

»DIESE GOTTHEITEN SIND DEN GELEHRTEN HEILIG«¹

Hermes und Athena als Leitfiguren nachreformatorischer Kunsttheorie



Jürgen Müller und Bertram Kaschek

Die Kunst des Hendrick Goltzius, die uns so vielgestaltig vor Augen tritt, gelangt vor allem in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers zu ihrer wahren Meisterschaft. Schon Karel van Mander hat in der Lebensbeschreibung des Künstlers aus dem Jahre 1604 immer wieder dessen besondere Fähigkeiten in der Wiedergabe lebendigen Fleisches hervorgehoben. So soll Goltzius in Italien allein deshalb, weil er die nackten Sklaven habe rudern sehen wollen, mit einer Galeere von Neapel nach Rom gefahren sein. Sein darstellerisches Vermögen bildete er aber aller Wahrscheinlichkeit nach vor allem durch das Studium antiker Statuen aus, was durch zahlreiche erhaltene Zeichnungen ebenso bestätigt wird wie durch van Mander, der behauptet, kein anderer Niederländer habe jemals in so kurzer Zeit in Rom so viele und gute Zeichnungen gemacht.² Nicht einmal die Pest und der mit ihr verbundene Verwesungsgeruch hätten ihn daran hindern können, seiner Neigung zum Zeichnen nachzugehen.

Die Frage, ob Goltzius tatsächlich nach dem lebenden Modell gezeichnet hat, ist umstritten. Der wichtigste, aber fragwürdige Hinweis auf ein Aktstudium ist einer anonymen Lebensbeschreibung des Karel van Mander zu entnehmen, in der es über Goltzius, van Mander und Cornelis van Haarlem heißt: »Diese drei taten sich zu einer Art Akademie zusammen, um am lebenden Modell zu studieren, und Karel unterwies die beiden anderen in der italienischen Manier [...].«³ Wie man sich allerdings das Zeichnen *nae't leven* vorzustellen hat, berichtet van Mander in der Vita des Cornelis van Haarlem, wo es heißt: »Inzwischen kam Cornelis seiner ihn anspornenden Natur außerordentlich zu Hilfe, indem er äußerst fleißig und viel nach der Natur zeichnete, wozu er sich die besten beweglichen und lebendigen Antiken auswählte, deren wir hiezulande eine genügende Anzahl besitzen, als dem sichersten und besten Studium, das es gibt [...].«⁴

In diesem Sinne sind die antiken Statuen in ihrer idealen Schönheit der kruden Wirklichkeit überlegen. Überdies belegen diese Textstellen, in welchem größeren historischen Kontext Akt- und Antikenstudium stehen. Ist doch die Kunst gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf dem Wege, autonome Institutionen hervorzubringen und

der Künftlerausbildung durch die postulierte Nachahmungswürdigkeit der Antike ein solides Fundament zu verschaffen, auf dem sich eine »akademische« Kunst entwickeln kann.⁵

Ebensolche akademisch-klassizistischen Tendenzen sind auch in einem Kupferstich zu erkennen, den Jacob Matham im Jahre 1588 nach einer Zeichnung seines Stiefvaters und Lehrers Goltzius gestochen hat. Er zeigt Athena, die Göttin der Weisheit, und Hermes, den Gott der Beredsamkeit (vgl. Kat-Nr. 9). Goltzius nutzt das mythologische Thema, ganz im Sinne unserer Eingangsbemerkungen, als Anlass für eine virtuose Aktdarstellung. Offenbar ist es ihm darum zu tun, jeweils einen ideal-schönen weiblichen und männlichen Körper darzustellen, und nicht zufällig hat man in der Vorzeichnung zum Stich die ersten Anzeichen einer stilistischen Wende sehen wollen. Bauch- und Brustmuskulatur des Merkur sind zwar athletisch durchgebildet, doch frei von allen Exzessen des Knollenstils.

Der Kupferstich reicht insofern über eine bloße mythologische Illustration hinaus, als die Zusammenkunft von Hermes und Athena eine bedeutende kunsttheoretische Allegorie darstellt, die unter dem Namen »Hermathena« in diversen Kunstzentren der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kursierte und noch für Peter Paul Rubens von eminenter Bedeutung war. »Hermathenen« begegnet man in Bologna ebenso wie in Prag oder in Haarlem.

Der Ursprung dieses Motivs ist literarischer Herkunft: Man findet ihn bei dem antiken Autor Cicero, der sich in einem Brief an seinen Freund Atticus für eine »Hermathena«(-Statue) bedankt, die er ihm für sein Gymnasium in Tusculum vermittelt habe.⁶ Wie diese Statue aussah, ist jedoch nicht überliefert. Die Wiederaufnahme dieses lange vergessenen Motivkomplexes im 16. Jahrhundert wirft die Frage auf, welche Umstände zu diesem Rückgriff geführt haben. Welcher Anlass hat also die Hermathena-Ikonographie nötig gemacht?

