

Arcana Imperii : Anmerkungen zum Problem des Hermetismus in der rudolfinischen Hofkunst am Beispiel Hans von Aachens

Jürgen Müller

“Verabredete Zeichen”

Im Prager Kunstkammerinventar von 1607-1611 findet sich unter der Nummer 2658 folgender Eintrag: “Symbola Achillis Bocchii”. Hierbei handelt es sich um die *Symbolicarum Quaestionum, De universo genere, quas serio ludebat, Libri Quinque* des Bologneser Humanisten Achille Bocchi aus dem Jahre 1555, das zu den anspruchvollsten Entwürfen der frühneuzeitlichen Emblematik gehört.¹ Im ersten, sozusagen programmatischen Emblem liefert der italienische Autor eine kurze Skizze der impliziten Hermeneutik seines Buches und verweist auf die antike Hermetik, wenn es heißt, daß die Embleme verabredete Zeichen im Sinne militärischer Losungen seien. Bocchi gebraucht das Bild des entzweigebrochenen Geldstücks, das den Wachen im Krieg anzeigen soll, daß man es mit einem Freund zu tun habe.²

Bekanntlich bedarf jedes Verstehen des Vorwissens, aber im Hermetismus wird dieses zur konstitutiven Voraussetzung.³ Die hermetische Äußerung beginnt sozusagen mit dem zweiten Satz, der erste hingegen wird verschwiegen und ist doch gleichzeitig Voraussetzung für das Verständnis des Gesagten.⁴ Der Eingeweihte kann nur mehr von denjenigen verstanden werden, die ihm ähnlich sind.

Für die manieristische Kunst im allgemeinen und die rudolfinische Hofkunst im besonderen ist immer wieder ein hermetischer Charakter geltend gemacht worden.⁵ Wenn im folgenden zwei Werke von Hans von Aachen interpretiert werden, so geht es nicht ein weiteres Mal darum, deren geheimnisvollen Charakter zu beschreiben, sondern im Gegenteil die politische Funktion hermetischen Sprechens zu betonen.

Die Stuttgarter Allegorie Hans von Aachens

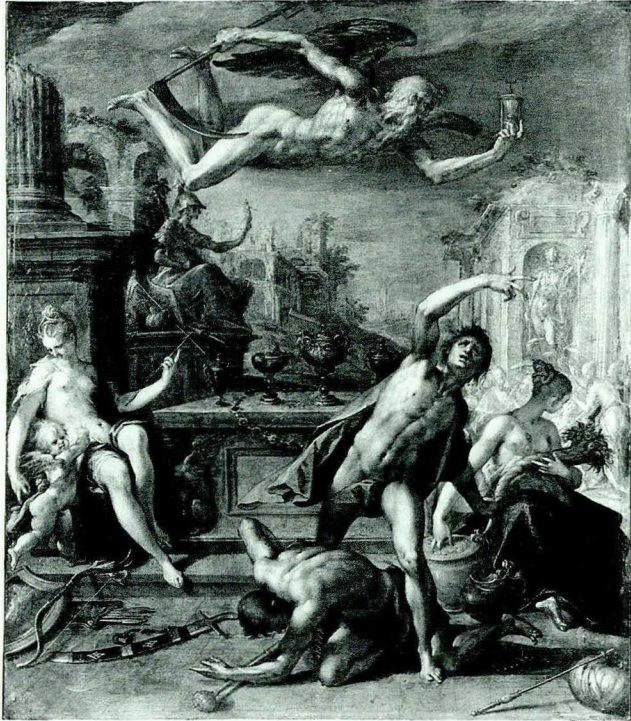
Hans von Aachens kleinformatige *Allegorie* in der Stuttgarter Staatsgalerie gehört zu den rätselhaftesten Werken der rudolfinischen Hofkunst [Abb.1].⁶ So ist es nur verständlich, daß es schon mehrfach den Ehrgeiz der Interpreten geweckt hat. Der bühnenhafte Aufbau des Bildes zeigt eine wahrhaft phantastische Szenerie, und die Ruinenlandschaft

im Hintergrund bildet die Kulisse eines merkwürdigen Ereignisses. Der Mittel- und Hintergrund wirkt mit seiner grisailleartig gestalteten Architektur, den Skulpturen und der in gleicher Weise dargestellten Figurengruppe rechts wie eine Kulissenmalerei. Die Farbpalette ist weitgehend auf Brauntöne reduziert. Das helle Inkarnat der Figuren im Vordergrund wird durch intensives Schlaglicht dramatisiert. Den braunen Farbschattierungen des Vordergrunds, die vom hellen Inkarnat über Gold- und Bronzetöne bis zu einem dunklen Braun reichen, wird mit dem roten Umhang der Figur in der Bildmitte nur ein einziger farbiger Akzent entgegengesetzt.

Eine vergleichbar künstliche Wirkung besitzen auch die anderen formalen Gestaltungsmittel der Kupfertafel. Kalkuliert bringt von Aachen starke Hell-Dunkel-Kontraste zum Einsatz, die den Kontur der Figuren besonders hervorheben. Man achte etwa auf den Kopf der Ceres auf der rechten Seite, der sich markant von der musizierenden Gruppe dahinter abhebt oder den konturierten Arm der Figur links. Dem leichten Hochformat ist durch die Anordnung der Figuren eine Raute eingeschrieben.

