

Jürgen Müller

## Italienverehrung als Italienverachtung

Hans Sebald Behams *Jungbrunnen* von 1536 und  
die italiensche Kunst der Renaissance

Albrecht Dürer schreibt seinem Freund Willibald Pirckheimer am 7. Februar 1506 aus Venedig, er fürchte, von seinen italienischen Kollegen vergiftet zu werden.<sup>1</sup> Gute Freunde hätten ihn gewarnt, nicht mit anderen Malern gemeinsam zu essen. Er schreibt über Mißgunst und Konkurrenz, aber auch wie großmütig Giovanni Bellini sei, der ihn vor vielen Edelleuten gelobt hätte. Der Brief verdient es, auch heute noch gelesen zu werden, weil er uns vor Augen führt, wie aufgewühlt Dürer auf die aktuelle Kunst seiner Zeit reagiert. Das, was ihm vor elf Jahren noch gefallen hätte, gefalle ihm jetzt nicht mehr – eine Beobachtung, die ihn selbst überrascht zu haben scheint. Venedig bedeutet für den Nürnberger offensichtlich eine Herausforderung. Das ganze 16. Jahrhundert über wird Italien für die nordeuropäischen Künstler und Humanisten janusköpfig bleiben. Viele Gelehrte sind sich in ihrem kritischen Verhältnis gegenüber Italien und seinen Bewohnern einig. Vor allem sind sie nicht weniger mißgünstig, als sie es ihren transalpinen Kollegen nachsagen.

Die Vorbehalte der Humanisten hat kein zweiter so treffend und drastisch formuliert wie Erasmus von Rotterdam: „Obwohl die Italiener ein schmutziges Gemisch der barbarischsten Nationen sind, nichts anderes als Schiffsjauche“, so heißt es in seinem 1518 erschienenen Dialog *Julius vor der verschlossenen Himmelstür*, „haben sie dennoch aus der Literatur der Heiden den Wahnsinn in sich gezogen, alle außerhalb Italiens Geborenen Barbaren zu nennen.“<sup>2</sup> Angesichts dieses drastischen Urteils wundert es nicht, daß der ansonsten so feinsinnige Erasmus zeit seines Lebens die Urheberschaft an dem Dialog leugnete. Denn mochte er Papst Julius II. auch abgrundtief verachten, so wollte er es sich doch

1 Albrecht Dürer: Schriftlicher Nachlaß, hrsg. v. Hans Rupprich, 3 Bde., Berlin 1956, Bd. 1, 44.

2 Erasmus von Rotterdam: *Julius vor der verschlossenen Himmelstür*, ein Dialog, in: ders., *Ausgewählte Schriften*. Ausgabe in acht Bänden. Lateinisch und Deutsch, hrsg. v. Werner Welzig, Darmstadt <sup>2</sup>1990, Bd. V, 71.

nicht mit dessen Nachfolger Leo X. verscherzen, unter dessen Patronat sein griechisches Neues Testament erschienen war.<sup>3</sup>

Bekanntlich ist Julius II. wie ein römischer Imperator in Bologna eingezogen, was nicht nur Erasmus zutiefst erschüttert haben muß. Doch während seines Pontifikats wird der Bau von Neu Sankt Peter begonnen, der Cortile del Belvedere angelegt und die Laokoongruppe gefunden, was den Kunst- und Dürerfreund Erasmus eigentlich hätte freuen können – davon jedoch kein Wort. Julius' erfolgreiches Mäzenatentum war offensichtlich zu viel des Guten, es war prahlerisch.<sup>4</sup> Der Papst wird im Dialog als unchristlichster aller Menschen denunziert, der sein Pontifikat insofern mißversteht, als er sich zum weltlichen Herrscher und Nachfahren römischer Imperatoren stilisiert.

