

# Holbein und Laokoon

## Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d. J.

Jürgen Müller

Für Reindert Falkenburg

Aby Warburgs berühmter Aufsatz „Dürer und die Antike“ geht an einer Stelle explizit auf die Laokoongruppe ein. Ganz fälschlich, so schreibt der Hamburger Gelehrte in seinem berühmten Artikel aus dem Jahre 1906, sähe man in der Ausgrabung des Laokoon im Jahre 1506 eine Ursache des beginnenden römischen Barockstils der großen Geste.<sup>1</sup> Im Gegenteil sei die Entdeckung des Laokoon, so fährt er fort, gleichsam nur das äußere Symptom eines innerlich bedingten stilgeschichtlichen Prozesses und stehe im Zenit, nicht am Anfang „barocker Entartung“.<sup>2</sup>

Bekanntlich stellt die antike Gebärdensprache für Warburg dasjenige bildkünstlerische Mittel dar, die „mittelalterlichen Ausdrucksfesseln“ zu sprengen. Um die Antike vor einer vermeintlich allzu einseitigen klassizistischen Lektüre zu schützen, gibt ihr Warburg ein janusköpfiges Gesicht: Dem dionysisch anstachelnden Altertum steht seine „apollinisch abklärende“ Wirkmacht gegenüber.<sup>3</sup> Dadurch kommt den an der Antike orientierten Bildern der italienischen Renaissance eine doppelte Funktion zu. Sie zeigen uns die gefährliche, den Intellekt sprengende, Macht der Affekte auf – allerdings in gezügelt-sublimierter Art und Weise. Pathosformeln erzwingen Form. Sie bringen das dionysische Chaos zur Anschauung.

Dies ist auch einhundert Jahre später noch insofern interessant, als mit Warburg der bemerkenswerte Versuch vorliegt, die eigentliche Bedeutung von Kunst jenseits ästhetischer Wirkung zu suchen. Aber so wegweisend Warburgs Aufsatz auch war, er unterschlägt einen möglichen ironischen Umgang der Renaissancekünstler mit antiken Vorbildern. Denn die Alternative besteht ja nicht zwingend in dem

von Nietzsche favorisierten Gegensatz von apollinisch und dionysisch.

Ohne hier ins Detail gehen zu wollen, legen die Schriften Warburgs meines Erachtens nahe, daß Pathosformeln eine Art Ursprache des Menschen seien, der diese mehr erleidet als reflektiert. Ironie aber ist genau das Gegenteil. Sie stellt eine Reflexionsfigur dar.<sup>4</sup>

Daß die Frage nach der Ironie für Warburg keine Rolle gespielt hat, kann allerdings insofern nicht wirklich verwundern, als der „ernsthafte“ Umgang mit antiken Vorbildern die Regel bildet. Doch selbst wenn ein solcher ironischer Umgang mit antiken Vorbildern die Ausnahme darstellt, wird er nicht selten von bedeutenden Künstlern praktiziert. So beschäftigt sich der vorliegende Beitrag mit Hans Holbein d. J. und untersucht an ausgewählten Beispielen sein Verhältnis zur antiken und italienischen Kunst.

Mit Dürers erster Italienreise beginnt bekanntlich ein Diskurs, der der Geschichte der nordeuropäischen Malerei eine neue Wende gibt.<sup>5</sup> Dies betrifft nicht nur die Erweiterung eines bestehenden Motivrepertoires, sondern gerade auch die Stellung des Künstlers und die Theoriefähigkeit der Malerei. Das Selbstporträt des Künstlers als Edelmann in italienischer Tracht<sup>6</sup> ist in diesem Zusammenhang eines der sprechendsten Bildzeugnisse. Noch heute lesen sich die schriftlichen Stellungnahmen des Nürnbergers wie ein verzweifelt Aufbegehren gegen eine übermächtige Zunfttradition.

Für Hans Holbein d. J. sind solche Zeugnisse nicht überliefert. Der Augsburger Maler galt deshalb nicht selten als ein Kontrahent der

Kunst des Südens. Wie wir heute wissen, steht am Ursprung nationaler Vereinnahmung Hans Holbeins durch die deutsche Kunstgeschichte Karel van Manders Lebensbeschreibung des Künstlers.<sup>7</sup> Der flämische Biograph stellt Holbein als Exemplum qualitätsvoller Malerei dar, dessen künstlerisches Schaffen den Beweis liefere, daß Talent nicht an Ort oder Nation gebunden ist.<sup>8</sup> Mit dem Hinweis auf Vasaris Klimatheorie, der zufolge nur an bestimmten Orten große Kunst entstehen könne, eröffnet van Mander Holbeins Lebensbeschreibung, um im weiteren Verlauf der Biographie die Überlegenheit nördeuropäischer Kunst zu erweisen.

Dem flämischen Kunsttheoretiker dient der Maler als ein Beleg dafür, daß große Kunst keineswegs als Privileg Italiens anzusehen sei. Im Gegenteil, der vermeintlich „im Jahre 1498 zu Basel in dem felsigen wüsten Schweizerlande geborene“ Künstler wird zu einem Musterbeispiel der Überlegenheit des Nordens.<sup>9</sup> Am deutlichsten wird diese Idee kulturellen Wettstreits in jener Episode ausgesprochen, in der ein Vergleich zwischen Holbein und Raffael angestellt wird. Dabei ist interessant, wie der Biograph dem Vorwurf der Mißgunst entgeht, wenn er sein Urteil dem Italiener Federigo Zuccaro in den Mund legt, der gegenüber Hendrick Goltzius in Rom geäußert haben soll, „Holbeins Sachen“ seien besser als diejenigen Raffaels.<sup>10</sup>

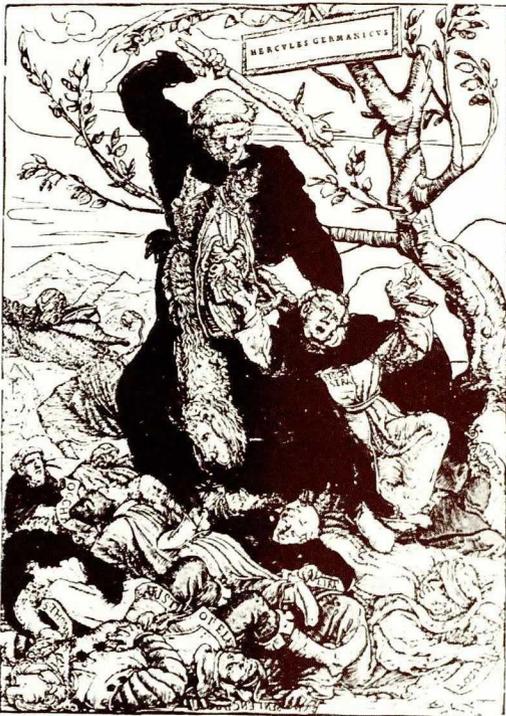
Für die national gesinnte Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts waren derartige Beschreibungen natürlich Wasser auf den Mühlen „völkischer“ Identitätssuche. Pars pro toto sei hier nur an Wilhelm Waetzoldts berühmtes Diktum erinnert, der nach einem langen Vergleich zwischen der Kunst Dürers und Holbeins zu dem Schluß kommt, der Augsburger verdanke Italien nichts, was er nicht schon keimhaft in sich geführt habe.<sup>11</sup> Holbein wird zum Monument deutschen „Kunstwollens“ verklärt. Und so wundert es nicht, wenn der Kunsthistoriker in seiner Monographie aus dem Jahre 1938 schreibt: „So war Holbein durch seine Natur vorbestimmt, aus der Verschmelzung südlicher und nördlicher Sehweise einen neuen deutschen und zugleich einen weltgültigen deutschen Stil zu schaffen.“<sup>12</sup> Hier sucht ein Kunsthi-

storiker Argumente in der Vergangenheit, um die Überlegenheit deutscher Kultur für die Gegenwart zu beweisen!

Diese chauvinistische Kunstgeschichte ist natürlich längst überwunden. Doch erst mit den Untersuchungen von Oskar Bätschmann hat sich in der Forschung die Erkenntnis durchgesetzt, daß und wie sehr sich Holbein von italienischer Kunst inspirieren ließ.<sup>13</sup> Damit einhergehend hat Bätschmann immer wieder auf die Wahrscheinlichkeit einer Italienreise verwiesen und im Gegensatz zur patriotisch-verklärenden Kunstgeschichtsschreibung das künstlerische Schaffen Holbeins als synthetisierend gedeutet. Er plädiert in seinen Büchern und Aufsätzen für einen Künstlertyp, der sich entsprechend seiner Aufgaben, Vorbilder und Modelle sowohl aus Italien als auch den Niederlanden auswählt.<sup>14</sup> Mehrfach hat Bätschmann seine Thesen ausgeführt und von Holbein das Bild eines kunsthistorisch gebildeten Malers entworfen.<sup>15</sup>

Die folgenden Überlegungen verstehen sich in diesem Sinne als ein Beitrag zur Italien- und Antikenrezeption des Künstlers. Noch genauer geht es um die Laokoonrezeption im Werk Holbeins.<sup>16</sup> Diese Fragestellung ist bisher nicht verfolgt worden, wiewohl sie auch nicht vollkommen neu ist. So haben Peter-Klaus Schuster und Konrad Hoffmann schon 1983 im Rahmen ihrer Interpretationen des Holzschnitts „Luther als Hercules Germanicus“ (Abb. 1) auf die Verwendung des Laokoonmotivs verwiesen.<sup>17</sup> Auch Stephanie Buck hat unlängst in ihrem Aufsatz „International Exchange: Holbein at the Crossroads of Art and Craftsmanship“, bei einem Holzschnitt aus den Darstellungen zum Alten Testament von 1526<sup>18</sup> auf diese Rezeptionslinie aufmerksam gemacht.<sup>19</sup>

Mit einigem Recht weist die Autorin zudem darauf hin, daß das bei Holbein dargestellte Thema der Anbetung der Ehernen Schlange in ikonographischer Hinsicht dieses Vorbild plausibel mache: Es ist der Mann links vom Kreuz, der in Beinstellung und linkem Arm mit dem Laokoon übereinstimmt. Ergänzend sei darauf hingewiesen, daß auch bei dem am Boden liegenden Mann im Hintergrund, der die Arme in die Höhe streckt, eine Anver-



Original: M. Holbein d. J. 1522  
 B. Hermann  
 Nachdruck: M. Holbein d. J. 1522  
 D. P. Hermann

Abb. 1. Hans Holbein d. J., Luther als Hercules Germanicus, Holzschnitt, geschnitten von Hans Hermann, 1522

wandlung des Laokoonmotivs erkannt werden kann.

