

Jürgen Müller

Die Welt als Bordell.

Überlegungen zur Genremalerei Jan van Amstels

I. Auf der Bank mit dem Sünder

Der nächste Schlag wird die Gegnerin hart treffen. Die junge Frau hat ihre Widersacherin zu Boden gekämpft und drückt sie mit ihrem linken Knie nach unten. In diesem Moment wird sie zuschlagen. Dem Künstler ist es gelungen, die Brutalität der obsiegenden Kämpferin auszudrücken. In Jan van Amstels Berliner Bordellbild sticht diese gewalttätige Szene besonders ins Auge (Abb. 1, Taf. 2). Dafür bedient sich der Maler eines erzählerischen Kniffs, befindet sich die Blickachse des Betrachters doch in diesem Teil des Bildes.¹ Noch bevor wir genau wissen, was hier eigentlich dargestellt ist und warum gestritten wird, hat der Maler unsere Schaulust aktiviert, und so geht es uns nicht anders als den Personen im Bild, die von dem Ereignis sichtlich angezogen werden. Mag unser Einstieg ins Bild auch auf der linken Seite beginnen, so führt er doch an der vielfigurigen Szene mit zechender Tischgesellschaft vorbei und findet in der Prügelszene seine erste Bestimmung.

Im linken Bildteil geht es nicht weniger lasterhaft zu. Eine Prostituierte und ein vornehm gekleideter Mann steigen eine Treppe aus dem Schlafbereich hinab. Direkt dahinter sitzt ein Mann neben einer jungen Frau auf einer Bettkante. Er ist seiner Beinkleider ledig und tauscht einen Ring oder ein anderes Schmuckstück gegen Geld, um die Dienste des Mädchens zu erkaufen, die mit der größten Selbstverständlichkeit nackt dargestellt wird. Der Händler reicht dem Kunden eine Börse und bäugt gleichzeitig das Geschmeide, dessen ideellen Wert wir als ebenso bedeutsam wie seinen materiellen vermuten dürfen. Oberhalb der Szene wendet sich eine Prostituierte durch ein Fenster zum Händler herab. In ihrer Rechten hält sie ebenfalls ein Schmuckstück, das sie für ihre Liebesdienste erhalten hat und nun eintauschen möchte.

In unmittelbarer Nähe zu den beschriebenen Szenen erkennt man einen gedeckten Tisch mit vier Tellern sowie Brot und weiteren Lebensmitteln. Hinter der Tischgesellschaft in der Mitte sieht man zwei Fenster mit Butzenscheiben und glaubt, die Köpfe eines Mannes und einer Frau erkennen zu können, die hier ihr Liebesnest gefunden haben. Unmittelbar davor befinden sich die Zecher. An der linken vorderen Ecke des

1 Die wichtigste Monographie zu Jan van Amstel in deutscher Sprache verdanken wir Dietrich Schubert. Zur Frage der Identität van Amstels vgl. SCHUBERT: *Gemälde*, S. 44–57. Allgemein zur Ikonographie der Bordellbilder van Amstels vgl. RENGER: *Gesellschaft*, S. 96–106. Eine Einsicht in die unpublizierte Freiburger Dissertationsschrift von Matthias Ubl wurde leider nicht gewährt. Eine Auseinandersetzung mit den dort vertretenen Forschungspositionen kann aus diesem Grund im vorliegenden Beitrag nicht erfolgen.

Tischs sitzt ein Paar, das sichtlich dem Alkohol zugesprochen hat. Er berührt schamlos ihr entblößtes Knie, während sie an einem Streitgespräch teilzunehmen scheint. Dass es hoch hergeht, belegt auch der Umstand, dass sie ihm die Mütze abgenommen und sich selbst aufgesetzt hat, womit auf die Redewendung *Zij krieget er de muts op* angespielt sein könnte, die die Verliebtheit der beiden betrifft, wie Konrad Renger vermutet.² Auch das Paar daneben umfasst sich derart innig, dass man nicht sicher ist, wem der Unterarm gehört, der den jungen Mann umarmt. Die Frau links davon berührt den abgewandten jungen Mann an der Schulter. Sie muss hastig aufgesprungen sein, liegt neben ihr doch auf dem Boden ein umgestürzter Hocker. Sie ist eifersüchtig, weil sich der ‚Kavalier‘ einer anderen zugewendet hat. Hier bahnt sich ein Streit an, wie wir ihn rechts schon beobachten können.

Auf der gegenüberliegenden Seite des Tisches sitzt ein weiterer Mann zwischen zwei Frauen, der eine Flöte in den Händen hält. Während ihm die eine ihre rechte Hand über die Schulter gelegt hat, zeigt die andere mit dem Finger auf ihn und schaut wütend auf die Nebenbuhlerin, um ihre Besitzansprüche geltend zu machen. Was die räumliche Situation der Tischgesellschaft betrifft, fällt die Bank mit der hohen Rückenlehne auf, die wie eine Art Trennwand funktioniert. So erkennen wir den freien Durchgang, der es den Paaren am Tisch erlaubt, sich von der Gruppe der Zechgesellschaft zu absentieren, um in den Schlafbereich zu gelangen. Auch den Eingang in den Raum mit Butzenscheiben müssen wir in diesem Teil des Raums vermuten. Streit und ungehemmte Sexualität als Folge des Alkoholkonsums werden deutlich.

Bei meiner Beschreibung der Bordellszene ging es mir darum, eine Vorstellung von der Intensität der Bilderzählung bei van Amstel zu vermitteln und den von mir angenommenen subversiven Charakter herauszuarbeiten. Denn trotz des bescheidenen Kabinettformats von 29 x 45 Zentimetern übt das Bild einen erstaunlichen Sog aus. Das Größenverhältnis von Bildfiguren und Format hat zur Folge, dass wir die Tafel aus großer Nähe betrachten müssen und sie entsprechend nah vor unser Gesicht zu führen haben. Ja mehr noch, der Detailreichtum der Szene ist so extrem, dass wir förmlich mit der Nase darauf gestoßen werden. In dieser Hinsicht besitzt die Tafel den Charakter eines Kunststücks.³ Es hebt die Distanz zum Rezipienten auf und zieht uns in seine

2 RENGER: Gesellschaft, S. 96–106.

3 Wenn van Amstel eine derart winzige Tafel derart überbevölkert, entsteht die Frage nach der ästhetischen Strategie. Wie gesagt, geht es zum einen um die Aufwertung des bisher in der Druckgrafik verhandelten Bordell-Themas, zum anderen um das Problem des angemessenen Bildformats. Van Amstels Miniaturisierung erscheint wie eine Selbstbehauptung gegenüber der noblen Aufgabe eines großformatigen Historienbildes oder gar eines Freskos. Möglicherweise darf man hier auch einen kunsttheoretischen Aspekt hinzudenken. Plinius d.Ä. erwähnt im Rahmen des 35. Buch seiner ‚Naturgeschichte‘ auch den höchst erfindungsreichen Maler Timanthes, der auf besonders kleinen Bildern riesenhafte Dinge darzustellen vermochte und dadurch die Rezipienten verblüffte, indem er das Große miniaturisierte und einen schlafenden Zyklopen auf einem ‚kleinen Täfelchen‘ (*parvola tabella*) darstellte. Ausdrücklich heißt es, dass man in seinen Werken glaubt, immer mehr zu erkennen als abgebildet sei. PLINIUS SECUNDUS MAJOR: Naturkunde, S. 44–73. Auch Leon Battista Alberti geht in ‚De pictura‘ auf den genannten Passus bei Plinius ein und rühmt Timanthes dafür, im Kleinen das Große überzeugend präsentieren zu können. Es ist jedenfalls davon auszugehen, dass es sich in van Amstels Tafel um einen kalkulierten ästhetischen Effekt handelt. Er miniaturisiert die dargestellten Personen und erzwingt dadurch eine relative Nähe zur Tafel, so dass das Bild unser Blickfeld bestimmt. Einen Schritt weiter geht van Amstel im sogenannten ‚Gleichnis vom großen Gastmahl‘, wo das Format im Verhältnis zur Größe der Bildfiguren so extrem ist, dass es unser Blickfeld ganz ausfüllt. Ob van Amstel bei seinen

Welt. Dass van Amstels Berliner Tafel geschätzt wurde, ihr wohl sogar ein immenser Erfolg beschieden war, belegt die Tatsache, dass, folgt man Renger, vier eigenhändige Varianten desselben Typs existieren und eine ganze Reihe von Kopien, was uns im Folgenden jedoch nicht beschäftigen soll.⁴

Unter den bestehenden Varianten sei lediglich das Bild im Frankfurter Städel Museum zum Vergleich hinzugezogen (Abb. 2, Taf. 3). Die Tafel ist etwas größer als das Berliner Bild und misst 33 x 46 Zentimeter. Allerdings wirkt die Frankfurter Tafel kompakter, weil der Raumausschnitt kleiner ausfällt und die Prügelszene fehlt. Es ist, als hätte der Bildinhalt noch einmal auf das Wesentliche konzentriert ausgedrückt werden sollen. Außerdem geht es in der Städelvariante besonders höflich zu, wenn man die anmutige Geste entdeckt, mit welcher der Kavalier die von der jungen Frau gereichte Waffel annimmt, deren Zangeneisen oberhalb des Feuers zu erkennen sind. Überhaupt hat die Darstellung des Essens einen größeren Stellenwert, wenn man die Feuerstelle und das Stillleben mit Waffelteig, Butter, Grillhähnchen und Feuerholz vorne rechts bemerkt.

Neben der anmutigen Küchenmagd wärmt sich ein junger Mann am Feuer die Hände. Er trinkt und schaut nachdenklich in die Flammen. Ganz so, als würde er erkennen, dass das Menschenleben Schall und Rauch darstellt. Kurios ist überdies das Motiv der jungen Frau im Zentrum, die im Trubel des Geschehens mit ihrer Linken dem sitzenden Mann rechts ein Glas Wein reicht und mit ihrer Rechten die Hand des Kavaliere links neben sich ergriffen hat. Vielleicht darf man dieses Detail im Sinne der verkehrten Welt lesen, in der sich Maßstäbe verschoben haben, wenn nicht gar aufgehoben erscheinen. In diesem inszenierten Reigen wird die unendliche Promiskuität von Mann und Frau, von Kunde und Prostituierte zum Ausdruck gebracht: Letztendlich wird sich jeder mit jedem vereinen.

Auch im Frankfurter Bild sehen wir im linken Hintergrund einen Kunden nahe dem Bett einer Prostituierten. Röntgenaufnahmen haben ergeben, dass es sich bei dem Freier ursprünglich um einen Mönch mit Tonsur handelte, dessen Wanderstab an der Bettkante lehnt.⁵ Dass eine solche Entdeckung einem Betrachter der Reformationszeit nicht sonderlich überrascht hätte, belegt Erasmus von Rotterdams' Dialog ‚Der Jüngling und das Freudenmädchen‘ aus den ‚Vertrauten Gesprächen‘ von 1518.⁶ In diesem Text berichtet die Prostituierte Lukrezia, dass die Bettelmönche zu ihren besten Kunden gehören, woraufhin sie der Jüngling Sophronius ironischerweise als „fromme Hure“ bezeichnet.⁷ Sie verdiene an den Mönchen mehr als an anderen Kunden, berichtet sie weiter, woraufhin der junge Mann antwortet: „Das kann ich mir denken: Was sie [die Mönche, Anm.d.Verf.] aus anständigen Frauen herausquetschen, verprassen sie mit feilen Dirnen.“⁸

Reflektionen des Bildformats Timanthes im Sinn hatte, sei dahingestellt. In jedem Fall macht seine Ästhetik kleiner Figuren und vermeintlich kleiner Bildformate die Relativität der Größenwahrnehmung zum Thema. Das Kleine erscheint als das Große.

4 RENGER: Gesellschaft, S. 96–116.

5 SCHUBERT: Gemälde, S. 184f.

6 ERASMUS VON ROTTERDAM: Jüngling.

7 ERASMUS VON ROTTERDAM: Jüngling, S. 207.

8 ERASMUS VON ROTTERDAM: Jüngling.

Die schockierenden Ereignisse, deren Zeugen wir soeben geworden sind, hat der aus Amsterdam stammende Maler van Amstel im Jahr 1537 geschaffen. Die Tafel führt dem Betrachter vor Augen, dass dieser Künstler in seiner Zeit eine innovative Bildsprache entwickelte, wird sein künstlerisches Werk doch seit jeher als zentral für die Entwicklung der Genremalerei erachtet. Ein besonderes Augenmerk der vorliegenden Interpretationen liegt daher auch auf dem kunsttheoretischen Anspruch seiner Tafeln. Diese sind nicht lediglich als Lasterallegorien zu verstehen, sie reagieren auch auf die Malerei ihrer Zeit. Denn zunächst einmal greift der Künstler Themen der Genregraphik auf und überführt sie ins Medium des Tafelbildes. Indem er das Bordellthema zur Malerei nobilitiert, stellt er die ‚neue‘ Gattung des Genrebildes der Historienmalerei zur Seite.⁹

II. Genremalerei als *Sermo humilis*

Es ist immer wieder geschrieben worden, dass ein wichtiger Ausgangspunkt der Genremalerei in den Stundenbüchern des Mittelalters liegt. Stimmt man dieser Hypothese zu, hat dies weitreichende Konsequenzen. Wenn in bildlichen Szenen und Marginalien der Wechsel der Jahreszeiten und die damit einhergehenden Tätigkeiten beschworen werden, wird dem Menschen die Übergängigkeit allen Seins vor Augen geführt.¹⁰ In diesem Sinne zeigt die Genrekunst die *conditio humana* aus christlicher Perspektive. Ihr kommt die Aufgabe zu, die Bedingungen der menschlichen Welt nach dem Sündenfall darzustellen. Sie erzählt von der Notwendigkeit materieller Reproduktion im Sinne von Arbeit und Sexualität. Zugleich berichtet sie von der moralischen und intellektuellen Endlichkeit des Menschen. Nicht die Perfektibilität eines *homo secundus deus*, sondern seine Imperfektibilität stellt sie eindringlich vor Augen.

