

Traurige Musen

Jacopo de' Barbari zu Malerei, Dichtung und Kulturtransfer im Norden

Ulrich Pfisterer

Bei der radikalsten Form des Kulturtransfers verlegten der Gott der Kultur, Apoll, und seine Gefährtinnen, die Musen, gleich ihren gesamten Wohnsitz von einem Ort an einen anderen – zumindest konnte es so die Frühe Neuzeit im Rahmen ihrer Vorstellungen zur *translatio artium* (und *studii*) beschreiben.¹ Auf dem Gebiet der vormaligen Barbaren Germaniens kamen der umherziehende Apoll und die Musen zwischen 1486 und 1502 an: 1486 sollte Konrad Celtis in der Einleitungs-Elegie zu seinem ersten im Druck erscheinenden Werk, der »Ars versificandi et carminum«, inständig den Gott anrufen, damit dieser »mit seiner Leier aus Italien zu den Deutschen« käme und »dabei die Musen, die holden, mitbringe und alle Künste«, so dass das »barbarische Wort und alles Dunkel« hier vergehe.² Konkret sprach Celtis diese Leistung zwar seinem Lehrer Rudolf Agricola, aber auch dem Freunde Fridianus Pighinutius zu, allein ein in der »Ars versificandi et carminum« ebenfalls abgedrucktes Lobgedicht des Pighinutius auf Celtis rühmt diesen selbst dafür und dürfte dessen eigentlicher Auffassung nähergekommen sein. Im Bemühen dann um die Wiener Professur 1496/97, bei der »nationale« Überlegungen eine zentrale Rolle spielten, nahm Celtis für sich explizit (und gegen Italiener und »Slawen« gerichtet) die »deutschen Musen« in Anspruch.³ Nun hatte zwar bereits 1460 Peter Luder von sich behauptet, »als erster die Musen von ihrem Gipfel herab ins Vaterland geführt zu haben – mitgebracht von deiner italienischen Quelle, Guarino«.⁴ Wobei diese Bemerkung hier auch deshalb von Interesse ist, da sie gleich auf die Bedeutung und Wirksamkeit von Bildern im Kulturtransfer verweist. Wurde doch die Vorstellung, der Humanist Guarino da Verona sei die Quelle der Kultur, die viele Gegenden und Schüler nähre, handschriftlich zwar bereits in den Panegyriken und Viten zu Guarino entwickelt, vor allem aber propagierte sie visuell ab circa 1450 das Revers der großen Guarino-Medaille von der Hand des Matteo de' Pasti: Zu sehen ist ein ideales Standbild des Humanisten als »Tugendheld der Gelehrsamkeit« auf einem Brunnen, der eine Blumenwiese bewässert.⁵

- 1 WORSTBROCK 1965; JAUMANN 1999; vgl. zur Problematik des *translatio*-Konzeptes auch Anm. 10.
- 2 Lateinischer Text und Übersetzung von Robert, Jörg, in: ROBERT/WIENER/BÜCHERT 2002, S. 66f.; vgl. WORSTBROCK 1995; ROBERT 2003.
- 3 Celtis' Epigramm 3, 3 »De Perger, scriba Caesareo« und ein darauf anspielender Brief des Johannes Stabius, in dem nochmals von den »deutschen Musen« die Rede ist, siehe: RUPPRICH 1934, S. 251f. (Nr. 150); dazu WIENER 2002B, hier S. 78f.
- 4 Elegia ad Panphilam: »Primus ego in patiam deduxi vertice Musas / Italico mecum, fonte Guarine tuo.« Ediert bei BARON 1967, S. 207–209; siehe dazu auch WORSTBROCK 1995, S. 9–13.
- 5 Dazu PFISTERER 1998; vgl. hier auch Anm. 13, den bekannten Brief des Ulrich Gussembrot vom 30. Nov. 1459 an seinen Vater in Augsburg, der die Verbreitung dieser Medaillen-Bildnisse über die

