

**GESTALT UND GEHALT DER MERKURFIGUR IN DER
BILDHAUEREI
DER FRÜHEN NEUZEIT**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Laura Cohen

aus

Tel Aviv

Bonn 2020

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch
(Vorsitzende)

Prof. Dr. Roland Kanz
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck
(Gutachter)

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 13. November 2019

Danksagung

Mein Dank gilt an erster Stelle meinem Doktorvater Prof. Dr. Roland Kanz, der mir von der Themenfindung bis zur Abgabe mit fachlichem Rat zur Seite stand und mit wertvollen Hinweisen sowie stets freundlicher Unterstützung zum Gelingen der Arbeit verholfen hat. Ebenfalls danken möchte ich Herrn Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck für die freundliche wissenschaftliche Betreuung als Zweitgutachter, aber auch für die Möglichkeit, in dem von ihm betreuten Teilprojekt des SFB 1167 als WHK mitarbeiten zu dürfen. Ich danke Frau Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch, die den offiziellen Vorsitz meiner Prüfung übernommen und Frau Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet für ihre Unterstützung als weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied in der Prüfungskommission. Ein großer Dank gebührt der Stiftung Doktorhut, durch deren finanzielle Unterstützung ich meine Forschungsreisen nach Italien, Frankreich und England durchführen konnte.

Ich bin meinen Eltern Katalin und Noah Cohen sehr dankbar dafür, dass sie mich durch die ganze Zeit hindurch in jeglicher Hinsicht unterstützt haben. Ohne sie und meinen Bruder Jonatan wäre der Weg nicht halb so leicht gewesen. Meiner Mutter gebührt Dank für ihre wichtigen fachlichen Ratschläge. Für die genauen und gewissenhaften Korrekturen danke ich meiner Mutter, meinem Bruder Jonatan und meinen lieben Freundinnen Myriam und Corinna, die mir auch seelisch stets eine Stütze waren.

Herzlicher Dank gebührt Jean-Luc Ikelle-Matiba, der mir eine große Hilfe sowohl in technischer Hinsicht war, ohne den das Abbildungsverzeichnis niemals so schnell und angenehm hätte gestaltet werden können, als auch in emotionaler Hinsicht, der mich mit Tee und Brötchen, aber vor allem mit gutem Zuspruch und positiver Energie versorgt hat.

*Meinen Eltern
in Liebe*

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Merkur in der Antike	15
3. Die Transformation der Merkurfigur in der Frühen Neuzeit im Kontext von Politik und Handel anhand ausgewählter Beispiele aus der Bildhauerei vom 16. bis ins 18. Jahrhundert.....	33
3.1 Jacopo Sansovinos <i>Merkur</i> als Repräsentation der Stadt Venedig und des Zeitgeistes der Renaissance.....	33
3.2 Antonio Minellis <i>Merkur</i> : Der Einfluss der Gestirne in der Renaissance.....	47
3.3 Giambolognas <i>Mercurio volante</i>	63
3.3.1 Der <i>Mercurio volante</i> von Giambologna: Eine einflussreiche formale Neugestaltung und der diplomatische Kontext	64
3.3.2 Die Erweiterung des Allegoriepotenzials durch die Rezeption des Giambologna-Merkurs im weiteren Verlauf der Kunst der Frühen Neuzeit	71
3.3.3 Merkur und Engel: Der Verkündigungsenkel als Weiterentwicklung des mythologischen Merkurs – Die Merkurgestalt als Wiederaufnahme des Verkündigungsenkels?	78
3.4 Der Merkurbrunnen von Adriaen de Vries in Augsburg: Vom Handel, von der Bedeutung des Kaisertums, von Frieden und Nächstenliebe	92
3.5 Merkur: Gott der Künste – Gott der Künstler	122
3.6 Merkur im Herrscherkontext: Vom König Frankreichs bis zum Mainzer Kurfürsten.....	132
3.6.1 Adriaen de Vries’ <i>Merkur</i> und <i>Fama</i> am Neptunbrunnen in Frederiksborg für König Christian IV.	133
3.6.2 Antoine Coysevox’ Skulpturengruppe <i>Merkur</i> und <i>La Renommée</i> für die Verherrlichung König Ludwigs XIV.	134
3.6.3 Ferdinand Tietz’ Merkur und Pegasus im Garten von Veitshöchheim	144

3.6.4 Lothar Franz von Schönborn und der Merkur im Schloss Weißenstein zu Pommersfelden	152
3.7 Merkur im 18. Jahrhundert am Beispiel Frankreichs	159
3.7.1 Individuelle Auftraggeber im 18. Jahrhundert: Augustin Pajous <i>Merkur</i> als Teil eines Skulpturenensembles zur Selbstrepräsentation des Finanzministers Abbé Terray	159
3.7.2 Jean-Baptiste Pigalles <i>Merkur</i> : Vom Akademiestück zum politischen Geschenk	170
4. Resümee	187
Literaturverzeichnis.....	195
Abbildungsverzeichnis	245
Bildquellenverzeichnis.....	281

1. Einleitung

Die Welt der griechischen und römischen Mythologie ist wesentlicher Bestandteil der Kunst und Kultur der westlichen Welt. Zu bestimmten Zeiten wurde sie als mit dem christlichen Glauben unvereinbar verdammt, zu anderen wiederum als vorbildhaftes Ideal für die Kunst betrachtet. Tatsache ist jedoch, dass sie nie von der Bildfläche verschwunden ist. Die Geschichten der Götter und Halbgötter, Helden und Menschen wurden in der Antike als die Wirklichkeit beeinflussende Elemente betrachtet.

Woraus bestehen also die Grundformen der Welt- und Wirklichkeitsdeutung im griechischen Mythos? Dieser Mythos besteht aus einer Reihe von Geschichten, die von der Geburt und den Taten der Götter erzählen und damit ihr Wesen zum Ausdruck bringen. Auf Götter wird alles zurückgeführt. Der Wurf einer Lanze, das Aufkommen von Sturm und Wind, die Bewegung der Wolken, des Meeres, der Gestirne – überall äußern sich Kräfte der Götter. Sie sind aber auch im Wandel der Jahreszeiten tätig, im Ausbrechen einer Krankheit, in der Erleuchtung, in der Weisheit, im Einfall, in der Selbstbeherrschung, in der Verblendung und im Leiden. Kein Gott ist indessen für Beliebiges verantwortlich, sondern entsprechend jenem Wesen, das in seiner Geschichte zum Ausdruck kommt. [...] Götter sind demnach Urgestalten, Urmächte und Urqualitäten, die in allen bedeutenden Erscheinungen wirksam werden.¹

Diese Art der Mythenedeutung wurde in der Antike verfolgt, wandelte sich dann im Mittelalter, wo die heidnischen Götter ein Schattendasein fristeten, verbannt und als Dämonen verurteilt wurden. Durch verschiedene Herangehensweisen im Hinblick auf das klassische Gedankengut konnten sie dennoch fortbestehen und blühten schließlich in der Renaissance erneut auf. Sie verloren dabei ihren Götterstatus, sie wurden also nicht mehr als Götter im religiösen Sinne dargestellt, sondern durch ihr überliefertes Wesen, durch die Geschichten und Abenteuer, zu beliebten Themen der Kunst, da sie sich besonders gut eigneten, als Allegorien und Personifikationen moralischer oder philosophischer Begriffe und Ideen zu fungieren.² Die Kunst der Frühen Neuzeit weist zahlreiche Beispiele auf, in denen mythologische Gestalten ebensolche Stellvertreterpositionen einnahmen.³ Einige davon wurden in der

¹ Hübner, Kurt: Mythische und wissenschaftliche Denkform, in: Hans Poser (Hg.): Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium, Berlin/New York 1979, S. 75–92, hier S. 76.

² Vgl. Seznec, Jean: Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance, München 1990, S. 4.

³ Einschlägige Literatur über die Mythologie und ihr (Nach-)Wirken in der Kunst der Frühen Neuzeit ist kaum vollständig darzulegen, da es sich inzwischen um ein eigenes Forschungsfeld han-

kunsthistorischen Literatur bereits konkret auf ihren ikonographischen und ikonologischen Gehalt untersucht, wie es bei den Gottheiten Apollo, Herkules, Minerva oder den Personifikationen wie Fortuna und Europa der Fall ist.⁴ Eine besonders vielseitige Figur wurde dabei allerdings nur in wenigen und sehr spezifischen Abhandlungen bearbeitet: der Gott Hermes bzw. Merkur.⁵ Zu Merkur und seiner Allegoriefähigkeit gibt es noch keine genaueren Untersuchungen in der kunsthistorischen Literatur, die sich mit der Wandelbarkeit und dem Bedeutungszuwachs dieser Gestalt im Laufe der Zeit beschäftigen und einen Überblick über die Bandbreite ihrer Einsatzgebiete liefern. Die wissenschaftlichen Untersuchungen, die es hierzu gibt, befassen sich lediglich mit der Bedeutung Merkurs innerhalb eines eng begrenzten Zeitrahmens und in einzelnen Kontexten, wie etwa bei Sonja Brink, Frederick de Armas, Luba Freedman, Alexandra Nyseth und Ulrich Johannes Schneider.⁶ Einen Überblick zu Merkur

delt. Es sind daher nur einzelne Standardwerke zu nennen: Moog-Grünewald, Maria (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Der neue Pauly, Supplemente, Bd. 5), Stuttgart 2008. Bull, Malcolm: *The Mirror of the Gods. Classical Mythology in Renaissance Art*, London 2005. Freedman, Luba: *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Cambridge 2003. Sez nec, Jean: *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1990 (Es handelt sich um die deutsche Übersetzung der französischen Ausgabe: *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, in: *Studies of the Warburg Institute*, Bd. 11, London 1940. 2. Aufl., Paris 1980). De Vries, Jan: *Forschungsgeschichte der Mythologie* (Orbis academicus, 1; Geisteswissenschaftliche Reihe, 7), Freiburg/München 1961. Einen ausführlichen Überblick bietet die Online-Bibliographie zum »Nachleben des antiken Mythos« von der Antike bis zur Neuzeit, ein Projekt der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter der Leitung von Christine Harrauer, unter folgender URL aufrufbar:

https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/IKAnt/PDF/Forschung/Einzelforschung_MA/Antik_Mythos/Bib_2018_01.pdf (Stand: 09.01.2018, zuletzt abgerufen am 27.11.2018)

- ⁴ Wie z. B.: Wyss, Edith: *The Myth of Apollo and Marsyas in the art of the Italian Renaissance. An inquiry into the meaning of images*, Newark 1996. Stechow, Wolfgang: *Apollo und Daphne* (Studien der Bibliothek Warburg, 23), Leipzig/Berlin 1932. Schmidt, Jochen: *Herakles als Ideal stoischer Virtus. Antike Tradition und neuzeitliche Inszenierung von der Renaissance bis 1800*, in: Barbara Neymeyr / Jochen Schmidt (Hg.): *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*, Bd. 1, Berlin/New York 2008, S. 295–341. Hessert, Marlis von: *Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I.* (zugl. Hamburg, Univ., Diss., 1990; Dissertationen zur Kunstgeschichte, 32), Köln 1991. Pfeiff, Ruprecht: *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes von der Antike bis zur Französischen Revolution* (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, 1), Münster 1990. Meyer-Landrut, Ehrengard: *Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München/Berlin 1997. *Die Verführung der Europa*, hg. von Barbara Mundt (Ausst.-Kat. Berlin, Kunstgewerbemuseum Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 2. August bis 30. Oktober 1988), Berlin 1988.
- ⁵ In der folgenden Arbeit wird in der Regel die römische Bezeichnung »Merkur« verwendet, wie es für die Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit üblich ist. Lediglich direkte Bezüge zum antiken griechischen Gott werden mit »Hermes« betitelt.
- ⁶ Brink, Sonja: *Mercurius Mediceus. Studien zur panegyrischen Verwendung der Merkurgestalt im Florenz des 16. Jahrhunderts* (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 13), Worms 1987. De Armas, Frederick Alfred: *Mercury as a Messenger of Renaissance classicisms*, in: *Classicisms*, hg. von Larry F. Norman / Anne Leonard (Ausst.-Kat. Chicago, David and Alfred Smart Museum of Art, 16. Februar bis 11. Juni 2017), Chicago 2017, S. 71–79.

als manieristische Bronzeplastik bietet der Katalog der Münchner Ausstellung »Bella Figura«.⁷ Die ausführliche Studie von Arlene Allan beschäftigt sich mit Hermes und seinen Eigenschaften, allerdings auf die klassischen griechischen und lateinischen Quellen bezogen. Der Ausblick in die Frühe Neuzeit und die allegorische Inanspruchnahme von Hermes/Merkur wird sehr knapp behandelt, für die bildende Kunst lediglich auf einzelne wenige Gemälde bezogen.⁸ Auch die Dissertation von Margit Wurzinger zur »Entwicklung der allegorischen Interpretation des Hermes« spezialisiert sich auf Hermes in den klassischen Quellentexten.⁹ Einige Titel, wie der von Marie-Madeleine de la Garanderie und Claudie Balavoine herausgegebene Tagungsband »Mercure à la Renaissance«,¹⁰ behandeln die Bedeutung Merkurs vornehmlich in der Literatur.¹¹ Weitere Bearbeitungen beschränken sich lediglich auf einzelne Werke, besonders Giambolognas *Merkur*, wie die Beiträge von Ingo Herklotz,¹² Otto von Simson¹³ und Emilie Passignat.¹⁴ Hansoon Lee untersucht Merkur im Zusammenhang mit der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, den schriftlich formulierten und schließlich auch bildlich geäußerten »Auffassungen über das Wesen des

Freedman, Luba: Argicida Mercurius from Homer to Giraldi and from Greek vases to Sansovino, in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, 59/60 (2014/2015), S. 181–254. Nyseth, Alexandra: Darstellungen des Merkur und Argus-Mythos' in Malerei und Grafik des 17. und 18. Jahrhunderts, Kiel, Univ., Diss., 2005.

URL: https://macau.uni-kiel.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dissertation_derivate_00001487/d1487.pdf (27.11.2018).

Schneider, Ulrich Johannes: Merkur und andere enzyklopädische Götter, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 1, Nr. 2 (2007), S. 89–100.

⁷ Vgl. Burk, Jens Ludwig / Diemer, Dorothea / Zikos, Dimitrios / Riether, Achim: Merkur. Ein Exemplum manieristischer Bronzeplastik, in: *Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600*, hg. von Renate Eikelmann (Ausst.-Kat. München, Bayerisches Nationalmuseum, 6. Februar bis 25. Mai 2015), München 2015, S. 138–185.

⁸ Vgl. Allan, Arlene: *Hermes*, London 2018.

⁹ Vgl. Wurzinger, Margit: *Die Entwicklung der allegorischen Interpretation des Hermes*, unveröffentl. Diss., Universität Wien 1986.

¹⁰ Garanderie, Marie-Madeleine de La / Balavoine, Claudie u. a. (Hg.): *Mercure à la Renaissance (Actes des Journées d'Etude, Lille, 4. bis 5. Oktober 1984)*, Paris 1988.

¹¹ Weitere Titel zu konkreten Untersuchungen Merkurs in der Literatur, vgl. u. a.: Neuhausen, Karl August: *Marullus, Merkur und die Renaissance in Florenz: zu den Hymni naturales (II, 8)*, in: Justus Müller-Hofstede (Hg.): *Florenz in der Frührenaissance: Kunst – Literatur – Epistolographie in der Sphäre des Humanismus. Gedenkschrift für Paul Oskar Kristeller (1905–1999)*, Rheinbach 2002, S. 217–233. Neuhausen, Karl August: *Hermes/Merkur im frühen Renaissance-Humanismus: Das neue Bild eines prominenten antiken Gottes in der Africa und im übrigen lateinischen Werk Petrarca's*, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 28, Nr. 2 (1993), S. 59–102.

¹² Herklotz, Ingo: *Die Darstellung des fliegenden Merkur bei Giovanni Bologna*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40, Nr. 1 (1977), S. 270–275.

¹³ Vgl. Simson, Otto von: *Rubens und der »Merkur« von Giambologna*, in: Antje Kosegarten / Peter Tigler (Hg.): *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin 1968, S. 434–446.

¹⁴ Vgl. Passignat, Emilie: *Le vol de Mercure: résurgences de Mercure de Jean de Boulogne sous la Révolution et l'Empire*, in: *Histoire de l'art* 64 (2009), S. 71–83.

Künstlers«,¹⁵ doch bezieht sich die Analyse auf kunsttheoretische Darstellungen sowie speziell auf die Verbindung von Merkur und Minerva. Was Merkur in der Antike betrifft, wird sein Stellenwert durch mehrere wissenschaftliche Beiträge deutlich.¹⁶ Die Zeit zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert stellt in dieser Hinsicht ein Desiderat dar. Die vielseitige Verwendung gerade der Merkurfigur, ihre besondere Bedeutung und Beliebtheit, ihre Allegoriefähigkeit und ihre Wandelbarkeit sind von großem Erkenntnisinteresse für das Verständnis von Mythenrezeption und Mythenaneignung sowie von Repräsentationsformen und Möglichkeiten der Vermittlung von Inhalten, Botschaften und Idealen in der Frühen Neuzeit.

Seit der Renaissance und der zu dieser Zeit dominanten Geistesströmung des Humanismus ist er eine zunehmend wichtige Gestalt – Herbert Keutner spricht von der »Classical Era of Mercury«.¹⁷ Bernhard Huss konstatiert eine »geradezu explosionsartige Auseinandersetzung«¹⁸ der Künstler mit der Figur Merkurs im 16. Jahrhundert. Im Laufe der Frühen Neuzeit wurde er weiterhin oft herangezogen, um in verschiedensten Kontexten unterschiedliche Ideen, Begrifflichkeiten und Aussagen zu vermitteln.

Die meisten anderen Götter sind mit einer konkreten und zumeist hauptsächlichen und hervorstechenden Funktion versehen, wie etwa Apollo als Sonnengott und Gott der Musen, Diana als Göttin der Jagd, Mars als Gott des Krieges und Amor als Gott der Liebe – natürlich hat jede Gestalt noch weitere Funktionen, die aber nur in spezielleren Kontexten zum Vorschein kommen. Hermes/Merkur hingegen ist vielgestaltig, seine Funktionen sind vielfältig, sein Wesen ist facettenreich. Im Laufe der Zeit

¹⁵ Lee, Hansoon: *Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert* (Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 247; zugl. Frankfurt a. M., Univ., Diss., 1994), Frankfurt a. M. 1996, S. 9.

¹⁶ Vgl. etwa Brendel, Otto: *Novus Mercurius*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 50 (1935), S. 231–259. Chittenden, Jacqueline: *Hermes. Mercury, Dynasts and Emperors*, in: *The Numismatic Chronicle* 5, Nr. 6 (1945), S. 41–57. Combet-Farnoux, Bernard: *Mercure Romain. Le culte public de Mercure et la fonction mercantile à Rome de la République archaïque à l'époque augustéenne* (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 238), Paris 1980. Hupe, Joachim: *Studien zum Gott Merkur im römischen Gallien und Germanien*, in: *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete* 60 (1997), S. 53–227. Maderna, Caterina: *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt* (Archäologie und Geschichte, Bd. 1), Heidelberg 1988. Wegner, Max: *Hermes. Sein Wesen in Dichtung und Bildwerk* (Worte – Werke – Utopien. Thesen und Texte Münsterscher Gelehrter, Bd. 6), Münster 1996.

¹⁷ Keutner, Herbert: *Sculpture, Renaissance to Rococo* (A History of Western Sculpture, 3), London 1969, S. 22.

¹⁸ Huss, Bernhard: *Hermes*, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Der neue Pauly, Supplemente, Bd. 5), Stuttgart 2008, S. 344–351, hier S. 348.

wurden je nach Bedarf die entsprechenden Fähigkeiten und Einsatzgebiete hervorgehoben. So ist er der Götterbote, der Gott der Kaufleute und des Handels, der Reisenden, der Künste, der Erfinder und der Diebe. Er ist der Patron der Palaestra, der Gaukler und der Hirten. Des Weiteren steht er in Verbindung mit den Grazien sowie dem Wind. Er besitzt viele Fähigkeiten, unter ihnen auch ganz spezielle wie etwa Menschen in den Schlaf zu versetzen oder daraus aufzuwecken sowie die Seelen der Toten in die Unterwelt zu geleiten. Begriffe wie Eloquenz und Frieden sind unmittelbar mit ihm verbunden, er ist also der Gott der Redner und geistigen Berufe sowie der Friedensstifter und -vermittler. Merkur lässt sich keinem spezifischen Bereich zuordnen. Wenn Jupiter der Herr des Olymps, d. h. des Himmels, ist und Pluto der Gott der Unterwelt, so ist Merkur allen Ebenen zugeordnet, der himmlischen und der unterweltlichen genauso wie der irdischen. Er ist sozusagen der göttliche Mediator, der zwischen den Göttern selbst, zwischen den Göttern und Menschen sowie zwischen Olymp und Unterwelt vermittelt. Sein Einsatzgebiet erstreckt sich des Weiteren über Bereiche der Alchemie, Astrologie und Astronomie sowie ganz allgemein der Wissenschaften.¹⁹

H[ermes] ist gescheit [...], er ist listig und trickreich, dabei freundlich [...], er ist einfühlsam und anpassungsfähig, bis zur Gestaltlosigkeit, v.a. aber ist er außerordentlich gewandt im Kopf, mit der Zunge (stimmgewaltig [...]), mit Leib und Hand, geradezu der Proptotyp [sic] der intelligenten Wendigkeit und Geschicklichkeit, die sich unter dem Anspruch des Augenblicks bewähren: »Wie ein rascher Gedanke durch das Herz eines Mannes eilt, wenn drängende Sorgen ihn jagen, oder wie wenn das Auge hell aufblitzt, so entwarf der ruhmreiche H[ermes] Gedanken und Tat zugleich« (Homer. Hymnos 4, an H., 43ff: zur Erfindung der Lyra). Präziser läßt sich das eigentliche Wesen des Gottes, wie es für [Jahrhunderte] schließlich bestimmend geworden ist, kaum fassen. Auf solchem Wesen ruht die Vielzahl seiner Talente, denen allen gemeinsam ist, daß sie sich in raschem (spontanem?) und richtigem Handeln bewähren. So kann

¹⁹ Ein Überblick zu Merkur/Hermes in Handbüchern und Lexika, vgl. besonders: Huss, Bernhard: Hermes, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Der neue Pauly, Supplemente, Bd. 5), Stuttgart 2008, S. 344–351. Harrauer, Christine / Hunger, Herbert: Hermes, in: Dies.: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*, 9. vollst. neu bearb. Aufl., Purkersdorf 2006, S. 225–229. Harrauer/Hunger: *Mercurius*, in: Harrauer/Hunger 2006, S. 324. Lücke, Hans-Karl / Lücke, Susanne: Hermes, in: Dies.: *Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*, Lizenzausgabe, Wiesbaden 2005, S. 433–467. Reid Davidson, Jane: Hermes, in: Dies.: *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s* Vol. 1, New York/Oxford 1993, S. 563–572. Unter den klassischen Quellen, vgl. besonders: Homer: *Ilias*, 24.334–469, 679–694. Homer: *Odyssee*, 5.28–148, 10.275–308, 24.1–10. Homerischer Hymnos »An Hermes« und »An Demeter« Zeilen 334–384. Vergil: *Aeneis*, 4.219–278. Ovid: *Metamorphosen*, 2.685–835, 8.618–724, 11.303–317.

man von H[ermes] vielleicht als dem Gott der vorteilhaften Entscheidung sprechen.²⁰

Diese Vielseitigkeit und Entwicklung bzw. Veränderung der Inanspruchnahme soll in der vorliegenden Arbeit beleuchtet werden. Die Untersuchung von Gestalt und Gehalt der Merkurfigur in der Frühen Neuzeit wird durch den Fokus auf die Bildhauerei noch verdichtet. Dadurch können Spezifika der Skulptur²¹ und ihrer Möglichkeiten aufgezeigt werden, die sich in einigen Punkten entscheidend von der Malerei unterscheiden. Bildhauerische Werke eigneten sich von jeher in besonderem Maße dafür, politische und repräsentative Funktionen zu erfüllen. Durch ihren Aufstellungskontext, der vor allem öffentliche Orte²² betraf, erregten sie größere Aufmerksamkeit, entfalteten also eine weitaus größere Wirkung als Gemälde. So konnten Skulpturen auf Plätzen, an Brunnen, an Architekturen oder in Gärten aufgestellt werden, die zumindest größtenteils allen Schichten der Bevölkerung zugänglich waren. Malerei, ob als Wand- bzw. Deckenmalerei oder als Gemälde, befand sich meist in geschlossenen Räumen, also innerhalb von Gebäuden, die in der Regel nur einem eingeschränkten Personenkreis zugänglich waren, von der breiten Öffentlichkeit also nicht wahrgenommen werden konnte. Diese freie Zugänglichkeit von Skulpturen schuf hingegen die Möglichkeit, dauerhaft einen großen Betrachterkreis zu erreichen. Die ausgestellten Skulpturen dienten nicht nur der Schmückung dieses öffentlichen Raumes, sondern auch und in erster Linie der Übermittlung bestimmter Nachrichten sowie der Vermittlung konkreter Inhalte: antike Götterfiguren, unter ihnen auch besonders Merkur, standen für die Tugenden eines Herrschers, einer Regierung oder auch einer anderweitig repräsentationswürdigen Einzelperson.

Ein weiteres Kriterium, das Skulpturen und insbesondere Kleinbronzen hervorhebt und auszeichnet, ist die Tatsache, dass sie gut geeignet waren, als diplomatische Geschenke verschickt zu werden, was eine gängige Praxis in der Politik der Frühen Neuzeit war.²³

²⁰ Lücke 2005, S. 445.

²¹ In dieser Arbeit wird bei allgemein verwendeten Bezeichnungen zu bildhauerischen Werken in der Regel der Begriff »Skulptur« herangezogen. Sofern es sich um konkrete Kunstwerke handelt, soll die Unterscheidung von »Skulptur« und »Plastik« angewandt werden.

²² Es handelt sich dabei nicht um den Begriff der »Kunst im öffentlichen Raum«, sondern um die konkrete Charakteristik von Orten (darunter ihre Zugänglichkeit) wie Plätze, Straßen, Gebäudefasaden, öffentliche Gärten etc.

²³ Zur Praxis diplomatischer Geschenke, vgl. Kubersky-Piredda, Susanne: Die Kunst des Schenkens: Der diplomatische Gabentausch zwischen europäischen Fürstenhöfen des 16. Jahrhunderts, Forschungsbericht 2009, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. URL: https://www.mpg.de/345411/forschungsschwerpunkt?c=166446&force_lang=de (06.02.2019).

Dass im 16. Jahrhundert mythologische Gestalten vor allem in Form von Skulpturen angefertigt wurden – und damit auch ein Grund, warum es sich anbietet, die Untersuchung einer bestimmten Figur auf die Bildhauerei einzugrenzen – liegt vor allem daran, dass sich in erster Linie antike bildhauerische Werke als Vorbild anboten. Malereien waren nur sehr begrenzt erhalten und verfügbar. Besonders die Darstellung von Göttern als Einzelfiguren in zum Teil auch monumentaler Größe war durch den Fund antiker Skulpturen beeinflusst.²⁴ Dies wird bei den Merkurdarstellungen insofern deutlich, als Merkurskulpturen in der Frühen Neuzeit sowohl als Einzelwerk für sich als auch in Kombination mit anderen Skulpturen in einem erweiterten Kontext stehen können. Die Malerei hingegen weist Werke auf, die Merkur in der Regel nicht einzeln, als Hauptgegenstand, sondern eher als Vermittler zwischen den Protagonisten der dargestellten Szene oder als Mitglied einer Versammlung zeigen. Der hohe Stellenwert der Bildhauerei in der Antike überträgt sich als entscheidender Einfluss in die Frühe Neuzeit, wie Horst W. Janson in seinem Aufsatz über die Wiedergeburt der Antike in der Frührenaissance beschreibt: »[...] statues – that is, free-standing images in the round – are as characteristic of ancient sculpture as they are alien to the Middle Ages.«²⁵ Für die frühchristliche Kirche waren die heidnischen Statuen nicht wie für die Antike der Sitz der Götter, sondern derjenige der Dämonen.²⁶ Zahlreiche antike Werke wurden im Mittelalter zerstört. Die Themen der mittelalterlichen Skulptur beinhalteten die Darstellung christlicher Heiliger, aber auch Personifikationen von einigen wenigen Begriffen wie Ecclesia, oder Gruppen von Begrifflichkeiten wie Tugenden und Laster oder die Freien Künste.²⁷ Die Repräsentationsform der autonomen Skulptur erlebte schließlich in der Renaissance eine Erneuerung mit erweiterter allegorischer Aufladung, durch die die antiken Götter wieder dargestellt und mit konkreter Aussage bedacht wurden.²⁸ Da in der Renaissance ein neues Interesse für die antike Kunst aufkam, diese aufgriff und neu interpretierte, kam auch eine weitere Art der Beschäftigung mit der Skulptur auf, und zwar durch deren Restaurierung. Die Künstler vervollständigten die Fragmente für die Antikensammlungen der jeweiligen Mäzene und konnten sich dadurch eingehend mit den

²⁴ Vgl. Freedman, Luba: *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Cambridge 2003, S. 51.

²⁵ Janson, Horst W.: *The Revival of Antiquity in Early Renaissance Sculpture*, in: Sarah Blake McHam (Hg.): *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, Cambridge 1998, S. 40–59, hier S. 43.

²⁶ Vgl. Janson 1998, S. 43.

²⁷ Vgl. Keutner 1969, S. 23.

²⁸ Vgl. Freedman 2003, S. 3.

Formen der Antike beschäftigen. In gewisser Weise stellten sie sich dadurch auch in Konkurrenz zu den antiken Bildhauern. Nach und nach wurden immer mehr antike Skulpturen und Fragmente aufgefunden und als Vorbild für die rehabilitierte freistehende Skulptur herangezogen.

Dadurch, dass also in der Antike Merkurdarstellungen vor allem als Skulpturen²⁹ und insbesondere als Bronzeplastiken in Erscheinung traten³⁰ bzw. in erster Linie diese überliefert waren, können durch die Fokussierung auf die Bildhauerei und damit auf ein Medium die Entwicklung, Veränderung und Erweiterung der Merkurfigur und ihrer Funktionen beleuchtet werden. Deshalb wird für die folgende Analyse der Merkurfigur die Antike als Basis vorangestellt, um anschließend – unter Aussparung des Mittelalters – die Frühe Neuzeit auf besonders markante und für die Fragestellung relevante Merkurskulpturen zu untersuchen.

Zeitlich wird hier also auf den als Frühe Neuzeit bezeichneten Zeitraum eingegrenzt, das heißt von etwa 1500 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Das ausschlaggebende Argument für den Fokus auf diese Jahrhunderte liegt in der Deutung, Verwendung und Inanspruchnahme der Mythologie – v. a. in der bildenden Kunst –, die in dieser Epoche eine stringente und in sich geschlossene Entwicklung durchlaufen. Damit unterscheiden sie sich qualitativ grundlegend von der Herangehensweise früherer und späterer Jahrhunderte. Wie bereits angedeutet, war das Mittelalter nicht bar jeglicher Beschäftigung mit antiker Überlieferung. Die Bildung in den Klöstern beinhaltete auch das Studium der klassischen (römischen) Schriftsteller, insbesondere Vergil und Ovid gehörten zu diesem Kanon.³¹ Um diese lateinischen Werke wie auch die Schriften der Kirchenväter zu verstehen, war es notwendig, ein »Minimum mythologischer Kenntnisse zu vermitteln.«³² Obwohl also im Mittelalter die klassische Götterwelt als Aberglaube abgetan und verboten wurde, konnte sie durch ihren Status als fester Bestandteil der literarischen Bildung erhalten werden. Bereits den christlichen Apologeten war bewusst, dass der Einfluss der antiken Götter nicht übergangen werden konnte, da er nicht auslöschar war und somit christlich

²⁹ Zumeist römische Kopien griechischer Originale, vgl. Schöne, Angelika: Mercurius, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* VI/1, Zürich/München 1992, S. 500–555, hier S. 507. Für eine genaue Übersicht über die antiken Hermes-/Merkurskulpturen, vgl. Siebert, Gérard: Hermes, in: *LIMC* V/1, 1990, S. 285–387 und: Schöne 1992, S. 500–555.

³⁰ Vgl. Schöne 1992, S. 507.

³¹ Vgl. De Vries, Jan: *Forschungsgeschichte der Mythologie (Orbis academicus, 1; Geisteswissenschaftliche Reihe, 7)*, Freiburg/München 1961, S. 59.

³² Bezold, Friedrich von: *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn/Leipzig 1922, S. 2.

ausgelegt werden musste.³³ In zweierlei Form war ihnen dies möglich: Zum einen konnten die Gestalten der Mythologie allegorisiert werden, das heißt als Beispiele des Aberglaubens, der Sünden und Dämonen fungieren. Die zweite Herangehensweise wird mit dem Begriff Euhemerismus bezeichnet. Es handelt sich dabei um eine Methode, die auf Euhemerus (um 340 v. Chr.–um 260 v. Chr.) zurückgeht, nach der die Götter der Mythologie als historische Personen identifiziert werden, welche aufgrund ihrer großartigen Taten nach dem Tod vergöttlicht wurden. Dadurch wurden sie erklärbar und von ihrem göttlichen Rang gestoßen, wodurch sie keine Gefahr mehr für den christlichen Glauben darstellen konnten.³⁴ Diese Methoden erlaubten es den Göttern der Antike, auch das Mittelalter hindurch fortzubestehen.³⁵ Sie verloren dabei aber jeglichen Zusammenhang mit ihrem ursprünglichen Wesen, sowohl inhaltlich als auch formal. Es gab keine bildlichen Vorbilder und Quellen, lediglich die lateinischen Texte konnten für Illustrationen herangezogen werden.

Die antiken Götter gehen [...] ihrer klassischen Gestalt verlustig und werden zu puren, mit immer seltsameren Attributen verhängten Begriffen. Erst in dem außergewöhnlichen geistigen Kontext der Renaissance konnten sie ihre klassische Gestalt zurückgewinnen.³⁶

Während sich also das Mittelalter auf eine Allegorisierung der antiken Götter einzig für negative Begriffe verlegte, oder aber gänzlich auf die Allegorisierung verzichtete und sie als historische Gestalten definierte, wurde in der Frühen Neuzeit ihre allegorische Bedeutung aus der Antike wiederhergestellt, jedoch mit dem Unterschied, dass die Götter nicht als solche verehrt wurden, sondern als Stellvertreter von Ideen und Begrifflichkeiten fungierten.

³³ Bei Augustinus wurden die heidnischen Götter als Dämonen bezeichnet. Wichtige Autoren für die christliche Auslegung der mythologischen Welt mithilfe allegorischer und/oder euhemeristischer Methoden sind u. a. Martianus Capella, Fabius Planciades Fulgentius und Isidor von Sevilla. Letzterer gilt mit seinem Werk *Etymologiae* als wichtiger Autor für die Übertragung antiken Wissens sowie der genannten Methoden ins Mittelalter. Fulgentius' Werk *Mitologiae* war als Handbuch im Mittelalter sehr erfolgreich und gilt als wichtiger Einfluss für die nachfolgenden Mythographen. Vgl. De Vries 1961, S. 47, 56. Vgl. Bull, Malcolm: *The Mirror of the Gods. Classical Mythology in Renaissance Art*, London 2005, S. 21.

³⁴ Vgl. Bezold 1922, S. 2 f. Vgl. De Vries 1961, S. 59.

³⁵ Ein vollständiger Überblick über die Literatur, die sich mit der Mythologie im Mittelalter beschäftigt, wird hier nicht vorgenommen. Einschlägige Werke sind etwa: Himmelmann, Nikolaus: *Antike Götter im Mittelalter* (Trierer Winckelmannsprogramme, 7), Mainz 1986. Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz: *Classical mythology in mediaeval art*, in: *Metropolitan Museum Studies* 4, Nr. 2 (1933), S. 228–280. Frey-Sallmann, Alma: *Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten. Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance* (Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike, 2. Reihe, Heft 19), Leipzig 1931. Bezold, Friedrich von: *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn/Leipzig 1922.

³⁶ Brisson, Luc: *Einführung in die Philosophie des Mythos*, Bd. 1, Antike, Mittelalter und Renaissance, Darmstadt 1996, S. 182.

Die in der klassischen Antike durch die Künste erreichte Schönheit wird als Gipfel menschlicher Schöpfungskraft begriffen, als ein universales Ideal, das, einmal erreicht, unauslöschlich fort- oder nachlebt, sei es in Kulturen, die diesen Idealen angeblich ignorant oder feindlich gegenüberstehen (Mittelalter), sei es in Kulturen, die sich maßgeblich an dem entsprechenden Ideal orientieren (Renaissance). Dieses Geschichtsmodell ist wesentlich vitalistisch geprägt, das heißt, es wird unterstellt, eine einmal zum Durchbruch gelangte Kraft bzw. Energie wirke in der Geschichte mehr oder weniger selbstmächtig fort. Dabei können die Formen dieses Fortwirkens ganz unterschiedlich aussehen, je nachdem, ob die sie hervorbringenden Kulturen jener Kraft negativ oder positiv gegenüberstehen. Für das Mittelalter hat der Kunsthistoriker Aby Warburg in diesem Zusammenhang die Metaphorik von Kern und Schale eingeführt: Der ›wahre‹ Kern jener überzeitlichen Energie aus der griechischen Antike kam demnach im Mittelalter kaum ohne Verhüllungen aus, von denen man sich erst mit dem Eintreten der Renaissance wieder verabschieden konnte.³⁷

Für die beginnende Frühe Neuzeit ist vor allem Giovanni Boccaccios *De Genealogia Deorum* (1350–1370, Erstdruck 1472) von großer Bedeutung, was das mythologische Wissen dieser Zeit betrifft. Boccaccio griff hierfür auf sämtliches damals verfügbares Material zur Mythologie zurück, vor allem aber auf Ciceros *De natura deorum*. Im Gegensatz zu letzterem ist Boccaccios Werk nicht religionsphilosophisch, sondern enzyklopädisch. Die einzelnen Götter werden mit Stammbaum und Eigenschaften aufgelistet, wobei Boccaccio jede von ihm verwendete Quelle angibt. Dieser Aufbau sowie das zusammengetragene antike Wissen in übersichtlicher Form ließ die *Genealogia* zu einem der wichtigsten mythologischen Handbücher bis zum späten 16. Jahrhundert werden.³⁸ Dann nämlich wurden innerhalb weniger Jahre drei italienische Handbücher publiziert, die großen Erfolg hatten und als Nachschlagewerk besonders von Künstlern herangezogen wurden. Es handelt sich um die *Geschichte der Götter* von Lilio Gregorio Giraldi,³⁹ die *Mythologie* von Natale Conti⁴⁰ und die *Götterbilder* von Vincenzo Cartari.⁴¹ Was das Wesen Merkurs ganz konkret betrifft, war es zunächst zum großen Teil der Einfluss Boccaccios, der diesen Gott zu einer beliebten Allegorie in der Renaissance – und damit als Grundlage für folgende

³⁷ Rehm, Ulrich: Einleitung, in: Ders. (Hg.): *Mittelalterliche Mythenrezeption. Paradigmen und Paradigmenwechsel* (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst, Bd. 10), Köln 2018, S. 7–26, hier S. 9.

³⁸ Vgl. Bull 2005, S. 22. Vgl. Brink 1987, S. 3. Vgl. Sez nec 1990, S. 168.

³⁹ Giraldi, Lilio Gregorio: *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus abitur, etc.*, Basel 1548.

⁴⁰ Conti, Natale: *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venedig 1551.

⁴¹ Cartari, Vincenzo: *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi*, Venedig 1556.

Epochen – werden ließ.⁴² Wie Sonja Brink nachweist, beschäftigte sich Boccaccio u. a. ausführlich mit Merkur:

[Die] Hervorhebung der Beredsamkeit ist die eigentliche Leistung Boccaccios. Es ist sicherlich von Bedeutung, daß er gerade die Eloquenz als das hervorstechende Merkmal des Merkur ausgewählt hat, denn er steht damit in der Tradition Petrarcas, der in seiner Schrift »De sui ipsius et multorum ignorantia« die Eloquenz als das neue Bildungsideal der Scholastik und der aristotelischen Lehre entgegenstellt. Somit berührt Petrarca eines der zentralen Themen des sich entwickelnden humanistischen Denkens, das auch in der weiteren Entwicklung der humanistischen Bewegung [...] einer der Dreh- und Angelpunkte bleiben sollte. Boccaccio schafft aber hiermit die Voraussetzung dafür, daß Merkur der Gott der Humanisten werden kann.⁴³

Diese und weitere Funktionen Merkurs sowie die Entwicklung seiner Funktion und Form im Laufe der Frühen Neuzeit werden also in der vorliegenden Arbeit untersucht, wobei das Ende des 18. Jahrhunderts den Schlusspunkt bildet, genauer gesagt, eine Merkurskulptur aus dem Jahre 1780.

Nach der Zeit des Renaissance-Humanismus, in der das Wissen und die Kunst der nichtchristlichen Antike aus der Verbundenheit mit der christlichen Überlieferung herausgelöst und als eigenständiges Bildungsgut erschlossen wurden, sind die Jahrzehnte um 1800 die wichtigste Phase eines neu definierten künstlerischen und wissenschaftlichen Umgangs mit der antiken Mythologie: Einerseits wurde die Dominanz des antiken Wissens- und Bilderschatzes mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt [...]. Andererseits versuchten um 1800 zahlreiche europäische Intellektuelle und Künstler aus einem gesteigerten Selbstbewußtsein heraus das Verhältnis der Gegenwartskultur zur antiken Tradition neu zu definieren.⁴⁴

Der Umbruch erfolgte bereits ab 1750, der als »Beginn der bürgerlichen Epoche«⁴⁵ bezeichnet werden kann. Künstler arbeiteten mehr und mehr selbstbestimmt und seltener für spezifische Auftraggeber wie Hof und Kirche, sie produzierten Kunstwerke nach eigenen Vorstellungen, um sie auf einem freien Kunstmarkt zu verkaufen.⁴⁶ Kunstwerke entstanden also auch weniger in konkreten diplomatischen, politischen oder ökonomischen Kontexten und waren somit auch nicht mehr von vornherein mit

⁴² Zu Merkur bei Boccaccio, vgl. ausführlich: Brink 1987, S. 3–23.

⁴³ Brink 1987, S. 22.

⁴⁴ Burdorf, Dieter / Schweickard, Wolfgang: »Die schöne Verwirrung der Phantasie« und das »bunte Gewimmel der alten Götter«. Zur Einleitung, in: Dies. (Hg.): Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800, Tübingen/Basel 1998, S. VII–XII, hier S. VII.

⁴⁵ Bückling, Maraike: Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, in: Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, hg. von Herbert Beck / Maraike Bückling (Ausst.-Kat. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Liebieghaus, 22. August 1999 bis 9. Januar 2000), München 1999, S. 9–11, hier S. 9.

⁴⁶ Vgl. Kanz, Roland: Aufklärung, in: Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 1, Stuttgart 2005, Sp. 821–822, hier Sp. 821.

einer bestimmten Funktion belegt oder als Vermittlungsobjekt vorgesehen. Dieser Umstand lässt eine Veränderung im Hinblick auf die Verwendung von Kunst und damit auch von mythologischen Gestalten in der Kunst erkennen.⁴⁷ So wie die Götter im Mittelalter nur scheinbar ausgelöscht waren, gilt dies auch für das 18. Jahrhundert: »Since the eighteenth century the gods of Greece and Rome have died a second time. [...] But even in death their hold is tenacious.«⁴⁸ Die antike Mythologie war also weder vor noch nach der Frühen Neuzeit komplett verschwunden, ihre Verwendung und Stellung veränderte sich aber deutlich, sodass es sich als sinnvoll erweist, den Zeitraum vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auf die allegorische Inanspruchnahme der Merkurfigur hin zu untersuchen.

Um dieses Allegoriepotenzial und dessen Genese nachvollziehen zu können, ist es vonnöten, die Merkurfigur zunächst in der Kunstgeschichte der Antike zu betrachten, was ihren Mythos, ihren Kult und ihre Verwendung als Skulptur betrifft, da sich die Antike als Grundlage für die mythologischen bildhauerischen Werke der Frühen Neuzeit erwiesen hat. Anschließend kann die Veränderung und Erweiterung der allegorischen Zuständigkeiten der Merkurfigur in der Frühen Neuzeit verdeutlicht werden. Es gilt dabei zu untersuchen, ob es einen antiken Kern gibt, der beibehalten wurde, und ob Merkur möglicherweise schon in der Antike politisch eingesetzt wurde. Des Weiteren stellt sich die Frage, ob seine Gestalt zuweilen neu definiert wurde, welche Funktionen Merkur übernahm und für welche Kontexte er im Laufe der Frühen Neuzeit geeignet war. Es bietet sich dabei an, chronologisch vorzugehen, da sich im Laufe der Zeit, im Laufe der kunstgeschichtlichen Entwicklung, immer wieder Vorbilder und Quellen finden, die rezipiert oder kopiert wurden. Diese konnten wiederum auch als Negativbild angesehen werden, wodurch neue Formen und Inhalte entstanden. In der vorliegenden Studie werden signifikante und wegweisende Werke behandelt, die einen guten Überblick über die Vielfältigkeit und Entwicklung der Merkurfigur bieten. Sie enthält keine vollständige Auflistung aller diesbezüglichen Werke der Frühen Neuzeit, da nicht alle von ihnen für die Entwicklungsgeschichte

⁴⁷ Gerade die höfische Repräsentation im Gewand mythologischer Gestalten und Geschichten war bis ins 18. Jahrhundert hinein üblich. Durch die folgenden gesellschaftlichen Umwälzungen änderte sich damit auch die der Mythologie und den Mythen eingeschriebene Funktion und die Sicht auf diese. Ein detaillierter Überblick findet sich bei: Walther, Gerrit: Mythologie, in: Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 8, Stuttgart 2008, Sp. 999–1004.

⁴⁸ Manuel, Frank E.: *The Eighteenth Century Confronts the Gods*, Cambridge 1959, S. 311.

relevant waren.⁴⁹ Die ausgewählten Werke werden formal untersucht, was ihre Vorbilder und ihre Rezeption betreffen. Inhaltlich ist vor allem der historische und damit politische und individuelle Kontext – das heißt, den Auftraggeber und/oder Künstler betreffend – von Bedeutung. Für die Fragestellung, welchen Zuwachs an Bedeutung die Merkurfigur erfahren hatte, lassen sich jeweils unterschiedliche Schwerpunkte feststellen, sodass jedes richtungsweisende Werk dahingehend beleuchtet wird, welchen signifikanten Beitrag es zu dieser Entwicklung geleistet hatte.

2. Merkur in der Antike

Um die Verwendung der Merkurfigur in der Bildhauerei der Frühen Neuzeit ganz grundsätzlich auf ihr Allegoriepotenzial sowie auf ihren politischen Gehalt zu untersuchen, ist es sinnvoll, bei der Antike anzusetzen, um zu überprüfen, inwieweit eine politische Inanspruchnahme hier schon gegeben war, ob es für den Einsatz des Gottes einen antiken Kern gibt, der bis zur Frühen Neuzeit erhalten geblieben ist, oder ob sich dessen Eigenschaften und »Einsatzgebiete« von Grund auf änderten.

Es muss dafür zunächst allgemein die Funktion von Skulpturen in der Antike im Vergleich zur Frühen Neuzeit analysiert werden, um dann im Speziellen auf die Merkurfigur zu sprechen zu kommen. Die Entwicklung des römischen Merkurkultes, ausgehend vom griechischen Hermeskult, ist hierbei von Bedeutung und damit zusammenhängend die Darstellungsweise, die auf die antike Dichtung zurückgeht, in der Wesen und Qualitäten des Gottes beschrieben werden.

Die ursprüngliche Funktion der griechischen Bildhauerei stand zum größten Teil im Zusammenhang mit der Religion, es handelte sich also um Kultbilder und Weihgaben in Form von Statuen und Reliefs. Solche Weihgeschenke wurden von Privat-

⁴⁹ Dies betrifft auch andere Themenbereiche, die für die Merkurfigur zwar grundsätzlich von Bedeutung, aber für die vorliegende Untersuchung nicht zielführend sind und somit ausgespart werden, wie etwa die Figur des Hermes Trismegistos sowie der Bezug Merkurs zu dem gleichnamigen Planeten und dem chemischen Element Quecksilber. Zu Hermes Trismegistos, vgl. u. a. Ebeling, Florian: Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus von der Antike bis zur Neuzeit, 3. durchges. Aufl., München 2018. Faivre, Antoine: The eternal Hermes. From Greek God to Alchemical Magus, Grand Rapids 1995. Klinkhammer, Heide: Schatzgräber, Weisheitssucher und Dämonenbeschwörer. Untersuchungen zur motivischen und thematischen Rezeption des Topos der Schatzsuche in der Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert (Studien zur profanen Ikonographie, 3; zugl. Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 1989), Berlin 1993.

personen aber auch von staatlicher Seite bestellt, die zu verschiedenen Anlässen wie historischen Ereignissen, Glücksfällen, Sühneopfern etc. im Tempel aufgestellt wurden. Neben der religiösen Handlung und Ehrerbietung verstärkte sich zunehmend die Absicht, sich selbst oder Verwandte mithilfe einer geweihten Statue auf öffentlichen Plätzen zu repräsentieren, was von Staats- aber auch Privatmännern als Anlass genommen wurde, Porträts anfertigen zu lassen.⁵⁰ Zur Zeit der römischen Republik waren griechische Kunstwerke sehr begehrt und wurden aus ihren ursprünglichen Kontexten entnommen, um als Kunstgegenstand und Schmuck in römischen Gärten, Villen und Palästen aufgestellt zu werden.⁵¹

Da sich die Religion in der Antike durch das gesamte Leben der Menschen und damit auch durch Alltag und Politik zog, steht auch der Skulpturenschmuck in diesem Kontext. Es gibt also keine präzise Unterscheidung von politischer oder religiöser Absicht hinter der Anfertigung einer Skulptur. In allen Belangen – politische Entscheidungen, Kriegsführung, Versammlungen, aber auch private Angelegenheiten – wurden die jeweils dafür zuständigen Götter um Hilfe, Schutz oder Rat befragt.⁵² Auch in der römischen Religion wird die Vermischung von Politik und Religion dadurch deutlich, dass Heiligtümer von der Staatsverwaltung in Besitz genommen wurden, wie der Tempel des Saturn, der zugleich auch als deren Schatzkammer funktionierte. Jede Gesellschaftsschicht, aber auch einzelne Berufsstände hatten einen ihnen zugeschriebenen Gott, dem sie ehren, opfern und an den sie sich wenden konnten. Die Handwerker bezogen sich auf ihre Schutzgöttin Minerva, die Kaufmannsgilde auf Merkur etc.⁵³

Eine wichtige, eigenständige Gattung der antiken Bildhauerei ist die Porträtskulptur, die sich zur Zeit des Hellenismus, eingeläutet durch Alexander den Großen, entwickelte. Es entstanden Porträts von Herrschern, Staatsmännern oder auch von – zumindest heute – unbekanntem Privatpersonen. Auch auf Münzen wurden Porträts angebracht, die Attribute von Göttern trugen. Herrscher ließen sich also nicht nur abbilden, sondern auch vergöttlichen.⁵⁴

⁵⁰ Vgl. Bruneau, Philippe: Griechische Kunst, in: Philippe Bruneau / Mario Torelli / Xavier Barral i Altet: Skulptur. Antike. 8. Jahrhundert v. Chr. bis 5. Jahrhundert n. Chr., Köln 1991, S. 11–114, hier S. 27 f.

⁵¹ Vgl. Blümel, Carl: Römische Skulpturen, Berlin 1946, S. 48ff.

⁵² Vgl. Wissowa, Georg: Religion und Kultus der Römer (Handbuch der Klassischen Altertumswissenschaft in systematischer Darstellung, Bd. 5, 4. Abt.), München 1902, S. 326.

⁵³ Vgl. Wissowa 1902, S. 51.

⁵⁴ Vgl. Wrede, Henning: Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen im römischen Kaiserreich, Mainz am Rhein 1981, S. 21.

Der Ursprung der Götterangleichung findet sich bei Alexander dem Großen. Er bediente sich einer Vielzahl von immer wechselnden Götterbildern, die jeweils für bestimmte Situationen geeignet waren.⁵⁵ Seitdem wurde dies ein übliches Mittel zur »Selbstpropagierung«⁵⁶ für die Monarchen. Die römische Kaiserzeit nutzte die Kunst in besonderem Maße als politisches Mittel zur Repräsentation des Herrschers, in Form von Münzen und Kaiserstatuen, von denen jeder Typus – der *togatus*, die Reiterstatue, die Panzerstatue oder der Idealtypus – eine spezifische Funktion erfüllte, als Vertretung der Person des Kaisers bei politischen Ereignissen und Kulthandlungen, oder als Repräsentation besonderer Tugenden.⁵⁷

Da die vorliegende Arbeit speziell auf den Gott Merkur in der Frühen Neuzeit eingeht, ist es vonnöten, die Entwicklung des Gottes und seiner Eigenschaften in der Antike zu betrachten. Dafür soll der griechische Gott Hermes, sein Wesen und seine Funktion sowie der Hergang seiner Übertragung in die römische Religion beleuchtet werden.

Unter den zwölf großen olympischen Göttern ist auch Hermes zu finden, der dort in gewisser Weise einen scheinbar niedrigeren Rang einnimmt, da seine Aufgaben eher dienender und vermittelnder Art sind. Seine Funktion leitet sich zunächst von seinem Namen ab, der vom griechischen *έρμαϊον*, übersetzt Steinhäufen, gebildet wird. An Wegen und Kreuzungen wurden Steine angehäuft, um dem Gott zu ehren und um seinen Schutz zu bitten. Sie dienten somit auch als Grenzmarken und Wegezeichen. Hermes war dem *έρμαϊον* innewohnend und wurde vor allem von der ländlichen Bevölkerung verehrt, deren größter Anteil aus Hirten bestand. Hier ergibt sich die Verbindung zu Hermes als Gott der Hirten und Herden, was ein Ausgangspunkt für seine weiteren Funktionen darstellt.

In den ältesten überlieferten Schriftzeugnissen, in Homers *Ilias* und *Odyssee*, Hesiods *Theogonie* und den *Homerischen Hymnen*, finden sich außerdem zahlreiche Geschichten, die Hermes charakterisieren und ihm verschiedene Aufgaben zusprechen, wie der Seelengeleiter, der den Verstorbenen den Weg in die Unterwelt weist, oder auch der Götterbote, der ebenfalls mit Reisen in Verbindung steht – in vielen Geschichten wird dargelegt, wie er von Zeus losgeschickt wird, einen Auftrag zu

⁵⁵ Vgl. Wrede 1981, S. 15.

⁵⁶ Wrede 1981, S. 15.

⁵⁷ Vgl. Bruneau 1991, S. 156.

erfüllen oder eine Nachricht zu überbringen. Auch seine Wortgewandtheit wird betont und gilt als Eigenschaft, die ihn für weitere Funktionen befähigt. Sie äußert sich beispielsweise in der Episode, in der Hermes durch eine List die Rinder des Apollon stiehlt und sich später als unschuldiges Kleinkind ausgibt, sodass ihn dieses diebische und schlaue Verhalten, das gewandte Einsetzen von Worten, zum Gott der Redekunst werden lassen.⁵⁸ Im Laufe des Kapitels wird immer wieder auf die Entwicklung dieser Eigenschaften auch im Zusammenhang mit dem römischen Merkur zurückzukommen sein.

Nach und nach wurden die griechischen Kulte in die römische Religion eingeführt und übernommen. Für die Einverleibung des Hermes in den römischen Götterkreis kann der Bau des ersten Merkur-Tempels aus dem Jahr 495 v. Chr. definiert werden.⁵⁹ Titus Livius verweist in seinen Berichten über die Stadtgeschichte Roms – *ab urbe condita libri CXLII* – auf die Ursprünge des Merkurkultes, der gleichzeitig mit der Errichtung des Tempels für Ceres, Liber und Libera, dem Hauptheiligtum der Plebejer, Eingang in die römische Religion fand. Merkur steht in enger Verbindung mit Ceres. Sie ist die Korngöttin, er ist für den Getreidehandel zuständig. Getreidehandel war für Rom besonders wichtig und da vor allem Etrurien als wichtiger Handelspartner überliefert ist, ist es möglich, dass der Merkurkult von dort nach Rom kam, denn die frühesten Merkurdarstellungen wurden in Etrurien gefunden.

Grund für den Tempel für Ceres war der Getreidemangel, der ein paar Jahre später, 492 v. Chr., zu einer schweren Hungersnot führte. Daraufhin sollte die Getreidezufuhr neu organisiert und Merkur, als Gott zum Schutz des Getreides und dessen Verbreitung, durch die Errichtung von Kult und Tempel verehrt werden. Tempel für Merkur finden sich demnach häufig in der Nähe von Marktplätzen oder Verkehrsstraßen, wie die Via Appia, die in die für den römischen Getreidehandel wichtigen Gegenden führt, an der sich fremde Kaufleute ansiedelten. Mit der Weihung des Merkurtempels wurde gleichzeitig auch das Händlerkollegium, das *collegium mercatorum*, gegründet, deren Mitglieder als *mercuriales* bezeichnet wurden.⁶⁰

⁵⁸ Vgl. Nilsson, Martin P.: Geschichte der griechischen Religion. Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft (Handbuch der Altertumswissenschaft, 5. Abt., 2. Teil, 1. Bd.), 3. Bd., 3. durchges. und erg. Aufl., München 1967, S. 501ff.

⁵⁹ Vgl. Wissowa 1902, S. 45.

⁶⁰ Vgl. Simon, Erika: Die Götter der Römer, München 1990, S. 162ff. Vgl. Steuding, Hermann: Mercurius, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, hg. von Wilhelm Heinrich Roscher, 2. Bd., 2. Abt., Leipzig 1894–97, Sp. 2802–2831, hier Sp. 2802ff.

Hierbei wird bereits deutlich, dass es sich nicht um eine reine Übernahme des griechischen Hermes handelte, sondern um eine »latinisation«:⁶¹ Die wesentliche Funktion des Hermes in der römischen Variante drückt sich durch den Namen aus. Mercurius, vom lateinischen Substantiv *merx* und dem Verb *mercari* abgeleitet, verdeutlicht die Spezialisierung des Gottes auf Handelsaktivitäten.⁶²

Die Übertragung von Hermes zu Merkur als Gott des Handels liegt unter anderem in seiner eigentlichen und ursprünglichen Eigenschaft als Gott des Wortes und der Redekunst, des *Hermes Logios*, begründet. Die Redekunst bzw. die Sprache ist ein wichtiger Bestandteil im Prozess des Handels als Instrument der Kommunikation zwischen Verkäufer bzw. Kaufmann und Käufer. Der Kaufmann ist hierbei die dritte Partei, die vermittelnd tätig ist, was es bei dem früheren Tauschhandel nicht gab, da die Waren direkt übergeben wurden. Hier ist auch die Rolle Merkurs als Vermittler wiederzufinden.⁶³ Der römische Merkur als Gott des Handels und der Kaufleute ist also eine Zusammenfassung und Spezifizierung dessen, was im griechischen Hermes angelegt ist.

Hermes/Merkur ist nicht nur der Bote für die Götter untereinander, sondern vermittelt auch zwischen Göttern und Menschen. Er ist keinem eigenen, unabhängigen Aktionsraum zugeordnet, wie etwa Zeus/Jupiter, der über den Himmel wacht oder Hades/Pluto, der über die Hölle herrscht. Merkur gehört außerdem auch keinem der vier Elemente der Erde an, seine Handlung ist nie unabhängig; er tritt vor allem immer dann auf, wenn es um Vermittlung, Kommunikation geht.⁶⁴ So verbindet er die verschiedenen Sphären miteinander; er beschützt die Wege, die ebenfalls Verbindungen von Orten sind und fügt somit Gebiete zusammen. Dadurch ist er in allen Bereichen wirksam. Diese Aspekte machen ihn zu einem wichtigen und mächtigen Gott und geben ihm seine Bedeutung als Friedens- und Glücksgott.

Der Name Merkur ist lateinisch, die Gottheit dahinter allerdings griechisch; Merkur hat nicht nur das Erscheinungsbild des griechischen Hermes übernommen, sondern ist der erste, der als ursprünglich griechischer Gott in Rom ganz offiziell und auf Initiative der öffentlichen Gewalt übernommen wurde.⁶⁵ Das hatte unter anderem

⁶¹ Combet-Farnoux, Bernard: *Mercure Romain. Le culte public de Mercure et la fonction mercantile à Rome de la République archaïque à l'époque augustéenne* (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 238), Paris 1980, S. XIII.

⁶² Vgl. Combet-Farnoux 1980, S. IX.

⁶³ Vgl. Combet-Farnoux 1980, S. 245.

⁶⁴ Vgl. Combet-Farnoux 1980, S. 220.

⁶⁵ Vgl. Combet-Farnoux 1980, S. 4.

damit zu tun, dass die Wirkkraft des Rituals für Merkur anders geartet war, als bei den sonstigen Göttern. Bei Letzteren ging es um eine Art Schutz bzw. Schutzzauber, z. B. vor der Zerstörung der Ernte durch Unwetter, oder darum, um Hilfe zu bitten, oder nicht krank zu werden. Das Ritual wurde also vorbeugend oder abwehrend ausgeübt, sollte verhindern oder schützen. Die Wirkkraft bei dem Ritual für Merkur hingegen war »operativ«. ⁶⁶ Die Merkurverehrung diente dazu, eine Handelsvereinbarung zu erreichen und war eine notwendige Bedingung, um den Tauschhandel zu einem freien Handel werden zu lassen. Combet-Farnoux geht in seiner Untersuchung zum Merkurkult genauer auf den archaischen Tauschhandel ein, der bestimmten Tauschzwängen unterworfen war und dabei bereits eine Art Tauschgeld gezahlt werden musste. Diese Hemmnisse galt es mithilfe der Merkurverehrung zu überwinden und den Handel von diesen zu befreien. Das Ritual war dementsprechend offizieller Bestandteil des Handelsvertrages. ⁶⁷

Für die weitere Entwicklung der römischen Religion und die Funktion der Götterwelt ist die Kaiserzeit von großer Bedeutung, vor allem und hauptsächlich die Regierungszeit des Augustus als ersten Kaiser. Bis dahin prägten Machtkämpfe die Zeit nach der Ermordung Julius Caesars.

Die Not der Gegenwart mit ihrer politischen Willkür und das Fehlen konkreter, realistisch erscheinender Zukunftshoffnungen boten einen vorzüglichen Nährboden für Wahrsager und Zeichendeuter, für utopisches Hoffen auf einen Retter und für Visionen eines neuen glücklichen Zeitalters. [...] Wer wirklich an die Macht gelangen wollte, mußte solchen Heilserwartungen entgegenkommen, mußte für sich selbst in Anspruch nehmen, der »Retter« zu sein. Die einzige dafür zur Verfügung stehende Bildersprache war die des griechischen Mythos. ⁶⁸

Also beanspruchten die konkurrierenden Feldherren jeweils eine Gottheit für sich und ließen sich als solche feiern. Im römischen Adel war es schon lange üblich, das eigene Geschlecht bis zu der vermeintlichen Abstammung von einem Gott oder Heroen zurückzuverfolgen, um damit die Legitimation für politische Befähigung oder auch nur die ruhmreiche Herkunft zu demonstrieren – sie ahmten damit hellenistische Königshäuser nach. Besonders gern wurden trojanische Persönlichkeiten als Urahnen bezeichnet, wie etwa Aeneas, da sie dadurch die schon immer währende

⁶⁶ Vgl. Combet-Farnoux 1980, S. 312.

⁶⁷ Vgl. Combet-Farnoux 1980, S. 311.

⁶⁸ Zanker, Paul: Augustus und die Macht der Bilder, 2. durchges. und erg. Aufl., München 1990, S. 53.

Zugehörigkeit ihrer Familie zur griechischen Welt betonen konnten.⁶⁹ Privatpersonen, aber vor allem die »Großen der Republik« demonstrierten eine enge Verbindung zu Göttern und Heroen, wie Pompeius, der als Herakles oder Dionysos seine kriegerischen Triumphe präsentierte, oder Julius Caesar, der Venus Genetrix als Ahnherrin auserkoren hatte. Antonius, der stärkste Konkurrent Octavians um die Macht, sah sich als neuen Dionysos und verkleidete sich bei Feierlichkeiten als jener, veranstaltete große Feste mit Wein und Spielen und prägte dadurch ein Bild von sich als Machthaber, der den Menschen Luxus und Genuss bringen sollte.

At any rate, when Antony made his entry into Ephesus, women arrayed like Bacchanals, and men and boys like Satyrs and Pans, led the way before him, and the city was full of ivy and thyrsus-wands and harps and pipes and flutes, the people hailing him as Dionysus Giver of Joy and Beneficent. For he was such, undoubtedly, to some; but to the greater part he was Dionysus Carnivorous and Savage.⁷⁰

(Plutarch, Ant. 24.3)

Die Botschaft, die er dadurch übermittelte, zeigte »Bilder der vollkommenen Lebenserfüllung«⁷¹ und versprach die Beendigung der unglücklichen, kriegerischen, armen Zeit hin zu einem ausschweifenden und rauschhaften Leben.

Octavian identifizierte sich mit Apollo, nachdem bei ihm schon als Kind verschiedene Zeichen gedeutet wurden, die ihn mit der Sonne und den Gestirnen in Verbindung brachten. Seine Siege wurden als Zeichen für die Hilfe und Unterstützung durch Apollo und dessen Schwester Diana gedeutet. Immer stärker wurde diese Nähe zum Gott z. B. durch den Bau von Tempeln repräsentiert, wie dem auf dem Palatin, der direkt mit Octavians Wohnhaus zusammenhing. Durch seine vielen Fähigkeiten stellte sich Apollo als besonders flexibel heraus und repräsentierte dadurch verschiedene Aspekte einer guten Herrschaft, was auf Dauer ein geeigneteres Bild abgab, als die einseitige Fokussierung Antonius' auf Luxus und Genuss. So war Apollo im Gegensatz zu Dionysos tugendhaft und edel und war nach dem Sieg Octavians über Antonius geeignet, als Sänger mit der Kithara, als Friedensgott in

⁶⁹ Vgl. Zanker 1990, S. 52.

⁷⁰ »εἰς γοῦν Ἐφεσον εἰσιόντος αὐτοῦ γυναῖκες μὲν εἰς Βάκχας, ἄνδρες δὲ καὶ παῖδες εἰς Σατύρους καὶ Πᾶνας ἠγοῦντο διεσκευασμένοι, κιττοῦ δὲ καὶ θύρσων καὶ ψαλτηρίων καὶ συρίγγων καὶ αὐλῶν ἢ πόλις ἦν πλέα, Διόνυσον αὐτὸν ἀνακαλουμένων χαριδότην καὶ μειλίχιον.«
Übersetzung: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0007.tlg058.perseus-eng1:24.3>
(29.06.2015)

⁷¹ Zanker 1990, S. 55.

Erscheinung zu treten, oder aber als Seher mit Sibylle und Sphinx das aufkommende »Goldene Zeitalter« vorauszusagen.⁷²

Es ging weniger darum, sich konkret als Gott zu begreifen, d. h. als Gottmensch, wie es bei den Griechen der Fall war, sondern um die Manifestation der engen Verbundenheit von Gott und Kaiser.⁷³ So waren Siege in der Regel immer ein Zeichen für die guten Beziehungen mit den Göttern, sie waren den Römern wohlgesonnen. Wenn dies nicht der Fall war, mussten sie durch Opferrituale o. ä. versöhnlich gestimmt werden.⁷⁴

Die Identifizierung mit Göttern wirkte sich mit der Zeit auch auf umgekehrtem Weg auf das Verhalten der Männer aus, sodass sie auch dem Charakter des Gottes entsprechend zu handeln begannen, um die Erwartungen der Bevölkerung an den zukünftigen Herrscher zu erfüllen. Neben Apollo zog Octavian auch andere Götter heran, Venus, Mars, Jupiter und Merkur.

Eine Serie von Münzen verdeutlicht dies (Abb. 1): darauf ist Octavian vor der Schlacht im Gestus der *adlocutio* an sein Heer dargestellt und da der Frieden immer das Ziel eines Kampfes ist, ist auf der Rückseite die Friedensgöttin mit Füllhorn und Lorbeer vertreten. Die zweite Münze zeigt ihn mit pathetischer Gebärde in die Schlacht ziehen, wobei hier Venus Genetrix als Schutzgöttin anwesend ist. Schließlich ist auf der dritten Münze Victoria, während er siegreich mit dem Fuß auf der Weltkugel dargestellt ist. Eine weitere Serie ist quasi ein Pendant dazu (Abb. 2): die eine Seite zeigt jeweils den Kopf Octavians und die Rückseite die jeweilige Gottheit (Pax, Venus, Victoria) in verschiedenen Haltungen. Andere Münzserien zeigen ähnliche programmatische Abfolgen, wie die Verbindung einer *columna rostrata*, einer Ehrensäule mit Merkur, mit dessen Hilfe Octavian nach langen Unruhen endlich für Frieden und Wohlstand sorgt. So wird also Münzgeld zum Träger von politischen Botschaften.⁷⁵

Schließlich setzte sich Octavian durch, gewann die Schlacht bei Actium, die als Ende der Bürgerkriege angesehen wird, und trat nach der Ermordung Gaius Julius Caesars, seines Adoptivvaters, dessen Erbe an. Der Senat gab ihm den Ehrennamen »Augustus«, der »Erhabene«, um seinen Dank dafür auszudrücken, dass ihm Octavian die Macht zurückzugeben versprach. Unter Julius Caesar sahen die Senatoren eine

⁷² Vgl. Zanker 1990, S. 52ff.

⁷³ Vgl. Zanker 1990, S. 236.

⁷⁴ Vgl. Zanker 1990, S. 189.

⁷⁵ Vgl. Zanker 1990, S. 61ff.

allzu starke Machtkonzentration, sodass sie Octavians Versprechen, wieder eine freie römische Republik herzustellen, sehr begrüßten. Allerdings wurde dieses Versprechen nur dem Schein nach erfüllt, die eigentliche Macht hatte nach wie vor Octavian inne.

Die römische Republik wurde durch Augustus in eine Monarchie in Form des Prinzipats umgewandelt. Er nannte sich Prinzeps, d. h. »erster Mann«, da schon in der Republik die führenden Männer *principes* genannt wurden, was seine scheinbare Absicht, die Republik wiederherzustellen, noch unterstrich.⁷⁶ Letztlich handelte es sich jedoch um eine Alleinherrschaft, die allerdings nach dem Jahrhundert der römischen Bürgerkriege durch ihre Stabilität einen lange währenden Frieden mit sich brachte, die *Pax Augusta*, eine Zeit von Sicherheit und wirtschaftlichem Wohlstand. Dichter wie Vergil, Horaz, Properz und Ovid sprachen in ihren Versen von der Regierungszeit des Augustus als »Goldenem Zeitalter«.⁷⁷ Die Staatsreligion wurde zur Hofreligion, indem die Person des Augustus selbst direkt als Gott verehrt, ihm zu Ehren Tempel und Kapellen errichtet und ein Kult um ihn begründet wurde.⁷⁸ – Die Etablierung eines öffentlichen und offiziellen Kultes wurde erstmals bei Alexander dem Großen angelegt.⁷⁹ Dieser war für alle römischen Kaiser und Feldherren das große Vorbild, weswegen eine häufige Bezugnahme auf ihn zu finden ist, sowohl, was die Wahl der Schutzgötter betrifft, als auch in der Art und Weise, sich zu propagieren und einen Mythos um sich zu bilden.⁸⁰ – Der gesamte Staatsgottesdienst richtete sich mehr und mehr auf die Verherrlichung des Kaiserhauses aus. Neben den Göttern galten die Fürbitten und Gebete immer auch dem Kaiser.⁸¹ Die Kulte, die ihm gewidmet waren, verbanden sich schließlich mit Kulten um jene Götter, die seine Eigenschaften als gerechter und guter Herrscher betonen konnten. So entstand ein kombinierter Kult, dessen Bezeichnung jeweils den Götternamen mit dem Zusatz *augustus* oder *augusta* versah. Ein erster solcher Kult des Mercurius *augustus* ist im Jahr 14 v. Chr. in Pompeji bezeugt, wobei sich die lateinischen Beinamen *victor*, *felix*, *pacifer* und *conservator* zugleich auf Mercurius wie auf Augustus beziehen.⁸²

⁷⁶ Vgl. Schlange-Schöningen, Heinrich: Augustus (Geschichte kompakt – Antike), 2. durchges. und akt. Aufl., Darmstadt 2012, S. 4 f.

⁷⁷ Vgl. Schlange-Schöningen 2012, S. 106.

⁷⁸ Vgl. Wissowa 1902, S. 66ff.

⁷⁹ Vgl. Wrede 1981, S. 21.

⁸⁰ Vgl. Alföldi, Andreas: Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche, Darmstadt 1970, S. 270 f.

⁸¹ Vgl. Wissowa 1902, S. 73.

⁸² Vgl. Steuding 1894–97, Sp. 2817 f.

»Selten standen die Künste so unmittelbar im Dienste der politischen Macht wie in der Augustuszeit. Die Bilder der Dichter und Künstler künden von einer glücklichen Welt, in der ein großer Herrscher ein Weltreich in Frieden regierte.«⁸³ Man darf dies jedoch nicht als reine Propaganda für und durch das Herrscherhaus betrachten. In der Umbruchzeit zwischen Ende der Bürgerkriege und dem Beginn einer neuen Herrschaft durch Augustus war die Bevölkerung gleichzeitig misstrauisch und hoffnungsvoll. Um ihr Vertrauen zu gewinnen, musste Augustus also seine Absicht vermitteln, nicht nach der Alleinherrschaft zu streben, sondern vor allem die Wiederherstellung von Staat und Gesellschaft erreichen zu wollen. Die Religion sollte erneuert, Sitten wieder eingeführt und die Würde des Römervolkes wiederhergestellt werden.⁸⁴ Hierfür musste er natürlich als Vorbild dienen und trat deshalb selbst, ebenso wie seine Familie, lediglich in Toga und Stola, also in bürgerlichem Gewand, auf. Die Mythifizierung übernahm dann die Kunst im weitesten Sinne. Nicht er gab den Auftrag für seine Verherrlichung, sondern die Bevölkerung, Staatsmänner, Dichter, Künstler. In Lobgesängen und Gedichten wurde er gepriesen, Kult- und Ehrenstatuen von ihm und für ihn geweiht, er selbst verhielt sich bescheiden und, wenn man so möchte, »bürgernah«.

Durch die Trennung von Auftreten und Selbstdarstellung auf der einen und der Götterangleichung in der Panegyrik auf der anderen Seite bekamen die mythischen Bilder – im Gegensatz zu denen des hellenistischen Gottmenschentums – von Anfang an einen kühlen, abstrakten Charakter. Es waren Prädikate, die Tugenden und gedankliche Bezüge bezeichneten, nicht wie in hellenistischer Zeit sinnliche Vergegenwärtigungen der mit Götterkräften erfüllten Herrscher.⁸⁵

Nur durch diesen Wandel von republikanischer zu monarchischer Staatsform konnte sich die künstlerische Form von Repräsentation, Personifikation und Allegorie von Herrschern oder anderen wichtigen Persönlichkeiten in Verbindung mit den römischen Gottheiten entwickeln.⁸⁶

⁸³ Zanker 1990, S. 5.

⁸⁴ Vgl. Zanker 1990, S. 107.

⁸⁵ Zanker 1990, S. 238.

⁸⁶ Vgl. Maderna, Caterina: Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt (Archäologie und Geschichte, Bd. 1), Heidelberg 1988, S. 38.

Caterina Maderna hat in ihrer Abhandlung *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen* deutlich herausgearbeitet, wie in römischer Zeit, beruhend auf Traditionen des Hellenismus, speziell die drei Figuren Jupiter, Diomedes und Merkur für politische, repräsentative, verherrlichende Zwecke eingesetzt wurden.

Vor allem untersucht sie die römische männliche Porträtstatue, die in der Regel in ihrem formalen Aufbau bekannte Werke zitiert, kombiniert mit einem individuellen Bildniskopf. Diese Art der Skulptur war neben den klassischen Bildnisstatuen in Toga und Panzer wesentlicher Bestandteil kaiserlicher und privater Repräsentation.⁸⁷

Was die Merkurschemata betrifft, so wurden ein paar wenige griechische Hermestypen als Vorlage für die römischen Idealporträts zitiert, die bekanntesten darunter der sogenannte »Hermes Ludovisi«, »Hermes Richelieu« und »Hermes Andros-Farnese«.⁸⁸ Die meisten statuarischen Idealporträts im Hermes-Schema finden sich in der frühen Kaiserzeit; auffällig ist, dass es keine Kaiserstatue im Schema einer Hermesfigur gibt, im Gegensatz zu Statuen im Jupiterschema. Die Hermestypen wurden offensichtlich häufig für jugendliche Angehörige des Kaiserhauses verwendet, wie der sogenannte »Germanicus« im Louvre, der als ein Mitglied des julischen Kaiserhauses identifiziert wurde. Ein Torso in Providence wurde als »Antinoos« gedeutet, ein früh verstorbener und offiziell betrauerter Kaiserliebhaber.

Merkur wird aber durch seine vielfältigen Eigenschaften in unterschiedlichen Bereichen und sozialen Schichten eingesetzt und dementsprechend verschiedenartig rezipiert.

Die Eigenschaft Merkurs als Gott der Kaufleute und des erfolgreichen Handels weitete sich aus und wurde zur Grundlage für die Vorstellung des Gottes als Garant einer allgemeinen *felicitas*, also eines sorglosen und glücklichen Lebens – nicht zuletzt durch finanziellen Wohlstand.⁸⁹ Und da der Handel nur zu Friedenszeiten blühen kann, erweiterten sich somit die Qualitäten Merkurs vom Handelsgott zusätzlich hin zum Glücks- und Friedensgott.⁹⁰

⁸⁷ Vgl. Maderna 1988, S. 15. Es handelt sich um römische Marmorkopien der griechischen Originalbronzen.

⁸⁸ Vgl. Maderna 1988, S. 81.

⁸⁹ Vgl. Maderna 1988, S. 96 f.

⁹⁰ Vgl. Steuding 1894–97, Sp. 2814.

Als Glücksgott war er auch zuständig für die wohlbehaltene Rückkehr von Reisenden; dies ist natürlich verbunden mit dem Handel, also mit dem Wohl der Kaufmänner, die auf ihren Reisen Gefahren ausgesetzt waren, aber auch mit der Eigenschaft des ursprünglichen Hermes, dem Gott der Wanderer, der in Form von Steinhäufen an Wegkreuzungen verehrt wurde.⁹¹ Da wurde Hermes ebenfalls schon als Glücksgott betrachtet, denn die an den Steinhäufen hinterlegten Opfergaben in Form von Speisen oder wertvollen Gegenständen waren für so manchen Bettler oder Reisenden ein willkommener Glücksfund.⁹²

Merkur versprach also eine glückliche Heimkehr, was ihn auch für die Soldaten zum wichtigen Adressaten machte, zugleich stand er als Gott des glücklichen Handels und für den Sieg, der ja auch eine Form von Gewinn ist. Der Aspekt des Sieges bleibt jedoch eher von zweitrangiger Bedeutung, da ja Merkur in erster Linie in seiner Eigenschaft als Bote des Sieg bringenden Jupiters begriffen werden muss.⁹³ In Verbindung als Gott der Wanderer und der glücklichen Rückkehr sowie als Führer in fremden Ländern finden sich vor allem in keltischem Gebiet, in Gallien und Germanien, zahlreiche ihm von Soldaten gewidmete Weihungen.⁹⁴ Generell zählte Merkur neben Mars und Jupiter in diesen römischen Nordwestprovinzen zu den am meisten verehrten Göttern. In seinen *Commentarii de bello gallico* beschreibt Gaius Julius Caesar die Sitten und Gebräuche der gallischen und germanischen Stämme und nennt Merkur als deren Hauptgott:

Unter den Göttern verehren sie Merkur am meisten. Von ihm besitzen sie besonders viele Götterbilder, ihn halten sie für den Erfinder aller Künste, für den Führer auf allen Straßen und Wegen, und von ihm glauben sie, er habe den größten Einfluß auf den Erwerb von Geld und auf den Handel. Auf Merkur folgen Apollo, Mars, Jupiter und Minerva. Der Glaube an diese Götter hat etwa denselben Inhalt wie bei den übrigen Völkern.⁹⁵

(Caes. Gall. 6,17,1–2)

⁹¹ Vgl. Nilsson, Martin P.: Geschichte der griechischen Religion. Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft (Handbuch der Altertumswissenschaft, 5. Abt., 2. Teil, 1. Bd.), 3. Bd., 3. durchges. und erg. Aufl., München 1967, S. 505.

⁹² Vgl. Nilsson 1967, S. 508.

⁹³ Vgl. Steuding 1894–97, Sp. 2816 f.

⁹⁴ Vgl. Steuding 1894–97, Sp. 2817.

⁹⁵ »Deum maxime Mercurium colunt. Huius sunt plurima simulacra: hunc omnium inventorem artium ferunt, hunc viarum atque itinerum ducem, hunc ad quaestus pecuniae mercaturasque habere vim maximam arbitrantur. Post hunc Apollinem et Martem et Iovem et Minervam.« Übersetzung: Gaius Iulius Caesar: De bello Gallico. Der Gallische Krieg, bibliographisch erg. Aufl., übers. und hg. von Marieluise Deißmann, Stuttgart 2004, S. 331.

Die Römer gelangten in diese fremden Gebiete mit fremder Kultur und fremden Göttern, von denen sie aber ein paar zu kennen und ihre eigenen Götter in diesen wiederzufinden glaubten. Dies war beispielsweise beim gallischen Wuotan der Fall, der Eigenschaften des Merkurs zu haben schien. Dadurch wurde der dort einheimische Gott durch *interpretatio Romana*⁹⁶ – die Übertragung und Einverleibung fremder Götter in die römische Religion – auf den römischen Merkur übertragen und als ein der eigenen Religion zugehöriger Gott verehrt.⁹⁷

Auch Hermes *Psychopompos* und Hermes *Logios*, also der Totengeleiter und der Gott der Redner, ursprünglich griechische Funktionen des Gottes, fließen in die Merkurfigur mit ein.

Die Symbolik für Sprachgewandtheit, die, wie schon erwähnt, auch beim Handel von Bedeutung ist, wurde insbesondere bei den Statuen von jungen Prinzen als Tugend hervorgehoben, indem sie häufig als merkuralische Redner dargestellt wurden. Da es sich bei ihrem ersten rhetorischen Auftritt um eine öffentliche Totenrede für Verstorbene ihrer Familie handelte, verbindet sich hier die Eigenschaft Merkurs als Redner und Totengeleiter.⁹⁸

Was Hermes *Psychopompos* betrifft, finden sich beispielsweise hellenistische Grabepigramme, die von Eltern in Trauer über ihr jung verstorbenes Kind geweiht wurden, mit der Bitte an Hermes, es sicher und wohlbehalten in das Seelenreich hinüber zu geleiten.⁹⁹ In Verbindung mit dieser Funktion steht auch seine Fähigkeit, in den Schlaf zu versetzen bzw. aus diesem aufzuwecken, denn Tod und Schlaf sind nah miteinander verwandt. Diese Fähigkeit setzt Merkur in einigen Episoden auch als List ein, wenn er z. B. für einen Raub Wächter einschlafen lässt.¹⁰⁰

Die Aussagen der jeweiligen Typen von Hermesstatuen in hellenistischer Zeit variieren, sind Totengeleiter, oder beziehen sich auf einzelne Eigenschaften von Verstorbenen, um diese besonders hervorzuheben. Hierbei ist zu bedenken, dass es sich womöglich lediglich um die Übernahme eines ikonographischen Hermesschemas als allgemein bekannte heroische Bildformel handelt. Festzuhalten bleibt, dass derartige

⁹⁶ Zum Begriff siehe: Wissowa, Georg: *Interpretatio Romana*. Römische Götter im Barbarenlande, in: *Archiv für Religionswissenschaft*, hg. von Albrecht Dieterich / Richard Wünsch, Bd. 19 (1918/19), Leipzig/Berlin 1916–19, S. 1–49.

⁹⁷ Vgl. Wissowa 1902, S. 250. Vgl. Hupe, Joachim: Studien zum Gott Merkur im römischen Gallien und Germanien, in: *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete* 60 (1997), S. 56.

⁹⁸ Vgl. Simon 1990, S. 167.

⁹⁹ Vgl. Maderna 1988, S. 114.

¹⁰⁰ Vgl. Nilsson 1967, S. 508 f.

Denkmäler in hellenistischer Zeit vorwiegend im privaten Bereich zu finden sind. Die Übertragung auf römische Porträttypen im Hermesschema ist im Gegensatz zu Jupiterfiguren nicht so eindeutig festzulegen. »Ihnen liegt daher mit Sicherheit kein bewußt intendierter Rückbezug auf eine entsprechend wirksame Merkurpropaganda zugrunde.«¹⁰¹

Zur Verdeutlichung der Rolle Merkurs und seiner Attribute in der römischen Welt eignen sich insbesondere Münzen. So zeigen verschiedene Münzen aus der späten Republik jeweils führende Persönlichkeiten mit Merkurs Heroldsstab (griech.: *κηρόκειον*, lat.: *caduceus*), der auf Münzprägungen, losgelöst von der Gottheit, zu einem Symbol von Frieden oder Glück geworden ist, also für allgemeine politische Leitbegriffe. Er weist nicht nur auf Merkur hin, sondern auch auf die Personifikationen Pax, Concordia, Fortuna oder Felicitas. Diese Leitbegriffe fließen wiederum in die Vorstellungen des Gottes mit ein, der niemals ohne Caduceus erscheint. In der ausgehenden Republik waren diese Begriffe von äußerster Wichtigkeit, weshalb sich Feldherren, politische Personen und der erste Kaiser Augustus damit schmücken wollten, um zu verdeutlichen, dass der Zustand von Frieden und Glück mit ihnen an der Spitze erreicht wird. Horaz bezieht sich in seiner ersten Ode auf Octavian-Augustus und bezeichnet ihn u. a. als gestaltgewordenen Merkur auf Erden:

Oder, wenn Du als Jüngling mit anderer Gestalt,
Flügelträger nun, Sohn der segnenden Maia,
auf Erden verweilst, und Dich nennen lässest
Rächer des Caesar, [...] ¹⁰²
(Horaz, carmen I,2, 41–44)

Vor allem also zu augusteischer Zeit werden politische Ereignisse mit Merkur und seiner Wirkkraft in Verbindung gebracht. Dies lässt sich mit einigen Bildzeugnissen verdeutlichen. Auf verschiedenen Glaspasten ist jeweils Merkur mit unterschiedlichen Gottheiten verbunden, darunter Venus Victrix, Mars Ultor und mehreren Victorien. Letztere spielen auf die Siege des Prinzepts an, durch ihn beginnt die *aurea aetas*, eine Ära des Friedens, für die dann sowohl Merkur als auch der Kaiser symbolisch stehen.

Auf einigen Gemmen ist Merkur mit knabenhaften Zügen dargestellt, die stark an Augustus erinnern.

¹⁰¹ Maderna 1988, S. 115.

¹⁰² »sive mutata iuvenem figura / ales in terris imitaris almae / filius Maiiae patiens vocari / Caesaris ultor.« Übersetzung: Brunsch, Wolfgang H.-J.: Die Oden (Carmina) des Horaz: Bücher I–IV und Carmen Saeculare, Aachen 1996, S. 9.

Hier wird deutlich, daß bereits in der späten Republik die vorherrschende Vorstellung von Merkur als dem Überbringer einer neuen Friedenszeit, die auch für die übrigen Darstellungen führender Politiker ausschlaggebend war, für politische Zwecke in Anspruch genommen wurde.¹⁰³

Merkur-Octavian wird auf anderen Bildzeugnissen mit Merkurattributen versehen, aber auch mit Symbolen, die auf die Schlacht bei Actium anspielen, d. h. auf die Beendigung der Bürgerkriege und den Beginn der augusteischen Ära.

Der Schwerpunkt der Bezugnahme auf Merkur liegt aber eindeutig in der frühen Kaiserzeit, was darin begründet liegt, dass Augustus eine neue Staatsform etablierte, die Frieden und materiellen Wohlstand versprach. Doch auch in späterer Zeit wird diese Verbindung mit dem jeweiligen Kaiser deutlich, wie auf einer Münze des Kaisers Postumus: sie zeigt auf der Vorderseite die Büste des Kaisers und auf der Rückseite Merkur als Götterboten, »als Garant dafür, daß die Taten des Kaisers von den Göttern gebilligt werden.«¹⁰⁴

Merkur als Repräsentation von Herrschertugenden ist allerdings keine römische Erfindung, sondern geht auf hellenistische Traditionen zurück, die ebenfalls Herrscher an Hermes anglichen. Bereits im ptolemäischen Ägypten lassen sich Bildzeugnisse finden, die einen Herrscher mit Hermes-Attributen zeigen, sowie auch in anderen, vor allem östlichen Dynastien, wie im Seleukidenreich. Auch Alexander der Große wurde als Personifikation diverser Götter dargestellt, gelegentlich auch als Hermes mit Flügelsandalen und Caduceus bzw. Kerykeion. In Griechenland werden zunächst Begriffe wie Wahrheit, Weisheit und Gerechtigkeit des *Hermes Logios* in den Vordergrund gerückt und als Tugenden dem Herrscher übertragen, während in Rom vor allem Wohlstand und Glück, also die greifbaren Auswirkungen von Merkurs Handeln von Bedeutung sind. Allerdings lassen sich derartige Darstellungen auch in hellenistischer Zeit finden, sodass die beiden Interpretationen nicht strikt voneinander zu trennen sind.¹⁰⁵

Auch im privaten Bereich finden sich – sogar noch zahlreicher – Anspielungen auf Merkur-Hermes. Er dient hier als Garant für sozialen Aufstieg und materiellen Wohlstand. So zeigt beispielsweise eine Bronzestatue aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. einen Mann mit Attributen des Merkurs, Caduceus und Geldbeutel. Es handelt sich nicht um Grabkunst, sondern war höchstwahrscheinlich als Dekoration sowie eine

¹⁰³ Maderna 1988, S. 100.

¹⁰⁴ Maderna 1988, S. 102.

¹⁰⁵ Vgl. Maderna 1988, S. 104 f.

Art Dokumentation und Repräsentation des wohlhabenden Status des Besitzers angefertigt worden.¹⁰⁶

Die größte Anzahl an Porträtidentifikationen von Privatpersonen mit männlichen Göttern sind die Merkurangleichungen, die erst mit einigem Abstand von Herkulesbildern gefolgt werden. Dies hängt höchstwahrscheinlich damit zusammen, dass diese beiden Götter mit Handel und Handwerk zu tun haben, was genau dem Bereich entspricht, aus dem die meisten Auftraggeber solcher Deifikationen stammen, sogenannte Freigelassene, Sklaven, die ausbezahlt, in Freiheit entlassen und anschließend zu mehr oder weniger reichen Bürgern wurden.¹⁰⁷

Da überhaupt der Großteil der Bevölkerung von Ackerbau, Gewerbe und Handel lebte, war Merkur ein wichtiger Hausgott. Die meisten antiken Merkurbronzestatuetten, von denen zahlreiche erhalten sind, wurden dementsprechend in Hausheiligtümern (*lararia*) gefunden. So zahlreich wie die Statuetten sind außerdem Gemmen mit Merkurdarstellungen. Dies liegt darin begründet, dass beim Handel, also beim Austausch von Waren (*merces*), diese mit Gemmenabdrücken versiegelt wurden.¹⁰⁸

Für die Darstellungen von Merkur bzw. zunächst Hermes stellt sich die Frage nach der Vorlage, den Quellen und nach dessen typischen Merkmalen.

Die ältesten schriftlichen Quellen, die über Hermes berichten, sind die *Ilias* und die *Odyssee*, die Homer zugeschrieben werden. Darin wird der Gott als Sohn des Zeus und der arkadischen Nymphe Maia beschrieben, als bärtiger Jüngling mit dem Beinamen *Argeiphontes*, Argostöter, einen goldenen Stab in der Hand führend. Auch die Funktionen als Götterbote und Seelengeleiter sind hier zu finden sowie seine Eigenschaft als Gott des Handwerks und der Diebeskunst.

Hesiods *Theogonie* ist neben Homers *Ilias* und *Odyssee* der älteste überlieferte griechische Text. Darin wird Hermes zum ersten Mal mit der Viehzucht in Verbindung gebracht und seine begünstigende Wirkung für die Vermehrung des Viehs betont (*Theogonia*, 444).¹⁰⁹ Dies schlägt sich in der archaischen Bildwelt nieder, in der

¹⁰⁶ Vgl. Maderna 1988, S. 107.

¹⁰⁷ Vgl. Wrede 1981, S. 159.

¹⁰⁸ Vgl. Simon 1990, S. 159.

¹⁰⁹ Vgl. Wegner, Max: Hermes. Sein Wesen in Dichtung und Bildwerk (Worte – Werke – Utopien. Thesen und Texte Münsterscher Gelehrter, Bd. 6), Münster 1996, S. 5.

die typische Darstellungsweise Hermes als Beschützer der Schafherden zeigt, als Widderträger, wie die Bronzestatue im Athener Nationalmuseum (Abb. 3).¹¹⁰

Die verschiedenen Altersstufen werden bei Hermes mit unterschiedlichen Eigenschaften verbunden. Als Kind wird er häufig in Verbindung mit List und Erfindungsreichtum gebracht. So stahl er als Säugling die Rinderherde des Apollon und versteckte sie durch eine List. Diese Episode ist vor allem im Hymnos an Hermes prominent, ein Gedicht aus den *Homerischen Hymnen* (IV, 65–140). Es handelt sich dabei um eine Reihe von Gedichten, im Stil Homers verfasst, die sich jeweils auf einen Gott beziehen, diesen lobpreisen und verherrlichen. Das längste dieser Gedichte ist eben erwähnter Hymnos, der wie eine Erzählung aus der Heldensage die Geschichte des Gottes wiedergibt.¹¹¹

Im Kindesalter offenbarte sich nicht nur sein Listenreichtum, sondern auch sein Ideenreichtum, der ihn unter anderem zum Gott der Erfinder und Künste macht. Er verfertigte in diesem Alter aus dem Panzer einer Schildkröte die Leier (*Homerische Hymnen* IV, 25–55). Als Heranwachsender wird er zumeist als bartloser Jüngling oder auch bärtiger Mann stehend, schreitend oder eilend dargestellt.