Zu Beginn des letzten Jahrhunderts hat man geglaubt, Genremalerei würde den Alltag der Menschen darstellen. Man hat vom Sittenbild gesprochen, das das alltägliche Leben vorurteilsfrei schildert.¹¹ Aus heutiger Perspektive erscheint dies unzureichend, wenn nicht gar naiv, folgt die Genremalerei doch seit dem 15. Jahrhundert einer Rhetorik der Niedrigkeit und hat in vielfältiger Weise Wurzeln in der christlichen Ikonographie. Sie berücksichtigt Überlegungen der Theologen zum *sermo humilis*, womit der einfache Stil von Bibel und Predigt gemeint ist.¹² Kirchenväter und Reformatoren stimmen darin überein, dass die Bibel die Eigenschaft besitzt, sich den unterschiedlichen Bildungsniveaus der Leser anzupassen.¹³ Ihre Lektüre schließt niemanden aus, wie Augustinus immer wieder zu berichten weiß. In diesem Sinne ist die Genremalerei eine didaktische Kunstform. Ihre Darstellung alltäglicher Szenen setzt keine literarische Bildung voraus.

9 Zu den Anfängen dieses Konflikts im Sinne der Gattungshierarchie vgl. MÜLLER: Art.

10 Vgl. ERASMUS VON ROTTERDAM: Handbuch.

11 Vgl. VON BALDASS: Anfänge, S. 23. Außerdem: VON BALDASS: Sittenbild, S. 42.

12 Vgl. AUERBACH: Sermo, S. 25–53.

13 „Die Heilige Schrift hat ihre eigene Sprache, die sich unserem Verständnis anpasst.“ Vgl. hierzu ERASMUS VON ROTTERDAM: Gespräch, S. 21; Sie zieht uns unsern Möglichkeiten entsprechend zum Göttlichen empor. Die Bibel ist der einzige Text, den man nie falsch verstehen kann.

Humilitas darf jedoch nicht nur im Sinne einfacher Zugänglichkeit verstanden werden, der Mensch selbst ist humil im Sinne der Schöpfungsgeschichte.¹⁴ Er ist aus Erde geformt. Diese Erkenntnis berücksichtigen die Werke der Genrekunst insofern, als sie die Leiblichkeit des Menschen ausstellen.¹⁵ Viele Tafeln und Gemälde entfalten diesen Umstand auf drastische Weise. Nahrungsaufnahme und Körperausscheidung sind wichtige Motive der Genrekunst. Nahrung, die der Erde entstammt; Ausscheidungen, die zu Humus werden. Diese Themen mögen vulgär erscheinen, aber sie erinnern den Menschen an den Sündenfall und die damit verbundenen Konsequenzen.

Wenn zu Beginn meiner Ausführungen eine dezidiert christliche Lesart der Genremalerei vorgeschlagen wird, so geht damit ein Interpretationsrahmen einher, der vom Spätmittelalter bis ins 17. Jahrhundert Geltung behielt. Bereits Hans Sedlmayr hat in einem wenig beachteten Aufsatz auf den inneren Zusammenhang des vermeintlichen Realismus der Genrekunst und des *sermo humilis* hingewiesen.¹⁶ Freilich sei damit nicht behauptet, dass wir es mit einem unhistorischen Phänomen zu tun haben. Im Gegenteil, gerade die Konzeption der *humilitas* ist interpretationsbedürftig und hat im Laufe der Jahrhunderte höchst unterschiedliche Deutungen erfahren.

Um eine solche historische Situierung bemühen sich die folgenden Interpretationen der Bordell-Tafeln Jan van Amstels. Wenn also im Folgenden eine Interpretationsanstrengung über Konrad Rengers Studie zu Wirtshaus- und Bordelldarstellungen hinaus versucht wird, so um die tradierte Vorstellung von Genremalerei als Lasterdarstellung zu korrigieren.¹⁷ Denn wer hat je daran gezweifelt, dass es falsch ist, sich mit Prostituierten ab- und dem Suff hinzugeben? Über das Problem ikonographischer Ursprünge und Reihen hinaus muss die Frage vielmehr lauten: Worin bestand der ästhetische Reiz solcher Tafeln? Gibt es neben der Exemplarik notwendiger Lasterschelte weitere und andere Erkenntnismöglichkeiten, die dem Bild eingeschrieben sind?

Entsprechend soll eingangs versucht werden, die Genremalerei zu ‚theologisieren‘, um sie als eine um *humilitas* bemühte Kunstform zu definieren und vorzustellen. Dabei muss die Historizität des Phänomens betont werden. Denn wollen wir dem Phänomen der *humilitas* wirklich näherkommen, sind wir auf historisch konkrete Positionen verwiesen, auf Homiletik und Biblexegese. Die Anknüpfungspunkte dafür sind im Antwerpen jener Zeit vielfältig. Aber in Bezug auf van Amstel wird solch eine humile Poetik am eindringlichsten von Erasmus von Rotterdam in seinem ‚Adagium Sileni Alcibiadis‘ formuliert, das ich als zentral für die Entstehung der Genremalerei erachte.¹⁸ Das ‚Adagium‘ aus dem Jahre 1515 stellt insofern einen zentralen Text der Sprichwörterammlung dar, als der Reformator hier eine christliche *renovatio* der Kultur fordert.

Der Ausdruck von den ‚Silenen des Alkibiades‘ bezieht sich auf Platons ‚Symposium‘. Am Ende des berühmten Dialogs bezeichnet Alkibiades Sokrates als Silen und

14 Was Augustinus über seine eigene Arroganz und sein Unverständnis für die *humilitas* der Bibel sagt, lässt sich auf die Genremalerei und ihr Verhältnis zur Historie übertragen. Besonders im fünften Buch der ‚Confessiones‘ äußert er sich zu seiner Verführbarkeit durch den hohen Stil. Vgl. AUGUSTINUS: Bekenntnisse, S. 192–239.

15 *Humilitas* hängt wörtlich mit Humus, Erdboden, zusammen, wie Erich Auerbach schreibt, meint aber auch das Geringe und Niedrige in sozialer und ästhetischer Hinsicht. Vgl. AUERBACH: Sermo, S. 34.

16 Vgl. SEDLMAYR: Ars.

17 RENGER: Gesellschaft, S. 143.

18 Vgl. ERASMUS VON ROTTERDAM: Opera, S. 770–782.

lobt dessen Fähigkeit zur Verstellung.¹⁹ Nicht nur lenke dessen unattraktives Äußeres von seinen inneren Werten ab, sondern auch seine ironische Rede vom eigentlichen Gehalt. Sie bedeute das genaue Gegenteil von dem, was er vermeintlich ausspricht. Sokrates sei zwar äußerlich hässlich, innerlich aber voller Schätze, scherzt der betrunkene Jüngling, wie er in seiner Lobrede insgesamt die Verstellungskünste des Philosophen betont.²⁰ Der Leser ist erstaunt, wenn Erasmus im Laufe des Textes Sokrates und Christus vergleicht, da beide ihre eigentliche Bedeutung hinter ihrem unscheinbaren Äußeren verbergen würden.²¹ Diese Irritation erfährt noch eine Steigerung, wenn der Theologe an zentraler Stelle des Essays die rhetorische Frage stellt, ob nicht Christus der größte aller Silene sei.²² Erasmus stilisiert das Paradox der Gleichzeitigkeit von wahren Mensch und wahren Gott, von *humilis* und *sublimis*, von Außen und Innen zum christlichen Weltgesetz. Denn nicht nur Christus und Sokrates, auch die Bibel und die Natur besäßen eine silenische Identität.

Bereits 1520 ist das ‚Adagium‘ ins Deutsche übersetzt worden und spielt für die Entstehung der Bauernsatiren der Behambrüder wie der Genremalerei der Reformationszeit insgesamt eine bedeutende Rolle.²³ In seinem Text kritisiert der Reformator gleichermaßen kirchliche und weltliche Institutionen. Erasmus liefert viele Beispiele dafür, dass das Wertvolle unscheinbar daherkomme, während die vermeintlich wichtigen Autoritäten in Wirklichkeit wertlos – nämlich ‚falsche Silene‘, *Sileni inversi*, seien. Für den Rotterdamer steht die Welt unter dem Gesetz der Verkehrung. Alles Kostbare sei hinter einem einfachen, wenn nicht sogar vulgär-hässlichen Äußeren versteckt, wie uns das Beispiel des Sokrates lehren kann. Genrebilder folgen dieser Ästhetik des Hässlichen, um den Betrachter über den wahren Zustand der Welt aufzuklären.

19 Vgl. PLATON: Gastmahl, S. 88–104, hier S. 92.

20 Vgl. zum Folgenden MÜLLER: Paradox, S. 94–104. Dass Ironie für Erasmus Folge einer spezifisch christlichen Weltansicht darstellte, belegen auch seine Vorwörter zum Neuen Testament. Ausdrücklich wird hier die biblische Sprache als ironisch bezeichnet. So heißt es: „Im übrigen könntest du vielleicht zweifeln, ob sich in den Schriften der Apostel und Evangelisten Ironie fände, obwohl kein Zweifel bestehen kann, dass sich diese sogar im Alten Testament findet.“ Sodann folgen Belege aus der Bibel, die die These ironischer Sprache belegen. Mag der niederländische Theologe mit dem Alten Testament beginnen, so zielen seine Ausführungen auf Christus und vor allem Paulus, dessen Korintherbriefe er erwähnt. Schon zuvor wird die Sprache Christi als ironisch bezeichnet, wenn Erasmus über die Parabel Jesu redet, die er mit der sokratischen Sprechweise vergleicht.

21 Wenn Erasmus im Zusammenhang des Silen-Adagium von der Tarnung durch das Hässliche und Niedere spricht, könnte er sich meines Erachtens auf einen Passus aus Ficinos ‚De Amore‘ beziehen. Doch zunächst sei die relevante Stelle des ‚Adagium‘ in frühneuhochdeutscher Übersetzung zitiert: *Dann dis ist die natur der warhafftig lich erbarn unnd redlich ding/was sie fürnems haben/das verbergen unnd verstecken sie auffß innerst. Was sie das verechtigst haben/das zeygen sie des ersten ansehens an/unnd verhelen unnd bergen den schatz gleich als unter eyn geringen rinden oder schelffen/unnd weisen es den gemeynen augen nicht. [...] Ist nicht Christus ein wundersamer Silenus gewest/so sich's anders tzimet dermassen von im zu reden Welchem ich warlich nicht syh warumb nicht alle menschen ihres vermüges nachfolgen sollen/die sich des Christlichen namens froewe un̄ berüme. Wen̄ die eusserst ge// (5) stalt des Silenus ansybst/wz ist doch nach gemeyner achtug verworfeners od' verachters?* So kann es nicht wundern, dass neben den vielen Einzelausgaben des Textes in lateinischer Sprache ab den 1520er Jahren zahlreiche volkssprachliche Ausgaben existierten.

22 Ein Vergleich, der sich auch in den Bibelvorwörtern findet. Für Erasmus ist Ironie eine Qualität der biblischen Sprache.

23 Vgl. MÜLLER: Bauer.

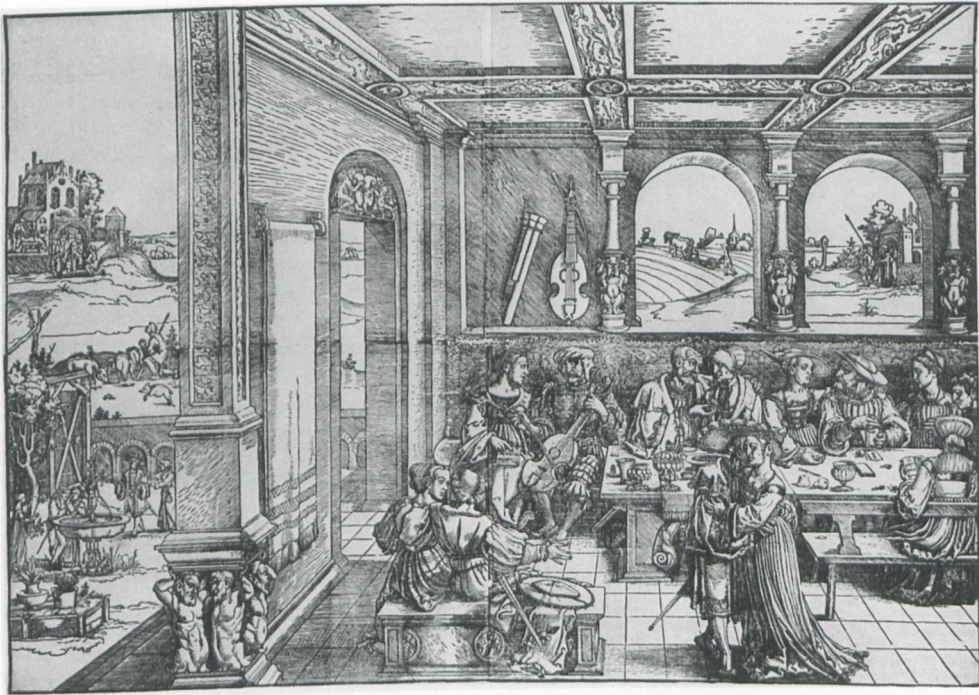


Abb. 3: Sebald Beham, Der verlorene Sohn, um 1535, Holzschnitt, 65,7 x 95,2 cm.
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.

III. Der Monogrammist AP und van Amstels Vorbilder

Van Amstels Bordellbilder werden seit langem mit Darstellungen des Verlorenen Sohns verglichen. Allerdings muss man sich dann auf jenen Typus innerhalb der Tradition beziehen, bei dem nicht mehr zu entscheiden ist, bei welcher der abgebildeten Personen es sich um den Verlorenen Sohn handelt.

Zieht man Sebald Behams großformatigen Holzschnitt (Abb. 3) des genannten Themas hinzu, bemerkt man dieses offene Gestaltungsprinzip.²⁴ Während die Gruppe im Vordergrund keine Identifikation des Verlorenen Sohns erlaubt, finden sich in miniaturisierter Form im Sinne einer simultanen Erzählung Szenen im Hinter- und Mittelgrund, die auf die biblische Erzählung verweisen. Beham trennt absichtsvoll die biblische Erzählung von der Festgesellschaft des Vordergrunds. Stünden uns die Hintergrundszene nicht zur Verfügung, könnten wir das biblische Thema nicht ohne weiteres ausmachen. Man beachte zudem, dass der Nürnberger Künstler in seiner Darstellung auf die fünf Sinne anspielt, wenn er in der Mitte der Festgesellschaft ein Paar zeigt, bei dem der Mann der Frau eine Rose übergibt, die auf den Geruchssinn verweist, während links von den beiden ein Paar musiziert, was das Gehör assoziieren lässt.