Allein Celtis hat es geschafft, durch das eigene Neuheitspostulat und den Anspruch auf die Musen-Translozierung den Vorgänger Luder für lange Zeit vollkommen in den Hintergrund zu drängen (wobei sicher auch zwischen Luders Behauptung und der Wirklichkeit größere Differenzen bestanden). Einen nicht unerheblichen Anteil an der Legitimierung von Celtis' Primat (im Übrigen tatsächlich der erste gekrönte nordalpine Dichter) dürfte allerdings auch gehabt haben, dass nicht erst die posthume Vita der »Sodalitas Rhenana« die Führungsrolle des Erzhumanisten in jeder Hinsicht betonte, sondern bereits Hartmann Schedel 1493 am Ende seiner »Weltchronik« der Hoffnung Ausdruck verliehen hatte, nach Vertreibung der Türken aus dem Heiligen Land durch Kaiser Maximilian würde »die Muse des gekrönten Dichters Konrad Celtis gleichsam von den Toten auferstehen«.⁶

Aber nicht nur schriftliche Kunde von der *translatio* der Musen, sondern auch ihr vermeintlich antikes Abbild scheint in den frühen 1490er Jahren mittels der sogenannten »Tarocchi des Mantegna« über die Alpen nach Nürnberg gelangt zu sein: Nach 1493 fertigte die Werkstatt Michael Wolgemuts nach Vorlage dieser »Tarocchi« Holzschnitte zum »Musagetes und seinen Begleiterinnen« für das unvollendete Projekt eines »bildhafte[n] Kompendiums des antiken Weltwissens [...] als Fundament der christlichen Weltordnung«, dem von Sebald Schreyer seit 1493 finanzierten, von Peter Danhauser betreuten »Archetypus triumphantis Romae«.⁷ (Abb. 1) Der junge Dürer zeichnete entweder schon in der Werkstatt des Lehrers Wohlgemut oder aber dann bei seinem ersten Venedig-Aufenthalt ebenfalls diese Musen ab. Und Sebald Schreyer ließ die berühmte »Vorder-Stube« seines Nürnberger Hauses – dem Treffpunkt der Humanisten – mit entsprechenden Darstellungen Apolls und der Musen sowie Begleitversen von Celtis ausstatten.⁸ Nur am Rande sei vermerkt, dass gleichzeitig etwa auch in Frankreich dieses Bild der Musen ankam.⁹ Für das Jahr 1500 proklamierten Humanisten wie Celtis (und in seinem Gefolge etwa auch Dürer) oder Heinrich Bebel dann selbstbewusst den Beginn eines neuen kulturellen Zeitalters für »Germania« – auf den Umstand, dass diese Vorstellung vom Neuanfang nur mühsam mit der Vorstellung

Alpen bezeugt: »Mitto tibi nunc cum per mercatores ymages naturales et in plumbo elaboratas, principio Guarini Veronensis, Francisci Philelfi, Iohannis Petri, preceptorum meorum, deinde Iuly Cesaris ut fertur, preterea ducis Venetorum; superiori tempore miseram eciam ymages omnium ferme principum Ytalie ad te, ut cum pictore Mang eciam eas communicares, sed opinor te nichil accepisse.«