Wir haben bereits den »akademischen« Kontext angesprochen, in den diese Allegorie gehört. So ist in der kunsthistorischen Forschung seit langem bekannt, dass die »Hermathena« als Aushängeschild akademischer und rhetorisch orientierter Kunst zu verstehen ist.⁷ Vereinfachend kann man sagen, dass durch die Zusammenkunft von Beredsamkeit (Hermes) und Weisheit (Athena) die harmonische Vereinigung von Form und Inhalt zum Thema wird. Mit dieser auf Cicero und seine Theorie vom idealen Redner zurückgehenden Vorstellung ist ein ästhetischer Anspruch formuliert, der sich als Bildungsauftrag akademischer Künstlervereinigungen bestens eignet.⁸

So erscheint die manieristische Kunst unter dem Banner der Hermathena als eine Bemühung um Ausgleich und angemessene Verbindung von Gestalt und Gehalt. Kurioserweise wurde dem Manierismus in stilgeschichtlicher Hinsicht jedoch immer wieder ein Zeitgeist

unterstellt, der angeblich anticlassischen Idealen huldigte und einer zügellosen Einbildungskraft den Vorzug gab.⁹ Manieristische Kunst erschien dann entweder als Niedergang der Renaissance oder als regelrechte Gegenbewegung, die vor allem bemüht war, Werke jenseits eines etablierten Regelkanons zu schaffen.

Wenn im folgenden von der Hermathena-Ikonographie die Rede ist, geht damit genau die gegenteilige These einher: dass sich nämlich die Kunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf eine *christlich* verantwortete Weise auf die rhetorischen Ideale der Antike zurückbesinnt. Bisher ist dieser Hintergrund für die Interpretation der Werke eines Hendrick Goltzius oder Karel van Mander zumeist übersehen worden.¹⁰

DIE KUNST UNTER VERDACHT

In gewisser Weise kann die Hermathena-Ikonographie als kulturpolitisches »Schlagbild« (Aby Warburg) begriffen werden, unter dem sich Künstler mit akademisch-rhetorischem Selbstverständnis formierten. Im Falle des Hendrick Goltzius geht mit der Darstellung der Hermathena eine theoretische Rechtfertigung seines Schaffens einher.

In diesem Zusammenhang gewinnt die Tatsache, dass der Stich mit Hermes und Athena zu einer Serie von insgesamt acht Blättern mit mythologisch-allegorischen Sujets gehört, einige Bedeutung. Denn alle diese Stiche zeigen Personifikationen in demonstrativ zur Schau gestellter Nacktheit. Ob es sich um die Elemente, Sinne, Tugenden, Parzen oder Grazien handelt. Jedes einzelne Blatt ist eine Feier der prächtigen entblößten Körper.¹¹ Und vermutlich geht es für Goltzius darum, diesen Aspekt seiner Kunst zu verteidigen: die Hingabe an vermeintlich heidnische Themen und an die Schönheit der Leiber. Denn im Laufe des 16. Jahrhunderts waren – vor allem im nördlichen Europa – Stimmen laut geworden, die hart mit derjenigen Kunst und Literatur ins Gericht gingen, die sich nicht vornehmlich an den Werten und Werken der christlichen Lehre orientierten.

Der wohl prominenteste Kritiker gottvergessener Kunst war der große Humanist Erasmus von Rotterdam, der in seinem *Ciceronianus* aus dem Jahre 1528 eine harsche Anklage gegen die puristischen Verehrer antiker Formvollendung führte. Bei dieser Schrift handelt es sich um einen polemischen Dialog über den besten Stil, wie der Untertitel besagt (*Ciceronianus sive De optimo dicendi genere*).¹² Erasmus greift damit in eine Debatte ein, welche die humanistischen Gemüter bereits seit Petrarca bewegte.¹³ Streitpunkt war die Frage nach der Vorbildhaftigkeit Ciceros für die Schriftsteller der Gegenwart – die Frage also, ob Cicero auch in modernen christlichen Zeiten als oberste sprachliche Autorität dienen könne.

