

Jürgen Müller

## Ein anderer *Laokoon*

### Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation

Für David A. Levine

#### 1. Dürers Bauerndarstellungen als Neuanfang

Im Jahre 1514 entstehen zwei Kupferstiche Albrecht Dürers, die zumindest inhaltlich als Gegenstücke gedacht werden müssen. Denn während der eine einen musizierenden Dudelsackpfeifer (Abb. 1) zeigt, stellt der andere das dazu passende tanzende Bauernpaar (Abb. 2) dar. Beide Stiche sind in ihrer formalen Anlage insofern vergleichbar, als sie die Figuren auf schmalem, dunklem Vordergrundstreifen platzieren. Der Hintergrund hingegen bleibt von der Gestaltung ausgespart. So gewinnen die Figuren eine skulpturale Qualität. Markant heben sich die Dürer-Monogramme vor weißem Hintergrund ab. Der Dudelsackpfeifer spielt auf. Entspannt hat er einen Fuß über den anderen gestellt und den Kopf konzentriert nach rechts geneigt. Im Gegensatz zum wild tanzenden Paar wirkt er fast ein wenig melancholisch. Auch in der formalen Gestaltung verhalten sich die beiden Blätter komplementär zueinander. Während die Komposition des tanzenden Paares aus lauter auseinander strebenden Diagonalen besteht, besticht die Komposition des Dudelsackpfeifers durch die vertikale Grundausrichtung. Bei den Stichen handelt es sich keinesfalls um die ersten Bauerndarstellungen im Werk des Nürnbergers, aber nie zuvor erscheinen Bauern derart monumental. Dies ist die Folge des klugen formalen Arrangements. Denn indem Dürer darauf verzichtet, den Umraum zu gestalten, fallen der Bildraum und der Raum der Figuren in eins.

Darüber hinaus fällt auf, mit welcher Akribie der Künstler Details beobachtet hat. Man achte auf die Füße des Dudelsackpfeifers, die in Schuhen aus weichem Leder stecken, sodass sich die Zehen des rechten Fußes deutlich abzeichnen. Dies gilt in ähnlicher Weise für den aufgesetzten Fuß der Tänzerin. Oder man achte auf die fließende Bewegung der Falten auf der Schürze der Frau, die wie ein Echo auf die vielfältigen Bewegungsrichtungen erscheinen. Ebenso aufmerksam sei das hochstiebende wilde Haar des männlichen Tänzers wie auch sein ins Profil gestelltes Gesicht beobachtet, scheint er doch vor lauter Gaudi aufzuschreien. Es ließen sich viele Beobachtungen anschließen, aber es reicht festzustellen, dass alles mit äußerster Präzision dargestellt ist, was uns auf die Ambition des Künstlers verweist,

der im selben Jahr mit der Darstellung der *Melencholia I* sein rätselhaftestes Werk abliefern wird.

In marxistischer Kunstgeschichtsschreibung wollte man hier eine gewisse Sympathie, wenn nicht gar Respekt des Künstlers für den bäuerlichen Stand entdecken, was angesichts des statuarischen Eindrucks ja auch eine gewisse Berechtigung hat.<sup>1</sup> Hans-Joachim Raupp verdanken wir eine umfassende Darstellung des Bauerngenres, die solche ideologischen Verbiegungen zurechtgerückt hat.<sup>2</sup> Ihm gelingt es überzeugend, Bedingungen der Gattung zu umreißen, dabei wird aber nur ausnahmsweise die Leistung des einzelnen Kunstwerks gewürdigt. Im Folgenden strebe ich eine kunsttheoretische Lesart der Kupferstiche an. Kunsttheoretisch insofern, als die beiden Kompositionen meines Erachtens im Nachhinein Dürers zweiten Italienaufenthalt der Jahre 1505 und 1506 reflektieren und einen kritischen Kommentar enthalten.<sup>3</sup> Doch was haben diese zwar charakteristischen, aber tumben Gestalten mit Italien zu tun?

Wir sind es seit langem gewohnt, Albrecht Dürer als den ersten nord-europäischen Künstler zu erachten, der sich intensiv mit italienischen und antiken Vorbildern auseinandergesetzt hat.<sup>4</sup> Die Reisen nach Venedig sind oft beschrieben, ihre Konsequenzen präzise analysiert worden.<sup>5</sup> So lässt sich zweifelsohne behaupten, dass mit den Italienaufenthalten ein Innovationsschub für den Nürnberger einherging. Aber wir stellen uns den Umgang mit solchen Einflüssen immer noch zu undifferenziert vor. Ganz so, als wäre der Künstler eine Art Gefäß, das leer anreist und gefüllt Italien verlässt. Gerade wenn man die Briefe jener Zeit liest, wird man eines Besseren belehrt.

So schreibt Dürer im Brief an Willibald Pirckheimer vom 7. Februar 1506 aus Venedig, dass ihm diejenigen Werke, die ihm bei seinem ersten Italienaufenthalt gefallen hätten, nun nicht mehr gefielen. Vor allem erlebt der Künstler zum ersten Mal die Ablehnung der italienischen Kollegen, von denen er sich geradezu verfolgt fühlt. Es sei an jenen Passus des genannten Briefes erinnert, der die neidischen Kollegen des Diebstahls bezichtigt und die Angst ausspricht, vergiftet zu werden:

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Mittig 1984, bes. S. 32–47.

<sup>2</sup> Raupp 1986.

<sup>3</sup> Vgl. Rohlmann 2000/2001, der zuletzt den mit Dürers Gestaltung des *Rosenkranzfestes* einhergehenden Akt der Emanzipation gegenüber italienischer Kunst betont hat. Zum beginnenden deutschen Nationalismus Silver 1998. Mit Bezug auf Konrad Celtis vgl. zuletzt Robert 2003, S. 345–349.

<sup>4</sup> Nachgerade klassisch: Panofsky 1996. Vgl. auch zur Einführung in die Venedig-Reisen Dürers: Grote 1998.

<sup>5</sup> Vgl. Biafostocki 1986, S. 91–143 (»The artist's divinity«).

Awch sind mir jr [= der italienischen Maler] vill feind vnd machen mein ding in kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen. Noch schelten sy es vnd sagen, es sey nit antigisch art, dorum sey es nit gut.<sup>6</sup>

Der Brief zeigt, welche Entwicklung der Künstler seit seinem ersten Italienaufenthalt 1495 genommen hat, wovon auch die vielen Ehrbezeugungen des zweiten Aufenthaltes berichten. Wenn die italienischen Maler behaupten, Dürers Bilder seien nicht *antigisch art*, meinen sie eigentlich: nicht ›italienisch‹, was dem Nürnberger nur zu bewusst ist. Ihm werden einige Kollegen auch deshalb mit Neid begegnet sein, weil er zum überlegenen Konkurrenten aufgestiegen war. Die Herabsetzung, die sie ihm seiner nationalen Herkunft wegen widerfahren ließen, war in gewisser Hinsicht eine der letzten Möglichkeiten, sich als überlegen zu erweisen.

Welchem Druck sich Dürer von Seiten seiner italienischen Kritiker ausgesetzt sah, macht ein weiterer Brief an Pirckheimer vom 8. September 1506 deutlich. Triumphierend schreibt er dem befreundeten Humanisten nach Vollendung seines *Rosenkranzfestes*:

[...] jch hab awch dy moler all geschilt, dy do sagten, jm stechen wer jch gut, aber jm molen west jch nit mit farben vm zw gen. Jtz spricht jder man, sy haben schoner farben nie gesehen.<sup>7</sup>

Der deutsche Künstler macht für sich geltend, die ›Italiener‹ nicht nur im Kupferstechen, sondern auch im Malen überwunden zu haben. Die Genugtuung Dürers über diesen Erfolg kann man schon an den wenigen Sätzen nachempfinden.

Nun ist Konkurrenz, wie sie sich in den Briefen immer wieder äußert, nicht zwingend etwas Negatives. Leonardo berichtet, dass man diejenigen Künstler beneide, die mehr Lob als man selbst erhielten, was den Künstler jedoch positiv anstachele, jene zu überbieten.<sup>8</sup> Wettbewerb im Sinne der *aemulatio* stellt eine Haupttriebfeder künstlerischen Fortschritts dar. Allerdings will mir scheinen, dass Dürer mit seinen Bauerndarstellungen den Kreislauf der Künstlerkonkurrenz und des Wettstreits durchbricht. Statt einer Überbietungsgeste liefert er Understatement. Denn aus italienischer Perspektive kann es wohl kein weniger spektakuläres Thema als die Darstellung tumber Bauern geben, bar jeder Eleganz.

Doch Dürer erlaubt sich mit seinen Kupferstichen einen ironischen Scherz. Schaut man den Dudelsackpfeifer ein wenig kritischer an, fällt auf, wie merkwürdig in anatomischer Hinsicht der aufgesetzte Fuß erscheint, unter dessen Sohle wir blicken können. Das rechte Bein insgesamt wirkt merkwürdig verdreht. Auch die Schrägstellung des Kopfes wirkt angesichts der Kraft raubenden Aufgabe des Dudelsackpfeifers merkwürdig

<sup>6</sup> Dürer 1956, S. 43f.

<sup>7</sup> Ebd., S. 55.

<sup>8</sup> Leonardo 1925, S. 48f.

geziert. Diese Posen erhalten dann eine Erklärung, wenn man entdeckt, auf welches Vorbild sich der Künstler bezieht, zitiert er doch kein geringeres Werk als den Flöte spielenden Faun des Praxiteles (Abb. 3), der in zahlreichen Kopien und Varianten überliefert ist. Zudem belegt eine um 1500 entstandene Skulptur Anticos, die den jungen lesenden Herkules darstellt (Abb. 4), dass das antike Bildwerk in jener Zeit geschätzt und rezipiert wurde.<sup>9</sup> Der italienische Künstler gibt identisch das Standmotiv wieder, allerdings vertauscht er die Flöte mit einem Buch.

Anders als sein italienischer Vorgänger hat sich Dürer sichtlich bemüht, das Vorbild zu verbergen, was uns seine ironische Absicht deutlich vor Augen führt.<sup>10</sup> Mit dem antiken Kunstwerk jedenfalls liegt geradezu ein Sinnbild künstlerischer Grazie vor, das dem *Dornauszieher* in nichts nachsteht. Besonders auffällig ist das Motiv der übereinander gestellten Füße, aber auch die elegante Haltung des Jungen sticht ins Auge. Der Satyr hat sich vollkommen in seiner Musik verloren. Er scheint gleichermaßen zu musizieren wie auch seiner Musik entzückt zu folgen – ein anrührendes Bild der Selbstvergessenheit. Die bäurisch-satyrhafte Gestalt nutzt gleichsam eine sokratische Maske, um die zugrundeliegende Schönheit zu verhüllen.<sup>11</sup>

Denkt man noch einmal an die Kritik, die Dürer in Venedig erteilt hat, ist seine Absicht deutlich. Er wählt ein typisch deutsches, nämlich unelegantes Thema, das die an antik-italienischer Kunst geschulten Betrachter zur Kritik geradezu einlädt. Ein solcher Kritiker, der aus der Plumpheit oder Schlichtheit des Themas auf eine plumpe Ausführung schlosse, würde sich dann allerdings seiner eigenen Ignoranz überführen. Dabei erscheint es geradezu kokett, wie Dürer beim Detail des elegant übergeschlagenen Fußes absichtlich »patzt«. Ganz so, als würde er angesichts von soviel Grazie versagen, schauen wir doch dem musizierenden Bauern unter die Fußsohle.

Dürer erfindet nichts weniger als ein neues ikonographisches Bildverfahren: das inverse Zitat. Es zielt zunächst einmal auf die Decouvrierung der »ideologischen« Kritiker, die nationale über ästhetische Erwägungen stellen. Indem er dies tut, folgt er den Ratschlägen Quintilians in der *Institutio*

<sup>9</sup> Vgl. Natur und Antike 1986, Nr. 97, S. 400f.

<sup>10</sup> Vgl. Kruse 2005.