Aber die in der Sekundärliteratur aufgewiesenen Laokoonentlehnungen wirken wie Zufallsfunde, deren kunsttheoretische Absicht undiskutiert bleibt. So als würde sich Holbein einmal von diesem Vorbild beeinflussen lassen, dann wieder von einem anderen. Der Sinn und Zweck von Motivübernahmen bleibt unreflektiert. Selbst wenn die Bezugnahme auf italienische oder antike Vorbilder als Zeichen von Holbeins Modernität gewertet wird, bleibt dies sehr allgemein. Denn meines Erachtens ist der Laokoon für Holbein nicht nur ein Vorbild, sondern das einzig entscheidende.<sup>20</sup> Die kontinuierliche Auseinandersetzung des Künstlers mit diesem Werk macht deutlich, daß Holbein mit der rhetorischen Kunstlehre der *Imitatio artis* vertraut war. Diese Erkenntnis erscheint mir mindestens genauso wichtig, wie die Entdeckung einzelner Motivadaptationenen.<sup>21</sup>

Den Künstlern der Renaissance waren Quintilians Thesen aus dem X. Buch seiner Rhetorik zur künstlerischen Nachahmung geläufig.<sup>22</sup> Bei diesem Text handelt es sich bekanntlich um den *Locus classicus* zur Theorie künstlerischer Nachahmung. So redet Quintilian über die Notwendigkeit der Nachahmung von Vorbildern, aber gleichzeitig auch darüber, daß es damit nicht sein Bewenden haben dürfe. Nachahmung muß zu Wettbewerb, *Imitatio* muß *Aemulatio* werden. Dabei versteht es sich von selbst, daß wir es in der Renaissance nie mit sklavischer Nachahmung von Vorbildern zu tun haben, sondern zumeist mit einer kreativen Aneignung zu rechnen haben, die künstlerische Eigenständigkeit voraussetzt. Insofern darf Holbeins Spiel mit dem Laokoonmotiv keineswegs als Zeichen künstlerischer Einfallslosigkeit begriffen werden. Vielmehr macht schon die Unterschiedlichkeit der genannten Beispiele deutlich, daß der Künstler im Begriff ist, das Potenzial der *Imitatio* in vollem Umfang auszuloten. Dabei wird der Formenkanon der Antike und der Hochrenaissance auf die Probe seiner Nutz- und Belastbarkeit gestellt.

Dies sollen die folgenden druckgraphischen Beispiele deutlicher als bisher vor Augen führen. In kunsttheoretischer Hinsicht hat dieser Werkkomplex – bis auf wenige Ausnahmen – nicht die nötige Aufmerksamkeit gefunden. Zwar hat Christian Müller das druckgraphische Œuvre durch seinen Basler Katalog in vorbildlicher Weise zugänglich gemacht, doch die kunsttheoretisch-ikonographische Auswertung dieser Arbeiten steht vielfach noch aus.<sup>23</sup>

### **Imitatio artis**

Im Unterschied zu einer diffusen Kunstgeschichte des Einflusses erlaubt das Theorieangebot antiker und frühneuzeitlicher *Imitatio*lehre, sich reflektiert mit dem Problem der Motivübernahme auseinanderzusetzen.<sup>24</sup> Dabei lassen sich grundsätzlich form- und inhaltsorientierte Entlehnungen unterscheiden. Dies gilt es streng zu scheiden. Denn Motivübernahmen im Sinne der Ikonographie dienen lediglich semantischem Bedeutungszuwachs. Wenn aber ein Künstler ein berühmtes Vorbild zitiert, so geschieht dies zumeist in formalästhetischer Absicht. Form und Inhalt treten

auseinander. Das Zitierte scheint durch das Zitierende hindurch. Es gleicht, um es mit den Worten von Petrarca zu sagen, wie der Sohn dem Vater.<sup>25</sup> Wir erkennen trotz des neuen Inhalts eine altbekannte Form. In gewisser Hinsicht wird dabei die „Äußerlichkeit“ der Form zuallererst erlebbar.

Dabei versteht es sich von selbst, daß die Bekanntheit des Vorbildes eine große Rolle spielt. Je bedeutender das zitierte Motiv, desto größer die damit einhergehende Präention. So ist oft beschrieben worden, daß die mit der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts einhergehende Imitatiopraxis die Idee des Wettstreites unter Künstlern zur Grundlage hat und *Concorrenza* als Leitmotiv zu erachten ist. Bekanntlich spricht Leonardo da Vinci davon, daß der gute und rechte Neid den Künstler herausfordert, da dieser wünscht denjenigen anzugehören, die mehr Lob als er selbst erfahren würden.<sup>26</sup>

Meines Erachtens ist für den Künstler Holbein die Idee der *Aemulatio* zentral. Seine „Lais von Korinth“<sup>27</sup> stellt die expliziteste Kunstallegorie des gesamten Œuvres dar. Offenkundig ist das Bild in der Absicht entstanden, in Wettbewerb mit italienischen Kurtisanenbildnissen zu treten.<sup>28</sup> Mit diesem kunsttheoretischen Programmbild reagiert er auf die für jene Zeit aktuellste Forderung italienischer Kunsttheorie, Schönheit auf eine solche Weise darzustellen, daß sie den männlichen Betrachter zu verführen vermag.<sup>29</sup> Besser als mit den Worten Leonardos läßt sich diese Aufgabe nicht formulieren: „[...] sie [die von der Malerei dargestellte menschliche Schönheit, J. M.] macht dich verliebt und ist die Ursache, daß sämtliche Sinne sie mit dem Auge zugleich besitzen möchten, so daß es den Anschein hat, als wollten sie mit diesem um den Vorrang streiten.“<sup>30</sup> Schönheit ist für Leonardo vor allem sichtbare Schönheit, die alle anderen Sinne nachordnet, aber nichtsdestoweniger evoziert: Wer sieht, möchte auch berühren!

Sichtbare Schönheit im Falle der „Lais“ belegt zudem den Vorrang des Sehens über das Denken, den Sieg des Malers über den Philosophen. Entscheidend für das Verständnis dieses Bildes ist die hier thematische Überlieferung, daß kein geringerer als der berühmteste Maler

der Antike die Lais entdeckt und sie zu seiner Geliebten gemacht habe. So stilisiert sich Holbein mit dem Kurtisanenbildnis zum Apelles seiner eigenen Zeit und inszeniert zugleich die Unbezahlbarkeit seiner Kunst. Lais – und dies gilt ironischerweise auch für ihren Urheber und „Kuppler“ Holbein – sieht ihre Schönheit durch das auf der Brüstung liegende Geld nicht hinreichend gewürdigt und verlangt mehr.

Wenn im Rahmen der Forschung immer wieder auf die Bedeutung der „Mona Lisa“<sup>31</sup> und anderer Werke Leonardos für Holbeins „Lais“ und „Venus“<sup>32</sup> verwiesen wurde, so hat auch dies einen kunsttheoretischen Kontext.<sup>33</sup> Mit dem italienischen Künstler ist nicht bloß ein Vorbild für die Darstellung weiblicher *Grazia* benannt, sondern auch ein künstlerisches Anspruchsniveau. Holbein markiert somit einen gehobenen Standard, dem er zu entsprechen wünscht. Dies ist wichtig zu betonen, weil es naiv und falsch wäre zu behaupten, Holbein hätte glauben können, mit seinem Bild Leonardo überwunden zu haben. Bei der *Aemulatio* handelt es sich um einen Vergleich mit rhetorischer Absicht: Der Künstler will im Kontext der großen Meister gesehen und mit diesen verglichen werden. Wenn sich Holbein intensiv mit berühmten Vorbildern auseinandersetzt, so vor allem deshalb, weil er seine künstlerische Souveränität demonstrieren möchte.

