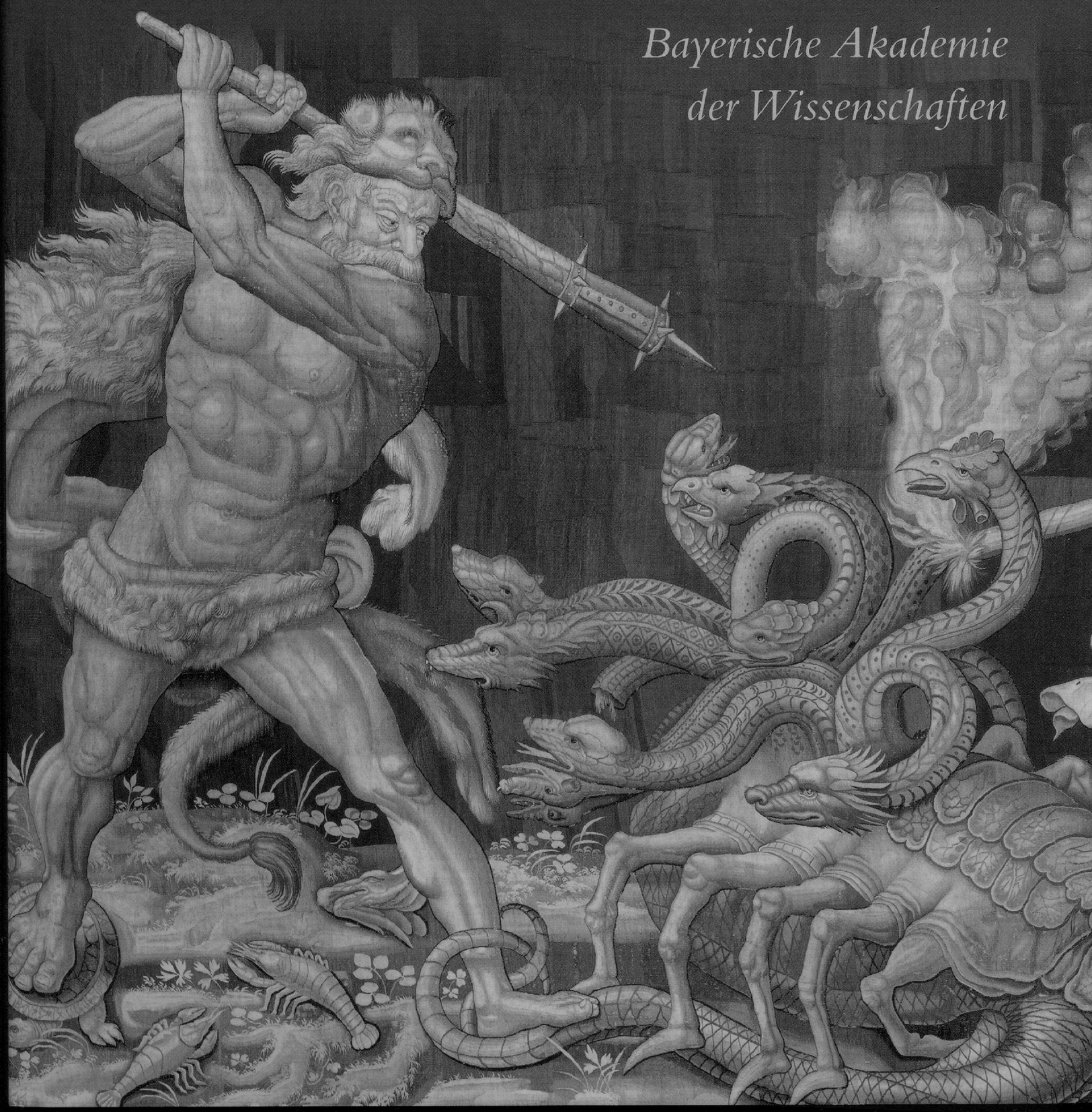
Sabine Heym
Willibald Sauerländer

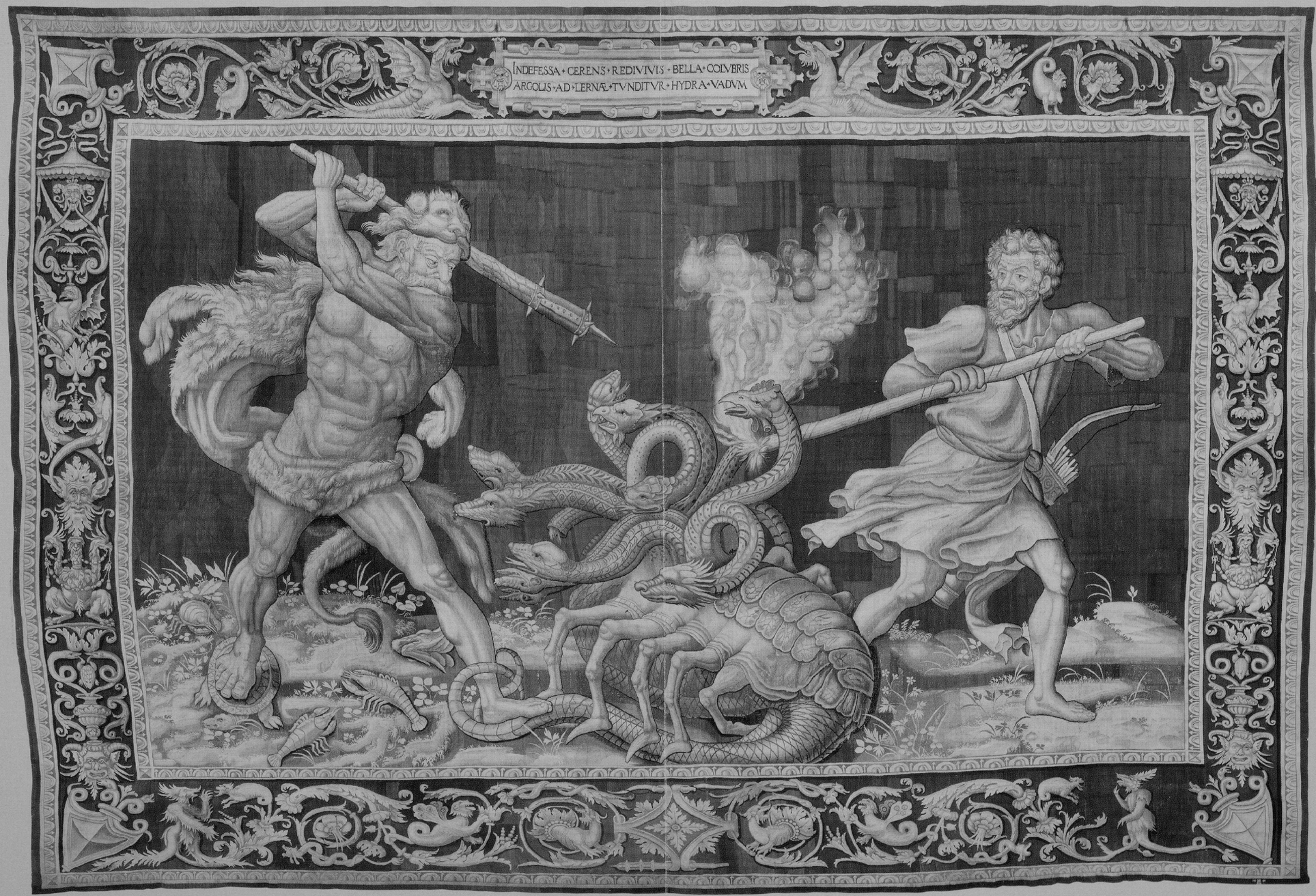
HERKULES BESIEGT DIE LERNÄISCHE HYDRA

Bayerische Akademie der Wissenschaften



Kaum eine zweite Gestalt aus den Sagen des Klassischen Altertums hat in Dichtung, Literatur und Kunst ein so intensives Nachleben erfahren wie der Held und Halbgott Herkules. Wegen seiner Taten galt er als der unbesiegbare Tugendheld, der schmutzige Ställe säuberte, Riesen, Löwen und Schlangen bezwang. Auf diese Weise wurde er zu einer Leitfigur für den guten Herrscher, der sein Land von Aufrührern und Häretikern säubert. Daher trifft man in den Schlössern aller europäischen Dynastien, auf den öffentlichen Plätzen freier Städte, auf Darstellungen des Herkules, seiner Taten und seiner Apotheose. Auch die Wittelsbacher Herzöge haben sich auf Herkules bezogen und sogar ihren Stammbaum auf den Heros zurückgeführt. Die Teppichfolge mit Taten des Herkules, welche Albrecht V. (1550–1579) bei einer Antwerpener Manufaktur für das Schloß in Dachau bestellte, ist ein monumentales Zeugnis für die Identifikation des Landesfürsten mit Herkules. Der Teppich mit der Darstellung des Kampfes gegen die lernäische Hydra, der im Zentrum dieses Buches steht, spielt auf die Niederhaltung der Protestanten an: Als neuer Herkules kämpft der Herzog gegen die Hydra der Häresie.

Bayerische Akademie der Wissenschaften


INDEFESSA · CERENS · REDIVIVIS · BELLA · COLVBRIS
ARGOLIS · AD · LERNÆ · TVNDITVR · HYDRA · VADVM

Sabine Heym
Willibald Sauerländer

HERKULES BESIEGT DIE LERNÄISCHE HYDRA

Der Herkules-Teppich im Vortragssaal der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Das vorliegende Buch erscheint zugleich als
Abhandlung · Neue Folge, Heft 127,
der Philosophisch-historischen Klasse
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

ISBN-10: 3 7696 0959 X
ISBN-13: 978 3 7696 0959 2

Gesamtherstellung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

INHALT

VORWORT

Die Stirnseite des Vortragssaals der Bayerischen Akademie der Wissenschaften im Nordostflügel der Münchner Residenz schmückt seit dem Einzug in diese Räume im Jahre 1959 nach dem Wiederaufbau des im zweiten Weltkrieg schwer getroffenen Gebäudes ein prächtiger Wandteppich. Der Raum vermittelt den Eindruck, er sei für die Tapisserie gestaltet worden. Vielen Besuchern der Akademie hat sich dieses Bild, ein europäisches Symbol für den Kampf gegen das Böse, tief eingeprägt. In der heutigen Welt mag der Betrachter auch an Konflikte anderer Art denken.

Der ganz in blauen und weiß-bräunlichen Tönen gehaltene, 7,10 x 5,25 m große Behang zeigt den Kampf des Herkules mit der Lernäischen Hydra, die er mit Hilfe des Jolaus besiegt. Er ist Teil einer Folge von 13 Wirkteppichen, die Herzog Albrecht V. um 1565 in Antwerpen für die Ausstattung des Festsaals im Dachauer Schloß in Auftrag gab, und heute als einziger im Original öffentlich zugänglich. Zehn Teppiche der Herkulesfolge waren bis 1992 im Herkulessaal der Münchner Residenz zu sehen. Sie mussten jedoch aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustands durch Reproduktionen ersetzt werden. Ein Gobelin zierte ebenfalls bis 1992 den Treppenaufgang zum Herkulessaal, ein weiteres Stück konnte bis 1994 im Dachauer Schloß gezeigt werden.

Als im Jahre 2003 im Vortragssaal eine Sanierung der elektrischen Anlagen erforderlich wurden, drohte dieses Schicksal auch dem Teppich in der Akademie. Dankenswerterweise war die Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen jedoch bereit, der Akademie den Teppich auch künftig als Leihgabe zu überlassen, wenn sie auf ihre Kosten die erforderlichen konservatorischen Maßnahmen an dem Prunkstück durchführen lassen und dieses anschließend in einer bestimmten, gewebeschonenden Weise präsentieren würde. Der Teppich hängt seitdem nicht nur, er liegt zugleich auf einer leicht schrägen Wand. Der optische Eindruck des gewalttätigen Schauspiels mag dadurch geringfügig verändert sein.

Eine großzügige Spende der Messerschmitt-Stiftung, die der Akademie auf Vermittlung durch Herrn Prof. Dr.-Ing. Dr. h. c. Otto Meitinger zugewendet wurde, ermöglichte die Konservierung, vor allem die Reinigung durch die Manufaktur de Witt in Mechelen (Belgien) und die aufwändigen restauratorischen und erhaltenden Arbeiten in der Textil- und Gobelinmanufaktur Halle. Angehörige der Bayerischen Schlösserverwaltung, insbesondere Frau Museumsdirektorin Dr. Sabine Heym, Frau Cornelia Wild und die Mitarbeiter der Tapeziererwerkstatt der Residenzverwaltung, sowie des ehemaligen Staatlichen Hochbauamts München I, Herr Norbert Achatz und Herr Manuel Kohl, wie auch Herr André Brutillot vom Bayerischen Nationalmuseum, trugen durch tatkräftige Mitwirkung zum Gelingen des Vorhabens bei. Allen Beteiligten sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Anlässlich der Rückkehr des Prunkstücks in den Vortragssaal veranstaltete die Akademie am 10. Mai 2004 eine Feier mit Vorträgen von Frau Museumsdirektorin Dr. Sabine Heym und Herrn Prof. Dr. Dr. h. c. Willibald Sauerländer, ordentliches Mitglied ihrer Philosophisch-historischen Klasse und Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte a. D. Die Philosophisch-historische Klasse beschloß am 13. Januar 2006, die Manuskripte der Vorträge, jenes von Herrn Sauerländer in stark erweiterter Fassung, in ihren Abhandlungen zu veröffentlichen und davon gleichzeitig eine Sonderausgabe herauszugeben. Die Bayerische Schlösser-

verwaltung hat eine ausgezeichnete fotografische Gesamtaufnahme der Tapisserie und eine Detailaufnahme der Stadtmarke von Antwerpen kosten- und gebührenfrei zur Verfügung gestellt. Hierfür ist ihr erneut zu danken. Herrn Verleger Dr. h. c. Wolfgang Beck, ohne dessen Unterstützung diese Publikation nicht zustande gekommen wäre, gilt unser besonderer Dank.

Prof. Dr. Dietmar Willoweit
Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Sabine Heym

EINE ETWAS ANDERE GESCHICHTE VON HERKULES UND DER LERNÄISCHEN HYDRA

Zu Entstehung, Gebrauch und Konservierung einer Tapisserie der Bayerischen Schlösserverwaltung aus dem 16. Jahrhundert

Jeder Besucher des Vortragssaals der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in der Münchner Residenz wird früher oder später die große Tapisserie an der Stirnwand bemerken. Dies ist um so unvermeidlicher, da sie der einzige Schmuck in diesem Raum ist und sie überdies hinter dem Vortragenden hängt. Was sieht der Betrachter? Einen muskulösen Mann, der, lediglich mit einem Löwenfell bekleidet, eine Keule schwingt und damit auf ein Ungeheuer einschlägt. Dabei hilft ihm eine zweite Person mit einer brennenden Fackel. Bald hat der Betrachter des Teppichs die Szene erkannt: Es handelt sich um Herkules und seinen Neffen Jolaus, die mit der vielköpfigen Hydra von Lärna kämpfen. Mit dem Sieg über das Untier bewältigte der antike Held die zweite der ihm gestellten zwölf Aufgaben, die ihm die Unsterblichkeit bringen sollten.

Dem mit Textilien vertrauten Betrachter, der sich für die dargestellte Szene vielleicht weniger interessiert, wird auffallen, daß der Wandteppich ziemlich groß ist. Zudem wird dieser Betrachter bemerken, daß die Tapisserie, die offensichtlich in das 16. Jahrhundert zu datieren ist, lediglich in zwei Hauptfarben – Weißgrau mit beigebrauner Schattierung und Blau – gehalten ist und ausschließlich aus Wolle besteht. Das ist ungewöhnlich, schätzte man bei Tapisserien seinerzeit doch gerade die Pracht der Farben und den Einsatz von Seide oder Goldfäden.

Vor diesem Hintergrund liegt die Vermutung nahe, daß diese Besonderheiten – die Größe, die Zweifarbigkeit und die Beschränkung auf Wolle als Material –, wie natürlich auch das Thema, Teil eines Auftrags waren, der in einem größeren Zusammenhang entstanden ist.

In der Tat gehört die Tapisserie zu einer umfangreichen Folge, die Herzog Albrecht V. von Bayern 1565 in Auftrag gegeben hatte.

Voraufgegangen waren Verhandlungen, die über den Augsburger Patrizier Marx Fugger und dessen Bruder Hanns im Fuggerschen Handelskontor in Antwerpen geführt worden waren. Erst nachdem sich bei diesen Verhandlungen herausgestellt hatte, daß die Antwerpener Wirker nicht bereit waren, nach München zu kommen, wurde der Auftrag schließlich nach Antwerpen vergeben. Marx Fugger hatte schon vorher nach Flandern vermeldet, daß der Herzog „dj forze Herculis jn ain grossen saal wolten machen lassen mit geweltigen grossen figurn, doch ohne seyden ... und alles allain von 2 Farben ... ohne dj schattierung".

Nach diesem ziemlich klar formulierten Auftrag sollte also eine dem mythischen Helden Herkules gewidmete Folge gefertigt werden. Mit dem „grossen saal" ist der Hauptsaal von Schloß Dachau gemeint. Herzog Albrecht V. (regiert 1550–1579) hatte die spätmittelalterliche Burganlage zu einem mächtigen Renaissance-Schloß umbauen lassen. Besonderen Wert legte er dabei seit 1564 auf die Ausgestaltung des genannten Saals.

Sabine Heym

EINE ETWAS ANDERE GESCHICHTE VON HERKULES UND DER LERNÄISCHEN HYDRA

Zu Entstehung, Gebrauch und Konservierung einer Tapisserie der Bayerischen Schlösserverwaltung aus dem 16. Jahrhundert

Jeder Besucher des Vortragssaals der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in der Münchner Residenz wird früher oder später die große Tapisserie an der Stirnwand bemerken. Dies ist um so unvermeidlicher, da sie der einzige Schmuck in diesem Raum ist und sie überdies hinter dem Vortragenden hängt. Was sieht der Betrachter? Einen muskulösen Mann, der, lediglich mit einem Löwenfell bekleidet, eine Keule schwingt und damit auf ein Ungeheuer einschlägt. Dabei hilft ihm eine zweite Person mit einer brennenden Fackel. Bald hat der Betrachter des Teppichs die Szene erkannt: Es handelt sich um Herkules und seinen Neffen Jolaus, die mit der vielköpfigen Hydra von Lärna kämpfen. Mit dem Sieg über das Untier bewältigte der antike Held die zweite der ihm gestellten zwölf Aufgaben, die ihm die Unsterblichkeit bringen sollten.

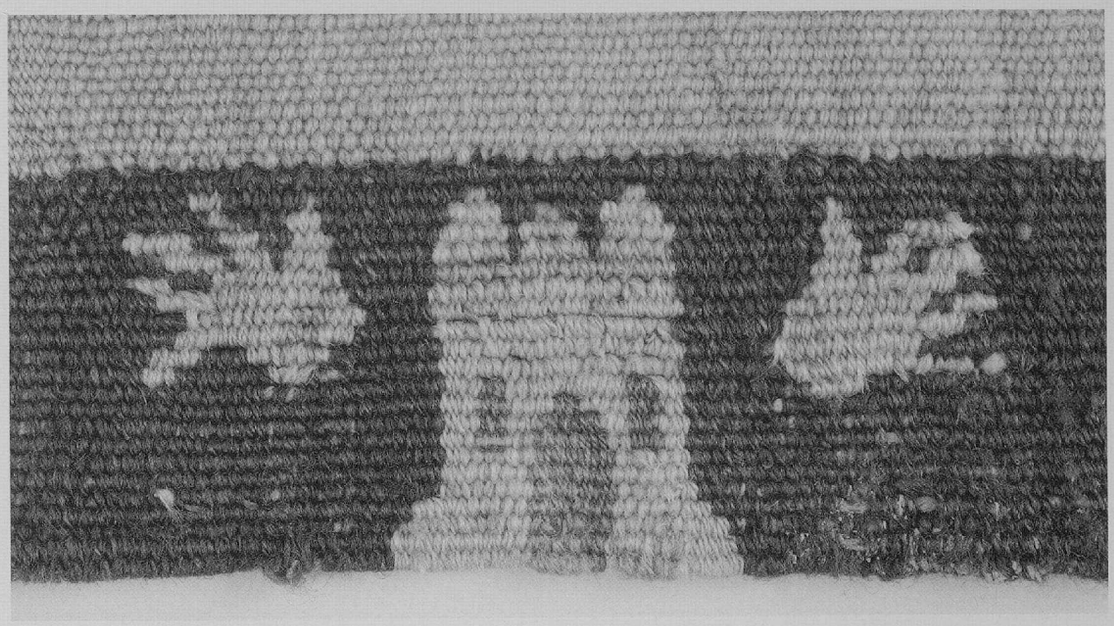
Dem mit Textilien vertrauten Betrachter, der sich für die dargestellte Szene vielleicht weniger interessiert, wird auffallen, daß der Wandteppich ziemlich groß ist. Zudem wird dieser Betrachter bemerken, daß die Tapisserie, die offensichtlich in das 16. Jahrhundert zu datieren ist, lediglich in zwei Hauptfarben – Weißgrau mit beigebrauner Schattierung und Blau – gehalten ist und ausschließlich aus Wolle besteht. Das ist ungewöhnlich, schätzte man bei Tapisserien seinerzeit doch gerade die Pracht der Farben und den Einsatz von Seide oder Goldfäden.

Vor diesem Hintergrund liegt die Vermutung nahe, daß diese Besonderheiten – die Größe, die Zweifarbigkeit und die Beschränkung auf Wolle als Material –, wie natürlich auch das Thema, Teil eines Auftrags waren, der in einem größeren Zusammenhang entstanden ist.

In der Tat gehört die Tapisserie zu einer umfangreichen Folge, die Herzog Albrecht V. von Bayern 1565 in Auftrag gegeben hatte.

Voraufgegangen waren Verhandlungen, die über den Augsburger Patrizier Marx Fugger und dessen Bruder Hanns im Fuggerschen Handelskontor in Antwerpen geführt worden waren. Erst nachdem sich bei diesen Verhandlungen herausgestellt hatte, daß die Antwerpener Wirker nicht bereit waren, nach München zu kommen, wurde der Auftrag schließlich nach Antwerpen vergeben. Marx Fugger hatte schon vorher nach Flandern vermeldet, daß der Herzog „dj forze Herculis jn ain grossen saal wolten machen lassen mit geweltigen grossen figurn, doch ohne seyden ... und alles allain von 2 Farben ... ohne dj schattierung".

Nach diesem ziemlich klar formulierten Auftrag sollte also eine dem mythischen Helden Herkules gewidmete Folge gefertigt werden. Mit dem „grossen saal" ist der Hauptsaal von Schloß Dachau gemeint. Herzog Albrecht V. (regiert 1550–1579) hatte die spätmittelalterliche Burganlage zu einem mächtigen Renaissance-Schloß umbauen lassen. Besonderen Wert legte er dabei seit 1564 auf die Ausgestaltung des genannten Saals.



Tapisserie „Herkules besiegt die Lernäische Schlange", Detail: Stadtmarke von Antwerpen an der unteren Wirkerborte rechts. © Bayer. Schlösserverwaltung, Foto: Philipp Mansmann

– ausschließlich aus Wolle – für ein Landschloß angemessen. Diese Ausführung hatte aber noch einen weiteren Vorteil: Da die Wirkteppiche aus einem einheitlichen Material hergestellt wurden, waren sie strapazierfähiger. Auch das spricht dafür, daß man wohl eine längerfristige Präsentation der Tapisserien im Dachauer Schloß im Auge hatte.

1567 erhielt jedenfalls der Münchner Hofschloßer Meister Michael 26 fl. für die „eysenen stangen zu den töbichen auf den saal" und noch im selben Jahr wurde Meister Martin, seines Zeichens Hofschneider in München, für das Hängen der Tapisserien im Saal bezahlt.

Im Februar 1568 hielt sich – anläßlich ihrer Hochzeit mit dem bayerischen Erbprinzen – Renata von Lothringen mit ihrem Gefolge einige Tage im Schloß von Dachau auf. Der seit langem feststehende Termin für die Hochzeit war sicherlich der Grund für die Bestellung der Tapisserien, ihre erstaunlich schnelle Lieferung und für die rasche Montage im Saal.

Gut zehn Jahre später, 1579, verzeichnet schließlich das älteste erhaltene Inventar des Schlosses Dachau immer noch 13 Stück blau-weisse „Tapecerey von Hercules", „10 Clain Fenster Tapecerey" und „dazu gehörig 8 Khüß". Alle genannten Stücke wurden ausdrücklich mit dem Vermerk „auf dem großen Saal" inventarisiert.

Wie schon erwähnt, wurden die 13 Bildteppiche, 10 Wappenteppiche und 8 Wappenkissen in Antwerpen hergestellt und zwar im Atelier des Michiel de Bos. Und wieder ist eine Besonderheit zu erwähnen, denn einige der Bildteppiche weisen am unteren Rand die Marke des Wirkers („M.D. Bos") sowie die Stadtmarke von Antwerpen auf (einen Torturm mit zwei Händen). Damit gehört die Herkules-Folge zu den wenigen für Antwerpen gesicherten Wirkereien des 16. Jahrhunderts.

Der Wirker, Michiel de Bos, war erst 1560 von Brüssel, dem damals unbestrittenen Zentrum der Bildwirkerei, nach Antwerpen gezogen, das zu dieser Zeit die Ansiedlung neuer Ateliers besonders förderte. In diesem Umfeld war der Auftrag des bayerischen Herzogs für

das in starker Konkurrenz zu anderen Wirkern stehende Atelier des Michiel de Bos höchst willkommen, und man bemühte sich um eine schnelle und zugleich gediegene Produktion.

Leider wissen wir nicht, wer die im Wirkeratelier als Vorlagen dienenden Kartons im Maßstab 1:1 angefertigt hat. Sicher ist nur, daß für zumindest 10 Teppiche Stiche von Cornelis Cort nach Gemälden von Frans Floris als Vorbild dienten. Die Stichfolge war erst kurz zuvor, 1563, in Antwerpen, einem der frühen Zentren des Buchdrucks, publiziert worden. Buchstäblich dem Auftrag des bayerischen Herzogs nach „gewaltig großen Figuren" folgend, hat der uns unbekannte Kartonmaler die Darstellungen der Stichvorlagen reduziert. Dieser Reduktion fielen vor allem die in den Bildhintergründen der Stichvorlagen dargestellten Szenen zum Opfer: Sie tauchen in den Bildteppichen nicht mehr auf. Für die lateinischen Inschriften – in den Kartuschen an der oberen Bordüre der Tapisserien – übernahm das Wirkeratelier aber die Bezeichnungen der Stichvorlagen ohne Korrektur. So wird beispielsweise auf einem der Bildteppiche in der Inschrift eine zweite Darstellung genannt, die auf dem Teppich gar nicht mehr erscheint. Da für den Dachauer Saal, wie erwähnt, 13 Bildteppiche gefertigt wurden, ergänzte man die drei noch fehlenden Szenen nach anderen Vorlagen. Bei der künstlerischen Umsetzung dieser unter großem Zeitdruck hergestellten Bildteppiche sind im Vergleich zu den damals führenden Ateliers in Brüssel also durchaus Defizite zu erkennen. Dennoch gelang es dem Kartonmaler eindrucksvoll, durch die Konzentration auf große Figurengruppen vor blauem Grund eine ausgesprochen plakative Wirkung zu erzielen. Die Wirker haben schließlich bei der Umsetzung der Grisaillemalereien in das Medium der Tapisserie durch die nuancenreiche Abstufung der Garne in grauen, beigen und braunen Tönen, die Plastizität der Figuren nochmals deutlich erhöht und damit die Präsenz der überdimensionalen Herkulesdarstellungen zusätzlich gesteigert.

Auch die technische Qualität der Wirkereien war – und ist – hervorragend. Insofern war der vom Antwerpener Atelier seinerzeit berechnete Höchstsatz für Arbeiten aus reiner Wolle, nämlich 11 Schillinge pro Elle, gerechtfertigt. Überdies wurde der Auftrag tatsächlich in erstaunlich kurzer Zeit ausgeführt, denn in etwa zwei Jahren wurden etwas mehr als 400 Quadratmeter Wirkteppich gleichbleibend hoher Qualität hergestellt. Außerdem liegt die Höhe der Bildteppiche mit bis zu 5,49 Metern weit über dem üblichen Maß von gut 4 Metern für große Behänge. Die Breite wiederum variiert zwischen 4,16 Metern und 5,71 Metern. Zwei Behänge messen in der Breite sogar 7,10 Meter und 8,30 Meter. Um einen derart umfangreichen Auftrag in so kurzer Zeit bewältigen zu können, mußte gleichzeitig an mehreren Webstühlen gearbeitet werden.

Um sich eine Vorstellung vom Arbeitsaufwand machen zu können, muß man sich etwas näher mit der Herstellungstechnik auseinander setzen:
Im Unterschied zu geknüpften Teppichen, die überwiegend auf dem Boden ausgelegt wurden, bezeichnet man die als Wandbehänge dienenden Tapisserien im deutschen Sprachgebrauch auch als Wirkteppiche. Die dabei verwendete Technik der Wirkerei ist zwar der Technik der Weberei eng verwandt, unterscheidet sich von ihr aber doch in einigen wesentlichen Punkten.

Wie bei der Weberei wird an einem Webstuhl gearbeitet, auf dem die Kettfäden aufgespannt sind. Die eng nebeneinander liegenden Kettfäden werden bei beiden Techniken abwechselnd angehoben oder abgesenkt, so daß ein Gewebe aus sich kreuzenden Fäden entsteht. Doch anders als bei der Weberei, bei der die quer zu den Kettfäden verlaufenden Schußfäden immer über die gesamte Gewebebreite durch die Kettfäden geführt werden, wird der farbige Eintrag, wie der Schuß auch genannt wird, bei der Wirkerei jeweils nur über

die Breite des von der Bildvorlage vorgegebenen Farbabschnitts geführt. Deshalb konnten auch mehrere Wirker, die sich in der Regel auf ganz bestimmte Motive (Personen, Gesichter, Ornamente oder Pflanzen) spezialisiert hatten, an einem Webstuhl nebeneinander arbeiten.

Bei benachbarten Farbflächen, die dem Entwurf entsprechend nicht ineinander übergehen sollen, können zuweilen offene Stellen, so genannte Webschlitze, entstehen, die nachträglich mit Garn vorsichtig und ohne Kette oder Schuß zu beschädigen vernäht werden.

Wirkteppiche zeichnen sich dadurch aus, daß die verschiedenfarbigen Schußfäden so eng auf die Kette angeschlagen werden, daß die waagrecht zur Bildrichtung verlaufenden, nicht eingefärbten Kettfäden aus Wolle vollständig überdeckt werden. Dadurch entsteht die für Tapisserien so charakteristische, ripsartige Gewebestruktur.

Damit ein der Malerei möglichst ähnliches Erscheinungsbild erreicht wird, ist eine hohe Dichte von Kett- und Schußfäden erforderlich: Bei unserer Herkules-Folge, die „in der groben Art" gewirkt ist, kommen immer noch etwa 6–8 Kett- und 20–22 Schußfäden auf jeden Quadratzentimeter!

Die Höhe der Tapisserie wird von der Breite der Webstühle bestimmt; folglich entspricht die Länge der Kettfäden der Breite der Tapisserie. Da die Wirker von links nach rechts auf der Rückseite des Teppichs arbeiteten, war die Darstellung auf der Vorderseite immer seitenverkehrt zum Karton, der Vorlage im Maßstab 1:1.

Was geschah nun mit der Herkules-Folge? Sie blieb nur etwa 40 Jahre in Dachau. Noch vor 1609, dem Jahr, in dem der Dachauer Saal mit einer Portraitgalerie der Wittelsbacher ausgestattet wurde, gelangten die Teppiche in die Münchner Residenz. 1638 wird die Folge dort in einem Inventar erwähnt: „13 Stuckh Herkulis von Blau und weißem Garn, 10 Stuckh cleiner, für die fenster." Die 8 Kissen werden nicht mehr genannt und müssen bis heute als verschollen gelten. Im gleichen Inventar wird eine weitere Herkules-Folge, „11 Stuckh vom Hercule von floret und Garn" verzeichnet; diese darf nicht mit der Dachauer Serie verwechselt werden. Diese zweite, leider nicht mehr erhaltene, in Wolle und Seide gewirkte Folge war von Herzog Maximilian I. (regiert 1598–1651) 1603 ebenfalls in Antwerpen, wohl für die Ausstattung des so genannten Herkulessaals der Münchner Residenz (heute: Max-Joseph-Saal), erworben worden. Die Dachauer Herkules-Folge wird erstmals 1613 anläßlich der großen Fürstenhochzeit von Maximilians I. jüngster Schwester Magdalena mit Herzog Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg in der Münchner Residenz erwähnt: Der Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer berichtet: „... der sal vor des Churfürsten Zimmer (gemeint ist Ferdinand, Kurfürst von Köln, der jüngere Bruder Maximilians I.), mit den forze di Hercule, blaw in weis gewürcket, behenget."

Später scheinen die Dachauer Herkules-Teppiche nicht mehr oder nur selten gehängt worden zu sein, denn es fehlen entsprechende Hinweise. Verschiedene ältere Reparaturen an den Behängen deuten aber darauf hin, daß die Tapisserien in den nachfolgenden Jahrhunderten doch verwendet wurden. Die großformatige, in Wolle gewirkte Herkules-Folge dürfte allerdings stilistisch und thematisch nicht mehr in das Ambiente der von Maximilian I. erheblich erweiterten und prunkvoll ausgestatteten Residenz gepasst haben. Außerdem verfügte der Herzog, von dem der Chronist Hainhofer berichtet: „Irer Dhlt. Recreation sein seine tapezereien", über eine prachtvolle eigene Sammlung. Da all diese Teppiche aber nur zu besonderen Anlässen kurzzeitig verwendet wurden, lagerten sie in der übrigen Zeit wohl verwahrt in gut durchlüfteten Depoträumen.

Dort scheinen sie dann allmählich in Vergessenheit geraten zu sein, denn erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden die umfangreichen Wirkteppichbestände der Münchner Resi-

denz von der wissenschaftlichen Forschung wieder entdeckt. Es war Manfred Mayer, der die Dachauer Herkules-Folge 1894 der Öffentlichkeit vorstellte. Ihm war seinerzeit die Aufgabe übertragen worden, die Tapisserien der königlich bayerischen Zivilliste neu zu inventarisieren. 1913 publizierte Max Frankenburger mit besonderer Erlaubnis des königlichen Obersthofmeisterstabs dann erstmals ein Photo.

Auch nach dem Ende der Monarchie, als die Münchner Residenz 1920 als Museum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, blieben die großformatigen Herkules-Teppiche im Depot. Da sie – bis auf vergleichsweise kurzzeitige Unterbrechungen – über Jahrhunderte gerollt in abgedunkelten Räumen gelagert hatten, waren sie vor dem Tages- und UV-Licht geschützt gewesen, das die Farben ausbleicht und den Abbau der Wolle fördert.

Doch dann kam es zu einer unerwarteten Wende, denn in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts sollte das Interesse an ihnen wieder erwachen. Die Teppiche, die wegen ihrer Größe im Residenzmuseum nicht museal präsentiert werden konnten, wurden nun für repräsentative Staatsakte kurzfristig ausgeliehen. So wurden beispielsweise etliche Behänge der Herkules-Folge anläßlich des Besuchs von Graf Ciano, dem Außenminister des faschistischen Italien, im Schwarzen Saal der Münchner Residenz gehängt.

Im nationalsozialistischen Kunstverständnis spielte die Rückbesinnung auf alte kunsthandwerkliche Traditionen eine wichtige Rolle. Folgerichtig wurden großformatige Bildteppiche, Neuanfertigungen wie historische Tapisserien, zu beliebten Ausstattungsstücken für öffentliche Gebäude und Parteibauten. Durchaus zu der äußerst gewalttätigen und die Gewalt verherrlichenden Ideologie der Nationalsozialisten passend kamen 9 der 13 Bildteppiche der Herkules-Folge zu neuen, äußerst zweifelhaften Ehren: Sie gelangten 1937 als Wandschmuck in die zentrale Halle des so genannten Führerbaus in München, in dem am 29. September 1938 die Viermächtekonferenz stattfand. Die Teppiche waren an den umlaufenden Wänden des Saals, oberhalb einer bis über die Türhöhe reichenden Wandvertäfelung aus Palisanderholz angebracht. Bewusst bezog man sich, wie eine zeitgenössische Publikation betont, bei der farblichen Raumgestaltung auf die Tapisserien; so wurde bei den Möbelbezügen das Hintergrundblau der Wirkteppiche aufgegriffen, während bei der übrigen Ausstattung – dem Marmor, der Vertäfelung und den Möbeln – ein Braunrot dominierte.

Erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kehrten die Herkules-Teppiche in den Bestand der Residenz zurück und wurden wieder mit den 4 seinerzeit nicht ausgeliehenen Behängen – darunter dem, der heute in der Akademie hängt – vereint. Allerdings hatten die 9 ausgeliehenen Teppiche erheblich gelitten – und das nicht nur, weil sie etliche Jahre den Einflüssen von Licht und schwankendem Klima ausgesetzt waren. Nein; gegen Ende des Krieges hatte man die Teppiche in den Keller des Führerbaus geschafft, dort dienten sie, die ‚Taten des Herkules', dem Wachpersonal als Matratzenlager.

Den Beginn des Wiederaufbaus der 1944 weitgehend zerstörten Residenz markierte der Einbau eines Konzertsaals im zerstörten Festsaalbau, an der Stelle des vormaligen Thronsaals König Ludwigs I. In diesen 1953 vollendeten Saal, ins anschließend errichtete Treppenhaus und in die Räume der bis 1959 ebenfalls im zerstörten Festsaalbauflügel neu eingerichteten Bayerischen Akademie der Wissenschaften wurden nun die großformatigen Dachauer Wandteppiche integriert. Mit dieser ‚Wanddekoration' sollte in den neu gestalteten Räumen an die historische Kontinuität der Residenz angeknüpft werden. Zeitgenössische Publikationen betonen überdies, daß die farbliche Gestaltung des Konzertsaals, der von nun an ‚Herkulessaal' hieß, wie die der Räume der Akademie, eigens auf die Farben der Teppichfolge abgestimmt wurden. Entscheidender war aber wohl ein eher technisches Argument: Wandteppiche ver-

bessern die Akustik erheblich! Das wiederum konnte für die Teppiche nicht ohne Folgen bleiben.

In den 1970er Jahren wurden die durch die dauernde Präsentation in Veranstaltungsräumen unvermeidlich auftretenden ‚Abnutzungserscheinungen' unübersehbar. Besonders bei den frei vor den Wänden hängenden Teppichen im Konzertsaal mußte man feststellen, daß sie zwar gut für die Akustik waren, gleichzeitig aber wie Schmutzfilter wirkten, da die Luft durch die Fasern der Teppiche hindurch gedrückt wurde.

Da, wie gesagt, die Schäden unübersehbar geworden waren, entschloß man sich zu einer damals allgemein propagierten, seinerzeit auch wissenschaftlich abgesegneten, chemischen Reinigung der gesamten Folge. Doch da die Wollfasern der Tapisserien durch das verwendete Perchloraetylen weitestgehend entfettet wurden und auszutrocknen drohten, besprühte man anschließend die Oberflächen mit Lanolin, um die Wolle wieder mit Fett anzureichern. Dieser gesamte Vorgang hat nicht nur den natürlichen Alterungsprozess der Gewebe erheblich beschleunigt, sondern auch den Fasern wichtige Bestandteile entzogen. Außerdem wurden die Textilien spröde und die mit Lanolin versetzte Oberfläche hat den in der Raumluft enthaltenen Staub noch stärker absorbiert.

Nach 40 Jahren andauernder Präsentation der Teppiche und nach einem zusätzlichen, durch Baumaßnahmen im Herkulessaal verursachten Schadensfall, befanden sich die ‚Taten des Herkules' 1992 in einem derart strapazierten Zustand, daß eine weitere Präsentation der Originale aus konservatorischer Sicht nicht mehr vertretbar war. Daher wurden die Tapisserien abgenommen und im Konzertsaal vorläufig durch Reproduktionen (Großbilddrucke auf Textil im Maßstab 1:1) ersetzt.

Um die angegriffene Substanz der wertvollen, über 400 Jahre alten Textilien zu erhalten und sie zukünftig unter angemessenen, kontrollierbaren musealen Bedingungen wieder zu zeigen, sind umfangreiche konservatorische Maßnahmen erforderlich.

Dies gilt auch für jenen Teppich, der zeitweise in den Saal des Dachauer Schloßes, der heute ebenfalls für verschiedenartigste Veranstaltungen genutzt wird, zurückgekehrt war.

Etwas anders stellte sich die Situation des Teppichs ‚Herkules und die Lernäische Hydra' im Plenarsaal der Bayerischen Akademie der Wissenschaften dar. Dieser Teppich war hier seit 1959 unter vergleichsweise erträglichen Bedingungen präsentiert worden, finden in diesem Saal doch ausschließlich Vortragsveranstaltungen statt; bekanntlich wird dabei nicht geraucht, noch gegessen. Zudem ist der Saal dann, wenn keine Veranstaltungen stattfinden, abgedunkelt.

Trotz allem hatte aber auch diese Tapisserie erkennbar gelitten. Unübersehbar wurde das, als der Teppich im Jahr 2003, als im Saal Baumaßnahmen durchgeführt wurden, abgenommen werden mußte. Doch da die Akademie von vornherein zugestimmt hatte, alle Auflagen zum Schutz der Tapisserie zu erfüllen, hat die Bayerische Schlösserverwaltung als Eigentümerin dem zukünftigen Verbleib des Behangs im Saal grundsätzlich – wenn auch nicht ohne Bedenken – zugestimmt.

Eine Begutachtung des abgenommenen Teppichs ergab, daß auch er mittlerweile stark verschmutzt war und die Fasern spröde geworden waren. Auf der gesamten Fläche des Teppichs wurden partielle Fehlstellen entdeckt, an denen das Schußmaterial bereits abgebaut war; entsprechend lagen teilweise die Kettfäden frei. Überdies waren viele der Webschlitze, die beim Wirken des Teppichs entstanden waren, gerissen oder zu unterschiedlichen Zeiten unsachgemäß geschlossen worden.

Verstärkt wurden diese teilweise auf die Alterung und die Reinigung der 1970er Jahre zurück gehenden Schäden durch die so lange andauernde Präsentation. Um nur einige Beispiele zu nennen: Die Projektionsleinwand verlief so nah vor der Tapisserie, daß Reibungsschäden aufgetreten waren. Außerdem war der Teppich auf eine weder schadstoff- noch ausdünstungsfreie Holzplatte montiert worden. Das Textil wellte sich und wurde durch die horizontal wie vertikal angebrachten Abnäher, die dem Teppich die gewünschte regelmäßige Form gaben, zusätzlich beansprucht, da diese Abnäher das Jahrhunderte alte Gewebe unter Spannung setzten. Die Folge waren vermehrte Faserbrüche. Stark verhärtete Partien und gelbliche Flecken, die bei der Untersuchung des Teppichs ebenfalls festgestellt wurden, konnten auf die Behandlung mit Perchloraethylen und Lanolin zurück geführt werden.

Aber zunächst gab es ein ganz anderes Problem: Wie transportiert man einen Wirkteppich mit einer Fläche von etwas über 37 Quadratmetern aus dem Saal? Dazu mußten zunächst die an drei Seiten aufgenähten Klettbänder entfernt werden; anschließend waren die Abnäher zu trennen. Erst dann konnte die Tapisserie gerollt werden.

Nachdem der Teppich in den Restaurierungswerkstätten angekommen war, zeigte sich, daß er in der bisherigen Form unter keinen Umständen mehr in den Saal zurückkehren konnte. Ausschließliches Ziel der nun eingeleiteten Konservierungsmaßnahmen, die von der Fachrestauratorin für Tapisserien bei der Bayerischen Schlösserverwaltung konzipiert und koordiniert wurden, war es, die Substanz des historischen Textils zu sichern und zu erhalten.

Dazu gehörte in unserem Fall auch eine Reinigung, da selbst durch vorsichtigstes Absaugen der Vorder- und Rückseite des Teppichs nur der lose Staub entfernt werden konnte; zudem wies der Schmutz, der sich seit der Reinigung in den 1970er Jahren an den Fasern angelagert hatte, einen bedenklich hohen pH-Wert auf. Eine umfassende, möglichst schonende Reinigung war daher unumgänglich.

Doch bevor an eine Reinigung gedacht werden konnte, mußte die nicht originale Abfütterung auf der Rückseite der Tapisserie entfernt werden. Zugleich wurden einzelne Fehlstellen gesichert und seinerzeit sicherlich gut gemeinte, aber unsachgemäße ältere Reparaturen, die Spannungen im Gewebe verursacht hatten, aufgetrennt.

Anschließend wurde die Tapisserie in die Nähe ihres Entstehungsorts, nach Mechelen, transportiert, da dort eine konservatorisch vertretbare Reinigungsmethode entwickelt wurde und mit Erfolg durchgeführt wird:

Die Tapisserie wird dort in einer Kammer auf ein spezielles Zellmaterial und ein fein perforiertes Stahlsieb gelegt; während des Reinigungsvorgangs sorgt das Zellmaterial dafür, daß der durch den Teppich hindurchtretende Schmutz sich nicht an der Unterseite des Textils ablagert, sondern durch das Zellmaterial wandert. Unter dem Teppich wird für einen gleichmäßig verteilten, regelbaren Unterdruck, der das Gewebe nicht übermäßig beansprucht, gesorgt. Durch den Unterdruck bleibt der Teppich während des gesamten Reinigungsvorgangs sicher fixiert, ohne daß Spannungen im Gewebe auftreten würden. Zugleich wird der Teppich von oben mit einem Aerosol, einer Mischung aus entkalktem Wasser, Druckluft und einem neutralen Waschmittel, das keine Kolloide und schmutzbindende Zusätze enthält, besprüht. Der dabei entstehende, sehr feine, in seiner Mischung auf den einzelnen Teppich abgestimmte Nebel sinkt auf das Textil und wird durch den Unterdruck durch das Textil gezogen. Die dabei auftretende Mikroreibung ist der Hauptgrund dafür, daß sich der im Teppich vorhandene Schmutz herauslöst und mit dem Nebel abgesaugt werden kann. Durch die Fixierung des Teppichs mit Hilfe des Unterdrucks und da der Nebel senkrecht durch die

Fasern gezogen wird, wird verhindert, daß es zu Deformierungen oder zu dem ebenfalls sehr unerwünschten seitlichen Auslaufen der Farben kommt. Nach der Reinigung wird der Teppich zunächst mit entkalktem und anschließend mit entmineralisiertem Wasser ‚gespült'. Dabei wird der Wasseranteil im Aerosol entsprechend erhöht; zugleich wird der Unterdruck verringert. Anschließend werden zwei Lagen Saugstoff unter einer Folie über den Teppich gebreitet. Jetzt wird der Unterdruck so weit erhöht, bis sich die Saugstoffe bis in die kleinsten Unebenheiten des feuchten Gewebes legen und die Feuchtigkeit aufnehmen können. Wenn dieser Vorgang abgeschlossen ist, ist der Teppich beinahe trocken. Bei etwa 25 Grad Celsius Raumtemperatur bleibt er noch einige Stunden in der Reinigungskammer liegen und kann dann wieder gerollt und abtransportiert werden.

Für alle, die die Tapisserie vor der Reinigung gesehen hatten, war der Effekt erstaunlich, denn durch die Entfernung des Schmutzes wurde nicht nur der farbliche Eindruck aufgefrischt; auch die Wolle scheint ihre Elastizität zum Teil wieder gewonnen zu haben. Selbst die durch die Reinigung der 1970er Jahre und die anschließende Lanolinbehandlung entstandenen verhärteten Bereiche sind verschwunden.

Erst jetzt konnte man an die eigentliche Konservierung des Gewebes gehen: Alle später unsachgemäß ausgeführten Vernähungen wurden nun getrennt und fachgerecht geschlossen; brechende Webschlitze wurden gesichert. Besonders fragile Partien und freiliegende Kettfäden wurden mit ausgekochtem belgischen Leinen unterlegt und mittels so genannter Spannstiche auf der Unterlage fixiert. Maßgabe für die Konservierung war es, alle Eingriffe vollkommen reversibel zu gestalten. Auf das früher übliche Einweben, also das Ergänzen von Fehlstellen, wurde ausdrücklich verzichtet. Partielle Einwebungen belasten nämlich nach heutiger Erkenntnis die durch Materialermüdung instabil gewordene Umgebung der Fehlstellen derart, daß dort später Faserbrüche auftreten. Außerdem wirken solche partiellen Einwebungen langfristig durch die unterschiedliche Veränderung der Farben der verwendeten Garne störend.

Weit über 500 Restauratorenstunden wurden letztendlich für die Konservierungsarbeiten an den 37 Quadratmetern Gewebe aufgewendet.

Zur Konservierung gehört schließlich auch die Optimierung der Präsentationsbedingungen.

Nach der Reinigung und Konservierung ist der Teppich heute wieder in einem relativ stabilen Zustand, so daß eine stützende Gesamtabfütterung des Gewebes nicht unbedingt erforderlich schien. Dadurch entfiel ein erheblicher Kostenfaktor: Die Qualität der Wolle und die Qualität der Arbeit der Antwerpener Wirker des 16. Jahrhunderts machten sich also bis heute bezahlt.

Ohne zusätzliche Abfütterung mußte die Tapisserie aber auf einem Schrägsupport präsentiert werden. Die Unterkonstruktion besteht aus konservatorisch unbedenklichem Material. Darauf wurde eine Lage Polyesterwatte angebracht, auf der die Tapisserie, die nur am oberen Rand durch ein Klettband fixiert ist, aufliegt. Durch die gute Haftung wird ein hoher Reibungskoeffizient erreicht. Auf diese Weise wird das Eigengewicht der Tapisserie weitgehend abgefangen und die Zugwirkung auf das gealterte Gewebe deutlich vermindert. Überdies wird durch die Montage auf der Platte verhindert, daß der Teppich ungewollt zum Schmutzfilter wird.

Die neue Projektionsleinwand verläuft nun in geeignetem Abstand vor der Tapisserie und schützt diese zusätzlich vor Staub und Licht.

Nur ein halbes Jahr nach ihrer Abnahme ist die Tapisserie wieder in den Vortragssaal der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zurückgekehrt.

Viele Hände waren notwendig, um den großen Behang zu transportieren und zu montieren; viele Hände brauchte man aber auch, um mit unzähligen kleinen Stichen die gewaltige Gewebefläche zu erhalten. Behutsames und verantwortliches Umgehen im wahrsten Sinne des Wortes bis in die letzte Faser waren gefragt.

Wie ich meine, ebenfalls eine ‚Herkulestat', wenn auch der etwas anderen Art.

Vortrag, gehalten am 10. 5. 2004 in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München. Der Text wurde für die Publikation nur geringfügig verändert. Für freundliche Hinweise dankt die Autorin der Fachrestauratorin für Tapisserien bei der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Frau Cornelia Wild, die die Konservierung der Tapisserie ‚Herkules und die Lernäische Hydra' konzipiert und betreut hat.

LITERATURHINWEISE

- Heidrun Kurz: Schloß Dachau, München 1988. – Elmar D. Schmid: Schloß Dachau. Amtlicher Führer, München 1992 (*jeweils mit ausführlichem Verzeichnis der älteren und weiterführenden Literatur zu den Wirkteppichen*) – Guy Delmarcel: Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century, Tielt 1999.
- Alexander Heilmeyer: Das Führerhaus in München. In: Die Kunst im Dritten Reich, 2. Jg., F. 10, München 1938, S. 296–308. – Anja Prölss-Kammerer: Die Tapisserie im Nationalsozialismus. Propaganda, Repräsentation und Produktion. Facetten eines Kunsthandwerks im „Dritten Reich" (Studien zur Kunstgeschichte 137), Hildesheim/Zürich/New York 2000.
- Festschrift zur Eröffnung des Fest- und Konzertsaales in der Münchner Residenz am 3. März 1953. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1953. – Vierte Festschrift zum Wiederaufbau der Residenz München. Ausbau des Festsaalbauflügels an der Nordostecke der Residenz für die Bayerische Akademie der Wissenschaften. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1959.
- Yvan Maes: Die Konservierung von Wandteppichen des Patrimonio Nacional. In: Ausstellungskatalog. Gewirkt in Gold. Flämische Tapisserien aus dem Besitz der Spanischen Krone (Bayerisches Nationalmuseum München), Mechelen [1993], S. 114–123. – Sabine Heym: „Herkulestaten". Ersatz wertvoller Originale durch Reproduktionen. In: Journal. Ein Rückblick auf das Jahr 1994. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1995, S. 70–76.

Willibald Sauerländer

HERKULES IN DER POLITISCHEN IKONOGRAPHIE

Zum Herkulesteppich in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Für Martin Warnke

In einem für Geschichte und Glanz der französischen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts kapitalen Text mit dem Titel *Quelques Caricaturistes français* [*Einige französische Karikaturisten*] äußerte sich Charles Baudelaire über die *Histoire Ancienne*, eine Serie von Lithographien, welche Honoré Daumier zwischen Dezember 1841 und Januar 1843 im *Charivari* publiziert hatte, wie folgt:

„L'Histoire ancienne me paraît une chose importante, parce que c'est pour ainsi dire la meilleure paraphrase du vers célèbre: ‚Qui nous délivrera des Grecs et des Romains?' Daumier s'est abattu brutalement sur l'antiquité, sur la fausse antiquité, – car nul ne sent mieux que lui les grandeurs anciennes, – il a craché dessus"

[Die ‚Historie ancienne' scheint mir eine wichtige Sache zu sein, weil sie sozusagen die beste Auslegung des berühmten Verses ist: ‚Wer wird uns von den Griechen und Römern befreien?'. Brutal hat sich Daumier auf die Antike gestürzt, auf die falsche Antike – denn keiner empfindet tiefer als er die Größe der Alten –, er hat auf sie gespuckt].[1]

Unter Daumiers Karikaturen der ‚Alten Geschichte' finden sich auch zwei Verspottungen des Herkules. Die eine Lithographie zeigt den Heros als eine Art Kanalarbeiter, wie er mit der Reinigung der Ställe des Augias beschäftigt ist. In einer sonderbaren Kostümierung steht er mit den Füßen im Wasser des umgeleiteten Flusses Alpheios (Abb. 1). Auf der anderen Karikatur sieht man, wie Amor den Tugendhelden an dessen Nasenspitze zu der am Spinnrocken wartenden Omphale zieht (Abb. 2). Nun findet sich Spott auf den ungeschlachten Helden bekanntlich schon im griechischen Altertum.[2] Aber bei Daumiers Verspottung des Herkules geht es um etwas Anderes: um ein Problem der kunsttheoretischen Polemik. Daumiers Karikaturen verabschieden im Zeichen der beginnenden Moderne die akademisch entleerte Antike – jenes falsche Altertum, von dem Baudelaire spricht – und deren mythologische Galionsfiguren. Herkules, der griechische Heros und Halbgott, paßt nicht mehr in die neue demokratische, industrielle Welt. Neben den Dampfmaschinen und den Lokomotiven machen seine herkulischen Kräfte keinen Staat mehr.

Die Verspottung des antiken Tugendhelden hatte in dem Paris, in dem man damals die Operetten Offenbachs spielte, Konjunktur.[3] 1847 – also nur wenige Jahre nach Daumier – publizierte der damals erst 15-jährige Gustave Doré ebenfalls eine Folge von Lithographien mit den Taten des Herkules.[4] Das ist leichtere Ware als die Karikaturen Daumiers. Wir erblikken den Helden nach seinem ersten Streich, der Erlegung des Nemeïschen Löwen (Abb. 3). Auf dem Löwenfell prangt ein Orden. Im Mund des Löwenbezwingers steckt ein Zigarillo. So aufgemacht protzt der Sieger auf den Bürgersteigen der von ihm besuchten Städte. Aber alsbald führt ihn seine Wanderung in die Lernäischen Sümpfe. Er plumpst ins Wasser und steht in seinem vor Nässe triefenden, gar nicht mehr von Stärke kündenden Löwenfell vor der Hydra (Abb. 4). Das Monster, so sagt Dorés Unterschrift, hält den Heroen entweder für eine

Abb. 1: Honoré Daumier, Die Augiasställe. Aus der Histoire Ancienne, 1841

Abb. 2: Honoré Daumier, Herkules von Amor bezähmt. Aus der Histoire Ancienne, 1841

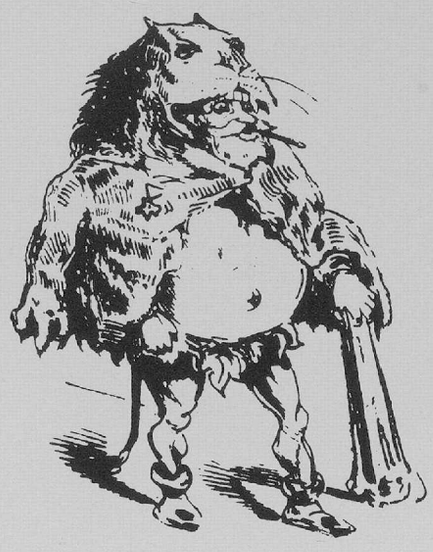


Abb. 3: Gustave Doré, Herkules nach der Bezwingung des Nemeïschen Löwen, 1847

Abb. 4: Gustave Doré, Herkules vor der Hydra, 1847

Abb. 5: Gustave Doré, Herkules erschlägt die Hydra, 1847

Trauerweide oder für eine Kröte, einen Leckerbissen, den sie sonst nur selten zu verspeisen bekommt. Alsbald entbrennt der Kampf. Herkules drückt die sieben Köpfe der Schlange auf die Erde und schlägt diese dann mit einem einzigen Hieb ab (Abb. 5). Das Erhabene der Heldentat wird ins Lächerliche gezogen.

Für die bildliche Darstellung der Herkules-Sage waren diese Pariser Karikaturen tödlich. Aus der Geschichte der Malerei – in der Skulptur sieht es etwas anders aus – ist die Gestalt des Herkules seit 1850 so gut wie verschwunden. Ich wüßte nur ein bedeutendes, mindestens aber aufreizendes Gemälde zu nennen, welches noch einmal die Begegnung zwischen Herkules und der Lernäischen Hydra beschwört, dies aber auf eine raffinierte Weise tut, welche den Heroismus der Sage in einer phosphoreszierenden Schimäre verglühen läßt. Ich denke an das 1876 im Pariser Salon ausgestellte Gemälde „Herkules und die Lernäische Hydra" von Gustave Moreau (Abb. 6).[5] Dieses gleißende, ‚dekadente' Bild schildert das mythische Ereignis wie einen Traum, als morbide Phantasmagorie. Es besitzt nicht mehr die Kraft, den dramatischen Kampf zwischen Herkules und der Hydra aufflammen zu lassen, sondern zeigt nur noch den ästhetischen Schauder der Begegnung zwischen dem Schönen und dem Schrecklichen. Herkules ist eine apollinische Lichtgestalt, welche den Mächten des Dunkels, des Chthonischen und des Todes, die sich in der Schlange verkörpern, entgegentritt. Zola schrieb in seiner Ausstellungskritik zugleich bewundernd und irritiert:

„L'Originalité du peintre se manifeste dans l'hydre qu'il a faite immense, couvrant tout le centre du tableau. Hercule, qu'il a repoussé dans un petit coin, est un petit personnage blanchâtre, négligemment arrangé, tandis que l'hydre se dresse tel un arbre géant au tronc colossal d'où surgissent les sept têtes, semblables à sept branches biscornues"

[Die Originalität des Malers zeigt sich in der Hydra, welche er ungeheuer groß gegeben hat, die ganze Mitte des Bildes füllend. Herkules, den er in eine kleine Ecke zurückgedrängt hat, ist eine kleine, weißliche Gestalt, nachlässig zurechtgemacht, während die Hydra sich wie ein riesiger Baum mit kolossalem Stamm erhebt, aus dem die sieben Köpfe aufsteigen ähnlich sieben seltsamen Zweigen].[6]

Hatten Daumier und Doré die Heldensage durch Lächerlichkeit getötet, so löst Moreau sie in Traum und Symbolik auf. Man denkt nicht mehr an Offenbach, sondern an Wagner, Freud oder Warburg.

Doch auch nachdem der Held und Halbgott von der Bühne der großen Kunst abgetreten ist, beschäftigt er in den Massenmedien und der populären Unterhaltung weiter die kollektive Phantasie. Im Film, in den Comics, als kuriose Sammelfigur führt er ein von der klassischen Tradition emanzipiertes abenteuerndes Nachleben. Ich beschränke mich auf zwei Beispiele, die ich auf einer Web-Seite unter dem Stichwort „Herkules" fand. Das eine ist ein hyperrealistisches Bild, auf dem ein als antiker Athlet charakterisierter Herkules nicht mit der Keule sondern mit einer Doppelaxt gegen die siebenköpfige Schlange kämpft (Abb. 7). Es entstammt einem nicht näher identifizierten Comic. Das andere Beispiel ist eine plastische Gruppe aus Kunststoff. ‚Herkules Superman' steht im Kampfanzug mit Schwert und Schild vor einer bauchigen Hydra, welche an ein mittelalterliches Aquamanile erinnert (Abb. 8). Auf der Web-Seite las man „Collector-Man. Ausverkauft".[7] Es wäre hochmütig, auf solche Zeugnisse einer populär unterhaltenden Herkules-Ikonographie mit dem Dünkel des Gebildeten herabzublicken. Diese Sachen belegen im Warburg'schen Sinne die Unausrottbarkeit des ‚Nachlebens der Antike'. Sie erinnern daran, daß Herkules, der Muskelmann, der Schlagetöter, der Listenreiche, der Lüsterne und Hurenbock, der Trunkenbold und Vielfraß in unserer durch das Christentum domestizierten und sinnlich amputierten Bildwelt bis heute eine vitale kompensatorische Rolle spielt.

Gewitzt durch Karikatur und Triviale wenden wir uns nun den Herkulesbildern der älteren Zeit vor dem 18. Jahrhundert – vor der Aufklärung – zu, in welcher die antiken Götter sich

Abb. 6: Gustave Moreau, Herkules vor der Hydra, 1876. Chicago, Art institute

Abb. 7: Herkules kämpft gegen die Hydra. Aus einem Comic

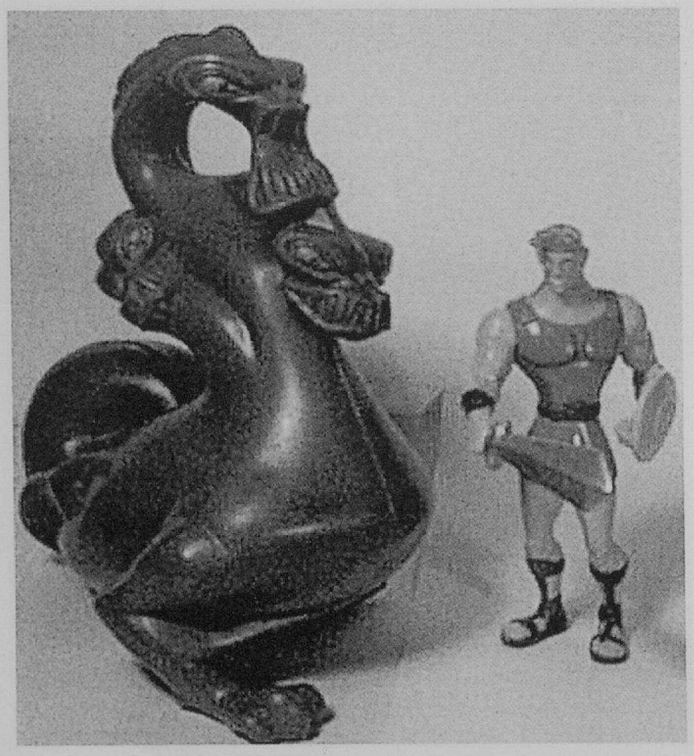


Abb. 8: „Hercules Superman". Plastische Gruppe aus Kunststoff

Abb. 9: Hendrick Goltzius, Der große Herkules, 1589

als metaphorische Leitfiguren und Exempla in der europäischen Bilderphantasie eingenistet hatten.

Man übertreibt nicht mit der Behauptung, daß kein zweiter Heros aus den Sagen des klassischen Altertums so vielfältig in der nachantiken Bildwelt fortlebte wie Herkules. Man begegnet seiner Gestalt an christlichen Kanzeln und Kirchenportalen, an städtischen Brunnen und auf Pokalen, vor allem aber findet man Darstellungen seiner Taten und seiner Apotheose in den Schlössern und Palästen von Königen und Fürsten. Er war dort omnipräsent als eine polyvalente Identifikationsfigur. Man hat ihn als Tugendhelden und als *Hercules Christianus* gefeiert. Man hat ihn als Musageten, Philosophen und Vertreter der Eloquenz auftreten lassen. Monarchen wie Republiken haben sich auf ihn berufen.[8] Aber ungeachtet aller ethischen und religiösen Umdeutungen, welche er schon im Altertum erfahren hat, blieb dieser antike Heros, dessen hervorstechendste Eigenschaft seine unübertroffene physische Kraft und dessen Ruhm seine mit dieser Kraft vollbrachten physischen Taten waren, ein Eindringling in der spiritualisierten christlichen Bildwelt. Für die Künstler aber wurde die Darstellung des sagenhaften Heroen zu einer alle gewohnten Maßstäbe sprengenden Herausforderung und deren Bewältigung zur artistischen Herkules-Tat.

So übertrifft der berühmte „Große Herkules" des Haarlemer Malers und Stechers Hendrick Goltzius aus dem Jahre 1589 allein an schierer Größe alle voraufgehenden Kupferstiche (Abb. 9). Das auf einer einzigen Platte gestochene Blatt mißt 56 zu 40 cm, ist also mehr als einen halben Meter hoch. Auch spottet die hypertrophe Körperlichkeit des dargestellten He-

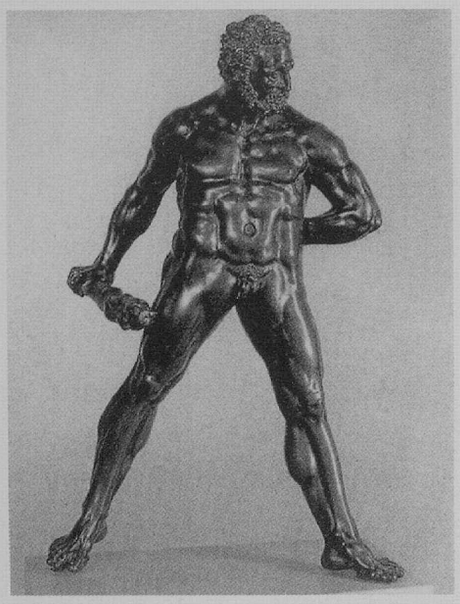


Abb. 10: Willem van Tetrode, Hercules Pomarius

roen aller kanonischen Proportionen. Die ruhmredige Unterschrift beginnt: „Amphitryoniad[a])e virtus terraq[ue] mariq[ue] / Quem latet?" [Wem bleibt sie verborgen, die Tugend des Sohnes des Amphitryon auf Land und Meer?].[9] Breitbeinig steht er da im Schmuck seiner schwellenden, knolligen Muskeln, die Keule geschultert. Fest hat er sich auf der Erde aufgepflanzt. Ihn stößt keiner um. Die Zotteln seines Löwenfells fliegen im Wind. Er ist eine kolossale, aber auch burleske Gestalt: Ein Riese aus der Sagenwelt und zugleich ein protziger Muskelmann, der auf jedem Jahrmarkt auftreten könnte. Heute würde man sagen: ein ‚Bodybuilder'. Das Erhabene und das Komische sind hier in Körper und Fleisch miteinander vereint. Der kunstfertige Witz der Sache ist, daß der Künstler selbst mit der Erfindung dieser kolossalen Gestalt zum Herkules wird, der die erstaunte Öffentlichkeit mit einer unerhörten technischen Bravourleistung, einer artistischen Herkules-Tat, überrascht. Carel van Mander berichtet, wie 1590 während Goltzius' Besuch in München der stets zu Späßen aufgelegte Künstler sich auf einer Gesellschaft im Hause des Stechers Jan Sadeler (1550–1600) als holländischer Käsehändler ausgab. Die Rede kam dabei auch auf den „Großen Herkules" und dessen freundliche oder kritische Beurteilung.[10] Goltzius hatte mit diesem Stich demonstriert, daß der Graphiker auf der Fläche und ohne Farbe genau soviel körperliche Illusion hervorzaubern könne wie der Maler oder Bildhauer. In der Darstellung der Muskelfülle übertrifft der „Knollenmann" auf dem Stich mit seiner an einen 3D-Film erinnernden Hypertrophie ein Werk der zeitgenössischen Skulptur wie die typologisch verwandte Kleinbronze von Willem van Tetrode (Abb. 10).[11] Mit dem „Großen Herkules" nimmt Goltzius als Graphiker den Wettstreit – den *Paragone* – zwischen der Malerei und der Skulptur auf.

Für eine ikonographische Lektüre des „Großen Herkules" muß man ausgehen von der oben bereits zitierten Unterschrift des Stiches, welche unter anderem erklärt: „Ille hic Ant[a]eum, et superat te Acheloe bicornem. / Najades at truncum fruge ferace beant" [Hier überwindet jener den Antäus und Dich, den doppelhörnigen Acheloos. / Die Najaden füllen das abgebrochene Horn üppiger mit Frucht].[12] Die drei in der Inschrift genannten Szenen sind im Hintergrund leicht zu erkennen. Rechts sieht man, wie Herkules, nachdem er seine

Keule abgelegt hat, in einer felsigen Berggegend – Libyen? – den Riesen Antäus im Ringkampf bezwingt. Links ist der Kampf zwischen Herkules und seinem Nebenbuhler, dem Flußgott Acheloos, dargestellt, welcher sich in einen Stier verwandelt hatte. Herkules scheint eben im Begriffe zu sein, eines der Hörner des Acheloos abzubrechen. „Rigidum fera dextera cornu dum tenet, infregit truncaque a fronte revellit" [Während er das harte Horn mit der unbändigen Rechten hält, bricht er es ab und reißt es von der verstümmelten Stirn] (Ovid, Metamorphosen IX, 85/86). Weiter rückwärts erblickt man die Najaden, welche das abgebrochene Horn mit Früchten und Blumen füllen und so zum Füllhorn werden lassen. „Naides hoc pomis et odoro flore repletum sacrarunt, divesque meo Bona Copia cornu est" [Nymphen haben das mit Früchten und duftenden Blumen gefüllte Horn geweiht. Reich ist durch mein Horn die Göttin der Fülle] (Ovid, Metamorphosen IX, 87/88). Dieses Überfluß verheißende Horn hält Herkules als Trophäe in seiner Rechten. Der Bezwinger von Monstren und Ungeheuern bringt Wohlstand und Fülle.