24 Vgl. MÜLLER/KÜSTER: Prediger.

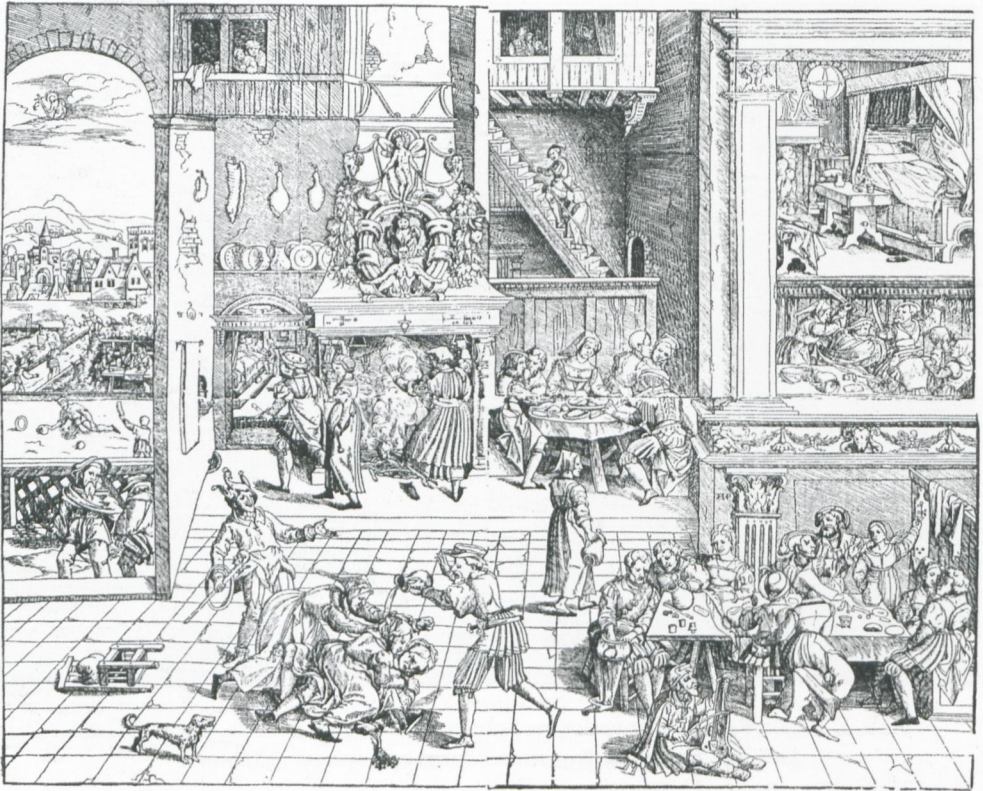


Abb. 4: Monogrammist AP, Bordellszene, um 1540, Holzschnitt, 58 x 70,7 cm. o.O.

Trinkgefäße und Früchte erinnern an den Geschmack, wobei die zärtlichen Gesten der Paare auf das Gefühl verweisen. Lediglich der Sehsinn fehlt, den wir als Betrachter ergänzen, indem wir das Bild anschauen und auf diese Weise die Reihe vervollständigen, um so ein Teil von ihm zu werden. Denn genau um diese Erkenntnis geht es dem Maler: Jeder an seine Sinnlichkeit gekettete Mensch ist ein Verlorener Sohn. Dass die Abbildung der fünf Sinne und ihre Bedeutung als Repräsentation der Welt im Rahmen der Genremalerei eine lange und kontinuierliche Tradition besitzt, hat Hans Kaufmann vor langer Zeit entdeckt und herausgestellt.²⁵ In dieser Hinsicht stellen Genrebilder *Mundusallegorien* dar.

In Bezug auf van Amstels Bordellbilder verdanken wir Ingvar Bergström eine wichtige Entdeckung, benennt er doch einen Holzschnitt des Monogrammistens AP (Abb. 4) als Vorbild des Malers, den er auf die Zeit um 1540 datiert.²⁶ Im Holzschnitt finden sich viele der bei van Amstel präsentierten Episoden. Der Monogrammist schil-

25 KAUFFMANN: Fünfsinne, S. 133–157.

26 Vgl. zu diesem Fund BERGSTRÖM: Double-Portrait, S. 151f. Er ist auf vier Stöcken gedruckt und weist ein beachtliches Format von 58 x 70,7 cm auf, was ihn hinsichtlich seiner Größe mit den Bordellbildern van Amstels vergleichbar macht.

dert das wüste Treiben in einem Bordell und hat schon all jene Szenen erfunden, die uns bei van Amstel als realitätsnah überzeugen. Dies beginnt mit dem Streit der beiden Prostituierten, die von einem Mann mit Wasser übergossen werden und setzt sich bei dem umgestürzten Stuhl links von den Frauen fort. Auch die Motive der zechenden Gesellschaft und der allerorten vorhandenen Schuldenstriche, der sich absentierenden Paare, die sich im Schlaftrakt miteinander vergnügen, sind hier vorgebildet, ebenso wie das Detail des am Feuer stehenden Mannes, der sich an den Flammen die Hände wärmt. Schließlich erkennt man auch den Krämer, der mit den Personen im Bild verhandelt, wie bereits Renger festgestellt hat.²⁷

Im Vergleich zu van Amstel fällt auf, dass der Monogrammist den genannten Szenen ein größeres Eigengewicht zukommen lässt, indem er das Bild in der Fläche organisiert. Es war dem deutschen Künstler wichtig, das Phänomen des Lasters in Einzelszenen zu entfalten. Dabei achte man auf das Wappen, das oberhalb des Kamins angebracht ist. Hier zeigt sich ein Satyr, der eindeutig an Darstellungen des Priapus mit Erektion erinnert, wobei sich eine Eule und ein geflügelter weiblicher Genius darüber aufhalten. Meines Erachtens wird auf diese Weise der heidnisch-unchristliche Charakter des Bordells herausgestellt. Dass das Gebäude – wie schon bei Behams Holzschnitt vom Verlorenen Sohn – einen symbolischen Ort darstellt, der die Welt und ihre historische Erstreckung betrifft, macht der Künstler durch ein stilistisches Pasticcio der Architekturformen deutlich. Dem Künstler ist es darum zu tun, das immense Alter des Gebäudes vor Augen zu führen.

Auch in formaler Hinsicht lässt sich eine interessante Beobachtung machen, hat der Künstler dem Innenraum des Bordells doch ein Quadrat und einen Kreis eingeschrieben, sodass sich alles um die musizierende Tischgesellschaft im Zentrum zu drehen scheint. Und hat man zudem den sich abwendenden Christus in den Wolken erkannt, versteht man, dass der Monogrammist vom finalen Zustand der Welt spricht. Bis zum jüngsten Gericht und der Rückkehr Christi wird sich an der hier dargestellten Lasterhaftigkeit nichts ändern. Die sündige Welt dreht sich im Kreis. Das Bordell als Metapher bezeichnet den moralischen Zustand der Menschheit.

Im Vergleich zum Monogrammist AP können wir feststellen, dass sich der niederländische Künstler zwar vieler Szenen des beschriebenen Holzschnitts bedient, sein Tafelbild in dramaturgischer Hinsicht aber entscheidend verändert. Anders als in der statischen Bilderzählung des Monogrammistens glauben wir in der Tafel van Amstels immer wieder den Moment ‚kurz bevor‘ oder ‚kurz danach‘ zu entdecken. Wir sind mit dem Geschehen im Sinne seines aktuellen Verlaufs konfrontiert. Van Amstel inszeniert den Augenblick und verknappt die Zeit. Er zeigt uns den Streit, wie auch seine Entstehung. In seiner Tafel werden nicht nur lasterhafte Szenen addiert, sondern eine große Anzahl miteinander kommunizierender Personen dargestellt.

Diese Tendenz zur Aktualisierung wird durch die Lichtregie unterstützt. Man achte darauf, wie sich in beiden Bildhälften die Lichtverhältnisse ändern. Während rechts das Licht durch die Tür hereinströmt und ein starker Hell-Dunkel-Kontrast entsteht, findet sich bei der Tischgesellschaft links eine homogene Lichtsituation. Kurioserweise kommt das Licht zum einen von rechts hinten und zum anderen von links vorn. Da-

27 RENGER: Gesellschaft S. 99.

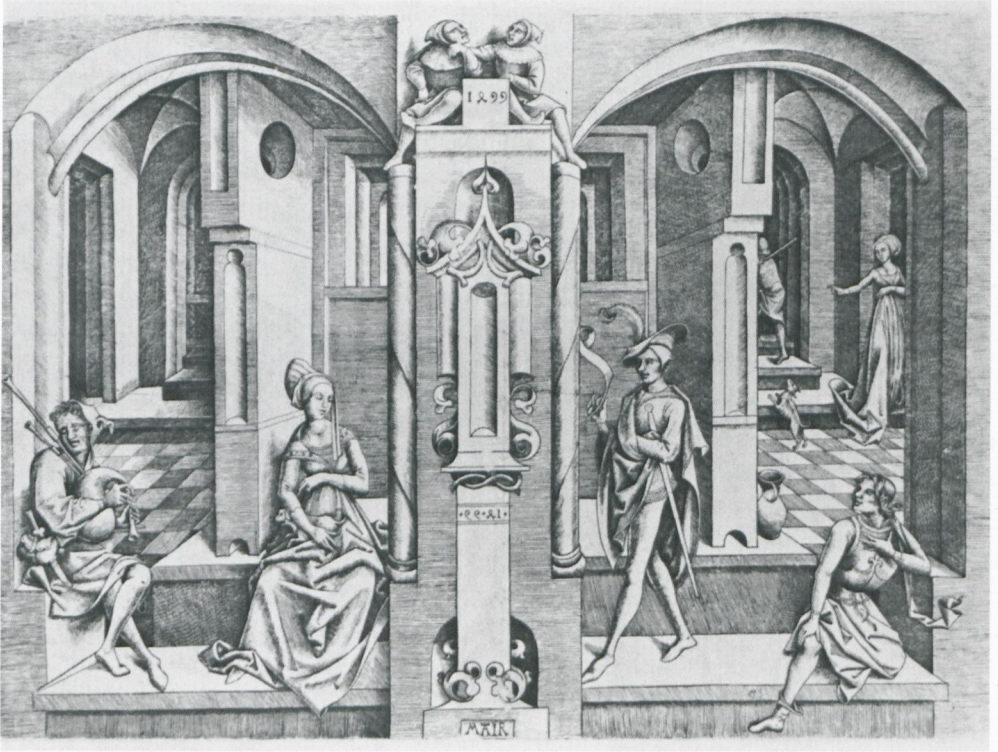


Abb. 5: Mair von Landshut, Bordellszene, 1499, Kupferstich.

rüber hinaus besticht das Bild durch eine kluge Farbregie. Unser Auge will die roten, gelben und blauen Kleidungsstücke als Farbflecken zusammenziehen und verbinden. Dadurch entsteht trotz klarer Raumzonen für das Auge eine große Unruhe. Wir werden von Szene zu Szene weitergeleitet, ohne unsere Anschauung sinnvoll beenden zu können. Der Augenblick steht nicht still, sondern ist stets im Begriff gerade erst stattzufinden.

Die Didaktik von Jan van Amstels Bildern besteht darin, dass sie dem Rezipienten eine überlegene Position verweigern. Das Auge kann mit den Ereignissen nicht Schritt halten. Darüber hinaus weiß man weder wer, noch wie die Geschichten im Einzelnen fortfahren werden. Van Amstel schildert keinen linearen Prozess oder einen Zustand, sondern ein Ereignis. Während frühe Darstellungen die Geschichte des Verlorenen Sohnes im Sinne eines negativen Helden individualisieren, werden sie durch Künstler wie Beham und van Amstel universalisiert. Verlorene Söhne sind Weltmenschen, die sich im körperlichen Genuss verlieren.

Um die erzählerische Fülle von van Amstels Bordellbild zu begreifen, bedarf es weiterer Vergleiche. Bereits in der Kunst um 1500 ist Prostitution ein eigenständiges Thema, das nicht erst der Rahmenikonographie des Verlorenen Sohns bedarf, um verstanden zu werden. Schon das bei van Amstel abgebildete Buhlen der Prostituierten um Kunden und die daraus resultierende Eifersucht gehören zur Ikonographie der

käuflichen Liebe, wie zwei Kupferstiche Mair von Landshuts zeigen. In einem Werk aus dem Jahre 1499 (Abb. 5) veranschaulicht der Künstler den Moment der Kontaktaufnahme zwischen Kunde und Prostituiertes. Dabei imaginiert er den Eingang eines Hauses, auf dessen Stufen sich mehrere Personen eingefunden haben. Der Kupferstecher spielt mit dem Motiv der Schwelle als Ort möglicher Verführung. Es ist der offene Raum, die Behauptung seiner Zugänglichkeit, der das Bordell im Unterschied zum häuslichen Bereich auszeichnet. Ganz links sitzt ein Narr, der Dudelsack spielt und entspannt die Beine übereinander geschlagen hat. Rechts davon befindet sich eine Prostituierte die auf einer Steinbank Platz genommen hat und auffällig gekleidet ist. Sie schaut schamhaft zu Boden und hat gerade dadurch das Interesse des Mannes geweckt, dessen Wünsche durch sein Schwert deutlich zum Ausdruck gebracht werden. Rechts davon erkennen wir eine weitere Prostituierte, die ebenfalls versucht, die Aufmerksamkeit des Mannes zu erregen, indem sie ihr Bein entblößt. Zugleich scheint sie ihn anzusprechen. Im Hintergrund rechts erkennen wir einen weiteren Kunden, der von einer Prostituierten nach oben gewiesen wird.

Mair inszeniert unterschiedliche Modi der Verführung, die dem Buhlen um den Freier geschuldet sind. Zudem enthalten seine Bilder zahlreiche sexuelle Anspielungen. Man berücksichtige den Schwertgriff, die achtlos abgestellte Kanne und besonders den Dolch des Narren, der eine phallische Form aufweist, wie auch der Dudelsack auf das männliche Geschlecht verweist. Interessant ist darüber hinaus das Motiv des Freiers, der die Treppe herabspaziert und sich vermutlich erst kurz zuvor angezogen hat, weshalb er nun seine Kleider zurechtzupfen muss. Links im Fenster sehen wir die Prostituierte, die er aufgesucht hat und die durch einen Melancholiegestus charakterisiert wird.

