

BAROCKBERICHTE

31

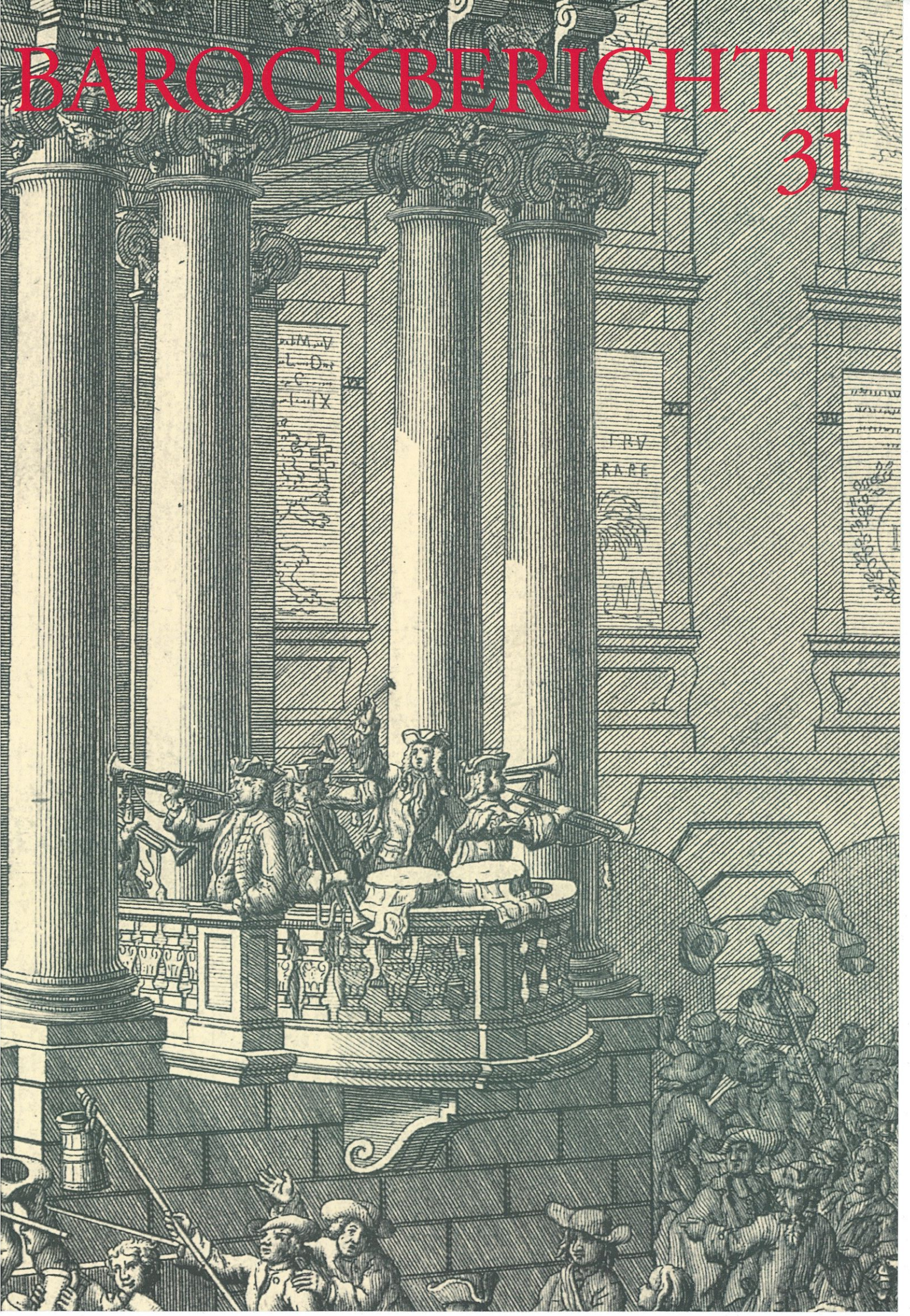


Abb. 1: Hans von Aachen: „Wiederkehr des goldenen Zeitalters unter Saturn mit Apoll als Herrscher“ („Allegorie des Friedens“); Öl auf Kupfer; 56×47,5 cm (Staatgalerie Stuttgart)



Günter Irmscher

Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna Zu zwei Pendantgemälden Hans von Aachens – Addenda

Besonders bei Übersichtsdarstellungen zur *mitteleuropäischen* Barockkunst kommt zu wenig zur Sprache, daß vielen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts eine ausgeprägt retrospektive Tendenz eignet, die sich auch oft auf die Zeit um 1600 bezieht. Zum Teil liegt das an der im böhmischen Bereich noch lange latent nachwirkenden Prager rudolfinischen Hofkunst, zum Teil an genuin historisierenden Tendenzen, zum Teil aber auch an direkten Rückgriffen.

Ein Beispiel für einen direkten Rückgriff bietet das erst gegen 1700 von Georg Andreas Wolfgang gestochene Blatt mit der Darstellung einer sich unter den Schutz der *Iustitia* begebenden nackten weiblichen Personifikation und mit der Überwindung einer am Boden liegenden Gestalt (Abb. 2).¹ Die Bildunterschrift deutet das Dargestellte rhetorisch wortreich als Unvereinbarkeit von *Maiestas*

und *Amor*: wie Apollo die Verstellung, so überwindet das Recht die Sünde, und das Gute triumphiert – gemeint als Allegorie der moralischen Stärke des Herrschers gegenüber Unrecht und Wollust.

Bei diesem Blatt handelt es sich um eine Stichreproduktion eines 1598 von dem rudolfinischen Hofkünstler Hans von Aachen in Prag auf Kupfer gemalten kleinformatigen, sich heute in der Münchener Alten Pinakothek befindenden Gemäldes (Abb. 3), dessen zweifellos panegyrisch auf Kaiser Rudolf II. anspielende ikonographische Aussage angesichts der unterschiedlichen Deutungen bisher erhebliche Probleme bereitete.²

Die zuerst von Kaufmann ausgesprochene Entdeckung, daß dieses Gemälde nicht als singuläres existiert, sondern ein durch gleiche Größe auf gleichem Bildträger (Kupfer) ausgewiesenes, bisher ebenfalls sehr wider-

sprüchlich gedeutetes Pendantgemälde in der Staatgalerie Stuttgart besitzt (Abb. 1)³, löste zunächst keine neuen Überlegungen zur Ikonographie sowohl des Stuttgarter Bildes als auch des Münchener Pendantgemäldes aus, obwohl das bei diesen beiden als *pitture come fratelli* erkannten Werken, deren Ikonographie sich demnach aufeinander beziehen könnte, eigentlich naheliegend gewesen wäre, zumal auch die Kompositionen der beiden Gemälde folgerichtig Analogien aufweisen – man beachte nur die seitlichen Säulenstellungen sowie das Motiv einer jeweils unten im Vordergrund am Boden liegenden überwindenen Gestalt. Zahlreiche am Prager Kaiserhof um 1600 entstandene Kunstwerke (auch des Hans von Aachen) bilden Pendants oder Triptychen, was bisher nur wenig beachtet wurde.