Bisher wurde die Tafel als “Allegorie auf die Vergänglichkeit des Reichtums” oder als “Triumph der fliehenden Zeit” gedeutet. Thomas DaCosta Kaufmann hat den Zusammenhang dieses Bildes mit einer anderen Arbeit von Hans von Aachen, die sich in der Alten Pinakothek München befindet [Abb.2], gesehen.⁷ Beide Arbeiten haben fast identische Bildformate und sind jeweils in Öl auf Kupfer gemalt. Allerdings ist nur die Tafel in München “HANS V. ACH FEC.” signiert und 1598 datiert, womit auch für die Stuttgarter Arbeit das Entstehungsdatum benannt sein dürfte.⁸ Kaufmann hat die Münchener und Stuttgarter *Allegorie* als Gegenstücke erachtet. Die ikonographischen Programme beider Bilder dienen seiner Ansicht nach der politischen Legitimation und stellen einerseits den “Triumph of the Imperial Cause in Time” bzw. den “Triumph of the Truth of the Imperial Cause” dar. Allerdings machen schon diese sehr unspezifischen Titel deutlich, daß die eigentliche Ikonographie der Bilder weiterer Erklärung bedarf. Für die Stuttgarter *Allegorie* identifiziert Kaufmann, neben dem fliegenden Saturn-Chronos, die linke Figurengruppe als Venus und Anteros, die Figur rechts als Ceres. Für den

Mittelgrund kann er die thronende Roma und rechts ein Konzert der Musen bestimmen. Die überwundene Figur unmittelbar am vorderen Bildrand deutet er als Gegner des Reiches, der durch die vielen beigefügten Gegenstände und orientalischen Waffen als Türke kenntlich wird. Im Katalog



1. Hans von Aachen, *Allegorie*, Stuttgart, Staatsgalerie

Um Glauben und Reich hat Rüdiger An der Heiden vermutet, daß die Münchener *Allegorie* ein Geschenk Rudolfs II. an Maximilian I. gewesen sein könnte, um seinem Wunsch nach Friede, Wohlstand und Fruchtbarkeit unter einer gerechten Herrschaft Ausdruck zu verleihen.⁹ Eliška Fučíková jedoch hat eingewendet, daß es hierfür keinen wirklichen Beweis gäbe und es wahrscheinlicher sei, daß sich beide Allegorien um 1600 noch in Prag befunden hätten.¹⁰

Hanna Peter-Raupp hat den bisherigen Deutungen widersprochen und darauf hingewiesen, daß eine befriedigende Deutung berücksichtigen müßte, daß die Gestalt des Siegers über dem gestürzten Türken sich ebenfalls mit abwehrender Geste der Gestalt des Saturn zuwendet. Solange die Bedeutung dieser Figur nicht geklärt sei, läßt sich ihres Erachtens der Sinn der Darstellung nicht vollständig klären.¹¹ Auch bleibt ihrer Ansicht nach offen, wie die beiden Gemälde aufeinander zu beziehen seien.

Fassen wir daraufhin zunächst die formalen Entsprechungen beider Bilder ins Auge. Der absteigenden Diagonale in der Stuttgarter Arbeit korrespondiert die ansteigende Diagonale des Münchener Bildes. Mehr noch, die vom Maler

gewählten Bildausschnitte ermöglichen dem Betrachter, einen größeren Tempelkomplex zu denken. Das hohe Postament mit dem abgebrochenen Säulenstumpf links entspricht der ebenfalls nur zur Hälfte sichtbaren Säule im Münchener Bild rechts. Weitere architektonische Versatzstücke sind hier zu nennen, denn sowohl die Ruinenlandschaft beider Gemälde, als auch der identisch getreppte Boden scheinen sich zu entsprechen. Diese Korrespondenzen in der Bildarchitektur weisen den Betrachter darauf hin, daß es sich um die Ruine eines zusammenhängenden Gebäudekomplexes handelt.

Das Goldene Zeitalter

Zuletzt hat Günter Irmscher einen überzeugenden Deutungsvorschlag geleistet.¹² Folgt man seiner Deutung, so lassen sich beide Gemälde auf die IV. Ekloge Vergils beziehen, in welcher die Rückkehr des Goldenen Zeitalters beschrieben wird. Wobei die Stuttgarter *Allegorie* die "Rückkehr des Saturn", die Münchener Arbeit die "Rückkehr der



2. Hans von Aachen, *Allegorie*, München, Alte Pinakothek

Astraea" darstellt. Bekanntlich ist dieser antike Text eine Inkunabel der Herrschermetaphysik. Frances A. Yates hat gezeigt, wie in der Renaissance an diesen Themenkomplex gleichermaßen die Idee einer christlichen Renovatio