Eine weitere Bordellszene des Künstlers (Abb. 6) ist zu nennen, in der wiederum mehrere Prostituierte, um einen Kunden werben, der durch seine Feder als rechter ‚Hallodri‘ charakterisiert wird. Direkt über ihm befindet sich ein angeketteter Affe, der als Symbol des auf seine Fleischeslust reduzierten Menschen gelten kann, wie wir ihn aus Sebastian Brants ‚Narrenschiff‘ kennen.²⁸ Bereits bei Brant entdecken wir Liebesnarren, die durch Venus gekettet werden. Mair von Landshut weiß dies in anschaulicher Weise umzusetzen. Gefesselt und gekettet sind in seinem Kupferstich die Männer unterhalb des Balkons, die gezwungenermaßen die Funktion von Atlanten einnehmen. Auch ein Narr darf hier nicht fehlen, den wir am linken Rand der Balkonszene entdecken. Diesmal sind es kein Schwertknauf und kein Dolchgriff, sondern der emporgestreckte Finger und der Stock in seiner rechten Hand, die das männliche Geschlecht repräsentieren. Man achte zudem auf das Doppelkinn des Narren, das die Form von Hodensäcken angenommen hat. Schon diese wenigen Beispiele machen den topischen Charakter solcher Darstellungen deutlich, wird die sexuelle Obsession der Freier doch der Lächerlichkeit preisgegeben.

Dass Verführen und Zahlen als zwei Seiten einer Medaille begriffen werden, findet sich bereits in einer Federzeichnung von Urs Graf (Abb. 7) aus den Jahren um 1515 dargestellt, die einen Reisläufer in einem Bordell wiedergibt. Bei diesem Exempel ist die Frau bereits entkleidet und hält Fortuna gleich einen Pokal in die Höhe, während der Kriegsknecht mit seiner Linken auf das vor ihm liegende Geld deutet. Die Früchte

28 BRANT: *Narrenschiff*, S. 149–153.



Abb. 6: Mair von Landshut, Balkonzene, um 1499, Kupferstich, 37,9 x 27 cm.
London, British Museum.

auf dem Teller betonen den Aspekt der Verführung, wie auch die Prostituierte den Mann am Ärmel seines Gewandes zu sich hinzieht. Der Schwertknauf, dessen phallische Form einmal mehr inszeniert wird, tut ein Übriges, den bevorstehenden Sexualakt anzudeuten. Bei der dargestellten Prostituierten haben wir es wiederum mit Frau Welt zu tun. Die Stickerei auf dem Baldachin des Betts *GOT GEB U[N]S GLU[E]K* weist auf die Gefahr einer Ansteckung durch Syphilis hin.²⁹

Auf den ersten Blick unterscheidet sich van Amstels Tafel von dieser Darstellung deutlich. Immerhin findet sich das Motiv der entkleideten Prostituierten und eines zahlenden Freiers als Detail im Berliner Bild. Und auch das Thema der Syphilis spielt bei van Amstel eine wichtige Rolle. So achte man auf die Gesichtsfarbe des Kunden am Tisch vorn links, dessen dunkles Antlitz insofern nicht ohne Absicht neben das weiße Gesicht der Prostituierten neben ihm gestellt wird, als sich die Syphilis im letzten Stadium durch eine dunkle Gesichtsfarbe auszeichnet. Dass dieses Symptom vom Betrachter entdeckt werden sollte, belegt der Umstand, dass dieser Kunde auch im Frankfurter Bild existiert, wenn man auf das Paar direkt unterhalb der Treppe verweist. Wie sehr diese ansteckende Krankheit die Menschen beunruhigte, ließe sich durch viele Quellen belegen. Doch sei lediglich auf einen Passus aus den ‚*Colloquia familiaria*‘ des Erasmus verwiesen, wo es sarkastischer Weise heißt, die Syphilis sei „jene stolze Seuche, die weder dem Aussatz, noch der Elephantiasis, noch der Flechte und dem Grind [...] etwas nachgeben würde, wenn es zu einem Wettkampf käme.“³⁰

Ein weiteres Detail in van Amstels Berliner Bordellbild findet durch die Bildtradition seine Bestätigung, hat der Maler den Vogelbauer doch besonders prominent in den Eingang des Etablissements platziert. Seine Darstellung zeigt ein technisches Kabinettstück insofern, als das Motiv im Gegenlicht präsentiert wird, wie dem Außenraum insgesamt etwas Mysteriöses eignet. Statt dass die Farben hier kräftiger und sonnenbeschienen erscheinen, sind sie merkwürdig kraftlos und unwirklich. Immerhin glaubt man eine Mauer und den blauen Himmel identifizieren zu können. Für das prominent inszenierte Motiv des Vogelbauers mit einer Elster, die schlechten Ruf und üble Nachrede symbolisiert, sei auf Hieronymus Boschs Darstellung des Verlorenen Sohns verwiesen.³¹ Im Rahmen seiner Studie zu Bosch hat Dirk Bax auf jenes niederländische Sprichwort aufmerksam gemacht, das besagt, die Elster würde zwar süße Dinge sagen, aber auch alles Geld stehlen, womit das Wesen der Prostituierten zum Ausdruck gebracht sei.³²

Ich habe schon auf die Schuldenstriche im Holzschnitt des Monogrammistens AP hingewiesen, die sich auch bei van Amstel finden. Extremer noch als in der Frankfurter

29 Die Gefahr einer solchen Ansteckung war zu dieser Zeit recht hoch. Dies beweist auch ein Brief von Albrecht Dürer aus dem Jahre 1506, in dem dieser Willibald Pirckheimer darum bittet, dem Prior auszurichten, dass jener für ihn bete, damit er vor der Syphilis bewahrt werde. Vgl. Albrecht Dürer an Willibald Pirckheimer, Venedig, 18. August 1506, in ULLMANN: Dürer, S. 79; So erscheint es nicht verwunderlich, dass sich Urs Graf mit dem Reisläufer identifiziert und das Schildchen mit Monogramm an der Truhe anlehnt, auf der der Mann Platz genommen hat.

30 ERASMUS VON ROTTERDAM: Ehe, S. 242. In diesem Dialog beschreibt Erasmus zum Entsetzen jedes Lesers, wie ein junges Mädchen nicht nur mit einem viel älteren Mann, sondern gar mit einem alten Syphilitiker verheiratet wird.

31 Hieronymus Bosch, Der verlorene Sohn, um 1500, Öl auf Holz, Ø 71,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen. Vgl. hierzu bspw. MARIJNISSEN: Bosch, S. 411.

32 BAX: Bosch, S. 95f.



Abb. 7: Urs Graf, Kriegsknecht im Gemach einer Dirne, um 1515, Federzeichnung, 30,9 x 21,4 cm. Dresden, Sammlung Lahmann.



Abb. 8: Jan van Amstel, Bordellszene, 2. Viertel 16. Jahrhundert, Mischtechnik auf Eichenholz, 29 x 45 cm, Detail. Berlin, Gemäldegalerie.



Abb. 9:
Jan van Amstel, Bordellszene,
2. Viertel 16. Jahrhundert,
Mischtechnik auf Eichenholz, 29 x 45 cm, Detail.
Berlin, Gemäldegalerie.

sind in der Berliner Fassung die Wände des Etablissements über und über mit Sgraffito-Zeichnungen und Schriftzügen bedeckt. Es kommen Inschriften in roter, weißer und schwarzer Farbe vor. Gerade wenn man das Bild aus großer Nähe betrachtet, ist man über die hier dargestellte Fülle erstaunt. Dabei kann man deutlich ausgeschriebene Wörter und Zeichen erkennen, die an Handelszeichen des Spätmittelalters oder auch an Steinmetzzeichen erinnern. Möglicherweise wird sogar auf Gaunerzinken angespielt, eine Geheimsprache der Nichtsesshaften der Frühen Neuzeit. Worum es hier eigentlich geht, macht der Phallus (Abb. 8) deutlich, der in einem in die Wand geritzten Satz bei allen Wörtern stets den ersten Buchstaben ‚d‘ darstellt. Ich lese: *dat dinck doet die dochter dalen*. Frei übersetzt: „Für dieses Ding werden die Töchter erniedrigt“, oder emphatischer: „Dieses Ding lässt die Töchter zugrunde gehen.“ Ebenso sprechend ist der laufende Phallus (Abb. 9) links davon, der als Vogel getarnt ist und mit Flügeln ausgestattet wurde. Dabei handelt es sich um eine Anspielung auf das Wort *Vogelen* beziehungsweise ‚Vögeln‘.³³ Außerdem findet sich oberhalb der Trennwand aus Holz in roter Schrift der Hinweis: *Sonderinne Hochnisse*, was mit „Fest der Sünderinnen“ übersetzt werden kann. Aus einem gewissen Abstand glaubt man zum Teil Wörter wie *Suster* oder *dochter* wieder zu erkennen. Jedenfalls kann man direkt über dem Türsturz die Inschrift *sine sote dochter* entdecken. Und rechts über dem Eingang liest man in roter Schrift *sin Ars [...] in dijn [...]*, womit ein Fluch gemeint sein dürfte. Zudem sind an den Wänden ringsum die Schuldenstriche der Gäste notiert worden. Ist der Blick für diese Zeichen einmal sensibilisiert, erkennt man überall den Hinweis auf die zu zahlen-

33 Vgl. DE JONGH: *Erotica*.

de Zeche. Sogar auf dem mittleren Holzbalken und an den Wänden links sind Striche eingekerbt worden. Deutlich sieht man Scharten, die den Konsum der Gäste, aber auch das sprichwörtliche Kerbholz im Sinne erworbener Schuld assoziieren lassen.³⁴

Erwähnenswert ist außerdem der querformatige Holzschnitt an der Rückwand, der an Landsknecht Darstellungen des frühen 16. Jahrhunderts denken lässt. Keith Moxey hat treffend an ein Werk Erhard Schoens erinnert.³⁵ In jedem Fall bemerkt man rechts einen Landsknecht und eine Marketenderin. Auffällig hängt der querformatige Riesenholzschnitt links herab, weil er vermutlich nicht hinreichend fixiert wurde. Nach allen bisherigen Beschreibungen wird deutlich, dass dieser Holzschnitt ein weiteres Symbol der Weltlichkeit darstellt. Wie auch einige Zeichen und Inschriften an den Wänden auf all jene Personen verweisen, die einmal an diesem Ort waren, ihn aber verlassen haben.³⁶ Man denke zudem noch einmal an spätmittelalterliche Handelszeichen und Steinmetzzeichen, die an Besitzer und Urheber erinnern, wodurch zugleich der materielle Charakter der Welt, aber auch ihre Transitorik betont werden.³⁷

Dass wir es nicht mit einer säkularen Welt, sondern mit einem eschatologischen *mundus*, im Sinne der Frist zwischen der ersten Ankunft Christi und seiner Rückkehr, zu tun haben, versteht sich nicht von selbst, sondern bedarf weiterer Erläuterung. Zur Veranschaulichung dieses Konzepts und als Beleg für dessen Präsenz zur Zeit van Amstels ist am besten ein Kupferstich von Pieter van der Borcht (Abb. 10) geeignet. Er zeigt die Sphaira mit allerlei Menschen und Würdenträgern, die die Welt durchschreiten. Links unten sieht man Adam und Eva während des Sündenfalls. Auf der gegenüberliegenden Seite erkennen wir die Vertreibung aus dem Paradies. Am oberen Rand des Stichs entdecken wir Christus als Weltenrichter, darunter die erlöste und verdammte Menschheit.

Auch die beiden Bordell-Bilder in Berlin und Frankfurt formulieren explizit die Botschaft christlicher Weltzeit durch das Detail einer dargestellten Sphaira, die wir in diesem Durcheinander erst nach einer Weile zu entdecken vermögen. Unter den vielen Kritzeleien und Zeichen finden sich in beiden Tafeln Mundussymbole.³⁸ Die Metapho-

34 ‚Etwas auf dem Kerbholz haben‘ im Sinne von große Schulden haben, siehe hierzu: RÖHRICH: Lexikon, S. 832f.

35 Erhard Schoen, Ursula und der Schuster, um 1535, Holzschnitt, 32,5 x 22,9 cm, Berlin, Kupferstichkabinett. Vgl. MOXEY: Peasants, S. 91; Vgl. hierzu auch GEISBERG: Woodcut, S. 1159.

36 Die folgenden Hinweise verdanke ich Martin Przybilski. Dies gilt auch für das Frankfurter Bild: *Heme van sinnung* = Heim(at) des Begehrens [auf der Tür zuoberst, über dem Paar mit dem dunkelhäutigen Mann] *sintpote van* [...] = Sündenpforte von (?) [darunter] *hin pengert* [...] *mins* [...] = hin verkauft [...] meines [oberhalb des Mannes, der der Frau auf der zentralen Stiege nachsteigt; vermutlich Hinweis auf Käuflichkeit bzw. Verschwendung] *benning* = männl. Vorname, danach evtl. Zahlenangaben [Mitte rechts in schwarzer Schrift über und neben den roten Zinken]. Häufig sind Personalpronomen (*min*, *mins*) erkennbar, also wird auf Eigenaussagen angespielt. Insgesamt sind die Inschriften schlechter lesbar als im ersten Beispiel, oftmals handelt es sich wohl um bloße visuelle Illusion von Schriftlichkeit durch Wechsel von Ober- und Unterlängen.

37 Wie präsent Nürnberger Vorbilder in Antwerpen waren, belegt Moxey zudem durch einen weiteren Holzschnitt von Frans Huys, auf dem oberhalb des Kamins tanzende Bauernpaare gezeigt werden, wie sie von Sebald und Barthel Beham entworfen wurden, vgl. MOXEY: Peasants, S. 51. Noch Pieter Bruegel d.Ä. wird ungefähr zwanzig Jahre später auf dieses Spiel Besitz anzeigender Zeichen in seiner Zeichnung des ‚Elck‘ zurückgreifen. Vgl. hierzu MÜLLER: Paradox, S. 56–72.