Erasmus meidet durch die Form des fiktiven Dialogs eine direkte Stellungnahme, doch lässt die Inszenierung

des Gesprächs seinen persönlichen Standpunkt mehr als deutlich werden. Was zu Beginn nach bloßer Satire auf einen überzogenen Nachahmungskult aussieht, entpuppt sich bald als überaus ernstes Spiel. Denn was hier zur Debatte steht, ist nicht allein der beste Stil, sondern vielmehr die Frage nach dem rechten Glauben. Die fundamentale Kritik am ciceronianischen Stil zielt im Grunde auf dessen Gleichgültigkeit gegenüber Gott. Und so lautet der schwerwiegende Vorwurf, der vor allem an die Vertreter der römischen Akademie gerichtet ist: »Heidentum ist es, was unser Ohr und Herz für diese Dinge einnimmt.«¹⁴

Bei aller dialogischen Offenheit der Argumentation des Erasmus bleibt dies der Kern des verhandelten Problems: Antike Formen sind heidnische Formen! Ihnen mangelt der Kontakt zur christlichen Heilslehre. So können die Worte Ciceros nicht zu den christlichen Werten finden, und dementsprechend fehlen dem Ciceronianer die rechten Ausdrücke (»verba« und »vocabula«) für die christlichen Sachverhalte (»res«). Hält man sich ungeachtet dessen an die Sprache des antiken Redners, dann missachtet man die Dringlichkeit der christlichen Botschaft. Und so fordert Erasmus von Kunst und Literatur, dass sie die Mysterien Christi nicht nur kunstvoll, sondern auch gläubig behandeln sollen.¹⁵

Denkt man hierbei an die besonders in der italienischen Kunst gängige Verwendung antiker Formen, dann wird deutlich, wie provokant die Thesen des *Ciceronianus* für die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts gewesen sein müssen. Folgerichtig geriet die Schrift des Erasmus unter den an Cicero orientierten Humanisten zum Anlass für eine erhitzte und polemisch geführte Debatte. Dies wird verständlich, wenn man bedenkt, was Erasmus bereit ist preiszugeben: nichts weniger als das antike Erbe, das gerade erst durch die italienische Renaissance stolz und selbstbewusst wieder angeeignet worden war.

Im Norden sahen sich die bildenden Künstler im Zeitalter der Reformation jedoch einem neuen Legitimationsdruck ausgesetzt. Kunst und Theologie gerieten zunehmend in eine spannungsvolle Beziehung. Historisch ist diese bereits bei den Kirchenvätern und ihrem Verhältnis zur (spät-)antiken Kultur vorgebildet. Schon Augustinus und Hieronymus sahen sich im vierten Jahrhundert n. Chr. vor das Problem gestellt, zwischen christlicher und heidnisch-antiker Tradition Stellung zu beziehen.¹⁶ Was Erasmus in seiner Schrift fordert, ist, dass an die Stelle der antiken Schönheit die Wahrhaftigkeit des schmucklosen Ausdrucks treten soll.

Diese Unterdrückung der antik-schönen Form und ihre Abwertung gegenüber dem vermeintlich bedeutenderen Inhalt möchte nun die Kunst unter dem Banner der Hermathena nicht länger hinnehmen. Ihr Anspruch ist es, die Form gegen ihre Verächter ins Recht zu setzen, um das Gleichgewicht zwischen den Polen wieder herzustellen.

DIE WIEDERKEHR DER HERMATHENA

Dass Cicero seine Hermathena nicht näher beschrieben hat, war für die Kunst beileibe kein Schaden, denn so konnte es zu einer eigenständigen bildlichen Neuerung in der Neuzeit kommen. Doch war es kein Künstler, der das Götterpaar zuerst gegen Erasmus ins Feld führte, sondern ein renommierter Gelehrter – noch dazu einer, der von der Polemik des Erasmus direkt betroffen war: Guillaume Budé. Er galt als der Heros des französischen Humanismus.

1532 veröffentlicht er seine humanistische Programmschrift *De studio literarum recte & commode instituendo*, in der er implizit gegen Erasmus Stellung bezieht. Es handelt sich um eine leidenschaftliche Verteidigung der *bonae literae* und um eine Feier ihrer Wiederkehr nach der tausendjährigen Sintflut des Mittelalters.¹⁷ Hermes, Athena und die Musen begleiten, Budé zufolge, die triumphale Rückkehr. Sie repräsentieren die Harmonie der Wissenschaften und ein neues humanistisches Bildungsideal.

So finden wir bei Budé auch eine deutliche Kritik am ungehobelten Stil der Kirchenväter sowie die Anklage gegen zeitgenössische Theologen, die weniger für das Evangelium als vielmehr gegen Hermes und Athena (also die antike Literatur) predigten.¹⁸ Im Gegensatz dazu erhebt Budé die beiden Gottheiten zu den Leitfiguren seiner Rhetorik.¹⁹ Hermes bedeute die Macht des Redens und Athena die Seelenkraft des Begreifens.