Anlässlich der 1988 durchgeführten großen



Abb. 2: Georg Andreas Wolfgang: „Allegorie“ (nach Hans von Aachen); Kupferstich, undatiert (gegen 1700), 58,2×46,2 cm

Essener Ausstellung „Prag um 1600“ wies ich in einem Beitrag, der noch während der Ausstellung erscheinen sollte und darum in einer populären Zeitschrift – in zu knapper Form – publiziert werden mußte⁴, darauf hin, daß es sich bei diesen beiden Gemälden, die sich um 1600 noch in der Prager Kunstkammer befanden⁵, um eine panegyrische Augmentation einer Textpassage in Vergils berühmter IV. Ekloge handelt, in der es um die Rückkehr der *aurea aetas*, der Goldenen Zeit⁶, unter Saturn und Virgo geht: *Ultima Cumaei venit iam carminis aetas. [...] iam redit & virgo, redeunt Saturnia regna. [...] tuus iam regnat Apollo.* („Schon kommt die in den cumaeischen Gesängen angekündigte letzte Weltzeit, [...] schon kehrt Virgo wieder, kehren wieder saturnische Zeiten, [...] schon herrscht dein Apollo“).⁷ Nun bezieht sich die IV. Ekloge Vergils im Literalsinn zwar auf die Geburt eines Knaben (dessen Identität man nicht kennt), aber auf welchen Herrscher Vergil die Rückkehr der Goldenen Zeit münzt, daran

läßt er u. a. in der nicht weniger berühmten *Aeneis*, hier VI, 792 ff., keinen Zweifel: *Augustus Caesar: aurea condit saecula vir divigenus vir qui rursus Latio regnata per arva Saturno quondam, super et Garamantas et Indos proferet imperium – iacet extra sidera tellus [...].* („Caesar Augustus, Sohn des Göttlichen [Julius Caesar], die Goldenen Zeiten bringt er nach Latium zurück, wo einst Saturn regierte. Fern über Garamanten und Inder wird er das Reich ausdehnen, und weiter das Land außerhalb unserer Sterne [...]“)⁸ – der Augustusbezug ist im folgenden immer mitzudenken. Es ist nicht ausgeschlossen, daß den beiden Gemälden auch eine der vielen die genannte Ekloge variierenden, auf Rudolf II. Bezug nehmenden handschriftlichen oder gedruckten Panegyriken zu Grunde liegt. Mein neuer Interpretationsansatz, der zitierte Vergil'sche, Augustus und somit Rudolph II. verherrlichende Bezugsgrund der beiden Gemälde, wurde zwar zur Kenntnis genommen, aber entweder nicht akzeptiert⁹ oder in einer

Richtung ausgearbeitet, die den Themen der beiden Gemälde meines Erachtens nicht angemessen ist.¹⁰ Aus diesem Grunde sollen in dieser Festschrift meine älteren knappen Ausführungen zu beiden Gemälden ausführlicher erläutert, in einigen Punkten auch korrigiert werden.

In Umkehrung der Abfolge in Vergils Text, der zuerst die „Rückkehr der Virgo“ nennt, beginne ich aus argumentationsmethodischen Gründen mit dem Stuttgarter Gemälde, das als Bezugsgrund die „Wiederkehr der goldenen Zeitalters unter Saturn mit Apoll als Herrscher“ thematisiert. Den Vordergrund des Gemäldes dominieren drei Figuren: Am oberen Bildrand erscheint Chronos/Saturn als Herrscher der Goldenen Zeit, die er – nach Vergil – zurückbringt (vgl. auch Vergil, *Aen.* 8, 319 ff.: Saturn brachte Latium *pax* und *leges* mit der ersten Goldzeit). Im unteren Bildteil erscheint ein Sieger (*victor*) mit einem überwunden am Boden Kauernden. Bei diesem Besiegten handelt es sich um die überwun-

Abb. 3: Hans von Aachen: „Wiederkehr des Goldenen Zeitalters unter Iustitia-Virgo“ („Allegorie der Gerechtigkeit“); Öl auf Kupfer, 56×47 cm (Alte Pinakothek, München).



dene *ferrea aetas*, die Eisernen Zeit, die Zeit des Krieges und der Waffen, die unten am Boden verstreut liegen. Über dem Besiegten triumphiert ein in ein rotes Pallium gewandeter Sieger, der in weit ausholender Geste Saturn herbeiwinkt – eine Herbeirufungsgeste, die man auch heute noch vollzieht.¹¹ Die Identität dieser Figur wird von Vergil genannt, denn außer Saturn *iam regnat Apollo* – nach Überwindung der Eisernen Zeit beginnt eine neue Goldene unter der Herrschaft Apolls.¹² Der Mittelgrund wird links von Venus und Amor, einem Altar¹³ in der Mitte und rechts von einer Figur beherrscht, deren Attribute aus zwei Gefäßen – eines davon randvoll mit Goldmünzen gefüllt – und einem Füllhorn (*cornu copiae*) bestehen. Das Füllhorn verweist traditionell auf *pax*, weiters auf *abundantia* und vor allem auf römischen Münzen auch auf die *aurea aetas*.¹⁴ Alle drei Bedeutungsbeimessungen bedingen sich gegenseitig; die sitzende Figur nur auf *abundantia*, den Überfluß, zu reduzieren, würde zu kurz greifen. Während sie als Geste der Freigebigkeit mit der rechten Hand in das mit Goldmünzen gefüllte Gefäß (Reichtum) greift – bei dem zweiten Gefäß könnte es sich um