Schwieriger ist die Frage nach der aktuellen Botschaft von Goltzius' „Großem Herkules" im Holland des späten 16. Jahrhunderts zu beantworten. Alles spricht dafür, daß dieser ungewöhnliche Stich nicht nur eine artistische Bravourleistung war, sondern ein politisches *Monumentum*, und erst in dieser Perspektive gewinnt die muskelstrotzende, auftrumpfende Erscheinung von Goltzius' Herkules ihren vollen Sinn. Das Blatt entstand 1589. Acht Jahre zuvor hatten die sieben nördlichen Provinzen der Niederlande sich von der Herrschaft des spanischen Königs losgesagt. 1588, im Jahr vor der Entstehung des „Großen Herkules", hatten sie sich als Republik konstituiert. Eine neuere Untersuchung hat gezeigt, daß der „Große Herkules" als eine Verkörperung der sich gegen die spanische Tyrannis auflehnenden niederländischen Republiken zu verstehen ist.[13] Die spanische Herrschaft über die Niederlande hatte sich ihrerseits immer wieder auf die Figur des Herkules bezogen, so daß Goltzius' „Großer Herkules" in seiner drastischen Erscheinung als eine herkulische Gegenfigur, als Bezwinger der fremden, tyrannischen Herrschaft zu verstehen wäre. Mit dem Sieg über Antäus hatte er auf dem Lande, mit der Bezwingung des Acheloos auf dem Wasser triumphiert. „Amphitryoniad[a]e virtus terraq[ue] mariq[ue] / Quem latet?" wie die Inschrift sagt. Das Horn in seiner Rechten wäre dann das Symbol für Fülle und Wohlfahrt, welche die Befreiung von der spanischen Tyrannis den Republiken verhieß. Wie weit man das Spiel mit der politischen Auslegung treiben darf, bleibt Ermessensfrage. Deutet, wie vorgeschlagen wurde, die Fülle der einzelnen Muskeln, welche der „Knollenmann" spielen läßt, tatsächlich auf den Zusammenschluß der nordniederländischen Republiken, so daß der „Große Herkules" ein fleischliches Abbild des neuen holländischen Staatskörpers wäre? Der Gedanke klingt verlockend, doch neigen eifrige ikonologische Ausleger leicht dazu, in Bilder allzu viel hineinzudeuten.[14] Wie dem auch sei: Das Beispiel von Goltzius' Stich, dieser holländische „Große Herkules" als trutziges Gegenbild zu der Habsburgischen Herkules-Ikonographie in den südlichen Niederlanden, lehrt: Die mythologische Gestalt des Herkules war im politischen Bildervorrat – in der ikonographischen Requisitenkammer – der europäischen Neuzeit ein offenes Identifikationsangebot, das in jeder aktuellen Situation parteilich besetzt werden konnte, ja, falls opportun, auch ambivalent gehalten wurde. Das ist eine Lektion, die wir bei der Interpretation des Wittelsbachischen Teppichs mit dem Bilde des mit Keule und Feuer gegen die Lernäische Hydra kämpfenden Herkules werden nicht vergessen dürfen.

Herkules-Darstellungen findet man an vielen öffentlichen Orten. Aber unter jenen Mächten, welche sich das herkulische Identifikationsangebot zunutze machten, standen vom 16. Jahrhundert bis zur Französischen Revolution an vorderster Stelle die Herrscher. Herkules, der Heros und Halbgott, welcher den Höllenhund gebändigt, die Augias-Ställe gereinigt, die vielköpfige Hydra ausgeräuchert hatte, keine zweite Figur eignete sich besser für die

mythologische Überhöhung des sich zu absolutistischer Machtfülle erhebenden Herrschertums. Beispiele findet man an nahezu allen europäischen Höfen bis hinab zu den kleineren Fürstentümern. Begründet hatten dieses Verkleidungsspiel mit der Herkulessage die antiken Herrscher seit der Zeit der Mazedonier. Es genüge hier, auf das berühmteste römische Beispiel zu verweisen. Von Kaiser Commodus erzählt Dio Cassius in seiner römischen Geschichte: „Es wurden unzählige Statuen errichtet, welche ihn in der Tracht des Herkules darstellten" und weiter: „Die Löwenhaut und die Keule ließ er vor sich hertragen; in den Theatern ruhten sie auf einem vergoldeten Stuhl, mochte der Kaiser nun zugegen sein oder nicht".[15] In der *Historia Augusta* heißt es: „Senatus Commodum Herculem et deum appellans". [16] Die berühmte Büste im Kapitolinischen Museum zeigt den wegen seiner ausgefallenen, auch grausamen Rollenspiele berüchtigten Imperator mit der Keule und Löwenfell des Herkules (Abb. 11).[17] An diese Überlieferung, an die halb göttliche Überhöhung des römischen Herrschers, knüpften die christlichen Fürsten an, als sie unter völlig anderen religiösen und politischen Bedingungen sich im allegorischen Sinne als Herkules zu stilisieren begannen.

Aus der Fülle neuzeitlichen Materials können hier zur Erläuterung unseres Themas nur einige relevante Beispiele angeführt werden. Ein Stich, welchen Niccolò della Casa, ein in Italien tätiger Lothringer, 1544 nach einer Vorlage von Baccio Bandinelli schuf, zeigt den seit sieben Jahren als Herzog von Florenz regierenden Cosimo Medici (Abb. 12).[18]. Breitbeinig, die Rechte auf die Hüfte gestützt, steht der damals 25-Jährige da, nicht weniger trutzig als Goltzius' „Großer Herkules", aber von völlig anderer, unterkühlter Temperatur. Auch ist es ja gar nicht Herkules, den wir vor Augen haben, sondern wir beobachten nur ein allusives Spiel, das den jungen Herzog dem sagenhaften Helden aus dem Altertum panegyrisch assimiliert. Die monumentale Inschrift „COSMUS MEDICES FLORENTIAE DUX II" prangt auf einem Löwenfell, das Cosimo als Feldzeichen dient, eine überdeutliche Anspielung auf Herkules. Der florentinische Herzog ist „Novus Hercules".[19] Auch seine kurzgeschorenen Haare könnten, wie schon an den Statuen und Büsten römischer Kaiser, als eine Assimilation an Herkules zu verstehen sein. Vor allem aber ist die prunkvolle Rüstung Cosimos mit Bildern der Taten des Herkules förmlich übersät. Auf den Beinschienen sieht man links den Herkules, wie er auf seiner Schulter den Nemeischen Löwen und unter seinem Arm den Erymanthischen Eber davon trägt. In dieser Darstellung sind also zwei Arbeiten des Herkules vereinigt, mit denen er die Herden von Bedrohung und die Fluren Arkadiens von Verwüstung befreit hatte. Die Allusion auf das Regiment Cosimos, der Florenz mit eiserner Hand lenkte, ist deutlich. Auf der anderen Beinschiene ist Herkules als Schlangenbekämpfer zu sehen, wobei als Vorbild die Laokoongruppe diente. Weitere Kämpfe des Herkules scheinen auf den Schulterstücken der Rüstung und dem Helm dargestellt zu sein. Die höfische Bild-Panegyrik überschlägt sich in der Angleichung des tatkräftigen und kriegerischen Herzogs an den antiken ‚Superman'. Die Gestalt des Herkules hatte seit dem Hochmittelalter zur städtischen Ikonographie von Florenz gehört, wie unter anderem das allerdings nur in Abbildungen überlieferte Kommunalsiegel des späten 13. Jahrhunderts zeigt (vgl. Abb. 25).[20] Aber zunächst war Herkules eher eine Symbolfigur für das kommunale, republikanische Florenz gewesen. Um 1400 las man in Gregorio Datis *Geschichte von Florenz* von 1380 bis zum Jahr 1405: „a significazione, che Ercole fu giogante, che andava spegnendo tutti i Tiranni, e inique signorie, e così hanno fatto i Fiorentini" [Es hat seine Bedeutung, daß Herkules ein Riese war, der auszog, um alle Tyrannen, alle ungerechten Herrschaften auszulöschen. So haben es die Florentiner gemacht].[21] Aber auf dem Bildnis Cosimos I., jenes Mediceischen Herzogs, welcher die einstige florentinische Stadtrepublik in einen absolutistisch regierten Zentralstaat verwandelte, ist die Gestalt des Herkules zum Gleichnis des Fürsten geworden.

Abb. 11: Commodus als Herkules. Rom, Kapitolinisches Museum

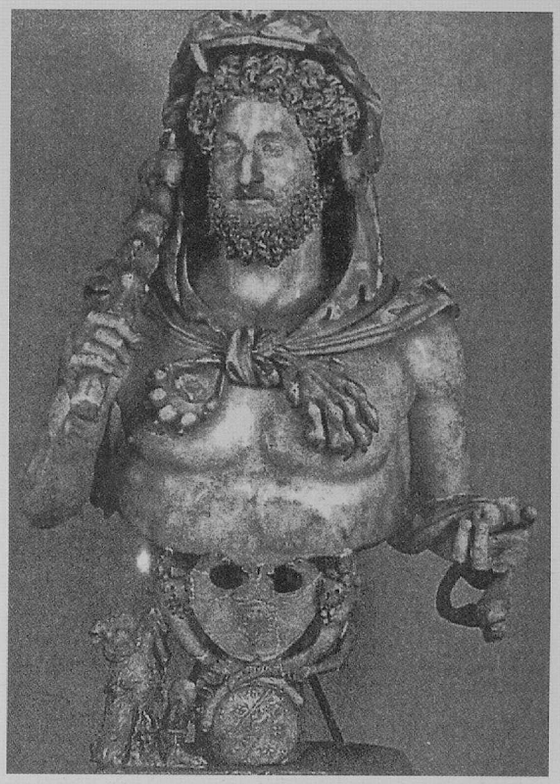


Abb. 12: Niccolò della Casa, Cosimo Medici, 1544

Das Faszienbündel und das Löwenfell des Herkules sind die Embleme einer Herrschaft, die alle Unruhe niederhält, so wie einst Herkules alle Bestien und Monstren bezwang. Cosimo, der „Novus Hercules", wirkt kalt und verpanzert, nicht burlesk und trutzig wie der „Große Herkules", den Goltzius für die unabhängigen niederländischen Republiken gestochen hat. Jede öffentliche Anspielung auf Herkules in der Kunst der europäischen Neuzeit muß in ihrem spezifischen politischen Kontext gelesen werden. Das zeigt auf schauerliche Weise unser nächstes Beispiel.

Es handelt sich wiederum um einen großen Stich, welcher in den südlichen Niederlanden vermutlich nur ein oder zwei Jahre vor dem „Großen Herkules" des Goltzius entstanden ist, aber eine im parteilichen Sinne diametral entgegengesetzte Aktualisierung der Herkulessage betreibt (Abb. 13). Entworfen hat ihn der aus Leyden stammende, aber in die südlichen – katholischen – Niederlande emigrierte Maler Otto van Veen, ein vor allem wegen seiner Gelehrsamkeit geschätzter Künstler, welcher später einer der Lehrer von Peter Paul Rubens gewesen ist. Gestochen wurde er von dessen Bruder Gijsbert.[22] Der Stich ist ein ausgetüftelter Panegyricus auf den Herzog Alessandro Farnese von Parma (1545–1592), der seit 1577 dem spanischen König im Kampf gegen die Protestanten in den südlichen Niederlanden diente und gleichermaßen wegen seiner Fähigkeiten als Feldherr wie wegen seiner diplomatischen Klugheit bewundert wurde.[23] Soweit ich sehe, ist der Stich nicht datiert, jedoch gibt es einige mittelbare chronologische Anhaltspunkte. 1585 wurde Otto van Veen Hofmaler Alessandros in Brüssel. Vorher kann der Bildnisstich kaum entstanden sein. Im gleichen Jahr zwang Alessandro Farnese die Stadt Antwerpen zur Kapitulation, indem er sie durch den Bau einer Brücke über die Schelde vom Meer abschnitt. [24] Diese berühmte Kriegstat ist auf der Banderole dargestellt, welche den Stamm der Palme rechts umwickelt. Möglicherweise ist der Stich sogar ein Panegyricus aus Anlaß der Einnahme von Antwerpen. Schließlich wird Alessandro in der Unterschrift des Stiches als „Dux Parmensis" angesprochen, ein Titel, den er erst 1586 erhielt. Vermutlich ist also das von van Veen entworfene Blatt kurz nach 1586 entstanden.

Der Stich ist eine etwas gezwungene Ausdeutung jener zuerst von dem Sophisten Prodikos erdachten, von Xenophon nacherzählten Parabel von Herkules am Scheidewege zwischen dem ansteigenden Pfad zur Tugend und der abschüssigen Straße zum Laster, deren bildliche Darstellung Erwin Panofsky in einer glanzvollen Abhandlung untersucht hat.[25] Alessandro steht in der Bildmitte an einer Weggabelung in jener breitbeinigen Positur, die wir aus den Herkules-Darstellungen von Goltzius, Tetrode und Bandinelli kennen. In der erhobenen Rechten hält er die knotige Keule des Herkules und auf seiner Schulter ruht das Löwenfell. Die Verse der kunstvollen und weitschweifigen Umschrift fragen: „[Cur] HERCULIS armatur nodosa dextera CLAVA? HERCULEAS humerus sustinet EXUVIAS? HERCULEO nisu nostri quia temporis armis, intrepidique animi robore, monstra domo" [Warum ist die Rechte mit der knotigen Keule bewaffnet? Warum trägt die Schulter das Herkulische Fell? Weil ich mit Herkulischer Anstrengung die Ungeheuer unserer Zeit mit Waffen und der unerschrockenen Festigkeit (meines) Geistes bezwinge]. In das komplizierte inhaltliche Gefüge des van Veen'schen Stichs ist neben dem Herkules-Thema der Schild mit dem Haupt der Medusa interpoliert. „Cur PARMAM tibi laeva tenet? (non quamlibet; at quae saxifica anguicomae Phorcidos ora gerit)" [Warum hält Dir die Linke den Schild? Nicht irgendeinen, sondern jenen, der die versteinernde Maske der Gordo Medusa zeigt]. Rechts unten liegen am Wegrand drei beim Anblick der Gorgo versteinerte Figuren. Auf sie bezieht sich die Verszeile der Inschrift: „Invidiamque, Hostesque meam ad lapidescere parmam" [Neid und Feinde versteinern angesichts meines Schildes]. Aber diese Interpolation ist in unserem Zusammenhang von sekundärem Interesse. Brisant hingegen ist die Verschränkung

Abb. 13: Gijsbrecht van Veen (nach Otto van Veen), Alessandro Farnese als Herkules am Scheidewege. Nach 1586

des Bildes von Herkules / Alessandro Farnese am Scheidewege mit einem religiösen, genauer konfessionellen, Motiv. Nach der Erzählung bei Xenophon traten dem Herkules am Scheidewege bekanntlich zwei Frauengestalten entgegen, von denen die eine die materielle Glückseligkeit (*Eudaimonia*), die andere aber die Tugend (*Arete*) verkörperte.[26] Auf dem Stich von Otto van Veen tritt allerdings nur eine weibliche Gestalt an die Seite des Herkules / Alessandro. Sie wendet ihr von einem Schleier bedecktes Haupt dem Helden zu und scheint ihn überreden zu wollen. Sie übernimmt hier offensichtlich die Rolle, welche bei Xenophon die Tugend innehatte, denn sie weist mit ihrer erhobenen Rechten auf den steilen Pfad, der zu einem Tempel mit Portikus emporführt. In ihrer erhobenen Hand aber hält sie ein Kreuz. Die Verschränkung von Herkuleskeule und dem Zeichen des christlichen – katholischen – Glaubens ist die sprechendste Stelle dieses mit Allegorien und Symbolen überladenen Stichs. Die Antwort auf die Frage, wer diese Figur sei, erteilt wieder die geschwätzige Inschrift: „Quae tibi Dux Index, sustentatrixq[ue] cohaeret, scandenti acclivem Nympha animosa viam?" [Welche beherzte Nymphe ist Dir, Herzog, als Wegweiserin und Stütze beigesellt, dem Aufsteigenden den aufwärts führenden Weg weisend?]. Die nächsten Verszeilen bringen die Entgegnung: „Religio humana est sine qua prudentia inanis qua sine nil animi robur, et arma valent" [Es ist die Religion, ohne welche menschliche Klugheit unnütz ist. Nichts vermögen ohne sie die Kraft des Geistes und der Waffen]. Der katholische Feldherr, dessen gerühmte Eigenschaften sein Feldherrntalent (*Arma*) und seine Klugheit (*Prudentia*) sind, wird durch die Stütze der Religion in den Ehrentempel geführt, der oben auf dem felsigen Berg seiner wartet. Herkules ist in einen *Miles Christianus* verwandelt, der im Konfessionskrieg die protestantischen Ketzer bezwingt wie einst der Held der griechischen Sage die Löwen und Schlangen. Wir tun gut daran, uns auch dieses Beispiel zu merken.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts, im Verzuge der vollen Ausbildung der absolutistischen Fürstenherrschaft, nimmt die Assimilation des Herrschers an die mythologische Gestalt des Herkules neue Züge an. Herkules wird nicht mehr als eine parteiliche Figur im Streit zwischen Konfessionen und Ländern in Anspruch genommen, sondern erscheint nun als die Verkörperung des allein herrschenden Regenten, dient der Rühmung von dessen Taten und Anstrengungen. Damit wird jene Linie der Herkules-Ikonographie weiter ausgezogen, deren erste, territorialstaatliche Anfänge wir in dem Bildnis Herzog Cosimo I. von Bandinelli und Niccolò della Casa kennengelernt haben (vgl. Abb. 12). Ich verweise für diesen Wandel auf ein einziges monumentales Beispiel, das den herrscherlichen Alleinanspruch auf die Herkulesfigur in höchst imposanter, ja geradezu verrückter Weise demonstriert.

Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts betrieb Landgraf Karl von Hessen (1677–1730) das Projekt einer kolossalen Kaskade, welche von der ‚Karlshöhe' Wassermassen über mehrere Stufen bis zu dem tief unten liegenden landgräflichen Schloß Weißenstein stürzen lassen sollte. Vorbild für dieses kühne Vorhaben waren die Parkanlagen der Villen um Rom: Villa d'Este, Villa Frescati, Villa Aldobrandini. Im Juli 1698 schrieb Leibniz an den Kasseler Mathematikprofessor Papin, er habe gehört, daß der Landgraf am Fuße des Gebirges einen sehr hohen Wasserfall zur Verschönerung anbringen wolle, und er zweifle nicht daran, daß man damit die „girandoles" von Tivoli und Frescati übertreffen werde.[27] Der Fürst ließ Schneisen durch den Habichtswald schlagen.[28] Voll in Gang kam das Projekt aber erst, nachdem Landgraf Karl zwischen Dezember 1699 und April 1701 eine viermonatige Italienreise unternommen hatte. Dort lernte er die italienischen Vorbilder aus eigenem Augenschein kennen und nahm in der zweiten Jahreshälfte 1701 den italienischen Architekten Giovanni Francesco Guerniero für die Ausführung der pompösen Anlage unter Vertrag. In dem Vertrag verpflichtete sich Guerniero „Das große Wasserreservoir des Oktogon mit dem Gewölbe inbegriffen die eisernen Kanäle, die zur Speisung der Hauptkanäle und anderer Einrichtungen beitragen",

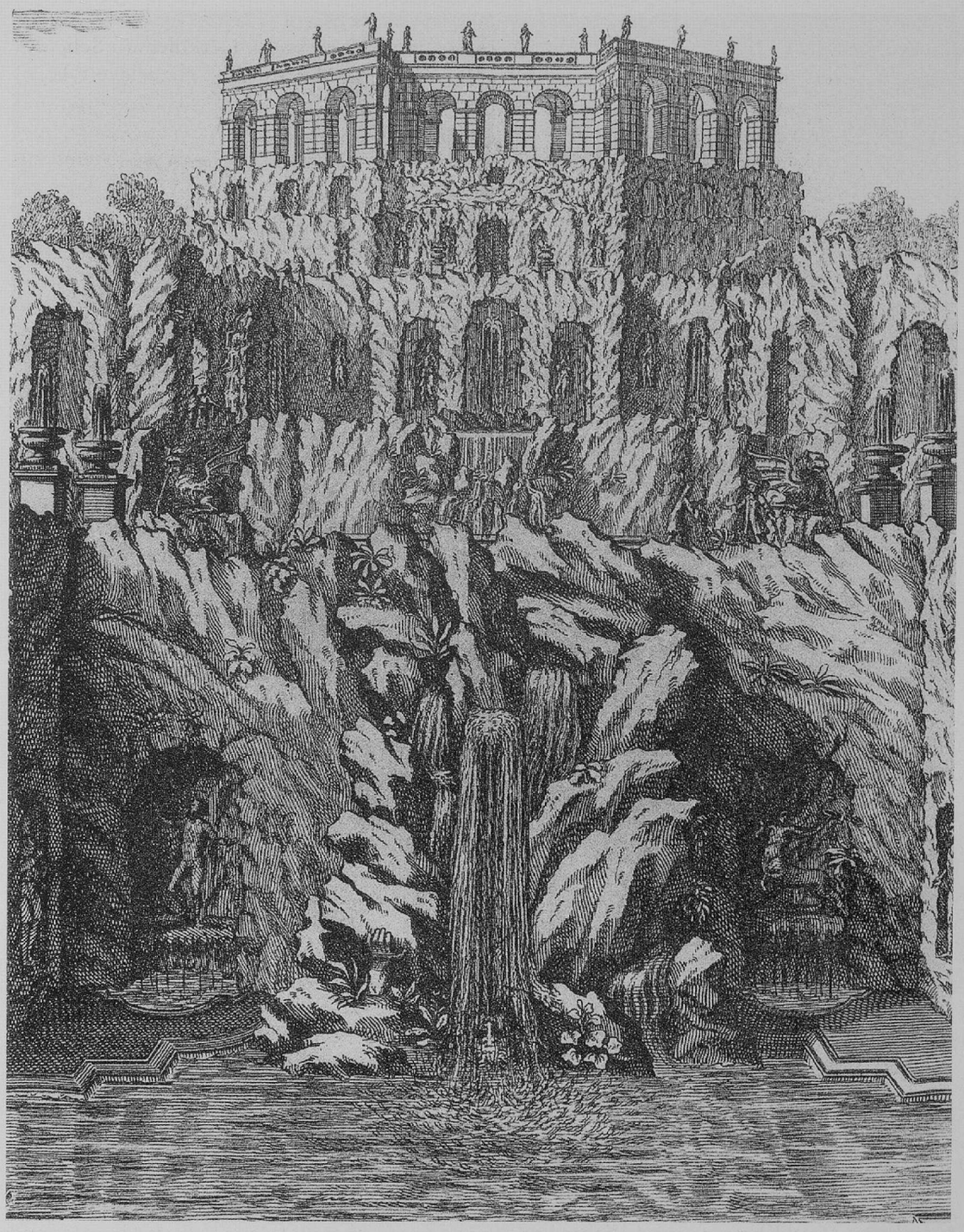


Abb. 14: Giovanni Francesco Guerniero, Das Oktogon über dem Reservoir von Kassel-Wilhelmshöhe, 1701/02

zu bauen.[29] Ein Stich aus der von Guerniero 1705 in Rom, 1706 in Kassel publizierten *Delineatio Montis* zeigt über Felsen und Grotten das Reservoir mit einem krönenden Oktogon. Von dort solle das Wasser, welches aus dem benachbarten Ahnatal durch den Sichelbachstollen herbeigeführt wurde, in gewaltigen Kaskaden in die Tiefe rauschen (Abb. 14).[30] Das war ein wahrhaft herkulisches Projekt, jedoch von Herkules selbst war in diesem Stadium der Planung noch gar nicht die Rede. Das Oktogon sollte mit einer Attika schließen, auf der nicht näher identifizierbare Statuen zu sehen sind. Der krönende Herkules auf der Pyramide, der am Ende die ganze gigantische Anlage überragen sollte, wurde erst Jahre später hinzugefügt. Aber gerade durch diese aufgesetzte Nachträglichkeit gewann die Präsenz des Alciden auf dem Gipfel der ‚Karlshöhe' ihre unvergleichliche symbolische und romantische Wirkung.

Als die Arbeiten am Oktogon abgeschlossen waren, schloß der Landgraf im September 1713 einen neuen Vertrag mit Guerniero, in welchem es nun heißt: „Er wird eine Pyramide errichten auf dem Oktogonwerk bei Schloß Weißenstein". Auf der aus dem gleichen Jahr datierten Entwurfszeichnung Guernieros sieht man erstmals die Figur des Herkules.[31] Ein Jahr später, 1714, ließ der Landgraf eine Medaille schlagen, deren Revers den rastenden Herkules vor dem Karlsberg zeigt. Die Inschrift lautete: „Aedes Carolin[ae] in monte Herculis Deo auspice et pace in foederatorum gloria[m] parta exstructae et confectae" [Der karolinische Palast auf dem Berg des Herkules. Unter Gottes Schutz errichtet und vollendet, nachdem der Frieden zum Ruhm der Verbündeten erlangt war].[32] Damit war jener historische Augenblick benannt, in welchem Landgraf Karl sich zur Zufügung von Pyramide und Herkules-Statue entschloß. 1713 war das Jahr des Friedens von Utrecht („pace parta"), welcher dem spanischen Erbfolgekrieg ein Ende setzte, an dem sich Karl auf Seiten des Kaisers und dessen Verbündeten, der Engländer und Holländer („in foederatorum gloriam") beteiligt hatte. Anläßlich des Friedensschlusses krönte Landgraf Karl die durch den Habichtswald herabstürzende Kaskade mit der Statue des rastenden Herkules.

Ein anonymer Stich von 1749 zeigt die 26 Meter hohe Pyramide (Abb. 15). Ein kurioses Bauwerk, welches sich über einem gekurvten Sockel erhebt, der an das Frontispiz barocker Kirchen erinnern kann, und darüber an der Pyramide sich in drei rundbogigen Fenstern und einem Ochsenauge öffnet. Das Ganze erinnert an jene transitorischen Aufbauten, wie sie für Fürsteneinzüge und ähnliche Anlässe errichtet wurden. Zu Füßen der Pyramide erscheint vor dem untersten Fenster die Büste Landgraf Karls, womit die panegyrische Gleichsetzung des Fürsten mit Herkules unübersehbar wird. Auf der Spitze steht auf gesondertem Sockel die 8,25 Meter hohe kupferne Herkules-Statue. Es ist der *Hercules Victor* nach der berühmten Statue von Lysipp, welcher sich nach vollbrachten Taten rastend auf seine Keule stützt und in seiner auf den Rücken gelegten Rechten die Goldenen Äpfel aus dem Garten der Hesperiden hält. Diese viel bewunderte Statue war 1546 in den Caracalla-Thermen gefunden worden. Sie stand dann im Palazzo Farnese, wo Landgraf Karl sie während seiner Italienreise sehen konnte.[33]

Die Quellen legen keine spezifische Deutung dieses ungewöhnlichen Konstrukts aus Pyramide und rastendem Herkules nahe. ‚Optisch' war die Pyramide erforderlich, um dem Herkules die weithin sichtbare Position in schwindelnder Höhe zu geben. Daneben mögen symbolische Bezüge die Wahl der Pyramide als Sockel für den Helden bestimmt haben. Schlägt man bei dem nie ermüdenden Kompilator symbolischer Ausdeutungen, Picinelli, nach, so findet man unter „Pyramis, Obeliscus" viele Floskeln, die sich auf Herkules beziehen lassen: „Imperterritum ac immobilem animum e Pyramidis symbolo diagnoscere licet" oder „Pyramis non sine ingenti labore erecta juvat indulgere labori", auch „Ante Virtutem dii sudorem posuerunt immortales. Longa et ardua via ad ipsam".[34]

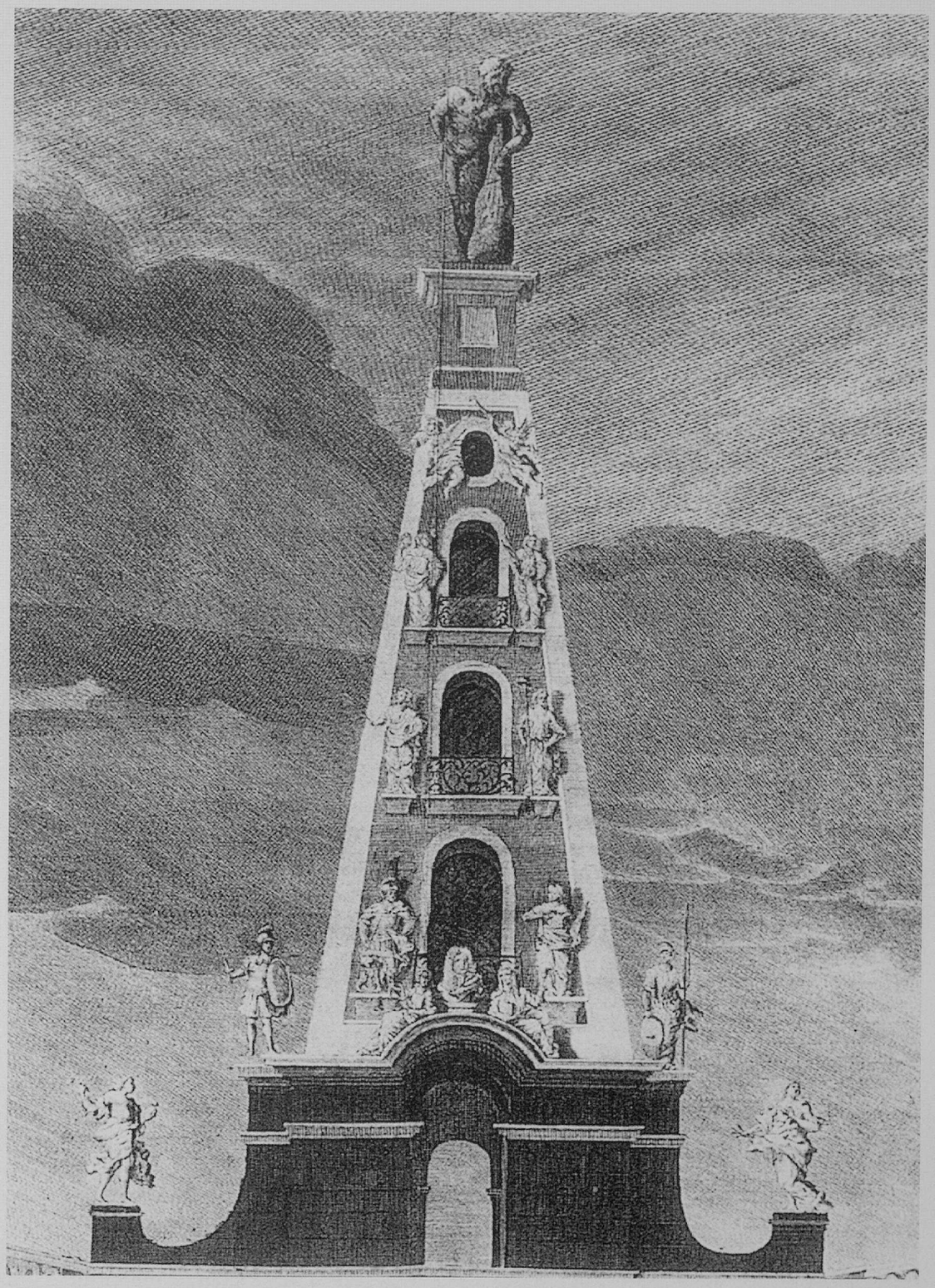


Abb. 15: Pyramide mit Herkules in Kassel-Wilhelmshöhe, 1749

Im Lichte der oben zitierten Inschrift auf der Medaille von 1714 liegt es zunächst nahe, die Rast des Heroen – wie oben schon angedeutet – mit dem ‚siegreich' beendeten spanischen Erbfolgekrieg in Verbindung zu bringen. Aber wenn man unter der Kaskade steht, in die durch den Habichtswald geschlagene Schneise blickt und sieht, wie aus den künstlichen Felsen unter dem Oktogon das Wasser herabrauscht und dann über diesem gewaltigen Wasserfall den rastenden Herkules auf der Pyramide erkennt, so klingen noch andere, urwüchsigere Bezüge an. Herkules wurde ja als jener Held bewundert, der Ungeheuer und wilde Tiere besiegt und dadurch den Ländern Frieden und Fruchtbarkeit gebracht hatte. Um die Ställe des Augias zu reinigen, hatte er die Flüsse Alpheios oder Peneios umgeleitet, so wie hier das Wasser der Ahna umgeleitet wurde, um über die Kaskade den Park vor Schloß Weißenstein zu durchströmen. So steht Herkules hier als Symbolfigur für jene Tat des absolutistischen Fürsten, mit der er den wilden „Urwald" auf dem Habichtsberg in die Kunstform eines Parks verwandelte. Herkules ist der sagenhafte ‚Regisseur' des unerhörten Projekts, welches der absolutistische Fürst als ein neuer Herkules auf dem Berg über Schloß Weißenstein verwirklicht hatte. Die riesige kollektive Anstrengung, welche der Landgraf dafür seinen Untertanen auferlegte – man hat errechnet, es seien fast 8000 Arbeitskräfte aus den 14 umliegenden Ortschaften zu Handdiensten an der Kaskade herangezogen worden –, wurde durch den Bezug auf die mythische Gestalt des muskelstrotzenden Herkules als alleinige Tat des absolutistischen Fürsten monumentalisiert.[35] In der Sphäre des Parks mit seinen Wasserspielen, künstlichen Felsen und Grotten wird die Identifikation des Herrschers mit Herkules zum Naturschauspiel und zum höfischen Spektakel. Die treffendste Beschreibung des Kasseler „Mons Herculis", seiner theatralischen Erscheinung, wird man am Ende des 18. Jahrhunderts in Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* lesen:

„Das ungeheure Werk und der Anblick des colossalischen Herkules, der oben aus den Wolken auf das Werk, das mit seiner Stärke vollendet ist, herabschauend sich einer stolzen Ruhe zu überlassen scheint, versetzt die Einbildungskraft auf einmal in die heroische Zeit des Altertums. Diese erhabene Szene, der Berg, der fast den Namen eines Gebirges verdient, die auf seiner Höhe wallenden Wälder, die vielen angepflanzten Haine von dunklen Nadelhölzern, verbreiten eine ehrwürdige Feierlichkeit über die ganze Gegend."[36]

Hier hat der Kult der Erhabenen, wie ihn die Vorromantik des 18. Jahrhunderts pflegte, das absolutistische Herkules-Denkmal bürgerlich sentimentalisiert.

Die mythologische Überhöhung – und Verklärung – der absolutistischen Fürstenherrschaft durch Assimilation an die Sage von Herkules kulminiert in der Darstellung der Apotheose des Heroen. Bekanntlich wurde Herkules, nachdem er den Scheiterhaufen bestiegen und sein gewaltiger Körper von den Flammen verzehrt worden war, auf Wunsch des Jupiter unter die olympischen Götter versetzt. „Majorque videri coepit et augusta fieri gravitate verendus, quem pater omnipotens inter cava nubila raptum quadriiugo curro radiantibus intulit astris" [Größer begann er zu scheinen und ehrwürdig zu werden in majestätischer Würde, den der allmächtige Vater, von Wolken verhüllt, entführte und auf einer Quadriga zu den strahlenden Sternen erhob] heißt es bei Ovid (Metamorphosen IX / 270–72). Auf einem attischen Vasenbild aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. erblickt man unten den Scheiterhaufen, den der Held bestiegen hatte (Abb. 16). Zwischen den Scheiten liegt noch der Panzer des Herkules. Darüber ist die Apotheose dargestellt. Auf einer von Minerva gelenkten Quadriga fährt Herkules mit umkränztem Haupt und mit der Keule in seiner Rechten empor zum Olymp.[37]

Seit dem 16. Jahrhundert ist dieses heidnische Bild von der Apotheose des Herkules, seiner triumphalen Entführung in den Olymp in der europäischen Kunst wieder aufgelebt. Die Liste der Darstellungen an den Decken von Schlössern und Palästen des absolutistischen Zeitalters ist lang.[38] Ein furioses Beispiel bietet die Skizze mit der Apotheose des Herkules, welche

Abb. 16: Apotheose des Herkules, Attisches Vasenbild, 5. Jh. v. Chr.