Solche „niveauanzeigenden Zitate“ zu erkennen, setzt allerdings ein geschultes Auge voraus. Dies sei an einem Beispiel aus den „Bildern des Todes“ demonstriert. Diese graphische Folge macht es dem Betrachter schon insofern nicht einfach, als sie Szenen darstellt, die uns emotional berühren. Eine solche ergreifende Darstellung läßt sich besonders gut anhand des Holzschnitts „Daß Iung kint“ (Abb. 2) studieren: Erbarmungslos wird ein kleiner Junge vom Tod nach rechts durch die offene Tür einer ärmlichen Behausung entführt. Herrisch reißt das Skelett am linken Arm des Kindes, das sich mit seinem erhobenen rechten Arm Halt suchend seiner Mutter zugewendet hat. Entsetzt greift sich die Mutter an den Kopf, während sie mit ihrer Rechten den Stiel einer Pfanne hält, in der sie Brei zubereitet. Auch ihr zweiter Sohn, der

## Daß Iung kint.

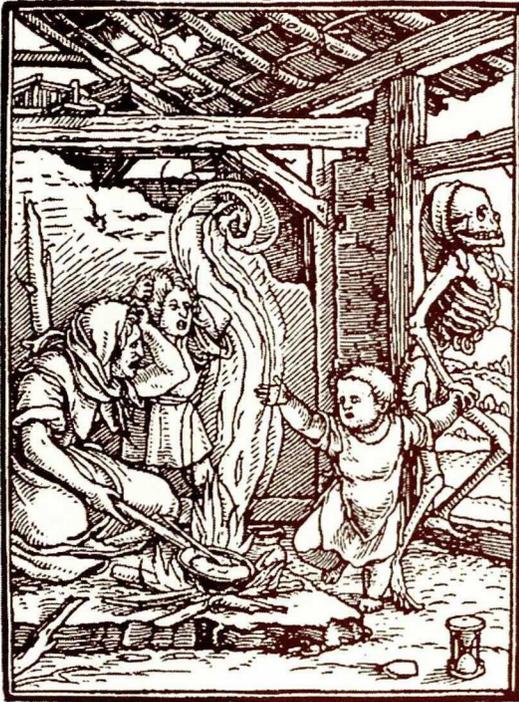


Abb. 2. Hans Holbein d. J., Daß Iung kint, Holzschnitt aus der Folge „Die Bilder des Todes“, Bild 39, geschnitten von Hans Lützelburger und Veit Specklin, 1524/25

aufgesprungen ist und sich die Haare rauft, kann seinem Brüderchen nicht mehr helfen. Erkennt man doch im rechten Vordergrund eine Sanduhr, die von der abgelaufenen Zeit des Kindes erzählt. Unwiederbringlich wird es seiner Familie entrissen.

Holbein zeigt sich hier als Meister psychologischer Darstellung. Plötzlich und unerwartet scheint der Tod gekommen zu sein. Wir erleben den letzten Moment, bei dem sich Mutter und Kind in die Augen blicken. Der kleine Junge steht nur auf einem Fuß und wendet sich mit seinem ganzen Gewicht in Richtung seiner Mutter. Dies alles ist wunderbar beobachtet, aber für den Kenner wird hier ein berühmtes Kunstwerk zitiert. Und zwar handelt es sich um ein Motiv aus Michelangelos Sixtinischer Kapelle: Die Bestrafung des Haman.<sup>34</sup> Weil wir die Figur nicht frontal und in perspektivischer Verkürzung wie beim italienischen Vorbild sehen und aus dem muskulösen Mann ein hilfloses Kind geworden ist, fällt diese Entlehnung nicht ohne weiteres auf.

Die Kunstlehre von der *Imitatio artis* fordert, daß das verwendete Vorbild dem Betrachter nicht sofort ins Auge fällt, sondern angemessen assimiliert erscheinen soll.<sup>35</sup> Das bedeutet, der Künstler soll sein Modell gleichermaßen zeigen und verbergen. Dem ersten Blick muß er es verbergen. Denn würde es sogleich entdeckt, verlöre die dargestellte Szene all ihre Glaubwürdigkeit. Erst im Laufe der Bildbetrachtung soll dem kundigen Betrachter die Motivübernahme zu Bewußtsein kommen, damit er die Kunstfertigkeit des Malers in der Anverwandlung des Vorbildes erkennt.

Zugleich wird deutlich, daß einzelne Motive an und für sich bedeutungsindifferent sind. Erst wenn sie in spezifische Kontexte eingefügt werden, können sie bestimmte Bedeutungen stiften. Dies stellt sich dem unerfahrenen Betrachter anders dar. Er nimmt Form und Inhalt zumeist als untrennbare Einheit wahr. Der Künstler hingegen beweist seine Erfindungsgabe gerade darin, daß für ihn diese Einheit nicht existiert. Je unvorhersehbarer und unwahrscheinlicher die Neuverwendung des Motivs erscheint, desto höher ist auch der Schwierigkeitsgrad der künstlerischen Leistung. Solche raffinierten Erfindungen und Neufügungen betonen die Inventionskraft des Künstlers.

Nach dem Erkennen des Michelangelozitats ergibt sich rückwirkend noch eine veränderte Perspektive auf Holbeins Darstellung des Themas der Ehernen Schlange im Rahmen der „*Imagines mortis*“. Denn wenn der Augsburger Künstler für diese Darstellung auf den Laokoon zurückgreift, so ist das weniger dem Umstand geschuldet, daß hier wie dort eine Schlange zum Motivbestand des Themas gehört, als vielmehr der Tatsache, daß Holbein mit seiner Darstellung in eine ideale Konkurrenz tritt. Denn bereits vor ihm hat Michelangelo bei seiner Darstellung der Anbetung der Ehernen Schlange in der Sixtinischen Kapelle<sup>36</sup> das Laokoonmotiv verwendet.

Unter Künstlern wird dieses Zitat der berühmtesten antiken Skulptur durch den angesehensten italienischen Künstler der Gegenwart sicherlich nicht unbemerkt geblieben sein.<sup>37</sup> Mehr noch, mit Michelangelos Ausgestaltung der Sixtinischen Kapelle ist das für die Malerei bedeutendste künstlerische Ereignis zu

Beginn des 16. Jahrhunderts gegeben. Wie keinem anderen Künstler war es dem italienischen Meister im Rahmen dieses Deckenfreskos mit seinen vielen hundert Figuren vergönnt, die eigene *Inventio* zur Schau zu stellen. Dabei wird künstlerische *Variatio* zum eigentlichen Erlebnis für den Betrachter. Dieser muß erkennen, daß Michelangelo seinen Figuren niemals die gleiche Haltung gibt. Dies wird nachgerade zum Topos, wenn es bei Vasari heißt, Michelangelo habe sich trotz der vielen Figuren nicht ein einziges Mal wiederholt.

Ein vergleichbares Renommierstück stand Holbein nicht zur Verfügung, um seine Inventionskraft darzustellen. Doch im Rahmen einer graphischen Folge konnte er immerhin seine künstlerische Ambition anspielungsreich zum Ausdruck bringen, indem er ein- und dasselbe Motiv extrem häufig variierte, weshalb wir nun Holbeins Auseinandersetzung mit dem Laokoonmotiv zu untersuchen haben.

### Zeigen und Verbergen

Holbein nutzt das antike Vorbild im Rahmen der „*Imagines mortis*“ *en permanence* und weiß es dabei geschickt zu verändern. Dies ist in kunsttheoretischer Hinsicht insofern anspruchsvoll, als sich der Betrachter aufgefordert sieht, den szenisch-motivischen Erfindungsreichtum des Künstlers zu erkennen. Immer neue und vollkommen unerwartete Varianten denkt sich Holbein für das altehrwürdige Motiv aus.

Das „wörtlichste“ Zitat des Laokoon findet sich in der Darstellung einer Frau, die von einem Landsknecht überfallen wird (Abb. 3). Am Gürtel des Landsknechts prangt ein mächtiger Bihänder. Doch für diese leichte Beute ist eine solche Waffe unnötig. Mit seiner Rechten reißt der Mann am Korb der Frau, den sie auf ihrem Haupt trägt. Mit seiner Linken hat er ihr Kopftuch ergriffen. Sie schreit laut auf. Doch es ist nicht anzunehmen, daß in der angedeuteten Einsamkeit des Waldes der Frau jemand zu Hilfe kommt. Ihre Schreie bleiben ungehört. Am rechten Bildrand erkennt man das Pferd des Mannes. Wir dürfen vermuten, daß der Soldat den Auftrag hatte, Verpflegung zu requirieren. Das Knochengescheiß, das den Landsknecht voran zu schieben scheint, führt uns den Ausgang



Abb. 3. Hans Holbein d. J., Der Räuber, Holzschnitt aus der Folge „Die Bilder des Todes“, Bild 44, geschnitten von Hans Lützelburger und Veit Specklin, 1524/25

der Geschichte deutlich vor Augen. Es ist eine komplexe Erzählung, die zur Hälfte dargestellt ist und zur anderen Hälfte in unserem Kopf stattfindet.

Von Christian Müller wurde das Bild als Darstellung eines Räubers verstanden.<sup>38</sup> Das beschreibt den stattfindenden Vorgang sicherlich richtig. Doch zu fragen bleibt, ob hier nicht eine Geschichte aus dem Alltag jener Zeit erzählt wird. Bestand doch für die damaligen Söldnerheere die Notwendigkeit, sich selbst zu versorgen und ihre Rücksichtslosigkeit dabei verbreitete im Reich Angst und Schrecken.

Daß der Künstler bei diesem Holzschnitt auf das Laokoonmotiv zurückgreift, ist bei der szenischen Einbindung so unerwartet, daß die Motivübernahme nicht ohne weiteres bemerkt wird. Hans Holbein nutzt das antike Motiv im Sinne äußerster Bewegtheit und Dynamik. Mit aller Macht versucht die Frau zu fliehen. Anders als beim Priester Laokoon sind ihre weit ausgreifenden Beine im Sinne einer Schrittstellung zu verstehen. Mit ihrer rechten Hand hält

sie statt des Schlangenleibes den Tragekorb auf ihrem Kopf und mit der Linken ein verschnürtes Bündel, welches sie dicht an ihren Körper drückt.