ein Wein- oder Ölgefäß handeln –, ist ihr Blick auf die *artes liberales* im Hintergrund gerichtet, die unter Jupiter, dem Herrscher der Eisernen Zeit¹⁵ – er erscheint über ihnen in einer Nische der Ruinenarchitektur mit dem Adler und einem Stangenszepter – noch buchstäblich ein schemenhaftes Schattendasein fristen, das aber in diesem Augenblick zu enden verspricht (*Augustus veteres revocavit artis*, so Horaz, *carm.* IV, 15, 12). Am linken Rand sitzt Venus, die bedeutendste römische Göttin, Mutter der „Aeneaden“ sowie ihrer Nachkommen und somit (als *Venus Genetrix*) Mutter der Julier, des römischen Kaiserhauses¹⁶, die nun unter Beginn des „ewigen Frühlings“ der Goldenen Zeit – *ferrea non Venerem, sed praedam* (hier: Kriegsbeute) *saecula laudent* (Tibull, *eleg.* II, iii, 35) – endlich ihrem Amor, der noch auf die überwundene Gestalt der ihm nicht günstigen Eisernen Zeit blickt, den Pfeil zurückgeben kann.¹⁷ Links oberhalb des Altars (vor einer Ruinenlandschaft, die sich aufgrund zeitgenössischer Druckgraphik als Palatin identifizieren läßt¹⁸) thront, in gleicher Hintergrundebene wie Jupiter und die Musen, auf einem Sockel über Beutewaffen die Göttin *Roma* mit Szepter

und Palladion.¹⁹ Daß auch ihr nicht gerade sonniges Dasein sich schon zum Besseren wendet, beweist der im Zentrum der Komposition stehende, an seinen Ecken mit Sphingen dekorierte Altar. Der symbolische Verweis dieser Sphingen bezieht sich hier, falls sie nicht ohnehin nur reine Schmuck- oder Schatzwächterfunktion erfüllen²⁰, ganz allgemein auf den zitierten Einleitungssatz *Ultima Cumaei venit iam carminis aetas*: die Sibyllen hatten als Apollonpriesterinnen die Sphinx als Attribut, denn die Sphinx war auch Verkünderin orakelartiger Sprüche.²¹ Worauf sich dieses Orakel bezieht, wird sowohl in der Textpassage als auch am gemalten Altar verdeutlicht: auf die *ultima aetas* – die letzte Zeit als nun ewig währende *aurea aetas*. Auf dem Altar befinden sich nicht nur vier Gold- und Edelsteingefäße, sondern auch eine nicht weniger wertvolle große Schmuckkette neben kaum identifizierbaren, weil nur schemenhaft Ton in Ton gemalten weiteren Kleinodien, darunter eine weitere, ganz dünne einfache Gliederkette und ein nadelförmiger fingerlanger Gegenstand, wahrscheinlich eine Schmucknadel. Zunächst symbolisieren die Goldgeräte die geweissagte, nun ewigwäh-



Abb. 4: LE SIECLE : DORE; Holzschnitt aus: Guillaume Michel, Le siècle doré (...). Paris 1521, fol. Qiii.

Abb. 5 (rechts): Hendrick Goltzius: „Roma“, 1586; Kupferstich, 31,8×23,2 cm

rende *auræ aetas* als Zeit der *opulentia*²², im direkten Sinn auch den übrigens von Saturn bewachten Staatsschatz, die im Unterschied zu Kriegszeiten wohlgefüllte Schatzkammer. Angesichts der in der Frühen Neuzeit noch fast mythischen Bedeutung des Goldes sind die goldenen Gegenstände in diesem Gemälde durchaus „selbstredend“ und „sinnfällig“ zu verstehen, eben als Bildsymbole der Goldzeit (Abb. 4); goldene Vasen und mit Geld gefüllte Edelmetallgefäße galten in vielen Zusammenhängen als Sinnbilder des Reichtums, aber auch der triumphalen Eroberung und der *Pietas Augustae*.²³ Der mythische Sinn des Altars mit vier Gefäßen und großer Schmuckkette erschließt sich aber durch einen Blick auf das von Hendrick Goltzius 1586 gestochene Titelblatt der Kaiser Rudolf II. gewidmeten Serie *MEMORABILIA ALIQVOT ROMANAE strenuitatis Exempla* (Abb. 5)²⁴: das Blatt zeigt im oberen Teil ebenfalls die auf einem altarähnlichen Doppelpodest thronende *Roma*, der drei weibliche Gestalten, die drei im Altertum bekannten und von Rom unterworfenen Kontinente Europa, Asien und *Aphrica* darstellend, Opfergaben, Ehren- resp. Weihgeschenke in Form von zum Teil mit Geld gefüllten Gefäßen darbringen (anspielend auch auf Vergil, *Aen.* VIII, 720 ff., wo die von Augustus unterworfenen Völker Geschenke darbringen); auch die Formulierung *auræ Roma* war bei Dichtern sprichwörtlich (z. B. Vergil, *Aen.* VIII, 347 f.).²⁵ Genau darauf wird mit den Gefäßen auf dem Altar im Gemälde Hans von Aachens angespielt; daß es hier vier Gefäße sind, die folglich auf nun vier Kontinente anspielen, ergibt einen Zeitbezug, von dem noch die Rede sein wird. Der Altar wird in unserem Gemälde aber weniger auf *Roma*,

sondern – weil er in direktem Bezug zur *auræ aetas* als sprichwörtlicher Friedenszeit steht – auf einen weltberühmten Altar anspielen, nämlich auf die von Augustus unter freiem Himmel (!) errichtete *Ara Pacis Augustae*, den Friedensaltar (seine Gestalt war dem 16. Jahrhundert noch unbekannt).²⁶ In diesem Fall können die Sphingen außerdem auf Augustus verweisen, als dessen persönliche Sinnbilder sie von Münzen, Statuen und aus der antiken Literatur (Sueton) bekannt sind.²⁷ Dieser Altar symbolisierte wie kein anderer die goldene Friedenszeit der legendären *Pax Augusta*, die dem *orbis terrarum* mit seinen Völkern und Kontinenten den ersehnten Frieden unter Augustus brachte. Mit anderen Worten: Die Wiederkunft der Goldenen Zeit unter Saturn mit Apoll als Herrscher bedeutet auch die Rückkehr des Friedens, des Überflusses, der Liebe, aber auch der Wissenschaft und der Künste – *Eirene* (Frieden) und *Plutos* (Reichtum) sind bereits seit Homer ein Begriffspaar.²⁸ Wie sehr Augustus in der politischen Propaganda den Phoebus-Apoll-Vergleich forcierte, belegen die antiken Schriftquellen und Münzen; wie sehr er sich als Herrscher der Kontinente, ja des Reichs der Gestirne sah, ebenfalls. Mit anderen Worten: Die Gestalt Apolls im Gemälde alludiert auch Caesar Augustus und – mehr noch – Caesar Rodolphus Secundus, der sich wie kein Habsburgerkaiser vor ihm in der Nachfolge Kaiser Augustus' stehen sah. Der Zeitbezug ergibt sich durch das moderne Turbanattribut unten rechts am Boden im Zusammenhang mit der überwundenen Eisernen Zeit (der Türkenkriege) und nochmals als *tropaion* zu Füßen Romas: Apoll-Augustus-Rodolpho führt nach dem Sieg über den Feind der Christen-