Beide Gottheiten werden als zusammengehörige Teile ein- und desselben Verstehenszusammenhangs entworfen, wenn es heißt, dass *logos* sowohl *ratio* (Athena-Vernunft) als auch *oratio* (Hermes-Rede) bedeute. Man könne sich zudem kein Wort vorstellen, das ehrwürdiger und reicher an Bedeutung wäre als *logos*, weil bei den Griechen sowohl der eingeborene Sohn Gottes als auch Vernunft und Weisheit Gottes mit diesem Namen bezeichnet würden.²⁰

Nach Budé finden Rhetorik und Philosophie also im christlichen *logos* ihr gemeinsames Fundament. Er ist der Quell, aus dem beide entspringen: *ratio* und *oratio*, Vernunft und Rede, Form und Inhalt. Im Grunde sind Beredsamkeit und Weisheit also gar nicht voneinander zu trennen, ihr göttlicher Ursprung rechtfertigt beide in gleicher Weise. Damit antwortet Budé auf Erasmus, der in gut christlicher Manier behauptet hatte, dass nicht das Schöne, sondern das Unscheinbare und Hässliche das Göttliche enthalte.²¹ Im Gegensatz dazu favorisiert der Franzose die *beseelte* schöne Form. Mit seinem Argument der Gleichursprünglichkeit von Weisheit und Beredsamkeit wendet Budé das ciceronianische Ideal weiser Beredsamkeit ins Christliche und öffnet dieses für eine Begegnung mit antiker Kultur.

Im gleichen Sinne hat der Bologneser Humanist Achille Bocchi das Motiv von Hermes und Athena zu nutzen gewusst. Mit ihm und dem Kupferstecher Giulio

Bonasono setzt nun die Bildgeschichte der Hermathena ein. Denn der erste Entwurf für sein Stadtpalais aus dem Jahre 1545 zeigt die nahezu quadratische Fassade eines Palazzo, dessen Attika links von Hermes und rechts von Athena bekrönt wird. Es handelt sich hierbei um die erste »emblematische« Zusammenführung der beiden Gottheiten in der Neuzeit, wobei der Rückbezug auf Cicero und seine tusculanische Hermathena eindeutig ist, sollte der Palazzo doch auch eine literarische Akademie beherbergen.²²

Dieser Entwurf kam jedoch nicht zur Ausführung, und auf das Figurenprogramm wurde verzichtet. Doch hat der Bauherr seine Schutzgötter keineswegs vergessen. Für sein einflussreiches Emblembuch *Symbolicarum Quaestionum, De universo genere, quas serio ludebat, Libri Quinque*, das zuerst 1555 erschien, hatte er ein Emblem (Abb.1) entworfen, das die Vereinigung von Hermes und Athena sinnfällig vor Augen führt.²³ Die Darstellung zeigt die Ecksituation eines Gebäudes mit rustiziertem Sockelgeschoss, über dem die Hermen von Athena und Hermes appliziert sind. Sie stehen gewissermaßen »über Eck« und haben die Arme ineingeklinkt. Die Götter erscheinen als Paar, und fast könnte man meinen, die Blicke der beiden träfen sich. Verbunden werden sie zudem durch einen kleinen Amor, der genau mittig auf der Kante plaziert ist. Einer seiner beiden Arm weist in michelangeleskem Gestus über die Schulter, während er in der anderen Hand ein Zaumzeug hält, mit dem er einen skulptierten Löwenkopf zu seinen Füßen bändigt.

Verschiedene subtile Metaphern der Vereinigung greifen bei dieser Inszenierung ineinander: die Verschränkung der Arme, der Blickkontakt und der vermittelnde Amorknabe. Hermes und Athena werden auf diese Weise als inniges Paar vorgestellt, das seine sprichwörtliche Gegensätzlichkeit zu überwinden weiß. Diese Deutung erfährt im Schriftteil des Emblems eine Bestätigung. So lautet die Inscriptio: »Die Mäßigung lässt die Weisheit vollkommen werden, der Fortschritt (in den

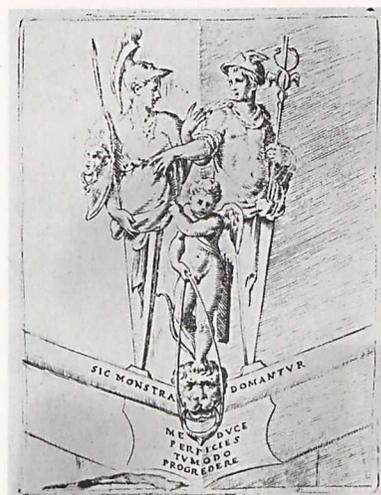


Abb. 1 Achille Bocchi, *Symbolicarum Quaestionum, De universo genere, quas serio ludebat, Libri Quinque*, Bologna 1555, Liber III, Symbolon CII.

Studien) verbessert die Beredsamkeit. Und dies zusammen macht das Glück (den Erfolg) vollständig.«²⁴

Die Gemeinsamkeit von Weisheit und Beredsamkeit führt zur vollkommenen Glückseligkeit, wenn Hermes und Athena diesem Ziel mit vereinten Kräften entgegenstreben. Dabei spricht der erläuternde Text davon, dass die beiden Götter dem »heiligen Knaben« bei der Bändigung des Monstrums zur Seite stünden. Gleichzeitig lässt der Bildteil des Emblems den Eindruck entstehen, der Gegensatz von »sapientia« und »eloquentia« würde durch die Macht der Liebe – verkörpert in Amor – überwunden. »Sic monstra domantur – So werden die Monster gezähmt«, liest man auf dem Gesims, über dem sich die Figurentrias erhebt.