38 SCHRAMM: Sphaira, Kapitel VI. Sphaira, Globus und Reichsapfel in der Neuzeit, S. 147–175; Vgl. Bruegels ‚Elck‘.



Abb. 10: Pieter van der Borcht, Die Reise durch die Welt, o.J., Kupferstich, 27,3 x 19,7 cm.
Fürstlich zu Waldburg-Wolfeggsche Kunstsammlungen.

rik der Welt, ob sie nun im Sinne der Tondo- oder Kreisform wie in Boschs ‚Hausierer‘, der Sphaira unterhalb der ‚Elck-Figur‘ in Bruegels berühmten Kupferstich oder der Fünf-Sinne-Ikonographie von Sebald Beham in dessen Darstellung des Verlorenen Sohn auftaucht, verweist den Christen auf den Ursprung der Sünde und zugleich auf das Ende des *mundus* beim Jüngsten Gericht. Schauen wir auf den für Jan van Amstel so wichtigen Holzschnitt des Monogrammisten AP, so erkennen wir, dass an der Längsseite des Tisches im Zentrum niemand anders als Frau Welt Platz genommen hat, um Hof zu halten und ihre Herrschaft wird andauern, bis Christus zurückkehrt.

IV. Inversionen als silenische Bildpoetik

Wenn das Auge des Betrachters durch die Bilder van Amstels wandert, beeindruckt in beiden hier vorgestellten Bordellszenen der zu entdeckende Reichtum der Stand- und Sitzmotive. Alle Figuren werden höchst individuell charakterisiert. Schon früh hat Paul Philippot in einem Aufsatz aus dem Jahre 1980 auf die Verwendung von Raffael- und Michelangelomotiven in den Bildern van Amstels hingewiesen.³⁹ Dabei lag es für ihn nahe, den Künstler in die Traditionslinie romanistischer Künstler à la Gossaert, van Orley oder Coecke van Aelst einzuordnen.⁴⁰ Stimmt man dieser Einschätzung vom Romanisten van Amstel zu, muss es allerdings verwundern, dass von ihm nicht eine einzige Darstellung eines mythologischen Themas überliefert wurde. Es fällt auf, dass sich der Künstler dieser Aufgabe komplett enthalten hat.

Im Unterschied zu Philippot möchte ich van Amstels Umgang mit italienischen Bildern deshalb als ironisch bezeichnen. Schon auf den ersten Blick wird deutlich, dass er italienische Motive keinesfalls für die bedeutenden Figuren innerhalb seiner Kompositionen nutzt, sondern sie vor allem in miniaturisierter Form am Rande oder in Genrebildern verwendet. Um diese spezifische Differenz zu den Romanisten vor Augen zu führen, sei eine berühmte Tafel Jan Gossaerts in Erinnerung gerufen, die Venus und den Amorknaben zeigt.⁴¹ Der Künstler setzt seine Komposition aus verschiedenen Stichen Marcantons nach Raffael zusammen, wie Ariane Mensger unlängst dargelegt hat.⁴² Dabei bildet Raffaels ‚Galatea‘ den zugrunde liegenden Typus, dessen Eleganz und Vornehmheit den Flamen offensichtlich beeindruckt hat.

Vor dem Hintergrund der großen Wirkung von Raffaels berühmter Nymphe auf die Kunst flämischer Romanisten müssen wir die Berliner Tafel erneut in Augenschein nehmen. Van Amstel erlaubt sich einen Spaß, hat er doch Raffaels Motiv der unnahbaren Schönen unbemerkt seiner Bordellszene eingefügt.⁴³ Es ist nämlich keine andere als die zuschlagende Frau, für die er auf das italienische Vorbild zurückgegriffen hat. Dies fällt jedoch erst auf, wenn man das angezogene Knie genauer in Betracht zieht, mit dem sie ihre Gegnerin niederdrückt. Dass dieses Spiel mit dem Raffaelmotiv nicht einfach zu entdecken ist, hängt mit der vollkommen unerwarteten Handlung und

39 Vgl. PHILIPPOT: Integration, S. 199–207.

40 PHILIPPOT: Integration, S. 204.

41 Jan Gossaert, Venus und Amor, 1521, Öl auf Holz, 36 x 23,5 cm. Brüssel, Musée d'Art Ancien. Vgl. MÜLLER: Apelles, S. 104.

42 MENSGER: Gossaert, S. 174.

43 Philippot sieht hier auch einen Einfluss Raffaels, kommt hier zu einem anderen Ergebnis und verweist auf eine Figur aus dem ‚Tod des Ananias‘. PHILIPPOT: Integration.

der untypischen Aufsicht auf das berühmte Vorbild zusammen. Das Motiv wird dissimuliert. Anders als Gossaert bei seiner Darstellung der Venus stellt van Amstel seine Kenntnisse italienischer Kunst nicht aus, sondern weiß sie absichtsvoll zu verbergen, womit er denselben Regeln gehorcht, wie die Künstler der Hochrenaissance, waren es doch Michelangelo und Raffael, die die Technik der *dissimulatio artis* zum ersten Mal zu nutzen wussten.⁴⁴

Doch bei van Amstel stellt die Verwendung des Galateamotivs gleich in mehrfacher Hinsicht ein ironisches Vorgehen dar. Dabei ist das Ziel dieses ironischen Verfahrens weniger der italienische Künstler der Hochrenaissance, als vielmehr die romanistische Künstlerschaft in Antwerpen, über deren Raffaelbegeisterung und Verwendung der *Imitatio*lehre er sich lustig macht. Allerdings ist die im Bild geäußerte Kritik durchaus subtil. Denn wenn wir zugeben müssen, durch die Prügelszene angezogen zu werden, so ist es keineswegs die überlegene Eleganz von Raffaels ‚Galatea‘, die wir wertschätzen, sondern eine rabiante Person, die unser Interesse weckt. Und was erkennen wir eigentlich bei einem ironischen Zitat? Was nehmen wir zuerst wahr? Eine sich prügelnde Prostituierte oder eine schöne Form à la Raffael? Dies ist nicht unwichtig zu fragen, denn wird dem Betrachter nicht vor Augen geführt, dass die formale Rezeption der inhaltlichen nachgeordnet ist? Van Amstel parodiert nicht nur in verborgener Form ein Raffaelmotiv, sondern macht auch jene Betrachter lächerlich, die sich etwas auf ihre Kenntnisse italienischer Kunst einbilden und sich nun getäuscht sehen müssen.

Dabei ist der Niederländer weder der erste noch der einzige Künstler, der das genannte Raffaelmotiv in ironischer Weise genutzt hat. Erneut sei Urs Graf als Vorbild benannt, der den Künstler inspiriert haben könnte.⁴⁵ Schon dieser lässt aus der ‚Galatea‘ erstmals in einer frühen Radierung aus dem Jahre 1513 eine vulgäre Prostituierte werden, die ihre Reize dadurch zu inszenieren weiß, dass sie ihr Bein entblößt, um es zu waschen, obwohl der vor ihr befindliche Zuber gar kein Wasser enthält. Schon vor van Amstel haben Künstler wie Dirck Vellert seit den 1520er Jahren ähnliche Experimente durchgeführt und berühmte Motive auf niedere Sujets übertragen.⁴⁶

Um der These ironischer Zitate bei van Amstel eine größere Plausibilität zu verleihen, muss erneut das Frankfurter Bild zum Vergleich herangezogen werden. Auch hier

44 Die italienischen Künstler entwickelten diese Kunstlehre, um die Autonomie des Bildes gegenüber seiner notwendig mimetischen Funktion zu behaupten. Die Schönheit des Bildes ist nicht mit der Schönheit im Sinne seiner außerbildlichen Referenz zu verwechseln. Michelangelo und Raffael behandeln Motive wie künstlerische Ideen, die unterschiedlichen Erscheinungsformen zugrunde liegen können, ohne sich in ihrer aktuellen Anwendung zu erschöpfen. Schönheit eignet keinem Objekt als solchem, sondern scheint als Idee durch es hindurch. Dies hat Irle unangemessen dargestellt. Vgl. hierzu IRLE: Ruhm, S. 40f.

45 Urs Graf, Dirne, ein Bein entblößend, 1513, Radierung, 13,9 x 7,1 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett. Vgl. hierzu bspw. KAT. MUS.: Graf, S. 289.

46 Er schneidet Figuren in der Mitte auseinander, um dann eine Hälfte um 180 Grad zu spiegeln und beide Teile wieder zusammen zu setzen. Außerdem wählt er ungewöhnliche Ansichten, die es dem Betrachter erschweren, das verwendete Motiv wieder zu erkennen. Wenn er en-face-Motive der Malerei dreht, um sie von hinten darzustellen, liegt es sogar nahe, dass er auf eine Gliederpuppe zurückgegriffen hat, um den Perspektivwechsel technisch durchzuführen. Dass dieses ironische Spiel mit der italienischen Kunst und der von ihr beanspruchten Überlegenheit zusammenhängen könnte, habe ich in vielen Beiträgen präsentiert und glaube, dass es die Bauerndarstellungen Albrecht Dürers waren, in denen ein solches Spiel entwickelt wurde. Zur Aufnahme dieses Verfahrens in den Niederlanden vgl. v.a. MÜLLER: Laokoon.

erlaubt sich der Künstler einen ähnlichen Scherz, weiß er doch die Figur des ‚Apoll von Belvedere‘ seiner Komposition geschickt zu integrieren. Er nutzt es für den Mann in Rückenansicht, der von der Dirne am Herd eine Waffel entgegennimmt. So sehen wir das berühmte Motiv in ungewohnter Weise von hinten. Darüber hinaus ist der Oberkörper im Verhältnis zum Unterkörper gespiegelt. Dem Betrachter wäre jedenfalls aufgefallen, dass in diesem Bordell besonders feine und elegante Menschen verkehren. Auf der gegenüberliegenden Seite ist zudem in dem ganz vorne sitzenden Mann eine Anverwandlung von Michelangelos ‚Haman‘ aus der Sixtinischen Kapelle zu erkennen, der unter den romanistischen Künstlern jener Zeit nicht weniger geschätzt wurde. Allerdings ist es van Amstel nicht wirklich gelungen, das komplizierte Michelangelomotiv angemessen in die Handlung zu integrieren, die männliche Person fällt merkwürdig vornüber.

Zieht man dieses ironische Spiel mit berühmten Vorbildern zur Interpretation weiterer Motive hinzu, so ergibt sich eine interessante Perspektive auf die Frau neben dem Waffeisen, die dem schönen ‚Apoll‘ die Waffel reicht. Denn könnte van Amstel damit nicht das Verfahren der *imitatio artis* kritisieren, das immer nur dieselbe Form generiert?⁴⁷ Diese These wird insofern weiter gestützt, als beide Figuren im Rahmen des Gesamthemas allzu elegant erscheinen. So evoziert auch das Haltungsmotiv der Frau mit angezogenem linken Knie ein raffaeleskes Figurenideal.

V. Die Liebe der Wallfahrer

Die Hypothese ironischer Kunst mag derart unerwartet erscheinen, dass sie durch die Interpretation eines dritten Bildes gestützt werden soll, das ebenfalls die körperliche Liebe zum Thema hat. In seiner Van-Amstel-Monographie hat Dietrich Schubert das so genannte ‚Paar im Kornfeld‘ (Abb. 11, Taf. 4) in die Zeit um 1535 datiert und die frühe Forschung in Bezug auf das Bild zusammengefasst.⁴⁸ Das Gemälde zeigt ein Liebespaar, das sich während einer Wallfahrt vom Tross absentiert hat. Den Kopfbedeckungen beider Personen sind dreieckige Wallfahrerrfähnchen aufgesteckt, die nun achtlos ins Gras geworfen wurden. Erwartungsvoll hat die junge Frau ihre Arme ausgebreitet, um ihren Liebhaber zu empfangen. Der 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. Ihre schwarze Schürze ist ihr zwischen die Beine gerutscht, darauf liegen Rosenkranz und Kruzifix. Sie hat ihr schwarzes Mieder geöffnet und unter sich ihren Mantel wie eine Decke ausgebreitet, was auf die folgende sexuelle Handlung verweist. Der Künstler mutet uns die Position eines Betrachters zu, der das Paar in flagranti ertappt.

Natürlich hat dieses Bild seinen historischen Kontext in der reformatorischen Kritik katholischer Glaubenspraxis. Zieht man zum Vergleich Lucas Cranachs Holzschnitt ‚Unterschied zwischen der wahren Religion Christi und der falschen abgöt-

47 Den Hinweis auf die *imitatio*-kritische Lesart verdanke ich Peter Bell (Heidelberg). Eine ähnliche Überlegung in Bezug auf Pieter Aertsens ‚Pfannkuchenesser‘ hat Todd Richardson (Memphis) im Rahmen einer Vortragsdiskussion am SFB 804 in Dresden geäußert.

48 Die Holztafel misst gerade einmal 20,5 x 28 cm und stellt somit ein ausgesprochenes Kabinettformat dar. Vgl. hierzu SCHUBERT: Gemälde, S. 201f.

tischen Lehre des Antichrists' hinzu, erkennt man auf der Seite des Antichristen im Hintergrund eine Wallfahrtsprozession, die von einem Priester angeführt wird. Van Amstel konkretisiert demgegenüber seine Kritik in Hinsicht auf die hier stattfindende sexuelle Ausschweifung, schließlich bietet erst die Wallfahrt Anlass und Gelegenheit für das erotische Abenteuer von Mann und Frau. Gleich mehrfach hat Heinrich Aldegrever (Abb. 12) Szenen dargestellt, bei denen es ihm darum zu tun war, den Klerus bloßzustellen. Zumeist beobachtet ein Landsknecht das Paar oder tritt gar hinzu, um beide mit dem Katzbalger zu bedrohen. Der Sinn von Aldegrevers Entwurf ist deutlich. Er zielt auf die Scheinheiligkeit der Kleriker, die sich zwar der Keuschheit durch ein Gelübde verpflichtet haben, aber ebenso schwach sind wie andere Menschen auch. Diese Kritik wird bei van Amstel auf die Wallfahrer übertragen.

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. Den linken Rand des Feldes markieren in regelmäßigen Abständen Bäume. Im Hintergrund erkennt man ein Städtchen, dessen Häuser sich entlang einer Straße erstrecken. Hier bewegt sich – gerade noch wahrnehmbar – der Zug der Pilger. Rechts von der vertikalen Bildachse sieht man einen Kirchturm, der alles überragt. Davor kann man ein Wirtshaus erblicken, dessen Schild am Eingang angebracht ist. In der Sekundärliteratur wollte man hier eine Prozession identifizieren.⁴⁹ Jedenfalls fällt ins Auge, dass sich die rechte Hand der Frau auf derselben Achse befindet wie der Kirchturm.