Der niederländische Theologe hatte sicherlich einen klareren Blick als jeder italienische Kleriker, welch fatale Folgen Julius' imperial-paganen Verhalten für die katholische Kirche im Norden haben würde. Mit einem Wort bedeutete Italien für Erasmus Chauvinismus und damit einhergehend Anmaßung kultureller Hegemonie, was schon aus den wenigen Zitaten meiner Skizze deutlich wird.<sup>5</sup>

Zehn Jahre später wird Erasmus in seinem *Ciceronianus* (1528) noch einmal auf das falsche Überlegenheitsgefühl der italienischen Dichter zurückkommen, die sich als die einzig legitimen Erben klassischer Latinität erachten.<sup>6</sup> Seine Vorbehalte gegenüber Cicero haben ihre Grundlage in der Erkenntnis der Unangemessenheit eines antiken Sprachstils für eine moderne, christliche Welt. Dem Ideal ciceronianischer Beredsamkeit setzt Erasmus das Recht auf persönlichen Ausdruck entgegen.<sup>7</sup> In einer folgenschweren Feststellung findet die Polemik des Theologen ihren unüberbietbaren Höhepunkt: „Heidentum ist es (übersteigerte Ciceronachahmung und Idealisierung der Antike, J. M.), glaube mir, [...] Heidentum ist es, was unser Ohr und unser Herz für diese Dinge einnimmt.“<sup>8</sup> Mag der Ciceronianer auch einen Sieg in seiner Beherrschung der Form davontragen, was Erhabenheit und Glaubwürdigkeit des Inhalts betrifft,

3 Vgl. hierzu die konzise Einleitung von Gertraud Christian in: Erasmus von Rotterdam 1990 (wie Anm. 2), I–XI.

4 Zu Erasmus' Kunstverständnis vgl. Jürgen Müller: Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten – Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 49/50, 1995/96, 179–211.

5 Zu Tommaso Inghirami und einer imperialen Rhetorik der Kirche vgl. Luca d'Ascia: Erasmo e l'Umanesimo romano (Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura Religiosa, Studi II), Florenz 1991, 188–196.

6 Vgl. Erasmus von Rotterdam: Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr, in: ders., Ausgewählte Schriften 1990 (wie Anm. 1) Bd. VII, 2–355.

7 Ebd., 329.

8 Ebd., 171.

sei ihm jeder Christ weit überlegen.<sup>9</sup> Erasmus' Schrift ist ein prominentes Beispiel dafür, daß man während der Reformationszeit nicht nur den Papst und seine Kirchenpolitik ablehnte, sondern eine ganze Kultur des Paganismus verächtigte.<sup>10</sup>

In kunstgeschichtlicher Forschung ist nur zu oft die Vorbildlichkeit antiker oder italienischer Kunstwerke zum Thema gemacht worden. Wenn im folgenden Hans Sebald Behams Holzschnitt *Der Jungbrunnen* untersucht wird, so soll zum ersten Mal dessen subversive Qualität zum Thema werden.<sup>11</sup> Das Verhältnis des Dürerschülers zur italienischen Kunst ist ambivalenter als bisher angenommen wurde. In der Forschung wurde der berühmte Holzschnitt als „Bekennnis zur italienischen Renaissance“<sup>12</sup> gedeutet oder als Studie zur „Idealform der menschlichen Anatomie“.<sup>13</sup> Das Thema des Jungbrunnens wird dergestalt zum Vorwand, sich mit Aktdarstellungen beschäftigen zu können. Im Gegensatz dazu versucht mein Beitrag, die Anfänge eines ironischen Kunstdiskurses im Norden aufzuweisen.<sup>14</sup>

Behams Holzschnitt *Der Jungbrunnen* gehört zu den Inkunabeln der Dürerzeit (Abb. 1). Die um 1536 entstandene Arbeit ist schon der Größe nach ein imposantes Werk. Gedruckt von vier Stöcken misst der Holzschnitt 378 × 1193 mm – ein Format, das als billigere Alternative zu einem Gemälde gedient haben mag. Das Blatt ist vom Künstler in der Mitte oben mit dem Monogramm ‚HSB‘ versehen und in Nürnberg bei Albrecht Glockendon verlegt worden.