<sup>11</sup> Zur silenisch-sokratischen Bildpoetik vgl. Müller 1999; schließlich mit Blick auf den *Laokoon* ders. 2005. In diesem Zusammenhang ist an die Forschungen von Irving Lavin zu Caravaggio zu denken, der sehr früh die ironischen Strukturen dieser »realistischen« Bildkunst entdeckt hat; vgl. Lavin 1974. Außerdem sei an die Forschungen von David A. Levine zu den Bamboccianti erinnert, deren Antiakademismus geradezu sprichwörtlich war; vgl. bes. Levine 1984, außerdem ders. 1987 und 1988. Levine weist auf die wesentlichen Quellen und Traditionen hin. Ebenfalls wichtig – und näher am Bild – ist Falkenburg 1989. Doch wenn man es recht besieht, sind alle diese Forschungen durch Erich Auerbach fundiert, der auf die ironische Verfasstheit des *sermo humilis* verwiesen hat; vgl. Auerbach 1988, S. 147–166.

*oratoria*. Dieser empfiehlt die *dissimulatio* im Sinne passiver Ironie, bei der man sich unwissend stellt, allerdings durch seine gespielte Naivität den Gegner dazu verführt, sich zu überheben.<sup>12</sup> Dies geschieht im Kupferstich auch insofern, als das Thema des bäuerlichen Musikanten negativ konnotiert ist. Der zeitgenössische Betrachter könnte an das 54. Kapitel in Sebastian Brants *Narrenschiff* gedacht haben, das den Dudelsackpfeifer als Symbol der Torheit und Verstocktheit inszeniert. So erinnert das Instrument an das männliche Geschlecht und signalisiert die Triebhaftigkeit des Menschen, die dem Dudelsackpfeifer zum einzigen Maßstab geworden zu sein scheint. Demgegenüber stehen Laute und Harfe für die geistig-geistliche Dimension der Musik, wie uns Illustration und Knittelverse im *Narrenschiff* belehren (Abb. 5):

Eyn sackpff ist des narren spil  
 Der harppfen achtet er nit vil  
 Keyn güet dem narren jn der welt  
 Baß dann syn kolb/vnd pff gefelt.<sup>13</sup>

Der geistigen Schönheit Apolls steht der satyrhafte Bauer gegenüber. Wie steht es nun mit Dürers Darstellung des Bauerntanzes? Wird auch sie durch eine ironische Bildstruktur bestimmt? Offensichtlich schildert der Nürnberger Künstler den tumben Charakter der Tänzer, die zwar bar jeder Anmut sind, aber immerhin guter Laune. Das gedrungene Äußere der Frau und das wilde Gehopse tun ein Übriges, den witzigen Eindruck zu steigern. Darüber hinaus nutzt Dürer die Darstellung sogar für eine optische Irritation, wenn Füße und Waden der Bauern so dargestellt sind, dass nicht sofort erkennbar ist, welches Bein zu welchem Tänzer gehört. Dürers Bildwitz besteht darin, dass er den Eindruck provoziert, die Bauersfrau habe kein linkes Bein. Naturgemäß würde sie dann unweigerlich hinfallen. Diesen Eindruck steigert der Künstler dadurch, dass die Bilderzählung mit einer aufwärts führenden Diagonale anhebt, die im Fuß der Bäuerin ihren Ausgangspunkt nimmt und in ihrem ausgestreckten linken Arm eine Fortsetzung findet.

Diesmal ist es kein geringeres Kunstwerk als die *Laokoongruppe*, die zitiert wird<sup>14</sup> – wiederum in ironischer Absicht. Die Verkehrung des Vorbildes ist sehr komisch und einmal mehr vor dem Hintergrund unterstellter Unkenntnis der Antike zu betrachten. Dabei hat der Künstler die Bäuerin in Bezug auf das Vorbild horizontal gespiegelt. Zudem lässt er aus dem muskulösen Priester eine gedrunge-dickliche Frau werden. Auf einer anderen Ansicht der Mittelfigur des berühmten Bildwerks beruht die Darstellung des

<sup>12</sup> Vgl. hierzu Müller 1989.

<sup>13</sup> Brant 2004, S. 131f., Kap. 54, V. 7–10.

<sup>14</sup> Vgl. einführend zur *Laokoon*-Rezeption der Renaissance Winner 1974; vgl. zu Dürers zweiter Venedig- und möglicher Romreise die konzisen Darlegungen von Anzelewsky 1991, S. 37–41.

männlichen Tänzers mit seinem wild-bewegten Lockenhaar und dem zum Schrei geöffneten Mund. Dass sich der Nürnberger Künstler nicht nur in einer solchen paraphrasierenden Form mit der *Laokoongruppe* auseinandergesetzt hat, sondern auch in konventioneller Weise, belegen seine Vorzeichnungen für die Fugger-Epitaphien aus dem Jahre 1510 (Abb. 6).<sup>15</sup> Dürers Bauerndarstellungen bezeichnen den Beginn einer neuen ästhetischen Möglichkeit in den bildenden Künsten – der Möglichkeit zur Subversion. Und so erinnert uns dieses lateinische Lehnwort daran, dass ästhetische Ansprüche und ihre Durchsetzbarkeit nicht voneinander zu trennen sind. Seit jeher wird Kultur durch Fragen der Hegemonie bestimmt.

Die tanzende Bauersfrau als Verballhornung des Vaters aus der *Laokoongruppe* zu erkennen, setzt freilich ein ebenso geschultes wie gebildetes Auge voraus. Dürer weiß sein Zitat geschickt zu verbergen und zugleich weist er uns klug darauf hin. Zeigen und Verbergen gehen im inversen Zitat ineinander über.<sup>16</sup> Je verborgener sich ein Künstler eines Zitats bedient, desto stärker ist er gehalten, indirekte Hinweise zu geben, die den Rezipienten das Zitat erkennen lassen. Deshalb erfindet Dürer den schreienden Tänzer mit empor gerissenem Arm. In Dürers invers-ironischem Zitat findet eine Doppelbewegung statt: Das Zitierte wird zur Unkenntlichkeit verfremdet und muss deshalb durch ›wörtliche‹ Übernahmen oder signifikante Motive, die zentral mit der Figur des Priesters verbunden sind (Schrei und geöffneten Mund, bewegtes Haupthaar sowie erhobener Arm) signalisiert werden. Doch wie bei jeder ironischen Aussage, die den Namen verdient, ist sie einfacher zu übersehen als zu erkennen. Die Schwierigkeit eines solchen Verfahrens liegt auf der Hand: Verbirgt der Künstler das Vorbild zu stark, ist der Bezug nicht mehr erkennbar. Ist das Vorbild zu einfach zu erkennen, läuft die Bezugnahme Gefahr, für eine Parodie gehalten zu werden.

Das Besondere von Dürers neuer Äußerungsform besteht, wie gesagt, darin, dass er sich einer sokratischen Maske bedient. Er verbirgt seine Bildung in einem bäurischen Silenkostüm, um an den *Locus classicus* aus Platons »Gastmahl« zu erinnern.<sup>17</sup> Dadurch gelingt es dem Künstler, nicht nur seine noblen antiken Vorbilder zu dissimulieren, sondern auch seine parodistische Absicht. Wir lachen zwei Mal. Zunächst mit den italienischen Kritikern über die tumben deutschen Bauerngestalten. Sodann über die Kritiker, denen die Antikenzitate verborgen geblieben sind und die sich nun ihres Unwissens überführt sehen.

Nun darf die Tatsache, dass Dürer dieses ironische Bildverfahren in Auseinandersetzung mit seinen italienischen Kritikern entwickelt hat, nicht

<sup>15</sup> Vgl. zur klassischen Lehre der *imitatio* Pigman 1980, außerdem Irlé 1997.

<sup>16</sup> Zur Praxis der *dissimulatio* entlehnter Motive vgl. Gombrich 1985, S. 161f.

<sup>17</sup> Vgl. Müller 1999, S. 94–97.

dazu führen, hier lediglich gekränkte Eitelkeit zu sehen. Im Gegenteil gibt es einen ernsthaften kunsttheoretischen Kontext, den es zur Kenntnis zu nehmen gilt. Im Anschluss an antike Gattungslehre ist die italienische Kunsttheorie in Bezug auf die Malerei hierarchisch strukturiert. Ihr gilt die Darstellung christlicher oder mythologischer Historien als die vornehmste Aufgabe des Malers, dem nun allein durch die Wahl seines Themas ein gewisser Rang zuwächst. Mit der Hierarchie der Gattungen geht als zentraler kunsttheoretischer Begriff jener des *decorum* einher. Ihm kommt die Aufgabe zu, zwischen der Würde des Gegenstandes und seiner Darstellung zu vermitteln. Dies funktioniert im Sinne der Verhältnismäßigkeit: je nobler das Thema, desto anspruchsvoller die künstlerischen Mittel.

Diesbezüglich hat sich Dürer kritisch geäußert und in seiner *Proportionslehre* geschrieben, dass der künstlerische Rang gerade in der Gestaltung eines simplen Themas offenbar werden könne:

Aber dorbey ist zw melden, das ein ferstendiger geübter künstner jn grober bewrischer gestalt sein grossen gwalt vnd kunst ertzeigen kan mer jn ein geringen ding dan mencher jn ein grossen werg.<sup>18</sup>

Künstlerische Qualität, so macht der Passus insgesamt deutlich, ist weder an Fleiß und Aufwand noch an Themen gebunden, sondern folgt rein ästhetischen Kriterien. Dies gilt ebenso für die verwendeten Techniken, die für Dürer als solche noch keinen künstlerischen Rang garantieren konnten.

Wenn meine Beobachtungen zutreffen, so steht die Bildironie im Kontext der Frage künstlerischen Rangs. Garantiert allein das antike Stilidiom künstlerische Qualität? Müssen Maler ihr antiquarisches Wissen in ihrer Motivkenntnis vorzeigen? Und kann nur die Darstellung christlicher oder mythologischer Themen im Sinne der Historienmalerei den Aufweis künstlerischer Brillanz liefern? Alle diese Konventionen italienisch-antiker Kunsttheorie hätte der Nürnberger verneint oder doch zumindest in Frage gestellt. Aber anders als wir das gewohnt sind, geschieht dies nicht in einem konventionellen ikonographischen Prozedere, sondern durch ironische Verkehrung. Herkömmliche Zitierverfahren wahren die ›Fallhöhe‹ der dargestellten Person. Normalerweise dient die Verwendung eines antiken Vorbildes der Inszenierung einer wichtigen Figur, die hervorgehoben und deren ›Noblesse‹ betont werden soll. Anders bei Dürer: Er hebt das Gesetz der Angemessenheit auf, um Bauernfiguren mittels prominenter Motive zu gestalten. Dies stellt ganz entschieden einen Neuanfang in den Bildenden Künsten dar. Mir ist kein Beispiel nordeuropäischer Kunst bekannt, das vor Dürers Bauerndarstellungen Inversionen einsetzt.

<sup>18</sup> Dürer 1969, S. 284.

## 2. Dürer, Vellert, Holbein

Nun ist mit dem Spannungsverhältnis zur italienischen Kunst ein sehr präziser Entstehungskontext des ironischen Motivgebrauchs genannt worden, aber wie wird diese neue Möglichkeit einer ambivalenten Bildsprache in der Folge weiter verbreitet? Im Juli des Jahres 1520 tritt Dürer seine Reise in die Niederlande an, von der wir durch das Reisetagebuch eine genaue Vorstellung haben. So ist bekannt, dass Dürer mehrfach den Antwerpener Künstler Dirck Vellert trifft, der von ihm als Glasmaler bezeichnet wird und in jenen Jahren immer wieder Dekan der Antwerpener Gilde war.<sup>19</sup> Im Herbst des Jahres 1520 findet ein erstes Treffen statt, bei dem ihm der Flame rote, aus Ziegelsteinen gewonnene Farbe zukommen lässt. Am 12. Mai des folgenden Jahres richtet Vellert für Dürer sogar ein Festmahl aus, an dem, wie Dürer knapp berichtet, eine Reihe von Kollegen und bedeutenden Personen teilgenommen hat. Immerhin erwähnt er ein köstliches Mahl, und dass man ihm *groß ehr* habe zuteil werden lassen.<sup>20</sup> Diese Notiz ist deshalb von Bedeutung, weil vermutlich jener Vellert für die Verbreitung ironischer Verfahren in Antwerpen verantwortlich ist. Er bildet in dieser Hinsicht den Ausgangspunkt für die Antwerpener Maler.