Abb. 17: P. P. Rubens, Apotheose des Herkules, 1635. Brüssel, Musée des Beaux Arts

Rubens 1636 für ein Gemälde entworfen hat, welches das Jagdschloß Torre de la Parada des spanischen Königs Philipp IV. schmücken sollte (Abb. 17). Rubens hat das Thema als eine dramatische Erzählung behandelt. Von links unten lodern die Flammen, steigt der Rauch vom Scheiterhaufen auf. Der Held betritt die Quadriga, stützt seine Rechte auf die Keule, während ein Putto den Kranz auf sein vom Löwenfell bedecktes Haupt setzt. Ein zweiter Putto hat die Zügel ergriffen und lenkt die vier feurigen Rosse empor zum Olymp. Dabei hat es seinen besonderen Zauber, wie Rubens mit schelmischem Witz den Stolz und die freudige Erwartung des zum Himmel Erhobenen schildert.[39]

Herrscher-Apotheose und Herkules-Apotheose waren in der Kunst vom 16. bis zum 18. Jahrhundert allusiv ineinander verschlungen. Der vorbehaltlosen Übertragung des Bildes der antiken Kaiser-Apotheose auf den absolutistischen Fürsten stand freilich die christliche Überzeugung entgegen, daß die Vergöttlichung eines Menschen – dessen Himmelfahrt – eine idolatrische Vermessenheit wäre. Zum Himmel fuhr im christlichen Bilderkreis nur der Heiland. Wenn die Herrscher-Apotheose schließlich doch eine neuzeitliche Renaissance erlebte, konnte sich diese nur auf einer metaphorischen oder panegyrischen Ebene – sozusagen als rhetorische Floskel – vollziehen, und dafür bot sich die mythologische Umkleidung durch die Herkules-Apotheose vorzüglich an. Der Herrscher, dessen Regiment auf

Abb. 18: P. P. Rubens, Apotheose Heinrichs IV, 1622. Paris, Louvre

Abb. 19: Heinrich IV. als Herkules, Medaille, 1602

Erden mit den Taten des Herkules verglichen wurde, wird nach seinem Tode wie Herkules vergöttlicht.[40]

So ist das berühmteste Beispiel für die Darstellung einer Herrscher-Apotheose durch die neuzeitliche Kunst – die Apotheose König Heinrichs IV. auf dem Mittelbild der Medici-Galerie von Rubens – nur zu verstehen als eine das Unerträgliche des Königsmordes metaphorisch überspielende höfische Panegyrik. Der sehr beliebte König war bekanntlich gemeuchelt worden. Es hätte gegen jedes höfische *Decorum* verstoßen, dieses klägliche Ende des Monarchen ‚realiter' auf einem Gemälde wider zu spiegeln. Auf der Münchner Skizze für das entsprechende Bild der Medici-Galerie sieht man noch schattenhaft eine davonhuschende Gestalt mit Fackel und Dolch, die an den Mörder erinnert. Auf dem ausgeführten Gemälde aber erscheint nur noch eine feuerspeiende Schlange – sozusagen eine Hydra –, die von einem Pfeil durchbohrt wird, als allegorische Anspielung auf das schändliche Attentat. Das irdische Ende des Königs wird transformiert in dessen Apotheose. Jupiter und Saturn tragen den *all'antica* gekleideten und mit einem Lorbeerkranz bekrönten Herrscher empor zu den Göttern des Olymp (Abb. 18).

Nun war das Vorbild für die Apotheose Heinrich IV. nicht die Herkules-Apotheose, sondern die römische Herrscher-Apotheose. Aber zu Häupten des zum Olymp emporgetragenen Königs erkennt man Herkules mit Löwenfell und Keule, wie er als Tugendheld unter die Götter versetzt worden ist. Dadurch wird die Apotheose Heinrichs IV. auch eine Herkules-Apotheose. Der Vergleich zwischen Heinrich IV. und Herkules ist unzählige Male belegt. Es genüge, einige Beispiele zu nennen. Beim Einzug des Königs in Rouen 1596 wurde ein Obelisk mit Darstellungen der Arbeiten des Herkules errichtet, an dessen Fuß man las: „Hercule et Henry sont semblables En vertus, en dicts, et en faicts" [Herkules und Heinrich sind ähnlich an Tugenden, Worten und Taten].[41] Eine 1602 geprägte Medaille zeigt Heinrich IV. als Herkules mit dem Löwenfell auf dem Haupt. Die Umschrift lautet: „Alcides hic novus orbis" [Dieses ist der neue Herkules des Erdkreises] (Abb. 19).[42] In einer Leichenrede auf den verstorbenen König hieß es: „Le feu Roy en ses devises n'avoit rien de plus commun que

Abb. 20: Abraham Bosse, Ludwig XIII. als Herkules, 1635?

la massue d'Herculès, dépeinte en ses galeries, bordée aux hocquettons de ses gardes, gravée en ses médailles, esmaillée sur ses armes, comme le grand Alexandre imitoit tant qu'il pouvoit Hercules" [Unter den Devisen des verstorbenen Königs erschien keine häufiger als die Keule des Herkules. Sie war gemalt in seinen Galerien, gestickt auf den Mänteln seiner Wachen, graviert auf seinen Medaillen, emailliert auf seinen Wappen, ähnlich wie der große Alexander Herkules nachahmte, so viel er konnte].[43] Mit Heinrich IV., so hat man gesagt, „wurde die Herkules-Symbolik so sehr geläufige Münze, daß man von einer Inflation sprechen kann".[44] So wird man auch die Apotheose Heinrich IV. in der Medici-Galerie im Lichte dieser Herkules-Symbolik verstehen dürfen.

Wie sehr gerade in Frankreich Herrscher-Apotheose und Herkules-Apotheose miteinander verknüpft waren, kann ein in seiner eitlen Panegyrik das Groteske streifender Stich von Abraham Bosse zeigen (Abb. 20).[45] Er soll 1635 entstanden sein, also in dem Augenblick, als der französische König auf Seiten der deutschen Protestanten gegen den Kaiser und den König von Spanien in den Dreißigjährigen Krieg eingriff. Ludwig XIII. steht in antikischer Rüstung mit dem Löwenfell des Herkules und der geschulterten Keule zwischen Palme und Lorbeer in der Mitte des Blattes als Beschützer der Verbündeten. Er tritt auf Schilde mit dem Wappen Spaniens, der spanischen Niederlande, des Reiches und der Gonzaga. Der gallische Hahn kräht, worauf der habsburgische – ? – Löwe furchtsam die Flucht ergreift. Die geschwätzige lateinische Unterschrift rühmt die Tugenden des Königs, seine Klugheit wie seine Friedfertigkeit und seinen zur rechten Zeit entzündeten Zorn und schließt „Haec summa

Abb. 21: François Lemoyne, Apotheose des Herkules, Versailles, Salon d'Hercule

virtus. Petitur hac caelum via" [Dies ist die höchste Tugend. Auf diesem Weg steigt man zum Himmel empor]. Am Himmel erscheinen links oben die Apotheose des Herkules und rechts jene Königs Heinrich IV. von Frankreich. Erhaben und lächerlich zugleich ist dieser Stich ein Paradebeispiel dafür, wie die höfische Panegyrik den Vergleich zwischen dem Herrscher und Herkules in jeder politischen Konstellation geräuschvoll in Szene zu setzen verstand. Auch an dieses Beispiel wird man sich angesichts unseres Teppichs zu erinnern haben.

Bis ins 18. Jahrhundert blieb das Bild der Herkules-Apotheose im Umkreis der französischen Könige lebendig. Aber als Ludwig XV. gegen 1730 den Maler François Lemoyne mit dem riesenhaften Deckenbild für den von Robert de Cotte neu ausgestalteten Salon d'Hercule in Versailles beauftragte, erklangen andere Töne als im ‚Grand Siècle' (Abb. 21). Auf einem von Amoretten gezogenen Wagen fährt Herkules in den Olymp empor. Mit

Abb. 22: Herkules und die Hydra.
Guillaume de la Perrière, La Morosophie, Lyon 1553

leichter Hand umfaßt er seine Keule und erhebt die Rechte in einem sanften Gestus, um Jupiter, der ihn auf seinem Wolkenthron empfangen wird, zu grüßen. Es ist umstritten, ob die mythologischen Figuren sich allegorisch auf reale Personen aus der Entstehungszeit beziehen.[46] Diese wunderbar gelöste Deckenmalerei feiert die Tugend des Herkules auf eine neue Weise. In einem zeitgenössischen Text – Mercure de France, Oktober 1736 –heißt es:

„Tout l'ouvrage roule sur cette pensée: L'Amour de la Vertu élève l'homme au dessus de lui-même et le rend supérieur aux travaux les plus difficiles et les plus périlleux; les obstacles s'évanouissent à la vue des intérêts du Roy et de la Patrie, soutenu par l'honneur et conduit par la fidelité, il arrive par ses actions à l'immortalité"

[Das ganze Werk folgt einem Gedanken: Die Liebe zur Tugend erhebt den Menschen über sich selbst und läßt ihn den schwierigsten und gefährlichsten Arbeiten gewachsen sein. Hindernisse verschwinden beim Blick auf die Interessen des Königs und des Vaterlandes. Gestützt von der Ehre und geführt von der Treue, erlangt er über seine Handlungen Unsterblichkeit"].

Gewiß, noch erscheint die Apotheose des Herkules im Palast des Königs, aber jetzt wird sie auf die Menschentugend und auf das Vaterland bezogen. Das Symbol des herkulischen Tugendhelden wird vom herrscherlichen zum humanen Besitz. [47]

Unter allen Taten des Herkules galt sein Kampf mit der Lernäischen Hydra als die schwierigste, als jene, die seine Kräfte wie seine Klugheit auf die härteste Probe stellte und welche er schließlich gar nicht allein zu vollbringen vermochte.

„Wenn unüberwindlicher Mut und Standhaftigkeit, bei der Überwindung unzähliger Hindernisse und immer erneuerter Gefahren, irgend durch ein treffendes Sinnbild bezeichnet wird, so ist es in dieser Dichtung von dem Siege des Herkules über das vielköpfige Ungeheuer – alte und neuere Dichter haben daher dies Bild auch stets genützt, weil es sich durch kein bedeutenderes ersetzen läßt",

so befand Karl Philipp Moritz in seiner 1791 erschienen *Götterlehre der Alten*.[48] Moritz schrieb in dem Augenblick, als die Überlieferung der „mythologischen Dichtungen der Alten" sich

aus den Fesseln der allegorischen Deutungen zu befreien begann, und in ihm regte sich, wie Goethe sagte, „der Gedanke, eine Götterlehre der Alten in rein menschlichem Sinne zu schreiben".[49] Aber auch in älterer Zeit galt die Tötung der Lernäischen Hydra als die schwierigste Tat des Herkules. Ich beschränke mich auf zwei Belegstellen. Ein 1553 in Lyon erschienenes Emblembuch bringt die Verse: „Tel travail n'eust Hercules en sa vie, ne tel danger, que pour Hydra deffaire" [Nie in seinem Leben gab es für Herkules größere Mühe und Gefahr als bei der Überwindung der Hydra] und zeigt dazu einen Holzschnitt mit einer furchteinflößenden Darstellung vom Kampf des Alciden gegen eine sechsköpfige Hydra (Abb. 22).[50] Wenn Edmund Spenser in seiner *Faerie Queene* der Beschreibung eines Drachen, gegen welchen der Ritter kämpft, eine höchste Wirkung verleihen will, bezieht er sich auf die Lernäische Hydra, die Herkules bezwungen hatte. „Such one it was, as that renowned Snake which great Alcides in Stremona slew, long fostred in the filth of Lerna lake, whose many heads out budding ever new, did breed him endless labour to subdew" [So eine war sie wie die berühmte Schlange, die der große Alcide in Stremona erschlug, lange groß gezogen in dem Schmutz des Teiches von Lerna, deren viele, immer neu sprießende Köpfe zu bezwingen, ihm endlose Mühe verursachte].[51] Die Sage vom Sieg des Herkules über die Hydra verselbständigte sich zu einem den Wechsel der Zeiten, Regierungsformen und Konfessionen überdauernden Symbol für die Bekämpfung von Aufruhr und Unordnung. ‚Hydra' wird zur ausufernden Metapher für anarchistische Bedrohungen der rechten Ordnung in Staat oder Kirche. Wieder begnüge ich mich mit wenigen Belegstellen. Flaubert zitiert in seinem berühmten *Wörterbuch der Gemeinplätze* mit verächtlicher Ironie: „Hydre. L'hydre de l'anarchie – du Socialisme. Et ainsi de suite pour tous les systèmes qui font peur. Tâcher de la vaincre" [Hydra. Die Hydra der Anarchie – des Sozialismus. Und so für alle Systeme, die Furcht einflößen. Versuchen, sie zu besiegen].[52] Flauberts beißender Spott richtet sich gegen die Ängste der wohlsituierten Bourgeoisie im Frankreich der frühen Dritten Republik. Zwei italienische Stimmen aus dem 19. Jahrhundert zeigen auf amüsante Weise, wie die Metapher von der bedrohlichen Hydra von den entgegengesetzten politischen und konfessionellen Lagern gebraucht wird. Garibaldi schrieb: „Non e molto tempo trascorso che l'idria sacerdotale del Vaticano innalzava i suoi rogi nei chiostri della capitale del mondo cattolico" [So lange ist es nicht her, daß die priesterliche Hydra des Vatikan ihre Scheiterhaufen in den Kreuzgängen der Hauptstadt der katholischen Welt aufschichtete]. Eine klerikale Gegenstimme beklagte: „la settemplice testa all'idra massonica che tanti crimini ha commesso ai danni della Santa Madre chiesa" [der siebenfache Kopf der freimaurerischen Hydra, die so viele Verbrechen zum Schaden der Heiligen Mutter Kirche begangen hat].[53] Von Deutschland als der „idra delle eresie" spricht eine ältere italienische Quelle, aber auch Chateaubriand schreibt im *Génie du Christianisme*: „Mais lorsque Bossuet descendit dans la carrière, la victoire ne démeure pas longtemps indécise, l'hydre de l'hérésie fut de nouveau terrassée" [Als Bossuet in seine Laufbahn einstieg, blieb der Sieg nicht lange unentschieden. Die Hydra der Häresie wurde von neuem niedergetreten].[54] Besonders diese konfessionellen Verwendungen der Hydra-Metapher müssen wir für den Blick auf unseren Teppich im Ohr behalten. Aber ebenso oft wird die Hydra beschworen, um die Bedrohung der politischen Ordnung an die Wand zu malen. „L'hydre de l'anarchie était sortie de sa boîte" lesen wir in Victor Hugos *Misérables*.[55] Noch die politische Agitation des 20. Jahrhunderts bedient sich von rechts bis links auf plakative Weise der Hydra-Metapher.

So müssen auch die bildlichen Darstellungen der Bezwingung der Lernäischen Hydra durch Herkules jeweils in ihrem spezifischen politischen oder konfessionellen Kontext gelesen werden. Beginnen wir mit der wohl berühmtesten Darstellung des Kampfes gegen die Hydra aus der frühen Neuzeit. Vasari berichtet in seiner *Vita di Antonio e Piero Pollaiuoli*, daß

Abb. 23: Cristofano Robetta, Herkules kämpft gegen die Hydra. 3.V. 15. Jh.

Antonio Pollaiuolo für die „Casa Medici" – also den Palazzo Medici – drei Bilder von Taten des Herkules gemalt habe „che sono de cinque bracchia". Eines dieser Bilder zeigt den Kampf gegen die Lernäische Hydra, und Vasari preist es „è veramente cosa maravigliosa, e massimente il serpente... Quivi si vede il veleno, il fuoco, la ferocità, l'ira, con tanta prontezza che merita esser celebrato" [ist wahrhaft eine erstaunliche Sache und am meisten die Schlange. Da sieht man das Gift, das Feuer, die Wildheit, den Zorn mit solch eindringlicher Präsenz, daß [das Bild] es verdient, berühmt zu sein].[56] Die Herkules-Bilder Pollaiuolos sind nicht erhalten, doch mag sich das Gemälde mit dem Kampf gegen die Hydra in einem Stich von Cristofano Robetta spiegeln (Abb. 23).[57] Vor allem ist uns von der Hand Antonio Pollaiuolos ein kleines Gemälde mit gleichem Vorwurf erhalten, das vielleicht als eine Wiederholung des verlorenen Hauptstücks aus dem Palazzo Medici gelten darf (Abb. 24).[58] Beide Darstellungen sind höchst imposant: Sie zeigen Herkules als ‚Pathosfigur' im Sinne Warburgs in weiter Ausfallstellung, den Arm mit der Keule erhoben und von Löwenfell in weitem Bogen umschwungen. Beiden ist gemeinsam, daß sie Herkules beim Kampf gegen die Hydra allein, das heißt ohne den helfenden Jolaus zeigen und damit seine Tat als eine Einzelleistung feiern. Im übrigen erkennt man zwischen dem Stich und der Tafel erhebliche Unterschiede. Der Stich zeigt im Hintergrund eine Berglandschaft, in der Ferne offenbar die Stadt Argos,

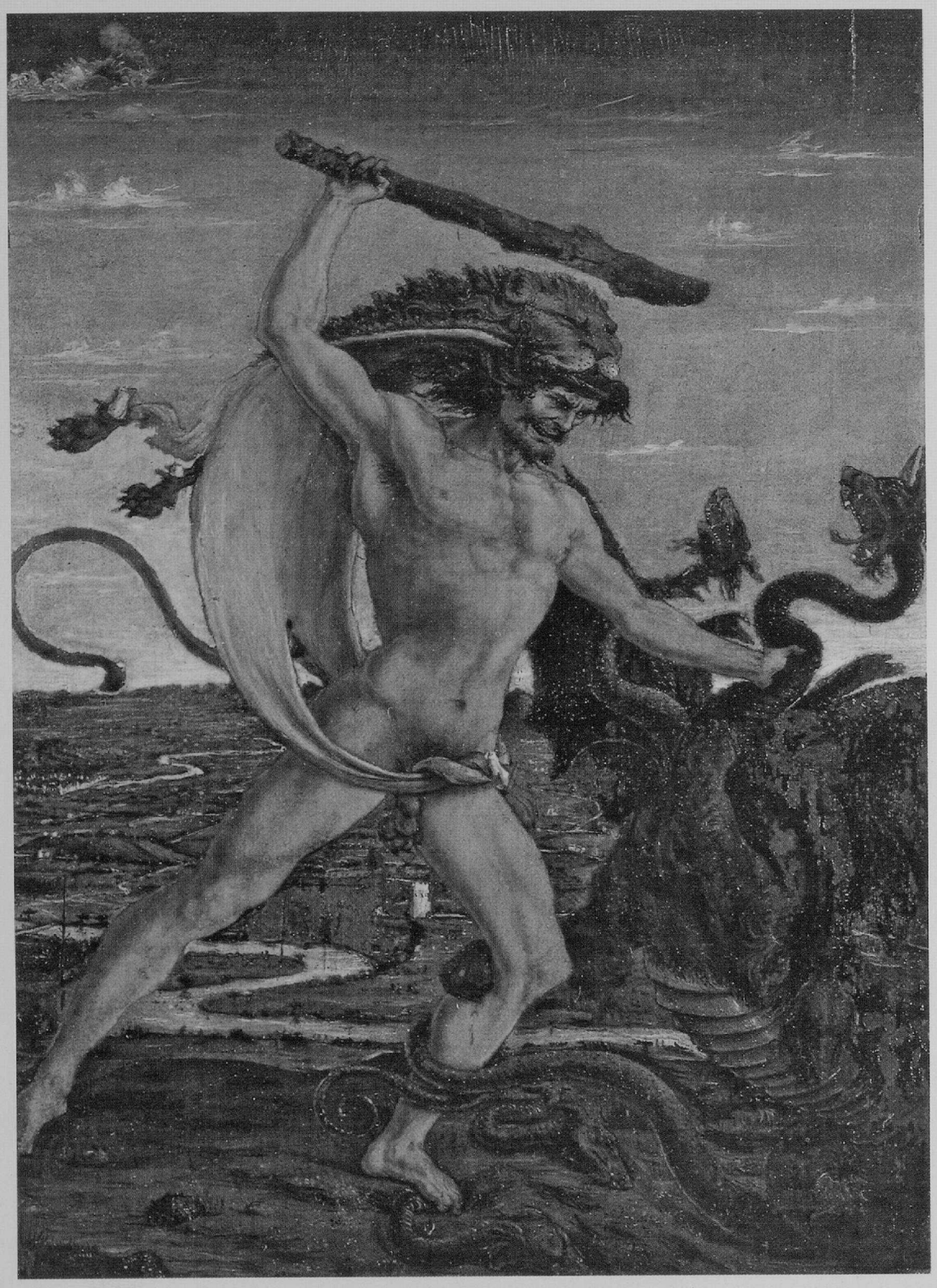


Abb. 24: Antonio Pollaiuolo, Herkules bezwingt die Hydra. 3.V. 15. Jh. Florenz, Uffizien

Abb. 25: Herkules-Siegel der Florentiner, 13. Jh. (nach D. M. Manni 1739)

links die Höhle, aus der Herkules die Hydra hervorgelockt hat. Bei Pollaiuolo erstreckt sich dagegen im Hintergrund eine weite, von Gewässern durchzogene Ebene mit einem breiten, sich in Mäandern fortbewegenden Fluß. Diese Landschaft mag eine Andeutung der Sümpfe sein, in denen die Hydra verborgen war, und der Fluß könnte entweder der Pontios oder die Amymone sein, Gewässer, die jenes Sumpfgebiet begrenzt haben sollen. Auch faßt Herkules hier einen der Hälse der Hydra, bevor er mit der erhobenen Keule ihren nächsten Kopf zerschmettert. Vor allem aber zeigt die kleine Tafel Pollaiuolos, wie die Hydra mit ihrem Schwanz das Bein des Herkules umschlingt, um ihn zu Fall zu bringen, ein wichtiges Detail, das in den Beschreibungen des Kampfes von antiken Autoren hervorgehoben wird.[59] So scheinen der Maler und der Stecher in verschiedener Weise auf die Schilderung des Kampfes in der antiken und humanistischen Literatur reagiert zu haben. Am ehesten wird man noch vermuten dürfen, daß der Stich des Cristofano Robetta eine freie Variation des verlorenen Bildes von Antonio Pollaiuolo sein könnte.

In der Stadtrepublik Florenz war Herkules seit den Tagen Dantes eine Art städtischer Heros gewesen. Das nicht im Original erhaltene, aber gut überlieferte, erstmals für 1277 erwähnte Stadtsiegel zeigte sein Bild mit Löwenfell und Keule und der Umschrift: „Herculea Clava domat Fiorentia prava" [Mit der Keule des Herkules bezwingt Florenz das Unrechte] (Abb. 25).[60] Wie man dieses Siegelbild und seine Umschrift im Lichte der politischen Auseinandersetzungen und Kämpfe des späten Duecento zu verstehen hat, ist eine Frage, welche nur die einschlägigen Historiker beantworten könnten. Sichtbar aber ist: Die Stadtrepublik Florenz identifiziert sich auf dem Siegelbild mit dem Tugendhelden Herkules, und wie Herkules bändigt sie das Böse. Die Gestalt des Herkules steht für die moralische Ausübung von Macht. Mit den Bildern Pollaiuolos für ihren Palast zogen die Medici diese Florentinische Herkules-Tradition an sich, beließen ihr aber noch jene Aura von Freiheit, wie sie dem republikanischen Stadtregiment entsprach. In seinen *Disputationes camaldolenses* legte der Florentiner Rhetoriker Cristoforo Landino (1424–1504) Lorenzo de Medici die Worte in den Mund:

„Fuit sapiens Hercules. At non sibi sapiens, verum sua sapientia omnibus paene mortalibus profuit. Nam maximam orbis partem peragrans horrendas feras sustulit, pernitiosa ac immania monstra perdomuit, crudelissimos tyrannos coercuit, plurimis populis ac nationibus jus libertatemque restituit"

[Weise war Herkules, aber er war nicht für sich weise, sondern hat mit seiner Weisheit fast allen Menschen genützt. Denn auf seinen Wanderungen, die ihn über den größten Teil des Erdkreises führten, hat er scheußlichen Tieren den Garaus gemacht, gefährliche und grauenhafte Ungeheuer bezwungen, grausame Tyrannen gezüchtigt und das Recht und die Freiheit vielen Völkern und Nationen wiedergegeben].[61]

Herkules wird also gefeiert als der Bezwinger der Tyrannen und als Beschützer von Recht und Freiheit. Doch hören wir noch eine zweite Stimme aus dem Umkreis Lorenzos, die sich direkt auf Herkules' Kampf gegen die Lernäische Hydra bezieht. In einem Brief von 1477 schreibt Marsilio Ficino: „Hic hydram obtruncat multis undique capitibus pullulantem, id est, concupiscendi vim amputat" [Dieser köpft die Hydra mit ihren vielen, überall hervorsprießenden Köpfen, das heißt, er kappt die Macht der Begehrlichkeit].[62] Bei Ficino wendet sich die Deutung des Herkules als des Bezwingers von Monstren und Bestien vom Politischen ins Moralische. Das wäre vielleicht die Sicht, aus der wir das von Vasari bewunderte Feuer von Pollaiuolos verlorenem Hydra-Bild für die Medici zu verstehen hätten, und noch aus dem kleinen Täfelchen in den Uffizien scheint etwas von diesem moralischen Ungestüm hervorzuleuchten. Für die öffentliche Strahlkraft dieser Bilder spricht die Tatsache, daß sie 1495 nach der Verjagung der Medici auf Beschluß der Signoria – ebenso wie der David und die Judith von Donatello – in den Palazzo Vecchio überführt und damit zu Wahrzeichen des republikanischen Florenz wurden.[63] Erst unter dem Großherzog Cosimo I. vermochten es die Medici, die freie Gestalt des Florentinischen Herkules zu einem Symbol ihrer absolutistischen Position als Herrscher erstarren zu lassen (vgl. Abb. 11).

Aber kommen wir zu einer weiteren, im höchsten Sinne öffentlichen Zurschaustellung des die Hydra bekämpfenden Herkules, welche sich in unserem eigenen Lande findet. Als letzter von drei öffentlichen Brunnen wurde in der Freien Reichsstadt Augsburg 1602 auf dem Weinmarkt jener mit einer Statuengruppe des Herkules als Sieger über die Hydra bekrönte Brunnen vollendet, welchen ein aus dem gleichen Jahre stammender Kupferstich Jan Mullers als „opus stupendum" preist (Abb. 26).[64] Auf das Programm hatte anscheinend der auch als gelehrter Historiker tätige Stadtpfleger Marcus Welser inspirierenden Einfluß. Die künstlerische Ausführung wurde dem niederländischen „Bildhauer" Adriaen de Vries anvertraut. Die fast 3,5 Meter hohe krönende Bronzegruppe zeigt Herkules in heroischer Nacktheit ohne Löwenfell (Abb. 27). Mit seinem rechten Fuß tritt er die Hydra nieder. Die Linke drückt er auf einen ihrer Köpfe, während er in der erhobenen Rechten die Keule schwingt. Es ist ein Bild geballter Kraft, zornigen Kampfes. Die sich aufbäumende, zuckende bewegte Hydra ist eine monströse Verkörperung von Aufruhr und Ungezügeltheit, welche nur durch die äußerste Anstrengung des Tugendhelden besiegt werden kann. Die Kunsthistoriker haben sich in vielerlei Deutungen dieser Statuengruppen versucht. Man hat sie konfessionell interpretiert oder auf die Verbindung Augsburgs mit den Habsburgischen Kaisern bezogen. Überzeugend ist sie aber nur als städtisches Wahrzeichen und Sinnbild zu verstehen. Am Brunnenstock sitzen die drei Grazien. An der Brunnensäule standen die Worte „Virtuti et Gratiis". In diesen Vokabeln liegt der Schlüssel zur stadtpolitischen Deutung. Herkules, der Tugendheld, der die Hydra des Aufruhrs und der Begehrlichkeit bezwingt, wird an erster Stelle mit „Virtuti" angesprochen. In dem städtischen Gemeinwesen, welchem Herkules durch seine Kraft und Tugend die rechte Ordnung und den inneren Frieden garantierten, können die „Charites" – Armut und Schönheit – gedeihen. In der konfessionell gespaltenen Stadt war der Brunnen mit dem Kampf gegen die Hydra eine Mahnung zur Überwindung der inneren Zwietracht, ein Wunschbild von jenem Glück, welches aus der tugendhaf-

Abb. 26: Jan Muller, Der Herkules-Brunnen in Augsburg, 1602

ten Niederzwingung von parteilicher Begehrlichkeit sprießen werde. So liegt über diesem stolzen städtischen Herkules-Monument etwas vom Glanz ziviler, freiheitlicher Bürgerlichkeit.

Wie schnell Erscheinung und Intention der Hydra-Bilder sich ändern, sobald sie in den Dienst fürstlicher Herrschaftspraxis genommen werden, zeigen zwei französische Beispiele. Das erste ist ein Stich von Gaultier, der König Heinrich IV. von Frankreich als monarchischen Herkules darstellt (Abb. 28). Es zeigt den König in Rüstung mit erhobenem Schwert, die

Abb. 27: Adriaen de Vries, Herkules kämpft gegen die Hydra, 1596–1602. Augsburg, Herkules-Brunnen

Abb. 28: L. Gaultier, Heinrich IV. als monarchischer Herkules.
Um 1600

Linke in die Hüfte gestützt. Neben dem Monarchen hängt links als sprechendes Symbol seiner Alleinherrschaft der Gordische Knoten, welchen er mit seinem Schwert durchschlagen hat. Bekanntlich hatte Alexander der Große, als er durch das kleinasiatische Gordion zog, den unauflöslichen Knoten am Wagen des Gordios mit seinem Schwert durchschlagen und damit, wie ein Orakelspruch voraussagte, die Alleinherrschaft über Asien errungen. „Gordius est nodus, quem si dissolvere possit, ex Asia solus regia sceptra feret" [Es ist der Gordische Knoten, wenn er ihn auflösen kann, wird er allein aus Asien die königlichen Szepter davontragen] wie es in einem 1555 erschienenen französischen Emblembuch heißt.[65] Diese Überlieferung überträgt Gaultiers Stich auf König Heinrich IV., welcher sich bekanntlich nur gegen vielerlei Widerstände des französischen Thrones hatte bemächtigen können. Das zweite Symbol für die Einigung und Befriedung des in Konfessionen und Fraktionen zerrissenen Landes ist die Lernäische Hydra, die man rechts unten neben dem König erblickt. Aber nicht der Kampf des monarchischen Herkules gegen die vielköpfige Schlange wird gezeigt. Das Monstrum ist besiegt. Alle sieben Köpfe sind abgeschlagen. Der Monarch ist des Aufruhrs und der Parteiungen Herr geworden. In Pierre Botons, eines Heinrich IV. eifrig besingenden Poeten, 1595 erschienenem *Le triomphe de la Hydre royale* heißt es ganz entsprechend: „L'Hydre de nos misères, la Ligue, vaincue par le nouvel Alcide, Henri de Bourbon" [Die Hydra unserer Miseren, die Liga, besiegt von dem neuen Alciden, Heinrich von Bourbon].[66] Es lohnt sich, noch die Inschrift zu Füßen des Königs anzusehen. Sie lautet auf deutsch: „Nach der Ehre der Kriegsschlachten Gerechtigkeit üben, Streitfragen schlichten, die Guten schützen und die Verschlagenheiten der Prozessierer zu bestrafen, das sind unsterbliche Tugenden". Auffallend ist der Hinweis auf die *Cautelles des Plaideraux*. Schon 1540 hatte der als Historiker von Paris bekannte Gilles Corrozet die *Multiplication des procès*, bei welcher nach Erledigung eines Streitpunkts gleich wieder drei oder vier neue Querelen ihr Haupt erhoben, mit dem Kampf des Herkules gegen die Lernäische Hydra verglichen.[67] Wie genau sich die beiden Symbole auf Gaultiers Stich – der Gordische Knoten und die Hydra – auf die das Land und das Rechtswesen reformierende Regierungstätigkeit Heinrichs ab 1594 beziehen lassen, bleibt eine Frage an die Historiker. Für uns ist die Beobachtung interessant, wie sehr sich die Ikonographie der Hydra verändert, sobald sie vom Herrscher in Anspruch genommen wird. Der König kämpft nicht gegen die vielköpfige Schlange des Aufruhrs und der Zwietracht. Die Hydra liegt ihm geköpft zu Füßen.

Agressivere Töne schlägt der Titelkupfer einer 1643 in Toulouse erschienenen Geschichte Frankreichs seit dem Hingang Heinrichs IV. an (Abb. 29).[68] Dieser Kupferstich zeigt den eben verstorbenen König Ludwig XIII. als Herkules mit Löwenfell und Lorbeerkranz, wie er seine Keule schwingt und auf eine Hydra einschlägt, deren Gestalt an ein Huftier erinnert. Auch hier ist der Sieg des fürstlichen Herkules über das Ungeheuer längst errungen, denn wieder sind die Köpfe der Hydra bereits abgeschlagen und liegen in zwei Reihen ordentlich nebeneinander auf der Erde. So feiert der Stich den absolutistischen Herrscher als den neuen Herkules, welcher den inneren Aufruhr in seinem Lande niederschlägt. Die drohende Inschrift „Nemo plus ultra" verschärft diese militante Botschaft. Hier erscheint nicht mehr der fürsorgliche König, welcher Gerechtigkeit übt, Streitfälle schlichtet, Querulanten bestraft. Jetzt geht es um den vernichtenden Kampf gegen die Aufrührer. Welcher Kampf dabei wohl gemeint ist, kann nach den historischen Umständen kaum im Zweifel sein: die Niederhaltung der ketzerischen Hugenotten. Ludwig XIII. hatte zwar das Edikt von Nantes noch nicht aufgehoben. Aber seit 1621 führte er Kriege gegen die Hugenotten, und nach der Einnahme von La Rochelle 1629 wurde deren politische Selbständigkeit gebrochen. Das ist der politische Hintergrund dieses gewiß nicht sonderlich bedeutenden Titelkupfers. Vier Jahre später gaben die Pariser Jesuiten für ihr Kolleg ein Gemälde in Auftrag, um das Andenken

Abb. 29: Ludwig XIII. als neuer Herkules bekämpft die Lernäische Hydra. Titelkupfer, Toulouse 1643

des verstorbenen Königs zu ehren. Das Bild hat sich nicht erhalten, aber wir kennen seinen Inhalt aus alten Beschreibungen. Es zeigte, wie: „Le prince sous l'habit d'Hercule terrasse l'Hérésie et l'Impureté sous la forme d'un [sic] Hydre portant ces mots: ‚Novae Hydrae, Novus Hercules' „ [Der Fürst unter dem Gewand des Herkules die Ketzerei und die Unreinheit in Gestalt einer Hydra niedertritt und trägt die Worte: „Der neuen Hydra, ein neuer Herkules"].[69] In diesem Klima nimmt das Bild von Herkules' Sieg über die Lernäische Hydra Züge einer auslöschenden Intoleranz an. Da warten nicht wie am Brunnen auf dem Weinmarkt der Freien Reichsstadt Augsburg die Chariten darauf, daß Herkules die innere Unruhe im Gemeinwesen zähme, damit sie zu blühen vermöchten. Die hugenottische Ketzerei wird schlicht und einfach geköpft, und es triumphiert die Alleinherrschaft des absolutistischen Herrschers.

Wir haben oben gesehen, wie die Redensart vom Kampf gegen die Hydra in der verbalen politischen Agitation des 19. und 20. Jahrhunderts fortlebt. Gleiches gilt auch für das Bild des Hydra-Kampfes. Schon die französische Revolution hat die monarchische Gleichsetzung von Herkules und Herrscher übersetzt in die Identifikation des Herkules mit dem „Peuple", dem souveränen Volk. Dabei wird auch das Bild vom Kampf gegen die Lernäische Hydra übernommen. Im Jahre 2 – also 1793 – wird eine für Kinder bestimmte Publikation *L'ami des jeunes patriotes, ou catéchisme* mit einem Bild illustriert, auf dem „Le peuple souverain" in Gestalt eines nackten knabenhaften Herkules mit seiner Keule auf die Köpfe der Hydra – sprich

Abb. 30: Das souveräne Volk als Herkules, Paris 1793

die Feinde der Revolution – einschlägt (Abb. 30).[70] Schließlich haben politische Plakate des 20. Jahrhunderts das Hydra-Motiv benutzt und damit auf die irrationalen Ängste der Wähler vor Chaos, Anarchie oder Ausbeutern spekuliert. Allerdings ist hundert Jahre nach den Karikaturen von Daumier und Doré, nach der von Baudelaire apostrophierten „Befreiung von den Griechen und den Römern", die Gestalt des antiken Herkules aus diesen Plakaten völlig verschwunden. Die Hydra jedoch lebt als ein nicht auszulöschendes Schreckbild fort, das nun von entmythologisierten politischen Helden bekämpft wird. Ich beschränke mich auf zwei von zahlreichen Beispielen. 1918 / 1919 wirbt die KPD für den Spartakusbund mit einem Bild, auf dem ein jugendlicher Kämpfer sein Schwert gegen die Hydra schwingt, deren geifernde Köpfe als „Neuer Militarismus", „Kapitalismus" und „Junkertum" denunziert werden (Abb. 31). Alarmierender ist ein Plakat zur Reichspräsidentenwahl von 1932, auf dem nur noch eine Hand mit Brandfackel auf eine Hydra niederfährt, deren Köpfe als „Die Krise", „Umsturz", „Arbeitslosigkeit", „Chaos", „Verelendung", Revolution" und „Terror" bezeichnet sind und so an alle Ängste der verunsicherten Wähler am Ende der Weimarer Republik appellieren (Abb. 32).[71] Nein, die Hydra und das Bild von Herkules' Kampf gegen die Hydra gehören nicht zu den hellen, toleranten Zeichen und Symbolen der ‚politischen Ikonographie'. Die Hydra wird stets dann beschworen, wenn es darum geht, der Angst, der Unduldsamkeit, dem fanatischen Wunsch nach Auslöschung von Irrglauben und Anarchie monströse, wuchernde Gestalt zu leihen.