Das Thema des Jungbrunnens ist ein beliebtes Motiv im Spätmittelalter und der Renaissance und zeigt den Menschheitstraum ewiger Jugend.<sup>15</sup> Alte Männer und Frauen werden Huckepack oder auf Bahren herbeigebracht, um durch das Bad in kraftvoller Jugend wiedergeboren zu werden. Mit dieser Wiedergeburt geht nicht nur eine Verjüngung, sondern vor allem eine Resexualisierung des Körpers einher. Sexualität und Begehren sind die eigentlichen Themen von Behams Jungbrunnen-Holzschnitt.

9 Ebd., 173.

10 Die Bedeutung dieses Textes für die nordeuropäische Kunstgeschichte ist nicht in Ansätzen erkannt.

11 Zu Hans Sebald Beham existiert keine rezente Untersuchung, aber zu seinem Bruder. Vgl. Kurt Löcher: Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis, München/Berlin 1999, 21–28.

12 Dies ist das Fazit der Interpretation von Anna Rapp: *Der Jungbrunnen in Literatur und bildender Kunst des Mittelalters*, Zürich 1976, 115.

13 Diese Einschätzung verdanken wir Karin Döring-Mohr: *Die ikonographische Entwicklung des Jungbrunnens und sein inhaltlicher Wandel in der bildenden Kunst des 14. bis 16. Jahrhunderts*, 1999, 131.

14 Vgl. hierzu Jürgen Müller: *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999.

15 Vgl. die Untersuchungen von Rapp 1976 (wie Anm. 12) und Döring-Mohr 1999 (wie Anm. 13).

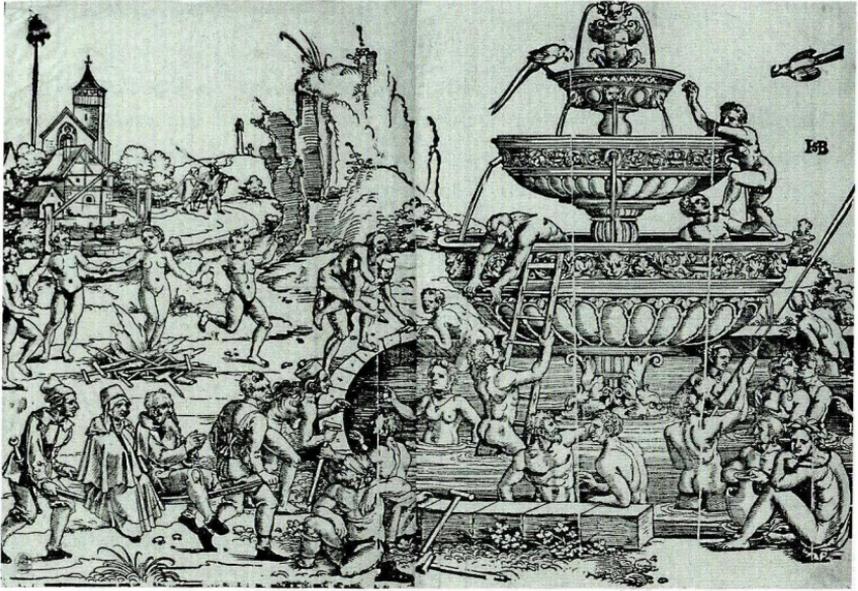
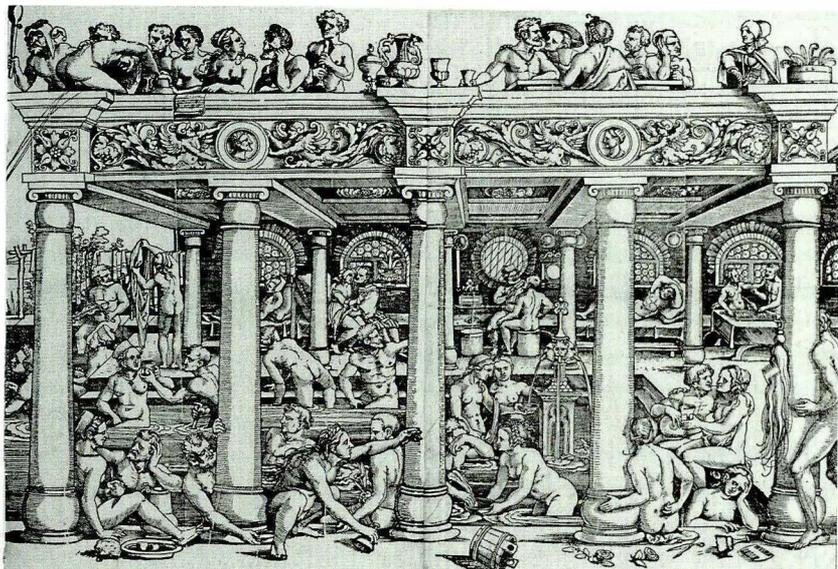