- 6 Schedel, Hartmann: Liber chronicarum, Nürnberg 1493, fol. CCLVIII^v: »Tunc Conradi Celtis poete laureati musa. quasi ab inferis resurget. et poemata componet. M. Antonius Sabellicus historias scribet. mortalemque regem immortalitati donabunt.«. – Vgl. auch WUTTKE 1985, S. 7–9. – Zu den gekrönten Dichtern vgl. SCHIRRMEISTER 2003.
- 7 SCHOCH 2001, hier das Zitat S. 284. – Zur Rekonstruktion der antiken Musen-Ikonographie durch die Humanisten Italiens siehe BAXANDALL 1965 und die Beiträge in DI LORENZO 1991. – Eine andere Bildtradition der Musen findet sich in Boethius-Illustrationen, siehe CURCELLE 1967.
- 8 GROTE 1954–59. – Ein weiteres Gedicht, wohl für Schreyers Haus, das dieses zum Hort der Musen erklärt, publizierte WUTTKE 2000.
- 9 Vgl. die Musen-Darstellungen in der zwischen 1490 und 1515 (?) angelegten Sammlung von Zeichnungen und Texten (»Ditz moraulx pour faire tapisserie«), Paris, BNF ms. fr. 24461 sowie Kopien, etwa Paris, Bib. de l'Arsenal, Fr. 5066; dazu HERMANT 2010 und SCHUSTER 1991, Abb. 34.



1 Wolgemut-Werkstatt: Muse Kalliope, Holzschnitt, nach 1493, Kupferstichkabinett, Berlin, aus: Grote 1954–1959, S. 54

einer *translatio artium* zu verbinden war, kann hier nur hingewiesen werden.¹⁰ 1502 schließlich postulieren die »Amores« des Celtis auf vielen Ebenen, dass die Musen nun endgültig bei ihm und in »Germania« angekommen seien.

So klar sich diese Zusammenhänge für die Literatur der Zeit – Historiographie, Dichtung usw. – aufzeigen lassen, so schwierig erweist sich auf mehreren Ebenen ein entsprechendes Unterfangen für die Bildkünste und Architektur: Denn die nördlich der Alpen überlieferten, wirklich zeitgenössischen Aussagen dazu, die verlässliche Anhaltspunkte liefern könnten, sind sehr begrenzt. Für die moderne Forschung gilt es daher, der Versuchung zu widerstehen, vermeintlich »nur wenig spätere« Quellen, zudem ohne große Rücksicht auf deren jeweiligen Entstehungsort und -kontext, vereinheitlichend auf die Zusammenhänge um 1500 rückzuprojizieren – obwohl

10 WUTTKE 1980; ROBERT 2002. – Vgl. zum größeren Kontext von Neuheitsvorstellungen PFISTERER 2011. – Vgl. auch MUHLACK 2002.

doch zunächst eher eine sehr heterogene Situation im deutschsprachigen Bereich zu vermuten ist. Gerade die Rezeption der Musendarstellungen auf den »Tarocchi des Mantegna« führt ein weiteres Problem vor Augen: Anscheinend versteht der junge Dürer deren Renaissance-Stil, die Wolgemut-Werkstatt dagegen überführt sie in ein noch spätgotisches Idiom. Es bleibt allein die Frage, ob das die Zeitgenossen insgesamt – oder auch nur bestimmte soziale Gruppierungen – ebenfalls in diesen (kunsthistorischen) Kategorien verstanden hätten, ja in weitgehender Unkenntnis der Vergleichsbeispiele und aufgrund ganz anderer historischer Entwicklungsvorstellungen überhaupt verstehen konnten?¹¹ Oder hätte allein das antike Thema gereicht, um alle diese Formen der Darstellung ebenfalls als »antikisch« gelten zu lassen (bestand zudem ein Unterschied zwischen »antik« und dem italienischen Renaissancestil *all'antica*)? Konnte die Wolgemut-Version möglicherweise gerade aufgrund ihrer nordalpinen Adaptation als eigenständig und positiv bewertet werden? Oder aber wären die Unterschiede zwischen Wolgemut und Dürer, wenn sie denn als relevant und intendiert wahrgenommen wurden, nochmals in ganz anderen Begriffen gefasst worden: etwa als Versuch, sich abzusetzen und einen eigenen Stil auszubilden?