Bevor wir uns endlich dem Teppich im Vortragssaal unserer Akademie zuwenden, müssen wir noch einen letzten Umweg einschlagen. Um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert wurden von verschiedenen europäischen Herrscherhäusern – z.B. den d'Este, den Habsbur-

Abb. 31: Plakat des Spartakus, 1918/19

Abb. 32: Plakat zur Reichspräsidentenwahl, 1932

gern, und auch den Wittelsbachern – phantastische genealogische Konstruktionen entworfen, welche neben anderen antiken Heroen oder biblischen Gestalten auch den Herkules zum Ahnherrn und Stammvater ihrer Geschlechter erklärten. Eine wichtige Quelle dieser fiktiven Genealogien waren die Fälschungen verlorener antiker Schriften, welche der italienische Dominikaner Annius von Viterbo (Giovanni di Nanno, 1432–1502) in die Welt gesetzt hatte.[72] Zu den von Annius erfundenen Texten gehörten die fünf Bücher *De antiquitate* des Chaldäischen Priesters Berosus. In ihnen ist von einem libyschen Herkules die Rede, der nicht der Sohn des Amphitryon und der Alkmene sein soll sondern ein Urenkel Noahs und ein Sohn des Osiris. Dieser libysche Herkules des Annius soll in Spanien und Frankreich geherrscht haben und wurde so zum Ahnen der spanischen und französischen Könige. Daneben kennt Annius auch noch einen „Hercules Alemannus", der von Noah abstammen soll, König von Deutschland war und damit Ahnherr der deutschen Monarchen.[73] Nun ist ja bekannt, daß mittelalterliche Dynastien sich gerne mit bis ins Altertum, nach Ägypten, in die Zeit der Trojanischen Kriege oder ins Alte Testament zurückreichenden Ahnenreihen schmückten und legitimierten. Auf die Herkules-Genealogien der d'Este, der spanischen und französischen Könige, ist hier nicht näher einzugehen. Hingegen interessieren in unserem Zusammenhang die Allusionen auf Herkules und das Auftreten des antiken Heros in den Stammbäumen der Habsburger und Wittelsbacher. Ohne die Beachtung dieser dynastischen Bezüge zu Herkules ist die Darstellung auf unserem Teppich nicht zu verstehen.

Kommen wir zunächst zu den Habsburgern. Die Vergleiche zwischen Kaiser Maximilian I. und Herkules sind notorisch. Wenn Sebastian Brant den Kaiser aufs höchste rühmen will,

stellt er seine Taten über jene des Herkules. „Julius, Alcides, Scipiones atque Camilli non possunt laudes aequiparare tuas" [Julius (Caesar), der Alcides (also Herkules), die Scipionen und die Camilli können nicht an Deine Lobpreisungen heranreichen]. Celtis schmeichelte dem Kaiser: Er habe seine Taten vollbracht „velut alter Hercules animi fortitudine et summa laborum patientia" [Wie ein anderer Herkules mit Tapferkeit des Geistes und höchster Geduld bei den Anstrengungen der Kämpfe].[74] Neben dieser schwülstigen Panegyrik der humanistischen Poeten und Gelehrten aus dem Umkreis des Kaisers, hat das wichtigste bildliche Zeugnis für den Vergleich zwischen Herkules und Maximilian noch etwas spätmittelalterlich Unbeholfenes.

Es ist ein wohl noch vor 1500 entstandener, oberdeutscher – vermutlich bayerischer – Holzschnitt mit dem an die Konjekturen des Annius erinnernden Titel *Hercules Germanicus* (Abb. 33). Es ist ein Einzelblatt, in zwei Bildhälften unterteilt. Oben steht auf einem Hügel grätschbeinig der in seiner Gestalt denkbar unantike „Hercules Germanicus". Auf dem Haupt trägt er einen Pappelkranz (*Corona Populea*). Auf seinen Schultern liegt das Löwenfell (*Leonis Pellis*). In der Rechten hält er die gesenkte, dreiknotige Keule (*Clava Trinodis*). Die Linke hält den Bogen und einen Pfeil, welcher eine einköpfige Hydra durchbohrt, und an seiner Seite hängt ein Schwert (*Harpen*). Zu Füßen des Heroen sieht man ein Wappen, auf dem man nochmals die Pappelkrone, die verschiedenen Waffen des Heroen und in der Mitte die vielköpfige Hydra erkennt. Dieser *Hercules Germanicus* ist eine jener für die Kunst im Umfeld des deutschen Frühhumanismus charakteristischen Figuren, welche Gestalten der klassischen Mythologie und Geschichte in eine noch durchaus mittelalterliche Bildsprache kleiden.

Um so volltönender klingt die panegyrische lateinische Inschrift, welche über dem Haupt des *Hercules Germanicus* am oberen Rand des Blattes zu lesen ist:

„Hercules Amphitrionis Jovisq[ue] Filius Victoriosissimus et Invictissimus Monstrosor[um] / Regum Terror et Domitor Pacator Orbis Mundi Salvator Scientiar[um] Virtutumq[ue] Instaurator Musageticus Heroum Maximus Gloriosissimus Decimator Orbis"

[Herkules, Sohn Amphitryons und Jupiters, Siegreichster von den Ungeheuern Unbesiegtester, Schrecken und Bezwinger von entarteten Königen, Friedensstifter des Erdkreises, Erlöser der Welt, Erneuerer der Wissenschaften und Tugenden, Führer der Musen, der Helden Größter, ruhmreichster Tributnehmer auf Erden].

Alle diese auf den *Hercules Germanicus* gehäuften Ruhmestitel beziehen sich zugleich auf den ‚alter Hercules' Kaiser Maximilian.

In der unteren Hälfte des Blattes ist ein Heerzug mit neun Bannern zu sehen. In seiner Mitte erkennt man Maximilian, der über dem Helm die Kaiserkrone trägt und in seiner Linken einen Kommandostab hält. Er reitet und wird begleitet von zwei „Populares", von denen einer das burgundische Banner, der andere eine Hellebarde trägt. Ihm zu Füßen prangen Wappen und Krone des deutschen Königs, geschmückt mit dem Goldenen Vlies (*vellus aureum*). Ihm voraus reiten rechts die Mailänder (*Medolianenses*) und die Böhmen (*Boemi*). Nach links hin folgen zwei Gerüstete mit dem Adlerbanner und der Beischrift „Nodo Imperii", dann fünf weitere Gruppen von Kriegern mit Bannern, auf denen ihre Herkunft verzeichnet ist: unter anderem „Huni", „Stradioti" und „Raciani". Offensichtlich handelt es sich um ein Bild des kaiserlichen Heerbanns mit Truppen aus den verschiedenen Ländern des Reiches, die zum Kriegsdienst beim Kaiser verpflichtet oder mit ihm verbündet waren. Sie werden befehligt von Maximilian, der zugleich der „Hercules Germanicus" ist, wie die Inschrift ihm zu Häupten verkündet: „Maximilianus Friderici Tercii Imperatoris Filius Rex Regum et Dominus Dominantium Potentissimus Hercules Germani[cus] Mundi Monarcha Gloriosissimus" [Maximilian, Sohn Kaiser Friedrich III., König der Könige, Mächtigster Herr der Herrschenden, Hercules Germanicus, Ruhmreichster Monarch der Welt]. Der Kaiser als Feldherr ist *der Hercules Germanicus*. Diese Vorstellung geht in die Habsburgische Tradition ein.

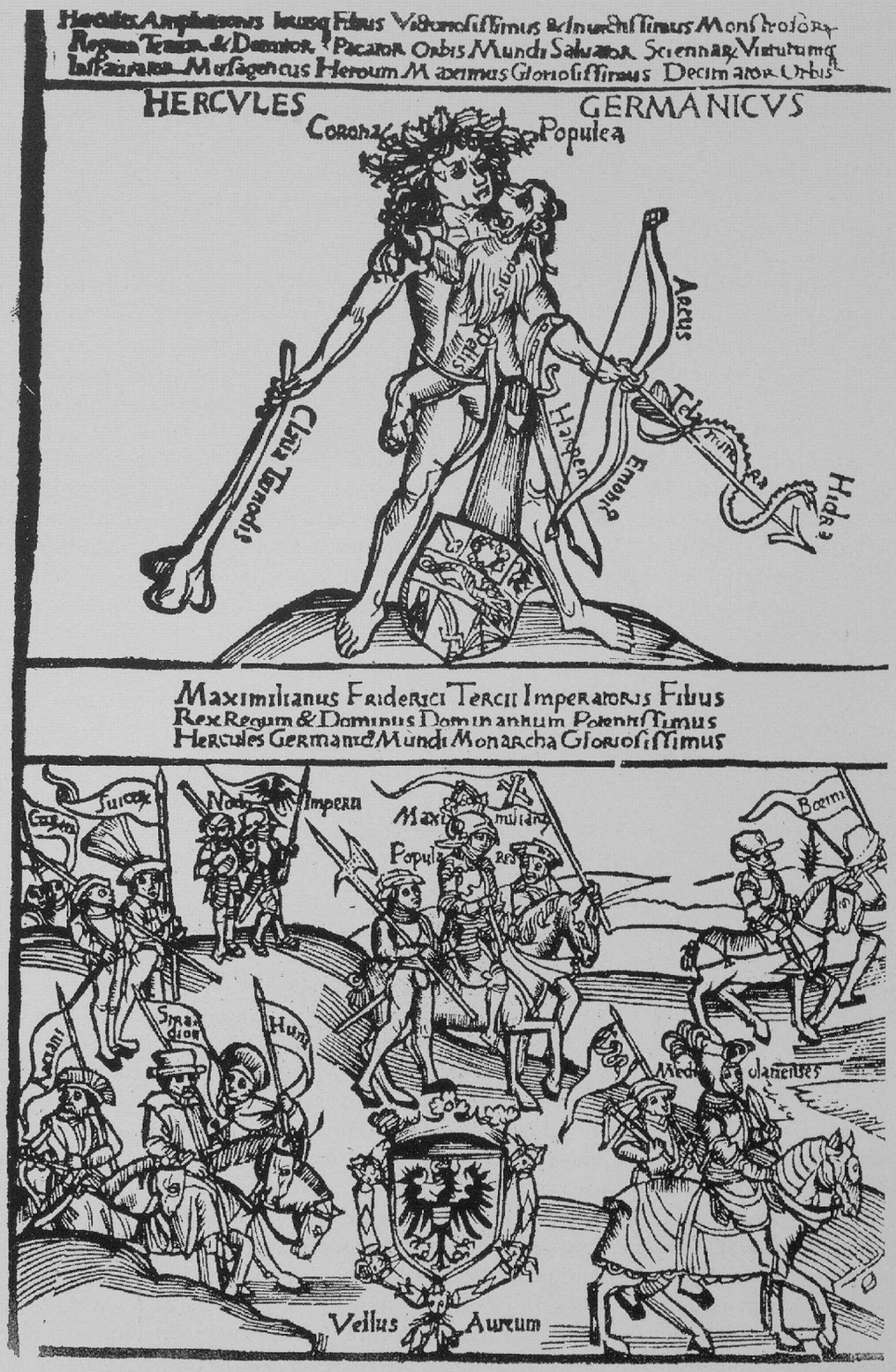


Abb. 33: Hercules Germanicus Maximilianus. Oberdeutscher Holzschnitt, gegen 1495

Noch Karl V. wird auf dem Revers einer Medaille als Sieger in der Schlacht bei Mühlberg in der Gestalt des Herkules gefeiert, nun allerdings in der Bildsprache der wieder entdeckten Antike (Abb. 34).[75]

Der Holzschnitt mit dem *Hercules Germanicus* hatte ein Gegenstück, welches das Wappen eines *Johannes Tolophus* zeigte. Die Beischrift lautete: „Jani Tolophi Germani Vatis Herculei / Armorum Insignia" [Wappenzeichen des Johannes Tolophus, Sängers des Germanischen Herkules]. Dieser Johannes Tolophus war ein Regensburger Kanoniker, 1473 Rektor der Universität Ingolstadt und starb 1502. Sein Todesdatum wäre dann ein *Terminus ante quem* für die Entstehung unseres Holzschnitts so wie umgekehrt die Kaiserkrönung Maximilians im Jahre 1493 einen *Terminus ante quem non* setzt. Das Auftreten der Mailänder im Heerbann des *Hercules Germanicus* läßt an einen Zusammenhang mit den Feldzügen denken, welche Maximilian in den neunziger Jahren in Norditalien gegen den König von Frankreich unternahm. Der *Hercules Germanicus* wäre dann eine Art dynastischer Konkurrenzfigur zum *Hercule Gaulois*. Tolophus war mit Celtis befreundet, so daß man nicht ausschließen kann, daß das ikonographische Programm des Holzschnitts mit Kaiser Maximilian als *Hercules Germanicus* von Tolophus und Celtis gemeinsam entworfen wurde. Dann müßte man an eine Entstehung des Holzschnitts vor 1497 denken, dem Datum des Weggangs Celtis von Ingolstadt.[76]

Doch kommen wir zurück zu den Problemen der Genealogie. Das intensive Interesse Maximilians I. am Stammbaum seines Hauses ist bekannt.[77] Der Kaiser ließ eine ganze Reihe verschiedener Stammbäume des Habsburgischen Geschlechts aufstellen. Meist beginnen sie mit den Trojanern, mit Priamus und Hector, aber es gibt auch eine dem Hofpoeten Stabius zugeschriebene Variante aus dem Jahre 1518, die mit Noah anfängt, an zweiter Stelle Cham, an dritter Osiris und an vierter den libyschen Herkules nennt.[78] Entsprechend hat Zasius, der berühmte Freiburger Jurist, in seiner *Oratio in funere Maximiliani* ausgeführt:

„Nemo enim est qui nesciat, ab illustrissimis Austriae Archi-Ducibus divum nostrum Caesarem esse progenitum, quae procelsa domus, sive in Herculem, ut nonulli volunt, sive in Priamum, ut alii volunt, sanguinis lineam referas vetustissima est heroum origine"

[Es gibt niemand, der nicht wüßte, daß unser seliger Kaiser von den hochberühmten Erzherzögen Österreichs abstamme, jenem erhabenen Hause, das sich aus ältestem Helden-Ursprunge herleitet, sei es, daß man die Linie seines Blutes, wie manche wollen, auf Herkules, sei es, wie andere wollen, auf Priamus zurückführe].[79]

Doch brechen wir damit diese flüchtigen Hinweise auf die Herkules-Genealogie der Habsburger ab und wenden uns nun den parallelen Konjekturen für das Bayerische Herzogshaus zu.

Diese Konjekturen sind im Auftrag des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. (1508–1550) zu einer Zeit erstellt worden, da andere, konkurrierende Herrscherhäuser – die französischen Könige, vor allem aber die Habsburger – sich bereits mit Herkules-Genealogien geschmückt hatten. Ihr ‚Erfinder' war Johannes Turmair, genannt Aventinus, der seit 1508 dem Herzogshaus als Prinzenerzieher diente und 1517 von den Herzögen Wilhelm und Ludwig zum bayerischen Geschichtsschreiber berufen wurde. Darauf schrieb er bis 1521 die lateinischen *Annales Ducum Boiariae*, anschließend die deutschsprachige *Bayerische Chronik*. Aventinus muß nicht nur mit den Schriften des Annius von Viterbo vertraut gewesen sein, sondern der Schüler von Celtis, der Student, der in Wien die Vorlesungen von Stabius hörte, war sicher auch mit den Herkules-Genealogien der Habsburger bekannt. Der Prinzenerzieher und Hof-Historiograph hat dieses genealogische Modell mit großem Eifer – dabei ohne Skrupel die von Anderen längst durchschauten Fälschungen des Annius von Viterbo benutzend – auf die Herrscher Bayerns übertragen.

In den *Annales* liest man: „Boiorum gentem (sicut ego in annalibus et bibliothecis Boiariae publicis reperio) condidit Alemanus Hercules" [Das Geschlecht der Bayern (so wie ich es in

Abb. 34: Karl V., Sieger bei Mühlberg, als Herkules, nach 1547. Revers einer Medaille

den Annalen und unseren öffentlichen Bibliotheken ermittle) gründete der „Teutsche Hercules"].[80] Aventin wird nicht müde, diese kühne Behauptung zu wiederholen und zu erweitern. Die zitierte Stelle ist irritierend. Er nennt nicht Annius von Viterbo oder eine andere Quelle, sondern beruft sich auf nicht näher indizierte Funde in Annalen und Bibliotheken. Eine zweite Stelle aus den Annalen weist mit der Nennung des Berosius eindeutig auf Annius von Viterbo, erweitert aber nun die Konjektur der Herkules-Genealogie ins Heraldische:

„Postremus regum Germaniae, quos Berosius enumerat, est Alemanus, cognomento Hercules, conditor primus Boiorum; insigne eius leo fuit, causa cognominis; proinde alere leones gentilicium est principibus nostris"

[Der letzte von den Königen Deutschlands, welchen Berosus aufzählt, ist Alemanus, mit Beinamen Herkules, erster Gründer der Bayern. Sein Wappenzeichen ist der Löwe. Von daher ist es unseren Fürsten Gewohnheit, Löwen zu hegen].[81]

So hat der Hofhistoriograph nun auch den Löwen, welchen die bayerischen Herzöge im Wappen führen, mit der Herkules-Genealogie verknüpft.

Eindringlicher und zuweilen von polemischem Temperament sind die entsprechenden Stellen in den deutschen Schriften Aventins. So heißt es in der *Chronik vom Alten Oting*: „Die Bairn, auf kriechisch und latein Boji genent, ist ain alt geporn lantfolk und haben iren ursprung vom vorgenanten Ergle Alman".[82] In den *Chronica vom ursprung, herkomen und taten der uralten Teutschen* liest man: „Alman und Almon ... Dises namens ist ein Künig in Teutschland gewesen, der Hercules genent, von dem die Baiern herkommen, wie dann vil wasser, märkt, schlösser und dörfer im Baierland von ime den namen haben als das wasser Allmon, so man jetzt nent die Altmül".[83] Hier wird also die genealogische Konstruktion durch die Etymologie der bayerischen Orts- und Flußnamen abgesichert. Am ausführlichsten aber sind die Stellen in der *Bayerische Chronik*:

Abb. 35: Hercules Alemannus mit Löwen, 2.V. 16. Jh. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Germ. 1600, fol. 5 R

„Der ainleft künig in Germanien, von dem Berosus, ein chaldeischer Priester von Babilon pürtig, schreibt, ist künig Alman, der teutsch Hercules, ein held und grosser krieger, hat vierundsechzig jar regirt; ist ein Vater der Baiern. ... Als unser altväter von im in teutschen reimen gesungen haben, so noch vorhanden sein, hat er ein lebendigen lewen mit im umher gefuert, darumb dan in der gemain man Ärcle und Ärgle kurz, das ist der herr und held mit dem argen pösen lewem, zuegenamt hat, darauß die Römer ihrer art nach Hercules, die Kriechen Heracles machen"[84]

Dieser Passus variiert die oben zitierte Stelle aus den *Annales*, aber erweitert sie in mehrfacher Hinsicht. Es wird behauptet, die Vorväter hätten in deutschen Reimen, die noch vorhanden seien, den Alman besungen. Ob Aventin tatsächlich solche Verse noch gefunden hat oder ob der Hinweis auf die Verse seine Erfindung ist, läßt sich wohl nicht mehr entscheiden. In den *Annales* war der Löwe nur eine Insignie des Herkules, jetzt soll Alman einen lebendigen Löwen mit sich herumführen und wird daher als „Ärgle" mit dem bösen Löwen bezeichnet. Das ist eine histrionische Abwandlung der eher ‚heraldischen' Stelle in den *Annales*. Sie hat sich auch ikonographisch niedergeschlagen. In seinen Dialogen zur Münchner Fürstenhochzeit von 1568 erwähnt nämlich Massimo Trojano als genealogisches Beweisstück „ein uraltes Bild von Hercules Alemanus ..., der mit der rechten Hand einen wilden Löwen an der Kette hält, welcher seinem Herrn, der ihn mit übermäßiger Kraft besiegt hat, Gehorsam erweist".[85] Ein Reflex dieses nicht mehr nachweisbaren Bildes scheint sich in einer Zeichnung in einer Münchner Handschrift erhalten zu haben (Abb. 35). Sie zeigt eine bärtige männliche Gestalt in einer merkwürdigen Rüstung, welche wahrscheinlich auf die sagenhafte Vorzeit weisen soll, wie sie ihre Linke auf das bayerische Wappen stützt, während sie mit der Rechten einen Löwen an der Kette führt. Die Überschrift lautet „Hercules Alemannus. Alman Ergle".[86]

Abb. 36: Herkules kämpft gegen die Hydra, um 1540. Landshut, Stadtresidenz

Danach haben die phantastischen Aventinischen Konjekturen am Ende auch ein herkulisches Ahnenbild der bayerischen Herzöge angeregt, wobei unklar ist, an welchem öffentlichen Ort im Umkreis der Dynastie dieses ikonographisch-genealogische ‚Beweisstück' zu sehen war.

Neu sind auch die Verdeutschungen „ärcle" und „Ärgle", wobei es apart ist, daß der Wittelsbachische Historiograph in dreister Umkehr der historischen Abfolge das lateinische *Hercules* und das griechische *Herakles* von deren deutschen Nachbildungen ableitet. Zitieren wir dafür noch einen letzten Satz: „In [will sagen: Aleman] haben unser vorvodern, die alten Teutschen, für ein got der krieg aufgeworfen und vast geêrt, wan sie sich mit den feinden haben wellen schlahen, in angerueft, etlich lieder von im gesungen".[87] Hier wendet sich die Berufung auf Herkules wie vorher auf dem Maximilianischen Holzschnitt ins Kriegerische.

Diese wenigen Zitate können nicht die ganzen Verflechtungen zwischen den verwunderlichen Herkules-Genealogien des Aventin und Annius von Viterbo sowie den genealogischen Konstruktionen um Maximilian erhellen. Aber sie reichen aus, um deutlich zu machen, mit welchem auch vor Erfindungen nicht zurückschreckenden Eifer der Historiograph der Wittelsbachischen Herzöge daran arbeitete, die Bayern auf den Stammvater Herkules zurück zu führen, ja für den „Teutschen" und bayerischen Herkules die Priorität gegenüber dem griechischen Heros in Anspruch zu nehmen und schließlich den Löwen im Wappen der bayerischen Fürsten als ein zusätzliches Argument für ihre Abkunft von Herkules einzuführen. Ob dabei Konkurrenz mit den Habsburgern eine Rolle spielte, ist hier nicht zu entscheiden. Für uns ist wichtig: seit Aventin gehörte die sagenhafte Abkunft von Herkules zum dynasti-

schen *Habitus* der Wittelsbachischen Herzöge. Jene zwölf Tondi mit Taten des Herkules, welche Herzog Ludwig X. nach 1537 an den Wänden des Italienischen Saales der Landshuter Stadtresidenz anbringen ließ, setzen diese Vorstellung von Herkules als dem ‚Vater der Bayern' voraus. Dort ist an dritter Stelle auch der Kampf des Herkules gegen die Lernäische Hydra zu sehen (Abb. 36). Man erblickt den Heros in der üblichen Ausfallstellung, wie er die Keule schwingt, um einen der Köpfe der Hydra abzuschlagen. Rechts im Hintergrund erkennt man eine Stadt – Argos? – und zwischen den Beinen des Herkules nähert sich in sehr merkwürdiger Gestalt jener Krebs, der den Helden auf Junos Geheiß in die Ferse zwicken soll. Die mit dem dargestellten Geschehen nicht völlig übereinstimmende Umschrift lautet: „Indomitam ferro flamnis mox edomat hydram atque docet mori" [Die mit Eisen nicht überwundene Hydra bezwingt er bald mit Feuer und lehrt (sie) zu sterben].[88]

Damit sind wir endlich gerüstet, uns jenem Wittelsbachischen Herkules-Programm zuzuwenden, welchem unser Akademieteppich entstammt. In diesem Programm sind alle Aspekte des herrscherlichen Herkules-Bezuges miteinander verflochten: die Nähe des Alciden zu den olympischen Göttern – also die kommende Apotheose – , die Taten des Herkules als Vor- und Urbild fürstlicher Herrschaft, die das Land von Monstren und Ungeheuern säubert, und die Anbindung der herzoglichen Genealogie an den ‚Vater der Bayern'. Zwischen 1546 und 1577 haben Herzog Wilhelm IV. und sein Sohn Albrecht V. die in Ruinen liegende Burg in Dachau zu einem erneuerten Schloß mit repräsentativem, dynastischen Anspruch restauriert. Ein Inschriftstein mit den herzoglichen Wappen, der sich ehemals in der dem Heiligen Nikolaus geweihten Schloßkapelle befand (Abb. 37), verkündet:

„Posteritati. Illustrissimi utriusque Bavariae Principes Comit[es] Pal[atini] Rheni D. Wilhelmus Eiusq[ue] Filius D. Albertus vetustiss[imum] hoc castr[um] ex ruinis prope restitut[um] novis aedificys exornaverunt. Prior MDXLVI alter XII post. A Christo nato"

[An die Nachwelt. Die hochberühmten Fürsten beider Bayern und Pfalzgrafen bei Rhein Herzog Wilhelm und dessen Sohn Herzog Albrecht haben dieses uralte, aus Ruinen ähnlich wieder hergestellte Schloß mit neuen Gebäuden geschmückt. Der Frühere 1546 nach Christi Geburt, der Andere zwölf Jahre hernach] (Abb. 37)

Gerahmt wird die Inschrifttafel von zwei theologischen Tugenden: rechts Caritas und links Fides. Die Fides trägt einen Helm und hielt, wie eine ältere Aufnahme zeigt, in der Linken

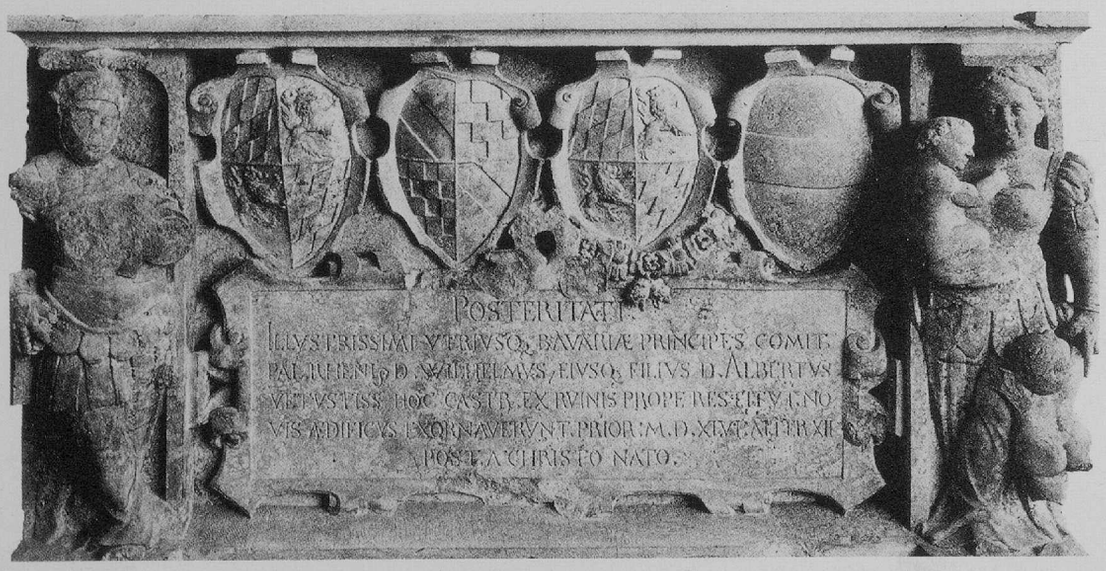


Abb. 37: Inschriftstein. Dachau, Schloß

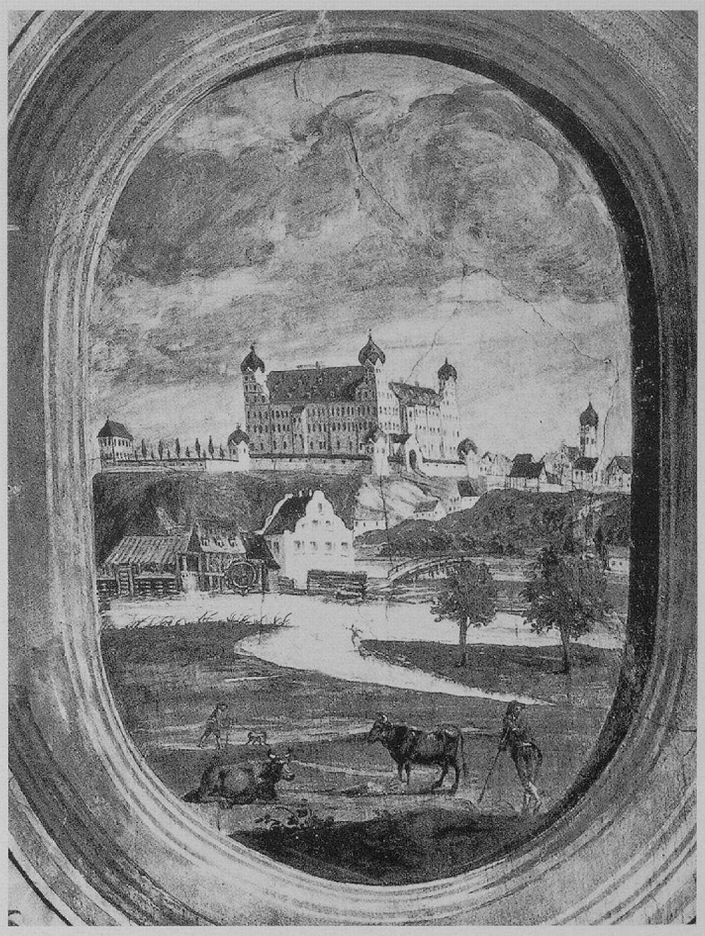


Abb. 38: Schloß Dachau. München, Antiquarium der Residenz

die Gesetzestafeln.[89] Damit gleicht sie der Gestalt der „Fede Cattolica", wie sie später in der Iconologia Cesare Ripas erscheinen wird. In der Erläuterung bei Ripa heißt es:

„Der Glaube als eine der theologischen Tugenden trägt auf dem Haupt einen Helm, um zu demonstrieren: um den wahren Glauben zu haben, muß man den Geist gegen die Schläge der feindlichen Waffen schützen, welche da sind: die natürlichen Gründe der Philosophen und die sophistischen Argumente der Haeretiker und schlechten Christen".[90]

So klingen in dieser Inschrifttafel aus der Schloßkapelle jene Töne aus dem konfessionellen Streit um den rechten Glauben an, die auch auf unserem Teppich vernehmlich werden. Ein Wandbild im Antiquarium der Münchner Residenz zeigt die Vierflügelanlage des Dachauer Schlosses. Sie war mit schlanken, von Zwiebeln bekrönten Ecktürmen ausgerüstet (Abb. 38). Das Schloß erhob sich auf einem mäßig hohen Berg über der Amper. Auf seine wechselvolle spätere Geschichte ist hier nicht einzugehen. Erhalten hat sich nur noch der Südtrakt, in dessen Obergeschoß sich jener nahezu 35 Meter lange, 12 Meter breite und 9 Meter hohe Saal erstreckt, dessen Wände einst die Herkules-Teppiche schmückten (Abb. 39). Auf beiden Längsseiten durch fünf hohe Fenster belichtet, ist dieser Saal mit seiner kostbaren Kassettendecke, seinen Malereien noch immer – auch ohne die längst nach München abgewanderten Teppiche – von imposanter Erscheinung. In der neueren Literatur wird er durchgehend als „Festsaal" geführt, eine Titulatur, die eher an das Bade- und Hotelwesen der ‚Belle Époque'

Abb. 39: Der ‚Große Saal'. Dachau, Schloß

Abb. 40: Wappen mit Löwe und Kreuz. Dachau, Schloß, ‚Großer Saal', Decke

erinnert als daß sie den repräsentativen Charakter einer solchen dynastischen „Sala" träfe. 1607 wurde der Raum einfach als „der Saal" bezeichnet, 1680 findet sich ein „großer Saal", 1681 der „schöne Saal".[91] Der Saal auf Schloß Dachau gehört in die Reihe jener großen repräsentativen Säle mit programmatischer Ausstattung, in denen sich Herrscherhäuser ebenso wie Stadtrepubliken – man denke nur an den Goldenen Saal im Augsburger Rathaus – monumental zur Schau stellten. Seine Bauzeit fällt in die Regierung Herzog Albrechts V. Sie war ungewöhnlich kurz. Mit den Bauarbeiten wurde um 1560 begonnen. In annähernd sieben Jahren war die gesamte Ausstattung – Kassettendecke, Wandmalereien, Glasfenster mit Wappen und auch die Teppichfolge mit den Taten des Herkules – installiert. Für die Jahre 1564 bis 1567 ist der Fortgang der Ausstattung durch Rechnungen dicht belegt. Der Saal bot sich in seinem vollen Ornat dar, als Renate von Lothringen am 19. Februar 1568 zwei Tage vor ihrer Vermählung mit dem Wittelsbachischen Erbprinzen Wilhelm auf Schloß Dachau Wohnung nahm. Mit seiner wappengeschmückten Kassettendecke, den Wappen auf den Fenstern und auf den kleineren Wirkteppichen, entfaltete er ein anspruchsvolles heraldisches Programm. Auf den Herkules-Teppichen an den Wänden wurden die bayerischen Herzöge nicht nur als Abkömmlinge des ‚Hercules Alemanus' gefeiert, auch ihre Taten wurden mit jenen des Herkules verglichen. Die anspruchsvolle Ausstattung dieses Saales war mehr als ein transitorisches Arrangement für die bevorstehende wittelsbachisch-lothringische Hochzeit. Sie verkündete im restaurierten „vetustissimum castrum" das mythische Alter, den Ruhm und die konfessionelle Sendung der wittelsbachischen Dynastie.[92]

Wenden wir uns zunächst den heraldischen Teilen des Programms zu. Sie kulminieren an der von dem Münchner Kistler Hans Wisreutter zwischen 1564 und 1566 gefertigten und montierten Kassettendecke. Künstlerisch gesehen ist diese Decke, zusammengesetzt aus verschiedenfarbigen einheimischen Hölzern, das Prunkstück des Saales, meisterhaft in der Schreinerarbeit, in den Intarsien, in dem Spiel mit geometrisch geordneten Ornamenten. Man liebte im späteren 16. Jahrhundert diese komplizierten Verschränkungen von Dekoration. Man findet sie an Möbeln, Gefäßen, in Büchern und in der Graphik. Die Deutschen waren in diesem Fach neben den Niederländern die unübertroffenen Meister. In dieses hölzerne

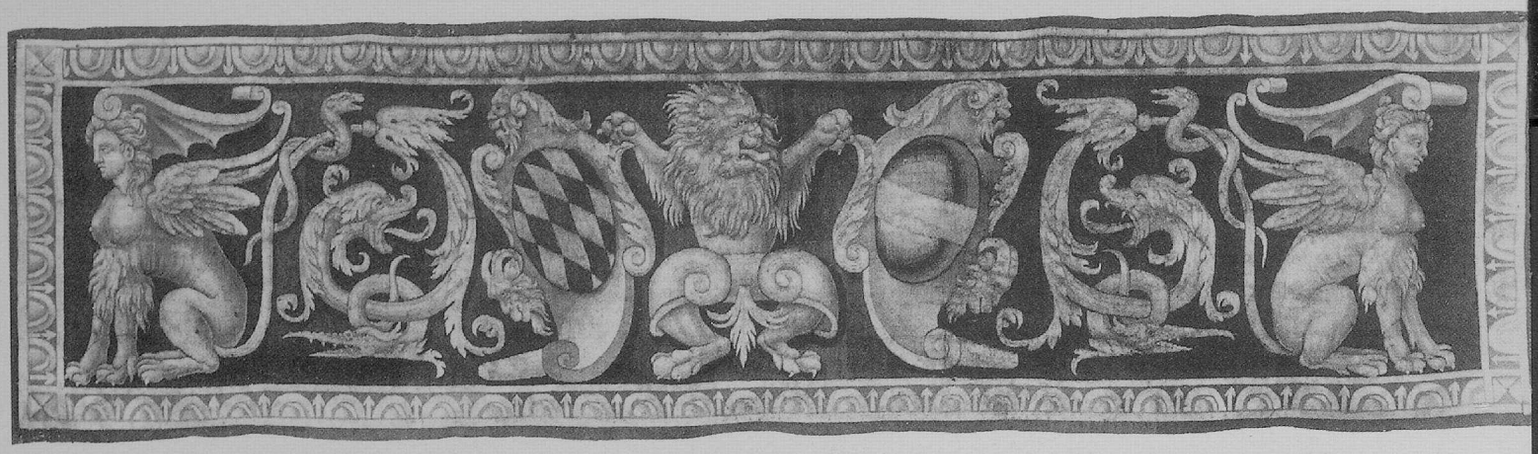


Abb. 41: Wappenteppich aus dem „Großen Saal" in Schloß Dachau. Bayerisches Nationalmuseum München

Gefüge sind, umgeben von Medaillons, sieben golden und farbig leuchtende Wappenschilde eingelassen. Diese sind die krönenden ‚Schlußsteine' des Saales. In der Mitte erglänzt ein Schild mit dem Doppeladler des Reiches und dem bayerischen Rautenwappen auf dessen Brust. Dieses Wappen bezieht sich offensichtlich auf Ludwig den Bayern (1314–1347), jenen Wittelsbacher, der als Kaiser zur allerhöchsten Stellung im Reich gelangt war. Es ist umgeben von den Wappen der beiden Bauherrn des wieder hergestellten Schlosses: Herzog Wilhelm IV. (1508–1550) und Albrecht V. (1550–1579) und deren badischen und österreichischen Gemahlinnen, Maria Jakobäa und Erzherzogin Anna. An den beiden Enden der Decke leuchten zwei ungewöhnliche heraldische Zeichen: ein Wappen mit drei Kronen und ein zweites mit einem Löwen, dem ein Kreuz zugeordnet ist (Abb. 40). Wie aus den Illustrationen zu den im Auftrag des Hofes geschriebenen und von Orlando di Lasso vertonten Bußpsalmen zu ersehen ist, sind das die Wappen der sagenhaften Könige Noricus und Bavarus, welche laut Aventin Söhne des ‚Hercules Alemanus' gewesen sein sollen. Die beiden Schilde erinnern also an die – fiktive – Herkules-Genealogie der bayerischen Herzöge. Die Zufügung des Kreuzes beim Löwen, welche sich ebenfalls in den Bußpsalmen wiederfindet, wendet den Herkules-Bezug ins Kirchliche und Konfessionelle. Darin zeigt sich Übereinstimmung mit der Botschaft unseres Teppichs, der die Wittelsbacher als Herkulier feiert, welche die – ketzerische – Hydra ausrotteten.[93]

Wappen waren auch an den Wänden des Saales zu sehen. Die Fenster an den Längswänden zeigten Wappenscheiben, deren Heraldik nicht überliefert ist.[94] Die Fensterbrüstungen waren mit schmalen gewirkten Wollteppichen geziert: Sie zeigten in der Mitte einen ‚grotesken' Löwen, welcher seine Pranken auf das bayerische Rautenwappen und den österreichischen Bindenschild – Anspielung auf Albrechts Gemahlin, Erzherzogin Anna – legte, während von den Seiten her Drachen und Schlangen anzüngelten (Abb. 41). Schließlich gab es noch Kissen mit dem bayerischen Rautenwappen.[95] Der Saal bot sich also in einer forcierten heraldischen Codierung dar, die immer wieder auf die Wittelsbacher, das Rautenwappen und den bayerischen Löwen Bezug nahm.