wie auch einer *Renovatio des Imperiums* gebunden ist.¹³ Rätselhaft bleibt allerdings auch in der Interpretation Irmschers die einen großen Teil des vorderen Bildraums einnehmende Figur des Siegers, den der Autor nicht weiter interpretiert.¹⁴ Gemäß seiner Interpretation spielt auch der Altar mit Goldpokalen wörtlich auf das zu erwartende Goldene Zeitalter an. Zwar stimme ich mit Irmscher hinsichtlich der literarischen Quelle überein, glaube allerdings, daß er sich in bezug auf die ikonographischen Elemente täuscht. Offensichtliches Zentrum der Stuttgarter *Allegorie* ist der Altar, der im Rahmen der Komposition die vordere und hintere Bildzone trennt. Von Aachens Komposition wird durch unvermittelte Kontraste bestimmt und die Farbgestaltung ist eindeutig durch das tiefe Rot des Umhangs der Siegestgestalt im Bildvordergrund gekennzeichnet. Wie durch eine farbige Markierung wird diese Bildfigur hervorgehoben, deren Identifizierung als Victor in Wirklichkeit eine Notlösung darstellt. Das Haltungsmotiv dieser Figur folgt offensichtlich, worauf Hanna Peter-Raupp hingewiesen hat, Giovanni da Bolognas *Mercur*.¹⁵ Aachen nutzt also eine allgemein anerkannte ästhetische Formel, die in Variation auch für die Darstellung des Saturn genutzt wird. Diese formale Entlehnung hat jedoch keine inhaltlichen Konsequenzen, denn Merkur kann hier nicht gemeint sein, da die nötigen Attribute fehlen. Schwierig zu beurteilen ist außerdem die Bedeutung der Handgeste des Victor, wie auch des genauen szenischen Zusammenhangs. Meines Erachtens steht dieser "Sieger" räumlich gesehen vor Saturn. Entsprechend kann er mit seiner Geste auch nicht Saturn herbeiwinken. Aber welche Bedeutung könnte dann seiner ausgestreckten rechten Hand zukommen, auf die er so intensiv zu blicken scheint? Erinnern wir uns zunächst des Textes von Vergil:

Schon kam das Ziel der Zeit, von dem die Sybille einst raunte, wiedergeboren beginnt ein neuer Kreis der Äone. Schon kehrt die Jungfrau zurück, Saturns Regierung kehrt wieder, schon wird ein neuer Sproß entsandt aus himmlischen Höhen. [...] Er macht ein Ende der eisernen Zeit; eine goldene Menschheit wird die Erde dann füllen: schon jetzt regiert Apollo.¹⁶

Dem Ende des Zitats läßt sich der Hinweis auf diejenige Gottheit entnehmen, die im Vordergrund des Bildes dargestellt ist: "iam regnat Apollo". Saturns Herrschaft, die den Beginn des Goldenen Zeitalters anzeigt, ist effektiv, ja dramatisch in Szene gesetzt. Der Altar schien im Rahmen der bisherigen ikonographischen Deutungen lediglich die irdischen Reichtümer zu repräsentieren.¹⁷ Doch die vier Gefäße enthalten einen wichtigen Hinweis für die Identifikation der Figur im Vordergrund. Bei dieser [Abb.3]

handelt es sich nämlich um Phöbus-Apoll, den Cartari in den *Imagini* als "Verursacher aller Zeiten und Jahreszeiten" und "aller Dinge des Lebens und des Todes" bezeichnet. Im mythographischen Handbuch folgt sodann der Hinweis auf die Namen der vier Vasen, "da quali proviene il tutto",¹⁸ welche Apoll, der eine umfassende Erneuerung repräsentiert, als Attribute beigegeben sind, wobei die Vierzahl deutlich auf die Elemente verweist.¹⁹



3. Phöbus-Apoll
(aus V. Cartari, *Imagini delli dei de gli antichi*, Venedig 1647)

Das inszenierte Geheimnis

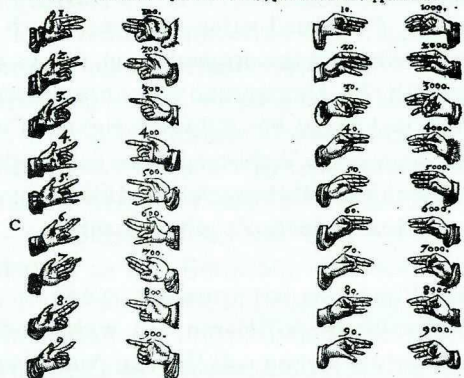
Aber auch für einen weiteren Gegenstand läßt sich den *Imagini* eine Hinweis entnehmen. Deutlich ist am Altar die Figur einer Sphinx angebracht, von der Cartari schreibt:

Donde fu forse, che in certa parte dello Egitto posero innanzi al tempio di Minerva, che fu adorata qu(i)vi, e creduta Iside, a Sfinge, benche si legge anco, che e ò fu fatto per mostrare, che le cose della religione hanno da star nascoste sotto sa[c]ri mist[e]rij in modo, che non siano intese dal volgo, più che fossero intesi gli enemmi della [S]finge.²⁰

Die Darstellung der Sphinx unterstreicht also den hermetischen Gehalt. Sie stellt eine Art Markierung dar, eine Aufforderung, das Rätsel der dargestellten Ikonographie als solches zu begreifen.²¹

Das Gemälde zeigt den Wendepunkt vom Ehernen zum Goldenen Zeitalter und liefert hierfür anschauliche Bildmetaphern. Der Altar dient in diesem Zusammenhang als optische Grenze zwischen beiden Zeitaltern. Der Pfeil des Anteros, den ihm Venus genommen hat, wiederholt Bogen und Pfeile des geschlagenen Türken. Der Tod und die irdische Liebe, so könnte man sagen, sind dem Raum diesseits des Altars zugeordnet. Alle Waffen, die den am Boden Liegenden als besiegten Türken ausweisen, gehören in das kriegerische, eherne Zeitalter. Wird das eherne Zeitalter durch Krieg und Besitz bestimmt, so das goldene durch die Harmonie der musizierenden Musen rechts im Hintergrund. Überdies ist aufschlußreich, wie sich Ceres nach dem Konzert der Musen umschaute. Wichtig ist die zeitliche Dimension, denn die Szene vor dem Altar beschreibt das zu-Ende-Gehen des ehernen Zeitalters, welches zwar aktuell noch andauert, dessen Überwindung jedoch unmittelbar bevorsteht.