Jede Epoche der griechischen Antike hat einen eigenen Schwerpunkt in der Darstellungs- und Funktionsweise des Gottes. Hermes war in der Archaik vor allem der Schutzgott der Hirten und Herden und wird in der Regel als älterer, bärtiger Mann mit *chiton* und *chlamys* oder Hirtengewand abgebildet. Diese Darstellung im fortgeschrittenen Alter kann so gedeutet werden, dass er nur dann Beistand leisten kann, wenn er selbst schon reif an Erfahrungen ist.¹¹² Archaische Darstellungen begreifen allgemein den Menschen in einer Tätigkeit mit besonderem Augenmerk auf die Bewegung seiner Glieder. Auf Vasen findet sich z. B. Hermes als Versorger von Schafen, wobei es hier um die reine Wiedergabe dieser Tätigkeit geht, sodass also die Hermesillustration vor allem ein künstlerisches und weniger symbolisches Anliegen ist.¹¹³

Erst in der Klassik wird auch das Wesen des Gottes verdeutlicht, ist also keine reine Darstellung einer Aktion mehr, sondern steht in einem bestimmten Kontext, mit einer bestimmten Funktion, z. B. als Grabskulptur, Hermes als Geleiter der Toten. Die Götter werden durch ihr Sein und Handeln zu einem Teil des menschlichen

¹¹⁰ Vgl. Wegner 1996, S. 10.

¹¹¹ Vgl. Wegner 1996, S. 1ff.

¹¹² Vgl. Wegner 1996, S. 41 f.

¹¹³ Vgl. Wegner 1996, S. 95ff.

Lebens, einbezogen in Vorgänge und Ereignisse darin, zu Vorbildern für die Menschen, zu einem »Gleichnis allgemeingültigen menschlichen Verhaltens im Gegenwirken von Gebot und Gefühl.«¹¹⁴

Zur Zeit der griechischen Klassik im 5. Jahrhundert wandelte sich das Bild des Gottes hin zu einem jugendlichen, bartlosen Mann, was damit zusammenhängt, dass Hermes nun zu einem der zwölf olympischen Götter gezählt wurde, und zwar als der jüngste unter ihnen und jener, der als letzter in den Kreis aufgenommen worden war.¹¹⁵

Im Frühhellenismus finden sich häufig Darstellungen von Hermes, wie er sich die Sandalen bindet,¹¹⁶ was dafür spricht, dass er vor allem als Götterbote »im Einsatz« war. Durch seine Jugendlichkeit und Flinkheit wird er schließlich zum Gott der Jugend und Vorsteher der Palaestra.¹¹⁷

Die typischen Attribute des Hermes sind die Flügelschuhe und der geflügelte Hut (*petasos*) sowie der Caduceus. Dieser Stab kann unterschiedliche Bedeutungen haben, von denen die wichtigste im Zusammenhang mit den Herolden steht, die als Boten und Vermittler Unantastbarkeit genossen und sich frei zwischen den zuweilen gegnerischen Parteien bewegen können sollten. Außerdem wird er als ein Symbol für Frieden eingesetzt. Eine Anekdote erzählt von dem römischen Konsul Quintus Fabius Maximus, der 233 v. Chr. den Puniern einen Caduceus und ein Speer als Zeichen für Frieden und Krieg zur Wahl schicken ließ.¹¹⁸ Besonders in der römischen Kaiserzeit wird der Stab als Attribut gewählt, um dessen friedensbringende Symbolik als Propaganda zu nutzen.¹¹⁹

Zudem gibt es häufig Musikinstrumente als Beigaben, was auf Hermes' Erfindung der Leier anspielt, aber auch ein Schwert – Hermes als Argostöter.¹²⁰

In der römischen Bildkunst ist durch die Eingliederung des Hermes als Merkur in den römischen Götterkreis der Geldbeutel (*marsupium*) eines seiner Hauptkennzeichen, womit er sich von hellenistischen Bildwerken unterscheidet.

¹¹⁴ Wegner 1996, S. 107.

¹¹⁵ Vgl. Wegner 1996, S. 41 f.

¹¹⁶ Vgl. Wegner 1996, S. 87.

¹¹⁷ Vgl. Steuding 1894–97, Sp. 2821.

¹¹⁸ Vgl. Simon 1990, S. 166.

¹¹⁹ Vgl. Moog-Grünwald-Maria: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der neue Pauly, Supplemente, Bd. 5), Stuttgart 2008, S. 345.

¹²⁰ Vgl. Wegner 1996, S. 43 f.

Es gibt noch weitere Attribute und ikonographische Besonderheiten, auf die aber nicht weiter eingegangen wird, da dies lediglich als Überblick über Hermes bzw. Merkur in der Antike dienen soll und keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Die wichtigsten Funktionen und Darstellungsweisen, aber auch die Entwicklung und das Wesen des Gottes wurden erläutert, was für die folgende Untersuchung der Merkurfigur in der Frühen Neuzeit von Bedeutung ist.

3. Die Transformation der Merkurfigur in der Frühen Neuzeit im Kontext von Politik und Handel anhand ausgewählter Beispiele aus der Bildhauerei vom 16. bis ins 18. Jahrhundert

3.1 Jacopo Sansovinos *Merkur* als Repräsentation der Stadt Venedig und des Zeitgeistes der Renaissance

Für die Untersuchung von Merkurdarstellungen, die in einem politischen Kontext stehen, ist ein sehr wichtiges Werk aus der Frühen Neuzeit die Bronzestatue von Jacopo Sansovino an der Loggetta des Campanile (Abb. 4) auf der sogenannten Piazzetta, dem kleinen an die Piazza San Marco angrenzenden Platz in Venedig. Zu untersuchen ist hierbei, ob und warum explizit Merkur für eine der vier Nischen dieses kleinen, an antike Triumphbögen erinnernden Gebäudes ausgewählt wurde. Auch die anderen drei Statuen sind hierbei zu berücksichtigen, da sie möglicherweise alle in einem thematischen Zusammenhang stehen und damit einhergehend die gesamte Fassade einem kohärenten Dekorationsprogramm unterliegt. In Anbetracht der Tatsache, dass die Piazza San Marco mit den umgebenden Gebäuden politisch genutzt wurde, für Festumzüge, Prozessionen oder Akte der Gerichtsvollziehung, wie öffentliche Hinrichtungen, ist auch für die Loggetta ein politischer Nutzen nachgewiesen. Inwiefern also der Fassadenschmuck, und darunter die Merkurfigur, eine politische Bedeutung innehatte, soll im Folgenden geklärt werden. Dass dies ganz

grundsätzlich der Fall war, ist durch zeitgenössische Quellen, auf die noch genauer eingegangen wird, belegt und im Gesamtprogramm deutlich ablesbar, das ebenfalls im Detail untersucht wird. Zunächst müssen die Umstände der Entstehung der Loggia geklärt werden, in wessen Auftrag sie entstanden und mit welcher Funktion sie bedacht war.

Im 16. Jahrhundert wurden in Italien eine Reihe von Plätzen umgestaltet, meistens mit dem Ziel, den Platz einheitlich und systematisch zu gestalten und ihn als öffentlichen Raum politisch und gesellschaftlich nutzbar sowie ihn zu einem repräsentativen Ort der Stadt zu machen. Prominente Beispiele hierfür sind die Piazza capitolina auf dem Campidoglio in Rom und die Piazza SS. Annunziata in Florenz.¹²¹

Auch in Venedig wurden die Piazza San Marco und die angrenzende Piazzetta neu gestaltet. Das im Zuge dieser Umgestaltung entstandene neue Erscheinungsbild, das ab 1536 maßgeblich durch Jacopo Sansovino geprägt wurde, gilt heute in der Regel als typisch venezianisch.¹²² Während die Piazza San Marco hauptsächlich für große öffentliche Prozessionen an religiösen Feiertagen bestimmt war, hatte die Piazzetta einen politischen Charakter.¹²³ Sie ist eingefasst vom Dogenpalast, der den Amts- und Wohnsitz des Dogen sowie Versammlungsräume der Räte beherbergte, und der Loggetta, die als Versammlungsort der Adelligen diente.¹²⁴ Dieses im Gesamtkomplex doch vergleichsweise klein erscheinende, aber durch aufwändige Fassadendekoration auffällige Bauwerk wurde von Jacopo Sansovino konzipiert, der auch mit dem Neubau der Libreria von San Marco von den *Procuratori de Supra* beauftragt wurde. Diese waren zusammen mit den *Procuratori de Citra* und *Procuratori de Ultra* für die Betreuung des öffentlichen und privaten Vermögens verantwortlich. Die *Procuratori de Citra* und *de Ultra* waren jeweils für eine der beiden Seiten des Canal Grande zuständig, die *Procuratori de Supra* für die Kirche und das Kircheneigentum in und um die Piazza San Marco. Letztere galten, wie die anderen beiden, nicht als offizielle Institution, die in politischen Belangen Entscheidungsgewalt hatte, wurden aber gänzlich durch den Dogen und seine Berater informiert und

¹²¹ Vgl. Lotz, Wolfgang: La trasformazione sansoviniana di Piazza San Marco e l'urbanistica del cinquecento, in: Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio 8, Nr. 2 (1966), S. 114–122, hier S. 121.

¹²² Vgl. Huse, Norbert: Venedig. Von der Kunst, eine Stadt im Wasser zu bauen, München 2008, S. 125.

¹²³ Vgl. Howard, Deborah: Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice, New Haven/London 1975, S. 10.

¹²⁴ Vgl. Riklin, Alois: Die venezianische Mischverfassung im Lichte von Gasparo Contarini (1483–1528), in: Zeitschrift für Politik 37, Nr. 1 (1990), S. 264–291, hier S. 278.

fungierten somit als politische und vor allem finanzielle Verbindung zwischen dem Staat und der Kirche,¹²⁵ deren Verbundenheit auch durch offizielle Anlässe deutlich wird, wie z. B. die Ernennung des Dogen – als politisches Amt – am Altar der Kirche San Marco.¹²⁶ Ihren Verantwortungsbereich, die Piazza San Marco mit den umliegenden Gebäuden, betrachteten sie als politisches Zentrum der venezianischen Regierung, weshalb ihnen deren angemessene Ausgestaltung besonders wichtig war.¹²⁷ In diesem Zusammenhang kam also den allegorischen Figuren auf der Fassade eine besondere repräsentative Bedeutung zu.

Die Fassade der Loggetta besteht aus drei Portalen, die jeweils von zwei freistehenden Kompositsäulen eingerahmt werden. Sie erinnert auf den ersten Blick an römische Triumphbögen, unterscheidet sich aber insofern von diesen, als die Öffnungen der antiken Vorbilder nicht gleich groß und deren Säulen nicht gedoppelt sind. Der Gesamteindruck und einzelne Details sind dennoch römisch inspiriert.¹²⁸ In den vier Nischen zwischen den Portalen sind Bronzestatuen von Jacopo Sansovino platziert, die Pallas, Apollo, Merkur und Pax verbildlichen, entstanden zwischen 1540 und 1545.¹²⁹

Bevor der Zusammenhang aller Statuen miteinander sowie das Gesamtprogramm der Fassadendekoration betrachtet wird, soll zunächst die Merkurstatue (Abb. 5) gesondert untersucht werden.

Merkur trägt eine Tunika, einen geflügelten Spitzhut und weiche Stiefel. Den rechten Fuß auf dem Haupt des Argus aufgestellt, den rechten Arm erhoben, wendet er seinen Kopf nach rechts. Eine formale Quelle für Sansovino war wahrscheinlich der Merkur aus den sogenannten Tarocchi-Karten, die Mantegna zugeschrieben wurden, bei denen neben dieser Gewandung ebenfalls das Argushaupt abgebildet ist (Abb. 9).¹³⁰

¹²⁵ Vgl. Howard 1975, S. 8.

¹²⁶ Vgl. Riklin 1990, S. 284.

¹²⁷ Vgl. Howard 1975, S. 35.

¹²⁸ Vgl. Lotz, Wolfgang: The Roman Legacy in Sansovino's Venetian Buildings, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 22 (1963), S. 3–12, hier S. 7.

¹²⁹ Vgl. Howard 1975, S. 29.

¹³⁰ Die Zuschreibung zu Mantegna hat sich allerdings inzwischen als falsch herausgestellt, aber die Bezeichnung wurde dabei belassen. Vgl. Tarocchi. *Menschenwelt und Kosmos. Ladenspelder, Dürer und die »Tarock-Karten«* des Mantegna, bearb. von Uwe Westfeling (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 9. November 1988 bis 22. Januar 1989), Köln 1988, S. 39. Vgl. Brink, Sonja: *Mercurius Mediceus. Studien zur panegyrischen Verwendung der Merkurgestalt in Florenz des 16. Jahrhunderts* (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 13), Worms 1987, S. 63.

Was vor allem die Gewandung betrifft, ist diese Darstellungsweise in eine Reihe von den für das 15. Jahrhundert typischen Merkurdarstellungen einzuordnen, deren eindeutiges Vorbild von Cyriacus von Ancona (ca. 1391–1453) stammt. Dieser war eigentlich Kaufmann, gilt allerdings durch sein Bestreben, die Spuren der antiken Welt zu erfassen, als der »Begründer der wissenschaftlichen Archäologie und Epigraphik«.¹³¹ Er reiste durch Griechenland und Italien, um antike Monumente, Inschriften, Reliefs und andere Zeugnisse der antiken Welt schriftlich festzuhalten, in Form von Tagebuchnotizen, Reiseberichten, Briefen und Zeichnungen. Diese »Spurensuche vor Ort« zeichnet ihn unter den Humanisten der Renaissance aus, welche sonst in der Regel ihr Wissen lediglich aus Büchern über die Antike entnahmen.¹³²

Was nun die Hermesdarstellung betrifft, so fand er auf einer seiner Reisen ein griechisches Steinrelief aus dem 5. Jahrhundert v. Chr., das er abzeichnete und an seine Freunde schickte, als »das wahre Bild eines Hermes«¹³³ (Abb. 10). In dieser Zeichnung wird Hermes mit dem Gewand, den geflügelten Stiefeln und dem spitzen Hut gezeigt, die Version, die dann von Sansovino übernommen wurde.

Durch Cyriacus' anerkannte Position in Humanistenkreisen beeinflusste also dieser archaische Typus des *Hermes Sphenopogon* für gewisse Zeit alle derartigen Darstellungen, von Italien bis nach Deutschland,¹³⁴ übernommen von Künstlern wie Mantegna und Dürer.¹³⁵ Sie wurde schließlich von einer aus römisch antiken Vorbildern gebildeten Merkurgestalt abgelöst, die sich in der Form von Giambolognas Merkur als ähnlich stilgebende Version auswirkte.¹³⁶

Da zu Sansovinos Zeit noch keine Vorbilder aus der Antike zur Verfügung standen, finden sich auch formale Übernahmen von zeitgenössischen Skulpturen, wie etwa die Haltung des *David* von Donatello mit dem Fuß auf dem Goliath-Haupt (Abb. 11).¹³⁷

Es wird hier offensichtlich auf den Argusmythos angespielt und nicht, wie üblich, Merkur mit dem konventionellen Attribut des Caduceus dargestellt. Hier soll eine

¹³¹ Neuhausen, Karl August: Die Reisen des Cyriacus von Ancona im Spiegel seiner Gebete an Merkur (1444–1447), in: Wolf-Dieter Lange (Hg.): Diesseits- und Jenseitsreisen im Mittelalter, Bonn 1992, S. 148.

¹³² Vgl. Neuhausen 1992, S. 147.

¹³³ Vgl. Saxl, Fritz: Rinascimento dell'Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 43 (1922), S. 220–272, hier S. 252.

¹³⁴ Vgl. Fleckner, Uwe (Hg.): Aby Warburg – Bilderreihen und Ausstellungen (Gesammelte Schriften Aby Warburg, 2,2 / Abt. 2), Berlin 2012, S. 392.

¹³⁵ Vgl. Neuhausen 1992, S. 152.

¹³⁶ Vgl. Brink 1987, S. 64.

¹³⁷ Vgl. Boucher, Bruce: The Sculpture of Jacopo Sansovino, New Haven/London 1991, S. 76.

andere Funktion von Merkur hervorgehoben werden, nämlich die Redegewandtheit, verdeutlicht durch die Geste seiner Hand.¹³⁸ Verbunden mit dem Arguskopf wird der Inhalt der Darstellung bzw. ihre Interpretation eindeutig. In Ovids Metamorphosen wird erzählt, wie Merkur den hundertäugigen Argus durch geschickte Redekunst und wohlklingendes Flötenspiel einschläfert, um die in eine Kuh verwandelte Io, eine Geliebte des Jupiter, aus der Überwachung durch Argus zu befreien. Hierfür braucht Merkur viele Worte und erzählt lange Geschichten, was ihm jedoch als Gott der Eloquenz keinerlei Schwierigkeiten bereitet.¹³⁹ Diese List steht also beispielhaft für seine Gabe der Rede und soll hier ebendiese sowie seine Klugheit präsentieren, um ihn schließlich als Personifikation dieser Tugenden gelten zu lassen.¹⁴⁰

Durch die zeitliche Einordnung des Sansovino-Merkurs ist die Verbindung zum Humanismus naheliegend und findet in der Deutung klare Bezüge. Die wichtigste zeitgenössische Quelle für die Loggetta-Statuen ist die reiseführerartige Beschreibung von Venedigs Sehenswürdigkeiten, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIV libri*, von Francesco Sansovino, Jacopos Sohn. Er gibt eindeutige Hinweise auf ihre Interpretation im Zusammenhang mit der Repubblica. Zum Merkur gibt er folgende Erklärung:

Et perche tutte le cose sapientemente pensate & disposte, hanno bisogno d'essere espresse con eloquenza, percioche le cose eloquentemente dette con facondia, hanno molto più forza ne gli animi di coloro, che ascoltano, che quelle che si espongono senza eloquenza, & in questa Repub. la eloquenza ha sempre hauuto gran luogo, & gli huomini eloquenti vi sono stati in numero grande & in sommo grado di riputazione: ho voluto figurar Mercurio, come significatiuo delle lettere & della eloquenza.¹⁴¹

Ein guter Gedanke bedürfe also eines angemessenen Ausdrucks, für den man sich wiederum geschickt der Worte bedienen können muss. Nicht nur für wissenschaftliche Diskurse, sondern auch für Überzeugungskraft ist Eloquenz nötig, die letztlich auch bei Geschäften und im Handel zum Tragen kommt, wie auch für diplomatische Beziehungen und politische Verhandlungen. Dies macht sie, die Redekunst, also besonders wichtig, speziell für Venedig als Handelsmetropole.¹⁴²

¹³⁸ Vgl. Brink 1987, S. 76.

¹³⁹ Vgl. Ov. Met. 681 f.

¹⁴⁰ Vgl. Boucher 1991, S. 85.

¹⁴¹ Francesco Sansovino: *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri. Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'Anno 1580 fino al presente 1663 da D. Giustiniano Martinioni*, Venedig 1663, S. 307.

¹⁴² Vgl. Brink 1987, S. 78.

Der Bezug zum Humanismus wird auch schon durch den Gelehrten Cyriacus von Ancona deutlich. Sein Einfluss bezieht sich nicht nur auf die bildliche Darstellung, sondern auch ganz grundsätzlich auf die Verehrung Merkurs, nicht in religiösem Sinne, sondern eher als Vorbild und Tugend für die Humanisten. Denn Cyriacus hatte einen besonders engen Bezug zu Hermes bzw. Merkur, den er als Schutzgott für sich auserkoren hatte,¹⁴³ was sich wiederum in den vier von ihm in lateinischer Prosa verfassten Bittgebeten an Merkur äußert.¹⁴⁴ Darin wendet er sich an den Gott selbst, der ihm Schutz auf seinen Reisen bietet, aber er greift auch die für ihn am wichtigsten erscheinenden Tugenden heraus, wobei er sich an Caesars Kommentaren zu den gallischen Kriegen orientiert, in denen dieser die Fähigkeiten des gallischen Merkurs als Gott der Künste und Beschützer der Straßen beschreibt.¹⁴⁵

Cyriacus bezieht sich dabei vor allem auf die Fähigkeiten Merkurs als »Erfinder aller Künste«,¹⁴⁶ wobei Kunst im breiteren Sinne als Kultur bezeichnet werden kann und somit der Gott maßgeblich für deren Entwicklung ist. Die Künste, also *artes*, bezogen sich allerdings auch auf die heute als Wissenschaft bezeichneten Gebiete, was Merkur zu einer für den Humanismus besonders geeigneten Figur machte.

[Cyriacus] trug entscheidend zu Merkurs Aufstieg zu einem der profiliertesten antiken Götter in der Renaissance bei, indem er vornehmlich mit seinem so ausgeprägten Bild von Hermes/Merkur als dem ›Vater der Wissenschaften‹ und speziell dem ›Vater des Geistes und Verstandes sowie der Erfindungsgabe und der Beredsamkeit‹ die seit dem Cinquecento weit verbreitete Vorstellung von diesem olympischen Gott als dem Patron der Wissenschaften und Literatur sowie der Kunst und Kultur wesentlich förderte.¹⁴⁷

Wenn nun das dekorative Gesamtprogramm der Loggetta betrachtet wird, zeigt sich eine über die Repräsentation humanistischen Gedankenguts noch hinausgehende, konkret mit der Stadt Venedig verbundene Bedeutung. Diese ist allerdings eng mit Geschichte und Politik verwoben, sodass die für diese Interpretation nötigen Umstände geklärt werden müssen. Es ist also sinnvoll, zunächst die Loggetta in ihren zeitgenössischen Kontext einzubetten und die politischen Gegebenheiten sowie die damalige Regierungsform zu betrachten, für die ja dieses Gebäude – oder auch »a great piece of sculpture«¹⁴⁸ – als politisches Statement entworfen worden war.

¹⁴³ Vgl. Saxl 1922, S. 253.

¹⁴⁴ Vgl. Neuhausen 1992, S. 155.

¹⁴⁵ Vgl. S. 26.

¹⁴⁶ Vgl. S. 26.

¹⁴⁷ Neuhausen 1992, S. 169.

¹⁴⁸ Howard 1975, S. 35.

Das venezianische Regierungssystem, das von 1172 bis 1797 als »Mischverfassung« ausgeübt wurde, gilt als vorbildhaft für die Florentiner Stadtrepublik in der Renaissance, wie auch für die amerikanische Verfassung im 18. Jahrhundert.¹⁴⁹ Es beruhte auf einer Gewaltenteilung, die zwar noch nicht strikt in die drei typischen Aufgabenbereiche Legislative, Judikative und Exekutive getrennt war, die aber die politische Macht auf verschiedene Gremien aufteilte, sodass eine Monarchie oder eine Diktatur unterbunden wurde. Was im heutigen Sinn als Republik aufgefasst wird, galt allerdings noch nicht für die venezianische Regierung der Frühen Neuzeit. Dort wurde lediglich der Adel als wahlberechtigt angesehen; das Patriziat war also »Souverän Venedigs«.¹⁵⁰ Der »Rest« der Bevölkerung teilte sich in die Gruppe der sogenannten *cittadini* – Sekretäre, Kanzler, Notare, Verwaltungsangestellte – und »alle anderen«, wie Handwerker und Künstler, die keine politische Mitsprache hatten.¹⁵¹ Die Basis der Politik und ihrer Vertreter bestand demnach aus der Gesamtheit aller Adelsfamilien, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren dies ca. 2.000 Menschen von einer Bevölkerung von ca. 125.000.¹⁵² Sie bildeten zusammen den Großen Rat, aus dem dann jeweils die Vertreter der verschiedenen Ämter und Räte gewählt wurden, wie auch der Doge, das einzige Amt auf Lebenszeit, der zwar das Staatsoberhaupt war, aber nicht mit einer monarchischen Position verwechselt werden darf. Sein politischer Handlungsspielraum war durchaus eingeschränkt, denn ohne seine Berater und die Zustimmung verschiedener Räte war es ihm nicht möglich, Entscheidungen zu treffen.¹⁵³ Die Macht wurde also, zumindest unter allen Adligen, aufgeteilt, die Bevölkerung hatte keine politische Stimme, der Doge galt als repräsentatives Oberhaupt.

Eine wichtige zeitgenössische Quelle für die Beschreibung dieses Regierungssystems ist die Abhandlung des Venezianers Gasparo Contarini, *De Magistratibus et Republica Venetorum* von 1523/1524, erschienen 1543. Er stellt immer wieder die Frage nach der perfekten Staatsform, die für ihn genau diese Mischform präsentiert: der Große Rat als das demokratische Element, der Doge als das monarchische und

¹⁴⁹ Vgl. Riklin 1990, S. 264ff.

¹⁵⁰ Landwehr, Achim: Die Erschaffung Venedigs. Raum, Bevölkerung, Mythos 1570–1750, Paderborn 2007, S. 252.

¹⁵¹ Vgl. Landwehr 2007, S. 252 f.

¹⁵² Für eine detaillierte Darlegung der Bevölkerungsentwicklung im 16. Jh., vgl. Landwehr 2007, S. 202ff.

¹⁵³ Vgl. Riklin 1990, S. 269ff, 276ff.

der Senat mit den anderen Räten als das optimatische.¹⁵⁴ Alle zusammen ergeben seiner Meinung nach ein vollkommen harmonisches Regierungssystem.¹⁵⁵

Die Interpretation der Skulpturen ist in Francesco Sansovinos »Reiseführer« zu finden. Sie wird in der Forschungsliteratur immer wieder zitiert und als schlüssig erachtet. Jede der vier Figuren wird mit einer konkreten und eindeutigen Aussage belegt:

Hauendo adunque gli antichi figurata Pallade per la sapientia, hò voluto (diceua egli) que questa figura sia Pallade armata, & in atto pronto, & viuenta, perche la sapientia di questi Padri, nelle cose di Stato è singolare & senza pari alcuno.¹⁵⁶

Pallas – wie Sansovino sie nennt –, oder Minerva, in kriegerischer Aufmachung mit Helm, Harnisch und Schild wird also zu einer Personifikation der Weisheit, die sich hier auf die Weisheit des Senats bezieht (Abb. 7).

Neben ihr steht Apollo (Abb. 8):

Quest'altro ch'è Apollo, esprime, che si come Apollo significa il Sole, & il Sole è veramente un solo, & non piu, & però si chiama Sole, così questa Repub. per constitutioni di leggi, per unione, & per incorrotta liberta è una sola nel mondo senza più, regolata con giustizia & con sapientia. Oltre à ciò si sa per ogn'uno, che questa natione si diletta per ordinario della musica, & però Apollo è figurato per la musica. Ma perche dall'unione de i Magistrati che sono congiunti insieme con temperamento indicibile, esce inusitata harmonia, la qual perpetua questo ammirando gouerno, però fu fabricato l' Apollo.¹⁵⁷

Apollo ist stellvertretend für die Sonne, die einzigartig ist, wie auch die venezianische Republik. Durch die Verbindung zur Musik wird der Aspekt der Harmonie noch betont, die die Regierung auszeichnet und nur dadurch zu einem so erfolgreichen System werden konnte.

Auf der anderen Seite des zentralen Bogens der Loggetta steht Merkur (Abb. 5), der schon als Repräsentation der Eloquenz geklärt wurde, und Pax, die Personifikation des Friedens (Abb. 6):

L'ultima statua è la Pace. Quella pace tanto amata da questa Rep. per la quale è cresciuta à tanta grandezza, & la quale la costituisce Metropoli di tutta Italia, per i negotij da terra & da mare, quella pace dico, che il Signor diede al Protettor di Venetia, S. Marco, dicendoli, *Pax tibi Marce Euangelista meus*. La quale, dalla religione, dalla giustitia, & dall'offeruanza delle leggi, prouiene in

¹⁵⁴ Dies bezeichnet eine Regierungsform der späten Römischen Republik, in der ausschließlich der Senat die Entscheidungsgewalt innehatte.

¹⁵⁵ Vgl. Riklin 1990, S. 273 f.

¹⁵⁶ Sansovino, Venetia, S. 307.

¹⁵⁷ Sansovino, Venetia, S. 307 f.

quella maniera che esce il concerto da una ben. concorde harmonia. cosi diceua egli.¹⁵⁸

Nur diese gute Regierung kann für Frieden sorgen, der die Voraussetzung für das Wohlergehen der Republik ist, und dazu führen, dass diese so groß, stark und einflussreich geworden ist. Pax ist allerdings auch eine Anspielung auf die Worte, die nach venezianischer Tradition ein Engel an den Heiligen Markus richtete, als er während seiner Reisen durch Europa in Venedig ankam: »Pax tibi, Marce, evangelista meus. Hic requiescet corpus tuum.« Hier solle er in Frieden ruhen. Dadurch wird erklärt, wie er zum Schutzpatron Venedigs wurde.¹⁵⁹

Alle vier Statuen ergeben zusammen eine Allegorie der venezianischen Regierung, die wichtige Tugenden wie Weisheit, Eloquenz und Harmonie in sich vereint, um der Republik Venedig Frieden und Wohlstand zu gewähren.

Allegorien von der »guten Regierung« waren ein beliebter Topos für die Selbstdarstellung von Stadtrepubliken in der Frühen Neuzeit. Ein solcher Tugendkatalog sollte die regierende Oberschicht repräsentieren, denn nur wenn sie solche Fähigkeiten besaß, konnte die Bevölkerung auch auf die positive Wirkung dieses politischen Systems vertrauen und ihr dementsprechend gehorchen. Wichtig für diese frühneuzeitlichen Stadtrepubliken war dabei immer die Einheit und die Eintracht und damit einhergehend die Verhinderung von Machtverschiebungen zugunsten einzelner Personen. Deswegen wurden keine konkreten, benennbaren Individuen oder wichtige Amtspersonen, sondern Allegorien stellvertretend für das gesamte Gemeinwesen und die Auswirkungen dieser guten Regierung dargestellt.¹⁶⁰ Ein bekanntes und umfassendes Beispiel einer solchen Darstellung ist Ambrogio Lorenzettis Freskenzyklus im Rathaus von Siena sowie die Loggetta von Jacopo Sansovino:

Die triumphale Architektur und das panegyrische Programm ergänzten und steigerten sich gegenseitig. Hier wurde, mit bis dato unbekanntem Aufwand, ein bleibendes Bauwerk an öffentlichem Ort errichtet, dessen Funktion, bauliche Gestalt und Bildprogramm der Verherrlichung der Republik und der sie tragenden Aristokratie diente.¹⁶¹

¹⁵⁸ Sansovino, Venetia, S. 308.

¹⁵⁹ Vgl. Rösch, Gerhard: Venedig. Geschichte einer Seerepublik, Stuttgart/Berlin/Köln 2000, S. 24.

¹⁶⁰ Vgl. Fröschl, Thomas: Selbstdarstellung und Staatssymbolik in den europäischen Republiken der Frühen Neuzeit an Beispielen der Architektur und bildenden Kunst, in: Helmut G. Koenigsberger / Elisabeth Müller-Luckner (Hg.): Republiken und Republikanismus im Europa der Frühen Neuzeit (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 11), München 1988, S. 239–271, hier S. 255.

¹⁶¹ Wolters, Wolfgang: Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1983, S. 245.

Denn nicht nur die vier Bronzestatuen, auch die übrige Fassadendekoration komplettiert das Bild der venezianischen Republik. Die direkt über den Göttern angebrachten Reliefs zeigen eine Episode des jeweiligen Gottes. Das Relief über Pallas zeigt sie den Riesen tötend, deswegen ist sie auch als Statue kriegerisch ausgestattet. Die starke, wehrhafte Weisheit ist gefordert, um Frieden und Wohlstand der Republik zu sichern und den Feind zu besiegen.

Apollos Relief zeigt ihn den Marsyas schindend. Diese Szene bezieht sich auf Apollo als Gott der Musik, den Marsyas zum Wettbewerb herausgefordert hatte, wofür er schließlich durch Häutung bei lebendigem Leib bestraft wurde. Durch die vielen Fähigkeiten Apollos sollte hier besonders der Bezug zur Musik herausgehoben und auf »die der kosmischen Ordnung korrespondierende Harmonie dieses Regierungssystems«¹⁶² hingewiesen werden. Also ist es auch hier der Überlegene, der zu besiegen und bestrafen weiß, wenn ihn jemand herausfordert. Seine Überlegenheit schöpft sich aus der Harmonie, die der Musik innewohnt, welche von Apollo repräsentiert wird.

In der Szene über Merkur wird dieser beim Flötenspiel gezeigt, um Argus einzuschläfern, während Merkur als Statue schon den Kopf des Wächters abgetrennt hat. Durch kluges Taktieren, Eloquenz und problemlösende Schlauheit kann also auch ein übermächtiger Gegner besiegt werden.

Pax als Statue wird beim Verbrennen von Waffen und Ausrüstung gezeigt. Dadurch, dass die anderen Tugenden schlau und tatkräftig über die Republik wachen, kann Pax bestehen und auf Waffen verzichten. Im Relief ist sie mit einem Füllhorn dargestellt, wie sie einen Krieger ehrt, was Krieg und Frieden miteinander verbindet und die militärische Stärke Venedigs ausdrücken sollte, durch die Frieden erreicht werden könne, woraus schließlich Wohlstand hervorgeht.¹⁶³

Pax steht also mit der Stellung Venedigs als Seemacht in Verbindung, aber auch die Themen der Attikareliefs lassen sich darauf beziehen: Das Zentralrelief zeigt Venetia, die Personifikation der Stadt, in Form einer Justitia auf einem Thron mit zwei Flussgöttern, dem Po und der Etsch, welche die zum venezianischen Reich gehörenden Gebiete auf dem italienischen Festland repräsentieren (Abb. 12). Die seitlichen Reliefs zeigen dementsprechend die damaligen Besitztümer im Mittelmeerraum: Jupiter als Stellvertreter für die Insel Kreta (Abb. 13) und Venus als Göttin von

¹⁶² Fröschl 1988, S. 259.

¹⁶³ Vgl. Boucher 1991, S. 85 f.

Zypern (Abb. 14).¹⁶⁴ Diese Götter wurden auch in der Poesie direkt mit Venedig in Verbindung gebracht. So waren die Venezianer Kinder der Venus, der Name der Stadt, Venetia, wurde von Venus abgeleitet. Traditionen sprachen von Venedig als Tochter Jupiters.¹⁶⁵

Zwischen diesen großen Attikareliefs befinden sich weitere kleinere, auf denen Putti den Schild des Heiligen Markus tragen und auf kriegerischen Trophäen sitzen, was den Triumph Venedigs über seine Feinde repräsentiert (Abb. 15).¹⁶⁶

Die Harmonie der Regierung als unersetzliches und im Vergleich zu anderen Regierungen außergewöhnliches Element wird also in den Tugenden immer wieder aufgegriffen und ihre Notwendigkeit deutlich. Venedig wird als gute Regierung, vermögende Handelsstadt und starke Seemacht verherrlicht.

Die politische Geschichte dieser Zeit zeigt nun aber Verfall und Machtverlust der Republik. Ihr goldenes Zeitalter kann auf die Epoche von 1204 – der vierte Kreuzzug und die Eroberung Konstantinopels – bis zur Wende zum 16. Jahrhundert festgemacht werden.¹⁶⁷ Gegen Ende des 15. Jahrhunderts stand die Republik Venedig auf dem Höhepunkt ihrer Macht, mit der größten Ausdehnung ihres Reiches auf dem Festland und blühender Wirtschaft. Dies hatte allerdings zur Folge, dass die anderen europäischen Großmächte diese venezianische Expansion als bedrohlich einstufte und sich in der Liga von Cambrai gegen die Serenissima zusammenschlossen – offiziell mit dem Ziel des Kampfes gegen die Türken, inoffiziell zur Einschränkung des Machtbereichs Venedigs. In der Schlacht bei Agnadello 1509 erlitt Venedig eine desaströse Niederlage und verlor fast das gesamte Herrschaftsgebiet auf dem Festland an die Liga.¹⁶⁸ In den 1520er Jahren kamen Hungersnöte und die Pest hinzu, die die Republik noch zusätzlich erschütterten, bis 1529 der Frieden von Bologna beschlossen wurde, der bis auf einen Krieg mit den Türken (1537–1540) bis 1571 anhielt. Bei diesen kriegerischen Auseinandersetzungen verlor die venezianische Großmacht zahlreiche Besitzungen, wie die Inseln in der Ägäis an die Osmanen, mit Ausnahme von Kreta und Zypern.¹⁶⁹ In den Jahren nach 1530 folgte eine zurückhaltende Politik des Gleichgewichts und geschickter Diplomatie, wodurch das

¹⁶⁴ Vgl. Howard 1975, S. 34. Vgl. Lorenzetti, Giulio: La loggetta al campanile di S. Marco, in: *L'arte* 13 (1910), S. 108–133, hier S. 132.

¹⁶⁵ Vgl. Boucher 1991, S. 83.

¹⁶⁶ Vgl. Boucher 1991, S. 84.

¹⁶⁷ Vgl. Rösch 2000, S. 65.

¹⁶⁸ Vgl. Rosand, David: *Myths of Venice. Figuration of a State*, London 2001, S. 119.

¹⁶⁹ Zypern wurde dann allerdings 1571 von den Türken erobert. Vgl. Rösch 2000, S. 155. Vgl. Howard 1975, S. 2. Vgl. Boucher 1991, S. 83.

venezianische Reich sich erholte und sogar fast komplett die Terraferma, die Gebiete des oberitalienischen Festlandes, zurückerlangte.¹⁷⁰

Bis zu dem Zeitpunkt also, als die Loggetta-Dekorationen angefertigt wurden, hatte das große Reich und die Macht Venedigs stark gelitten, war kurz vor dem Niedergang gewesen, hatte sich aber wieder erholt, sodass das Bildprogramm dementsprechend als erinnertes Mythos dieser großen Zeit und als Verewigung des Mythos ihrer Stärke aufgefasst werden kann, wobei der Begriff des Mythos gerade in Verbindung mit Venedig als feststehender Ausdruck verwendet wird.¹⁷¹

The Loggetta is the most complete surviving visual representation of the ›myth of Venice‹ – that is, the Venetian view of their own state as the perfect republic.¹⁷²

Sie sollte also nicht nur Besucher, sondern auch die eigene Bevölkerung von der Überlegenheit des venezianischen Staates überzeugen, an dessen mythischen Ursprung erinnern und damit beeindrucken.

Die Loggetta wurde nach dem Frieden von Bologna neu geplant, als das Selbstbewusstsein der Stadt wieder gestärkt war und man sich seiner großen Vergangenheit rühmte, um dadurch das Vertrauen der Bevölkerung in die Republik wiederzuerlangen.¹⁷³ Eine Richtungsänderung der Politik von einer offensiven hin zu einer defensiven Vorgehensweise lässt sich auch an der Änderung des Skulpturenprogramms ablesen. Während die provisorisch aufgestellten Skulpturen, die vor der Fertigstellung von Sansovinos Bronzefiguren deren Plätze einnahmen, Mars und Victoria darstellten, also den Gott des Krieges und die Personifizierung des Sieges, beides Gestalten, die auf die kriegerische Aktivität der Serenissima hinweisen,¹⁷⁴ wurden nun stattdessen Sansovinos Apollo und Pax eingesetzt. Letztere war angemessener als der Sieg, nachdem ja Venedig vor kurzem erst den Krieg gegen die Türken verloren und grundsätzlich sehr gelitten hatte.¹⁷⁵ Harmonie und Frieden sollten proklamiert und der Bevölkerung demonstriert werden.

¹⁷⁰ Vgl. Rosand 2001, S. 119. Vgl. Rösch 2000, S. 156.

¹⁷¹ Eine ausführliche Bibliographie über den »Mythos von Venedig« gibt: Muir, Edward: Images of Power: Art and Pageantry in Renaissance Venice, in: The American Historical Review 84, Nr. 1 (1979), S. 16–52, hier S. 16, Anm. 2.

¹⁷² Howard 1975, S. 34.

¹⁷³ Vgl. Wolters 1983, S. 236.

¹⁷⁴ Vgl. Morresi, Manuela: Jacopo Sansovino, Mailand 2000, S. 221.

¹⁷⁵ Vgl. Bury, John Bernhard: The Loggetta in 1540, in: The Burlington Magazine 122 (1980), S. 631–635, hier S. 632.

Die Loggetta war eine der ersten Darstellungen, die den Staatsmythos verbildlichten, und hatte Einfluss auf darauf folgende Repräsentationen.¹⁷⁶ Es gab allerdings schon kurz vorher (1537) eine ähnliche Zusammenstellung von mythologischen Figuren, die sich ebenfalls als Repräsentation des venezianischen Staates deuten lässt. Es handelt sich dabei um den Figureschmuck in den Nischen am großen Fenster zum Balkon der Sala dello Scrutinio an der Westfassade des Dogenpalastes (Abb. 16). Auch hier ist Jupiter der Hinweis auf Kreta, Mars steht als Kriegsgott für die militärische Stärke, Neptun als Zeichen der Seemacht und Merkur kann sowohl als Gott des Handels als auch der Eloquenz gedeutet werden. Bekrönend ist ebenfalls eine Personifikation der Venetia. Die Figuren rahmen das Investiturbild des Dogen Andrea Gritti.¹⁷⁷ Dies war schon zur Tradition geworden, denn der Doge, obwohl in seiner Macht stark eingeschränkt, war für die Adeligen und die Republik von großer Bedeutung, dadurch dass er als Repräsentant Venedigs bei zahlreichen Zeremonien und anderen öffentlichen Auftritten präsent war. Nach außen hin wurde der jeweilige Doge also geehrt und gerühmt, damit ihm die Bevölkerung ihr Vertrauen entgegenbrachte, nach innen war er in politischer Hinsicht allerdings, wie schon erwähnt, relativ bedeutungslos. Vollbrachte jedoch ein Doge auch in militärischer Hinsicht außerordentliche Leistungen, die dem Staat zugutekamen, wurde ihm die Ehre erwiesen, auf Bildern im Dogenpalast verewigt zu werden.¹⁷⁸

Sansovinos Vorgehen, die Tugenden des Staates als Allegorien darzustellen und gemeinsam als Bild der Regierung zu präsentieren, findet sich auch in Malereien im Dogenpalast.¹⁷⁹ Hier sind vor allem Gemälde von Tintoretto zu nennen, die er 1576 für das Atrio Quadrato, einer prunkvollen Vorhalle im Dogenpalast, angefertigt hatte. Sie sind ebenfalls als politische Allegorien des venezianischen Staatssystems zu lesen¹⁸⁰ und lehnen sich eng an die Bedeutung ihrer skulpturalen Vorbilder – die Loggetta-Bronzen – an. Tintoretto hatte ein besonderes Interesse für die Skulpturen in Venedig, besonders für jene von Sansovino, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband.¹⁸¹

¹⁷⁶ Vgl. Boucher 1991, S. 81.

¹⁷⁷ Vgl. Wolters 1983, S. 243. Vgl. Wolters, Wolfgang: Der Dogenpalast in Venedig. Ein Rundgang durch Kunst und Geschichte, München 2010, S. 26.

¹⁷⁸ Vgl. Wolters 2010, S. 17.

¹⁷⁹ Vgl. Boucher 1991, S. 88.

¹⁸⁰ Vgl. Villa, Renzo / Villa, Giovanni Carlo Federico: Tintoretto, Mailand 2012, S. 185.

¹⁸¹ Vgl. Krischel, Roland: Tintoretto und die Skulptur der Renaissance in Venedig, Weimar 1994, S. 31, 33.

In Venedig finden sich zahlreiche Kunstwerke aus dem 16. Jahrhundert, die Allegorien oder Götter stellvertretend für Besitzungen der Serenissima und ihre Herrschaft über Land und Meer verdeutlichen, wie natürlich vorwiegend im Dogenpalast in der Sala delle Quattro Porte¹⁸² und der Sala del Senato¹⁸³, oder in der Sala del Collegio, wo im Deckengemälde von Paolo Veronese *Justitia und Pax bei Venetia*, außerdem *Religio und Fides* sowie *Mars und Neptun* dargestellt sind. Letztere sind neben der Kombination mit Merkur eine beliebte Verbindung, stellvertretend für die Herrschaft über Land und Meer.¹⁸⁴ Merkur taucht ebenfalls immer wieder auf, wie in dem Deckengemälde von Giambattista Ponchino in der Sala del Consiglio dei Dieci.¹⁸⁵ Wie bereits erwähnt, war Merkur für die Venezianer eine besonders wichtige Figur, weswegen auch in einer frühen Venedig-Karte von Jacopo de' Barbari Merkur und Neptun als die zwei Schutzgötter der Stadt fungieren (Abb. 17a). Sie werden durch Inschriften in ihrer Funktion noch genauer festgelegt. Merkur als Gott des Handels richtet seinen Schutz vor allen anderen auf die venezianische Handelsmetropole – »Mercurius pre ceteris huic fauste emporiis illustro« (Abb. 17b). Neptun hat Venedig zu seiner Heimat auserkoren und sorgt dafür, dass die Wogen im Hafen geglättet und zum Befahren sicher sind – »Aequora tuens portu resideo hic Neptunus« (Abb. 17c).¹⁸⁶

Die Loggetta-Bronzen sind mit den in Venedig allgemeingültigen Aussagen belegt, die als politische Sprache den Standarddeutungen venezianischer Panegyrik entsprechen. Sowohl Jacopo als auch sein Sohn Francesco Sansovino waren mit dieser Sprache vertraut, Jacopo durch den engen Kontakt zu den Prokuratoren und Francesco durch seine eigene literarische Arbeit und Bildung.¹⁸⁷ Immer mehr wurden pagane Götter als Allegorien und Tugenden des Staates eingesetzt, was zur Folge hatte, dass seit der Mitte des 16. Jahrhunderts eine Vielzahl von ikonologischen Handbüchern zur richtigen Verwendung und Interpretation der Figuren veröffentlicht wurde, in denen dann Künstler und Kunstinteressierte nachschlagen konnten.¹⁸⁸

¹⁸² Vgl. Wolters 2010, S. 79ff.

¹⁸³ Vgl. Wolters 2010, S. 104 f.

¹⁸⁴ Vgl. Wolters 2010, S. 95 f.

¹⁸⁵ Vgl. Wolters 2010, S. 116.

¹⁸⁶ Vgl. Rosand 2001, S. 12.

¹⁸⁷ Vgl. Rosand 2001, S. 136.

¹⁸⁸ Vgl. Wolters 2010, S. 116.

Da es aber nicht für jeden, abgesehen von den humanistisch gebildeten Personen wie den Gelehrten, Männern der Kirche, Politikern, Geschäftsleuten, Künstlern und Juristen, von vornherein klar war, was es mit dem gesamten Figurenprogramm auf sich hatte – Standarddarstellungen, wie *Venetia in forma di Justitia*, wurden schnell erkannt – konnte schließlich mithilfe der Erklärung von Francesco Sansovino, dessen Stadtbeschreibung eine notwendige Ausrüstung für jeden Venedig-Reisenden war, das gesamte komplexe Programm erläutert werden.¹⁸⁹ Zusammengefasst sollte dieses also verdeutlichen, dass die perfekte Harmonie des venezianischen Staatswesens auf das Zusammenwirken von vier bestimmenden Tugenden zurückzuführen sei: auf disziplinierte Weisheit, kluge Eloquenz, strenge Harmonie und wehrhaften Frieden, dargestellt durch die Götterfiguren und Personifikationen von Pallas, Apollo, Merkur und Pax an der Fassade der Loggetta. Der anfangs erwähnte architektonische Bezug zu den römischen Triumphbögen wird insofern deutlich, als Letztere in der römischen Kaiserzeit an ruhmreiche Feldherrn, Kaiser oder wichtige Ereignisse, meist gewonnene Schlachten, erinnern und vom Triumph künden sollten, wie dann in der Renaissance die Loggetta an die überlegene Republik Venedig.

3.2 Antonio Minellis *Merkur*: Der Einfluss der Gestirne in der Renaissance

Die Bandbreite der Verwendung von Merkurdarstellungen kann mit Antonio Minellis Marmorskulptur um eine weitere Dimension ergänzt werden (Abb. 18). Es handelt sich um ein Kunstwerk, das 1527, also nur 13 Jahre vor Sansovinos Merkur, entstanden ist und das nicht nur geschichtlich, sondern auch regional im gleichen Kontext steht, insofern als Minelli wie auch Sansovino in Venedig tätig war. Hier wird aber in keinerlei Hinsicht auf den Mythos Venedig oder die Harmonie der Regierung angespielt, dieses Werk muss vielmehr in einem sehr persönlichen Zusammenhang mit dem privaten Auftraggeber gesehen werden.

Merkur ist in einem weiten Ausfallschritt dargestellt, den linken Fuß auf eine kleine Anhöhe gesetzt, die einer Wolke ähnelt. Seine geflügelten Riemensandalen

¹⁸⁹ Vgl. Wolters 2010, S. 74. Vgl. Wolters 1983, S. 243.

muten römisch an, wie auch die Kappe auf seinem Haupt, das mit seinen definierten Locken an römische Porträtköpfe erinnert. Er hebt seinen Kopf an und auch sein Blick strebt schräg nach oben; er scheint, mit seinem leicht geöffneten Mund voller Tatendrang nach vorne eilen zu wollen. Dieses Vorhaben wird durch seinen Schritt, aber auch durch die aktiven Arme verstärkt: den linken Arm angewinkelt, mit einem Geldbeutel in der Hand, der rechte Arm hält den um die Schultern gelegten Mantel. Möglicherweise war hier ursprünglich noch ein Caduceus in der Leerstelle zwischen Daumen und Zeigefinger angebracht.¹⁹⁰

Die Skulptur scheint von einem antiken Original inspiriert zu sein, da sie große Ähnlichkeit mit einem *Hypnos* in Madrid aufweist. Von dieser Skulptur gab es zahlreiche Repliken, unter anderem eine höchstwahrscheinlich als solche zu identifizierende Skulptur bei Andrea Odoni. Marcantonio Michiel, der private Auftraggeber des Minelli-Merkurs, kannte dessen Sammlung und hätte sie demnach dort gesehen haben können. Der *Hypnos* wurde bis 1862 als Merkur interpretiert und deswegen ist es durchaus möglich, dass Minelli diese Figur adaptiert hatte.¹⁹¹

Das Ungewöhnliche an der 77 cm hohen Marmorfigur ist der kleine Altar, der neben Merkur steht (Abb. 19). Er dient unter anderem als Stütze, übernimmt aber auch eine weitere wichtige Funktion, er gibt ihr eine spezifischere Bedeutung und betont, dass die Wahl Merkurs hier nicht zufällig oder beliebig getroffen wurde. An der dem Merkur abgewandten Breitseite des Altars ist eine Bronzeplakette angebracht, die von Willy Hartner als Horoskop bestimmt wurde, kombiniert mit einer graphischen Demonstration der Bewegungen des Planeten Merkur im ptolemäischen System.¹⁹² Die innere Seite des Altars trägt eine Inschrift, die Angaben zu Beginn und Vollen- dung des Werks macht sowie den Künstler benennt (Abb. 20):

MERC. SIMVLAC.
M. ANT. MICHAEL P.V.
ANN. VRB. VENET.
MC.VI.F.C.
CONSECRAVITQ.
ANT. MINELL. SCVLPT.
PATAVINVS.
XVI. KAL. MARTI. COEPTVM.

¹⁹⁰ Vgl. Pope-Hennessy, John: A Statuette by Antonio Minelli, in: *The Burlington Magazine* 94, Nr. 586 (1952), S. 24–30, hier S. 24.

¹⁹¹ Genaue Angaben zu den Dokumenten, vgl. Pope-Hennessy 1952, S. 27 f.

¹⁹² Vgl. Hartner, Willy: The Mercury Horoscope of Marcantonio Michiel of Venice. A Study in the History of Renaissance Astrology and Astronomy, in: *Vistas in Astronomy* 1 (1955), S. 84–183, hier S. 84.

XVII. KAL. QVINT.
PERFECIT
ANN. SAL.
M.D.XXVII.

Es wird also der Auftraggeber, Marcantonio Michiel, der Auftragszeitpunkt und -ort angegeben, *1106 Urbis Venetorum*.¹⁹³ Der zweite Teil besagt, dass der Bildhauer Antonio Minelli von Padua dieses Werk, welches er am 14. Februar 1527 begonnen hatte, am 15. Juni 1527 beendete. Durch astronomische Mittel konnte Hartner das genaue Datum ableiten, das durch das Horoskop aufgezeigt werden sollte, welches den gleichen Tag bezeichnet wie der, der auf der Inschrift für die Vollendung angegeben worden war. Durch diese Angaben wird deutlich, dass sich die Skulptur mit dem Horoskop auf einen ganz bestimmten Tag beziehen sollte, der für Marcantonio Michiel von großer Bedeutung gewesen sein muss.¹⁹⁴

Doch bevor die verschiedenen Interpretationen bezüglich dieses speziellen Tages und der Person des Auftraggebers genauer untersucht werden, soll zunächst auf den Stellenwert der Astrologie bzw. Astronomie in der Renaissance eingegangen werden.

Heute wird die Astronomie vor allem auf Grundlage der Mathematik und Physik ausgeübt und als naturwissenschaftliche Disziplin angesehen, während die Astrologie in den Bereich der Esoterik fällt. In der Renaissance jedoch wurden diese beiden Bezeichnungen nahezu synonym verwendet. Falls unterschieden wurde, galt die Astrologie als die höher gestellte Wissenschaft.¹⁹⁵ Sie war Teil der sieben Freien Künste, hatte also neben Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie und Musik einen gleichbedeutenden Rang inne. Bei der Astrologie handelte es sich um die Lehre von den Sternen, sie war die eigentliche und wichtigere Wissenschaft der Sterndeutung, der interpretativen Studien, die Astronomie hingegen bildete lediglich die mathematische und technische Basis. Die Astrologie war auch Teil der Theologie, der Medizin, der Geschichte und spielte natürlich eine wichtige Rolle bei der Weissagung. Sie wurde zu Fragen des alltäglichen Lebens herangezogen und konnte

¹⁹³ Zur Berechnung des Jahres 1106 aus der venezianischen in die allgemeine Zeitrechnung, vgl. Hartner 1955, S. 88, Anm. 18.

¹⁹⁴ Vgl. Hartner 1955, S. 88.

¹⁹⁵ Vgl. Quinlan-McGrath, Mary: *Influences. Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance*, Chicago 2013, S. 2.

wichtige Entscheidungen auf politischer und privater Ebene beeinflussen.¹⁹⁶ Nach einer Theorie, die schon von Platon aufgestellt und von Aristoteles und anderen weiterentwickelt worden war, betrachtete man das Universum als zweiteilig: die oberen himmlischen Sphären, wo Ruhe, Schönheit und Sinnlichkeit regieren und die eine »unwandelbare Musik der Ewigkeit«¹⁹⁷ erzeugen, drehen sich um die Erde, die niedere, vergängliche Welt.

Die aus den vier Elementen Erde, Luft, Feuer und Wasser zusammengesetzten Dinge und Geschöpfe entstehen, altern und sterben. Hier sind die Dinge ständig im Wandel, die Elemente Akteure eines unendlichen Dramas, dessen Handlung, so scheint es, nirgends verbindlich festgelegt ist. Aber was vollendet und unwandelbar ist und sich gleichförmig bewegt, ist von höherem Rang als das, was dem Wandel unterworfen ist, und daher wird die niedere Welt von der höheren regiert. Das bedeutet, daß sich der Einfluß, den die Musik der oberen Sphären ausübt, auch auf die Geschöpfe der niederen Welt erstreckt. [...] Die Kosmologie rechtfertigte die astrologische Hermeneutik: Sie erklärte, [...] weshalb die Astrologen aus den stetigen und vorhersagbaren Bewegungen der Planeten auf die künftigen sprunghaften und unregelmäßigen Entwicklungen und Bewegungen von Pflanzen, Tieren und Menschen auf der Erde schließen konnten.¹⁹⁸

Der Humanist Giovanni Pontano verglich in seinem 1512 veröffentlichten Traktat *De rebus caelestibus libri XIV* die Gestirne mit den Buchstaben des Alphabets, die sich in unterschiedlichen Kombinationen zu einer Vielzahl von Wörtern mit unterschiedlicher Bedeutung bilden lassen. Nach ebensolchem Muster lassen sich auch die Sterne betrachten, die eigene Qualitäten wie Farbe, äußere Erscheinung und Umlaufgeschwindigkeit aufweisen, und die in den jeweiligen Konstellationen mit anderen Gestirnen weitere, stets neue Bedeutungen erlangen. Der Astrologe konnte also mithilfe der Charaktereigenschaften des Planeten und den Konstellationen genaue Vorhersagen für bestimmte Ereignisse, Veranlagungen oder drohende Gefahren treffen.¹⁹⁹ Seine Klienten kamen aus allen Schichten, Adelige und Herrscher, Handelsherren, Diener, Seeleute und Arme, Männer und Frauen, mit den unterschiedlichsten Wünschen. Es ging um medizinische Fragen, die Heilung von Krankheiten, von Unfruchtbarkeit, aber auch geschäftliche Belange, wichtige zu treffende Entscheidungen

¹⁹⁶ Vgl. Eamon, William: *Astrology and Society*, in: Brendan Dooley (Hg.): *A Companion to Astrology in the Renaissance* (Brill's Companion to the Christian Tradition, Vol. 49), Leiden 2014, S. 141–191, hier S. 145 f. Vgl. Quinlan-McGrath 2013, S. 2.

¹⁹⁷ Grafton, Anthony: *Cardanos Kosmos. Die Welten und Werke eines Renaissance-Astrologen*, Berlin 1999, S. 18.

¹⁹⁸ Grafton 1999, S. 19.

¹⁹⁹ Vgl. Grafton 1999, S. 17 f.

für finanziellen oder politischen Erfolg, private Entscheidungen bezüglich einer Ehe oder einer anzutretenden Reise etc.²⁰⁰ Vorhersagen waren einerseits auf kurzfristige Sicht und für einzelne Personen angelegt, andererseits aber auch in meteorologischer Hinsicht und den Lauf der Weltgeschichte betreffend, also Ereignisse, die sich durch besonders seltene Konjunktionen von Gestirnen ergaben und große Veränderungen mit sich brachten.²⁰¹ So prophezeite der Astronom – oder Astrologe – Johannes Stöffler beispielsweise für das Jahr 1524 eine Sintflut, die alles mit sich reißen sollte. Die Bevölkerung geriet in Panik, es wurden Prozessionen und Zeremonien zur Abwendung des Unglücks abgehalten. Die Vorhersage bestimmte also das weitere Leben, so stark war der Glaube daran. Nachdem die Flut allerdings zum vorhergesagten Zeitpunkt ausblieb, gerieten die Astrologen bis zu einem gewissen Grad in Missgunst. Allerdings wirkte sich selbst das nicht besonders stark auf ihr Ansehen und die Popularität der Astrologie aus. Es wurden weiterhin in allen Schichten Wahrsager beschäftigt, wie beispielsweise bei dem Großkaufmann Anton Fugger, dessen Astrologe mithilfe einer Kristallkugel angeblich die Geschäftspartner fernab von Augsburg kontrollierte.²⁰²

Durch die Erfindung des Buchdruckes entstand eine Vielzahl neuer Möglichkeiten für die Verbreitung von astrologischen Werken. Es wurden Almanachs und Sammlungen von Ephemeriden²⁰³ wie die von Johannes Stöffler und Regiomontanus veröffentlicht. Im Laufe des 16. Jahrhunderts wurden vor allem Geburtshoroskope – die Konstellation der Sterne zum Geburtszeitpunkt – populär. Menschen aus allen Bevölkerungsschichten bestellten sie für sich und ihre Kinder, die man dann mit gebildeten Freunden diskutierte. Es gab eine regelrechte Sammelkultur von Geburtsgutachten bekannter Persönlichkeiten, wie die Sammlungen von Luca Gaurico oder Girolamo Cardano. Letzterer veröffentlichte unter anderem die Horoskope von Intellektuellen wie Petrarca, aber auch von Herrschern wie Papst Paul III., Kaiser Karl V. und Ludovico Sforza.²⁰⁴

Horoskope gab es bereits in der Antike. In der altbabylonischen Astrologie handelte es sich zunächst um eine reine Omendeutung, sie wurden für politische und

²⁰⁰ Vgl. Eamon 2014, S. 161.

²⁰¹ Vgl. Grafton 1999, S. 20.

²⁰² Vgl. Grafton 1999, S. 98.

²⁰³ Ephemeriden sind Aufzeichnungen über die tägliche Stellung der Gestirne für einige Jahre im Voraus. Vgl. Hartner 1955, S. 84.

²⁰⁴ Vgl. Drahos, Alexis: *L'astronomie dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris 2014, S. 25. Vgl. Grafton 1999, S. 122, 223 f. Vgl. Hübner, Wolfgang: *The Culture of Astrology from Ancient to Renaissance*, in: Dooley 2014, S. 17–58, hier S. 24 f.

wirtschaftliche Belange eingesetzt und lediglich für die Person des Königs bzw. Herrschers angefertigt.²⁰⁵ In der griechischen und römischen Antike waren solche Vorhersagen anonym, während sie schließlich in der Renaissance selbstbewusst und individuell bekannt gemacht wurden. Sie fanden großen Anklang und wurden öffentlich diskutiert.²⁰⁶

Die Kunst der Renaissance weist einige interessante Werke auf, die die Bedeutung der Astrologie deutlich machen. So wurde zum Beispiel das Geburtshoroskop von Francesco II Gonzaga am Hof in Mantua in Form eines szenischen Spektakels aufgeführt, bei dem Schauspieler als Planeten und Sterne verkleidet in einer Choreografie die Sternkonstellation des Horoskops nachstellten.²⁰⁷ Federico II Gonzaga, Francescos Sohn, ließ ein Zimmer – später *Camera dello Zodiaco* genannt – in seinem privaten Appartement im Castello von San Giorgio vom Hofkünstler Lorenzo Leonbruno mit Fresken ausmalen, die die Tierkreiszeichen und Planeten seines Horoskops und ihn als Herkules im Zentrum zeigten. Die Botschaft des Freskos war klar: »[...] at the moment of Federico II Gonzaga's birth, the heavens have proclaimed that he had been born to rule.«²⁰⁸ Ein weiteres prominentes Beispiel ist das Deckenfresko der *Sala di Galatea* in der Villa Farnesina, das Baldassare Peruzzi für Agostino Chigi ausführte. Auch hier wird Geburtstag und -uhrzeit des Auftraggebers verbildlicht.²⁰⁹

Diese großen Deckengemälde entstanden mit dem theoretischen Hintergrund von Marsilio Ficinos *De vita* (3,18) von 1489, in der er beschreibt, wie Bilder die himmlische Kraft in sich tragen können.²¹⁰ Mary Quinlan-McGrath argumentierte in dieser Hinsicht in ihrer Abhandlung über die Astrologie in der Renaissance mit der Materialbeschaffenheit von Kunstwerken und ihrer Verbindung zu den Gestirnen. Ein Material kann die Strahlung eines Planeten oder einer Sternkonstellation aufnehmen. Diese beiden Komponenten, Material und Strahlung, sind Teile der Natur. Die künstlerische Ausformung, das heißt, das Bild, das auf dem natürlichen Material

²⁰⁵ Vgl. Frommhold, Katrin: Bedeutung und Berechnung der Empfängnis in der Astrologie der Antike (*Orbis Antiquus*, Bd. 38; zugl. Münster, Univ., Diss., 2004), Münster 2004, S. 2.

²⁰⁶ Vgl. Hübner 2014, S. 34 f.

²⁰⁷ Vgl. Tarabochia Canavero, Alessandra: Oroscoli da contemplare. Le ragioni di alcune committenze alla corte dei Gonzaga, in: Luisa Secchi Tarugi (Hg.): *Mecenati, artisti e pubblico nel rinascimento. Atti del XXI Convegno Internazionale* (Pienza-Chianciano Terme, 20. bis 23. Juli 2009; *Quaderni della Rassegna*, 68), Florenz 2011, S. 411–421, hier S. 411.

²⁰⁸ Lippincott, Kristen: The Camera dello Zodiaco of Federico II Gonzaga, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 54 (1991), S. 244–247, hier S. 247.

²⁰⁹ Vgl. Tarabochia Canavero 2011, S. 420.

²¹⁰ Vgl. Quinlan-McGrath 2013, S. 170.

gezeichnet, gemalt, eingraviert oder gebildet wurde, ist ein künstliches, vom Menschen gemachtes Werk.²¹¹ Intellektuelle der Renaissance sahen also eine physikalische Verbindung von Himmel, Kunst und Architektur. Gebäude und Dekorationen wie Fresken wurden als fähig erachtet, himmlische Strahlung aufzunehmen, zu bewahren und wieder an den Betrachter abzugeben.²¹² Ficino empfahl deshalb, unter einem solchen Himmelsgemälde zu leben oder zu schlafen, um diese Strahlung aufzunehmen und zu verinnerlichen, wodurch dann die jeweilige Person dieses Bild in sich trage und sein Leben durch die kosmische Ordnung festgelegt würde. Agostino Chigi, aber auch die Medici und die Farnese führten dies soweit, dass sie der Überzeugung waren, mithilfe solcher Fresken die Betrachter physisch und mental zu Gunsten ihrer Familie zu beeinflussen.²¹³

Diese Beispiele zeigen, dass die Astrologie in der Renaissance nicht nur als Zeitvertreib oder künstlerisches Motiv eine Rolle spielte, sondern einen hohen Stellenwert für die Entscheidungen des praktischen Lebens besaß. Was die Bedeutung des Minelli-Merkurs betrifft, sind allerdings speziell die Geburts- bzw. Empfängnishoroskope genauer zu betrachten.

Die Basis für die Vorhersagen der Astrologen ist der angenommene Einfluss der Gestirne auf den Menschen, wobei jeder Planet einen eigenen Charakter hat und dieser in direkter Linie mit dem namensgebenden antiken Gott zusammenhängt, dieser also dementsprechend auf menschliche Angelegenheiten wirkt. So wurde Saturn als von kalter und trockener Beschaffenheit beschrieben, ihm wurde ein negativer Einfluss mit melancholischem Temperament zugeschrieben. Jupiter, warm und feucht, galt als glückverheißend und sanguin mit dem Hinweis auf Reichtümer und Großzügigkeit. Mars als heißer, trockener Planet konnte auf Ärger, Krieg und Gewalt hindeuten. Venus war, durch ihren heißen und feuchten Charakter verbunden mit der Sinnlichkeit, ebenfalls glückverheißend. Merkur galt als veränderlich und konnte auch Qualitäten eines anderen Planeten annehmen. Nicht nur die einzelnen Planeten waren für die Horoskopstellung von Bedeutung, sondern auch die Planetenkonfigurationen zu einer bestimmten Zeit.²¹⁴ Die Astrologen nutzten diese Technik, um einen bestimmten signifikanten Zeitpunkt zu berechnen, wie den einer Geburt oder einer Empfängnis. Man glaubte, den Charakter eines Kindes, seine Lebensdauer und

²¹¹ Vgl. Quinlan-McGrath 2013, S. 120.

²¹² Vgl. Quinlan-McGrath 2013, S. 196.

²¹³ Vgl. Quinlan-McGrath 2013, S. 200.

²¹⁴ Vgl. Eamon 2014, S. 154.

Begabungen dadurch vorhersagen zu können.²¹⁵ Cardano beschreibt in seiner Autobiographie *De vita propria* sein eigenes Horoskop und bemerkt, dass ihn bei seiner Geburt eine bestimmte Konstellation der Planeten vor einer Missbildung und Schlimmerem bewahrt habe:

Ich habe festgestellt, daß damals die beiden großen Sterne [Sonne und Mond] unter bestimmten Winkeln niederstiegen und daß keiner von ihnen den Ort des Horoskopes beschaute, da sie sich an der 6. und 12. Stelle befanden.[...] Und standen auch sonst keine unglückverheißenden Sterne innerhalb dieser Winkel, so schadete doch der Mars den beiden großen Sternen wegen der Ungunst seiner Stellung, und da er vollends mit dem Mond im Geviertschein stand, so konnte ich sehr wohl mißgestaltet zur Welt kommen. Tatsächlich hätte es auch leicht geschehen können, daß ich zerstückt aus dem Leibe meiner Mutter kam; nur wenig hat gefehlt.²¹⁶

Was den Planeten Merkur betrifft, finden sich zahlreiche Beispiele, die seinen positiven Einfluss auf den Menschen erläutern. Cardano gibt Anweisungen zur richtigen Deutung von Himmelszeichen, wobei hier also besonders jene im Bezug auf Merkur herausgehoben werden:

»Merkur im Löwen macht große Redner, Merkur im Widder verleiht die Gabe, angenehm zu reden.« (*Libelli, Aphorismorum Astronomicorum, II, 170*)²¹⁷

»Merkur in der Waage oder im Wassermann macht so geistreich wie in keinem anderen Zeichen.« (*Libelli, Aphorismorum Astronomicorum, II, 171*)

Er analysierte verschiedenste Horoskope, unter anderem das eines Mannes, dessen Karriere er dem Umstand zuschrieb, dass bei dessen Geburt Merkur seinen Aszendenten regierte. Durch diesen Einfluss wurde er gescheit und talentiert, sodass er trotz Armut und fehlender Schulbildung zu einem bedeutenden Mathematiker und Astrologen wurde.²¹⁸ Notizen eines anonymen Benutzers in einem Exemplar von Cardanos Werk beschreiben genaue Erklärungen vom Einfluss, den Merkur auf den Menschen haben kann:

Merkur im eigenen Haus macht einen Menschen geistreich, klug, geschickt in jeder Kunst, eifrig in jeder Wissenschaft, vor allem in der Mathematik, der

²¹⁵ Vgl. Grafton 1999, S. 19 f.

²¹⁶ Cardano, Girolamo: Des Girolamo Cardano von Mailand (Bürgers von Bologna) eigene Lebensbeschreibung, übertr. und eingel. von Hermann Hefele, Jena 1914, S. 4. Vgl. Hübner 2014, S. 37.

²¹⁷ Cardano, Girolamo: *Libelli Quinque* [...], 2. erw. Aufl., Nürnberg 1547, *Aphorismorum Astronomicorum, Segmentum II*, S. 226.

URL: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31378008334966;view=1up;seq=2> (16.03.2016).
Übers. in: Grafton 1999, S. 175.

²¹⁸ Vgl. Grafton 1999, S. 135.

Philosophie, der Dichtkunst und Rhetorik, und er kann mit den Händen alles machen, was er sieht [...].²¹⁹

Es gibt zahlreiche Darstellungen, die die Planeten mit ihren sogenannten Kindern zeigen. Das heißt, alle, die unter seinem Zeichen geboren werden, haben einen bestimmten Charakter, bestimmte Fähigkeiten und Talente. Die Kinder des Merkur gelten als Künstler und Wissenschaftler, illustriert beispielsweise auf einem Kupferstich von Harmen Jansz. Muller nach einem Gemälde von Marten van Heemskerck (Abb. 21): Merkur auf seinem Wagen, gezogen von Hähnen,²²⁰ beherrscht die obere Hälfte des Bildes, während darunter seine »Kinder« allerlei Beschäftigungen nachgehen; zu sehen sind ein Schreiber, Astrologe, Arzt, Musiker, Bildhauer und Maler.²²¹

Durch die lateinische Übersetzung des *Corpus Hermeticum* durch Marsilio Ficino verbreitete sich die Hermetik als spirituelle Strömung in der Renaissance, die dem angeblichen Verfasser Hermes Trismegistos entsprechend den Planeten sowie den Planetengott Merkur verehrte, während sich Astrologen und Dichter mit ihm identifizierten.²²²

Aus alldem lässt sich ersehen, welche besondere Bedeutung Astronomie und Astrologie für den Renaissancemenschen hatten und welchen Einfluss sie auf seine Lebensbelange ausübten. Deswegen ist es wahrscheinlich, dass es einen besonderen Grund geben musste, warum Marcantonio Michiel dieses Horoskop an der Skulptur anbringen ließ. Die Bezeichnung »Horoskop« geht hierbei auf Willy Hartner und John Pope-Hennessy zurück, während John Christopher Eade davon ausgeht, dass es sich bei der Bronzeplakette (Abb. 22) lediglich um ein Diagramm handelt, das die Bewegungen des Planeten Merkur aufzeigt, sodass damit ein eindeutiges

²¹⁹ Zitat in: Grafton 1999, S. 167.

²²⁰ Als Symbol für die Wachsamkeit, vgl.: Ripa, Cesare: *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa*, perugino. Hg. von Cesare Orlandi, Perugia 1764, S. 297.
URL: <https://archive.org/details/iconologiadelcav00ripa> (15.03.2016)

²²¹ Vgl. Drahos 2014, S. 27.

Die Bildunterschrift lautet wie folgt: »*Mercurius filius facit intelligentes, sagaces, aemulatores, beneficos, mathematicos, uoti compotes, coniectore[s], corpore graciles, pallentes, oculorum intuitu honestos, et potus temperantia mirabiles.*«

»Merkur macht seine Söhne zu verständig, gewitzt, zu Nacheiferern, Wohltätern, Mathematikern, (zu Leuten,) die das Ziel ihrer Wünsche erreichen, zu Traumdeutern, zu schlank gebauten, blassen, dem Augenschein nach ehrenhaften und im Trinken erstaunlich enthaltsamen (Menschen).« Vgl. Brakensiek, Stephan: Kat. 16.2, in: »Der Welt Lauf« Allegorische Graphikserien des Manierismus, hg. von Hans-Martin Kaulbach / Reinhart Schleier (Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie, 18. Oktober 1997 bis 25. Januar 1998), Ostfildern-Ruit 1997, S. 80–82, hier S. 80.

²²² Vgl. Hübner 2014, S. 41.

astronomisches Datum identifiziert werden kann, nämlich der 15. Juni 1527. Seiner Ansicht nach muss sich das aber nicht unbedingt in einen astrologischen Kontext einordnen lassen.²²³ Eade mag mit seiner Ansicht, die Plakette zeige die Bewegungen des Planeten Merkur, durchaus recht haben, das widerspricht jedoch nicht der Ansicht, dass sie zugleich auch astrologische Aspekte berücksichtigt. Angesichts der bereits festgestellten Tatsache, welche herausragende Bedeutung die Astrologie in der Renaissance hatte, scheint es naheliegend, dass es sich bei der Plakette um ein Horoskop gehandelt haben muss.

Nicht nur die Bronzeplakette bezieht sich auf Merkur, sondern noch einige weitere Hinweise in Form von Reliefs auf dem Altar. An den Schmalseiten sind ein Kranich (Abb. 23) und eine bärtige, gehörnte Gottheit zu sehen, möglicherweise als Silen zu identifizieren, der nach einer Version des griechischen Mythos ein Sohn des Hermes ist (Abb. 24). Über der Bronzeplakette ist zentral der Caduceus abgebildet, links daneben eine Lyra und ein Hahn, rechts davon ein Geldsack und ein weiterer Vogel, wahrscheinlich ebenfalls ein Kranich, alles klassische Attribute des Merkur. Im Vergleich zu anderen Horoskopen ist genau diese Dominanz des einzelnen Planeten gegenüber den anderen auffällig.²²⁴

Die Interpretationen bezüglich des Zeitpunktes, für den die Skulptur mit dem Horoskop gemacht wurde, weisen weit auseinander. John Pope-Hennessy geht davon aus, dass sich Merkur hier als Gott der Eloquenz und Götterbote auf die Bemühungen Marcantonio Michiels beziehen, in den Senat gewählt zu werden und einen Botschafterposten zu bekommen. Nach einigen erfolglosen Versuchen, politisch Karriere zu machen, wurde er zudem seit September 1525 für ein Jahr von öffentlichen Ämtern ausgeschlossen, da er seinen Cousin in einem Streit tätlich angegriffen hatte. Es ging um ein Erbe, das Michiels Onkel hinterlassen hatte, ein Kästchen mit Geld und Dokumenten.²²⁵ Im Februar 1527 war also das Jahr dieses Ausschlusses schon vorbei und Michiels Bemühungen galten den bevorstehenden Wahlen im Herbst.²²⁶

It seems likely therefore that the particularly favourable conjunction of Mercury on 15 June, 1527, occurred at a point when his fortunes were low and his

²²³ Vgl. Eade, John Christopher: Marcantonio Michiel's Mercury Statue: Astronomical or Astrological?, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44 (1981), S. 207–209, hier S. 208 f.

²²⁴ Vgl. Hartner, 1955, S. 84.

²²⁵ Vgl. Benzoni, Gino: Michiel, Marcantonio, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 74, Rom 2010, S. 320.

²²⁶ Vgl. Pope-Hennessy, John: *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Vol. II, London 1964, S. 512

aspirations were directed towards playing a part in public life for which the ascendancy of Mercury, the patron of eloquence, was a favourable omen.²²⁷

Im September 1527 erhielt er schließlich einen Sitz im Senat, was Pope-Hennessy in seiner Interpretation bestärkt haben dürfte.

Jennifer Fletcher hält diese Interpretation für sehr unwahrscheinlich, da sie der Meinung ist, es gäbe keinen Grund für Michiel, einer Reihe von politischen Niederlagen, die er bis dahin erlitten hatte, zu gedenken.²²⁸ Außerdem ist nicht geklärt, warum ein Horoskop gerade für dieses Datum erstellt würde, wenn die Wahl erst im September stattfinden sollte.

Willy Hartner schlägt eine andere Interpretation für die Plakette vor. Sie sollte ein wichtiges Ereignis im Leben Michiels markieren. Im Februar 1527 heiratete er Maffea Soranzo, sein ältester Sohn Vittore wurde am 13. Januar 1528 geboren. Hartner folgert daraus, dass der 15. Juni der Tag der Empfängnis gewesen sein könnte, auch, wenn das Kind schon 7 Monate später zur Welt kam, was für eine Frühgeburt sprechen würde.

Empfängnishoroskope anfertigen zu lassen, war bereits in der Antike ein gepflegter Brauch.²²⁹ Wie schon erwähnt, lässt sich die Geschichte der Horoskoperstellung bis in die altbabylonische Zeit zurückverfolgen. Die spezifische Kategorie der Empfängnishoroskopie kann in hellenistischer Zeit angesetzt werden, das früheste bekannte Beispiel stammt aus dem Jahr 258 v. Chr. Es zeigt auf einer Seite das Konzeptionshoroskop, auf der anderen Seite das der Geburt.²³⁰ Als erste zusammenhängende Quelle gilt eines der Hauptwerke von Ptolemäus, die *Apotelesmatika*, in der ein eigenes Kapitel der Empfängnis und der Geburt gewidmet ist.²³¹

Zur Funktion solcher Horoskope können altindische Texte²³² herangezogen werden, die besagen, dass ein Ehepaar sich für die Zeugung nach den planetarischen Stellungen richten sollte, um »gute« Kinder zu bekommen.²³³ Man glaubte also

²²⁷ Pope-Hennessy 1964, S. 512.

²²⁸ Vgl. Fletcher, Jennifer: Marcantonio Michiel. His Friends and Collection, in: The Burlington Magazine 123, Nr. 941 (1981), S. 453–467, hier S. 465.

²²⁹ Vgl. Hartner 1955, S. 89.

²³⁰ Vgl. Frommhold 2004, S. 239.

²³¹ Vgl. Frommhold 2004, S. 5.

²³² Dadurch, dass die altindische Astrologie von den Arabern, Babyloniern und Griechen als Grundlage herangezogen wurde, ist es durchaus möglich, dass sich auch die spezielle Form der Empfängnishoroskopie überliefert hatte. (Vgl. Oster, Hans: Die zwei Sonnen des Lebens. Konzeptionshoroskope, Essen 1989, S. 9.)

²³³ Vgl. Suryanarain Rao, Bangalore: Sree Varaha Mihira's Brihat Jataka. English Translation with original slokas in Devanagari, 5. Aufl., hg. von Bangalore Venkata Raman, Delhi 1998, S. 143:

daran, dass bestimmte Sternkonstellationen im Moment der Empfängnis Einfluss auf den Charakter und die Talente des Kindes haben konnten.

In der Renaissance wurden durch das Studium der klassischen Quellen auch astrologische Texte bekannt, die vor allem durch die Erfindung des Buchdrucks weite Verbreitung fanden und nicht mehr nur einzelnen Gelehrten zugänglich waren, sondern schließlich auch an Universitäten gelehrt wurden.²³⁴

Kinderwunsch, Kinderlosigkeit, der optimale Zeugungstermin, der Stolz auf den Nachwuchs – auch im Hinblick auf das Fortleben der Familie –, Namensgebung, Taufe, die spezielle Erziehung des dynastischen Nachwuchses und der sehr häufige frühe Tod von Kindern spielten im italienischen Renaissance-Alltag des 15. und 16. Jahrhunderts eine sehr bedeutende Rolle.²³⁵

Um zu untersuchen, ob es sich nun auch bei Marcantonio Michiel darum handelte, mithilfe eines Empfängnishoroskopes seinen Erstgeborenen zu »formen«, muss er selbst mit seinen Vorlieben und Interessen noch genauer betrachtet werden. Zunächst ist es für Willy Hartner nachvollziehbar, dass er als Patrizier mit beträchtlichem Vermögen und als zentrale Figur des venezianischen Humanismus Merkur als seinen Schutzpatron auserwählt.²³⁶ Dieser Aspekt steht in Zusammenhang mit der Verwendung von Sansovinos Merkur. Aber wenn es um die private Angelegenheit einer Empfängnis gehen soll, müsste auch Michiels Persönlichkeit dabei eine Rolle spielen. Wie schon erwähnt, war er nicht besonders erfolgreich, was seine politische Laufbahn betraf. Er war grundsätzlich von hohem Rang, von großem Intellekt und hatte gute Kontakte – eine solide Basis für einen gehobenen politischen Posten –, schaffte es aber trotzdem nicht zum großen Politiker.²³⁷ Im Laufe seines Lebens hatte er hingegen auf seinen vielen Reisen eine große Leidenschaft und Kennerschaft für die Kunst entwickelt. Er ist vor allem bekannt für seine zwischen 1521 und 1543 entstandenen Aufzeichnungen, die *Notizie d'opere del disegno*, in denen er wie ein Chronist die Kunstwerke notierte, die er in Norditalien im öffentlichen Raum und in

»The idea of fixing a very auspicious time for the first contact of the couple in nuptials, shows the anxiety of the earlier astrological writers to afford good opportunities for the birth and breeding of healthy, well behaved, intelligent and long lived children. The time was not confined to only the first occasion. Even on ordinary days, when the couple felt a desire to have sexual correspondence, they were religiously enjoined to avoid connection on all such evil lunar days and week days as were governed by malefic planets.«

²³⁴ Vgl. Maily-Nesle, Solange de: Astrologie. Geschichte, Tierkreiszeichen, Horoskop... und Wissenschaft, Köln 1995, S. 76.

²³⁵ Bergdolt, Klaus / Hamm, Berndt / Tönnesmann, Andreas: Vorwort der Herausgeber, in: Dies. (Hg.): Das Kind in der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 25), Wiesbaden 2008, S. 7–10, hier S. 8.

²³⁶ Vgl. Hartner 1955, S. 89.

²³⁷ Vgl. Fletcher 1981, S. 453.

privaten Sammlungen gesehen hatte. Er galt als Kunstunternehmer und -sammler, als fähiger Kunstkritiker und -historiker. Ebenso wie die Kunst gehörten auch Musik, Literatur und Geschichte zu seinen Interessen, so wie er sich auch in einem Kreis von Literaten, Dichtern und Künstlern bewegte.²³⁸ Sebastiano Serlio schrieb ihm eine »competenza consumatissima in le antichità«²³⁹ zu; er war ein Kenner sowohl in der bildenden Kunst, Architektur und Münzkunde, als auch verschiedene Materialien und Gattungen betreffend, von Marmor bis Porzellan, von Gemälden bis Bronzen.²⁴⁰

Seine eigene Sammlung reflektiert seinen bestimmenden Kunstgeschmack; sie enthält nicht etwa zufällig ausgewählte Kunstwerke, sondern wurde mit Bedacht zusammengestellt. Er war wohl auch sehr selbstbewusst und eigenwillig, was seine Sammlung betraf; so hatte er beispielsweise seinen Namen auf einem gewöhnlichen Wasserkrug anbringen lassen, um seinen Besitz anzuzeigen.²⁴¹ Dazu würde auch die Personalisierung der Merkurskulptur durch das Horoskop passen. Durch seine Aufenthalte in Rom und seine Freundschaft zu Peruzzi ist es durchaus wahrscheinlich, dass er dessen Horoskop für Agostino Chigi in der Villa Farnesina gesehen hatte und möglicherweise dadurch angeregt wurde.²⁴² Hartner vertritt die Meinung, dass Michiel an die Astrologie glaubte und es deswegen sehr wahrscheinlich ist, dass er sich sogar bei Entscheidungen bezüglich intimster Schritte seines privaten Lebens von astrologischen Überlegungen leiten lassen würde.²⁴³ Im Bezug auf das Kind lässt sich nur vermuten, dass Michiel, tatsächlich eher von humanistischer Natur und eher von seiner Vorliebe für die schönen Künste, denn von politischem Ehrgeiz geleitet – und unter dem Aspekt der besonderen Bedeutung der Astrologie für alle wichtigen Entscheidungen – ein Empfängnishoroskop für sein erstes Kind anfertigen ließ. Auf diese Weise wollte er sicherstellen, dass es sich zu einem intelligenten, klugen und künstlerischen Geist entwickeln sollte und dementsprechend ganz im Zeichen Merkurs stehen sollte. Dies würde bedeuten, dass er direkt nach der Heirat den ersten Sohn mithilfe der Gestirne »planen« und nicht der Natur überlassen wollte. Hartner geht zwar in seiner These nicht so weit, aber er liefert dafür einen wichtigen Hinweis. Die Konstellation des Horoskops wurde direkt aus den Ephemeriden der Jahre

²³⁸ Vgl. Fletcher 1981, S. 454 f. Für weitergehende Informationen zu Marcantonio Michiels Leben, seiner Karriere und seinen Schriften, vgl. Neerfeld, Christiane: »Historia per forma di Diaria« Venezianische Gegenwartschronistik um 1500, Bonn, Univ., Diss., 2001, S. 59–66.

²³⁹ Zitat in: Benzoni 2010, S. 320.

²⁴⁰ Vgl. Benzoni 2010, S. 320.

²⁴¹ Vgl. Fletcher 1981, S. 465.

²⁴² Vgl. Fletcher 1981, S. 466.

²⁴³ Vgl. Hartner 1955, S. 89.

1499 bis 1531 von Johannes Stöffler entnommen. Es wäre also denkbar, dass Michiel nach seiner Heirat einen Astrologen beauftragt hatte, aus den Ephemeriden einen günstigen Zeitpunkt für eine Empfängnis zu bestimmen, die ein Kind Merkurs versprach. Das Horoskop wurde dann in Form der Bronzeplakette an einer Skulptur befestigt, die den Gott Merkur, der hier ja besonders hervorgehoben werden sollte, darstellte.²⁴⁴

Die Astronomie als Grundlage der Astrologie erfuhr in der Renaissance eine neue Blüte. Es wurden bereits einige Namen wichtiger Astronomen genannt, darunter Tycho Brahe, auf den hier nun genauer eingegangen werden soll. Der dänische Astronom besaß nämlich eine Merkurstatuette, was auch auf eine bemerkenswerte Verbindung zwischen Merkur und der Astronomie hinweist.

Tycho Brahe erhielt im Jahr 1576 vom dänischen König Friedrich II. die Insel Hven, um dort ein astronomisches Observatorium zu errichten. Die Gesamtanlage von Schloss und Garten wurde als Forschungszentrum genutzt und erhielt den Namen Uraniborg, abgeleitet von Urania, der Muse der Astronomie.²⁴⁵ Kurz darauf ließ Brahe aufgrund mangelnder Stabilität des Bodens eine unterirdische Sternwarte in der Nähe des Observatoriums errichten, genannt Stjerneborg (Abb. 25). Beide Anlagen wurden allerdings bereits im 17. Jahrhundert zerstört und sind nur noch in Holzschnitten illustriert, die zu der von Tycho Brahe selbst verfassten Beschreibung *Opera omnia Epistolae astronomicae* hinzugefügt wurden.²⁴⁶

²⁴⁴ Ein interessanter Zusammenhang zwischen Merkur und dem Empfängnishoroskop ist die sogenannte Hermeswaage oder *Trutina Hermetis*. Es handelt sich um eine Regel, die für die Berechnung des Empfängnishoroskopes angewendet wird. Dabei geht es um die Positionen des Mondes und des Aszendenten zum Zeitpunkt der Empfängnis und der Geburt, die jeweils in den beiden Ereignissen austauschbar sind. Diese Regel war schon in der antiken Astrologie bekannt, damals allerdings als Petosiris-Regel bezeichnet. Petosiris war Schreiber und Hohepriester des Thot, der Gott der Wissenschaft und der Schreiber, der dann als Hermes in die griechische Mythologie übertragen wurde. Der jüdische Gelehrte und Schriftsteller Abraham ibn Esra (um 1092–1167) sprach schließlich die Petosiris-Regel dem Hermes zu. Der Begriff »Waage« ist allerdings ein Übersetzungsfehler (die persische Bedeutung war »zeigen«), wurde aber im Mittelalter und bis in die moderne Astrologie weiterhin verwendet. Siehe Frommhold 2004, S. 70 und 165. Eine weiterführende Untersuchung in dieser Hinsicht würde den Rahmen sprengen und soll deshalb nur als Hinweis bemerkt werden.

²⁴⁵ Vgl. Walde, Christine: Urania, in: Der neue Pauly. Hg. von Hubert Cancik / Helmuth Schneider / Manfred Landfester, Online 2016, URL: <http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/urania-e1225310> (07.03.2016)

²⁴⁶ Vgl. Larsson, Lars Olof: Merkur auf Stjerneborg. Eine Bronzestatue Johann Gregor van der Scharchts im Besitz Tycho Brahes?, in: Kunstsplinter. Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte. Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag, Husum 1984, S. 72–79, hier S. 72.

Sowohl im Observatorium als auch in der Sternwarte waren nur einige wenige mythologische Figuren aufgestellt, die sich in einen gemeinsamen Kontext einordnen lassen. Uraniborg wurde von einem vergoldeten Pegasus bekrönt, ein Symbol für die Dichtung, dessen Hufschlag die Quelle Hippokrene²⁴⁷ öffnete, die als Ort der Musen und der Inspiration galt.²⁴⁸ Unter dem geflügelten Pferd im Erdgeschoss befand sich ein Springbrunnen, in dessen Mitte sich eine Poseidon-Figur unter dem Druck der Wasserstrahlen drehte. Auf der grasbewachsenen Kuppel des Aufenthaltsraumes von Stjerneborg war eine ebenfalls mechanische Merkurstatuette, die auch auf dem Holzschnitt dargestellt ist. In seiner *Opera omnia* schreibt Tycho Brahe, dass dort

ein von Messing gegossenes Mercurij Bildt (welchs nach einer Romanischen *Antiquitet*, vberauß wol gemacht, daß man deßgleichen kaum finden solte) stehen pflęte vnd bißweilen, wan man wollte, durch ein Mechanisch *Automatum* vnder gemacht, gemächlich vmbgehen. Ist bey einer Ellen vngefehr hoch gewesen.²⁴⁹

Auch hier, im Arbeitsbereich des Naturwissenschaftlers, lässt sich der enge Bezug zur Astrologie und somit zur griechisch-römischen Götterwelt beobachten: Den unter der Kuppel liegenden Raum nannte Brahe Parnass, die Heimat der Musen, sich selbst identifizierte er unter anderem mit Apollo, dem Führer der Musen.²⁵⁰ In der Tatsache, dass die Sternwarte mit Merkur bekrönt wurde, bestätigt sich wieder der bereits erwähnte enge Zusammenhang zwischen dem Gott und der Astrologie bzw. Astronomie. Merkur wird hier wieder einmal als Identifikationsfigur für diese Wissenschaften, wie auch für die Dichter präsentiert, was die Verbindung Tycho Brahes mit der Musenthematik gut erklärt. Dies wiederum führt zu der bereits genannten Tatsache, dass die Astronomie (als Grundlage der Astrologie) als Teil der sieben Freien Künste angesehen wurde. Lars Olof Larsson sieht hier die Bedeutung Merkurs vor allem in der Funktion »als Sinnbild der Weisheit als Bekrönung des Parnaß, der Heimat der Künste und der Wissenschaften.«²⁵¹

In seiner Sternwarte beobachtete Tycho Brahe viele Jahre lang die Sterne und konnte mit den von ihm gebauten Instrumenten eine Genauigkeit erlangen, die bis dahin bei weitem nicht erreicht worden war. Anhand von Beobachtungen, die Tycho

²⁴⁷ Vgl. Funke, Peter: Hippokrene, in: Der neue Pauly. Online 2016.

<http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/hippokrene-e514740> (07.03.2016)

²⁴⁸ Vgl. Honnens de Lichtenberg, Hanne: Johann Gregor van der Schardt. Bildhauer bei Kaiser Maximilian II., am dänischen Hof und bei Tycho Brahe, Kopenhagen 1991, S. 42.

²⁴⁹ Brahe, Tycho: *Opera omnia* VI. *Epistolae astronomicae* Tomus I, 1596, hg. von John Louis Emil Dreyer, Haunia 1919, S. 261. Lateinische Beschreibung siehe S. 287.

²⁵⁰ Vgl. Honnens de Lichtenberg 1991, S. 42.

²⁵¹ Larsson 1984, S. 78.

Brahe vom Planeten Merkur machte, fand er heraus, dass Merkur und Venus um die Sonne kreisten. Er entwickelte ein geo-heliozentrisches Weltbild, nach dem Sonne und Mond um die Erde kreisten, die anderen Planeten aber um die Sonne.²⁵² Der umher schreitende Merkur – er drehte sich nicht um die eigene Achse, sondern lief im Kreis, so wie die Planeten sich in ihrer Bahn um die Sonne bewegen – ist vielleicht eine Anspielung auf das Ergebnis seiner Untersuchungen. Abgesehen davon war er, wie bereits erwähnt, sehr versiert darin, neue Messgeräte und Instrumente zu bauen, und auch diese Mechanik der sich scheinbar von allein bewegenden Figuren ist hierin einzuordnen, was für Zeitgenossen sicher ein überraschender und beeindruckender Anblick gewesen sein muss.²⁵³

Was den Verbleib der Merkurstatuette betrifft, gibt es in Tycho Brahes *Opera Omnia* einen ersten Hinweis:

Aber der TYCHO hat es dem Durchleuchtigsten Fürsten, Hertzog HENRICO IVLIO von Braunschweig, alß derselbig jn allhie auff *Vraniburg* besucht, auff sein begeren, dieweyl jme das Bildt so wolgefallen, geschenkt.²⁵⁴

Herzog Heinrich Julius von Braunschweig war ein anspruchsvoller Kunstsammler, der 1590 die Insel Hven besuchte. In der Sammlung des Braunschweiger Museums ist allerdings keine Merkurstatuette nachgewiesen, auf die die Beschreibung und Größe passt. Bisher wurde die Originalstatuette noch nicht eindeutig identifiziert, Lars Olof Larsson argumentiert allerdings schlüssig für eine der beiden Merkurbronzen in Wien oder Stuttgart von Johann Gregor van der Schardt (Abb. 26).²⁵⁵ Dieser war 1576 bis 1579 in Dänemark bei König Friedrich II. angestellt und in den 80er Jahren zeitweise bei Tycho Brahe auf Uraniborg beschäftigt.²⁵⁶

So wie Sansovinos Merkur den Zeitgeist im Hinblick auf Politik, Zeitgeschehen und die geistige Entwicklung des Humanismus widerspiegelt, steht er bei den beiden zuletzt behandelten Werken für den Einfluss, den die Astronomie bzw. Astrologie in der Renaissance auf das Denken und Handeln der Menschen ausübte. Auch in diesen Fällen hat sich eine ganz konkrete und spezifische Funktion herausgebildet, die der Gott dabei übernommen hat. In seiner Eigenschaft als Identifikationsfigur für die Sternenkunde in ihren beiden Erscheinungsformen spielt Merkur eine bedeutende

²⁵² Vgl. Becker, Friedrich: Geschichte der Astronomie, 3. erw. Aufl., Mannheim/Zürich 1968, S. 57.