Es gelingt dem Künstler, die ungeheure Anstrengung der Frau zum Ausdruck zu bringen. Arm- und Beinstellung, aber auch der zum Schrei geöffnete Mund sind dem berühmten Vorbild nachempfunden. Und doch wirkt die neue Verwendung überzeugend und fällt erst auf den zweiten Blick ins Auge. Folglich erkennt man erst spät die formale Ähnlichkeit zwischen dem Tod, der hinter der Schulter des Söldners zu erkennen ist, und dem bereits toten Sohn des Laokoon.

Holbeins kunsttheoretische Absicht im Rahmen seiner druckgraphischen Folge war es, den Betrachter zum vergleichenden Sehen anzuhalten. Der Betrachter soll angeregt werden, die Motive wiederzuerkennen und ihre Wandlungsfähigkeit zu bestaunen, um das unerschöpfliche Ingenium des Künstlers anzuerkennen.

Wie ich zeigen möchte, ist das Laokoonzitat im Werk Hans Holbeins nicht ungewöhnlich. Seit Beginn der zwanziger Jahre gehört es zum wiederkehrenden Motivrepertoire des Künstlers. Dabei zeugen vor allem die Holzschnitte vom souveränen Umgang mit dem antiken Vorbild und weisen den Künstler als einen originellen Bildenker aus.

Bekanntlich wurde die Gruppe 1506 gefunden und in Italien schon bald darauf in Kupferstichen reproduziert.<sup>39</sup> Mit der Laokoongruppe wird unüberbietbares Pathos zum Maßstab bildender Kunst. Die früheste Zeichnung der antiken Skulptur stammt von Giovanni da Brescia<sup>40</sup> und datiert in das Jahr ihrer Auffindung. In anatomischer Hinsicht wirkt sie ein wenig unbeholfen. Die ersten druckgraphischen Reproduktionen des Laokoon stammen aus den 10er Jahren des 16. Jahrhunderts. So sei auf einen Stich von Marco Dente da Ravenna (Abb. 4) verwiesen, der uns eine seitenrichtige Darstellung der Gruppe liefert, die das bei Plinius beschriebene Bildwerk wiedergibt. Es ist die archäologische Inszenierung, die bei Dente da Ravenna hervorsteht. Das ruinöse Mauerwerk im Hintergrund erzählt uns vom Alter der Figur, die offensichtlich noch nicht ergänzt

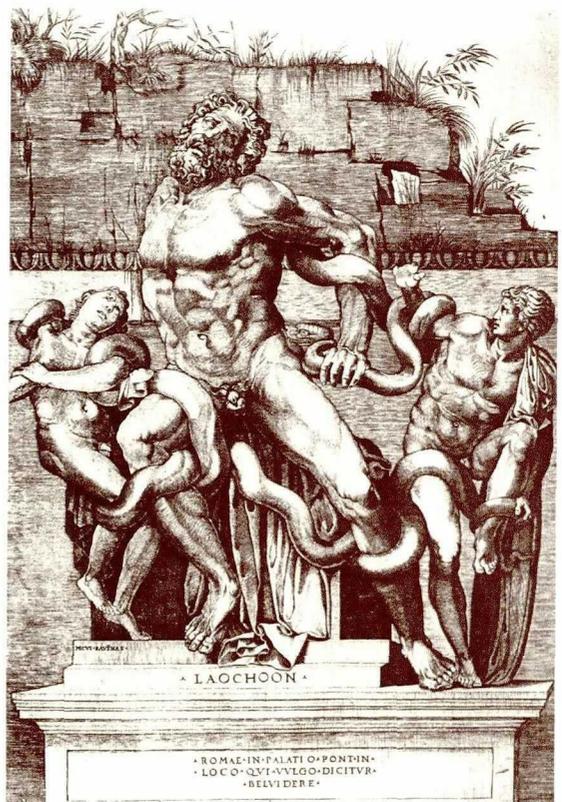


Abb. 4. Marco Dente da Ravenna, Laokoon, Kupferstich, 1520/1525

wurde. Und auch wenn die Inschrift auf dem Sockel berichtet, die Figurengruppe sei im Statuenhof der Belvedere-Villa des Papstes gefunden, so ist sie in Wirklichkeit auf dem Esquilin in Rom entdeckt worden.<sup>41</sup>

Dente da Ravenna verdanken wir eine zweite Laokoon-Version<sup>42</sup> aus dem Jahre 1525: Hinter der frei nachempfundenen Gruppe sind ein Tempel und das Meer gezeigt, aus dem die Schlangen kommen. In formaler Hinsicht zeigen seine Werke und die des Giovanni da Brescia auch, wie schwierig sich bereits die einfache Wiedergabe des großen Vorbilds gestaltet. Die Künstler sind offensichtlich noch nicht auf Höhe des antiken Kunstwerks, da ihre Darstellungen – um es mit Vasari zu sagen – trocken, wenn nicht gar unbeholfen wirken. Im Vergleich dazu wirkt Holbeins Umgang mit dem Vorbild erheblich souveräner.

Zu den frühesten Laokoonrezeptionen nördlich der Alpen gehört Albrecht Dürers Zeich-



Abb. 5. Albrecht Dürer,  
Simsons Kampf gegen die  
Philister, Federzeichnung,  
1510, Mailand,  
Bibliotheca Ambrosiana

nung Simsons, der die Philister bekämpft (Abb. 5). Das Werk diente als Vorstudie für eines der vier Epitaphe der Fuggerkapelle zu Augsburg. Das antike Motiv ist vom Künstler richtungweisend im Sinne dynamischen Zuschlagens uminterpretiert worden. Denn nur ein Jahr später wird er es abermals für eine Darstellung Kains und Abels nutzen,<sup>43</sup> die für die nord-europäische Kunst besonders einflußreich geworden ist.

Unter Holbeins „Bildern des Todes“ findet sich ein deutliches Beispiel für die Rezeption des Laokoonmotivs im Sinne Dürers. Es handelt sich um die Darstellung des Edelmanns (Abb. 6). Dieser drückt dem Tod die Gurgel zu, während er im nächsten Moment mit seinem Schwert zuschlagen wird. Der Künstler stellt den Wendepunkt der Bewegung bei gleichzeitig energischer Beinstellung dar. Das Vorbild

des Laokoon bleibt deutlich erkennbar. Schwieriger ist es bei Beispielen, die nur teilweise auf das antike Vorbild zurückgreifen. Aber der Wunsch nach Dynamisierung ist hier ein deutliches Indiz. Denn vergleichbare formale Probleme bestimmen auch die Darstellungen des Ritters<sup>44</sup> und des Landsknechts.<sup>45</sup> Jeweils wird eine zuschlagende Figur gezeigt, deren Bewegungsimpuls überzeugen soll. So holt der Ritter zu einem mächtigen Schlag aus. Doch der Tod ist ihm zuvorgekommen und rammt ihm die Lanze in den Leib. Im Gegensatz dazu gestaltet sich die Auseinandersetzung zwischen Landsknecht und Tod als ausgeglichener Zweikampf. Der Landsknecht führt einen mächtigen Bihänder. Doch der Tod steht seinem Gegner in nichts nach und scheint dessen Attacke zu erwarten. Vergleicht man die drei Darstellungen, fällt das wiederkehrende Repertoire an Körperhaltungen auf. Ob es nun der

### Der Edelman.



Abb. 6. Hans Holbein d. J., Der Edelman, Holzschnitt aus der Folge „Die Bilder des Todes“, Bild 14, geschnitten von Hans Lützelburger und Veit Specklin, 1524/25

weit ausholende rechte Schwertarm ist oder die dynamische Beinstellung, jeweils werden entweder Ober- oder Unterkörper des Laokoon genutzt. Das aufmerksame Auge könnte sie wieder zu einer imaginären Einheit zusammensetzen.

Das Motiv einer zuschlagenden Figur ist im Werk Holbeins omnipräsent. Es findet sich auch in der für Sebastian Münster gefertigten Weltkarte.<sup>46</sup> Hier ist es Herkules, der in der unteren rechten Ecke weit ausholt und den Widder mit seiner Linken bei den Hörnern gefaßt hat. Einmal mehr wird in diesem Holzschnitt aus dem Jahre 1532 das Laokoonmotiv im Geiste Dürers genutzt.

Schon um 1520 hat Holbein eine Reihe von Initialen entworfen, die als Metallschnitte erschienen sind und das Motiv enthalten. Sämtliche lateinische Buchstaben werden durch figürliche Szenen hinterfangen, die auf die Herkulesikonographie zurückgehen. Unter dem Buchstaben „B“ erkennt man den Kampf des

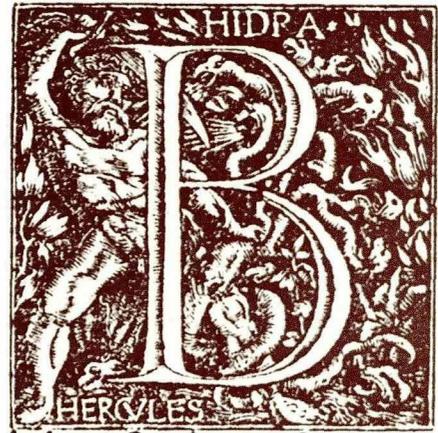


Abb. 7. Hans Holbein d. J., Initiale B „Hidra“, Metallschnitt aus der Folge der lateinischen Großbuchstaben mit mythologischen Szenen des Herkules, geschnitten von Jacob Faber, um 1520

antiken Heros mit der „Hidra“ (Abb. 7). Der Tugendheld hat den Arm zum Schlag erhoben.

