rudolfsbüste sind: Larsson (Anm. 9), S. 36-38; Bildhauerkunst und Plastik am Hofe Kaiser Rudolfs II., *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1982), S. 211-235; Bildnisse Kaiser Rudolfs II., in *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* (Freren 1988), S. 161-170; Die Porträts Kaiser Rudolfs II., in *Rudolf II. und Prag* (Anm. 2), S. 122-129.

12. Vgl. Larsson (Anm. 9), S. 37: „Der Figurensockel, den Leoni in abgewandelter Form auch an anderen Büsten verwendet, ist ein antikisierendes Element, das zur Heroisierung beitragen soll. Soviel wir sehen, ist er hier zum ersten Male in moderner Zeit verwendet worden.“ Larsson verweist darauf, daß Leoni wohl keine vollplastischen antiken Vorbilder hatte, sondern das Motiv des Porträtkopfes auf einem Adler vermutlich von antiken Reliefdarstellungen, Medaillen oder Gemmen her kannte. Im Jahre 1556 wird dann auch Marten van Heemskerck Karl V. auf einem Adler thronend darstellen (Stich aus den *Divi Caroli V Victoriae*).

13. Larsson (Anm. 9), S. 37.

14. Larsson 1997 (Anm. 11), S. 128.

15. Zur Biographie vgl. Larsson (Anm. 9), S. 7 ff. und jüngst Frits Scholten, Adriaen de Vries, Kaiserlicher Bildhauer, in *Adriaen de Vries (1556-1626): Augsburgs Glanz – Europas Ruhm*. Katalog der Ausstellung in Augsburg (Heidelberg 2000), S. 19-45.

16. Leon Battista Alberti, *Die Malkunst*, II, § 40, in: ders., *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*. Hrsg. von Oskar Bätschmann (Darmstadt 2000), S. 269.

17. Larsson (Anm. 9), S. 37.

18. Larsson (Anm. 9), S. 37 mit dem Verweis auf die Vorbildhaftigkeit antiker Bildniskunst.

19. Ein solches Konzept ließe sich schon für mittelalterliche Kopf- bzw. Büstenreliquiare nachweisen, deren Figurensockel aus Engeln bestehen, welche die Büste mit den darin enthaltenen Reliquien tragen. Zum einen wird die Büste so der profanen Erde entzogen, zum anderen – und hier besteht die typologische Übereinstimmung mit der Büste des Kaisers – sind Engel per Definitionem unausgedehnt, d.h. unausgedehnt und können dementsprechend nur das tragen, was der gleichen Seinsordnung entspricht. Vgl. in diesem Zusammenhang: Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des König: Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters* (München 1990).

20. *Physiologus: Frühchristliche Tiersymbolik*. Aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Ursula Treu (Berlin 1987), S.16.

21. So schon Larsson (Anm. 9), S. 37.

22. Vgl. Th.A.G. Wilberg Vignau-Schuurman, *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels* (Leiden 1969), I, S. 151 f. Mit dem Hinweis auf Paolo Giovio, in dessen Emblembuch der Steinbock in der Imprese Cosimo de' Medici ebenfalls auftaucht (eben als Aszendent des Augustus). Giovio beruft sich hierfür auf Sueton, bei dem zu lesen ist: „In späterer Zeit hatte Augustus ein solches Vertrauen in sein Schicksal, daß er sein Sternbild bekanntgab und eine silberne Münze mit dem Zeichen des Steinbocks, in dem er geboren ist, prägen ließ.“ (C. Suetonius Tranquillus, *Augustus*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Dietmar Schmitz [Stuttgart 1998], S. 151) Auch Manilius überliefert im zweiten Buch seiner *Astronomica*: „Andrerseits richtet der Steinbock die Blicke nur auf sich selber (was nämlich kann er denn Größeres bewundern, hat er doch glücklich bei des Augustus Entstehung in glänzender Weise gefunkelt?) [...]“ (Marcus Manilius, *Astronomica/Astrologie*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Wolfgang Fels [Stuttgart 1990], S. 145.)

23. Vgl. Fritz Eichler und Ernst Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum* (Wien 1927), S. 9 und S. 52 ff. Siehe auch Rudolf Chadraba, Die Gemma Augustea und die rudolfinische Allegorie, *Uměňt* 18 (1970), S. 289-297.