Das darunter befindliche Rustika-geschoss gält in der Architekturtheorie der Renaissance als naturwüchsige Bauform. Vor diesem Hintergrund kann der im Emblem dargestellte Amorknabe, unterstützt von den ihn flankierenden Göttern, gar als Bändiger der triebhaften Natur angesehen werden.

Doch damit sind seine möglichen Bedeutungen noch nicht erschöpft. Der *puer sanctus*, wie er in der Subscriptio genannt wird, lässt sich nämlich durchaus als christologische Anspielung verstehen, zumal die architektonische Situation – auf der Ecke – einen gedanklichen Brückenschlag zur Apostelgeschichte geradezu provoziert: Petrus spricht dort von Christus als dem Eckstein (Apostelgeschichte 4, 11).²⁵ In bildlich-emblematischer Form finden wir hier also dieselbe Struktur, die auch Budés Konzeption von *ratio* und *oratio* zugrunde lag. Das Christussymbol des Ecksteins verweist auf den Logos als Bedingung der Verbindung von Weisheit und Beredsamkeit.

DER CHRISTLICHE CICERO UND DIE KUNST

Von Bocchis Emblem-buch aus nimmt die Hermathena ihren Weg in die Kunstgeschichte. Bereits im Jahre 1556 erscheint das Motiv in Vincenzo Cartaris *Imagini delli*



Abb. 2 Federico Zuccari, *Die Verleumdung des Apelles*, 1572, Feder und Pinsel, 406 x 536 mm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

dei de gl'antichi: Arm in Arm stehen die Götter eng beieinander.²⁶ Wieder kommen Gegensätze zum Ausgleich: Denn obgleich Hermes den Eindruck erweckt voranzuschreiten, hat er dennoch den Arm um Athena gelegt und wird mit ihr am Ort verharren. Der erläuternde Text bezieht sich nun explizit auf Ciceros Atticus-Briefe und unterstreicht die dort bereits angelegte Bedeutungsdimension der Hermathena als akademisches Wahrzeichen im Sinne der Zusammenführung von Beredsamkeit und Weisheit.²⁷ Damit steht Cartari in einer Linie mit Budé und Bocchi.

Es wird deutlich, dass die Orientierung an Cicero all jene vereint, die sich in ihrem Denken, Schreiben und Bilden auf die beiden Gottheiten Hermes und Athena berufen. Kurz: Hermathena ist das Sinnbild eines christlich-ciceronianischen Bildungsideals geworden. Gegen alle reformatorischen Einwände wird Cicero paradigmatisch als Inbegriff der *ars bene dicendi* verteidigt. Auch für einen Christen dürfen *eloquentia* und *sapientia* nicht geschieden werden.

Eben darin bestand auch schon die historische Zielsetzung von Ciceros rhetorischem Hauptwerk *De oratore*: Die Schulen der Rhetorik und der Philosophie sollten wieder vereint werden, die seit der sokratischen Kritik an Rhetoren und Sophisten als voneinander getrennte Disziplinen sich entwickelten. Crassus, der Protagonist des ciceronischen Dialogs über den Redner, beklagt zutiefst »jene so unsinnige, nutzlose und tadelnswerte Trennung zwischen Zunge und Gehirn, die dazu führte, dass uns die einen denken und die anderen reden lehrten«²⁸. Wie schon Cicero die sokratische Unterscheidung in wahrer Philosophie und bloßer Rhetorik zu überwinden trachtete, so arbeiten nun die hermathenischen Gelehrten daran, die Trennung von Form und Inhalt, welche Erasmus ausdrücklich im Namen des Sokrates vollzogen hatte, rückgängig zu machen.²⁹

Entscheidend ist, dass die Künstler des ausgehenden 16. Jahrhunderts die Hermathena und damit die Erfüllung des ciceronianischen Ideals für sich selbst in Anspruch nehmen. Das bedeutet zum einen, dass sie aus ihrer dienenden Rolle gegenüber der Theologie herausdrängen, zum anderen, dass sie die bildende Kunst als das geeignete Feld ansehen, zu einer wahren Synthese von Gestalt und Gehalt zu gelangen.