B Ad Chaldaeorum igitur normam, manuum digitorumq; supputationes aocom modabimus, earum volis altera alterius è regione passis, vt vniuersitates ceterariis, decades millenariis, ad superiorum hieroglyphicorum instar, opponantur.



4. Handgeste für die Zahl

(aus I. P. Valerian, *Commentaires Hieroglyphiques*, Lyon 1576)

Die markant in Szene gesetzte Roma ist ein Hinweis auf das *Imperium Romanum*.²² Die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters ist also nicht zu trennen von der *Renovatio Imperii*. Obwohl mit Vergils IV. Ekloge die wichtigste literarische Quelle benannt ist, finden sich verschiedene Bilddetails, die durch diesen Text nicht zu erklären sind, wie etwa die dargestellte Architektur, die formal die Aufgabe hat, die Gegenstücke als Ausdruck eines größeren Zusammenhangs deutlich werden zu lassen.

Dementsprechend entsteht die Frage, ob sich nicht auch für die Architektur literarische Quellen finden lassen, die den Ort des Bildgeschehens näherhin bezeichnen. Die signifikanten Zeichen hierbei sind die in der Nische sichtbare Jupiterstatue und die stark verschattete Skulptur der Roma. Sueton berichtet, daß ein Blitz Augustus den Ort für den Bau des Apollo-Heiligtums bezeichnete, was die

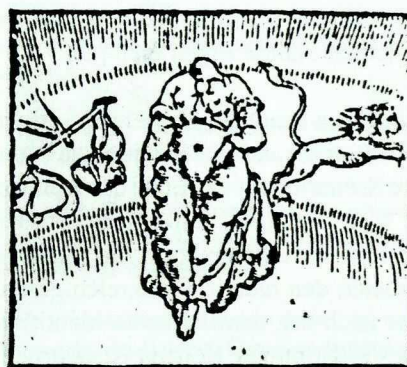
Figur Jupiters erklären könnte. Meines Erachtens würde es sich dann um den Palatin handeln: den Ort, an dem Augustus geboren wurde. Der Altar des Vordergrundes könnte sich dann ebenfalls auf das von Augustus gestiftete Apollo-Heiligtum beziehen.²³

Die Ikonographie von Apolls weisender Hand

Bisher ist nicht gefragt worden, ob es sich bei der Handstellung Apolls um eine bedeutsame Geste handelt und wahrscheinlich zu Recht, denn man könnte sicherlich unzählige Beispiele manieristischer Kunst anführen, deren Darstellungen menschlicher Körper und Gesten noch viel extremere Posen aufweisen, ohne daß damit eine andere Bedeutung als der Vorschein virtuoser Meisterschaft in der Behandlung des menschlichen Körpers gegeben ist.²⁴

Doch widmen sowohl Agrippa von Nettesheim in der *Okkulten Philosophie* als auch Petrus Valerianus in den *Hieroglyphica* den signifikanten Handstellungen eigene Erörterungen. So schreibt der deutsche Philosoph im sechzehnten Kapitel des genannten Textes,

daß die Alten durch verschiedene Hin- und Herbiegungen der Hände und Finger bestimmte Zahlen bezeichnen. Durch solche Bewegungen drücken die Magier Worte von unaussprechlichen Kräften, wofür sich kein Laut findet, und die verschiedene Zahlen haben, still schweigend und bloß vermittelt der Vereinigung und Trennung der Finger aus und verehren mit heiligem Schweigen die Götter, welche die Welt beherrschen.²⁵



5. Starnkreiszeichen der Jungfrau

(aus I. P. Valerian, *Commentaires Hieroglyphiques*, Lyon 1576)

Meines Erachtens läßt sich die Handgeste Apolls mit einer konkreten Zahl in Verbindung bringen. In den bereits genannten *Hieroglyphica* findet sich folgende Tabelle [Abb.4]. Ausgestreckter Daumen, Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand könnte demnach ein Zeichen für die Zahl

achthundert sein. Die Finger der Linken bedeuten Einer und Zehner, die der Rechten Hunderter und Tausender, schreibt Valerian, der die Handgeste für die Zahl achthundert mit folgenden Worten beschreibt:

Le doigt donc du milieu avec le doigt auriculaire en façon que tous deux soyent contre le bout de la paulme, sera l'hieroglyphe ou enseigne du nombre de huict, en la main gauche: & en la droicte de huict cens.²⁶

In der Renaissance war es eine geradezu populäre Theorie, daß sich die Welt in Zyklen von achthundert Jahren erneuert. Daraus folgt, daß dem Zyklus, der von Christi Geburt bis zum Jahr achthundert Jahre dauert und damit die *Translatio Imperii* auf Karl den Großen besonders hervorhebt, nun für das Jahr 1600 erneut besondere Ereignisse bevorstehen. Ich zitiere wahllos eine der vielen prophetischen Schriften, die auf dieses Datum Bezug nehmen: "Im 1600 Wirdt in der Welt nicht mehr als ein her/ein Glaube/ein hyrte/und ein Schafstall sein",²⁷ schreibt Gregorius Jordanus in seiner *Propheceyung unnd Weissagung/ von erschrecklichen und gewrelichen widerwertigkeiten/ so dem gantzen Erdenkreis überkom(m)en und anstehen* und spielt damit auf Joachim von Fiore an, auf den er schon in der Dedikation verwiesen hat und dessen Deutungsschema der Dreizeiten-Lehre er übernimmt. Und in einer kleinen prophetischen Schrift, die unter dem Pseudonym Montenovno veröffentlicht wurde, heißt es:

Gunstiger lieber Leser: Es ist ex historiis & Doctorum observationibus genugsam beandt/was allweg bey den grossen achthundert jährigen haupt conjunctio nibus [...] verenderungen in Regimenten/ weltlichem und geistlichem Stande zugetragen [...].²⁸

Die Gattung der Prophetica jedenfalls erlebt um und für das Jahr 1600 eine wahrhafte Konjunktur.²⁹ Immer neue, immer andere Szenarien für das Ende der Welt werden entworfen, hier wird Rudolf II. zum Friedenskaiser des tausendjährigen Reiches erhoben, dort die Geburt des Antichristen vermutet, den man in Frankreich gesehen haben will, der aber auch mit dem Papst zu identifizieren sein könnte. Dieses vielstimmige Konzert ist natürlich auch den Autoren solcher Prophetica selbst nicht verborgen geblieben und so läßt sich schon an den Dedikationen der Standort dieser selbsternannten Propheten erkennen.³⁰ Nur der Betrachter, der imstande ist, das Gemälde mit dem Gedanken der Zeitenwende um 1600 in Verbindung zu bringen, wird sich orientieren können. Ohne diesen Hintergrund kann man gar nicht anders, als die Handgesten formalästhetisch zu verstehen – als typisch manieristische Attitüde.

Wer ist Astraea?

Es bleibt die Aufgabe, auch das bildliche Pendant genauer zu interpretieren. Grundsätzlich wiederholt die Münchener Allegorie seitenverkehrt das Kompositionsschema des Stuttgarter Gegenstücks. So findet sich eine ebenso kontrastreiche Inszenierung von Vorder- und Hintergrundszene des Gemäldes, auch hier ist die Komposition sehr dynamisch. Die stürzende Gestalt ist so sehr an den vorderen Bildrand gerückt, daß ihre Bewegung nun über die Bildgrenzen hinauszureichen scheint. Die Ikonographie des Münchener Gemäldes beschreibt Irmscher mit folgenden Worten:

Zusammen mit Saturn kehrt auch "Astraea", in der römischen Antike gleichgesetzt mit "Iustitia", auf die Erde zurück. Unter ihren Schutz begibt sich die nackte Wahrheit. Mit Hilfe des Löwen, Symbol der Herrschertums, besiegen sie einen durch die entglittene Maske (Falschheit), den entfallenen Geldbeutel (Betrug) und eine Angel in der Hand (Betrug) hinreichend gekennzeichneten Feind. Dokument, Brille und aufgeschlagenes Buch spielen wahrscheinlich auf den Irrglauben an, den es zu überwinden gilt. Im Hintergrund links erscheinen Ceres (Füllhorn und Sichel, Pax (Olivenzweig) und Concordia als die Garanten des Wohlstandes und des Friedens. Die Überwindung von Türkengefahr und Glaubensspaltung führt das neue Goldene Zeitalter herauf.³¹

Meines Erachtens irrt Irmscher, wenn er Astraea direkt mit Iustitia identifizieren will, welche neben der nackten Wahrheit stehen soll.³² Denn *Nuda Veritas* ist – in Ermanglung einer wirklichen Quelle – eine reine Erfindung. In Wahrheit handelt es sich nämlich bei dieser nackten weiblichen Figur um Astraea, die mit dem Sternkreiszeichen der Jungfrau zu identifizieren ist. Ovid berichtet, daß Astraea nach ihrer Flucht im ehernen Zeitalter als Sternbild der Jungfrau den Menschen sichtbar bleibt. So schreibt Natale Conti in seinem mythographischen Handbuch aus dem Jahre 1586:

[Astraea, J.M.] qui fut fille d'Astraeus Prince si juste que pour sa grande equité la fille fut nommé Iustice: mais depuis comme elle vid tant de vices gagner le monde, elle s'envola aux cieus, & fut placée en certe partie de Zodiaque qu'on apelle le signe de Virgo.³³

Dieses Sternkreiszeichen nun steht in astrologischer Hinsicht zwischen zwischen denen des Löwen und der Waage. Eine mögliche Quelle für die Darstellung von Aachens könnte die französische Ausgabe der

Hieroglyphica des Petrus Valerianus von 1586 sein. Hier findet sich zu Astraea folgender Hinweis:

Elle [Astraea, J. M.] est mise entre le Lion & la Balance pourautant que le juge doit estre d'un vertueux courage, & ne flechir pour quelque chose que ce soit du bien & raison, auquel convient peser à la balance les crimes & merites d'un chascun.³⁴

Der kleine Holzschnitt [Abb.5], der die zitierte Passage bei Valerianus illustriert, kann dies zusätzlich belegen.³⁵ So gesehen gehören alle drei Figuren zusammen, sind Ausdruck eines Zusammenhangs: nämlich der göttlichen Gerechtigkeit, die sich durch maßvolles Abwägen und unterschiedenes Strafen auszeichnet.