Abb. 1: Hans Sebald Beham, *Der Jungbrunnen*, um 1536, Holzschnitt von vier Stöcken, 37,8 × 119,3 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett

Doch bevor genauer auf dessen Ikonographie einzugehen sein wird, muß zunächst seine besondere Erzähltechnik charakterisiert werden. Der Nürnberger zeigt sich im *Jungbrunnen* insofern als Meister vielfigurigen Erzählens, als sich der Betrachter in einer ereignisreichen Komposition verlieren soll. Diese Eigenart verweist auf den diskursiven Charakter des Bildes. Der Rezipient erblickt immer neue Szenen, die einem weiteren Betrachter mitgeteilt werden können. Nicht das leise und verinnerlichende Betrachten heutiger Museumsbesucher, sondern das laute Betrachten kollektiver Auslegung muß als Rezeptionsform hinzugedacht werden. Behams Druck stellt zwar dem Inhalt nach ein zotiges Bild dar, doch die dort feilgebotene Nacktheit ist an und für sich nicht von Bedeutung. Erst wenn man die dargestellten ‚Schlüpfrigkeiten‘ auszusprechen wagt, wenn Schamgrenzen überschritten werden, beginnt der ‚eigentliche Spaß‘ des Bildes: Entdecken, Zeigen und Auslegen sind komplementäre Elemente ein- und derselben Bildhermeneutik.<sup>16</sup> Lachen und Lernen schließen

16 Vgl. hierzu Jürgen Müller: Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, in: Wilhelm Kühlmann/Wolfgang Neuber (Hrsg.), *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, Frankfurt a. M. 1994, 607–647.



sich in dieser Kunst nicht aus, sie sind im Gegenteil integrale Bestandteile einer populären Didaktik.<sup>17</sup>

Der didaktischen Absicht des Bildes ist die reliefartige Anordnung geschuldet, es ist weniger ein Bildraum als vielmehr eine Zeigefläche, die vor dem Betrachter ausgebreitet wird. Beham füllt die überschaubare Kastenform mit einer großen Anzahl von Motiven. Diese Motive sind im Verhältnis zum Bildformat so klein, daß der Rezipient eine relative Nähe zum Bild einnehmen muß. Auf diese Weise sieht sich der Betrachter gezwungen, das Bild abzuschreiten, dessen Details er nicht auf einen Blick erfassen kann. Nicht Konzentration, sondern Dissoziation des Rezipienten ist die Absicht dieser Bildform. Ordnung und Unordnung befinden sich in einem kalkulierten Verhältnis zueinander.