Schließlich sei auch ein Holzschnitt aus dem Jahre 1526 erwähnt, der eine Dolchscheide zeigt.<sup>47</sup> In dieser Darstellung erkennen wir Fortuna, wie sie ein Segel spannt. Seitenverkehrt bedient sich der Künstler des antiken Vorbilds. Es wird deutlich, daß Holbein für seine bewegten Figuren immer wieder auf den Laokoon zurückgreift, um überzeugende Ergebnisse zu erzielen.

Ebenso anspielungsreich zitiert eine bisher übersehene Bibelillustration zum Alten Testament (Abb. 8), welche die Verstümmelung des Königs der Kanaaniter durch die Israeliten zeigt, den Laokoon. Hier ist das Motiv des trojanischen Priesters seitenverkehrt zwischen den beiden Israeliten platziert. Sie haben die linke Hand des Königs auf einen Baumstamm gelegt, um ihm den Daumen abzuschlagen. Damit ist eine Inanspruchnahme des Laokoonmotivs als *Exemplum doloris* gegeben.<sup>48</sup> So sei an dieser



Abb. 8. Hans Holbein d. J., Die Verstümmelung des Adoni-Bezek, aus den Holzschnitten zum Alten Testament, den so genannten Probedruckten des Kupferstichkabinetts Basel

Stelle festgehalten, daß wir es bei den bisherigen Beispielen mit zwei unterschiedlichen Modi zu tun hatten. Zum einen dient der Laokoon als klassisches *Exemplum doloris*, zum anderen wird er im Sinne eines dynamischen Motivs verwendet. Holbein findet in der Laokoongruppe zumeist einen Bewegungskatalysator. Ebenso gilt es festzuhalten, daß Holbein fast ausschließlich auf das zentrale Motiv des Vaters zurückgreift. Dies nutzt er sowohl in Gänze als auch segmenthaft, ganz so wie es die künstlerische Aufgabenstellung erfordert.

Kehren wir nun zu den „Imagines“ zurück und betrachten weitere Adaptionen von Motivsegmenten. Dies gilt etwa für die Holzschnitte „Adam Eva im Paradyß“<sup>49</sup> und „Der Münch“.<sup>50</sup> Einmal ist es Adam, dessen Armhaltung und schmerzvoll geöffneter Mund dem antiken Vorbild angenähert wird, ein andermal ein Mönch, dessen schreiender Mund und Beinstellung uns nun bekannt vorkommen und an den leidenden trojanischen Priester denken lassen.

Darüber hinaus gibt es Verwendungen des Laokoonmotivs, die in rhetorischer Hinsicht im Sinne einer Hyperbel zu verstehen sind, also bewußt übertreiben und das Motiv an die Grenzen seiner Einsatzmöglichkeiten führen. Extrem erscheint die Rezeption in den Blättern „Die Küniginn“<sup>51</sup>, „Der Apt“<sup>52</sup> und „Daß

## Daß Altweyb.



Abb. 9. Hans Holbein d. J., Das Altweib, Holzschnitt aus der Folge „Die Bilder des Todes“, Bild 25, geschnitten von Hans Lützelburger und Veit Specklin, 1524/25

Altweyb“. In jedem Blatt spielen sowohl die Figur des Todes als auch das Opfer, welches geholt werden soll, auf den Laokoon an. Besonders grotesk ist der Holzschnitt, welcher den Tod und die alte Frau darstellt (Abb. 9). Hier wiederholt das mit einem Lorbeerkrantz geschmückte Gerippe Arm- und Beinstellung des Laokoon. Dabei sei der bizarre Humor betont, der hier am Werke ist. Eine solche Rezeption ist ebenso virtuos wie grenzwertig und als Betrachter weiß man nicht genau, wie ernst ein solches Formenspiel gemeint ist.

## Vom Kampf der Stile

So gilt es nun, auf die schwierige Frage zu antworten, ob es nicht eine ironische Laokoonrezeption im Norden gibt. Viele der Beispiele, die wir uns bisher vor Augen geführt haben, zitieren mehr oder weniger konventionell. Doch lange vor Tizians „Affenlaokoon“<sup>53</sup> gibt es in der nordeuropäischen Druckgraphik einen sehr spöttischen Umgang mit dem wahr-

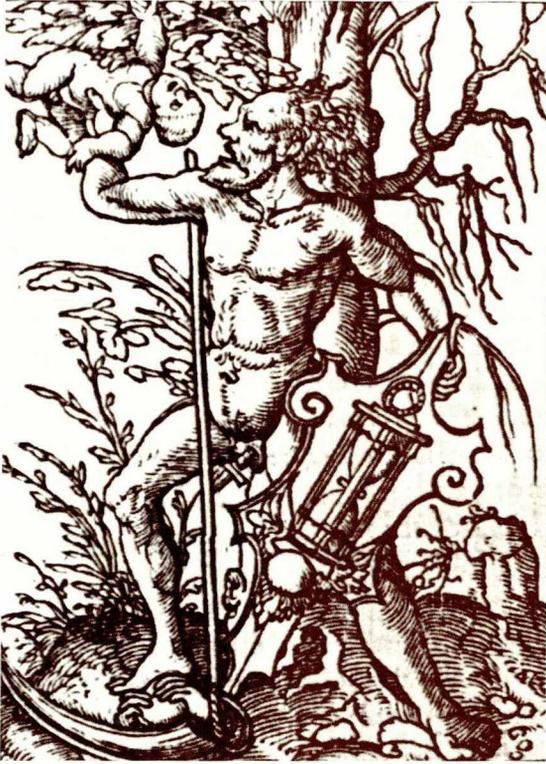


Abb. 10. Dirk Jacobsz. Vellert, Saturn, Holzschnitt, zwischen 1536 bis 1540 als Marke des Michiel Hillen von Hoogstraeten publiziert

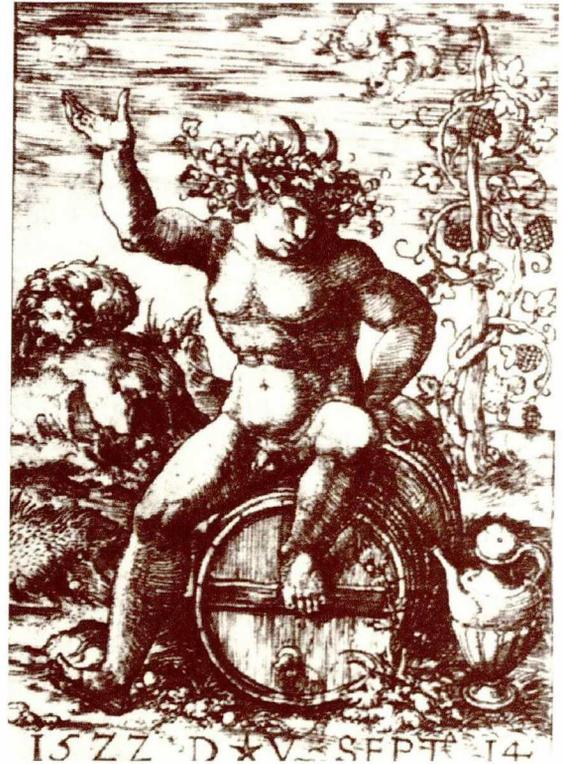


Abb. 11. Dirk Jacobsz. Vellert, Bacchus, Kupferstich und Radierung, 1522

scheinlich berühmtesten Kunstwerk der Antike. Als Beispiel sei hier auf die Rezeption des Laokoon bei Dirk Jacobsz. Vellert verwiesen, die ungefähr zeitgleich mit Holbein stattfindet.

Beginnen wir mit einem Holzschnitt, der Saturn zeigt, wie er eines seiner Kinder verschlingt und auf einem Wappenschild eine Sanduhr vorzeigt (Abb. 10). Darüber hinaus erkennt man unter seinem rechten Arm sein Attribut, die Sense. Der geöffnete Mund des Laokoon wird ins Kannibalische uminterpretiert und auch die Wendung des Kopfes ins Profil dient der narrativen Einbindung in den neuen Kontext. Insgesamt fällt die starke Diagonalbewegung auf, die von links oben nach rechts unten führt.

Noch kurioser ist eine Darstellung des Gottes Bacchus (Abb. 11), der auf einem Weinfäß Platz genommen hat und dessen behörnter Kopf von einem Kranz aus Weinblättern umfaßt wird. Rechts erkennt man eine Karaf-

fe und im Hintergrund einen Ziegenbock, der den ausgelassenen Charakter der dargestellten Szene unterstreicht. Hier wird die Trunkenheit des Bacchus zum Thema, die weit ausholende Hand muß entsprechend als unkoordinierte Geste interpretiert werden und mit der linken Hand scheint er sich auf dem Faß abstützen zu müssen. Die Beinstellung ist gegenüber dem Original seitenverkehrt. Vellert verwendet den Motivbestand und variiert ihn zugleich.