Politischer Hermetismus

Natürlich muß die Kunstkammer nicht per se Ort politischer Propaganda sein, aber die beiden Werke von Aachens, die wir uns gemeinsam angeschaut haben, äußern vor allem das politische Selbstverständnis Rudolfs.³⁶ Sie fragen, was wäre, wenn ich, Rudolf, wirklich der Friedenskaiser bin, von dem in der prophetischen Überlieferung die Rede ist, und zeigen als mechanische Folge die Ankunft des Goldenen Zeitalters. Wenn die Werke 1598 entstanden sind, stellen sie – mit Bezug auf das Jahr 1600 – gleichsam eine Aufforderung an den Betrachter dar, den Habsburger Herrscher als endzeitlichen Friedenskaiser zu erkennen, dessen Herrschaft zu Christi Rückkehr führt und das tausendjährige Reich der Johannesapokalypse beginnen läßt.³⁷

Bezogen auf die rudolfische Ikonographie besteht mein Fazit darin, daß dieser Hermetismus wesentlich einen höfischen Jargon darstellt, eine Stillage, die den jeweiligen Inhalt nobilitieren soll.³⁸ Keines der Werke ist wirklich unverständlich, gar geheimnisvoll. Wohl gemerkt, ich rede nicht über alchemistische Manuskripte, sondern Gemälde.³⁹ Kurz über Objekte, deren Bestimmungsort die Kunstkammer war. Der Hermetismus, mit dem wir es zu tun haben, gehört zu den „*arcana imperii* – den Techniken politischer Machterhaltung“, ist ein Hermetismus im Dienste der Politik.⁴⁰ Aus diesem Grund sei an das vierzehnte Kapitel aus den *Discorsi* des Machiavelli erinnert, in dem der italienische Theoretiker die Technik der alten Römer beschreibt, ihre politischen und militärischen Aktionen mit den Auspizien – den Vorhersagen der Priester – in Übereinstimmung zu bringen. Dem Feldherren muß es gelingen, den Soldaten dadurch Mut zu machen, daß sie ihren Kampf als gerechte Sache begreifen können, die auch von den Göttern unterstützt wird. So beschreibt Machiavelli abschließend den

politisch-pragmatischen Nutzen: „Die ganze Einrichtung der Haruspizes hatte ja auch keinen anderen Zweck, als die Soldaten zuversichtlich in den Kampf ziehen zu lassen; denn von dieser Zuversicht hängt fast immer der Sieg ab.“⁴¹

Der florentinische Theoretiker rät ausdrücklich dazu, sich solcher Täuschungen zu bedienen, was allerdings nichts daran ändert, daß er Prophezeiungen und gottgesandte Zeichen grundsätzlich für möglich hält: große historische Ereignisse kündigen sich für ihn notwendig an. So heißt es im 56. Kapitel:

Woher es kommt, weiß ich nicht, aber man sieht aus alten und neuen Beispielen, daß sich in einem Land niemals ein schwerwiegender Vorfall ereignete, der nicht durch Wahrsager, Prophezeiungen, Wunder oder andere überirdische Zeichen vorhergesagt worden wäre.⁴²

Mit diesen beiden Zitaten aus den *Discorsi* ist zugleich der Spielraum kunsthistorischer Interpretation benannt. Wenn wir also exemplarisch die Ästhetik der rudolfischen Bildsprache, ihre spezifische Dunkelheit genauer bestimmen wollen, so muß man feststellen, daß das Geheimnis der vorherigen Inszenierung bedarf.⁴³ Dem pragmatischen Politiker bedeutet das göttliche Zeichen an sich gar nichts, sondern nur die Möglichkeit, es in seinem Sinne interpretieren zu können. Er nutzt schlicht die Autorität solcher Zeichen.⁴⁴

1. Lubomír Konečný, in *Prag um 1600*, Kat. Nr. 431. In der Truhe Nr. 58 befanden sich weitere Emblembücher „in gross quarto“, wie im Inventar zu lesen ist.

2. Vgl. mit weiterführender Literatur: Elisabeth See Watson, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge 1993, 96-100.

3. Vgl. immer noch: Don Cameron Allen, *Mysteriously Meant: The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore – London 1970.

4. Um hier ein prominentes Beispiel zu geben, sei auf das Ende der *Okkulten Philosophie* des Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim aus dem Jahre 1510 (*Die magischen Werke*, Wien 1982, 556) verwiesen: „Es möge mir aber niemand zürnen, wenn ich die Wahrheit dieser Wissenschaft in Rätsel gehüllt und an vielen Orten zerstreut vorgetragen habe, denn nicht für die Weisen, sondern für die Gottlosen habe ich dieselbe verborgen und in eine solche Redeweise eingekleidet, daß sie zwar den Unverständigen verborgen bleiben soll, den Weisen dagegen leicht zugänglich gemacht ist.“

5. Zu welchen Ergebnissen die Begeisterung für die Dunkelheit des Manierismus, die Labyrinth eines Gustav René Hocke führen kann, wird