Unter der Kassettendecke zieht sich ein gemalter Fries mit zwölf Paaren von antiken Göttern hin, welchen der Münchner Hofmaler Hans Thonauer ausführte. Die Bezahlung erfolgte 1567, im gleichen Jahr, in dem die Herkules-Teppiche aufgehängt wurden.[96] In einer Kartusche sitzen sich jeweils ein Gott und eine Göttin gegenüber: an der nördlichen

Schmalwand z.B. Jupiter und Juno, an der Südwand Venus und Vulkan. Es handelt sich um eine freie Auswahl aus dem Kreis der olympischen Götter. Dabei kommt es zu gewitzten Zusammenstellungen, wie Aeolus und Fortuna – Wind und Glück – oder Sol und Iris – Sonne und Regenbogen. Auffallend ist die Häufigkeit von Götterpaaren, die sich auf Fruchtbarkeit, Gedeihen in der Natur beziehen: Bacchus und Ceres, Pan und Pomona, Saturn und Cibella (Cybele), auch Neptun und Luna. So möchte sich dieser Götterfries wohl auf das Blühen des bayerischen Landes unter der Herrschaft der Wittelsbacher beziehen. Zweifach läßt sich der Götterfries mit dem Herkules-Zyklus auf den Teppichen, welche unter ihm hingen, verbinden: 1. Das bayerische Land gedeiht, nachdem der (wittelsbachische) Herkules die wilden Tiere, die Monstren und die Riesen bezwungen und sein Territorium von ihnen gesäubert hat. 2. Nach Vollendung seiner Taten wird Herkules in den Kreis der Götter aufgenommen werden, die ihm zu Häupten versammelt sind, also eine Anspielung auf die kommende Apotheose.

Unter diesem Fries waren offenbar ringsum an den Wänden die Teppiche mit den Taten des Herkules aufgehängt. Diese waren die dominierenden Bilder in dem Saal und wirkten mit ihren plastischen und dramatisch bewegten Gestalten wesentlich ‚realistischer' und mächtiger als die nur in Grau- und Weißtönen gehaltenen Götter des Thonauer-Frieses. So ergab sich eine Stufung des Programms, das unten mit den kolossalen, lauten Herkules-Teppichen begann, in dem lichten Götterfries verschwebend höher aufstieg, um an der Decke von den golden glänzenden Wappen der Wittelsbacher leuchtend bekrönt zu werden. Zu beachten ist dabei, daß mit der Blau-Weißtönung der Herkules-Teppiche der heraldische Charakter des Programms noch einmal eindringlich betont wurde.

Über die Anordnung der Herkules-Teppiche, ihre Reihenfolge an den Wänden des Saales lassen sich nur Vermutungen anstellen. Der Zyklus umschließt dreizehn Behänge, alle mit Taten des Herkules. Die Auswahl der Bilder entsprach nicht dem klassischen *Dodekathlos*, sondern zeigte eine abweichende Auswahl, worauf unten zurückzukommen ist. Die Höhe aller Teppiche stimmt überein und beträgt etwa 5,30 Meter. Die Behänge müßten demnach die ganzen Wandflächen von dem Götterfries Thonauers herab bis auf den Fußboden, der ursprünglich etwa 10 cm tiefer lag als heute, bedeckt haben. Ungleich sind die Breitenmaße. Bei 10 Teppichen liegen sie einheitlich zwischen 5 und 5,40 Meter. Hingegen ist der Teppich mit dem Kampf des Herkules gegen die Kentauren über 8 Meter, jener mit dem Kampf gegen die Lernäische Hydra über 7 Meter breit. Umgekehrt beträgt die Breite des Teppichs mit den Säulen des Herkules nur etwas über 4 Meter.[97] Die dreizehn Gobelins konnten danach nicht alle an den Wänden des Saales Platz finden. Vermutlich hingen acht Teppiche mit normalem Breitenmaß an den Längsseiten des Saales zwischen den Fenstern, welche damals schmaler waren als die jetzigen, im 18. Jahrhundert erweiterten Öffnungen. Wahrscheinlich waren die Ränder in die Fensterlaibungen hinein umgeschlagen. Zwei weitere Gobelins mit normalem Breitenmaß hingen vielleicht an der östlichen Schmalseite zu Seiten des Eingangsportals, welches vom Wohntrakt in die *Sala* führte. Naheliegend ist, daß einer der breiteren Teppiche – sei es jener mit dem Kentaurenkampf, eher noch der inhaltlich gewichtigere mit dem Sieg über die Hydra – allein und herausgehoben an der gegenüberliegenden Schmalseite, also am Kopfende des Saales, gehangen hat. Zwei Gobelins müßten in einem anderen Raum angebracht gewesen sein. Jeder Versuch, eine Abfolge der Aufhängung des Zyklus zu rekonstruieren, bleibt im übrigen Spekulation.

Werfen wir einen ersten Blick auf die Herkules-Folge. Ich wähle dafür zwei Behänge aus, die nach der gewöhnlichen Abfolge der Taten in den Herkules-Sagen am Anfang gestanden haben müßten. Der erste Behang zeigt die seit Pindar überlieferte Sage, nach welcher der acht Monate alte Herkules unter den vor Schreck erstarrten und zugleich erstaunten Blicken

Abb. 42: Herkules-Teppiche: Erwürgung der beiden Schlangen.
Bayerische Schlösserverwaltung, München

der Eltern mit seinen kindlichen Händen zwei Schlangen erwürgte, welche Juno ausgesandt hatte, um den Neugeborenen zu töten (Abb. 42). Wie auf allen Teppichen wird das innere Bild von einer breiten Bordüre gerahmt, welche mit Drachen, Satyrköpfen, Arabesken und Grotesken geschmückt ist. Wie ein Satyrspiel oder Drolerien umspielen diese Randverzierungen die monumental-heroische Darstellung im Zentrum. In der Mitte der oberen Bordüre erkennt man eine Inschrifttafel mit zweizeiliger lateinischer Inschrift. Die obere Zeile lautet: „ Intrepide e cunis surgens puer arripit angues" [Sich furchtlos aus der Wiege erhebend, ergreift der Knabe die Schlangen], die untere: „Humanis certe viribus impar opus" [Eine über menschliche Kräfte hinausgehende Tat]. Das Schema und der Charakter der Teppichfolge lassen sich schon an diesem ersten Behang klar ablesen. Eine verspielte Bordüre rahmt ein Bild, welches die Tat des Heroen umschweiflos durch große Figuren schlagend vor Augen führt. Der Tenor der begleitenden hexametrischen Inschrift ist panegyrisch, die Formulierungen eher lakonisch.

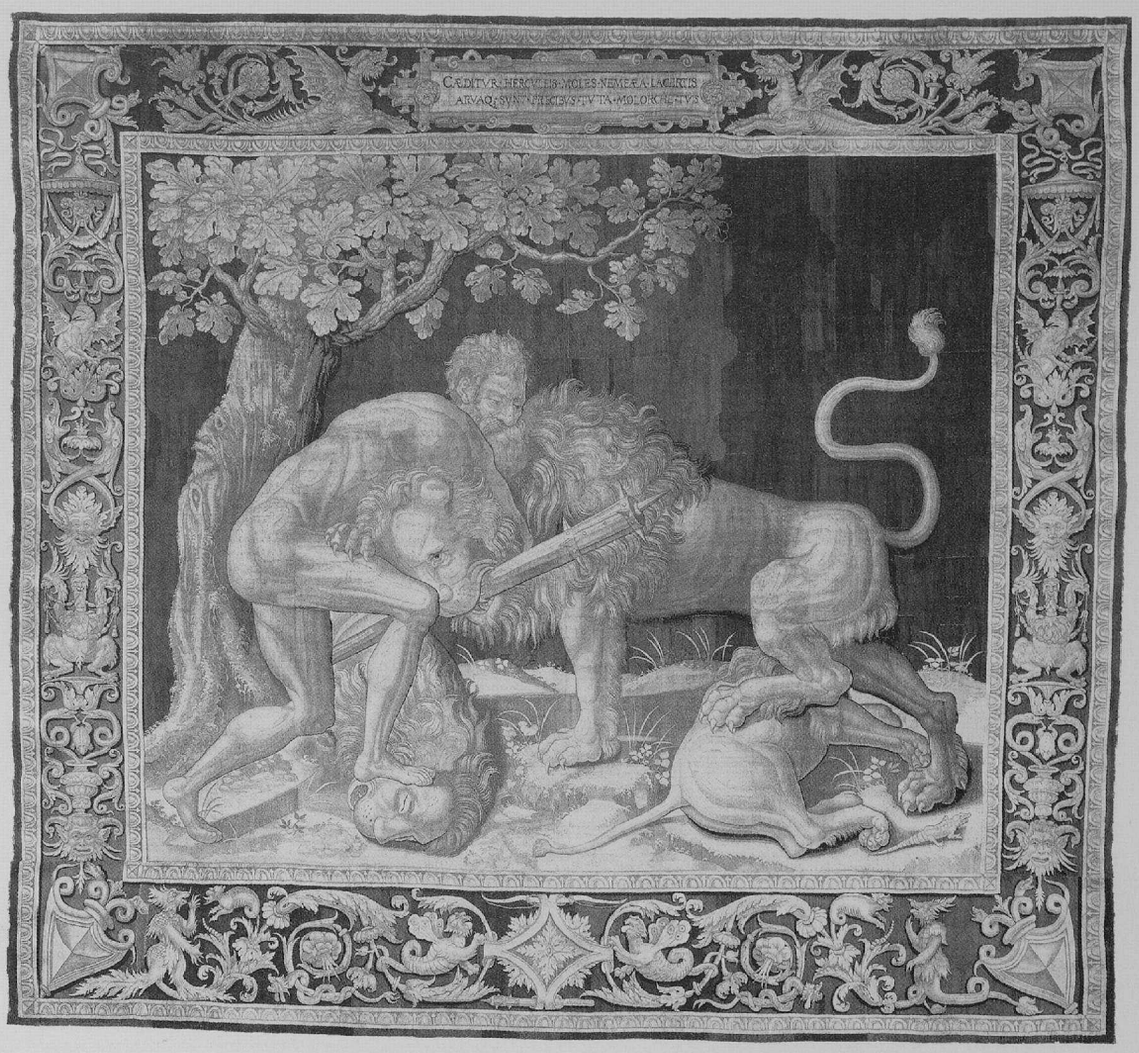


Abb. 43: Herkules-Teppiche: Die Bezwingung des Nemeïschen Löwen.
Bayerische Schlösserverwaltung, München

Der nächste Behang zeigt die berühmteste Tat des Herkules, die im *Dodekathlos* immer an erster Stelle steht: den Sieg über den Nemeïschen Löwen (Abb. 43). In einer Wittelsbachischen Herkules-Folge kam diesem Bilde aus heraldischen Gründen und wegen der oben referierten Sagenüberlieferung, der ‚Hercules Alemanus' habe einen Löwen mit sich geführt, besonderes Gewicht zu. Die rüde Schlagkraft der Herkules-Bilder – der „forze" des Herkules – tritt auf weit drastischere Weise vor Augen als bei der Schlangenerwürgung. Kaum Beiwerk. Am Fuß einer knorrigen Eiche erwürgt der wie ein Muskelmann agierende Herkules den dräuenden, sich in seine ‚Keule' verbeißenden Löwen. Die Beischrift in der oberen Zeile lautet: „Caeditur Herculeis Moles Nemeaea lacertis" [Durch die Muskeln des Herkules wird die nemeïsche Masse erdrückt], in der unteren Zeile: „Arvaq[ue] sunt precibus tuta Molorche tuis" [Die Fluren sind sicher durch deine Bitten, Molorchus]. „Molorche" ist eine Anspielung auf den Winzer oder Hirten Molorchus, der Herkules in Nemea Gastfreundschaft gewährt haben soll und von dem Helden danach mit den durch seinen Sieg befriedeten Län-

dereien um Nemea beschenkt wurde. Bei Martial 4, LXIV 30, heißt es: „facti modo divitis, Molorchi" [des eben reich gewordenen Molorchus], bei Vergil, Georgica III, 19, werden die „luci Molorchi", also die Haine des Molorchus, erwähnt. Diese Stellen sind aufschlußreich, weil sie die Tötung des Löwen durch Herkules mit der Befriedung und dem Reichtum des Landes verbinden, was sich dann wieder auf die pazifizierende und segensreiche Tätigkeit des Landesfürsten beziehen ließ. Solche kraftstrotzende Schilderung, deren Wirkung an den Wänden des Schloß-Saales um vieles massiver gewirkt haben muß als bei der heutigen, rein dekorativen Hängung in einem Konzertsaal, entsprach sicher den Intentionen des herzoglichen Auftraggebers. Sie erklärt sich aber auch aus der etwas verwickelten Entstehungsgeschichte der Behänge, der wir uns jetzt zuwenden müssen.

Der bayerische Herzog verfügte, als er gegen 1565 den großen Saal auf Schloß Dachau mit Teppichen zu schmücken wünschte, über keine eigene Gobelinmanufaktur. So lag es nahe, sich wegen des Auftrags in den südlichen Niederlanden umzusehen, die damals gerade noch eine Art europäisches Monopol für das Wirken von Teppichen besaßen. Als Vermittler kamen die Fugger in Frage, die nicht nur dem Herzog bei der Erwerbung von Kunstgegenständen als Agenten dienten, sondern schon seit Jahrzehnten am wichtigsten Handelsplatz in den südlichen Niederlanden, in Antwerpen, eine wichtige Faktorei unterhielten.[98] Die veröffentlichten Archivalien ergeben kein vollständiges Bild der Auftragsvergabe, lassen aber den Ablauf des Geschäfts in großen Zügen erkennen. Am 6. Januar 1565 schrieb Hanns Fugger aus Antwerpen an seinen Bruder Marx in Augsburg: „Wie sonst eur gunsten melden, der fürst von Bayrn vorhabens sey, ettlich tapysserien machen zulassen, soll derhalben albald ainen maister hinauff fertigen, das jm der sein intention sagen künde ... ich hie mit etlichen geredt ... so ist alsbald ir fragen, ob man fein oder gemain werck haben wölle". Dann folgen Preisangaben je nach Manufakturen – Audenarde, Hennegau, Brüssel und Antwerpen – und es geht weiter: „Also von nötten, ire fürstlich gnad zaigen beylichen an, was für werck sy haben wöllen". Schließlich heißt es: „Sy begerten auch zuwissen, ob man historias, vertura, wildtnüssen mit thiern etc. haben wolte, dann diss volck hat allzeit solch Ding jnn klainen vidimussen ainen sehen zulassen".[99] Der in Antwerpen weilende Hanns Fugger weiß also zu diesem Zeitpunkt von dem Vorhaben des Herzogs, Teppiche zu bestellen, hat aber keine Angaben über Kostenvorstellungen und das gewünschte Thema.

Marx Fugger in Augsburg zeigt sich detaillierter unterrichtet. Er sendet dem Herzog am 21. Januar 1565 eine Kopie des Schreibens von Hanns und fügt eine Zuschrift an, in der es heißt: „Und demnach ich von e.g. anderst nie vermerkhehe dann das sy dj tapizerey von zimlich grober arbeit und ohne seyden wolle machen lassen". Er weiß also, daß der Herzog nicht die teure Ausführung wünscht. Er fährt fort: „Derwegen mein guet bedunckhen, man hett hinab geschriben, das e.g. dj forze Herculis in ain grossen saal wolten machen lassen mit gweltigen grossen figurn, doch ohne seyden ... und alles allain von 2 Farben principaliter, ohne dj schattierung". Diese Auskünfte sind aufschlußreich. Anfang 1565 stand demnach das Herkules-Thema fest. Auch der Wunsch nach monumentaler Wirkung zu geringen Kosten war ausgesprochen. Man wollte einen Meister aus Antwerpen nach München kommen lassen „mit vermeldung, da ein sollicher ainichen patron dieser forze hat, mocht er den mit sich nemmen". Es sollen also, falls vorhanden, „Patronen" – Kartons – für die Herkules-Folge in München vorgelegt werden.[100]

Die Sache scheint sich dann in die Länge gezogen zu haben. Offenbar sind Antwerpener Wirker nie in München angereist, und der Auftrag wurde ohne eine solche direkte Vorsprache am Wittelsbachischen Hof nach Antwerpen vergeben. Am 14. Juli 1566 schreibt Marx Fugger an den Herzog, er habe zwölf „Reposteros" (Entwürfe) erhalten, rate jedoch, ehe sie nach Antwerpen weitergeleitet würden, die Wappen ummalen zu lassen, da diese sonst

„verkert" (seitenverkehrt) gewirkt würden.[101] Die Stelle unterrichtet über den Fortschritt der Verhandlungen bis Juli 1566, doch bleibt sie unklar. Die gewünschte Ummalung der Wappen könnte sich ja nur auf die Wappenteppiche beziehen. Da die zehn Wappenteppiche jedoch alle die gleiche Darstellung zeigten, würde mehrere Entwürfe für diese keinen Sinn machen. Was also zeigten die zwölf „Reposteros", von denen Marx Fugger schreibt? Man wird sicher annehmen dürfen, daß irgendwann Entwürfe für die in Aussicht genommenen „forze Herculis" am Münchner Hof vorgelegt wurden, und es liegt dann nahe, zu vermuten, daß dabei Korrekturwünsche des Auftraggebers geäußert worden sind. Die Abweichungen von den bekannten Vorlagen, wie wir sie sogleich kennen lernen werden, lassen sich kaum anders erklären. Aber die Quellen lassen uns in diesem Punkt im Stich, wenigstens jene Quellen, die bis jetzt bekannt sind. Die Lieferung der Teppiche muß schließlich äußerst expeditiv erfolgt sein. Unter den Ausgaben für Schloß Dachau im Jahr 1567 findet sich der Eintrag: „Zalt maister Michael hofschlosser vor den eysnen stangen zu den töpichen auf den saal fl. 26" und weiter: „Maister Martin hofschneider verzört, wie er die Tapötzerei auf dem sal gar verricht fl. 2 dl. 21"[102] Spätestens Ende 1567 müssen die Herkules-Teppiche also im Saal in Schloß Dachau gehangen haben.

Soweit reichen die Auskünfte der Quellen. Weitere Indizien für die Entstehungsgeschichte der Teppiche lassen sich dem Befund und den Darstellungen auf den Behängen entnehmen. Mehrfach findet sich in der Wirkkante die Antwerpener Stadtmarke – ein Torturm mit zwei Händen – und die Signatur M D BOS. Demnach ist der Auftrag für die Herkules-Folge an die Firma Michel de Bos vergeben worden, eine Brüsseler Manufaktur, die sich gegen 1560 in Antwerpen niedergelassen hatte.[103] Mehr ist einstweilen nicht bekannt. Weder über den schließlich vereinbarten Preis, über einen Vertragsabschluß oder über die vermutlich über Marx Fugger abgewickelte Bezahlung wissen wir etwas.

Die nächste Frage lautet: Woher besorgten sich die Manufaktur oder der Auftraggeber moderne Vorlagen für einen Zyklus mit den Taten des Herkules? Quellen geben darüber keine Auskunft, aber die Frage läßt sich von der Bildüberlieferung her eindeutig beantworten. Man griff nach dem vermutlich neuesten und spektakulärsten Herkules-Zyklus, den es damals in Antwerpen zu sehen gab. Um 1555 ließ Niclaes Jongelinck, Zolleinnehmer für Seeland und eifriger Kunstsammler, sein neu bezogenes Haus von dem angesehensten örtlichen Maler Frans Floris mit zehn Bildern von Herkules-Taten und sieben Bildern mit den Freien Künsten schmücken.[104] Der reich gewordene Zolleinnehmer umgab sich mit Darstellungen des Tugendhelden Herkules und der Wissenschaften, der *Virtus* und der *Artes*. Es ist nicht ohne Witz, daß diese Herkules-Folge eines bürgerlichen Aufsteigers zum Vorbild für die dynastischen Herkules-Bilder der Wittelsbacher wurde. Sinnvoll jedoch ist, daß die „gweltigen Figurn" der Dachauer Teppiche von der Malerei des Frans Floris inspiriert sind. Frans Floris (1515/20–1570), der sich in Rom aufgehalten hatte, gehörte zu jenem Flügel der flämischen Malerei, welcher sich ganz dem Vorbild der italienischen Kunst hingab, war vor allem ein übertreibender Nachahmer der muskulösen Figuren Michelangelos. Auf seinen Gemälden wie dem berühmten Engelssturz aus der Antwerpener Kathedrale bekommen die Michelangelesken Gestalten etwas Abgehäutetes, Sperriges und Gespreiztes. Er schlägt einen knarrenden Ton an, der noch in den Muskelmännern auf den Dachauer Herkules-Teppichen nachklingt. Es ist Michelangelo, es ist italienische „maniera grande", jedoch verhärtet, veräußerlicht und aus zweiter und dritter Hand.[105]

Der Herkules-Zyklus des Floris für Nicolaes Jongelinck ist seit dem 18. Jahrhundert verschollen. Nur ein einziges Bild, der Kampf des Herkules mit Antäus ist vor dreißig Jahren in einer Brüsseler Privatsammlung wieder aufgetaucht (Abb. 44).[106] Es ist ein Hochformat mit bildbeherrschenden Figuren: Herkules, Antäus und ihnen zu Füßen Gaea. Der landschaftli-

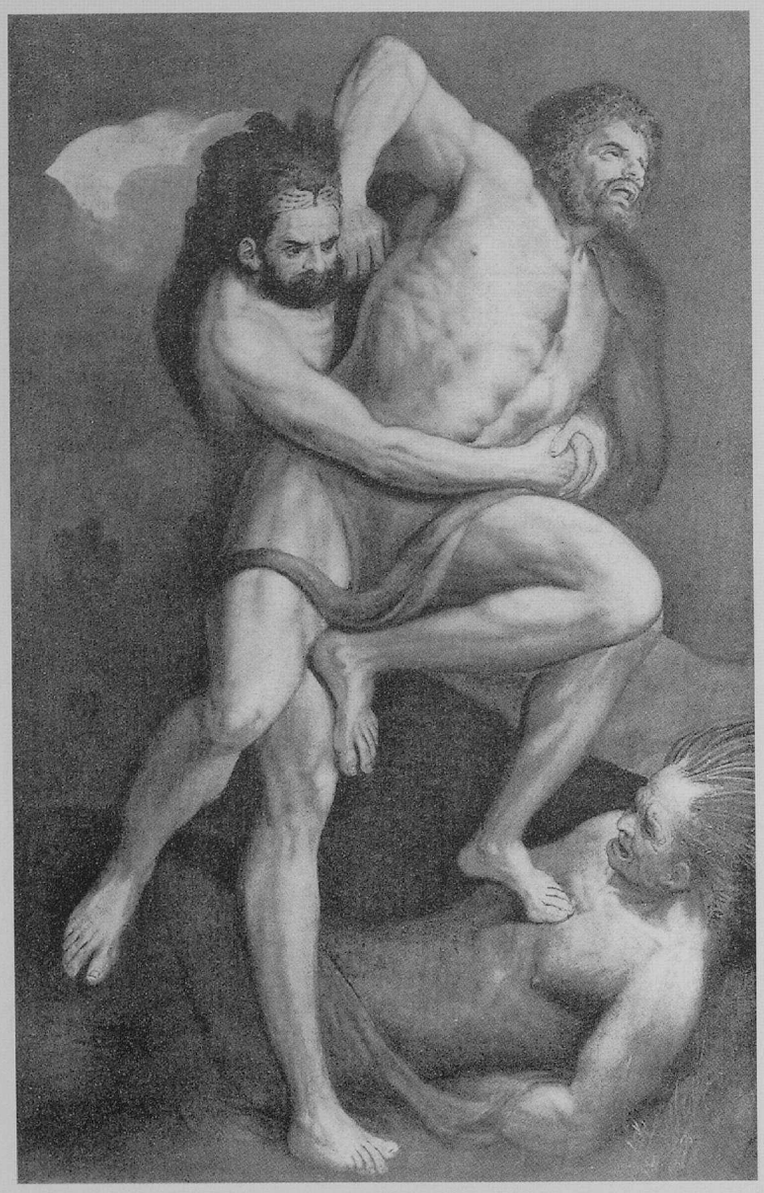


Abb. 44: Frans Floris, Herkules und Antäus, um 1555. Brüssel, Privatbesitz

che Hintergrund ist nur vage angedeutet. Die muskulösen Figuren, ihre eckigen Bewegungen stimmen mit dem entsprechenden Münchner Teppich (Abb. 45) überein, nicht aber die Komposition. Der Teppich zeigt ein Bild im Breitformat und fügt als landschaftliche Füllsel Hügel und Baum hinzu.

Tatsächlich haben die Gemälde des Floris aus dem Hause von Niclaes Jongelinck nicht als die direkten Vorlagen für die Dachauer Teppichfolge gedient. Vielmehr schob sich als vermittelndes Zwischenglied jenes neue Medium der reproduzierenden Druckgraphik ein, welches in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Antwerpen für das nördliche Europa seinen geschäftlichen Mittelpunkt hatte.[107] Das dort ansässige Verlagshaus des selbst als Stecher tätigen Hieronymus Cock mit dem signifikanten Firmennamen „Aux quatre vents" gab zwischen 1548 und 1570 nicht weniger als tausend Graphiken heraus. Cock war eine Art Bill

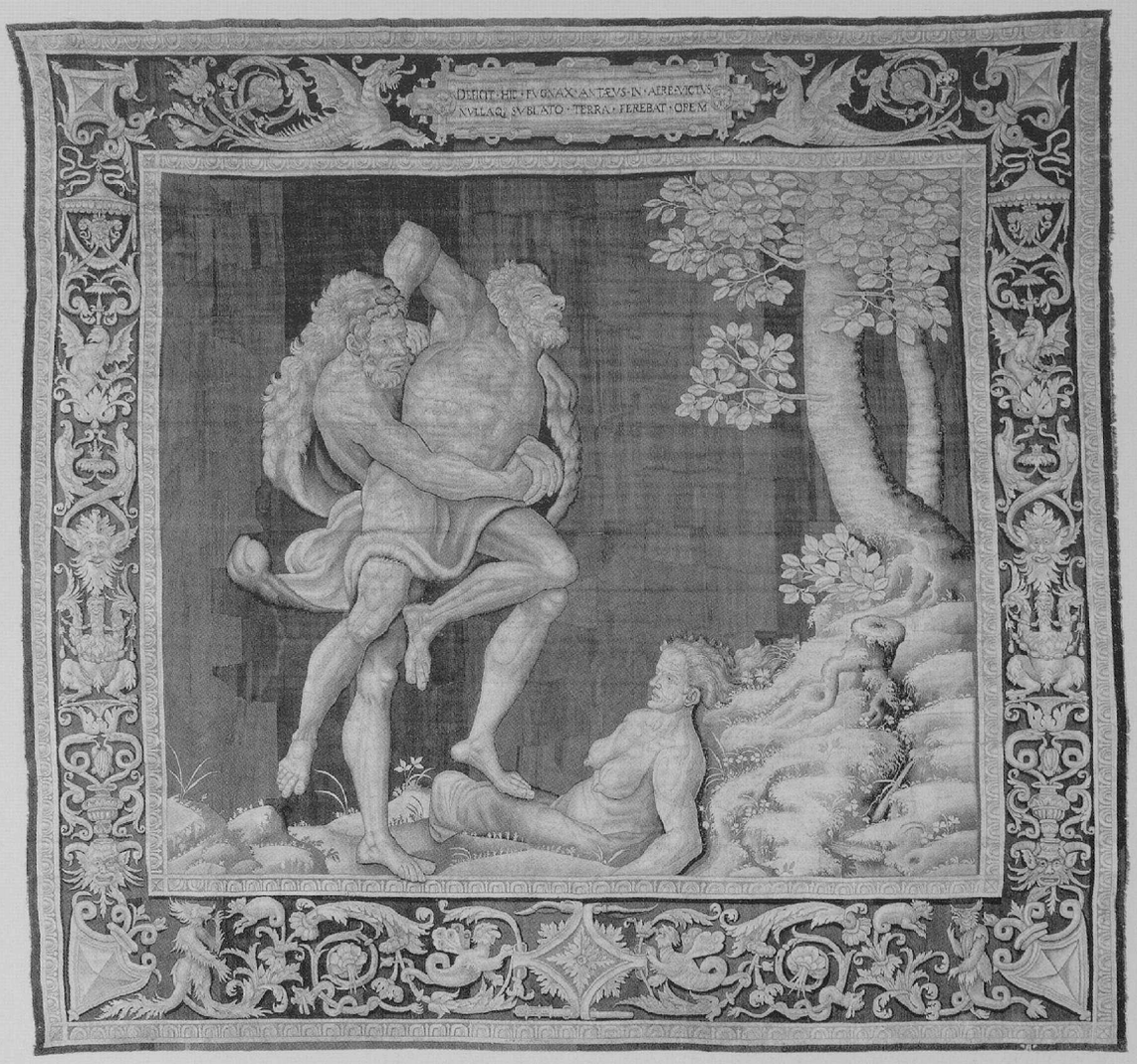


Abb. 45: Herkules-Teppiche: Herkules und Antäus.
Bayerische Schlösserverwaltung, München

Gates im Kunstbetrieb des 16. Jahrhunderts. Er hatte sein Unternehmen arbeitsteilig organisiert, beschäftigte Entwerfer, Stecher, anscheinend auch Textdichter. Er verkaufte direkt, lieferte aber auch an die berühmte örtliche Offizin Plantin.[108] Cock verbreitete unter anderem die Werke von Pieter Bruegel d. Ä., Heemskerck, aber auch von Frans Floris. Zu den Stechern, welche er für sich arbeiten ließ, gehörte Cornelis Cort. Cort hatte 1563 – also zwei Jahre vor dem Auftrag für die Dachauer Herkules-Teppiche – Stiche nach den Herkules-Bildern des Frans Floris im Hause des Nicolaes Jongelinck gemacht. Sie sind meist in der linken unteren Ecke signiert: „F. Floris inventor. H. Cock excu[dit] 1563".[109] Wir kennen den zerstörten oder unauffindbaren Zyklus des Floris heute mit Ausnahme des eben erwähnten Antäus-Bildes nur noch aus diesen, die Vorlagen offenbar erheblich verändernden, Nachstichen. Wie uns van Mander überliefert, hat Cock nicht direkt nach den Gemälden von Floris gestochen, sondern nach Zeichnungen, welche der Floris-Schüler Simon Janß. Kies

Abb. 46: Cornelis Cort (nach Frans Foris), Herkules und Antäus, 1563

nach den Gemälden gefertigt hatte.[110] Diese Zeichnungen kennen wir nicht. Die Stiche von Cort setzen die Hochformate in Breitformate um, erweitern sie durch landschaftliche Staffagen, betonen die erzählerische Seite der Darstellung und fügen beschreibende lateinische Verse hinzu. Ein Blick auf den Stich nach dem Antäus-Bild (Abb. 46) kann das Verfahren verdeutlichen und erspart uns weitere Worte. Es ist die expeditive Aufbereitung der Floris-Bilder für die Verbreitung durch einen international weit gestreuten Graphik- und Vorlagenhandel.

Für zehn von den dreizehn Teppichen mit den „forze Herculis" hat die Manufaktur des Michel de Bos die damals brandneuen Stiche von Cock nach Floris als Vorlagen benutzt. Für drei weitere Teppiche – die Erwürgung der Schlangen durch den Knaben Herkules, die Vertreibung der stymphalischen Vögel und die Aufrichtung der beiden Säulen an der Meerenge zwischen Europa und Afrika – müssen andere Vorlagen benutzt worden sein, die bis jetzt nicht identifiziert sind. Die spannungsärmere, steifere und leicht klassizistische Formensprache deutet jedenfalls nicht auf Entwürfe von Floris.