Die methodische Konsequenz aus diesen Fragen und allgemein aus dem Problem künstlerischen Kulturtransfers besteht in einer besonderen Herausforderung: Zwar geht es auch hierbei darum, die kritisch reflektierten modernen kunsthistorischen Einschätzungen (basierend auf dem unhintergehbaren heutigen Sehen) und Einsichten (zu Vorbildern, »Einfluss«, Stil usw.) mit dem Versuch zu verbinden, möglichst weitgehend den historischen Wahrnehmungs- und Verständnishorizont nicht nur der Themen, sondern genauso der künstlerischen Formensprache zu rekonstruieren und also umfassende hermeneutische »Horizontverschmelzung« zu betreiben. Allein das Phänomen des Kulturtransfers verlangt verkomplizierend die Analyse nicht nur von einem, sondern zumindest von zwei unterschiedlichen historischen Wahrnehmungshorizonten mitsamt ihrer differierenden gegenseitigen Einschätzungen, selektiven Wahrnehmungen, bewussten Verzerrungen, Unkenntnissen usw.¹² Oder anders formuliert: Wenn »Kulturtransfer [...] den Transfer von Strukturemen [d.h. ideellen und materiellen Kulturgütern, denen eine identitäre Potenz eignet] und Kulturemen [ideelle und materielle Kulturgüter, denen kollektive Herkunftsidentitätsmerkmale eignen bzw. im Zuge von Transferprozessen zugewiesen werden] zwischen semiotisch definierten Kulturen« bedeutet, dann verkompliziert sich diese Konstellation durch die historische Wandelbarkeit der Wahrnehmung und Bewertung von künstlerischen Formen noch zumindest um eine Stufe.¹³

Angesichts dieser komplexen Ausgangslage kommt Bildwerken der Zeit um 1500, für die sich argumentieren lässt, dass sie werkimmanent ihren eigenen kulturellen

11 Dazu jetzt ausführlich NAGEL/WOOD 2010.

12 Zu Gadamer's Forderung nach »Horizontverschmelzung« im methodischen Kontext der Kunstgeschichte siehe PFISTERER 2002, S. 20f. – Speziell für das Problem des Stil-Transfers siehe: HOPPE 2008 (beide mit weiterer Literatur).

13 SCHMALE 2003, hier das Zitat und die in Klammern eingefügten Erklärungen S. 46f.

Kontext und Stil im Verhältnis zu anderen (Form-)Traditionen reflektieren, eine herausgehobene Bedeutung zu.¹⁴ Ziel dieses Aufsatzes ist es zu zeigen, dass Jacopo de' Barbaris 1503 datiertes Gemälde eines alten Mannes, der ein Mädchen umarmt, ein solches Werk darstellt, das eigentlich den Kulturtransfer und die Differenz zwischen Italien und dem Norden, speziell dem »deutschen« Gebiet, zum Thema hat.¹⁵ (Farbtafel 16) Über die bisherige Forschung hinaus, die de' Barbari längst als Musterbeispiel des Wanderkünstlers und »Kulturtransferierenden« erkannt hat¹⁶, soll hier also de' Barbaris eigene kritische Wahrnehmung und bewusste Positionierung in diesem »clash of cultures« um 1500 rekonstruiert werden. Den postulierten Umzug der Musen in den Norden problematisiert de' Barbari dabei durch subtile parodistische Brechung mythisch-allegorischer Konzepte, die eine sehr differenzierte Wahrnehmung des visuell Eigenen und Fremden in solchen Austauschprozessen bezeugt. Deutlich wird einmal mehr, dass die in den Bildern selbst greifbaren Schleistungen und Differenzierungskategorien bei weitem die in den zeitgleichen kunsttheoretischen Schriftquellen formulierten Konzepte übersteigen.