- im Kapitel "Rudolf und die schönen Künste" in Robert Evans Biographie des habsburgischen Kaisers deutlich: "Die rudolfinische Kunst war eine Offenbarungskunst, in der Geheimnisse enthüllt werden sollten [...]. Allen diesen Manifestationen lag der geistige Anspruch zugrunde, Lösungen jenseits von rationaler und alltäglicher Erfahrung zu finden." Robert J. W. Evans, *Rudolf II.*, übers. von Uta Szyszkowitz, Wien 1980, 113.
6. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 2130, Öl auf Kupfer, 56 x 47 cm.
7. Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago – London 1988, 138–39. Hier auch die Angaben zu allen früheren Interpretationsversuchen.
8. München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1611.
9. *Um Glauben und Reich: Kurfürst Maximilian I.*, Ausst.-Kat., München 1980, 512. Dieser Vermutung schließen sich auch Kaufmann und Irmscher an.
10. Dieser Hinweis erfolgte mündlich im Anschluß an mein Referat.
11. Hanna Peter-Raupp, "Zum Thema von 'Kunst und Künstler' in deutschen Zeichnungen 1540–1640", in *Zeichnung in Deutschland: Deutsche Zeichner 1540–1640*, Ausst.-Kat., Stuttgart 1979–80, II, 62. Kaufmann (wie Anm. 7), 139, weist diese Kritik mit dem Hinweis zurück, daß "[...] the figure in the foreground she describes as a victor is rather, as suggested here, most likely a Turk."
12. Günter Irmscher, "Die Rückkehr der Goldenen Zeit: Zwei Gemälde des Hans von Aachen in neuer Deutung", *Kunst und Antiquitäten*, V, 1988, 43–47.
13. Frances A. Yates, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London 1975, 34: "There is, of course, another side to the fame of the Fourth Eclogue. This pean to the golden age of empire was adapted by the christians as a Messianic prophecy. The child whose advent it foretells becomes Christ, born during the reign of Augustus, beneath whose spiritual reign the iron brood of sin should first begin to fail and the golden age of Christian piety and justice should arise."
14. Irmscher (wie Anm. 12), 43: "In der Mitte des Vordergrundes triumphiert ein Victor über einen am Boden liegenden Feind, durch seine entfallenen Waffen als Türke ausgewiesen, und winkt Saturn, den Herrscher des Goldenen Zeitalters, herbei."
15. Peter-Raupp (wie Anm. 11), 62.
16. Publius Vergilius Maro, *Hirtengedichte*, in Vergil, *Werke in einem Band*, hrsg. und übers. von Dietrich Ebener, Berlin 1987, IV, 6–10. Vgl. hierzu Harold Mattingly, "Virgil's Fourth Eclogue", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, X, 1947, 14–19. Außerdem Eduard Norden, *Die Geburt des Kindes*, Berlin, 1924.
17. Vgl. Irmscher (wie Anm. 12), 46.
18. Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei de gli antichi* (Venezia 1647), hrsg. von Walter Koschatzky, Graz 1963, 43: "Imagine del Sole variatore & produttore di tutti li tempi, e stagioni, & de tutte le cose, della vita & morte, & de quattro vasi ove stà la varietà de beni & mali [...]."
19. Übrigens kann man an dieser Stelle darauf hinweisen, daß im nahenden goldenen Zeitalter Vergils sich die leuchtenden Farben von nun an den Menschen schenken *Hirtengedichte*, IV, 17–20: "Nicht mehr lügnerisch färben zu lassen braucht sich die Wolle, sondern der Schafbock trägt auf der Wiese bereits in verschiedenen Farben das Fell, tiefrot bald vor Purpur, bald leuchtend wie Krokus. Scharlach bekleidet aus eigenem Antrieb die weidenden Lämmer."
20. Cartari (wie Anm. 18), 190.
21. Zur Sphinx, die das "regnum Apollonis" prophezeit Gaius Plinius Secundus, *Naturkunde*, hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1978, XXXVII, I, 10; und Sueton, der berichtet, daß Augustus zu Beginn seiner Herrschaft die Sphinx als Siegel benutzte (*Augustus*, übers. und hrsg. von Dietmar Schmitz, Stuttgart 1988, II, 29, 3).
22. Diese Identifikation schon bei Irmscher (wie Anm. 12), 43: "Im linken Mittelgrund garantiert die unversehrte vesta mit dem Palladion (als Roma) die ungebrochene Kontinuität des Reiches (imperium semper est) [...]."
23. Sueton (wie Anm. 21), II, 28,3–29,4. Außerdem Augustus, *Meine Taten*, hrsg. von Ekkehard Weber, München, 1989, IV, 20. Zu einem anderen Ergebnis gelangt Irmscher (wie Anm. 12), 43, der allerdings in dieser Hinsicht schon Altar und "Victor" mißverst. "Der Altar mit Goldpokalen und Edelsteinkette alludiert nicht nur wörtlich die zu erwartende Zeit als goldene, sondern verweist auch auf Saturn als Schatzbewahrer und Roms Saturntempel, in dem der Staatsschatz gehortet wurde."
24. Vgl. Art.: "Fingerzahlen", in Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, VIII, 1225–1309 (1281–1282).
25. Agrippa von Nettesheim (wie Anm. 4), 234.
26. Ian Pierius Valerian, *Commentaires Hieroglyphiques Ou Images Des Choses*, Lyon 1576, II, 131.
27. Gregorius Jordanus, *Propheceyung unnd Weissagung/von erschrocklichen und gewelichen widerwertigkeiten/so dem gantzen Erdenkreis überkom(m)en und anstehen. Durch arbeit und fleiß D. Gregorij Jordani Veneti zusammenbracht. Neben einer unerhörte Weissagung/so in der Statt Pariß in diesem 91. Jar auch ist erfunden worden*, Augsburg vor des Jar 1592, Fol. C 4r.
28. Montenovo, *Kurtzer und gründlicher Bericht*, Hall in Sachsen, Fol. A ij r.
29. Vgl. den überzeugenden Aufsatz zu Rudolf II. als Endzeitkaiser von Günter Irmscher, "Sine novum imperium instituesque Rudolphe secunde: Zu einem Stich Matthäus Greuters nach Nikolaus Reimers", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, XXX, 1993, 24–44.
30. Hier wären natürlich viele Autoren zu nennen. Es ist allerdings zu betonen, daß fast alle frühneuzeitlichen Propheten schon in den Dedikationen sowohl ihren politischen Standort, als auch ihre Vorbilder bezüglich der konkreten Prophezeiung angeben, sozusagen die Rahmenbedingungen ihrer Prognose offenlegen.
31. Irmscher (wie Anm. 12), 44.