Dementsprechend ist die Komposition deutlich in zwei Hälften geteilt. Der linken Hälfte, die Anreise, Ankunft und Transformation der Greise im Jungbrunnen zum Thema hat, steht die rechte Bildhälfte gegenüber, auf der eine Renaissance-loggia zu sehen ist, in der das begonnene Verjüngungsbad seine Fortsetzung findet. Die Loggia wird durch ionische Säulen getragen. Der Bauschmuck in Form von Grottesken und Imperatorenmedaillons läßt an Renais-

17 Eine Didaktik, die in Sebastian Brants *Narrenschiff* einen durchaus epochalen Anfang nimmt. Vgl. die ausgezeichnete Untersuchung von Barbara Könniker: *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus*. Brant Murner Erasmus, Wiesbaden 1966.

sancearchitektur des späten Quattrocento denken. Dies gilt auch für den eleganten Brunnen, der reich verziert ist und eine italienische Formensprache aufweist. Beham zeigt sich vermeintlich auf der Höhe seiner Zeit, mühelos bedient er eine zeitgemäße Ästhetik.

Den ersten Eindruck des Holzschnitts bestimmen Fröhlichkeit und Ausgelassenheit. Männer und Frauen necken einander, werben umeinander und tauschen schließlich auch Zärtlichkeiten aus. Ein heutiger Betrachter ist versucht, seine Deutung hier abzubrechen und zu glauben, er habe ein Bild purer Lebensfreude vor sich, wie es für die Renaissance so typisch ist. Als Sinnbild dieser Überzeugung könnte man die zwei tanzenden Paare am linken Bildrand erachten, welche die liegen gebliebenen Krücken aufeinandergeschichtet und ein Freudenfeuer entzündet haben. Ausgelassen tanzen sie im Kreis und freuen sich darüber, wie die Zeichen irdischer Hinfälligkeit in Rauch aufgehen.

Erblickt man Greis und Greisin, die auf einer Trage zum Jungbrunnen geschafft werden, vermag man überhaupt erst die Transformation zu erachten, die alle Schönen und Starken hinter sich gebracht haben. Im Jungbrunnen selbst wird man auf den Spaß verwiesen, der die Handlungen der Menschen offensichtlich bestimmt. Einige übermütige Männer steigen in immer höher gelegene Becken des Brunnens, wieder andere sind ins Gespräch vertieft, freuen sich über Neuankömmlinge oder umarmen einander.

Hat die Verjüngung erst einmal stattgefunden, geht es munter weiter. Mann und Frau werben umeinander, um sich dann miteinander zu vergnügen. Der menschliche Körper ist Ziel und Voraussetzung des hier dargestellten Handelns. Er wird entdeckt, auf ihn wird gezeitigt; er wird berührt und genossen.

Daß Beham trotz aller verdeckenden Säulen keinesfalls prüde ist, entdecken wir im Hintergrund des Bildes. Hier hat ein Mann seiner Partnerin das Kleid aufgedeckt und faßt ihr nun in den Schritt. Einem frühneuzeitlichen Betrachter werden sicherlich auch die prominent in Szene gesetzten Vögel in der Luft und auf dem Brunnenrand aufgefallen sein, die auf das Wort ‚vögeln‘ anspielen und einen häufig verwendeten obszönen Bildwitz darstellen, wie uns ein Blick auf die zeitgleichen Kompositionen von Lucas Cranach belehren könnte.<sup>18</sup> Sexualität besteht jedoch nicht nur im Tun der dargestellten Menschen oder im zotigen Wortwitz, sondern auch im Zuschauen – eine Erkenntnis, die auch dem Bildbetrachter nicht erspart bleibt. Am rechten Bildrand entdeckt man einen Mann, der ein Liebespaar beobachtet und sich dabei an die vor ihm befindliche Säule drückt – ein diskreter Hinweis, wie sehr ihn sein Zuschauen und Zuhören erregt. Seiner Nachbarin links neben ihm ergeht es nicht anders, hält sie doch mit ihrem linken Arm die Säule umschlungen und schaut auf das sich liebkosende Paar.

18 Eddy De Jongh: *Erotica in vogelperspektief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevorstellungen*, in: *Simiolus* 3/1, 1968–69, 22–74.