In der Forschung wurde in Bezug auf das kuriose Bild auf Quellen verwiesen, die vor den sexuellen Verführungen einer Wallfahrt warnen. Jochen Becker verdanken wir eine profunde Studie, die viele Aspekte des Bildes benennt. Er führt aus, dass sich wallfahrtskritische Schriften seit den Tagen Augustins finden und bis ins 17. Jahrhundert reichen.⁵⁰ Markus Müller hat auf die Tradition der Minne-Ikonographie aufmerksam gemacht und sie für die kleine Tafel in Anspruch genommen, um das Paar als Lasterbeispiel zu deuten.⁵¹ Zwar lassen sich viele Beispiele für Darstellungen von Liebespaaren in freier Natur belegen, aber kein einziges verweist auf den Kontext einer Wallfahrt.

Treffender erscheint mir der Vergleich zu einem Bild von Pieter Aertsen, auf das schon Becker hingewiesen hat.⁵² Aertsen zeigt die Rückkehrer einer Wallfahrt, die sich nun voneinander verabschieden. Dabei fällt auf, dass es sich bei einer nicht geringen Anzahl der Teilnehmer dieser Wallfahrt um Liebespaare handelt, die sich nun innig in die Augen schauen und die Trennung offensichtlich bedauern. Besonders auffällig ist das Paar auf dem Schimmel, der beherzt vorwärts stürmt, so dass man um den vor ihm liegenden Bettler besorgt ist, den niemand zur Kenntnis zu nehmen scheint. Dass es hier lustig zugeht, zeigen zudem die Tanzenden im Zentrum des Bildes. Am linken Bildrand sieht man eine ältere Frau empört davonstampfen, was den kleinen Jungen an ihrer Hand nicht davon abhält, bewundernd zu dem Paar auf dem Schimmel zu

49 Vgl. BECKER: Puff, S. 23.

50 BECKER: Puff.

51 Vgl. hierzu MÜLLER: Bilder.

52 Pieter Aertsen, Rückkehrer von einer Wallfahrt, o.J., Öl auf Holz, 110 x 170 cm, Brüssel, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten. Vgl. hierzu bspw. BECKER: Puff, S. 24.



Abb. 12: Heinrich Aldegrever, Mönch und Nonne, 1530, Kupferstich, 9,2 x 7 cm.
London, British Museum.



Abb. 13: Jan van Amstel, Der Monat April, 2. Viertel 16. Jahrhundert, braune Tinte blau laviert, 39,4 x 48,2 cm. London, British Museum.

blicken. Dass Aertsens wie van Amstels Bild eine antikatholische Stoßrichtung haben, ist mehr als offensichtlich.

Für den Aufbau der Komposition ist auf eine Zeichnung (Abb. 13) van Amstels zu verweisen, die in diesem Zusammenhang bisher übersehen wurde. Dargestellt ist eine junge Magd, die im Begriff ist, eine Kuh zu melken. Ihr nähert sich ein junger Edelmann, der Barett und Degen trägt und dessen Kleidung deutlich den höheren Stand markiert. Im Hintergrund bemerken wir zwei weitere Mägde, von denen die eine aus dem Haus schaut, während die andere buttert. Bei den Tätigkeiten handelt es sich um typische jahreszeitliche Verrichtungen, die auf den Monat April und das Sternkreiszeichen des Stieres verweisen, das wir im Medaillon oberhalb der beschriebenen Szene finden. Dass der junge Mann mit erotischen Hintergedanken beschäftigt ist, macht nicht nur der steil aufragende Knauf des Degengriffs verständlich, sondern auch der Stier, der interessiert auf die Kuh blickt. Die Zeichnung illustriert das mit dem Frühling assoziierte sexuelle Begehren bei Mensch und Tier. Das Paar der Wallfahrer nimmt seitenverkehrt die Anordnung der Personen der Zeichnung wieder auf. Nur

dass die weit geöffneten Arme als Aufforderung zur Umarmung nun von der jungen Frau wiederholt werden. Dieses spezielle Haltungsmotiv der Arme erinnert zudem an *Noli me tangere*-Darstellungen, in denen Maria Magdalena vor dem auferstandenen Christus auf die Knie fällt und ihre Freude durch eben diesen Gestus zum Ausdruck bringt. Durch die geschickte doppelte Codierung ein und desselben Gestus wird dieser nun von van Amstel aus einem christologischen in einen höchst profanen Kontext transferiert. Die Zeichnung des Künstlers wiederum ist von einem Kupferstich Lucas van Leydens aus dem Jahre 1510 inspiriert, der ebenfalls eine erotische Szene um eine Kuh herum platziert.⁵³

Im Hinblick auf den reformatorischen Hintergrund der kuriosen Bilderfindung Jan van Amstels muss wiederum auf einen Text aus den ‚Colloquia familiaria‘ des Erasmus von Rotterdam verwiesen werden. Dies ist wichtig, weil mit der Kritik der Wallfahrt nicht notwendig auf die lutherische Identität des Malers geschlossen werden darf. Erasmus' Bestseller aus dem Jahre 1518 hatte schon zu seinen Lebzeiten nahezu einhundert Auflagen erfahren und kann als sein populärstes Werk erachtet werden. Unter dem Titel ‚Das Wallfahren‘ findet sich hier ein Dialog, der zentrale Momente reformatorischer Kritik an der katholischen Frömmigkeit enthält. Zu diesem Ziel lässt Erasmus zwei Männer diskutieren, von denen einer der Reformation zugeneigt und der andere als altgläubig erachtet werden muss, ist er doch gerade von einer Wallfahrt zurückgekehrt. Schon die Beschreibung des katholischen Wallfahrers durch den kritisch gesinnten Menedemus spricht Bände:

Aber weshalb bist Du so herausgeputzt? Du bist ja mit Muscheln übersät und mit zinnernen und bleiernen Heiligenbildchen ringsum behängt, mit Strohketten geschmückt, und am Arm hast du Schlangeneier, will sagen einen Rosenkranz.⁵⁴

Erasmus hat seine Sympathien klar verteilt und lässt den Altgläubigen ein ums andere Mal abergläubische Überzeugungen aussprechen, die zum Lachen reizen. Jedem Leser der Reformationszeit war der theologische Kontext einer Wallfahrt bewusst, bot sie doch eine besondere Möglichkeit zur Erlösung von den Sünden. Man unternahm eine beschwerliche Reise, um ein wundertätiges Bildwerk zu besuchen. Schließlich konnte man noch allerlei ‚nützliche‘ Dinge für die Daheimgebliebenen mitbringen. Mit dem Thema der Wallfahrt jedenfalls steht für den Christen der Reformationszeit die Frage nach der Werkgerechtigkeit zur Diskussion. Im genannten Dialog macht sich Erasmus über die Vorstellungen vom Heilium solcher Orte lustig, wenn er beschreibt, wie Reliquien immer wieder geteilt würden, ohne dass sie ihre Wunderkraft verlören: „[...] aus dem Ablassfass“, so heißt es lapidar, „kannst du ständig schöpfen, ohne dass jemals weniger darin ist.“⁵⁵

Die Wallfahrt erhält ihren Sinn ja aus der Realpräsenz des Heiligen an dem spezifischen Ort. Für den katholischen Gläubigen setzen Wallfahrten den unerschütterlichen Glauben an die Realpräsenz des Göttlichen in Reliquien oder Kultbildern voraus. Jan van Amstel macht mit seinem Bild auf subtile Weise die Frage nach dem Wesen theolo-

53 Lucas van Leyden, Milchmagd, 1510, Kupferstich, 11,1 x 15,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Vgl. KAT. AUSST.: van Leyden, S. 247, Nr. 46.

54 ERASMUS VON ROTTERDAM: Ehe, S. 89.

55 ERASMUS VON ROTTERDAM: Ehe, S. 107.

gischer Zeichen zum Thema. Dabei ironisiert er das Konzept übertragener Bedeutung. Dies geschieht dadurch, dass er den übertragenen Sinn religiöser Sinnbilder auf seine Wörtlichkeit reduziert. Das Liebesspiel beider Personen wird genüsslich inszeniert. Die sexuelle Begegnung von Mann und Frau, von Braut und Bräutigam oder Christus und Maria gehört zu den zentralen Metaphern der Vereinigung des Menschen mit Gott. Daraus zieht van Amstel eine gewisse Komik. Die Inbrunst, mit der hier die Vereinigung mit dem Göttlichen herbeigesehnt wird, entpuppt sich ironischerweise als sexuelles Begehren.⁵⁶ Die Begegnung von Braut und Bräutigam jedenfalls, von *sponsus* und *sponsa*, ist im Bild zentral, allerdings dürfen wir hier die Vereinigungsmetaphorik nicht sinnbildlich hinzudenken, sondern müssen sie ganz wörtlich verstehen.

Ein solcher subversiver Hintersinn findet im Weizenfeld und der Vorstellung von Eucharistie und Transsubstantiation eine Fortsetzung. Auch die Mohn- und Kornblumen, die effektiv gegen die hellen Kornähren inszeniert werden, haben im Kontext christlicher Ikonographie gewöhnlich einen Hintersinn. Der Mohn enthält im Innern der Blüte ein Kreuzeszeichen, das – wie natürlich auch die rote Farbe – auf die Passion verweist. Außerdem ist er in Verbindung mit dem Weizen des Feldes ein Symbol der Eucharistie. Der Weizen deutet auf Christi Fleisch, während der Mohn sein Blut vergegenwärtigt. Wie auch die Kornblume für die Fleischwerdung Christi und die Krönung der Heiligen Jungfrau im Himmel steht, bei der die Engel Kornblumenkränze tragen. Während all diese Zeichen in der christlichen Ikonographie des 15. Jahrhunderts den soeben benannten allegorischen Sinn aufweisen, werden die Zeichen bei van Amstel bewusst auf ihre reine Wörtlichkeit oder Faktizität reduziert. Mehr noch, der Vergegenwärtigungsoptimismus katholischer Bildfrömmigkeit wird ironisch gebrochen. Erst wenn man den Witz erkennt, bei dem sich alles Bedeutungsvolle in Nichts auflöst, hat die Tafel einen ‚tieferen‘ Sinn, der paradoxerweise in reiner Oberflächlichkeit besteht.

Van Amstel hat zusätzliche Hinweise gegeben, die eine solche Deutung plausibel erscheinen lassen. Dies beginnt mit dem inversen Zitat, das aus einem eleganten Krieger der ‚Cascinaschlacht‘ Michelangelos einen geilen Pilger werden lässt, wie mehrfach festgestellt wurde.⁵⁷ Seit langem ist das italienische Vorbild erkannt, aber kurioserweise im Sinne eines normativen Exempels gedeutet worden. Dies verkennt den Charakter der *dissimulatio* und den Sinn des Bildes. Van Amstel hat die Figur um einhundertundachtzig Grad gedreht, weshalb sie nicht einfach zu entdecken ist. Aus dem positiven Vorbild der Kunst Michelangelos wird ein Lasterbeispiel.

Dabei ist wenig wahrscheinlich, dass der Künstler die Komposition Michelangelos im Original kannte. Vielmehr wird er mit einem Kupferstich von Agostino Veneziano (Abb. 14) vertraut gewesen sein, der das anmutige Motiv des sich anziehenden Kämpfers schon früh isolierte und zu einer autonomen Komposition hat werden lassen. Doch während im italienischen Vorbild die Figur im Sinne eines Sinnbildes der Grazie gemeint ist, wird auf der Tafel des Antwerpener Malers alles ins Gegenteil verkehrt. Der junge Mann zieht sich aus und nicht an. Noch plausibler erscheint mir, dass

56 Dass die Liebe dieser Wallfahrerin sogar gefährlich ist, versinnbildlicht der junge Baum am rechten Bildrand, der von einer Efeupflanze umrankt wird, die ihn letztlich sogar töten kann, wie uns ein Emblem von Guillaume de la Perrière aus dem Jahre 1553 belehrt. Vgl. hierzu HENKEL/SCHÖNE: *Emblemata*, Sp. 276.

57 Vgl. bspw. MÜLLER: *Bilder*.

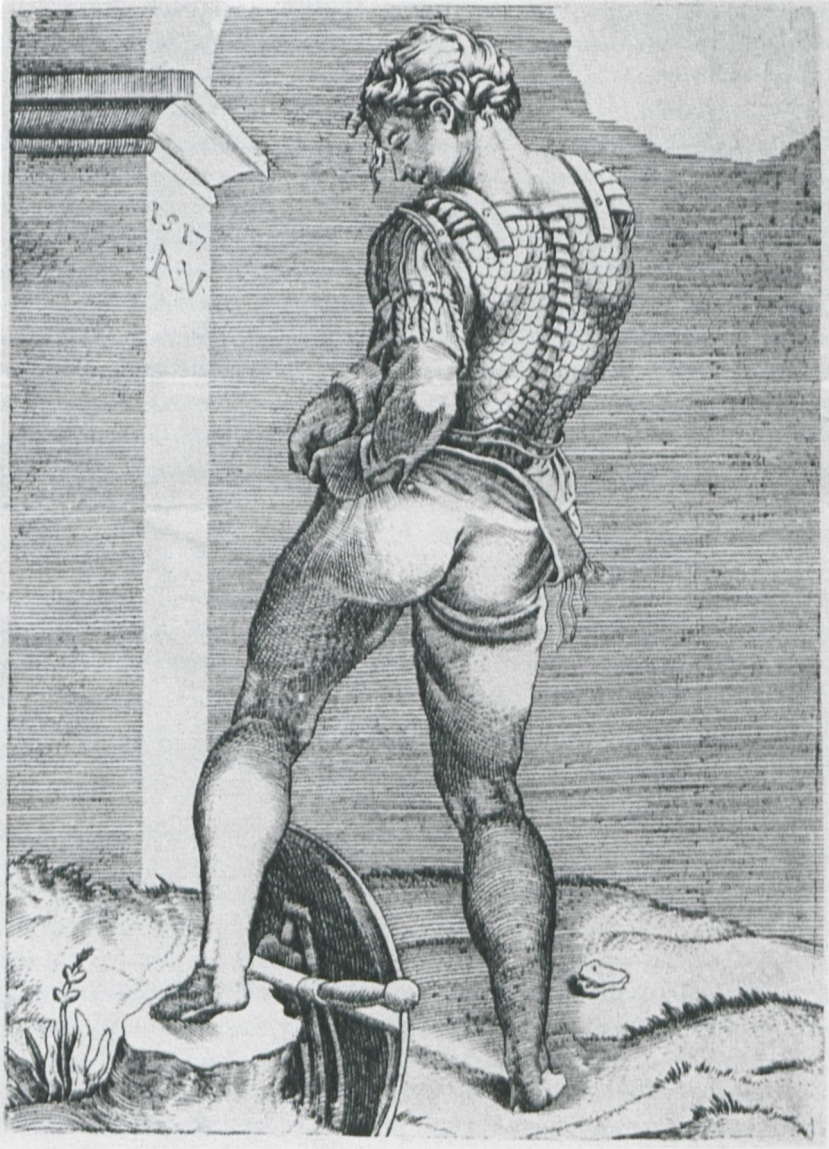


Abb. 14: Agostino Veneziano, Junger Krieger aus der Cascinaschlacht, 1517, Kupferstich, 16,1 x 12,1 cm. London, British Museum.

sich van Amstel sogar auf eine Mars- und Venus-Darstellung Marcantonio Raimondis (Abb. 15) bezogen hat, denn schon hier wird das Motiv Michelangelos absichtsvoll dissimuliert, indem es um einhundertachtzig Grad gedreht abgebildet und in einen erotischen Kontext übertragen wird. Selbst die räumliche Darstellung des Blattes könnte



Abb. 15: Marcantonio Raimondi, Mars, Venus und Eros, Kupferstich, 29,7 x 21,1 cm. London, British Museum.

van Amstel als Vorbild gedient haben. Dabei hat er ohne Zweifel erkannt, dass es sich um das Motiv aus der ‚Cascinaschlacht‘ handelt.