²⁵³ Vgl. Larsson 1984, S. 78.

²⁵⁴ Brahe 1919, S. 261.

²⁵⁵ Vgl. Larsson 1984, S. 75ff.

²⁵⁶ Vgl. Honnens de Lichtenberg 1991, S. 9.

Rolle. Er wurde nicht nur bei allen wichtigen Entscheidungen des Lebens zu Rate gezogen und beeinflusste somit die Geschicke der Menschen, sondern konnte – wie man glaubte – auf das zukünftige Wesen eines ungeborenen Kindes einwirken. Als Ergebnis dieser Wirkung sollte ein Kind von merkurischem Wesen entstehen, also von großen Geistesgaben und mit musischen Talenten. Auf diese Weise verbinden sich die drei Aspekte von Wissenschaft, Kunst und Divination in der Gestalt des Merkurs.

3.3 Giambolognas *Mercurio volante*

Ein äußerst prominentes und durch seinen politischen Kontext auch prägnantes Werk ist die Merkurstatue von Giambologna, der sogenannte *Mercurio volante* (Abb. 27). Sie ist Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen, sowohl formaler als auch inhaltlicher Art.

Ihre Funktion als diplomatisches Geschenk zur Einflussnahme auf politische Verhältnisse ist in der Forschungsliteratur als gesichert angesehen, weswegen dieses Werk also für das Allegoriepotenzial und die vielseitige Verwendung der Merkurgestalt von Bedeutung ist. Diese politische Funktion soll im Folgenden näher betrachtet werden.

Im Zusammenhang mit dem Giambologna-Merkur ergeben sich weitere Untersuchungsfelder, die seine vielseitige Einsetzbarkeit und ihre Veränderung im Laufe der Zeit deutlich machen. So erhält die Götterfigur durch die Rezeption der Giambolognastatue im Laufe der folgenden zwei Jahrhunderte einen Bedeutungszuwachs, indem sie formal zitiert, aber inhaltlich in einen neuen Kontext gestellt wurde. Des Weiteren kann eine Verbindung des Gottes Merkur mit dem Erzengel Gabriel und die damit einhergehende gegenseitige Beeinflussung konstatiert werden.

3.3.1 Der *Mercurio volante* von Giambologna: Eine einflussreiche formale Neugestaltung und der diplomatische Kontext

Das Verständnis der Merkurfigur im 15. und 16. Jahrhundert war unter anderem stark von Boccaccios *Genealogia Deorum* geprägt, welches häufig als Quelle für eine mythologische Ikonographie genutzt wurde. Durch Boccaccios Hervorhebung der Eigenschaft Merkurs als Gott der Beredsamkeit wird dieser zu einer wichtigen Symbolfigur der Humanisten, wie es der bereits besprochene *Merkur* von Jacopo Sansovino verdeutlicht,²⁵⁷ der, wie viele der Merkurdarstellungen in der Frühen Neuzeit, von Cyriacus von Ancona beeinflusst war.²⁵⁸

Abgelöst wurde dieses Vorbild durch die Bronzestatue von Giambologna, deren erste Version er 1563/1564 im Auftrag des Bischofs Pier Donato Cesi für den Arkadenhof eines Universitätsgebäudes in Bologna, den Palazzo del Archiginnasio, anfertigte. Merkur sollte, auf einer Marmorsäule angebracht, scheinbar von oben herabschweben, wobei gerade dieser Gott ausgewählt wurde, um den direkten Bezug zur Universität und den mit ihr verbundenen Schlagwörtern wie Weisheit und Wahrheit zu verdeutlichen. Mit dem Finger in den Himmel deutend, sollte hier auf die Quelle der göttlichen Weisheit²⁵⁹ hingewiesen und die Funktion Merkurs als Vermittler in den Vordergrund gestellt werden.²⁶⁰ Es kam allerdings nie zu einer Ausführung für diesen Ort, lediglich ein Bronzmodell ist erhalten, heute im Museo Civico di Bologna (Abb. 28).²⁶¹

²⁵⁷ Vgl. Brink, Sonja: *Mercurius Mediceus*. Studien zur panegyrischen Verwendung der Merkurgestalt im Florenz des 16. Jahrhunderts (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 13), Worms 1987, S. 22.

²⁵⁸ Vgl. S. 36.

²⁵⁹ Eine Beschreibung Cesis mit dieser Intention ist erhalten: »Ich möchte noch hinzufügen, dass der Beschluss gefasst wurde, mitten im Hof auf eine bereits vorbereitete Säule aus buntem Stein die hoch in die Luft ragende Statue des Mercurius zu stellen, der aus dem Himmel niederfliegt, damit die Schüler – da durch ihn ja seit dem Altertum die Vernunft und die Weisheit dargestellt wird, und da die Weisheit aus dem Himmel gekommen ist – sich durch dieses Standbild leicht in Erinnerung rufen können, dass sie [die Weisheit] gleichsam als Geschenk Gottes mit höchster Sorgfalt und Achtung anzusehen sei.« Zitiert in: Tuttle, Richard J.: *Giambologna und sein Bologneser Auftraggeber Pier Donato Cesi in den Jahren 1563 bis 1567*, in: *Giambologna. Triumph des Körpers*, hg. von Wilfried Seipel (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 27. Juni bis 17. September 2006), Wien 2006, S. 141–154, hier S. 150. Auf lateinisch zitiert in: Tuttle, Richard J.: *Piazza Maggiore. Studi su Bologna nel Cinquecento*, Venedig 2001, S. 181.

²⁶⁰ Leithe-Jasper, Manfred: *Il Mercurio volante. Il problema della figura serpentinata*, in: *Giambologna. Gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, hg. von Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (Ausst.-Kat. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 2. März bis 15. Juni 2006), Florenz 2006, S. 254–269, hier S. 255.

²⁶¹ Für die möglichen Gründe, warum dieser Auftrag nicht ausgeführt wurde, vgl. Avery, Charles: *Giambologna. The complete sculpture*, Oxford 1987, S. 127.

Dieser Entwurf, aber vor allem die Version aus dem Jahr 1580, wurde zu einer der bekanntesten Statuen der Frühen Neuzeit. Giambologna selbst führte sie mehrmals in unterschiedlichen Varianten aus;²⁶² seine Zeitgenossen, Schüler und Nachfolger verbreiteten sie in ganz Europa und bis heute wird sie rezipiert, zitiert und kopiert.²⁶³

Grund für diesen Erfolg war unter anderem die neue Figurenauffassung des Merkurs sowie die für diese Zeit noch unübliche Gestaltung in der Funktion als Götterbote. Diese gilt heute als erste und hauptsächliche Eigenschaft des Gottes, was sich nicht zuletzt durch Giambolognas Bronze durchgesetzt hat. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dominieren Merkurskulpturen und -statuen, die ihn vorwiegend als Gott des Handels, der Redner oder als Argustöter zeigen.²⁶⁴

Als Götterbote wird er hier zum ersten Mal fliegend dargestellt. Auf einem Bein, und sogar nur auf den Zehen des rechten Fußes, balanciert er auf dem nach oben ausgeblasenen Hauch des Windgottes, dessen Kopf die Basis für die Statue bildet (Abb. 27). Das rechte Bein Merkurs ist durch den scheinbar gerade vollzogenen Laufschrift nach hinten in die Höhe gestreckt, während sein Oberkörper leicht nach vorne gebeugt die Vorwärtsbewegung noch betont. Der rechte Arm ist nach oben erhoben, wobei der ausgestreckte Zeigefinger den Blick weiter in diese Richtung führt. Der linke Arm weist mit etwas Abstand parallel zum Oberkörper und zur Hüfte nach unten; die Hand hält den unteren Knauf eines Caduceus, der am Unterarm entlang vertikal nach oben eine Parallele zum rechten Arm bildet. Es handelt sich um die übliche Darstellung des Heroldsstabes mit zwei sich umeinanderwindenden Schlangen und zwei Flügeln am oberen Ende. Merkurs Kopf, mit dem Flügelhut, wendet sich leicht nach rechts oben und lenkt dadurch den Blick des Betrachters weiter, der durch die Spiralbewegung des Körpers – als *figura serpentinata* – um die Figur herumgeleitet wird. Nur so lässt sich die Figur mit ihren raumgreifenden Gliedern voll erschließen. Hut, Caduceus und die Sandalen haben Flügel, sodass das Fliegen noch deutlicher hervortritt.

²⁶² Die gesicherten Versionen von Giambologna sind folgende: 1563 für die Universität in Bologna, heute im Museo Civico di Bologna; 1564–1565 als Geschenk von Cosimo I. an Kaiser Maximilian II., heute in schwedischem Privatbesitz; 1575–1579 als Statuette für Ottavio Farnese, heute im Museo di Capodimonte in Neapel; 1580 als Statue in Lebensgröße für Ferdinando de Medici, früher in der Loggia der Villa Medici in Rom, heute im Museo Nazionale del Bargello in Florenz; des Weiteren gab es zahlreiche Repliken, wie jene im Kunsthistorischen Museum in Wien und in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden. Für eine genaue Unterscheidung der Versionen siehe den Katalogteil in: Ausst.-Kat. Florenz 2006, S. 258–268.

²⁶³ Vgl. Avery, Charles: Giambologna. The complete sculpture, Oxford 1987, S. 21.

²⁶⁴ Vgl. Herklotz, Ingo: Die Darstellung des fliegenden Merkur bei Giovanni Bologna, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 40 (1977), S. 270–275, hier S. 272.

Das Motiv des Fliegens war bislang lediglich in der Malerei oder im Relief zu finden. Hier ist es Giambologna gelungen, die Leichtigkeit des Fluges und die damit in gewisser Weise überwundene Schwerkraft in das dreidimensionale Medium der Bildhauerei umzusetzen.²⁶⁵ Im Gegensatz zu Marmor eignet sich Bronze gerade für solche ausgreifenden Bewegungsmuster, da sie durch die Materialbeschaffenheit und die Technik des Gusses leichter ist und somit keine Stütze für einzelne hervorstechende Figurenelemente benötigt, wie es bei Marmor der Fall ist.

Der Erfolg der Merkurstatue war also in erster Linie durch ihre neue Haltung aufsehenerregend. Sie galt auch als Prototyp einer manieristischen Statue, da es für die manieristische Schule als höchste Aufgabe der Bildhauer an der Akademie galt, einen menschlichen Akt plastisch und allansichtig darzustellen, was lediglich mit mythologischen Themen möglich war.²⁶⁶

Da sich Giambologna in den humanistischen Kreisen von Florenz bewegte, nicht zuletzt durch seinen Kontakt zu den Medici, sind mögliche Quellen für seine Konzeption des fliegenden Merkurs in der damals bedeutenden Literatur zu suchen und die als Ausgangspunkt vieler Künstler fungierte. Dazu zählen antike Autoren wie Vergil und Homer sowie die bekannten Mythographen wie Boccaccio,²⁶⁷ Giraldi,²⁶⁸ Conti²⁶⁹ und Cartari.²⁷⁰ Ingo Herklotz führt einen Passus aus der *Aeneis* von Vergil an, der seiner Meinung nach als Vorbild für Giambologna gedient haben könnte, da dieser auch in den wichtigen Mythographien zitiert wurde:²⁷¹

Und jener (Merkur) bereit des Vaters (Jupiter) Wink zu vollziehen,
Schickt sich und knüpft an die Knöchel alsbald die gefiederten, güldnen
Sohlen: die tragen ihn fort, so fährt er über der Meere,
Über der Länder Gebreit mit Sturmwind's reißender Schnelle.²⁷²
(*Aeneis* IV, 238–241)

²⁶⁵ Vgl. Krahn, Volker: Bemerkungen zu Giambolognas ›Merkur‹, in: Dresdener Kunstblätter 4 (2004), S. 237–240, hier S. 238.

²⁶⁶ Vgl. Zikos, Dimitrios: Die edlen Formen der Maniera. Praxis und Ideal im bildhauerischen Schaffen Giambolognas, in: Ausst.-Kat. Wien 2006, S. 35–70, hier S. 44.

Für eine genauere Untersuchung zu der formalen Gestaltung mit ihren Vorbildern und Einflüssen, vgl. Burk, Jens Ludwig: »Quo me fata vocant« – Wohin mich das Schicksal ruft. Merkur in der Bronzekunst der Spätrenaissance, in: *Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600*, hg. von Renate Eikermann (Ausst.-Kat. München, Bayerisches Nationalmuseum, 6. Februar bis 25. Mai 2015), München 2015, S. 51–87, hier besonders S. 53 f. und passim.

²⁶⁷ Boccaccio, Giovanni: *Genealogie deorum gentilium libri XV*, 1350–1370.

²⁶⁸ Giraldi, Lilio Gregorio: *De deis gentium*, 1548.

²⁶⁹ Conti, Natale: *Mythologiae, sive explicationis fabularum libri decem*, 1551.

²⁷⁰ Cartari, Vincenzo: *Imagini de i dei de gli antichi*, 1556.

²⁷¹ Vgl. Herklotz 1977, S. 273.

²⁷² Vergil: *Aeneis*, übers. nach Rudolf A. Schröder, Berlin/Frankfurt a. M. 1952, S. 77. Originaltext: »Dixerat. ille patris magni parere parabat / imperio; et primum pedibus talaria nectit / aurea, quae sublimem alis sive aequora supra / seu terram rapido pariter cum flamine portant.«

Merkur wird hier also in seiner Funktion als Götterbote im Auftrag Jupiters losgeschickt und soll mithilfe seiner Flügelschuhe in Windeseile eine Nachricht des Göttervaters überbringen.

Wie bereits erwähnt, wurde die Statue für den Bologneser Innenhof nicht ausgeführt, der Entwurf dafür kam aber umso intensiver zum Einsatz. Fast unmittelbar nach seinem Aufenthalt in Bologna, zurück in Florenz, führte Giambologna 1564 eine Merkurstatue für seinen Florentiner Auftraggeber Cosimo I. de' Medici aus. Zunächst lässt sich eine enge Verbindung vom Hause Medici mit der Merkurgestalt ausmachen, was ausführlich von Sonja Brink bearbeitet wurde.²⁷³

Die Intention des Auftrags und die Destination der Statue können Aufschluss über die politische Dimension des *Mercurio volante* geben. Die Familie Medici war zu diesem Zeitpunkt innerhalb der europäischen Machtverteilung nicht sonderlich einflussreich. Dies wollte Cosimo I. durch geschickte Heiratspolitik ändern: sein Sohn Francesco sollte mit der Schwester des Kaisers Maximilian II., Johanna von Österreich, verheiratet werden. Für diesen Anlass, zur Unterstützung der Verhandlungen und um sich durch seine qualitativ hochwertige Hofkunst hervorzuheben, schickte Cosimo den *fliegenden Merkur* zusammen mit einem Relief und einer *Venus* an Maximilian II. Er hatte diese Kunstwerke nicht eigens anfertigen lassen, sondern ließ sie aus anderen Zusammenhängen entnehmen, wie die Bronzestatue des Merkurs, aber auch das Relief, das die Bronzereplik eines Alabasterreliefs war, das sich auf die zukünftige Herrschaft Franciscos bezog.²⁷⁴ Diese Kunstwerke waren also ein politisches Mittel, um den Kaiser für die Eheschließung positiv zu stimmen. Maximilian selbst hatte ebenfalls einen engeren Bezug zur Merkurfigur insofern, als er diesen als seinen symbolischen Schutzpatron auserkoren hatte. Auf der Rückseite einer von Leone Leoni angefertigten Medaille von 1551 zu Ehren von Maximilian war bereits ein fliegender Merkur abgebildet, auf den sich Cosimo durch seine Sendung geschickt bezog (Abb. 29).²⁷⁵ Medaillen waren in der Renaissance besonders beliebt; zu besonderen Ereignissen und zur Würdigung von hochgestellten Persönlichkeiten

²⁷³ Vgl. Brink 1987, S. 148ff.

²⁷⁴ Vgl. Diemer, Dorothea: Giambolognas Wirkung in Deutschland, in: Giambologna in Dresden. Die Geschenke der Medici, hg. von Dirk Syndram / Martin Woelk, u. a. (Ausst.-Kat. Dresden, Neues Grünes Gewölbe im Dresdner Residenzschloss, Staatliche Kunstsammlungen, 9. September 2006 bis 16. April 2007), München 2006, S. 81–88, hier S. 81.

²⁷⁵ Vgl. Avery, Charles: Giambologna. Sculptor to the Medici. 1529–1608: his style and its sources, in: Charles Avery (Hg.): Studies in European Sculpture, Bd. 1, London 1981, S. 92.

wurde auf der einen Seite das Porträt der jeweiligen Person dargestellt und auf der Rückseite eine Anspielung auf diese in allegorischer Gestalt.²⁷⁶ Möglicherweise hatte sich Giambologna bereits für seinen Entwurf an dieser Medaille ein Vorbild genommen, das er dann in die Bildhauerei überführte.²⁷⁷

Ein weiterer Bezug von Maximilian zu Merkur ist in den folgend noch genauer zu behandelnden Festdekorationen²⁷⁸ von Peter Paul Rubens für den Einzug des Kardinalinfanten Ferdinands in Antwerpen zu finden. Darunter befand sich auch eine Art Triumphbogen, der mit überlebensgroßen Skulpturen der zwölf Kaiser aus dem Hause Habsburg und, jeweils abwechselnd, mit den zwölf olympischen Göttern versehen war.²⁷⁹ Die *Diis consentes* konnten als Führer der Fürsten oder auch als Personifikationen der Tugenden und Qualitäten angesehen werden, durch die die Habsburger zu idealen Herrschern stilisiert wurden.²⁸⁰ Nicht zufällig war neben Maximilian der Gott Merkur platziert mit der darunter befindlichen Inschrift:

AD SIS, O FACUNDE HERMES, PACISQVE SEQVESTER

Dies kann als Aufruf an den beredten Hermes gesehen werden, der als Vermittler von Frieden anwesend sein sollte. Maximilian galt als der eloquenteste Fürst seiner Zeit.²⁸¹ Er sprach mehrere Sprachen, war belesen und beredt, intelligent und gebildet.²⁸²

Aufgrund seiner relativ geringen Machtposition bemühte sich Cosimo schon seit 1557 um eine Annäherung an deutsche Fürsten. Er unterhielt beispielsweise Verbindungen zu Anton Fugger, über den er sich unter anderem für seine eigenen Erzminen

²⁷⁶ Vgl. Brink 1987, S. 95.

²⁷⁷ Vgl. Avery 1981, S. 92. Richard J. Tuttle hält das Kolophon von Giovanni Rossi als Vorlage für Giambolognas Merkur für noch wahrscheinlicher, auf dem ebenfalls ein im Laufschrift begriffener, allerdings bekleideter Merkur mit erhobenem Zeigefinger abgebildet ist. Vgl. Tuttle, Richard J.: *The Neptune fountain in Bologna. Bronze, marble, and water in the making of a papal city* (VISTAS, 2), Turnhout 2015, S. 118–119.

²⁷⁸ Sie sind zwar erst 1634 entstanden, verdeutlichen aber gut eben jene persönliche Verbindung Maximilians mit dem von ihm ausgewählten Schutzgott Merkur.

²⁷⁹ Vgl. Martin, John Rupert: *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 16), Brüssel 1972, S. 101ff.

²⁸⁰ Vgl. De Poorter, Nora: *Of Olympian gods, Homeric heroes and an Antwerp Appelles: observations on the function and meaning of mythological themes in the age of Rubens (1600–1650)*, in: *Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt*, hg. von Peter Schoon / Sander Paarlberg (Ausst.-Kat. Athen, Ethnike Pinakothek und Nederlands Instituut, 28. September 2000 bis 8. Januar 2001; Dordrecht, Dordrechts Museum, 3. Februar bis 8. Mai 2001), Dordrecht 2000, S. 65–85, hier S. 66.

²⁸¹ Vgl. Martin 1972, S. 101ff.

²⁸² Vgl. Maurenbrecher, Wilhelm: *Kaiser Maximilian II*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 20, Leipzig 1884, S. 736–747, hier S. 740.

ausgebildete Arbeiter vermitteln ließ.²⁸³ Für solche diplomatischen Beziehungen hatte er bereits 1560 ein Geschenk senden lassen. Sein Finanz-Prokurator Bernardo Vecchiotti (1514–1590) schickte in seinem Auftrag eine marmorne *Galathea* von Giambologna – heute verschollen – an das Augsburger Bankhaus Fugger, um dadurch die schwierigen Kreditverhandlungen zu beeinflussen. Dies war also die erste Statue Giambolognas, die als politisches Mittel eingesetzt in den Norden kam, als »Initialzündung der mediceischen Diplomatie mittels Skulptur«.²⁸⁴

Auf diese Geschenksendung folgten in den nächsten Jahrzehnten zahlreiche weitere, die die Verbindungen der Medici mit deutschen Fürsten verstärkten und gleichzeitig den Ruhm Giambolognas verbreiteten. So wurde 1579 eine *Bathseba* von Giambologna (heute im J. Paul Getty Museum, Los Angeles) nach München an den Herzog von Bayern geschickt und 1587 sandte Francesco de' Medici, der seit 1574 der Nachfolger seines Vaters Cosimo I. als Großherzog war, vier Kleinbronzen von Giambologna an den Kurfürsten Christian von Dresden zu dessen Regierungsantritt – darunter auch einen Bronzemerkur.²⁸⁵ Zu dieser Zeit waren die Bronzen Giambolognas bereits als offizielles Staatsgeschenk angesehen und wurden auch als solche gewürdigt.

Wien, München, Dresden: Die Höfe, die mit Plastiken Giambolognas beehrt wurden, sind wichtige Punkte einer Landkarte der kaisernahen Mächte, deren Gunst und Vertrauen sich die Medici auch auf dem Wege diplomatischer Geschenke zu sichern erhofften, einer politischen Landkarte.²⁸⁶

Dadurch, dass Giambologna und seine Bilderfindungen immer berühmter und gefragter wurden, entwickelte sich seine Werkstatt von einem Künstleratelier zu einer regelrechten Großproduktionsstätte. Immer mehr Kleinbronzen wurden zwar nach seinem Entwurf, aber von seinen Schülern gegossen, um der Masse der Aufträge Herr zu werden. Immer mehr galt der Besitz einer Giambologna-Bronze als unerlässlicher Bestandteil jeder Kunstsammlung. Der Besuch seiner Werkstatt wurde zum festen Programmpunkt eines jeden Fürsten und Adligen auf Reisen in Italien.²⁸⁷

²⁸³ Vgl. Marx, Barbara: Künstlermigration und Kulturkonsum. Die Florentiner Kulturpolitik im 16. Jahrhundert und die Formierung Dresdens als Elbflorenz, in: Bodo Guthmüller (Hg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 19), Wiesbaden 2000 S. S. 211–297, hier S. 225 f.

²⁸⁴ Diemer 2006a, S. 81.

²⁸⁵ Vgl. Diemer 2006a, S. 82.

²⁸⁶ Diemer, Dorothea: Giambologna in Deutschland, in: Ausst.-Kat. Wien 2006, S. 154–185, hier S. 157.

²⁸⁷ Vgl. Diemer, Dorothea: Giambologna in Germania, in: Ausst.-Kat Florenz 2006, S. 106–125, hier S. 112.

Dementsprechend veränderte sich auch der Umfang der diplomatischen Geschenke. 1612 schickte Cosimo II., Großherzog der Toskana, 15 Bronzen aus der Werkstatt Giambolognas an Prinz Henry von Wales, um ihn dadurch zu einer Heirat mit seiner Schwester Caterina de' Medici zu überzeugen. Eigentlich wäre es für einen Auftrag von solcher Wichtigkeit besonders angebracht gewesen, nur Werke aus der Hand Giambolognas zu schenken. Das war allerdings nach dessen Tod 1608 nicht mehr möglich, sodass sein Schüler und Nachfolger Pietro Tacca Statuen nach seinen Modellen reproduzierte. Der Umfang der Sendung spiegelt die Bedeutung dieser Verbindung wider, aber auch die veränderte Auffassung von Bronzestatuen, die als einzelne eines Königs nicht mehr angemessen erschienen.²⁸⁸

Diplomatische Geschenke zwischen politischen Parteien wurden also zu einer angewandten Praxis in der Frühen Neuzeit, bis hin zu einer Art Austausch von Kulturgütern als Ausdruck gegenseitiger Wertschätzung.

Der politische Gabentausch sollte politische Bündnisse festigen, Loyalität und gegenseitigen Respekt unterstreichen, verfolgte aber auch konkrete Repräsentations- und Machtstrategien. Die Auswahl, Darbringung und eventuelle Erwidern von Geschenken war häufig eine diplomatische Gratwanderung, denn jede Gabe musste im Wert und Umfang sowohl dem sozialen Rang des Schenkers als auch dem des Empfängers angemessen sein. Zu berücksichtigen waren politische Hierarchien ebenso wie die höfische Etikette. Alle Geschenke sollten ein Abbild der Großzügigkeit und Freigebigkeit des jeweiligen Spenders sein, denn Liberalitas (Freigebigkeit) und Magnificentia (Großartigkeit) zählten in der Renaissance zu den wichtigsten Tugenden eines idealen Fürsten. Kunstgegenstände eigneten sich besonders gut als diplomatische Gaben. Ihr hoher Materialwert und ihre prachtvolle Gestaltung dienten der wirkungsvollen Selbstinszenierung des Schenkers. Sie konnten auch eine besondere inhaltliche Bedeutung haben und nonverbale Botschaften übermitteln.²⁸⁹

Wie bereits erwähnt, verwandelte sich die Werkstatt Giambolognas zu einer großen Produktionsstätte. Er hatte viele Schüler und Mitarbeiter, die für eine Zeit lang bei ihm arbeiteten, dann aber oft wieder in ihre Heimatländer zurückgingen und dort die erlernten Fähigkeiten und damit auch bis zu einem gewissen Grad seinen Stil weiterentwickelten. Dies war natürlich für die jeweiligen Fürsten, die ihre Bildhauer nach

²⁸⁸ Vgl. Avery, Charles / Watson, Katherine: Medici and Stuart: a Grand Ducal Gift of ›Giovanni Bologna‹, Bronzes for Henry Prince of Wales (1612), in: The Burlington Magazine 115, Nr. 845 (1973), S. 493–507, hier S. 494.

²⁸⁹ Kubersky-Piredda, Susanne: Die Kunst des Schenkens: Der diplomatische Gabentausch zwischen europäischen Fürstenhöfen des 16. Jahrhunderts, Forschungsbericht 2009, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, URL: https://www.mpg.de/345411/forschungsSchwerpunkt?c=166446&force_lang=de (16.06.2016)

Florenz geschickt hatten, von großer Bedeutung, da sie sich, wenn schon nicht Giambologna selbst, doch zumindest ihren eigenen Hofbildhauer mit ähnlichen Fertigkeiten sicherten. Kaiser Rudolf II. hatte Giambologna im Jahr 1588 geadelt und wollte ihn dadurch an seinen Hof locken, hatte damit allerdings keinen Erfolg. Stattdessen engagierte er Adriaen de Vries, einen der bekanntesten und versiertesten Giambologna-Schüler.²⁹⁰ Nicht nur de Vries, auch einige andere Künstler, die in Florenz gelernt hatten, waren an den Höfen sehr beliebt, wie Carlo di Cesare del Palagio in Dresden und Hubert Gerhard in München.²⁹¹

Die Bronzeplastik erfuhr also ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen enormen Aufschwung und war unmittelbar mit dem Namen Giambologna verbunden. Der Bronze-Merkur ist schon zu seiner Zeit, aber auch bis heute, als Vorbild für weitere Merkurdarstellungen verwendet worden. Auch wenn er formal sehr oft zitiert wurde, änderte und erweiterte sich seine inhaltliche Aussage. Für einige bildhauerische aber auch malerische Werke galt es, eindeutig einen Merkur zu definieren – er wurde durch das Wiederaufgreifen des bekannten Giambologna-Merkurs sofort als solcher erkannt –, aber in unterschiedliche Kontexte gestellt, sodass die Vielseitigkeit des Gottes und seine Aussagekraft sich im Laufe der nächsten Jahrhunderte – immer noch im Bezug zu Giambologna – erweiterten.

3.3.2 Die Erweiterung des Allegoriepotenzials durch die Rezeption des Giambologna-Merkurs im weiteren Verlauf der Kunst der Frühen Neuzeit

Es gibt zahlreiche Kunstwerke, die den *Mercurio volante* zitieren, von denen nur einige markante Beispiele aufgeführt werden sollen, die in einem politischen Zusammenhang entstanden sind, oder solche, die, indem sie formal auf den Prototyp des Merkurs verweisen, der Merkurfigur durch einen neuen Kontext eine weitere Bedeutung geben.

Um 1600 war es kein geringerer als Peter Paul Rubens, der sich vom *Mercurio volante* entscheidend beeinflussen ließ. Bei seinem Aufenthalt in Florenz im Jahr

²⁹⁰ Vgl. Diemer 2006, S. 156 f.

²⁹¹ Vgl. Diemer 2006a, S. 83.

1600 hatte er Giambologna höchstwahrscheinlich persönlich kennengelernt und konnte dessen Merkur eingehend studieren.

Kein Meisterwerk der Antike, kein anderes malerisches oder plastisches Werk der großen Meister des 16. Jahrhunderts kehrt wohl im Œuvre des Rubens durch alle Epochen seines Lebens hindurch und in so vielfältigem Bezug wieder wie eben der *Merkur*.²⁹²

Das heute zerstörte Gemälde *Merkur verlässt Antwerpen* von Rubens, als Ölskizze (1634, St. Petersburg, Eremitage, Abb. 30) sowie als Stich erhalten, war Teil der Festdekoration der Stadt Antwerpen zum Einzug Prinz Ferdinands von Spanien als neuer Statthalter der Niederlande. 1631 wurde Ferdinand von seinem älteren Bruder, König Philipp von Spanien, in die Spanischen Niederlande geschickt, um der Statthalterin Isabella Clara Eugenia nach dem Tod ihres Mannes, dem Erzherzog Albrecht VII. von Habsburg, bei den Regierungsgeschäften zu helfen. Bei einem Halt in Mailand stellte Ferdinand eine Armee auf und konnte mit dieser einen Sieg in der Schlacht gegen die Schweden bei Nördlingen in Süddeutschland erringen, wonach er schließlich 1634 in Brüssel einzog. Auch die Stadt Antwerpen lud ihn zu einem »Blijde Intrede« ein, einem schon traditionell gewordenen feierlichen Einzug in die Stadt, der wie eine Art Vertrag gegenseitige Loyalität zwischen dem Fürsten und dem Volk versprach. In Antwerpen hatte es bereits mehrere dieser Festumzüge gegeben, die eine konventionelle Dekoration mit sich brachten, Triumphbögen, Bühnen mit Gemälden etc.²⁹³ Wirtschaftlich war Antwerpens Lage zu diesem Zeitpunkt sehr schlecht und die einstige große Handelsstadt war im Niedergang begriffen, da die Holländer, also die protestantische Vereinigung der nördlichen Niederlande, die Mündung der Schelde gesperrt und somit den Schiffshandel Antwerpens zum Erliegen gebracht hatten. In dieser Lage befindlich wurde der neue Statthalter, siegreich und mit Truppen versehen, als große Hoffnung angesehen und dementsprechend empfangen.²⁹⁴ Rubens war für die Festdekoration verantwortlich und entwarf ein zum Teil konventionelles Programm, das sich aber durch das Gemälde *Merkur verlässt Antwerpen* ganz konkret auf die zeitgenössische Lage bezog und wie eine Art Hilferuf an den Kardinalinfanten Ferdinand aufgefasst werden konnte. In der Regel waren die Darstellungen eine Verherrlichung der jeweiligen hochgestellten

²⁹² Simson, Otto von: Rubens und der »Merkur« des Giambologna, in: Antje Kosegarten / Peter Tigler (Hg.): Festschrift für Ulrich Middeldorf, Berlin 1968, S. 434–446, hier S. 434.

²⁹³ Vgl. Martin 1972, S. 22 f.

²⁹⁴ Vgl. Martin 1972, S. 19ff.

Persönlichkeiten, ihr Leben, ihre Siege, Vorfahren, Hochzeiten, so wie es hier der Sieg von Nördlingen, die Ankunft in Belgien, die Hochzeit von Maximilian mit Maria von Burgund und die Geschichte der österreichischen Dynastie zurück bis Rudolf von Habsburg waren. Das besagte Gemälde unterscheidet sich allerdings von diesen rein positiven Repräsentationen insofern, als es nicht den Kardinalinfanten lobpreist, sondern auf die schlechte Lage der Stadt aufmerksam macht.²⁹⁵ In dem Stich zu diesem Gemälde lautet die Überschrift *MERCVRIVS ABITVRIENS*, also der weggehende Merkur. Die Ölskizze zeigt Merkur im Mittelteil auf einem Sockel, wie er gerade dabei ist, wegzueilen, in eben jener Pose des fliegenden Merkurs von Giambologna, nur noch die Fußzehen am Boden, der Rest des Körpers schon im Fliegen begriffen, mit dem nach oben ausgestreckten rechten Arm, in der Hand einen Geldbeutel und den Caduceus haltend. Sein Mantel weht durch die Vorwärtsbewegung nach hinten und wird dort von kleinen Putti ergriffen, die ihn zurückhalten wollen. Zu Merkurs Linken ist die Personifikation der Stadt Antwerpen zu sehen, die in theatralischer Manier ihre Verzweiflung kundtut, während sie nach außen zum Betrachter – und damit zu Ferdinand – blickt, um ihn um Hilfe zu bitten. Auf der anderen Seite sitzt der Flussgott *Scaldis*, die Personifikation der Schelde, dessen Füße in Ketten gelegt sind und der zu schlafen scheint. Mehrere Elemente beziehen sich auf den inaktiven Handel, wie der ausgediente Anker zu Füßen von *Antverpia* und das Schiff mit eingerollten Segeln im Hintergrund.

In früheren Festdekorationen wurde bereits die bedeutende Rolle der Schelde thematisiert, allerdings in positiver Hinsicht, also eine befreite Schelde und der damit zusammenhängende florierende Handelshafen dargestellt.²⁹⁶ Auch beim Einzug von Prinz Philipp 1549 erscheint Merkur als der Gott, der über die wirtschaftlichen Geschicke der Stadt wacht, zusammen mit *Scaldis* und anderen Personifikationen.²⁹⁷ Hier zeigt Rubens die reale Situation, den Niedergang Antwerpens durch die Sperrung der Schelde und den fortdauernden Krieg.²⁹⁸

Im linken Teil des Gemäldes ist in einer gemalten Nische *Abundantia* dargestellt, wie sie Schätze aus einem Füllhorn in ein von der Personifikation des Reichtums ausgebreitetes Tuch schüttet. Auf der anderen Seite wird im Kontrast dazu die Armut

²⁹⁵ Vgl. Held, Julius S.: *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, Vol. 1, Princeton 1980, S. 224.

²⁹⁶ Vgl. Martin 1972, S. 178.

²⁹⁷ Vgl. Martin 1972, S. 186.

²⁹⁸ Vgl. Martin 1972, S. 179.

in Gestalt einer sitzenden Frau gezeigt, die dem Kind einen Kohlkopf gibt, während ihr Mann, ein arbeitsloser Seemann, sich am Kopf kratzt, eine Geste der Hoffnungslosigkeit ob der Lage seiner Familie. Der Kontrast zwischen Wohlstand und Armut wird durch die zwei in den äußeren Nischen befindlichen allegorischen Figuren noch betont: links ist *Comus*,²⁹⁹ ein bakchischer Dämon, der für ausgelassenes Festgelage mit Musik, Tanz und Gesang und stellvertretend für die früheren guten Zeiten steht, und rechts *Industria*. Sie bezieht sich auf die Situation der Bürger, die sich wieder auf das Handwerk zurückbesinnen müssen, um Kleidung und andere Güter zu produzieren, weil sie keinen Handel mehr treiben können.³⁰⁰

Um die Intention zu verdeutlichen, auf die schlimme Lage der Stadt aufgrund des zum Erliegen gekommenen Handels aufmerksam zu machen, war es für Rubens von großer Bedeutung, dass Merkur direkt als solcher zu erkennen war, was sich mit dem Bildzitat des Giambologna-Merkurs bewerkstelligen ließ, da dieser bei den Zeitgenossen bereits wohlbekannt war.³⁰¹ Während Giambolognas Gott in erster Linie in seiner Eigenschaft als Götterbote im Einsatz war, trat hier sein Wirkungsbereich auf dem Feld des Handels stärker hervor – symbolisch durch die Hinzufügung des Geldbeutels betont –, womit der Bezug zur aktuellen Problematik hergestellt wurde.

Ein weiteres eindeutiges Bildzitat findet sich bei Gabriel Lemonnier. 1786 wurde ihm von der Handelskammer von Rouen der Auftrag für ein Gemälde erteilt, das er 1791 präsentierte. Dieses Werk mit dem Titel *Le Génie du commerce* und den Maßen 8,25 m auf 4,26 m wurde bei einem Brand in der Chambre de Commerce 1944 zerstört, ist aber in einer Skizze und zwei Vorzeichnungen Lemonniers und einem Stich von Jean-Charles Levasseur überliefert (Abb. 31).³⁰²

Thema des Gemäldes ist der Handel, der gerade zu dieser Zeit einen Umschwung erlebte. Zwischen Frankreich und England wurde 1786 nach langer Handelsfeindschaft der Eden-Vertrag abgeschlossen, der davor bestehende Behinderungen und Verbote aufhob und einen großen Schritt in Richtung Freihandel darstellte.³⁰³ Die Freiheit der Meere sollte sich in diesem Gemälde ausdrücken. Zusammen mit den

²⁹⁹ Vgl. Roscher, Wilhelm Heinrich: Komos, in: Ders. (Hg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 2.1, Leipzig 1894, Sp. 1281–1282, hier Sp. 1281.

³⁰⁰ Vgl. Martin 1972, S. 180.

³⁰¹ Vgl. Simson 1968, S. 437.

³⁰² Vgl. Passignat, Emilie: Le vol de Mercure: résurgences de Mercure de Jean de Boulogne sous la Révolution et l'Empire, in: *Histoire de l'art* 64 (2009), S. 71–83, hier S. 72.

³⁰³ Vgl. Treue, Wilhelm: Wirtschaftsgeschichte der Neuzeit. Im Zeitalter der Industriellen Revolution 1700 bis 1960 (Kröners Taschenausgabe, Bd. 208), Stuttgart 1962, S. 21.

Personifikationen der vier Erdteile ist auf einem Sockel eine Statue zu sehen, die eindeutig den *Mercurio volante* zitiert. Merkur ist so platziert, dass er den anderen Figuren den Rücken zu- und sich zum Hafen hinwendet. Während Giambologna ihn vor allem als Götterbote einsetzt, Rubens ihn dann durch Hinzufügung eines Geldbeutels zum Stellvertreter des Handels macht, gibt ihm Lemonnier – obwohl Merkur natürlich auch für ihn als Gott des Handels von Bedeutung ist – keinen klassischen Geldbeutel in die Hand, sondern eine phrygische Mütze. Dieses Element bezieht sich auf die zu jener Zeit stattfindenden politischen Umwälzungen, sowohl in Frankreich als auch in Amerika – die Revolution und die Unabhängigkeitsbestrebungen. Der Liberalismus war im 18. Jahrhundert der vorherrschende Zeitgeist, die USA erklärten 1776 ihre Unabhängigkeit, Handels-, Bewegungs- und Transportmöglichkeiten wurden im Zuge der Industriellen Revolution freier und flexibler,³⁰⁴ und mit dem Buch *Wohlstand der Nationen* des Ökonomen Adam Smith gab es eine regelrechte »Freihandelspropaganda«.³⁰⁵ Im Gemälde Lemonniers ist diese Freiheit im Bezug auf den Handel dargestellt, aber auch auf die neue Unabhängigkeit Amerikas, die nicht zuletzt auch mit Frankreich als Verbündeten durchgesetzt worden war. Merkur wendet sich im Gemälde zum Hafen von Rouen, wo Benjamin Franklin als Gesandter angekommen war.³⁰⁶

Mit diesem Symbol – der phrygischen Mütze – in der Hand wird Merkur zum Träger der Freiheit.³⁰⁷ Im ersten Entwurf Lemonniers von 1787 ist Merkur dabei, Neptun zu verkünden, dass von nun an die Meere frei seien und dass alle Nationen nach Belieben Handel treiben könnten.³⁰⁸ Er wird also zusätzlich zu seiner Funktion als Handelsgott zum Verkünder der Freiheit und dadurch in gewisser Weise zu deren Personifikation. Wie für Rubens war es auch für Lemonnier wichtig, eine eindeutig identifizierbare Figur zu verwenden, wie es der Giambologna-Merkur zu seiner Zeit auch immer noch war.³⁰⁹ Dies gab ihm die Möglichkeit, durch die zitierte Form einen Merkur kenntlich zu machen, der in erster Linie als Götterbote und Handelsgott

³⁰⁴ Vgl. Treue 1962, S. 7.

³⁰⁵ Treue 1962, S. 17.

³⁰⁶ Vgl. Girodie, André: Le peintre Gabriel Lemonnier et l'icônologie de l'indépendance américaine, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1929, S. 225–240, hier S. 240. Diesem Aufsatz ist eine genaue Analyse des Gemäldes im Bezug auf die amerikanische Unabhängigkeit und die Verbindung zu Frankreich zu entnehmen.

³⁰⁷ Vgl. Passignat 2009, S. 73 f. Vgl. Le Bozec, Christine: Lemonnier. Un peintre en révolution, Rouen 2000, S. 51. Vgl. Girodie 1929, S. 240.

³⁰⁸ Vgl. Le Bozec 2000, S. 50.

³⁰⁹ Vgl. Passignat 2009, S. 73 f.

bekannt war, ihm jedoch durch ein eindeutiges Attribut eine weitere symbolische Funktion zu geben, nämlich die eines Freiheitsgottes.

Die Haltung des fliegenden Merkurs von Giambologna eignete sich auch Jacques-Louis David in seinem Gemälde *La Distribution des aigles* an (Abb. 32). Es bezieht sich auf die Zeremonie, die 1804 kurz nach der Krönung Napoleons stattfand, bei der an die Truppen Adlerstandarten ausgegeben wurden, die an jene der römischen Legionen erinnerten. Dies sollte die Soldaten darin bestärken, stolz und loyal für ihr Land zu kämpfen und falls nötig ihr Leben dafür zu lassen, wie es Napoleon in seiner Rede betonte. In vorderster Reihe nahe bei Napoleon ist ein Oberst dargestellt: »[il] n'est rien d'autre qu'un Mercure vêtu à la hussarde.«³¹⁰ Statt des Caduceus hält er den Säbel in die Luft. Dieses extreme Vorwärtstürmen kann nicht nur eine Bewegungsrichtung anzeigen, sondern auch Ausdruck einer seelischen Verfassung sein. Voller Enthusiasmus stürmt er nach vorne und wird zum Sinnbild für Vaterlandsliebe, zur »expression du patriotisme le plus exalté«.³¹¹

Jacques-Louis David galt als führender französischer Künstler im Dienste Napoleons. Seine republikanische Gesinnung drückte sich nicht nur durch seine politische Aktivität aus – er war u. a. zeitweise Vorsitzender der Nationalversammlung³¹² –, sondern auch in seinen Gemälden, wie in *La Distribution des aigles* aber auch in *Leonidas an den Thermopylen* (Abb. 33).

Hier wird eine Episode der Perserkriege im Jahre 480 v. Chr. dargestellt: die Schlacht am Engpass der Thermopylen in Mittelgriechenland zwischen dem riesigen Heer des persischen Königs Xerxes und ein paar Hundert Soldaten unter dem Befehl des Spartanerkönigs Leonidas. Von vornherein ist den Spartanern angesichts der persischen Übermacht klar, dass sie diese Schlacht nicht überleben werden, aber sie sind dennoch voller Stolz, sodass sie trotz der aussichtslosen Lage ihr Leben für ihr Vaterland zu opfern bereit sind. Sie wurden schließlich nicht durch Schwäche, sondern nur durch einen Verrat besiegt.

Interessant wird gerade diese Schlacht durch die Verknüpfung des dramatischen Geschehens, der exponierten Stellung gegen die Übermacht, des Verrats, des Kampfes bis zum Tod, mit übergeordneten Erklärungsmustern

³¹⁰ Passignat 2009, S. 76.

³¹¹ Passignat 2009, S. 81.

³¹² Vgl. Roberts, Warren: Jacques-Louis David, Revolutionary artist. Art, Politics and the French Revolution, London 1989, S. 5.

der Verteidigung der Freiheit, der Unterwerfung unter die Gesetze des Gemeinwesens sowie der Garantie des Nachruhms.³¹³

Für die Darstellung dieser Opferbereitschaft, des Patriotismus, zitiert David wieder die Haltung des fliegenden Merkurs von Giambologna. Drei Soldaten stehen im Hintergrund mit emporgehobenen Armen und strecken Lorbeerkränze in die Höhe. Rechts im Vordergrund ist ein Spartaner in ebenjener Haltung des *Mercurio volante* zu sehen, wie er seine auf dem Baum aufgehängten Waffen herunternimmt. Diese fast tänzelnde Pose mag nicht so recht zu der eigentlich sehr ernsten Lage der Soldaten passen.³¹⁴

Das Gemälde gilt als republikanisches Symbolbild Davids, das den Stolz und die Vaterlandsliebe der Spartaner zeigt; Begriffe wie Freiheit, Brüderlichkeit und Patriotismus spielen hier eine wichtige Rolle und können auf die Zeit der Revolution übertragen werden.³¹⁵ Der Gott Merkur, Symbolgestalt für die Freiheit wie bei Lemonnier, steht auch für die intellektuelle Freiheit. Giambolognas *Merkur* – im Gemälde als Formzitat aufgegriffen – baut im Besonderen eine Verbindung zum Florenz der Renaissance und dem damit verbundenen Humanismus und freien Denken auf.³¹⁶ Der Kampf für die Freiheit verbindet die Französische Revolution mit der Schlacht bei den Thermopylen, weswegen gerade dieses geschichtliche Ereignis in den ersten Jahren der Revolution häufig als Symbolbild verwendet wurde.³¹⁷ Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam diese Schlacht als Thema in der Kunst, aber auch in der Literatur, Philosophie und Rhetorik auf, wie auch ganz grundsätzlich die Rezeption der Geschichte Spartas. »Sparta war das Modell, an dem das Verhältnis von Gemeinschaft und Individuum, die Beziehung von Freiheit und Gesetz, Republik und Tugend sowie die Erziehung zur Tugend verhandelt wurden.«³¹⁸

David hatte das Gemälde im Jahr 1814 fertiggestellt, zu einem Zeitpunkt, an dem die französischen Truppen zahlreiche Niederlagen erlitten hatten und Napoleon

³¹³ Albertz, Anuschka: Exemplarisches Heldentum. Die Rezeptionsgeschichte der Schlacht bei den Thermopylen von der Antike bis zur Gegenwart (Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit, Bd. 17), München 2006, S. 9.

³¹⁴ Vgl. Albertz 2006, S. 126.

³¹⁵ Vgl. Albertz 2006, S. 159. Zur Verbindung von Sparta und Frankreich, vgl. Levin, Miriam: La définition du caractère républicain dans l'art français après la Révolution: le Leonidas aux Thermopyles de David, in: *Revue de l'Institut Napoléon* 137 (1981), S. 40–67, hier S. 42 f. Für die detaillierte Untersuchung von Davids Gemälde *Leonidas an den Thermopylen* in Bezug auf die Französische Revolution, vgl. Albertz 2006, S. 124–144.

³¹⁶ Vgl. Levin 1981, S. 43.

³¹⁷ Vgl. Albertz 2006, S. 159.

³¹⁸ Albertz 2006, S. 145.

schließlich abdankte. »Begun as a patriotic painting it ended up as an allegory of defeat. Never again would David undertake a work of such ambition and never again would he paint a political subject.«³¹⁹

Im Zusammenhang mit Merkurs Bedeutungszuwachs als Symbol für die Freiheit kann auch die Gründung der Zeitschrift *Mercure de France* gesehen werden. Sie war hauptsächlich den Künsten und der Literaturwissenschaft gewidmet und galt als liberales Blatt, das sich gegen den Autoritarismus Napoleons richtete. »*Le Mercure*, une des revues les plus célèbres de la France des XVIIe et XVIIIe siècles, invoquait en Mercure le symbole de la pensée libérale la plus accomplie.«³²⁰

3.3.3 Merkur und Engel: Der Verkündigungsenkel als Weiterentwicklung des mythologischen Merkurs – Die Merkurgestalt als Wiederaufnahme des Verkündigungsenkels?

Im Vergleich mit älteren Merkurdarstellungen und wie auch im vorigen Unterkapitel bereits beschrieben wurde, handelt es sich beim Giambologna-Merkur um eine völlig neuartige Darstellung der Götterfigur, nämlich fliegend. Die Haltung mit einem ausgestreckten Bein nach hinten und einem Arm nach oben zeigt eine bislang nie dagewesene dynamische Bewegung, die sich nicht ohne Grund auch in der Malerei genau zu jener Zeit wiederfinden lässt. Vor allem in den Verkündigungsdarstellungen lassen sich große Ähnlichkeiten dieser Haltung Merkurs mit dem Verkündigungsenkel Gabriel feststellen. Tizians Verkündigung in der Scuola di San Rocco bietet hier einen guten Vergleich (Abb. 34). Man kann davon ausgehen, dass sich in dieser Zeit das Bedürfnis nach einer gesteigerten Dynamik entwickelte, vor allem den Betrachter stärker mit einzubeziehen und ihn durch eine energiegeladene und immer theatralischer werdende Darstellung eines heiligen Ereignisses zu beeindrucken. Hier beginnt nach und nach die Entwicklung hin zum Barock, zu dessen pompösen und spannungsreichen Kompositionen, um »einerseits [...] die vertraute Alltagswelt mit

³¹⁹ Roberts 1989, S. 184.

³²⁰ Levin 1981, S. 44.

sakralem Leben zu erfüllen, andererseits die liturgische Feier mit spektakulären visuellen Darbietungen zu bereichern [...].³²¹ Was den Vergleich der Verkündigungsdarstellung mit dem *Mercurio volante* betrifft, fällt ein weiteres wichtiges Detail ins Auge, und zwar die Handhaltung. Die rechte Hand ist erhoben und hält den Zeigefinger ausgestreckt nach oben, während der Handrücken nach vorne zeigt. Dies findet sich auch bei Verkündigungen und ist in diesem Zusammenhang ein Symbol für die von Gott gesandte Botschaft der unbefleckten Empfängnis.³²² Ingo Herklotz merkt in seinem Aufsatz über den Giambologna-Merkur lediglich mit einer kurzen Notiz an, dass es sich hierbei um eine Anspielung auf den Gestus Gabriels handeln könnte.³²³ Im Folgenden soll die Verbindung von Merkur und Gabriel genauer untersucht werden, ob es in der Entwicklung der christlichen Engelsgestalt einen Bezug zum mythologischen Merkur gibt und in einem zweiten Schritt, ob Giambologna sich bei seinem Merkur wiederum auf Gabriel bezieht.

Die Gestalt des christlichen Engels findet seine Ursprünge in den alten Religionen Babylons und Assyriens. Schon immer hatten die Menschen das Bedürfnis nach einer Mittlerfigur, die zwischen ihnen und dem Heiligen – wie auch immer definiert – steht und ihnen so den Kontakt ermöglicht. Der Engel ist also ein Element, das fast 4.000 Jahre Kulturgeschichte verbindet, er findet sich in verschiedenen Epochen, Kulturen und Religionen, in unterschiedlichen Formen.³²⁴ Innerhalb verschiedener Kulturen – wie man auch bei den Götterfiguren der Griechen, Römer und der nordischen Länder sehen kann – tauchen also immer wieder ähnliche Motive und Elemente auf, die sich aus den menschlichen Bedürfnissen heraus ergeben.

Ein solches Leitmotiv der religiösen Erfahrung der Menschheit ist die Gestalt des Götter- oder Gottesboten, des Engels, des durch das Weltall schweifenden, des Heil oder Verderben wirkenden Geistwesens. Bis in die ältesten Schichten der Hochreligionen und -kulturen läßt sich seine Gestalt nachweisen. Sie muß demnach aus einer Urfahrung der Menschen stammen.³²⁵

Diese Vorstellung von Wesen, die vermittelnd zwischen dem Höchsten und den Menschen wirken, war also allen Religionen gemein, den frühen Religionen, und

³²¹ Held, Heinz-Georg: Engel. Geschichte eines Bildmotivs, Köln 1995, S. 150.

³²² Vgl. Duwe, Gert: Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento, Frankfurt a. M. 1988, S. 49.

³²³ Vgl. Herklotz 1977, S. 274.

³²⁴ Vgl. Bussagli, Marco: Quando agli angeli spuntarono le ali, in: Art e dossier 5, Nr. 45 (1990), S. 16–27, hier S. 16.

³²⁵ Rosenberg, Alfons: Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes, München 1967, S. 14.

dann auch dem Judentum, Christentum und Islam. Für diese abrahamitischen Religionen waren die ältesten jüdischen Schriften des Tanach grundlegend, in dem von einem Engel als Boten Jahwes die Rede ist.³²⁶ Die Engelsgestalten und anderen Geistwesen wurden in der christlichen Theologie thematisiert und es wurden Hierarchien aufgestellt, wie die *De coelesti hierarchia* des Pseudodionysius Areopagita aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. Diese Schrift war für die Ausbildung des mittelalterlichen Engelsglaubens von großer Bedeutung. Darin unterteilt der Autor die Geistwesen in drei Ordnungen. Die erste beinhaltet jene Wesen, die Gott am nächsten stehen, wie die heiligsten Throne sowie die Cherubim und Seraphim. Zur nächsten darunterliegenden Ordnung gehören die Herrschenden, Tugenden und Mächte und die dritte Ordnung besteht aus den Engeln, Erzengeln und Fürstentümern. Jede Ordnung ist für die ihr untergeordnete »zuständig«, wodurch dann alles über diese Instanzen bis zum Höchsten weitergeleitet wird. Diese letzte, die niedrigste, ist für das Irdische zuständig, also für die Vermittlung all dessen, was auf der Erde und bei den Menschen passiert, hin zur zweiten Ordnung.³²⁷

Die Engel bilden nämlich [...] abschließend die Grenze der genannten Gliederungen der himmlischen Gedanken. Sie haben nach himmlischen Maßstäben die Eigenschaft von Boten (Engel) im untersten Grade und werden von uns aus passender gegenüber den höheren Rängen ›Boten‹ genannt, insofern ihre Hierarchie größere Nähe zum mehr Offenbaren hat und mehr in der Umgebung der Sinnenwelt steht.³²⁸

Engel gelten, wie gesagt, als die Vermittler zu Gott – oder den Göttern –, was sie auch anbetungs- bzw. anrufungswürdig macht. In Bibelstellen findet sich die Vorstellung eines persönlichen Schutzengels, was bis heute im volkstümlichen Glauben erhalten geblieben und aus dem Bedürfnis des Menschen nach Schutz von Seiten überirdischer Kraft heraus entstanden ist.³²⁹ Dies trifft auch bereits auf die griechische und römische Götterwelt zu, bei der ebenfalls einzelne Götter von bestimmten Berufs- oder Gesellschaftsgruppen um Schutz und Beistand angebetet wurden. Man kann also davon ausgehen, dass sich der christliche Engel auf Vorstellungen antiker Geistwesen gründet.

³²⁶ Vgl. Rachinger, Johanna: Vorwort, in: Engel. Himmlische Boten in alten Handschriften, hg. von Maria Theisen (Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 20. November 2014 bis 1. Februar 2015), Darmstadt 2014, S. 5–11, hier S. 5.

³²⁷ Vgl. Mendelsohn, Henriette: Die Engel in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Gotik und der Renaissance, Berlin 1907, S. 1 f.

³²⁸ Pseudodionysius Areopagita: Über die himmlische Hierarchie. Über die kirchliche Hierarchie, eingl. und übers. von Günter Heil, Stuttgart 1986, S. 52.

³²⁹ Vgl. Rachinger 2014, S. 5.

Schon der Name Engel erklärt die Bedeutung als Mittler zwischen Gott und dem Menschen. Sie sind die Werkzeuge Gottes bei der Weltregierung. Ein wesentlicher Bestandteil ihrer Tätigkeit umfasst den Schutzdienst, den die Schrift erwähnt [hier Anm. 20: Ps. 91,11: »denn er hat seinen Engeln befohlen über Dir, dass sie Dich behüten auf allen Deinen Wegen.«], eine Vorstellung, die in dem heidnischen Glauben von schützenden Genien einen vorbereitenden Boden fand.[...] Am bedeutendsten äussert sich das Eingreifen der Engel bei dem Tode der Menschen, wo sie im Anklang an heidnische Vorstellungen die Seele in den Himmel führen.³³⁰

Hier lässt sich bereits eine Komponente finden, die die Götterfigur Merkur bzw. Hermes mit dem Engel verbindet, die Funktion als Götter- bzw. Gottesbote sowie als Seelengeleiter.

Um sich der Verbindung Merkurs speziell mit dem Verkündigungengel anzunähern, ist zunächst die Genese der Engelsikonographie genauer zu betrachten. Die heutige Vor- und Darstellung von Engeln mit ihrem typischen Kennzeichen der Flügel war in der frühchristlichen Zeit noch nicht gegeben. In der Bibel gibt es keine Hinweise darauf. Die frühesten Engelsdarstellungen mit Flügeln sind wohl die Mosaiken des sogenannten Triumphbogens vor der Apsis im Langhaus von S. Maria Maggiore in Rom aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts.³³¹ Aus dieser Zeit stammt auch die *Himmlische Hierarchie* des Pseudodionysius Areopagita, der darin auch über die Flügel und ihre Bedeutung spricht:

Die Füße bedeuten Beweglichkeit, Schnelligkeit, Geläufigkeit der ewig auf dem Weg zum Göttlichen befindlichen Bewegung. Deshalb hat die Gotteskünde auch die Füße geflügelt dargestellt [vgl. Ezech. 1,14]. Denn der Flügel bedeutet den Schwung, der nach oben führt, und das himmlische Wesen und die Bahnung des Weges nach oben und die Erhabenheit über alle Niedrigkeit durch den Schwung nach oben. Die Leichtigkeit der Flügel bedeutet, daß sie (die himmlischen Gedanken oder Engel) in keiner Weise erdverhaftet sind, sondern sich ganz rein (vom Irdischen) und schwerelos in die Höhe erheben.³³²

Tertullian hatte, noch bevor die Engel mit Flügeln dargestellt worden waren, in seinem *Apologeticum* (197 n. Chr.) beschrieben: »Jeder Geist ist geflügelt, deswegen sind also die Engel und Dämonen in einem Moment überall: die ganze Welt ist für sie ein einziger Ort.«³³³ Dennoch wies die Bildersprache der frühen Christen noch keine geflügelten Engel auf. Festzustellen ist, dass sich der christliche Engel in seiner

³³⁰ Mendelsohn 1907, S. 3.

³³¹ Vgl. Diemling, Maria: Engel in der christlichen Kunst, in: Ausst.-Kat. Wien 2014–2015, S. 116–137, hier S. 117.

³³² Pseudodionysius Areopagita, Hierarchie, S. 66.

³³³ Zitiert in: Bussagli 1990, S. 18. Dieser Aufsatz ist auch als eingehende Analyse der Engelsikonographie im Hinblick auf die Entstehung der Darstellung mit Flügeln heranzuziehen.

geistigen Beschaffenheit auf das Alte und Neue Testament, aber in seiner Darstellungsweise auf die Antike und ihre geflügelten Boten bezog.

Ohne die geflügelten Götter- und Botenwesen, ohne die halbgöttlichen Mittler zwischen Oben und Unten, wie sie die Griechen als wirkende Gestalten erfuhren, imaginierten und bildeten, wäre die Gestalt des christlichen Engels niemals zu solcher Fülle und Reife gediehen.³³⁴

Die Künstler und Theologen schöpften natürlich aus der Formenwelt, die ihnen zur Verfügung stand, wodurch sich also die christliche Kunst die Bildformen der Antike einverleibte und für ihre Zwecke weiterentwickelte.

Der Name »Engel« hat seinen Ursprung im Alten Testament, wo er hebräisch als מַלְאָךְ (mal'akh) bezeichnet wird, was »Bote« bedeutet, dies wurde zum griechischen ἀγγελος (angelos).³³⁵

Der Archetypus all der vielgestaltigen Mittlerwesen ist Hermes, Gott, Daimon und Angelos in einem. [...] Hermes ist immerfort unterwegs, fliegend oder wandernd; er ist darum der Erzbote, der große »Angelos« schlechthin.³³⁶

Es gibt bereits mehrere Abhandlungen, die sich mit der Darstellungsweise des geflügelten Engels und dem Ursprung dieser Ikonographie beschäftigen, darunter die Monographie von Gunnar Berfelt³³⁷ und der Aufsatz von Marco Bussagli.³³⁸ Auch in der weiteren Literatur zur Engelsikonographie wurden Thesen aufgestellt, woher sich die Flügel abgeleitet haben könnten. Dabei ist eine häufige Annahme, dass es sich um eine Übernahme der römischen Victoria handelt.³³⁹ Die Göttin des Sieges wurde in der Regel mit großen Flügeln und fliegenden Gewändern dargestellt. »Die weiblichen heidnischen Figuren der Niken werden durch Zufügung eines Mantels, Veränderung der Haartracht und andere Veränderungen in einen männlichen Engel, den eigentlich christlichen Engel verwandelt.«³⁴⁰ Nach Meinung einiger Autoren

manifestiert sich die erfolgreiche Aneignung des paganen Erbes in der Kunst durch die Wiederkehr der Siegesgöttin in Gestalt des triumphierenden Engels,

³³⁴ Rosenberg 1967, S. 16.

³³⁵ Vgl. Chelli, Maurizio: *Angeli. I significati e le iconografie nella storia dell'arte*. Rom 2011, S. 31. Und: Vgl. Gemoll, Wilhelm: *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*, 9. Aufl., München 1989, S. 3.

³³⁶ Rosenberg 1967, S. 24, 27.

³³⁷ Berfelt, Gunnar: *A study on the winged angel. The origin of a motif* (Stockholm Studies in History of Art, 14), Stockholm 1968.

³³⁸ Bussagli 1990, S. 16–27.

³³⁹ Vgl. Berfelt 1968, S. 21. Vgl. Bussagli 1990, S. 16. Vgl. Held 1995, S. 18. Vgl. Rees, Valery: *From Gabriel to Lucifer. A cultural history of angels*, London 2013, S. 101.

³⁴⁰ Beck, Alfons Clemens Maria: *Genien und Niken als Engel in der altchristlichen Kunst* (zugl. Gießen, Univ., Diss., 1935), Gießen 1936, S. 1.

der nunmehr die Weltherrschaft Christi verkündet und die seiner irdischen Stellvertreter im Namen des einzigen Gottes legitimiert.³⁴¹

Zur Unterstützung dieser These liefert Alfons Cl. M. Beck einige Beispiele und Vergleiche für die Herleitung des Engels von griechischen Niken bzw. römischen Victorien.³⁴² Auch Marco Bussagli zieht den Vergleich von den zwei Victorien am Constantinsbogen in Rom (313–315) mit dem Mosaik im Presbyterium der Kirche S. Vitale von Ravenna (547) heran, um ihre formale Korrespondenz zu beweisen.³⁴³

Die Tatsache aber, dass Niken und Victorien weiblich, Engel aber männlich sind, erstere einen Peplos tragen, während letztere mit einer Tunika und einem mantelartigen Umhang (Pallium) angetan sind,³⁴⁴ haben zu der These veranlasst, dass der Ursprung der Flügel in einem anderen Zusammenhang begründet liegt. Dies kann u. a. auch mit einer Passage aus der *Himmlischen Hierarchie* des Pseudodionysius Areopagita untermauert werden:

Daß sie [die Engel] auch Winde genannt werden [vgl. Ez 1,4; Ps 103,4; Dan 7,2 u.ö.], deutet an, daß ihr Flug schnell und fast ohne Zeit zu brauchen überall hingelangt, daß ihre Bewegung von oben nach unten und wieder von unten nach oben Verbindung schafft und das Nachstehende zur höheren Stufe hin ausrichtet, das Erste aber in Bewegung setzt zum mitteilenden, das Niedere vorausbedenkenden Hervortreten. Man könnte sagen, daß die Bezeichnung ›Wind‹ für den luftartigen Geist auch die Gottartigkeit der himmlischen Gedanken bezeichnet. Es bietet nämlich auch diese Benennung ein Bild und eine Ausdrucksform der Wirksamkeit des Gottesprinzips [...], insofern der Wind von Natur aus beweglich ist und Leben zeugt und schnell und unaufhaltbar dahinfährt und die Ursprünge und Ziele seiner Bewegung uns unerkennbar und unsichtbar verborgen sind.³⁴⁵

Es handelt sich um die Theorie, dass die Engelsflügel möglicherweise von der Ikonographie antiker Windpersonifikationen stammen. Thomas Raff legt in seinem Aufsatz *Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen*³⁴⁶ eine stringente Argumentationskette dar, die diese Überlegung plausibel macht. Er hält die Ableitung der Engel von der Windikonographie für wahrscheinlicher, als diejenige von der Niken- bzw. Victorienikonographie, ebenfalls u. a. mit dem Argument, dass letztere weibliche Gestalten sind. Bereits Isidor von Sevilla hat in seinen *Etymologiae* ein

³⁴¹ Held 1995, S. 18.

³⁴² Vgl. Beck 1936, S. 7–19.

³⁴³ Bussagli 1990, S. 16.

³⁴⁴ Vgl. Kirschbaum, Engelbert: Engel, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, hg. von Engelbert Kirschbaum u. a., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, Sp. 626–642, hier Sp. 627.

³⁴⁵ Pseudodionysius Areopagita, Hierarchie, S. 67 f.

³⁴⁶ Vgl. Raff, Thomas: Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen, in: Aachener Kunstblätter, 48 (1978–79), S. 71–219.

Kapitel Gott, den Engeln und den Heiligen gewidmet, in dem er auch über die Engelsflügel in der Kunst spricht:

Ihnen [den Engeln] gibt man nach dem Willen der Maler Flügel, um ihre schnelle Bewegung auszudrücken, so wie nach den Fabeln der Dichter auch die Winde wegen ihrer Schnelligkeit Flügel haben sollen.

(*Etym. Lib. 7,5,3*)

Die frühchristlichen Künstler schöpften also nicht nur aus dem Repertoire der paganen Kunst,³⁴⁷ sondern orientierten sich auch, wie Isidor von Sevilla schreibt, an (antiken) Schriften. So findet sich in der Bibel ein weiterer Hinweis auf den Zusammenhang von Wind und Engel: »[...] der du machst Winde zu deinen Engeln [...]«³⁴⁸ (Ps 104,4).

Marco Bussagli argumentiert in seinem Aufsatz über den Ursprung der Engelsflügel mit der Aussage von Gregorius Magnus (535–604), dem Verfasser der gregorianischen Gesänge, der in seinen *Moralia* (2,3) die Ansicht vertritt, dass »gli angeli sono creature spirituali rispetto agli uomini fatti di terra, ma sono corporei se li confrontiamo con Dio, l'essere di luce.«³⁴⁹

Wie bereits mehrfach erwähnt, handelt es sich bei den Engeln um Mittlerwesen zwischen dem Himmlischen und dem Irdischen. Philo von Alexandria (um 15/10 v. Chr.–40 n. Chr.) erläutert in seiner Schrift *De Plantatione*, wie sich die Körperlichkeit der verschiedenen Wesen, also von Gott, den Engeln und den Menschen, unterscheidet (De Plant, 14).³⁵⁰ Wenn nun Gott mit Licht gleichgesetzt wird und die Menschen mit der Erde, befinden sich die Engel dazwischen. Menschen sind aus Erde gemacht, Gott aus hellem, nicht fühlbarem Feuer, während die Engel das Element Luft und damit auch den Wind vertreten.

³⁴⁷ Vgl. Bussagli 1990, S. 16.

³⁴⁸ Hier: Lutherbibel 1912; in manchen Übersetzungen wird statt von Engeln von Boten gesprochen, z. B. in der Ausgabe Schlachter 1951.

URL: http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/psalm/104/#1 (26.07.2016)

³⁴⁹ Bussagli 1990, S. 20.

³⁵⁰ »Der Luft wies er [der Schöpfer] die beschwingten sichtbaren Wesen zu, sowie andere Gewalten, die sich der Sinneswahrnehmung ganz und gar entziehen; dies ist das Heer unkörperlicher, nach Rangesunterschieden geordneter Seelen; von einem Teil von ihnen heißt es, daß sie in sterbliche Körper eintreten und zu festgesetzten Zeiten wieder ausscheiden; von anderen, die göttlicherer Beschaffenheit teilhaftig wurden, daß sie keinerlei Beziehung zum irdischen Bereich haben; von den reinsten, daß sie hoch oben am Äther selbst weilen, welche die Philosophen der Hellenen Heroen nennen, Moses aber mit treffendem Wort als Gottesboten (Engel) bezeichnet, da sie als Gesandte und Boten die gütigen Gaben des Lenkers den Untergegebenen [sic] anzeigen und dem König die Bedürfnisse der Untergebenen. Der Erde aber teilte er die an die Erde gebundenen Lebewesen und die Pflanzen zu, also wieder zweierlei Wesen, damit die gleiche (Erde) sowohl Mutter als Amme sei.« (Philo von Alexandria: *De plantatione*, in: Leopold Cohn u. a. (Hg.): *Philo von Alexandria. Die Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 4, 2. Aufl., Berlin 1962, S. 155.

L'aria sta fra la terra e la luce, ma sta anche fra ciò che si vede e quello che non si può vedere, fra la realtà e il mistero: il vento si sente, ma non si vede. E proprio il vento è il principale responsabile della condizione aerea degli angeli.³⁵¹

Es lassen sich also gute Argumente für die Genese des Engels aus Windpersonifikationen bzw. dem Element Wind anführen. Bedenkt man nochmals die Aussage des Pseudodionysius Areopagita über die Engel, stellt man fest, dass bei ihm von Flügeln an den Füßen die Rede ist,³⁵² woraus in einem nächsten Schritt der Zusammenhang mit der Merkurfigur herausgestellt werden soll.

In der *Aeneis* des Vergil wird Merkur immer wieder mit den Winden in Verbindung gebracht: »Winkt dem Mercurius, sagt und befiehlt ihm bündigen Wortes: / »Rufe dem Zephir, Sohn, enteil und brauche der Schwingen [...]«³⁵³ (*Aeneis* IV, 222–223) und »Dann ergreift er den Stab: [...] / Dem vertraut er und ruft dem Wind und rudert durchs rege Nebelgewölk [...]«³⁵⁴ (*Aeneis* IV, 242, 245, 246). Boccaccio spricht von Merkur als Wolkentreiber, mit seinem Stab kann er sie auflösen: »Haec praeterea virga dicunt Mercurium incitare ventos, [...] Sic et tranare nubila, id est turbationes auferre«³⁵⁵ (*Genealogia deorum* XII, 62). Als solcher ist er also eine Art Windgott: »Ventos agere Mercurii est«³⁵⁶ (*Genealogia deorum* II, 7). Wie eben über die Engel als Windwesen berichtet wurde, ist dies auch der Fall für Merkur, der – wie die Engel – zwischen Himmel und Erde als Mittler fungiert und die Distanz überbrückt.³⁵⁷ Wilhelm Heinrich Roscher hat hierzu eine ausführliche Studie vorgelegt, in der er Hermes als Windgott begründet.³⁵⁸

Um diese seine Schnelligkeit recht deutlich auszudrücken, wird Hermes ebenso wie die Winde fliegend und folglich auch beflügelt gedacht. Und zwar versah man gewöhnlich, jedenfalls in Folge der massgebend gewordenen homerischen Tradition, den Gott mit Flügeln an den Füßen, mehrfach aber auch mit solchen an den Schultern oder am Kopfe oder am Kerykeion. Beachtenswerth erscheint

³⁵¹ Bussagli 1990, S. 21. Vgl. hierzu ausführlich: Bussagli, Marco: Angelo, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (1991).

URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/) (26.07.2016)

³⁵² Vgl. S. 81.

³⁵³ Originaltext: »tum sic Mercurium adloquitur ac talia mandat: / 'vade age, nate, voca Zephyros et labere pennis«.

³⁵⁴ Originaltext: »tum virgam capit: [...] / illa fretus agit ventos et turbida tranat / nubila.«.

³⁵⁵ Italienisch aus: Boccaccio: *La genealogia de gli dei...*, übers. von Giuseppe Betussi. Venedig 1569, S. 218v: »Oltre ciò con questa uerga dicono, che Mercurio incita i venti [...]. Così anco serenare le cose nubilose [...]«.

³⁵⁶ Boccaccio, *La genealogia de gli dei*, S. 31r: »Cacciare i venti, e opra di Mercurio«.

³⁵⁷ Vgl. Wind, Edgar: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 1981, S. 145.

³⁵⁸ Vgl. Roscher, Wilhelm Heinrich: *Hermes der Windgott. Eine Vorarbeit zu einem Handbuch der griechischen Mythologie vom vergleichenden Standpunkt*, Leipzig 1878.

es, dass auch die Boreaden Zetes und Kalais, in denen wir soeben ganz offenbare Windgötter kennengelernt haben, bald an den Schultern, bald an den Köpfen und Füßen beflügelt dargestellt wurden und dass Homer den Flug des Hermes über das Meer als mövenartiges [sic] Hinstreifen über die Spitzen der Wogen schildert, was augenscheinlich sehr gut zu seiner Bedeutung als Windgott passt, indem die Winde ja auch in der Regel dicht über der Oberfläche des Bodens und des Wassers hinzufahren scheinen.³⁵⁹

Wenn also Hermes bzw. Merkur ein Windgott ist, liegt die Verbindung zu den christlichen Engeln recht nahe. Man kann bereits bei seinen Funktionen an christliche Vorstellungen denken, wie die vom Schutzengel – Merkur als Beschützer beispielsweise auf Reisen – oder auch die Tatsache, dass sich Merkur der Seelengeleiter in den christlichen Engelsgestalten wiederfindet, »die als Anagogen schützend tröstend die christliche Seele aus der irdischen in die himmlische Welt geleiten.«³⁶⁰ Hier ist es natürlich in erster Linie der Erzengel Michael, der den menschlichen Seelen bei ihrem Gang in den Tod beisteht. Was Gabriel betrifft, ist er vor allem für die Geburt zuständig, er kündigt die Geburten wichtiger Personen an, natürlich bei der Verkündigung an Maria (Lk 1,26–38), aber auch davor schon die Geburt des Johannes (Lk 1,5–22).³⁶¹ Michael und Gabriel sind also in gewisser Weise beide Seelengeleiter, stehen beide an der Schwelle zu einer nächsten Stufe, Geburt oder Tod, und stehen somit beide in der Tradition Merkurs.³⁶²

Um nun zum Ausgangspunkt, dem Giambologna-Merkur, zurückzukehren, lässt sich mit diesen einführenden Informationen die Anmerkung von Ingo Herklotz nochmals aufgreifen und genauer ausführen. Er vergleicht die Geste des Giambologna-Merkurs mit der des Erzengels Gabriel bei der Verkündigung an Maria.³⁶³ Es handelt sich dabei ursprünglich um den antiken Redegestus,³⁶⁴ also die ausgestreckte Rechte, bei der meist Zeige- und Mittelfinger, manchmal aber auch nur der Zeigefinger in die Höhe gestreckt werden.³⁶⁵ Redegestus und Verkündigungsgestus sind somit quasi identisch, was damit auch ihre Protagonisten – Merkur und Gabriel – verbindet. Nicht nur die Geste, auch das Attribut der beiden Wesen zeigt eine Verbindung. Gabriel, als Bote Gottes, hatte in frühchristlicher Zeit noch einen Heroldstab in

³⁵⁹ Roscher 1878, S. 35 f.

³⁶⁰ Held 1995, S. 189.

³⁶¹ Vgl. Rosenberg 1967, S. 91.

³⁶² Alfons Rosenberg spricht hier vor allem von Michael als »christliche(n) Hermes«, vgl. Rosenberg 1967, S. 101.

³⁶³ Vgl. Herklotz 1977, S. 274.

³⁶⁴ Vgl. Schiller, Gertrud: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 59.

³⁶⁵ Vgl. Mendelsohn 1907, S. 86.

der Hand, der sich dann im Laufe der Zeit erst zum Lilienstab verwandelte.³⁶⁶ Auch in geistiger Hinsicht lässt sich Gabriel mit Merkur vergleichen, insofern, als er die Propheten inspiriert und ihnen das göttliche Wort deutet,³⁶⁷ ebenso wie Merkur in seiner Funktion als Gott der Redner für kluge Gedanken zuständig ist und demnach ebenso als Inspirator angesehen werden kann.

Es finden sich weitere Parallelen oder auch Parallelisierungen, bei denen Gabriel als Weiterentwicklung eines Merkurs betrachtet werden kann. Der Humanist und christliche Archäologe Maffeo Vegio (1407–1458) hatte sich mit alten christlichen Denkmälern Roms beschäftigt und betrieb in erster Linie heidnische Studien. Unter dem Einfluss von Augustins *Confessiones* widmete er sich dann der kirchlichen Literatur und versuchte, »eine Synthese zwischen klassisch antikem und christlichem Standpunkt zu schaffen.«³⁶⁸ Die Schriften, die dabei entstanden, kann man in die zur Renaissance wiederbelebte und beliebte Gattung der Bibelepik³⁶⁹ einordnen.

Sie ist eindeutig ideologisch festgelegt und funktioniert expressis verbis als Trägerin christlicher Glaubenswahrheit. Bibelepik ist, soziologisch gesehen, gebunden an die kirchliche Gemeinschaft und wesentlich Ausdruck der kirchlichen Führungsschicht. Sie entsteht im Augenblick, da das Christentum zur potentiellen Staatsreligion des römischen Imperiums aufsteigt und die Kirche sich mit dem alten Adel verbindet; sie dient dem von dieser Klasse tradierten Bildungsanspruch. Der ›christliche Vergil‹ in der Form einer *interpretatio christiana* überlieferter Literatur der Antike wie besonders die Gedichte Vergils selbst oder in Gestalt des vergilianisierenden Bibelepik kann, trotz ihres allgemeineren Anspruchs, in dieser Hinsicht als Musterbeispiel klassenspezifischer Literatur gelten.³⁷⁰

Vegios christliche Dichtung *Antonias* (1436/37) ist die erste christlich lateinische Epik der Renaissance.³⁷¹ Sie erzählt die Geschichte des Heiligen Antonius, für die er sich vor allem von der *Vita Pauli* (376–77) von Hieronymus inspirieren ließ.³⁷² Der Fokus in *Antonias* liegt auf einem Ereignis aus dem Leben des Heiligen Antonius

³⁶⁶ Vgl. Lucchesi Palli, Elisabeth: Gabriel, in: LCI 1968, Bd.1, Sp. 74–77, hier Sp. 75. Vgl. Liebrich, Julia: Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500, Köln/Weimar/Wien 1997, S. 59.

³⁶⁷ Vgl. Müllers, Josefine: An der Hand des Engels. Der Engel in bildender Kunst und Literatur, in: Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung, N.F. 13 (1997), S. 147–180, hier S. 152.

³⁶⁸ Krümmel, Achim: Vegius, Maffeus, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. XII, Herzberg 1997, URL: http://www.bbkl.de/lexikon/bbkl-artikel.php?wt=1&art=.%2F%2Fve/vegius_m.art (27.07.2016)

³⁶⁹ Für einen Überblick über die Geschichte der Bibelepik, vgl. Kartschoke, Dieter: Bibelepik, in: Volker Mertens / Ulrich Müller (Hg.): Epische Stoffe des Mittelalters, Stuttgart 1984, S. 20–39.

³⁷⁰ Kartschoke, Dieter (Hg.): Bibeldichtung: Studien zur Geschichte der epischen Bibelparaphrase von Juvencus bis Otfried von Weißenburg, München 1975, S. 10 f.

³⁷¹ Vgl. Putnam, Michael C. J. (Hg.): Maffeo Vegio. Short epics (The I Tatti Renaissance Library, Bd. 15), Harvard 2004, S. xxxvii.

³⁷² Vgl. Putnam 2004, S. xli.

(um 251–356): Das Treffen mit dem Heiligen Paulus, dem Eremiten. In Vegios Vorlage von Hieronymus wird die Botschaft, dass es einen noch älteren Eremiten als ihn gäbe und er diesen aufzusuchen habe, lediglich mittels eines Traumes überbracht. Vegio verändert diese Szene, indem er statt eines Traumes dem heiligen Antonius den Erzengel Gabriel als Gottesboten erscheinen lässt, was deutlich auf eine Szene in Vergils *Aeneis* hinweist.

Ein christlicher Humanist bleibt ein Humanist, das heißt den klassischen Autoren verhaftet: diese, insbesondere Vergils *Aeneis*, bieten die Muster für Szenen: So bildet die Entsendung des Götterboten Merkur zu dem in Karthago säumenden, pflichtvergessenen Aeneas im vierten Buch der *Aeneis* das Modell für Vegios Szene im ersten Buch, wenn Gott seinen Erzengel Gabriel zu Antonius entsendet, um ihn über den noch älteren Eremiten Paulus zu informieren.³⁷³

Es scheint nicht die einzige Substitution Merkurs durch Gabriel zu sein. Die gleichen Parallelen bzw. Übertragungen werden auch von Barbara Kiefer Lewalski in John Miltons Gedicht *Paradise Regained* (1671) untersucht und festgestellt.³⁷⁴ »Die Substitution des paganen Götterboten durch Gabriel war so naheliegend, daß man geradezu von einem Topos sprechen kann.«³⁷⁵

Die Verbindung von Merkur zu den Erzengeln, insbesondere zu Gabriel, ist also durchaus nachvollziehbar. Auch Ingo Herklotz ist im Bezug auf den Giambologna-Merkur der Überzeugung, dass

hier auf Merkur der christliche Verkündigungsgestus übertragen worden ist, um den heidnischen Gott gleichsam als Verkünder und Überbringer eines höheren göttlichen Willens zu charakterisieren. Daß die Aufnahme des Motivs bewußt geschehen ist, läßt die Tatsache vermuten, daß in der Renaissance auch andernorts eine Art Korrespondenz zwischen Merkur und Johannes wie auch zwischen Götterboten und Verkündigungsendel besteht.³⁷⁶

³⁷³ Schmitz, Christina: *Ficta...veterum mendacia vatum – Maffeo Vegio's hagiographisches Epos ›Antonias‹ zwischen Polemik und Aneignung*, in: Ludger Grenzmann / Thomas Haye / Nikolaus Henkel / Thomas Kaufmann (Hg.): *Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. II. Kulturelle Konkretionen (Literatur, Mythographie, Wissenschaft und Kunst)* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 4), Berlin/Boston 2012, S. 117–151, hier S. 140.

³⁷⁴ Ausführlich vgl. Lewalski Kiefer, Barbara: *Milton's Brief Epic. The Genre, Meaning, and Art of Paradise Regained*, London 1966, S. 56: »[...] a heavenly-messenger passage based on Book IV of the *Aeneid* (II. 238–55), with Gabriel replacing Mercury as messenger [...].«

³⁷⁵ Schmitz 2012, S. 140, Anm. 62.

³⁷⁶ Herklotz 1977, S. 275. Was die Verbindung mit Johannes betrifft, bezieht sich Herklotz auf zwei Skulpturen, dem Christus am Altare della Libertà im Dom zu Lucca und auf Johannes den Täufer in der Salviati Kapelle von San Marco in Florenz, deren Gesten eine große Ähnlichkeit zum Giambologna-Merkur aufweisen. Das heißt, im Falle Christi ist es der Segensgestus und bei Johannes eine hinweisende Geste auf Christus, den er ankündigte. (Vgl. ebd., S. 274)

Es scheint also in der Renaissance ein allgemein bekannter Topos gewesen zu sein, christliche Heiligenfiguren und mythologische Götter in ihrer Gestaltung durch gegenseitige Beeinflussung zu bilden. So werden Parallelen hergestellt wie etwa zwischen Christus und Apollo, der Jungfrau Maria und Juno, Maria Magdalena und Venus, Johannes dem Täufer und Bacchus sowie dem Verkündigungsendel und Merkur.³⁷⁷

Was die auffällige Geste der rechten Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger betrifft, so taucht sie in keiner antiken Figur auf und wurde von den Zeitgenossen als Geste des Verkündigungsendels erkannt. Eine konkrete Verbindung zwischen Merkur und dem Verkündigungsendel findet sich in einer Lobrede (Neapel, um 1568) zu Tizians *Verkündigung* von Bartolomeo Maranta, in der der Autor Merkur durch seine Rolle als göttlicher Bote als den Vorläufer Gabriels bezeichnet.³⁷⁸

Merkur als Windgott ist bereits herausgestellt worden, die Verbindung von Merkur und Gabriel ebenso. Es findet sich auch die Verbindung von Gabriel mit dem Wind. Denkt man an die Verkündigung, liegt der Fokus auf der Tatsache, dass Maria eine unbefleckte Empfängnis erfährt. Sie empfängt durch die Kraft des Wortes, also die Stimme Gottes, was mit der Idee des »befruchtenden Atems«³⁷⁹ zusammenhängt. Nicht nur in der Verkündigung ist von ihm die Rede, auch die Erschaffung Adams geschieht durch den göttlichen »Atem«: »Gott blies ihm ins Antlitz den Hauch des Lebens« (1 Mos. 2.7); Philo von Alexandria spricht dabei vom »göttlichen, unsichtbaren Pneuma«³⁸⁰, was im Griechischen Atem, Wind und Geist bedeuten kann; das hebräische Wort dafür ist Ruak'h und bedeutet ebenfalls Wind.³⁸¹ Gabriels Funktion ist ja durch das Geleiten der Neugeborenen in die irdische Welt, verbunden mit der Tatsache, dass er die Botschaft der Empfängnis durch Gottes Atem überbringt, als Lebensbringer³⁸² zu interpretieren.

³⁷⁷ Vgl. Freedman 2003, S. 187. Nach Freedman ist allerdings diese Thematik in der wissenschaftlichen Literatur trotz ihres Allgemeinplatzes noch nicht eingehender untersucht worden.

³⁷⁸ Vgl. Freedman 2003, S. 193. Vgl. Maranta, Bartolomeo: Discorso all Ill.mo Sig. Ferrante Carrafa Marchese di Santo Lucido in materia di pittura nel quale si difende il quadro della cappella del Sig. Cosmo Pinelli, fatto per Tiziano, da alcune opposizioni fattegli da alcune persone, in: Paola Barocchi (Hg.): *Scritti d'Arte del Cinquecento* (La Letteratura Italiana. Storia e testi, Vol. 32), Mailand 1971, Bd. 1, S. 863–900, hier S. 877.

³⁷⁹ Baert, Barbara: Wind und Sublimierung in der christlichen Kunst des Mittelalters: die Verkündigung, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 66, Nr. 2 (2013), S. 109–117, hier S. 111.

³⁸⁰ Philo von Alexandria, *De plantatione*, S. 156.

³⁸¹ Vgl. Baert 2013, S. 111 f.

³⁸² Vgl. Rosenberg 1967, S. 107.

Wenn sich also Giambologna möglicherweise für seinen Merkur auf den Verkündigungengel Gabriel bezog – nachdem dieser sich aus der Merkurfigur heraus entwickelt hat, kehrt Giambologna den Bezug wieder um –, kann es sich dabei um eine Anspielung auf Gabriel als Lebensbringer handeln. Als diplomatisches Geschenk, um eine Hochzeit zu erwirken, kann sich der *Mercurio volante* demnach darauf beziehen, dass diese Ehe »lebensbringend« sein möge, mit Aussicht auf Erfolg, sodass dieses Geschenk als eine Art Glücksbringer fungieren und also zu einer kinderreichen Ehe verhelfen sollte, damit der Familienfortbestand gesichert, Erben als Nachfolger für etwaige hochgestellte Positionen und weiterhin eine geschickte Heiratspolitik daraus hervorgehen mögen.

Auf jeden Fall aber konnten die Heiraten als solche überhaupt nur dann für politische Zielsetzungen erfolgreich und stabilisierend werden, wenn aus ihnen Nachkommen hervorgingen, die entsprechend den geltenden Nachfolge- und Erbregelungen dem durch die Heirat begründeten politischen System auch Kontinuität verliehen. [...] Ob aus einer Ehe Kinder hervorgingen, ob sie männlichen oder weiblichen Geschlechts waren, ob sie am Leben blieben, davon hing letzten Endes der Erfolg einer jeden noch so rational planenden Verwendung des politischen Instrumentariums Heirat ab.³⁸³

Hermann Weber stellt drei Arten von Zielsetzungen durch Heiratspolitik in den europäischen Dynastien fest: »1. Festigung und Erweiterung der Hausmacht, 2. Herstellung von Bündnissen und Bündnissystemen, 3. Besiegelung von Friedensschlüssen.«³⁸⁴ Die Verbindungen von Österreich mit Italien – wie auch Spanien mit Italien – sieht Weber in der ersten Kategorie, zur Sicherung und Ausbreitung der habsburgischen Macht.³⁸⁵ Dies ließe sich also dementsprechend auch auf die Heiratspolitik der Medici beziehen und verstärkt die These, Merkur in der Tradition von Gabriel als Lebensbringer als diplomatisches Geschenk zu nutzen.

Um mittels der Merkurfigur diese Verbindung ganz konkret von den Medici zu den Habsburgern noch eindringlicher, offensichtlicher und personalisierter zu machen – also als Geschenk explizit florentinischer Herkunft zu definieren –, lässt sich ein weiteres Element finden, das den Bezug auf Gabriel in diesen Kontext sehr gut einbindet und für eine solche Anspielung geeignet macht. Gabriel als Verkündigungengel trägt traditionell – als Weiterentwicklung des Heroldsstabes – die Lilie

³⁸³ Weber, Hermann: Die Bedeutung der Dynastien für die europäische Geschichte in der Frühen Neuzeit, in: Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte (ZBLG) 44 (1981), S. 11.

³⁸⁴ Weber 1981, S. 11.

³⁸⁵ Vgl. Weber 1981, S. 12.

als Attribut. Ab dem 14. Jahrhundert wird der Lilienstab kanonisch für Gabriel.³⁸⁶ Wie sich dieses Element nun mit Florenz verbindet, wird schnell deutlich, wenn man an den Florentiner Dom denkt, dessen Name »Santa Maria del Fiore« sich nicht nur auf die Lilie der Verkündigung bezieht, sondern auch auf den Namen und das Stadtwappen von Florenz, das ebenfalls eine Lilie trägt.³⁸⁷ Dadurch kann sie in mehrfacher Hinsicht direkt mit Florenz in Beziehung gesetzt werden.³⁸⁸

Die enge Beziehung von Merkur mit dem Verkündigungsendel scheint also sowohl in ihrer inhaltlichen als auch in ihrer formalen Ausprägung gesichert zu sein und lässt sich besonders für den Giambologna-Merkur gut nachvollziehen. Nachdem sich Gabriel aus Merkur heraus entwickelt hat, bedient sich Giambologna formaler Charakteristika des Verkündigungsendels, um seinen Götterboten zu gestalten. Man könnte sagen, der Kreis schließt sich bei Ignaz Günther, der seinen Verkündigungsendel in der *Verkündigungsgruppe* von Weyarn in Oberbayern (1764) wiederum an den *Mercurio volante* anlehnt (Abb. 35).³⁸⁹

Giambologna hat also eine Merkurfigur geschaffen, die nachhaltig die Funktion und das Allegoriepotenzial des Gottes erweiterte. Durch seine formale Neugestaltung konnte Merkur zitiert werden, um eindeutig als solcher erkannt zu werden, was wiederum dazu verhalf, ihm durch Hinzufügung neuer Attribute weitere Bedeutungen zu geben und ihn für neue Kontexte einzusetzen. Die bis dato vorherrschende Symbolik des Merkurs als Gott der Beredsamkeit, Weisheit und Wahrheit wurde um mehrere Aspekte erweitert. Fortan fungierte er auch als Götterbote, also als Mittler zwischen Himmlischen und Irdischen, als Gott des Handels, des Weiteren als Gott der Freiheit und – als archetypische Gestalt des Engels, insbesondere des christlichen Verkündigungsendels – auch als Glücksbringer und Garant für Fruchtbarkeit. In diesem Sinne

³⁸⁶ Vgl. Liebrich 1997, S. 59.

³⁸⁷ Die Lilie auf dem Wappen bezieht sich höchstwahrscheinlich auf den Gründungsnamen der Kolonie Florentia zu römischer Zeit, ca. 50 v. Chr. Dieser wurde ausgewählt, da die zu besiedelnde Gegend sehr fruchtbar war (»arva florentia«) und gerade dort sehr viele Lilien wuchsen. Außerdem ist bereits im 9. Jh. n. Chr. der marianische Kult in Florenz nachweisbar. Die Lilie gilt als Blume der Jungfrau durch ihre weiße Farbe, die die Reinheit symbolisiert. Die florentinischen Truppen trugen schon beim ersten Kreuzzug 1099 als Wappen die Lilie. Sie war demnach schon damals heraldisches Zeichen der Stadt und der Jungfrau. Zur detaillierten Entwicklung der Lilie zum Stadtwappen, vgl. Artusi, Luciano: *Le insegne della città*, in: Paolo Pastori (Hg.): *La festa di San Giovanni nella storia di Firenze. Rito, istituzione e spettacolo*, Florenz 1997, S. 61–67, hier S. 64 f.