Bei diesen Entwürfen ist des Künstlers Spottsucht unverkennbar, gerade in Hinblick auf die tragische Geschichte des trojanischen Priesters. Denn Vellerts Verkehrung des altherwürdigen Motivs wird noch extremer, wenn er aus dem antiken Heroen einen Trunkenbold werden läßt. Der Kupferstich aus dem Jahre 1525 (Abb. 12) zeigt einen Landsknecht, der einen Fuß auf die Trommel gesetzt hat und mit dem rechten Arm grölend ein Trinkgefäß hebt. Über den Grad der Trunkenheit dieses Mannes besteht kein Zweifel. In seinem Zustand hat er sich



Abb. 12. Dirck Jacobsz. Vellert, Der betrunkene Trommler, Radierung, 1525

gleichermaßen um Anstand, Würde und Verstand gebracht.

Aber wie wollen wir diesen Sachverhalt angemessen beschreiben? Handelt es sich um Ironie? Wenn ja, dann in dem Sinne, daß der Künstler bewußt eine „hohe Form“ für einen niederen oder unpassenden Inhalt nutzt. Ganz so wie es Erasmus von Rotterdam im „Lob der Torheit“ macht, wenn er die Torheit besonders geschwollen reden läßt, und sie sich damit selbst der Lächerlichkeit preisgibt. Form und Inhalt, das Hohe und das Niedere werden invers. Die strengen Vorgaben des Decorums italienischer Renaissance-Kunst werden von Vellert ignoriert. Denn der Künstler nutzt den „Laokoon“ nicht in gewohnter Weise als *Exemplum doloris* für biblische, historische oder mythologische Figuren, sondern für gemeine Trunkenbolde.

Auch bei Holbein findet sich eine solche ironische Laokoonrezeption. Für seine Darstellung „Luther als Hercules Germanicus“ (Abb. 1) ist dies schon mehrfach beobachtet worden, aber nicht angemessen gedeutet.<sup>54</sup> Der Holzschnitt datiert in das Jahr 1522 und ist uns auch in einer kolorierten Fassung überliefert. In weiter Landschaft sehen wir einen Mönch, der im Begriff ist, mit seiner Keule einen Geistlichen zu erschlagen. Daß es sich bei diesem Koloß um den Reformator Luther handelt, wird durch das am Baum positionierte Schild des „HERCULES GERMANICUS“, aber natürlich auch durch die dunkle Kutte des Augustinermönchs versinnbildlicht.

Viele erschlagene Opfer liegen schon zu seinen Füßen und im Hintergrund sehen wir einen weiteren Mönch, der im Begriff ist, Reißaus zu nehmen. Geschwind läuft dieser davon und hat den Mund zum Schrei geöffnet. Damit wir diesen „Feigling“ auf keinen Fall übersehen, hebt er sich deutlich vom Hintergrund ab, der durch ein großes Gebäude und eine mächtige Gebirgskette gebildet wird.

Luther wird hier zum antiken Tugendhelden Herkules stilisiert. Vor seiner Brust hängt das Fell des Nemeischen Löwen. Vor ihm liegen die besiegten Kontrahenten: Aristoteles an der vorderen Bildgrenze, außerdem Thomas von Aquin, William von Ockham, Nikolaus von Lyra und Duns Scotus. Diese Denker zeichnen sich allesamt dadurch aus, daß sie gleichsam zu den subtil-anspruchsvollen Theologen und zu den Säulenheiligen der Scholastik zählen, welche die theologische Grundlage für die mittelalterliche katholische Kirche lieferten. Die mit ihnen verbundenen Positionen stehen der Reformation entgegen. Aus protestantischer Perspektive verkörpern sie eine Theologie der Theologen.

Luther nun macht dieser „vielköpfigen katholischen Hydra“ den Garaus. Eine Assoziation, die besonders deutlich wird, wenn man an die oben besprochene Initiale des Buchstabens „B“ (Abb. 7) denkt. Schon dort findet sich das für Herkules verwendete dynamische Haltungsmotiv, dessen Herkunft uns nun bekannt vorkommen dürfte. Auch für seine Darstellung des Aristoteles bedient sich der Augsburger Künstler einer eigenen Kreation, erinnert das Motiv

doch an den Holzschnitt „Christus als das wahre Licht“.<sup>55</sup> Hier wie dort wird der Philosoph als orientalisch-türkischer Gelehrter dargestellt. Hier wie dort entgehen auch die Mönche und katholischen Würdenträger nicht ihrer gerechten Strafe. Denn achtet man genauer auf das Fell des Nemeischen Löwen, so stellt man fest, daß unmittelbar neben diesem der Papst mit gefesselten Händen an einem Strick hängt, dessen Enden in Luthers Nase stecken. Für seine Darstellung des Luthergegners Hoogstraten hat sich der Künstler an einem der Söhne des trojanischen Priesters erinnert. Zusammenfassend läßt sich feststellen: Einmal mehr nutzt Holbein den Laokoon-Komplex nicht als *Exemplum doloris*, sondern vielmehr als Bewegungskatalysator. Dieser Anspruch äußerster Dynamisierung wird deutlich, wenn man auf die abwärts führende Diagonale achtet, die von links oben durch den Ast des Baums und das linke Bein Luthers hindurch nach rechts unten führt.

Immer wieder wurde auf die Ambivalenz verwiesen, die dem Stich innewohnt. So glaubte man hier eine erasmische Position wiederentdecken zu dürfen, die Luthers Reformwillen zwar akzeptiert, sein Vorgehen aber als übertrieben und maßlos denunziert.<sup>56</sup> Der deutsche Reformator würde dann für sein wildes Dreinschlagen weniger gelobt, als vielmehr getadelt. Dem Ideal des „Herkules Gallicus“, der durch seine Beredsamkeit die streitenden Parteien vereint, stünde dann der „unbesonnene Vertreter naturwüchsiger Kraft“ entgegen.<sup>57</sup> In dieser Hinsicht wurde auch der unbeschnittene Baum des Hintergrundes interpretiert, der nicht gerade, sondern krumm emporwächst.

Das Problem dieser Interpretation besteht darin, daß doch in Wirklichkeit weniger Luther, als vielmehr die katholische Tradition persifliert wird. Zunächst im Sinne des Papsttums, das einem Zwerg gleicht und an der Nase des Reformators baumelt, sodann in Form der scholastischen Hydra und schließlich in der Feigheit des weglaufernden Mönchs im Hintergrund. Alle diese Elemente dienen der Karikierung des alten Glaubens. In ikonographischer Hinsicht lautet der Sinn der Graphik also: Ganz so wie Herkules die Hydra, so wird Luther die Auswüchse des katholischen Glaubens besiegen!

Darüber hinaus fällt auf, daß bei den von mir kritisierten Interpretationen Luthers riesenhafte Erscheinung überhaupt keine relevante Rolle spielt, obwohl sie die Darstellung bestimmt. Dies erweist sich aber als ein wichtiger Schlüssel zur Deutung. Denn hat man die hiermit einhergehende Anspielung auf Tacitus' „De origine et situ Germanorum“ erkannt, ergibt sich ein zusätzlicher Sinn. In der „Germania“ erwähnt der antike Autor nämlich, daß die Germanen Herkules als ersten ihrer Helden verehren würden, da er – wie übrigens Odysseus auch – bei ihnen gewesen sei.<sup>58</sup> Tacitus berichtet auch, die Germanen seien im Verhältnis zu den Römern ausgesprochen groß gewachsen. Diese Beschreibungen erklären die riesenhafte Gestalt Luthers und seine Darstellung als deutschen Herkules. Ebenso zelebriert der römische Autor die Wildheit und Kampfeslust dieses Volkes, dem nur der Krieg etwas gilt. Dazu paßt, daß Luther zwar lediglich mit einer „unzivilisierten“ Keule, dafür aber mit desto größerer Kraft und Wildheit ausgestattet wurde. Der Reformator hat das nötige „deutsche“ Format, um mit diesen katholischen Gesellen umzugehen. Erneut sei an Tacitus erinnert, der Mut und Tugendhaftigkeit der Germanen im Kampf betont. Implizit scheint mir das Blatt das „Deutsche“ gegenüber der lateinisch-italienischen Spitzfindigkeit zu loben. Entsprechend könnte auch der Baum ein Symbol des Urwüchsigen und Natürlichen sein. Meine Alternative zur herkömmlichen Interpretation besteht also darin, daß vor dem Hintergrund des Tacitustextes hier der ebenso ehrliche wie tapfere Germane Luther gemeint ist.

Doch die eingangs gestellte Frage, ob der Holzschnitt auch eine kunsttheoretische Dimension in Sinne der Ironie enthält, ist bisher unbeantwortet geblieben. Der „Hercules Germanicus“ zeigt uns, daß Motive nicht „bedeutungsfixiert“ oder „bedeutungsneutral“ sind, sondern ihre Bedeutung erst aus ihrer Funktion in einem spezifischen Kontext jeweils neu gewinnen.<sup>59</sup> Wenn wir uns daran erinnern, daß der Stich von Dente da Ravenna berichtet, die Laokoongruppe sei im Statuenhof der Belvedere-Villa des Papstes gefunden, obwohl sie in Wirklichkeit auf dem Esquilin in Rom entdeckt worden war, so fällt auf, wie früh dieses Kunstwerk im Sinne eines kulturellen

Führungsanspruchs des Papstes umgedeutet werden sollte. Folglich besteht die Pointe und Ironie der Holbeinarbeit ja gerade in der Umdeutung eines römisch-katholischen Stildioms zu einem germanischen Herkules.