Kurz vor der niederländischen Reise ist der dritte Kupferstich Dürers entstanden, der sich einem Bauernthema widmet und die gleichen Bildmaße aufweist wie das tanzende Bauernpaar (Abb. 7). Der Stich aus dem Jahre 1519 scheint auf der Reise als Gastgeschenk gedient zu haben, jedenfalls ist mehrfach von einem *neuen bauren* die Rede.<sup>21</sup> Diesmal steht das Paar jedoch nicht frei, sondern vor einer ruinösen Mauer. Der Künstler hat zwischen den Köpfen der beiden die Jahreszahl und zu ihren Füßen das Monogramm auf einem Stein angebracht. Der junge Mann hat seinen rechten Arm ausgestreckt. Mit seiner linken Hand hält er seine Börse, dabei ist er im Begriff, etwas auszusprechen. Der Inhalt des Blattes ist bis auf den heutigen Tag umstritten, aber mir scheint es um eine sexuelle Zote zu gehen. Die alte Frau, die zwei tote Hähne mit ihrer Linken hält, hat dem jungen Mann ein sexuelles Angebot gemacht, der nun ängstlich seinen

<sup>19</sup> Vgl. Held 1931.

<sup>20</sup> Dürer 1956, S. 169: *Am sonntag nach unsers Herrn auffarth tag lud mich meister Dietrich, glasmahler zu Antorff, und mir zu lieb viel anderer leuth, nemlich darunter Alexander, goldschmiedt, ein statthafft reicher mann; und wir hetten ein köstlich mahl, und man thet mir groß ehr.*

<sup>21</sup> Ebd., S. 156f.: *Jtem mehr hab ich geschenckt herr Jacob Panisio ein gutes gemaltes Veronicæ ansicht, ein Eustachius, Melancholej und ein siczenden Hieronymum, S. Antonium, die 2 neuen Mariensbilder und den neuen bauren. So hab ich geschenckt sein schreiber, dem Erasmo, der mir die supplication gestellet hat, ein siczenden Hieronymum, die Melancolej, den Antonium, die 2 neuen Marienbildt, den bauern, vnd jch habe jhm auch 2 kleine Marienbildt geschickt, und das alles, das jch ihn geschenckt hab, ist werth 7 gulden.*

›Geldsack‹ hält. Für diese Deutung spricht die Tatsache, dass Dürer seiner Darstellung das Thema der ungleichen Liebhaber unterlegt.<sup>22</sup> Darüber hinaus haben Krug und Eierkorb einen sexuellen Hintersinn. Die forsche Alte wird lüstern dem ängstlichen jungen Mann, der eine abwehrende Geste macht, gegenübergestellt. Dass eine solche erotische Motivik im Genre der Bauerngraphik üblich ist, belegt ein um 1480 entstandener Kupferstich des Monogrammisten bxg, der eine Alte zeigt, die ihrem Galan das Hemd öffnet, während er ihr an die Brust fasst (Abb. 8).<sup>23</sup> Diesen erotischen Handlungen steht die finanzielle Transaktion zur Seite, wenn man auf die Übergabe der Börse durch die alte Frau achtet, die für die empfangenen Zärtlichkeiten zahlen muss.

Nun stellt sich die Frage, ob es im dritten Kupferstich ebenfalls einen ironischen Hintersinn gibt – immerhin liegen fünf Jahre zwischen dem Marktbauernpaar und den beiden ersten Bauerndarstellungen. Doch auch hier wählt Dürer die Technik der *dissimulatio*, wenn er seinen Bauern in deutlicher Analogie zur Darstellung römischer Feldherren gestaltet, wie sie etwa auf Sarkophagen dargestellt werden (Abb. 9).<sup>24</sup> Offensichtlich verstand Dürer seine Bauerndarstellungen im Sinne einer Werkgruppe, die nach den gleichen ironischen Gesetzen geschaffen wurde. Doch wer konnte so etwas verstehen? Zwar erlauben alle Kupferstiche dem Rezipienten auch ohne diesen Subtext eine ästhetisch befriedigende Deutung. Dürer wendet sich jedoch mit solchen Entwürfen in erster Linie an seine Künstlerkollegen. Wichtig dabei ist, dass die ernsthaften Antiken durch witzige genrehafte Szenen überformt werden, der Ernst also im Unernst verborgen wird. Künstler, besonders solche im Norden, denen Dünkel und Überlegenheitsgefühl ihrer italienischen Kollegen ein Dorn im Auge waren, werden solche Späße zu schätzen gewusst haben.

Leider wissen wir nicht, was das Thema der Konversation während des Festessens in Antwerpen war, das Dirck Vellert für Dürer ausgerichtet hat. Aber vielleicht haben ihn die flämischen Künstler gebeten, über seine Italienreisen zu sprechen. Und vielleicht haben sie ihn sogar aufgefordert zu erzählen, welche bedeutenden Werke er jenseits der Alpen hat studieren können. Dass Dürers ironischer Umgang mit antiken Vorbildern jedenfalls nicht ohne Wirkung geblieben ist, wird durch Arbeiten Vellerts, der zwischen 1511 und 1544 in Antwerpen tätig war, nahegelegt.<sup>25</sup> Auch bei dem Antwerpener Künstler lässt sich eine ironische Auseinandersetzung mit dem *Laokoon* beobachten, die in die frühen 20er Jahre zurückreicht, also unmittelbar nach der Anwesenheit Dürers in Antwerpen einsetzt. Ob Vellert über

<sup>22</sup> Vgl. zu diesem Thema grundlegend Stewart 1977.

<sup>23</sup> Raupp 1986, S. 47; weitere Beispiele ebd., S. 48f.

<sup>24</sup> Vgl. zum so genannten Rinuccini-Sarkophag Zanker/Ewald 2004, S. 50ff.

<sup>25</sup> Zu Dirck Vellert existiert keine Studie, die sein Gesamtwerk sichtet, sondern lediglich mehrere Einzelstudien; vgl. zum Maler Baldass 1922, zum Graphiker Francis 1938.

solche Verfahren von Dürer während dessen Aufenthalt in den südlichen Niederlanden erfahren hat oder die Bildwitze des Nürnbergers allein entdeckt hat, ist kaum zu entscheiden. In jedem Fall existieren zwei Radierungen, die den *Laokoon* höchst unterschiedlich aufnehmen: die auf 1522 datierte Darstellung des Bacchus (Abb. 10) und die eines grölenden Landsknechts von 1525 (Abb. 11). Einmal mehr verkehren die Radierungen das Hauptmotiv der antiken Skulpturengruppe ins Genrehafte. Der trunkene Bacchus muss sich aufstützen, will er nicht sein Gleichgewicht verlieren, während der Landsknecht seine Contenance längst verloren hat. Betrunkene wie er ist, grölt er nach mehr Bier. Auf diese Weise wird der leidende Ausdruck des zum Schrei geöffneten Mundes ins Ordinäre verkehrt.

Wie schon Dürer vor ihm gehört Vellert zu jenen Künstlern, die sich auch ernsthaft mit der Skulpturengruppe auseinandergesetzt haben. Dies belegt eine undatierte Zeichnung (Abb. 12), die Bileam und die Eselin zeigt. Links und rechts des stürzenden Propheten erkennt man zwei Diener, die auf Laokoons Söhne anspielen. Mit seinen Antikenadaptationen demonstriert der Antwerpener Künstler zweierlei. Zum einen weiß er das antike Vorbild im Rahmen der Bileam-Ikonographie mit korrekter ikonographischer Bedeutungszuweisung zu nutzen: Aus dem antiken Priester wird ein verblendeter Prophet. Zum andern kann er eine ironische Absicht verfolgen, wenn er das Tragische ins Komische wendet, um eine hohe Form mit einem niederen Inhalt zu füllen. Vellerts Auseinandersetzungen mit dem *Laokoon* belegen, dass das inverse Zitat eine Kunstübung bedeutet. Es scheint einen künstlerischen Souveränitätsbeweis darzustellen, sich einmal einer solchen Aufgabe der Verkehrung eines Vorbildes unterzogen zu haben.<sup>26</sup> Einen ähnlichen Spaß leistet sich Hans Holbein in der graphischen Folge der *Imagines mortis*, in der immer wieder Motive aus der *Laokoongruppe* paraphrasiert werden.<sup>27</sup>

Lässt man alle interpretierten Beispiele Revue passieren, so fällt der grölende Landsknecht Vellerts heraus, denn er ist derart polemisch, dass er sich von den anderen Beispielen weit entfernt. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass es sich weniger um ein ironisches als um ein subversives Werk handelt, dem eine antikatholische Tendenz eigen ist. Damit eine solche Subversion in Bezug auf die *Laokoongruppe* aber überhaupt stattfinden kann, muss zuvor mit der italienischen Hochrenaissance und ihrem souveränen Rückgriff auf die Antike eine solche Norm aufgestellt worden sein.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Eine solche Aufgabe gemahnt an die Tradition des paradoxen Enkomion. Anscheinend ohne Kenntnis der Forschungen von Levine hat auch Falkenburg 1989 in seiner Auseinandersetzung mit Pieter Aertsen auf diese Tradition verwiesen, für die viele Beispiele in der Antike zu finden sind und die in Erasmus' *Lob der Torheit* ihre prominenteste Aktualisierung gefunden hat. Alle wichtigen Quellen bei Levine 1984, S. 147–166.

<sup>27</sup> Vgl. Müller 2005.

<sup>28</sup> Zur *Laokoon*-Rezeption in der italienischen Kunsttheorie vgl. Settis 1999.

Zentral für eine solche ästhetische Normativität ist das Pontifikat Julius' II., dem es im frühen 16. Jahrhundert gelingt, eine außergewöhnliche Sammlung antiker Kunstwerke zu begründen, den Bau des Petersdoms zu beginnen und schließlich mit Raffael und Michelangelo die beiden bedeutendsten Künstler jener Zeit in seine Dienste zu holen. Repräsentativer Ausdruck dieser gloriosen Kunstpolitik sind neben St. Peter natürlich die Gestaltung der Sixtinischen Kapelle durch Michelangelo, der Stanzen durch Raffael, aber auch die Wiederauffindung der *Laokoongruppe* und ihre Einverleibung in die päpstlichen Sammlungen. Mehr noch, der *Laokoon* wird eine Art päpstlicher Markenartikel, da Julius II. glaubt, in politischer Hinsicht seine Vorherbestimmung als Papst über die Wiederauffindung der hellenistischen Figurengruppe erweisen zu können.<sup>29</sup>

Dies geht den nordeuropäischen Theologen jener Zeit zu weit. Sie empfinden Julius' II. Mäzenatentum für einen Papst als anmaßend und pagan, zumal ihn auch seine kriegerische Kirchenpolitik nicht gerade beliebt macht. Die Selbststilisierung des Papstes zum Nachfolger römischer Imperatoren, aber auch seine Antikenbegeisterung in Wort und Bild stellen erkennbare imperiale Gesten dar.<sup>30</sup> Sprechend ist in diesem Zusammenhang Erasmus' polemischer Dialog *Julius vor verschlossener Himmelstür*, der im Jahre 1515 zum ersten Mal in Leiden erschien und ein bössartiges Porträt des Oberhauptes der katholischen Kirche entwirft. In seinem Gespräch mit Petrus offenbart sich Julius als unchristlicher Gewaltherrscher, dem nicht zu helfen ist, weshalb ihm der Eintritt in den Himmel verwehrt bleibt. Man hat Ulrich von Hutten als Verfasser der Papst-Satire in Betracht gezogen, doch Stilvergleiche machen plausibel, dass es mit einiger Sicherheit Erasmus ist, der mit seinem Text einen großen Kübel ›Schiffsjauche‹ über Julius II. ausschüttet. Dies zeigt schon der Beginn des Dialogs: Als Petrus ans Himmelstor gerufen wird, verwechselt er den Einlass begehrenden Renaissancepapst mit Caesar und spricht ihn als »verruchte[n] heidnische[n] Julius« an, woraufhin dieser mit »Ma di si!« antwortet.<sup>31</sup> Als der Apostel in der Folge nicht bereit ist, das Himmelstor zu öffnen, droht ihm Julius mit Exkommunikation. Eine Schnurre jagt die andere und man versteht gut, warum Luther den Text mochte, der dem Zeugnis des Bonifacius Amerbach zufolge noch 1528 aufmerksam rezipiert wurde.<sup>32</sup>

Doch die bösen Polemiken gegen Papst Julius II. ändern nichts daran, dass es diesem gelungen ist, zum ersten Mal in der Geschichte der Bilden-

<sup>29</sup> Brummer 1970, S. 118.