³⁸⁸ Vgl. Braunfels, Wolfgang: *Die Verkündigung* (Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Bd. 1), 1. Aufl., Düsseldorf 1949, S. xiii.

³⁸⁹ Vgl. Kanz, Roland: *Körpergebärde und Statuarik in der Skulptur des 18. Jahrhunderts*, in: Roland Kanz / Hans Körner (Hg.): *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, München/Berlin 2006, S. 239–267, hier S. 248.

wurde, als mögliche weitere Bedeutungsebene, der *Mercurio volante* von Giambologna eingesetzt, der in erster Linie als diplomatisches Geschenk genutzt worden ist, um politische Entscheidungen zu beeinflussen. Rubens nutzte diese neue formale Gestaltung, um ihn als Gott des Handels mit dem Geldbeutel in der Hand zu zeigen, da er auf die aktuelle politische Lage der Stadt Antwerpen aufmerksam machen wollte. Lemonnier gibt dem fliegenden Merkur die phrygische Mütze als Attribut, die ihn zur Symbolgestalt der Freiheit werden lässt, was sich mit den damals aktuellen politischen Ereignissen und Freiheitsbestrebungen in Frankreich und Amerika in Verbindung bringen lässt. Jacques-Louis David nutzt den Giambologna-Merkur zur Darstellung von Patriotismus, Brüderlichkeit und Freiheitsliebe. Gerade der Begriff der Freiheit ist von wachsender Bedeutung für die Merkurgestalt, wie sich auch an der liberalen Zeitschrift *Mercure de France* ablesen lässt.

Wie mehrfach erwähnt, wurde der *fliegende Merkur* auch und vor allem von den Schülern Giambolognas aufgegriffen. Bei vielen Werken ist sein Einfluss noch deutlich spürbar, aber die Merkurgestalt wurde zum Teil stilistisch und inhaltlich weiterentwickelt und für neue Gegebenheiten weiterverwendet, wie es der Fall vom Merkur des Augsburger Merkurbrunnens von Adriaen de Vries ist, der im Folgenden näher betrachtet werden soll.

3.4 Der Merkurbrunnen von Adriaen de Vries in Augsburg: Vom Handel, von der Bedeutung des Kaisertums, von Frieden und Nächstenliebe

Der Merkurbrunnen (1596–1599) von Adriaen de Vries (1545–1626) ist einer der drei Bronzebrunnen, die zwischen 1588 und 1602 im Auftrag des Rates in Augsburg errichtet wurden. Er befindet sich auf dem Schrankenplatz vor dem Haus der Weberzunft, während die beiden anderen Brunnen, der Herkulesbrunnen (1596–1602) ebenfalls von de Vries und der Augustusbrunnen (1588–1594) von Hubert Gerhard, jeweils auf anderen zentralen Plätzen der Stadt stehen, die alle auf einer Achse

liegen, einer Hauptachse, die sich durch die Stadt zieht.³⁹⁰ »Die Brunnen gehören zu den aufwendigsten und prachtvollsten Werken, die in einer frühneuzeitlichen Reichsstadt entstanden sind.«³⁹¹ Ein frühes Zeugnis ihrer Qualität und ihres Bekanntheitsgrades gibt Joachim von Sandrart in seinem kunsthistorischen Werk, die *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlereykünste*, in der er nach einem Überblick über den Werdegang Adriaen de Vries' eine kurze Beschreibung der »Weltberühmten Brunnen«³⁹² anführt. Da er in den Jahren 1660 bis 1674 selbst in Augsburg gelebt hatte, hatte er die Werke von de Vries mit größter Wahrscheinlichkeit auch persönlich gesehen.³⁹³ Weltberühmt, also international bekannt, wurden die Brunnen durch bereits sehr früh nach ihrer Aufstellung angefertigte Stiche. Der früheste Kupferstich des Merkurbrunnens entstand 1614 von Wolfgang Kilian und diente dann ab dem späten 17. Jahrhundert immer wieder als Vorlage für weitere Abbildungen.³⁹⁴ Auch Lukas Kilian, Jan Muller und Matthäus Merian d. Ä. publizierten Ansichten der Brunnen sowohl als Einzelblätter als auch in Reiseführern. Nicht nur Abbildungen, auch Berichte und Tagebücher von Reisenden geben Auskunft über ihre Prominenz.³⁹⁵ Ein Grund für diese außergewöhnliche Resonanz der Brunnen ist die Tatsache, dass die Art ihrer Gestaltung der modernsten Strömung von Brunnentypen entsprach, die sich in den Jahrzehnten zuvor in Italien entwickelt hatte und nun auch in Süddeutschland angekommen war.³⁹⁶

Nach einer knappen Beschreibung der Augsburger Brunnen, die einen Überblick über Form und Inhalt gibt, wird an dieser Stelle anschließend die stilistische Entwicklung der italienischen Brunnen in Kürze beleuchtet, die als Vorbild für den Brunnenbau eine wichtige Rolle spielen und den neuartigen Charakter der

³⁹⁰ Vgl. Jachmann, Julian: Die Kunst des Augsburger Rates 1588–1631. Kommunale Räume als Medium von Herrschaft und Erinnerung, München/Berlin 2008, S. 147ff.

³⁹¹ Jachmann, Julian: Städtische Rechte und Traditionen. Die Darstellung von Gewässern am Augsburger Augustusbrunnen, in: Dorothee Rippmann/Wolfgang Schmid/Katharina Simon-Muscheid (Hg.): ... *zum allgemeinen statt nutzen*. Brunnen in der europäischen Stadtgeschichte. Referate der Tagung des Schweizerischen Arbeitskreises für Stadtgeschichte (Bern, 1. bis 2. April 2005), Trier 2008, S. 193–206, hier S. 193.

³⁹² Sandrart, Joachim von: *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlereykünste*, Bd. 2, Nürnberg 1675, 3. Buch, S. 342. (URL: <http://ta.sandrart.net/-text-570>, 10.11.2016)

³⁹³ Vgl. Larsson, Lars Olof: Adriaen de Vries. Adrianvs Fries Hagiensis Batavvs 1545–1626 (zugl. Stockholm, Univ., Diss., 1967), Wien 1967, S. 7.

³⁹⁴ Vgl. Kommer, Björn R. / Johanns, Markus: Die Augsburger Brunnen des Adriaen de Vries in Zeichnung und Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Adriaen de Vries. 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, hg. von Björn Kommer (Ausst.-Kat. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, 11. März bis 12. Juni 2000), Augsburg 2000, S. 133–146, hier S. 140.

³⁹⁵ Vgl. Kommer/Johanns 2000, S. 133. Vgl. Scholten, Frits: Adriaen de Vries, kaiserlicher Bildhauer, in: Ausst.-Kat. Augsburg 2000, S. 19–45, hier S. 28.

³⁹⁶ Vgl. Scholten 2000, S. 28.

Bronzebrunnen erklären. Mit dieser formalen Basis kann auf den Merkurbrunnen im Speziellen eingegangen werden, um ihn schließlich in seinen historischen und politischen Kontext einzuordnen und dadurch mögliche Interpretationen der Merkurfigur in diesem Fall aufzuzeigen.

Der Augustusbrunnen von Hubert Gerhard entstand als erster der drei Prachtbrunnen in den Jahren 1587 bis 1594 auf dem Perlachplatz vor dem Rathaus (Abb. 36).³⁹⁷ Auf der Mittelsäule steht die Bronzeskulptur des Kaisers Augustus, mit dem Gewicht auf beiden Beinen in einem Ausfallschritt. Sein rechter Arm ist nach vorne gestreckt, die rechte Hand zeigt mit der Fläche nach unten, was von Dorothea Diemer als *in habitu pacificatoris* interpretiert wurde, also »mit dem Gestus des Friedensbringers«. ³⁹⁸ Am Brunnenrand lagern vier Figuren, zwei männliche und zwei weibliche, die als Personifikationen der vier Flüsse Augsburgs interpretiert werden, Lech, Wertach, Singold und Brunnbach, jeweils mit ihren Attributen, Floßruder, Fischer-netz, Mühlrad und Füllhorn.³⁹⁹ Jürgen Zimmer führt in seiner Rezension von Helmut Friedels Dissertation *Bronzebildmonumente in Augsburg* verschiedene Deutungen der lagernden Figuren an, wie die als Flusspersonifikationen, aber auch als Anspielungen auf Gewerbe Augsburgs sowie als Jahreszeitenallegorien.⁴⁰⁰ Die genaue Interpretation der Brunnenfiguren soll hier nicht besprochen werden, da sie für das Kernthema dieser Arbeit nicht relevant ist. Lediglich im Zusammenhang mit den Deutungen des Merkurbrunnens wird der Augustusbrunnen miteinbezogen. Hier soll zunächst ein Überblick über den Figurenbestand und das dargestellte Thema aller drei Brunnen, also auch des Herkulesbrunnens am Weinmarkt, geleistet werden (Abb. 37). Dieser wurde zur gleichen Zeit wie der Merkurbrunnen, also 1596 begonnen, aber erst 1602 fertiggestellt, drei Jahre nach de Vries' erstem Brunnen.⁴⁰¹ Auf

³⁹⁷ Vgl. Zorn, Wolfgang: Augsburg. Geschichte einer deutschen Stadt, 2. vermehrte Aufl., Augsburg 1972, S. 209.

³⁹⁸ Vgl. Diemer, Dorothea: Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio. Bronzeplastiker der Spätrenaissance, Bd. 1, Berlin 2004, S. 224. Vgl. Diemer, Dorothea: Der Augustusbrunnen – seine Bedeutung, sein Bildhauer Hubert Gerhard und seine künstlerische Entstehung, in: Michael Kühnental (Hg.): Der Augustusbrunnen in Augsburg, München 2003, S. 51–90, hierzu besonders S. 53 f.

³⁹⁹ Vgl. Diemer 2004, Bd. 1, S. 223.

⁴⁰⁰ Zimmer, Jürgen: [Rezension von] Helmut Friedel: Bronzebildmonumente in Augsburg 1589–1606. Bild und Urbanität (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 22; zugl. München, Univ., Diss., 1973), Augsburg 1974, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 40, Nr. 1 (1977), S. 78–81, hier S. 79.

⁴⁰¹ Vgl. Bushart, Bruno: Die Augsburger Brunnen und Denkmale um 1600, in: Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Beiträge, hg. von den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (Ausst.-Kat. Augsburg,

der zentralen Brunnensäule ist die überlebensgroße Bronze­gruppe des Herkules im Kampf mit der Hydra zu sehen, wie er gerade mit seiner Flam­menkeule ausholt, um auf das vielköpfige Tier einzuschlagen, das sich zwischen seinen Beinen windet. An den abgeflachten Kanten der dreiseitigen Brunnensäule sitzt jeweils die Bronzestatue einer Najade, die Seiten der Säule sind mit drei Bronzereliefs versehen, die von der antiken Gründung der Stadt und der Begegnung der beiden Stadtpersonifikationen *Roma* und *Augusta* erzählen. Darunter befinden sich drei Knaben mit Vögeln, ebenfalls aus Bronze.⁴⁰²

Der Merkurbrunnen (1596–1599, Abb. 38) ist der schlichteste von den dreien. Sein Figurenprogramm ist reduzierter und fokussiert sich auf die Hauptgruppe auf der Brunnensäule mit den Protagonisten Merkur und Amor (Abb. 39). Merkur steht im Ausfallschritt mit dem Gewicht auf dem linken Bein, während das rechte Bein nach hinten gestreckt ist und die Ferse des Fußes gerade schon vom Boden abhebt. Diagonal zur Beinstellung hält er den rechten Arm schräg nach unten, wobei er in der Hand den Caduceus mit den sich darum windenden Schlangen senkrecht vor seinem Körper trägt. Er hält ihn am unteren Ende, sodass die am Caduceus angebrachten Flügel über den Schlangen auf der Höhe seines Kopfes sind. Den linken Arm hält er senkrecht nach oben, leicht im Ellenbogen angewinkelt, mit dem ausgestreckten Zeigefinger in den Himmel weisend. Merkur wendet seinen mit dem Flügelhelm besetzten Kopf nach unten zu seiner Linken, zu Amor hinunterblickend, der zwischen seinen Beinen am Boden hockt. Dieser ist gerade dabei, die Flügelsandale an Merkurs rechtem Fuß anzubringen oder sie ihm abzunehmen. Er schaut nach oben, wodurch die beiden Figuren zu einer Art Szene verbunden werden – sie sind also nicht lediglich als Gruppe konzipiert, sondern in einer konkreten Situation festgehalten, die durch ihre jeweilige Aktion und Reaktion auf den anderen bestimmt wird. Der Körper Amors ist so geschickt gewendet, dass sein linker Flügel senkrecht in die Höhe zeigt und dadurch die Blöße Merkurs verdeckt. Die ganze Gruppe scheint sich spiralförmig nach oben zu winden, angefangen von Amors linkem Arm bis hinauf zu Merkurs himmelwärts gerichteten Zeigefinger und entwickelt so eine stark auf die Senkrechte ausgerichtete Dynamik. An der Brunnensäule sind als Wasserspeier zwei

Ausstellung im Rathaus, 28. Juni bis 28. September 1980), Augsburg 1981, Bd. 3, S. 82–94, hier S. 90.

⁴⁰² Auch mit dieser Beschreibung sollte lediglich das Thema des Brunnens kurz genannt werden, eine genaue Beschreibung der Reliefs, der Brunnenarchitektur und der restlichen Figuren findet sich im Aufsatz von Bruno Bushart im Ausstellungskatalog der Städtischen Kunstsammlungen: Vgl. Bushart 1981b, S. 90.

Medusenköpfe an den breiten und zwei Hundeköpfe an den schmalen Seiten angebracht sowie vier Adlerköpfe an den Kanten der Plinthe der Figurengruppe. Bei letzteren handelt es sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit um eine Anspielung auf den doppelköpfigen Reichsadler, der in Augsburg als Hinweis auf ihren Status als Reichsstadt häufig zu finden war.⁴⁰³ Für die Hunde- und Medusenköpfe wurde bislang keine eindeutige Erklärung gefunden.⁴⁰⁴ Des Weiteren befand sich an der Vorderseite des Brunnenpfeilers eine – heute nicht mehr erhaltene – lateinische Inschrift:⁴⁰⁵ »INDVSTRIAE / RECTI AMORE / TEMPERATAE«.

Was diese Brunnen nun von ihren Vorgängern unterscheidet und weshalb sie eine solche Berühmtheit erlangten, kann in einem kurzen Überblick über die Entwicklung dieses Brunnentyps in Italien aufgezeigt werden.

Im Zeitraum von 1540 bis 1585 wurden in Italien zahlreiche vielfigurige Brunnen auf Plätzen, in Gärten und Villen aufgestellt. Es handelt sich um neue Brunnenkonzeptionen, die sich von den im Quattrocento entstandenen Brunnen insofern unterschied, als nicht mehr der architektonische Aufbau im Fokus stand, sondern die Statue immer mehr Raum und Bedeutung erhielt.⁴⁰⁶ Im Zusammenhang mit der Entwicklung des Standbildes im Cinquecento – den triumphalen Beginn machte Michelangelos David als erste frei aufgestellte kolossale Skulptur⁴⁰⁷ – eröffnete sich

⁴⁰³ Vgl. Bushart 1981b, S. 86.

⁴⁰⁴ Lars-Olof Larsson sieht in den Hundeköpfen einen versteckten Hinweis auf die Familie Fugger, da eines der Fugger-Wappen einen Hundekopf beinhaltet. Die Medusenköpfe erklärt er als bekanntes und für die Renaissance übliches antikisierendes Element. Vgl. Larsson 1967, S. 24. Diese beiden Deutungen wurden von Helmut Friedel allerdings bezweifelt; er sieht die Hunde- und Medusenköpfe als symbolische Elemente für das Unheil – der Hund galt als unreines Tier –, welches durch Merkur gebannt werden sollte, bzw. die Anbringung solcher Dekorationselemente sollte per se apotropäisch wirken. Vgl. Friedel 1974, S. 69 f. Bruno Bushart liefert ebenfalls keine eindeutige Interpretation, setzt allerdings die Medusa mit der vorrömischen Stadtgöttin Cisa in Verbindung. Ein an der St. Ulrichskirche eingemauertes Medusenhaupt wurde als diese interpretiert. Die Hundeköpfe sind für Bushart ungeklärt, es findet sich aber, seiner Meinung nach, ein Bezug zum Herkulesbrunnen, wo eines der Reliefs ebenfalls einen Hund zeigt. Vgl. Bushart 1981b, S. 86.

⁴⁰⁵ Vgl. Larsson, Lars-Olof: Die großen Augsburger Brunnen und die Stadterneuerung um 1600, in: Adrian von Buttlar / Ulrich Kuder / Hans-Dieter Nägelke (Hg.): Wege nach Süden. Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur, Kiel 1998, S. 58–80, hier S. 70.

⁴⁰⁶ Vgl. Morét, Stefan: Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento (Artificium. Schriften zu Kunst, Kunstvermittlung und Denkmalpflege, Bd. 10), 1. Aufl., Oberhausen 2003, S. 11, 67. Dabei bleibt zu beachten, dass sich die Brunnenentwicklung in Rom anders zuträgt als beispielsweise in Florenz und Bologna. In Rom waren die Brunnen auch ab Mitte des Cinquecento in erster Linie auf ihre »architektonische Fassung« konzentriert sowie auf das Spiel mit dem Wasser selbst. Vgl. Morét 2003, S. 81.

⁴⁰⁷ Vgl. Keutner, Herbert: Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Künste, 3. Folge, Nr. 7 (1956), S. 138–168, hier S. 141.

dem Bildhauer die Möglichkeit, freistehende Figuren auch in die Brunnenanlage zu postieren.⁴⁰⁸

Ein Brunnen gehört zu den Bauwerken, die nicht religiös aufgeladen sind und musste demnach nicht mit sakraler Dekoration versehen werden. Im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts wurden antike Figuren als Brunnenfiguren aufgestellt, welche zum Vorbild für die Bildhauer wurden, die neue Brunnen zu errichten hatten. Sie fertigten folglich Skulpturen mit antikem Sujet an und traten dadurch bewusst in Konkurrenz mit der Antike.⁴⁰⁹

Als Anfang des neuen Brunnentyps des Cinquecento können die zwei Brunnen von Niccolò Tribolo für die Medici-Villa Castello in Florenz⁴¹⁰ betrachtet werden: »Diese hochbedeutenden Initialwerke des italienischen Figurenbrunnens haben die weitere Entwicklung der Gattung nachhaltig beeinflusst.«⁴¹¹ Ihre Innovation im Vergleich zu den Brunnen des Quattrocento war nicht nur die zunehmend zentrale Bedeutung der Skulptur, sondern auch, dass es sich dabei meist um mehrere Gestalten handelte, die allein durch ihre Anzahl schon viel größere Bedeutung erlangten.⁴¹² Besonders der Herkules-Antäus-Brunnen ist mit seiner kämpfenden Hauptgruppe und den Knaben am Schalenrand aus Bronze sowie den Marmorputten durch eben diese Figurenvielfalt hervorzuheben.⁴¹³

Giovanni Angelo Montorsolis Orionbrunnen in Messina (1547–1553) war darauf aufbauend der nächste Meilenstein zur Entwicklung des Cinquecento-Brunnens. Hier wurden zum ersten Mal Personifikationen von Flüssen als lagernde Flussgötter an den Beckenrand postiert, was daraufhin zu einem weit verbreiteten Darstellungskonzept werden sollte. Dies hatte Montorsoli sehr wahrscheinlich beim Wandbrunnen des römischen Cortile del Belvedere während der Arbeit an Antikenrestaurierungen für Papst Clemens VII. gesehen, also ist auch hier der Einfluss antiker Skulptur maßgeblich.⁴¹⁴ Der Orionbrunnen wurde als Freibrunnen konzipiert, nicht mehr als

⁴⁰⁸ Vgl. Morét 2003, S. 68.

⁴⁰⁹ Vgl. Morét 2003, S. 71, 96.

⁴¹⁰ Labyrinthbrunnen, Castello, ehemals Villa Medicea, heute Villa Medicea della Petraia, nach 1538–1553/1571–1572; Herkules-Antäus-Brunnen, Castello, Villa Medicea di Castello, nach 1538–1555. Für ausführlichere Informationen zu den beiden Brunnen, vgl. Morét 2003, S. 141–150 und S. 151–165.

⁴¹¹ Morét 2003, S. 11.

⁴¹² Vgl. Morét 2003, S. 67.

⁴¹³ Vgl. Morét 2003, S. 151.

⁴¹⁴ Vgl. Morét 2003, S. 51. Als weiteres mögliches Vorbild sieht Karl Möseneder die Festdekoration zu Ehren Karls V. nach seinem Sieg in Afrika bei seinem Einzug in Siena am 26. April 1536: ein Reiterdenkmal aus vergoldetem Stuck, unter ihm drei Flusspersonifikationen. Eine solche Festde-

Wandbrunnen, wie eben genannter im römischen Cortile del Belvedere. Dabei ging es Montorsoli weniger um die architektonische Form, als vielmehr um die Darstellung mehrerer Figuren, die im Zusammenhang mit dem Element Wasser standen.⁴¹⁵ Der Anlass für die Errichtung des Brunnens war die neu angelegte Wasserleitung, die schließlich die Wasserarmut beenden konnte. Somit kann der Brunnen als Huldigung an die städtische Regierung gesehen werden, die sich um das Wohl der Bevölkerung sorgte.⁴¹⁶ Dies erklärt auch die Wahl des Statuenprogramms.⁴¹⁷

Der zweite Brunnen Montorsolis setzt die Reihe für die Entwicklung der Figurenbrunnen im Cinquecento fort: der Neptunbrunnen in Messina (Abb. 40). Hier wurden die Skulpturen noch stärker in den Fokus gerückt, indem der kolossale Neptun als Hauptfigur erhöht angebracht ist und unter ihm die zwei Ungeheuer Skylla und Charybdis⁴¹⁸ in Ketten liegen. Dieser Aufbau, inspiriert von antiken Vorbildern von frei aufgestellten monumentalen Standbildern, die Montorsoli auf die Brunnenarchitektur übertrug, war eine völlig neue Konzeption und sollte weite Verbreitung finden – bis hin nach Augsburg.⁴¹⁹

In Italien entstanden in den darauffolgenden Jahrzehnten zahlreiche vielfigurige Brunnen, die die Entwicklung der Brunnenkonzepte – beeinflusst von der Antike, von Montorsoli und natürlich von Michelangelo – weiterführte. Als Beispiele dieser Entwicklung sind Bartolomeo Ammannatis Neptunbrunnen (1560–1575, Abb. 41) in Florenz zu nennen sowie Giambolognas Neptunbrunnen (1563–1567, Abb. 42) in Bologna.⁴²⁰ Wie es Montorsoli im Neptunbrunnen vorgemacht hatte, wurden auch bei den folgenden Brunnen die Hauptfiguren auf einem erhöhten Sockel in der Mitte des Beckens platziert, um den Fokus auf sie zu lenken. Bei Giambolognas Neptunbrunnen wird allerdings das Brunnenkonzept noch insofern erweitert, als es nicht mehr nur eine Hauptansicht gibt, wie bei Montorsoli, sondern eine von mehreren

koration für Karl V. soll Montorsoli drei Tage später in Florenz angefertigt haben, mit fünf Flussgöttern und Inschriften zu ihrer Herkunft. Bei diesen Darstellungen handelte es sich in der Regel um die Verherrlichung des Triumphes, gebräuchlich bereits seit Alexander dem Großen, also ein Topos, der ebenfalls schon in der Antike bekannt war: die Erde und ihre Erdteile wurden mit den Personifikationen der zu ihnen gehörenden Flüsse abgebildet. Vgl. Möseneder, Karl: Montorsoli. Die Brunnen (zugl. Salzburg, Univ., Diss., 1974), Mittenwald 1979, S. 62 f.

⁴¹⁵ Vgl. Morét 2003, S. 52.

⁴¹⁶ Vgl. Laschke-Hubert, Birgit: *Quos ego* oder wie der Meeresherr Neptun die Plätze eroberte, in: Alessandro Nova / Stephanie Hanke (Hg.): *Skulptur und Platz. Raumbesetzung – Raumüberwindung – Interaktion* (I Mandorli, 20), Berlin/München 2014, S. 97–124, hier S. 97, 102.

⁴¹⁷ Für weiterführende Informationen zum Orionbrunnen, vgl. Möseneder 1979, S. 45–95.

⁴¹⁸ Zur Deutung, vgl. Laschke-Hubert 2014, S. 104.

⁴¹⁹ Vgl. Morét 2003, S. 52 f.

⁴²⁰ Vgl. Morét 2003, S. 91.

Seiten zu betrachtende Figurenkomposition, die dem Aufstellungsort auf dem freien Platz gerecht wird.⁴²¹ Als verbindendes Charakteristikum der Brunnen dieser Zeit ist die Konzentration auf eine Figur als Protagonist zu sehen, deren nahezu vollständige Ansicht von verschiedenen Seiten fast durchgängig gegeben ist.⁴²² Giambologna hat des Weiteren seine Götterfiguren in einer dynamischen Bewegung festgehalten, während die Protagonisten Montorsolis und Ammannatis von »statische[r] Monumentalität«⁴²³ zeugen. In der weiteren Entwicklung der Figurenbrunnen im Cinquecento verstärkt sich immer mehr die Konzentration auf die Form und weniger auf den Inhalt.

In seiner spezifischen Form – der isolierten Präsentation virtuos bewegter Figuren bei gleichzeitiger plastischer Durchformung auch der architektonischen Strukturen – blieb der Figurenbrunnen eine Erscheinung des Cinquecento.⁴²⁴

Um nun auf Augsburg zurückzukommen, soll auch hier zunächst der Status quo der Brunnenkompositionen kurz vor der Errichtung der Prachtbrunnen überblickt werden, um schließlich den vollen Umfang der Innovationen an Adriaen de Vries' Bronzebrunnen klären zu können.

Augsburg war »ein Zentrum des Pumpwerkbaues in Mitteleuropa«,⁴²⁵ ein Vorreiter in der »modernen« Technik des Pumpwerks, mit dem es möglich war, das Wasser der Flüsse Lech und Wertach in die höher gelegene Stadt zu leiten. 1412 wurde der erste Wasserturm gebaut, was auch den Beginn einer geregelten Trinkwasserversorgung markiert. Technisch waren die Wassertürme – insbesondere der 1416 am Roten Tor gebaute Wasserturm – auf einem solch hohen Niveau, dass sie schnell zu einer Hauptattraktion der Stadt wurden. Es kamen Würdenträger, Diplomaten, Geschäftsleute und Reisende, um sie zu besichtigen, und schrieben darüber in ihren Reisetagebüchern.⁴²⁶ Besonders aus Italien kamen u. a. wichtige Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts, wie Kardinal Gasparo Contarini und der venezianische Botschafter Giacomo Soranzo, die von Augsburgs »Vorreiterrolle auf technischem Gebiet«⁴²⁷ fasziniert waren. Durch die stetige Vergrößerung des Wasserleitungsnetzes im 15. Jahr-

⁴²¹ Vgl. Morét 2003, S. 59.

⁴²² Vgl. Morét 2003, S. 64.

⁴²³ Laschke-Hubert 2014, S. 114.

⁴²⁴ Morét 2003, S. 138.

⁴²⁵ Hoffmann, Albrecht: Zum Stand der städtischen Wasserversorgung in Mitteleuropa vor dem Dreißigjährigen Krieg, in: Frontinus-Gesellschaft e.V. (Hg.): Die Wasserversorgung in der Renaissancezeit (Geschichte der Wasserversorgung, Bd. 5), Mainz am Rhein 2000, S. 99–144, hier S. 125.

⁴²⁶ Z. B. der französische Schriftsteller Michel de Montaigne, vgl. Hoffmann 2000, S. 130.

⁴²⁷ Hoffmann 2000, S. 131.

hundert bedurfte es auch immer mehr öffentlicher Brunnen, die nicht nur die Bevölkerung mit Wasser versorgten, sondern auch repräsentative Funktionen übernahmen. Zunächst fungierten christliche Gestalten als Brunnenfiguren, wie die des Stadtpatrons, des Heiligen Ulrich, dann kamen »Zeichen städtischer Macht«⁴²⁸ beispielsweise in Form von Bannerträgern hinzu.⁴²⁹ Ab dem 16. Jahrhundert wurden oft neu errichtete Laufbrunnen als Achse auf einer zentralen Straße platziert, wie in München, Freiburg i. Br. und Bern.

Diesem Beispiel folgte Ende des Jahrhunderts die Reichsstadt Augsburg, indem sie mit drei großen repräsentativen Laufbrunnen die von Rathausplatz und Maximilianstraße gebildete Achse städtebaulich aufwertete und hiermit Maßstäbe setzte.⁴³⁰

Zu den frühen Brunnen in Augsburg zählt der Neptunbrunnen am Fischmarkt. Der Neptun mit dem Dreizack (1537) ist die älteste erhaltene Brunnenfigur Augsburgs. Im Zuge der religiösen Veränderungen zur Zeit der Reformationsbewegungen und konfessionellen Spannungen zwischen katholischen und reformatorischen Anhängern in Augsburg war es 1537 – in diesem Jahr wurde der katholische Gottesdienst abgeschafft und alle katholischen Kirchen wurden ihrer christlichen Bildnisse entledigt⁴³¹ – nötig erschienen, die Figur des katholischen Heiligen Ulrich, die ursprünglich den Brunnen auf dem Fischmarkt besetzte, gegen die konfessionell neutrale Figur des antiken Meeresgottes Neptun auszutauschen.⁴³² Hier kann also der Anfangspunkt für die Präsentation von mythologischen Themen in Augsburg angesetzt werden, die mit den späteren Herkules- und Merkurbrunnen eine »Schlüsselposition«⁴³³ in der Ausgestaltung öffentlicher Plätze einnehmen sollten.⁴³⁴

Augsburg war durch seine Lage und durch seine intensiven Handelsbeziehungen zu Italien besonders aufnahmefähig für die sich dort entwickelnden neuen Kunst-

⁴²⁸ Hoffmann 2000, S. 114.

⁴²⁹ Vgl. Hoffmann 2000, S. 113 f.

⁴³⁰ Hoffmann 2000, S. 114.

⁴³¹ Vgl. Blendinger, Friedrich: Humanismus und Reformation, Kirchnerneuerung und Glaubenskämpfe (1480/90–1648), in: Friedrich Blendinger / Wolfgang Zorn (Hg.): Augsburg. Geschichte in Bilddokumenten, München 1976, S. 61.

⁴³² Vgl. Bushart, Bruno: Neptun mit Dreizack, in: Ausst.-Kat. Augsburg 1980, Bd. 2, S. 153–155. Vgl. Merz, Jörg Martin: Skulptur im öffentlichen Raum. Der Fall Augsburg um 1600, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51 (1997), S. 9–42, hier S. 14, 16. Merz geht sogar so weit, dass Neptun nach der Vertreibung der Katholiken aus Augsburg 1537 das »neue – protestantische – Stadregiment« repräsentiere. Für eine genauere Untersuchung der Neptunbrunnen in Augsburg, in anderen deutschen Städten und in Italien, vgl. Weihrauch, Hans Robert: Studien zur süddeutschen Bronzeplastik, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 53 (1952), S. 199–203. Vgl. Merz 1997, S. 16 f. Vgl. Laschke-Hubert 2014, S. 97–124.

⁴³³ Jachmann 2008, S. 113.

⁴³⁴ Zu weiteren Werken mythologischen Inhalts in Augsburg, vgl. Jachmann 2008, S. 113.

strömungen,⁴³⁵ was später noch genauer untersucht wird. Allerdings waren die Augsburger Brunnen nicht die ersten ihrer Art in Süddeutschland. Sie maßen sich mit bereits kurz zuvor entstandenen Brunnen in der Nähe Augsburgs: Der niederländische Bildhauer Hubert Gerhard, der von Christoph Fugger bereits zwei Jahre zuvor für einen Auferstehungsalter⁴³⁶ in der Dominikanerkirche aus Italien nach Augsburg geholt worden war, wurde 1583 von Hans Fugger mit dem Bau eines Brunnens nach florentinischem Vorbild für den Hof des Fuggerschlosses in Kirchheim beauftragt.⁴³⁷ Der Mars-Venus-Brunnen (1584–1594, die Hauptgruppe war 1590 fertig) gilt als der erste Brunnen dieser Art nördlich der Alpen.⁴³⁸ Hier ist erstmals nicht mehr nur eine Einzelfigur, sondern eine Figurengruppe auf der Brunnensäule angebracht, ein Konzept, das bei den Augsburger Brunnen noch weitergeführt werden sollte. Mars, Venus und Amor sind die Hauptgruppe, umgeben von Wassergottheiten.⁴³⁹

Der zweite Vorläufer der Augsburger Brunnen ist der Ferdinandbrunnen⁴⁴⁰ (Fertigstellung 1587) in München, mit dem Hubert Gerhard von Herzog Ferdinand 1584 beauftragt worden war. Es handelt sich um einen vielfigurigen Brunnen mit einem Reiterstandbild Herzog Ferdinands und zahlreichen mythologischen Gottheiten sowie Flusspersonifikationen am Sockel der Säule und am Beckenrand.⁴⁴¹ Dieser Aufbau wird im Augustusbrunnen (1588–1594) von Augsburg deutlich übernommen. Gerhard hatte sich offensichtlich für seinen Augsburger Prachtbrunnen daran orientiert.⁴⁴² Da es sich nur um wenige Jahre handelt, die zwischen der Entstehung der eben erwähnten Vorläufer und dem Bau der Augsburger Bronzebrunnen stehen, ist anzunehmen, dass der Augsburger Rat in seiner Auftragsvergabe nicht lediglich Brunnen zur Trinkwasserversorgung und auch nicht nur besonders prächtige Brunnen errichten lassen, sondern sich ganz konkret mit der fürstlichen Kunst dieser Zeit

⁴³⁵ Vgl. Krahn, Volker: Der Merkurbrunnen. Bemerkungen zu Adrian de Vries anlässlich der Restaurierung seiner Augsburger Brunnen, in: *Weltkunst* 68, Nr. 12 (1998), S. 2290–2293, hier S. 2290.

⁴³⁶ Heute verloren, vgl. Luz, Wilhelm August: Hubert Gerhards Tätigkeit in Augsburg und München, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 15, Nr. 4/6 (1922), S. 81–95, hier S. 82.

⁴³⁷ Vgl. Luz 1922, S. 83.

⁴³⁸ Vgl. Weihrauch, Hans Robert: Bronzeplastik, in: *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, hg. von den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Ausst.-Kat. Augsburg, Ausstellung im Rathaus, 28. Juni bis 28. September 1980), Bd. 2: Rathaus, Augsburg 1980, S. 39–44, hier S. 39.

⁴³⁹ Lediglich die Hauptgruppe ist erhalten und befindet sich heute im Bayerischen Nationalmuseum in München. Vgl. Luz 1922, S. 83.

⁴⁴⁰ Der Brunnen ist heute nicht mehr vorhanden, aber die Figuren des Beckenrandes wurden am sog. Wittelsbacherbrunnen der Münchner Residenz angebracht, die Mittelsäule und die Wasserspiele sind verloren. Vgl. Diemer 2004, Bd. 1, S. 194.

⁴⁴¹ Vgl. Luz 1922, S. 86 f. Ausführlich zu Herzog Ferdinands Reiterbrunnen, vgl. Diemer 2004, Bd. 1, S. 194–206.

⁴⁴² Vgl. Jachmann 2008, S. 67.

messen wollte.⁴⁴³ In Konkurrenz mit anderen Städten wie Rom, Florenz, Bologna, München, Nürnberg und Prag wollte Augsburg mit seinen neuen Kunstwerken konkurrenzfähig bleiben und jene natürlich noch übertreffen.⁴⁴⁴

Der Herkules- und der Merkurbrunnen sind also maßgeblich von den italienischen Brunnen beeinflusst sowie von den zwei eben beschriebenen Vorläufern in Kirchheim und München. Hubert Gerhard hatte bereits einen Brunnen mit einer Figurengruppe in Kirchheim geschaffen, nun wurde er von Adriaen de Vries im Bezug auf die Dynamik der Gruppe noch übertroffen. Herkules kämpft mit der Hydra, eine Szene, die eine energiegeladene Aktion zweier Figuren miteinander zeigt. Bei Merkur kommt noch eine weitere Komponente hinzu, die den Brunnen von den anderen beiden abhebt. Merkur und Amor (Abb. 39) blicken sich gegenseitig an, sie kommunizieren miteinander, was sich in ihren jeweiligen Bewegungen ausdrückt. Es sind keine beliebigen Körperhaltungen, die möglichst virtuos gestaltet werden sollten, vielmehr reagieren die Figuren jeweils auf ihren Gegenpart. Es wird nicht klar, ob Merkur losfliegen will und Amor ihm dementsprechend den Schuh festbindet, oder aber ob Merkur nicht losfliegen kann, weil Amor ihn daran hindert, indem er ihm den Schuh abnimmt. Die entscheidende Neuerung liegt im »erzählerischen Moment«⁴⁴⁵ und in der psychologischen Komponente, die die beiden Protagonisten verbindet. Auch die Komposition an sich, die Hinzufügung eines Amors zu Merkur, findet in der Skulptur keine Vorläufer und ist eine Innovation ohne bekannte Quellen, weder ikonographische noch literarische.⁴⁴⁶ Anregungen könnte de Vries aber durch verschiedene Skulpturen italienischer Bildhauer erhalten haben, die er während seines Aufenthaltes in Florenz gesehen haben wird. Hierzu zählt der *Bacchus* (1511/12) von Jacopo Sansovino, bei dem sich zu Füßen des Gottes ein Satyrknabe

⁴⁴³ Vgl. Jachmann 2008, S. 67.

⁴⁴⁴ Vgl. Diemer 2004, Bd. 1, S. 224. Vgl. Larsson 1998, S. 77. Bis zu diesem Zeitpunkt gab es in Augsburg noch keine Tradition im Bezug auf großplastische Bronzearbeiten, weswegen der Ruf ausländischer Bildhauer nach Augsburg nachvollziehbar erscheint. Zur Geschichte der Bronzeplastik in Süddeutschland, vgl. Weihrauch, Hans Robert: Europäische Bronzestatuetten. 15.–18. Jahrhundert, Braunschweig 1967, S. 312–319. Vgl. Diemer, Dorothea: Bronzeplastik um 1600 in München. Neue Quellen und Forschungen, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 2 (1986), S. 107–177, hier S. 129–134. Vgl. Lietzmann, Hilda: Hans Reisingers Brunnen für den Garten der Herzogin in München, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. F., Nr. 46 (1995/1996), S. 117–142.

⁴⁴⁵ Scholten 2000, S. 28.

⁴⁴⁶ Vgl. Jachmann 2008, S. 114. Vgl. Scholten, Frits: Kat.-Nr. 6, in: Adriaen de Vries 1556–1626. Imperial sculptor, hg. von Frits Scholten (Ausst.-Kat. Amsterdam, Rijksmuseum, 12. Dezember 1998 bis 14. März 1999; Stockholm, Nationalmuseum, 15. April bis 29. August 1999; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 12. Oktober 1999 bis 9. Januar 2000), Zwolle 1998, S. 118–121, hier S. 120. Vgl. Emmendorfer, Christian: Adriaen de Vries. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, in: Ausst.-Kat. Augsburg 2000, S. 121–132, hier S. 124.

befindet.⁴⁴⁷ Das Detail des raffiniert platzierten Flügels von Amor ist möglicherweise eine Weiterentwicklung der Darstellung, wie es Donatello bei seinem *David* (um 1430, Abb. 11) geschaffen hatte: der Flügel des Helmes auf Goliaths Haupt zwischen Davids Beinen legt sich an der Innenseite von Davids rechtem Bein an.⁴⁴⁸ Erna Fiorentini führt ein Argument an, nach dem de Vries sich von einem Stich von Nicolas Beatrizet nach Baccio Bandinellis *Kampf der Götter* inspirieren ließ. De Vries' Merkur ist genau in spiegelbildlicher Körperdrehung zum zweidimensionalen Merkur von Bandinelli aufgefasst (Abb. 43).⁴⁴⁹

Adriaen de Vries gilt als einer der bekanntesten Schüler Giambolognas. Es gibt zwar keine Hinweise darauf, wann genau er nach Florenz ging, aber dass er sich in der Werkstatt Giambolognas verdient gemacht hatte, notiert u. a. Baldinucci in seinen *Notizie de' professori del disegno* 1681:

Molti furon i discepoli di Gio. Bologna, che troppo lunga cosa sarebbe il raccontare, ma di questi il primo e principale fu Pietro Francavilla fiammingo, Anzirevelle tedesco, Adriano fiammingo, Antonio Susini, Francesco della Bella e Guasparri suo fratello fiorentini, e finalmente Pietro Tacca da Carrara [...].⁴⁵⁰

Durch seine Lehre bei dem vielgefragten Giambologna war er demnach auch für den Augsburger Rat interessant, der sich – wie bereits besprochen – an der neuesten italienischen Kunst orientierte und Künstler zu sich bestellte, die diese technischen und künstlerischen Fertigkeiten aufweisen konnten. So gab es bereits einen bestehenden Kontakt des Augsburger Octavian Secundus Fugger – zur Zeit der Augsburger Prachtbrunnen war er Stadtpfleger und hatte dementsprechend Einfluss auf die Auftragsvergabe – mit den niederländischen Künstlern in Italien, darunter Hubert Gerhard.⁴⁵¹ Es ist nicht bekannt, wie der Augsburger Rat ganz konkret an Adriaen de

⁴⁴⁷ Vgl. Scholten 1998, S. 120.

⁴⁴⁸ Vgl. Fiorentini, Erna: Zweidimensionale Vorbilder. Überlegungen zu Baccio Bandinellis »Kampf der Götter«, dem Augsburger »Merkur« und Adriaen de Vries' Florentiner Inspirationsquellen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63, Nr. 2 (2002), S. 269–277, hier S. 269.

⁴⁴⁹ Vgl. Fiorentini 2002, S. 269 f.

⁴⁵⁰ Baldinucci, Filippo: *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua*. Vol. 2, Florenz 1681–1728, hg. von F. Ranalli, Florenz 1846, Reproduktion 1974, S. 580. Vgl. hierzu auch Larsson 1967, S. 8. Bei Larsson findet sich ein guter Überblick über den weiteren Verlauf der Aufenthalte von Adriaen de Vries bis zu seinem Ruf nach Augsburg, und darüber hinaus bis zu seinem Tod, vgl. Larsson 1967, S. 8 f.

⁴⁵¹ Vgl. Lieb, Norbert: *Octavian Secundus Fugger (1549–1600) und die Kunst (Studien zur Fuggergeschichte, Bd. 27)*, Tübingen 1980, S. 50.

Vries herangetreten war, möglicherweise über die Vermittlung Gerhards oder durch die Fuggerschen Kunstagenten vor Ort.⁴⁵²

Wenn sich hier nun ein Merkur dargestellt findet, ist, wie im vorigen Kapitel beschrieben, eine Vorbildhaftigkeit des *Mercurio volante* von Giambologna ein erster und naheliegender Gedanke. Die von de Vries im Jahre 1593 im Auftrag Kaiser Rudolfs II. geschaffene Statuengruppe *Merkur und Psyche* (ursprünglich für die Gärten des Belvedere Palasts in Prag angefertigt, heute in Paris im Musée du Louvre) weist deutliche Bezüge zum Stil des Lehrers auf. Dabei lässt sich schon hier die Absicht de Vries' erkennen, Giambologna zu übertrumpfen, indem er nicht mehr nur eine Einzelfigur, sondern eine Gruppe schafft, die vom Boden abzuheben scheint.⁴⁵³ Mit diesem Werk scheint aber der Einfluss Giambolognas auf de Vries zu enden, da sich im Augsburger Merkur lediglich der emporzeigende Arm mit dem ausgestreckten Finger noch als Reflex des zeitgenössischen Prototyps des Merkur ausmachen lässt.⁴⁵⁴ De Vries schafft hier eine ganz eigenständige Figurenauffassung, die sich von Giambolognas vorherrschendem Stil entfernt. Die Bewegungen der Figuren sind natürlicher, die Oberflächen sind weicher und die Komposition der Gruppe erhält durch die Darstellung einer szenischen Narration eine »anekdotische Komponente«,⁴⁵⁵ wobei die Amorfigur sich als »genrehafte[s] Motiv« eindeutig von der Kunst Giambolognas absetzt.⁴⁵⁶ Um die formale Untersuchung des Augsburger *Merkurs* abzuschließen, ist noch dessen Rezeption zu betrachten. Die de Vriessche Komposition als ikonographische Innovation erlebte reiche Nachfolge, insbesondere in kleinformatischen Werken, wie in François Duquesnoys' *Merkur und Amor* (um 1630, Abb. 44), dessen Amorfigur allerdings verloren ging. Große Ähnlichkeit ist auch bei den Statuetten *Merkur und Cupido* aus Bronze (vor 1640, Abb. 45) von Francesco Fanelli sowie bei *Merkur und Amorknabe* aus Elfenbein von Adam Lenckhardt (um 1650, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen) zu erkennen.⁴⁵⁷

⁴⁵² Vgl. Larsson 1967, S. 20. Vgl. Lieb 1980, S. 47. Vgl. Keßler, Horst: Kat.-Nr. 72–77, in: Ausst.-Kat. Augsburg 2000, S. 396–412, hier S. 396. Auf den Kulturtransfer zwischen Augsburg und Italien sowie die Rolle der Fugger wird später noch genauer eingegangen.

⁴⁵³ Vgl. Larsson 1967, S. 15. Vgl. Scholten 1998, S. 109, 120.

⁴⁵⁴ Vgl. Fiorentini 2002, S. 269.

⁴⁵⁵ Krahn 1998, S. 2291.

⁴⁵⁶ Vgl. Larsson 1967, S. 24.

⁴⁵⁷ Vgl. Emmendorfer, Christian: Kat.-Nr. 7, in: Ausst.-Kat. Augsburg 2000, S. 197–202, hier S. 202. Vgl. Wengraf, Patricia: Kat.-Nr. 133, in: Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag, hg. von Volker Krahn (Ausst.-Kat. Berlin, Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, 31. Oktober 1995 bis 28. Januar 1996), Heidelberg 1995, S. 410–411, hier S. 410.

Diese Entwicklung im Schaffen von de Vries – die Loslösung vom prominenten Stil Giambolognas hin zu einer eigenen Formensprache, die auch bereits als frühbarock bezeichnet werden kann⁴⁵⁸ – markiert gleichzeitig den Beginn seines sich schnell verbreitenden Ruhmes. Mit der *Merkur und Psyche*-Gruppe für Kaiser Rudolf II. bei seinem Aufenthalt in Prag 1593 hatte er bereits eine gewisse Bekanntheit erreicht, die unter anderem auf die Verbreitung von Kupferstichen wie jene von Jan Muller zurückzuführen ist.⁴⁵⁹

Erst der Merkurbrunnen von 1599 und der Herkulesbrunnen von 1602 machten jedoch Adriaen de Vries mit einem Schlag berühmt und erwiesen ihn als den führenden Bronzesculpteur seiner Zeit.⁴⁶⁰

Noch während seines Aufenthaltes in Augsburg wurde er nach Prag berufen, um dort als Kammerbildhauer am Hof Kaiser Rudolfs II. zu arbeiten.⁴⁶¹

Nachdem nun die Merkur-Amor-Gruppe des Augsburger Brunnens formal untersucht wurde, sollen im Folgenden die Bronzebrunnen und die Umstände ihrer Entstehung in den historischen Kontext eingeordnet werden.⁴⁶² Augsburg ist vor allem als Handelsstadt mit ihrer führenden Familie der Fugger – deswegen bisweilen auch »Fuggerstadt« genannt – bekannt. Der Beginn der Entwicklung hin zu dieser besonderen Stellung als Handels- und Finanzmacht ist bereits im Jahr 1276 anzusetzen, in dem König Rudolf I. Augsburg das Stadtrecht verlieh und sie somit Reichsstadt wurde. Demnach unterstand sie also unmittelbar dem Kaiser, was Privilegien aber auch Pflichten mit sich brachte, wie die Heerfolge oder direkt an ihn zu entrichtende Steuern. 1301 trat zum ersten Mal der Fall ein, dass die Augsburger Bürger einem König

⁴⁵⁸ Vgl. Krahn 1998, S. 2291.

⁴⁵⁹ Vgl. Emmendorfer, Christian: Augusta triumphans. Adriaen de Vries in Augsburg, in: *Weltkunst* 68.3, Nr. 518 (1998), S. 2830.

⁴⁶⁰ Emmendorfer 1998, S. 2830.

⁴⁶¹ Vgl. Christoffel, Ulrich: Renaissance in Augsburg. Bildnerei, Malerei, Zeichnung, in: Hermann Rinn (Hg.): *Augusta 955–1955. Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs*, München 1955, S. 249–263, hier S. 262.

⁴⁶² Für eine detaillierte Ausführung zur Geschichte und Wirtschaft Augsburgs, vgl. (Auswahl): *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, hg. von den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Ausst.-Kat. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, 28. Juni bis 28. September 1980), Augsburg 1980–1981. Vgl. Gottlieb, Gunther (Hg.): *Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1984, darin besonders die Beiträge von Bruno Bushart und Hermann Kellenbenz. Vgl. Rinn, Hermann (Hg.): *Augusta 955–1955. Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs*, München 1955. Vgl. Zorn, Wolfgang: *Augsburg. Geschichte einer deutschen Stadt*, 2. vermehrte Aufl., Augsburg 1972.

– Albrecht I. – ein Darlehen gaben.⁴⁶³ Dies sollte sich bis zum 16. Jahrhundert zu einem regelrechten Geldgeschäft ausweiten. So halfen die Fugger König Maximilian finanziell aus und liehen später – neben anderen hochgestellten Persönlichkeiten – vor allem Kaiser Karl V. große Geldsummen. Dies war umso bedeutender, als dieser seine Wahl 1519 in erster Linie den Krediten der Fugger und Welser zu verdanken hatte, die auch weiterhin seine Geldgeber blieben.⁴⁶⁴ Die Regierung der Stadt als freie Reichsstadt oblag im Lauf der Zeit – bis zu dem hier untersuchten Zeitraum – immer wieder unterschiedlichen Konstellationen von Patriziern und den Zünften. Während also ab 1276 die Patrizierfamilien immer größeren Einfluss hatten, wurde durch die »Zunftrevolution« im Jahr 1368 schließlich eine gemeinsame politische Führung erwirkt.

[...] auf der ›Aufrichtung der Zünfte‹ als mit öffentlichen politischen Genossenschaftsrechten und innerer Selbstverwaltung ausgestatteten Innungen, die sich von nun an mit den Geschlechtern in [sic] die Regierung teilen, ruht die Kontinuität, die Konservativität, die Stabilität Augsburgs, die politische und gesellschaftliche Vorbedingung des wirtschaftlichen Aufstiegs Augsburgs zur Weltstadt.⁴⁶⁵

Im 14. und 15. Jahrhundert wurde die Kluft zwischen Armen und Reichen immer größer, die sich insbesondere im Bereich der Weber äußerte. In Augsburg war die Weberzunft besonders groß, da vor allem der Textilhandel die Grundlage der Wirtschaft darstellte.⁴⁶⁶ Die Weberzunft trennte sich zu dieser Zeit nach und nach in zwei Bereiche, die »armen Weber« und jene, die sehr erfolgreich waren und sich zu Fernhändlern entwickelten, die also vom Handwerker zum Kaufmann aufstiegen. Grund dafür war insbesondere die Produktion von Barchent, einer Mischung aus regional verfügbarem Leinen und aus dem Mittelmeerraum importierter Baumwolle. Diese wurde von Kaufleuten in Venedig erworben und an die Weber in Augsburg weiterverkauft. Während die Kaufleute dadurch großen Profit erwirtschafteten, mussten sich die Handwerker verschulden, um die Rohstoffe zu kaufen, was ihren Unmut

⁴⁶³ Vgl. Heer, Friedrich: Augsburger Bürgertum im Aufstieg Augsburgs zur Weltstadt (1275–1530), in: Rinn 1955, S. 107–136, hier S. 107.

⁴⁶⁴ Nach 1500 gaben die Fugger auch den Päpsten Kredite und übernahmen zeitweise die päpstliche Münze. Vgl. Häberlein, Mark: Aufbruch ins globale Zeitalter. Die Handelswelt der Fugger und Welser, Darmstadt 2016, S. 15, 23, 25. Ein Überblick über die Finanzgeschäfte der Fugger findet sich bei: Ehrenberg, Richard: Das Zeitalter der Fugger. Geldkapital und Creditverkehr im 16. Jahrhundert, Jena 1896.

⁴⁶⁵ Heer 1955, S. 115. Im Jahr 1548 übergab dann Kaiser Karl V. im Zuge von Regimentsreformen das Stadttregiment schließlich wieder den Geschlechtern, d. h. der Oberschicht, dem Adel und einflussreichen Familien. Vgl. Heer 1955, S. 107. Vgl. Jachmann 2008, S. 16.

⁴⁶⁶ Vgl. Häberlein 2016, S. 13.

immer stärker werden ließ und zu Unruhen führte, wie etwa in den Jahren ab 1460.⁴⁶⁷ Auch für die Fugger beginnt die Erfolgsgeschichte mit dieser Entwicklung: Hans Fugger kam 1367 als Weber nach Augsburg und betätigte sich schon ab 1370 als Händler und Verleger von Tuchen.⁴⁶⁸ Was die Aufteilung in Ober- und Mittelschicht betrifft, war die Grenze zeitweise fließend.⁴⁶⁹ Es war durchaus möglich, Ansehen und soziale Stellung durch genügend Geld und geschickte Heirat zu steigern und dadurch Zutritt zur Herrentrinkstube, »einem exklusiven Zusammenschluss des Patriziats«,⁴⁷⁰ zu erhalten. Hans Fugger erreichte durch seine erfolgreiche Karriere als Händler sowie seine zweimalige Einheiratung in angesehene Familien den Aufstieg in die politischen Kreise Augsburgs, wurde 1380 in den Vorstand der Weberzunft gewählt und war damit auch im Großen Rat.⁴⁷¹ Den Höhepunkt des familiären Erfolgs stellte die Erhebung Jakob Fuggers in den Adelsstand im Jahr 1511⁴⁷² dar, wodurch das Geschlecht der Fugger »rittermäßig«⁴⁷³ wurde, und daraufhin 1519 die Ernennung Anton Fuggers zum päpstlichen Ritter, Hof- und Pfalzgrafen.⁴⁷⁴ Der Erfolg des Fuggerunternehmens wuchs stetig, sowohl im Handel als auch im Geldgeschäft.⁴⁷⁵ Das Handelsnetz wurde immer größer, ab 1480 waren Außenstellen in Antwerpen, Mailand, Venedig und Wien zu verorten, um 1530 weitete es sich bereits

⁴⁶⁷ Vgl. Häberlein 2016, S. 37 f. Vgl. Zorn, Wolfgang: Augsburg. Geschichte einer deutschen Stadt, 2. vermehrte Aufl., Augsburg 1972, S. 148 f.

⁴⁶⁸ Vgl. Häberlein 2016, S. 39.

⁴⁶⁹ Der Zutritt zur Herrentrinkstube wurde 1491 wieder härter geregelt. »Die wirtschaftliche und politische Führungsschicht organisierte sich in der Stubengesellschaft gewissermaßen neben der Verfassung und schuf sich mit ihr ein vorparlamentarisches Entscheidungsgremium.« Jahn, Joachim: Die Augsburger Sozialstruktur im 15. Jahrhundert, in: Gunther Gottlieb / Wolfram Baer / Josef Becker u. a. (Hg.): Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart, Stuttgart 1984, S. 187–193, hier S. 191.

⁴⁷⁰ Häberlein, Mark: Die Fugger. Geschichte einer Augsburger Familie (1367–1650), Stuttgart 2006, S. 33.

⁴⁷¹ Seine Ehefrauen waren beide Töchter von Zunftmeistern der Weber, die ihm dadurch Zutritt zur Zunft ermöglichten. Vgl. Häberlein 2006, S. 17 f.

⁴⁷² Vgl. Tietz-Strödel, Marion: Die Fuggerei in Augsburg. Studien zur Entwicklung des sozialen Stiftungsbaus im 15. und 16. Jahrhundert (Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte, Reihe 4, Bd. 19; Studien zur Fuggergeschichte, Bd. 28; zugl. München, Univ., Diss., 1978), Tübingen 1982, S. 25.

⁴⁷³ Tietz-Strödel 1982, S. 25.

⁴⁷⁴ Vgl. Häberlein 2006, S. 70.

⁴⁷⁵ Weiterführende Literatur zur Geschichte und Karriere der Fugger (Auswahl): vgl. vor allem die 1907 begründete Reihe »Studien zur Fuggergeschichte«, darunter z. B.: Lieb, Norbert: Die Fugger und die Kunst 1. Bd.: Im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance (bis 1526). 2. Bd.: Im Zeitalter der hohen Renaissance (Studien zur Fuggergeschichte, 10 und 14), München 1952 und 1958. Vgl. Häberlein, Mark: Aufbruch ins globale Zeitalter. Die Handelswelt der Fugger und Welser, Darmstadt 2016. Vgl. Häberlein, Mark: Die Fugger. Geschichte einer Augsburger Familie (1367–1650), Stuttgart 2006. Des Weiteren siehe die ausführliche Bibliographie zu den Fuggern und zur allgemeinen Politikgeschichte Augsburgs in: Zorn, Wolfgang: Augsburg. Geschichte einer deutschen Stadt, 2. vermehrte Aufl., Augsburg 1972 sowie die Bibliographie von Häberlein 2006.

auf ganz Europa aus, bis nach London, Lissabon, Sevilla und Neapel.⁴⁷⁶ Insbesondere die Monopolstellung im Handel mit Silber und Kupfer aus den Tiroler Bergwerken war für die Fugger ein Antrieb hin zum erfolgreichen Handels- und Bankhaus.⁴⁷⁷

Die Beziehung Augsburgs zu Italien als Handelspartner ist besonders hervorzuheben, was in der wissenschaftlichen Literatur bereits genauer untersucht wurde.⁴⁷⁸ Insbesondere Venedig spielte dabei eine wichtige Rolle, was sich auch an der bereits im 13. Jahrhundert nachgewiesenen Gründung des *Fondaco dei Tedeschi*, des Hauses der deutschen Kaufleute, ablesen lässt.⁴⁷⁹ »Augsburg war traditionell das Tor nach Italien, und solange das Mittelmeer ein ›Weltmeer‹ war, mußte Venedig für Augsburg das Tor zur Welt bilden.«⁴⁸⁰ Auch die Fugger waren seit 1470 im *Fondaco* vertreten und verstärkten kontinuierlich ihre Beziehungen zu Venedig und grundsätzlich zu Italien. Nach und nach bauten sie ein immer umfassenderes Netz von Informanten aus, wodurch sie stets mit Neuigkeiten und Berichten politischer aber auch kultureller Art versorgt wurden.⁴⁸¹ Üblich wurden auch Italien-Reisen verschiedener Mitglieder der Familie Fugger, um dort Handelskontakte zu pflegen, aber auch eine Art Bildungsprogramm zu absolvieren. Bei diesen Besuchen zeigt sich bereits ein großes Interesse für die italienische Kunst unter anderem auch daran, dass sich einige Fugger von berühmten venezianischen Künstlern porträtieren ließen, wie etwa Jörg Fugger, der 1474 sein Bildnis bei Giovanni Bellini in Auftrag gegeben hatte. Hier ist auch eine der prominentesten Verbindungen von Augsburg und Venedig zu nennen: während des Aufenthaltes Kaiser Karls V. in Augsburg – zu Gast im Hause der

⁴⁷⁶ Vgl. Zorn 1972, S. 196.

⁴⁷⁷ Vgl. Heer 1955, S. 120. Zu den genauen Umständen der wirtschaftlichen Entwicklung im Bereich der Silberproduktion, vgl. Häberlein 2006, S. 42.

⁴⁷⁸ Literatur zur Beziehung Augsburgs zu Italien (Auswahl): Vgl. Kluger, Martin: Fugger – Italien. Geschäfte, Hochzeiten, Wissenschaft und Kunst. Geschichte einer fruchtbaren Beziehung, 1. Aufl., Augsburg 2010. Vgl. Bayern – Italien. Geschichte einer intensiven Beziehung, hg. von Rainhard Riepertinger u. a. (Ausst.-Kat. Augsburg, Haus der Bayerischen Geschichte, Textil- und Industriemuseum, Füssen, Benediktinerkloster St. Mang, 21. Mai bis 10. Oktober 2010) Augsburg 2010. Vgl. Guthmüller, Bodo (Hg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 19), Wiesbaden 2000. Vgl. Bergdolt, Klaus (Hg.): Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich, Berlin 1997.

⁴⁷⁹ Vgl. Häberlein 2016, S. 40. Vgl. Simonsfeld, Henry: Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venetianischen Handelsbeziehungen, Bd. 2, Neudruck der Ausgabe Stuttgart 1887, Aalen 1968, S. 8 f.

⁴⁸⁰ Roeck, Bernd: Kulturelle Beziehungen zwischen Augsburg und Venedig in der Frühen Neuzeit, in: Jochen Brüning / Friedrich Niewöhner (Hg.): Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm (Colloquia Augustana, Bd. 1) Berlin 1995, S. 421–434, hier S. 424.

⁴⁸¹ Vgl. Häberlein 2006, S. 52 f., 61. Ausführlicher, vgl. Behringer, Wolfgang: Fugger und Taxis. Der Anteil Augsburger Kaufleute an der Entstehung des europäischen Kommunikationssystems, in: Johannes Burckhardt (Hg.): Augsburger Handelshäuser im Wandel des historischen Urteils, Berlin 1996, S. 241–248.

Fugger – wurde Tizian in die Stadt berufen, um ein Bildnis von ihm anzufertigen; es entstanden das Reiterbildnis, heute im Madrider Prado, und das Ganzfigurenbild, heute in der Münchner Pinakothek.⁴⁸² Angefangen bei Raymund d. Ä. Fugger (1489–1535), der als einer der frühesten Kunst- und Antikensammler in Deutschland zu bezeichnen ist,⁴⁸³ wurde diese Tätigkeit auch in den weiteren Generationen der Fugger fortgeführt, weswegen sich gerade Venedig für Kunstkäufe und zur Informationsbeschaffung über die »angesagten Künstler« anbot.⁴⁸⁴

Als einen wirtschaftlichen Höhepunkt Augsburgs werden die Jahrzehnte zwischen 1500 und 1530 angesehen, wobei generell bis zum Ende des 16. Jahrhunderts die Stadt als ein wirtschaftliches und finanzielles Zentrum galt, was sich vor allem auf die erfolgreichen Geschäfte der Augsburger Kaufmannsfamilien im Bergbau und Metallhandel zurückführen lässt. Durch die Kreditgeschäfte mit den großen Fürsten- und Herrscherhäusern Europas gerieten allerdings einige Firmen in finanzielle Abhängigkeit, die sich durch die Zahlungsunfähigkeit Spaniens und Frankreichs 1557 in einer Wirtschaftskrise entlud, bei der zahlreiche Augsburger Firmen Bankrott machten.⁴⁸⁵ Allerdings traf es Augsburg doch nicht so stark, wie in der älteren Forschung angenommen. Es führte eher zur einer Art Wechsel der Verhältnisse und diejenigen Firmen, die traditionelleren Handel betrieben, wie der mit Tuchen oder Gewürzen, waren weiterhin erfolgreich. Das ganze 16. Jahrhundert war also von wechselnden Höhe- und Tiefpunkten geprägt, im Bereich der Wirtschaft, der Politik, aber auch der Religion: die aufkommenden konfessionellen Spannungen führten unter anderem zu einem Krieg zwischen Kaiser Karl V. und dem Bündnis protestantischer Städte, dem sogenannten Schmalkaldischen Krieg von 1546 bis 1547.⁴⁸⁶ Auf den Augsburger Religionsfrieden von 1555 folgte eine lange währende Zeit des Friedens, die es der Stadt ermöglichte, sich finanziell wieder zu erholen. Das führte dazu, dass Augsburg

⁴⁸² Vgl. Garas, Klára: Die Fugger und die venezianische Kunst, in: Bernd Roeck / Klaus Bergdolt / Andrew John Martin (Hg.): Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft (Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Bd. 9), Sigmaringen 1993, S. 123–129, hier S. 123, 126.

⁴⁸³ Vgl. Lieb 1980, S. 150. Vgl. Kellenbenz, Hermann: Augsburgs Sammlungen, in: Ausst.-Kat. Augsburg 1980, Bd. 1, S. 76–88, hier S. 78.

⁴⁸⁴ Vgl. Kellenbenz, Hermann: Augsburgs Wirtschaft 1530 bis 1620, in: Ausst.-Kat. Augsburg 1980, Bd. 1, S. 50–71, hier S. 52.

⁴⁸⁵ Vgl. Roeck, Bernd: Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.–17. Jahrhundert), Göttingen 1999, S. 95. Vgl. Kellenbenz 1980, S. 56.

⁴⁸⁶ Zum Schmalkaldischen Krieg, vgl. Busto, Bernabé de: Geschichte des Schmalkaldischen Krieges (Texte und Forschungen, Preußische Akademie der Wissenschaften, Romanische Kommission, Bd. 1), bearb. von Otto Adalbert von Looz-Corswarem, Burg 1938.

»um 1600 eine der wohlhabendsten und größten Reichsstädte«⁴⁸⁷ war – nachdem es auch 1571/1574 nochmals eine schwere Wirtschafts- und vor allem Hungerkrise zu überstehen galt, was unter anderem durch die massiv gestiegenen Getreidepreise ausgelöst wurde, während die Löhne der Arbeiter niedrig blieben.⁴⁸⁸

Zu dieser Zeit, Ende des 16. Jahrhunderts, wurden also eine Reihe von Prachtbrunnen in Auftrag gegeben, für die Hubert Gerhard und Adriaen de Vries eigens aus Italien bestellt wurden und die sich der Rat der Stadt als Auftraggeber einiges kosten ließ. Es stellt sich die Frage nach der Absicht des Rates, diese finanzielle Belastung auf sich zu nehmen, um solch repräsentative Werke zu ermöglichen. Um nun die Intentionen der Auftragsvergabe zu untersuchen, ist es notwendig, die Zusammensetzung und Stellung dieser Institution zu klären.

Wie oben erwähnt, gab es verschiedene Wechsel in der Regierung der Stadt. Eine Zeit lang waren die Zünfte maßgeblich an der Regierung beteiligt, doch wurde diese Teilhaberschaft an der Macht 1548 von Kaiser Karl V. wieder rückgängig gemacht und die städtische Oberschicht hatte erneut die Herrschaft inne.⁴⁸⁹ Das Regierungssystem bestand aus verschiedenen, sich auch gegenseitig kontrollierenden Institutionen. Die Stadtbevölkerung hatte keinen Einfluss auf die Regierung der Stadt, nur die Patrizier. Oberstes Amt war das des Stadtpflegers, das doppelt besetzt wurde. Diese Beamten unterstanden direkt dem Kaiser. Sie waren Teil des Geheimen Rates, der wiederum im sogenannten Kleinen Rat vertreten war. Hier wurden schließlich alle wichtigen Entscheidungen getroffen, wobei besonders die Stadtpfleger großen Einfluss hatten.⁴⁹⁰ Da es sich also um patrizische Mitglieder der Regierung handelte, die als Auftraggeber der Brunnen ausgemacht werden können, ist es von Interesse zu klären, wer zu dieser Zeit das Amt des Stadtpflegers innehatte. Das waren von 1594 bis 1600 Octavian Secundus Fugger und von 1596 bis 1604 Quirin Rehlinger. Norbert Lieb bezeichnet in seiner Monographie über Octavian Secundus Fugger diesen nicht als Gelehrten, sondern eher als Kenner und Liebhaber der Kunst und Antike, womit er jedoch nicht unbedingt für die Genese des ikonographischen Programms verantwortlich gewesen sein muss.⁴⁹¹ Eine wichtige Persönlichkeit, die also

⁴⁸⁷ Jachmann 2008, S. 11.

⁴⁸⁸ Vgl. Abel, Wilhelm: Massenarmut und Hungerkrisen im vorindustriellen Deutschland, 3. Aufl., Göttingen 1986, S. 37ff.

⁴⁸⁹ Vgl. Jachmann 2008, S. 12, 16. Vgl. Heer 1955, S. 107.

⁴⁹⁰ Vgl. Jachmann 2008, S. 13.

⁴⁹¹ Vgl. Lieb, Norbert: Octavian Secundus Fugger (1549–1600) und die Kunst (Studien zur Fuggergeschichte, Bd. 27), Tübingen 1980, S. 157.

mit großer Wahrscheinlichkeit eine Art »spiritus rector«⁴⁹² der Brunnen war, ist Marcus Welser, der zwar erst im Jahr 1600 zum Stadtpfleger ernannt wurde, aber als humanistisch Gelehrter den nötigen geistigen Unterbau liefern konnte und zudem politisch bereits seit 1592 im Großen Rat aktiv, seit 1594 Bürgermeister und seit 1598 im Geheimen Rat war.⁴⁹³

Wenn es nun um die Auftragsvergabe für den Merkurbrunnen geht, stellt sich die Frage nach der Bedeutung dieses Gottes für die Stadt Augsburg. Es ist durch mehrere Zeugnisse und Argumente belegbar, dass er schon in antiker Zeit eine besondere Rolle in dieser Region gespielt haben muss und deswegen nicht nur – im Bezug auf den Brunnen Ende des 16. Jahrhunderts – als Symbol für den Handel gesehen werden kann, sondern eine tiefere Bedeutung innehat. Wolfgang Zorn beschreibt die Geschichte der Stadt Augsburg von ihren Anfängen bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts.⁴⁹⁴ Im Bezug auf ihren antiken Ursprung berichtet er von mehreren Elementen, die sich ganz konkret auf den Gott Merkur beziehen, wie Weihinschriften, einer Tempelstiftung, einem silbernen Fingerring mit dem Namen Merkurs, der in einer Graburne gefunden wurde, und einem Merkurrelief.⁴⁹⁵ Dieses gilt als das bedeutendste antike Bildwerk aus der römischen Geschichte Augsburgs und befand sich im 16. Jahrhundert im Besitz der Handelsfamilie Peutinger (heute im Römischen Museum, Augsburg).⁴⁹⁶ Konrad Peutinger, Stadtschreiber und Humanist, beschäftigte sich neben seiner eigenen Antikensammlung auch wissenschaftlich mit der Antike, v. a. in und um Augsburg. 1505 veröffentlichte er eine unkommentierte Zusammenstellung aller antiken Fundstücke Augsburgs, die erste solcher Art in Deutschland. Diese Sammlung mit dem Titel *Romanae vetustatis fragmenta in Augusta Vindelicorum et eius dioecesi* wurde in einer zweiten Auflage noch erweitert.⁴⁹⁷ Darauf aufbauend, aber mit wissenschaftlichem Kommentar versehen, gab Marcus Welser 1590 das »ausführlichste Augsburger Inschriftencorpus aus dem Zeitalter des Humanismus«⁴⁹⁸ heraus: die *Inscriptiones antiquae Augustae Vindelicorum*, worin er auch ganz

⁴⁹² Bushart 1981b, S. 90.

⁴⁹³ Vgl. Bushart 1981b, S. 90

⁴⁹⁴ Vgl. Zorn 1972.

⁴⁹⁵ Vgl. Zorn 1972, S. 31 f.

⁴⁹⁶ Vgl. Larsson 1967, S. 24.

⁴⁹⁷ Vgl. Kuhoff, Wolfgang: Augsburgs Handelshäuser und die Antike, in: Johannes Burckhardt / Jochen Brüning (Hg.): Augsburgs Handelshäuser im Wandel des historischen Urteils (Colloquia Augustana, 3), Berlin 1996, S. 258–276, hier S. 259.

⁴⁹⁸ Kuhoff 1996, S. 273.

konkret über die Bedeutung Merkurs für die Stadt Augsburg spricht.⁴⁹⁹ Vier Jahre später veröffentlichte er schließlich sein Hauptwerk *Rerum Augustanarum Vindelicarum Libri Octo* über die Gründung und antike Geschichte Augsburgs,⁵⁰⁰ eine wichtige Quelle für die Augsburger Brunnenaufträge.⁵⁰¹ Es finden sich darin einige Anmerkungen und Beschreibungen, die ziemlich genau so in den Reliefs dargestellt wurden, wodurch es möglich erscheint, dass Welsers Schriftwerk als Grundlage für das ikonographische Programm zumindest einzelner Elemente der Brunnen gedient hatte.⁵⁰²

Die Stadtpfleger, und mit ihnen der Rat der Stadt, waren also für die Brunnenaufträge verantwortlich; es stellt sich nach wie vor die Frage nach der Absicht des Rates, ein solches ikonographisches Programm zu bestellen. In der Forschungsliteratur wurden verschiedene Ansätze für eine Interpretation des Brunnenprogramms verfolgt, die sich teilweise stark unterscheiden; auch über den geistigen Unterbau und die verantwortlichen Köpfe dahinter herrscht Uneinigkeit. Einige der Thesen wurden allerdings bereits als unwahrscheinlich eingestuft, weswegen sie hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden sollen, um den Fokus auf plausible Erklärungen zu lenken sowie mithilfe dieser Argumente einen eigenen Ansatz zu formulieren.⁵⁰³

Im Zuge einer Stadterneuerung Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, die Bernd Roeck als eine der »größten urbanistischen Unternehmungen im frühneuzeitlichen Europa«⁵⁰⁴ bezeichnet, wurden nicht nur die Brunnen gebaut, sondern auch

⁴⁹⁹ Vgl. Larsson 1967, S. 24. Vgl. Welser, Marcus: *Antiqua monumenta* [...], Frankfurt a. M. 1595, S. 10: »Unnd scheint zum theil hierauß / zum theil aus denen Überschriften / so man ausserhalb Augspurg / doch in demselben Gebiet findet / daß Mercurius sonderlich in dieser Gegend worden / unnd solches fürnehmlich zweyer Ursachen halber: dieweil er nemlich über die Kauffmannsgerwerbe und Strassen gesetzt war / also daß ihme die Kauffleuth / deren dann in dieser Provincien ein grosser Hauffen gefunden wurde / wie auch die Wandersleuthe / so in andern Geschäften hie durchzogen / ihren Gottesdienst zuleysten pflegten.«
URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10173988_00014.html (12.12.2016)

⁵⁰⁰ Vgl. Kuhoff 1996, S. 273.

⁵⁰¹ Vgl. Larsson 1998, S. 60.

⁵⁰² Vgl. Völkel, Markus: Marcus Welser und die Augsburger Baukunst der Holzzeit. Einige skeptische Anmerkungen, in: Elias Holl und das Augsburger Rathaus. Eine Ausstellung der Stadt Augsburg, Stadtarchiv, hg. von Wolfram Baer u. a. (Ausst.-Kat. Augsburg, Rathaus, 22. Juni bis 1. September 1985), Regensburg 1985, S. 126–134, hier S. 131.

⁵⁰³ Für eine detaillierte Untersuchung zu den hier nicht aufgeführten Thesen, vgl. Roeck 1999, S. 90ff. Vgl. Bushart, Bruno: Augsburg zwischen Renaissance und Barock, in: Ausst.-Kat. Augsburg 1980, Bd. 2, S. 7–22, hier S. 16. Vgl. Bushart 1981b, S. 90. Vgl. Friedel, Helmut: *Bronzebildmonumente in Augsburg 1589–1606. Bild und Urbanität* (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 22; zugl. München, Univ., Diss., 1973), Augsburg 1974.

⁵⁰⁴ Roeck 1999, S. 90.

viele bestehende Gebäude umgebaut, weitere wurden neu errichtet, wie das Rathaus durch den Architekten Elias Holl, das dem Anspruch genügen sollte, dort Reichstage abzuhalten.⁵⁰⁵ Vergleichbar ist diese Baumaßnahme mit anderen Großprojekten, wie etwa jenes von Sansovino in Venedig in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.⁵⁰⁶ Prachtvolle Architekturen wie auch Skulpturen auf öffentlichen Plätzen sind an erster Stelle als repräsentative Werke zu sehen, da sie von jedem und immer betrachtet werden können. Im speziellen Fall von Augsburg als Handelsstadt wird der Gott Merkur zunächst mit seiner Funktion als Handelsgott in Verbindung gebracht, was auch sein Standort nahelegt: »In Verbindung mit Weberhaus und Kornschranne konnte Merkur den genius loci dieses geschäftlichen Knotenpunktes der Stadt verkörpern.«⁵⁰⁷ Sicherlich ist Merkur in Augsburg als »Sinnbild für die blühende gewerbe- und handeltreibende Stadt«⁵⁰⁸ zu verstehen, aber es wird schnell deutlich, dass dies nicht seine einzige Funktion gewesen sein kann, ja nicht einmal unbedingt als dessen erste Deutung erkannt werden sollte. De Vries hatte hier nämlich ein wichtiges und eindeutiges Attribut weggelassen, den Geldsack. Mit Hinzufügung der Inschrift »INDVSTRIAE / RECTI AMORE / TEMPERATAE«, die ursprünglich am Sockel angebracht war, sollte die Bedeutung der Figurengruppe noch erweitert werden: Eine naheliegende Interpretation deutet sie als Mahnung an die wohlhabenden, handeltreibenden Augsburger Kaufleute, das rechte Maß im Verhandeln einzuhalten. In diesem Zusammenhang kann auch die Hinzufügung Amors als Hinweis auf die Liebe gelesen werden. Die Wohlhabenden sollten mit diesem Symbol aufgefordert werden, nicht die eigenen Interessen in den Vordergrund zu stellen, sondern immer auch zum Gemeinwohl zu verhandeln. Jachmann erwähnt hierbei die Kritik am sogenannten »Fürkauf«, also das Einkaufen einer Ware, besonders von Lebensmitteln, im großen Stil, um eine Monopolstellung zu erreichen. Die Platzierung Merkurs vor der Kornschranne deutet auch auf diesen Zusammenhang hin, handelte es sich bei Brot doch um ein Grundnahrungsmittel.⁵⁰⁹ Da es sich um eine Zeit wirtschaftlicher Krisen handelte, lässt sich auch dieser Umstand als Argument anführen.⁵¹⁰ Natürlich

⁵⁰⁵ Für detaillierte Informationen zum Rathaus, vgl. Elias Holl und das Augsburger Rathaus. Eine Ausstellung der Stadt Augsburg, Stadtarchiv, hg. von Wolfram Baer u. a. (Ausst.-Kat. Augsburg, Rathaus, 22. Juni bis 1. September 1985), Regensburg 1985.

⁵⁰⁶ Zu Stadtplanung und Bauprojekten, vgl. Argan, Giulio Carlo: *The Renaissance City (Planning and cities, 6)*, New York 1969.

⁵⁰⁷ Larsson 1998, S. 69.

⁵⁰⁸ Krahn 1998, S. 2291.

⁵⁰⁹ Vgl. Jachmann 2008, S. 114.

⁵¹⁰ Vgl. Emmendorfer 2000, S. 125.

spielt hier, wie bereits erwähnt, auch die römische Vergangenheit eine Rolle, da ja Augsburg bereits zu antiker Zeit eine Handelsstadt war und aufgrund der bereits genannten Funde Merkur als eine Art Stadtpatron fungiert hatte.

Die Wahl der Brunnenfigur knüpft also an die Tradition der Merkurverehrung in der römischen Colonia an und steht in der Reihe der Monumente, die sich auf die römische Vergangenheit der Stadt beziehen, sie war aber auch als humanistisch geprägtes Sinnbild für den modernen Reichtum der Stadt gerechtfertigt.⁵¹¹

Die Rühmung des römischen Ursprungs ist in allen drei Prachtbrunnen präsent. Im Augustusbrunnen wird diese zum ersten Mal auf einem öffentlichen Platz angeführt⁵¹² und der Bezug zum römischen Kaiser deutlich; der Herkulesbrunnen beschreibt in den narrativen Reliefs die Stadtgründung und der Merkurbrunnen weist ebenfalls diesen Bezug auf: Die Wasserspendermasken in Form von Adlerköpfen weisen einerseits auf den kaiserlichen Gründer hin, andererseits aber auch auf die Stellung Augsburgs als freie Reichsstadt, da der Adler dem kaiserlichen Wappen entlehnt wurde.⁵¹³ Somit verbindet, gleichsam als roter Faden, der Bezug zum Kaiser alle drei Brunnen. Lars-Olof Larsson sieht also folgende Intention für den Brunnenbau vor:

Durch Größe, Material und Thematik bilden die Brunnen in der Maximilianstraße eine Einheit. Augustus, Merkur und Herkules stehen alle in einer mehr oder weniger deutlichen Beziehung zu der römischen Vergangenheit der Stadt, mit ihnen wurde die Geschichte Augsburgs gleichzeitig verherrlicht und aktualisiert. Gleichzeitig handelt es sich bei allen diesen Standbildern um Gestalten mit einer leicht verständlichen, allgemeingültigen Symbolik: Augustus als Gründer der Stadt und Prototyp aller späterer Kaiser, Merkur als Gott des Handels und Herkules als Exemplum für Tugend und Stärke.⁵¹⁴

In der Forschungsliteratur zu den Brunnen wurden seit Larssons Deutung noch weitere Elemente hervorgehoben, die sich noch spezifischer mit dem historischen, politischen und gesellschaftlichen Kontext der Zeit auseinandersetzen und somit mögliche zusätzliche Facetten der Brunnenikonographie aufdecken. Wenn das 16. Jahrhundert als Krisenzeit bezeichnet wird, ist die Rede von der bereits aufgeführten Wirtschaftskrise, vor allem aber auch von der Zeit der Religionsspaltung, der Gegenreformation und der – für den hier untersuchten Bereich – besonders wichtigen Tatsache, dass

⁵¹¹ Larsson 1967, S. 24.

⁵¹² Vgl. Larsson 1967, S. 22.

⁵¹³ Vgl. Larsson 1967, S. 24.

⁵¹⁴ Larsson 1998, S. 76.

Augsburg zu dieser Zeit die »größte bikonfessionelle Reichsstadt«⁵¹⁵ war. Das ist auch insofern von Bedeutung, als es sich bei Augsburg um den Schauplatz für den Reichstag im Jahr 1555 mit dem dort beschlossenen Religionsfrieden handelte.⁵¹⁶ Die Zeit danach wird als Friedenszeit bezeichnet, die jedoch bis zur Jahrhundertwende nach und nach von beginnenden Unruhen durchzogen wurde. Wichtig werden die Begriffe Frieden und Eintracht. Nur eine Stadt, deren Bevölkerung in Eintracht lebt und gemeinsame Ziele verfolgt, die also im Innern stabil ist, kann sich auch nach außen gegen Bedrohungen zur Wehr setzen. Im Bezug auf die Brunnen ist es also durchaus möglich, dass die Auftraggeber diesen Konsens in der Brunnenikonographie repräsentiert wissen wollten, um sowohl die eigene Bevölkerung als auch von außen Kommende davon zu überzeugen. Anzusetzen ist mit Augustus, der – er wird auch als Friedenskaiser bezeichnet, wie bereits im Kapitel zu Merkur in der Antike ausgeführt wurde⁵¹⁷ – in der prominent aufgestellten Brunnenfigur diese Begrifflichkeit durch den Friedensgestus in den Vordergrund stellt. Der Merkurbrunnen, als nächster in Auftrag gegeben, kann in mehrfacher Hinsicht in diesen Kontext eingeordnet werden. Merkur galt ja schon in der Antike als Friedensgott bzw. als Vermittler des Friedens, und so wurde auch sein Hauptattribut, der Caduceus, als Einzelmotiv mit dieser symbolischen Bedeutung belegt. Die enge Beziehung zwischen Merkur und Pax wurde bereits angesprochen.⁵¹⁸ Auch in den mythologischen Handbüchern von Cartari und Sandrart wird diese Verbindung deutlich, da der Frieden im Abschnitt zu Merkur besprochen wird.⁵¹⁹ Zur Einordnung Merkurs in die Friedensthematik ist auch der Seitenblick auf die Malerei der Frühen Neuzeit interessant.⁵²⁰ Wie im Kapitel zu Giambolognas Merkur erwähnt, kann hier nochmals die Festdekoration

⁵¹⁵ Jachmann 2008, S. 213.

⁵¹⁶ Zum Augsburger Religionsfrieden, vgl. Schilling, Heinz / Smolinsky, Heribert (Hg.): Der Augsburger Religionsfrieden 1555. Wissenschaftliches Symposium aus Anlaß des 450. Jahrestages des Friedensschlusses (Augsburg, 21. bis 25. September 2005), 1. Aufl., Gütersloh 2007.

⁵¹⁷ Vgl. S. 23.

⁵¹⁸ Vgl. S. 25, 28.

⁵¹⁹ Cartari, Vincenzo: *Immagini delli dei de gl'antichi (Instrumentaria Artium 1)*, Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, vermehrt durch ein Inhaltsverzeichnis und neue Register durch Walter Koschatzky, Graz 1963, S. 166–170. Vgl. Sandrart, Joachim von: *Iconologia Deorum*, Nürnberg, 1680, in: Deutsches Textarchiv: http://www.deutschestextarchiv.de/sandrart_iconologia_1680/45, S. TA 1680, *Iconologia Deorum*, Erklärung der Kupfer [IX] (15.03.2017). Vgl. Kaulbach, Martin: *Friede als Thema der bildenden Kunst – ein Überblick*, in: Wolfgang Augustyn (Hg.): *PAX*. Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, Bd. 15), München 2003, S. 161–242, hier S. 196.

⁵²⁰ Zur Ikonographie des Friedens in der Frühen Neuzeit v. a. zu Rubens, vgl. Baumstark, Reinhold: *Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien* (teilw. zugl. Münster, Univ., Diss.: *Die Allegorien zu Krieg und Frieden des P. P. Rubens und seiner Werkstatt*, Münster 1971), in: *Aachener Kunstblätter* 45 (1974), S. 125–234.

von Rubens aufgeführt werden, die zwar später entstanden ist, als der Merkurbrunnen, aber möglicherweise das gleiche Bedürfnis widerspiegelt: Merkur sollte am Wegfliegen gehindert werden, da die Stadt ohne ihn in eine unsichere Lage geraten würde. Bei Rubens wurde Merkur als Handelsgott angerufen, der für Antwerpen die notwendige Stabilität bringen und den Handel sichern sollte; der Merkur von Augsburg ist für den inneren Frieden zuständig, ein Friedensvermittler, der die Stadt einen soll. Dorothea Diemer sieht diesbezüglich die Aufgabe Amors darin, Merkur aufzuhalten, d. h. ihm die Flügelschuhe abzunehmen und nicht anzulegen, wie seine Aktion im Großteil der wissenschaftlichen Literatur zum Augsburger Brunnen gedeutet wird.⁵²¹ Eine Kombination von Merkur mit der Friedensthematik findet sich auch in einer in der Frühen Neuzeit gängigen Darstellung des Gottes, wenn er nämlich die Personifikationen der Künste aus dem Schlaf erweckt – es gehört zu seinen vielfältigen Fähigkeiten, in Schlaf zu versetzen, aber auch aus diesem zu erwecken. Die Künste können nur zu Friedenszeiten florieren und sich entfalten, während sie zu Kriegszeiten zum Stillstand kommen, in Schlaf versetzt werden.⁵²² Frieden kann durch die Hinzufügung negativer Elemente ausgedrückt werden, wie bei Sansovinos Loggia das Verbrennen von Waffen. Ein positives Symbol stellt das Füllhorn dar – man vergleiche die Gegenüberstellung von Armut und Überfluss bei Rubens' Festdekoration – sowie Szenen vom florierenden Handel und Aspekte der Liebe, hier durch Amor vertreten. Friedensdarstellungen waren vor allem Teil von Repräsentationen der »guten Regierung« oder eines idealen Herrschers, also in der Regel mit politischer Funktion bedacht.⁵²³ Nur selten findet sich eine solche Thematik als Staffeleibild; geeignet ist sie vor allem für Wand- und Deckengemälde oder für Skulpturen, die als Schmuck an Fassaden öffentlicher Bauten oder an Denkmälern auf öffentlichen Plätzen angebracht wurden.⁵²⁴

Die Phase, in der sich das Bild des Friedens in unterschiedliche und teilweise gegensätzliche Modelle differenzierte, fällt in die Epoche der tiefsten politischen und gesellschaftlichen Krise Europas in der frühen Neuzeit, von der Mitte des sechzehnten bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts.⁵²⁵

⁵²¹ Z. B. vgl. Scholten 1998, S. 118.

⁵²² Vgl. Kaulbach 2003, S. 197.

⁵²³ Vgl. Kaulbach 2003, S. 161.

⁵²⁴ Für prägnante Beispiele der Wand- und Deckengemälde, die Merkur konkret in die Friedensthematik einordnen, wie Pietro da Cortonas »Planetensäle« im Palazzo Pitti in Florenz und den Deckenbildzyklus von Charles LeBrun in den Sälen des Schlosses von Versailles, vgl. Kaulbach 2003, S. 197, S. 201.

⁵²⁵ Kaulbach 2003, S. 162.

Dieser Aspekt ist also für die Ikonographie des Merkurbrunnens durchaus naheliegend. Diemer sieht in der Darstellung des Gottes eine »Allegorie des Wohlstands, des Gemeinwesens und des Friedens«,⁵²⁶ sodass zwar all diese Wohltaten durch ihn beschworen werden sollten, aber zu dieser Zeit »de facto gerade im Schwinden begriffen«⁵²⁷ waren. Im Krieg brechen Handel und Gewerbe ein und somit auch der Wohlstand der Bevölkerung, der auf ihnen beruht. Somit erweist sich in diesem Fall die Darstellung des Friedens als »kommunales Ideal«,⁵²⁸ das sich dementsprechend für die Ikonographie öffentlicher Bauten und Kunstwerke als besonders wichtig herausstellt. Julian Jachmann bezieht sich hier besonders auf die Tatsache, dass Augsburg sich während des Schmalkaldischen Krieges im Bündnis mit den Protestanten gegen Kaiser Karl V. gerichtet und schließlich durch die Niederlage große Summen zu zahlen hatte. Seiner Meinung nach lässt sich daraus schließen, dass die Ikonographie der in Auftrag gegebenen Prachtbauten und -brunnen das Friedenslob und die innere Eintracht besonders hervorheben sollte.⁵²⁹ Der Herkulesbrunnen bezog sich wohl auf die äußeren Gefahren, der Merkurbrunnen auf die inneren. Es war vonnöten, die konfessionellen Spannungen und sozialen Unterschiede zu reduzieren, um diesen inneren Frieden zu gewährleisten. Hierzu könnte – gewissermaßen als Handlungsanweisung – die Inschrift »INDVSTRIA / RECTI AMORE / TEMPERATAE«, wie bereits erwähnt, als Warnung vor dem sogenannten Fürkauf gelesen werden. Der Brunnen von Merkur und Amor hingegen sollte darauf hinweisen, »dass [er] einem Fleiß gewidmet gewesen sei, der durch die Liebe zu den Mitmenschen gezügelt sein sollte.«⁵³⁰

Dies ist ein wichtiger Aspekt, der hier nochmal hervorgehoben werden soll, um die folgende Überlegung zu unterstützen. Die Liebe zu den Mitmenschen, wie es Jachmann ausdrückt, ist im Zusammenhang mit der Brunnengestaltung auch weiterführend zu lesen. Zunächst zur Darstellung: de Vries schuf hier mit Merkur und Amor eine Gruppenkomposition, die es in dieser Verbindung bislang nicht gegeben hatte, eine bildhauerische Innovation also. Natürlich kann die formale Seite als

⁵²⁶ Diemer, Dorothea: Denkmal und Brunnen in Süddeutschland um 1600 – eine Skizze, in: Alessandro Nova / Stephanie Hanke (Hg.): Skulptur und Platz. Raumbesetzung – Raumüberwindung – Interaktion (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz Max-Planck-Institut, I Mandorli, Bd. 20), Berlin/München 2014, S. 125–138, hier S. 133.

⁵²⁷ Diemer 2014, S. 133.

⁵²⁸ Jachmann 2008a, S. 195.

⁵²⁹ Vgl. Jachmann 2008a, S. 195 f.; hier führt Jachmann auch weitere Beispiele des Friedenslobes in der Stadtkonographie Augsburgs an.

⁵³⁰ Jachmann 2008a, S. 197.

Argument angeführt werden, dass de Vries seinen Meister zu übertreffen, etwas völlig Neues zu schaffen und die Brunnenkomposition zu revolutionieren suchte, indem er eine Gruppe statt einer Einzelfigur schafft. Dennoch stellt sich die Frage, warum er Merkur in dieser Form in Verbindung mit Amor gesetzt hat. Literarische Quellen und ikonographische Vorbilder für eine solche Szene gibt es nicht.⁵³¹ In seiner Aktion, die Sandalen aus- oder anzuziehen, ist Amor ganz auf Merkur bezogen, ohne eine eigene Absicht zu verfolgen. Er hat seinen Bogen abgelegt (dieser liegt auf der Plinthe zwischen Merkurs Beinen), hat also sein Hauptattribut, das ihm seine Funktion zuspricht, beiseite getan, um Merkur bzw. der Stadt Augsburg zu helfen. Er hilft uneigennützig, hier also zum Wohle der Stadt, denn ohne Merkur, der als Handelsgott wie auch als Friedensvermittler auftritt, ist die Stadt ungeschützt und Gefahren ausgesetzt. Er handelt also aus Nächstenliebe, wenn man diesen christlich konnotierten Terminus hier anführen möchte.

Dies kann auch im Kontext der Auftragsvergabe der Brunnen gesehen werden. Brunnen auf öffentlichen Plätzen sind gut geeignete Orte für die Repräsentation von Größe, Stärke und besonders charakteristischen Elementen der Stadt, ihrer Vergangenheit und ihrer Gegenwart. Die Betrachter kommen aus allen Schichten: die Bevölkerung, Reisende, Handelsleute, aber auch besonders hochrangige Besucher, wie beispielsweise Adelige und Herrscher, die in festlichen Einzügen durch die Stadt geleitet werden. So bekommt die städtische Selbstdarstellung durch Amor ein wichtiges zusätzliches Element: es ist nun nicht mehr nur die eigene Pracht, die demonstriert werden soll, auch nicht allein der für das Wohlergehen der Bevölkerung so notwendige Frieden, den man heraufbeschwören möchte – nun stellt sich ihnen auch die Liebe zur Seite, die Fürsorge für die Bevölkerung, um die Spannungen zwischen Arm und Reich zu mildern – und zwar durch die Fuggen und ihre sozialen Stiftungen. Nächstenliebe gilt in allen christlichen Konfessionen als Tugend und ist somit übergreifend und vereinheitlichend. Was die Vertreter der Konfessionen in Augsburg betrifft, kommt den Fuggern hier insofern für Augsburg eine besondere Rolle zu, als sie die katholische Religion zu stärken versuchten⁵³² und sich auch als deren Vertreter, besonders durch öffentliche Einrichtungen in Form von unterschiedlichen

⁵³¹ Wenn Merkur und Amor gemeinsam in einer Szene auftauchen, handelt es sich häufig um die Erziehung Amors durch Merkur, was häufig in Gemälden dargestellt wird, vgl. Reid Davidson, Jane: Education of Eros, in: Dies.: The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s, Vol. 1, New York/Oxford 1993, S. 413–414.