Mit seiner spöttischen Verwendung des Laokoonmotivs befreit sich der Künstler aus päpstlicher Hegemonie, in der mit der Überlegenheit antiker Kunst immer zugleich der Führungsanspruch der katholischen Religion behauptet wird. Ist schon die Bilderzählung für den Papst wenig schmeichelhaft, so ist die Bildsyntax geradezu perfide. Mit dem klassischsten aller Kunstwerke wird die Geltung des Klassischen außer Kraft gesetzt.

Im Unterschied zur Antikenrezeption italienischer Kunst ist ein solches „Zitat“ durch eine fundamental andere Grundhaltung geprägt. Wenn man in konventioneller Manier den Laokoon als dynamisches Motiv verwendet, um ein würdiges biblisches oder mythologisches Thema zu inszenieren, so bleibt damit ein gewisses Rahmenthema gewahrt. Der Einsatz dieses berühmten Motivs wahrt das *Decorum* der dargestellten Figur. Anders bei Holbein und Vellert, die diesen *Decorum*konsens in Frage stellen, und damit auf die prinzipielle „Äußerlichkeit“ entlehnter Motive hinweisen. Denn auch ein in der kunsttheoretischen Hierarchie hohes Motiv wie der Laokoon, kann für die größten und unwürdigsten Figuren genutzt werden. Meines Erachtens stellt dies eine Rezeptionsform dar, die so in Italien nicht vorkommt und die vielleicht nur vor dem Hintergrund der Reformation zu denken ist.<sup>60</sup>

Wenn wir die analysierten Beispiele im Geiste Revue passieren lassen, so können wir zumindest drei unterschiedliche Rezeptionsabsichten unterscheiden. Zunächst dient der Laokoon als Katalysator dynamischer Figurendarstellungen: Ob Herkules oder Kain, immer wieder wird die Figur in ein Bewegungsmotiv uminterpretiert. Diese Anverwandlung hat in der enormen Körperanspannung des Laokoon ihre Voraussetzung. Dabei wird das Motiv zumeist stark abgewandelt und ist nur für den aufmerksamen Betrachter kenntlich. Sodann dient der Laokoon als *Exemplum doloris*. Das Motiv des leidenden Priesters wird auf Figuren übertragen, die durch ein solches Rah-

menthema des Leidens eine inhaltliche Affinität zum Laokoon aufweisen. Diese beiden Formen der Aneignung schließen sich nicht aus. Schließlich habe ich von einer ironischen Rezeption bei Holbein in dem Sinne gesprochen, als daß die Bedeutung der Figur absichtsvoll in ihr Gegenteil verkehrt wird. Man mag dies als antiklassisch empfinden, was es der Geste nach auch ist, aber zunächst stellt es eine Form politischer Subversion dar. Man bedient sich katholisch-offizieller „Amtssprache“, um sie zugleich ins Lächerliche zu verkehren.

Kunsthistoriker haben hinsichtlich der Kategorie des Nationalstils seit jeher auf den heuristischen Gegensatz von Italien und Nordeuropa zurückgegriffen. Heute entdecken wir stärker die damit einhergehenden politischen Botschaften und Selbststilisierungen. Das Antiklassische ist so gesehen im Falle von Holbeins „Luther“ eine „Invention of Tradition“, eine Selbstbehauptung des „Deutschen“. Während man sich in Italien auf die Antike als eigene Tradition berufen kann, sucht man im Norden weniger einen antiken als vielmehr einen christlichen Stil, der mit der eigenen Tradition kompatibel ist.<sup>61</sup> Dabei wird man spätestens nach der Übersetzung der Bibel in die Volkssprachen auf dem Recht einer eigenen Literaturtradition gegenüber der römischen Antike insistiert haben. In einem solchen Kontext muß Holbeins „Hercules Germanicus“ verstanden werden. Das „Deutsche“ wird hier als eine Identität aus eigenem Recht begriffen, was der „gelehrte“ Rückgriff auf Tacitus deutlich zum Ausdruck bringt. Dabei kommt dem antiken Autor die Funktion zu, die Altherwürdigkeit germanischer Kultur gegenüber der italienischen zu beweisen.

Im gesamten 16. Jahrhundert wird es im Norden einen Kampf der Stile geben. Ein Streit, der in der Zeit Holbeins eröffnet wird, aber nicht die ideologische Verbohrtheit hat, wie sie ab den 1550er Jahren festzustellen ist. Den Augsburger Künstler zeichnen noch unterschiedliche Modi der Verwendung antiker Vorbilder aus. Doch schon bald werden sich die Italianisten gegenüber der christlichen Tradition des *Sermo humilis* zu rechtfertigen haben. Und eine zu große Antikenverliebtheit wird mit dem Vorwurf des Paganismus bedacht, wovon uns Erasmus' „Ciceronianus“

Abb. 13. Maarten van Heemskerck, Die Zerstörung des Baal-Tempels, Kupferstich, gestochen von Hieronymus Cock, 1565



aus dem Jahre 1528 erzählt.<sup>62</sup> Noch Karel van Mander wird zu Beginn des 17. Jahrhunderts dem jungen Künstler Vorsicht bei der christlichen Ausdeutung mythologischer Stoffe anempfehlen und bei aller Notwendigkeit antiker Bildung die Frömmigkeit des Künstlers fordern.

Umgekehrt wissen sich die nach Italien reisenden Maler durch polemische Bildformulierungen zu wehren. So wollen wir uns in diesem Zusammenhang abschließend ein sprechendes Beispiel von Maarten van Heemskerck

anschauen, der den reformatorischen Bildersturm antikisch gewandt, um uns desto eindringlicher die Brutalität der Ikonoklasten vor Augen zu führen (Abb. 13). In Hinblick darauf sind die beiden unverständigen Knaben im rechten Vordergrund interessant, von denen der eine ein Narrenzepter und der andere eine Art Helm trägt. Ihre Dummheit jedenfalls offenbart sich anhand ihres Verhaltens, pinkelt der eine doch in den Mund des abgeschlagenen Laoköonkopfes, während der andere seine Notdurft auf ihm verrichtet. Dem kann man nichts mehr hinzufügen.

## ANMERKUNGEN

Dieser Aufsatz hat von der tatkräftigen Mitarbeit von Kerstin Küster und Tim Deubel profitiert. Ihnen sei herzlich gedankt. Als Korrektoren haben mich Wolfgang Brückle und Bertram Kaschek unterstützt. Auch ihre Vorschläge haben meinen Text verbessert.

<sup>1</sup> Aby M. Warburg, *Dürer und die Antike*, in: ders., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Dieter Wuttke, 3. durchgesehene und durch ein Nachwort ergänzte Auflage 1992, 125–135. Zu Warburgs *Dürer*-Aufsatz vgl. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, übersetzt v. Matthias Fienbork, Hamburg 1992, 234–244.

<sup>2</sup> Warburg (wie Anm. 1), 129.

<sup>3</sup> Warburg (wie Anm. 1), 128.

<sup>4</sup> In gewisser Hinsicht verfolgt mein Aufsatz ein älteres Forschungsinteresse. Zur Konzeption der Ironie in Bruegels Auseinandersetzung mit italienischen Vorbildern vgl. Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, 76–86. Doch der ‚Urtext‘, auf den sich auch meine eigenen Forschungen beziehen, stammt von Reindert Falkenburg, *„Alter Einoutus“*. Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stillven concepie, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40, 1989, 41–66.

<sup>5</sup> Vgl. Jan Białostocki, *The Artists Divinity*, in: ders., *Dürer and His Critics. 1500–1971. Chapters in the History of Ideas. Including a Collection of Texts*, Baden–Baden 1986 (= *Saecula Spirituality* 7, hg. v. Dieter Wuttke), 91–144.

<sup>6</sup> Albrecht Dürer, *Selbstbildnis, 1498*, Madrid Museo Nacional del Prado; vgl. Klaus Albrecht Schröder u. Marie Luise Sternath (Hgg.), *Albrecht Dürer in der Albertina*, Ausst.–Kat. Wien 2003, 226f., Nr. 51.

<sup>7</sup> Karel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615)*, Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen v. Hanns Floerke, Worms 1991, 105–120.

<sup>8</sup> Zum „nationalen Diskurs“ von van Manders Kunsttheorie vgl. Jürgen Müller, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck* (Diss. phil. Bochum 1991; zugleich Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 77), München 1993, bes. 23–25.

<sup>9</sup> Mander (wie Anm. 7), 105. „Felsig“ und „wüst“ sind hier als Synonyme für eine kultur- und kunstlose Welt zu verstehen.

<sup>10</sup> Mander (wie Anm. 7), 113.

<sup>11</sup> Wilhelm Waetzoldt, *Hans Holbein der Jüngere. Werk und Welt*, Berlin 1938, 2.

<sup>12</sup> Waetzoldt (wie Anm. 11), 3.

<sup>13</sup> Vgl. Oskar Bätschmann, *Holbeins künstlerische Beziehungen zu Italien*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 55, 1998, 132–150.

<sup>14</sup> Zur ersten Übersicht Oskar Bätschmann und Pascal Griener, *Hans Holbein*, Köln 1997, 120–149.

<sup>15</sup> Zuletzt Oskar Bätschmann, *Holbein and Italian Art*, in: *Hans Holbein: Paintings, Prints and Reception*, hg. v. Mark Roskill u. John Oliver Hand, Washington 2001, 37–55. Zum

intellektuellen Format Holbeins und seiner anspruchsvollen Auseinandersetzung mit Erasmus 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.

<sup>16</sup> Die beste Übersicht gibt Salvatore Settis, *Laocoonte: fama e stile*, Rom 1999.