Wenn man den Holzschnitt eine Weile angeschaut hat, erkennt man, daß diese Sexualität keine Konsequenzen hat: So wie im Rahmen der Lektüre von links nach rechts die alten Menschen verschwinden, so werden in dieser Jungbrunnenwelt auch keine Kinder geboren. Mit dem Ende der Vergänglichkeit erübrigt sich auch die Notwendigkeit zur Reproduktion.

Dem Holzschnitt ist deutlich eine Leserichtung von links nach rechts eingeschrieben. Wenn wir die dargestellten Handlungen und Details einmal grob erfaßt haben, beginnen wir mit unserer Bildlektüre wieder von vorn. Diese Wiederholungsstruktur wird dadurch durchbrochen, daß Beham seiner Erzählung eine Reihe von Elementen eingeschrieben hat, die uns aufmerken lassen und die wir im Laufe der Bildbetrachtung zusammenzufügen haben. Der Jungbrunnen hat durchaus den Charakter eines Suchbildes, das für den Betrachter Überraschungen bereithält.

In der Forschung ist entdeckt worden, daß der Nürnberger Meister für den künstlerisch ambitionierten Rezipienten in seinem Bild viele Zitate anführt.<sup>19</sup> Dies beginnt mit der interessiert auf den Betrachter blickenden Figur unmittelbar neben der Loggia links, die auf Raffaels *Parisurteil* zurückgeht, das von Marcantonio Raimondi gestochen wurde. Dieser Komposition Raffaels ist auch eine weitere Figur entnommen. An der ersten rückwärtigen Säule der Loggia erkennt man eine Frau, die im Begriff ist, sich ein Tuch oder ein Gewand um ihre Schultern zu legen. Auch bei ihr handelt es sich um eine entlehnte Figur, nämlich den zentralen weiblichen Rückenakt aus dem genannten *Parisurteil*. Dies gilt auch für die schöne Tänzerin. Sie entstammt Raffaels Darstellung der drei Grazien, die ebenfalls im Stich reproduziert wurde. Auch Michelangelo wird zitiert: Im Inneren der Loggia erkennt man einen Mann, der aus dem Wasser steigt und dessen seitenverkehrte Gestaltung an eine Figur aus Michelangelos Darstellung der *Schlacht von Cascina* erinnert – eine Figur, die wiederum von Raimondi gestochen wurde. Der deutsche Künstler verwendet dieses Motiv sogar ein zweites Mal. Im hinteren Bereich des Jungbrunnens steht ein Mann am Beckenrand und hat seinen Arm auf den Rand gelegt – es handelt sich um dieselbe Figur aus der *Cascinaschlacht*, die hier lediglich ein wenig tiefer im Wasser steht. Schließlich wurde auch auf Figuren aus Dürers Männer- und Frauenbad verwiesen.<sup>20</sup> Als Zitat ergänzt werden kann das Motiv der aufstehenden Frau auf dem Dach der Loggia, die mit der Klistierspritze naßgespritzt wird. Hierbei handelt es sich um ein weiteres Motiv nach Michelangelo, der es im *Jüngsten Gericht* bei seiner Darstellung der Säule des Pontius Pilatus darstellt. Schließlich zitiert der unmittelbar vor dem Brunnen sitzende „Krüppel“ seitenverkehrt einen derjenigen Ignudi aus der Sixtinischen Kapelle, der sich neben der Dar-

19 Diese Erkenntnis verdanken wir Rapp 1976 (wie Anm. 13), 113–114.

20 Ebd.

stellung mit der Trennung von Licht und Schatten durch Gottvater findet. Auch die heidnisch anmutende Gottheit, die als Krönungsfigur für den Brunnen dient, erinnert an ein Vorbild Dürers.