32. Das konkrete Vorbild für die Gestalt mit Waage und Schwert ist Tizians *Justitia* am Fondaco Dei Tedeschi in Venedig (heute: Gallerie dell' Accademia). Vgl. den Stich von A. M. Zanetti, der die ursprüngliche Komposition wiedergibt, bei Terisio Pignatti, *Giorgione*, Venedig 1969, Abb. 244.

33. Noël Le Comte, *Mythologie c'est à dire Explication des Fables*, Lyon 1586. Nun folgt der Hinweis, daß die Gesetze als Testament der Astraea zu betrachten sind.

34. Valerian (wie Anm. 26), II, 586. Diese Darlegung findet sich nicht in der lateinischen *editio princeps*.

35. Allerdings ist Astraea hier ohne Kopf dargestellt, was durch den Umstand größerer Unparteilichkeit bei der Rechtsprechung erklärt wird: "Alexandre Aphrodisee escrit que la Justice se representoit sans chef, ayant la main senestre ouverte, pourautant qu'elle est plus apte à l'équité que la droicte. pour n'estre si habile & caute." Siehe Valerian (wie Anm. 26), II, 586.

36. In einem anderen Zusammenhang schreibt Ernst Gombrich: "Ich glaube im Gegenteil, wir verwenden diesen Begriff [der Propaganda, J.M.] zu frei, wenn wir behaupten, daß die Gonzaga irgend jemand von ihrer fürstlichen Macht überzeugen wollten. Kein Teilnehmer am diplomatischen Spiel hätte sich so leicht beeinflussen lassen." *Zauber der Medusa: Europäische Manierismen*. Ausst.-Kat., Wien 1987, 30-31.

37. Die vielen höchst unterschiedlichen prophetischen Traditionen lassen verschiedene Drehbücher für das Ende der Welt zu. Vgl. Art., "Periode", *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli, VI, Berlin - Leipzig 1934/35, 1492-96. Vgl. Müller, "Per Aspera ad Astraem: Eine neue ikonographische Interpretation von B. Sprangers 'Triumph der Weisheit'", in *Die Malerei Antwerpens - Gattungen, Meister, Wirkungen: Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts: Internationales Kolloquium Wien 1993*, hrsg. von Ekkehard Mai et al., Köln 1994, 47-57.

38. Zur Verschlüsselung der Hofsprache und zur höfischen Technik von *Dissimulatio* und *Simulatio*, vgl. Manfred Hinz, *Rhetorische Strategien des Hofmannes: Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, 261-76 und 420-28.

39. Zum alchemistischen Anteil der kaiserlichen Bibliothek, vgl. Nicoletta Mout, "Hermes Trismegistos Germaniae: Rudolf II en de arcane wetenschappen", *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, I, 1982, 161-90.

40. Vgl. Michael Stolleis, *Arcana Imperii und Ratio Status: Bemerkung zur politischen Theorie des frühen 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1980 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg Nr.39). Außerdem das Kapitel zum Arkanimus bei Herfried Münckler, *Die Begründung der Staatsraison in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1987, 280-89.

41. Niccolò Machiavelli, *Discorsi: Gedanken über Politik und Staatsführung*, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Rudolf Zorn, Stuttgart, 1977, 53-55.

42. *Ibid.*, 145. Machiavelli nennt eine ganze Anzahl von Beispielen aus der florentinischen Geschichte, und seine Einschätzung der Prophezeiungen bzw. Vorhersagen entspricht grundsätzlich seiner Haltung gegenüber der Religion, welche bekanntlich der Staatsräson untergeordnet wird. Mehrfach schildert Machiavelli Episoden aus der römischen Geschichte, in welcher falsche Prophezeiungen und alte Opferbräuche lediglich dazu dienen, die Entschlossenheit der Soldaten zu beeinflussen.

43. So schreibt schon Aristoteles im fünften Buch der *Politik*: "Er [der Tyrann, dem es um Machterhalt zu tun ist, J.M.] gebe sich ferner allezeit als einen Mann, der es mit der Religion ungemein ernst nimmt. Denn von solchen versieht man sich weniger einer ungerechten Behandlung, wenn man urteilt, der Herrscher sei gottesfürchtig und fromm, und man unternimmt auch nicht leicht etwas wider ihn, da er ja selbst die Götter zu Bundesgenossen habe." Aristoteles, *Politik*, übersetzt und mit erklärenden Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes, Hamburg 1981, 209. Entsprechend waren "politische Prophezeiungen" auch schon in der frühen Neuzeit durchschaubar. Carlo Ginzburg hat den neuzeitlichen Paradigmenwechsel vom paulinischen "noli altum sapere" zum "sapere aude" beschrieben und allgemein auf die damit einhergehenden politischen Implikationen hingewiesen. Man begann "[...] to penetrate into the secrets of power - discovering the secret of secrets, the political use of religion." Ginzburg, "High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Past and Present*, LXXVI: 11, 1976, 28-42 (36).

44. Vgl. Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung: Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992.