heit den endgültigen und ewigen Weltfrieden herbei²⁹ (angespielt werden dürfte hier auf die von der kaiserlichen Propaganda hochgespielte siegreiche Eroberung von Raab im März 1598). Die nicht mehr nur drei, sondern mittlerweile vier bekannten Kontinente, aus denen Rudolf auch die Materialien für seine Kunst- und Wunderkammern bezog, hinterlassen ihre Weihgaben in Form der Gold- und Edelsteinvasen als Tribute an den Kaiser und seinen Altar des der *Pax Romana* geweihten ewigen, goldenen Friedens.³⁰ Noch ein Wort zur Deszendenz einiger Figuren als Bewegungstypen: Bei dem fliegenden Saturn handelt es sich um eine Übernahme des fliegenden Merkur aus Cellinis Relief „Perseus befreit Andromeda“ (Florenz, Museo Nazionale), bei Apoll um ein kaum verändertes Zitat des auch durch einen Kupferstich des Jan Muller verbreiteten „Hl. Sebastian“ nach einem Gemälde Hans von Aachens für St. Michael in München (Abb. 6)³¹; dieser hl. Sebastian verweist wiederum entweder auf den „Hl. Sebastian“ Alessandro Vittorias in S. Francesco della Vigna, Venedig, oder auf die antike Plastik des sog. „Pädagogen“ aus der Niobiden-Gruppe (Florenz, Uffizien); der über den Kopf geführte Arm findet sich identisch auch bei einer Figur in dem genannten Cellini-Relief. Die auch im Werk Hans von Aachens beliebte Übernahme nur leicht veränderter Bewegungstypen geschieht hier bedeutungsneutral.

Iam redit virgo – schon kehrt mit Saturn und Apoll auch Virgo zurück: davon handelt das Münchener Pendantgemälde „Die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters unter Iustitia-Virgo“.³² Vor der Identifizierung der Figuren



Gio: Stanetti pinxit sculpsit et divulgavit A. 1728. Harlem.

Ecce gemellipara sobolem inuidiosissime Cæsar
 Alia, et armis pignora sacra Dei.
 Quæ lupa natura pleno oblectante beavit
 Vbere, et in siccam Tybris adegit humum.
 Effet Dardanio proles vti ab igne superstes,
 Auspice qua tollit Roma per astra caput.
 Europæq; Asiæq; cui gens cornua, et ipsa
 Submittat fastus Africa terra suos

Cuius Maiestas per avos, atavosq; tuorum,
 In te defluxit maxime Romulidum.
 Nec post translatos fasces, te abiit alma
 Judupero Roma vocare suum.
 Ipsi etiam Heroes, quorum subscripta notabis
 Nomina, res quorum Romula crevit ope.
 Se sudasse tibi tanta virtute fatentur,
 Nunc saluere etiam, quo licet, ore, iubent.

Franco Estius fecit

ist zu klären, wen Vergil mit *Virgo*, der „Jungfrau“, meint. Aratos berichtet in seiner Schilderung der depravierenden Metallalter (*phaenomena*, 96 ff.), daß *Dike* – Göttin der Gerechtigkeit (lat.: *Iustitia*) – angesichts der immer schlechter werdenden Charaktereigenschaften der menschlichen Rasse zu Beginn des Eisernen Zeitalters schließlich die Erde verließ und Wohnung nahm an dem Ort, wo sie nächstens noch den Menschen erscheint: die Jungfrau (lat. *Virgo*). Da ihr Vater *Astraios* war, wurde *Dike* auch *Astraea* (lat. *Astraea*) genannt; aus diesem Grund spricht Ovid bei der Schilderung der Zustände im Eisernen Zeitalter in Anlehnung an Aratos auch von *Astraea virgo*, welche die Erde verließ (*met.* I, 149 f.; in *fast.* I, 249 ff. spricht er von *Iustitiam ... reliquit humanum*: *Astraea virgo = Iustitia*). *Dike-Iustitia-Virgo-Astraea* sind verschiedene Bezeichnungen für die nach ihrer Flucht von der Erde im Tierkreis verstärkte Gerechtigkeit, und als genau diese wird sie im Münchener Gemälde, Vergils *iam redit virgo* folgend, auch dargestellt. Nicht nur scheint sie gerade „diagonal“ herabgeschwebt zu sein (ihr direktes Vorbild ist Giambolognas „Engel“ in der Salvati-Kapelle in Florenz, S. Marco), sondern sie wird – als wenn es noch eines letzten Beweises ihrer Identität bedürfte – von ihren beiden benachbarten Tierkreiszeichen – *leo* und *libra*, dem Löwen und der Waagschale – begleitet, die nicht nur in diesem Gemälde außer dem Schwert geläufige Attribute der himmlischen *Virgo-Iustitia* sind³³; der Löwe gilt zudem allgemein als *fortitudo* (Stärke), bei C. Ripa auch als *castigo* (Strafe). Daß *Dike-Iustitia-Virgo-Astraea* in den 1590er Jahren in dieser Weise bekleidet und mit den Attributen Schwert und Waage versehen dargestellt wurde, soll anhand einer Abbildung bei J. Müller, *Kirchen Geschmuck* (Regensburg 1591), belegt werden (Abb. 7). Unter ihren Schutz begibt sich *veritas* (Wahrheit), die sowohl in antiken als auch zeitgenössischen Quellenschriften³⁴ als *nuda Veritas* bezeichnet wird – sie ist nackt (oder weitgehend unbekleidet), weil sie nichts zu verbergen hat. Der Figurentyp, der auf Michelangelos Personifikation „Tag“ am Grabmal des Giuliano Medici in der Medici-Kapelle zurückweist, wurde im 16. und frühen 17. Jahrhundert, unter anderem auch von Giambologna und Adrian de Fries, oft variiert.³⁵ In Analogie zum Stuttgarter Saturn-Apoll-Gemälde gibt es auch im Münchener *Iustitia/Virgo-Veritas*-Bild einen am Boden liegenden Feind. Bereits drei der deutlich erkennbaren Attribute – Brille, Maske und Angel³⁶ – sind traditionell Attribute der *fraus*³⁷ (Betrug, Trug, Verbrechen); hinzu kommen noch Schriftstücke (Vertragsbruch) und Buch (*in malo*: „falsche Lehre“) sowie rechts unten ein Geldbeutel (*in malo*: Habgier, Bestechlichkeit): insbesondere Lug, Trug, Verbrechen, Habgier etc. sind klassische Negativtopoi der *ferrea aetas*, der Eisernen Zeit, die gerade überwunden wird.³⁸ Im Mittelgrund links – gleichsam in derselben