Fleischgewordene Göttinnen und alternde Liebhaber

Jacopo de' Barbaris heute in Philadelphia verwahrtes Gemälde in Öl auf Holz, 404 × 324 mm groß, signiert und datiert »IA. D. BARBARI. M.D.III« und mit dem Caduceus-Zeichen darunter, hat bislang nicht allzu viel Aufmerksamkeit erfahren.¹⁷ Der Betrachter sieht sich einem jungen Mädchen gegenüber, das in melancholischer Geste seinen Kopf aufstützt und dementsprechend traurig direkt aus dem Bild blickt. Von hinten wird es von einem alten Mann eng umarmt. Die räumliche Situierung des eng in das hochrechteckige Bildformat eingepassten, in Halbfigur erscheinenden Paares bleibt unklar: Weder lässt der dunkle Hintergrund erkennen, wo sich die Szene abspielt, noch, worauf sich die junge Frau genau abstützt (ein Kreis oder eine Kugel?). Sie trägt einen Lorbeerkranz auf ihrem langen, offen herabfallenden blonden Haar. Über einer Schulter hat sich offenbar die Spange ihres dünnen weißen Untergewandes mit Goldstreifen gelöst und der Stoff ist weit über eine Brust heruntergerutscht. Den grünen Mantel scheint ihr der Alte gerade abzustreifen. Diese Gewandung sowie die freizügige, erotische Präsentation lassen vermuten, dass hier keine junge Frau der Zeit

14 Ein seltenes Beispiel dieser Zeit, das seine Überführung in einen anderen Kontext explizit in einer Inschrift thematisiert, ist ein Mosaik von Davide Ghirlandaio, »Madonna mit Kind von Engeln verehrt«, das 1496 als diplomatisches Geschenk der Florentiner Republik an Jean de Ganay nach Frankreich gelangte: »[...] DE ITALIA PARISIVM [...]«; dazu COLLARETA 1986 und zuletzt CRÉPIN-LEBLOND 2010. – Vgl. für die Architektur etwa GÜNTHER 2003.

15 Zur Ausbildung einer nationalen Vorstellung von »Germania« siehe zusammenfassend MÜLLER 2001 und HIRSCHI 2005. – Kritisch zu einer einfachen Opposition »Italia/Germania«, die mir allerdings für eine konkrete Anwendung auf den Fall de' Barbari nicht immer ganz zutreffend erscheint, etwa VÖLKELE 2003; SCHAURTE 2010. – Wichtige Differenzierungen bei SASS 2011.

16 Zusammenfassend etwa jüngst MARX 2007; BÖCKEM 2010.

17 Der Forschungsstand bei LEVENSON 1978, S. 189–193, Kat.-Nr. 7; FERRARI 2006, S. 99f., Kat.-Nr. 12. – Zuletzt HESS/ESER 2012, S. 333, Kat.-Nr. 52.



2 Hausbuchmeister: Ungleiches Paar, Kaltnadel, um 1480, Rijksmuseum Amsterdam, Rijsprentenkabinet, aus: Schuttwolf 1998, S. 31

um 1503, sondern eher ein antikes Wunschbild heraufbeschworen wird. In auffälligem Kontrast dazu erscheint der Greis ganz unantik und unideal mit weißem Bart, schütterem Haaransatz und einer über den Hinterkopf gezogenen roten Mütze oder Mantelkappe – es scheint fast, als begegnen sich Gegenwart und ferne Vergangenheit in einem Bild. Ob zudem die dünn-lasierende, linienbetonte Malweise, die bei dem Alten jede Falte der Haut nachzeichnet, bei dem jungen Mädchen dagegen idealisiert, in diesem Sinne als durch Stil vermittelte chronologisch-kategoriale Gegensätze zu verstehen ist oder doch nur als visuelle Alters- und Geschlechter-Topik, sei dahingestellt.