<sup>30</sup> Besonders Tommaso ›Fedra‹ Inghirami, *poeta laureatus* am päpstlichen Hofe, verfasste Predigten, die im Druck erschienen und für die er erkennbar auf das Latein eines Cicero zurückgriff, um den Papst zu einem christlichen Augustus zu stilisieren und sein Pontifikat als ›Goldenes Zeitalter‹ zu verklären. Vgl. d'Ascia 1991, S. 188–196.

<sup>31</sup> Erasmus 1990 (Iulius), S. 13.

<sup>32</sup> Christian 1990, S. XI.

den Kunst einen Kanon zu etablieren, nämlich Kunstwerke in seinen Besitz zu bringen oder in Auftrag zu geben, die nicht nur die kulturelle Vormachtstellung des Papstes zum Ausdruck bringen sollen, sondern fortan auch als ästhetische Norm empfunden werden. Mit der Gestaltung der Decke der Sixtinischen Kapelle durch Michelangelo und der Stenzen durch Raffael sind darin Höhepunkte damaliger Gegenwartskunst einbegriffen, mit der *Laokoongruppe* und dem *Apoll von Belvedere* die größten Meisterwerke der Antike.

Dabei verdankt die *Laokoongruppe* ihre immense Wertschätzung nicht nur der Tatsache, dass sie schon in der Antike hochgeschätzt wurde, sondern auch dem Umstand, dass Michelangelo seine Sixtinische Decke in Auseinandersetzung mit der antiken Gruppe schuf.<sup>33</sup> In praktischer Hinsicht ging mit dem Anspruch auf kulturelle Vorherrschaft die druckgraphische Verbreitung der genannten Kunstwerke einher. Schnell wurde der Ruhm solcher *capolavori* im Norden verbreitet. Nicht weniger schnell wurden sie von den Künstlern aufgegriffen und verarbeitet. Wie bereits erwähnt, nutzt Albrecht Dürer schon 1510, also vier Jahre nach der Wiederauffindung des antiken Bildwerks, das zentrale Motiv der *Laokoongruppe* für seine Entwurfsskizzen der Fugger-Epitaphien, und Hans Holbein verwendet dieses Vorbild 1522 in kritischer Absicht für seine Darstellung von Luther als *Hercules germanicus* (Abb. 13).<sup>34</sup> Hier findet sich die gleiche Polemik, wie wir sie bei Vellert beobachten konnten: Luther erschlägt die katholische Hydra, und der pygmäenhafte Papst hängt währenddessen an seiner Nase.

### 3. Inverse Zitate in der Kunst der Reformationszeit

Für Dürer ging es schlicht um die Konkurrenz von Norden und Süden; für die nachfolgenden Generationen nordeuropäischer Künstler verschärft sich dieser Konflikt noch einmal durch die Reformation.<sup>35</sup> Von nun an geht es um die Emanzipation deutscher Kunst, um ihre Gleichberechtigung gegenüber antiken und italienischen Vorbildern. Im Jahre 1520 publiziert Luther die Schrift *An den Christlichen Adel deutscher Nation von des Christlichen standes Besserung*. Mit diesem Text vollzieht er den definitiven Bruch mit der Katholischen Kirche, wird der Papst doch hier mit dem Antichristen identifiziert. Nach der Kritik an *ablas, bullen, beichtbrieffen, butterbrieffen und ander Confessionalibus* findet sich folgender Passus:

<sup>33</sup> Vgl. Andreae 1988, S. 38–44.

<sup>34</sup> Eine ausführliche Interpretation mit bibliographischen Angaben bei Müller 2005.

<sup>35</sup> Zur Wahrnehmbarkeit des stilistischen Unterschiedes zwischen ›welsch‹ und ›deutsch‹ vgl. Baxandall 2004, S. 144–151.

Ich schweyg auch noch zur zeit, wo solchs ablas gelt hyn kummen ist: ein ander mal wil ich darnach fragen, den Campoflore und Bel videre und etlich mehr orte wissen wol etwas drumb.<sup>36</sup>

Die Nennung des Cortile del Belvedere stellt einen metonymischen Hinweis auf die dort aufgestellten Skulpturen dar. Die Botschaft ist klar: Das Geld der deutschen Christen finanziert die kostspielige Kunst- und Baupolitik des Papstes. Zieht man in diesem Zusammenhang einen der ersten Reproduktionstiche von Marco Dente da Ravenna (Abb. 14) hinzu, so fällt auf, dass der Quirinal als Ort der Auffindung verschwiegen und nur der Aufbewahrungsort angegeben wird, so als wäre die Gruppe dort auch gefunden worden: *Laochoon | Romae in palatio pont. in | loco qui vulgo dicitur | Belvidere*. Der ruinöse Hintergrund tut ein Übriges, um die Anciennität des Stückes zu inszenieren, erzählt aber auch davon, wie sich in Rom Vergangenheit und Gegenwart überlagern. Von Anfang an wird der *Laokoon* politisch instrumentalisiert, um die kulturelle Überlegenheit des Papsttums zu zeigen.<sup>37</sup> Dies bleibt im Norden nicht unbemerkt und reizt zum Widerspruch. Aus reformierter Sicht ist der *Laokoon* ein katholisches Vorzeigekunstwerk, das den Spott geradezu herausfordert.

Dass der Dürerschüler Hans Sebald Beham zu solchen Techniken ironisch-spöttischer Darstellung fähig ist, belegt ein Holzschnitt aus dem Jahre 1522, der ein vom Tod überraschtes Liebespaar zeigt (Abb. 15).<sup>38</sup> Mit dynamischer Bewegung schreitet der als verwesende Leiche dargestellte Tod auf die im Bett liegende Frau zu, um ihr die Sanduhr entgegenzuhalten. Erschrocken stöhnt die mit einer Goldkette geschmückte Frau auf und reißt ihren rechten Arm empor. Ihr Geliebter ist bereits tot zu Boden gesunken. In seiner linken Hand hält er noch den Katzbalger, doch gegen diesen Gegner war der Kampf aussichtslos. Der Innenraum, in dem sich die Szene ereignet, ist mit einer prächtigen Kassettendecke ausgestattet. Auch die mit reichem Schnitzwerk versehene Bettstatt und die feine Brokatdecke, die vom Tod zurückgezogen wird und nun die junge Frau entblößt, unterstreichen die gehobene Stellung des Paares. Die Moral des Bildes ist deutlich. Der Tod macht vor niemandem Halt. Er findet seinen Weg auch zu den vornehmen Menschen in reiche Stuben und Schlafzimmer. Doch ermöglicht das Blatt insofern eine präzisere Deutung, als der Tod selbst einem gehobenen Milieu zu entstammen scheint, trägt er doch einen vornehmen Hut und eine schwere Kette. Statt um den Tod könnte es sich bei dem verwesenden Leichnam also vielleicht um den verstorbenen Ehemann der jungen

<sup>36</sup> Luther 1888, S. 427.5–12.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu Müller 2005.

<sup>38</sup> Die letzte größere deutschsprachige Publikation zu Barthel Beham stammt von Löcher 1999. Die rezenteste Untersuchung zur Bauerndarstellung bei den Beham-Brüdern verdanken wir Alison G. Stewart (Stewart 2008).

Frau handeln, die ihren Witwenstand entehrt hat oder ihren Gatten gar hat umbringen lassen.

Beham hat hier gleich mehrfach auf die Figuren der antiken *Laokoongruppe* zurückgegriffen. Dem Tod selbst fällt dabei die prominente ›Rolle‹ des Priesters zu – doch statt der Schlange hält dieser nun eine Sanduhr empor. Das Haltungsmotiv der Frau mit erhobenem Arm erinnert an den sterbenden Sohn der hellenistischen Skulpturengruppe, während das bärtige Gesicht des toten Mannes wiederum entfernt an jenes des trojanischen Priesters erinnert. Das antike Kunstwerk wird in einzelne Motive auseinander geschnitten, bleibt aber trotz der neuen Anordnung anhand einzelner charakteristischer Segmente erkennbar. Wichtig ist, dass Beham die Gruppe nicht im Sinne eines positiven Exemplum nutzt, denn bei seinem Bild handelt es sich keineswegs um ein heroisches Martyrium wie das des trojanischen Priesters.<sup>39</sup> Vielmehr ist die erzählte Geschichte negativ zu bewerten: Es handelt sich um Ehebruch; Frau und Liebhaber werden ihrer ›gerechten‹ Strafe zugeführt, ihre Buhlschaft ist entdeckt.

Gesteht man jedoch den vorgestellten Arbeiten Vellerts, Holbeins und Behams zu, gezielt Motive der *Laokoongruppe* mit ironischer Absicht verwendet zu haben, ergeben sich folgende Aussagen: Indem die Künstler ihren Werken *Laokoön*-Zitate einfügen, stellen sie sich in den Dienst der Reformation. Dabei machen sie sich über den kulturellen Führungsanspruch des Papstes lustig und parodieren implizit eines seiner berühmtesten Kunstwerke. Außerdem mokieren sie sich über eine Ästhetik der Hochkunst und liefern stattdessen eine solche des niederen Genres und der Volkssprache, in der mit Wonne Hohes in Niederes verkehrt wird.<sup>40</sup> Beham schließlich ermahnt das deutsche Volk implizit, sich nicht den dargestellten ›katholischen‹ Lastern hinzugeben.

Die *Laokoongruppe* bietet sich aufgrund ihrer Bekanntheit besonders gut zum ironisch-inversen Zitieren an, doch ist sie nicht das einzige berühmte Kunstwerk, das eine solche Auseinandersetzung erfuhr. Geeignet ist jedes Kunstwerk, das Teil eines etablierten Kanons ist. Mag auch im Laufe des 15. Jahrhunderts die Vorbildfunktion der antiken Kunst eine immer größere Bedeutung gewonnen haben, so entsteht erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit der Kunstpolitik von Papst Julius II. ein Kanon, der auch für seine Gegner verbindlich wird. Dies hängt vor allem mit der Verbreitung der berühmten Kunstwerke seiner Sammlungen im Medium des Kupferstichs zusammen. Erst die Berühmtheit solcher Werke lässt die *imitatio* im Sinne anspielungsreichen Zitierens funktionieren. Ebenso nötig ist aber, dass der zu zitierende Kanon überschaubar bleibt. Nur wenn die Zahl der Vorbilder

<sup>39</sup> Vgl. Ettliger 1961.

<sup>40</sup> Zu einer Erklärung der Genremalerei im Sinne der Genuslehre und der Vergleichbarkeit von niederem Genre und Komödie vgl. Raupp 1983, S. 402–405.

endlich ist, können Anspielungen funktionieren. Der Kanon garantiert also die Wiedererkennbarkeit, ohne welche die *imitatio* undenkbar wäre. So sind es immer dieselben Werke der Antike, Michelangelos und Raffaels, die zitiert werden.

Als ein solches kanonisches Kunstwerk dürfen wir sicherlich auch Michelangelos *Cascinaschlacht* (Abb. 16) aus dem Jahr 1506 erachten, von der sich ein nicht überlieferter Karton in Florenz befunden hat. Dieser Karton war, wenn man Benvenuto Cellinis Autobiographie glauben darf, unter Künstlern ein wichtiges Studienobjekt.<sup>41</sup> Cellini berichtet von der Vorbildlichkeit der *Cascina*-Motive, die immer wieder von den jungen Künstlern kopiert wurden. Das Bild erzählt eine Episode aus dem Krieg zwischen Pisa und Florenz:<sup>42</sup> Es zeigt Florentiner Soldaten, die sich durch ein Bad erfrischt haben und nun durch das plötzliche Auftauchen der Feinde alarmiert werden. Dabei fällt auf, wie unterschiedlich die dargestellten Personen agieren, ja, wie wichtig es dem Künstler war, ein Maximum an *variatio* vorzuführen. Alte und Junge, aufgeregte und entspannte Personen, Angekleidete und Nackte zeigt sein Bild gleichermaßen. Die Episode erscheint gleichsam als Vorwand, Affektstudien in größtmöglicher Bandbreite präsentieren zu können. Man achte auch darauf, wie die Aktionen in alle Richtungen zugleich führen. Die Blicke des Betrachters werden immer weiter geführt und man glaubt, die Anspannung der Kämpfer förmlich mitzuerleben, wozu die Verdichtung vieler Personen auf engstem Raum beiträgt. Besonders eindringlich ist in diesem Zusammenhang der alte Kämpfer im Zentrum, der sich schreiend auf den Betrachter zu bewegt.<sup>43</sup>

Schon im frühen 16. Jahrhundert sind mehrere Figuren dieser Komposition als derart gelungen erachtet worden, dass sie Künstler zur Nachahmung animiert haben. Dies gilt auch für den jungen Mann unmittelbar links von der vertikalen Bildachse, der im Begriff ist, seine Hose an der Seite zu schließen. Dafür hat er einen Fuß auf einen Stein gestellt und nestelt nun an seiner Hose. Man kann ihn als Sinnbild der *Grazie* erachten. So ist die Schönheit seiner Pose nicht von der Selbstvergessenheit zu trennen, mit der er seine Handlung vollführt: Er ist vollkommen konzentriert, obwohl um ihn herum alles in Aufruhr begriffen ist. Michelangelo sind in der *Cascinaschlacht* eine ganze Reihe berühmter Erfindungen gelungen, aber die Figur des jungen Kriegers ist die am häufigsten zitierte Figur.