Raffael, Michelangelo, Dürer, schließlich entpuppt sich Beham sogar als Antikenkenner, wenn er uns auf einer Liege im hinteren Teil der Loggia einen Mann mit hinter dem Kopf zurückgenommenen Arm zeigt, der an die Endymion-Ikonographie erinnert, wie wir sie von Sarkophagen kennen.<sup>21</sup> Es bleibt der Phantasie des Betrachters vorbehalten, sich vorzustellen, was gerade hinter der Säule geschieht, die den Körper der männlichen Figur verdeckt. Zudem stellt der Nürnberger Künstler eine schlummernde Frau dar, welche die antike Skulptur der *Cleopatra* zum Vorbild hat.<sup>22</sup> Mit seiner synthetischen Zitierweise bedient sich Beham eines auch in der italienischen Kunst jener Zeit geläufigen Verfahrens.<sup>23</sup> Wie schon die dargestellte Architektur so zeugt auch der Umgang mit den Vorbildern von Behams Modernität.

Grundsätzlich mag man schon in der Hinwendung zur Körperlichkeit ein italienisches ‚Kunstwollen‘ erblicken, was in der Forschung ja auch geschehen ist. Im Gegensatz zu den an italienischen Aktdarstellungen orientierten Figuren wirkt die Gruppe der angezogenen Personen in der linken unteren Bildecke weniger plastisch, um nicht zu sagen altdeutsch. So als müßte der Jungbrunnen auch die Künste erneuern, die einer ‚Wiedergeburt‘ aus dem Geist der Antike bedürfen.<sup>24</sup> Diese Deutung fände insofern eine Fortsetzung, als für den aufmerksamen Betrachter eine inhaltliche Opposition inszeniert wird: Am linken oberen Bildrand erkennt man eine spätgotische Dorfkirche und ein Fachwerkhäus, auf der rechten Seite die allerschönste italienische Renaissancearchitektur. Der deutschen Architektur wird die italienische gegenübergestellt, der christlichen Kirche die pagane Loggia.

In der Forschung ist auf den Narren auf dem Dach der Loggia verwiesen worden, dessen Anwesenheit das Geschehen charakterisiert. Er schaut auf den Mann herunter, der einer Frau mit einer Klistierspritze auf Scham und Hintern

21 Leopold Ettliger: Endymion, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. V, 1967; Sp. 326–333.

22 Francis Haskell/Nicholas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, London/New Haven 1988, 202–205.

23 Zur italienischen *Imitatio artis*-Theorie vgl. die Untersuchung von Klaus Irlé: Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster 1997.

24 Zu Dürers Konzeption der Renaissance als „widererwaxung“ vgl. Peter-Klaus Schuster: *Melencholia I. Dürers Denkbild*, Berlin 1991. Zur unterschiedlichen Bewertung der Renaissance als Geschichtskonstruktion in den Schriften des Erasmus vgl. Peter G. Bietenholz: *History and Biography in the Work of Erasmus of Rotterdam (Travaux d'Humanisme et Renaissance, Bd. LXXXVII)*, Genf 1966, 35–39.

spritzt. Darüber hinaus erkennt man rechts auf der Loggia eine alte Frau, die auf einer Drehleier spielt. Bei Narr und Drehleierspielerin handelt es sich offensichtlich um Kommentarfikturen, die das närrische und immer gleiche Treiben negativ kommentieren.

Spätestens jetzt wird der Betrachter zu einer Bildbetrachtung unter veränderten Vorzeichen aufgefordert. Erkenne endlich diese närrische Welt, ist der Imperativ, zu dem sich der Rezipient aufgefordert sieht! Wenn wir aufhören, der eigenen Augenlust zu frönen, entdecken wir Motive aus der Lasterikonographie. So erkennt man am rechten vorderen Bildrand eine Frau mit typischem Melancholiegestus – ein Hinweis auf das Laster der Acedia. Mehrfach finden sich Kämmen und Quasten, die auf Superbia verweisen. Zudem findet sich ein Tric-Trac spielendes Paar, das auf den ungewissen Ausgang und die Antinomie der Liebe zu beziehen ist. Darüber hinaus entdeckt man einen Spiegel an der rückwärtigen Wand, der als Vanitas- oder Superbiamotiv fungieren könnte. Dies alles kann hier nur angedeutet werden.