<sup>17</sup> Vgl. *Luther und die Folgen für die Kunst*, hg. v. Werner Hofmann, Ausst.–Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1983, 158–159, hier 158. Ein Hinweis auf ein Laokoon-Zitat in Holbeins „Hercules Germanicus“ findet sich zeitgleich bei Konrad Hoffmann, *Einführung*, in: *Ohn' Ablass von Rom kann man wohl selig werden. Streitschriften und Flugblätter der frühen Reformationszeit*, hg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Mit einer Einführung von Konrad Hoffmann, Nördlingen 1983, 42–43. Und nur wenig später wird Martin Warnke diese Erkenntnis publizieren. Vgl. Martin Warnke, *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Frankfurt a. M. 1984, 56.

<sup>18</sup> Hans Holbein d. J., *Die Anbetung der Ehernen Schlange aus der Reihe zum Alten Testament, 1526*, in: *Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*, bearb. v. Christian Müller, Ausst.–Kat. Basel 1997, 157, Nr. 108.25.

<sup>19</sup> Stephanie Buck, *International Exchange: Holbein at the Crossroads of Art and Craftsmanship*, in: *Mark Roskill u. John Oliver Hand (Hgg.), Hans Holbein: Paintings, Prints and Reception*, Washington 1998, 55–71, hier 64.

<sup>20</sup> Insgesamt habe ich über vierzig Anspielungen entdeckt, die hier jedoch nur teilweise besprochen werden können.

<sup>21</sup> Damit zeigt sich, daß es eine künstlerische Praxis der Imitatio im Norden gibt, die erst einige Jahrzehnte später kunsttheoretisch „unterfüttert“ wird. Vgl. dazu Rolf Quednau, *„Imitatione d'altrui“*. Anmerkungen zu Raphaels Verarbeitung entlehnter Motive, in: *De arte et libris*. Festschrift Erasmus 1934–84, Amsterdam 1984, 349–367.

<sup>22</sup> Vgl. Klaus Irle, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997, 176–178.

<sup>23</sup> Hans Holbein d. J. (wie Anm. 18).

<sup>24</sup> Sozusagen klassisch: G. W. Pigman III, *Versions of Imitation in the Renaissance*, in: *Renaissance Quarterly* 33, 1980, 1–32.

<sup>25</sup> Vgl. den ebenso klaren wie instruktiven Beitrag von Ernst H. Gombrich, *Der Stil all' antica. Imitieren und Assimilieren*, in: ders., *Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form*, Stuttgart 1985, 158–166, hier 158.

<sup>26</sup> Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei*, nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, neu herausgegeben und eingeleitet v. Marie Herzfeld, Jena 1925, 48–49.

<sup>27</sup> Hans Holbein d. J., *Laïs Corinthiaca, 1526*, Basel Öffentliche Kunstsammlungen, in: *Bätschmann u. Griener (wie Anm. 14)*, 28, Nr. 24.

<sup>28</sup> Vgl. Jürgen Müller, *Von der Verführung der Sinne – Eine neue Deutung von Hans Holbeins „Laïs von Korinth“* in der

Öffentlichen Kunstsammlung Basel, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55, 1998, 227-236.

<sup>29</sup>Vgl. Valerio Marchetti, Fascinatio. „Allein der Blickwechsel verwundet“, in: Hippolytus Guarinonius im interkulturellen Kontext seiner Zeit, hg. v. Elmar Locher, Bozen 1995, 117-136.

<sup>30</sup> Leonardo da Vinci (wie Anm. 26), 21-22.

<sup>31</sup> Leonardo da Vinci, Porträt der Lisa del Giocondo (Mona Lisa), 1503-1506 und später, Paris, Musée du Louvre; vgl. Frank Zöllner, Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen, Köln 2003, 240, Nr. 25.

<sup>32</sup> Hans Holbein d. J., Venus und Amor, um 1524, Basel Öffentliche Kunstsammlungen, in: Bächtli u. Griener (wie Anm. 14), 142, Nr. 194.

<sup>33</sup> Vgl. Jürg Meyer zur Capellen, Hans Holbeins „Laïs Corinthiaca“, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 41, 1984, 22-34. Außerdem: Bächtli u. Griener (wie Anm. 14), 39.

<sup>34</sup> Michelangelo, Die Bestrafung des Haman, Detail der Sixtinischen Kapelle, in: Die Sixtinische Kapelle, mit einem Vorwort v. Carlo Pietrangeli, Solothurn u. Düsseldorf 1993, 190-192.

<sup>35</sup> Zur Praxis der *Dissimulatio* entlehnter Motive vgl. Gombrich (wie Anm. 25), 161-162. Zu dem Theoriekomplex vgl. Irle (wie Anm. 22), 38-78.

<sup>36</sup> Michelangelo, Die Anbetung der Ehernen Schlange, Detail der Sixtinischen Kapelle, in: Die Sixtinische Kapelle (wie Anm. 33), 184-189.

<sup>37</sup> Womit der italienische Künstler geradezu eine Einladung zur *Aemulatio* ausgesprochen hat. Denn im Rahmen manieristischer Kunst wird die Verwendung des Laokoon für das Thema der Ehernen Schlange später geradezu ein „running gag“.

<sup>38</sup> Hans Holbein d. J. (wie Anm. 18), 284.

<sup>39</sup> Zur Übersicht vgl. Matthias Winner, Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance, in: Jahrbuch der Berliner Museen 16, 1974, 83-121.

<sup>40</sup> Giovanni da Brescia, Laokoon, 1506, in: Matthias Winner, Il cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere, Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21-23. Oktober 1992, Mainz 1998, 126, Abb. 12.

<sup>41</sup> Bernhard Andreae, Laokoon und die Gründung Roms, Mainz 1988, 23.

<sup>42</sup> Marco Dente da Ravenna, Laocoon, 1525, in: Margarete Bieber, Laocoon. The Influences of the Group since its Rediscovery, New York 1942, Abb. 3.

<sup>43</sup> Albrecht Dürer, Kain tötet Abel, 1511, in: Karl-Adolf Knappe, Dürer. Das graphische Werk, Wien 1964, Nr. 295.

<sup>44</sup> Hans Holbein d. J., Der Landsknecht, 1524/25, in: Hans Holbein d. J. (wie Anm. 18), 149, Nr. 105-42.

<sup>45</sup> Hans Holbein d. J., Der Ritter, 1524/25, in: Hans Holbein d. J. (wie Anm. 18), 148, Nr. 105-31

<sup>46</sup> Hans Holbein d. J., Die Weltkarte des Sebastian Münsters, 1537, in: Hans Holbein d. J. (wie Anm. 18), 173, Nr. 114a.

<sup>47</sup> Hans Holbein d. J., Schwertschneide mit Fortuna, um 1526, in: Hans Holbein d. J. (wie Anm. 18), 24, Nr. 5.

<sup>48</sup> Vgl. L. D. Ettlinger, Exemplum Doloris. Reflections on the Laokoongroup, in: De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky, New York 1961, 121-126.

<sup>49</sup> Hans Holbein d. J., Adam und Eva im Paradyß, 1524/25, in: Hans Holbein d. J. (wie Anm. 18), 145, Nr. 105-2.

<sup>50</sup> Hans Holbein d. J., Der Münch, 1524/25, Hans Holbein d. J. (wie Anm. 18), 147, Nr. 105-23.

<sup>51</sup> Hans Holbein d. J., Die Königin, 1524/25, Hans Holbein d. J. (wie Anm. 18), 146, Nr. 105-11.

<sup>52</sup> Hans Holbein d. J., Der Apt, 1524/25, Hans Holbein d. J. (wie Anm. 18), 146, Nr. 105-14.

<sup>53</sup> Nach Tizian, Affenlaokoon, 17. Jh., in: Werner Hofmann, Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, hg. v. den Wiener Festwochen, Ausst.-Kat. Wien 1987, 313, Nr. VII 13.

<sup>54</sup> Vgl. die Interpretationen von Schuster, Hoffmann und Warnke (s.o. Anm. 17).

<sup>55</sup> Hans Holbein d. J., Christus als das wahre Licht, Holzschnitt, gestochen von Hans Lützelburger, um 1526, in: Hans Holbein d. J. (wie Anm. 18), 22, Nr. 2.

<sup>56</sup> Zur Übersicht vgl. Hofmann (wie Anm. 17), 158-159.

<sup>57</sup> Hofmann (wie Anm. 17), 158-159.

<sup>58</sup> Publius Cornelius Tacitus, Germania, in: ders., Agricola, Germania, Dialogus de oratoribus. Die historischen Versuche, übersetzt und erläutert v. Karl Büchner, 3. Aufl. bearb. v. Reinhard Häußler, Stuttgart 1985, 123-179, hier Kap. 3.

<sup>59</sup> So der Vorschlag von Donat de Chapeaurouge, Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive, Wiesbaden 1974.

<sup>60</sup> Für italienische Varianten (z.B. Rosso Fiorentino) vgl. aber Eike Schmidt, „Furor“ und „Imitatio“. Visuelle Topoi in den Laokoon-Parodien Rosso Fiorentinos, in: Ulrich Pfisterer u. Max Seichel (Hgg.), Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, (= Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Folge 4, Bd. 3), München u. Berlin 2003, 351-383.

<sup>61</sup> Zum antikklassischen *Pictor christianus* vgl. Müller (wie Anm. 4), 90-125.

<sup>62</sup> Mit weiterführender Literatur Müller (wie Anm. 4), 78-79.