Sehr deutlich zeigt sich dies am Werk von Federico Zuccari, der in seinen Bilderfindungen mehrfach auf Hermes und Athena zurückgreift. Hat er doch im Palazzo Farnese in Caprarola eine Hermathena gemalt, welche die beiden Götter Arm in Arm zeigt und wiederum durch ihre Beinstellung vereint. Für die Verbreitung dieser Ikonographie dürften allerdings zwei Stiche bedeutsamer sein, die Cornelis Cort nach Vorlagen Zuccaris anfertigte. Sie zeigen Hermes und Athena in explizit kunsttheoretischen Zusammenhängen: *Der Maler der Wahrheit* (Bartsch 221) und *Die Verleumdung des Apelles* (Bartsch 219).

Im Besitz der Hamburger Kunsthalle befindet sich die Vorzeichnung Zuccaris zum letztgenannten Stich aus dem Jahre 1572 (Abb. 2). Es fällt auf, dass Zuccari die Szene der Verleumdung um eine Rahmenerzählung erweitert hat. Der italienische Künstler begnügt sich nicht damit, den antiken Schriftsteller Lukian von Samosta bildlich nachzuerzählen, sondern er erfindet einen eigenen kunsttheoretischen Kommentar hinzu. Lukian berichtet, dass der berühmte Maler Apelles durch seinen neidischen Kollegen Antiphilos beim Pharaon Ptolemäus verleumdet worden sei, jedoch seine Unschuld beweisen können. So erkennt man im inneren Bildfeld auf der linken Seite den eselsohrigen Pharaon, wie er im Begriff ist, ein verheerendes Fehlurteil zu fällen, da er den Eingebungen der Verleumdung rechts und der Eifersucht hinter ihm erlegen ist. Und während seine Linke noch auf den Beschuldigten weist, greift die Rechte bereits nach hinten, um das Schloss zu öffnen, mit dem die Figur des blinden und brutalen Zorns (*furore*, wie er im Stich betitelt ist) in Ketten gehalten wird. Es ist offensichtlich, dass eine Entfesselung des Rasenden zur Vernichtung des Künstlers führen müsste, würde nicht die weise Athena den urteilsschwachen Herrscher von seinem verderblichen Tun mit einer ruhigen, aber bestimmten Geste abhalten. Auf der gegenüberliegenden Seite hat sich Hermes des Malers angenommen und bringt diesen – zusammen mit der Zeugin seiner Unschuld: der nackten Wahrheit – in Sicherheit. Die beiden Götter sind die Beigaben Zuccaris zur Geschichte, sie werden zu besonnenen Fürsprechern der Malerei im Zeitalter ihrer religiösen Kritisierbarkeit.³⁰

HERMATHENA TRANSALPINA

Die Vermittlung der Hermathena nach Nordeuropa ist wohl vor allem das Verdienst des Prager Hofmalers Bartholomäus Spranger. Er hatte zunächst in Rom als päpstlicher Hofkünstler gearbeitet und Zuccari bei den Fresken in Caprarola assistiert. Hier ist er vermutlich auf das Thema gestoßen, das er später am Habsburger Hof in Prag etablieren wird. Spranger ist es auch, der die Hermathena ähnlich eindeutig in einen kunsttheoretischen Kontext einbrachte wie Zuccari: Ein Blatt (vgl. Kat.-Nr. 8), das zwar erst 1628 publiziert wurde, dessen Vorzeichnung aber aus dem Jahre 1592 stammt, zeigt einen jungen Künstler, der von Merkur vor den Thron der Minerva geführt wird, um von dieser mit dem Lorbeer gekrönt zu werden.³¹ Während nun an der Rückseite des Throns die besiegten Laster – Dummheit, Faulheit und Neid – in Fesseln liegen, besteigen im Hintergrund links die Musen den Helikon, angeführt von den Disegno-Künsten Malerei, Skulptur und Architektur.³²

Es ist der Triumph der ehemals als handwerklich verfeimten Künste, der hier in Szene gesetzt ist: die Befreiung der bildenden Kunst von ihrer Unterdrückung durch Unwissenheit, Missgunst und Neid. Diesem Ziel kamen

die Prager Maler tatsächlich näher, als Rudolf II. am 27. April 1595 einen Majestätsbrief erließ, mit dem er die Malerei in den Rang einer *freien Kunst* erhob. Spranger lieferte daraufhin einen Entwurf für das neue Gildewappen, auf dem Minerva zusammen mit Merkur und Fama eine Trias bildet. Damit etikettiert er die Malergilde gewissermaßen als akademische Institution, und »Hermathena« bestätigt sich als Leitmotiv der Malerei als freier Kunst.