Hat man erst einmal begonnen, die Verderbtheit dieses irdischen Paradieses zu entdecken, ist man für eine noch abstraktere Reflexion vorbereitet. So besteht die Leistung von Behams Reformationsgraphik darin, daß sie eine neue Bilddidaktik entwickelt. Ausgangspunkt dieser Didaktik ist die Sinnlichkeit des Menschen und das heißt konkret seine Verführbarkeit. Der Holzschnitt spricht die Lüsterheit, besser die Augenlust des Betrachters an. Diese Freude am Nackten wird von Beham zunächst befriedigt. Wir dürfen uns an einer Weile körperlicher Genüsse satt sehen, um dann in einen Reflexionsprozeß verstrickt zu werden.

Seit langem ist bekannt, daß der Kleinmeister aus Nürnberg mit antiken und italienischen Vorbildern vertraut war. Bisher hat man in diesem Zusammenhang eine affirmative Rezeption unterstellt. Im Gegensatz dazu hat unsere Interpretation zeigen können, daß die italienische und antike Kunst als unmoralisch erscheint. Der Nürnberger Künstler beschwört die Äußerlichkeit dieser Kunst, die ihr einziges Ziel in der Darstellung nackter Menschen zu sehen scheint. Mit dieser Erkenntnis schließlich vollzieht der Betrachter einen Schritt über das Bild hinaus: Dem Christen muß das Motiv der Verjüngung und irdischen Wiedergeburt widersinnig erscheinen, bedeutet es doch die Verlängerung des Jetzt in alle Ewigkeit. Wer ewig lebt, kann nicht von den Toten auferstehen. Eine Welt, die nicht vergeht, kann nicht erlöst werden. Irdische Unsterblichkeit ist Hybris, Selbstvergottung des Menschen. Die unchristliche Haltung der ewig Jungen macht der Holzschnitt sogar zum Thema. Im linken Hintergrund erkennt man einen Führer, der einem Alten zur Verjüngung verhelfen will und ihn zum Jungbrunnen führt. Der Weg hat die beiden an einem Wegkreuz vorbeigeführt, das man offensichtlich hinter sich lassen muß, um zur ewigen Jugend zu gelangen. Dies gilt auch für die schon genannte Kirche, die achtlos zurückgelassen wird. Ewige Jugend hat ihren Preis.

Auf den ersten Blick fügt sich Hans Sebald Behams *Der Jungbrunnen* einem Antikediktat, das er jedoch in subversiver Absicht zu gebrauchen weiß. Denn die vermeintliche Überlegenheit des antik-italienischen Schönheitsideals wendet sich in ihr Gegenteil und muß ihre Diesseitigkeit offenbaren. Die Renaissance im doppelten Sinne stellt eine zutiefst heidnische Denkfigur dar: Als Möglichkeit ewiger Jugend schließt sie uns von christlicher Erlösung aus, als künstlerische Neuorientierung entspricht sie paganem Körperkult und verfehlt die geistliche Dimension des Menschen. Der Rezipient läuft bei dieser anspruchsvollen Konzeption Gefahr, Behams Mimikry für eine affirmative Antikenrezeption zu halten. Erst wenn er bereit ist, seine Augenlust aufzugeben, bekommt er die Frage des Menschen als heilsorientiertem Wesen in den Blick. Wer in der Sinnenwelt gefangen bleibt, amüsiert sich zu Tode. Die hier beschriebene Denkfigur ist nicht anders als ironisch zu bezeichnen. Die Wahrheit beginnt jenseits des Sichtbaren.

*Bildnachweis:* Abb. 1: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A 3016, Kat. Mannes Lust & Weibes Macht. Geschlechterwahn in Renaissance und Barock, hrsg. v. Claudia Schnitzer/Cordula Bischoff, Dresdner Schloß, Dresden 2005, Abb. 32.