Ebene wie der Altar im Pendantgemälde – erkennt man vor einer weiten Landschaft mit einfachen, strohgedeckten Hütten, die im Unterschied zur römischen, freilich ruinösen Stadtlandschaft des Saturn-Apoll-Gemäldes das schlichte Landleben der ursprünglichen *aurea aetas* alludieren, drei weibliche Gestalten. Bei der vorderen, fast liegenden weiblichen Gestalt mit Sichel und Füllhorn handelt es sich um die Göttin *Ceres* (Ackerbau), bei der rechts sitzenden mit entblößten Brüsten und Olivenzweig um die Göttin *Pax* (Frieden)³⁹, und schließlich bei der links stehenden, die ihre Hand mit der Hand der *Pax* zur *dextrarum iunctio* vereint – sie reichen sich tatsächlich die rechten Hände, was etwas „ungeschickt“ wirkt –, um die Göttin *Concordia* (Eintracht, die Mutter der *Pax*). Eintracht, Frieden und Überfluß an Feldfrüchten sind wie die in ihr herrschende Gerechtigkeit Kennzeichen der ursprünglichen Goldenen Zeit (vgl. Ovid, *met.* I, 89–91); ihre Rückkehr auch unter Apoll erweckt darüber hinaus wieder die Musen, restituiert Roma und animiert Amor im Saturn-Apoll-Gemälde zu neuen Taten – anspielend in beiden Gemälden auf Rudolf II. *alter Augustus*. Es sei daran erinnert, daß in der IV. Ekloge Vergils zuerst *Virgo*, dann Saturn genannt wird; die Abfolge der Gemälde ist also umgekehrt als aus methodischen Gründen besprochen!

Erst die exakte Rekonstruktion der mythologischen *historia* berechtigt zum zweiten Schritt, nämlich der Frage nach der Möglichkeit einer auch allegorischen Deutung, gleichsam einer Mythenallegorese, der beiden Gemälde. Erst jetzt, nach Vollzug des ersten und wichtigsten Schrittes ist die Antwort einfach und eindeutig zugleich: das Stuttgarter Saturn-Apollo-Gemälde läßt sich auch als „Allegorie des Friedens“, das Münchener *Iustitia/Virgo-Veritas*-Bild auch als „Allegorie der Gerechtigkeit“ interpretieren. Besonders mit Blick auf die allegorische Interpretation des Stuttgarter Gemäldes als „Frieden“ soll noch auf eine um 1600 in Prag gezeichnete Friedensallegorie des Pieter Cornelisz. van Ryck hingewiesen werden (Abb. 8)⁴⁰, die außer der Personifikation des Friedens auch einen Altar zeigt, der seitlich mit abbreviierten Sphingen⁴¹ dekoriert ist und auf dem oben eine große Vase steht – Bezüge zum Stuttgarter Gemälde sind evident. Frieden und Gerechtigkeit sind die beiden „Ecksäulen“ der *aurea aetas*; unter aktuellem Bezug: Rudolph II. *alter Augustus* führt nach der Überwindung von Krieg und Zwietracht eine *renovatio imperii*, eine neue goldene Zeit des Friedens und der Gerechtigkeit herauf, die nun endlich ewig dauern wird.

Für die auch um 1600 noch mögliche christliche (anagogische) Mythenallegorese der IV. Ekloge Vergils – die „Geburt eines Knaben“ resp. die anbrechende „Herrschaft Apolls“ als *Ankunft des Herrn*, die „Rückkehr der *Virgo*“ als *Ankunft der Jungfrau Maria* – bie-

ten die beiden Gemälde keine Anhaltspunkte, obwohl die Beobachtung, daß Apolls Gestalt außer den oben genannten Deszendenzden nicht nur große Ähnlichkeit mit dem „Christus“ in Vincenzo Dantis Relief „Christus treibt die Wechsler aus dem Tempel“ (Perugia, Galleria Nazionale dell’Umbria), sondern auch zu „Christus an der Martersäule“-Darstellungen des 16. Jahrhunderts besitzt, zu dieser Überlegung verleiten könnte. Wirft man noch einmal einen Blick zurück auf Wolfgangs Nachstich des *Iustitia/Virgo-Veritas*-Gemäldes (Abb. 2), dann wird deutlich, wie wichtig die Kenntnis des ursprünglichen Kontextes (hier: Pendantgemälde) resp. der Funktion (hier: Kunstkammerobjekte genuin panegyrischen Inhalts) bei der Deutung eines Kunstwerkes ist.

Abb. 6 (rechts): Jan Muller (nach Hans von Aachen): „Martyrium des Hl. Sebastian“ (um 1600); Kupferstich, 51,6×34 cm

Photonachweis:
Stuttgart, Staatsgalerie: Abb. 1
Amsterdam, Rijksmuseum: Abb. 2
München, Bayerische Staatsgemäldesammlung: Abb. 3
Alle anderen Photos vom Verfasser



Collegij Soc⁹ IESU Coloniae 1669. a D. Cholno.
ORNATUS ECCLESIASTICVS

HOC EST:

COMPENDIUM PRAECIPVARVM
RERVM, QVIBVS QVAEVIS RITE DECENTERQV
COMPOSITAE ECCLESIAE EXORNARI, AC REDIMIRI DEBENT
omnibus Ecclesiarum Praelatis & Rectoribus, per totam RATISBONENSEM Diocesim
cum primis necessarium, latinè & germanicè, adiectis etiam quarun-
dam suppellectilium figuris: conscriptum,

A IACOBO MYLLERO SS. THEOL. DOCTORE, NECNON
eiusdem Ecclesiae & Episcopatus Ratisbonensis Vicario Apostolico, &c.