24. Vgl. *Prag um 1600* (Anm. 10), Kat.-Nr. 473 und 475, S. 585 f. Die Vorderseite dieser Medaillen zeigt ein Porträt Rudolfs II., während auf der Rückseite Adler und Capricorn abgebildet sind.

25. Erich Trunz, *Wissenschaft und Kunst im Kreise Kaiser Rudolfs II. 1576-1612* (Neumünster 1992), S. 51 und ff.

26. Jacobus Typotius, *Symbola Divina & Humana Pontificum Imperatorum Regum* (Prag 1601), S. 59 und Taf. 25, Nr. XXXVIII links.

27. Ebda., Nr. XXXVIII rechts.

28. Vgl. Wilberg Vignau-Schuurman (Anm. 22), I, S. 150 ff.

29. *Physiologus* (Anm. 20), S. 15: „Der Physiologus sagt vom Adler, daß, wenn er alt wird, seine Flügel schwer werden und die Augen trübe. Was macht er nun? Er sucht eine Quelle reinen Wassers und wirft sich in den Glanz des Himmels und verbrennt seine Flügel und die Schwäche seiner Augen. Und er steigt zur Quelle hinab und taucht dreimal unter, erneuert sich und wird wieder jung. So auch du, Neuling in der Gemeinde, wenn du das Gewand des alten Menschen hast und die Augen deines Herzens trübe sind, suche die geistliche Quelle, unseren Herren Jesus Christus, der sagt: Mich haben sie verlassen, die Quelle des lebendigen Wassers, und erhebe dich in die Höhe der Sonne der Gerechtigkeit Jesu Christi und lege ab den alten Menschen mit seinen Taten und tauche dreimal in der ewig strömenden Quelle unter, im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes, und lege ab den alten Menschen, das ist das alte Gewand des Teufels, und ziehe den neuen Menschen an, der nach Gottes Willen geschaffen ist, daß auch an dir die Verkündigung Davids erfüllt wird, die sagt: »Du wirst wieder jung werden wie ein Adler.«“

30. Vgl. z.B. Arthur Henkel und Albrecht Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Stuttgart und Weimar 1996), Sp.776 f.

31. Typotius (Anm. 26, Nr. XXXIV/2).

32. Vgl. Larsson (Anm. 9), S. 37. Er deutet Jupiter und Merkur in erster Linie als Versinnbildlichungen von *Omnipotentia* und *Sapientia*.

33. Vgl. Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods* (New York 1953), S. 162.

34. Eugenio Garin, *Astrologie in der Renaissance*. Aus dem Italienischen von Eleanor Lacher (Frankfurt und New York 1997), darin v.a.: Astrologie und Geschichte. Albumasar und die „großen Konjunktionen“, S. 19-48, hier S. 34.

35. Vgl. ebda., S. 40. Die Werke des Albumasar wurden bereits seit dem 12. Jahrhundert – unter anderem von Adelard von Bath – aus dem Arabischen ins Lateinische übertragen und gewannen so ihren Einfluß auf die westliche Tradition.

36. Abu Ma'sar, *The Abbreviation of the Introduction to Astrology. Together with the Medieval Latin Translation of Adelard of Bath*. Edited and translated by Charles Burnett, Keiji Yamamoto and Michio Yano (Leiden, New York und Köln 1994), S. 112.

37. Vgl. Garin (Anm. 34), S. 42.

38. Vgl. Garin (Anm. 34), der darauf hinweist, daß sogar die Geburt Christi als von himmlischen Konstellationen abhängig angesehen wurde.

39. Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz (Heidelberg, 1979), S. 47.

40. Vgl. Yates (Anm. 50), S. 34 f.

41. Auf die Rückkehr des Saturn um 1600 verweist Hans von Aachen in seiner Stuttgarter Allegorie von 1598. Dazu v.a.: Jürgen Müller, *Arcana Imperii: Anmerkungen zum Problem des Hermetismus in der rudolfinischen Hofkunst am Beispiel Hans von Aachens*, in *Rudolf II, Prague and the World*. Edited by Lubomír Konečný with Becket Bukovinská and Ivan Muchka (Prag 1998), S. 184-191.