Schon 1517 stellt Marcanton die Figur seitenverkehrt im Kupferstich (Abb. 17) dar. Dabei isoliert er sie aus der Gesamtkomposition und stellt sie neben eine Säule. Diesen Stich könnte man als Hommage an Michelangelos berühmtes Kunstwerk deuten, aber er hat sicherlich auch die Funk-

<sup>41</sup> Cellini 2001, S. 34.

<sup>42</sup> Vgl. Regoli 1994.

<sup>43</sup> Raffael übernimmt dieses Spiel mit der ästhetischen Grenze durch eine auf den Betrachter zulaufende Figur in seiner Darstellung des Bethlehemitischen Kindermords.

tion, eines seiner berühmten Motive zu verbreiten und es für die Nachahmung bereitzustellen.

#### 4. Ironie als Subversion

Um den Unterschied zwischen nordeuropäisch-ironischer Motivrezeption und italienisch-klassischer an einem prägnanten Beispiel zu verdeutlichen, wollen wir einen Vergleich zweier Bilder anstellen, die sich gleichermaßen auf das Vorbild der *Cascinaschlacht* beziehen. Bei dem ersten handelt es sich um eine Mars-und-Venus-Darstellung, bei der Raimondi für seine Gestaltung der Göttin der Liebe auf das Motiv des selbstvergessenen Kriegers zurückgegriffen hat (Abb. 18). Jene nestelt aber nicht wie dieser an einem Kleidungsstück, sondern schiebt den aufdringlichen Amor zur Seite, der sie seinerseits in Richtung des Kriegsgottes drängen will. Venus ist im Begriff, dessen Hand zu lösen, die sich auf ihrem Oberschenkel befindet. Mars hingegen wartet und weist auf einen hochragenden Ast an einem ansonsten kahlen Baum, was meines Erachtens als Zeichen des gewünschten Geschlechtsaktes gedeutet werden kann. Dies ist jedoch nicht weiter von Belang, sondern vielmehr die Frage, wie mit dem Vorbild umgegangen wird. Denn offensichtlich hat es der Reproduktionsstecher einem neuen Kontext zugeführt, der es schwer lesbar macht. Auch Marcanton betreibt eine *dissimulatio artis*. Er leistet dies, indem er die Figur um 180 Grad dreht und den angezogenen Krieger in eine nackte Göttin verwandelt. Statt einer Rückenfigur sehen wir diese nun von vorn. Solche Veränderungen sind Teil einer Verbergungstechnik, die das Vorbild unkenntlich machen soll, aber zugleich den ästhetischen Effekt der Grazie übernehmen möchte. Denkbar ist, dass Marcanton für die Körperdrehung auf ein weibliches Modell zurückgegriffen hat, um die Pose zunächst nachzustellen und sie sodann drehen oder aus einem anderen Blickwinkel betrachten zu können. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass er schlicht eine Gliederpuppe genutzt hat, um diese Operation durchzuführen.

Doch trotz aller dissimulierenden Technik stellt der Umgang Marcantons mit Michelangelos Vorbild keine Inversion dar. Für den italienischen Künstler ist wichtig, dass der junge Kriegsheld und die schöne Göttin den gleichen Rang aufweisen. Sie stellen noble Figuren der Historienmalerei dar. Entsprechend ist Marcantons Umsetzung auf keinen Fall als ironisch zu erachten. Er nutzt im Gegenteil das prominente Motiv als einen Topos, der dazu beiträgt, eine neue Variante des formalästhetischen Problems künstlerischer Grazie zu generieren. Wenn man hier von einem Zitat sprechen kann, dann in dem Sinne, dass die schönheitliche Formel zu dessen eigentlichem Inhalt wird. Dadurch erst kommt die eigentliche Leistung der klassischen *imitatio*-Lehre zum Tragen: Sie ist zugleich konservativ und

›innovativ. Die Übertragbarkeit im Sinne der *imitatio*-Lehre jedoch erfordert Gleichartigkeit: Man könnte das Motiv in jede andere noble Figur verwandeln, aber nicht in eine plumpe Bäuerin oder eine ähnlich niedere Bildperson.

Aber wer entscheidet über Gleichartigkeit? Wem obliegt es, einem Thema Schönheitlichkeit zuzuweisen? Diese Entscheidung liegt beim Künstler. Er muss abwägen, ob der Einsatz eines bestimmten Vorbildes sinnvoll ist. Wer auf Michelangelo oder Raffael zurückgreift, wird unter Umständen Kunstwerke zitieren, die sich im Besitz des Papstes befinden und damit einen gewissen kulturellen Führungsanspruch unterstützen. Das System der *imitatio artis* übt Konformitätsdruck aus. Ob man will oder nicht, Motivübernahmen verfestigen einen Kanon. Sie bestätigen eine ästhetische Vorauswahl, die immer schon getroffen ist.

Wie eine subversive Antwort auf einen solchen impliziten kulturellen Hegemonialanspruch der *imitatio*-Lehre ausfallen kann, soll unsere nächste Interpretation zeigen. Denn obwohl es sich um dasselbe Vorbild handelt, das zitiert wird, verhält sich nun alles ein wenig anders, als es die *imitatio artis* vorsieht. Die kleine Tafel Jan van Amstels, die in die Zeit um 1535 datiert wird, zeigt eine auf den ersten Blick schwer zu identifizierende Genreszene (Abb. 19). Dargestellt ist ein Liebespaar, das sich während einer Wallfahrt absentiert hat. Die Kopfbedeckungen des Paares, denen sie dreieckige Wallfahrerfähnchen aufgesteckt haben, sind achtlos ins Gras geworfen. Der junge Mann ist im Begriff, sich auszuziehen. Er nestelt an seiner Hose, aus der schon das plissierte Hemd heraushängt. Begehrlich blickt er auf die junge Frau zu seinen Füßen, die ihre Arme weit geöffnet hat. Auf ihrer schwarzen Schürze liegen Rosenkranz und Kruzifix. Die junge Frau nutzt ihre Schube wie eine Decke, auf der sie Platz genommen hat. Zudem hat sie ihr schwarzes Mieder geöffnet. Jochen Becker hat auf den topischen Charakter des Themas der Darstellung verwiesen und Quellen benannt, die die Gefahr sexueller Verführung während einer Wallfahrt zum Thema machen. Diese Schriften reichen von Augustinus bis ins 17. Jahrhundert, bleiben aber unspezifisch für die Zeit der Entstehung des Bildes.<sup>44</sup>

Der Künstler hat für seine Komposition einen klaren Aufbau gewählt. An den verborgenen Ort im Vordergrund unterhalb des Baumes schließt sich im Mittelgrund ein Kornfeld an. Im Hintergrund erkennt man ein Städtchen oder Dorf, dessen Häuser sich entlang einer Straße erstrecken. Hier bewegt sich der Zug der Pilger. Rechts von der vertikalen Bildachse sieht man einen Kirchturm, der alles überragt. Auffällig ist in diesem Zusammen-

<sup>44</sup> Vgl. Becker 1994. Ähnliches gilt für die Bildbeispiele, die Markus Müller zur Minne-Ikonographie und zur Deutung des Paares als Lasterbeispiel anführt (Müller 1997): Sie zeigen alle Liebespaare in freier Natur, aber kein einziges verweist auf den Kontext einer Wallfahrt.

hang, dass sich die rechte Hand der Frau auf derselben Achse befindet wie der Kirchturm.

Van Amstel hat sich offensichtlich an Marcantons Variation des Michelangelo-Motivs orientiert; er nimmt aber nicht mehr nur formelhaft die gelungene Grazie auf, sondern bezieht sich kommentierend auf die Liebeszene insgesamt. Allerdings wird bei ihm aus der Göttin der Liebe ein geiler Pilger. Und während sich Michelangelos junger ›Krieger‹ anzieht, ist Van Amstels frommer Galan im Begriff, sich zu entkleiden. Aus ehrenvollen Heldentaten werden verbotene Liebesabenteuer. Dies stellt meines Erachtens eine ironische Geste dar. Die ›hohe‹ Form wird erniedrigt und zugleich ihre Äußerlichkeit erwiesen. So ist es kein Zufall, dass van Amstel den von Raimondi inszenierten Kontext einer sexuellen Handlung übernimmt, ihn aber zugleich bloßstellt. Italienische Kunst und katholische Religion werden hier gleichermaßen durch den niederländischen Künstler kritisiert, indem sie als unmoralisch kenntlich gemacht werden.

Aber die ironische Verkehrung wird erheblich weiter getrieben, denn Jan van Amstel spielt mit der Zeichenhaftigkeit religiöser Symbole. Dabei macht er sich über die Möglichkeit religiöser Metaphorik lustig und rückübersetzt alles in pure Wörtlichkeit. Die allegorische Bedeutsamkeit der sexuellen Vereinigung, wie sie etwa hinsichtlich der Verbindung von Braut (Kirche) und Bräutigam (Christus) besteht, wird dabei durchgestrichen und lächerlich gemacht. Einen ironischen Hintersinn könnte man auch im Weizenfeld als Anspielung auf die Eucharistie finden, und bei der jungen Frau könnte man an Magdalendarstellungen unter dem Kreuz denken. Aber statt einer Prostituierten, die zur Heiligen wird, sieht man hier eine unkeusche Frau, die zuvor eine fromme Ehegattin war. Auch die Mohn- und Kornblumen, die effektiv gegen die hellen Kornähren inszeniert werden, haben im Kontext christlicher Ikonographie Sinnoptionen, die sich wiederum in Nichts auflösen: Der Mohn etwa enthält im Innern der Blüte ein Kreuzeszeichen, das – wie auch seine rote Farbe – auf die Passion verweisen könnte. Während also all diese Motive im Rahmen katholischer Bildfrömmigkeit einen allegorischen Sinn haben können, werden sie hier bewusst auf ihre bloße Faktizität reduziert. Mir ist kein Bild bekannt, das Vergleichbares unternimmt. Erst wenn man die Pointe erkennt, durch die sich alles bedeutsam Heilige in Nichts auflöst, hat die Tafel einen ›tieferen‹ Sinn, der paradoxerweise in reiner Oberflächlichkeit besteht. Jan van Amstel hat also ein Bild der Scheinheiligkeit gemalt, und scheinheilig ist auch seine Verwendung des Michelangelo-Motivs: Es wird nicht wie bei Marcanton im Sinne eines etablierten Topos verwendet, sondern zur ironischen Belustigung der Kenner, deren Spaß im Nachvollzug der Verkehrung des Hohen ins Niedere besteht.