RELLIGIO, sacros cultus: ASTREA, requirit. Multicolor, captat Virtutes, stemma superstes.
Fas: LEO, vim: Galeae, gemma, corona; caput. VNVS sat cunctis, magne PHILIPPE, facis.

MONACHII, Ex Officina Typographica ADAMI BERG.

Anno Domini M. D. XCI.



Abb. 7: Jakob Müller: „Kirchen Schmuck“. Regensburg 1591, Titelblatt (Ausschnitt)

Anmerkungen:

(1) Kupferstich, 58×46 cm; bez.: „Johan ab Ach pinx.“ und „G. A. Wolfg. Chalcogra.“ [R. A. Peltzer: „Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit“, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 30 (1911/12), pp. 129 und 163 sub 51].

(2) Öl auf Kupfer, 56×47 cm; bez.: HANS. VACH FEC. 1598 (Alte Pinakothek, München). – R. A. Peltzer 1911/12 [wie Anm. 1], pp. 59–182, Abb. 51 („Sieg der Wahrheit unter dem Schutze der Gerechtigkeit“); Th. DaCosta Kaufmann: „Empire Triumphant: Notes on an Imperial Allegory by Adrian de Fries“, in: Studies in the History of Art 8 (1978), pp. 63–75, Abb. 8 („Allegory“); Th. DaCosta Kaufmann: L'École de Prag: La Peinture à la Cour de Rodolphe II. Paris 1985, Nr. 1.14 m. Abb. („Le Triomphe de la

Vérité et de la Cause impériale“); J. Jacoby: Hans von Aachen 1552–1615. München 2000, Nr. 54 („Allegorie der Gerechtigkeit“).

(3) Öl auf Kupfer, 56×47,5 cm; bez.: H.VACH; wohl ebenfalls um 1598 entstanden (Staatsgalerie Stuttgart). – R. A. Peltzer 1911/12 (wie Anm. 2), Abb. 52 („Allegorie auf die Vergänglichkeit des Reichtums“); R. Chadabra: „Die Gemma Augustea und die rudolfinsche Allegorie“, in: Umění 18 (1970), pp. 289–297, Abb. 5 („Triumph der fliehenden Zeit“); T. Gerszi: „Die humanistischen Allegorien der rudolfinschen Meister“, in: Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. (Actes du XXIIe CIHA). Budapest 1972, I, pp. 755–762, Abb. 9 („Allegorie auf die Vergänglichkeit des Reichtums“); J. Neumann: Rudolfínské Umění, I“, in: Umění 25 (1977), pp. 400–448 („Macht der Zeit über Liebe, Reichtum und Ehre“); Th. DaCosta Kaufmann 1978 (wie Anm. 2), Abb.

7 („Allegory“); Zeichnung in Deutschland: Deutsche Zeichner 1540–1640. Kat. Stuttgart 1979/80, I, Nr. B 16; Th. DaCosta Kaufmann 1985 (wie Anm. 2), Nr. 1.15 m. Abb. („Le Triomphe de la Cause impériale sur le Temps“) – hier auch der Verweis auf den Pendantcharakter beider Gemälde; Jürgen Zimmer: „Prag um 1600. Vom Echo in der Presse – Anregungen für die Forschung“, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien LXXXV/LXXXVI (1989/90), pp. 203–209, hier p. 208 (nur Verweis auf meine „Goldzeit“-Interpretation); L. Vertova: „Minerva Triumphans“, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 39 (1995), pp. 3–31, Abb. 24 („Allegorie mit Saturn und Minerva“); E. Fučíková: „Das Schicksal der Sammlungen Rudolfs II. vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges“, in: K. Bußmann et al. (ed.): 1648: Krieg und Frieden in Europa, Kat. Münster/Osnabrück 1998/99, II, pp. 173–180, Abb. 4 („Allegorie: Sieg der Wahrheit und Gerechtigkeit“); Jacoby 2000 (wie Anm. 2), Nr. 55 („Allegorie auf die imperiale Herrschaft“). – Einige Figuren in beiden Gemälden kehren auf Zeichnungen von der Hand H. von Aachens und seines Kreises wieder, von denen sich aber nur die wenigsten als genuine Vorstudien bezeichnen lassen; meistens handelt es sich um Variationen eines Figurentyps in anderem ikonographischen Kontext.

(4) G. Irmscher: „Rückkehr der Goldenen Zeit: Zwei Gemälde des Hans von Aachen in neuer Deutung“, in: Kunst & Antiquitäten 1988 (5), pp. 43–47.

(5) Fučíková 1998/99 (wie Anm. 3), p. 175; das Gemälde gelangte durch die Plünderung der Prager Burg durch Maximilian II. von Bayern nach München.

(6) Zu diesem weiten Thema, daß hier nicht in extenso referiert werden kann, immer noch grundlegend B. Gatz: Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Darstellungen. (Spudasmata, 14). Hildesheim 1967; weitere Literatur zum Thema bei Irmscher 1988 (wie Anm. 4), p. 47, in Anm. 9–14.

(7) Zitiert wird nach einer vor 1598 erschienenen Ausgabe, und zwar nach der weitverbreiteten, bei Giovanni Maria Bonelli erschienenen, kommentierten Edition: P. VERGILII MARONIS, POETAE MANTVANI, VNIVERSVM POEMA [...] (hier: 1558), fol. 20vff. – Es stellte sich heraus, daß die in den zahlreichen Vergil-Editionen differierenden Kommentare, die wiederum auf differierenden Auslegungen der Deutungen Vergils bei Servius, Donat, den Mythographen, des Fulgentius etc. beruhen, bei der ikonographischen Entschlüsselung der beiden Gemälde H. von Aachens nicht relevant sind.

(8) „P. VERGILII MARONIS, POETAE MANTVANI, VNIVERSVM POEMA [...]“ (hier: Venedig 1558), fol. 263r.

(9) Ohne daß Jacoby 2000 den Pendantcharakter beider Gemälde wenigstens in Erwägung zöge, bestreitet er ihn von vornherein.