Die Umwandlung der breit erzählenden Stichvorlagen in die monumentalen Darstellungen der „forze" auf den Bildteppichen, die Befriedigung des dynastischen Interesses an stämmiger Rühmung des Stammvaters und kämpfenden Tugendhelden, verlangte erhebliche kompositionelle Vereinfachungen und scheint in einzelnen Fällen auch zu inhaltlicher Zuspitzung geführt zu haben. Es muß also sicherlich Zwischenentwürfe gegeben haben, wobei nicht

Abb. 47: Cornelis Cort (nach Frans Foris), Herkules' Bezwingung des Nemeïschen Löwen, 1563

mehr zu entscheiden ist, welche Änderungen auf Wünsche der Manufaktur zurückgehen – diese mußte ja die einschränkenden technischen Bedingtheiten der nur zweifarbigen Wollteppiche in Rechnung stellen – und welche Korrekturen aus inhaltlichen oder ästhetischen Gründen vom Münchner Hof verlangt worden sein mögen. Eigentlich müßte man daraufhin Teppich für Teppich mit den Stichvorlagen vergleichen. Aber diese Aufgabe muß einer kommenden monographischen Behandlung der ganzen Folge überlassen bleiben. Ich beschränke mich hier auf zwei Beispiele, den ‚Kampf mit dem Nemeïschen Löwen' und die ‚Besiegung der Lernäischen Hydra', also den Akademieteppich.

Der Cock'sche Stich zeigt den Kampf mit dem Nemeïschen Löwen vor einer wilden Landschaft mit Hügel, Gebüsch, verschiedenen Baumstämmen und einem Ausblick in die Ferne (Abb. 47). Im Vordergrund erblickt man sogar eine Eidechse. Links haben sich zwei nackte Gestalten aus Furcht vor dem Löwen auf die Bäume gerettet, möglicherweise eine Anspielung auf den in der Beischrift erwähnten Molorchus. Auf dem Teppich ist die Komposition dagegen radikal vereinfacht (vgl. Abb. 43). In heraldischen Umrissen heben sich die kämpfenden Gestalten von dem ‚Wittelsbachisch' blauen Hintergrund ab. Wörtlich übernommen sind nur die Figuren, aber auch sie nicht ohne inhaltlich bedeutungsvolle Änderungen. Auf dem Stich bleibt das Antlitz des Herkules hinter der Mähne des Löwen verborgen. Auf dem Teppich ist das Haupt des siegenden Helden uns zugewandt und überragt die Mähne des Löwen. Der Triumph des Herkules wird also sichtbarer betont. Auf dem Stich beißt

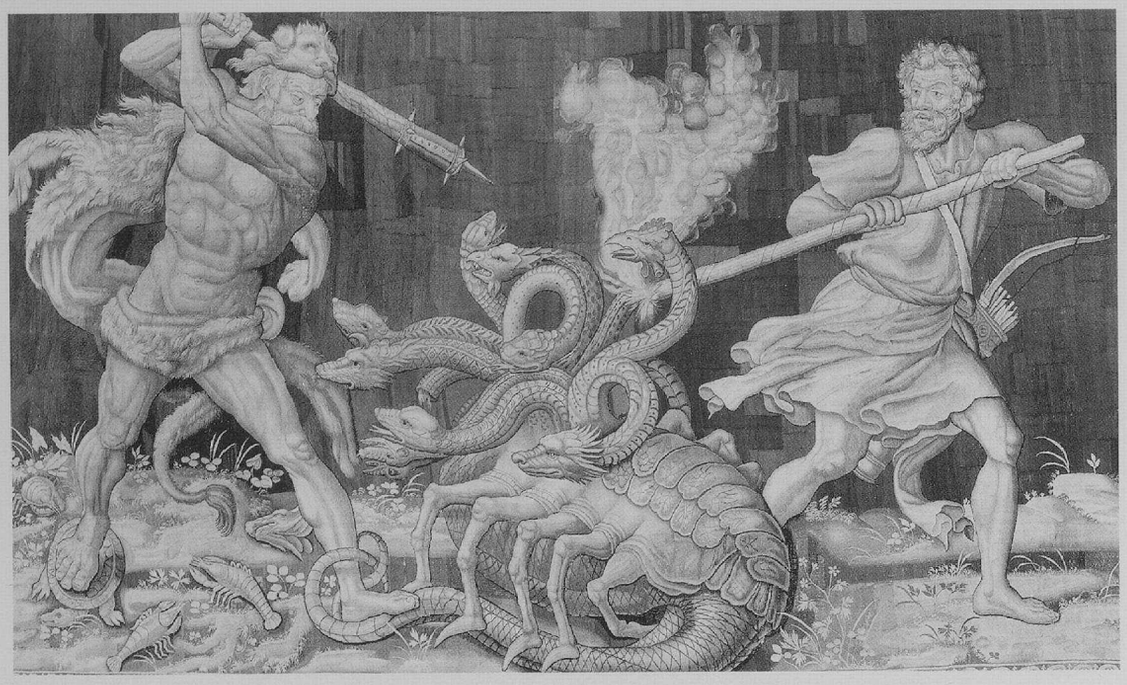


Abb. 48: Herkules-Teppiche: Der Kampf mit der Lernäischen Hydra.
Bayerische Schlösserverwaltung, München / Bayerische Akademie der Wissenschaften

der Löwe in die Keule des Alciden, auf dem Teppich jedoch in den Streitkolben. Die Bewaffnung des Herkules wird modernisiert, was den Bezug zur politischen Aktualität provokativer macht. Während die Hintergrundslandschaft auf dem Teppich völlig verschwunden ist, erhebt sich am linken Rande ein knorriger Eichbaum mit belaubtem Wipfel. Die Wahl dieses Baumes, von welchem auf dem Stich nur der Stamm mit einigen, nicht identifizierbaren Blättern zu sehen war, ist wohl inhaltlich zu verstehen. Die Eiche galt als ein Baum aus jener mythischen Urzeit, in welcher der Wittelsbachische Stammvater Herkules seine Heldentaten vollbracht haben sollte, außerdem symbolisierte sie unbeugbare Stärke, welche jedem Sturm trotzt.[111] Der Grundton der Darstellung ist schlagetöterische Heroisierung. Wir blicken auf die letzte Station einer signifikanten stilphysiognomischen Verwandlung von den inhaltsschweren Gestalten Michelangelos zu den übertreibenden Muskelspielen des Frans Floris über die publizistische Geschwätzigkeit der Cock'schen Stiche bis zur rüden dynastischen Monumentalität der Wittelsbachischen Teppiche. Das ist ein Lehrstück für die regredierende Instrumentalisierung von Formen und Mythen.

Unter den dreizehn Teppichen mit den „forze Herculis" entfaltet jener mit der Darstellung des Kampfes gegen die Lernäische Hydra (Abb. 48), welcher jetzt an der Stirnwand des Vortragssaals der Akademie der Wissenschaften prangt, den stärksten Furor. Mit 7,10 Meter Breite zeigt er eines der größten Formate und hing, wie schon angedeutet, vielleicht an herausgehobener Stelle an der Schmalseite des Saales auf Schloß Dachau. In Wut und Raserei heben sich die Gestalten der beiden Kämpfenden – jene des Herkules und die seines Gefährten Jolaus – mit der hellen Tönung ihrer Leiber von dem blauen Grunde des Teppichs ab. Die Flamme zischt. Der Streitkolben wird geschwungen. Mit Feuer und Schwert wird die vielköpfige Hydra besiegt. Ihre zoologisch zwischen Schlange und Schalentier monströs

Abb. 49: A. Dürer, Das apokalyptische Weib und der siebenköpfige Drache, 1498

schillernde Erscheinung erinnert nicht zufällig an Ungeheuer wie den Drachen auf Dürers berühmtem Holzschnitt von 1498 mit dem Sonnenweib und dem siebenköpfigen Drachen (Abb. 49). Das Köpfen und Ausräuchern der Hydra gleicht dem Kampf gegen den religiösen Aufruhr und gegen die ihr Haupt immer wieder aufs neue erhebende Häresie. Kein zweiter Teppich der Folge ist von vergleichbarer Ausdruckswut und lehrt durch seine Dynamik so sehr das Fürchten.

Herkules hat sich zur Linken in jenem grätschbeinigen Stand aufgebaut, wie wir ihn bei Goltzius (vgl. Abb. 9) und Tetrode (vgl. Abb. 10) gesehen haben. Bekleidet ist er nur mit dem Löwenfell, wobei zwischen dem wie ein Helm aufgesetzten Löwenhaupt und dem Antlitz des Helden eine auffallende physiognomische Verwandtschaft besteht. Mit beiden erhobenen Händen schwingt Herkules den Streitkolben – es ist derselbe, welchen wir schon im Maul des Nemeischen Löwen erblickt haben (vgl. Abb. 43). Die Hydra windet und ringelt sich vor ihm auf dem Boden: ein hybrides Gebilde aus Schlangenköpfen und Drachenschwanz, schuppigem Rücken und Krebsbeinen – scheußlich, abstoßend und auf das

Schlimmste erschreckend. Das Ungeheuer greift an, streckt seine Köpfe züngelnd dem Herkules entgegen, einer von diesen verbeißt sich gar in das Löwenfell des Herkules. Schon in der Tierkunde des Altertums hieß es, daß Drachen ihre eigentliche Kraft nicht in den Zähnen, sondern im Schwanze hätten: „Vim non in dentibus, sed in cauda habet"[112]. Damit mag eine Überlieferung in Zusammenhang stehen, nach welcher die Hydra beim Kampf ihren Schwanz um das Bein des Herkules gewunden haben soll, wohl um diesen zu Fall zu bringen.[113] Auf dem Teppich ringelt die Hydra ihren Schwanz um das linke Bein des Herkules, während umgekehrt der Tugendheld auf die Cauda des Gift hauchenden Monsters tritt.

Bekanntlich kann Herkules die Hydra zunächst nicht bezwingen, weil an Stelle jedes mit der Keule abgeschlagenen Hauptes des Monstrums sofort zwei neue hervorwuchsen. Die Hydra auf dem Teppich hat elf Köpfe, zwei sind abgeschlagen, einer davon liegt neben Herkules linkem Bein auf der Erde. Herkules muß seinen Begleiter Jolaus zu Hilfe rufen, der einen benachbarten Wald in Brand steckt und mit dem entfachten Feuer herbeieilt, um die Halsstümpfe unter den abgeschlagenen Köpfen der Hydra auszubrennen.[114] Auf dem Teppich ist er als eine Gegenfigur zu Herkules charakterisiert: Bekleidet mit einem kurzen, gegürteten Gewand, bewaffnet mit Bogen und Köcher, weniger muskulös als behende, eilfertig auf die bedrohliche Situation reagierend. Mit einem einer gewundenen Kerze gleichenden Stab legt er Feuer an einen der Schlangenhälse, worauf eine Wolke von Dampf oder Rauch emporfährt. Die Hitze des Streitens gegen die Hydra könnte sengender nicht vor Augen geführt sein.

An dieser Stelle wird es nun notwendig, den Teppich mit der mutmaßlichen Vorlage, also dem Cort'schen Stich zu vergleichen, wobei erhebliche Veränderungen zu Tage treten (Abb. 50). Nicht nur ist wie auf den anderen Teppichen die landschaftliche Staffage verschwunden, sondern die Komposition ist verändert. Auf dem Stich windet sich die Hydra in einer unteren Ecke des Bildes, auf dem Teppich ist sie in die Bildmitte zwischen die beiden kämpfenden Figuren gerückt. Die muskulöse Gestalt des Herkules stimmt zwar auf Teppich und Stich überein, aber auf dem Gobelin ist der Heros freigestellt: sein mächtiger Umriß hebt sich klar vor der blauen Hintergrundsfläche ab. Das Löwenfell schwingt weiter aus, und an Stelle der Keule, die wir auf dem Stich sehen, schwingt er den Streitkolben. Das Rüde seiner Erscheinung ist entschieden gesteigert. Einschneidender sind die Veränderungen bei der Gestalt des Jolaus. Auf dem Stich taucht nur dessen Oberkörper hinter der Hydra auf, welche einige ihrer Köpfe dem Herbeieilenden entgegenwendet. Auf dem Teppich sehen wir Jolaus neben der Hydra in ganzer Figur, und nur auf dem Teppich ist er als Bogenschütze oder Jäger charakterisiert. Noch deutlicher als bei dem „Kampf mit dem Nemeischen Löwen" wird bei dem Hydra-Teppich sichtbar, daß es verlorene Zwischenentwürfe gegeben haben muß, welche die erzählerischen Cort'schen Stiche für die monumentalen Behänge im herzoglichen Saal umformten.

Unverändert wurde die Beischrift aus dem Stich übernommen. Sie lautet: „Indefessa Gerens Redivivis Bella Colubris – Argolis Ad Lernae Tunditur Hydra Vadum –" [Unermüdlich Kriege führend mit ihren immer wieder lebendig werdenden Köpfen wird die Argivische Hydra bei dem Sumpf von Lerna zerschmettert]. Die Verse beschreiben den Inhalt des Bildes in Form einer platten, wörtlichen Ekphrasis, ohne zu dessen Verständnis im übertragenen Sinne etwas beizutragen. Nun aber müssen wir auf ein Detail zu sprechen kommen, das die Veränderungen zwischen Stich und Teppich als eine aktuelle inhaltliche Zuspitzung erscheinen läßt. In der Sagenüberlieferung wird erzählt, daß die dem Herkules seit dessen Geburt feindlich gesonnene Juno einen großen Krebs entsandt habe, welcher Herkules ins Bein beißen sollte, um ihn vom Kampf gegen die Hydra abzulenken.[115] Die List der hinterhältigen Göttin erwies sich als erfolglos, denn Herkules zertrat den Krebs und rief dann den Jolaus zu

Abb. 50: Cornelis Cort (nach Frans Floris), Herkules kämpft gegen die Lernäische Hydra, 1563

Hilfe. Auf dem Stich von Cornelis Cort ist die Geschichte mit dem Krebs breit und pittoresk ausgemalt. Aus dem Stadttor in der Ferne, das an die zeitgenössischen Antwerpener Stadttore erinnert, vermutlich aber die Befestigung von Argos darstellen soll, naht auf einer breiten Straße eine riesige Heerschar von Taschenkrebsen. Einige von ihnen – zwei Flußkrebse und zwei Taschenkrebse – haben ihr Ziel bereits erreicht, und der kämpfende Herkules zertritt einen von ihnen mit seinem Fuß. Warum und auf Grund welcher Quellen der Cort'sche Stich die Geschichte mit dem von Juno entsandten Krebs derart breit ausgemalt hat, bleibt unklar. Die unterhaltende Wirkung des Blattes wird jedenfalls dadurch bis zum Komischen gesteigert.

Anders sieht es auf dem Teppich aus. Der Anmarsch der Krebse entfiel mit der Eliminierung der landschaftlichen Staffage. Die beiden Flußkrebse in der Nähe des Herkules sind aus dem Stich übernommen. Unter dessen Fuß aber erblickt man nicht einen Taschenkrebs, sondern eine Schildkröte. Die Wiedergabe dieses Tieres ist zoologisch so getreu, daß eine Verwechslung oder ein Irrtum auszuschließen sind. So stehen wir vor der Frage, wie man das Auftreten dieser „testudo" auf einem Hydra-Bild verstehen soll? Für die dem Krebs von der Sage zugewiesene Funktion ist die Schildkröte ja vollkommen ungeeignet, weil sie Herkules gar nicht ins Bein beißen könnte. Sieht man sich in der Emblematik um, so findet man sich, meist im durchaus positiven Sinn, an die Häuslichkeit der Schildkröte erinnert. Man stößt auf Sinnsprüche wie „Domus optima", „Omnia mea mecum porto", „Thuys is best". Aber

in dem 1624 in Rotterdam erschienenen *Proteus* des Jacob Cats begegnet eine gegenläufige, moralisierende Auslegung des Charakters der Schildkröte. Das Motto lautet: „Impius et in libertate servus est" [Der Gottlose ist auch in der Freiheit Knecht], und diesem Motto ist ein Vers aus Johannes 8/34 beigefügt: „Die sonde toet, is der soende dinaer" [Wer Sünde tut, der ist der Sünde Knecht]. Dann wird weiter erläutert: „Wohin elendig Thier? du trägst auff deinem Rücken die Last, die dich macht träg und schwer dich scheint zu drücken... Ein Mensch, der böse Lust hägt oder trägt im Herzen, der hat auch seine Last und gleichfalls seine Schmerzen". [116] Aber selbst diese letzte Moralisation des Schildkrötenhauses reicht zur Erklärung der Schildkröte unter dem Fuß unseres Herkules noch nicht aus. Wir müssen eine andere Spur aufnehmen. Der Kampf des Herkules gegen die Hydra fand in den Lernäischen Sümpfen statt. „Ad Lernae Vadum" wird, wie die Beischrift erinnert, die Hydra zerschmettert. So sehen wir auf dem Teppich eine Sumpfschildkröte. Von den Sumpfschildkröten berichten schon die mittelalterlichen Bestiarien, daß sie schmutzig seien und im Morast leben. Hier setzen moraltheologische Deutungen, wie jene im Hosea-Kommentar des Hieronymus, an: „Testudo tardigrada et onerata, immo oppressa pondere suo, non tam ambulat quam movetur, heareticorum gravissima peccata significans qui suis in coeno et volutabro luti erroribus immolat" [Die Schildkröte, langsam schreitend und belastet, nein vielmehr niedergedrückt von ihrem eigenen Gewicht, sie wandelt nicht so sehr als daß sie bewegt wird. Sie bedeutet die schwersten Sünden der Ketzer, welche im Kot und im Pfuhl des Schmutzes ihren Irrtümern opfern].[117] Damit ist klar, in welchem konkreten konfessionspolitischen Sinnzusammenhang die Interpolation der Schildkröte auf dem Wittelsbachischen Herkules-Teppich zu verstehen ist. Der Kampf des Herkules, des mythischen Ahnherrn der Wittelsbacher, gegen die das Land um Argos mit ihrem Gifthauch verwüstende Hydra gleicht dem Kampf des altgläubigen Herzogs gegen die Ketzer in seinem Territorium. Just in den Jahren, als der Auftrag für die Teppiche mit den „forze Herculis" für den großen Saal in dem wieder aufgebauten „vetustissimum castrum" zu Dachau vergeben wurde, verschärfte Albrecht V. nach dem Ende des Tridentiner Konzils im Jahre 1563 den Kampf gegen die Lutheraner.[118] Der furiose Teppich, welcher zeigt, wie die vielköpfige Hydra von dem mit dem Löwenhaupt behelmten Herkules und seinem Gefährten Jolaus mit Feuer und Schwert enthauptet und ausgeräuchert wird, ist ein Palladium der katholischen Ketzerbekämpfung im Herzogtum Bayern und damit ein Paradebeispiel der politischen Ikonographie.

Man könne nun weitergehen und die Fortdauer dieser anti-ketzerischen Herkules-Ikonographie bis in die Regierungszeit Kurfürst Maximilians I. weiter verfolgen. Doch das bleibe Berufeneren überlassen.[119] Jedoch von einem Nachspiel um unsere Teppiche, das sich in dem völlig anderen politischen und kulturellen Klima des 20. Jahrhunderts ereignete, muß hier noch berichtet werden. Schon vor 1609 waren die Teppiche aus Dachau in die Münchner Residenz abgezogen worden. Sie sind noch gelegentlich gezeigt worden, aber seit dem 18. Jahrhundert waren sie deponiert. Auch als die Residenz nach der Revolution von 1918 Museum wurde, blieben die Herkules-Teppiche eingelagert. Erst in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts erlebten sie eine bizarre, ja gespenstische Wiederauferstehung. Im Sommer 1937 ging die Inneneinrichtung des von Paul Ludwig Troost geplanten sogenannten Führerbaus am Königsplatz in München der Vollendung entgegen. Im Zentrum des Gebäudes war eine Kongreßhalle über hufeisenförmigem Grundriß geplant. Sie sollte für herausgehobene Parteiveranstaltungen dienen und war eine pompösere Variante des ‚Senatorensaals' in dem von der NSDAP 1930 erworbenen und durch Troost eingerichteten ‚Braunen Hauses'.[120] Im Juni 1937 stieß Hitler diese Planung im letzten Augenblick um und befahl, den im Rohbau bereits fertigen Kongreßsaal als Gesellschaftsraum (sogenannte Große Halle) einzurichten, weil er bei dem bevorstehenden Staatsbesuch des italienischen Diktators Mussolini

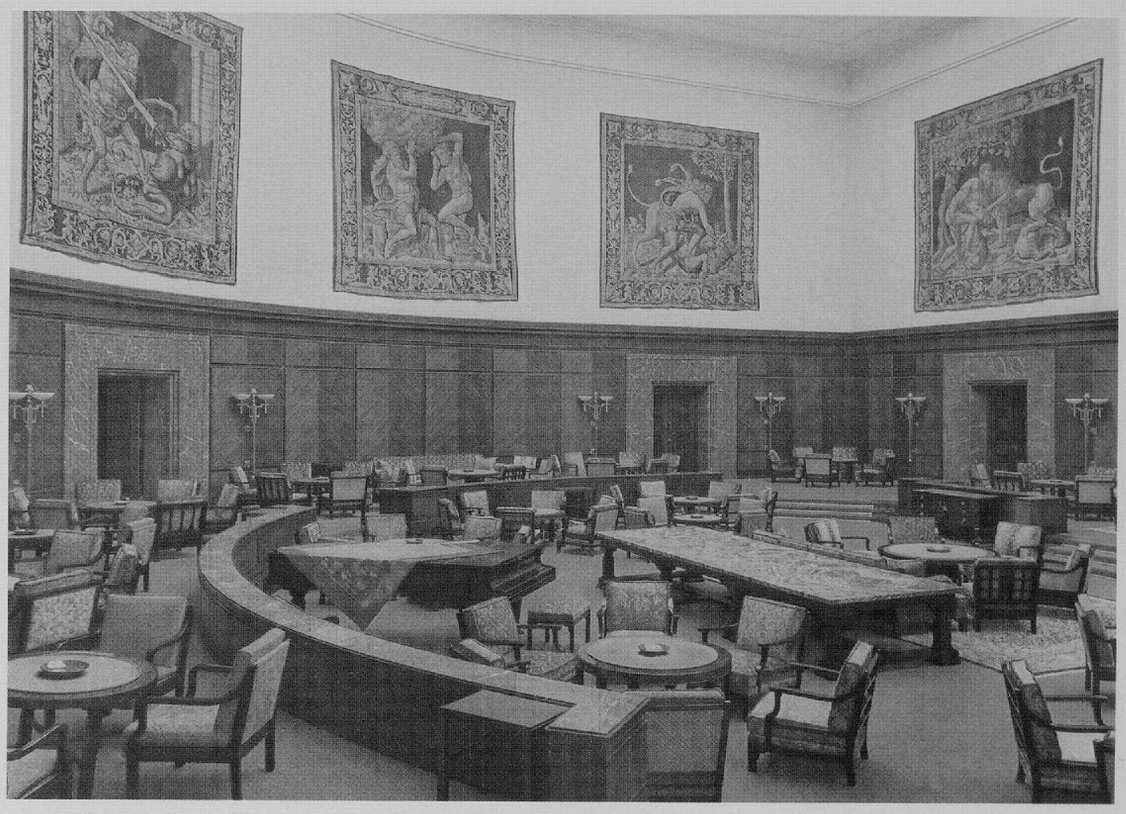


Abb. 51: ‚Führerbau' am Königsplatz. Die ‚Große Empfangshalle' mit den Herkules-Teppichen, 1937

dort ein Frühstück geben wolle. Diese Hals über Kopf getroffene Entscheidung des ‚Führers' setzte die Verantwortlichen für die Innenausstattung des ‚Führerbaus' unter erheblichen Zeitdruck, denn das Frühstück für Mussolini sollte bereits am 25. September stattfinden. Es blieben also nur drei Monate Zeit für die Ummöblierung der ‚Kongreßhalle' in die ‚Große Halle'. Frau Gerdy Troost, welche nach dem frühen Tod ihres Mannes die Vollendung der von diesem geplanten Bauten besorgte, ließ den Saal wie eine Hotellobby oder ein übergroßes Herrenzimmer einrichten: Wandverkleidung mit Palisanderholz, ‚vergoldete' Wandleuchten, Sitzkombinationen mit runden Tischen und schweren Sesseln, Bechsteinflügel (Abb. 51). Alles war in gedämpften Farben gehalten: dem Braun der Hölzer antwortete das gedeckte Rosa der Fußbodenbespannung, der breiten marmornen Türeinfassungen und der Sesselbezüge. Diese Ausstattung war zugleich plüschig und klotzig. Sie verkörpert, was sich die gehobenen Parteibonzen in Anlehnung an Herrenclubs oder die 1. Klasse in Ozeandampfern unter feinem Stil vorstellten.

Nun war die ‚Kongreßhalle', die vage einem antiken Amphitheater gleichen sollte, mit eher hohen Proportionen geplant worden. Bei ihrer Umwandlung in einen Gesellschaftsraum stellte sich das Problem, die freien Wandflächen über der Palisanderholzverkleidung zu ‚dekorieren'. Für eine solche Dekoration liebte man damals – übrigens nicht nur in Bauten der Nazis –, Mosaiken, Wandmalereien, vor allem aber Wandteppiche zu verwenden.[121] Frau Troost entschied sich für Teppiche. Sie beabsichtigte anscheinend, neue Teppiche für die ‚Große Empfangshalle' wirken zu lassen, aber dafür war bis zum 25. September keine Zeit mehr. An dieser Stelle kommen die Herkules-Teppiche ins Spiel.

Wie aus den Unterlagen der ‚Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen' hervorgeht, wandte sich Frau Troost im Juli 1937 an die Schlösserverwaltung mit der Nachfrage nach geeigneten Teppichen. Dort wird daraufhin die „Zeitweise Verwendung von Gobelins des Residenzmuseums als Wandschmuck in dem Führerhaus in München" zu einem Tractandum. Der zuständige Referent der Museumsabteilung der Schlösserverwaltung – es war der wegen seiner grundlegenden Bücher über die Geschichte der deutschen Möbel noch heute wissenschaftlich hoch angesehene Heinrich Kreisel – „hat" – so heißt es in den Akten – „Frau Troost als einzig verwendbare Stücke die Herkules-Teppiche empfohlen, da", wie er anzüglich notierte, „Teppiche mit Wappen, dynastischen, kirchlichen oder biblischen Themen nicht in Frage kämen". Auf Wunsch von Frau Troost wurden daraufhin Photos der Herkules-Teppiche überreicht. Bereits am 12. Juli teilte Frau Troost „fernmündlich" mit, „daß der Führer die Photos besichtigt hätte und sich sehr gefreut hätte, daß sich derart schöne, thematisch [sic!] und in den Größenverhältnissen geeignete Teppiche gefunden hätten". Herkules war also in das Visier des Diktators geraten. Schließlich wurden neun Herkules-Teppiche in der ‚Großen Empfangshalle' aufgehängt, wobei zunächst nur an eine Ausleihe von zwei Jahren gedacht war. Dann sollten offenbar die geplanten Wirkereien an deren Stelle treten. Aber am 23. September – zwei Tage vor dem Frühstück für Mussolini – teilte Frau Troost mit, daß die neun Wandteppiche die „Billigung" des „Führers" gefunden hätten, und sie fügte an, „daß dem Führer die Teppiche so gut gefallen hätten, daß sie wohl endgültig im Führerbau verbleiben würden".[122]

Nach über zweihundert Jahren im Depot waren die Herkules-Teppiche durch Gerdy Troost und Hitler wieder in den Bannkreis der politischen Ikonographie gezogen und aktiviert worden. Ihre neue Verwendung wirft ein gespenstisches Licht auf das Janusgesicht der Diktatur. Über dem Plüsch unten, über den breiten Sesseln und dem Flügel, über dem edlen Palisanderholz prangen oben an den Wänden die Bilder einer aggressiven Brutalität. Frau Troost hat diese rüden Bilder ästhetisch in die Empfangsstimmung eingebunden, indem sie in einem Teil der Sesselbezüge die blaue Hintergrundsfarbe der Gobelins wieder aufnahm. Aus der Wahrnehmung der Teppichbilder sind jetzt alle dynastischen, konfessionellen und moralischen Bezüge eliminiert. Aber der Diktator, welcher die „forze Herculis" thematisch so geeignet fand für sein Frühstück mit dem anderen Diktator, hatte durchaus etwas erkannt. Jene einerseits übertreibende, andererseits geistig entleerende Michelangelo-Nachahmung, die mit den Gemälden von Floris begonnen hatte, sich in der Rüdheit der Teppichbilder gesteigert hatte, muß ihm irgendwie verwandt vorgekommen sein mit jenen pseudo-michelangelesken Muskel-Kolossen, die er sich von seinen Bildhauern Breker und Thorak vor die Repräsentationsbauten des Dritten Reiches stellen ließ. Der nachträgliche Mißbrauch der Bilder war, wie oft, in den alten Bildern selbst angelegt.

Durch ihre Aufhängung in der ‚Großen Halle' des Führerbaus war die dekorative und repräsentative Wirkung der vorher so lange deponierten Herkules-Teppiche in das öffentliche, vor allem das behördliche Bewußtsein eingedrungen und blieb dort auch nach der Befreiung von 1945 lebendig. Die Schlösserverwaltung wies die amerikanischen Besatzungsbehörden unmittelbar nach Kriegsende darauf hin, daß die 1937 ins Führerhaus entliehenen Teppiche Teil ihres Museumsguts seien und erbaten sie pflichtgemäß zurück.[123] 1946 waren die Teppiche restituiert, wobei zu dieser Zeit über deren eventuelle Verwendung keine Vorstellung bestand. Zur Schlüsselfigur für die zweite Wiederauferstehung der Herkules-Teppiche beim schließlichen Wiederaufbau der Residenz wurde dann Rudolf Esterer, der schon in den dreißiger Jahren der Leiter der Bauabteilung der Schlösserverwaltung gewesen war und von der prominenten Hängung der Teppiche in der ‚Großen Empfangshalle' des Führerbaus sicher gewußt haben muß. Esterer, der sich selbst als „schöpferischer Denkmalpfleger" ver-

stand, betrieb in den Jahren nach 1945 mit großem Engagement das Projekt, in dem Festsaaltrakt der Münchner Residenz an Stelle des einst von Leo von Klenze errichteten und im Krieg schwer beschädigten Thronsaales einen neu entworfenen Fest- und Konzertsaal einzubauen, wie er im zertrümmerten Nachkriegs-München als Ersatz für das ebenfalls zerstörte, aber nicht wieder aufgebaute ‚Odeon' dringend gebraucht wurde. Es kam zu einer verwickelten Planungs- und Finanzierungsgeschichte, die hier nicht referiert werden kann.[124] Esterer verstand es, die Umsetzung seines Planes über Jahre hinweg fest in seiner Hand zu behalten. Er verdrängte alternative Vorschläge. Ein Wettbewerb wurde nicht ausgeschrieben. Die nicht unerheblichen erhaltenen Teile des Klenze'schen Thronsaales wurden geopfert, was Esterer mit der von heute gesehen beunruhigend eigenmächtigen Behauptung begründete: „Dagegen war der kunsthistorische Wert der Innenräume dieses ebenfalls von Klenze erbauten Residenztraktes nicht so bedeutend, daß seine formgetreue Wiederherstellung um seiner selbst willen gerechtfertigt erschien".[125] Schließlich kam es zwischen 1951 und 1953 zum Bau eines Fest- und Konzertsaales nach dem Plan Esterers, bei dessen Proportionierung, in dessen ästhetischer Erscheinung und in dessen Namenstaufe die Herkules-Teppiche eine dominante Rolle spielten. Der ganze Vorgang ist in seinem ungebrochenen Leistungswillen wie in seiner gestalterischen und repräsentativen Ausprägung ein ebenso imponierendes wie fatales Beispiel für Kontinuität zwischen vor und nach 1945.

Es ist verschiedentlich mit Betroffenheit beobachtet worden, daß der von Esterer errichtete Saal mit seiner geraden Orgelwand, den monumentalen Eingängen, vor allem aber mit den harten, sich wie im Marschtritt aneinander reihenden Pfeilern, an die offizielle Staats- und Parteiarchitektur der dreißiger Jahre erinnert. Nicht zufällig hat man ihn mit der Ehrenhalle in dem von Troost entworfenen Haus der Deutschen Kunst vergleichen können.[126] Eine kritische Analyse dieser rückwärts gewandten, sich jeder Annäherung an das moderne Bauen reaktionär verweigernden Raumgestaltung, ist nicht unser Thema. Eingehen müssen wir aber auf das merkwürdige Faktum, daß in der nach vielen Schwankungen fixierten endgültigen Planung Esterer im Frühjahr 1951 den Entschluß faßte, die seit Kriegsende heimatlos gewordenen Teppiche mit den „forze Herculis" nicht nur in den neuen Saal hinein zu nehmen, sondern diese Behänge geradezu zum ästhetischen und ikonographischen Parameter seines Entwurfes zu machen. Alles wurde fortan von den Teppichen dominiert, nicht nur die Farbigkeit des Saales. Um an den seitlichen Oberwänden die über fünf Meter hohen Herkules-Teppiche aufhängen zu können, mußten die seitlichen Emporen abgesenkt und die ursprünglich am Obergaden vorgesehenen Fenster geschlossen werden (Abb. 52).[127] In dem nun zu starrer und nackter Monumentalität gefrorenen Saal blieben die Teppiche mit den „forze Herculis" das einzige bildlich sprechende Element, die einzigen ‚Öffnungen'. Waren die Teppiche im Dachauer Schloß einst Teil eines differenziert gestuften inhaltlichen Gefüges gewesen, das wie auf einer Tonleiter von den Herkules-Taten über die olympischen Götter zu den Wappen des herzoglichen Hauses an der kunstvollen Kassettendecke emporführte, so sind diese jetzt nur noch Bildträger einer entleerten Monumentalität. Ikonographisch ist zwischen den rüde und mächtig gefeierten Herkules-Taten und einem Gehäuse der Musik bei bestem Willen kein Bezug herzustellen. Ja, stellt man sich die Geräusche vor, welche mit den dargestellten Heldentaten verbunden gewesen sein müssen, so bleibt man mit deren krachender Akustik fern von allen musikalischen Klängen. Wer in seiner Jugend noch Konzerte im alten Münchner ‚Odeon' hören durfte, erinnert sich mit Wehmut an Anmut und Würde jenes versunkenen Musenraumes. Auch trug dieser noch einen Namen, welcher in der Stimmung des ludovicischen Philhellenismus an das von Perikles in Athen errichtete „Odeion" erinnerte. ‚Herkulessaal' – das bleibt auch nach fünf Jahrzehnten der Gewöhnung und ungezählten wundervollen Konzerten – eine widerborstige und schlägerische Bezeichnung für eine Wei-

Abb. 52: Der neue ‚Herkulessaal' in der wieder aufgebauten Residenz, 1953

hestätte der Musik.[128] Liest man, wie Esterer den von ihm entworfenen Saal bedeutungsvoll „als Hauptraum der Münchner Residenz wie auch in seiner künftigen Eigenschaft als festlichen Repräsentationsraum für offizielle Veranstaltungen der bayerischen Staatsregierung" pries, so vernimmt man noch einmal einen restaurativen Nachhall der alten politischen Herkules-Ikonographie.[129] Dabei ist die Zwischenstufe im Führerhaus nicht zu übersehen. Der dunkle Schatten jener 1937 von Gerdy Troost arrangierten monumentalen Hängung der Herkules-Teppiche in der ‚Großen Empfangshalle' liegt unübersehbar über deren Wiederverwendung in dem der Musik geweihten ‚Herkulessaal' von 1953.