Auch ein Deckenfresko im sogenannten »weißen Turm« der Prager Burg, das vermutlich zwischen 1595 und 1600 entstanden ist, zeigt die beiden Gottheiten – unserem nach oben gerichteten Blick entsprechend vor einem blauen Himmelsgrund: Merkur energisch ausschreitend und Minerva entspannt auf einer Wolke lagernd.³³

Diese Antithese von Ruhe und Bewegung kennzeichnet ein weiteres Werk aus dem Prager Umfeld. Hans von Aachen hat sich – in Zusammenarbeit mit dem Emblematiker Joris Hoefnagel und dem Kupferstecher Aegidius Sadeler – ebenfalls des Themas angenommen. Im Rahmen einer Stichfolge von drei Blättern (Abb. 3) erscheint die Hermathena hier unter dem Schlagwort des »schnellen Laufes« (*Cursus*) wiederum als Sinnbild von Ausgleich, Vermittlung und Mäßigung. Arm in Arm werden die Götter auf einem steinernen Sockel präsentiert, und während Athena dort statuarisch ihren Schwerpunkt gefunden hat, will der Götterbote erhobenen Fußes schon wieder entfliehen. Doch ihre Blicke binden die beiden in Zuneigung aneinander, so dass hierin nicht zu Unrecht die Verbildlichung des erasmischen »Eile mit Weile« (*festina lente*) gesehen wurde. Das auf dem Postament angebrachte Epigramm Hoefnagels, in dem das Leben einem Würfelspiel verglichen wird, fordert ausdrücklich die Überwindung des Zufalls durch die Kunst.³⁴

Dass es tatsächlich die Kunst sein soll, die das Ideal eines gelungenen Lebens erfüllt, machen die Hintergrundszenen deutlich. Links erkennt man die Enthauptung der Medusa durch Perseus, der seine Waffen sinni-



Abb. 3 Aegidius Sadeler nach Hans von Aachen, *Hermathena*, Kupferstich

gerweise von Hermes und Athena erhalten hat. Der aus dem Blut der Gorgone entsprungene Pegasus – geflügeltes Ross und Gefährte der Dichter – entschwebt schon in die Lüfte. Auf der rechten Bildhälfte entdecken wir ihn dann wieder, wie er durch seinen Hufschlag die Quelle Hippokrene am Helikon, dem Berg der jungfräulichen Musen, entspringen lässt. Am Fuße des Berges, wohin sich der Quellfluss ergießt, haben sich die neun Musen schließlich zu einem gemeinsamen Konzert versammelt.

Der Hintergrund des Hermathena-Stichs liefert somit eine Abfolge von Szenen, in der Entstehung und Entwicklung der Künste von der gewaltsamen Überwindung der Triebhaftigkeit bis zur friedlichen Harmonie der Musen in sinnbildlich-gedrängter Form zum Ausdruck kommt. Eine Entwicklung, für die Hermes und Athena durch ihre Waffengabe an Perseus verantwortlich sind: Künstlerischer Fortschritt ist nur mit dem Segen beider Götter zu erreichen.

Die zentrale Rolle der Hermathena in der reflexiv-theoretischen Kunst am Prager Hof legt die Vermutung nahe, Goltzius habe mit seiner Gestaltung des Themas den Anschluss an die theoretischen Ideale der rudolfinschen Kunst gesucht. Und in der Tat fällt seine erste Hermathena in die Zeit des regen künstlerischen Austauschs mit Spranger.³⁵

Doch wäre es verkehrt, in Goltzius allein den Epigonen Sprangers zu sehen; seine Auseinandersetzung mit dem Sujet der Hermathena (vgl. Kat.-Nr. 10) deutet vielmehr auf ein eigenständiges Problembewusstsein. Für ihn, der in den bilderstürmenden Niederlanden arbeitete, wird das Thema sogar eine weit größere Dringlichkeit besessen haben als für die Künstler am liberalen rudolfinschen Hof, denen es letztlich »nur« um soziale Anerkennung ging. In den Niederlanden hingegen galt es, die neuen Errungenschaften der italienischen Renaissance in einem fundamentalen Sinne zu verteidigen: Das importierte antike Erbe musste gegenüber dem religiösen Eifer ebenso gerechtfertigt werden wie der nackte menschliche Körper als bildwürdig zu erweisen war. Dieser Herausforderung haben sich die Künstler der sogenannten Haarlemer Akademie gestellt.

Im Rahmen dieser Auseinandersetzung hat sich die Hermathena-Ikonographie als äußerst aussagekräftiges christliches »Schlagbild« erwiesen, das dem Vorwurf eines erneuerten Heidentums selbstbewusst entgegneten konnte. Denn die Vereinigung von Weisheit und Beredsamkeit sollte – wie wir sahen – ihren Ursprung in Christus, dem göttlichen Logos, finden. Angetrieben von dem Begehren, das bloße Handwerk zu übersteigen, begibt sich die Kunst des ausgehenden 16. Jahrhunderts in die theoretische Obhut humanistischer Gelehrsamkeit. Was sich hier neben dem Streben nach Nobilitierung vollzieht, ist eine Binnenwendung der Kunst, die – wenn

auch nur dem Wunsche nach – beginnt, sich auf ihre eigenen, ganz spezifischen Probleme und Problemlösungen zu besinnen. In diesem Lichte erscheint das hermatische Ideal als utopische Antizipation künstlerischer Autonomie.