Dabei sei nicht vergessen, dass sich die Beobachtungen zur Bildironie und zur Kritik konventioneller *imitatio*-Lehre mit der scharfen Kritik ver-

einbaren lassen, welche die Idee der Antikennachahmung in der Reformationszeit bekanntlich gefunden hat. Erasmus etwa fordert in seinem *Ciceronianus* aus dem Jahre 1528 von Künstlern und Dichtern emphatisch Zeitgenossenschaft: Wie kann man die antike Kultur als Modell ausgeben, so fragt der Rotterdamer in seinem berühmten Dialog, wenn die erste und ursächliche Überwindung der Antike vom Christentum geleistet wurde? Ihm erscheint es widersinnig, einen antik-paganen Formenkanon auf christliche Inhalte zu applizieren. Einen der Gesprächsteilnehmer lässt er imaginieren, Apelles sei in die Gegenwart versetzt und »würde nun die Deutschen so malen, wie er seinerzeit die Griechen malte«. Die Angemessenheit einer solchen Darstellung wird selbst vom Cicero-Nachahmer bezweifelt, da sie nicht den »jetzigen Verhältnissen« entspreche.<sup>45</sup> Schon für die Bilder zeitgenössischer Könige wären Apelles' Alexander-Darstellungen unangemessen – um wie viel mehr erst für christliche Themen. So macht Erasmus darauf aufmerksam, dass es unmöglich sei, Christus als Apoll oder die heilige Thekla nach dem Vorbild der Lais von Korinth gestalten zu wollen. Ausdrücklich distanziert er sich vom *decorum* als rhetorischer Voraussetzung angemessener Darstellung und fordert Wahrheit statt Angemessenheit. Erasmus kritisiert denjenigen Redner, der seinen Gegenstand idealisiert, und fordert stattdessen eine realistische Darstellungsweise im Namen christlicher Überzeugung.<sup>46</sup>

## 5. Bruegels Laokoon

Als Pieter Bruegel seine Tafel *Das Schlaraffenland* (Abb. 20) im Jahre 1567 malt, ist Julius II. schon mehr als fünfzig Jahre tot; doch hinterlassen seine Kunstpolitik und die damit zusammenhängenden Normen immer noch Spuren. Die vom Papst gesammelten Kunstwerke büßen im Laufe des 16. Jahrhunderts keineswegs ihre Vorbildfunktion ein. Im Gegenteil wird diese mit der Kunsttheorie der Gegenreformation immer wichtiger. Vor allem der *Laokoongruppe* wächst eine einzigartige Bedeutung zu. Gianpaolo Lomazzo ebenso wie Giovanni Andrea Gilio, um nur zwei einflussreiche Traktatautoren zu nennen, führen das antike Bildwerk immer wieder als Vorbild an und empfehlen es im Ganzen wie im Detail zur Nachahmung.<sup>47</sup>

In den meisten der bisher interpretierten Werke wird mittels prominenter Motive der *Laokoongruppe* eine ironische Gegenrede entwickelt. Dies geschieht mehr oder weniger kunstvoll: ambitioniert, wenn wir an die Stiche Dürers denken, eher »holzschnittartig« bei Beham. Bruegel nun hebt die

<sup>45</sup> Erasmus 1990 (Ciceronianus), S. 131.

<sup>46</sup> Ebd., S. 133.

<sup>47</sup> Maffei 1999, S. 191–199.

Ironie auf ein neues Niveau: Er verkehrt nicht nur ein Motiv in sein Gegenteil, sondern er ironisiert sogar das damit einhergehende Stilidiom.

Der Aufbau der *Schlaraffenland*-Komposition folgt einem strengen Prinzip: Die Fläche wird sternförmig aufgeteilt, sodass sich horizontale und vertikale Bildachsen erkennen lassen, wie auch die je gegenüberliegenden Bildecken durch Linien verspannt sind. In diesem Koordinatensystem zeigt das Bild eine kuriose Welt irdischer Genüsse. Die Menschen ergeben sich kulinarischen Freuden, die sie gleichsam als Geschenk ohne jede Arbeit genießen dürfen. Unter einem Baum im Bildzentrum liegen drei Männer auf der Erde, deren Köpfe fast den Stamm berühren. Entsprechend sind die liegenden Personen wie die Speichen eines Rades angeordnet. Die Figuren repräsentieren einen Querschnitt durch die ständische Gesellschaft: Links erkennt man einen Bauern mit Dreschflegel, rechts davon einen Bürger im pelzgefütterten Mantel, der Schreibzeug, Buch und ein beschriebenes Dokument bei sich hat. Hinter dem Bauern hat der Künstler einen Soldaten im Kettenhemd dargestellt, der seinen Kopf auf ein Polster gebettet hat und zu dessen Füßen eine Lanze und Eisenhandschuhe liegen.

Der Künstler nutzt typische Motive, die den besonderen Charakter dieses Ortes deutlich machen. So trägt der Baum im Zentrum Trinkbecher statt Früchte an den Zweigen. Der Zaun im Hintergrund links ist aus Würsten geflochten. Rechts läuft ein gebratenes Schwein, in dessen Körper ein Messer steckt. Davor erkennt man ein kaktusartig gestaltetes Gewächs, das aus Brotfladen besteht. Witzig ist das laufende Ei im Vordergrund, in dem passenderweise ein Löffel steckt. Auf einem provisorischen Tisch, der rund um den Baumstamm angebracht ist, entdeckt man weitere Speisen: gebratene Hühner, Pasteten, Pfötchen, Becher und Krüge, Salz und ein Ei. Im Hintergrund erstreckt sich ein großer See, der der literarischen Überlieferung gemäß aus Milch besteht und den man überqueren muss, um ins Schlaraffenland zu gelangen. Auf dem kuriosen Gewässer befinden sich mehrere Kähne. Am Horizont ist eine Hafenstadt erkennbar, aus der die im Bild sichtbaren Menschen gekommen sein müssen.

Am linken oberen Bildrand ist ein weiterer Soldat mit Helm und Eisenhandschuhen zu erkennen. Er liegt in einer Art Unterstand, hat die Arme bequem auf ein Kissen gelagert und blickt mit geöffnetem Mund auf das heruntergezogene Dach des Hauses, als warte er darauf, dass die Eierkuchen, die dort oben liegen, ins Rutschen kommen und ihm direkt in den Mund fallen. Auf der gegenüberliegenden Seite sieht man einen Mann, der sich durch einen Berg von Buchweizenbrei gegessen hat, um ins Land der Schlaraffen zu gelangen. Beherzt hat er den Ast eines kahlen Baumes ergriffen, an dem er sich aus dem Brei hinauszieht.

Alle drei Männer im Zentrum liegen apathisch da, von einer gewaltigen Mahlzeit niedergestreckt. Der Soldat im roten Wams scheint zu schlafen; der Bauer hat seinen massigen Körper auf die Seite gerollt und dabei die

Füße übereinander geschlagen. Lediglich der Bürger nimmt eine minimale Handlung vor: Er hat den Mund geöffnet, um einen Tropfen aufzufangen, der aus dem umgestürzten Krug über ihm herunterfällt. Starr blickt er nach oben und hat die Arme unter den Kopf gelegt, was nicht ohne eine gewisse Situationskomik ist. Die Faulheit der Figuren wird durch ihre unförmige, dicke Gestalt besonders hervorgehoben.

Wir verdanken Ross H. Frank eine grundlegende Interpretation von Bruegels Tafel.<sup>48</sup> Er kann zeigen, dass der Künstler mit seinem Bild einen höchst anspielungsreichen Kommentar zur politischen Situation in den Niederlanden um 1567 gibt und auf verborgene Weise seine Sympathie für den Freiheitskampf gegen die Habsburger zum Ausdruck bringt. Dafür bezieht sich Frank auf volkssprachliche Redensarten, die dem Publikum jener Zeit bekannt waren. Ausgangspunkt dieser ambitionierten Interpretation ist die Beobachtung, dass mit Blick auf die Ständepyramide die gesellschaftliche Gruppe des Adels fehlt. Dies erklärt Frank, indem er die Gans als ein Rebus des Wortes *Geuze* liest, als einen Hinweis also auf diejenige Gruppe des Hochadels, die im Rahmen der Niederländischen Befreiungskriege gegen die Habsburger opponierte und sich mit dem Schimpfwort *Geuze* identifizierte.<sup>49</sup>

In dissimulatorischer Absicht hat der Künstler die Schlemmereien des Schlaraffenlandes so gleichmäßig über das Bild verteilt, dass man der gebratenen Gans keine besondere Aufmerksamkeit schenken müsste, würde sie nicht zu den Figuren gehören, die zentral um den Baumstamm angeordnet sind. Gut sichtbar, liegt sie auf einem mit weißer Serviette versehenen Zinnteller. Betrachtet man sie als eine weitere Leckerei, besteht keine Notwendigkeit zur Interpretation. Versteht man sie allerdings als ein viertes Element, das die ständische Ordnung der um den Baum liegenden Männer komplettiert, dann wirft dies die Frage nach ihrer Bedeutung auf.

Durch die kreisförmige Anordnung der Personen spielt Bruegel auf das Rad der Fortuna an. Damit wird die Vorstellung von der Torheit dieser Welt evoziert, die nicht durch Vernunft bestimmt wird, sondern sinnlos vom Schicksal getrieben in sich kreist. Diese Anlage der Komposition findet in der runden Tischplatte eine Entsprechung und Weiterführung. Der Fall eines Bechers neben dem Soldaten lässt auf eine Kreisbewegung des um den Baum befestigten Tisches schließen.

Es ist eine böse Zeitlosigkeit, die diesen Ort auszeichnet. Der Genuss des Essens ist längst in sein Gegenteil verkehrt. Er stellt keine Belohnung für harte Arbeit dar, sondern ist zur Ursache der Apathie geworden. Und dennoch bleiben die Menschen in endlosem Hunger gefangen. Dies wird auch durch das Zitat der *Laokoongruppe* unterstrichen, auf welche die um den

<sup>48</sup> Frank 1991.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 312–315.

Baum angeordneten Figuren verweisen. Ihre tragischen Protagonisten sind hier in drei Schlaraffen verwandelt worden, die mit den Folgen übertriebener Völlerei zu kämpfen haben: Im Vordergrund liegt mit empor gestreckten Armen das Pendant zum Vater der antiken Gruppe, dessen Mund nicht zum Schrei, sondern zur bequemeren Nahrungsaufnahme geöffnet ist. Dem sterbenden jüngeren Sohn der Gruppe entspricht der hingestreckte Bauer, dessen Füße haltlos übereinander liegen. Den Sohn auf der rechten Seite schließlich, der über seine Schulter hinweg auf den Vater blickt und ein Bein angezogen hat, um sich der Fesselung durch die Schlange zu entziehen, erkennen wir in dem Soldaten, der uns den Kopf zuwendet und die Beine angewinkelt hat.

Bruegel ist eine kunstvolle Anordnung der Figuren auch insofern gelungen, als sich diese nicht nur um den Baumstamm, sondern zugleich um ihre eigene Achse zu drehen scheinen. Er stellt eine Art grausames Karussell dar, auf dem die Figuren gemästet werden, wie man am dicken Hinterteil und dem ganz aus der Form gegangenen Körper des Bauern sehen kann. Damit wird das im Vater der *Laokoongruppe* verkörperte Figurenideal physischer Überpräsenz als Dicklichkeit karikiert. Aus dem kämpfend sterbenden Priester und seinen Söhnen werden im *Schlaraffenland* aufgeblähte Witzfiguren. Es ist so, als würde die pathetische Figur des Laokoon vom Künstler nur ein wenig mehr aufgeblasen, so dass ihr Pathos ins Lächerliche verpufft. Dieses ironische Spiel findet in einem nur ein Jahr später entstandenen Bild *Der Bauer und der Vogeldieb* mit einem formal ganz ähnlichen Figurentypus sogar noch eine Fortsetzung (Abb. 21).

Ein analoges motivisches Zitat in diesem Bild kann den Bezug des *Schlaraffenlandes* auf Michelangelo stützen: Es betrifft einen Putto der Sixtinischen Kapelle, der mutig voranschreitet, obwohl er innerhalb des architektonischen Rahmens in die Tiefe stürzen müsste.<sup>50</sup> Bruegel nimmt dies darin wieder auf, dass er seinen Bauern in vornüber gebeugter Haltung darstellt, was darauf schließen lässt, dass dieser schon im nächsten Moment in einen mit Entengrütze bedeckten Teich stürzen und so seiner vermeintlichen Überlegenheit beraubt wird. Wenn man auch dies als einen Hinweis auf die Kunst Michelangelos verstehen darf, der sich bei der Gestaltung der Sixtinischen Kapelle am hellenistischen Vorbild orientierte, dann wird damit Bruegels Verballhornung der von Michelangelo geschaffenen *maniera grande* unterstrichen.