(10) So von J. Müller: „Arcana Imperii“: Anmerkungen zum Problem des Hermetismus in der rudolfinischen Hofkunst am Beispiel Hans von Aachens“, in: Rudolf II, Prague and the World. (Papers from the International Conference Prague, 2–4 September, 1997). Prag 1998, pp. 184–191 mit einer fragwürdigen, hermetisch-okkulten Deutung der beiden Gemälde; die Deutungsargumentation zum Münchener Pendantgemälde ist leider völlig verfehlt.

(11) Angesichts dieser vor allem im Werke Giambolognas (vgl. „Johannes der Täufer“, 1588; Florenz, Santa Maria degli Angiolini), Adrian de Fries, Sprangers, Goltzius' und Hans von Aachens weitverbreiteten Handgestik (man beachte nur die Hand der großen Vordergrundfigur in H. von Aachens St.-Sebastians-Stich; vgl. unsere Abb. 6) ist Müllers Versuch (Müller 1998 [wie Anm. 10, p. 187f., Abb. 4]), die Fingerstellung unter Verweis auf Zahlen symbolisierende Gestik schon deshalb falsch, weil exakt die Fingerstellung Apolls in der bei J. Müller abgebildeten Schemata-Tafel (nach I. P. Valeriano: Commentaires Hieroglyphiques, Lyon 1576) überhaupt nicht vorkommt! Bei der die Zahl „800“ symbolisierenden Gestik – eine „astrologisch“ ausdeutbare Zahl, auf die es J. Müller ankommt –, liegen Zeige- und Mittelfinger nämlich parallel geschlossen aneinander, während sie bei von Aachens Apoll im V-förmigen Winkel zueinander stehen.

(12) Dies wird von Müller zwar richtig erkannt, aber unter Verweis auf das Sinnbild Apolls mit einem Altar und vier Vasen in V. Cartaris „Imagini delli dei de gli antichi“, Venedig 1647, völlig abwegig begründet: Dieses auf Martianus Capella, De nuptiis Philologiae et Mercurii I, 16ff. zurückgehende Sinnbild spricht von „quattuor urnulae“ aus vier verschiedenen Materialien: Eisen (capo di Volcano = Feuer), Silber (riso di Giove = mildes Klima), Blei (morte di Saturno = Regen, Kälte, Schnee) und Glas (poppa di Giunone = Samengut); auch die Bedeutung dieses Sinnbilds, „varietà di tempi“ mit Apoll als Herr aller Schicksale, steht in keinem Bezug sogar zu Müllers eigener Gemäldeinterpretation.

J. Müller macht hier zudem den methodisch gravierenden Fehler, Quellen zu zitieren, die zeitlich erst nach dem zu deutenden Kunstwerk entstanden sind. So zeigt die Illustration dieser Stelle in Cartari-Editionen des 16. Jahrhunderts – und nur diese hätte H. von Aachen konsultieren können – bei der entsprechenden Stelle einen erheblich anderen, vielstufigen Aufbau.

(13) Theoretisch könnte es sich auch um einen Sarkophag handeln; dafür bietet die Malerei und Grafik des 16. Jahrhunderts zahlreiche Beispiele. Allerdings ergäbe diese Identifikation im Kontext des Stuttgarter Gemäldes keinen Sinn.

(14) Weitere Bedeutungen, beispielsweise bei Horaz, carm. Saec. 57 ff: fides, honos, pudor, etc.

(15) Zu Jupiter als den Überwinder der Gol-



Abb. 8: Pieter Cornelisz. van Ryck: „Allegorie des Friedens“ (um 1600); Handzeichnung, 19,0×19,9 cm

denen Zeit Saturns, den er vertrieb, und Begründer der drei folgenden depravierenden Metallalter u. a. Vergil, georg. I, 125 ff.

(16) Z. B. Lukrez, de rerum nat. I, 1: Aeneadem genetrix [...].

(17) Mit Blick auf die aurea saecula sagt Ovid ironisch, daß sogar die Liebe mit Gold erkaufte werden könne (ars am. 2, 277 f.): Aurea sunt vere nunc saecula, plurimum auro // Venit honos, auro conciliatur amor.

(18) Vgl. zum Beispiel Etienne Dupérac: I Vestigi dell'Antichità di Roma. Rom 1575; Bl. 7: Parte di Monte Palatino [...].

(19) Roma mit Palladium spielt auf Münzen auch auf die VICTORIA AUG(usti) an; siehe O. da Strada: De Vitis Imperatorum Et Caesarum Romanorum [...]. Frankfurt / M. 1615, p. 218.

(20) Mehrere römische Altäre und Cippi mit

Sphingen als Eckdekor befanden sich in italienischen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts. Sehr oft ist die Sphinx auch sicherlich nur Schmuckelement, z. B. in zahlreichen Kupferstichen der Renaissance. Ein sphingengeschmückter Altar befindet sich auch in dem Stich „Malerei, Skulptur und Architektur fahren auf zum Himmel“ des Jan Muller nach einem verschollenen Gemälde Bartholomäus Sprangers; hier könnten die Sphingen auf Rudolf als „alter Augustus“ anspielen.

(21) E. Simon: „Sphinx und Sibylle“, in: Römische Mitteilungen 64 (1957), p. 61 f. – Zu römischen Münzen mit der Darstellung von Sibylle (recto) und Sphinx (verso) siehe: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VIII/1 (1997), s. v. „Sphinx“, Nr. 316.

(22) Vgl. den entsprechenden Stich H. Goltzius' mit Schmuckketten und geldgefülltem

Gefäß [The Illustrated Bartsch 3.1 (1980), p. 112]. Daß diese sinnlich-direkte Verbindung der Goldgefäße mit der Goldzeit in den Deutungen J. Müllers (1997) und J. Jacobys (2000) buchstäblich nicht mehr „gesehen“ wird, ist kennzeichnend für die postmoderne Ikonologie, die ohne Umschweife unter Umgehung der naheliegendsten und darum wahrscheinlichsten Bedeutungskonnotationen sofort auf weit entlegene, esoterische oder hermetisch-okkulte zurückgreift.