42. Vgl. Art. Periode, in *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli (Berlin und Leipzig 1934/35), VI, S. 393 f.

43. Günter Irmischer, *Sine Novum Imperium Instituesque Rudolphe Secunde: Zu einem Stich Matthäus Greuters nach Nikolaus Reimers, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 30 (1993), S. 24-44. Selbst Tycho Brahe und Kepler waren Anhänger dieser zyklischen Geschichtsauffassung (ebda., S. 30).

44. Herbert Haupt, *Der Türkenkrieg Kaiser Rudolfs II. 1593-1606*, in *Prag um 1600* (Anm. 10), S. 98.

45. Zit. nach Ernst H. Gombrich, *Der Saal der Winde im Palazzo del Tè, Das symbolische Bild: Zur Kunst der Renaissance II*. Aus dem Englischen von Lisbeth Gombrich (Stuttgart 1986), S. 133-144 (138).

46. R.J.W. Evans, *Rudolf II. Ohnmacht und Einsamkeit* (Graz, Wien und Köln 1980), S. 39 f. und 65: „Die Krisis, in der sich Rudolf um 1600 befand, war die dramatischste von allen. Rudolf war hier an einem Extrempunkt seiner Frustrationen angelangt [...]“

47. Larsson (Anm. 9), S. 37.

48. Ob diese *Paradiesvögel*, die natürlich konventionelle ornamentale Elemente sind, *hier* den Anklang an das Goldene Zeitalter verstärken, sei dahingestellt.

49. Vgl. dazu eine Illustration aus der *Aurora consurgens* (Anfang 16. Jhd.), die zur Versinnbildlichung dieser *coniunctio* eine männliche Figur auf einem Löwen (*Sol*) und eine weibliche auf einem Greif (*Luna*) reitend zeigt, die wie Turnierritter mit Lanze und Schild einander

bestürmen. Löwe und Greif stehen dabei – wie auch beinahe auf dem Harnisch – Kopf an Kopf. Abb. bei Alexander Roob, *Alchemie & Mystik: Das hermetische Museum* (Köln 1996), S. 4

50. Larsson (Anm. 9), S. 38.

51. Dazu v.a. Art. Alchemie, in *Lexikon des Mittelalters* (München und Zürich 1980), I, Sp. 329 ff.; und Art. Lapis philosophorum, in *Alchemie: Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. Hrsg. von Claus Preissner (München 1998), S. 215 ff. Vgl. auch Irmischer (Anm. 43), S. 39 ff.

52. Vgl. dazu: Karl Hoheisel, *Christus und der philosophische Stein. Alchemie als über- und nichtchristlicher Heilsweg*, in *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*. Hrsg. von Christoph Meinel (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 32 [Wiesbaden 1986]), S. 61-84 (75): „Gerade die Lapis-Christus Parallele zeigt aber, daß der in mythischer Sprache beschriebene Transmutationsvorgang selbst Zeichen für anderes sein will. Die wunderbare Substanz, die das Metall seiner Bestimmung zuführt und selbst dessen höchste Vollendung ist, erhebt den ganzen Vorgang seiner gewinnung von der Ebene objektivierender Naturforschung und technischer Bewältigung zur höheren Würde eines Weges zu Gott und zur Läuterung der am Prozeß Beteiligten selbst.“

53. Irmischer (Anm. 43), S. 40. Hier ist auch die einschlägige alchemistische Literatur genannt.

54. Vgl. dazu: Charles de Terlinden, *Der Orden vom Goldenen Vlies* (Wien 1970), v.a. S. 11 ff. und Karl Vocelka, *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576-1612)* (Wien 1981), S. 140-146.

55. Lars Olof Larson, in *Prag um 1600* (Anm. 10), Kat.-Nr. 58, S. 151 f.; Larsson (Anm. 9), S. 39 ff.

56. *Adriaen de Vries* (Anm. 15), Kat.-Nr. 19, S. 252-254; Larsson (Anm. 9), S. 49 f.

57. Müller (Anm. 41), S. 189.

58. Vgl. Larsson 1988 (Anm. 11), S. 169 f. und Larsson 1997 (Anm. 11), S. 128 f.

59. Vgl. Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinelnglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Berlin 2000), S. 39.