Wie wir gesehen haben, beginnt mit Dürers *Bauerntanz* ein subversiver Kunstdiskurs im Norden. Von nun an können Künstler immer dann, wenn sie sich von normativen Ansprüchen und Kunstkritikern umstellt sehen, auf die Möglichkeit ironischen Sprechens zurückgreifen. Im Laufe des 16. Jahr-

<sup>50</sup> Der Hinweis auf das Vorbild bei Michelangelo findet sich schon bei Stridbeck 1956, S. 285f. und Abb. 100.

hunderts beginnt die Bildende Kunst, sich nach vorn hin zu öffnen: Modern ist nicht mehr nur der Gegensatz zu antik, sondern die Feststellung, dass jede Antike einmal Moderne war und jede Moderne einmal antik sein wird. Weder der *Laokoon* noch die Werke Raffaels oder Michelangelos können als zeitlose Vorbilder fungieren. Mit dieser Entwicklung gehen neue Formen von Vieldeutigkeit einher. Zum ersten Mal spielt das Problem impliziter Negativität für die Bildästhetik eine Rolle, enthalten die äußeren Formen in negativer Spiegelung eine innere Form. Die bildende Kunst wird im frühen 16. Jahrhundert in einem emphatischen Sinne vieldeutig.

Alle hier betrachteten Beispiele bildlicher Ironie funktionieren ähnlich: Der Betrachter sieht eine amüsante figürliche Darstellung, sodann erkennt er unerwarteterweise die zitierten antiken Vorbilder, um durch den impliziten Kontrast zum Lachen gereizt zu werden. Die Umkehrung des zunächst für wahr Gehaltene führt zur Komik. Darüber hinaus ermöglicht das inverse Zitat eine Kunstübung, wie wir sie bei Vellert gesehen haben, der den *Laokoon* zum Anlass nimmt, immer neue Figuren und Bilderzählungen zu erfinden. Im Sinne paradoxer Lobrede ist dies eine unter Humanisten gängige Form zu scherzen, um seinen Geist zu demonstrieren, der alles in sein Gegenteil verwandeln kann. Bei Beham wird die Inversion zur Erniedrigungsgeste, was nicht ohne eine gewisse Drastik geschieht. Schließlich kann das Inversionszitat dazu genutzt werden, den Papst anhand eines seiner berühmtesten Kunstwerke zu diffamieren, wie wir es bei Holbein kennen gelernt haben.

Bruegel hebt die Figur ironischer Motivübernahme auf ein neues Niveau, indem er auch Stilcharakteristika zum Thema macht, wenn er die gewaltigen Körper der *Laokoongruppe* für den Kenner der Lächerlichkeit preisgibt. Alle diese Formen inversen Zitierens verbinden Komik und Ernst. Sie sind durch das Umschlagen vom einen zum anderen gekennzeichnet. Dabei besteht die Pointe meines Erachtens darin, dass die ironische Auseinandersetzung mit antiken Vorbildern nicht nur einen Scherz produziert, sondern die neu entstehende Genremalerei anticlassisch fundiert.<sup>51</sup>

Abschließend sei die Modernität des 16. Jahrhunderts hervorgehoben, die sich in der Möglichkeit einer nicht-äquivalenten Ästhetik bekundet. Ästhetische Erfahrung antik-paganer Provenienz findet im Sinne einer Übereinstimmung von Innen und Außen statt. Äußere Schönheit und innere Tugend verweisen aufeinander. Dies ändert sich im Rahmen christlich-reformatorischer Poetik. Wenn Innen und Außen auseinander treten, wenn ihr Verhältnis als Konflikt wahrgenommen wird, bestimmt die Nicht-Äquivalenz das ästhetische Erleben. Bei einer solchen Ästhetik wird das Sichtbare in gewisser Hinsicht denunziert, der eigentliche Erkenntnisschritt führt über das Sichtbare hinaus und muss gedanklich vollzogen werden. Die besonde-

<sup>51</sup> Dies hat Raupp 1986 meines Erachtens übersehen.

re Leistung ironischer Kunst ist es, Gestalt und Gehalt auseinander treten zu lassen. Form wird nicht als Gefäß eines feststehenden Inhalts gedacht, sondern mit ihrer Erkenntnis vollzieht sich ein Umkehreffekt, der semantische Potenziale freisetzt.

## Bibliographie

### Quellen

- Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben. Hrsg. von Manfred Lemmer. 4., erweiterte Aufl. Tübingen: Niemeyer 2004 (Neudrucke deutscher Literaturwerke NF 5).
- Cellini, Benvenuto: Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance. Übersetzung aus dem Italienischen und Nachwort von Jacques Laager. Zürich: Manesse 2001 (Manesse Bibliothek der Weltliteratur).
- Dürer, Albrecht: Schriftlicher Nachlaß. Hrsg. von Hans Rupprich. Bd. 1: Autobiographische Schriften/Briefwechsel/Dichtungen/Beischriften, Notizen und Gutachten. Zeugnisse zum persönlichen Leben. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1956.
- Schriftlicher Nachlaß. Hrsg. von Hans Rupprich. Bd. 3: Die Lehre von menschlicher Proportion: Entwürfe zur Vermessungsart der Exempeda und zur Bewegungslehre; Reinschriftzyklen; Der Ästhetische Exkurs; Die Unterweisung der Messung/Befestigungslehre/Verschiedenes. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1969.
- Erasmus von Rotterdam: Dialogus, Iulius exclusus e coelis, in: ders.: Ausgewählte Schriften. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. von Werner Welzig. Bd. 5: Dialogus, Iulius exclusus e coelis/Institutio Principis Christiani/Querela Pacis. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gertraud Christian. 2., unveränderte Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 6–109.
- Dialogus cui titulus Ciceronianus, in: ders.: Ausgewählte Schriften. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. von Werner Welzig. Bd. 7: Dialogus cui titulus Ciceronianus sive De optimo dicendi genere/Adagiorum Chiliades. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr. 2., unveränderte Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 2–355.
- Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig neu hrsg. und eingeleitet von Marie Herzfeld. Jena: Diederichs 1925.
- Luther, Martin: An den Christlichen Adel deutscher Nation von des Christlichen standes besserung [1520], in: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe. [Schriften] Bd. 6. Weimar: Böhlau 1888, S. 404–469.

### Forschungsliteratur

- Andreae, Bernard: Laokoon und die Gründung Roms. Mainz: von Zabern 1988 (Kulturgeschichte der antiken Welt 39).
- Anzelewsky, Fedja: Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Bd. 1: Textband. 2., neu bearbeitete Aufl. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1991.
- D'Ascia, Luca: Erasmo e l'Umanesimo romano. Florenz: Olschki 1991 (Rivista di Storia e Letteratura Religiosa, Biblioteca, Studi 2).
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 8. Aufl. Bern/Stuttgart: Francke 1988 (Sammlung Dalp 90).
- Baldass, Ludwig: »Dirk Vellert als Tafelmaler«, in: Belvedere 1 (1922), S. 162–167.

- Baxandall, Michael: Die Kunst der Bildschnitzer: Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen. Aus dem Englischen übertragen von Brigitte Sauerländer. 4., durchgesehene Aufl. München: Beck 2004.
- Becker, Jochen: »Puff, Passion und Pilgerfahrt – Zu Bildthemen des Braunschweiger Monogrammisten«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 55 (1994), S. 21–41.
- Białostocki, Jan: Dürer and his Critics. 1500–1971. Chapters in the History of Ideas. Including a Collection of Texts. Baden-Baden: Koerner 1986 (Saecula Spiritalia 7).
- Brummer, Hans Henrik: The Statue Court in the Vatican Belvedere. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1970 (Acta Universitatis Stockholmiensis; Stockholm studies in history of art 20).
- Christian, Gertraud: »Einleitung«, in: Erasmus von Rotterdam: Ausgewählte Schriften. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. von Werner Welzig. Bd. 5: Dialogus, Iulius exclusus e coelis/Institutio Principis Christiani/Querela Paci. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gertraud Christian. 2., unveränderte Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. I–XX.
- Ettlinger, L. D.: »Exemplum Doloris. Reflections on the Laokoön Group«, in: Millard Meiss (Hrsg.): De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky. 2 Bde. New York: New York University Press 1961, Bd. 1. S. 121–126.
- Falkenburg, Reindert L.: »Alter Einoutus«, Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stilleven conceptie«, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 40 (1989), S. 41–66.
- Francis, Henry S.: »Dirk Vellert – Etcher«, in: Bulletin of the Cleveland Museum of Art 25 (1938), S. 6–10.
- Frank, Ross H.: »An Interpretation of ›Land of Cockaigne‹ (1567) by Pieter Bruegel the Elder«, in: Sixteenth Century Journal 22 (1991), S. 299–329.
- Gombrich, Ernst H.: »Der Stil all'antica: Imitieren und Assimilieren«, in: ders.: Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form. Stuttgart: Klett-Cotta 1985, S. 158–166.
- Grote, Ludwig: Albrecht Dürer. Reisen nach Venedig. München/New York: Prestel 1998.
- Held, Julius Samuel: Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit. Den Haag: Nijhoff 1931.
- Irlé, Klaus: Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens. Münster u. a.: Waxmann 1997 (Internationale Hochschulschriften 230).
- Kruse, Christiane: »Ars latet arte sua. Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock«, in: Ulrich Pfisterer/Anja Zimmermann (Hrsg.): Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen. Berlin: Akademie Verlag 2005 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 4), S. 95–114.
- Lavin, Irving: »Divine Inspiration in Caravaggio's Two ›St. Matthews‹«, in: The Art Bulletin 56 (1974), S. 59–81.
- Levine, David A.: The Art of the Bamboccianti. Princeton: Diss. masch. 1984.
- »Pieter van Laer's ›Artists' Tavern‹. An Ironic Commentary on Art«, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. Sonderbd. 4 (1987), S. 169–191.
- »The Roman Limekilns of the Bamboccianti«, in: The Art Bulletin 70 (1988), S. 569–589.
- Löcher, Kurt: Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 1999 (Kunsthistorische Studien 81).
- Maffei, Sonia: »La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento«, in: Salvatore Settis: Laocoonte: fama e stile. Con un apparato documentario a cura di Sonia Maffei. Rom: Donzelli 1999 (Saggi. Arti e lettere), S. 85–230.
- Mittig, Hans-Ernst: Dürers Bauernsäule. Ein Monument des Widerspruchs. Frankfurt a. M.: Fischer 1984.
- Müller, Jürgen: Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä. München: Fink 1999.
- »Holbein und Laokoon. Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d. J.«, in: Bodo Brinkmann/Wolfgang Schmid (Hrsg.): Hans Holbein und der Wandel in der

- Kunst des frühen 16. Jahrhunderts. Johann David Passavant-Colloquium, Städtisches Kunstinstitut, 22.–23. November 2003. Turnhout: Brepols 2005, S. 73–89.
- Müller, Markus: Bilder von Liebe und Eros in Spätmittelalter und früher Neuzeit. Braunschweig: Herzog-Anton-Ulrich-Museum 1997.
- Müller, Wolfgang G.: »Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini«, in: Christian Wagenknecht (Hrsg.): Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986. Stuttgart: Metzler 1989 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 9), S. 189–208.
- Natur und Antike in der Renaissance. Hrsg. von Herbert Beck und P.C. Bol im Auftrag des Dezernats Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main [Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Liebieghaus – Museum Alter Plastik, 5. Dezember 1985 bis 2. März 1986; Aufsatzband]. Frankfurt a. M.: Liebieghaus 1986.
- Panofsky, Erwin: »Dürers Stellung zur Antike« [zuerst 1922], in: ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: DuMont 1996, S. 274–350.
- Pigman III, G. W.: »Versions of Imitation in the Renaissance«, in: *Renaissance Quarterly* 33 (1980), S. 1–32.
- Raupp, Hans-Joachim: »Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), S. 401–418.
- Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570. Niederzier: Lukassen 1986.
- dalli Regoli, Gigetta: »Leonardo e Michelangelo: il tema della »Battaglia« agli inizi del Cinquecento«, in: *Achademia Leonardi Vinci* 7 (1994), S. 98–106.
- Robert, Jörg: Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich. Tübingen: Niemeyer 2003 (Frühe Neuzeit 76).
- Rohlmann, Michael: »Antigisch art Alemannico more composita. Deutsche Künstler, Kunst und Auftraggeber im Rom der Renaissance«, in: *Pirckheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung* 15/16 (2000/2001), S. 101–180.
- Settis, Salvatore: *Laocoonte: fama e stile. Con un apparato documentario a cura di Sonia Maffei*. Rom: Donzelli 1999 (Saggi. Arti e lettere).
- Silver, Larry: »Germanic patriotism in the age of Dürer«, in: Dagmar Eichberger/Charles Zika (Hrsg.): *Dürer and his culture*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 38–68.
- Stewart, Alison G.: *Unequal Lovers. A Study of unequal Couples in Northern Art*. New York: Abaris 1977.
- *Before Bruegel. Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery*. Aldershot: Ashgate 2008.
- Stridbeck, Carl Gustaf: *Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*. Uppsala: Almqvist & Wiksell 1956 (Acta Universitatis Stockholmiensis 2).
- Winner, Matthias: »Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 16 (1974), S. 83–121.
- Zanker, Paul/Ewald, Björn Christian: *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*. München: Hirmer 2004.