(23) In Mantegnas „Triumphzug Caesars“ werden, antiken Vorbildern folgend, Edelmetallvasen als Beute mitgeführt. – In J. J. Boisards allerdings erst 1600 in Frankfurt/M. erschienenem Werk „Antiquitatum Romanum, Inscriptionum & Monumentorum [...]“ wird Taf. 11 eine Priesterin sowie ein Gefäß auf einem Altar mit der Unterschrift PIETAS AVGVSTAE abgebildet. – So wie Vergil, Georg. II, 165 beredt das reiche Vorkommen an Gold und Silber in seiner latinischen Heimat besingt, könnte hier auch auf die reichen Edelmetall- und Edelsteinschätze Böhmens angespielt werden.

(24) The Illustrated Bartsch 3.1 (1980), p. 94.

(25) Im übrigen stehen der maiestas von Göttern auch aurea templa zu (Ovid, fasti, 224).

(26) Vgl. Augustus: res gestae, 12; Ovid: fasti I, 709ff. – Übrigens existieren auch augusteische Münzen mit der Darstellung eines Altars, auf dem sich Gegenstände befinden; vgl. beispielsweise H. Cohen: Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain communément appelées médailles impériales, I, Paris 1880, p. 95, Nr. 236; weiters gibt es Münzen des Nero mit sphingendekorierten Altären sowie Münzen Neros und Domitians mit der ARA PACIS; der Kranz, der sich zusammen mit einem Gefäß auf dem Tischaltar einer Münze des Nero befindet, könnte von einem späteren Betrachter auch als „Kette“ interpretiert werden!; darüber hinaus zeigen Münzeditionen vieler römischer Kaiser einen einfachen Altar, meist mit entsprechender Beischrift wie PACE AVG. PERP. etc.

(27) Interessant der Verweis bei Claude Paradin: Devises heroïques. Lyon 1557, p. 35, daß die Sphinx auch ein Signum von „Tibere, Caligule, Claude Cesar, Domician, & autres ses successeurs en l'Empire“ gewesen sei, in deren Nachfolge stehend sich auch die Herrscher des 16. Jahrhunderts sahen.

(28) Homer: Odyssee 24, 486.

(29) Der Vergleich Rudolfs II. mit Phoebus-Apoll und Augustus wird in vielen Panegyriken zeitgenössischer Dichter gezogen, dabei kann auch die Rückkehr Virgo-Astraeas thematisiert werden; dazu G. Irmscher: Amor und Aeternitas: Christoph Jamnitzers Trionfi-Lavabo für Kaiser Rudolf II. (Schriften des Kunsthistorischen Museums, 4), Wien 1999, bes. p. 207f. – Überhaupt ist nicht ausgeschlossen, daß beiden Gemälde ein zeitgenössischer Textpanegyricus zugrunde liegt; mit der weitgehend handschriftlich verbreiteten, noch unerforschten panegyrische Dichtung auf

die Habsburgerherrscher befaßt sich zur Zeit ein Wiener Forschungsprojekt.

(30) Hans von Aachen selbst hatte einen Mitarbeiter, den Steinschneider Matthias Krätsch (Gratz), mit dem er nach einem gemeinsamen Aufenthalt in Besançon im Jahre 1600 über das Zentrum des Steinschnitts – Freiburg im Breisgau – nach Prag zurückkehrte; dazu G. Irmscher: „Natur und kunst beisamen haben“ – Der Breisgauer Bergkristallschliff der frühen Neuzeit. München 1997, p. 59.

(31) The Illustrated Bartsch 4 (1980), p. 463.

(32) Insbesondere die Interpretation dieses Gemäldes durch J. Müller (wie Anm. 10) ist verfehlt; so behauptet er beispielsweise, daß die Bezeichnung „nuda Veritas“ „in Ermangelung einer wirklichen Quelle eine reine Erfindung“ (ebda., p. 188) sei, oder wenn er die nackte „Veritas“ für „Astraea-Virgo“ hält (ebda., p. 188) – ausgerechnet unter Beifügung einer Abbildung (ebda., Abb. 5), in der Astraea jedoch eindeutig bekleidet ist! – Eine sehr ähnliche, augmentierte Komposition hat sich in Form einer Tapiserie (1544/46) nach Bronzino erhalten (Florenz, Palazzo Pitti).

(33) In den illustrierten „Iconologia“-Editionen des C. Ripa gilt Iustitia mit Schwert auf dem Löwen als forza alla Giustitia (sub: forza).

(34) Vergleiche beispielsweise den Stich „VERITAS TEMPORIS FILIA“ des Iohann Collaert (nach Iohann Strada [Jan van der Straet/Johannes Stradanus]) mit zwei Zweizeilern, in denen von „nuda ... VERITAS“ die Rede ist.

(35) Das Urbild dieses Figurentyps ist eine antike „Fußwäschende Nymphe“; siehe P. Bober / R. Rubinstein: Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources. Oxford 1986, Nr. 61.

(36) Wäre es ein Dreschflegel, wie J. Jacoby 2000, p. 167 annimmt, müßte es sich um eine Spielzeugversion handeln. Sogar wenn es sich tatsächlich um dieses Instrument handeln würde, fragt man sich, warum Jacoby nicht zuerst dessen Bedeutung als „discordia“ in Erwägung zieht, bevor er an völlig entlegene Bedeutungsbeimessungen wie beispielsweise die Phallussymbolik denkt! Übrigens ließe sich auch zu den Aufhaltenen H. von Aachens in Köln Archivmaterial nachtragen. Leider steht die angekündigte große Monographie E. Fučíková zu Hans von Aachen noch aus.

(37) Kupferstich des Philips Galle nach Maarten van Heemskerck: „Twee manieren om rijk te worden“ (1563); siehe: I. Veldman: Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck. Kat. 's-Gravenhage 1986, p. 28, Nr. 4.2.

(38) Zum bildkünstlerischen Topos des „Sieges“ über einen „überwundenen Gegner“ vgl. beispielsweise Ammanatis Monumentalgruppe „Victoria“ (Florenz, Museo Nazionale) oder auch Vincenzo Dantis „Sieg der Ehre über die Falschheit“ (Florenz, Museo Nazionale).

(39) Pax und Ceres als Sinnbild des „goldenen“ ländlichen Lebens u. a. bei Ovid, fast. I, 704 und IV, 407.

(40) Dazu jetzt Bert W. Meijer: „Pieter Cor-

nelisz. Van Rijck and Venice“, in: Oud Holland CXIII (1999), pp. 137–152, Abb. 2, mit älterer Literatur.

(41) Da sie nicht die Gestalt eines Vogels besitzen, kann es sich nicht um Harpyien handeln.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Günter Irmscher
Oelbergstraße 52
D-50930 Köln