Ohne Zweifel hat dieses Spiel ein wichtiges Telos darin, dass Michelangelo im Norden als bedeutender Künstler des päpstlichen Hofes wahrgenommen wurde. Seine

Werke schmücken den Vatikan und gelten als unüberbietbar. Diese ästhetische Norm wird hier auf ironisch-subversive Weise in Frage gestellt.⁵⁸

Jan van Amstel hat ein Bild religiöser Scheinheiligkeit gemalt. Bemerkenswert ist die Umsetzung des Themas in einem Tafelbild, da hier die reformatorische Kritik katholischer Konfession das eigentliche Thema darstellt, ohne dass es sich deshalb um Propaganda handeln würde. Gleichwohl ist das kleine Gemälde hochgradig subversiv, da religiöse Autorität hier unter der Hand der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Hat man den Sinn des Dogmas erst einmal belächelt, ist sein spiritueller Sinn ruiniert. Schließlich besteht der Witz darin, dass die junge Frau am Mann vorbeiblickt, ganz so, als hätte sie eine wirkliche Gotteserscheinung und würde nun freudig ihre Arme ausbreiten. Sie sehnt eine Begegnung mit dem Göttlichen herbei und meint, das Numinose vor ihrem inneren Auge zu sehen. Doch letztlich wird etwas ganz anderes stattfinden.

Mit dem Michelangelo-Bezug wird bei van Amstel zweifelsohne eine Kunstpraxis kritisiert, die ihr Heil in der Nachahmung bewährter Muster zu erkennen glaubt. Michelangelos Cascinakrieger steht einem lüsternen Pilger Pate. Lassen wir den Gang der Argumentation Revue passieren, weist das Bild einen hohen Grad an Komplexität auf. Der Betrachter sieht keinesfalls auf Anhieb eine amüsante figürliche Darstellung.⁵⁹ Im Gegenteil, die Ironie zielt auf Exklusivität.⁶⁰ Wie man im Rahmen meiner Ausführungen bemerken konnte, geht mit der Entscheidung für die Bildironie eine verborgene Zitiertierweise einher. Dies ist allerdings nur möglich, weil die zitierten Werke den Rang von Klassikern haben.⁶¹ In erkenntnistheoretischer Hinsicht stellen ironische Verfahren die Möglichkeit zur Entlarvung falscher Autoritäten dar. Ironische Intelligenz besteht darin, die Schwäche des Gegners zu erkennen. Man stellt sich naiv, um dem Gegner ein falsches Überlegenheitsgefühl zu vermitteln. So gesehen stellt Ironie eine List dar. Sie zielt auf die Umkehr von Machtverhältnissen. Eine ironisch konzipierte Komposition ist nicht mehr nur Gestaltung der Fläche, sondern auch der Zeit. Nicht mehr nur das Verstehen, sondern auch das intendierte Missverstehen im Sinne des Verbergens stellt eine gleichberechtigte Absicht des Bildes dar. Die List des Künstlers besteht darin, dass er sich in den Rezipienten versetzt und dessen Erkenntnisprozess vorbereitet. Er kennt Schwächen und Gewohnheiten des Betrachters und nutzt sie in absichtsvoller Weise. Dafür muss er den Rezeptionsvorgang voraussehen und gestalten.

Wolf-Dieter Stempel definiert Ironie als eine besondere Form des Komischen, die auf einer bestimmten Konstellation von Ironiker, Adressat und Publikum basiert.⁶² Der Ironiker ahmt die Verhaltens- oder Handlungsweisen des Adressaten nach und identifiziert sich somit scheinbar mit ihm. Durch Karikierung und Überziehung der

58 Zu subversiven Bildstrategien vgl. MÜLLER: Laokoon.

59 Deshalb sei eine Bemerkung Quintilians in Erinnerung gerufen, der Ironie als eine Möglichkeit erachtet, das Lachen des Publikums zu provozieren: „Ist sie [die Ironie, Anm.d.Verf.]“, so heißt es in der ‚Institutio‘, „nicht selbst in ihrer ernstesten Form geradezu eine Gattung des Scherzes?“ QUINTILIANUS: Ausbildung, Bd. 1, S. 741 (VI, 3, 68). Lachen ist für den Rhetoriklehrer Teil der *Urbanitas*. Es zeichnet den Hauptstädter (Römer) vor der bäurischen Bevölkerung aus, die laut Quintilian weder zu Anmut noch zu geistreichem Scherz befähigt sein soll. Dieser rhetorischen Definition sei eine habituelle hinzugefügt, die uns an Sokrates als Typus erinnert.

60 Zur Einführung vgl. MÜLLER: Ironie.

61 Zur Verbreitung und Infragestellung des italienischen Kanons in den Niederlanden vgl. BUSKIRK/KASCHEK: Kanon.

62 STEMPEL: Ironie.

Eigenschaften des Adressaten weist der Ironiker diesen jedoch zugleich zurück und distanziert sich von ihm. Dieser so entstandene Gegensatz stellt den Adressaten vor dem Publikum bloß und gibt ihn der Lächerlichkeit preis – das Umschlagen von Imitation in Bloßstellung erzeugt also einen Witz. Das Lachen über den Adressaten solidariert das Publikum *ex negativo* mit dem Ironiker, der seinen Geltungsanspruch deutlich macht. Der anfangs Überlegene wird somit zum Unterlegenen, der die Bloßstellung aufgrund der indirekt erfolgten ironischen Handlung nicht einmal widerrufen, sondern höchstens seinen Unmut und Zorn darüber zum Ausdruck bringen kann.

Komik und Ironie gehören insofern zusammen, als beide mit Perspektivwechseln zu tun haben. Ironie bei van Amstel entsteht durch die bewusste Missachtung des *decorum*, wenn hoch und niedrig absichtsvoll verkehrt werden. Um eine Botschaft ironisch zu verschlüsseln, werden zwei einander widersprechende Sachverhalte miteinander verknüpft. Diesen Widerspruch gilt es zu entdecken. Denn ironisch ist eine Aussage nur dann, wenn die innere Diskrepanz der ironischen Formulierung hinreichend kaschiert wurde. Damit sich eine Prostituierte als ein Raffaelmotiv oder ein Pilgerpaar als Spiel mit michelangelesken Formen entpuppen können, muss ein Künstler diesen Sachverhalt angemessen dissimulieren.

VI. Zusammenfassung

Van Amstels Spiel mit italienischen Vorbildern insgesamt sollte im Sinne einer silenischen Ästhetik gelesen werden. Der Maler macht sich über die Romanisten à la Gossaert lustig, die glauben, dass schon die Verwendung eines Raffaelmotivs sie zu einem ‚großen Künstler‘ mache. Dabei schlägt er die Romanisten auf ihrem ureigensten Feld, wenn er seine Fähigkeit zur *dissimulatio* vorführt und die aberwitzigsten Verballhornungen klassischer Motive betreibt. Die inverse Verwendung des Galatea-Motivs oder Cascinaschlacht-Motivs zeugen von der optischen Erfindungsgabe des Künstlers.

Zentral für die klassische Kunstpraxis der *imitatio artis* ist der Begriff des ‚decorum‘. Angemessenheit stellt den zentralen Funktionsbegriff klassischer Kunsttheorie dar, weil über ihn der Einsatz der künstlerischen Mittel organisiert wird. Zugleich liegt dem ‚decorum‘ der Gedanke der Proportionalität zugrunde. Entsprechend verdienen hohe Themen mehr Ausschmückung als niedere. Der Einsatz künstlerischer Mittel erfolgt gegenstandsorientiert. Wenn van Amstel Motive der klassischen Hochkunst nutzt, um Freier und Prostituierte zu repräsentieren, stellt er die Unterscheidung von hoch und niedrig in Frage. Schon die Kirchenväter haben in Bezug auf die Gestalt Christi und das Mysterium der Inkarnation den Begriff des ‚decorum‘ abgelehnt, da in Christus hoch und niedrig, *humilis* und *sublimis* zusammenfallen. Diesem Gedanken folgt Erasmus, wenn er versucht, der Bibel Maßstäbe einer christlichen Poetik zu entnehmen. Ausdrücklich distanziert er sich im ‚Ciceronianus‘ aus dem Jahre 1528 vom ‚decorum‘ als rhetorischer Voraussetzung angemessener Darstellung, würden doch gerade dadurch pagane Würdevorstellungen unzulässigerweise auf christliche Inhalte übertragen. Erasmus fordert Wahrheit statt Angemessenheit.⁶³

63 Vgl. ERASMUS VON ROTTERDAM: *Dialogus*.

Bei der hier vorgelegten Interpretation sticht die Diskrepanz zwischen simpel-alltäglicher Darstellung und anspruchsvollen Scherzen ins Auge. Der Betrachter solcher Genrebilder hatte die Möglichkeit, das Bild auf unterschiedliche Weise zu thematisieren. Es versteht sich von selbst, dass die Komik solcher Bilder nicht zu trennen ist von der Versprachlichung durch den Betrachter.⁶⁴ In Erasmus' ‚Colloquia‘ findet sich ein Dialog zwischen einem Jüngling und einem Freudenmädchen. Darin wird die junge Frau davon überzeugt, das Bordell zu verlassen, um ein neues Leben zu beginnen. Dies hält Erasmus aber nicht davon ab, den Überzeugungsarbeit leistenden Jüngling als regelmäßigen Bordellgänger zu entlarven. Im Laufe des Dialogs nennt die Prostituierte diesen wohlmeinenden Freier *mea mentula*, was mit „mein Schwanz“ übersetzt werden könnte.⁶⁵

Im Hinblick auf van Amstel ist hier etwa an das Sgraffito-Motiv des Phallus als laufender Vogel zu erinnern. Bei dem Mann mit der Flöte zwischen den beiden Frauen denkt man unwillkürlich an das in nahezu allen Sprachen existierende Sprichwort, jemanden nach seiner Pfeife oder Flöte tanzen lassen. Möglicherweise sind sogar weitere Sprichwörter verborgen. Darüber hinaus erlaubt das Bild dem Betrachter aber auch, ernsthaftere Fragen zu stellen. Etwa wie sich Gnade und Sünde zueinander verhalten. Kurz, die Bilder definieren sich über einen offenen Interpretationsrahmen.

Damit fordert van Amstel vom Betrachter allerdings auch eine größere Aufmerksamkeit ein. Dinge werden derart miniaturisiert, dass man sie erst auf den zweiten, wenn nicht gar erst auf den dritten Blick entdeckt. Sein Bild hält Überraschungen bereit. Bei ihm wechseln die Lichtverhältnisse auf engstem Raum. Er inszeniert die Diskontinuität des dargestellten Raums und spielt mit ihr. Das Sehen selbst – im Sinne des Übersehens und des Nicht-Sehens – macht der Künstler zum Thema. Er verstrickt uns in einen Sehvorgang, bei dem das Dargestellte im Fluss erscheint. Es ist diese inszenierte Kontingenz, die ich als die eigentliche ästhetische Leistung seines Bildes erachte.

Für die Berliner Fassung entsteht damit die Frage, ob nicht der eigentliche Hauptdarsteller des Bildes der Betrachter und das eigentliche Thema das Betrachten selbst sind, gibt es doch eine ganze Reihe von Figuren, die uns erlauben, unseren Status als Rezipienten zu reflektieren. Dies beginnt mit dem Mann, der sich in unmittelbarer Nähe zum raufenden Paar an die Trennwand gelehnt hat, um das Schauspiel beobachten zu können. Entspannt ruht sein rechter Arm auf dem Rücken. Ganz so als hätte er sich darauf eingestellt, noch eine Weile zuzuschauen. Vermutlich war es der Krach der raufenden Frauen, der ihn und seine Partnerin auf die Prügelei aufmerksam gemacht hat, denn auch sie blickt sich um, und schaut an der Trennwand vorbei auf das wilde Treiben. Auch jenseits der Trennwand unmittelbar neben den Streitenden ist man von dem Kampf beeindruckt. Die Frau des hier dargestellten Paares scheint derart fasziniert zu sein, dass sie den Mann davon abhält, einzugreifen, wie ihr Griff an seinen Arm verdeutlicht. Offensichtlich hat die Frau Spaß daran, die Rauferei zu verfolgen oder ihre Solidarität gilt der obsiegenden Frau.

Mag auch diese Form der Streitszene vom Monogrammisten AP erfunden worden sein, weiß van Amstel sie durch die Gaffenden entscheidend zu erweitern. Er macht die Schaulust selbst zum Thema, erzählt von der Attraktion, die mit einem solchen Ereignis

64 Vgl. MÜLLER: Bildstrukturen.

65 ERASMUS VON ROTTERDAM: Jüngling, S. 198.

nis einhergeht. Unsere Anwesenheit ist scheinbar unbemerkt geblieben. Man kann sich allerdings fragen, ob der Künstler den Betrachter nicht auch durch den Konvexspiegel zum Thema macht, auf dessen Blickachse wir uns befinden. Natürlich können wir uns nicht spiegeln, aber ist es nicht so, als würde der Spiegel indirekt auf unsere Anwesenheit verweisen und als müssten wir uns fragen, wer wir in diesem Weltgeschehen sein wollen? Das Sehen als Lust verbindet uns jedenfalls mit den Personen im Bild, wo es doch darauf ankäme, die Welt zu erkennen.