Abb. 1: Albrecht Dürer: Der Dudelsackpfeifer. 1514



Abb. 2: Albrecht Dürer: Das tanzende Bauernpaar. 1514



Abb. 3: Praxiteles: Flötespielender Faun.  
300 v. Chr.



Abb. 4: Pier Jacopo Alari-Bonacolsi: Ju-  
gendlicher Herkules. Um 1500



Abb. 5: Sebastian Brant: Narrenschiff. 1494, Bl. J 2<sup>r</sup>



Abb. 6: Albrecht Dürer: Samsons Kampf gegen die Philister. 1510



Abb. 7: Albrecht Dürer: Der Marktbauer und sein Weib. 1519



Abb. 8: Monogrammist bxg: Ungleiches Paar. 1480



Abb. 9: Sarkophag eines römischen Feldherrn. Um 200 n. Chr.



Abb. 10: Dirck Vellert: Bacchus. 1522



Abb. 11: Dirck Vellert: Grölender Landsknecht. 1525



Abb. 12: Dirck Vellert: Bileam und die Eselin. Um 1525

150

Das Artzt



Germanum Alcidem tollentem monstrum Luthera  
 Hostem non barres inopia Roma tuum  
 Nescis uides nasa ut triplicem suspenderit unco  
 Geryonem, et lasset penduli crista caput  
 Ecce tibi inuicem feriat qua mole sepulchra,  
 Tu regis et regibus, et carat illos canit

Eccc cedit male sua cohors, cui cerberus ipse  
 Cedit, et in fauces fertilis hydra nouat.  
 Quis igitur sortem agnosces dominamq; p. r. m. q.  
 Trepidisti uiclas cui fenum icla manant  
 Erratum tibi recte fatis, fatis, q; r. r. p. r. q.  
 aut Lerna iugarete sacra flamma iugare

Abb. 13: Hans Holbein d. J.: Luther als Hercules Germanicus. 1522



Abb. 14: Marco Dente da Ravenna: Laokoon. Um 1510



Abb. 15: Hans Sebald Beham: Der Tod und das Liebespaar. 1522

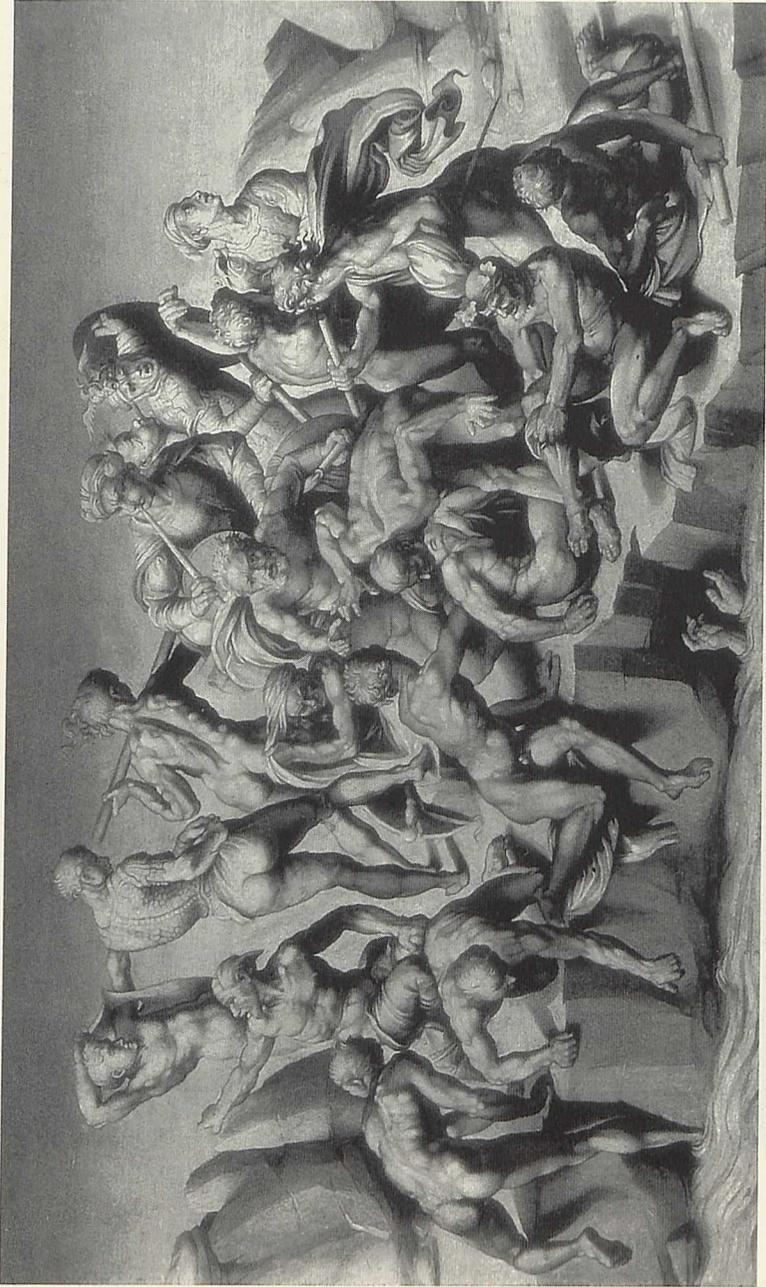


Abb. 16: Aristotele da Sangallo: Cascinaschlacht. 1542



Abb. 17: Marcantonio Raimondi: Junger Krieger. 1517

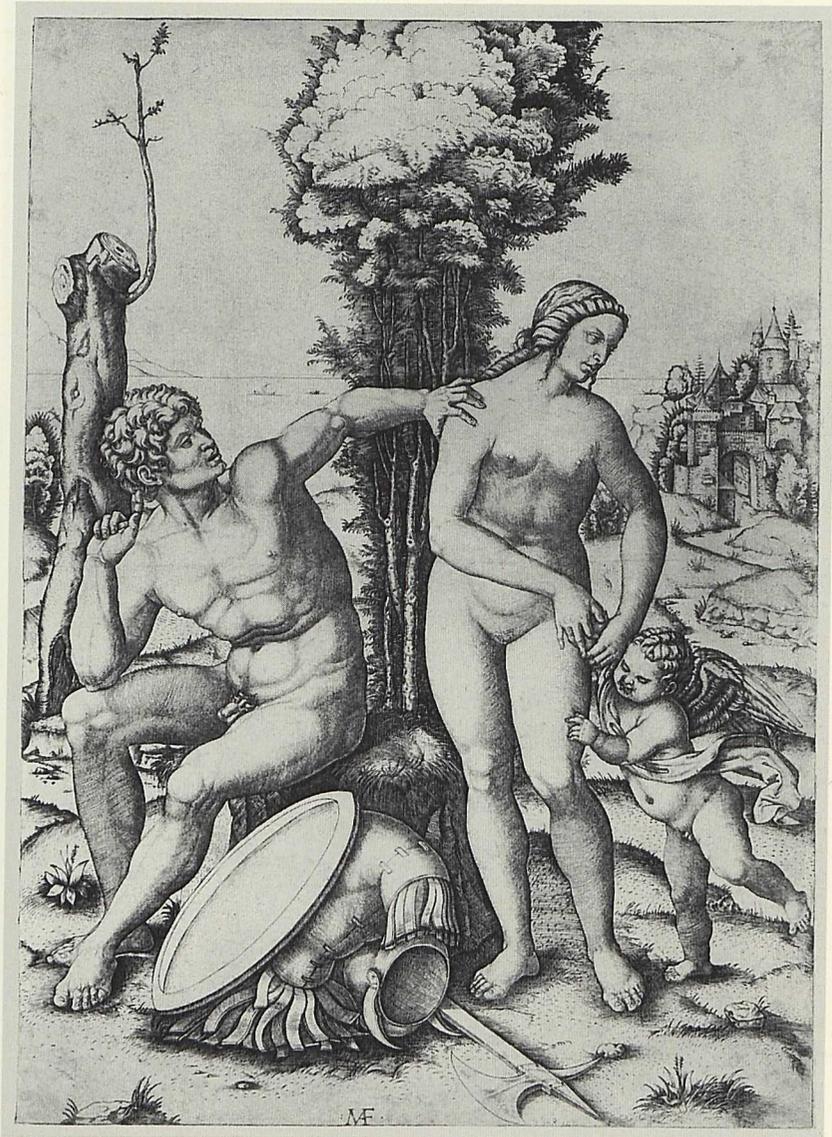


Abb. 18: Marcantonio Raimondi: Mars, Venus und Eros. 1517



Abb. 19: Jan van Amstel: Das Paar im Kornfeld. Um 1535

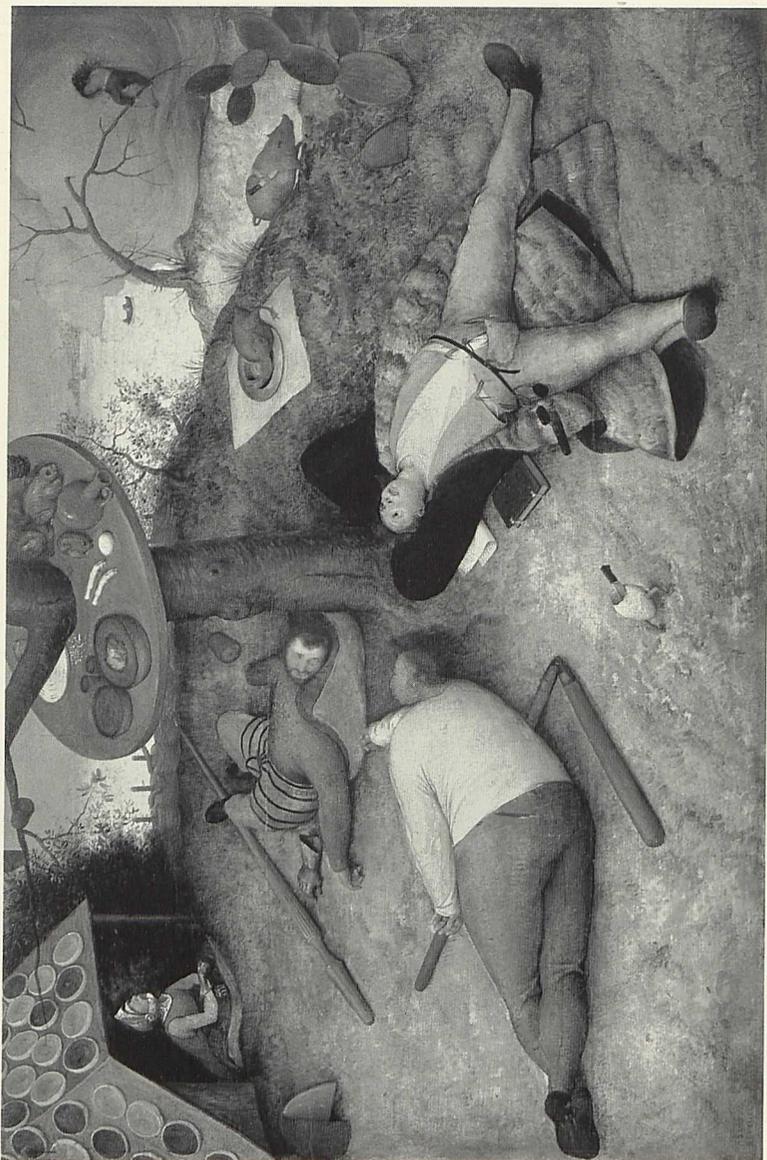


Abb. 20: Pieter Bruegel d. Ä.: Das Schlaraffenland. 1567



Abb. 21: Pieter Bruegel d. Ä.: Der Nesträuber. 1568