⁵³² Vgl. Jachmann 2008, S. 14.

Stiftungen, hervorhoben. Hierzu gehörten die Grabeskapelle St. Anna, also eine Kirchenstiftung, sowie die Einrichtung der Prädikatur bei St. Moritz als gottesdienstliche Stiftung. Hinzu kam aber – und hiermit ist wieder auf den Aspekt der Nächstenliebe zurückzukommen – auch eine soziale Stiftung, die unabhängig von der katholischen Kirche verwaltet wurde, die Fuggerei. Marion Tietz-Strödel hat hierzu ihre Dissertation verfasst, die spezifisch auf die Stiftertätigkeit der Fugger, insbesondere Jakob Fugger ausgerichtet ist und die Fuggerei als soziale Einrichtung hervorhebt, wobei die Autorin auch die Vorgeschichte bespricht, also die mittelalterliche Stiftungstätigkeit im Allgemeinen sowie die Umstände der Stiftung, ihre Modalitäten und Regeln.⁵³³ Diese Stiftungen wurden aus dem sogenannten »Konto St. Ulrich« gespeist, welches schon Ende des 15. Jahrhunderts von Jakob Fugger und seinen Brüdern Ulrich und Georg eingerichtet worden war. Hier wird also der Stadtheilige St. Ulrich als »Verwalter« für die finanziellen Mittel der Stiftungen betitelt. Im Zusammenhang mit dem Merkurbrunnen und der Skulpturengruppe ist hier besonders die Fuggerei interessant, die von Jakob Fugger in einer Zeit gestiftet wurde, als die Spaltung zwischen reicher Oberschicht und armer Unterschicht immer größer wurde, was den inneren Zusammenhalt der Stadt stark belastete.

Dies zwang den frühkapitalistischen Kaufmann und Bankier zu einer neuen sozialen Verantwortlichkeit, die die bis dahin übliche religiöse Sicht der Armut einer rationalen Bewertung unterwarf und somit auch der Stiftungstätigkeit neben den bis dahin vorherrschenden Motiven eine deutlich soziale Komponente gab.⁵³⁴

Bis zu dieser Zeit wurden Armenhäuser eingerichtet, die die Armen und Alten aufnahmen und dadurch aus der Gesellschaft herausnahmen, um sie dem öffentlichen Blickfeld zu entziehen. Hier beschränkte sich die Stiftermotivation ausschließlich auf das eigene Seelenheil.⁵³⁵ Die Fuggerei war hingegen eine neuartige Form der Stiftung, die als eine Art Hilfe zur Selbsthilfe gedacht war:

Noch deutlicher hebt sich die Fuggerei von den traditionellen Seelgerath- und Almosenstiftungen ab durch die Tatsache, daß hier zum ersten Mal als bestimmendes und beherrschendes Charakteristikum eine Wohnstiftungsanlage für in Not geratene Familien – und nicht für bedürftige Einzelpersonen – errichtet

⁵³³ Vgl. Tietz-Strödel, Marion: Die Fuggerei in Augsburg. Studien zur Entwicklung des sozialen Stiftungsbaus im 15. und 16. Jahrhundert (Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte, Reihe 4, Bd. 19; Studien zur Fuggergeschichte, Bd. 28; zugl. München, Univ., Diss., 1978), Tübingen 1982. Für den Überblick über die unterschiedlichen Fugger-Stiftungen, vgl. ebd., S. 28.

⁵³⁴ Tietz-Strödel 1982, S. 21.

⁵³⁵ Für einen Überblick über die Entwicklung des Stiftungswesens, vgl. Tietz-Strödel 1982, S. 6ff.

wurde. Hier wird ein auch im heutigen Sinn modernes Prinzip der Sozialfürsorge verwirklicht, das der intakten Familie eine entscheidende Funktion im Bemühen städtischer und privater Stellen beimißt, ein weiteres Abgleiten in den Status der bedürftigen Almosenempfänger zu verhindern.⁵³⁶

Den Bewohnern sollte die Möglichkeit gegeben werden, ihren Beruf – in der Regel waren es Handwerker, v. a. Weber, außerdem Zimmermänner, Gärtner etc., also Berufe, die von einer direkten Abhängigkeit von einem Auftraggeber bestimmt sind⁵³⁷ – weiterhin auszuüben. Sie erhielten in der Fuggerei quasi ohne Mietkosten eine Wohnung und Werkstatt, für die ein symbolischer Jahreszins von einem rheinischen Gulden erhoben wurde, um ihnen ein Gefühl der Eigenständigkeit zu vermitteln. Diese soziale Einrichtung verhinderte für viele das Abgleiten in die Armut, das oft zu einem unentrinnbaren Teufelskreis wurde: wer sich weder ein Haus noch eine Werkstatt leisten konnte, konnte auch seiner Arbeit nicht nachgehen und wurde umso schneller zahlungsunfähig. Zudem wurde dafür gesorgt, dass Familien nicht auseinandergerissen wurden, und zwar dadurch, dass alle gemeinsam in die Fuggerei einziehen konnten, wodurch sich weitere Misstände vermeiden ließen.⁵³⁸ Für die Aufnahme in die Fuggerei gab es einige Regeln: lediglich Augsburger Bürger katholischer Konfession durften einziehen – wie oben erwähnt waren die Fugger darum bemüht, den katholischen Glauben zu stärken. Zu dem Jahresgulden an Miete war es die Pflicht jedes Bewohners, täglich ein Seelgebet für die Fuggerfamilie zu sprechen⁵³⁹ – in erster Linie ein Akt der Nächstenliebe, doch wirkte hierbei natürlich auch die Stiftermotivation, also die Selbstrepräsentation der sozial denkenden und handelnden Familie Fugger,⁵⁴⁰ allerdings in Form einer weitergehenden Fürsorge, die den Bedürftigen nicht nur eine Lebensgrundlage garantierte, sondern auch ihre Würde zu bewahren half. Die Verbindung von Merkur und Amor kann hier also auf die Familie Fugger bezogen werden – obwohl es keine direkte Anspielung auf sie gibt –, denn sie waren es in erster Linie, die den Handel – dargestellt durch Merkur – in

⁵³⁶ Tietz-Strödel 1982, S. 23.

⁵³⁷ Vgl. Tietz-Strödel 1982, S. 39.

⁵³⁸ Vgl. Pölnitz, Götz Freiherr von: Augsburger Kaufleute und Bankherren der Renaissance, in: Rinn 1955, S. 187–218, hier S. 216.

⁵³⁹ Vgl. Tietz-Strödel 1982, S. 32.

⁵⁴⁰ Zur Intention der drei erwähnten Fugger-Stiftungen: »In der Einheit dieser drei Stiftungen sind die verschiedenen Motivationen Jakob Fuggers in jeweils unterschiedlicher Ausprägung und in unterschiedlichen Bestimmungen realisiert. Es sind dies die Sicherung des Seelheils, des Handelsglücks (Beteiligung des Hl. Ulrich), des Bestandes des katholischen Glaubens [...], die Rechtfertigung frühkapitalistischer Wirtschaftsmethoden durch eine sozial-bürgerliche Einstellung (Fuggerei als Stiftung für Familien), sowie die Repräsentation des Namens Fugger (durch die Pracht der Kapelle und das Symbol der Mildtätigkeit der Fuggerei).« Tietz-Strödel 1982, S. 28.

Augsburg repräsentierten und die Stadt zugleich durch ihr soziales Werk, basierend auf dem Ideal der Menschenliebe und in Amor personifiziert, entscheidend geprägt hatten.

Wenn also die Augsburger Prachtbrunnen jeweils auf die Vergangenheit der Stadt rekurrieren, kann der Merkurbrunnen durch den Aspekt der Liebe auf die jüngste Vergangenheit zurückgreifen, die auch noch in die Gegenwart hineinragt, da ja die Fugger durch ihre Stiftungstätigkeit immer noch sehr präsent waren. Dieses Element der Nächstenliebe ist für die verherrlichende Repräsentation Augsburgs ein hervorstechendes Merkmal im Vergleich zu anderen Städten. Natürlich galt es ebenfalls, den Herrscher bzw. Kaiser zu verherrlichen, der ja mit Augsburg in besonders enger Verbindung stand. Mehrere Gründe sprechen jedoch dafür, dass es sich hier nicht lediglich um eine solche untertänige Handlung und Fokussierung auf die Person des Kaisers handelte. Zum einen war seit 1582 kein Reichstag mehr in Augsburg abgehalten worden, was eine dementsprechende Verherrlichung in gewisser Weise nötig gemacht hätte. Zum anderen lässt die Auftragsvergabe an einen aus dem Ausland angeworbenen Künstler mit ungewöhnlich hohem Honorar vermuten, dass die Intention hinter dem Brunnenbau noch weitere Aspekte barg, denn sonst hätte man das Geld wohl eher als Kredit an den Kaiser vergeben, anstatt es in Kunstwerke zu investieren.⁵⁴¹ Wie bereits erwähnt wurde, lässt die Vielschichtigkeit der Themen mehrere Interpretationen für jeweils unterschiedliche Rezipienten zu.⁵⁴² Wie Jachmann schlüssig argumentiert, vertrat die Brunnenikonographie keinen spezifisch auf eine Konfession ausgerichteten Standpunkt, war also weder katholisch noch protestantisch belegt, was wiederum eine Instrumentalisierung seitens der Fugger negiert.⁵⁴³

Dennoch ist der dominante Aspekt der Liebe durch die Hinzufügung Amors nicht zu unterschätzen und kann allgemein als Auszeichnung Augsburgs im 16. Jahrhundert gesehen werden – und konnte demnach auch von verschiedensten Rezipienten so aufgenommen werden. Da es sich bei den Stadtpflegern zu dieser Zeit um jeweils einen Vertreter der Familie Fugger und einen der Welser handelte, sind, wie auch

⁵⁴¹ Vgl. Jachmann 2008, S. 12.

⁵⁴² So sahen fürstliche Besucher die Innovation und das Niveau der italienischen Hofkunst hier manifestiert, wodurch sie auch als Auftraggeber für die Künstler gewonnen werden konnten. Für die Bewohner Augsburgs konnten die Brunnen die Macht und den Wohlstand der Stadt repräsentieren sowie ein Vertrauen auf die Regierung evozieren, die mit den finanziellen Mitteln so bedacht umging, dass sie sogar Prachtbauten errichten lassen konnte. Vgl. Jachmann 2008, S. 68.

⁵⁴³ Vgl. Jachmann 2008, S. 15.

Jachmann betont, die wichtigsten gemeinsamen Interessen vor allem wirtschaftlicher Art,⁵⁴⁴ die durch eine geeignete Werbung im Außenraum sicher unterstützt werden konnten. Deswegen ließ sich die Stadt mit der Sozialstiftung der Fugger besonders gut darstellen, da sie sich nicht nur durch den durch Handel gewonnenen Wohlstand auszeichnete, sondern auch dadurch, dass sie – aus dem Gefühl der Nächstenliebe heraus – für das Wohlergehen der Einwohner sorgte. In diesem Sinne kann die einzigartige Kombination Merkurs mit Amor am Brunnen von Adriaen de Vries als ein Werk von besonderer Symbolik bewertet werden: Der Stadtpatron und Handelsgott tritt in eine bislang ungekannte Allianz mit Amor – symbolisch unterstrichen durch die direkte Kommunikation beider Figuren miteinander –, um der Stadt nicht nur inneren Frieden und wirtschaftlichen Aufschwung zu sichern, sondern ihr durch den völlig neuen Aspekt der Nächstenliebe und Fürsorge auch eine herausragende soziale Qualität zu verleihen. Das öffentliche Kunstwerk, für Einwohner wie Besucher jederzeit zu besichtigen, verkündet demnach – man kann ruhig sagen – aller Welt, dass in Augsburg wirtschaftliche Interessen und Gebote der Nächstenliebe gemeinschaftlich walten. Dieser Verkündigungscharakter könnte wohl zum vielzitierten internationalen Ruhm der Augsburger Brunnen beigetragen haben, was ihre kunsthistorische Bedeutung noch unterstreicht.

3.5 Merkur: Gott der Künste – Gott der Künstler

Merkur wurde bereits in den vorangegangenen Kapiteln als Gott der Humanisten herausgestellt und seine besondere Stellung sowie seine besondere Bedeutung für die Renaissance hervorgehoben. Ein weiterer Aspekt ist hierbei hinzuzufügen: Merkur erscheint nicht nur als Gott der Beredsamkeit, der Wissenschaften und der Künste, sondern auch als geeignete Identifikationsfigur der Künstler selbst.

Das in der Renaissance erwachte Interesse für die Antike sowie der Beginn des humanistischen Gedankenguts führten zu einer weitreichenden Veränderung in der Auffassung von Kunst und ihrer Funktion, aber auch zu einer Entwicklung in der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers an sich und seines Selbstbewusstseins. Es

⁵⁴⁴ Vgl. Jachmann 2008, S. 15.

gab nun neben den »normalen« Handwerkern auch diejenigen, die sich durch die größer werdende Nachfrage nach Kunstwerken durch die Höfe eine Position als Hofkünstler erarbeitet hatten und dadurch besondere Privilegien genossen. Sie konnten es sich durch ihre gehobene Stellung erlauben, diese auch nach außen zu demonstrieren. Ein Aspekt dieses neuen Selbstbildes kam mit dem Entwurf und dem Bau von Künstlerhäusern zum Vorschein,⁵⁴⁵ welche sich durch architektonische Besonderheiten von den benachbarten Gebäuden hervorheben und »mit der Ikonografie der Ausstattung zugleich eine nobilitierende Botschaft über den bewohnenden Künstler aussenden«⁵⁴⁶ sollten.

[Die Künstlerhäuser] lassen erkennen, welche Wirkung es auf die soziale Figuration ausüben sollte, der die gesellschaftliche Existenz des Künstlers zugrunde lag. Der Künstler stellt durch die Gestaltung seines Hauses den Anspruch, aus seinem sozialen Umfeld herauszuragen, und begründet diese Hervorhebung mit den Besonderheiten der künstlerischen Arbeit, die sich – darum die Hinweise auf Gelehrsamkeit und wissenschaftliche Planungsfähigkeit – nicht mehr in bloß handwerklicher Tätigkeit erschöpft. Dieser Anspruch war, denkt man an die strikte Reglementierung durch die Stadtplanungsämter jener Zeit, etwas unerhört Neues [...].⁵⁴⁷

Die Reihe der immer aufwändiger werdenden Künstlerhäuser findet ihren Anfang bei Andrea Mantegna, der sich im Jahre 1476 mit Unterstützung seines Auftraggebers Lodovico Gonzaga ein Haus in Mantua errichten ließ⁵⁴⁸ – heute erscheint es sehr einfach, weil sich die Gestaltung der Künstlerhäuser rasch weiterentwickelte, doch zu seiner Zeit war es besonders und neuartig. Im Vergleich dazu kann schließlich das Haus – die Casa Pippi⁵⁴⁹ –, das sich Giulio Romano (1490er–1546) in den Jahren von 1541 bis 1544 in Mantua errichtete, als Statement seines Künstlertums und als öffentliche Demonstration seiner Stellung als Hofmaler betrachtet werden. Protagonist und Hauptträger dieser nach außen getragenen und stolz präsentierten Haltung ist der

⁵⁴⁵ Ein Überblick über die Literatur zu Künstlerhäusern im Allgemeinen, vgl. Müller, Fabian: Giulio Romanos Mantuaner »Künstlerhaus« als *summa artistica*. Eigenreferenzialitäten in Architektur und Ausstattung der Casa Pippi (1538–1542), in: Andreas Tacke / Thomas Schauerte / Danica Brenner (Hg.): Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, Petersberg 2018, S. 106–114, hier S. 112, Anm. 1.

⁵⁴⁶ Müller 2018, S. 106.

⁵⁴⁷ Schwarz, Hans-Peter: Im Spannungsfeld von Fürstenhof und Bürgerstadt. Die Entstehung der Künstlerhäuser im 16. Jahrhundert, in: Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten, hg. von Hans-Peter Schwarz (Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Deutsches Architekturmuseum, 16. September bis 26. November 1989), Braunschweig 1989, S. 13–79, hier S. 14.

⁵⁴⁸ Hierzu vgl. Kraitrová, Marie: Das Haus von Andrea Mantegna in Mantua und von Piero della Francesca in Sansepolcro, in: Eduard Hüttinger (Hg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985, S. 51–56.

⁵⁴⁹ Literatur zur Baugeschichte, vgl. Lee 1996, S. 80, Anm. 2.

Gott Merkur. Die Fassade zur Straße hin zeichnet sich durch die zu dieser Zeit in Mantua noch völlig unbekannte Gestaltung mit rustiziertem Sichtmauerwerk aus, die Giulio Romanos Herkunft aus Rom verdeutlichen sollte.⁵⁵⁰ Das Hauptgeschoss ist in eine Reihe von Bögen gegliedert, die jeweils ein Giebelfenster umgeben. Lediglich über dem Portal wird diese Fensterreihe von einer Nische durchbrochen, welche eine Merkurskulptur beherbergt – »gleichsam als Aushängeschild« (Abb. 46).⁵⁵¹ Der Kern der Skulptur besteht aus einem antiken Torso, der im 16. Jahrhundert mit Stuck und Terrakotta ergänzt und durch die Hinzufügung der Attribute Flügelhut und Flügelsandalen sowie Caduceus und Widder zu einem Merkur gestaltet wurde.

Seit Beginn der Renaissance dienten antike Spolien der strategischen Selbstdarstellung von Künstlern und Humanisten. An einer exponierten Stelle wie der Fassade der Casa Pippi präsentiert, dienten sie als Symbol seiner *antichità* und der produktionsästhetischen Legitimation des Kunstschaffens, der Demonstration seines ästhetischen Geschmacks und als Ausweis seiner Kennerchaft. Mit der ikonografischen Erweiterung des Torsos zu einem Merkur-Standbild [...] evozierte Giulio eine Eigenreferenzialität, mit der er auf seinen künstlerischen, intellektuellen und sozialen Status verwies.⁵⁵²

Auch in den Stuckmasken, die jeweils über den Bögen angebracht sind, wird auf Merkur angespielt – darunter befindet sich eine Maske, aus deren Mund Schlangen kriechen, eine weitere ist in Form eines Merkurkopfes mit Flügelhut gestaltet, deren ausgestreckte Zunge durch Ketten mit jeweils drei Ohren pro Seite verbunden ist (Abb. 47)⁵⁵³ –, sodass die Fassade ganz unter seinem Zeichen steht.⁵⁵⁴ Der nächstliegende Zusammenhang von Merkur mit Giulio Romano ist des Gottes Funktion als Patron und Erfinder der Künste und Wissenschaften und seine Zuschreibung als Planetengott der Künstler.⁵⁵⁵ Wenn also Merkur über das Haus des Künstlers wacht –

⁵⁵⁰ Vgl. Müller 2018, S. 107.

⁵⁵¹ Schwarz 1989, S. 19.

⁵⁵² Müller 2018, S. 108.

⁵⁵³ Die ikonographische Tradition sieht hier die Deutung vor, dass die Ketten aus seinem Mund symbolisch für seine Rede stehen, die »das Gemüt seiner Zuhörer fessele« (Lücke 2005, S. 450). Das Motiv der Maske, deren Zunge mit Ketten an den Ohren verbunden ist, entstammt dem Text »Hercules Gallicus« von Lukian, wie in dem Aufsatz von Forster und Tuttle nachgewiesen wird, vgl. Forster, Kurt W. / Tuttle, Richard J.: The Casa Pippi. Giulio Romano's House in Mantua, in: *Architectura* 3 (1973), S. 104–130, hier S. 117. Weiterführende Literatur zu diesem Motiv aus dem »Hercules Gallicus«, vgl. Bulst, Wolfger A.: Hercules Gallicus, der Gott der Beredsamkeit. Lukians Ekphrasen als künstlerische Aufgabe des 16. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich und Italien, in: Ulrich Pfisterer / Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, 4. Folge, Bd. 3), München/Berlin 2003, S. 61–121.

⁵⁵⁴ Nach einem Umbau im Jahr 1800 wurde das Haus um zwei Joche erweitert, der Eingang, die Merkurskulptur und die Masken wurden umplatziert. Ursprünglich war die erwähnte Maske mit den Ketten direkt über der Merkurskulptur angebracht. (Vgl. Lee 1996, S. 81.)

⁵⁵⁵ Wie auf dem Stich von Harmen Jansz. Muller dargestellt (Abb. 21).

die Skulptur ist wie eine Heiligenfigur über dem Eingang einer Kapelle positioniert⁵⁵⁶ –, stellt er sozusagen sicher, dass dieser erfolgreich, bekannt und beliebt bleibt. Es ist hier kein religiöser Akt, wie in der Antike, als die Hausheiligtümer für Schutz und Wohlergehen sorgen sollten und in dieser Hinsicht angerufen wurden. Hier handelt es sich um eine Demonstration nach außen, die der Öffentlichkeit die humanistische Kenntnis und Gelehrsamkeit des Künstlers präsentieren sollte.

Weitere Aspekte Merkurs lassen sich mit Giulio Romano in Verbindung bringen und sollten durch die Fassade vermittelt werden. Merkur als Gott der Redner und Beredsamkeit wird vor allem durch die Maskengestaltung betont.⁵⁵⁷ Die Funktion eines Kunstwerks war nämlich – und das wurde in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, aber auch bereits im 15. Jahrhundert, aus der Antike von Aristoteles, Cicero und Horaz übernommen, so definiert und proklamiert –, auf den Betrachter überzeugend zu wirken, das heißt, ihn zunächst zu belehren, damit zu erfreuen und ihn schließlich anzuregen: *docere, delectare* und *permovere*.⁵⁵⁸

Des Weiteren kann Merkur, der als Götterbote die Aufträge Jupiters erfüllt und als Mittler zwischen Olymp und Erde fungiert, auf Giulio Romanos Position als Hofkünstler übertragen werden, der im Auftrag Federico Gonzagas dessen Worte »in die Sprache der Kunst übertrug.«⁵⁵⁹ In der Panegyrik wurde Gonzaga häufig mit Jupiter gleichgesetzt, so wie er auch im Palazzo del Te in der Ausmalung von Giulio Romano mehrfach als Jupiter erscheint.⁵⁶⁰ Die Vermittlung Merkurs nicht nur zwischen den Göttern, sondern auch zwischen dem Olymp und der Erde kann als Hinweis auf die »neuplatonisch geprägte [...] Vorstellung vom künstlerischen *ingenium*«⁵⁶¹ gesehen werden, das der Künstler für sich beansprucht – nicht mehr »nur« Handwerker, sondern von kreativ schöpferischem Geist zu sein.

Durch die Hinzufügung des Widders als Attribut des Götterboten wird eine weitere Ebene angesprochen, und zwar die des Reichtums und Gewinns. Das Tier ist ein Symbol für den Fleiß. Übertragen auf Giulio Romano verweist es darauf, dass der

⁵⁵⁶ Vgl. Wirth, Lieselotte: Die Häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua, in: Hüttinger 1985, S. 57–86, hier S. 64.

⁵⁵⁷ Zur detaillierten Beschreibung und Deutung der Masken, vgl. Lee 1996, S. 92–99.

⁵⁵⁸ Vgl. Lee 1996, S. 99.

⁵⁵⁹ Müller 2018, S. 108.

⁵⁶⁰ Vgl. Tauber, Christine: Stilpolitik im Palazzo del Te in Mantua, in: Dietrich Erben / Christine Tauber (Hg.): Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 39), Passau 2016, S. 93–127, hier S. 112 und 121.

⁵⁶¹ Müller 2018, S. 108.

Künstler dieses Haus und seinen Wohlstand durch strebsame, gute und ehrliche Arbeit erlangt hatte.⁵⁶²

Die Casa Pippi enthält im Innern weitere Anspielungen, Hinweise und Übertragungen im Bezug auf Giulio Romanos Repräsentation seines Künstlerdaseins.⁵⁶³ Das Haus ist also ein expliziter Träger dieses Selbstbewusstseins des Künstlers:

Sei es zur Verwirklichung seiner künstlerischen Vorstellungen, als Ausdruck seiner Sozialisierung als »Hofkünstler« der Gonzaga in Mantua, als Sinnbild seines künstlerischen Selbstverständnisses als göttlich inspirierter und zur kreativen Eigenleistung befähigter »freier Künstler« oder als biografisierender Emanationsort seiner *romanità*.⁵⁶⁴

Die dominante Repräsentation Merkurs im ikonographischen Programm der Casa Pippi findet sich hier zum ersten Mal in Verbindung mit einem Künstlerhaus.⁵⁶⁵ Die Thematik dieser spezifischen Gebäudeart ließe sich sehr ausführlich untersuchen, soll hier jedoch lediglich mit einem weiteren prominenten Beispiel abgerundet werden, welches als Höhepunkt und in gewisser Weise auch als Ausklang der Entwicklung dieser Gattung in der Frühen Neuzeit betrachtet werden kann,⁵⁶⁶ das Rubenshaus in Antwerpen.

Heute Museum, war es damals nicht nur Rubens' Wohnhaus, sondern auch Atelier und Lehrstätte sowie Aufbewahrungsort seiner umfangreichen Sammlung. Nach seinem achtjährigen Aufenthalt in Italien (1600–1608) kehrte er zurück nach Antwerpen, wo er 1609 Isabella Brant heiratete und ab 1610 sein Künstlerhaus erbauen ließ. Die Ansicht des Gebäudekomplexes, wie es höchstwahrscheinlich ursprünglich ausgesehen haben muss, findet sich auf Stichen von Jacobus Harrewijn (1660–1772) von 1684 (Abb. 48) und 1692.⁵⁶⁷ Auffallend ist die Einteilung des Grundstücks in ein schlicht gehaltenes, privates Wohnhaus, ein mit reichem Fassadenschmuck ausgestattetes Ateliergebäude und einen Garten, der von einer an römische Triumphbögen erinnernde Portikus abgetrennt wird. Auf der Balustrade des Bogens sind lebensgroße Skulpturen eines Merkur und einer Minerva angebracht (Abb. 49 und 50), die dort prominent platziert wie Wächter über das Portal sowie das gesamte Areal anmuten. Durch das Hauptportal ist der kleine Gartenpavillon (Abb. 51) zu sehen, in dessen

⁵⁶² Vgl. Lee 1996, S. 90. Zum Widder als Attribut, vgl. Cartari, *Immagini delli dei*, S. 165: Holzschnitt mit Bildunterschrift: »dinotanti la industria e vigilanza nel contrattare, e ne' negotij«

⁵⁶³ Hierzu vgl. Müller 2018, S. 108–111.

⁵⁶⁴ Müller 2018, S. 107.

⁵⁶⁵ Vgl. Lee 1996, S. 80, Anm. 3.

⁵⁶⁶ Vgl. Schwarz 1989, S. 52.

⁵⁶⁷ Vgl. Uppenkamp, Barbara: Rubens's *palazzetto* in Antwerp, in: Tacke/Schauerte/Brenner 2018, S. 218–232, hier S. 218 f.

Mitte sich eine ebenfalls lebensgroße Herkuleskulptur befindet, sodass die drei Gottheiten als Trias auf einen Blick wahrzunehmen sind.

Die Originale der Balustradenfiguren sind zu unbekannter Zeit verschwunden, heute befinden sich dort Skulpturen aus dem Jahr 1939 von Edgard Deckers (Abb. 52).⁵⁶⁸ Insbesondere die Darstellung Merkurs (heute lediglich mit einem Caduceus ausgestattet) macht sich hier insofern als Identifizierung des Künstlers und seines Metiers kenntlich, als die ursprüngliche Merkurfigur – wie anhand der Stiche und Beschreibungen hervorgeht – mit einer Malerpalette, Pinseln und einem Malerstock ausgestattet war.

Verschiedene Fähigkeiten und Zuständigkeiten Merkurs sind hier von Bedeutung. Ein Aspekt, den Merkur im Zusammenhang mit Rubens interessant macht, ist die Tatsache, dass Rubens in einer Notiz »Über eine Allegorie der Diplomatie«⁵⁶⁹ insbesondere dessen Funktion als Gott der Redner und der Beredsamkeit hervorhebt:

[...] denn er, Hermes, ist der Sprecher und der Bote der Götter, der Meister der Beredsamkeit und der Überredung. Er verdient es mit Recht, der Schutzgott und Vorstand der Gesandten zu sein. Denn wie er der Bote der Götter, so sind die die Boten der Fürsten, die auf Erden die Götter vertreten.⁵⁷⁰

Die Bedeutung der Eloquenz und die mit ihr verbundenen Möglichkeiten der Überredungskunst – wie bereits im Zusammenhang mit Giulio Romano angesprochen – können auf Rubens direkt bezogen werden, der ja nicht nur als Hofmaler, sondern auch als Diplomat im Auftrag der Statthalter der Niederlande beschäftigt war.⁵⁷¹

[Er] verstand [...] es geschickt, seine künstlerischen Fähigkeiten bei der Durchsetzung seiner diplomatischen Missionen als besonders kluge und

⁵⁶⁸ Vgl. Uppenkamp 2018, S. 231, Anm. 43.

⁵⁶⁹ Es handelt sich um die Erläuterung eines Entwurfes, den Rubens für das Titelblatt für das Buch »Legatus libri duo« von Frederik de Marselaer gemacht hatte. Darauf sind Merkur und Minerva zu sehen, die die Personifikation der Politik umrahmen und sich dabei die Hand geben. (Vgl. Warnke, Martin: Rubens. Leben und Werk, Köln 2006, S. 168, Nr. 3.) Der »Legatus libri duo« ist eine Art Handbuch, in dem Frederik de Marselaer Regeln und Qualifikationen eines Gesandten beschreibt, wobei besonders Bildung und Beredsamkeit von besonderer Bedeutung sind. Rubens erklärt in seinem Schreiben die Bedeutung Merkurs als »Sinnbild des guten Gesandten. [...] Jedes Detail des Blattes ist emblematisch aufgeladen und durchdacht und verweist auf die durch Klugheit und Beredsamkeit zur Tat gewordene Friedensbemühung der Diplomatie, deren Erfolg erst das allgemeine Wohlergehen zur Folge habe.« (Büttner, Nils: Kat-Nr. 24, in: Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaft, hg. von Nils Büttner / Ulrich Heinen (Ausst.-Kat. Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, 8. August bis 31. Oktober 2004), München 2004, S. 175–177, hier S. 177.)

⁵⁷⁰ Zitiert in: Warnke 2006, S. 168, Nr. 3.

⁵⁷¹ Rubens als Künstler im diplomatischen Dienst, vgl. z. B.: Gordon, Donald James: Rubens and the Whitehall Ceiling, in: Ders.: The Renaissance Imagination, hg. von Stephen Orgel, Berkeley/Los Angeles 1975, S. 24–50.

beredsame Argumente einzusetzen. Rubens weist also im öffentlichen Bereich seines Hofes der Kunst eine politische Funktion zu [...].⁵⁷²

Merkur als Mittler zwischen dem Olymp und den Menschen verdeutlicht die Wendigkeit des Geistes sowie die göttliche Inspiration des Künstlers, während seine hier beigegebenen, spezifischen Attribute auf die Kunstfertigkeit und Professionalität des Malerberufes anspielen.⁵⁷³ Merkur als Gott der Künste wurde hier somit spezifisch auf die Malerei bezogen.

Die Kombination Merkurs mit der Skulptur der Minerva kann mit der Fortsetzung des oben aufgeführten Zitats von Rubens erklärt werden: »Deshalb müssen die Ratsschläge, gesammelt von der Klugheit der Minerva, durch die Beredsamkeit zu Taten gemacht werden [...].«⁵⁷⁴ Minerva, mit Zepter und Medusenschild, ist die Göttin der Weisheit, der Klugheit sowie der Wissenschaften und Künste, es handelt sich also bei ihr um die »Patronin v. a. schöpferisch geistiger Tätigkeit«⁵⁷⁵ und verkörpert damit die intellektuellen Fähigkeiten und die Kultiviertheit des Künstlers.⁵⁷⁶ Die bekannte Fusion von Merkur und Minerva – im griechischen Hermes und Athena – zur Hermathena verdeutlicht, dass Klugheit und Eloquenz sich gegenseitig bedingen und jeweils die Voraussetzung des anderen darstellen.⁵⁷⁷ Dies findet sich unter anderem bei Vincenzo Cartari, der Hermathena in der Antike verortet, wo sie bereits als Sinnbild der Akademie fungierte.⁵⁷⁸ Auch Achille Bocchi verwendet die Zusammenstellung von Merkur und Minerva für seine Akademie – wie auf einem Stich von Giulio Bonasone zu sehen ist (Abb. 53) – und gibt hier die Anweisung: »Verbinde die Schnelligkeit des Gottes der Beredsamkeit (Hermes) mit der Beharrlichkeit der Göttin der Weisheit (Athene)!«⁵⁷⁹ Giovanni Paolo Lomazzo spricht in seinem Traktat

⁵⁷² Schwarz, Hans-Peter: Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies (Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie; zugl. Marburg, Univ., Diss., 1982: *Non visse da pittore ma principe*), Braunschweig 1990, S. 86.

⁵⁷³ Vgl. Uppenkamp, Barbara / van Beneden, Ben: *La symbolique des éléments architectoniques*, in: *Palazzo Rubens. Le maître et l'architecture*, hg. von Barbara Uppenkamp / Ben van Beneden (Ausst.-Kat. Antwerpen, Rubenshuis, 10. September bis 11. Dezember 2011), Brüssel 2011, S. 76–123, hier S. 76.

⁵⁷⁴ Zitiert in: vgl. Warnke 2006, S. 168, Nr. 3.

⁵⁷⁵ Lücke, Hans-Karl / Lücke, Susanne: Athena, in: Dies.: *Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*, Lizenzausgabe, Wiesbaden 2005, S. 165–202, hier S. 177 und S. 165, 181.

⁵⁷⁶ Vgl. Uppenkamp 2011, S. 78.

⁵⁷⁷ Lücke 2005a, S. 186.

⁵⁷⁸ Vgl. Cartari, *Immagini delli dei*, S. 188. Zu Hermathena, vgl. DaCosta Kaufmann, Thomas: *The eloquent artist: Towards an understanding of the stylistics of painting at the court of Rudolf II*, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek 1* (1982), S. 119–148, hier v. a. S. 123–130.

⁵⁷⁹ Übers. von Wind 1981, S. 233; Bocchi, Achille: *Symbolicarum Quaestionum de Universo Genere* [...], Bologna 1555, S. 210.

eine Empfehlung für die Dekoration verschiedener Gebäude aus, die für Schulen, Gymnasien und ähnliche Orte der Lehre neben der Darstellung von Philosophen mit weisen Sprüchen oder mit Büchern auch die Darstellung von Hermathena vorsieht. Er führt an, dass bereits in der Antike Hermathena als Statue in Gymnasien aufgestellt worden sei und dass beispielsweise Marco Tullio eine solche als Ornament für seine Akademie verwende.⁵⁸⁰ Eine Zeichnung Lomazzos, die wahrscheinlich als Frontispiz für das Traktat gedacht war, zeigt seine ideale Konzeption des Werdegangs eines Künstlers (Abb. 54). Im Vordergrund ist die geistige Voraussetzung künstlerischer Aktivität durch die Protagonisten Merkur und Minerva, also Eloquenz und Klugheit, symbolisiert, die den Künstler in die nächste Ebene geleiten, wo die technischen Kenntnisse präsentiert werden, die es zu erlernen gilt, wie das Studium der antiken Skulpturen, der Geometrie und der Anatomie.⁵⁸¹

Die Kombination der Figuren von Merkur und Minerva auf der Balustrade der Portikus bietet sich also als mächtiges Götterpaar an, das metaphorisch über die Befähigung zur Kunst sowie über die Schöpfung von Kunstwerken wacht, sie »ermöglichen eine Atmosphäre, in der Künste gedeihen können.«⁵⁸²

Durch die Hinzufügung von Herkules wird das ikonographische Programm noch erweitert. Der Halbgott ist hier ruhend, auf seine Keule gestützt dargestellt, mit den Äpfeln der Hesperiden in der Hand, sodass er hier als Tugendheld, als *exemplum virtutis* auftritt, und damit für die künstlerische Leistung bzw. für ihre tugendhafte Absicht steht.⁵⁸³ Die Götterskulpturen bilden zusammen mit der reichen Dekoration an der Fassade des Atelierhauses – gemalte sowie skulptierte Ornamente, Reliefs und

⁵⁸⁰ »Alla scuola over ginnasio delle scienze, convengono Filosofi, con sentenze illustri, & libri tenuti in mano con bellissime attitudini. Adornerà sommamente, ad imitazione de gli antichi, quella statoua da loro chiamata Hermatena, ove erano Pallade, & Mercurio abbracciati, la qual'i Filosofi antichi, dedicavano, & ponevano ne i suoi Ginnasi, come ne fa in più lochi mentione Marco Tullio, dicendo ch'era l'ornamento de la sua academia. Et intendevano per Pallade la sapienza, & per Mercurio l'eloquenza.« Lomazzo, Giovanni Paolo: Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura [...], Mailand 1584, VI, S. 348 f.

⁵⁸¹ Vgl. Roman, Cynthia E.: Academic Ideals of Art Education, in: Children of Mercury. The education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, hg. von Brown University, Department of Art (Ausst.-Kat. Providence, Bell Gallery, List Art Center, 2. März bis 30. März 1984), Providence 1984, S. 81–95, hier S. 87 f. Weitere Literatur zu Hermathena, vgl. etwa: Müller, Jürgen / Kaschek, Bertram: »Diese Gottheiten sind den Gelehrten heilig« Hermes und Athena als Leitfiguren nachreformatorischer Kunsttheorie, in: Jürgen Müller (Hg.): Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600, Hamburg 2002, S. 27–32.

⁵⁸² Stutz, Zita: Die Residenz des Malerfürsten Rubens in Antwerpen und das vornehme Bürgerhaus Rembrandts in Amsterdam, in: Hüttinger 1985, S. 139–152, S. 142.

⁵⁸³ Zu beiden Seiten von Herkules stehen Ceres (heute Venus) und Bacchus, in der Ädikula ist die Personifikation der Ehre mit dem Füllhorn, die im Gesamtzusammenhang eine moralische Einstellung kundtun: »[...] ein arbeitsames und tugendhaft geführtes Leben führt zu Wohlstand und Ehre.« (Stutz 1985, S. 142.)

Inschriften – eine überzeugende Repräsentation des Künstlers als »*pictor doctus et virtuoso*«. ⁵⁸⁴ Da Rubens diesen Gebäudekomplex nicht nur als Wohnhaus und Atelier nutzte, sondern auch als Werkstatt und Ort der Lehre, und da er dort hochgestellte und kultivierte Persönlichkeiten empfing, konnte die Architektur nach außen wirken und war somit »an apt expression of the status, erudition and virtuosity of the artist.« ⁵⁸⁵ Durch Hermathena legitimierte sich das Rubenshaus als eine Art Akademie, ein Ort, an dem grundlegendes Wissen, künstlerische Fertigkeit und schöpferisches *ingenium* vermittelt und den kunsttheoretischen Regeln entsprechende, qualitativ hochwertige Kunstwerke produziert wurden.

Merkurs Eigenschaft als »Erzeuger/Vater der Rede« sowie als »Urheber aller Künste«, ⁵⁸⁶ wie es Giraldi schreibt, lässt ihn also auch zum »Schutzgott der Künstler« ⁵⁸⁷ werden. Giulio Romano und Peter Paul Rubens stellten sich als Künstler unter die Ägide Merkurs und repräsentierten sich selbstbewusst und in Abgrenzung der anderen »Kunstschaffenden« als Künstler, göttlich inspiriert, mit *ingenium* ausgestattet und von hoher sozialer Stellung. »Im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts waren die Künstler jedenfalls selbstverständlich die Kinder des Merkur.« ⁵⁸⁸ Wie bereits Cyriacus von Ancona sein Bittgebet an Merkur richtete, war es außerdem Raffaellino da Reggio, der 1527/1528 die Fassade des Architektenhauses von Francesco da Volterra mit der Darstellung eines Aufstiegs zum Tugendberg, angeführt von Merkur und Minerva, freskiert hatte. ⁵⁸⁹ Auch Bartholomäus Spranger hatte die Fassade seines Hauses in Prag mit Grisaille-Fresken bemalt, die lediglich durch die Beschreibung Karel van Manders überliefert sind. Dargestellt waren

[...] lebensgrosse zeichnende und malende Putten, ferner allegorische Figuren – Merkur, die »Roma«, Fortuna, Herkules und Justitia [...] – es muss sich um den »trionfo della pittura« mit Rückverweisen auf die Antike und auf das »moderne« Rom gehandelt haben. ⁵⁹⁰

⁵⁸⁴ Uppenkamp 2011, S. 76.

⁵⁸⁵ Uppenkamp 2018, S. 228.

⁵⁸⁶ Giraldi, *De deis gentium*, S. 410–412.

⁵⁸⁷ Pfisterer, Ulrich: »Vater Disegno« beim »Vater der Kunstgeschichte«? Verwandlungen von Vasaris Personifikation der Zeichnung, in: Fabian Jonietz / Alessandro Nova (Hg.): *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven* (Kongressakten, Florenz, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, 14. bis 16. Februar 2014), Venedig 2016, S. 207–224, hier S. 217.

⁵⁸⁸ Pfisterer 2016, S. 217.

⁵⁸⁹ Vgl. Pfisterer 2016, S. 217.

⁵⁹⁰ Hüttinger, Eduard: *Künstlerhaus und Künstlerkult*, in: Hüttinger 1985, S. 9–48, hier S. 17.

Einer der bedeutendsten Künstler des 16. Jahrhunderts, Michelangelo, wurde von Antonio Allegretti als »neuer Merkur«⁵⁹¹ bezeichnet. Wie bereits die Skulptur von Antonio Minelli gezeigt hat, waren Horoskope en vogue, was sich auch hier heranziehen lässt. Horoskope, die für Michelangelo angefertigt worden waren, betonten die besondere Konstellation mit dem Planeten Merkur, unter der ein in den Künsten besonders begabter Knabe geboren würde, wie auch Ascanio Condivi in seiner »Vita di Michelagnolo Buonarroti« schreibt:⁵⁹²

Gran natività certamente, et che gia dimostrava, quanto dovessi essere il fanciullo, et di quanto ingegno, percioche havendo Mercurio con Venere in seconda, nella Casa di Giove ricevuto con Benigno aspetto, prometteva quel che è poi seguito. che tal parto dovessi essere, di nobile et alto ingegno, da riuscire universalmente in qualunque impresa, ma principalmente in quelle arti, che delletano il senso, come Pittura, Scultura, Architettura.⁵⁹³

So wird Merkur in seiner Vielfältigkeit zum Gott der Künstler: als Götterbote steht er für die Vermittlung zwischen den Göttern und den Menschen und ist damit ein Symbol für die göttliche Inspiration des Künstlers. Als Gott der Beredsamkeit versinnbildlicht er die Überredungskunst, die als Forderung an ein Kunstwerk gestellt wurde. Im Hinblick auf Rubens ist die Eloquenz insofern von spezifischer Bedeutung, als der Künstler durch seine diplomatischen Aufträge auch die Kunst mit einer politischen Funktion bedachte. Auch die Verbindung Merkurs mit Minerva ist für die Künstlerausbildung von besonderer Bedeutung, als geistige Grundlage für künstlerische Befähigung gelten Klugheit und Eloquenz, weswegen die Fusion zu Hermathe-na als Sinnbild der Akademie verwendet wurde. Merkur als Planetengottheit vereint unter sich die Künste und wirkt sich bei einer Geburt mit der »richtigen« Planetenkonstellation auf den Geist und die Talente eines Menschen aus, kann somit die zukünftige Künstlerkarriere beeinflussen, wie es beispielsweise Michelangelo bescheinigt wurde. Merkur als Gott der Künste wird zum spezifischen Gott der Künstler, der für dessen Ausbildung in geistiger wie technischer Hinsicht Pate steht, der weiter über den Erfolg des Künstlers wacht sowie – prominent repräsentiert – auch nach

⁵⁹¹ Allegretti, Antonio: Delle cose del cielo, hg. v. Andrés Navarro Lázaro (zugl. Valencia, Univ. Diss., 2006, S. 227 f., fol. 138v–140r, URL: <http://hdl.handle.net/10803/9838> (28.05.2019), zitiert in: Pfisterer 2016, S. 218.

⁵⁹² Vgl. Pfisterer 2016, S. 218 und S. 224, Anm. 82, Anm. 84.

⁵⁹³ Condivi, Ascanio: Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi, Rom 1553, hg. und kommentiert von Charles Davis, in: Fontes 34 (2009), URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/714> (29.05.2019)

außen die soziale Stellung, Gelehrsamkeit und Schöpferkraft eines Künstlers verkörpert.

3.6 Merkur im Herrscherkontext: Vom König Frankreichs bis zum Mainzer Kurfürsten

Merkur wird seit der Antike in Anspruch genommen, um bestimmte Tugenden zu repräsentieren, die für Herrscherpersönlichkeiten der jeweiligen Zeit besonders bedeutend waren. Prominent ist er bei Augustus als Friedenskaiser in der römischen Antike,⁵⁹⁴ aber auch in der Renaissance, als Merkur explizit als Personifikation einzelner Mitglieder der Medici-Familie in Florenz herangezogen wurde.⁵⁹⁵ Diese Reihe lässt sich für das 17. und 18. Jahrhundert weiterführen, wo Merkur auch noch andere, zusätzliche Funktionen einnimmt und sich besonders als beliebte Figur für die Darstellung von Herrschertugenden hervortut. Dabei ist der Begriff des Herrschers weiter zu fassen. In erster Instanz ist an den absolutistischen Herrscher par excellence, Ludwig XIV., König von Frankreich zu denken, doch traf der Wunsch, sich als Souverän adäquat repräsentiert zu wissen, auch auf andere regierende Persönlichkeiten zu, wie etwa Adam Friedrich von Seinsheim, Fürstbischof von Würzburg, und Lothar Franz von Schönborn, Fürstbischof von Bamberg sowie Kurfürst und Erzbischof von Mainz. Merkur steht hier meist im Zusammenhang eines Bildprogrammes, in dem er jeweils eine spezifische Bedeutung übernimmt, die in Teilen bereits in den bisher bearbeiteten Skulpturenprogrammen besprochen wurde. Im Folgenden werden verschiedene Skulpturenprogramme beleuchtet, die im Herrscherkontext stehen und sowohl für den absolutistischen Herrscher als auch für den »kleinen Souverän« Gültigkeit besitzen.

⁵⁹⁴ Vgl. S. 23.

⁵⁹⁵ Vgl. Brink 1987.

3.6.1 Adriaen de Vries' *Merkur* und *Fama* am Neptunbrunnen in Frederiksborg für König Christian IV.

Der Neptunbrunnen (moderne Kopie: Abb. 55) von Frederiksborg (1618) wurde für König Christian IV. von Dänemark angefertigt. Er war mit mehreren Bronzefiguren von Adriaen de Vries geschmückt, die dann allerdings 1659 von schwedischen Truppen nach Drottningholm gebracht worden waren, wo sie sich auch heute noch befinden. Der Neptunbrunnen selbst scheint sich vom Aufbau her eng an den Herkulesbrunnen von Augsburg⁵⁹⁶ anzulehnen, ist aber um einiges reicher dekoriert. Neptun steht auf dem Brunnenpfeiler. Der Brunnenrand ist mit verschiedenen Figuren versehen, darunter Tritonen, Putti, Delphinreiterinnen, eine Venus sowie drei allegorische Figuren. Während Neptun, die Tritonen sowie die Putti und die Delphinreiterinnen durch ihre thematische Nähe zum Wasser eine zusammenhängende Gruppe ausmachen, werden die drei jeweils von einem Löwen – dem dänischen Löwen – begleitet. Die allegorischen Figuren durch die politische Aufladung ihrer Symbolhaftigkeit miteinander verbunden. Zwei von ihnen halten eine Krone über das Haupt ihres Löwen, lediglich die Personifikation des Sieges hält einen Lorbeerkranz. Der Sieg, in der Regel als Victoria – oder als *Renommée* wie im folgenden Kapitel noch ausgeführt wird – dargestellt, ist hier in Form eines Jünglings mit einem Palmzweig in der Linken wiedergegeben (Abb. 56). Die geflügelte Fama bläst in ihre Trompete, während sie die zweite Trompete sowie eine Krone über das Haupt ihres Löwen hält (Abb. 57). Mit einem Löwen ist schließlich auch Merkur präsent, welcher in einem weiten Laufschrift Giambolognas Merkur⁵⁹⁷ in der Horizontalen aufgreift und seitlich zum Betrachter blickt (Abb. 58).

Merkur, Fama und der Sieg sind eine Kombination von Symbolen, die sich für Herrscherrepräsentationen gut eignen. Hier wird Christian IV. gerühmt. 1613 beendete er den Krieg gegen die Schweden, was auch szenisch im Rittersaal auf den Gobelins aufgegriffen wurde. Die Löwengruppen beziehen sich ebenfalls auf dieses militärische und siegreiche Ereignis, wobei der Sieg durch die Personifikation, also dem Jüngling, und der Ruhm des Königs durch Fama dargestellt wird, während Merkur sowohl als Friedensbringer als auch als Ruhmesverkünder fungieren kann. Die

⁵⁹⁶ Vgl. S. 94 f.

⁵⁹⁷ Vgl. S. 64–71.

Neptunfigur auf dem Brunnenpfeiler ist als das »apotheotische Bild des Königs«⁵⁹⁸ zu lesen, der ganze Brunnen verherrlicht König Christian IV. »als Herr über das Meer, als Sieger und Friedensbringer [...]. Unter dem Schutze seines wachsamem Auges herrschen Glück und Reichtum in seinem Lande.«⁵⁹⁹

3.6.2 Antoine Coysevox' Skulpturengruppe *Merkur* und *La Renommée* für die Verherrlichung König Ludwigs XIV.

An die Zusammenstellung von *Merkur* und *Fama* von Adriaen de Vries lässt sich eine prominente Skulpturengruppe für König Ludwig XIV. von Antoine Coysevox (1640–1720) anschließen. Es handelt sich um einen Merkur und die Personifikation des Ruhmes *La Renommée*, die jeweils auf dem geflügelten Pferd Pegasus reiten (Abb. 59 und 60). Die aus Marmor angefertigten Skulpturengruppen wurden als Pendants konzipiert. Die kunsthistorische Forschung hat sich bereits recht ausgiebig mit Coysevox' Werken auseinandergesetzt; hier ist insbesondere der Werkkatalog von Georges Keller-Dorian von 1920 zu erwähnen, außerdem die Dissertationen zu den Skulpturen von Marly von Ursula Scheuerle und Betsy Rosasco sowie der Ausstellungskatalog zu den *Chevaux de Marly*, herausgegeben von Geneviève Bresc-Bautier.⁶⁰⁰

Ursprünglich befanden sich die Skulpturengruppen im Garten des Schlosses von Marly in der Nähe von Paris, wo sie 1702 aufgestellt worden waren.⁶⁰¹ Nachdem der eigentliche Regierungssitz in Saint-Germain-en-Laye zu klein geworden war, ließ Ludwig XIV. ihn ins Schloss Versailles verlegen, welches davor als »demeure de plaisance«⁶⁰² gedient hatte. In den 1670er Jahren wurde also zunächst Versailles ausgebaut und neu dekoriert, um den immer größer werdenden Hof zu beherbergen. Nun

⁵⁹⁸ Larsson 1967, S. 73.

⁵⁹⁹ Larsson 1967, S. 73.

⁶⁰⁰ Vgl. Keller-Dorian, Georges: *Antoine Coysevox (1640–1720)*, 2 Bde., Paris 1920. Scheuerle, Ursula: *Antoine Coysevox. Parkfiguren. Studien zum Stil und Stilwandel* (zugl. München, Univ., Diss., 1969), München 1969. Rosasco, Betsy: *The Sculptures of the Chateau of Marly during the Reign of Louis XIV* (zugl. New York, Univ., Diss., 1980), New York 1986. *Les Chevaux de Marly*, hg. von Geneviève Bresc-Bautier / François Souchal (Ausst.-Kat. Louveciennes, Marly-le-Roi, Musée-Promenade, 19. Oktober bis 15. Dezember 1985), Louveciennes 1985.

⁶⁰¹ Vgl. Bresc-Bautier, Geneviève / Pingot, Anne: *Sculptures des jardins du Louvre, du Carroussel et des Tuileries* (Notes et Documents des Musées de France, 12), Bd. I, Paris 1986, S. 134.

⁶⁰² Castelluccio, Stéphane: *Marly. Art de vivre et pouvoir de Louis XIV à Louis XV*, Montreuil 2014, S. 6.

fehlte ein privater Rückzugsort, weswegen sich der König ab 1679 in Marly eine Vergnügungs- und Erholungsresidenz bauen ließ.⁶⁰³ Für die Architektur des Schlosses war Jules Hardouin-Mansart (1646–1708) verantwortlich, der von Ludwig XIV. zum Hofarchitekten ernannt worden war und das Amt des *Surintendant des Bâtimens du Roi* innehatte. Für die künstlerische Ausgestaltung bzw. in leitender Funktion war, wie auch schon in Versailles, Charles Le Brun (1619–1690) zuständig.⁶⁰⁴

[E]s war Le Brun, der die mythologischen Allegorien zur Glorifizierung Ludwig [sic] XIV. realisierte und damit zu einem der Ecksteine der Déifikation des Königs und der monarchischen Propaganda wurde.⁶⁰⁵

In diesen Zusammenhang können auch die Skulpturengruppen von Coysevox eingefügt werden, die sich als mythologische Figuren und Personifikationen in die Ruhmesikonographie Ludwigs XIV. einreihen. Was ihre Prominenz und ihre zeitgenössische Bewertung bzw. Interpretation betrifft, ist zunächst die Bedeutung des Schlosses Marly selbst zu untersuchen. Durch seine außergewöhnliche Anlage mit den zwölf einzelnen Pavillons, die vor dem Hauptschloss in zwei symmetrischen Reihen um eine Mittelachse aus mehreren Wasserbecken gruppiert sind, stellt der Bau von Marly einen entscheidenden Schritt in der Entwicklung der Schlossarchitektur des 17. Jahrhunderts dar.⁶⁰⁶ Es wurde zum Vorbild weiterer Schlösser, wie beispielsweise das Schönborn-Schloss Favorite bei Mainz, das zwar zerstört, aber in Stichen und Beschreibungen noch überliefert ist, wie auch für das Schloss Clemenswerth bei Sögel im Emsland.⁶⁰⁷ In zahlreichen zeitgenössischen und späteren Schrift- und Bild-dokumenten – wie Berichte, Beschreibungen, Gedichte und Stiche – wird das Schloss Marly für seinen »theaterhafte[n] Zauber«⁶⁰⁸ gerühmt:

Tout semblait y avoir été construit par la magique puissance d’une baguette de fée. Les palais, les jardins de cette maison de plaisance pouvaient aussi se comparer aux décorations théâtrales d’un cinquième acte d’opéra.⁶⁰⁹

⁶⁰³ Vgl. Castelluccio 2014, S. 6.

⁶⁰⁴ Vgl. Dams, Bernd H.: Marly. Die Ursprünge des Königlichen Schlosses von Marly: Ikonologie und Architektur (Geisteswissenschaften, Nr. 1; zugl. Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 1997), Aachen 1998, S. 47.

⁶⁰⁵ Dams 1998, S. 51.

⁶⁰⁶ Für einen Überblick über die Bibliographie der Architekturgeschichte und zur Chronologie der Gartengestaltung, vgl. Weber, Gerold: Der Garten von Marly (1679–1715), in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 28 (1975), S. 55–105. Außerdem: Literatur und Quellen zu Marly, vgl. Dams 1998, S. 12–33.

⁶⁰⁷ Vgl. Dams 1998, S. 9.

⁶⁰⁸ Dams 1998, S. 5.

⁶⁰⁹ Campan, Jeanne Louise Henriette: Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette; suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI, Bd. 1, hg. von Baudoin frères, Paris 1823, S. 221 (digitalisiert bei Gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2050396>)

Louis Bertrand bezeichnet Marly als »traduction complète et parfaite de la pensée louisquatorzienne, et assurément son œuvre de maîtrise«. ⁶¹⁰

Da Marly im Zuge der Französischen Revolution komplett zerstört wurde, kann man heute nur durch Abbildungen einen gewissen Eindruck von der ehemaligen Pracht und Größe des Anwesens gewinnen, etwa durch das Gemälde von Pierre-Denis Martin *Vue générale du château, des pavillons et des jardins de Marly* von 1724 (Abb. 61), auf dem das Schloss und der Garten von Marly aus der Vogelperspektive dargestellt sind.

Il n'existe plus la moindre trace de tant de magnificence; les démolisseurs révolutionnaires ont arraché du sein de la terre jusqu'aux tuyaux de fonte qui servaient à la conduite des eaux. ⁶¹¹

On ne déplorera jamais assez que cette merveille de Marly ait été détruite par la barbarie révolutionnaire. De tout le décor du grand siècle il nous manque peut-être la pièce capitale. ⁶¹²

Das Schloss und die gesamte architektonische Anlage wurden zum »absolutistischen Paradebeispiel für die Verwendung von Architektur im Dienste monarchischer Propaganda«. ⁶¹³ Das trifft ebenso auf die Skulpturengruppen von Antoine Coysevox zu, weshalb sie einen bedeutenden Beitrag zur Merkurallégorie in der Frühen Neuzeit leisten.

Coysevox' Skulpturengruppen wurden von der Zerstörung der Anlage verschont, da sie bereits 1719 nach Paris transportiert worden waren, um dort am Eingang des Jardin des Tuileries aufgestellt zu werden. ⁶¹⁴ Nach dem Tod Ludwigs XIV. 1715 sollte ab 1716 der junge Ludwig XV. im Palais des Tuileries residieren, weshalb es dringend nötig wurde, für eine angemessene Dekoration und Gartengestaltung zu sorgen. Da die Skulpturengruppen gleich nach ihrer Fertigstellung weithin besprochen und gerühmt wurden, schienen sie bestens geeignet, um den Eingang in den Jardin des Tuileries zu flankieren und für einen herrschaftlichen Eindruck zu sorgen. ⁶¹⁵ In der Zeitschrift *Mercure Galant* vom August 1702 wurden zwei Madrigale

⁶¹⁰ Bertrand, Louis: Louis XIV, Paris 1923, S. 202.

⁶¹¹ Campan 1823, S. 221 f.

⁶¹² Bertrand 1923, S. 202.

⁶¹³ Dams 1998, S. 174.

⁶¹⁴ Seit 1986 befinden sich dort Abgüsse, während die Originale aus konservatorischen Gründen im Musée du Louvre aufbewahrt werden, vgl. Bress-Bautier 1986, S. 136.

⁶¹⁵ Vgl. Bress-Bautier 1986, S. 39, 48. Quellen, wie Rechnungen und Inventare, sind erhalten und abgedruckt bei Bress-Bautier 1986, S. 50–53.

eines Monsieur Leger zu den Skulpturen abgedruckt; abschließend rühmt der anonyme Autor der Zeitschrift den Bildhauer:

Ces deux grands morceaux de sculpture qui sont faits d'un seul bloc de marbre sont de M^r Coessevox, fameux Sculteur, qui vient d'estre nommé Directeur de l'Academie de Peinture & de Sculpture ce qu'il ne doit qu'à son grand sçavoir dans l'Art qu'il professe. Jamais Sculteur [sic] n'a manié le marbre avec plus de hardiesse ni travaillé avec plus de diligence.⁶¹⁶

Nicht nur zeitgenössische Lobgedichte über das Skulpturenpaar sprechen für ihre Bekannt- und Berühmtheit, es wurden auch zahlreiche kleine Bronzewiederholungen angefertigt, die für Sammlungen geeignet waren.⁶¹⁷ Gelobt wurden die Skulpturen zudem noch aus weiteren Gründen, wie beispielsweise aufgrund der Anfertigung aus nur einem Marmorblock, aber auch der schnellen Ausführung von nur zwei Jahren, was durch die Inschrift betont wird: »ANTONIUS COYSEVOX LUGD. SCUL. REG. FECIT. 1702. LES DEUX GROUPE SONT FAITES EN DEUX ANS«.

Merkur sitzt seitlich auf dem fliegenden Pegasus, das heißt mit beiden Beinen auf der linken Flanke des Pferdes, sein Oberkörper ist leicht gedreht und sein Kopf dem Betrachter zugewandt. Mit der linken Hand hält er locker die Zügel, während sein rechter Arm mit dem Caduceus in der Hand hinter dem Kopf des Pferdes ausgestreckt ist, sodass der Stab in dieser Vorder- und Hauptansicht der Skulpturengruppe über dem Pferdekopf sichtbar wird. Er trägt die klassischen Flügelsandalen sowie den ebenfalls mit Flügeln besetzten Helm, mit einer allerdings ungewöhnlichen Helmzier eines liegenden Hundes.⁶¹⁸ Bis auf ein Tuch, das an seiner Schulter wie eine Art Umhang angebracht und über die Scham gelegt ist, ist er nackt. Das Pferd bäumt sich auf den Hinterbeinen auf, die Vorderhufe sind in der Luft, die spannungsreiche Bewegung wird durch die ausgebreiteten Flügel, den wehenden Schweif sowie das aufgebauschte und nach hinten flatternde Tuch um Merkurs Schulter vermittelt. Die Anspannung und körperliche Anstrengung des Pferdes sind durch das offene

⁶¹⁶ Anonymer Autor, in: *Mercure Galant*, August 1702, S. 124.

(URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6279980j/f126.item.zoom> - 08.12.2017)

⁶¹⁷ Vgl. Raumschüssel, Martin: Kat.-Nr. 220 und 221, in: *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock*. Wilhelm Bode zum 150. Geburtstag, hg. von Volker Krahn (Ausst.-Kat. Berlin, Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 30. Oktober 1995 bis 28. Januar 1996), Heidelberg 1995, S. 572–573, hier S. 572.

⁶¹⁸ Rosasco bezeichnet ihn als »symbol of wise protection« (Rosasco 1986, S. 87), hergeleitet durch Cartaris Beschreibung des Gottes Anubis, den er als Merkur identifiziert hat: »Eravi Anubi, qual dissero essere Mercurio, con la faccia hor negra, hora dorata, alzando il collo di cane, e nella sinistra portava il caduceo, e con la destra scuoteva un ramo di verde palma. Fu fatto questo Dio in Egitto con capo di cane per mostrare la sagacità che da Mercurio ci viene, conciosia che altro animale non si trovi quasi piu sagace del cane.« Cartari, Vincenzo: *Le immagini degli dèi*, hg. von Caterina Volpi, Rom 1996, S. 376 f.

Maul, die geblähten Nüstern und die aufgerissenen Augen verdeutlicht. Coysevox war, besonders was die Darstellung von Pferden betrifft, stark um eine naturalistische Wiedergabe bemüht. Hierfür hatte er sich bereits für ein früheres Werk (1691) – das später verlorene bronzene Reiterstandbild Ludwigs XIV.⁶¹⁹ – einige Pferde aus dem königlichen Stall schicken lassen, um ihre Bewegungen zu studieren. Er nahm außerdem Sektionen einzelner Teile von Pferdekörpern vor, um die exakte Wiedergabe der anatomischen Beschaffenheit leisten zu können und wurde dadurch regelrecht zum Spezialisten für die Darstellung von Pferden, was sich schließlich auch an den Marly-Pferden zeigt.⁶²⁰ Pegasus ist sehr detailliert ausgearbeitet, mit durchscheinenden Adern, Muskeln und Knochen, wie auch einer detailgetreuen Darstellung von Zähnen und Zunge im geöffneten Maul. Das Aufsteigen des Pferdes wird durch eine Anhäufung von Trophäen unter seinem Bauch gestützt. Diese setzen sich zusammen aus einem Brustpanzer und einem mit einem Relief verzierten Schild – worauf in der Interpretation und historischen Kontextualisierung noch näher eingegangen wird –, angelehnt an einen Bund Palmwedel und Lilien,⁶²¹ außerdem sind ein Köcher und ein mit Lorbeerblättern verzierter Helm zu erkennen sowie gekreuzte Hammer, Zirkel und Meißel, also die Instrumente eines Bildhauers. Auf der Rückseite liegen ein weiteres Schild und ein Rutenbündel mit einer Axt, die sogenannten *Fasces*, also das Attribut der Konsuln im Römischen Reich. Um die Merkurskulptur gänzlich in ihrer Bedeutung zu erfassen, ist es vorerst notwendig, das Pendant – die *Renommée* – ebenfalls formal zu untersuchen, damit schließlich beide in ihren gemeinsamen Zusammenhang eingeordnet werden können.

Die *Renommée* ist der in einer Frauenfigur personifizierte Ruhm, den sie durch das Blasen einer Trompete verkündet. Sie sitzt ebenfalls seitlich auf dem Pegasuspferd, wobei dieses hier zum Sprung anhebt – die hinteren Beine des Pferdes sind bereits gestreckt, die Hufe lösen sich beinahe vom Boden und der gesamte Körper des Tieres dehnt sich in die Länge. Auch hier ist die Meisterschaft Coysevox' in der Wiedergabe des Pferdekörpers zu erkennen. Die Flügel sind aufgrund des

⁶¹⁹ Zum Reiterstandbild, vgl. Martin, Michel: *Les monuments équestres de Louis XIV. Une grande entreprise de propagande monarchique*, Paris 1986, S. 118–126. Pocquet du Haut-Jussé, Barthélémy: *Les aventures d'une statue. Le Louis XIV de Coysevox à Rennes*, Rennes 1922. Keller-Dorian 1920, S. 76–89.

⁶²⁰ Vgl. Firmin Didot Frères: »Coysevox«, in: Dies. (Hg.): *Nouvelle Biographie Générale depuis les Temps les plus reculés jusqu'à nos jours [...]*, 12. Bd., Paris 1855, Sp. 321–325, hier Sp. 323.

⁶²¹ Als Anspielung auf die fleur-de-lis der französischen Monarchie, vgl. Rosasco, Betsy: *The Sculptures of the Chateau of Marly during the Reign of Louis XIV* (zugl. New York, Univ., Diss., 1980), New York 1986, S. 87.

angesetzten Sprunges nach hinten gestreckt, auch hier flattert der Umhang der Reiterin durch die Bewegung. Ihr Haupt ist mit einem Lorbeerkranz geschmückt, ihr Gewand erinnert an eine römische Tunika, über eine Schulter gelegt, die rechte Brust entblößt. Unter dem Pferd sind auch hier Trophäen aufgetürmt, die als Stütze dienen, ebenfalls ein Brustpanzer, dem ein Löwenfell umgebunden ist, ein Schild mit der Darstellung einer fliegenden Victoria, die ein Palmblatt und eine Mauerkrone trägt, sowie ein mit Eichenblättern bekränzter Helm. Auf der Plinthe verteilt sind noch weitere Elemente, die mit dem Sieg zu Land und zu Wasser in Verbindung stehen, wie eine Verzierung, die üblicherweise am Heck römischer Schiffe angebracht war, ein Schild mit Rammbock, ein Köcher und erbeutete Feindesfahnen. Auf der Rückseite liegen ein weiteres Schild mit einem Gorgonenhaupt sowie ebenfalls Fasces.⁶²²

Wenn diese zwei Skulpturen nun in ihren zeitgenössischen Kontext eingeordnet werden sollen, liefert zunächst das Schild der Merkurgruppe wertvolle Hinweise. Darauf sind drei Personen zu sehen, die einander zugewandt in einer gemeinsamen Interaktion stehen: auf der rechten Seite steht eine Frau, begleitet von einem Löwen. Sie verbeugt sich in bittender Haltung vor der mittleren Figur, die erhöht auf einem Podest steht. Deren linke Hand ruht auf der Schulter der Bittstellerin, ihre Rechte ergreift die Hand der Figur auf der anderen Seite. Diese bedeckt ihrerseits die Brust mit der freien Hand. Für diese Szene wurden unterschiedliche Interpretationen⁶²³ vorgeschlagen, von denen lediglich die wahrscheinlichste dargelegt werden soll. Betsy Rosasco schlägt eine Deutung vor, die sich auf ein zeitgenössisches politisches Ereignis beziehen lässt. Es handelt sich ihrer Meinung nach um die Übergabe der spanischen Krone an Philipp V. durch Ludwig XIV., wobei hier der französische König nicht selbst dargestellt wird, sondern Frankreich als Personifikation in Form einer weiblichen Kriegerin im Zentrum der Gruppe; eine solche Darstellung war durchaus nicht ungewöhnlich und findet sich auf manchen Medaillen in Frankreich. Die rechte Figur der Bittstellerin stellt Spanien dar, mit ihrem Attribut des Löwen. Links ist schließlich der Herzog von Anjou, Enkel Ludwigs XIV. und der zukünftige Philipp V. von Spanien, zu sehen. Diese Übergabe fand im Herbst 1700 statt und war ein für die französische Bourbonndynastie erfolgreicher Zug, um das Haus Habsburg

⁶²² Vgl. Rosasco 1986, S. 86.

⁶²³ Vgl. Scheuerle, Ursula: Antoine Coysevox. Parkfiguren. Studien zum Stil und Stilwandel (zugl. München, Univ., Diss., 1969), München 1969, S. 72 f. Scheuerle bezieht die Szene des Reliefs auf den Frieden von Nimwegen von 1679, was nach Rosasco unwahrscheinlich ist, da dieses Ereignis zu weit zurückliegt und es näherliegend wäre, Ereignisse aus den letzten Jahren darzustellen, die noch sehr präsent und politisch bedeutsam waren.

als führende Familie in Europa zu verdrängen.⁶²⁴ Wie im Folgenden noch genauer ausgeführt wird, handelt es sich bei den Skulpturengruppen um die Glorifizierung Ludwigs XIV., wozu auch diese politische Handlung beigetragen hatte. Dies wurde sogar in einem Gedicht eines anonymen Autors in der Zeitschrift *Mercure Galant* von 1701 kommentiert, das mit diesen Zeilen endet:

Dans la Paix, dans la Guerre / Mortels, ne soyez pas surpris / Des nombreux Exploits de Louis [...] / Et pour comble de gloire un de ses / Petits fils / Unit par luy les Lions et les Lis.⁶²⁵

Die Verknüpfung mit dem Ruhm des Königs wird bereits in einem zeitgenössischen Führer von Jean-Aymar Piganiol de la Force betont:

Ces deux figures désignent la Renommée, et les Hérauts d'Armes, qui, sous le Règne de Louis *Le Grand*, ont annoncé aux Nations tantôt la Paix, tantôt la Guerre, mais toujours la gloire de ce grand Prince.⁶²⁶

Ausgehend davon, dass Marly als Rückzugsort für den König gedacht war und somit nur ausgewählten Besuchern zugänglich, erscheint es logisch, dass sich im gesamten Dekorationsprogramm von Schloss und Garten keine persönliche Darstellung Ludwigs XIV. findet, sondern lediglich die seines Ruhmes in Form von Allegorien, Figuren aus der Mythologie und antiker bzw. antikisierender Kunstwerke. Hierzu wurde häufig Apollo in Anspruch genommen. Bei den hier behandelten Skulpturengruppen handelt es sich ebenfalls um eine Verherrlichung des Königs, und um dessen *gloire* in bester Manier zu verbildlichen, wurde ein so fähiger Bildhauer, wie Coysevox es war, beauftragt.⁶²⁷ Es stellt sich die Frage, warum die Personifikation der *Renommée* in Verbindung mit Merkur dargestellt wird. Hierzu gibt es in der Literatur mehrere Überlegungen. Bei Rosasco findet sich zur Ikonographie der Skulpturengruppen ein guter Überblick.⁶²⁸ Die Darstellung von zwei Personifikationen fliegender *Renommées* war ein bekannter Topos in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts.⁶²⁹ Die Herleitung von zwei den Triumph verkündenden Figuren gründet sich nach Rudolf Wittkower auf Cesare Ripas *Iconologia* und die darin enthaltenen

⁶²⁴ Vgl. Rosasco 1986, S. 97 f.

⁶²⁵ *Mercure Galant*, Juni 1701, S. 6 f., URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6264083v/f10.image> (30.10.2017)

⁶²⁶ Piganiol de la Force, Jean-Aymar: *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de S. Cloud, de Fontainebleau, Et de toutes les autres belles Maisons & Châteaux des Environs de Paris*, 2. Bd., Paris 1742, S. 291.

⁶²⁷ Vgl. Nickler, Pierre: *Les Chevaux de Coysevox à Marly et leur contexte*, in: *Le Vieux Marly. Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique de Marly-le-Roi* 29, Bd. 4, Nr. 1 (1982), S. 20–37, hier S. 22.

⁶²⁸ Vgl. Rosasco 1986, S. 71–99.

⁶²⁹ Vgl. Rosasco 1986, S. 74.

Formeln für die FAMA BUONA und FAMA CHIARA.⁶³⁰ Ripas Emblembuch wurde ab 1636 in mehreren Auflagen von Jean Baudoin, Mitglied der Académie française, unter dem Titel *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images emblemes et autres figures hieroglyphiques[...]* ins Französische übersetzt.⁶³¹ Darin zählt Baudoin verschiedene Möglichkeiten der *Renommée* auf, darunter die *Glorieuse Renommée* und die *Bonne Renommée*, die genauso, wie die Skulpturengruppen, als Merkur mit dem Caduceus auf dem Pegasus sowie als Frauenfigur mit einer Trompete und einem Olivenzweig in der Hand beschrieben werden.⁶³² Rosasco geht hier allerdings einen Schritt weiter und argumentiert, dass die Skulpturengruppen in keiner zeitgenössischen Quelle als *Bonne* und *Glorieuse Renommée* bezeichnet wurden. Außerdem hält sie diese Zusammenstellung für äußerst schwach, da die beiden Ausdrücke keine Antithese bilden und ebenso wenig eine rhetorische Figur ergeben:

[T]he verbal juxtaposition seems unsatisfactory, arbitrary and unbalanced. If the figure of Fame was to be shown in two parts, these should be complementary and of equal weight; ›bonne‹ and ›glorieuse‹ seem redundant, lack ingenuity, and in fact detract from the force of characterization.⁶³³

Eine Zeichnung (möglicherweise von Nicolas Bertin, um 1700), die sich im Cabinet des Estampes befindet, kann in die gleiche Zeit wie die Werke von Coysevox datiert werden und wurde hier von Rosasco herangezogen, um der Zusammenstellung der Skulpturengruppen näher zu kommen. König Ludwig XIV. wird in Marly als römischer Herrscher gezeigt, umgeben von der weiblichen Kriegerin Bellona zu seiner Linken, rechts von ihm die Personifikation Europas und direkt neben ihm Pax mit Füllhorn und Caduceus. Die Szene bezieht sich auf den Frieden von Ryswick (1697), durch den Ludwig XIV. als Friedensbringer glorifiziert wurde. Diese Kombination des Gegensatzpaares Krieg und Frieden kann auch auf Coysevox' Skulpturen übertragen werden. Demnach stünde die *Renommée* für den Ruhm zu Kriegszeiten, sprich den Sieg, und Merkur kann als Stellvertreter für den Frieden gelesen werden, eine Bedeutung Merkurs, die zuvor schon an mehreren Beispielen erörtert wurde. Sieg und Frieden sind also zwei positiv besetzte Schlagwörter, die den Ruhm des Königs

⁶³⁰ Vgl. Wittkower, Rudolf: *The Vicissitudes of a Dynastic Monument*, in: *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, I, S. 497–531, hier S. 510, Anm. 59.

⁶³¹ Vgl. Saunders, Alison: *The Seventeenth-Century French Emblem. A Study in Diversity (Travaux du grand siècle, 18)*, Genf 2000, S. 12.

⁶³² Vgl. Baudoin, Jean: *Iconologie, Ov, Explication Nouvelle De Plvsievr Images, Emblèmes, Et Avtres Figvres Hyeroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Coses Natvrelles, des Hvmeurs differentes & des Passions humaines*, Bd. 2, Paris 1643, S. 81 f. URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1643bd2/0081> (02.11.2017)

⁶³³ Rosasco 1986, S. 80.

in verschiedenen Facetten demonstrieren. Die Personifikation *Renommée* wurde am französischen Hof häufig verwendet und ähnelte immer mehr dem Bild der Victoria, der »eigentlichen« Personifikation des Sieges. Rosasco bearbeitet in ihrer Dissertation ausgiebig die Verwischung der Ikonographie des Sieges mit der der *Renommée*.⁶³⁴ Dieser Deutung – Sieg und Frieden – sind auch die jeweilig beigefügten Trophäen eindeutig zuzuordnen. Unter dem Pferd der *Renommée* lassen sich Elemente des Sieges zu Kriegszeiten ablesen, wie die erbeuteten Feindesfahnen, ein Rammbock etc. – wie oben beschrieben –, während die Szenen des Reliefs bei Merkur auf den Frieden von Ryswick hindeuten. Die Bildhauerwerkzeuge, die ihm zudem zugeordnet werden, symbolisieren das Aufblühen von Kunst und Wissenschaft, die sich nur in Friedenszeiten entfalten können und demnach ebenso einen Aspekt von Merkurs Funktion als Friedensbringer darstellen.⁶³⁵ Er fungiert als ihr Erwecker,⁶³⁶ aber auch als Patron der Künste.⁶³⁷ Dieser Aspekt wird durch die Darstellung Merkurs im Zusammenhang mit dem Pegasus Pferd bestärkt, das er am Zügel führt und sich somit vorrangig als Lenker von Kunst und Poesie erweist. Hierzu lässt sich ein Abschnitt aus der Grabrede für Coysevox heranziehen, die von Jean-Baptiste Fermelhuis, einem Doktor der Medizin in Paris, verfasst wurde. Er schreibt hierin Folgendes über die Skulpturengruppen, die als Allegorien gesehen werden sollten:

[...] on a donné un cheval ailé à la Renommée fatiguée par la publication de tant d'actions éclatantes & de victoires de ce grand Roy; & à Mercure pour nous faire ressouvenir combien ce Monarque avoit pris de soin de soulager ceux qui cultivoient les beaux Arts, & qui ont travaillé par leurs écrits à faire passer à la posterité la gloire de son règne.⁶³⁸

Im Bezug auf Pegasus weist er zudem darauf hin, dass Merkur sein Pferd am Zügel hält, *Renommée* aber nicht:

Celuy de la Renommée est libre & vole sans rênes, pour nous montrer que rien n'est capable de l'arrêter, & qu'elle ne tient aucune route certaine; tandis que

⁶³⁴ Rosasco 1986, S. 83–85.

⁶³⁵ Vgl. Rosasco 1986, S. 86 f.

⁶³⁶ Vgl. S. 116.

⁶³⁷ In Versailles wurde ein Saal, der Salon de Mercure, mit einem Deckengemälde von Jean-Baptiste de Champaigne (*Le Char de Mercure*, 1672) versehen, welches im Zentrum Merkur auf seinem Wagen zeigt, umgeben von den Personifikationen der Wachsamkeit und der Eloquenz in Form von weiblichen Figuren sowie Genien, die jeweils ein Attribut der verschiedenen Künste und Wissenschaften tragen. Merkur wird hier also als Gott der Künste und Wissenschaften zu Friedenszeiten ausgewiesen. Vgl. Milovanovic, Nicolas: Histoire et iconographie du décor peint du plafond, in: *Le Salon de Mercure. Chambre de Parade du Roi*, hg. von Pierre-Xavier Hans (Kat., Versailles, Restauration et remeublement du salon de Mercure, inauguré le 25 octobre 2012), Versailles 2015, S. 28–39, hier S. 28, 30.

⁶³⁸ Fermelhuis, Jean-Baptiste: *Éloge funèbre de Monsieur Coysevox, sculpteur du Roy, Paris 1721*, S. 25 f. Zit. in Rosasco 1986, S. 159, Anm. 121.

celuy de Mercure est guidé par sa bride, pour nous faire comprendre qu'il doit être conduit par des principes, & observer les regles de l'Art.⁶³⁹

Das Pegasusferd trägt dazu bei, dass die Skulpturengruppen im Licht des Ruhmes Ludwigs XIV. gelesen werden können und dies in zweifacher Hinsicht. Auf der einen Seite deutet es den Sieg in einer kriegerischen Auseinandersetzung an, und das schon allein durch seine mythische Entstehungsgeschichte: Als Perseus mit dem Schwert das Haupt der Medusa abschlug, sprang aus deren Hals Pegasus hervor, wie es bei Hesiod überliefert ist.⁶⁴⁰ Auf der anderen war es ebenso Pegasus, der mit seinem Hufschlag die Quelle Hippokrene auf dem Berg der Musen entspringen ließ, welche als Inspirationsquelle der Dichter galt.⁶⁴¹

In seiner Eigenschaft als Garant des Sieges und als Urheber der Inspirationsquelle war Pegasus derjenige, der die beiden notwendigen Voraussetzungen für den Ruhm schuf: Er förderte die siegreiche Tat ebenso wie deren Verbreitung durch die Künste.⁶⁴²

Der Bezug zu den Künsten findet sich also sowohl bei Merkur als auch bei Pegasus, Merkur als Erwecker der Künste, Pegasus als deren Verbreiter, ebenso wie auch derjenige, der aller Welt den Ruhm des Siegers verkündet – was dementsprechend auf Ludwig XIV. als Patron der Künste⁶⁴³ angewandt werden sollte. Dadurch, dass er den Frieden (von Ryswick 1697) erreicht hatte, konnte er sich der Kunst widmen und ließ in einem Großauftrag Skulpturen herstellen.⁶⁴⁴ So wird er in mehrerer Hinsicht gerühmt: Als siegreicher Kriegsherr, der durch seinen Triumph über die Feinde den Frieden herbeiführt und als Friedensherrscher, der die Künste unterstützt und damit die Entstehung großer Werke ermöglicht, die dann von diesem seinem doppelten Ruhm künden. So sind also die Figuren Merkur, *Renommée* und Pegasus eng mit König Ludwig XIV. verbunden und stellen eine für den Zeitgenossen auf historische

⁶³⁹ Fermelhuis 1721, S. 22. Zit. in Rosasco 1986, S. 159, Anm. 121.

⁶⁴⁰ Hesiod, Theogonie 280–282.

⁶⁴¹ Vgl. Ovid, Metamorphosen V, 256–264. Ab 1651 waren die Metamorphosen des Ovid in französischer Übersetzung in Frankreich verfügbar. Vgl. Dams 1998, S. 56.

⁶⁴² Brink, Claudia: Pegasus und die Künste. Eine Einführung, in: Pegasus und die Künste, hg. von Claudia Brink und Wilhelm Hornbostel (Ausst.-Kat. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 8. April bis 31. Mai 1993), München 1993, S. 10–25, hier S. 18.

⁶⁴³ »le cortège des arts«, vgl. Firmin, Biographie, Sp. 323. Pegasus wurde im 16. Jahrhundert häufig als Symbol verwendet, um den jeweiligen Auftraggeber als Förderer und Mäzen der Künste zu repräsentieren (z. B. von Kardinal Alessandro Farnese). Er galt als Stellvertreter der Poesie, aber auch der Tugenden *sapientia* und *fortitudo* sowie als Sinnbild für *Genius*, weswegen er ebenfalls von Dichtern und Künstlern gern herangezogen wurde. Vgl. Brink 1993, S. 22 f. Vgl. Decker, Elisabeth: Pegasus in nachantiker Zeit (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 284; zugl. Köln, Univ., Diss., 1995), Frankfurt a. M. 1997, S. 64 f. Zu Pegasus, vgl. außerdem: Yalouris, Nikolas: Pegasus. The art of the legend, 1. Aufl., Westerham 1975.

⁶⁴⁴ Vgl. Nickler 1982, S. 23.

und politische Ereignisse bezogene Zusammenstellung dar. Merkur besitzt durch die Komplexität seines Charakters verschiedene Funktionen, die die Wahl dieser Figur durch den König und durch Coysevox legitimieren:

Héraut, coursier des dieux, messenger ailé, il peut partout répandre les louanges royales; mail il est aussi la paix, partant, la richesse et l'abondance que la paix du Roi apporte au monde; mais il est aussi les arts, la musique, l'harmonie, tout ce que Marly symbolise sur le plan artistique.⁶⁴⁵

Immer wieder taucht das Gegensatzpaar Krieg bzw. Sieg und Frieden auf. In Kombination mit Merkur und dem Caduceus, der eindeutig als Friedenssymbol erkannt wurde, ist die Lesart der *Renommée* als Bild des Krieges bzw. Sieges viel näherliegender, als wenn sie allein dargestellt worden wäre. Rosasco konnte durch Analyse von zeitgenössischen Texten, aber auch von Monumenten, welche für Ludwig XIV. angefertigt worden waren, herausstellen, dass diese Kombination der Antithese Krieg und Frieden ein häufig wiederkehrendes Motiv und somit für den zeitgenössischen Betrachter ein bekannter Topos war. In diesem Licht zeigen sich auch die Skulpturengruppen *Merkur* und *Renommée* als »ingenious visual embodiments of a rhetoric formula«.⁶⁴⁶

3.6.3 Ferdinand Tietz' Merkur und Pegasus im Garten von Veitshöchheim

Wenn der Neptunbrunnen von Frederiksborg nun ein zeitlicher Rückblick war, kann im Folgenden im Vergleich zu Coysevox ein Sprung nach vorne gewagt werden, und zwar ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts. Eine ebenfalls in einem Herrscherkontext eingeschriebene Skulpturenzusammenstellung lässt die Thematik Merkurs in – hier loser – Verbindung zu Pegasus weiterführen, um die Inanspruchnahme dieser Figuren im Laufe der Zeit zu vergleichen. Gemeinsam ist allen diesen Beispielen der eben erwähnte Herrscherkontext, das heißt, die Repräsentation eines Souveräns mithilfe von Skulpturen insbesondere im Außenraum, genauer, im Garten. Wie einleitend bereits erwähnt, handelte es sich um unterschiedliche Arten von Herrschern; wenn Ludwig XIV. als absolutistisches Paradebeispiel angeführt worden ist, kann

⁶⁴⁵ Nickler 1982, S. 25.

⁶⁴⁶ Rosasco 1986, S. 97.

nun der Vergleich mit einem Fürstbischof aus Süddeutschland herangezogen werden, der zeigt, dass es nahezu unwesentlich war, in welcher Position sich die einzelnen Souveräne befanden, um sich nach außen angemessen repräsentieren zu wollen. Xaver Schaffer beschreibt diesen Umstand besonders anschaulich:

Während Frankreich von einem einzigen Fürsten – seinem König – regiert wurde, gab es in Deutschland die Vielzahl der Reichsstände mit ihren Duodez-Residenzen. Ein jeder der Duodez-Herren fühlte sich ebenso absolut wie ein Souverän, wie jener strahlende zu Versailles. Ein jeder wollte seine große, prächtige Residenz haben, wollte rauschende Feste feiern in funkelnden Spiegelsälen oder in Lustgärten, nachgeahmt jenen in Frankreich. Man empfand sich als eine eigene Welt und man schuf sich eine Welt zwischen Erleben und Traum, zwischen Sein und Illusion. Fast jeder dieser kleinen Höfe hatte sein Theater und seine Opera. Gerne sah man Tanz und Spiel und wollte selbst ebenso gern angeschaut und bewundert sein. Und weil es den kleinen Herrschern nicht vergönnt war, große Geschichte zu machen, durch Staatskunst oder Schlachtenruhm Unsterblichkeit zu gewinnen, so wandten sie sich den Künsten zu. Architekten, Bildhauer, Maler, Musiker und Dichter sollten den Zeitgenossen und der Nachwelt von ihrer Bedeutung künden. Daraus entsprang die oft geradezu maßlose Baulust deutscher Fürsten, eine Baulust, die ungeheure Summen verschlang und manches Leid über die Untertanen brachte. Aber, wie viel Schönheit wäre nicht geworden, hätte es diesen »Bauwurm« – so nennt ein Fürst aus dem Geschlechte der Schönborn seine Bauleidenschaft – nicht gegeben!⁶⁴⁷

Gärten waren mit unterschiedlichen Funktionen belegt, je nachdem, ob sie öffentlich zugänglich waren oder einen privaten Rückzugsort bildeten. Der Garten von Marly – im Gegensatz zu dem von Versailles – war nur für einige auserwählte Gäste sowie dem Hof Ludwigs XIV. zugänglich.⁶⁴⁸ Der Fokus der Gartengestaltung war weiterhin auf die Verherrlichung des Königs gelegt, das heißt, hier sollten nicht die Bevölkerung, Reisende etc. angesprochen werden, wie es auf öffentlichen Plätzen der Fall war, vielmehr richtete sich die verherrlichende Funktion der Bildprogramme in diesem privaten Rahmen auf die engsten Vertrauten und auserwählten Gäste. Der im Folgenden besprochene Garten war zwar Teil eines privaten Anwesens, aber trotzdem und ganz explizit für die Bevölkerung geöffnet und wurde auch durchaus als Vergnügungsort frequentiert.⁶⁴⁹ Es handelt sich um den Garten des Schlosses Veitshöchheim, der Sommerresidenz Adam Friedrich von Seinsheims (1708–1779),

⁶⁴⁷ Schaffer, Xaver: Leidenschaftliches Rokoko. Die Plastik des Ferdinand Tietz in berühmten Gärten und Residenzen, Augsburg 1958, S. 7.

⁶⁴⁸ Es galt als große Ehre, von Ludwig XIV. nach Marly eingeladen zu werden. Marly war ein Ort, an dem der König sich zurückziehen und von der Hofetikette befreit fühlen konnte. Vgl. Hansmann, Wilfried: Gartenkunst der Renaissance und des Barock, 2. durchges. Aufl., Köln 1988, S. 154 f.

⁶⁴⁹ Vgl. Werner, Ferdinand: Der Hofgarten in Veitshöchheim, Worms 1998, S. 5.

Fürstbischof von Würzburg, der ihn in den Jahren von 1765 bis 1768 von Ferdinand Tietz (1708–1777) mit fast 200 Skulpturen ausstatten ließ.⁶⁵⁰ Natürlich ist es hier nur bedingt möglich, einen Vergleich von Coysevox' Skulpturen mit jenen von Tietz anzustellen, da es sich um unterschiedliche Zeiten und Orte handelt, in denen die jeweiligen Kunstwerke entstanden sind. So hat sich vor allem in Süddeutschland das Rokoko in einer ganz eigenen Ausprägung entwickelt, weswegen man von einer weiteren Art bzw. einer fortschreitenden Entwicklung der Heranziehung mythologischer Figuren, wie Merkur und Pegasus, im höfischen Kontext sprechen sollte.

Seinsheim hatte von 1755 bis zu seinem Tod das Amt des Fürstbischofs von Würzburg, ab 1757 auch das von Bamberg inne, was ihn somit zu einem sowohl geistlichen als auch weltlichen Herrscher machte. Zur Demonstration seiner fürstlichen Position ließ er die Gartenanlagen von Seehof, Würzburg und Veitshöchheim neu und aufwändig gestalten. Besonders hervorzuheben ist der Garten von Veitshöchheim, da er ein gutes und fast vollständig erhaltenes Bild eines Rokoko-Gartens in Deutschland liefert.⁶⁵¹ Bei dessen Ausgestaltung war es Seinsheim in erster Linie wichtig, dass der Garten sowohl als angemessene Repräsentation seiner Person diente, als auch dessen Funktion als Ort des Amüsemments erfüllte.

Wie ein weltlicher Fürst liebte er Musik und Theater, Spiel und Jagd, Bälle und prunkvolle Hoffeste. Vergnügen und Arbeit hielten sich im Leben des Fürstbischofs die Waage. Er zog das Landleben dem Aufenthalt in seinen städtischen Residenzen vor, die er am liebsten nur als »Winterquartier« nutzen wollte. Seine große Passion waren die Gärten als Orte der Erholung und Muße, aus denen Staatsgeschäfte verbannt waren [...].⁶⁵²

Hauptstück der Gartenanlage ist der sogenannte Große See, ein Wasserbassin, in dessen Mitte sich ein hoch aufgetürmter Skulpturenberg erhebt. Es handelt sich um

⁶⁵⁰ Vgl. »Es kommen immer Leit aus Würzburg und Fremde hierher...« Zur Geschichte des Rokokogartens Veitshöchheim, hg. von Jost Albert / Gabriele Ehberger (Ausst.-Kat. Veitshöchheim, Schloss und Hofgarten, seit April 2005 Dauerausstellung), München 2006, S. 13.

⁶⁵¹ Vgl. Kalusok, Michaela: Der Rokoko-Garten in Veitshöchheim und sein Skulpturenprogramm als Spiegel höfischer Festkultur des 18. Jahrhunderts, in: Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest, hg. von Hildegard Wiewelhove (Ausst.-Kat. Bielefeld, Museum Huelmann, 18. Juni bis 8. Oktober 2000), Bielefeld 2000, S. 47–68, hier S. 47. Für einen genauen Überblick zur Geschichte der Gartenanlage, vgl. Kreisel, Heinrich: Die Entwicklungsgeschichte des Veitshöchheimer Hofgartens, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. 3 (1926), S. 45–74. Ders.: Der Rokokogarten zu Veitshöchheim, München 1953. Zu Ferdinand Tietz, vgl. besonders: Lindemann, Bernd Wolfgang: Ferdinand Tietz 1708–1777. Studien zu Werk, Stil und Ikonographie (zugl. Kiel, Univ., Diss., 1981), Weißenhorn 1989 sowie Ferdinand Tietz 1708–1777. Symposium und Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstags des Rokoko-Bildhauers, hg. von Wolfgang Brassat (Ausst.-Kat. Seehof, Schloss Seehof, 15. Juni bis 10. August 2008; Schriften des Instituts für Archäologie, Denkmalkunde und Kunstgeschichte, Bd. 1), Petersberg 2010.