- 1 »[...] doctis numina sacra viris.« So heißt es in der Bildunterschrift des Hermathena-Kupferstichs von Jacob Matham, der nach einer Zeichnung von Hendrick Goltzius entstanden ist. (Vgl. Kat.-Nr. 9).
- 2 Van Mander-Floerke 1906, II, S. 239.
- 3 Van Mander-Floerke 1906, II, S. 404.
- 4 Van Mander-Floerke 1906, II, S. 311.
- 5 Vgl. dazu einleitend Pevsner 1940.
- 6 Vgl. Wind 1958, S. 232 f., der darauf hinweist, dass es sich bei den beiden Briefstellen (Ad Atticum I, 1, 5 sowie I, 4, 3) um die beiden einzigen Erwähnungen der Hermathena in der antiken Literatur handelt.
- 7 Vgl. DaCosta Kaufmann 1981.
- 8 Vgl. Cicero-De oratore.
- 9 Diese Ansicht geht zurück auf Bellori, der in seiner Carracci-Vita schrieb, dass mit dem Ende der Renaissance die Künstler aufhörten, die Natur zu studieren und begannen, ihre Kunst durch kapriziöse Einfälle zu verfälschen. Vgl. Gombrich 1985, S. 138.
- 10 Zur impliziten Theologie van Manders vgl. Müller 1993.
- 11 Vgl. Krystof 1997, S. 90 ff.
- 12 Vgl. Erasmus-Ciceronianer.
- 13 Vgl. Fumaroli 1980, S. 77 ff.
- 14 Vgl. Erasmus-Ciceronianer, S. 171.
- 15 Vgl. Erasmus-Ciceronianer, S. 321.
- 16 Vgl. dazu einleitend – kurz und prägnant – Curtius 1948, S. 82 ff.
- 17 Vgl. Budé-L'étude, S. 50 f.
- 18 Vgl. Budé-L'étude, S. 60 f.
- 19 Inspiriert war er gewiss durch Martianus Capella, dessen in seinem Besitz war. Vgl. Kat. Paris 1968, Kapitel VIII: Bibliothèque, Kat.-Nr. 163, S.40. Zu Capellas Schrift allgemein vgl. Curtius 1948, S. 47 ff.
- 20 Diese Vorstellung stützt sich auf den Prolog des Johannes-Evangeliums.
- 21 Vgl. dazu Müller 1999, S. 90-125.

- 22 Zu Bocchi allgemein vgl. Watson 1993. Zur Ikonologie der Fassadenkonzeption des Palazzo Bocchi vgl. Kiefer 1999.
- 23 Bocchi-Symbolicarum, Liber III, Symbolon CII.
- 24 »SAPIENTIAM MODESTIAM, PROGRESSIO ELOQVENTIAM, FELICITATEM HAEC PERFICIT« Die Motive werden innerhalb der Pictura (wie dann auch in der Subscriptio) nochmals aufgenommen: »Me duce perficies – Vollende es mit meiner Führung«, sowie: »Tu modo progredere – Schreite mit Maß.«
- 25 Vgl. in diesem Zusammenhang Symbolon CIX., das die imaginäre Lokalisierung der Hermathena an Bocchis Palazzo konkreter darstellt.
- 26 Hier zitiert nach der Ausgabe Venedig 1647.
- 27 Cartari-Imagini, S. 188.
- 28 Cicero-De oratore, III, 61.
- 29 Vgl. Müller 1999, S. 90-105.
- 30 Das Blatt Zuccaris ist – mit seiner allegorischen Rahmung, die noch dazu in Zeichnung und Stich differiert – weitaus komplexer als es hier besprochen werden kann.
- 31 Vgl. dazu Vignau-Wilberg 1997, S. 179-188.
- 32 Zu beachten ist hier die Verbindung zu Sprangers Gemälde »Der Triumph der Weisheit«, das ebenfalls den Sieg der Minerva über die Ignorantia zum Thema hat. Vgl. dazu Müller 1994, S. 46-57.
- 33 Vgl. Fucfková 1989/90.
- 34 »ITA VITA EST HOMINVM, QVASI CVM LVDAS TESSERIS, / SI ILLVD, QVOD EST MAXIME OPVS, IACTV NON CADIT, / ILLVD, QVOD CECIDIT FORTE, ID ARTE VT CORRIGAS.« (Das Leben der Menschen ist so wie dein Spiel mit den Würfeln. Wenn jenes durch den Wurf nicht fällt, ist dieses das höchste Werk. Ist jenes zufällig gefallen – dies, damit du es durch die Kunst zurecht richtest.)
- 35 Vgl. Strech 1998, S. 201.