Zehn Teppiche hingen dort ab 1953, drei waren übriggeblieben. Darunter waren die beiden Breitformate „Herkules erschlägt die Kentauren" und „Die Besiegung der Lernäischen Hydra", welche sich für eine Hängung im ‚Herkulessaal' nicht eigneten.[130] Ersterer wurde im großen Treppenhaus des Festsaaltraktes aufgehängt. Als anschließend an die Einrichtung des Konzertsaals im Südostteil des Festsaaltraktes von 1954 bis 1959 Räume für die Unterbringung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften eingebaut wurden – immer noch unter künstlerischer Mitsprache des seit 1952 pensionierten Rudolf Esterer – fand auch der letzte Herkules-Teppich eine repräsentative Verwendung.[131] Er kam nun an die Stirnwand des noch immer in einem, wenn auch gemilderten Neoklassizismus – kannelierte Pilaster an den Seiten – gehaltenen Vortragssaales. Wieder handelt es sich um eine rein dekorative und repräsentative

Verwendung, die jeglichen ikonographischen Takt vermissen läßt. Im Vortragssaal einer Akademie würde man ein Bild Apollos, des Parnass, der Minerva oder eine Darstellung aus der Geschichte der Philosophie erwarten, kaum aber eine der schrecklichsten Taten des Herkules. Man fragt sich, ob in älteren Tagen, als die Altertumswissenschaften noch eine dominante Rolle spielten und die Sagen des Klassischen Altertums noch eine ganz selbstverständliche metaphorische Präsenz unter den Gelehrten aller Disziplinen und den Gebildeten besaßen, ein solcher ikonographischer *Faux Pas* fraglos hätte durchgehen können. Eines freilich können wir erleichtert vermerken: Während wir im ‚Herkulessaal' noch immer einen Nachhall der politischen Herkules-Ikonographie vernehmen, ist dieser Bezug bei der Aufhängung des Hydra-Teppichs im Vortragssaal der Akademie ausgelöscht. Die Akademie steht ja nicht repräsentativ für Heroismus, Muskelstärke, Konfessionsstreit oder Herrscherapotheose, sondern tätig für geistige Anstrengungen. Daher können wir das Bild des Hydra bezwingenden Herkules im gegebenen Fall – so fürchterlich auf dem Teppich auch gewütet wird – von allem überständigen physischen Heroismus entlasten und uns jenen Auslegern anschließen, die seit Plato und Xenophon Herkules als eine Gestalt von geistiger Überlegenheit begriffen haben. Als eine Stimme aus diesem Kreise zitiere ich nur den bekannten Vergil-Kommentar des Servius: „Constat enim, Herculem fuisse philosophum, et [haec] est ratio cur illa omnia monstra vicisse dicatur".[132] So interpretiert, können wir am Ende den furiosen Hydra-Teppich nun doch beglückt als ein Palladium unserer Akademie grüßen.

Willibald Sauerländer

Erweiterte Fassung eines Vortrages, der am 10. Mai 2004 bei einer Veranstaltung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften gehalten wurde. Die Herkules-Ikonographie in der Kunst der Neuzeit ist ein uferloses, nie zusammenhängend bearbeitetes Thema. Mehr als eine weitgehend aus zweiter Hand gearbeitete Skizze konnte daher hier nicht gegeben werden. Für Rat und Unterstützung danke ich Dorothea und Peter Diemer (München), Peter Grau (Eichstätt), Sabine Heym (München), Gertrud Koch (Berlin), Martin Warnke (Hamburg). Maria Vollmann (München) hat mit großer Sorgfalt die Reinschrift des Manuskripts gefertigt. Ich danke ihr für Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft.

Martin Warnke, der in der Nachfolge Aby Warburgs das Modell der politischen Ikonographie am Warburg-Haus in Hamburg entwickelt hat, widme ich diesen Versuch auf einem mir eigentlich fremden Territorium und bitte ihn um seine Nachsicht.

ANMERKUNGEN

1 Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes,* (Bibl. de la Pléjade) 1954, S. 740 f. Für die Folge von Daumier, vgl. *Daumier* 1808–1879, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1999, S. 196–200. Die Lithographien der *Histoire Ancienne* vollständig abgebildet in: *Honoré Daumier – Il pittore della vita Moderna*, Mailand 1976.
Siehe auch K. HERDING, *Inversionen. Antikenkritik in der Karikatur des 19. Jhdts*, in: K. HERDING (Hg.), *Auffangorgane des inneren und äußeren Lebens*, Gießen 1980, S. 131–137.

2 Siehe die knappen Nachweise in: Katalog *Herakles / Herkules*, Staatliche Antikensammlungen München, München 2003, S. 374–379. Weiteres bei L. PRELLER, *Griechische Mythologie*, Bd. 2, Leipzig 1854, S. 187 f.

3 Vgl. hierzu S. KRAKAUER, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Amsterdam 1937.

4 Gustave DORÉ, *Les travaux d'Hercule*, Paris 1847. (Benutzt wurde: Gustave DORÈ, *Die Taten des Herkules*, Siegen 1947.)

5 Vgl. P. L. MATTHIEU (Introduction et Catalogue), *Tout l'oeuvre de Gustave Moreau*, Paris 1991, S. 97.
Vgl. auch Franz von Stucks Gemälde „Herkules und die Hydra" von 1915. Dieses Bild ist eine mythologisierende Umdeutung des wehrtüchtigen Gemäldes „Feinde ringsum", welches der Künstler im Schicksalsjahr 1914 geschaffen hatte. Es gehört in die politische Herkules-Ikonographie von trivialer Lautstärke.
Vgl. H. VOSS, *Franz von Stuck 1863–1928. Werkkatalog und eine Einführung in seinen Symbolismus*, München 1973, S. 303, Kat. Nr. 455/99 und 454/93, Abb. Tafel 201.

6 Émile ZOLA, *Lettre de Paris. Deux expositions en Mai*, in: A. EHRARD (Chronologie et préface), *Zola. Mon salon. Manet. Écrits sur l'art*, Paris 1970, S. 269.

7 Ausgewählte Titel von Filmen und Videos:
1959: *Hercules. Entertaining movie*
1960: *Hercules enchained*
1962: *Ercole sfide sansone*
1970: *Hercules in New York*. Erste Starrolle von Arnold Schwarzenegger
1997: *Hercules. Disney animated feature*
Ich danke Gertrud Koch vom Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin für freundliche Auskunft.
Eine längere Liste von Herkules-Filmen bei Th. REUTER, *Wie Herkules Mr. Universum wurde und zum Film ging. Anekdoten aus der B(u)ildungsgeschichte des Muskelhelden*, in: R. KRAY und S. OETTERMANN (Hg.), *Herakles / Herkules*, Bd. 1, *Metamorphosen des Herkules in seiner medialen Vielfalt*, Basel 1994, S. 285–296.

8 Die Literatur zu den nachantiken Darstellungen des Herkules ist unübersehbar. Eine seriöse zusammenfassende Behandlung fehlt. Siehe immerhin die sehr knappe, aber konzise Übersicht von R. VOLLKAMMER, *Herakles. Die Geburt eines Vorbildes und sein Fortleben bis in die Neuzeit*, Idea 6, 1987, S. 7–29. Schwer zu benutzen, weil unstrukturiert und aufgeschwemmt, ist die in Fußnote 7 zitierte Sammelarbeit *Herakles / Herakles*, Bd. 2, *Medienhistorischer Aufriß. Repertorium zur intermedialen Stoff- und Motivgeschichte* (Einleitung von R. KRAY), Basel 1994.
Unter Einzelarbeiten bleibt unübertroffen E. PANOFSKY, *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig 1930. Ich nenne noch K. GALINSKY, *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972, der einen allgemeinen Überblick über das literarische Nachleben des Herkules bietet. Sehr kenntnisreich ist M. SIMON, *Hercule et le Christianisme*, Paris 1955.

9 Für die dort nicht ganz korrekt transkribierte Inschrift siehe: Ausst. Kat. *Die Maske der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Hamburger Kunsthalle 2002, S. 86, Kat. Nr. 22.

10 Carel van MANDER, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler* [von 1400 bis ca. 1615], Übersetzung nach der Ausgabe von 1617, Anmerkungen von Hans FLOERKE, 1906 (Neuausgabe Wiesbaden 2000), S. 332 f.

11 Für die Kleinbronze (*Hercules pomarius*) von Willem van Tetrode siehe: F. SCHOLTEN, in: *Adriaen de Vries. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm*, Augsburg 2000, S. 20. Für Tetrode siehe jüngst B. JESTAZ, *À propos Willem van Tetrode alias Guglielmo Fiammingo*, Revue de l'Art 148, 2005/2, S. 5–14.

12 Für die Inschrift siehe Fußnote 9, Maske der Schönheit.

13 B. L. HOLMAN; *Goltzius' „Great Hercules". Mythology, Arts and Politics*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42/43, 1991/92, S. 397–412

Im Grundsatz ist die von Holman nicht erstmals vorgeschlagene politische Deutung überzeugend, im Einzelnen schießt sie über das Ziel hinaus.

14 Immer noch heilsam als Warnung gegen verstiegene Auslegungen: E. GOMBRICH, *Aims and Limits of Iconology*, in: *Symbolic Images. Studies in the art of Renaissance*, Phaidon 1972, S. 1–22.

15 Dio CASSIUS, *Römische Geschichte* (übersetzt von O.VEH), Bd.V, Zürich 1987, S. 296f.

16 *Historia Augusta* recensuit H. PETER, Lipsiae 1865, S. 96.

17 Für die Darstellung antiker Herrscher als Herkules vgl. *Herakles / Herkules* (siehe Fußnote 2), S. 344–365 mit weiterführender Literatur. Siehe auch C.VERMEULE, *Commodus, Caracalla and the Tetrarchs*, in: Festschrift F. Brommer, Mainz 1977, S. 289–297.

18 vgl. D. HEIKAMP, *In margine alla ‚Vita di Baccio Bandinelli' del Vasari*, Paragone 1966, S. 51–61. Heikamp spricht von „un incisione di ritratto di Niccolò della Casa secondo un bozetto del Bandinelli".

19 Die Bezeichnung Cosimos als „Novus Hercules" literarisch belegt: siehe M.VAN HESSERT, *Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz. Von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I.*, Köln-Weimar-Wien 1991, S. 93, Anm. 51.

20 Siehe außer M.VAN HESSERT (siehe Fußnote 18) die wichtige Abhandlung von L. ETTLINGER, *Hercules Florentinus*, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, XVI, 1972, S. 119–142.

21 A. WRIGHT, *The myth of Hercules*, in: Lorenzo il Magnifico e il suo mondo, Convegno internationale di studi a cura di G. CARFAGNINI, Florenz 1994, S. 323–339, besonders S. 323 und Anm. 1.

22 Für Otto van Veen grundlegend noch immer J. MÜLLER-HOFSTEDE, *Otto van Veen*, Diss. (masch.) Freiburg 1959. Für Gijsbrecht van Veen vgl. die kurze Notiz in THIEME-BECKER.

23 Für Alessandro Farnese vgl. den auskunftsreichen, allerdings allzu hymnischen Artikel von L.VAN DER HESSEN im *Dizionario biografico degli Italiani*, II, Rom 1960, S. 219–230.

24 Eindringliche Schilderung in Schillers *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande*, Beilage 2, *Belagerung von Antwerpen durch den Prinzen von Parma in den Jahren* 1584 *und* 1585.

25 Siehe Fußnote 8.

26 XENOPHON, *Erinnerungen an Sokrates*, II/1.

27 P. HEIDELBACH, *Die Geschichte der Wilhelmshöhe*, Leipzig 1909, S. 36f.

28 HEIDELBACH (siehe Fußnote 27), S. 33: „bereits 1696 haben wir ein Verzeichnis über die durch Umsetzung von Schneisen bei Weißenstein entstandenen Kosten."

29 Zur Italienreise des Landgrafen siehe J. B. KLAUTE, *Diarium Italicum*, Kassel 1727. Auszüge bei H. SANDER, *Das Herkules-Bauwerk in Kassel-Wilhelmshöhe*, Kassel 1981, S. 142–164. Für die Ankunft Guernieros und den ersten Vertrag mit diesem: HEIDELBACH (siehe Fußnote 27), S. 53–55.

30 Francesco Giovanni GUERNIERO, *Delineatio montis – a metropoli Hasso-Cassellana uno circiter miliari distantis qui olim Winter-Casten, id est Hiemis Receptaculum dicebatur, nunc autem Carolinus audit*, Kassel 1706, Nachdruck H. SCHART (Hg.), *Guerniero*, Leipzig 1988.

31 Für diesen Vertrag vgl. HEIDELBACH (siehe Fußnote 27), S. 101. Für die Entwurfszeichnung vgl. Ch. LUKATIS und H. OTTOMEYER (Hg.), *Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkulesmonument in Kassel-Wilhelmshöhe*, Kassel 1997, S. 111, Abb. 88 und Kat. Nr. 58.

32 Für diese Medaille vgl. *Herkules. Tugendheld und Herrscherideal* (siehe Fußnote 31), S. 92f und Kat. Nr. 46f.

33 Für die Stelle aus dem Diarium siehe den Auszug bei SANDER (siehe Fußnote 29), S. 150.

34 PICINELLI, *Mundus symbolicus*, Coloniae Agrippina 1684, Buch XV, Cap. XVI: *Pyramis Obeliscus.*

35 HEIDELBACH (siehe Fußnote 27), S. 97.

36 Das Zitat aus HIRSCHFELD in: *Herkules. Tugendheld und Herrscherideal* (siehe Fußnote 31), S. 130.

37 *Herakles / Herkules* (siehe Fußnote 2), S. 283–286.

38 Vgl. A. PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des* 17. *und* 18. *Jahrhunderts*, II, Budapest 1974², S. 131–133.

39 Vgl. J. S. HELD, *The oil sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, Bd. 1, Princeton 1980, S. 280f, Cat. Nr. 195.

40 Vgl. C. SOMMER, *Apotheose*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I, Stuttgart 1937, Sp. 842–852. Auch O.VON SIMSON, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medici-Galerie des P. P. Rubens*, Straßburg 1937.

41 Vgl. F. BARDON, *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV. et Louis XIII.*, Paris 1974, S. 116.

42 F. BARDON (siehe Fußnote 41), S. 166.

43 M. R. JUNG, *Hercule dans la littérature française du XVIe siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genf 1966, S. 174.

44 M. R. JUNG (siehe Fußnote 43), S. 174.

45 gl. A. BLUM, *L'oeuvre gravé d'Abraham Bosse*, o. O. 1924, S. 51, Kat. Nr. 1037.

46 VOLTAIRE vermerkte ironisch: „Cette apothéose d'Hercule est une flatterie pour le cardinal Hercule de Farnese qui n'avait rien de commun avec l'Hercule de la Fable", in: BOUCHET (Hg.), Oeuvres de Voltaire, T. XIX, S. 230.
M. FUMAROLI denkt dagegen an eine herkulische Anspielung auf den Kardinal Fleury (1653–1743), der seit 1726 Ludwig XV. als *Premier Ministre* diente. Fumaroli gibt jedoch keine weiteren Gründe für diese Annahme an. Vgl. M. FUMAROLI, in: E. DUCAMP (Hg.), *L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au château de Versailles. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*, Paris 2001, S. 22.

47 *L'Apothéose d'Hercule* (siehe Fußnote 46), S. 102.
FUMAROLI, ebenda, S. 27, für eine brillante historische Situierung des Deckengemäldes: „Au plafond du salon d'Hercule Lemoyne a fait comme si Mentor-Fleury et Louis XV.-Télémaque, ayant choisi le ‚sublime' contre la ‚grandeur', la douceur contre la violence, la lumière apaisante contre la gloire guerrière, avaient rendu au royaume de France ce que le ministériat de Mentor, chez Fénelon, avaient introduit dans le royaume de Salente."

48 K. Ph. MORITZ, *Die Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, Nachdruck Lahr 1948, S. 191.

49 N. MILLER und A. BEYER (Hg.), *Goethe, Italienische Reise*, München 1992, S. 474.

50 Guillaume DE LA PERRIÈRE, *Morosophie*, Lyon 1553, Nr. 99. Vgl. A. HENKEL und A. SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Symbolkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart-Weimar 1996, Sp. 1646.

51 E. SPENSER, *Fairie Queene*, Buch I, Canto VII, 17.

52 G. FLAUBERT, *Le Dictionnaire des idées recues*. Hier zitiert nach C. GOTHOT-MERSCH (Hg.), *Flaubert: Bouvard et Pécuchet*, Paris 1979, S. 529.

53 Siehe Stichwort *idra* in: S. BATTAGLIA (Hg.), Il Grande Dizionario della lingua italiana, VII, Turin 1967, S. 219.

54 BATTAGLIA (siehe Fußnote 53).
CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme*, Première Partie, Livre premier, Introduction.

55 Ich entnehme das Zitat dem *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue française du XIXe siècle*, 1789–1960, Bd. IX, S. 1005.

56 VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di L. e C. L. RAGGHIANTI (Hg.), Bd. 2, Mailand 1973, S. 423 f.

57 Entscheiden läßt sich diese Frage nicht. L. ETTLINGER, *Antonio et Piero Pollaiuolo*, Oxford 1978, S. 165, äußert sich vorsichtig zu dem Verhältnis zwischen dem verlorenen Gemälde Pollaiuolos und dem Stich Robettas.

58 M. VAN HESSERT (siehe Fußnote 19), S. 52, hält es für sicher, daß die kleine Tafel das verlorene Gemälde im Palazzo Medici wiederholt.

59 Bibliothek des Apollodor II, 5.

60 Vgl. ETTLINGER (siehe Fußnote 20), S. 120 f.
Auch M. VAN HASSERT (siehe Fußnote 18), S. 7–17; mit der erheiternden Übersetzung: „Herkules Keule beherrscht die *Florentia prava*".

61 Ich zitiere nach ETTLINGER (siehe Fußnote 20), S. 136. Die deutsche Übersetzung entnahm ich Cristoforo LANDINO; *Camaldolensische Gespräche*, Übersetzung von E. WOLFF, Jena 1927, S. 35 f.

62 Vgl. ETTLINGER (siehe Fußnote 20), S. 137.

63 ETTLINGER (siehe Fußnote 20), S. 119.

64 Ch. EMMENDÖRFER, *Der Herkulesbrunnen*, in: *Adriaen de Vries* (siehe Fußnote 11), S. 203–221, sowie S. 121–132.

65 BARDON (siehe Fußnote 41), S. 55 f., mit falscher Auflösung, da die Autorin den Gordischen Knoten mit einem „noeud des serpents" verwechselt hat. Für Alexander in Gordion siehe Curtius RUFUS, *Historianum Alexandri Magni. Libri qui supersunt*, Bd. III, S. 11–18: „Incolis deinde adfirmantibus, editam esse oraculo sortem, Asiae potiturum, qui inexplicabile vinculum solvisset ... [Alexander]: Gladioque ruptis omnibus loris oraculi sortem vel elusit vel implevit." Für das Emblem aus dem Pegma des Petrus Costalios siehe HENKEL-SCHÖNE (siehe Fußnote 50), Sp. 1150.

66 JUNG (siehe Fußnote 43), S. 129.

67 JUNG (siehe Fußnote 43), S. 130.

68 Vgl. BARDON (siehe Fußnote 44), S. 43.

69 BARDON (siehe Fußnote 44), S. 43, Anm. 3.

70 Vgl. J. A. LEITH, *Die revolutionäre Karriere des Herkules in Frankreich* 1789–1799, in: *Herakles / Herkules* (siehe Fußnote 7), Bd. 1, S. 131–148.

71 Ich danke Martin Warnke, der mir diese Beispiele aus der von ihm am Warburg-Haus in Hamburg aufgebauten Kartei der politischen Ikonographie zur Verfügung gestellt hat. Das Plakat (Abb. 32) wirbt bei der Reichspräsidentenwahl 1932 für Hindenburg gegen Hitler.

72 Für *Annius von Viterbo* (Giovanni di Nanno) vgl. JÖCHER, Allgemeines Gelehrtenlexikon, I, Sp. 426 f; ZEDLER, Universallexikon, II, Sp. 394 f;

M. MIGLIO, in: Lexikon des Mittelalters, I, Sp. 665.
Nicht eingesehen habe ich: R. WEISS, *Traccia per una biografia di Annio da Viterbo*, Italia Medioevale e Umanistica, 5, 1962, S. 425–441; R. FUBINI, *Storiografia dell' umanesimo in Italia: da Leonardo Bruni ad Annio da Viterbo*, Rom 2002; M. GARTAGNINI, *Il teatro della storia fra rappresentazione e realtà: Storiografia e trattatistica fra quattrocento e seicento*, Rom 2002.

73 Einen guten Überblick über diese verworrenen Konjekturen bietet JUNG (siehe Fußnote 43) in Kap. II: *Un Hercule plus ancien: L'Hercule de Libye* und in Kap. III: *Un Hercule National: L'Hercule gaulois.*

74 Ich entnehme die Zitate C. MC.DONALD, *Maximilian I. of Habsburg and the Veneration of Hercules. On the revival of myth and the German Renaissance*, The journal of Medieval and Renaissance Studies, 6, 1976, S. 136–154.

75 BARDON (siehe Fußnote 41), S. 47.

76 Für den Holzschnitt mit dem *Hercules Germanicus* ist die verläßlichste Auskunft noch immer C. DOGSON, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts presented in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Bd. 1, London 1903, S. 137, Nr. A 141. Für den Holzschnitt mit dem Wappen des Johannes Tolophus: ebenda, S. 136, Nr. A 140.

77 Dafür noch immer grundlegend S. LOSSNITZER, *Die Genealogie des Kaiser Maximilians I.*, in: Jahrbuch der Kunstsammlungen des Ah. Kaiserhauses, 7, 1888, S. 1–46.

78 Vgl. A. LHOTSKY, *Apis Colonna. Fabeln und Theorien über die Abkunft der Habsburger. Ein Exkurs zur Chronica Austriae des Thomas Ehrendörfer*, Mitteilungen des Instituts für Geschichtsforschung und Archivwissenschaften in Wien, LV, 1944, S. 171–245, speziell S. 243.

79 MC.DONALD (siehe Fußnote 74), S. 141, Anm. 19.

80 Johannes Turmair, genannt AVENTINUS, *Annales Ducum Boiariae*, S. RIEZLER (Hg.), Bd. 1, München 1881, S. 41.

81 AVENTINUS, *Annales* (siehe Fußnote 80), S. 61

82 AVENTINUS, *Kleinere historische und philologische Schriften*, München 1881, S. 49.

83 AVENTINUS, (siehe Fußnote 82), S. 359.

84 AVENTINUS, *Bayerische Chronik*, M. LEXER (Hg.), Bd. 1, 1. Hälfte, München 1882, S. 135.

85 *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Trojano, Dialoge*, Faksimile, H. Leuchtmann (Hg.), München-Salzburg 1980, S. 41.

86 Bayerische Staatsbibliothek Cod. gm. 1600 Fol. 3 R.
Hierzu siehe Ch. BECKER, *Das Ausstattungsprogramm des Dachauer Festsaales. Ein Streifzug durch die Gedankenwelt Herzog Albrechts V. von Bayern (1550–1579) und seiner Zeit*, Amperland, 19, 1983, S. 385–389.

87 AVENTINUS, *Bayerische Chronik* (siehe Fußnote 84), S. 136.

88 Für den Zyklus in der Landshuter Stadtresidenz vgl. die sehr gelehrte Abhandlung von W. Bulst, *Der ‚italienische Saal' der Landshuter Stadtresidenz und sein Darstellungsprogramm*, Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. F. XXVI, 1975, S. 123–176.

89 A. KÜBLER, *Dachau in verflossenen Jahrhunderten*, Dachau 1933, S. 73.
Die Tafel war an einem Haus in der Münchner Schellingstraße versetzt und wurde wohl bei einem Luftangriff beschädigt, später nach Schloß Dachau restituiert.
Die Wendung „vetustissimum castrum ex ruinis prope restitutum" lehrt, daß die *Restitutio* der alten Burg zum gleichen Programm des dynastischen Ahnenkults gehörte wie die fiktiven Genealogien.

90 Cesare RIPA, *Iconologia*. Edizione pratica a cura die P. BUSCAROLI, Rom 1992, S. 127 f. Die Erstausgabe von Ripas *Iconologia* erscheint erst am Ende des 16. Jahrhunderts, also 40 Jahre nach dem Dachauer Inschriftstein. Trotzdem dürfte ein Rückschluß erlaubt sein. Dorothea und Peter Diemer warfen die Frage auf, ob der Helm der Dachauer Figur nicht einfach jener des *Miles Christianus* im paulinischen Sinne sein könnte und die Gesetzestafeln schlicht die Zehn Gebote, womit die Referenz auf Ripa hinfällig würde. Das scheint mir einleuchtend, schließt jedoch meines Erachtens eine konfessionelle Deutung der Dachauer Figur nicht aus. Auch der *Miles Christianus* dürfte im Wittelsbachischen Stammschloß um 1565 kaum als konfessionell neutrale Figur verstanden worden sein.

91 Für diese Bezeichnungen vgl. KÜBLER (siehe Fußnote 89), S. 70.

92 Die Belege für Bau- und Ausstattungsgeschichte des Saales findet man bei H. KURZ, *Schloß Dachau*, München 1988, S. 27–71, sowie bei E. SCHMIDT und T. BEIL, *Das Schloß Dachau*, Dachau 1981, S. 24 ff.

93 Für die Identifizierung der Wappen vgl. E. SCHMIDT (siehe Fußnote 92), S. 28 ff.
Die Anordnung der Wappen im neuerdings restaurierten Saal entspricht nicht dem Urzustand.
Für den Löwen mit dem Kreuz vgl. auch Ch. BECKER (siehe Fußnote 86).

94 vgl. KÜBLER (siehe Fußnote 89), S. 70.

95 Für Wappenteppiche und Kissen vgl. S. HEYM, *Herkulestaten*, in: Journal. Ein Rückblick auf das Jahr 1994, München (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen) 1995, S. 71 f.

96 Vgl. H. KURZ (siehe Fußnote 92), S. 33.

97 Ich entnehme die Maße dem Inventar der Schlösserverwaltung, dessen Angaben mir Sabine Heym zugänglich gemacht hat.

98 Da mir die einschlägige wirtschaftsgeschichtliche Literatur über das Haus Fugger nicht zur Hand war, verweise ich auf die Angaben bei
N. LIEB, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance*, München 1952, S. 65, und ders., *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Hohen Renaissance*, München 1958, S. 102–104.

99 Diese Zitate entnommen aus: J. BAADER, *Darstellung der Stärke Hercules im herzoglichen Schloß zu München*, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, 3, 1870, S. 231–233.

100 BAADER (siehe Fußnote 99), S. 233.

101 Ich kenne den originalen Wortlaut dieses Schreibens nicht, sondern zitiere nach
J. STOCKBAUER, *Die Kunstbestrebungen am Bayerischen Hofe unter Herzog Albrecht V. und seinem Nachfolger Wilhelm V.*, Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, VIII, Wien 1874, S. 118; sowie nach H. KURZ (siehe Fußnote 92), S. 39 f.

102 Vgl. O. HARTIG, *Münchner Künstler und Kunstsachen*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. 7, 1930–1931, S. 375, Nr. 740: Ausgaben für Schloß Dachau.

103 Vgl. H. GOEBEL, *Wandteppiche*, 1. Teil, *Die Niederlande*, Bd. 1, Leipzig 1923, S. 453 f. Für die Signatur siehe ebenda, Tafel 17.
Weiter auch J. GUIFFREY, *Histoire de la tapisserie depuis le moyen age jusqu'à nos jours*, Paris 1886, S. 250.

104 Carel van MANDER (siehe Fußnote 10), S. 164 f.
C. VAN DE VELDE, *The Labors of Hercules, a lost series of paintings by Frans Floris*, Burlington Magazine, 107, 1965, S. 114–123. Wichtig, aber mit nicht überzeugender Ableitung der Auswahl der Herkules-Taten für das Haus Jongelincks von dem mittelalterlichen *Libellus de imaginibus deorum*. Für Niclaes Jongelinck: J. BUCHANAN, *The Collection of Niclaes Jongelinck*, Burlington Magazine, 132, 1990, S. 102–117.

105 Für Floris: C. VAN DE VELDE, *Frans Floris*, Brüssel 1975 (Verhandelingen van de koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten, Klasse der Schonen Kunsten, XXXVII/3, Nr. 30). Als Charakterisierung bleibt unübertroffen M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, Bd. 13, Leiden 1936, S. 59–70. Zum Engelsturz heißt es dort: „Die auf Sensation gerichtete Absicht tritt verstimmend hervor. Nackte Körper, exzentrisch bewegt ... mit zur Schau gestellter Anatomie" (ebenda S. 63).

106 C. VAN DE VELDE, *Hercules en Antaeus, een teruggevonden schilderij von Frans Floris*, Album Amicorum J. G. van Gelder, s'Gravenhage 1973, S. 333–336.

107 J. VAN DER STOCK, *Printing in Antwerp*, Rotterdam 1998.

108 Die wichtigsten Daten zu Hieronymus Cock und die einschlägige neuere Literatur finden sich bei M. SELLINK, in: SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon, XX, S. 69 f.

109 Für die Serie der Herkules-Stiche vgl. *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Cornelis Cort*, Part III, Compiled by M. SELLINK, Rotterdam 2000, S. 31–61.

110 VAN MANDER (siehe Fußnote 10), S. 185.

111 P. SCHOENEN und H. M. VON ERFFA, *Eiche*, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, IV, Sp. 905–922.
Außerdem HENKEL-SCHÖNE (siehe Fußnote 50), Sp. 219–227, besonders das Emblem Alciatis „Firmissima convelli non posse" mit den Verszeilen
„Sic sacrae quercus firmis
radicibus adstant
sicca licent venti
concutiant folia".

112 L. STAUCH, *Drache*, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, IV, Sp. 342–366. Für das Zitat vgl. Hugo VON ST. VICTOR, *De Bestiis et aliis rebus*, liber secundus, Cap. XXIV, PL 177,71. Das Zitat geht weiter: „et verbere potius quam morsu rictuque nocet".

113 Apollodor (siehe Fußnote 59).

114 Apollodor (siehe Fußnote 59).

115 Apollodor (siehe Fußnote 59).

116 Für alle diese Zitate vgl. HENKEL-SCHÖNE (siehe Fußnote 50), Sp. 607–616.

117 HIERONYMUS, *Commentariorum in Osee*, Lib. III, Cap. XII/142, P. L. 929. Auch AMBROSIUS, *De Interpellatione Job et David*, Lib. X: „Testudo enim dum vivit, luto mergitur". P. L. 14, 828.

118 H. LUTZ, *Die Anfänge Herzog Albrechts V. (1550–79). Religionsfriede, Kelchbewegung, Landsberger Bund*, in: M. SPINDLER (Hg.), *Handbuch der bayerischen Geschichte*, Bd. 2, München 1966, S. 335–246, besonders S. 342. Bereits H. KURZ (siehe Fußnote 92) und Ch. BECKER (siehe Fußnote 86) haben den Zusammenhang zwi-

schen der Ausstattung des Saales in Schloß Dachau und der Konfessionspolitik Albrechts V. betont, allerdings nicht konkret mit der Ikonographie der Herkules-Teppiche verknüpft.

119 Ich nenne zwei einschlägige Arbeiten: J. ERICHSEN, *Princeps Armis decoratus. Zur Ikonographie Kurfürst Maximilians I.*, in: H. GLASER (Hg.), *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I.*, Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573–1657, München-Zürich 1980, S. 196–209, besonders S. 202 f.
Weiter: P. GRAU, *Hercules Bavaricus. Von Aventin bis zum Friedensengel*, in: Schule und Wissenschaft. Klassische Sprachen und Literatur, XXXVII, München 2003, S. 145–167, besonders S. 157–160: Kurfürst Maximilian I. und Herkules.

120 Für die Innenausstattung des Führerbaus vgl. E. VON SECKENDORFF, *Monumentalität und Gemütlichkeit. Die Interieurs der NSDAP-Bauten am Königsplatz*, in: *Bürokratie und Kult. Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München*, München 1995, S. 119–145.

121 Siehe B. KROLL, *Der neue deutsche Wandteppich*, Die Kunst im Dritten Reich, 2/11, Nov. 1938, S. 372–388. Ähnliche Dekoraton findet man damals auch in den Vereinigten Staaten und, vor allem, in Frankreich.

122 Die Auszüge aus den Akten der Schlösserverwaltung hat mir Sabine Heym mit Schreiben vom 25. 4. 04 zugänglich gemacht.

123 E. SPENSBERGER, *Der Wiederaufbau der Münchner Residenz unter besonderer Berücksichtigung des Festsaaltraktes*, München 1988 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte, Bd. 69), S. 69.

124 Für die Grundzüge dieser nicht konfliktfreien Planungsgeschichte vgl. SPENSBERGER (siehe Fußnote 123).

125 R. ESTERER, in: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Hg.), *Festschrift zur Eröffnung des Fest- und Konzertsaales in der Münchner Residenz am 3. März* 1953, München 1953, S. 6–11.

126 M. MEIER, Besprechung von *Bürokratie und Kult* (siehe Fußnote 120), Zeitschrift für Kunstgeschichte, 58, 1995, S. 441–446. Siehe weiter: W. NERDINGER, *Aufbauzeit. Planen und Bauen. München* 1945–50. *Katalog zum Architekturteil der Ausstellung „Trümmerzeit" im Münchner Stadtmuseum*, München 1984, S. 114: „Der 1953 eröffnete Neubau ist in einem gefühllos vergröberten und monumentalen Neoklassizismus mit unangenehmen Reminiszenzen an die gerade vergangene Zeit ausgeführt".

127 Für diese Vorgänge SPENSBERGER (siehe Fußnote 123).
Allerdings ist zu berücksichtigen, daß bei dem Entschluß, die Fenster mit Textilien zu verhängen, akustische Gründe eine wichtige Rolle spielten. Die Auswahl gerade der Herkules-Teppiche für diesen Zweck bleibt dennoch signifikant.

128 Allerdings gab es in der alten Residenz an anderer Stelle einen Herkules-Saal, der vor dem Zweiten Weltkrieg gelegentlich als Konzertsaal genutzt wurde. Vgl. SPENSBERGER (siehe Fußnote 123), S. 169.

129 ESTERER (siehe Fußnote 125), S. 11.

130 Vgl. S. HEYM (siehe Fußnote 95), S. 71–76, besonders, S. 73.

131 Über den Einbau der Räume für die Akademie der Wissenschaften vgl. SPENSBERGER (siehe Fußnote 123), S. 79–88.
Weiter auch: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Hg.), *Vierte Festschrift zum Wiederaufbau der Residenz München. Ausbau des Festsaalbauflügels für die Bayerische Akademie der Wissenschaften*, München im November 1959.

132 *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii* Aeneidos, libros I-III, Commentarii recensuit G. THILA, Leipzig 1878, I/741, S. 236.

CÆDITVR HERCVLEIS MOLES. NEMEÆA LACERTIS ARVAQ; SVNT PRECIBVS TVTA MOLORCHE TVIS

Die Kunsthistorikerin **Sabine Heym** ist Museumsdirektorin bei der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Ihre Promotion erfolgte 1983 an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einer kunstwissenschaftlichen Arbeit über Schloß Lustheim. Seit 1986 ist sie an der Museumsabteilung der Bayerischen Schlösserverwaltung unter anderem für die Residenz München mit der Schatzkammer sowie für die Fachbereiche Goldschmiedekunst und Textilien zuständig.

Willibald Sauerländer lehrte von 1966 bis 1970 als Professor für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg. Von 1970 bis zu seiner Emeritierung war er Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München. Er hatte verschiedene Gastprofessuren an amerikanischen Universitäten in New York, Harvard, Berkeley inne, war Mellon-Lecturer an der National Gallery in Washington, ist Ehrendoktor der Université Strasbourg, Perfezionato d'Honore der Scuola Normale, Pisa, ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und Mitglied mehrerer ausländischer Akademien. Bis heute ist Willibald Sauerländer als Kunstkritiker tätig.

Bayerische Akademie der Wissenschaften

Im Vortragssaal der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in der Münchner Residenz hängt seit 1959 als Dauerleihgabe der Bayerischen Schlösserverwaltung eine außergewöhnliche Tapisserie. Sie gehört zu einer Folge von 13 Teppichen mit den Taten des Herkules, die Herzog Albrecht V. von Bayern 1565–1567 für sein Schloß in Dachau bei einer Antwerpener Manufaktur wirken ließ. Dargestellt ist der Kampf des Herkules mit der Lernäischen Hydra. 2003 ließ die Bayerische Akademie der Wissenschaften die Tapisserie mit Unterstützung der Messerschmitt-Stiftung nach Vorgaben der Bayerischen Schlösserverwaltung von der Manufaktur de Witt in Mechelen (Belgien) reinigen und von der Textil- und Gobelinmanufaktur Halle restaurieren.

Sabine Heym beschreibt die Entstehungsgeschichte dieses einzigartigen Kunstwerks und erläutert, welche modernen Konservierungsmethoden und Präsentationsformen erforderlich waren, um die Tapisserie zu erhalten.

Willibald Sauerländer ordnet in seinem Beitrag das Bildmotiv in den weiteren Zusammenhang der nachantiken Herkules-Ikonographie und deren wechselnder politischer Bedeutung ein.

ISBN 978 3 7696 0959 2

Heym · Sauerländer · HERKULES BESIEGT DIE LERNÄISCHE HYDRA