Van Amstels Bilder sind Werke eines Moralisten, keines Moralapostels. Im Sinne erasmischer Theologie stellt seine Genremalerei ein Medium der Aufklärung dar. Aufklärung in dem Sinne, dass dem Menschen seine Grenzen vor Augen geführt werden. Der Genremalerei kommt dabei die Funktion zu, eine moderne Bildsprache zu liefern, die in der eigenen Gegenwart ihren Ausgangspunkt nimmt und ihre eigentliche Bestimmung hat. Van Amstels Genrebilder sind auch insofern modern, als sich in ihnen eine Kritik konventioneller Imitatiolehre findet, bei der die Kunst der Gegenwart auf die Vergangenheit verpflichtet werden soll. Auch die Hierarchie der Gattungen wird in den Genrebildern abgelehnt, wenn der menschliche Körper im Sinne des Aktes als herausragendem Träger künstlerischer Vorstellungen durch die Inszenierung seiner *humilitas* in Frage gestellt und zugleich das Pathos der Historienmalerei im Sinne der Affektlehre abgelehnt wird.

Wenn wir noch einmal an das ‚Pilgerpaar‘ denken, so ist mit der Genremalerei eine umfassende bildliche Reflektion gegeben, die uns von der Emanzipation einer gebildeten Elite erzählt, die die theologische institutionelle Legitimation hinterfragt und Bilder als Medium subtil-spöttischer Konfessionskritik auffasst. Das Aufkommen der Genremalerei in Deutschland und den Niederlanden sollte daher nicht als Säkularisierungsschub begriffen werden, sondern als Ausdruck eines komplexen Emanzipationsprozesses innerhalb der religiösen Kultur der Frühen Neuzeit. So spiegelt sich in der neuen Bildgattung ein fundamentaler Wandel der Wissensebenen. Kirchliche Intelligenz wird durch bürgerliche abgelöst, wie auch der Kleriker als privilegiertes Exemplum der Gotteserfahrung zugunsten des Laien verabschiedet wird. Kein Text macht dies deutlicher als die ‚Colloquia‘ des Erasmus.

Zugleich geht mit dieser Entwicklung und der dargestellten Kritik an der antiken Gattungslehre und der Normativität italienischer Kunst eine protonationale Ausrichtung nordeuropäischer Kultur einher. Genremalerei generiert ihre Identität aus der dissimulierten Verbindung zu ihren Gegnern und hat damit einen subversiven Status. Die Reformation ist der Katalysator dieser Prozesse, die weit vor 1500 einsetzen und im Siegeszug volkssprachlicher Kultur ihren sichtbarsten Ausdruck gefunden haben. Für die Kunst bedeutet dies eine radikale Neubestimmung, zielt die Genremalerei doch nicht auf eine Kontemplation des Heiligen, sondern die Veränderung religiöser Praxis. Von einer Ausdifferenzierung eines ‚reinen‘ Kunstdiskurses im Sinne eines Sittenbildes kann hier keine Rede sein. Aus der reflektierten Verwendung avancierter künstlerischer Mittel ergeben sich vielmehr die Möglichkeit einer neuartigen Behandlung theologischer Fragen und einer kritischen Reflexion der eigenen Gegenwart.

Bildnachweise

- Abb. 1, 8, 9: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, SPK, Foto: Jörg P. Anders.
 Abb. 2: Frankfurt am Main, Städel Museum, Foto: Ursula Edelmann, Agentur: Artothek.
 Abb. 3: KAT. AUSST.: Maler, S. 223, Nr. 53.
 Abb. 4: RENGER: Gesellschaft, Abb. 62.
 Abb. 5: HOLLSTEIN: Engravings, S. 110, Nr. 18.
 Abb. 6: London, British Museum (© Trustees of the British Museum).
 Abb. 7: MAJOR/GRADMANN: Graf, Nr. 38.
 Abb. 10: HOLLSTEIN: Etchings, S. 149, Nr. 141.
 Abb. 11: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Foto: Museumsfotograf.
 Abb. 12, 13, 14, 15: London, British Museum (© Trustees of the British Museum).

Quellen und Literatur

Quellen

- AUGUSTINUS, AURELIUS: Bekenntnisse. Lateinisch und Deutsch, eingel., übers. u. erl. v. Joseph Bernhart, mit einem Vorw. v. Ludwig Grasmück, Frankfurt a.M. 1987, S. 192–239. [= Bekenntnisse]
- BRANT, SEBASTIAN: Das Narrenschiff. Studienausgabe, hg. v. JOACHIM KNAPE, Stuttgart 2005. [= Narrenschiff]
- ERASMUS VON ROTTERDAM, DESIDERIUS: Dialogus cui titulus Ciceronianus sive de optimo dicendi genere (Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog), in: THERESIA PAYR (Hg.): Ausgewählte Schriften, Bd. 7, Sonderausgabe, Darmstadt 1995. [= Dialogus]
- ERASMUS VON ROTTERDAM, DESIDERIUS: Handbuch eines christlichen Streiters, in: WERNER WELZIG (Hg.): Ausgewählte Schriften, Bd. 1, Sonderausgabe, Darmstadt 1995. [= Handbuch]
- ERASMUS VON ROTTERDAM, DESIDERIUS: Gespräch oder Unterredung über den freien Willen, in: WERNER WELZIG (Hg.): Ausgewählte Schriften, Bd. 4, Darmstadt 1969. [= Gespräch]
- ERASMUS VON ROTTERDAM, DESIDERIUS: Der Jüngling und die Hure, in: DERS.: Vertraute Gespräche, in: WERNER WELZIG (Hg.): Ausgewählte Schriften, Bd. 6, Darmstadt 1967, S. 198–211. [= Jüngling]
- ERASMUS VON ROTTERDAM, DESIDERIUS: Opera omnia, hg. v. Johannes Clericus, 11 Bde., Leiden 1703–1706 (Neudruck 1961), Bd. II, S. 770–782. [= Opera]
- ERASMUS VON ROTTERDAM, DESIDERIUS: Die ungleiche Ehe, in: DERS.: Vertraute Gespräche (Colloquia Familiaria), übertr. u. eingel. v. Hubert Schiel, Köln 1947, S. 239–254. [= Ehe]
- PLATON: Das Gastmahl oder von der Liebe, übertr. u. eingel. v. Kurt Hildebrandt, Stuttgart 2003. [= Gastmahl]
- PLINIUS SECUNDUS MAJOR, GAIUS: Naturkunde. Lateinisch – deutsch. Buch XXXV. Farben, Malerei, Plastik, hg. u. übers. v. RODERICH KÖNIG in Zusammenarbeit mit GERHARD WINKLER, München 1978. [= Naturkunde]
- QUINTILIANUS, MARCUS FABIVS: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, 2 Bde., hg. v. HELMUT RAHN, Darmstadt 1995 (= Texte zur Forschung 2). [= Ausbildung]

Literatur

- AUERBACH, ERICH: *Sermo humilis*, in: DERS.: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, S. 25–53. [= *Sermo*]
- VON BALDASS, LUDWIG: *Sittenbild und Stilleben im Rahmen des niederländischen Romanismus*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 36 (1923), S. 15–46. [= *Sittenbild*]
- VON BALDASS, LUDWIG: *Die Anfänge des niederländischen Sittenbildes*, in: ANONYM: *Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoronski. Seiner Exzellenz Dr. Karl Grafen Lanckoronski zu seinem siebzigsten Geburtstage von Freunden und Verehrern gewidmet*, Wien 1918. [= *Anfänge*]
- BAX, DIRK: *Hieronymus Bosch. His picture-writing deciphered*, Rotterdam 1979. [= *Bosch*]
- BECKER, JOCHEN: *Puff, Passion und Pilgerfahrt. Zu Bildthemen des Braunschweiger Monogrammisten*, in: *Wallraf Richartz Jahrbuch* 55 (1994), S. 21–41. [= *Puff*]
- BERGSTRÖM, INGVAR: *Rembrandt's Double-Portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery. A Tradition Transformed*, in: *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek* 17 (1966), S. 143–166. [= *Double-Portrait*]
- BUSKIRK, JESSICA/KASCHEK, BERTRAM: *Kanon und Kritik. Konkurrierende Körperbilder in Italien und den Niederlanden*, in: STEPHAN DREISCHER u.a. (Hgg.): *Jenseits der Geltung. Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 2013, S. 103–126. [= *Kanon*]
- DE JONGH, EDDY: *Erotica in Vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen*, in: *Simiolus: Netherlands quarterly for the history of art* 3 (1968/69), S. 22–74. [= *Erotica*]
- GEISBERG, MAX: *The German Single-Leaf Woodcut 1500–1550*, Bd. 3, New York 1974. [= *Woodcut*]
- HENKEL, ARTHUR/SCHÖNE, ALBRECHT (Hg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1978. [= *Emblemata*]
- HOLLSTEIN, FRIEDRICH W. H. (Begr.): *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700*, Peeter van der Borch, bearb. v. HANS MIELKE/URSULA MIELKE, hg. v. GER LUIJTEN, Rotterdam 2004. [= *Etchings*]
- HOLLSTEIN, FRIEDRICH W. H. (Begr.): *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700*. Bd. 23: *Erasmus Loy to Jakob Mayr*, bearb. v. ROBERT ZIJLMA, hg. v. TILMAN FALK, Amsterdam 1979. [= *Engravings*]
- IRLE, KLAUS: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997. [= *Ruhm*]
- KAT. AUSST. *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, hg. v. JÜRGEN MÜLLER/THOMAS SCHAUERTE, Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg, Emsdetten 2011. [= *Maler*]
- KAT. AUSST. *Lucas van Leyden en de Renaissance*, hg. v. CHRISTIAAN VOGELAAR u.a., Museum De Lakenhal Leiden, Antwerpen 2011. [= *van Leyden*]
- KAT. MUS. *Urs Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel*, bearb. v. CHRISTIAN MÜLLER, Basel/Stuttgart 2001. [= *Graf*]
- KAUFFMANN, HANS: *Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: HANS TINTELNOT (Hg.): *Kunstgeschichtliche Studien*, Breslau 1943, S. 133–157. [= *Fünfsinne*]

- MAJOR, EMIL/GRADMANN, ERWIN: Urs Graf, Berlin 1940. [= Graf]
- MARIJNISSEN, ROGER H.: Hieronymus Bosch. The Complete Works, New York 1987. [= Bosch]
- MENSGER, ARIANE: Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit, Berlin 2002. [= Gossaert]
- MOXEY, KEITH: Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation, Chicago/London 1989. [= Peasants]
- MÜLLER, JÜRGEN: ‚Antigisch Art‘ – Un contributo alla ricezione ironica dell’antichità da parte di Albrecht Dürer, in: KAT. AUSST. Dürer, l’Italia e l’Europa, hg. v. SYBILLE EBERT-SCHIFFERER/KRISTINA HERRMANN FIORE, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la Storia dell’Arte Rom/The British School Rom, Mailand 2011 (Studi della Bibliotheca Hertziana 6), S. 47–71. [= Art]
- MÜLLER, JÜRGEN: Der Bauer als Silen. Überlegungen zur ‚Spinnstube‘ Barthel Behams und zur Entstehung der Genremalerei, in: KAT. AUSST. Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, hg. v. JÜRGEN MÜLLER/THOMAS SCHAUERTE, Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg, Emsdetten 2011, S. 74–84. [= Bauer]
- MÜLLER, JÜRGEN: Ein anderer Laokoon. Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation, in: BEATE KELLNER u.a. (Hgg.): Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert, Berlin 2011 (Frühe Neuzeit 136), S. 389–414. [= Laokoon]
- MÜLLER, JÜRGEN: Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä., München 1999. [= Paradox]
- MÜLLER, JÜRGEN: Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, in: WILHELM KÜHLMANN/WOLFGANG NEUBER (Hgg.): Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven, Frankfurt a.M. 1994, S. 607–647. [= Bildstrukturen]
- MÜLLER, JÜRGEN/KÜSTER, KERSTIN: Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams, in: KAT. AUSST. Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, hg. v. JÜRGEN MÜLLER/THOMAS SCHAUERTE, Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg, Emsdetten 2011, S. 20–32. [= Prediger]
- MÜLLER, MARIKA: Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt, Würzburg 1995 (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 142). [= Ironie]
- MÜLLER, MARKUS: Bilder von Liebe und Eros in Spätmittelalter und früher Neuzeit, Braunschweig 1997. [= Bilder]
- MÜLLER, MATTHIAS (Hg.): Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, Berlin 2010. [= Apelles]
- PHILIPPOT, PAUL: L’integration de motifs de Raphael et de Michelange dans l’oeuvre du monogramme de Brunswick, in: ANONYM: Relations artistiques entre les pays-bas et l’Italie. Étude dédiées à Suzanne Sulzberger, Brüssel 1980 (Etudes d’histoire de l’art publiées par l’Institut Historique Belge de Rome 4). [= Integration]
- RENGER, KONRAD: Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1970. [= Gesellschaft]
- RÖHRICH, LUTZ: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bd. 2, Darmstadt 2004. [= Lexikon]
- SCHRAMM, PERCY ERNST: Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum ‚Nachleben‘ der Antike, Stuttgart 1958. [= Sphaira]

- SCHUBERT, DIETRICH: Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten. Ein Beitrag zur Geschichte der Niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Köln 1970. [= Gemälde]
- SEDLMAYR, HANS: Ars humilis, in: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München 6 (1962), S. 7–21. [= Ars]
- STEMPEL, WOLF-DIETER: Ironie als Sprechhandlung, in: WOLFGANG PREISENDANZ/RAINER WAR-
NIG: Das Komische, München 1976 (Poetik und Hermeneutik 7), S. 205–235. [= Ironie]
- ULLMANN, ERNST (Hg.): Albrecht Dürer. Schriften und Briefe, Leipzig 1993. [= Dürer]



Abb. 1: Jan van Amstel, Bordellszene, 2. Viertel 16. Jahrhundert, Mischtechnik auf Eichenholz, 29 x 45 cm. Berlin, Gemäldegalerie.



Abb. 2: Jan van Amstel, Bordellszene, 2. Viertel 16. Jahrhundert, Mischtechnik auf Eichenholz, 33 x 46 cm. Frankfurt a.M., Städel Museum



Abb. 11: Jan van Amstel, Liebespaar im Kornfeld, um 1535, Öl auf Holz, 20,5 x 28 cm.
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.