⁶⁵² Kalusok 2000, S. 47.

die Darstellung eines Parnass (Abb. 62). Ganz oben, bekrönend, befindet sich der geflügelte Pegasus – ursprünglich war er vergoldet – sich aufbäumend über einem Arrangement mit in verschiedenen Höhen gestaffelten Figuren. Hier ist an die Legende des Pegasus zu denken, durch dessen Hufschlag der kastalische Quell, die Quelle der Inspiration, entsprungen ist.⁶⁵³ Die zwei höher gestellten Skulpturen können als Apollo mit der Laute sowie dem Sonnensymbol auf seiner Brust und Kalliope, die Muse der epischen Dichtung und somit die wichtigste und älteste unter den Musen, identifiziert werden. Die anderen acht Musen sind sitzend oder stehend auf dem Berg etwas niedriger positioniert. Sie haben nur zum Teil ihre traditionellen Attribute, alle tragen jedoch Musikinstrumente, sodass sich aus dem Musenberg ein regelrechtes Konzertensemble ergibt, das durch ein ursprünglich darin enthaltenes, durch Wasser betriebenes Glockenspiel akustisch erfahrbar wurde.⁶⁵⁴

Die Darstellung eines Parnass war keine Neuheit; die oft mit Pegasus bekrönte Brunnenskulptur kann bereits im 16. Jahrhundert als Bestandteil fürstlicher Gartenanlagen ausgemacht werden⁶⁵⁵ und erschien insofern für eine solche Umgebung geeignet, als dass hier stellvertretend fürstliche Tugenden repräsentiert werden konnten, wie bei Ludwig XIV. und Christian IV. als Förderer der Künste; die Symbolik zielt aber auch auf die Selbstbeherrschung und Zügelung von Affekten, die für einen Souverän und seine Funktion als Regierender von Bedeutung sind.⁶⁵⁶ Um nun Merkurs Bedeutung hervorzuheben, soll zunächst die weitere Ausstattung des Gartens im Überblick erfasst werden. Rund um den Großen See sind zahlreiche weitere Skulpturen aufgestellt, darunter eine Gruppe, die die vier Jahreszeiten repräsentiert (die Personifikation des Winters in Form eines alten Mannes, außerdem die Allegorien von Frühling, Sommer und Herbst in Form der Göttinnen Flora, Ceres und Pomona),⁶⁵⁷ und acht Einzelfiguren von mythologischen Gottheiten (Jupiter, Juno, Mars, Vulkan,

⁶⁵³ Vgl. S. 61, S. 143.

⁶⁵⁴ Vgl. Lindemann 1989, S. 253 f. Hier ist noch zu erwähnen, dass zwischen Parnass und Musenberg unterschieden werden muss, dies aber im 18. Jahrhundert gerne vermischt wurde; in den Dokumenten von Veitshöchheim wird ebenfalls der Musenberg als Parnass bezeichnet, vgl. Lindemann 1989, S. 256.

⁶⁵⁵ Hier kann der Pegasusbrunnen in der Villa d'Este in Tivoli und der Parnassbrunnen in der Villa Lante in Bagnaia genannt werden. Vgl. Colton, Judith: *The Parnasse François. Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius* (Yale Publications in the History of Art, 27), New Haven/London 1979, S. 83.

⁶⁵⁶ Dies ist nach Johannes Langner bei dem mit einer Viola dargestellten Apoll in Rubens' Gemälde *Die Erziehung der Maria von Medici* der Fall, was Bernd Lindemann hier auf den Veitshöchheimer Apoll überträgt. Vgl. Lindemann 1989, S. 256 und Langner, Johannes: »Die Erziehung der Maria von Medici« Zur Ikonographie eines Gemäldes von Rubens, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 30 (1979), S. 107–130, hier S. 107.

⁶⁵⁷ Vgl. Kalusok 2000, S. 51.

Neptun, Saturn, Venus und Merkur). Außerdem sind in den Heckenkabinetten Puttenpaare aufgestellt, die jeweils als Personifikation der Astronomie, Malerei, Architektur und Bildhauerei zu lesen sind.⁶⁵⁸ Die Götterfiguren sind in der Regel als Planeten gedeutet worden, zusammen mit Apollo als Sonnengott, sodass der Parnass, auf dem er sich befindet, zum Zentrum des Universums wird. Peter Stephan interpretiert demnach die Musen als »Erzeugerinnen der planetarischen Sphärenmusik«.⁶⁵⁹

Des Weiteren ist aber in einigen Götterfiguren nicht nur eine Deutung möglich, vielmehr öffnet sich eine weitere Interpretationsebene. Am Beispiel Merkurs (Abb. 63) ist eine mehrfache Deutung erkennbar. Wie bereits Lindemann festgestellt hat, scheint die Figur des Merkurs formal von einer Skulptur aus dem Garten von Versailles inspiriert zu sein. Es handelt sich um den *Point du Jour*, eine Skulptur von Pierre le Gros, die von Simon Thomassin in seiner Sammlung von Stichen nach Originalen des Versailler Gartens⁶⁶⁰ abgebildet worden ist (Abb. 64). Thomassin beschreibt diese Marmorskulptur als auf Wolken stehend und vom Wind umweht; *Point du Jour* steht für den Tagesanbruch, der, wie es Heinrich Roscher in seinem *Ausführlichen Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* beschreibt, mit dem Aufkommen von Winden einhergeht; der Sonnenaufgang ist für das Entstehen der Morgenwinde verantwortlich.⁶⁶¹ Der Bezug zu Merkur lässt sich unter anderem durch seine bereits im Kapitel zum Giambologna-Merkur erwähnte Funktion als Windgott⁶⁶² – und die Tatsache, dass seine Geburt zur frühen Morgenstunde explizit beschrieben wird⁶⁶³ – festmachen. Wenn Tietz sich also am *Point du Jour* – und nicht an einer Figur des Merkurs – orientiert hat, kann hier als weitere Ebene seiner Funktionen die Repräsentation des Elementes Luft aufgeführt werden, welches mit dem beginnenden Tag im Zusammenhang steht. Darauf deutet auch die formale Gestaltung von Tietz' Merkur hin, er erscheint nahezu schwerelos, das Gewand flattert um seinen Körper.

⁶⁵⁸ Vgl. Stephan, Peter: Figuren des Ferdinand Tietz in Veitshöchheim: Politische Gartenkunst unter Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim, in: Ausst.-Kat. Seehof 2008, S. 47–61, hier S. 50.

⁶⁵⁹ Stephan 2010a, S. 50.

⁶⁶⁰ Thomassin, Simon: Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, et autres ornemens tels qu'ils se voyent à présent dans le château et parc de Versailles: gravé d'après les originaux, Paris 1694, S. 16 und Abb. 121. (URL: <https://archive.org/details/receildesfigures00thom> - 15.11.2017)

⁶⁶¹ Vgl. Rapp, Adolf: Eos, in: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 1.1, Leipzig 1884, Sp. 1252–1278, hier Sp. 1255. Vgl. Roscher, Wilhelm Heinrich: Hermes der Windgott. Eine Vorarbeit zu einem Handbuch der griechischen Mythologie vom vergleichenden Standpunkt, Leipzig 1878, S. 103.

⁶⁶² Vgl. S. 85.

⁶⁶³ Vgl. Roscher 1878, S. 103 sowie: Im Hermes-Hymnos wird er als »Morgenkind« bezeichnet, der morgens geboren mittags schon mit der selbst erfundenen Leier spielt und abends die Rinderherde Apollons stiehlt. Vgl. Weiher, Anton (Hg.): Homerische Hymnen, 2. Aufl., München 1961, S. 63.

Es gibt unter den dargestellten Götterfiguren drei, die keine Planetengottheit darstellen, z. T. da die nach ihnen benannten Planeten erst später entdeckt wurden, Vulkan, Neptun und Juno.⁶⁶⁴ In ihnen sind schließlich die anderen Elemente Feuer, Wasser und Erde repräsentiert.⁶⁶⁵

Peter Stephan analysiert die Zusammenstellung der Skulpturen des Gartens in ihrer Gesamtheit und kommt zu dem Schluss, dass es sich um einen Katalog von verschiedenen klassischen Viererkombinationen, Tetralogien, handelt. In den bereits erwähnten Jahreszeiten erkennt er eine gleichzeitige Darstellung der vier Temperamente, außerdem werden die Tageszeiten und Erdteile repräsentiert. Ein ähnliches Projekt hatte auch Charles Le Brun für Versailles geplant, mit Ludwig XIV. als Sonnenkönig im Zentrum. Das Ensemble ist in dieser Form allerdings nur durch Pläne überliefert, aufgestellt wurden die Skulpturen letztlich nicht als zusammenhängendes Programm, sondern einzeln im Garten verteilt.⁶⁶⁶ Bei Thomassin sind jedoch die Tetralogien noch alle nacheinander als Gruppe kategorisiert, die eine Figur Ludwigs XIV. als Mittelpunkt hat.⁶⁶⁷ Nach Wilfried Hansmann handelt es sich um die skulpturale Wiedergabe der antiken Sintflutsage, wie sie in Ovids Metamorphosen⁶⁶⁸ beschrieben wird, nach der der Parnass mit Apollo, den Musen und Pegasus der Ausgangsort für ein neues Zeitalter war, das von den olympischen Göttern beherrscht wurde.

Sie umstehen denn auch den See zusammen mit den Allegorien der Jahreszeiten und Künste, die den kosmologischen Sinn des Programms verdeutlichen. Apollo erscheint als Führer der Musen, die zu seinem Spiel beim olympischen Göttermahl singen. Apollo leitet die Sphärenharmonie, die die Musen erzeugen. Der Parnaß ist der Berg des Apollo, der Ort des seligen Lebens, des Friedens, der Virtus, des Ruhmes, aber auch der Ort der Inspiration, der Begriff für die höchste dichterische Leistung.⁶⁶⁹

Was nun das Veitshöchheimer Skulpturenprogramm betrifft, ist die wissenschaftliche Forschung uneins, ob es einen alles umfassenden Gesamtzusammenhang gibt,⁶⁷⁰ wie

⁶⁶⁴ Neptun wurde erst 1844 entdeckt, vgl. Stephan, Peter: »Im Glanz der Majestät des Reiches« Tiepolo und die Würzburger Residenz. Die Reichsidee der Schönborn und die politische Ikonologie des Barock, Weissenhorn 2002, S. 245.

⁶⁶⁵ Vgl. Stephan 2010a, S. 51.

⁶⁶⁶ Vgl. Stephan 2010a, S. 52. Zu den Plänen Le Bruns, vgl. Walton, Guy: Louis XIV's Versailles, Harmondsworth 1986, S. 85 f.

⁶⁶⁷ Vgl. Stephan 2002, S. 251.

⁶⁶⁸ Ovid, Metamorphosen I, 259ff.

⁶⁶⁹ Hansmann, Wilfried: Gartenkunst der Renaissance und des Barock, 2. durchges. Aufl., Köln 1988, S. 283.

⁶⁷⁰ Lindemann und Kreisel sprechen sich gegen ein zusammenhängendes Gesamtprogramm aus. Vgl. Lindemann 1989, S. 299 und Kreisel 1953, S. 42.

auch darüber, ob die Ausstattung eine politische Konnotation enthält oder ob es sich um die Widerspiegelung höfischer Gesellschaft handelt.⁶⁷¹ Die Darstellung eines Götterreigens, eigentlich ein traditionelles ikonographisches Programm, entspricht hier nicht dem üblichen heroischen und übermenschlichen Ausdruck, den die Götterfiguren sonst als Vertreter und Repräsentanten von Herrschern und Tugenden ausstrahlen.⁶⁷² Ihre Physiognomie hat etwas fast Komisches, durch lange, spitze Nasen, kindliche Gesichter, oder einem Gesichtsausdruck, der eher etwas Überraschtes oder Neugieriges ausdrückt, als Überlegenheit und Ernst. Auch ihre Bewegungen muten oft tänzerisch an, manchmal kokett und übertrieben. Eine Herkulesfigur, auf dem bezwungenen Hesperidendrachen Ladon sitzend, wurde auch bereits als »Alkide [...] im vorgerückten Alter eines – freilich durchaus noch rüstigen – Pensionärs«⁶⁷³ beschrieben. Diese Art der Darstellung lässt sich auf die zu dieser Zeit vorherrschende Stimmung an den Höfen und in der gehobenen Gesellschaft beziehen, die besonders gern Beschäftigungen wie Jagd, Tanz, Theater und Spiel nachging. Auch Adam Friedrich von Seinsheim war ein Liebhaber der höfischen Beschäftigungen, die vor allem aus Banketten und Festen sowie Maskeraden bestanden, denen häufig die Gärten als Schauplatz dienten. So war es ihm ein dringendes Anliegen, sich nach dem Siebenjährigen Krieg (1756–1763) sofort um deren angemessene Ausgestaltung zu kümmern.⁶⁷⁴

[...D]ie Gärten des Adam Friedrich von Seinsheim [sind] als Refugium eines vielbeschäftigten, letztlich noch absolutistischen Staatsmannes anzusehen, dessen gärtnerische Leidenschaft weniger dem Interesse an der neuesten Gartenästhetik und ihrem neuen Naturbegriff entsprang, sondern der sich allegorisch-kosmologisch durch seine Anlagen angemessen repräsentiert wissen wollte und der sich samt Hofgesellschaft gebührend amüsieren wollte.⁶⁷⁵

Die ironische Brechung der Göttergestalten wirkt wie ein Reflex des höfischen Treibens, das sich nun auf die Skulptur zurückgeworfen, in dieser widerspiegelt. Die spielerische Heiterkeit der höfischen Feste mit ihren Bällen und Maskeraden durchzieht den vom Ursprung her repräsentativen Götterzyklus und den als Konzert interpretierten Parnaß. Die Skulptur wirkt als Spiegel der höfischen Gesellschaft und grenzt dadurch ans Genrehafte im Sinne des Alltäglichen und Wirklichen, freilich nicht der bäuerlichen, sondern einer fast schon zur Karikatur verzerrten, wenngleich niemals ernsthaft in Frage gestellten höfischen Wirklichkeit. Scherzhaft betrachtet man sich und die eigene Realität im Zerspiegel [...].⁶⁷⁶

⁶⁷¹ Wie es Peter und Kalusok vorschlagen (Vgl. Peter 2010a und Kalusok 2000).

⁶⁷² Vgl. Kalusok 2000, S. 51.

⁶⁷³ Stephan 2010a, S. 52.

⁶⁷⁴ Vgl. Kalusok 2000, S. 52.

⁶⁷⁵ Kalusok 2000, S. 47.

⁶⁷⁶ Kalusok 2000, S. 51.

Hier kann also die Friedenszeit nach dem Krieg als Motor für die Künste gesehen werden, vertreten durch Merkur, der als personifizierter Tagesanbruch die neue Zeit einläutet und die Künste erweckt.

Ferdinand Tietz hatte bereits für die Residenzen in Seehof, Trier und Bamberg Merkurskulpturen angefertigt, wobei die Veitshöchheimer Skulptur sich sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht von den anderen abgrenzt. Dies bestärkt die Annahme, dass es sich hier um einen speziell für ein zusammenhängendes Skulpturenprogramm angefertigten Merkur handelt.⁶⁷⁷

Was nun das Gesamtprogramm der Skulpturen betrifft, kann die Anordnung und die Wahl der Themen den herkulischen Tugendweg nachvollziehbar machen. Herkules, der hier auf dem Drachen ruhend dargestellt ist – die Bezwingung dieses Ungeheuers gilt als seine letzte Tat –, mit der blumentumkränzten Keule, die also nicht mehr gebraucht und daher geschmückt wurde, steht kurz vor seiner Apotheose auf dem Parnass und seiner Aufnahme in den olympischen Götterreigen.⁶⁷⁸ Diese Herkules-Allegorie findet sich bei einigen fürstlichen Gartengestaltungen und gilt als »fester Topos der barocken Ikonographie«.⁶⁷⁹ Vor allem in der Familie der Schönborn – und Adam Friedrich von Seinsheim war der Neffe von Lothar Franz von Schönborn, auf den im Folgenden eingegangen werden soll – wurde diese Tugendmetapher gern angewandt. Demnach ist sowohl in Pommersfelden, der Sommerresidenz Lothar Franz' von Schönborn, als auch in der Würzburger Residenz und den Gärten von Seehof und Veitshöchheim der herkulische Tugendweg in den Bildprogrammen präsent: als Sinnbild für die mächtige Herrschaftsposition und -ausübung, die – im Falle der Fürstbischöfe als geistliche Herrscher – nicht durch Vererbung sondern durch Leistung legitimiert wurden.⁶⁸⁰

⁶⁷⁷ Vgl. Stephan 2002, S. 246. Was die anderen drei Merkurskulpturen betrifft, soll hier nur kurz ein Überblick gegeben werden: der Seehofer Merkur lehnt sich eng an die zum klassischen Typus gewordene Form des fliegenden Giambologna-Merkurs an, der den Götterboten anzeigt (vgl. Lindemann 1989, S. 37). In Trier hält Merkur eine diesmal geplatze Börse mit herausfallenden Münzen als Attribut des Gottes der Diebe, was nach Lindemann »im Sinne der Vulgarisierung, der Hinwendung zum Genre« (Lindemann 1989, S. 47) zu verstehen ist. Der Bamberger Merkur schließlich wird durch die Blumen, die er trägt, zum »Blumenbringer«. Er spielt somit auf seine Umgebung des Rosengartens an, wo er aufgestellt worden war. (Vgl. Lindemann 1989, S. 314).

⁶⁷⁸ Peter Stephan führt diesen Gedanken des herkulischen Tugendweges aus: Vgl. Stephan 2010a, S. 52 f.

⁶⁷⁹ Stephan 2010a, S. 53.

⁶⁸⁰ Vgl. Stephan, Peter: Das Obere Belvedere in Wien. Architektonisches Konzept und Ikonographie. Das Schloss des Prinzen Eugen als Abbild seines Selbstverständnisses, Wien 2010, S. 195.

Lothar Franz von Schönborn ließ sich eben erwähnte Sommerresidenz in Pommersfelden bauen, wo, neben Herkules als Bild für die eben erwähnte Herrschaftslegitimation, besonders Merkur mit konkretem Bezug zum Bauherrn als zentrale Gestalt des politisch konnotierten Bild- und Skulpturenprogramms aufscheint, das nun – wieder in einem zeitlichen Rückschritt – beleuchtet werden soll.

3.6.4 Lothar Franz von Schönborn und der Merkur im Schloss Weißenstein zu Pommersfelden

Lothar Franz von Schönborn (1655–1729) ließ sich das Schloss Pommersfelden in den Jahren von 1711 bis 1718 vom Architekten Johann Dientzenhofer »als Ganzes nur von sich aus, ganz nach seinem persönlichen Geschmack und ausschließlich für sich als private Sommerresidenz erbauen«,⁶⁸¹ welches dadurch »zum getreulichen Spiegel seiner Persönlichkeit«⁶⁸² wurde.⁶⁸³ Da es sich hier um ein sehr dichtes und aufgeladenes Bildprogramm handelt, das sich stark mit dem Bauherrn in Beziehung setzt, ist zunächst die Person des Auftraggebers zu betrachten.

Die Familie Schönborn hatte es erst in der Generation vor Lothar Franz schlagartig zu großem Einfluss gebracht, als Johann Philipp (1605–1673) 1642 zum Bischof von Würzburg und 1647 zum Kurfürst von Mainz gewählt worden war.⁶⁸⁴ Lothar Franz folgte ihm nach und wurde 1693 Bischof von Bamberg, 1695 Kurfürst sowie Erzbischof von Mainz und damit Reichserzkanzler, der höchste Kurfürst des Heiligen Römischen Reiches. Somit hatte er drei Funktionen inne,

als oberster Prälat der Reichskirche, als höchster Repräsentant des Reichsfürstenstandes, der die Interessen des Reiches gegenüber dem Kaiser vertritt, und als oberster Lehnsmann des Kaisers, der dem Reichsoberhaupt zur Loyalität verpflichtet ist.⁶⁸⁵

⁶⁸¹ Kreisel, Heinrich: Das Schloss zu Pommersfelden, München 1953, S. 7.

⁶⁸² Kreisel 1953a, S. 7.

⁶⁸³ Zur Baugeschichte, vgl. Hofmann, Walter Jürgen: Schloss Pommersfelden. Geschichte seiner Entstehung (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 32; zugl. Erlangen-Nürnberg, Univ., Diss., 1966/1967), Nürnberg 1968.

⁶⁸⁴ Vgl. Teufel, Richard: Schloss Weissenstein ob Pommersfelden (Führer zu großen Baudenkmälern, 65), Berlin 1944, S. 2.

⁶⁸⁵ Stephan 2002, S. 51.

Diese verschiedenen Positionen werden durch seinen Wahlspruch deutlich: »Pro Deo, Caesare et Imperio«, der seine Loyalität zum Kaiser sowie seine Verpflichtung dem Reich und der Kirche gegenüber aufzeigt.⁶⁸⁶ Ein wichtiges Ereignis, das unter anderem auch zum Bau des Schlosses geführt hatte, war seine Unterstützung des zukünftigen Kaiser Karls VI., für den er sich im Kurfürstenkollegium eingesetzt hatte und den er schließlich am 22. Dezember 1711 in Frankfurt am Main krönte. Für diesen Einsatz erhielt er von Karl VI. eine hohe Geldsumme als Präsent, die sogenannten »Subsidiengelder«, die letzten Endes auch als »Bestechungsgelder«⁶⁸⁷ zu bezeichnen sind, und die er in den Bau des Schlosses investierte.⁶⁸⁸ Lothar Franz selbst war neben seinen politischen und kirchlichen Funktionen besonders an der Kunst und dem Bauwesen interessiert. Wie seinen absolutistischen Zeitgenossen (etwa Ludwig XIV., Max Emanuel von Bayern oder August dem Starken) war ihm besonders daran gelegen, seinen Status und den seiner Familie zu repräsentieren.⁶⁸⁹

Lothar Franz war ein glänzender Vertreter deutschen Adels jener Zeit, klug, hochgebildet, weitblickend, er liebte alle Künste mit der Leidenschaft des großen Mäzens und Dilettanten. Aber die Kunstliebe dieses großen Herrn [...] ging selbstverständlich über die persönliche Sphäre hinaus und wurde für den schönbornschen Familienehrgeiz dienstbar und zugleich eine Darstellung der neuen absolutistischen Staatsauffassung. Eben die den Wandel überdauernde Baukunst schien solchen Ansprüchen gerecht zu werden.⁶⁹⁰

In der Zeit, als Lothar Franz regierte (1695–1729), waren die Folgen des Dreißigjährigen Krieges so gut wie beigelegt und das Leben wiederhergestellt; eine allgemeine Baulust machte sich unter den Fürsten breit.⁶⁹¹

Bauen gehörte zu ihren Regierungsgeschäften, die unter dem verpflichtenden Gebot der *Salus Publica*, des öffentlichen Wohls, standen, einer vielgepriesenen Fürstentugend, die zugleich konkretes politisches Handeln war [...].⁶⁹²

⁶⁸⁶ Vgl. Jürgensmeier, Friedhelm: Politische Ziele und kirchliche Erneuerungsbestrebungen der Bischöfe aus dem Hause Schönborn im 17. und 18. Jahrhundert, in: Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, hg. von Gerhard Bott (Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 18. Februar bis 23. April 1989), Passau 1989, S. 11–23, hier S. 15. Die zweite wichtige Devise von Lothar Franz, die vor allem auf sein fürstbischöfliches Amt anspielt, ist: »Pro fide et patria«, vgl. Hofmann, Walter Jürgen: »In Campis Pomeranicis« Ikonologie als Fiktion und Geschichte, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 43 (1990), S. 129–155, hier S. 132, Anm. 26.

⁶⁸⁷ Schütz, Bernhard: Pommersfelden und der deutsche Schlossbau des Barock, in: Erich Schneider / Dieter J. Weiß (Hg.): 1711–2011: 300 Jahre Schloss Weißenstein ob Pommersfelden. Wissenschaftliches Symposium der Gesellschaft für fränkische Geschichte am 15. und 16. September 2011 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte, Reihe VIII: Quellen und Darstellungen zur fränkischen Kunstgeschichte, Bd. 17), Würzburg 2014, S. 41–79, hier S. 44.

⁶⁸⁸ Vgl. Kreisel 1953a, S. 8.

⁶⁸⁹ Vgl. Kreisel 1953a, S. 9.

⁶⁹⁰ Teufel 1944, S. 2.

⁶⁹¹ Vgl. Schütz, 2014, S. 42 f. Vgl. S. 145.

Lothar Franz gilt als Mäzen der Künste und passionierter Bauherr. Sein Residenzschloss in Pommersfelden – er taufte es auf den Namen *Weißenstein*, der sich allerdings nicht durchgesetzt hatte und deshalb in der Regel vom Schloss zu Pommersfelden die Rede ist⁶⁹³ – gilt als Grundlage für die Gestaltung der Würzburger Residenz,⁶⁹⁴ soll aber im Folgenden lediglich auf seinen ikonographischen Gehalt und den Einsatz der Merkurfigur beleuchtet werden.

Im Ausstattungsprogramm sind zwei dominante Themen auszumachen, wie Helmut-Eberhard Paulus darlegt: neben dem Herkulesprogramm, das hier unter anderem in Form des Tugendweges als Abbild der Herrschaftslegitimation verwendet wird,⁶⁹⁵ ist in Pommersfelden ein eindeutiger und ungewöhnlich starker Bezug der Merkurfigur zum Bauherrn gegeben. Bereits bei der Hoffassade wird ihre Bedeutung offensichtlich, da die den Giebel bekrönende Skulptur einen Merkur mit wehendem Mantel und Rock, mit weit ausgebreiteten Armen, einem mit großen Flügeln versehenen Helm und einen Caduceus haltend zeigt (Abb. 65). Er scheint gerade vom Himmel herabgefliegen und auf dem Giebel gelandet zu sein, wobei er nach unten blickt und seine Arme schützend über das Anwesen ausbreitet. Diese Position als zentrale Giebelfigur spricht für sich, wie auch die Haltung und die Tatsache, dass der Caduceus als eindeutiges Kennzeichen so auffällig ist, dass Merkur nicht nur weithin sichtbar, sondern auch als dieser identifizierbar wird. Links außen ist eine Minervaskulptur angebracht, in der Mitte des linken Giebelgesimses ist Apollo mit der Leier zu sehen, während die rechte Seite außen mit Mars und in der Mitte mit einer Figur, die ein Wappen mit dem Schönbornlöwen und dem Dreiberg hält, versehen ist.⁶⁹⁶ Die enge Beziehung Schönborns mit Merkur wird auch dadurch betont, dass sich direkt unterhalb der Merkurskulptur ein großes mit einer Krone bekröntes Schönbornwappen befindet, welches von zwei ebenfalls gekrönten Löwen gehalten wird. Zu beiden

⁶⁹² Hubala, Erich: Die Grafen von Schönborn als Bauherrn, in: Ausst.-Kat. Nürnberg 1989, S. 24–52, hier S. 24.

⁶⁹³ Vgl. Kreisel 1953a, S. 24.

⁶⁹⁴ Vgl. Kreisel 1953a, S. 17.

⁶⁹⁵ Dies ist im Treppenhaus und im Vestibül der Fall, die sich durch ihr Ausstattungsprogramm mit Herkuleszenen als Tugendweg hin zum »Goldenen Zeitalter« lesen lassen, vgl. Paulus, Helmut-Eberhard: Die Pomeranzenwelt des Lothar Franz von Schönborn. Ein inszeniertes »Goldenes Zeitalter« um den Mythos des »Goldenen Apfels«, in: Ders. (Hg.): Orangeriekultur in Oberfranken (Orangeriekultur, Bd. 13), 1. Aufl., Berlin 2016, S. 25–58, hier S. 40. Vgl. Stephan 2002, S. 231.

⁶⁹⁶ Die Künstler der Giebelfiguren sind nicht eindeutig geklärt, in Urkunden von 1715 werden Johann Nikolaus Rösch (Resch) und Sebastian Drexler (Drechsler) aus Bamberg genannt sowie der Jesuitenfrater Johannes. Die Figuren im Erdgeschoss vor dem Portal werden Burkard Zammels zugeschrieben, vgl. Kreisel 1953a, S. 22, 23.

Seiten des Portals ist jeweils ein Skulpturenpaar platziert, links die Personifikationen von Fidelitas und Amor, also Treue und Liebe, rechts Justitia und Fortitudo, also Gerechtigkeit und Tapferkeit.⁶⁹⁷ Die Hoffassade ist demnach eine Zusammenstellung von Elementen, die nach Peter Stephan eine konkrete Aussage verdeutlichen: Die hohe Stellung Lothar Franz' als Reichserzkanzler und die damit zusammenhängende politische und gesellschaftliche Aufwertung seiner Familie beruhen auf der Tugend, die ihm und seiner Familie innewohnt. In diesem Sinne liest Stephan auch die Merkurfigur: »Als Bote der himmlischen Mächte, aber auch als Gott des Glücks und seiner Gaben scheint Merkur die durch ihn vermittelte Erhebung der Schönbornlöwen sorgsam zu beobachten.«⁶⁹⁸ Er tritt hier jedoch nicht allein in seiner Funktion als Götterbote und Glücksgott auf. Heinrich Kreisel deutet die zentrale Anwesenheit Merkurs auf dem Giebel auch als Huldigung des Schlossherrn an den Gott des Handels und der Kaufleute, ein Hinweis auf Merkurs Einfluss auf die Finanzen, ohne die »auch kein Schloß und keine fürstliche Kultur gedeihen können.«⁶⁹⁹ Helmut-Eberhard Paulus schlägt in seiner die Gesamtausstattung berücksichtigenden Untersuchung ein komplexes Beziehungsgeflecht zwischen den verschiedenen Funktionen Merkurs mit den weiteren Tugenddarstellungen sowie der Herkulesprogrammatis in den Innenräumen vor. Zusammengefasst und fokussiert auf Merkur und Herkules sieht er die Tugenden *Sapientia* in Merkur und *Virtus* in Herkules repräsentiert, die sich direkt auf Lothar Franz beziehen. Vor allem die Funktion Schönborns als geistlicher wie auch weltlicher Herrscher ist darin betont:

Die Gestalt des Merkur verbildlicht zunächst den Mittler zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und Mensch; insofern wird hier deutlich auf das weltliche und geistliche Herrscheramt des Kurfürsten angespielt, wobei mit der Gestalt des Merkur die Bezugnahme auf das geistliche Amt zweifach betont erscheint, da Merkur auch das Sinnbild der Gottesverehrung ist. Merkur nimmt also mehr auf das geistliche Wirken des Bauherrn Bezug, während das weltliche Wirken mit Herkules angeschlagen wird. Insoweit finden wir in die Ikonologie des Schlosses Pommersfelden auch die auf weltliche und geistliche Selbstverwirklichung gerichtete Devise des Lothar Franz von Schönborn »Pro fide et patria« verwoben.⁷⁰⁰

⁶⁹⁷ Vgl. Stephan, Peter: Pommersfelden und der »Schönbornsche Reichsstil«. Das Schloss des Kurfürsten Lothar Franz im Wettstreit mit anderen Fürstenhöfen, in: Schneider/Weiß 2014, S. 267–299, hier S. 275. Vgl. Paulus, Helmut-Eberhard: Zur Ikonologie von Schloss Weissenstein zu Pommersfelden, in: *Ars Bavarica* 25/26 (1982), S. 73–100, hier S. 74.

⁶⁹⁸ Stephan 2014, S. 274.

⁶⁹⁹ Kreisel 1953a, S. 21.

⁷⁰⁰ Paulus 1982, S. 76.

Merkur als Repräsentant der *Sapientia* ist auch im Deckengemälde mit dem Thema *Die Weisheit streut Glück und Wohlstand über die Welt* im Kabinett dargestellt, bei dem ebenfalls Lothar Franz als guter Regent personifiziert wird.⁷⁰¹

Auch als Vermittler und Verkünder des Beginns einer goldenen Zeit soll Merkur hier – wie auch in Veitshöchheim, wo er den Tagesanbruch als Beginn eines neuen Tages und damit einer neuen Ära verdeutlicht – im Bildprogramm von Pommersfelden den Bezug zu Lothar Franz herstellen, der sich selbst gern in dieser Rolle gesehen hatte.⁷⁰²

Die Stellung Lothar Franz' als höchster Kurfürst, als Reichserzkanzler und erster Berater des Kaisers spiegelt sich auch in der astrologischen Position Merkurs als sonnennächster Planet wider.⁷⁰³ Die Darstellung von Apollo und den Planetengöttern wiederholt sich im Deckengemälde des Treppenhauses. Zu Apollos Seiten sind Diana-Luna und Aurora, also Mond und Morgenstern, platziert; sie werden von Jupiter, Merkur, Saturn, Venus, Mars und Neptun umgeben. Apollo steht nach Paulus für den obersten Gott, Jupiter, dessen Symboltier der Adler ist, für den Habsburger Kaiser, der ebenfalls den Adler im Wappen führt, und Merkur schließlich für den Kurfürsten. Diese drei sind mit einer Blumengirlande miteinander verbunden, sodass die »Trias der höchsten Personen im Reich« deutlich gemacht wird.⁷⁰⁴ Ein weiteres Gemälde – von Johann Rudolf Byß: *Die Künste huldigen Lothar Franz von Schönborn als Erbauer von Schloss Weißenstein ob Pommersfelden*, um 1723⁷⁰⁵ – lässt Merkur als Stellvertreter des Bauherrn auftreten (Abb. 66). Der Gott erscheint als verlebendigte Skulptur und erteilt der Personifikation der Architektur den Befehl für den Schlossbau, während ein Porträtmedaillon Lothar Franz' über dem Geschehen schwebt und rechts im Hintergrund bereits eine Ansicht des Schlosses zu sehen ist.⁷⁰⁶ Es gibt noch zahlreiche weitere Elemente, die sich von Merkur, Herkules und den anderen Götterdarstellungen im üppigen Ausstattungsprogramm des Schlosses von Pommersfelden auf Lothar Franz, seine enge Verbindung zum Kaiser, seine Position im Reich, seine Verdienste und seine Tugenden beziehen lassen, die aber nicht weiter ausgeführt

⁷⁰¹ Vgl. Paulus 1982, S. 77.

⁷⁰² Vgl. Bott, Katharina: Kat.-Nr. 116, in: Ausst.-Kat. Nürnberg 1989, S. 243–244, hier S. 244.

⁷⁰³ Vgl. Paulus 1982, S. 76.

⁷⁰⁴ Vgl. Paulus 1982, S. 80.

⁷⁰⁵ Johann Rudolf Byß war Hofmaler und Direktor der kurfürstlichen Gemäldegalerie in Pommersfelden. Das Gemälde »Die Künste huldigen Lothar Franz von Schönborn als Erbauer von Schloss Weißenstein ob Pommersfelden« (um 1723, Öl auf Kupfer, 27 x 21cm) ist in die Tür eines Schreibkantors eingesetzt. Vgl. Sangl, Sigrid: Kat.-Nr. 106, in: Ausst.-Kat. Nürnberg 1989, S. 236.

⁷⁰⁶ Vgl. Paulus 2016, S. 29.

werden, da hier der Fokus auf die Skulptur gerichtet werden sollte.⁷⁰⁷ Damit wird deutlich, wie stark die Merkurfigur – zusammen mit Herkules – als Identifikationsfigur für Lothar Franz von Schönborn fungiert und wie umfänglich ihr vielseitiges Allegoriepotenzial im Bildprogramm umgesetzt wurde. Bei der Betrachtung der bekrönenden Merkurfigur fällt auf, dass der Caduceus dominant in Szene gesetzt wurde, um noch weitere Bedeutungsebenen zu eröffnen, die der Stab durch Merkur, oder auch Merkur durch den Stab erhält. Schließlich lässt sich die Bedeutung der Merkurfigur im Schloss von Pommersfelden mit Helmut-Eberhard Paulus' Worten gut zusammenfassen:

Dieser alles überragende Stab ist das tragende Symbol der »Felicitas«. Er ist ihr Inbegriff und Attribut, zugleich ein Zeichen des Friedens und der Weisheit. Er ist in einem das Symbol für Frieden (Pax) und Eintracht (Concordia), der beiden prägenden Merkmale der goldenen Zeit. Und er ist hier auch die allegorische Metapher für eine Wiederkehr des antiken augusteischen »Goldenen Zeitalters«. Merkur, der Götterbote und nach Horaz der Herold des »Goldenen Zeitalters«⁷⁰⁸, weist uns in Pommersfelden den Weg. Er ist hier Verkünder des göttlichen Willens, ein Mittler zwischen Himmel und Erde, zwischen den Sphären des Göttlichen und des Menschlichen. Und er ist auch eine metaphorische Spiegelung des Bauherrn selbst, der als Kirchenfürst und Reichserzkanzler sich als ein guter Rat und Mittler der göttlichen Weisheit und Vorsehung verstand und sich in seinen politischen Taten als ein »Hercules Imperii« inszenierte.⁷⁰⁹

Trotz unterschiedlicher Positionen, was die Stellung der Auftraggeber betrifft, wird ersichtlich, dass Merkur im Kontext der Herrscherikonographie verschiedene Funktionen übernimmt, die sich auf einige Schlagworte fokussieren lassen. Vor allem im Hinblick auf die Gegenüberstellung Krieg/Sieg und Frieden kann Merkur letzteren eindeutig vertreten und wird auch durch die bereits als tradiert anzusehende Funktion des Friedensvermittlers oder -boten von den Zeitgenossen als solcher erkannt. Der Frieden in Verbindung mit Merkur geht im Darstellungsprogramm häufig einher mit seiner Funktion als Erwecker der Künste, die zu Friedenszeiten wieder blühen können, wie es bei Coysevox' Merkur und in Pommersfelden der Fall ist. »Die Rückkehr zu den Musen in Friedenszeiten ist ein ebenso geläufiger Topos wie die Vernachlässigung der Künste zu Zeiten des Krieges.«⁷¹⁰ Im Zusammenhang damit sah sich ein Herrscher gern auch als Mäzen und Förderer der Künste, der, nachdem er für Frieden

⁷⁰⁷ Zum Ausstattungsprogramm, vgl. Paulus 1982.

⁷⁰⁸ Horaz, Carmina I, 10.

⁷⁰⁹ Paulus 2016, S. 27.

⁷¹⁰ Stephan 2010a, S. 56.

gesorgt hatte, sich der Kunst widmen konnte und diese durch ihn wieder zu neuem Aufschwung kam. König Ludwig XIV. war ein leidenschaftlicher Bauherr und Auftraggeber, der sich damit rühmte, großartige Bildhauer zu beschäftigen und der sich durch den Bau prächtiger Schlösser und die Gestaltung repräsentativer Gartenanlagen als ruhmreicher Herrscher und Wohltäter für Kunst und Kultur verherrlichen ließ, ebenso wie Lothar Franz, der sich in dieses barocke Herrscherempfinden einfügen lässt. Auch Adam Friedrich von Seinsheim war äußerst kunstsinnig und darauf erpicht, sich durch Schloss und Garten gebührend zu repräsentieren, wobei auch er sich erst nach der »lästige[n] Zwangspause«, ⁷¹¹ die ihm der Siebenjährige Krieg beschert hatte, mit der Ausgestaltung seines Gartens beschäftigen konnte.

Zu den Schlagwörtern von Friedensvermittler, Friedensbote, Verkünder des Ruhmes und Erwecker der Künste ist vor allem auch der Anbruch einer neuen Zeit – ein neuer Tag, ein neues Zeitalter –, symbolisiert durch Merkur, in den Bildprogrammen verdeutlicht. Merkur findet also seinen Platz ganz in der Nähe der obersten Gottheiten, Jupiter oder Apollo, denn seine Vielfältigkeit und seine umfassend starken und positiven Funktionen verleihen ihm – und verleiht er den jeweiligen Fürsten, die ihn heranziehen und für sich beanspruchen – alle Tugenden, derer ein Souverän bedarf, sowohl in Kriegs- als auch in Friedenszeiten, sowohl auf geistlicher als auch auf weltlicher Ebene, sowohl auf finanziellem als auch auf intellektuellem Gebiet.

Es kann jedoch nicht nur in Bezug auf eine jeweilige Epoche und den Herrscher, der sie durch die Schaffung von Frieden einläutete – und sich somit gern als Begründer einer neuen Ära ansehen ließ – vom Anbruch einer neuen Zeit die Rede sein. Im Laufe der hier vorliegenden Arbeit wurde der Beginn der Untersuchung von Merkur allegorien im politischen Kontext in der Renaissance angesetzt und soll mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert beendet werden, da sich hier ein Umbruch in Gesellschaft und Kultur und somit auch in der Funktion der Kunst abzeichnet. Die zwei folgenden Beispiele sollen Merkurskulpturen dieser Zeit und den beginnenden Rückgang von politisch genutzten Allegorien (allgemein und speziell in Form der Merkurfigur) beleuchten.

⁷¹¹ Stephan 2010a, S. 56.

3.7 Merkur im 18. Jahrhundert am Beispiel Frankreichs

Die beiden folgenden Skulpturen entstanden im 18. Jahrhundert in Frankreich. Obwohl Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785) seinen *Merkur* bereits in den 1740er Jahren anfertigte, soll dennoch zunächst Augustin Pajous (1730–1809) *Merkur* aus dem Jahr 1780 näher beleuchtet werden, da sich der inhaltliche und kontextuelle Bezug von Pajous Skulptur an die Thematik von Pommersfelden anschließen lässt, wie im Folgenden ausgeführt wird.

3.7.1 Individuelle Auftraggeber im 18. Jahrhundert: Augustin Pajous *Merkur* als Teil eines Skulpturenensembles zur Selbstrepräsentation des Finanzministers Abbé Terray

Es handelt sich auch hier um eine Auftragsarbeit, in diesem Fall für den Finanzminister Abbé Terray (1715–1778), der ein ganzes Skulpturenensemble – darunter Pajous *Merkur* – für die explizite Repräsentation seiner Ämter anfertigen ließ. Wie Merkur in Pommersfelden die finanzielle Seite betont, ist es auch hier seine Funktion als Gott des Handels, der Kaufmänner und damit auch der Finanzen, die in den Vordergrund gerückt wird. Deutlich wird dies dadurch, dass sein Caduceus beiseitegelegt ist und an einem großen, eingeschnürten Paket lehnt (Abb. 67). Merkur steht in lässiger Haltung da, auf dem nach rechts gewandten Kopf trägt er die Flügelkappe, allerdings fehlen die Flügelsandalen an seinen Füßen. Der Körper ist in einem ausgeprägten Kontrapost gebildet, das Gewicht ist komplett auf sein rechtes Standbein verlagert, während der linke Fuß etwas erhöht auf einem Stein ruht. Hinter ihm befindet sich ein großes Paket, das der Skulptur zugleich als Stütze dient. Merkur stützt sich mit seiner linken Hand darauf, während er in seiner Rechten den Geldbeutel trägt.

Dass der Stab des Götterboten jedoch nicht einfach weggelassen, sondern nur sorgfältig beiseitegelegt wurde, scheint ein interessanter und wichtiger Aspekt zu sein. Der Caduceus, der ebenso auf Merkurs Botenfunktion wie auf seine Bedeutung als Friedensstifter und Erwecker der Künste verweist, ist zwar präsent, jedoch in

einer untergeordneten Weise, wie wenn die Symbolik des Stabes als sekundär definiert und auf einer Liste der Prioritäten hintangestellt worden wäre. Im Vordergrund steht das Attribut des Geldbeutels, also Handel und wirtschaftliche Blüte. Zugleich zeigt die Anwesenheit des Caduceus aber, dass diese Aspekte nicht vernachlässigt werden sollen, sondern dass ihnen durch gesicherte Finanzen vielmehr erst der Weg geebnet werden müsse. Der Geldbeutel und der große Ballen hinter Merkur fungieren demnach als Voraussetzung und Bedingung für Frieden und Kunst. Der griffbereite Stab deutet an, dass die geistigen und künstlerischen Aspekte sogleich in den Vordergrund rücken würden, sobald Handel und Wirtschaft gesichert wären. Dann könnte Merkur den Caduceus wieder an sich nehmen und auch jene seiner Funktionen erfüllen, die durch den Heroldstab symbolisiert werden. Somit stellt sich quasi eine hierarchische Ordnung von Prioritäten her, die die Finanzen als unerlässliche Voraussetzung und Grundlage für Frieden und Kultur definieren – einen Bereich also, in dem sich Terray seiner Erfolge rühmen wollte. Merkurs Flügelschuhe wurden ausgespart, die in der Regel seine Schnelligkeit als Götterbote oder auch die Schnelligkeit der Rede, also seine Funktion als Gott der Redner, symbolisiert, was vermutlich andeuten soll, dass diese Aspekte des Gottes hier nicht ins Gewicht fallen dürften.

Um die inhaltliche Bedeutung dieser Merkurskulptur genauer zu untersuchen, ist zunächst der historische Kontext dieser Zeit im Bezug zur Person des Auftraggebers zu betrachten. Der formale und künstlerische Aspekt wird im hierauf folgenden Kapitel zu Pigalles *Merkur* besprochen, da sich durch den direkten Vergleich der beiden Skulpturen die Entwicklung der künstlerischen Auffassung und Gestaltung innerhalb des 18. Jahrhunderts ablesen lässt.

Abbé Terray, der Auftraggeber, war als Priester der Kirche zugehörig, bekleidete aber in erster Linie offizielle Ämter. Er hatte die Skulpturen speziell für sein Stadthaus in der rue Notre-Dame-des-Champs in Paris bestellt.⁷¹² Dass es sich bei diesem Skulpturenprogramm – es umfasste vier Einzelfiguren und vier Gruppen – um ein zusammenhängendes und bereits vorher vom Auftraggeber selbst geplantes Ensemble handelt, wird durch Dokumente und Rechnungen deutlich und plausibel, die belegen, dass noch vor der Anfertigung der Skulpturen bereits acht Marmorsockel in

⁷¹² Vgl. Scherf, Guilhem: Works for Collectors, in: Augustin Pajou. Royal Sculptor 1730–1809, hg. von James David Draper / Guilhem Scherf (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 20. Oktober 1997 bis 19. Januar 1998; New York, Metropolitan Museum of Art, 26. Februar bis 24. Mai 1998), Paris/New York 1997, S. 163–170, hier S. 166.

seiner Galerie aufgestellt worden waren, von denen sich jeder für eine der Skulpturen bzw. Skulpturengruppen ausmachen lässt.⁷¹³ Jene für die Einzelfiguren waren mit zu den jeweiligen Figuren passenden szenischen Reliefs versehen, die allerdings heute verloren sind.⁷¹⁴ Den Beginn der Aufträge für dieses Ensemble stellte die Skulptur einer *Pyrrha*⁷¹⁵ von Jean-Pierre-Antoine Tassaert dar (Abb. 68). Durch Besprechungen im Salon vom August 1773, bei dem ein Gipsmodell der *Pyrrha* ausgestellt worden war, kann hier ein zeitlicher terminus ante quem festgesetzt werden, kurz vorher muss also der Auftrag an Tassaert erfolgt sein. Wenn nun davon ausgegangen wird, dass die Skulpturen bereits als Ensemble geplant worden waren – worauf die bereits erwähnten Sockel schließen lassen –, geht damit einher, dass auch die anderen Figuren zu diesem Zeitpunkt bestellt worden waren. Dies wird dann wichtig, wenn es um die Deutung des Ensembles und ihren Bezug zum Auftraggeber gehen soll.⁷¹⁶ Als Pendant zur *Pyrrha* war Jean-Baptiste Pigalle – der im folgenden Kapitel über seinen *Merkur*, einem seiner Hauptwerke, behandelt wird – mit einer *Abundantia*⁷¹⁷ beauftragt worden, an der er 1774 zu arbeiten begann (Abb. 69).⁷¹⁸ Als männliche Korrespondenzen zu *Pyrrha* und *Abundantia* vervollständigten ein *Apollo* von Louis-Philippe Mouchy (Abb. 70) und der *Merkur* von Augustin Pajou das Programm.⁷¹⁹ Die letzten beiden wurden allerdings erst 1779 bzw. 1780 fertig.

Diese erste Skulpturengruppe diente der Repräsentation von Terrays Funktion als Finanzminister, wie im Folgenden genauer besprochen wird. Eine weitere Skulpturengruppe bestand aus vier Puttenpaaren, die die Künste und Wissenschaften symbolisieren. Die einzelnen Putti personifizieren jeweils einen Bereich. Mit dem Paar *Poesie und Musik* wurde Claude-Michel, genannt Clodion, beauftragt, es wurde allerdings wahrscheinlich von Assistenten ausgeführt (Abb. 71). *Malerei und Bildhauerei* stammen von Antoine Tassaert (Abb. 72); beide Puttenpaare sind undatiert. Jean-Jacques Caffieri fertigte *Geometrie und Architektur* (1776, Abb. 73) an und Félix

⁷¹³ Vgl. Bailey, Colin: Mécénat privé? Mécénat public? L'abbé Terray, collectionneur de sculptures contemporaines, in: Guilhem Scherf (Hg.): Clodion et la sculpture française de la fin du XVIIIe siècle. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 20 et 21 mars 1992, Paris 1993, S. 189–222, hier S. 196.

⁷¹⁴ Vgl. Bailey, Colin: The abbé Terray: an enlightened patron of modern sculpture, in: The Burlington Magazine 135, Nr. 1079 (Feb. 1993), S. 121–132, hier S. 123 f.

⁷¹⁵ Heute im Musée du Louvre in Paris.

⁷¹⁶ Vgl. Bailey 1993a, S. 123.

⁷¹⁷ Heute in einer Privatsammlung, vgl. Scherf, in: Ausst.-Kat. Paris/New York, 1997–1998, S. 166.

⁷¹⁸ Vgl. Bailey 1993a, S. 124.

⁷¹⁹ Beide Skulpturen befinden sich heute im Musée du Louvre in Paris, vgl. Scherf 1997a, S. 166.

Lecomte das Paar *Geographie und Astronomie* (1778, Abb. 74).⁷²⁰ Es kam allerdings nicht dazu, dass das Programm in toto hätte besichtigt werden können, die Skulpturen wurden nie in Terrays Galerie aufgestellt, da er bereits im Februar 1778 verstarb und seine Sammlung ein Jahr später verkauft wurde. Die Skulpturen von Mouchy und Pigalle wurden zwar in der Liste seines zum Verkauf stehenden Besitzes aufgeführt, allerdings mit dem Hinweis, dass sie in den jeweiligen Künstlerateliers begutachtet werden könnten, da sie noch nicht fertig waren.⁷²¹

Zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe stand Abbé Terray auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Finanzminister, kurz darauf, im Juli 1773, sollte er zum *Dirécteur-Général des Bâtiments du Roi* ernannt werden, was die Interpretation der zwei Skulpturenensembles als die jeweilige Repräsentation seiner Ämter plausibel macht.⁷²² Dieses zweite Amt bestand nämlich neben dem Bau königlicher Schlösser, Bauten und Gärten hauptsächlich aus der Verantwortung für die königlichen Gobelinmanufakturen und für die *Académie de peinture et sculpture*, die *Académie de l'architecture* sowie die *Académie de France* in Rom. Der Amtsinhaber konnte somit die Kunstentwicklung und -produktion im Königreich kontrollieren und lenken und kann daher auch als Direktor der Bildenden Künste in Frankreich bezeichnet werden.⁷²³ Die Puttenpaare passen also zur zweiten wichtigen Funktion Terrays, die er genau in diesem Jahr aufnahm. Colin Bailey spricht von der »nature autoréférentielle de l'ensemble – récemment défini avec pertinence comme célébrant ›la double fonction du Ministre‹– [...]«⁷²⁴ und geht, wie erwähnt, davon aus, dass es ein schon vor der Ausführung der Kunstwerke festgelegtes Programm gegeben hat. Die Sammlung Terray ist seiner Meinung nach »l'une des collections privées de sculptures les plus cohérentes et les plus remarquables du XVIII^e siècle.«⁷²⁵

Im Einzelnen ist die Deutung der Figuren folgendermaßen zusammenzufassen: Pyrrha ist eine Figur aus der griechischen Mythologie. Sie und ihr Mann Deukalion

⁷²⁰ Vgl. Bailey 1993a, S. 125. Die Puttenpaare *Poesie und Musik* sowie *Malerei und Bildhauerei* befinden sich in der National Gallery of Art in Washington D.C., die Puttenpaare *Geometrie und Architektur* sowie *Geographie und Astronomie* befinden sich in der Rothschild Collection in Waddesdon Manor. Für genauere Informationen hierzu, vgl. Hodgkinson, Terence: The James A. Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Sculpture, London 1970, S. 16–19. Sowie Bailey 1993, S. 203 f.

⁷²¹ Vgl. Bailey 1993a, S. 121, 125.

⁷²² Vgl. Bailey 1993a, S. 123, 125.

⁷²³ Vgl. Silvestre de Sacy, Jacques: Le comte d'Angiviller. Dernier Directeur général des Bâtiments du Roi, Plon 1953, S. 57.

⁷²⁴ Bailey 1993, S. 195.

⁷²⁵ Bailey 1993, S. 195.

waren die einzigen Überlebenden einer Sintflut, nach dessen Ende sie von der Göttin Themis angewiesen wurden, Steine hinter sich zu werfen; aus diesen entstand ein neues Menschengeschlecht. Pyrrha steht somit für das Volk, die Bevölkerung.⁷²⁶ Ihr Pendant ist die *Abundantia* von Pigalle. Aus Briefen von Pigalle an Terray geht hervor, dass es sich bei dieser Figur um eine »Moissonneuse« handelt, also eine Erntearbeiterin.⁷²⁷ In einem Katalog von 1778 für den Verkauf von Terrays Besitz, in dem alle Kunstwerke aufgelistet und beschrieben wurden,⁷²⁸ wird die gleiche Skulptur als »Abondance« bezeichnet: »L'Abondance sous la figure d'une femme nue, elle tient une gerbe de blé, & donne à manger à un mouton. Cette figure est de grandeur naturelle.«⁷²⁹ Wenn also *Pyrrha* im weiteren Sinn für die Bevölkerung steht, bezieht sich *Abundantia* bzw. die Erntearbeiterin auf die Landwirtschaft, was durch das inzwischen verlorene Relief, welches ebenfalls im Katalog erwähnt wurde, noch deutlicher wird. Darauf war ein Landarbeiter mit seinem Pflug zu sehen, vor den zwei Ochsen gespannt sind, daneben eine Frau in der Hocke mit dem Ertrag der Ernte neben ihr.⁷³⁰ Die zwei männlichen Figuren des Ensembles sind mit jeweils einer ihrer klassischen Funktionen belegt, *Apollo* steht für die Künste, *Merkur* für den Handel.⁷³¹

Although Mouchy's *Apollo*, symbol of the Fine Arts, might seem to refer specifically to Terray's functions as Directeur-Général des Bâtiments, its relationship to Pajou's *Mercury*, god of Commerce, suggests a different affiliation. Population, Agriculture, Commerce, the Arts: four activities, interconnected, under the purview of a responsible and vigilant Contrôleur-Général des Finances.⁷³²

Durch die Kombination dieser vier Schlagworte Bevölkerung, Landwirtschaft, Kunst und Handel war es Terray daran gelegen, den durch ihn als Finanzminister erreichten Wohlstand Frankreichs im landwirtschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereich hervorzuheben.⁷³³ Mittels der Reformen, die er zu seiner Amtszeit (1769–1774) durchsetzte, wurde der bis dahin hoch verschuldete Staatshaushalt wieder

⁷²⁶ Ov. Met. 1,313–415.

⁷²⁷ Vgl. Réau, Louis: La »Moissonneuse« de Pigalle, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1920, S. 106–108, hier S. 106.

⁷²⁸ Joullain, François Charles: Catalogue d'une très-belle Collection de Tableaux, Sculptures en marbre, bronze, plomb doré, terre cuite [...] Provenans de la succession de feu M. l'Abbé TERRAY [...], Paris 1778.

⁷²⁹ Zitiert in: Réau 1920, S. 107.

⁷³⁰ Vgl. Joullain 1778, Nr. 20, S. 14. Vgl. Bailey 1993a, S. 124.

⁷³¹ Das verlorene Relief der Merkurfigur zeigte Händler, die Waren gegen Geldsäcke eintauschten. Vgl. Scherf, Guilhem: Chronologie, in: Ausst.-Kat. Paris/New York, 1997–1998, S. 379–402, hier S. 387.

⁷³² Bailey 1993a, S. 125.

⁷³³ Vgl. Bailey 1993a, S. 130.

stabilisiert.⁷³⁴ Ein wichtiger Dreh- und Angelpunkt politischen Handlungsbedarfes stellte der Getreidehandel dar. 1763 hatte die Regierung den freien Handel ausgerufen – es war die Zeit allgemeiner Wirtschaftsliberalisierung – und die strenge Regulierung von Seiten des Staates wurde gelockert. Dies war eine Reaktion auf bzw. eine praktische Umsetzung der Forderungen von Wirtschaftstheoretikern, die sich um François Quesnay, den führenden Vertreter der sogenannten *économistes* bzw. *physiocrats*, gruppiert hatten.⁷³⁵ Sie befürworteten u. a. den Freihandel, insbesondere was den Getreidehandel betraf, und forderten, dass die Regierung sich aus dem Bereich von Handel und Gewerbe zurückziehen sollte.⁷³⁶ Diese Ansichten und Forderungen wurden bereits in der *Encyclopédie* angedeutet, die u. a. von Diderot herausgegeben worden war. Quesnay selbst war Autor einiger Artikel, darunter auch jener über das Getreide und über die Landwirtschaft im Allgemeinen. Er thematisierte darin den großen Einfluss der Landwirtschaft auf das gesamte Wohlergehen des Landes, für den König, die Kirche, aber vor allem auch die Bevölkerung und den Handel.⁷³⁷

C'est l'agriculture qui fournit les matières de premier besoin, qui donne des revenus au Roi et aux propriétaires, des dixièmes au clergé [...] Ce sont ses premières richesses qui donne de l'activité à toutes les autres professions, qui font fleurir le commerce, qui favorisent la population, qui entretiennent la prospérité de la nation.⁷³⁸

Infolge dieser Lockerung des Getreidehandels und der fehlenden Preiskontrolle durch den Staat kam es zu Preissteigerungen, zusätzlich geschürt durch Missernten, was große Unruhen in der Bevölkerung auslöste. Als Terray Finanzminister wurde, herrschte bereits eine Krise im Getreidehandel. Aus diesem Grund veranlasste er bei seinem Amtsantritt 1769 wieder eine strengere Kontrolle und staatliche Versorgung. Gebiete, in denen großer Mangel herrschte, sollten mit Getreide, das vom König

⁷³⁴ Vgl. Firmin, Gwenola: L'Abbé Terray, «Un être fort extraordinaire», in: De Versailles à la Motte Tilly. L'Abbé Terray, ministre de Louis XV, hg. von Gwenola Firmin / Vincent Bastien (Ausst.-Kat. La Motte-Tilly, Château de la Motte Tilly, 29. Mai bis 20. September 2015), Paris 2015, S. 5–9, hier S. 6.

⁷³⁵ Vgl. Clark, Henry: Grain Trade Information: Economic Conflict and Political Culture under Terray 1770–1774, in: *The Journal of Modern History* 76, Nr. 4 (Dez. 2004), S. 793–834, hier S. 796.

⁷³⁶ Für eine detaillierte Beschreibung des Reformprogramms der Physiokraten, vgl. Mager, Wolfgang: *Frankreich vom Ancien Régime zur Moderne. Wirtschafts-, Gesellschafts- und politische Institutionengeschichte 1630–1830*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1980, S. 202.

⁷³⁷ Vgl. Bailey 1993a, S. 131.

⁷³⁸ Quesnay, François: »Grains«, in: Denis Diderot / Jean-Baptiste d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 35 Bde., Paris 1751–1780, hier Bd. 7, S. 820, zitiert in: Bailey 1993a, S. 131.

angekauft worden war, unterstützt werden.⁷³⁹ Eigentlich widersprach also Terrays Politik dem wirtschaftsliberalen Gedankengut. Durch die fehlende Transparenz seiner Reformen wurde ihm dann vorgeworfen, er würde auf die Verarmung der Bevölkerung spekulieren. Zudem wurden Pläne bekannt, dass die Regierung eine Ausnahme in der Versorgung mit Getreide für Paris beabsichtigte und eine Art Not-Getreidespeicher veranlassen wollte, was in der Bevölkerung nur noch mehr den Verdacht schürte, die Regierung wolle sich auf ihre Kosten bereichern und eine Hungersnot riskieren.⁷⁴⁰ Dieser Verdacht war jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach unbegründet. Nach Colin Bailey gibt es zahlreiche Nachweise, die darauf schließen lassen, dass es Terray durchaus daran gelegen war, für das Wohlergehen der Bevölkerung zu sorgen, welches seiner Meinung nach vor allem dann entstehen könnte, wenn die Versorgung dieser breiten Basis durch königliche Unterstützung erfolgte und gesichert würde. In einem Brief an den Comte du Périgord vom 25. November 1772 schreibt er, dass der prosperierende Handel von der Landwirtschaft abhängig sei, welche es mit jedem Mittel zu unterstützen gelte.⁷⁴¹

Terray's gallery would have reflected nothing of the social upheavals, popular distress, or fiercely contested policies concerning the regulation of agriculture and the grain trade. It would have been replete with images of abundance and prosperity, evoking a community both regulated and harmonious, which shared in the benefits of a thriving economy supervised by enlightened administrators. In this sense then, both Terray's sculptures and his paintings acted as an exegesis of programmes he supported and of an economic wellbeing he strove to obtain.⁷⁴²

Terray wurde zu Lebzeiten stark attackiert und seine politischen Handlungen von der Bevölkerung aus eben erwähnter Skepsis heraus verurteilt. Dies war möglicherweise nicht zuletzt ein Grund für den Auftrag der Skulpturen, welche in gewisser Weise eine Art Selbstrechtfertigung darstellen konnten, eine Rechtfertigung seiner landwirtschaftlichen und ökonomischen Politik, und ein Zeugnis der Errungenschaften seiner Amtszeit. Womöglich wollte Terray, bewusst oder unbewusst, als neuer Jean-Baptiste Colbert gesehen werden, der Finanzminister Ludwigs XIV., der durch kluge

⁷³⁹ Vgl. Bailey 1993a, S. 131. Für einen genaueren Einblick in Terrays Finanzpolitik, vgl. Kaplan, Steven L.: *Bread, Politics and Political Economy in the Reign of Louis XV*, 2 Bde., La Haye 1976, Bd. 2, S. 537–570. Girard, René: *L'Abbé Terray et la liberté du commerce des grains, 1769–1774*, Paris 1924.

⁷⁴⁰ Vgl. Bohstedt, John: *Moralische Ökonomie und historischer Kontext*, in: Manfred Gailus / Heinrich Volkmann (Hg.): *Der Kampf um das tägliche Brot: Nahrungsmangel, Versorgungspolitik und Protest 1770–1990*, Opladen 1994, S. 27–51, hier S. 48.

⁷⁴¹ Vgl. Bailey 1993a, S. 131.

⁷⁴² Bailey 1993a, S. 131.

Finanzpolitik den Staatshaushalt wiederaufgebaut hatte. Als Finanzminister war es Colbert, mit dem er sich messen und vergleichen wollte.⁷⁴³ Dessen Haupterrungenschaft war die gleichzeitige Vergrößerung königlicher Macht und des allgemeinen Wohlstands. Grundlegend hierfür war für Colbert das Wachstum der Bevölkerung, für das wiederum die Landwirtschaft als Basis diente. Aber allein durch Landwirtschaft, so sein Postulat, könne kein allgemeiner Wohlstand erreicht werden. Diejenigen, die sich mit den Künsten, dem Handwerk und der Landarbeit beschäftigten, hätten keine Möglichkeit, Käufer für ihre Produkte zu finden. Dafür seien Händler nötig, die für einen Austausch von nationalen und ausländischen Produkten sorgen sollten. Jacques Necker, der 1776 Finanzminister Ludwigs XVI. wurde, verfasste im Jahr 1773 eine Lobrede auf Colbert, die dessen Errungenschaften und Ansichten zusammenfasste; er erhielt dafür einen Preis der *Académie française*, wodurch diese Rede große Bekanntheit erlangte. Darin wird auch das von Colbert postulierte Zusammenspiel von Bevölkerung, Landwirtschaft, Handel und Wohlstand thematisiert:⁷⁴⁴ »Voilà donc l’Agriculture, les Manufactures & le Commerce qui semblent former une chaîne de bienfaits, & s’unir pour étendre la population & multiplier les jouissances.«⁷⁴⁵ Außerdem gibt Necker eine kurze Zusammenfassung der Grundlagen für den Wohlstand der Bevölkerung: »Sources de la population & de la Richesse: L’Agriculture, les Métiers, les Arts, les Manufactures, le Commerce & les Institutions d’une sage Administration.«⁷⁴⁶

Angesichts des Bekanntheitsgrades dieser Rede, deren Inhalte weit verbreitet waren, zusätzlich zu der Tatsache, dass es sich genau um die Zeit handelt, in der Terray seine Skulpturen in Auftrag gegeben hat, ist es durchaus wahrscheinlich, dass das Ensemble sich auf diesen Kontext stützt und Terray sich entschieden hatte, die Figuren *Pyrrha* (Bevölkerung), *Abundantia* (Landwirtschaft), *Apollo* (Künste) und *Merkur* (Handel) als Repräsentanten seiner Funktion – und seines Erfolgs – als Finanzminister anfertigen zu lassen. Zugleich brachte er damit zum Ausdruck, dass er als Nachfolger Colberts betrachtet werden wollte, der offensichtlich sein Vorbild war. Aus diesem Grund ließ er auch eigens dessen Bronzestatue für seine Galerie anfertigen. Diese Argumentation von Colin Bailey zum Einfluss Colberts sowie der

⁷⁴³ Vgl. Bailey 1993a, S. 131.

⁷⁴⁴ Vgl. Bailey 1993a, S. 131.

⁷⁴⁵ Necker, Jacques: *Éloge de Jean-Baptiste Colbert. Discours qui a remporté le prix de l’Académie française en 1773*, Paris 1773, S. 30; zitiert in Bailey 1993a, S. 132, allerdings mit der falschen Seitenangabe von Neckers *Éloge*.

⁷⁴⁶ Necker 1773, S. 80.

Lobrede Neckers auf den Auftrag Terrays erscheint schlüssig, selbst wenn sie keinen letztgültigen Beweis liefern kann, wie der Autor selbst zugibt:

It is impossible to prove that Terray was influenced by this discourse, which, according to the *Correspondance Littéraire*, caused ›la plus grande sensation‹, and which Mme d'Épinay termed a ›masterpiece‹. Yet the kinship between the ideas there articulated, and the marble statuary created for Terray over the next five years, gives pause for thought.⁷⁴⁷

Was Terray und sein Interesse für die Kunst betrifft, war dieses Skulpturenensemble kein Einzelfall. Bekanntermaßen war er die meiste Zeit seines Lebens keineswegs ein großer Kunstliebhaber. Zu dem Zeitpunkt, an dem er zum Finanzminister geworden war und ein neues Stadthaus erhalten hatte, begann er, sich damit zu beschäftigen. Nach Colbert waren die Künste, die Literatur und die Wissenschaften besonders zu fördern, da sie ebenfalls eine Grundlage wirtschaftlichen Aufschwungs darstellten.⁷⁴⁸ Dies war also auch für Terray ausschlaggebend. Er begann sich nach diesem ersten Skulpturauftrag eine umfangreiche Sammlung an Skulpturen und Gemälden aufzubauen. Zwar waren nicht ausnahmslos alle Kunstwerke mit einer politischen oder ideologischen Andeutung versehen, doch bezogen sich die meisten von ihnen direkt auf seine Ämter oder verbildlichten die aktuell wichtigen Schlagworte von Ökonomie und Landwirtschaft – die Gemälde sogar noch direkter als die allegorischen Skulpturengruppen.⁷⁴⁹ Nur wenige Stücke waren rein dekorativ. Zu den Künstlern zählten fast ausschließlich Zeitgenossen; ältere Generationen oder gar Alte Meister waren nicht in Terrays Sammelinteresse.⁷⁵⁰ Sein vordringliches Anliegen und der primäre Grund für sein Interesse an der Kunst war vielmehr eine symbolische Selbstdarstellung sowie die Rechtfertigung seiner Handlungen und Repräsentation seiner Erfolge zum Nutzen des Gemeinwohls – und zwar nicht nur das Finanzielle betreffend, Terray wollte sich zugleich auch als Unterstützer und Mäzen zeitgenössischer Kunst und Kultur verstanden wissen.⁷⁵¹

⁷⁴⁷ Bailey 1993a, S. 132.

⁷⁴⁸ Vgl. Bailey 1993a, S. 132.

⁷⁴⁹ Vgl. Bailey, Colin: *Patriotic Taste. Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven/London 2002, S. 84.

⁷⁵⁰ Vgl. Bailey 1993a, S. 125, 127.

⁷⁵¹ Vgl. Firmin, Gwenola: *L'Abbé Terray, »Un être fort extraordinaire«* in: *De Versailles à la Motte-Tilly. L'Abbé Terray, ministre de Louis XV*, hg. von Gwenola Firmin / Vincent Bastien (Ausst.-Kat. La Motte-Tilly, Château de la Motte-Tilly, 29. Mai bis 20. September 2015), Paris 2015, S. 5–9, hier S. 6.

Man darf nicht vergessen, dass es sich hier jedoch nicht um eine öffentliche Demonstration handelte, da sich die Skulpturengruppe in der Galerie eines privaten Stadthauses befand bzw. aufgestellt werden sollte:

The most cogent evidence in support of Terray's active patronage are the paintings and sculptures themselves. Through their subject matter and the debates they enjoyed they are as self-regarding as any works produced for private consumption in this period, with the obvious exception of portraiture.⁷⁵²

Dies kann im Zusammenhang mit der allgemeinen politischen und damit gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung ab Mitte des 18. Jahrhunderts gesehen werden. Vor allem die Jahre von 1750 bis 1780 stellen eine Zeit dar, »die durch den Formenwandel in der bildenden Kunst [...] gekennzeichnet ist und die als bedeutende Umbruchphase den Beginn der bürgerlichen Epoche markiert.«⁷⁵³ In England kam bereits 1690 Skepsis gegenüber dem Absolutismus auf, angeführt von John Locke in seiner Schrift *Two Treatises of Government*; in Frankreich war es Charles de Montesquieus *Esprit des Lois* von 1748, das als Schriftzeugnis des um die Jahrhundertmitte einsetzenden Wandels hin zur Aufklärung gesehen werden kann.⁷⁵⁴ Was die bildende Kunst betraf, äußerte sich dieser Wandel auch in der Beschaffenheit der regelmäßig stattfindenden Salon-Ausstellungen. Während diese zur Zeit der Regierung Ludwigs XIV. eine absolutistisch gelenkte Institution waren, die die Kunst, ihre Formen und Themen bestimmte, wurden die Ausstellungen in der Umbruchszeit auch für Nichtmitglieder der *Académie* geöffnet. Meinungsbildend, tonangebend war die breite Öffentlichkeit, die in Kunstzeitschriften über die Salons diskutierte.⁷⁵⁵ Hof und Kirche verloren also an Einfluss und wurden auch in ihrer bis dahin dominanten Position als Auftraggeber abgelöst. Somit waren es weniger Herrscher und Fürsten, dafür zunehmend Bürgerliche und Einzelpersonen, die Kunstwerke für ihre Privaträume bestellten.⁷⁵⁶

⁷⁵² Bailey 2002, S. 84.

⁷⁵³ Bückling, Maraike: Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, in: Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, hg. von Herbert Beck / Peter C. Bol / Maraike Bückling (Ausst.-Kat. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut und Liebieghaus – Museum alter Plastik, 22. August 1999 bis 9. Januar 2000), München 1999, S. 9–11, hier S. 9.

⁷⁵⁴ Vgl. Busch, Werner: Die Kunst der Aufklärung in gesamteuropäischer Perspektive, in: Die Kunst der Aufklärung. Eine Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin, der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München und des National Museum of China, hg. von Catherine Nichols / Eva Fichtner (Ausst.-Kat. Peking, National Museum of China, 2. April 2011 bis 31. März 2012), Berlin 2011, S. 31–38, hier S. 31.

⁷⁵⁵ Vgl. Busch 2011, S. 31 f.

⁷⁵⁶ Vgl. Busch 2011, S. 32. Vgl. Kanz, Roland / Körner, Hans: Vorwort, in: Dies. (Hg.): Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert, München/Berlin 2006, S. 7–9, hier S. 9.

Verortet man die Merkurfigur in ihren künstlerischen Kontext, ist es bemerkenswert, dass Pajou sich in Bezug auf die formale Gestaltung seiner Skulptur ganz explizit von dem zu seiner Zeit berühmten und viel zitierten Bild eines Merkurs abgewandt hat. Es handelt sich um die Merkurskulptur von Jean-Baptiste Pigalle, die 1741 als Akademiestück entstanden war und anschließend so bekannt wurde, dass sie von Ludwig XV. als wertvolles Geschenk an Friedrich II. von Preußen gesandt worden war. Die völlig andersartige Darstellung von Pajous *Merkur* hängt sehr wahrscheinlich mit dem Kontext der Auftragsvergabe und der dargestellten Funktion des Gottes zusammen. Möglicherweise wollte Pajou aber auch bewusst keinen Einfluss spürbar machen, um sich ganz explizit von Pigalle abzusetzen, wie es in einer zeitgenössischen Quelle beschrieben wird:⁷⁵⁷

Ceux qui se rappellent le Mercure exécuté pour le roi de Prusse, il y a trente ans, trouvent que M. Pajou, en renouvelant ce Dieu aujourd’hui, avoit à lutter contre un dangereux rival. Il a évité la comparaison, en le représentant sous les attributs du dieu du commerce, attributs d’ailleurs relatifs au ministre pour lequel il étoit destiné.⁷⁵⁸

Eine Art Konkurrenzdenken Pajous in Bezug auf Pigalle lässt sich auch in den beiden Skulpturen der *hommes illustres* erkennen: Pigalles *Voltaire nu* (1776, Abb. 75) und Pajous *Monument à Buffon* (1776, Abb. 76). Bereits 1771 war ein Modell des *Voltaire* bekannt geworden und löste scharfe Kritik und Ablehnung aus: Voltaire war alt, sein Körper nackt und sehnig dargestellt – Vorbild war die antike Skulptur des Sterbenden Seneca.⁷⁵⁹ Dies entsprach weder den Vorstellungen derer, die eine heroisierende Darstellung nach der Antike, die sich hierfür des Stilmittels der Nacktheit bedient hatte, komplett ablehnten und stattdessen das wahrheitsgemäße Kostüm forderten, noch derer, die zwar die Antike befürworteten, aber dabei eine idealisierte Nacktheit verlangten, befreit von jeglichem physischen Verfall.⁷⁶⁰ Pajou hingegen nutzte den Zeitpunkt, gerade als diese Kontroverse um den nackten *Voltaire* im Gange war, und schuf mit seinem *Buffon* ein – dem zeitgenössischen Geschmack ent-

⁷⁵⁷ Vgl. Scherf 1997a, S. 167.

⁷⁵⁸ Mouffle d’Angerville, Barthélemy-François-Joseph: *Mémoires secrets pour servir à l’histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII, ou Journal d’un observateur [...]*, 15. Bd., London 1784, S. 228 f.

⁷⁵⁹ Die Skulptur befand sich damals in der Sammlung Borghese in Rom, wo Pigalle sie bei seinem Italienaufenthalt sehen konnte. 1807 wurde sie von Napoleon nach Paris ins Louvre gebracht, vgl.: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=27461 (13.06.2018).

⁷⁶⁰ Vgl. Gaborit, Jean-René: *Jean-Baptiste Pigalle 1714–1785. Sculptures du Musée du Louvre*, Paris 1985, S. 72.

sprechendes – ehrwürdiges Monument.⁷⁶¹ Es ist also durchaus zu vermuten, dass Pajou bewusst keinen Rückgriff auf Pigalles *Mercur* unternommen hat, wodurch seine Skulptur auch die Stilentwicklung gegen Ende des 18. Jahrhunderts verdeutlicht, was im folgenden Kapitel noch genauer erläutert wird. Pigalles *Mercur* kann durch die Klärung der Umstände ihrer Entstehung, den weitreichenden Einfluss und die Kontextualisierung als diplomatisches Geschenk als letztes bedeutendes Beispiel für die Entwicklung in der Reihe der allegorischen Merkurfiguren gesehen werden, da sie bereits einen Wandel in der Verwendung von mythologischen Gestalten als Allegorien erkennen lässt bzw. im Umgang mit Kunstwerken mythologischen Inhalts. Deswegen bildet sie den Abschluss der Untersuchung politisch genutzter Merkurskulpturen.

3.7.2 Jean-Baptiste Pigalles *Mercur*: Vom Akademiestück zum politischen Geschenk

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel angedeutet, ist Pigalles *Mercur* ein wichtiges Werk, sowohl im Bezug auf seine formalen Qualitäten als auch in Hinblick auf seine nachträgliche Inanspruchnahme als politisches Geschenk (Abb. 77). Ursprünglich war es ohne eine derartige Intention entstanden, konnte aber den französischen König durch seine hohe Qualität davon überzeugen, es als würdiges Geschenk an den König von Preußen zu senden.⁷⁶² Erst dort, im Garten des Schlosses Sanssouci in Potsdam, wurde es in das Gesamtprogramm eines Skulpturenensembles eingeschrieben, das eine politische Aussage vermittelte und von Friedrich II. selbst so geplant worden war. Hier handelt es sich also um eine ohne konkreten politischen Kontext entstandene Skulptur, welche Pigalle 1741 als Aufnahmestück für die Bewerbung bei

⁷⁶¹ Mit dieser Skulptur konnte Pajou sich einen Namen als Bildhauer für historische Figuren machen. Vgl. Scherf, Guilhem: Pajou and his Peers, in: Ausst.-Kat. Paris/New York, 1997–1998, S. 22–29, hier S. 24. Für eine genauere Analyse der Verbindung zwischen Pigalles *Voltaire* und Pajous *Buffon*, vgl. Colton, Judith: From Voltaire to Buffon: Further Observations on Nudity, Heroic and Otherwise, in: Moshe Barasch / Lucy Freeman Sandler (Hg.): Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H.W. Janson, New York 1981, S. 531–548.

⁷⁶² Nicht zuletzt durch gute Beziehungen war es Pigalle möglich, einen solch renommierten Auftrag von Seiten der *Bâtiments du Roi* zu erhalten. Sein Lehrer Lemoyne sowie Personen seiner direkten Verwandtschaft waren eng mit der Institution verbunden, sodass er durch Empfehlungen schneller ins Blickfeld für die Auswahl von Aufträgen kommen konnte. Vgl. Gaborit, Jean-René: Jean-Baptiste Pigalle 1714–1785. Sculptures du Musée du Louvre, Paris 1985, S. 8.

der *Académie royale* geschaffen hatte. Sie sollte in erster Linie seine technischen Fertigkeiten sowie seine mythologischen Kenntnisse demonstrieren.⁷⁶³ Ähnlich wie Giambolognas *Merkur* wurde auch diese Skulptur zu einem kanonischen Bild des Gottes, das sich großer Bekanntheit erfreute und in zahlreichen Reproduktionen – sowohl in Repliken des Künstlers selbst und seines Ateliers als auch in Kopien und Zitaten von anderen Künstlern – vervielfältigt wurde. Nicht nur in der Bildhauerei, auch in der Malerei finden sich Werke, die Pigalles *Merkur* zitieren, bis hin zu Ausführungen in Biskuitporzellan.⁷⁶⁴ Für die Ausbildung junger Künstler wurde sie als nachahmenswert angesehen und als Modell im Atelier herangezogen. Zunächst wird hier die Merkurskulptur in ihrer künstlerischen Ausgestaltung betrachtet, wodurch die Stilentwicklung im Laufe des 18. Jahrhunderts im Vergleich mit Pajous *Merkur* deutlich wird. Anschließend werden die Umstände ihrer Funktion als diplomatisches Geschenk geklärt, die dazu führten, dass sie schließlich Teil eines politisch repräsentativen Gesamtprogramms wurde. Dies soll daraufhin näher erläutert werden, wobei gerade auf die Person Friedrichs II. besonderes Augenmerk gelegt wird.

Da sich die verschiedenen Merkur-Versionen leicht unterscheiden, soll hier jene beschrieben werden, die als Geschenk versandt wurde, nicht das ursprüngliche Aufnahmestück.⁷⁶⁵ Merkur sitzt – gänzlich unbekleidet, nur ein Tuch bedeckt seine Scham – auf einem wolkenähnlichen Gebilde und ist dabei, sich mit beiden Händen die Flügelsandale am linken Fuß festzubinden. Das Bein ist deshalb angewinkelt und erhöht aufgestellt. Der Körper dreht sich leicht in seine Richtung, der Rücken ist etwas nach vorne gebeugt, sodass die rechte Schulter in etwa auf einer Linie mit seinem linken Knie liegt. Die beiden Arme, die zur Sandale greifen, verlaufen neben dem angewinkelten Bein an dessen Außenseite, parallel zum Unterschenkel. Sein rechtes Bein steht mit leicht gebeugtem Knie auf dem Boden, in seiner Anspannung deutet sich schon eine gewisse Sprungbereitschaft an. Merkur schaut allerdings nicht auf seine Sandale, sondern wendet den Kopf nach rechts, dorthin, wohin er möglicherweise gleich aufbrechen wird. Er trägt seinen Flügelhut, unter dem seine welligen Haare hervorschauen und blickt über seine Schulter leicht nach oben, mit einem ruhigen, fast lächelnden Ausdruck im Gesicht. Trotz des entspannten

⁷⁶³ Vgl. Gaborit 1985, S. 40.

⁷⁶⁴ Claire Le Corbeiller konnte insgesamt sechzehn Versionen ausmachen, die von Pigalle selbst oder von seiner Werkstatt angefertigt worden waren. Vgl. Le Corbeiller, Claire: Mercury, Messenger of Taste, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series 22, Nr. 1 (1963), S. 22–28, hier S. 25

⁷⁶⁵ Zu den verschiedenen Versionen und Veränderungen, vgl. Gaborit 1985, S. 42.

Gesichtsausdrucks wirkt sein Körper gespannt und bereit, in Aktion zu treten. Er schnürt sich fast mechanisch den Schuh, während er gedanklich scheinbar schon einen Schritt weiter ist.

Sein Hauptattribut, der Caduceus, ist in der Wolke versunken, lediglich seine Enden ragen noch heraus, links das untere Ende und rechts die Flügel und Schlangenköpfe. Dadurch wird die Luftigkeit der Wolke betont, der Caduceus sinkt in sie ein, wird von ihr umfassen. Merkur hat ihn also kurzzeitig beiseitegelegt, um sich die Schuhe zu binden. Während bei Pajous *Merkur* durch das Anlehnen des Caduceus andere Attribute in den Vordergrund gerückt werden und somit jene dadurch symbolisierten Funktionen an Priorität gewinnen, ist es bei Pigalles *Merkur* ein szenischer Handgriff, um das narrative Element bzw. den zeitlichen Verlauf zu betonen. Merkur legt den Caduceus kurz auf der Wolke ab – er versinkt schon in ihr –, um sich für seinen Auftrag als Götterbote bereit zu machen, wobei seine Kopfwendung und der Gesichtsausdruck im Handlungszusammenhang schon weiter fortgeschritten sind als sein tatsächliches Tun. Dieses narrative sowie zeitliche Element ist gerade für die Akademieaufnahmestücke Anfang des 18. Jahrhunderts charakteristisch, wobei sie auch die Sockelzone in die Narration miteinbeziehen. Bei Pigalle ist es die Wolke, die als Sockel fungiert und auch über die Plinthe hinausgeht. Ab den 1750er Jahren ändert sich diese Auffassung; die Darstellung der Figuren mitsamt Sockel wird weniger dramatisch gestaltet. Statt des erzählerischen Charakters mit erkennbar zeitlichem Ablauf ist der Sockel als schlichte Platte, rund, oval oder rechteckig, belassen.⁷⁶⁶ Diese Entwicklung von der rokokohaften, bewegten, anatomisch raffinierten und narrativen Skulptur hin zu einer eher statischen, zurückgenommenen Figurenauffassung wie auch die veränderte Sockelgestaltung lässt sich an den beiden Merkurfiguren von Pigalle und Pajou ablesen, die als Stellvertreter für die jeweils zu ihrer Zeit vorherrschenden Kunstströmung fungieren können. Pigalle – zumindest zeitweise – für den »style ›rocaille‹ dont le Mercure pourrait être une des plus parfaites expressions«⁷⁶⁷ und Pajou für den Klassizismus.⁷⁶⁸

⁷⁶⁶ Vgl. Ströbele, Ursula: Die Bildhaueraufnahmestücke der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris 1700–1730 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 89; zugl. Düsseldorf, Univ., Diss.: Die plastischen morceaux de réception der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris von der Gründung bis zur französischen Revolution, 2009), Petersberg 2012, S. 100 f.

⁷⁶⁷ Gaborit 1985, S. 29.

⁷⁶⁸ Vgl. Draper, James David: For Pajou, in: Ausst.-Kat. Paris/New York 1997–1998, S. 17–20, hier S. 17.

Nach Rudolf Wittkower, der Pigalle für einen der wichtigsten und erstrangigen Bildhauer des 18. Jahrhunderts hält,⁷⁶⁹ gibt es drei wichtige Punkte, die diese Skulptur von zeitgenössischen Werken abhebt:

The piece is an immensely clever transposition of classical reminiscences. In a sense it has three focuses, which is entirely unclassical and also entirely un-Berniniesque. One focus is the outward glance: Mercury observing a situation that requires his participation and induces him to get ready for action. [...] The second focus is the automatic action of fixing the wing. It needs no attention on the part of the god, but there is an intense plastic concentration to the spot where the god dresses, Olympian fashion. Two arms and a leg unite at this nodal point. The third focus is the other foot, placed far back with the sole of the foot raised in such a way that we have the sensation that Mercury will sprint away in a split-second. Thus we find here compositional and psychological relationships of great complexity and stimulating variety, and the sculptural rendering is so satisfactory and convincing that Frenchmen have always regarded this figure as one of the high-points of eighteenth-century sculpture. Voltaire in his *Siècle de Louis XV* only mentions two sculptures under the reign of Louis XV and one is Pigalle's *Mercury*.⁷⁷⁰

In Bezug auf den dargestellten Inhalt der Skulptur – eine mythologische Götterfigur – hebt sich Pigalle allerdings nicht von seinen Zeitgenossen ab. Was die Aufnahmestücke für die *Académie* betrifft, galten genaue Vorgaben hinsichtlich der Themen, Maße und Materialien. Die im 17. Jahrhundert geforderten religiösen Themen wurden zur Wende zum 18. Jahrhundert durch mythologische ersetzt, »die unter dem Deckmantel der Fabel geeigneter waren, Heroismus und Nacktheit zu veranschaulichen.«⁷⁷¹ Bis dahin war für die Bildhauerei die Gattung des Flachreliefs vorgegeben, das dann von rundplastischen, kleinformatigen Skulpturen abgelöst wurde. Es galt zwar weiterhin, ein erzählerisches Moment darzustellen, das aber in der Rundplastik größere Fertigkeiten verlangte, als in dem dem Malgrund einer Malerei vergleichbaren flachen Medium des Reliefs, bei dem sich eine klassische Lesrichtung und Staffelung von Szenen aufbauen lässt.⁷⁷²

Mit der Zuwendung zur freistehenden, mythologischen Figur lässt sich einerseits die wachsende Auseinandersetzung mit der römischen Barockplastik, spe-

⁷⁶⁹ Vgl. Wittkower, Rudolf: *Sculpture. Processes and Principles*, London 1977, S. 206.

⁷⁷⁰ Wittkower 1977, S. 207 f.

⁷⁷¹ Scherf, Guilhem: Kat.-Nr. 2: Charles-Antoine Bridan: Martyrium des Heiligen Bartholomäus, in: Skulptur aus dem Louvre. 89 Werke des französischen Klassizismus 1770–1830, hg. von Jean-René Gaborit u. a. (Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck-Museum, 16. April bis 11. Juni 1989), Duisburg 1989, S. 26–27, hier S. 27.

⁷⁷² Vgl. Ströbele, Ursula: Vom *bas-relief* zum *ronde-bosse*. Narration und Zeitlichkeit bei den Bildhaueraufnahmestücken der königlichen Akademie in Paris, in: Tomas Macsotay / Johannes Myssok (Hg.): *Morceaux. Die bildhauerischen Aufnahmestücke europäischer Kunstakademien im 18. und 19. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 49–67, hier S. 49–52.

ziell mit Gianlorenzo Bernini (und seinem französischen Nachfolger Pierre Puget), andererseits die Bedeutung des Tastsinns in den philosophisch-kunsttheoretischen Diskussionen konstatieren.⁷⁷³

Bei der Konzeption und Ausführung eines Annahme- bzw. Aufnahmestückes für die *Académie* ging es in erster Linie darum, die technischen Fertigkeiten im Umgang mit dem Material sowie die genaue Kenntnis der menschlichen Anatomie zu demonstrieren, was durch die Abbildung komplizierter Bewegungsabläufe erreicht werden konnte.⁷⁷⁴ Somit entsprach die Merkurfigur zwar den Vorgaben der *Académie*, wurde aber nicht so sehr aufgrund ihres dargestellten Themas, als mehr der Art und Weise der Darstellung und ihrer formalen Qualitäten so erfolgreich.⁷⁷⁵

Là où tous les autres présentent une scène, racontent une histoire, souvent un peu compliquée et seul prétexte à démontrer leur virtuosité, Pigalle se contente d'un personnage seul, tout simple, presque évident et cependant manifestation d'un métier parfaitement maîtrisé.⁷⁷⁶

Pigalle hat sich für seinen *Merkur* scheinbar weder an expliziten Werken der Antike noch an dem sonst so einflussreichen Bernini orientiert, wohingegen sich für andere seiner Kunstwerke ganz konkrete Vorbilder auch unter den zeitgenössischen Künstlern finden lassen.⁷⁷⁷ Michael Levey untersuchte mögliche Quellen für den *Merkur* und argumentiert schlüssig für die recht wahrscheinliche Inspiration durch einen Stich von Schelte à Bolswert nach einem Gemälde von Jacob Jordaens, welches Merkur als Argustöter zeigt (Abb. 79).⁷⁷⁸ Dieses Thema wurde von Jordaens häufig aufgegriffen. Das Gemälde *Merkur und Argus* von 1620 (heute im Musée des Beaux-Arts, Lyon), welches von Levey als Vorbild herangezogen wird, gilt als ungewöhnliche Komposition, die sich auch schon bei Jordaens' Zeitgenossen großer Beliebtheit erfreute und zahlreich zitiert und rezipiert wurde. Sie gilt als »eines der meist kopierten Werke unter den Merkur- und Argus-Darstellungen«.⁷⁷⁹ Jordaens selbst übernahm die Figurenkomposition in späteren Werken, wie auch in dem 1646 entstandenen Gemälde (Abb. 80), welches anschließend von zeitgenössischen Künstlern

⁷⁷³ Ströbele 2016, S. 53.

⁷⁷⁴ Vgl. Gaborit 1985, S. 7. Vgl. Ströbele 2012, S. 40.

⁷⁷⁵ Vgl. Clément, Nicolas: *Sculpteur au XVIII^e siècle. Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785)*, Paris 2014, S. 44.

⁷⁷⁶ Clément 2014, S. 53.

⁷⁷⁷ Vgl. Levey, Michael: *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven 1993, S. 138. Vgl. Levey, Michael: *The Pose of Pigalle's »Mercury«*, in: *The Burlington Magazine* 106, Nr. 739 (1964), S. 462–463, hier S. 462.

⁷⁷⁸ Vgl. Levey 1964, S. 462.

⁷⁷⁹ Nyseth, Alexandra: *Darstellungen des Merkur- und Argus-Mythos' in Malerei und Grafik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Univ., Diss., Kiel 2005, S. 178.

kopiert sowie von S. A. Bolswert in Kupfer gestochen wurde, was wiederum für weitere Verbreitung sorgte. Auch Antoine Watteau zitierte Jordaens in seinem Gemälde *L'Enseigne de Gersaint*⁷⁸⁰ von 1720, in dem Jordaens' Werk als Bild im Bild an der rechten Wand eines Raumes hängt. Dieser zeigt offensichtlich die Kunsthandlung des französischen Kunsthändlers Edme François Gersaint (1694–1750), woraus zu schließen ist, dass sich Jordaens' Gemälde zu dieser Zeit in Paris befunden hat. Es gibt demnach mehrere Möglichkeiten, wie Pigalle die Darstellungsweise des Merkur nach Jordaens' gesehen und sich an dem bereits berühmten und viel zitierten Werk ebenfalls inspiriert haben kann.⁷⁸¹ Pigalles Merkur zieht keine Waffe, sondern schnürt sich die Sandalen. Formal gibt es demnach eindeutige Übereinstimmungen, inhaltlich wird die Figur aber in einen neuen Kontext gestellt.

Pigalle hatte sich mit dem Terrakottamodell des *Merkur* bei der *Académie* beworben und wurde damit am 4. November 1741 offiziell angenommen.⁷⁸² Demnach hatte sie keine weitere Funktion inne als die bereits besprochene als Präsentation seiner Fähigkeiten. Es ist nicht geklärt, ob hier eine konkrete Szene dargestellt werden sollte, so wie es keine Hinweise auf die Verbildlichung einer bestimmten Episode aus dem Merkur-Mythos gibt. Pigalle erhielt 1742 von der *Académie* die Vorgabe, den *Merkur* als Aufnahmestück in Marmor anzufertigen sowie ein Pendant dazu.⁷⁸³ Aus mehreren Zeichnungen wurde schließlich das Thema ausgewählt, wie Venus Merkur eine Nachricht übergibt.⁷⁸⁴ Bereits im Salon von 1742 wurden Gipsmodelle von Venus und Merkur ausgestellt.⁷⁸⁵ Im Zusammenhang und in ihrem motivischen Bezug zueinander ist klar zu erkennen, wie Venus sich an Merkur wendet und ihm eine Nachricht bzw. einen Auftrag gibt, woraufhin sich dieser bereit macht, ihn auszuführen. Das Bewegungsmotiv von Venus ist eindeutig auf jenes von Merkur ausgerichtet

⁷⁸⁰ Heute im Schloss Charlottenburg in Berlin.

⁷⁸¹ Vgl. Nyseth 2005, S. 181.

⁷⁸² Das Aufnahmeverfahren verlief in zwei Stufen. Zunächst musste der Bewerber mit einem Entwurf angenommen werden. Anschließend wurde ihm ein Werk als Aufnahmestück aufgegeben, was bei erfolgreicher Ausführung zur offiziellen Aufnahme in die Akademie führte. Nach der Annahme durfte ein Künstler sich bereits als »Académicien« bezeichnen und im Salon ausstellen, was ihm ermöglichte, private Aufträge zu erhalten. Erst nach der Aufnahme konnte ein Künstler schließlich offizielle Aufträge, also von Seiten der *Bâtiments du Roi*, erhalten. Vgl. Gaborit 1985, S. 7. Vgl. Ströbele 2012, S. 12.

⁷⁸³ Nach Louis Réau handelt es sich um die für diese Zeit verbreitete Vorliebe für Pendants, wie es in der Malerei üblich war, so eben auch in der Bildhauerei. Vgl. Réau, Louis: Jean-Baptiste Pigalle, Paris 1950, S. 37.

⁷⁸⁴ Vgl. Charageat, Marguerite: *Vénus donnant un message à Mercure par Pigalle*, in: *La Revue des Arts* 3 (1953), S. 217–222, hier S. 217.

⁷⁸⁵ Im Livret hatten sie die Nummern 136 und 137, mit folgender Beschreibung in Bezug auf Merkur als Pendant der Venus: »son pendant Mercure qui se dispose à faire le message qui lui est ordonné«, zitiert in: Charageat 1953, S. 217.

(Abb. 78).⁷⁸⁶ Louis Réau schlägt eine Episode aus La Fontaines Bearbeitung des Stoffes von *Amor und Psyche* von Apuleius vor, in der Venus Merkur losschickt, Psyche zu finden.⁷⁸⁷ Gerade im 18. Jahrhundert wurde in Frankreich die Amor-und-Psyche-Thematik besonders häufig wiederaufgegriffen, was unter anderem auf den Einfluss La Fontaines zurückzuführen ist.⁷⁸⁸

Am 30. Juli 1744 wurde Pigalle schließlich durch die Ausführung des Marmormerkurs in der *Académie* aufgenommen und bereits im darauffolgenden Jahr erteilten ihm die *Bâtiments du Roi* den Auftrag, das Skulpturenpaar aus Marmor in Überlebensgröße anzufertigen.⁷⁸⁹ Im Salon von 1747 wurde dann ein Venusmodell mit folgender Beschreibung ausgestellt:

Un Modèle [sic] en Plâtre de 6 pieds de proportion, représentant Venus, qui fait Pendant à un Mercure; ci-devant exécuté en Marbre pour le Roy. Cette Déesse engage Mercure, avec tendresse, de lui faire un Message. Sujet tiré de Psyché.⁷⁹⁰

1748 waren Merkur und Venus bereits als Geschenke für Friedrich II. von Preußen vorgesehen, was auch im Katalog des Salons erwähnt wurde:

L'on verra dans son atelier [Pigalle] cour du Vieux Louvre les deux figures en marbre de sept pieds de proportions, l'une représente Mercure et l'autre Vénus. Destinées pour le roi de Prusse.⁷⁹¹

Der Austausch von Geschenken zwischen Souveränen, politisch Verbündeten, oder zur Festigung von politischen Beziehungen geht auf eine lange Praxis des Diploma-

⁷⁸⁶ Vgl. Clément 2014, S. 48.

⁷⁸⁷ Vgl. Réau 1950, S. 37.

⁷⁸⁸ Vgl. Boettcher, Magdalena: Eine andere Ordnung der Dinge: Zur Ästhetik des Schönen und ihrer poetologischen Rezeption um 1800 (zugl. München, Univ., Diss., 1997), Würzburg 1998, S. 151, Anm. 977.

⁷⁸⁹ Im Salon von 1745 wird dies in der Beschreibung zu einem Gipsmodell eines Merkurkopfes erwähnt: »Une Tête en plâtre de la Statuë de Mercure, que l'Auteur a exécuté en marbre, de 7 pieds de proportion, pour le Roy.« Zitiert in: *Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de messieurs de l'Académie Royale, dont l'Exposition a été ordonné, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Orry, [...] Directeur General des Bâtimens [...] dans le grand Salon du Louvre [...]*, Paris 1745, S. 29, Nr. 161.

(URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58161984/f34.image>, 29.08.2018)

Nach Willy Kurth hatte König Ludwig XV. die beiden Skulpturen zunächst für den Garten seines Schlosses Choisy-le-Roi in Auftrag gegeben. Vgl. Kurth, Willy: *Sanssouci*. Ein Beitrag zur Kunst des deutschen Rokoko, Berlin 1962, S. 228, Anm. 14.

⁷⁹⁰ Zitiert in: *Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de messieurs de l'Académie Royale, dont l'Exposition a été ordonné, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Le Normand de Tournehem, Directeur & Ordonnateur General des Bâtimens [...] dans le grand Salon du Louvre [...]*, Paris 1747, S. 17, Nr. 57.

(URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5816178c/f23.image>, 29.08.2018), vgl. auch: Charageat 1953, S. 218.

⁷⁹¹ Zitiert in: Charageat 1953, S. 219.

tiewesens zurück, wie es bereits bei Giambolognas *Merkur* der Fall war.⁷⁹² »Die gegenseitige Anerkennung von Rang- bzw. Machtansprüchen vollzog sich [...] nicht unwesentlich durch das Gesandtschaftswesen.«⁷⁹³ In der wechselhaften Geschichte Europas im 18. Jahrhundert gab es sich ständig ändernde Bündnisse, je nachdem, wie sich der jeweilige Hof bzw. Staat zu den anderen positionierte. Diese Wechsel darzulegen, würde den Rahmen sprengen, weshalb hier lediglich auf die Beziehung zwischen Frankreich und Preußen zu der Zeit des Austausches zwischen Ludwig XV. und Friedrich II. eingegangen wird.

In den Jahren von 1741 bis 1756 hatten Frankreich und Preußen eine Allianz geschlossen,⁷⁹⁴ die allerdings zunächst weiterhin von Kriegen und sich wechselnden Bündnissen durchsetzt und erst ab dem Friedensschluss von Aachen 1748 für die nächsten Jahre stabil war.⁷⁹⁵ Friedrich II. hatte sich für Ludwig XV. »dank seiner militärischen Erfolge in den zwei vorangegangenen Schlesischen Kriegen zu einem wichtigen Bündnispartner entwickelt [...]«. ⁷⁹⁶ Durch die Sendung von hochkarätigen Präsenten sollte diese Allianz bestärkt werden; dabei musste deren Qualität dem hohen Rang der beiden Parteien würdig sein.⁷⁹⁷ In Briefen zwischen Ludwig XV. und Friedrich II. werden die jeweiligen Geschenke beschrieben und ihre Funktion verdeutlicht. Zunächst war es Friedrich, der dem französischen König edle preußische Pferde für dessen Gestüt sandte, wie er es in einem Brief vom 10. Juni 1747 schrieb:

J'apprends que la seule chose qui manque à Votre Majesté, c'est des chevaux de Prusse; j'ai été flatté de pouvoir Lui en procurer. J'espère qu'Elle pourra Se servir des uns, dans ces moments où, Se délassant du fardeau du gouvernement, Elle prend des plaisirs qui sont l'emblème de la guerre, et que les autres, attelés devant son char, pourront servir de décoration à Sa pompe triomphale, tandis que j'admurerai avec tout l'univers les grandes et belles actions de Sa vie et les événements qui illustrent Son règne glorieux.⁷⁹⁸

⁷⁹² Vgl. S. 68–71.

⁷⁹³ Falcke, Jeannette: Studien zum diplomatischen Geschenkswesen am brandenburgisch-preußischen Hof im 17. und 18. Jahrhundert (Quellen und Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte, Bd. 31; zugl. Frankfurt, Univ., Diss., 2004), Berlin 2006, S. 51.

⁷⁹⁴ Vgl. Bled, Jean-Paul: Friedrich II. und Frankreich, in: Bernd Söseman (Hg.): Friedrich der Große in Europa – gefeiert und umstritten, Stuttgart 2012, S. 77–81, hier S. 78.

⁷⁹⁵ Vgl. Klesmann, Bernd: Friedrich und Frankreich: Faszination und Skepsis, in: Friederisiko – Friedrich der Große. Die Ausstellung, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Ausst.-Kat. Potsdam, Neues Palais und Park Sanssouci, 28. April bis 28. Oktober 2012), München 2012, S. 134–145, hier S. 139.

⁷⁹⁶ Falcke 2006, S. 175. Für genauere Informationen zu den historischen Ereignissen und der Beziehung zwischen Frankreich und Preußen, vgl. Klesmann 2012, S. 136–139; für weitere Literatur hierzu, vgl. Falcke 2006, S. 175, Anm. 478 und S. 176.

⁷⁹⁷ Vgl. Falcke 2006, S. 175.

⁷⁹⁸ Brief Friedrichs an Ludwig vom 10. Juni 1747, in: Friedrich der Große: Politische Correspondenz Friedrichs des Großen, Bd. 5, S. 408, Nr. 2668. (URL: <http://friedrich.uni-trier.de/de/politKorr/5/408-o2/> - 31.08.2018). Zitiert in: Falcke 2006, S. 169, Anm. 442.

Im Gegenzug dazu wollte Ludwig Friedrich plastische Bildwerke schicken; zur Wahl standen drei Skulpturen oder vier große Vasen. Zu diesem Geschenk wurde eine ausgiebige Korrespondenz geführt, sowohl zwischen den jeweiligen Gesandten als auch zwischen den Souveränen selbst.⁷⁹⁹ In einem Brief Friedrichs an seinen Pariser Agenten Baron Le Chambrier im April 1748 erklärte er höflich aber deutlich, dass er die Skulpturen den Vasen vorziehe.⁸⁰⁰ In einem Dokument, das sich ohne Autor oder Datierung im französischen Nationalarchiv befindet, wird die Sendung wie folgt beschrieben:

Les principaux ouvrages de peinture et de sculpture en marbre que Sa Majesté doit envoyer au roi de Prusse sont un jeune Mars qui se repose, un Mercure qui attache des ailes à ses talons, et une Vénus qui semble lui donner des ordres. Le jeune Mars est une très belle copie faite par le sieur Adam l'aîné d'après l'antique; cette statue est de grandeur nature. Le Mercure et la Vénus sont du sieur Pigalle; ces figures, un peut plus fortes que nature, sont d'une rare beauté; l'auteur travaille encore à la Vénus, qui ne pourra être terminée qu'à la fin du mois d'août. Le Mars pèse environ 2,500 livres, le Mercure environ 2,500 et Vénus est à peu près du même poids. Ces trois figures doivent être accompagnées de quelques autres morceaux de sculpture dont le choix n'est pas encore fait.⁸⁰¹

Komplettiert wurde das Skulpturenensemble mit Werken von Lambert-Sigisbert Adam (1700–1759), bestehend aus zwei Gruppen, *Die Jagd* und *Die Fischerei*, sowie einer Marsfigur nach der bekannten Antike des Ares Ludovisi.⁸⁰² Im Januar 1750 wurden sie schließlich auf den Weg nach Preußen abgeschickt, mit einem persönlichen Brief Ludwigs XV. an Friedrich II., in dem er betont, dass die Skulpturen mit besonderer Sorgfalt gearbeitet wurden und als »un gage de l'amitié«⁸⁰³ betrachtet werden sollen; er drückt darin auch seine Hoffnung aus, dass sie den Gärten Friedrichs würdig seien und ihm zur Verschönerung dienen mögen.⁸⁰⁴

⁷⁹⁹ Vgl. Kurth 1962, S. 193 und S. 227, Anm. 12. Außerdem ausführlich bei Falcke 2006, S. 168–183. Hier wird die Beziehung Frankreichs und Preußens genauer behandelt, im Zusammenhang mit den jeweiligen Geschenken und ihren intendierten Funktionen.

⁸⁰⁰ Brief Friedrichs an Baron Le Chambrier vom 16. April 1748: »[...] mais je veux toutefois bien vous dire à vous en confidence que j'aimerais mieux des statues que des vases ou des groupes.« in: Friedrich der Große, Correspondenz, Bd. 6, S. 80.

(URL: <http://friedrich.uni-trier.de/de/politKorr/6/80/>, 31.08.2018), zitiert in: Falcke 2006, S. 169.

⁸⁰¹ Zitiert in: Falcke 2006, S. 170. Vgl. Thirion, Henri: Les Adam et Clodion, Paris 1885, S. 44 f.

⁸⁰² Die Marsskulptur stand ursprünglich im Antikensaal des Louvre und befindet sich noch heute im Vestibül von Sanssouci. Was die beiden Gruppen betrifft, so waren sie zunächst ein Auftrag Ludwigs XV. für seinen Garten in Choisy oder La Muette und wurden anschließend für das Geschenk ausgewählt. Vgl. Falcke 2006, S. 171.

⁸⁰³ Ludwig XV. in einem Brief an Friedrich II. vom 6. Januar 1750, zitiert in: Falcke 2006, S. 168.

⁸⁰⁴ Vgl. Kurth 1962, S. 227, Anm. 12. Vgl. Réau 1950, S. 38.

Trotz ständig wechselnder politischer Verhältnisse hinsichtlich Frankreichs hatte Friedrich II. schon seit frühester Kindheit einen ausgesprochen engen Bezug und ein starkes Interesse für die französische Sprache und Kultur. Geprägt wurde er bereits durch seine Lehrer, welche selbst Franzosen waren – sie gehörten zu den Hugenotten, die aus Frankreich nach Preußen geflohen waren – und dem Prinzen vor allem französische Kunst, Literatur und Kultur sowie die wichtigsten antiken Autoren, ebenfalls in französischer Übersetzung, näherbrachten. Das Französische als Sprache erhielt dadurch für Friedrich eine gebildete und vornehme Qualität, die die deutsche Sprache seiner Meinung nach nicht besaß.⁸⁰⁵ Friedrich II. wird auch als *roi philosophe* bezeichnet, seine Rolle für die Geschichte aber auch Kunst und Kultur seiner Zeit wird von Brunhilde Wehinger gut zusammengefasst:

Als *roi philosophe*, das heißt in seiner Doppelrolle als König und als Philosoph im Sinne der Aufklärung, gelang es ihm, dem Ideen- und Kulturtransfer von West- nach Mitteleuropa Impulse zu geben und die Dynamik der soziokulturellen Modernisierung auf der Grundlage grenzüberschreitender und transnationaler Kulturbeziehungen zu bekräftigen. Dass ihm dabei die Rolle eines entscheidenden Akteurs zukam, liegt zum einen daran, dass er sich in Abkehr von der höfischen Konvention als ein Intellektueller auf dem Thron verstand und dies als Autor eines umfangreichen Werkes auch sichtbar unter Beweis zu stellen versuchte. In diesem Selbstverständnis wusste sich [sic] er sich als königlicher Mäzen und Schirmherr dem Kulturverständnis der französischen Aufklärung voltairescher Prägung sowie der deutschen Frühaufklärung verpflichtet, beanspruchte er die Partizipation an der in französischer Sprache korrespondierenden *République des lettres* und beteiligte sich am internationalen *commerce* von Kunst und Kultur. Gleichzeitig nahm er diese Rolle als Monarch wahr, der entschlossen war, auch auf der politischen Bühne eine epochale Rolle zu spielen. Die mit seiner Person verknüpften Attribute »Kultur und Politik« oder »Geist und Macht«, die gemeinhin unterschiedlichen, wenn nicht einander widerstrebenden Aktionsfeldern zugeordnet wurden und werden, sind mit seiner Person untrennbar verbunden und galten ihm selbst als keineswegs unvereinbar.⁸⁰⁶

Diese Kultiviertheit Friedrichs, sein Interesse für die Kunst, aber auch sein Anspruch, den doppelten Herausforderungen von Geist und Macht, Kultur und Politik zu entsprechen, zeigt sich auch darin, dass er die Planung und Ausgestaltung seiner Paläste und Gärten zu einem großen Teil selbst übernahm.⁸⁰⁷ Das Schloss Sanssouci

⁸⁰⁵ Vgl. Petersilka, Corina: Zur Zweisprachigkeit Friedrichs II., in: Brunhilde Wehinger (Hg.): Geist und Macht. Friedrich der Große im Kontext der europäischen Kulturgeschichte, Berlin 2005, S. 51–59, hier S. 52 und passim. Vgl. Klesmann 2012, S. 134 f.

⁸⁰⁶ Wehinger, Brunhilde: Einleitung, in: Wehinger 2005, S. 7–10, hier S. 7.

⁸⁰⁷ Vgl. Häsel, Jens: Friedrich II. von Preußen – oder wie viel Wissenschaft verträgt höfische Kultur?, in: Wehinger 2005, S. 73–81, hier S. 73.

ließ er erbauen, um sich einen privaten Ort des Rückzugs zu schaffen, um seinem Bedürfnis nach Beschäftigung mit Kunst, die er als »wesentliche Voraussetzung für die Erreichung wahrer Glückseligkeit erachtete«,⁸⁰⁸ nachgehen zu können.⁸⁰⁹ Deswegen wurde im Schloss eine Gemäldegalerie angelegt und der Garten mit Skulpturen, Marmorvasen und anderen Kunstobjekten wie etwa einem Obelisken ausgestattet.

Friedrichs großer Eigenanteil an der Planung und die Einbringung ganz konkreter Vorstellungen sind durch die von ihm angefertigten Pläne für Schloss und Garten nachvollziehbar. Auch sein Hofgärtner Friedrich Zacharias Salzman schrieb in seiner Erklärung zu Schloss und Garten von Sanssouci über den großen Einfluss Friedrichs auf die Gestaltung:

Die Palläste und Gärten, die man daselbst antrifft, zeigen uns deutlich, wie groß die fruchtbare und nie zu ermüdende Geschäftigkeit des Helden sey, der ganz allein die Plans derselben entworfen, und die Ausführung derselben unter seiner Aufsicht angeordnet, und das zu einer Zeit, da sein Geist für das Wohl seiner Völker wachte, und mit allen Zweigen der Regierungs-Verwaltung eines grossen Königreichs sich befaßte.⁸¹⁰

Demnach ist mit großer Wahrscheinlichkeit auch die Aufstellung der Skulpturen im Garten nach den Vorstellungen Friedrichs angeordnet worden.⁸¹¹

Sanssouci gehört »zu den bedeutendsten Anlagen des 18. Jahrhunderts«,⁸¹² die bereits zu Lebzeiten Friedrichs weithin bekannt und berühmt wurde. Dies lässt sich anhand zeitgenössischer Quellen ablesen, welche detailliert über die Bauten und den Garten Auskunft geben. Dabei sind v. a. der Gartenplan von Friedrich Zacharias Salzman von 1772 (Abb. 81) und die ausführlichen Verzeichnisse und Kataloge von Matthias Oesterreich von 1773 bis 1775 zu nennen sowie Kupferstichdarstellungen

⁸⁰⁸ Seidel, Paul: Friedrich der Große und sein Einfluss auf die bildende Kunst, Nachdruck von 1922, 1. Aufl., Bremen 2011, S. 57.

⁸⁰⁹ Vgl. Seidel 2011, S. 95.

⁸¹⁰ Salzman, Friedrich Zacharias: Erklärung eines in Kupfer gestochenen Haupt-Planes von Sanssouci, und Neuen Palais, wie auch allen dazu gehörigen Gebäuden und Garten-Partien, Vorbericht, Potsdam 1772, S. 5 f.

⁸¹¹ Vgl. Seidel 2011, S. 97. Vgl. Falcke 2006, S. 178. Für weiterführende Informationen zu Plänen und Entwürfen Friedrichs, vgl. Giersberg, Hans-Joachim: Friedrich als Bauherr. Studien zu Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam, Berlin 1986, S. 40–43.

⁸¹² Hüneke, Saskia: Aus dem Garten gelesen... Ikonographische Strukturen im Park Sanssouci, in: Jahrbuch Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 6 (2006), S. 205–226, hier S. 206.

der Bauten und antiken Büsten. Eine ausführliche Baugeschichte aus dem Jahr 1789/1790 wurde von Heinrich Ludwig Manger verfasst.⁸¹³

Willy Kurth hält den ganzen Komplex für ein zusammenhängendes Ganzes, in dem sich Friedrich verwirklicht hat und sich sein Charakter niederschlägt:

Als sinnvolle Form, ja als letzte Konsequenz für diese durch und durch persönliche Aufgabe, für die schönggeistige Haltung des Schloßherrn mußte die Wahl des Ortes im Freiraum des Landschaftlichen als selbstverständlich und damit notwendig erscheinen. In diesem Zusammenklang von Bauwerk und Garten ist das Spezifischste des deutschen Rokoko ausgesprochen worden. Wie die süddeutschen Vertreter des Absolutismus ihre persönlichen Belange in kleinen Gartenarchitekturen zu erfüllen glaubten, ohne damit auch nur im entferntesten die persönliche Grundlage einer ganzen geistigen Lebenshaltung aufweisen zu können wie in Sanssouci, so ist ihnen auch nur gelungen, beste Gartenstaffagen in architektonischen Formen zu errichten. Wie aber die Eigenart einer persönlichen Lebenshaltung hier zum Fundament und Baustein einer ganzen Anlage gemacht wird, das ist es, was Sanssouci zu einem Sonderfall in der europäischen Baukunst des Rokoko erlebt.⁸¹⁴

Was nun die Gartengestaltung betrifft, gibt es verschiedene Deutungsversuche.⁸¹⁵ Ein großer Teil der Gartenskulpturen entstammte einer bereits bestehenden königlichen Sammlung von Kunstwerken wie v. a. Porträtbüsten, die zum Teil im sogenannten Oranierdell aufgestellt fanden. 1742 kaufte Friedrich in Paris die umfangreiche Sammlung des verstorbenen französischen Kardinals Melchior de Polignac, die sich in erster Linie aus Antiken zusammensetzte, aber auch ein paar moderne Skulpturen französischer Bildhauer enthielt, wie von Lambert-Sigisbert Adam. Durch diese Erwerbung erhielt Friedrich bereits einen Eindruck von der zeitgenössischen französischen Bildhauerei und fand Gefallen daran. Des Weiteren wurde ihm 1749 eine Zusammenstellung von Kunstwerken gesandt, die aus Kopien oder Zitaten bekannter Antiken sowie berühmter Werke von Künstlern des 17. und 18. Jahrhunderts bestand. Schließlich wertete das Geschenk Ludwigs XV. die Ausstattung mit den

⁸¹³ Quellenübersicht bei Hüneke 2006, S. 207: Friedrich Zacharias Salzmann: Erklärung eines in Kupfer gestochenen Haupt-Planes von Sans-Souci, Potsdam 1772. Andreas Ludwig Krüger: *Séconde Partie des Antiquités dans la collection de sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-souci* [...], Danzig 1772. Matthias Oesterreich: Beschreibung und Erklärung der Gruppen, Statuen, ganzen und halben Bruststücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welche die Sammlung Sr. Majestät des Königs von Preußen, ausmachen, Berlin 1775. Friedrich Nicolai: Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend [...], Berlin 1786. Heinrich Ludwig Manger: Baugeschichte von Potsdam, besonders unter der Regierung König Friedrichs des Zweiten, 3 Bde., Berlin/Stettin 1789/1790.

⁸¹⁴ Kurth 1962, S. 6.

⁸¹⁵ Die verschiedenen Interpretationen werden hier nicht detailliert ausgeführt, es wird nur ein Überblick gegeben, der für die Merkurfigur entscheidend ist. Einige Deutungen werden auf S. 184, Anm. 826 aufgeführt.

hochwertigen Skulpturen der französischen Künstler auf, die anschließend als Vorbilder für die Vervollständigung des sogenannten Französischen Rondells dienen sollten – dies ist auch der Aufstellungsort der Merkurskulptur, was im Folgenden näher beleuchtet wird. In den Jahren von 1763 bis 1772 gab es eine zweite Phase mit weiteren Skulpturenerwerbungen, auf die hier nicht weiter eingegangen wird, da sie für die Merkurskulptur und ihre Einordnung in den Gesamtkomplex nicht relevant ist.⁸¹⁶

Direkt vor dem Schloss wurden Terrassen angelegt, die von einem großen Wasserbassin abgeschlossen werden. Dieses ist der zentrale Knotenpunkt zweier großer Achsen, die den Garten durchziehen, und wird als das Französische Rondell bezeichnet, da hier die Skulpturen Pigalles und Lambert-Sigisbert Adams sowie seines Bruders François Gaspard Adam aufgestellt worden waren. *Venus* und *Merkur* von Pigalle stehen am nördlichen Teil des Bassins und säumen den Weg, der zum Schloss führt. Um das Bassin herum sind die folgenden Figuren und Gruppen von François Gaspard Adam aufgestellt: *Apollo* (1752), *Diana* (1753), *Juno* (1753), *Jupiter* (1754), *Mars* (1760) und *Minerva* (1760) sowie die Gruppen *Venus betrachtet den von Vulkan für Aeneas geschmiedeten Schild* (1756) und *Ceres lehrt Triptolemos das Pflügen* (1758), welche als Symbole für die zwei Elemente Feuer und Erde dienen sollten, während die zwei Gruppen von Lambert-Sigisbert Adam *Die Jagd* und *Die Fischerei* von 1749 als Symbole für die Luft und das Wasser gedeutet wurden.⁸¹⁷

Im Wechsel mit acht Statuen der olympischen Hauptgötter, die sinnbildhaft für bestimmte Bereiche und Begriffe stehen, treten die durch Gottheiten oder unsterbliche Wesen allegorisierten vier Elemente auf und verbinden sich zu einem kosmologischen Gesamtprogramm, das aufgrund der zentralen Platzierung auf den königlichen Herrscher bezogen sein dürfte.⁸¹⁸

Was die Einordnung der Figuren betrifft, ist zunächst die Gartenaufteilung zu betrachten. Die beiden Hauptachsen im Garten können in ihrer Ausgestaltung jeweils einem gewissen Thema zugeordnet werden und wurden mit verschiedenen Bezeichnungen belegt. Saskia Hüneke spricht von einer »politischen« und einer

⁸¹⁶ Vgl. Hoffmann, Hans: Bauten und Plastiken im Park von Sanssouci, Potsdam-Sanssouci 1990, S. 3–5.

⁸¹⁷ Vgl. Falcke 2006, S. 180 f. Vgl. Hüneke 2006, S. 210.

⁸¹⁸ Badstübner-Gröbner, Sibylle: Aufgeklärter Absolutismus in den Bildprogrammen friederizianischer Architektur?, in: Martin Fontius (Hg.): Friedrich II. und die europäische Aufklärung (Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte, N.F., Beiheft 4), Berlin 1999, S. 29–71, hier S. 32.

»philosophischen Achse«, ⁸¹⁹ Adrian von Buttlar von der »Achse der Macht« und der »Achse der Erkenntnis«. ⁸²⁰ Der Osteingang zum Garten an der Achse gen Westen – die von Hüneke als die Politische bezeichnet wird – wird mit einem ägyptisierenden Obelisk eröffnet, »als Symbol für erfolgreiches Herrschertum«, ⁸²¹ gefolgt von antiken Büsten, ⁸²² einem anschließenden Rondell mit Mohrenstatuen und schließlich dem Rondell mit Büsten der oranischen Verwandtschaft Friedrichs. ⁸²³ Hüneke sieht hier einen chronologischen Verlauf, ausgehend von den alten Hochkulturen hin zu historischen Herrscherverhältnissen bis zur Gegenwart, welche durch das Französische Rondell mit Werken zeitgenössischer Künstler repräsentiert wird. Diese Achse wird im Westen mit dem Neuen Palais abgeschlossen, das in hochbarocker Triumphalarchitektur gestaltet ist. ⁸²⁴

Die Verteilung der olympischen Götter am zentralen Rondell lässt sich gut in die inhaltliche Deutung der Achsensystematik einschreiben. Die Figuren, die im südlichen Halbkreis des Rondells stehen und damit der Ost-West-Achse zugeordnet sind, repräsentieren Aufgaben und Bereiche, die sich direkt auf den Souverän als Herrscher und seine Aufgaben bzw. Tätigkeiten beziehen: Diana als die Göttin der Jagd, Hera als die Göttin des »häuslichen Herdes« und stellvertretend für den Begriff Familie, Jupiter als der Herrscher schlechthin und damit verantwortlich für das Wohl des Volkes und des Staates sowie Mars als Gott des Krieges und damit stellvertretend für die Wahrung des Friedens, der inneren Sicherheit und für die Erweiterung des Herrschaftsgebietes. Die Figuren auf der nördlichen Seite sind der

⁸¹⁹ Hüneke 2006, S. 213, 215.

⁸²⁰ Buttlar, Adrian von / Köhler, Marcus: Tod, Glück und Ruhm in Sanssouci. Ein Führer durch die Gartenwelt Friedrichs des Großen, Ostfildern 2012, S. 16, 78. Die genaue Ausführung und Deutung für die jeweiligen Achsen finden sich auf den Seiten 16–77 und 78–150.

⁸²¹ Hüneke 2006, S. 213. Der Obelisk als »antikes Herrschaftszeichen«, vgl. auch: Köhler, Marcus: Die politische Bildsprache Friedrichs II. von Preußen im Park von Sanssouci, in: Andreas Pečar / Holger Zaunstöck (Hg.): Politische Gartenkunst? Landschaftsgestaltung und Herrschaftsrepräsentation des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau in vergleichender Perspektive – Wörlitz, Sanssouci und Schwetzingen, Halle (Saale) 2015, S. 95–105, hier S. 95.

⁸²² Sie entstammen Friedrichs Antikensammlung, die für die damalige Zeit zu den größten und wertvollsten dieser Art zählte. Vgl. Köhler 2015, S. 97.

⁸²³ Köhler sieht hier eine »familiäre Erfolgsgeschichte« thematisiert, d. h. es wird ein Geschlecht präsentiert, das durch geschickte Heiratspolitik sowie militärische Erfolge hohe Positionen in Preußen, England und den Niederlanden erlangte. Vgl. Köhler 2015, S. 97. Zu den genauen Angaben der dargestellten Personen im Oranierrondell, vgl. Dorgerloh, Annette: »...meine Puppen, mit denen ich spiele«: Friedrich II. und seine Gärten, in: Friedrich der Große. Politik und Kulturtransfer im europäischen Kontext. Beiträge des vierten Colloquiums in der Reihe »Friedrich 300« vom 24./25. September 2010, hg. von Michael Kaiser / Jürgen Luh (Friedrich 300 – Colloquien, 4), S. 42.

(URL: https://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-kulturtransfer/dorgerloh_gaerten, 13.09.2018)

⁸²⁴ Vgl. Hüneke 2006, S. 213 f.

»philosophischen Achse« eingeschrieben. Es handelt sich um Figuren, die geistige Bereiche abdecken: Apollo als Gott der Musen, der Kunst und des Orakels, Merkur als Gott der Redner, der Erfinder und des listigen Geistes, Venus als Göttin der Liebe und Minerva als Göttin der Weisheit. Diese Achse wird im Süden von zwei Sphingen eingeleitet und im Norden durch das Schloss Sanssouci abgeschlossen. Im Marmorsaal, bekrönt von einer Kuppel, ist die gesamte Ausstattung auf die Darstellung der Künste, der Musik und der Poesie sowie weiterer philosophischer Themen ausgerichtet und wird dadurch zum »Symbol für den freien Geist«.⁸²⁵ Somit fungiert das Französische Rondell als zentraler Knotenpunkt der gesamten Anlage,⁸²⁶ wodurch auch die Merkurskulptur zu einem integralen Bestandteil dieses Konzeptes wird. Obwohl also der Merkurfigur in der ursprünglichen Intention keine bestimmte Funktion zugedacht gewesen ist, wurde sie im Gesamtzusammenhang des Gartensembles und als zwingendes Mitglied des olympischen Götterkanons zum Träger besonderer Aufgaben, moralischer Werte und geistiger Größe.⁸²⁷

Mit ihm beginnt das Figurenprogramm aus den Anfängen von Sanssouci, das den damaligen Untertanen die auch für den König geltende Unumgänglichkeit verkündet, sich in ständiger Entscheidung zwischen Pflicht und Neigung seinen Weg wählen zu müssen. Als olympische Garanten stehen dafür Merkur und Venus an ihrem Ort zu Füßen des Weinbergs. Merkur macht sich hier bereit,

⁸²⁵ Hüneke 2006, S. 216.

⁸²⁶ Vgl. Hüneke 2006, S. 217. Auch Hans Hoffmann beschreibt die Aufteilung von politischen und geistigen Bereichen: die durch die antiken Büsten repräsentierte Herrschaftsdarstellung und die der Aufklärung eingeschriebene geistige Haltung des 18. Jahrhunderts, die sich in den Götterfiguren widerspiegelt. Vgl. Hoffmann 1990, S. 8. Für die gesamte Anlage mit ihrem umfangreichen Ausstattungskonzept wurden noch weitere Deutungsversuche aufgestellt. Adrian von Buttlar erkennt darin eine Anspielung auf freimaurerisches Gedankengut. Dies wird auch schon von Zuchold (Zuchold, Gerd-H.: Friedrich der Große und die Götter der Antike. Das ikonographische und ikonologische Programm der Skulpturen an der Großen Fontäne im Park von Sanssouci, in: Berlin in Geschichte und Gegenwart, Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 1987, S. 37–50, hier S. 40) erwähnt, der es nicht ausschließt, aber bereits vorweg nimmt, dass sich keine stichhaltigen Beweise dafür finden lassen. Zur These: vgl. Buttlar, Adrian von: Sanssouci und der »Ewige Osten«. Freimaurerische Aspekte im Garten Friedrichs des Großen, in: Die Gartenkunst 6, Nr. 2 (1994), S. 219–226. Hierzu vgl. Badstübner-Gröbner 1999, S. 34. Ausführliche Interpretationen der einzelnen Figuren finden sich bei Falcke 2006, S. 181 bzw. bei Zuchold 1987, S. 37–50. Hier wird u. a. die Personifikation der Erde als Sinnbild für Friedrichs Bestreben der Landgewinnung und seiner Unterstützung des Ackerbaus gesehen sowie die des Feuers als Symbol für die unter Friedrich vorangetriebene Waffentechnik. Zuchold schreibt auch den einzelnen von François Gaspard Adam angefertigten Götterfiguren bestimmte Funktionen ein, die er im Gesamten als »Gleichnis friderizianischen Staatswillens« (Zuchold 1987, S. 40) bezeichnet.

⁸²⁷ Hier lässt sich eine Theorie von Falcke aufführen, nach der die Merkurfigur sich auf einen Handelsvertrag beziehen könnte, der zwischen Frankreich und Preußen im Jahr 1750 diskutiert und 1753 abgeschlossen wurde. Die Handelsbeziehung zwischen den beiden Staaten zu dieser Zeit wurde bislang nicht genauer untersucht, weshalb es zu diesem Vertrag keine weiteren Informationen gibt, die helfen könnten, Argumente zu dieser These anzuführen. Der Vertrag befindet sich in einer Vertragssammlung aus dem 18. Jahrhundert und wurde lediglich in einer Publikation von dem Historiker Ilja Mieck erwähnt. Für Quellen- und Literaturangaben, vgl. Falcke 2006, S. 177, Anm. 485.

vom Olymp herabzukommen, den Erdenbewohnern die Botschaft der Götter zu bringen und ihnen in ihren Pflichten beizustehen.⁸²⁸

Pigalles *Merkur*, als Teil des französischen Staatsgeschenkes, ist sicherlich in erster Linie als politischer Akt und als Repräsentation der preußisch-französischen Beziehungen zu lesen, die durch so hochwertige Präsente als besonders eng und stabil empfunden werden sollten. Dies bewies nicht nur die Freundschaft der beiden Staaten zueinander, sondern steigerte auf willkommene Weise auch das Ansehen Friedrichs II.⁸²⁹

Die Merkurskulptur fand so großen Anklang, dass sogar manch ein französischer Künstler, Kritiker oder Politiker, sich dahingehend äußerte, es sei doch ein Fehler Ludwigs XV. gewesen, solch ein Meisterwerk der französischen Kunst ins Ausland zu verschenken.⁸³⁰ Selbst Matthias Oesterreich, der Galeriedirektor von Sanssouci unter Friedrich II., scheint Verständnis für diese Ansicht aufgebracht zu haben. In einer Art Führer durch das Schloss und den Garten von Sanssouci, in dem alle Kunstwerke aufgezählt und teilweise auch genauere Informationen zu Künstler oder Kontext angegeben werden, schrieb er folgendes zur Merkurskulptur:

Merkur, welcher sich einen Flügel an den linken Fuß vestmachtet. Ist unstreitig eine der schönsten modernen Statuen, die man nur sehen kann. Pigalle hat die Natur mit aller nur ersinnlichen Kunst ausgedrückt. Er hat dieser Figur eine überaus schöne und edle Stellung gegeben. Man findet daran ganz und gar nichts Gezwungenes, sondern vielmehr Schönheiten, von welcher Seite man sie auch betrachten möge. Der dabey im Sinne gehabte Umstand, ist so glücklich ausgedacht, als geschickt ausgedrückt. Von Cararischem Marmor; 8 Fuß 2 Zoll (** Man lieset darauf folgende Inschrift: J.B. Pigalle. Fecit. 1748. Parisiis. Das ganze Publicum, vornehmlich aber die Kenner und Liebhaber der schönen Künste haben bedauert, und es sogar seltsam befunden, daß der König von Frankreich ein solches Meisterstück, wie dieses ist, aus Paris herausgelaßen hat. Es ist allerdings eine der schönsten modernen Statuen, welche die Kunst seit dem 14ten Jahrhundert aufzuweisen hat. Ein junger Künstler, der sich bilden will, kann zwei Jahre zeichnen, und nach dieser schönen Statue studiren, und mehr dabey lernen, als wenn er zwey bis drey Jahre sich in Italien aufhält, [...].)⁸³¹

Auch Voltaire, der ja ein enges und persönliches Verhältnis zu Friedrich hatte, eine ausgiebige briefliche Korrespondenz – natürlich auf Französisch – mit ihm führte und zeitweise sogar bei ihm lebte, ließ es nicht unbetont, in einem Brief an Pigalle zu

⁸²⁸ Strauß, Helfried / Schönemann, Heinz: Sanssouci. Skulptur im Park, Halle (Saale) 2010, S. 9.

⁸²⁹ Vgl. Falcke 2006, S. 182.

⁸³⁰ Vgl. Réau 1950, S. 37 f.

⁸³¹ Oesterreich, Beschreibung, S. 31 f., Nr. 160.

erwähnen, dass dieses Meisterwerk im preußischen Schloss doch eigentlich in Frankreich hätte verbleiben und es verschönern sollen.⁸³²

Pigalles Merkurskulptur wurde also vom Akademie-Aufnahmestück, das letztlich als Beweis technischer Qualitäten fungieren sollte, zu einem politischen Geschenk, welches schließlich in ein »imperiales Programm«⁸³³ eingebettet wurde, das in der Schloss- und Gartenausstattung von Sanssouci von Friedrich selbst geplant worden war. Die große Bekanntheit der Skulptur, zunächst ihrer technischen Meisterschaft geschuldet, wurde schließlich durch seine Funktion als würdiges Geschenk zwischen Souveränen noch erheblich gesteigert. Pigalles Merkur wurde schließlich zu einem weithin bekannten Meisterwerk und gilt als eine der berühmtesten Skulpturen im Frankreich des 18. Jahrhunderts.⁸³⁴ Zahlreiche Kopien und Bildzitate lassen Pigalles Skulptur zur kanonischen Darstellung des Gottes Merkur im 18. Jahrhundert werden und künden von ihrem Ruhm vor allem als Gartenskulptur. Als solche wurde sie z. B. in zwei Gemälde von Hubert Robert (1733–1808) eingefügt, die eine ideale romantische Landschaft zeigen, in der die ebenfalls ideale Gartenskulptur des Merkurs steht.⁸³⁵ Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699–1779) fügte Merkur als »academic ideal«⁸³⁶ in sein Gemälde *Die Attribute der Künste* von 1766 (Abb. 82) ein und nutzte ihn bereits 1747 als vorbildhaftes Modell für den Zeichenschüler in seinem Gemälde *Der Zeichenunterricht* (Tokio, Tokio Fuji Art Museum).⁸³⁷

Die nachträgliche symbolische Aufladung der Skulptur macht sie zu einem wichtigen Bestandteil der vorliegenden Untersuchung der Merkurfigur in der Frühen Neuzeit als allegorischer Repräsentant für Herrschertugenden. Dass die Skulptur in ihrem Ursprung jedoch nicht unter diesem Gesichtspunkt und mit dieser Intention erschaffen wurde, deutet bereits auf einen historischen Wandel hin: mythologische Gestalten wurden allmählich nicht mehr hinsichtlich ihres Symbolgehalts betrachtet, sondern unter dem Aspekt der künstlerischen Meisterschaft. In diesem Sinne bildet

⁸³² Voltaire in einem Brief an Pigalle, Juli 1763: »Il-y-a long-temps, Monsieur, que j'ai admiré vos chefs d'œuvre qui décoient un palais du roi de Prusse, et qui devraient embellir la France.« aus der Publikation: *Lettres inédites de Voltaire* [...], Paris 1821, S. 236.

URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62620978>, 13.09.2018. Zitiert in: Seidel 2011, S. 180.

⁸³³ Dorgerloh, Annette: Friedrich II. als Gartengestalter – Repräsentation und historische Verortung, in: Wehinger 2005, S. 225–244, hier S. 243.

⁸³⁴ Vgl. Réau 1950, S. 37.

⁸³⁵ Dies sind *La Terrasse du château de Marly* (um 1780, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art) und *Le Bain* (um 1777, New York, Metropolitan Museum). Vgl. Gaborit 1985, S. 45. Vgl. Le Corbeiller 1963, S. 27.

⁸³⁶ Le Corbeiller 1963, S. 25.

⁸³⁷ Vgl. Le Corbeiller 1963, S. 25.

Pigalles *Mercur* einen Schlusspunkt, zugleich aber auch ein Bindeglied zwischen zwei wesentlichen, von jeweils anderem Zeitgeschmack diktierten Betrachtungsweisen. Einerseits ist seine allegorische Bedeutung innerhalb des Figurenkonzeptes von Sanssouci deutlich erkennbar, andererseits wird er bereits als Zitat unterschiedlichen Kontexten eingeschrieben und somit zu einem vielseitig einsetzbaren, in seinen Funktionen variablen Kunstwerk, das unter neuen historischen Bedingungen vor allem aufgrund seiner einnehmend dekorativen, künstlerisch virtuosen Art wertgeschätzt wurde.

4. Resümee

Die Vielfältigkeit, die Merkur innewohnt, ist sein besonderes Charakteristikum, das ihn von den anderen Göttern hervorhebt, welche in der Regel für einen spezifischen Bereich oder für eine bestimmte Funktion vorgesehen sind. Merkur hingegen ist in allen Ebenen – himmlisch, irdisch, chthonisch – präsent. Seine Fähigkeiten variieren je nach Kontext, nach Auftrag, den er erhält, oder nach der jeweiligen Situation, in die er eingebettet ist. In der Antike, durch die Übertragung des griechischen Hermes zum römischen Merkur, erhält er zusätzliche Funktionen, eine Entwicklung, die auch im Lauf der Frühen Neuzeit fortschreitet. Er wird nicht nur durch seine traditionell überlieferten Attribute wie den Caduceus, den Petasus und den mit Flügel besetzten Sandalen eindeutig als Merkur gekennzeichnet, sondern auch durch typisch gewordene Darstellungen wie etwa den Merkur von Giambologna und Pigalle. Durch wiederholtes Zitieren und vielfache Reproduktion verselbständigten sich diese Merkurfiguren gleichsam im Lauf der Zeit. Sie errangen hohen symbolischen Wert und führten zu einer eindeutigen Identifikation des Gottes. Die wesentlichsten Merkmale Merkurs wurden in der Antike festgelegt, wobei sich in der Frühen Neuzeit die Vielzahl seiner Fähigkeiten durch die Hinzufügung neuer Attribute stets noch vergrößerte.

Hermes nimmt unter den zwölf großen olympischen Göttern zunächst einen niedrigeren Rang ein, da seine Aufgaben eher dienender und vermittelnder Art sind. Seine Vielseitigkeit zeigt sich hier bereits durch seine vielen unterschiedlichen

Funktionen: die mythologische Geschichte mit Argus, den der Gott durch seine Beredsamkeit einschläfert, charakterisiert ihn als Meister der Redekunst, er gilt zudem als Gott der Diebe, Gaukler, Hirten und Herden; Homer und Hesiod sprechen ihm zahlreiche weitere Aufgaben zu wie die Funktion als Götterbote, als Beschützer der Reisenden und das Amt, die Seelen der Toten zu geleiten. Hermes' Popularität spiegelt sich bereits in der Antike in den zahlreichen Kulturen wider, die um ihn entstehen, er ist »einer der populärsten und am häufigsten dargestellten Götter«. ⁸³⁸ Der römischen Fortführung durch Merkur wird zudem eine enge Verbindung zur Göttin Ceres bescheinigt, zur Korngöttin also, die die große Bedeutung des Getreidehandels für das antike Rom hervorhebt. So wird Merkur bereits zu dieser Zeit eine zusätzliche Funktion als Handelsgott zugestanden.

Im Laufe der Entwicklung der Merkur allegorien wird ab der Renaissance die unterschiedliche Inanspruchnahme deutlich, die auch durch die jeweiligen zu Rate gezogenen Quellen oder Vorbilder bestimmt oder doch zumindest beeinflusst wurde. Betrachtet man den in dieser Untersuchung zuerst behandelten Merkur von Jacopo Sansovino, zeigt sich der eindeutige Bezug auf dessen Funktion als Gott der Redekunst und somit als Stellvertreter des Logos. Es handelt sich dabei um ein Charakteristikum, das vor allem in den griechischen Quellen dominant ist und darin als des Gottes wichtigste Fähigkeit hervorgehoben wird. ⁸³⁹ Während im Mittelalter lediglich die lateinischen Quellen gelesen und analysiert wurden, konnten ab der Renaissance erstmals durch das Studium des Altgriechischen auch die klassischen Schriften von Homer und Hesiod herangezogen werden. Dies könnte die Grundlage dafür bilden, dass Merkur zunächst und in erster Linie als Gott der Humanisten in Anspruch genommen wurde, der für Eloquenz, Vernunft, Weisheit sowie die Schnelligkeit der Gedanken und der Rede stand. Die Schnelligkeit und Flinkheit Merkurs als Sinnbild für die Rede beschrieb auch Boccaccio:

Mercurio poi porta l'ale a' piedi per dinotare la velocità del parlare, il quale in un medesimo momento esce dalla bocca di colui che ragiona, et è raccolto nell'orecchie di quello ch'ascolta. ⁸⁴⁰

Also häuften sich zunächst Darstellungen von Merkur als Gott der Redekunst, oft auch »verpackt« in seiner Tat als Argustöter. Diese Darstellungsweise, die Szene

⁸³⁸ Nilsson 1967, S. 501.

⁸³⁹ Margit Wurzinger untersucht diese Gleichstellung von Merkur mit Logos. Sie stellt heraus, dass diese Funktion von Hermes vor allem ab Platon auftaucht, der ihn als »Vater des λόγος« deutet. Vgl. Wurzinger 1986, S. 48.

⁸⁴⁰ Boccaccio, *La genealogia de gli dei*, Bd. 12, S. 218v.

Merkurs mit Argus, ist in antiken Darstellungen nicht präsent und wurde daher ausschließlich literarischen Bearbeitungen entnommen.⁸⁴¹ Merkurs Redegewandtheit, mit der er Argus einschläfert, impliziert seine Klugheit und List, die zu seinen zahlreichen Tugenden gezählt werden. Wenn Klugheit gute Gedanken hervorbringt, so bedarf ein guter Gedanke jedoch auch eines angemessenen Ausdrucks. Eine derartige Überzeugungskraft ist sowohl für philosophische Diskurse als auch bei Geschäften und im Handel notwendig, sodass die merkurische Begabung der Redekunst auch für die Handelsmetropolen der Renaissance als besonders wichtig definiert wurde.

Merkurs Wesen eignete sich sehr gut als Identifikationsfigur humanistisch gebildeter Personen. Am Beispiel des Auftraggebers Marcantonio Michiel lässt sich der Stellenwert Merkurs ablesen. Der Auftraggeber ließ vom Bildhauer Antonio Minelli eine kleine Marmorfigur Merkurs erschaffen, neben dem auf einer Bronzeplakette das Horoskop eines noch ungeborenen Kindes zu sehen war, zusammen mit der graphischen Demonstration der entsprechenden Bewegungen des Planeten. Dieses Empfängnishoroskop sollte den Zeitpunkt berechnen, an dem ein Kind mit merkurischem Wesen geboren würde. Das auf diese Weise »geplante« Kind sollte also nicht etwa mit Gaben und Attributen eines Jupiters oder Mars ausgestattet werden; die begehrtesten Eigenschaften Weisheit, Eloquenz, Geschicklichkeit sowie das Talent zu Handel und Verhandlung und sogar die Eigenschaft, Beliebtheit zu erlangen, wurden allesamt Merkur zugeschrieben. Während Sansovinos Merkur im Wesentlichen auf Politik, Zeitgeschehen und die geistige Entwicklung des Humanismus ausgerichtet war, steht er bei Minelli nun auch noch für den bedeutenden Einfluss von Astronomie und Astrologie auf den Zeitgeist der Renaissance. Merkur wurde demnach als Ratgeber für wichtige Lebensentscheidungen herangezogen, bis hin zur Planung eines gelungenen, sprich »merkurischen« Kindes. Die Funktionen des Gottes umfassen damit nun auch Wissenschaft, Kunst und Divination. Die Art derartiger Aufträge zeigt, wie sehr zu dieser Zeit die Identifikation Merkurs mit herausragenden humanistischen Tugenden in den Vordergrund gestellt wurde.

Neben dem Kontext der Auftragsvergabe spielte auch die Verortung bzw. Platzierung der jeweiligen Merkurskulptur eine große Rolle für die Wahl dieses Gottes. So war es der Merkur von Giambologna, der das erste Mal fliegend in seiner Funktion als Götterbote für den Hof der Universität in Bologna auftrat, womit sich ein neuer

⁸⁴¹ Vgl. Freedman 2003, S. 192.

Prototyp gefunden hatte, der bis heute als solcher gilt. Der junge dynamische und nur mit einem Mantel bekleidete Gott sollte vom Himmel herabfliegen und durch die Geste seines nach oben gestreckten Fingers die vom Himmel kommende Weisheit verkünden – passend zu dem Ort der Lehre, der Universität.

Der Aufstellungsort war auch für Augsburg ein wichtiges Element. Als bedeutende Handelsstadt sollten durch die Errichtung des Merkurbrunnens – auf einer wichtigen und zentralen Straße der Stadt und somit für die breite Öffentlichkeit sichtbar – in verschiedener Hinsicht maßgebliche und charakteristische Elemente der Stadt hervorgehoben und repräsentiert werden. Der Merkurbrunnen von Adriaen de Vries wurde im Auftrag des Rates von Augsburg an prominenter Stelle errichtet, nämlich vor dem Weberhaus und der Kornschranne, also den Zentren der bedeutendsten Handelszweige der Stadt. Das allein schon zeigt, dass Merkur als der *genius loci* dieses geschäftlichen Knotenpunktes betrachtet wurde. Der Merkurbrunnen erlangte schon kurz nach seiner Errichtung große Berühmtheit. Das lag unter anderem daran, dass die Pumpwerke der Augsburger an vorderster Stelle der technischen Entwicklung der Zeit rangierten. Als weiterer Aspekt kommt die erstmalige künstlerische Verbindung von Merkur mit Amor in der Bildhauerei hinzu. In erster Linie fungiert Merkur hier als Gott des Handels und der Kaufleute. Des Weiteren wird aber auch durch die Kombination mit Amor ein wichtiger Aspekt der Sozialfürsorge, einmalig in dieser Stadt und zu dieser Zeit, betont. Die dominierende Kaufmannsfamilie der Fugger hatte erstmalig eine soziale Institution, die Fuggerei, errichtet, in der bedürftige Menschen günstige Wohnstatt fanden: ein Zeichen von Nächstenliebe, die durch die Gruppe Merkur-Amor nun an prominenter Stelle symbolisch verewigt wurde. Der Brunnen bedeutete also nicht nur eine öffentliche Lobpreisung der Fuggerfamilie, sondern gab Merkur als Gott des Handels das zusätzliche Attribut der Nächstenliebe. Hinzu kamen die – durch diese Kombination implizierten – Qualitäten von Frieden und Eintracht, die nicht nur als Grundvoraussetzung für das Aufblühen und Gedeihen einer Stadt definiert wurden, sondern auch bedingen sollten, dass sie sich erfolgreich gegen Feinde zur Wehr setzen konnte. Merkurs Zuständigkeit weitete sich demnach kontinuierlich aus – vom Gott der Redekunst und des Handels fungierte er hier auch als Patron der Nächstenliebe und als Friedensvermittler.

Merkurs als Gott der Beredsamkeit, als Erfinder der Künste sowie seine Position als Mittler zwischen den Menschen und Göttern ließ ihn für eine weitere Spezifizierung geeignet erscheinen: als Identifikationsfigur der Künstler selbst. Diese waren

seit der Renaissance in ihrem Selbstbewusstsein, ihren Privilegien und ihrem Ansehen vom Handwerker zum Künstler aufgestiegen. Insbesondere diejenigen, die als Hofkünstler tätig waren, begannen, dieses neue Selbstbewusstsein auch nach außen zu tragen, was u. a. durch den Bau von Künstlerhäusern seinen Ausdruck fand. Prägnante Beispiele für die Selbstdarstellung und stolz präsentierte Position sind die Häuser von Giulio Romano in Mantua und Peter Paul Rubens in Antwerpen. Sie stellten sich durch die von Merkur dominierte Gestaltung der Häuser unter seine Ägide und repräsentierten sich als Künstler, göttlich inspiriert, mit *ingenium* ausgestattet und von hoher sozialer Stellung.

Besonders im Herrscherkontext eigneten sich Kunstwerke zur Repräsentation, die auf Plätzen, in Gärten oder an Fassaden platziert wurden. Gerade dort galt es, Ruhm und Größe nach außen zu tragen, was sich besonders gut durch die Kombination von Merkur als Vermittler des Friedens mit Fama bzw. Renommée als Ruhm verkündende Gestalt bewerkstelligen ließ. In seiner Merkurdarstellung zur Verherrlichung König Ludwigs XIV. von Frankreich fügte Antoine Coysevox seinem Merkur die Personifikation der Renommée, dem Ruhm, bei – womit Merkur nun auch die Zuständigkeit für siegreiche Kriegsführung erhielt. Diese Herrschertugend, für Krieg und Frieden, Sieg und Ruhm verantwortlich zu sein, wies den Gott in noch stärkerem Maße als ideale Identifikationsfigur aus.

Merkur wurde von den jeweiligen Persönlichkeiten auch gern in Bezug zu Kunst und Kultur gesetzt: er stand für den ruhmreichen Herrscher, der zunächst für Frieden sorgte und schließlich durch sein Mäzenatentum die Kunst und Kultur wieder aufblühen ließ, was ebenfalls durch Merkur als Patron der Künste und deren Erwecker zu Friedenszeiten verdeutlicht wurde. Der Anbruch eines neuen Tages kam als weiteres Element bei Ferdinand Tietz' Merkur zum Ausdruck. Mithilfe und unter dem Zeichen des Götterboten und Friedensvermittlers wurde durch den siegreichen Souverän eine neue Zeit, ein neues Zeitalter eingeläutet. Merkur steht also hier für eine neue Epoche, geprägt von Freude, Frieden und Kunst, was sich durch kultiviertes Lebensgefühl auf die Gesellschaft auswirkt.

Die Begriffe Weisheit, Beredsamkeit, Vernunft, Klugheit sowie der enge Bezug zu den Künsten, zum Frieden und zum Schutz der Handelsleute sind bereits sehr unterschiedlich in ihrer Ausrichtung. Merkurs Zuständigkeit weitet sich zudem auf immer weitere Bereiche aus, wie den der Finanzen. Er sorgt dafür, dass Frieden währt und der Handel blüht, wodurch Wohlstand generiert wird. Im Umkehrschluss sind es

auch die Finanzen und eine kluge Finanzpolitik, die die Voraussetzung für Frieden und das Aufblühen von Kultur bedeuten. Mit diesen Fähigkeiten ließ sich der Finanzminister Abbé Terray schmücken. In seinem Auftrag wurde ein ganzes Skulpturenensemble zur Demonstration seiner Tugenden erschaffen, unter ihnen der Merkur von Augustin Pajou. Dieser lässt den für Merkur so typischen Caduceus vorerst beiseite und rückt stattdessen den Geldbeutel in den Vordergrund, also die Sorge für Wohlstand durch starken Handel und gesicherte Finanzen. Merkurs Flügelschuhe hingegen, die in der Regel nicht nur auf seine Schnelligkeit und Flinkheit als Götterbote, sondern ebenso auf seine Eloquenz hindeuten, werden hier ausgespart. Merkur erscheint nicht mehr vorrangig als Gott der Redner und der Kunst, sondern fungiert als Garant für finanzielle Sicherheit. Allerdings liegt der Caduceus griffbereit und weist damit auf die Möglichkeit hin, dass der flinke Gott gegebenenfalls wieder zum Stab greifen und seine Funktion als Patron der Künste, Rede und Wissenschaft erfüllen würde – falls die dafür nötige Grundlage finanzieller Sicherheit geschaffen wäre. Die Figurengruppe kombinierte insgesamt die vier Schlagworte Bevölkerung, Landwirtschaft, Kunst und Handel, umfasste also das breite Wirkungsfeld des Finanz- und Bauministers. Terray brachte mit diesem Auftrag zum Ausdruck, dass der Wohlstand Frankreichs im landwirtschaftlichen und wirtschaftlichen Bereich sowie das Aufblühen der Kunst und Wissenschaft allesamt durch ihn erreicht worden war.

Die Darstellungsweise Merkurs weist im Laufe der Zeit zahlreiche Varianten auf, von denen einige wenige zu Prototypen wurden, mehr noch, zu bestimmten Zeiten und zum Teil auch darüber hinaus zu typischen und eindeutig identifizierbaren Bildern des Gottes. Zunächst war es die von Cyriacus von Ancona angefertigte Zeichnung eines antiken Reliefs von Merkur mit Spitzhut und Stiefeln, an der sich beispielsweise auch Sansovino orientierte. Giambolognas *Mercurio volante* war für lange Zeit – und ist bis heute – kanonisch für die Darstellung des Gottes. Allein schon durch die fliegende Haltung konnte er als solcher erkannt werden. Durch die Hinzufügung neuer Attribute hatten sich jedoch auch neue Funktionen gebildet. So lässt sich etwa bei Lemonniers *Le Génie du Commerce* ablesen, dass Merkur hier zum Gott der Freiheit wird, indem er eine phrygische Mütze in die Höhe hält. Erst Pigalles *Merkur* hatte ihm den Rang abgerungen, als Vorbild für zahlreiche spätere Bildwerke zu dienen. Die sitzende Figur, die sich in angespannter Haltung die Sandale schnürt und mit dem Blick bereits in die Ferne eilt, um sogleich loszufliegen, wurde häufig kopiert und zitiert. Pigalles als Meisterwerk der französischen Bildhauerei

gerühmtes Werk stand allerdings nicht mehr so stark mit dem Gott selbst in Verbindung, sondern erregte eher aufgrund seiner raffinierten Körperhaltung und Bearbeitung Aufsehen. Hier zeichnet sich somit bereits der Rückgang allegorisch aufgeladener mythologischer Figuren ab. Dauerhaft blieben dem Gott die mit Flügel besetzten Sandalen und der Hut sowie meist noch der Caduceus als eindeutige Erkennungsmerkmale erhalten. Die Inanspruchnahme der mythologischen Götter verliert ab dieser Zeit stetig an Bedeutung, sie werden bald nicht mehr als politisch und gesellschaftlich relevante Identifikations- und Repräsentationsfiguren verwendet.

Merkur weist noch viele andere Eigenschaften auf, die hier nicht behandelt wurden, da in der Regel zur Repräsentation lediglich als positiv zu bezeichnende Fähigkeiten herausgegriffen wurden. Seine listige, diebische und erfinderische Schlaueit, seine Charaktereigenschaft als Trickster oder seine Funktion als Gott der Gaukler wurde weniger in Kunstwerken als in der Literatur behandelt und scheint auch eher in philosophischer und psychologischer Hinsicht von großem Interesse zu sein.⁸⁴²

Trotz dieser Entwicklung ist die symbolische und allegorische Bedeutung Merkurs bis heute präsent. Er verschwindet auch nach dem 18. Jahrhundert nicht aus der Kunst, nicht aus der Kultur und auch nicht aus dem Alltag. Ein kurzer Überblick über die Verwendung Merkurs in der heutigen Zeit findet sich bei Arlene Allan,⁸⁴³ aber auch ein Blick in den Alltag, auf die Benennung bestimmter Firmen und Symbole – Hermes-Versand, Merkur-Versicherung, Zeitungen – machen den Gott auch heute noch präsent, seine vielfältigen Fähigkeiten eignen sich nach wie vor für die Bezeichnung und Verbildlichung verschiedenster Bereiche. Seine allegorische Aufladung, wie auch die jeden anderen Gottes der griechischen und römischen Mythologie, hatte jedoch in der Frühen Neuzeit ihren Höhepunkt, als die Kenntnis der mythologischen Gestalten und ihrer Bedeutung zur Allgemeinbildung zählte und von einem Großteil der Bevölkerung gelesen und verstanden werden konnte.

Deshalb wurde Merkurs allegorische Bedeutung in diesem Zeitraum zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert beleuchtet. Merkur tritt hier dominant auf, sowohl was seine vielschichtigen Attribute betrifft als auch bezüglich der Diversität seiner Inanspruchnahme: als politisch relevantes Symbol der Selbstdarstellung in der

⁸⁴² Zu diesen Themen folgt hier eine Auswahl von Werken, die sich mit Hermes bzw. Merkur beschäftigen, dabei sind nicht nur wissenschaftliche Aufsätze, sondern auch Romane: vgl. Burkert, Walter: *Sacrificio-sacrilegio: il »trickster fondatore«*, in: *Studi storici: rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci* 25 (1984), S. 835–845. Nadolny, Sten: *Ein Gott der Frechheit*, München 1994. Kérynyi, Karl: *Hermes der Seelenführer*, Zürich 1944.

⁸⁴³ Vgl. Allan, Arlene: *Hermes*, London 2018, besonders S. 170–186.

Öffentlichkeit, als königliches Geschenk in Form von Skulpturen und Statuen, mittels derer sich Prominente und Herrscher gegenseitig schmeicheln und Großzügigkeit beweisen konnten, sowie als Verkünder des Ruhms von Führungspersonlichkeiten auf wirtschaftlichem und politischem Gebiet.

Literaturverzeichnis

Quellen

Baldinucci, Notizie

Baldinucci, Filippo: Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua. Vol. 2, Florenz 1681–1728, hg. von F. Ranalli, Florenz 1846, Reproduktion 1974.

Baudoin, Iconologie

Baudoin, Jean: Iconologie, Ov, Explication Nouvelle De Plvsievr Images, Emblèmes, Et Avtres Figvres Hyeroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Coses Natvrelles, des Hvmeurs differentes & des Passions humaines, Bd. 2, Paris 1643.

URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1643bd2/0081> (02.11.2017)

Boccaccio, Genealogia deorum

Boccaccio, Giovanni: Genealogia deorum gentilium libri XV, 1350–1370, 2 Bde., hg. von Vincenzo Romano, Bari 1951.

Boccaccio, La genealogia de gli dei

Boccaccio, Giovanni: La genealogia de gli dei de gentili: Con la spositione de sensi allegorici delle favole, et con la dichiarazione dell'histoire appartenenti e detta materia, übers. v. Giuseppe Betussi, Venedig 1569.

Brahe, Opera omnia

Brahe, Tycho: Opera omnia VI. Epistolae astronomicae Tomus I, 1596, hg. von John Louis Emil Dreyer, Haunia 1919.

Caesar, De bello Gallico

Caesar, Gaius Iulius: De bello Gallico. Der Gallische Krieg, bibliographisch erg. Aufl., übers. u. hg. von Marieluise Deißmann, Stuttgart 2004.

Campan, Mémoires

Campan, Jeanne Louise Henriette: Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette; suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI, Bd. 1, hg. von Baudoin frères, Paris 1823.

URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2050396>

Cardano, Lebensbeschreibung

Cardano, Girolamo: Des Girolamo Cardano von Mailand (Bürgers von Bologna) eigene Lebensbeschreibung, übertr. und eingel. von Hermann Hefele, Jena 1914.

Cardano, Libelli quinque

Cardano, Girolamo: *Libelli quinque* [...], 2. erw. Aufl., Nürnberg 1547.

URL: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31378008334966;view=1up;seq=2>
(16.03.2016)

Cartari, Immagini delli dei

Cartari, Vincenzo: *Immagini delli dei de gl'antichi (Instrumentaria Artium 1)*, Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, vermehrt durch ein Inhaltsverzeichnis und neue Register durch Walter Koschatzky, Graz 1963.

Cartari, Immagini colla sposizione

Cartari, Vincenzo: *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi*, Venedig 1556.

Condivi, Vita di Michelagnolo

Condivi, Ascanio: *Vita di Michelagnolo Buonarroti* raccolta per Ascanio Condivi, Rom 1553, hg. und kommentiert v. Charles Davis, in: *Fontes* 34 (2009).

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/714> (29.05.2019)

Conti, Mythologiae

Conti, Natale: *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venedig 1551.

Explication Académie Royale 1745

Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de messieurs de l'Académie Royale, dont l'Exposition a été ordonné, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Orry, [...] Directeur General des Bâtimens [...] dans le grand Salon du Louvre [...], Paris 1745.

URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58161984/f34.image> (29.08.2018)

Explication Académie Royale 1747

Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de messieurs de l'Académie Royale, dont l'Exposition a été ordonné, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Le Normand de Tournehem, Directeur & Ordonnateur General des Bâtimens [...] dans le grand Salon du Louvre [...], Paris 1747.

URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5816178c/f23.image> (29.08.2018)

Fermelhuis, Éloge

Fermelhuis, Jean-Baptiste: *Éloge funèbre de Monsieur Coysevox, sculpteur du Roy*, Paris 1721.

Firmin, Biographie

Firmin Didot Frères (Hg.): Nouvelle Biographie Générale depuis les Temps les plus reculés jusqu'à nos jours [...], 46 Bde., Paris 1852–1866.

Friedrich der Große, Correspondenz

Friedrich der Große: Politische Correspondenz Friedrichs des Großen.

URL: <http://friedrich.uni-trier.de/de/politKorr/5/408-o2/> (31.08.2018).

Giraldi, De deis gentium

Giraldi, Lilio Gregorio: De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus abitur, etc., Basel 1548.

Homer, Ilias

Homer: Ilias, übertr. v. Hans Rupé, Sammlung Tusculum, 16. Aufl., Berlin 2013.

Homer, Odyssee

Homer: Odyssee, übertr. v. Anton Weiher, Sammlung Tusculum, 14. Aufl., Berlin 2013.

Homerischer Hymnus

Homerische Hymnen, hg. von Anton Weiher, Sammlung Tusculum, 6. Aufl., München/Zürich 1989.

Horaz, Oden

Horatius Flaccus, Quintus: Die Oden (Carmina) des Horaz: Bücher I–IV und Carmen Saeculare, übers. v. Wolfgang H.-J. Brunsch, Aachen 1996.

Joullain, Catalogue

Joullain, François Charles: Catalogue d'une très-belle Collection de Tableaux, Sculptures en marbre, bronze, plomb doré, terre cuite [...] Provenans de la succession de feu M. l'Abbé TERRAY [...], Paris 1778.

Krüger, Collection du Roi de Prusse

Krüger, Andreas Ludwig: Seconde Partie des Antiquités dans la collection de sa Majesté le Roi de Prusse à Sans-souci [...], Danzig 1772.

Lomazzo, Trattato

Lomazzo, Giovanni Paolo: Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore: diviso in sette libri, ne'quali si discorre de la proportione, de'moti, de'colori, de'lumi, de la prospettiva, de la pratica de la pittura, et finalmente de le istorie d'essa pittura [...], Mailand 1584.

Manger 1789/1790

Manger, Heinrich Ludwig: Baugeschichte von Potsdam, besonders unter der Regierung Koenig Friedrichs des Zweiten, 3 Bde., Berlin/Stettin 1789/1790.

Maranta, Discorso

Maranta, Bartolomeo: Discorso all Ill.mo Sig. Ferrante Carrafa Marchese di Santo Lucido in materia di pittura nel quale si difende il quadro della cappella del Sig. Cosmo Pinelli, fatto per Tiziano, da alcune opposizioni fattegli da alcune persone, in: Paola Barocchi (Hg.): Scritti d'Arte del Cinquecento (La Letteratura Italiana. Storia e testi, Vol. 32), Mailand 1971, Bd. 1, S. 863–900.

Mercure Galant 1701

Mercure Galant, Juni 1701

URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6264083v/f10.image> (30.10.2017)

Mercure Galant 1702

Mercure Galant, August 1702

URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6279980j/f126.item.zoom> (08.12.2017)

Mouffle d'Angerville, Mémoires

Mouffle d'Angerville, Barthélemy-François-Joseph: Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII, ou Journal d'un observateur [...], 15. Bd., London 1784.

Necker, Éloge

Necker, Jacques: Éloge de Jean-Baptiste Colbert. Discours qui a remporté le prix de l'Académie française en 1773, Paris 1773.

Nicolai, Beschreibung

Nicolai, Friedrich: Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend [...], Berlin 1786.

Oesterreich, Beschreibung

Oesterreich, Matthias: Beschreibung und Erklärung der Gruppen, Statuen, ganzen und halben Bruststücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welche die Sammlung Sr. Majestät des Königs von Preußen, ausmachen, Berlin 1775.

Ovid, Metamorphosen

Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen, hg. und übers. v. Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich 2004.

Philo von Alexandria, De plantatione

Philo von Alexandria: De plantatione, in: Leopold Cohn u. a. (Hg.): Philo von Alexandria. Die Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 4, 2. Aufl., Berlin 1962.

Piganiol de la Force, Description

Piganiol de la Force, Jean-Aymar: Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de S. Cloud, de Fontainebleau, Et de toutes les autres belles Maisons & Châteaux des Environs de Paris, 2. Bd., Paris 1742.

Pseudodionysius Areopagita, Hierarchie

Pseudodionysius Areopagita: Über die himmlische Hierarchie. Über die kirchliche Hierarchie, eingel. und übers. von Günter Heil, Stuttgart 1986.

Quesnay 1751–1780

Quesnay, François: »Grains«, in: Denis Diderot / Jean-Baptiste d'Alembert (Hg.): Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers, 35 Bde., Paris 1751–1780.

Ripa, Iconologia

Ripa, Cesare: Iconologia del cavaliere Cesare Ripa, perugino. Hg. von Cesare Orlandi, Perugia 1764.

URL: <https://archive.org/details/iconologiadelcav00ripa> (15.03.2016)

Salzmann, Haupt-Plan von Sans-Souci

Salzmann, Friedrich Zacharias: Erklärung eines in Kupfer gestochenen Haupt-Planes von Sans-Souci, und Neuen Palais, wie auch allen dazu gehörigen Gebäuden und Garten-Partien, Vorbericht, Potsdam 1772.

Sandrart, Iconologia

Sandrart, Joachim von: Iconologia Deorum, Nürnberg, 1680, in: Deutsches Textarchiv.

URL: http://www.deutschestextarchiv.de/sandrart_iconologia_1680/45 (15.03.2017).

Sandrart, Teutsche Academie

Sandrart, Joachim von: Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlereykünste, Bd. 2, Nürnberg 1675.

URL: <http://ta.sandrart.net/-text-570> (10.11.2016).

Sansovino, Venetia

Sansovino, Francesco: Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri. Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'Anno 1580. fino al presente 1663 da D. Giustiniano Martinioni, Venedig 1663.

Thomassin, Parc de Versailles

Thomassin, Simon: Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, et autres ornemens tels qu'ils se voyent à présent dans le château et parc de Versailles: gravé d'après les originaux, Paris 1694.

URL: <https://archive.org/details/receildesfigures00thom> (15.11.2017)

Vasari, Vite

Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. von Paola Barocchi und Rosanna Bettarini, Florenz 1984.

Vergil, Aeneis

Vergil: Aeneis, übers. nach Rudolf A. Schröder, Berlin/Frankfurt a. M. 1952.

Voltaire, Lettres

Voltaire: Lettres inédites de Voltaire [...], Paris 1821.

URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62620978> (13.09.2018)

Welser, Antiqua monumenta

Welser, Marcus: Antiqua monumenta [...], Frankfurt a. M. 1595.

URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10173988_00014.html (12.12.2016)

Sekundärliteratur**Ausst.-Kat. Amsterdam/Stockholm/Los Angeles 1998–2000**

Adriaen de Vries 1556–1626. Imperial sculptor, hg. von Frits Scholten (Ausst.-Kat. Amsterdam, Rijksmuseum, 12. Dezember 1998 bis 14. März 1999; Stockholm, Nationalmuseum, 15. April bis 29. August 1999; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 12. Oktober 1999 bis 9. Januar 2000), Zwolle 1998.

Ausst.-Kat. Antwerpen 2011

Palazzo Rubens. Le maître et l'architecture, hg. von Barbara Uppenkamp / Ben van Beneden (Ausst.-Kat. Antwerpen, Rubenshuis, 10. September bis 11. Dezember 2011), Brüssel 2011.

Ausst.-Kat. Athen/Dordrecht 2000–2001

Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt, hg. von Peter Schoon / Sander Paarlberg (Ausst.-Kat. Athen, Ethnike Pinakothek und Nederlands Instituut, 28. September 2000 bis 8. Januar 2001; Dordrecht, Dordrechts Museum, 3. Februar bis 8. Mai 2001), Dordrecht 2000.

Ausst.-Kat. Augsburg 1980

Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Beiträge, hg. von den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (Ausst.-Kat. Augsburg, Ausstellung im Rathaus, 28. Juni bis 28. September 1980), 3 Bde., Augsburg 1980–1981.

Ausst.-Kat. Augsburg 1985

Elias Holl und das Augsburger Rathaus. Eine Ausstellung der Stadt Augsburg, Stadtarchiv, hg. von Wolfram Baer u. a. (Ausst.-Kat. Augsburg, Rathaus, 22. Juni bis 1. September 1985), Regensburg 1985.

Ausst.-Kat. Augsburg 2000

Adriaen de Vries. 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, hg. von Björn Kommer (Ausst.-Kat. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, 11. März bis 12. Juni 2000), Augsburg 2000.

Ausst.-Kat. Augsburg/Füssen 2010

Bayern – Italien. Geschichte einer intensiven Beziehung, hg. von Rainhard Riepertinger u. a. (Ausst.-Kat. Augsburg, Haus der Bayerischen Geschichte, Textil- und Industriemuseum; Füssen, Benediktinerkloster St. Mang, 21. Mai bis 10. Oktober 2010), Augsburg 2010.

Ausst.-Kat. Berlin 1988

Die Verführung der Europa, hg. von Barbara Mundt (Ausst.-Kat. Berlin, Kunstgewerbemuseum Berlin Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, 2. August bis 30. Oktober 1988), Berlin 1988.

Ausst.-Kat. Berlin 1995–1996

Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock. Wilhelm Bode zum 150. Geburtstag, hg. von Volker Krahn (Ausst.-Kat. Berlin, Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 30. Oktober 1995 bis 28. Januar 1996), Heidelberg 1995.

Ausst.-Kat. Bielefeld 2000

Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest, hg. von Hildegard Wiewelhove (Ausst.-Kat. Bielefeld, Museum Huelsmann, 18. Juni bis 8. Oktober 2000), Bielefeld 2000.

Ausst.-Kat. Braunschweig 2004

Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften, hg. von Nils Büttner / Ulrich Heinen (Ausst.-Kat. Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, 8. August bis 31. Oktober 2004), München 2004.

Ausst.-Kat. Chicago 2017

Classicisms, hg. von Larry F. Norman / Anne Leonard (Ausst.-Kat. Chicago, David and Alfred Smart Museum of Art, 16. Februar bis 11. Juni 2017), Chicago 2017.

Ausst.-Kat. Dresden 2006–2007

Giambologna in Dresden. Die Geschenke der Medici, hg. von Dirk Syndram / Martin Woelk, u. a. (Ausst.-Kat. Dresden, Neues Grünes Gewölbe im Dresdner Residenzschloss, Staatliche Kunstsammlungen, 9. September 2006 bis 16. April 2007), München 2006.

Ausst.-Kat. Duisburg 1989

Skulptur aus dem Louvre. 89 Werke des französischen Klassizismus 1770–1830, hg. von Jean-René Gaborit u. a. (Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck-Museum, 16. April bis 11. Juni 1989), Duisburg 1989.

Ausst.-Kat. Florenz 2006

Giambologna. Gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura, hg. von Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (Ausst.-Kat. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 2. März bis 15. Juni 2006), Florenz 2006.

Ausst.-Kat. Frankfurt 1989

Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten, hg. von Hans-Peter Schwarz (Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Deutsches Architekturmuseum, 16. September bis 26. November 1989), Braunschweig 1989.

Ausst.-Kat. Frankfurt 1999–2000

Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, hg. von Herbert Beck / Peter C. Bol / Maraike Bückling (Ausst.-Kat. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Liebieghaus, 22. August 1999 bis 9. Januar 2000), München 1999.

Ausst.-Kat. Hamburg 1993

Pegasus und die Künste, hg. von Claudia Brink / Wilhelm Hornbostel (Ausst.-Kat. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 8. April bis 31. Mai 1993), München 1993.

Ausst.-Kat. Köln 1988–1989

Tarocchi. Menschenwelt und Kosmos. Ladenspelder, Dürer und die »Tarock-Karten« des Mantegna, bearb. von Uwe Westfeling (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 9. November 1988 bis 22. Januar 1989), Köln 1988.

Ausst.-Kat. La Motte-Tilly 2015

De Versailles à la Motte-Tilly. L'Abbé Terray, ministre de Louis XV, hg. von Gwenola Firmin / Vincent Bastien (Ausst.-Kat. La Motte-Tilly, Château de la Motte-Tilly, 29. Mai bis 20. September 2015), Paris 2015.

Ausst.-Kat. Louveciennes 1985

Les Chevaux de Marly, hg. von Geneviève Bresc-Bautier / François Souchal (Ausst.-Kat. Louveciennes, Marly-le-Roi, Musée-Promenade, 19. Oktober bis 15. Dezember 1985), Louveciennes 1985.

Ausst.-Kat. München 2015

Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600, hg. von Renate Eikermann (Ausst.-Kat. München, Bayerisches Nationalmuseum, 6. Februar bis 25. Mai 2015), München 2015.

Ausst.-Kat. Nürnberg 1989

Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, hg. von Gerhard Bott (Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 18. Februar bis 23. April 1989), Passau 1989.

Ausst.-Kat. Paris/New York 1997–1998

Augustin Pajou. Royal Sculptor 1730–1809, hg. von James David Draper / Guilhem Scherf (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 20. Oktober 1997 bis 19. Januar 1998; New York, Metropolitan Museum of Art, 26. Februar bis 24. Mai 1998), New York/Paris 1997.

Ausst.-Kat. Peking 2011–2012

Die Kunst der Aufklärung. Eine Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin, der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München und des National Museum of China, hg. von Catherine Nichols / Eva Fichtner (Ausst.-Kat. Peking, National Museum of China, 2. April 2011 bis 31. März 2012), Berlin 2011.

Ausst.-Kat. Potsdam 2012

Friederisiko – Friedrich der Große. Die Ausstellung, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Ausst.-Kat. Potsdam, Neues Palais und Park Sanssouci, 28. April bis 28. Oktober 2012), München 2012.

Ausst.-Kat. Providence 1984

Children of Mercury. The education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, hg. von Brown University, Department of Art (Ausst.-Kat. Providence, Bell Gallery, List Art Center, 2. März bis 30. März 1984), Providence 1984.

Ausst.-Kat. Seehof 2008

Ferdinand Tietz 1708–1777. Symposium und Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstags des Rokoko-Bildhauers, hg. von Wolfgang Brassat (Ausst.-Kat. Seehof, Schloss Seehof, 15. Juni bis 10. August 2008; Schriften des Instituts für Archäologie, Denkmalkunde und Kunstgeschichte, Bd. 1), Petersberg 2010.

Ausst.-Kat. Veitshöchheim 2005

»Es kommen immer Leit aus Würzburg und Fremde hierher...« Zur Geschichte des Rokokogartens Veitshöchheim, hg. von Jost Albert / Gabriele Ehberger (Ausst.-Kat. Veitshöchheim, Schloss und Hofgarten, seit April 2005 Dauerausstellung), München 2006.

Ausst.-Kat. Wien 2006

Giambologna. Triumph des Körpers, hg. von Wilfried Seipel (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 27. Juni bis 17. September 2006), Wien 2006.

Ausst.-Kat. Wien 2014–2015

Engel. Himmlische Boten in alten Handschriften, hg. von Maria Theisen (Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 20. November 2014 bis 1. Februar 2015), Darmstadt 2014.

Abel 1986

Abel, Wilhelm: Massenarmut und Hungerkrisen im vorindustriellen Deutschland, 3. Aufl., Göttingen 1986.

Albertz 2006

Albertz, Anuschka: Exemplarisches Heldentum. Die Rezeptionsgeschichte der Schlacht bei den Thermopylen von der Antike bis zur Gegenwart (Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit, Bd. 17), München 2006.

Alföldi 1970

Alföldi, Andreas: Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche, Darmstadt 1970.

Allan 2018

Allan, Arlene: Hermes, London 2018.

Argan 1969

Argan, Giulio Carlo: The Renaissance City (Planning and cities, 6), New York 1969.

Artusi 1997

Artusi, Luciano: Le insegne della città, in: Paolo Pastori (Hg.): La festa di San Giovanni nella storia di Firenze. Rito, istituzione e spettacolo, Florenz 1997, S. 61–67.

Avery 1973

Avery, Charles / Watson, Katherine: Medici and Stuart: a Grand Ducal Gift of ›Giovanni Bologna‹, Bronzes for Henry Prince of Wales (1612), in: The Burlington Magazine 115, Nr. 845 (1973), S. 493–507.

Avery 1981

Avery, Charles: Giambologna. Sculptor to the Medici. 1529–1608: his style and its sources, in: Charles Avery (Hg.): Studies in European Sculpture, Bd. 1, London 1981.

Avery 1987

Avery, Charles: Giambologna. The complete sculpture, Oxford 1987.

Badstübner-Gröbner 1999

Badstübner-Gröbner, Sibylle: Aufgeklärter Absolutismus in den Bildprogrammen friederizianischer Architektur?, in: Martin Fontius (Hg.): Friedrich II. und die europäische Aufklärung (Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte, N.F., Beiheft 4), Berlin 1999, S. 29–71.

Baert 2013

Baert, Barbara: Wind und Sublimierung in der christlichen Kunst des Mittelalters: die Verkündigung, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 66, Nr. 2 (2013), S. 109–117.

Bailey 1993

Bailey, Colin: Mécénat privé? Mécénat public? L'abbé Terray, collectionneur de sculptures contemporaines, in: Guilhem Scherf (Hg.): Clodion et la sculpture française de la fin du XVIIIe siècle (Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 20 et 21 mars 1992), Paris 1993, S. 189–222.

Bailey 1993a

Bailey, Colin: The abbé Terray: an enlightened patron of modern sculpture, in: The Burlington Magazine 135, Nr. 1079 (Feb. 1993), S. 121–132.

Bailey 2002

Bailey, Colin: Patriotic Taste. Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris, New Haven/London 2002.

Baumstark 1974

Baumstark, Reinhold: Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien (teilw. zugl. Münster, Univ., Diss., u. d. T.: Die Allegorien zu Krieg und Frieden des P. P. Rubens und seiner Werkstatt, Münster 1971), in: Aachener Kunstblätter 45 (1974), S. 125–234.

Beck 1936

Beck, Alfons Clemens Maria: Genien und Niken als Engel in der altchristlichen Kunst (zugl. Gießen, Univ., Diss., 1935), Gießen 1936.

Becker 1968

Becker, Friedrich: Geschichte der Astronomie, 3. erw. Aufl., Mannheim/Zürich 1968.

Behringer 1996

Behringer, Wolfgang: Fugger und Taxis. Der Anteil Augsburger Kaufleute an der Entstehung des europäischen Kommunikationssystems, in: Johannes Burckhardt (Hg.): Augsburger Handelshäuser im Wandel des historischen Urteils, Berlin 1996, S. 241–248.

Benzoni 2010

Benzoni, Gino: Michiel, Marcantonio, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 74, Rom 2010.

Berefelt 1968

Berefelt, Gunnar: A study on the winged angel. The origin of a motif (Stockholm Studies in History of Art, 14), Stockholm 1968.

Bergdolt/Hamm/Tönnemann 1995

Bergdolt, Klaus / Hamm, Berndt / Tönnemann, Andreas (Hg.): Das Kind in der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 25), Wiesbaden 2008.

Bergdolt 1997

Bergdolt, Klaus (Hg.): Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich, Berlin 1997.

Bezold 1922

Bezold, Friedrich von: Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus, Bonn/Leipzig 1922.

Bled 2012

Bled, Jean-Paul: Friedrich II. und Frankreich, in: Bernd Söseman (Hg.): Friedrich der Große in Europa – gefeiert und umstritten, Stuttgart 2012, S. 77–81.

Blendinger 1976

Blendinger, Friedrich: Humanismus und Reformation, Kirchnerneuerung und Glaubenskämpfe (1480/90–1648), in: Friedrich Blendinger / Wolfgang Zorn (Hg.): Augsburg. Geschichte in Bilddokumenten, München 1976, S. 60–86.

Blümel 1946

Blümel, Carl: Römische Skulpturen, Berlin 1946.

Boettcher 1998

Boettcher, Magdalena: Eine andere Ordnung der Dinge: Zur Ästhetik des Schönen und ihrer poetologischen Rezeption um 1800 (zugl. München, Univ., Diss., 1997), Würzburg 1998.

Bohstedt 1994

Bohstedt, John: Moralische Ökonomie und historischer Kontext, in: Manfred Gailus / Heinrich Volkmann (Hg.): Der Kampf um das tägliche Brot: Nahrungsmangel, Versorgungspolitik und Protest 1770–1990, Opladen 1994, S. 27–51.

Bott 1989

Bott, Katharina: Kat.-Nr. 116, in: Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, hg. von Gerhard Bott (Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 18. Februar bis 23. April 1989), Passau 1989, S. 243–244.

Boucher 1991

Boucher, Bruce: The Sculpture of Jacopo Sansovino, New Haven/London 1991.

Brakensiek 1997

Brakensiek, Stephan: Kat.-Nr. 16.2, in: »Der Welt Lauf« Allegorische Graphikserien des Manierismus, hg. von Hans-Martin Kaulbach / Reinhart Schleier (Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie, 18. Oktober 1997 bis 25. Januar 1998), Ostfildern-Ruit 1997, S. 80–82.

Braunfels 1949

Braunfels, Wolfgang: Die Verkündigung (Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Bd. 1), 1. Aufl., Düsseldorf 1949.

Brendel 1935

Brendel, Otto: Novus Mercurius, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 50 (1935), S. 231–259.

Bresc-Bautier/Pingeot 1986

Bresc-Bautier, Geneviève / Pingeot, Anne: Sculptures des jardins du Louvre, du Carroussel et des Tuileries (Notes et Documents des Musées de France, 12), Bd. I, Paris 1986.

Brink 1993

Brink, Claudia: Pegasus und die Künste. Eine Einführung, in: Pegasus und die Künste, hg. von Claudia Brink und Wilhelm Hornbostel (Ausst.-Kat. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 8. April bis 31. Mai 1993), München 1993, S. 10–25.

Brink 1987

Brink, Sonja: Mercurius Mediceus. Studien zur panegyrischen Verwendung der Merkurgestalt im Florenz des 16. Jahrhunderts (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 13), Worms 1987.

Brisson 1996

Brisson, Luc: Einführung in die Philosophie des Mythos, Bd. 1, Antike, Mittelalter und Renaissance, Darmstadt 1996.

Bruneau 1991

Bruneau, Philippe: Griechische Kunst, in: Philippe Bruneau / Mario Torelli / Xavier Barral i Altet: Skulptur. Antike. 8. Jahrhundert v. Chr. bis 5. Jahrhundert n. Chr., Köln 1991, S. 11–114.

Bückling 1999

Bückling, Maraike: Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, in: Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, hg. von Herbert Beck / Peter C. Bol / Maraike Bückling (Ausst.-Kat. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Liebieghaus, 22. August 1999 bis 9. Januar 2000), München 1999, S. 9–11.

Bull 2005

Bull, Malcolm: The Mirror of the Gods. Classical Mythology in Renaissance Art, London 2005.

Bulst 2003

Bulst, Wolfger A.: Hercules Gallicus, der Gott der Beredsamkeit. Lukians Ekphrasis als künstlerische Aufgabe des 16. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich und Italien, in: Ulrich Pfisterer / Max Seidel (Hg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, 4. Folge, Bd. 3), München/Berlin 2003, S. 104–121.

Burdorf/Schweickard 1998

Burdorf, Dieter / Schweickard, Wolfgang: »Die schöne Verwirrung der Phantasie« und das »bunte Gewimmel der alten Götter«. Zur Einleitung, in: Dies. (Hg.): Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800, Tübingen/Basel 1998, S. VII–XII.

Burk 2015

Burk, Jens Ludwig: »Quo me fata vocant« – Wohin mich das Schicksal ruft. Merkur in der Bronzekunst der Spätrenaissance, in: *Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600*, hg. von Renate Eikermann (Ausst.-Kat. München, Bayerisches Nationalmuseum, 6. Februar bis 25. Mai 2015), München 2015, S. 51–87.

Bury 1980

Bury, John Bernhard: The Loggetta in 1540, in: *The Burlington Magazine* 122 (1980), S. 631–635.

Busch 2011

Busch, Werner: Die Kunst der Aufklärung in gesamteuropäischer Perspektive, in: *Die Kunst der Aufklärung. Eine Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin, der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München und des National Museum of China*, hg. von Catherine Nichols / Eva Fichtner (Ausst.-Kat. Peking, National Museum of China, 2. April 2011 bis 31. März 2012), Berlin 2011, S. 31–38.

Bushart 1981

Bushart, Bruno: Augsburg zwischen Renaissance und Barock, in: *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Beiträge*, hg. von den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (Ausst.-Kat. Augsburg, Ausstellung im Rathaus, 28. Juni bis 28. September 1980), Augsburg 1981, Bd. 2, S. 7–22.

Bushart 1981a

Bushart, Bruno: Neptun mit Dreizack, in: *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Beiträge*, hg. von den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (Ausst.-Kat. Augsburg, Ausstellung im Rathaus, 28. Juni bis 28. September 1980), Augsburg 1981, Bd. 2, S. 153–155.

Bushart 1981b

Bushart, Bruno: Die Augsburger Brunnen und Denkmale um 1600, in: *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Beiträge*, hg. von den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in

München (Ausst.-Kat. Augsburg, Ausstellung im Rathaus, 28. Juni bis 28. September 1980), Augsburg 1981, Bd. 3, S. 82–94.

Bussagli 1990

Bussagli, Marco: Quando agli angeli spuntarono le ali, in: *Art e dossier* 5, Nr. 45 (1990), S. 16–27.

Bussagli 1991

Bussagli, Marco: Angelo, in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (1991). URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/) (26.07.2016)

Busto 1938

Busto, Bernabé de: *Geschichte des Schmalkaldischen Krieges* (Texte und Forschungen, Preußische Akademie der Wissenschaften, Romanische Kommission, Bd. 1), bearb. von Otto Adalbert von Looz-Corswarem, Burg 1938.

Buttlar 1994

Buttlar, Adrian von: Sanssouci und der »Ewige Osten«. Freimaurerische Aspekte im Garten Friedrichs des Großen, in: *Die Gartenkunst* 6, Nr. 2 (1994), S. 219–226.

Buttlar/Köhler 2012

Buttlar, Adrian von / Köhler, Marcus: *Tod, Glück und Ruhm in Sanssouci. Ein Führer durch die Gartenwelt Friedrichs des Großen*, Ostfildern 2012.

Büttner 2004

Büttner, Nils: Kat.-Nr. 24, in: *Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften*, hg. von Nils Büttner / Ulrich Heinen (Ausst.-Kat. Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, 8. August bis 31. Oktober 2004), München 2004, S. 175–177.

Castelluccio 2014

Castelluccio, Stéphane: *Marly. Art de vivre et pouvoir de Louis XIV à Louis XV*, Montreuil 2014.

Charageat 1953

Charageat, Marguerite: *Vénus donnant un message à Mercure par Pigalle*, in: *La Revue des Arts* 3 (1953), S. 217–222.

Chelli 2011

Chelli, Maurizio: *Angeli. I significati e le iconografie nella storia dell'arte*. Rom 2011.

Chittenden 1945

Chittenden, Jacqueline: Hermes. Mercury, Dynasts and Emperors, in: *The Numismatic Chronicle* 5, Nr. 6 (1945), S. 41–57.

Christoffel 1955

Christoffel, Ulrich: Renaissance in Augsburg. Bildneri, Malerei, Zeichnung, in: Hermann Rinn (Hg.): *Augusta 955–1955. Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs*, München 1955, S. 249–263.

Clark 2004

Clark, Henry: Grain Trade Information: Economic Conflict and Political Culture under Terray 1770–1774, in: *The Journal of Modern History* 76, Nr. 4 (Dez. 2004), S. 793–834.

Clément 2014

Clément, Nicolas: *Sculpteur au XVIII^e siècle. Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785)*, Paris 2014.

Colton 1979

Colton, Judith: *The Parnasse François. Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius* (Yale Publications in the History of Art, 27), New Haven/London 1979.

Colton 1981

Colton, Judith: From Voltaire to Buffon: Further Observations on Nudity, Heroic and Otherwise, in: Moshe Barasch / Lucy Freeman Sandler (Hg.): *Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, New York 1981, S. 531–548.

Combet-Farnoux 1980

Combet-Farnoux, Bernard: *Mercure Romain. Le culte public de Mercure et la fonction mercantile à Rome de la République archaïque à l'époque augustéenne* (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 238), Paris 1980.

DaCosta Kaufmann 1982

DaCosta Kaufmann, Thomas: The eloquent artist: Towards an understanding of the stylistics of painting at the court of Rudolf II, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1982), S. 119–148.

Dams 1998

Dams, Bernd H.: *Marly. Die Ursprünge des Königlichen Schlosses von Marly: Ikonologie und Architektur* (Geisteswissenschaften, Nr. 1; zugl. Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 1997), Aachen 1998.

De Armas 2017

De Armas, Frederick Alfred: Mercury as a Messenger of Renaissance classicisms, in: *Classicisms*, hg. von Larry F. Norman / Anne Leonard (Ausst.-Kat. Chicago, David and Alfred Smart Museum of Art, 16. Februar bis 11. Juni 2017), Chicago 2017, S. 71–79.

De Poorter 2000

De Poorter, Nora: Of Olympian gods, Homeric heroes and an Antwerp Appelles: observations on the function and ›meaning‹ of mythological themes in the age of Rubens (1600–1650), in: *Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt*, hg. von Peter Schoon / Sander Paarlberg (Ausst.-Kat. Athen, Ethnike Pinakothek und Nederlands Instituut, 28. September 2000 bis 8. Januar 2001; Dordrecht, Dordrechts Museum, 3. Februar bis 8. Mai 2001), Dordrecht 2000, S. 65–85.

De Vries 1961

De Vries, Jan: *Forschungsgeschichte der Mythologie* (Orbis academicus, 1; Geisteswissenschaftliche Reihe, 7), Freiburg/München 1961.

Decker 1997

Decker, Elisabeth: *Pegasus in nachantiker Zeit* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 284; zugl. Köln, Univ., Diss., 1995), Frankfurt a. M. 1997.

Diemer 1986

Diemer, Dorothea: *Bronzeplastik um 1600 in München. Neue Quellen und Forschungen*, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 2 (1986), S. 107–177.

Diemer 2003

Diemer, Dorothea: *Der Augustusbrunnen – seine Bedeutung, sein Bildhauer Hubert Gerhard und seine künstlerische Entstehung*, in: Michael Kühnental (Hg.): *Der Augustusbrunnen in Augsburg*, München 2003, S. 51–90.

Diemer 2004

Diemer, Dorothea: *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio. Bronzeplastiker der Spätrenaissance*, Bd. 1, Berlin 2004.

Diemer 2006

Diemer, Dorothea: *Giambologna in Deutschland*, in: *Giambologna. Triumph des Körpers*, hg. von Wilfried Seipel (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 27. Juni bis 17. September 2006), Wien 2006, S. 154–185.

Diemer 2006a

Diemer, Dorothea: Giambolognas Wirkung in Deutschland, in: Giambologna in Dresden. Die Geschenke der Medici, hg. von Dirk Syndram / Martin Woelk, u. a. (Ausst.-Kat. Dresden, Neues Grünes Gewölbe im Dresdner Residenzschloss, Staatliche Kunstsammlungen, 9. September 2006 bis 16. April 2007), München 2006, S. 81–88.

Diemer 2006b

Diemer, Dorothea: Giambologna in Germania, in: Giambologna. Gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura, hg. von Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (Ausst.-Kat. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 2. März bis 15. Juni 2006), Florenz 2006, S. 106–125.

Diemer 2014

Diemer, Dorothea: Denkmal und Brunnen in Süddeutschland um 1600 – eine Skizze, in: Alessandro Nova / Stephanie Hanke (Hg.): Skulptur und Platz. Raumbesetzung – Raumüberwindung – Interaktion (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz Max-Planck-Institut, I Mandorli, Bd. 20), Berlin/München 2014, S. 125–138.

Diemling 2014

Diemling, Maria: Engel in der christlichen Kunst, in: Engel. Himmlische Boten in alten Handschriften, hg. von Maria Theisen (Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 20. November 2014 bis 1. Februar 2015), Darmstadt 2014, S. 116–137.

Dooley 2014

Dooley, Brendan (Hg.): A Companion to Astrology in the Renaissance (Brill's Companion to the Christian Tradition, Vol. 49), Leiden 2014.

Dorgerloh 2005

Dorgerloh, Annette: Friedrich II. als Gartengestalter – Repräsentation und historische Verortung, in: Brunhilde Wehinger (Hg.): Geist und Macht. Friedrich der Große im Kontext der europäischen Kulturgeschichte, Berlin 2005, S. 225–244.

Dorgerloh 2010

Dorgerloh, Annette: »... meine Puppen, mit denen ich spiele«: Friedrich II. und seine Gärten, in: Friedrich der Große. Politik und Kulturtransfer im europäischen Kontext. Beiträge des vierten Colloquiums in der Reihe »Friedrich 300« vom 24./25. September 2010, hg. von Michael Kaiser / Jürgen Luh (Friedrich 300 – Colloquien, 4). URL: https://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-kulturtransfer/dorgerloh_gaerten (13.09.2018)

Drahos 2014

Drahos, Alexis: *L'astronomie dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris 2014.

Draper 1997

Draper, James David: For Pajou, in: Augustin Pajou. *Royal Sculptor 1730–1809*, hg. von James David Draper / Guilhem Scherf (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 20. Oktober 1997 bis 19. Januar 1998; New York, Metropolitan Museum of Art, 26. Februar bis 24. Mai 1998), New York/Paris 1997, S. 17–20.

Duwe 1988

Duwe, Gert: *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*, Frankfurt a. M. 1988.

Eade 1981

Eade, John Christopher: Marcantonio Michiel's Mercury Statue: Astronomical or Astrological?, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44 (1981), S. 207–209.

Eamon 2014

Eamon, William: Astrology and Society, in: Brendan Dooley (Hg.): *A Companion to Astrology in the Renaissance* (Brill's Companion to the Christian Tradition, Vol. 49), Leiden 2014, S. 141–191.

Ebeling 2018

Ebeling, Florian: *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus von der Antike bis zur Neuzeit*, 3. durchges. Aufl., München 2018.

Ehrenberg 1896

Ehrenberg, Richard: *Das Zeitalter der Fugger. Geldkapital und Creditverkehr im 16. Jahrhundert*, Jena 1896.

Emmendorfer 1998

Emmendorfer, Christian: Augusta triumphans. Adriaen de Vries in Augsburg, in: *Weltkunst* 68.3, Nr. 518 (1998), S. 2830.

Emmendorfer 2000

Emmendorfer, Christian: Adriaen de Vries. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, in: Adriaen de Vries. 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, hg. von Björn Kommer (Ausst.-Kat. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, 11. März bis 12. Juni 2000), Augsburg 2000, S. 121–132.

Emmendorfer 2000a

Emmendorfer, Christian: Kat.-Nr. 7, in: Adriaen de Vries. 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, hg. von Björn Kommer (Ausst.-Kat. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, 11. März bis 12. Juni 2000), Augsburg 2000, S. 197–202.

Faivre 1995

Faivre, Antoine: The eternal Hermes. From Greek God to Alchemical Magus, Grand Rapids 1995.

Falcke 2006

Falcke, Jeannette: Studien zum diplomatischen Geschenkwesen am brandenburgisch-preußischen Hof im 17. und 18. Jahrhundert (Quellen und Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte, Bd. 31; zugl. Frankfurt a. M., Univ., Diss., 2004), Berlin 2006.

Fiorentini 2002

Fiorentini, Erna: Zweidimensionale Vorbilder. Überlegungen zu Baccio Bandinellis »Kampf der Götter«, dem Augsburger »Mercur« und Adriaen de Vries' Florentiner Inspirationsquellen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63, Nr. 2 (2002), S. 269–277.

Firmin 2015

Firmin, Gwenola: L'Abbé Terray, »Un être fort extraordinaire« in: De Versailles à la Motte-Tilly. L'Abbé Terray, ministre de Louis XV, hg. von Gwenola Firmin / Vincent Bastien (Ausst.-Kat. La Motte-Tilly, Château de la Motte-Tilly, 29. Mai bis 20. September 2015), Paris 2015, S. 5–9.

Fleckner 2012

Fleckner, Uwe (Hg.): Aby Warburg – Bilderreihen und Ausstellungen (Gesammelte Schriften Aby Warburg, 2.2, Abt. 2), Berlin 2012.

Fletcher 1981

Fletcher, Jennifer: Marcantonio Michiel. His Friends and Collection, in: The Burlington Magazine 123, Nr. 941 (1981), S. 453–467.

Forster/Tuttle 1973

Forster, Kurt W. / Tuttle, Richard J.: The Casa Pippi. Giulio Romano's House in Mantua, in: Architectura 3 (1973), S. 104–130.

Freedman 2003

Freedman, Luba: The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art, Cambridge 2003.

Freedman 2014/2015

Freedman, Luba: Argicida Mercurius from Homer to Giraldi and from Greek vases to Sansovino, in: *Memoirs of the American Academy in Rome* 59/60 (2014/2015), S. 181–254.

Frey-Sallmann 1931

Frey-Sallmann, Alma: Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten. Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance (Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike, 2. Reihe, Heft 19), Leipzig 1931.

Friedel 1974

Friedel, Helmut: Bronzemonumente in Augsburg 1589–1606. Bild und Urbanität (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 22; zugl. München, Univ., Diss., 1973), Augsburg 1974.

Frommhold 2004

Frommhold, Katrin: Bedeutung und Berechnung der Empfängnis in der Astrologie der Antike (Orbis Antiquus, Bd. 38; zugl. Münster, Univ., Diss., 2004), Münster 2004.

Fröschl 1988

Fröschl, Thomas: Selbstdarstellung und Staatssymbolik in den europäischen Republiken der Frühen Neuzeit an Beispielen der Architektur und bildenden Kunst, in: Helmut G. Koenigsberger / Elisabeth Müller-Luckner (Hg.): *Republiken und Republikanismus im Europa der Frühen Neuzeit* (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 11), München 1988, S. 239–271.

Funke 2016

Funke, Peter: Hippokrene, in: *Der neue Pauly*. Online 2016. URL: <http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/hippokrene-e514740> (07.03.2016)

Gaborit 1985

Gaborit, Jean-René: Jean-Baptiste Pigalle 1714–1785. Sculptures du Musée du Louvre, Paris 1985.

Garanderie/Balavoine 1988

Garanderie, Marie-Madeleine de La / Balavoine, Claudie u. a. (Hg.): *Mercure à la Renaissance* (Actes des Journées d'Etude, Lille, 4. bis 5. Oktober 1984), Paris 1988.

Garas 1993

Garas, Klára: Die Fugger und die venezianische Kunst, in: Bernd Roeck / Klaus Bergdolt / Andrew John Martin (Hg.): Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft (Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Bd. 9), Sigmaringen 1993, S. 123–129.

Gemoll 1989

Gemoll, Wilhelm: Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch, 9. Aufl., München 1989.

Giersberg 1986

Giersberg, Hans-Joachim: Friedrich als Bauherr. Studien zu Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam, Berlin 1986.

Girard 1924

Girard, René: L'Abbé Terray et la liberté du commerce des grains, 1769–1774, Paris 1924.

Girodie 1929

Girodie, André: Le peintre Gabriel Lemonnier et l'iconologie de l'indépendance américaine, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français (1929).

Gordon 1975

Gordon, Donald James: Rubens and the Whitehall Ceiling, in: Ders.: The Renaissance Imagination, hg. von Stephen Orgel, Berkeley/Los Angeles 1975, S. 24–50.

Gottlieb 1984

Gottlieb, Gunther (Hg.): Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart, Stuttgart 1984.

Grafton 1999

Grafton, Anthony: Cardanos Kosmos. Die Welten und Werke eines Renaissance-Astrologen, Berlin 1999.

Guthmüller 2000

Guthmüller, Bodo (Hg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 19), Wiesbaden 2000.

Häberlein 2006

Häberlein, Mark: Die Fugger. Geschichte einer Augsburger Familie (1367–1650), Stuttgart 2006.

Häberlein 2016

Häberlein, Mark: Aufbruch ins globale Zeitalter. Die Handelswelt der Fugger und Welser, Darmstadt 2016.

Hansmann 1988

Hansmann, Wilfried: Gartenkunst der Renaissance und des Barock, 2. durchges. Aufl., Köln 1988.

Harrauer/Hunger 2006

Harrauer, Christine / Hunger, Herbert: Hermes, in: Dies.: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, 9. vollst. neu bearb. Aufl., Purkersdorf 2006, S. 225–229.

Hartner 1955

Hartner, Willy: The Mercury Horoscope of Marcantonio Michiel of Venice. A Study in the History of Renaissance Astrology and Astronomy, in: *Vistas in Astronomy* 1 (1955), S. 84–183.

Häseler 2005

Häseler, Jens: Friedrich II. von Preußen – oder wie viel Wissenschaft verträgt höfische Kultur?, in: Brunhilde Wehinger (Hg.): *Geist und Macht. Friedrich der Große im Kontext der europäischen Kulturgeschichte*, Berlin 2005, S. 73–81.

Heer 1955

Heer, Friedrich: Augsburger Bürgertum im Aufstieg Augsburgs zur Weltstadt (1275–1530), in: Hermann Rinn (Hg.): *Augusta 955–1955. Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs*, München 1955, S. 107–136.

Held 1995

Held, Heinz-Georg: Engel. Geschichte eines Bildmotivs, Köln 1995.

Held 1980

Held, Julius S.: *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, Vol. 1, Princeton 1980.

Herklotz 1977

Herklotz, Ingo: Die Darstellung des fliegenden Merkur bei Giovanni Bologna, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40, Nr. 1 (1977), S. 270–275.

Hessert 1991

Hessert, Marlis von: Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I. (zugl. Hamburg, Univ., Diss., 1990; Dissertationen zur Kunstgeschichte, 32), Köln 1991.

Himmelmann 1986

Himmelmann, Nikolaus: Antike Götter im Mittelalter (Trierer Winckelmannsprogramme, 7), Mainz 1986.

Hodgkinson 1970

Hodgkinson, Terence: The James A. Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Sculpture, London 1970.

Hoffmann 2000

Hoffmann, Albrecht: Zum Stand der städtischen Wasserversorgung in Mitteleuropa vor dem Dreißigjährigen Krieg, in: Frontinvs-Gesellschaft e.V. (Hg.): Die Wasserversorgung in der Renaissancezeit (Geschichte der Wasserversorgung, Bd. 5), Mainz am Rhein 2000, S. 99–144.

Hoffmann 1990

Hoffmann, Hans: Bauten und Plastiken im Park von Sanssouci, Potsdam-Sanssouci 1990.

Hofmann 1968

Hofmann, Walter Jürgen: Schloss Pommersfelden. Geschichte seiner Entstehung (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 32; zugl. Erlangen-Nürnberg, Univ., Diss., 1966/1967), Nürnberg 1968.

Hofmann 1990

Hofmann, Walter Jürgen: »In Campis Pomeranicis« Ikonologie als Fiktion und Geschichte, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 43 (1990), S. 129–155.

Honnens de Lichtenberg 1991

Honnens de Lichtenberg, Hanne: Johann Gregor van der Schardt. Bildhauer bei Kaiser Maximilian II., am dänischen Hof und bei Tycho Brahe, Kopenhagen 1991.

Howard 1975

Howard, Deborah: Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice, New Haven/London 1975.

Hubala 1989

Hubala, Erich: Die Grafen von Schönborn als Bauherrn, in: Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, hg. von Gerhard Bott (Ausst.-Kat. Nürn-

berg, Germanisches Nationalmuseum, 18. Februar bis 23. April 1989), Passau 1989, S. 24–52.

Hübner 1979

Hübner, Kurt: Mythische und wissenschaftliche Denkform, in: Hans Poser (Hg.): Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium, Berlin/New York 1979, S. 75–92.

Hübner 2014

Hübner, Wolfgang: The Culture of Astrology from Ancient to Renaissance, in: Brendan Dooley (Hg.): A Companion to Astrology in the Renaissance (Brill's Companion to the Christian Tradition, Vol. 49), Leiden 2014, S. 17–58.

Hüneke 2006

Hüneke, Saskia: Aus dem Garten gelesen... Ikonographische Strukturen im Park Sanssouci, in: Jahrbuch Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 6 (2006), S. 205–226.

Hupe 1997

Hupe, Joachim: Studien zum Gott Merkur im römischen Gallien und Germanien, in: Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete 60 (1997), S. 53–227.

Huse 2008

Huse, Norbert: Venedig. Von der Kunst, eine Stadt im Wasser zu bauen, München 2008.

Huss 2008

Huss, Bernhard: Hermes, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der neue Pauly, Supplemente, Bd. 5), Stuttgart 2008, S. 344–351.

Hüttinger 1985

Hüttinger, Eduard (Hg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985.

Hüttinger 1985a

Hüttinger, Eduard: Künstlerhaus und Künstlerkult, in: Ders. (Hg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985, S. 9–48.

Jachmann 2008

Jachmann, Julian: Die Kunst des Augsburger Rates 1588–1631. Kommunale Räume als Medium von Herrschaft und Erinnerung, München/Berlin 2008.

Jachmann 2008a

Jachmann, Julian: Städtische Rechte und Traditionen. Die Darstellung von Gewässern am Augsburger Augustusbrunnen, in: Dorothee Rippmann / Wolfgang Schmid / Katharina Simon-Muscheid (Hg.): ... *zum allgemeinen statt nutzen*. Brunnen in der europäischen Stadtgeschichte. Referate der Tagung des Schweizerischen Arbeitskreises für Stadtgeschichte (Bern, 1. bis 2. April 2005), Trier 2008, S. 193–206.

Jahn 1984

Jahn, Joachim: Die Augsburger Sozialstruktur im 15. Jahrhundert, in: Gunther Gottlieb / Wolfram Baer / Josef Becker u. a. (Hg.): Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart, Stuttgart 1984, S. 187–193.

Janson 1998

Janson, Horst W.: The Revival of Antiquity in Early Renaissance Sculpture, in: Sarah Blake McHam (Hg.): Looking at Italian Renaissance Sculpture, Cambridge 1998, S. 40–59.

Jürgensmeier 1989

Jürgensmeier, Friedhelm: Politische Ziele und kirchliche Erneuerungsbestrebungen der Bischöfe aus dem Hause Schönborn im 17. und 18. Jahrhundert, in: Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, hg. von Gerhard Bott (Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 18. Februar bis 23. April 1989), Passau 1989, S. 11–23.

Kalusok 2000

Kalusok, Michaela: Der Rokoko-Garten in Veitshöchheim und sein Skulpturenprogramm als Spiegel höfischer Festkultur des 18. Jahrhunderts, in: Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest, hg. von Hildegard Wiewelhove (Ausst.-Kat. Bielefeld, Museum Huelsmann, 18. Juni bis 8. Oktober 2000), Bielefeld 2000, S. 47–68.

Kanz 2005

Kanz, Roland: Aufklärung, in: Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 1, Stuttgart 2005, Sp. 821–822.

Kanz 2006

Kanz, Roland: Körpergebärde und Statuarik in der Skulptur des 18. Jahrhunderts, in: Roland Kanz / Hans Körner (Hg.): Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert, München/Berlin 2006, S. 239–267.

Kanz/Körner 2006

Kanz, Roland / Körner, Hans: Vorwort, in: Dies. (Hg.): Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert, München/Berlin 2006, S. 7–9.

Kaplan 1976

Kaplan, Steven L.: Bread, Politics and Political Economy in the Reign of Louis XV, 2 Bde., La Haye 1976.

Kartschoke 1975

Kartschoke, Dieter (Hg.): Bibeldichtung: Studien zur Geschichte der epischen Bibelparaphrase von Juvenecus bis Otfried von Weißenburg, München 1975.

Kartschoke 1984

Kartschoke, Dieter: Bibelepik, in: Volker Mertens / Ulrich Müller (Hg.): Epische Stoffe des Mittelalters, Stuttgart 1984, S. 20–39.

Kaulbach 2003

Kaulbach, Martin: Friede als Thema der bildenden Kunst – ein Überblick, in: Wolfgang Augustyn (Hg.): *PAX*. Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, Bd. 15), München 2003, S. 161–242.

Kellenbenz 1980

Kellenbenz, Hermann: Augsburger Wirtschaft 1530 bis 1620, in: Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Beiträge, hg. von den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (Ausst.-Kat. Augsburg, Ausstellung im Rathaus, 28. Juni bis 28. September 1980), Augsburg 1980, Bd. 1, S. 50–71.

Kellenbenz 1980a

Kellenbenz, Hermann: Augsburger Sammlungen, in: Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Beiträge, hg. von den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (Ausst.-Kat. Augsburg, Ausstellung im Rathaus, 28. Juni bis 28. September 1980), Augsburg 1980, Bd. 1, S. 76–88.

Keller-Dorian 1920

Keller-Dorian, Georges: Antoine Coysevox (1640–1720), 2 Bde., Paris 1920.

Keßler 2000

Keßler, Horst: Kat.-Nr. 72–77, in: Adriaen de Vries. 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, hg. von Björn Kommer (Ausst.-Kat. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, 11. März bis 12. Juni 2000), Augsburg 2000, S. 396–412.

Keutner 1956

Keutner, Herbert: Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Künste, 3. Folge, Nr. 7 (1956), S. 138–168.

Keutner 1969

Keutner, Herbert: Sculpture, Renaissance to Rococo (A History of Western Sculpture, 3), London 1969.

Kirschbaum 1968

Kirschbaum, Engelbert: Engel, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, hg. von Engelbert Kirschbaum u. a., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, Sp. 626–642.

Klesmann 2012

Klesmann, Bernd: Friedrich und Frankreich: Faszination und Skepsis, in: Friederisiko – Friedrich der Große. Die Ausstellung, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Ausst.-Kat. Potsdam, Neues Palais und Park Sanssouci, 28. April bis 28. Oktober 2012), München 2012, S. 134–145.

Klinkhammer 1993

Klinkhammer, Heide: Schatzgräber, Weisheitssucher und Dämonenbeschwörer. Untersuchungen zur motivischen und thematischen Rezeption des Topos der Schatzsuche in der Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert (Studien zur profanen Ikonographie, 3; zugl. Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 1989), Berlin 1993.

Kluger 2010

Kluger, Martin: Fugger – Italien. Geschäfte, Hochzeiten, Wissenschaft und Kunst. Geschichte einer fruchtbaren Beziehung, 1. Aufl., Augsburg 2010.

Köhler 2015

Köhler, Marcus: Die politische Bildsprache Friedrichs II. von Preußen im Park von Sanssouci, in: Andreas Pečar / Holger Zaunstöck (Hg.): Politische Gartenkunst? Landschaftsgestaltung und Herrschaftsrepräsentation des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau in vergleichender Perspektive – Wörlitz, Sanssouci und Schwetzingen, Halle (Saale) 2015, S. 95–105.

Kommer/Johanns 2000

Kommer, Björn R. / Johanns, Markus: Die Augsburger Brunnen des Adriaen de Vries in Zeichnung und Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Adriaen de Vries. 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, hg. von Björn Kommer (Ausst.-Kat. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, 11. März bis 12. Juni 2000), Augsburg 2000, S. 133–146.

Krahn 1998

Krahn, Volker: Der Merkurbrunnen. Bemerkungen zu Adrian de Vries anlässlich der Restaurierung seiner Augsburger Brunnen, in: *Weltkunst* 68, Nr. 12 (1998), S. 2290–2293.

Krahn 2004

Krahn, Volker: Bemerkungen zu Giambolognas ›Mercur‹, in: *Dresdener Kunstblätter* 4 (2004), S. 237–240.

Kraitrová 1985

Kraitrová, Marie: Das Haus von Andrea Mantegna in Mantua und von Piero della Francesca in Sansepolcro, in: Eduard Hüttinger (Hg.): *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985, S. 51–56.

Kreisel 1926

Kreisel, Heinrich: Die Entwicklungsgeschichte des Veitshöchheimer Hofgartens, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.F. 3 (1926), S. 45–74.

Kreisel 1953

Kreisel, Heinrich.: *Der Rokokogarten zu Veitshöchheim*, München 1953.

Kreisel 1953a

Kreisel, Heinrich: *Das Schloss zu Pommersfelden*, München 1953.

Krischel 1994

Krischel, Roland: *Tintoretto und die Skulptur der Renaissance in Venedig*, Weimar 1994.

Krümmel 1997

Krümmel, Achim: Vegius, Maffeus, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. XII, Herzberg 1997.

URL: http://www.bbkl.de/lexikon/bbkl-artikel.php?wt=1&art=.%2F%2FVe/vegius_m.art (27.07.2016).

Kubersky-Piredda 2009

Kubersky-Piredda, Susanne: *Die Kunst des Schenkens: Der diplomatische Gabentausch zwischen europäischen Fürstenhöfen des 16. Jahrhunderts*, Forschungsbericht 2009, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte.

URL: https://www.mpg.de/345411/forschungsSchwerpunkt?c=166446&force_lang=de (06.02.2019).

Kuhoff 1996

Kuhoff, Wolfgang: Augsburger Handelshäuser und die Antike, in: Johannes Burckhardt / Jochen Brüning (Hg.): Augsburger Handelshäuser im Wandel des historischen Urteils (Colloquia Augustana, 3), Berlin 1996, S. 258–276.

Kurth 1962

Kurth, Willy: Sanssouci. Ein Beitrag zur Kunst des deutschen Rokoko, Berlin 1962.

Landwehr 2007

Landwehr, Achim: Die Erschaffung Venedigs. Raum, Bevölkerung, Mythos 1570–1750, Paderborn 2007.

Langner 1979

Langner, Johannes: ›Die Erziehung der Maria von Medici‹ Zur Ikonographie eines Gemäldes von Rubens, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 30 (1979), S. 107–130.

Larsson 1967

Larsson, Lars Olof: Adriaen de Vries. Adrianvs Fries Hagiensis Batavvs 1545–1626 (zugl. Stockholm, Univ., Diss., 1967), Wien 1967.

Larsson 1984

Larsson, Lars Olof: Merkur auf Stjärneborg. Eine Bronzestatue Johann Gregor van der Schardts im Besitz Tycho Brahes?, in: Kunstsplinter. Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte. Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag, Husum 1984, S. 72–79.

Larsson 1998

Larsson, Lars-Olof: Die großen Augsburger Brunnen und die Stadterneuerung um 1600, in: Adrian von Buttlar / Ulrich Kuder / Hans-Dieter Nägelke (Hg.): Wege nach Süden. Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur, Kiel 1998, S. 58–80.

Laschke-Hubert 2014

Laschke-Hubert, Birgit: *Quos ego* oder wie der Meeresgott Neptun die Plätze eroberte, in: Alessandro Nova / Stephanie Hanke (Hg.): Skulptur und Platz. Raumbesetzung – Raumüberwindung – Interaktion (I Mandorli, 20), Berlin/München 2014, S. 97–124.

Le Bozec 2000

Le Bozec, Christine: Lemonnier. Un peintre en révolution, Rouen 2000.

Le Corbeiller 1963

Le Corbeiller, Claire: Mercury, Messenger of Taste, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series 22, Nr. 1 (1963), S. 22–28.

Lee 1996

Lee, Hansoon: Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 247; zugl. Frankfurt a. M., Univ., Diss., 1994), Frankfurt a. M. 1996.

Leithe-Jasper 2006

Leithe-Jasper, Manfred: Il Mercurio volante. Il problema della figura serpentinata, in: Giambologna. Gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura, hg. von Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (Ausst.-Kat. Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 2. März bis 15. Juni 2006), Florenz 2006, S. 254–269.

Levey 1964

Levey, Michael: The Pose of Pigalle's ›Mercury‹, in: The Burlington Magazine 106, Nr. 739 (1964), S. 462–463.

Levey 1993

Levey, Michael: Painting and Sculpture in France 1700–1789, New Haven 1993.

Levin 1981

Levin, Miriam: La définition du caractère républicain dans l'art français après la Révolution: le Leonidas aux Thermopyles de David, in: Revue de l'Institut Napoléon 137 (1981), S. 40–67.

Lewalski Kiefer 1966

Lewalski Kiefer, Barbara: Milton's Brief Epic. The Genre, Meaning, and Art of Paradise Regained, London 1966.

Lieb 1952/1958

Lieb, Norbert: Die Fugger und die Kunst, 1. Bd.: Im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance (bis 1526). 2. Bd.: Im Zeitalter der hohen Renaissance (Studien zur Fuggergeschichte, 10 und 14), München 1952 und 1958.

Lieb 1980

Lieb, Norbert: Octavian Secundus Fugger (1549–1600) und die Kunst (Studien zur Fuggergeschichte, Bd. 27), Tübingen 1980.

Liebrich 1997

Liebrich, Julia: Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500, Köln/Weimar/Wien 1997.

Lietzmann 1995/1996

Lietzmann, Hilda: Hans Reisingers Brunnen für den Garten der Herzogin in München, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. F., Nr. 46 (1995/1996), S. 117–142.

Lindemann 1989

Lindemann, Bernd Wolfgang: Ferdinand Tietz 1708–1777. Studien zu Werk, Stil und Ikonographie (zugl. Kiel, Univ., Diss., 1981), Weißenhorn 1989.

Lippincott 1991

Lippincott, Kristen: The Camera dello Zodiaco of Federico II Gonzaga, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 54 (1991), S. 244–247.

Lorenzetti 1910

Lorenzetti, Giulio: La loggetta al campanile di S. Marco, in: L'arte 13 (1910), S. 108–133.

Lotz 1963

Lotz, Wolfgang: The Roman Legacy in Sansovino's Venetian Buildings, in: Journal of the Society of Architectural Historians 22 (1963), S. 3–12.

Lotz 1966

Lotz, Wolfgang: La trasformazione sansoviniana di Piazza San Marco e l'urbanistica del cinquecento, in: Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio 8, Nr. 2 (1966), S. 114–122.

Lucchesi Palli 1968

Lucchesi Palli, Elisabeth: Gabriel, in: LCI 1968, Bd. 1, Sp. 74–77.

Lücke 2005

Lücke, Hans-Karl / Lücke, Susanne: Hermes, in: Dies.: Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst, Lizenzausgabe, Wiesbaden 2005, S. 433–467.

Lücke 2005a

Lücke, Hans-Karl / Lücke, Susanne: Athena, in: Dies.: Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst, Lizenzausgabe, Wiesbaden 2005, S. 165–202.

Luz 1922

Luz, Wilhelm August: Hubert Gerhards Tätigkeit in Augsburg und München, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 15, Nr. 4/6 (1922), S. 81–95.

Maderna 1988

Maderna, Caterina: Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt (Archäologie und Geschichte, Bd. 1), Heidelberg 1988.

Mager 1980

Mager, Wolfgang: Frankreich vom Ancien Régime zur Moderne. Wirtschafts-, Gesellschafts- und politische Institutionengeschichte 1630–1830, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1980.

Mailly-Nesle 1995

Mailly-Nesle, Solange de: Astrologie. Geschichte, Tierkreiszeichen, Horoskop... und Wissenschaft, Köln 1995.

Manuel 1959

Manuel, Frank E.: The Eighteenth Century Confronts the Gods, Cambridge 1959.

Martin 1972

Martin, John Rupert: The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 16), Brüssel 1972.

Martin 1986

Martin, Michel: Les monuments équestres de Louis XIV. Une grande entreprise de propagande monarchique, Paris 1986, S. 118–126.

Marx 2000

Marx, Barbara: Künstlermigration und Kulturkonsum. Die Florentiner Kulturpolitik im 16. Jahrhundert und die Formierung Dresdens als Elbflorenz, in: Bodo Guthmüller (Hg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 19), Wiesbaden 2000 S. S. 211–297.

Maurenbrecher 1884

Maurenbrecher, Wilhelm: Kaiser Maximilian II, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 20, Leipzig 1884, S. 736–747.

Mendelsohn 1907

Mendelsohn, Henriette: Die Engel in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Gotik und der Renaissance, Berlin 1907.

Merz 1997

Merz, Jörg Martin: Skulptur im öffentlichen Raum. Der Fall Augsburg um 1600, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51 (1997), S. 9–42.

Meyer-Landrut 1997

Meyer-Landrut, Ehrengard: Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten, München/Berlin 1997.

Milovanovic 2015

Milovanovic, Nicolas: Histoire et iconographie du décor peint du plafond, in: Le Salon de Mercure. Chambre de Parade du Roi, hg. von Pierre-Xavier Hans (Kat., Versailles, Restauration et remeublement du salon de Mercure, inauguré le 25 octobre 2012), Versailles 2015, S. 28–39.

Moog-Grünwald 2008

Moog-Grünwald, Maria (Hg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der neue Pauly, Supplemente, Bd. 5), Stuttgart 2008.

Morét 2003

Morét, Stefan: Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento (Artificium. Schriften zu Kunst, Kunstvermittlung und Denkmalpflege, Bd. 10), 1. Aufl., Oberhausen 2003.

Morresi 2000

Morresi, Manuela: Jacopo Sansovino, Mailand 2000.

Möseneder 1979

Möseneder, Karl: Montorsoli. Die Brunnen (zugl. Salzburg, Univ., Diss., 1974), Mitlenwald 1979.

Muir 1979

Muir, Edward: Images of Power: Art and Pageantry in Renaissance Venice, in: The American Historical Review 84, Nr. 1 (1979), S. 16–52.

Müller/Kaschek 2002

Müller, Jürgen / Kaschek, Bertram: »Diese Gottheiten sind den Gelehrten heilig« Hermes und Athena als Leitfiguren nachreformatorischer Kunsttheorie, in: Jürgen Müller (Hg.): Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600, Hamburg 2002, S. 27–32.

Müller 2018

Müller, Fabian: Giulio Romanos Mantuaner »Künstlerhaus« als *summa artistica*. Eigenreferenzialitäten in Architektur und Ausstattung der Casa Pippi (1538–1542), in: Andreas Tacke / Thomas Schauerte / Danica Brenner (Hg.): Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, Petersberg 2018, S. 106–114.

Müllers 1997

Müllers, Josefine: An der Hand des Engels. Der Engel in bildender Kunst und Literatur, in: Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung N.F. 13 (1997), S. 147–180.

Neerfeld 2001

Neerfeld, Christiane: »Historia per forma di Diaria« Venezianische Gegenwartschronistik um 1500, Bonn, Univ., Diss., 2001.

Neuhausen 1992

Neuhausen, Karl August: Die Reisen des Cyriacus von Ancona im Spiegel seiner Gebete an Merkur (1444–1447), in: Wolf-Dieter Lange (Hg.): Diesseits- und Jenseitsreisen im Mittelalter, Bonn 1992.

Neuhausen 1993

Neuhausen, Karl August: Hermes/Merkur im frühen Renaissance-Humanismus: Das neue Bild eines prominenten antiken Gottes in der *Africa* und im übrigen lateinischen Werk Petrarcas, in: Mittellateinisches Jahrbuch 28, Nr. 2 (1993), S. 59–102.

Neuhausen 2002

Neuhausen, Karl August: Marullus, Merkur und die Renaissance in Florenz: zu den Hymni naturales (II, 8), in: Justus Müller-Hofstede (Hg.): Florenz in der Frührenaissance: Kunst – Literatur – Epistolographie in der Sphäre des Humanismus. Gedenkschrift für Paul Oskar Kristeller (1905–1999), Rheinbach 2002, S. 217–233.

Nickler 1982

Nickler, Pierre: Les Chevaux de Coysevox à Marly et leur contexte, in: Le Vieux Marly. Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique de Marly-le-Roi 29, Bd. 4, Nr. 1 (1982), S. 20–37.

Nilsson 1967

Nilsson, Martin P.: Geschichte der griechischen Religion. Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft (Handbuch der Altertumswissenschaft, 5. Abt., 2. Teil), 1. Bd., 3. durchges. und erg. Aufl., München 1967.

Nyseth 2005

Nyseth, Alexandra: Darstellungen des Merkur und Argus-Mythos' in Malerei und Grafik des 17. und 18. Jahrhunderts, Kiel, Univ., Diss., 2005.

URL: https://macau.uni-kiel.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dissertation_derivate_00001487/d1487.pdf (27.11.2018)

Oster 1989

Oster, Hans: Die zwei Sonnen des Lebens. Konzeptionshoroskope, Essen 1989.

Panofsky 1933

Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz: Classical mythology in mediaeval art, in: Metropolitan Museum Studies 4, Nr. 2 (1933), S. 228–280.

Passignat 2009

Passignat, Emilie: Le vol de Mercure: résurgences de Mercure de Jean de Boulogne sous la Révolution et l'Empire, in: Histoire de l'art 64 (2009), S. 71–83.

Paulus 1982

Paulus, Helmut-Eberhard: Zur Ikonologie von Schloss Weissenstein zu Pommersfelden, in: Ars Bavarica 25/26 (1982), S. 73–100.

Paulus 2016

Paulus, Helmut-Eberhard: Die Pomeranzenwelt des Lothar Franz von Schönborn. Ein inszeniertes »Goldenes Zeitalter« um den Mythos des »Goldenen Apfels«, in: Ders. (Hg.): Orangeriekultur in Oberfranken (Orangeriekultur, Bd. 13), 1. Aufl., Berlin 2016, S. 25–58.

Petersilka 2005

Petersilka, Corina: Zur Zweisprachigkeit Friedrichs II, in: Brunhilde Wehinger (Hg.): Geist und Macht. Friedrich der Große im Kontext der europäischen Kulturgeschichte, Berlin 2005, S. 51–59.

Pfeiff 1990

Pfeiff, Ruprecht: Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes von der Antike bis zur Französischen Revolution (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, 1), Münster 1990.

Pfisterer 2016

Pfisterer, Ulrich: »Vater Disegno« beim »Vater der Kunstgeschichte«? Verwandlungen von Vasaris Personifikation der Zeichnung, in: Fabian Jonietz / Alessandro Nova (Hg.): Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven (Kongressakten, Florenz, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, 14. bis 16. Februar 2014), Venedig 2016, S. 207–224.

Pocquet du Haut-Jussé 1922

Pocquet du Haut-Jussé, Barthélémy: Les aventures d'une statue. Le Louis XIV de Coysevox à Rennes, Rennes 1922.

Pölnitz 1955

Pölnitz, Götz Freiherr von: Augsburgische Kaufleute und Bankherren der Renaissance, in: Hermann Rinn (Hg.): *Augusta 955–1955. Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs*, München 1955, S. 187–218.

Pope-Hennessy 1952

Pope-Hennessy, John: A Statuette by Antonio Minelli, in: *The Burlington Magazine* 94, Nr. 586 (1952), S. 24–30.

Pope-Hennessy 1964

Pope-Hennessy, John: *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Vol. II, London 1964.

Putnam 2004

Putnam, Michael C. J. (Hg.): *Maffeo Vegio. Short epics (The I Tatti Renaissance Library, Bd. 15)*, Harvard 2004.

Quinlan-McGrath 2013

Quinlan-McGrath, Mary: *Influences. Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance*, Chicago 2013.

Rachinger 2014

Rachinger, Johanna: Vorwort, in: Engel. *Himmlische Boten in alten Handschriften*, hg. von Maria Theisen (Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 20. November 2014 bis 1. Februar 2015), Darmstadt 2014, S. 5–11.

Raff 1978–1979

Raff, Thomas: Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen, in: *Aachener Kunstblätter* 48 (1978–79), S. 71–219.

Rapp 1884

Rapp, Adolf: Eos, in: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 1.1, Leipzig 1884, Sp. 1252–1278.

Raumschüssel 1995

Raumschüssel, Martin: Kat.-Nr. 220 und 221, in: *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock. Wilhelm Bode zum 150. Geburtstag*, hg. von Volker Krahn (Ausst.-Kat. Berlin, Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 30. Oktober 1995 bis 28. Januar 1996), Heidelberg 1995, S. 572–573.

Réau 1920

Réau, Louis: La »Moissonneuse« de Pigalle, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français (1920), S. 106–108.

Réau 1950

Réau, Louis: Jean-Baptiste Pigalle, Paris 1950.

Rees 2013

Rees, Valery: From Gabriel to Lucifer. A cultural history of angels, London 2013.

Rehm 2018

Rehm, Ulrich: Einleitung, in: Ders. (Hg.): Mittelalterliche Mythenrezeption. Paradigmen und Paradigmenwechsel (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst, Bd. 10), Köln 2018, S. 7–26.

Reid Davidson 1993

Reid Davidson, Jane: Education of Eros, in: Dies.: The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s, Vol. 1, New York/Oxford 1993, S. 413–414.

Reid Davidson 1993a

Reid Davidson, Jane: Hermes, in: Dies.: The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s Vol. 1, New York/Oxford 1993, S. 563–572.

Riklin 1990

Riklin, Alois: Die venezianische Mischverfassung im Lichte von Gasparo Contarini (1483–1528), in: Zeitschrift für Politik 37, Nr. 1 (1990), S. 264–291.

Rinn 1955

Rinn, Hermann (Hg.): Augusta 955–1955. Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs, München 1955.

Roberts 1989

Roberts, Warren: Jacques-Louis David, Revolutionary artist. Art, Politics and the French Revolution, London 1989.

Roeck 1995

Roeck, Bernd: Kulturelle Beziehungen zwischen Augsburg und Venedig in der Frühen Neuzeit, in: Jochen Brüning / Friedrich Niewöhner (Hg.): Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm (Colloquia Augustana, Bd. 1) Berlin 1995, S. 421–434.

Roeck 1999

Roeck, Bernd: Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.–17. Jahrhundert), Göttingen 1999.

Roman 1984

Roman, Cynthia E.: Academic Ideals of Art Education, in: Children of Mercury. The education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, hg. von Brown University, Department of Art (Ausst.-Kat. Providence, Bell Gallery, List Art Center, 2. bis 30. März 1984), Providence 1984, S. 81–95.

Rosand 2001

Rosand, David: Myths of Venice. Figuration of a State, London 2001.

Rosasco 1986

Rosasco, Betsy: The Sculptures of the Chateau of Marly during the Reign of Louis XIV (zugl. New York, Univ., Diss., 1980), New York 1986.

Rösch 2000

Rösch, Gerhard: Venedig. Geschichte einer Seerepublik, Stuttgart/Berlin/Köln 2000.

Roscher 1878

Roscher, Wilhelm Heinrich: Hermes der Windgott. Eine Vorarbeit zu einem Handbuch der griechischen Mythologie vom vergleichenden Standpunkt, Leipzig 1878.

Roscher 1894

Roscher, Wilhelm Heinrich: Komos, in: Ders. (Hg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 2.1, Leipzig 1894, S. 1281–1282.

Rosenberg 1967

Rosenberg, Alfons: Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes, München 1967.

Sangl 1989

Sangl, Sigrid: Kat.-Nr. 106, in: Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, hg. von Gerhard Bott (Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 18. Februar bis 23. April 1989), Passau 1989, S. 236–238.

Saunders 2000

Saunders, Alison: The Seventeenth-Century French Emblem. A Study in Diversity (Travaux du grand siècle, 18), Genf 2000.

Saxl 1922

Saxl, Fritz: Rinascimento dell'Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 43 (1922), S. 220–272.

Schaffer 1958

Schaffer, Xaver: Leidenschaftliches Rokoko. Die Plastik des Ferdinand Tietz in berühmten Gärten und Residenzen, Augsburg 1958.

Scherf 1989

Scherf, Guilhem: Kat.-Nr. 2: Charles-Antoine Bridan: Martyrium des Heiligen Bartholomäus, in: *Skulptur aus dem Louvre. 89 Werke des französischen Klassizismus 1770–1830*, hg. von Jean-René Gaborit u. a. (Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm Lehmbruck-Museum, 16. April bis 11. Juni 1989), Duisburg 1989, S. 26–27.

Scherf 1997

Scherf, Guilhem: Pajou and his Peers, in: *Augustin Pajou. Royal Sculptor 1730–1809*, hg. von James David Draper / Guilhem Scherf (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 20. Oktober 1997 bis 19. Januar 1998; New York, Metropolitan Museum of Art, 26. Februar bis 24. Mai 1998, New York/Paris 1997, S. 22–29.

Scherf 1997a

Scherf, Guilhem: Works for Collectors, in: *Augustin Pajou. Royal Sculptor 1730–1809*, hg. von James David Draper / Guilhem Scherf (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 20. Oktober 1997 bis 19. Januar 1998; New York, Metropolitan Museum of Art, 26. Februar bis 24. Mai 1998, New York/Paris 1997, S. 163–170.

Scherf 1997b

Scherf, Guilhem: Chronologie, in: *Augustin Pajou. Royal Sculptor 1730–1809*, hg. von James David Draper / Guilhem Scherf (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 20. Oktober 1997 bis 19. Januar 1998; New York, Metropolitan Museum of Art, 26. Februar bis 24. Mai 1998), New York/Paris 1997, S. 379–402.

Scheuerle 1969

Scheuerle, Ursula: Antoine Coysevox. Parkfiguren. Studien zum Stil und Stilwandel (zugl. München, Univ., Diss., 1969), München 1969.

Schiller 1966

Schiller, Gertrud: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966.

Schilling 2007

Schilling, Heinz / Smolinsky, Heribert (Hg.): *Der Augsburger Religionsfrieden 1555. Wissenschaftliches Symposium aus Anlaß des 450. Jahrestages des Friedensschlusses* (Augsburg, 21. bis 25. September 2005), 1. Aufl., Gütersloh 2007.

Schlange-Schöningen 2012

Schlange-Schöningen, Heinrich: Augustus (Geschichte kompakt – Antike), 2. durchges. und akt. Aufl., Darmstadt 2012.

Schmidt 2008

Schmidt, Jochen: Herakles als Ideal stoischer Virtus. Antike Tradition und neuzeitliche Inszenierung von der Renaissance bis 1800, in: Barbara Neymeyr / Jochen Schmidt (Hg.): Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne, Bd. 1, Berlin/New York 2008, S. 295–341.

Schmitz 2012

Schmitz, Christina: Ficta...veterum mendacia vatum – Maffeo Vagios hagiographisches Epos ›Antonias‹ zwischen Polemik und Aneignung, in: Ludger Grenzmann / Thomas Hays / Nikolaus Henkel / Thomas Kaufmann (Hg.): Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. II. Kulturelle Konkretionen (Literatur, Mythographie, Wissenschaft und Kunst) (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 4), Berlin/Boston 2012, S. 117–151.

Schneider 2007

Schneider, Ulrich Johannes: Merkur und andere enzyklopädische Götter, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 1, Nr. 2 (2007), S. 89–100.

Schneider/Weiß 2014

Schneider, Erich / Weiß, Dieter J. (Hg.): 1711–2011: 300 Jahre Schloss Weißenstein ob Pommersfelden. Wissenschaftliches Symposium der Gesellschaft für fränkische Geschichte am 15. und 16. September 2011 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte, Reihe VIII: Quellen und Darstellungen zur fränkischen Kunstgeschichte, Bd. 17), Würzburg 2014.

Scholten 1998

Scholten, Frits: Kat.-Nr. 6, in: Adriaen de Vries 1556–1626. Imperial sculptor, hg. von Frits Scholten (Ausst.-Kat. Amsterdam, Rijksmuseum, 12. Dezember 1998 bis 14. März 1999; Stockholm, Nationalmuseum, 15. April bis 29. August 1999; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 12. Oktober 1999 bis 9. Januar 2000), Zwolle 1998, S. 118–121.

Scholten 2000

Scholten, Frits: Adriaen de Vries, kaiserlicher Bildhauer, in: Adriaen de Vries. 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, hg. von Björn Kommer (Ausst.-Kat. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, 11. März bis 12. Juni 2000), Augsburg 2000, S. 19–45.

Schöne 1992

Schöne, Angelika: Mercurius, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) VI/1, Zürich/München 1992, S. 500–555.

Schütz 2014

Schütz, Bernhard: Pommersfelden und der deutsche Schlossbau des Barock, in: Erich Schneider / Dieter J. Weiß (Hg.): *1711–2011: 300 Jahre Schloss Weißenstein ob Pommersfelden. Wissenschaftliches Symposium der Gesellschaft für fränkische Geschichte am 15. und 16. September 2011* (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte, Reihe VIII: Quellen und Darstellungen zur fränkischen Kunstgeschichte, Bd. 17), Würzburg 2014, S. 41–79.

Schwarz 1989

Schwarz, Hans-Peter: Im Spannungsfeld von Fürstenhof und Bürgerstadt. Die Entstehung der Künstlerhäuser im 16. Jahrhundert, in: *Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten*, hg. von Hans-Peter Schwarz (Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Deutsches Architekturmuseum, 16. September bis 26. November 1989), Braunschweig 1989, S. 13–79.

Schwarz 1990

Schwarz, Hans-Peter: *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies* (Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie; zugl. Marburg, Univ., Diss., 1982: *Non visse da pittore ma principe*), Braunschweig 1990.

Seidel 2011

Seidel, Paul: *Friedrich der Große und sein Einfluss auf die bildende Kunst*, Nachdruck von 1922, 1. Aufl., Bremen 2011.

Seznec 1990

Seznec, Jean: *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance* (frz. Orig.ausg.: *La Survivance des Dieux Antiques*, Paris 1980), aus dem Frz. von Heinz Jatho, München 1990.

Siebert 1990

Siebert, Gérard: Hermes, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) V/1, Zürich/München 1990, S. 285–387.

Silvestre de Sacy 1953

Silvestre de Sacy, Jacques: *Le comte d'Angiviller. Dernier Directeur général des Bâtiments du Roi*, Plon 1953.

Simon 1990

Simon, Erika: Die Götter der Römer, München 1990.

Simonsfeld 1968

Simonsfeld, Henry: Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venetianischen Handelsbeziehungen, Bd. 2, Neudruck der Ausgabe Stuttgart 1887, Aalen 1968.

Simson 1968

Simson, Otto von: Rubens und der »Mercur« von Giambologna, in: Antje Kosegarten / Peter Tigler (Hg.): Festschrift Ulrich Middeldorf, Berlin 1968, S. 434–446.

Stechow 1932

Stechow, Wolfgang: Apollo und Daphne (Studien der Bibliothek Warburg, 23), Leipzig/Berlin 1932.

Stephan 2002

Stephan, Peter: »Im Glanz der Majestät des Reiches« Tiepolo und die Würzburger Residenz. Die Reichsidee der Schönborn und die politische Ikonologie des Barock, Weißhorn 2002.

Stephan 2010

Stephan, Peter: Das Obere Belvedere in Wien. Architektonisches Konzept und Ikonographie. Das Schloss des Prinzen Eugen als Abbild seines Selbstverständnisses, Wien 2010.

Stephan 2010a

Stephan, Peter: Figuren des Ferdinand Tietz in Veitshöchheim: Politische Gartenkunst unter Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim, in: Ferdinand Tietz 1708–1777. Symposium und Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstags des Rokoko-Bildhauers, hg. von Wolfgang Brassat (Ausst.-Kat. Seehof, Schloss Seehof, 15. Juni bis 10. August 2008; Schriften des Instituts für Archäologie, Denkmalkunde und Kunstgeschichte, Bd. 1), Petersberg 2010, S. 47–61.

Stephan 2014

Stephan, Peter: Pommersfelden und der »Schönbornsche Reichsstil«. Das Schloss des Kurfürsten Lothar Franz im Wettstreit mit anderen Fürstenhöfen, in: Erich Schneider / Dieter J. Weiß (Hg.): 1711–2011: 300 Jahre Schloss Weißenstein ob Pommersfelden. Wissenschaftliches Symposium der Gesellschaft für fränkische Geschichte am 15. und 16. September 2011 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte, Reihe VIII: Quellen und Darstellungen zur fränkischen Kunstgeschichte, Bd. 17), Würzburg 2014, S. 267–299.

Steuding 1894–1897

Steuding, Hermann: Mercurius, in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, hg. von Wilhelm Heinrich Roscher, 2. Bd., 2. Abt., Leipzig 1894–97, Sp. 2802–2831.

Strauß/Schönemann 2010

Strauß, Helfried / Schönemann, Heinz: Sanssouci. Skulptur im Park, Halle (Saale) 2010.

Ströbele 2012

Ströbele, Ursula: Die Bildhaueraufnahmestücke der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris 1700–1730 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 89; zugl. Düsseldorf, Univ., Diss.: Die plastischen morceaux de réception der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris von der Gründung bis zur französischen Revolution, 2009), Petersberg 2012.

Ströbele 2016

Ströbele, Ursula: Vom *bas-relief* zum *ronde-bosse*. Narration und Zeitlichkeit bei den Bildhaueraufnahmestücken der königlichen Akademie in Paris, in: Tomas Macsotay / Johannes Myssok (Hg.): *Morceaux*. Die bildhauerischen Aufnahmestücke europäischer Kunstakademien im 18. und 19. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 49–67.

Stutz 1985

Stutz, Zita: Die Residenz des Malerfürsten Rubens in Antwerpen und das vornehme Bürgerhaus Rembrandts in Amsterdam, in: Eduard Hüttinger (Hg.): *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich 1985, S. 139–152.

Suryanarain 1998

Suryanarain Rao, Bangalore: *Sree Varaha Mihira's Brihat Jataka*. English Translation with original slokas in Devanagari, 5. Aufl., hg. von Bangalore Venkata Raman, Delhi 1998.

Tacke/Schauerte/Brenner 2018

Tacke, Andreas / Schauerte, Thomas / Brenner, Danica (Hg.): *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2018.

Tarabochia Canavero 2011

Tarabochia Canavero, Alessandra: *Oroscopi da contemplare*. Le ragioni di alcune committenze alla corte dei Gonzaga, in: Luisa Secchi Tarugi (Hg.): *Mecenati, artisti e pubblico nel rinascimento*. Atti del XXI Convegno Internazionale (Pienza-Chianciano Terme, 20. bis 23. Juli 2009; Quaderni della Rassegna, 68), Florenz 2011, S. 411–421.

Tauber 2016

Tauber, Christine: Stilpolitik im Palazzo del Te in Mantua, in: Dietrich Erben / Christine Tauber (Hg.): Politikstile und Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 39), Passau 2016, S. 93–127.

Teufel 1944

Teufel, Richard: Schloss Weissenstein ob Pommersfelden (Führer zu großen Baudenkmalern, 65), Berlin 1944.

Thirion 1885

Thirion, Henri: Les Adam et Clodion, Paris 1885.

Tietz-Strödel 1982

Tietz-Strödel, Marion: Die Fuggerei in Augsburg. Studien zur Entwicklung des sozialen Stiftungsbaus im 15. und 16. Jahrhundert (Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte, Reihe 4, Bd. 19; Studien zur Fuggergeschichte, Bd. 28; zugl. München, Univ., Diss., 1978), Tübingen 1982.

Treue 1962

Treue, Wilhelm: Wirtschaftsgeschichte der Neuzeit. Im Zeitalter der Industriellen Revolution 1700 bis 1960 (Kröners Taschenausgabe, Bd. 208), Stuttgart 1962.

Tuttle 2001

Tuttle, Richard J.: Piazza Maggiore. Studi su Bologna nel Cinquecento, Venedig 2001.

Tuttle 2006

Tuttle, Richard J.: Giambologna und sein Bologneser Auftraggeber Pier Donato Cesi in den Jahren 1563 bis 1567, in: Giambologna. Triumph des Körpers, hg. von Wilfried Seipel (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 27. Juni bis 17. September 2006), Wien 2006, S. 141–154.

Tuttle 2015

Tuttle, Richard J.: The Neptune fountain in Bologna. Bronze, marble, and water in the making of a papal city (VISTAS, 2), Turnhout 2015.

Uppenkamp 2011

Uppenkamp, Barbara / van Beneden, Ben: La symbolique des éléments architectoniques, in: Palazzo Rubens. Le maître et l'architecture, hg. von Barbara Uppenkamp / Ben van Beneden (Ausst.-Kat. Antwerpen, Rubenshuis, 10. September bis 11. Dezember 2011), Brüssel 2011, S. 76–123.

Uppenkamp 2018

Uppenkamp, Barbara: Rubens's *palazzetto* in Antwerp, in: Andreas Tacke / Thomas Schauerte / Danica Brenner (Hg.): *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2018, S. 218–232.

Villa 2012

Villa, Renzo / Villa, Giovanni Carlo Federico: *Tintoretto*, Mailand 2012.

Völkel 1985

Völkel, Markus: Marcus Welser und die Augsburger Baukunst der Hollzeit. Einige skeptische Anmerkungen, in: Elias Holl und das Augsburger Rathaus. Eine Ausstellung der Stadt Augsburg, Stadtarchiv, hg. von Wolfram Baer u. a. (Ausst.-Kat. Augsburg, Rathaus, 22. Juni bis 1. September 1985), Regensburg 1985, S. 126–134.

Walde 2016

Walde, Christine: *Urania*, in: *Der neue Pauly*. Hg. von Hubert Cancik / Helmuth Schneider / Manfred Landfester, Online 2016.

URL: <http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/urania-e1225310> (07.03.2016)

Walther 2008

Walther, Gerrit: *Mythologie*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 8, Stuttgart 2008, Sp. 999–1004.

Walton 1986

Walton, Guy: *Louis XIV's Versailles*, Harmondsworth 1986.

Warnke 2006

Warnke, Martin: *Rubens. Leben und Werk*, Köln 2006.

Weber 1975

Weber, Gerold: *Der Garten von Marly (1679–1715)*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 28 (1975), S. 55–105.

Weber 1981

Weber, Hermann: *Die Bedeutung der Dynastien für die europäische Geschichte in der Frühen Neuzeit*, in: *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte (ZBLG)* 44 (1981).

Wegner 1996

Wegner, Max: *Hermes. Sein Wesen in Dichtung und Bildwerk (Worte – Werke – Utopien. Thesen und Texte Münsterscher Gelehrter, Bd. 6)*, Münster 1996.

Wehinger 2005

Wehinger, Brunhilde (Hg.): Geist und Macht. Friedrich der Große im Kontext der europäischen Kulturgeschichte, Berlin 2005.

Wehinger 2005a

Wehinger, Brunhilde: Einleitung, in: Dies. (Hg.): Geist und Macht. Friedrich der Große im Kontext der europäischen Kulturgeschichte, Berlin 2005, S. 7–10.

Weiber 1961

Weiber, Anton (Hg.): Homerische Hymnen, 2. Aufl., München 1961.

Weihrauch 1952

Weihrauch, Hans Robert: Studien zur süddeutschen Bronzeplastik, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 53 (1952), S. 199–203.

Weihrauch 1967

Weihrauch, Hans Robert: Europäische Bronzestatuetten. 15.–18. Jahrhundert, Braunschweig 1967.

Weihrauch 1980

Weihrauch, Hans Robert: Bronzeplastik, in: Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, hg. von den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Ausst.-Kat. Augsburg, Ausstellung im Rathaus, 28. Juni bis 28. September 1980), Bd. 2: Rathaus, Augsburg 1980, S. 39–44.

Wengraf 1995

Wengraf, Patricia: Kat.-Nr. 133, in: Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag, hg. von Volker Krahn (Ausst.-Kat. Berlin, Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, 31. Oktober 1995 bis 28. Januar 1996), Heidelberg 1995, S. 410–411.

Werner 1998

Werner, Ferdinand: Der Hofgarten in Veitshöchheim, Worms 1998.

Wind 1981

Wind, Edgar: Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt a. M. 1981.

Wirth 1985

Wirth, Lieselotte: Die Häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua, in: Eduard Hüttinger (Hg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985, S. 57–86.

Wissowa 1902

Wissowa, Georg: Religion und Kultus der Römer (Handbuch der Klassischen Altertumswissenschaft in systematischer Darstellung, Bd. 5, 4. Abt.), München 1902.

Wissowa 1918–1919

Wissowa, Georg: Interpretatio Romana. Römische Götter im Barbarenlande, in: Archiv für Religionswissenschaft, hg. von Albrecht Dieterich / Richard Wünsch, Bd. 19 (1918/19), Leipzig/Berlin 1916–19, S. 1–49.

Wittkower 1961

Wittkower, Rudolf: The Vicissitudes of a Dynastic Monument, in: De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky, New York 1961, I, S. 497–531.

Wolters 1983

Wolters, Wolfgang: Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1983.

Wolters 2010

Wolters, Wolfgang: Der Dogenpalast in Venedig. Ein Rundgang durch Kunst und Geschichte, München 2010.

Wrede 1981

Wrede, Henning: Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen im römischen Kaiserreich, Mainz am Rhein 1981.

Wurzinger 1986

Wurzinger, Margit: Die Entwicklung der allegorischen Interpretation des Hermes, unveröffentl. Diss., Universität Wien 1986.

Wyss 1996

Wyss, Edith: The Myth of Apollo and Marsyas in the art of the Italian Renaissance. An inquiry into the meaning of images, Newark 1996.

Yalouris 1975

Yalouris, Nikolas: Pegasus. The art of the legend, 1. Aufl., Westerham 1975.

Zanker 1990

Zanker, Paul: Augustus und die Macht der Bilder, 2. durchges. und erg. Aufl., München 1990.

Zikos 2006

Zikos, Dimitrios: Die edlen Formen der Maniera. Praxis und Ideal im bildhauerischen Schaffen Giambolognas, in: Giambologna. Triumph des Körpers, hg. von Wilfried Seipel (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 27. Juni bis 17. September 2006), Wien 2006, S. 35–70.

Zimmer 1977

Zimmer, Jürgen: [Rezension von] Helmut Friedel: Bronzemonumente in Augsburg 1589–1606. Bild und Urbanität (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 22; zugl. München, Univ., Diss. 1973), Augsburg 1974, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 40, Nr. 1 (1977), S. 78–81.

Zorn 1972

Zorn, Wolfgang: Augsburg. Geschichte einer deutschen Stadt, 2. vermehrte Aufl., Augsburg 1972.

Zuchold 1987

Zuchold, Gerd-H.: Friedrich der Große und die Götter der Antike. Das ikonographische und ikonologische Programm der Skulpturen an der Großen Fontäne im Park von Sanssouci, in: Berlin in Geschichte und Gegenwart, Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 1987, S. 37–50.

Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Denare Octavians, vor 31 v. Chr., Dreierserie B, Rom, Thermenmuseum



Abb. 2: Denare Octavians, vor 31 v. Chr., Dreierserie A, Rom, Thermenmuseum



Abb. 3: Bronzestatuette des Hermes Kriophoros (Frontal- und Profilansicht), um 550 v. Chr., Bronze, H. 12 cm, Athen, Archäologisches Nationalmuseum



Abb. 4: Jacopo Sansovino: Loggetta del Campanile, 1537–1546, Venedig, Piazza di S. Marco



Abb. 5: Jacopo Sansovino: Merkur, 1540–1545, Bronze, H. 146 cm, Venedig, Piazza di S. Marco, Loggetta del Campanile



Abb. 6: Jacopo Sansovino: Pax, 1540–1545, Bronze, H. 144,5 cm, Venedig, Piazza di S. Marco, Loggetta del Campanile



Abb. 7: Jacopo Sansovino: Pallas, 1540–1545, Bronze, 150,2 cm, Venedig, Piazza di S. Marco, Loggetta del Campanile



Abb. 8: Jacopo Sansovino: Apollo, 1540–1545, Bronze, 144,6 cm, Venedig, Piazza di S. Marco, Loggetta del Campanile



Abb. 9: Karte des Merkur aus den Tarocchi del Mantegna, ca. 1465



Abb. 10: Zeichnung aus den Schedel-Collectaneen nach Cyriacus von Ancona, Cod. Monac. lat. 716, Ende 15. Jh.

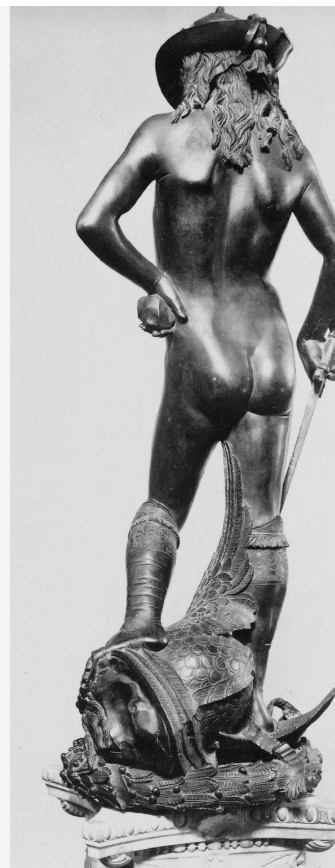
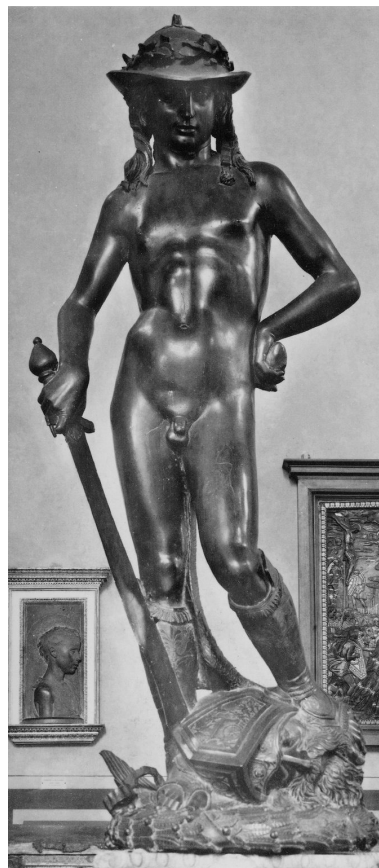


Abb. 11: Donatello: David, um 1446, Bronze, H. 158 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello



Abb. 12: Jacopo Sansovino: Relief mit Venetia als Justitia an der Fassade der Loggetta, Venedig, Piazza di S. Marco, Loggetta del Campanile

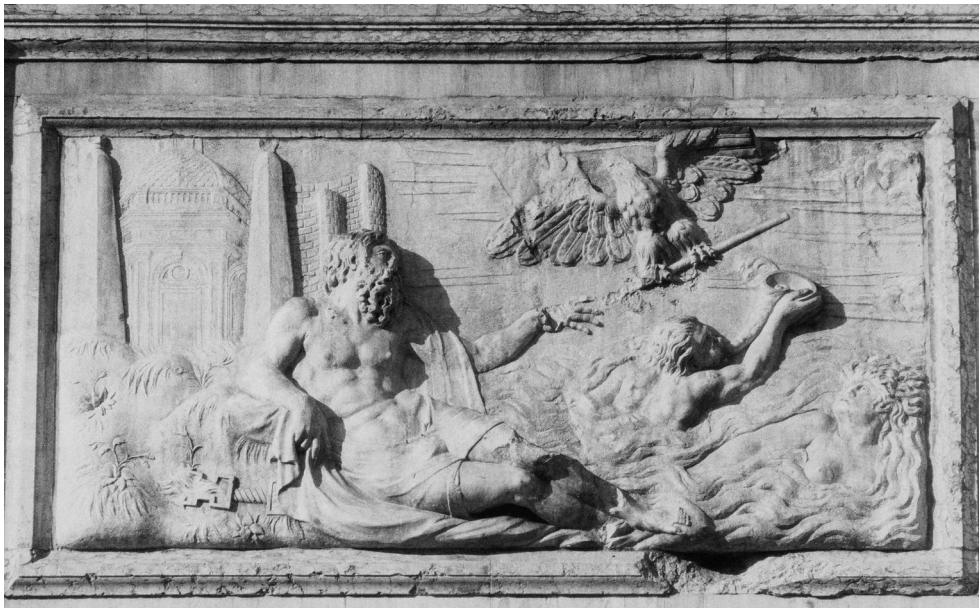


Abb. 13: Jacopo Sansovino: Relief mit Jupiter an der Fassade der Loggetta, Venedig, Piazza di S. Marco, Loggetta del Campanile

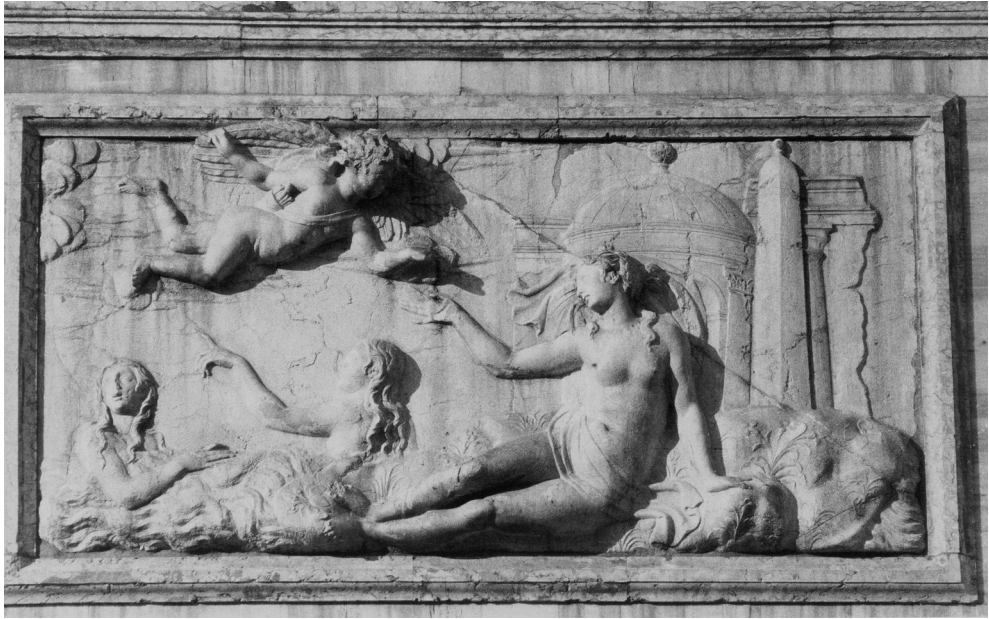


Abb. 14: Jacopo Sansovino: Relief mit Venus an der Fassade der Loggetta, Venedig, Piazza di S. Marco, Loggetta del Campanile



Abb. 15: Jacopo Sansovino: Relief mit Putti an der Fassade der Loggetta, Venedig, Piazza di S. Marco, Loggetta del Campanile



Abb. 16: Sansovino und Mitarbeitern zugeschrieben: Balkon der Sala dello Scrutinio (Westfassade), ab 1536, Dogenpalast, Venedig



Abb. 17a: Jacopo de Barbari: Veduta prospettica di Venezia, 1500, Holzschnitt, 1350 x 2820 cm, Venedig, Museo Correr



Abb. 17b: Jacopo de Barbari: Veduta prospettica di Venezia, Detail Merkur



Abb. 17c: Jacopo de Barbari: Veduta prospettica di Venezia, Detail Neptun



Abb. 18: Antonio Minelli: Merkur, 1527, Marmor/Bronze, H. 77,5 cm, London, Victoria & Albert Museum



Abb. 19: Antonio Minelli: Merkur, Detail Altar mit Plakette

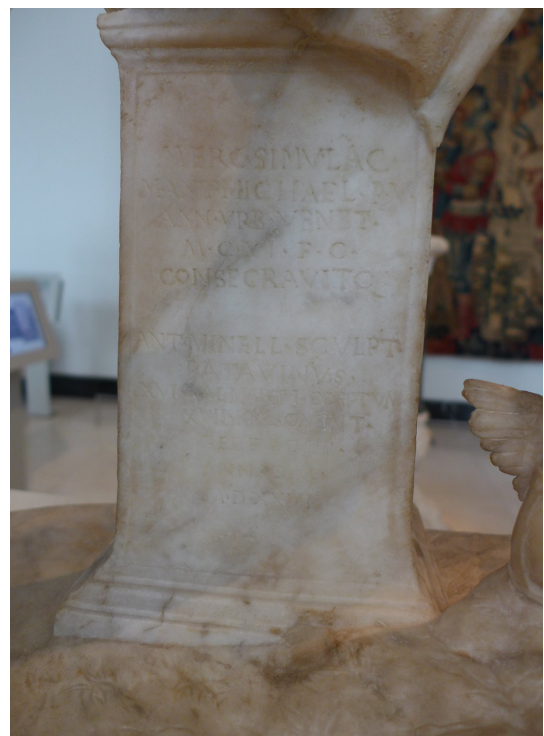


Abb. 20: Antonio Minelli: Merkur, Detail Inschrift



Abb. 21: Harmen Jansz. Muller: Merkur, Kupferstich nach Marten van Heemskerck, um 1568, 21,7 x 25,6 cm, Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 22: Antonio Minelli: Merkur, Detail Plakette



Abb. 23: Antonio Minelli: Merkur, Detail Kranich



Abb. 24: Antonio Minelli : Merkur, Detail Silen

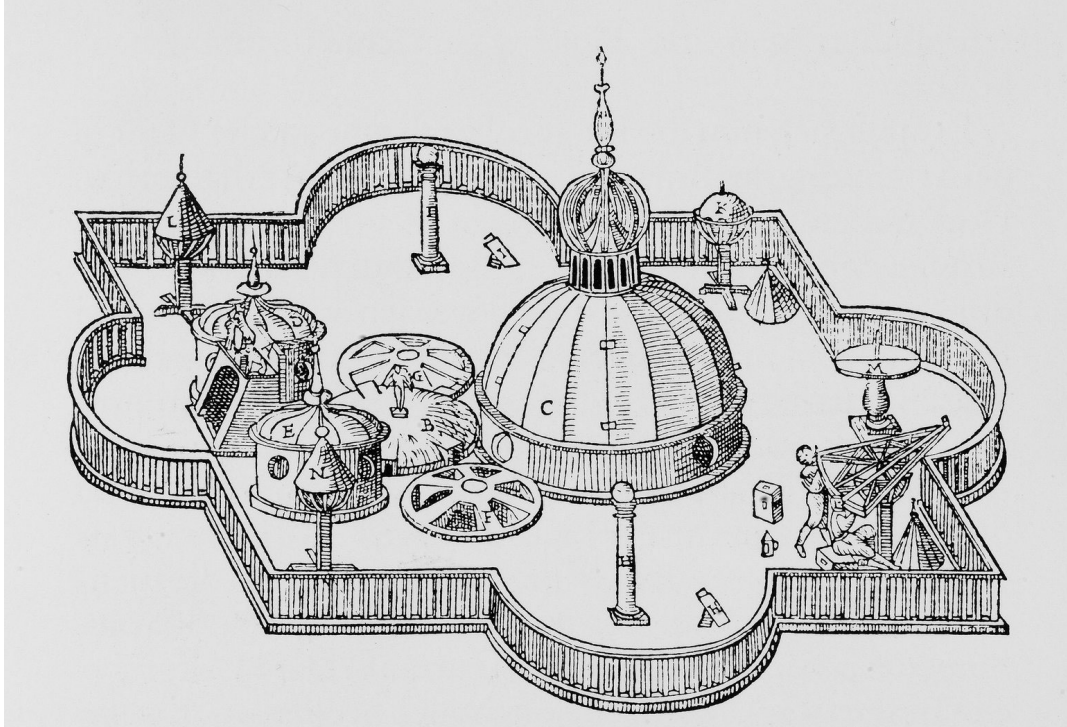


Abb. 25: Stjerneborg, Holzschnitt aus T. Brahe, *Epistolae Astronomicae*

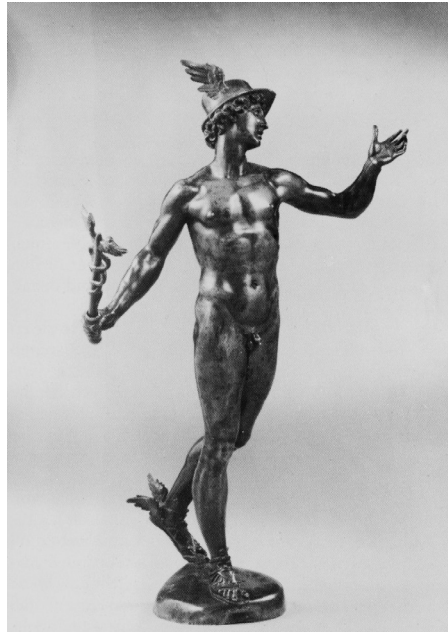


Abb. 26: Johann Gregor van der Schardt: Merkur, um 1570/76, Bronze, H. 53 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 27: Giambologna: Merkur, 1580, Bronze, H. 187 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello



Abb. 28: Giambologna: Merkur, um 1563, Bronze, H. 57,5 cm, Bologna, Museo Civico Medievale



Abb. 29: Leone Leoni (zugeschrieben): Medaille auf Maximilian II. (als König von Böhmen), Augsburg/Mailand, undatiert (um 1553), Silber (Guss, nachbearbeitet), Dm. 70 mm, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 32: Jacques-Louis David: La Distribution des aigles aux Champ de Mars le 5 décembre 1804, 1810, Öl/Leinwand, 610 x 970 cm, Versailles, Musée national du Château de Versailles et des Tri-nons



Abb. 33: Jacques-Louis David: Leonidas an den Thermopylen, 1814, Öl/Leinwand, 531 x 395 cm, Paris, Musée du Louvre



Abb. 34: Tizian: Die Verkündigung, um 1540, Öl/Leinwand, 166 x 266 cm, Venedig, Scuola Grande di San Rocco



Abb. 35: Ignaz Günther: Verkündigungsgruppe, 1764, Holz, H. 160 cm, Weyarn, Klosterkirche

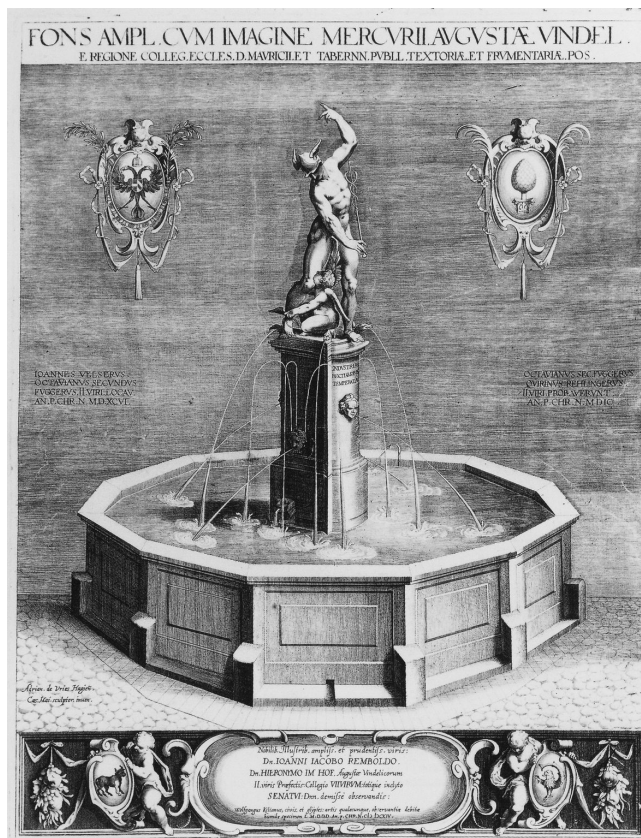


Abb. 38: Wolfgang Kilian: Merkurbrunnen von Adriaen de Vries, 1614, Kupferstich, 47 x 36,4 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen



Abb. 39: Adriaen de Vries: Merkur und Amor (Hauptgruppe des Merkurbrunnens), 1596–99, Bronze, H. 250 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen

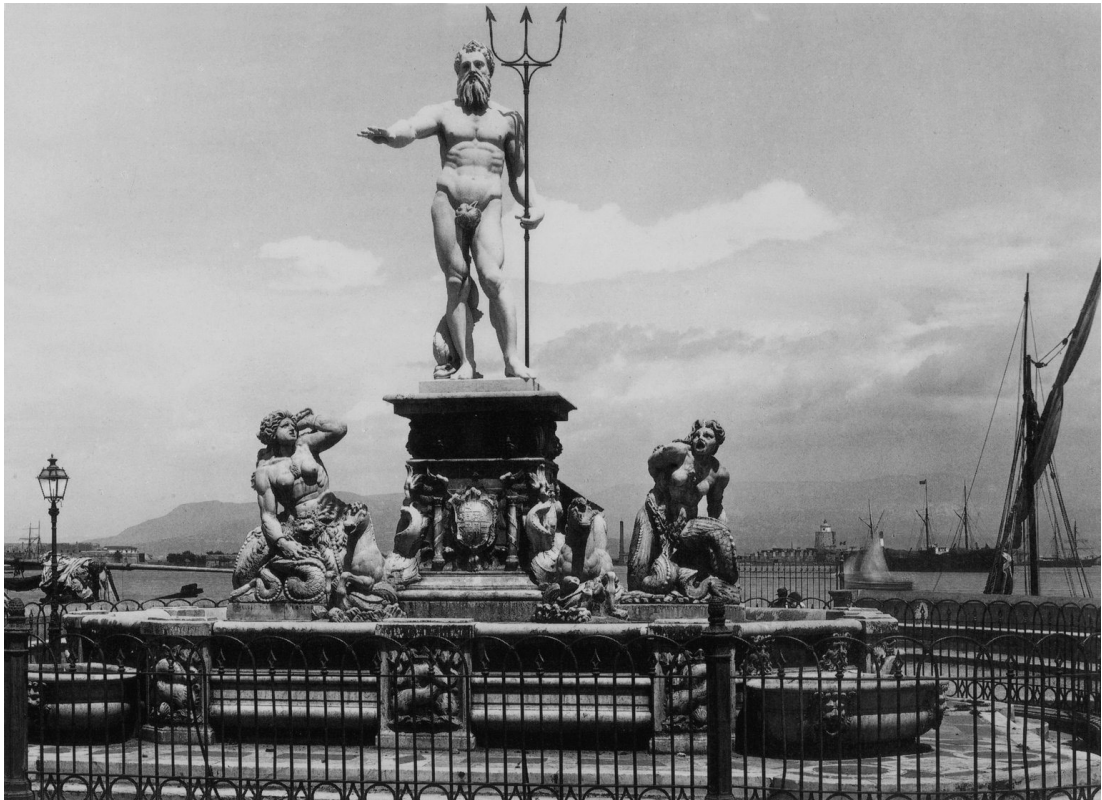


Abb. 40: Giovanni Angelo Montorsoli: Neptunbrunnen, 1554–1557, Messina, Piazza d’Italia (urspgl. am Hafen)



Abb. 41: Bartolomeo Ammannati: Neptunbrunnen, 1560–1575, Florenz, Piazza della Signoria



Abb. 42: Giambologna: Neptunbrunnen, 1563–1567,
Bologna, Piazza del Nettuno

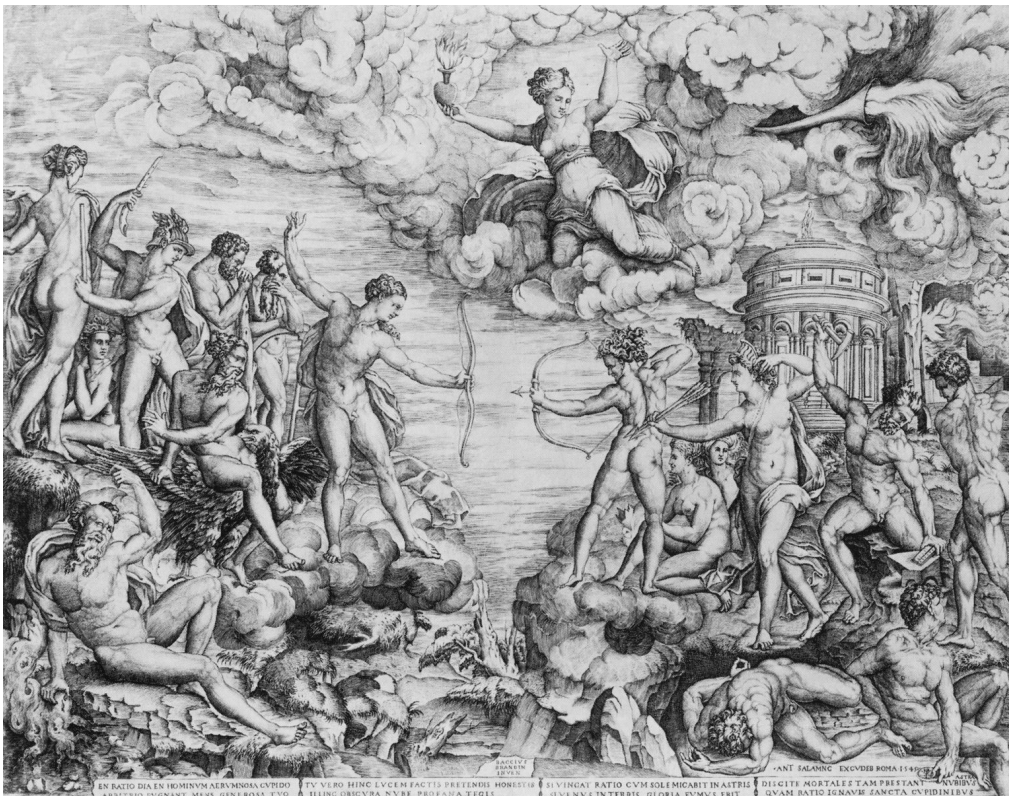


Abb. 43: Nicolas Beatrizet: Kampf der Götter, Kupferstich nach Baccio Bandinelli, Verleger
Antonio Salamanca, 1545, Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 44: François Duquesnoy: Merkur und Cupido (Cupido verloren), um 1630/40, Bronze, H. 63 cm, Vaduz, Sammlung des Prinzen von Liechtenstein



Abb. 45: Francesco Fanelli: Merkur und Cupido, vor 1640, Bronze, schwarze Lackierung, H. 80 cm, London, A. Wengraf Ltd.



Abb. 46: Giulio Romano: Casa Pippi, Mantua, Haupteingang, 1538–1544



Abb. 47: Maske Merkurkopf mit Ketten, 3. Joch, Casa Pippi, Mantua



Abb. 48: Jacob Harrewijn d. J., nach Jacques van Croes: Das Rubenshaus, 1684, Kupferstich, 28,5 x 35,1 cm, Antwerpen, Rubenshuis



Abb. 49: Detail Merkur



Abb. 50: Detail Minerva



Abb. 51: Gartenpavillon mit Herkules, Venus (ursprgl. Ceres) und Bacchus, Rubenshaus, Antwerpen



Abb. 52: Heutige Ansicht der Portikus mit den Nachbildungen von Merkur und Minerva im Hof des Rubenshauses, Antwerpen



Abb. 53: Giulio Bonasone: Fassade der Akademie des Bocchius, 1545, Kupferstich, 40 x 35,6 cm, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica

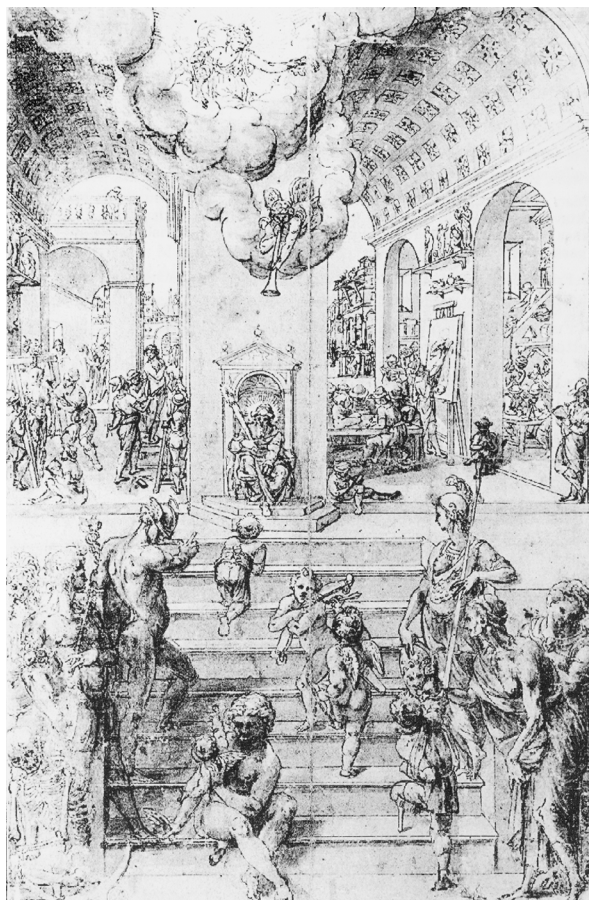


Abb. 54: Giovanni Paolo Lomazzo: Allegorie der Malerei, 1564–1570, Zeichnung, 33,1 x 21,4 cm, Wien, Albertina



Abb. 55: Adriaen de Vries: Neptunbrunnen (moderne Kopie), ursprgl. Dänemark, Schloss Frederiksborg, heute Schweden, Schloss Drottningholm



Abb. 56: Adriaen de Vries: Sieg (Jüngling mit Siegesymbol und Löwen), 1618, Bronze, H. 100 cm, Stockholm, Nationalmuseum



Abb. 57: Adriaen de Vries: Fama mit Löwen, 1618, Bronze, H. 119 cm, Stockholm, Nationalmuseum



Abb. 58: Adriaen de Vries: Merkur mit Löwen, 1618, Bronze, H. 105 cm, Stockholm, Nationalmuseum



Abb. 59: Antoine Coysevox: Merkur auf Pegasus reitend, 1701–1702, Marmor, H. 315 cm, Paris, Musée du Louvre



Abb. 60: Antoine Coysevox: Renommée auf Pegasus reitend, 1701–1702, Marmor, H. 315 cm, Paris, Musée du Louvre



Abb. 61: Pierre-Denis Martin: Vue générale du château des pavillons de Marly, 1724, Öl/Leinwand, 137 x 155 cm, Versailles, Musée national du Château de Versailles et des Trianons



Abb. 62: Ferdinand Tietz: Parnass, 1766, Sandstein, nicht vermessen, Veitshöchheim, Ansicht von Norden



Abb. 63: Ferdinand Tietz: Merkur, 1765–66, Sandstein, H. 180 cm, Würzburg, Museum für Franken



Abb. 64: Simon Thomassin: Personifikation des Point du Jour aus dem Park von Versailles, Kupferstich, 20 x 15 cm, in: S. Thomassin: Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, [...] dans le château de Versailles, [...] gravé d'après les originaux, Paris 1694



Abb. 65: Schloss Weißenstein ob Pommersfelden, Hoffassade



Abb. 66: Johann Rudolf Byß: Die Künste huldigen Lothar Franz von Schönborn als Erbauer von Schloss Weißenstein ob Pommersfelden, um 1723, Kupfer, 27 x 21 cm, Schloss Weißenstein, Kunstsammlungen Graf von Schönborn-Wiesentheid



Abb. 67: Augustin Pajou: Merkur, 1780, Marmor, H. 196 cm, Paris, Musée du Louvre, zwei Ansichten



Abb. 68: Jean-Pierre-Antoine Tassart: Pyrrha ou la Population, 1770er, Marmor, H. 167 cm, Paris, Musée du Louvre



Abb. 69: Jean-Baptiste Pigalle: Abundantia ou La Moissonneuse, Marmor, H. 152 cm, Privatsammlung

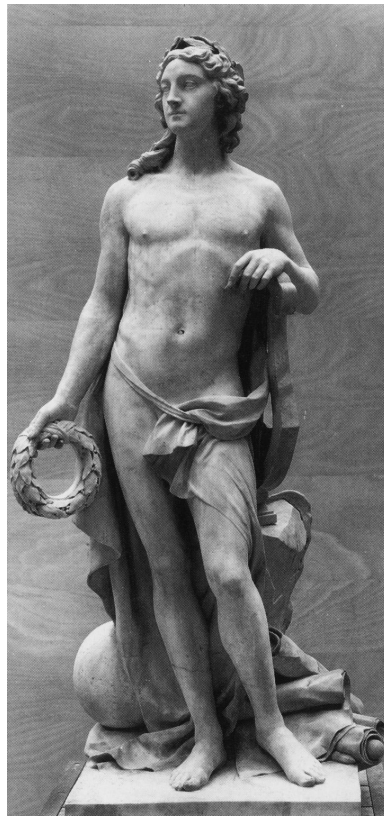


Abb. 70: Louis-Philippe Mouchy:
Apollo, Marmor, H. 192 cm, Paris,
Musée du Louvre



Abb. 71: Clodion und Assistenten: Poesie und
Musik, Marmor, H. 117 cm, Washing-
ton, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection

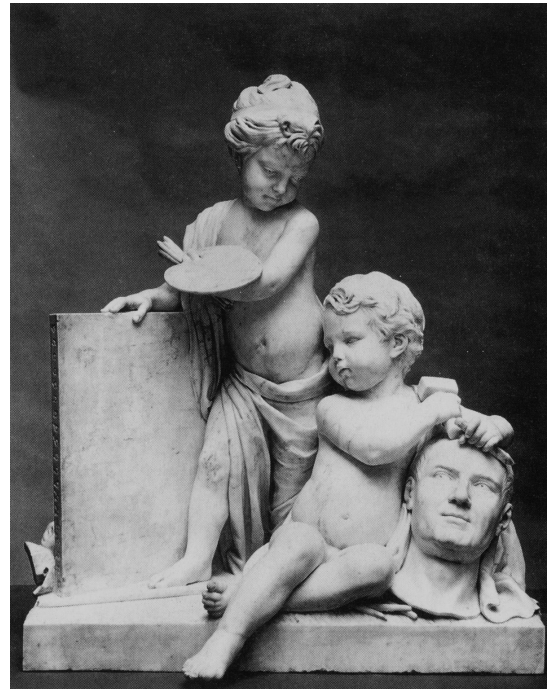


Abb. 72: Jean-Pierre-Antoine Tassaert: Malerei
und Bildhauerei, Marmor, H. 98 cm, Washing-
ton, National Gallery of Art, Samuel H. Kress
Collection



Abb. 73: Jean-Jacques Caffieri: Geometrie und Architektur, Marmor, H. 97,2 cm, James A. Rothschild Collection, Aylesbury, Buckinghamshire, Waddesdon Manor

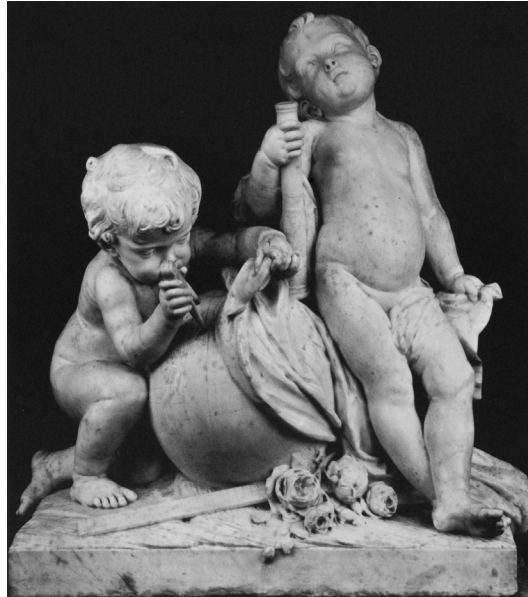


Abb. 74: Felix Lecomte: Geographie und Astronomie, Marmor, H. 94,9 cm, James A. Rothschild Collection, Aylesbury, Buckinghamshire, Waddesdon Manor



Abb. 75: Jean-Baptiste Pigalle: Voltaire nu, 1776, Marmor, H. 150 cm, Paris, Musée du Louvre



Abb. 76: Augustin Pajou: Monument à Buffon, 1776, Marmor, H. 290 cm, Paris, Musée du Louvre



Abb. 77: Jean-Baptiste Pigalle: Merkur, Marmor, H. 188 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst



Abb. 78: Jean-Baptiste Pigalle: Venus, Marmor, H. 185 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst



Abb. 79: Schelte à Bolswert: Merkur und Argus, nach Jacob Jordaens (1646), Kupferstich, 41,6 x 52,2 cm, Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I



Abb. 80: Jacob Jordaens: Merkur und Argus, um 1646, Öl/Leinwand, 142 x 170 cm, Belgien, Privatsammlung



Abb. 81: Friedrich Zacharias Salzmann: Plan des Parks von Sanssouci, Stich von J. D. Schleuen, 1772, Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Plankammer Potsdam, Plansammlung Nr. 7416



Abb. 82: Jean Siméon Chardin: Die Attribute und der Lohn der Künste, 1766, Öl/Leinwand, 113 x 145,5 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts

Bildquellenverzeichnis

- Bildarchiv Kunsthistorisches Institut Bonn: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17a, 17b, 17c, 21, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 82
- Aufnahmen der Autorin: 16, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 59, 60, 67
- Abb. 18: © Victoria and Albert Museum, London
- Abb. 68: Jean-Pierre-Antoine Tassaert artist QS:P170,Q51990 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre_pyrha_ent1999.23.jpg), „Louvre pyrha ent1999.23“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>
- Abb. 77, 78: Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin/ Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, SMB / Antje Voigt