Bei allen im Folgenden aufgegebenen Vergleichsbeispielen gilt es, zunächst die Neuheit des Werkes zu betonen: In Ölmalerei und in diesem Format, das in etwa



3 Monogrammist bvg: Liebespaar, Kupferstich, um 1480/85, The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, New York, aus: Schuttwolf 1998, S. 33

demjenigen von Braut- und Ehepaar-Bildnissen entsprach, ist kein vergleichbares Gemälde aus dem deutschsprachigen Gebiet um 1500 bekannt. Die bislang geläufigste Deutung¹⁸ für de' Barbaris Darstellung sieht darin die moralisierende Darstellung eines ungleichen Paares – eines in der Literatur schon seit längerem beliebten Themas, das aber erst seit rund zwei Jahrzehnten in Bildform nördlich der Alpen seinen

18 Die vor einigen Jahren vorgeschlagene Identifikation (SCOTT 1994, S. 209) als Nymphe Agape mit ihrem alten Ehemann ist nicht nur sehr entlegen, sondern auch ohne zwingendes Indiz – zumal es auch vollkommen unklar bleibt, wer sich warum für dieses Thema interessiert haben sollte. Ein anderer Vorschlag: »Die Zeit, die die Schönheit der Tugend enthüllt« von POZZOLO 2008, S. 51f. und 177.



4 Umkreis des Leonardo da Vinci: Muse, Kupferstich, Ende 15. Jh., British Museum, London

populären Siegeszug anzutreten begann: Die frühesten bekannten Darstellungen für die Verbindung von altem Mann und jungem Mädchen bzw. alter Frau und jungem Mann finden sich unter den Kaltnadelradierungen des Hausbuchmeisters aus den Jahren um 1480 (wobei auch beim Hausbuchmeister das junge Mädchen bekränzt ist, allerdings einen Brautkranz zu tragen scheint).¹⁹ (Abb. 2) Ein Stich des Monogrammisten bxg zeigt dagegen zwar ein jugendliches, in erotischer Umarmung begriffenes Liebespaar, bei dem aber vergleichbar mit de' Barbaris Komposition die Frau offensiv den Blick des Betrachters sucht, während sich der Mann ganz auf seine Partnerin konzentriert.²⁰ (Abb. 3) Wenngleich sich auch Leonardo da Vinci wenig später für diesen Themenkreis interessierte, so dürften seine Zeichnungen doch im deutschsprachigen Bereich zunächst unbekannt geblieben sein.²¹ Überlegen lässt sich, ob daher dem Publikum de' Barbaris das Sujet des ungleichen Paares nicht als typisch nordalpines Moral-Exemplum erscheinen musste. Allerdings handelt es sich bei diesen ungleichen Paaren stets um Zeitgenossen, wobei die alten Männer immer durch Geld und andere Versprechungen die Gunst der schönen und willig-rechnenden Mädchen erkaufen. Nichts davon nun bei de' Barbari, bei dem weder das Mädchen eine zufriedene Zeitgenossin zu sein scheint noch der Alte mit materieller Kompensation für Liebeszugeständnisse lockt!

19 STEWART 1977. – Zur literarischen Thematik COUPE 1967. – In größerer Perspektive FUESING 1997, hier S. 58 zu de' Barbaris Gemälde.

20 HESS 1998.

21 BARYTE 1990. – Allerdings rezipiert sie dann etwa Quinten Massys um 1525 für ein heute in Washington, National Gallery verwahrtes Gemälde, dazu SILVER 1984, S. 223f., Kat.-Nr. 35; RENGER 1985; vgl. auch FAGNART 2005.

Ungewöhnlich sind freilich nicht nur diese ikonographischen Abweichungen, sondern auch eine Reihe möglicher »Italianismen«: Der Frauentyp mit den offenen Haaren und Blattkranz sowie dem Untergewand *en deshabillé* (mit halb oder ganz entblößter Brust) findet enge Pendanten in einem mit »ACHADEMIA LEONARDI VINCI« beschrifteten Kupferstich einer jungen Frau im Profil (Abb. 4) und dann etwa in einer jungen Frau Palma il Vecchios (1510/11); die häufig ebenfalls zum Vergleich angeführte »Flora« Bartolomeo Venetos dürfte dagegen erst um 1520 entstanden sein.²² Da die genannten Ölgemälde nach Jacopo de' Barbaris Trauernder entstanden sind, also nur allgemein auf eine Tendenz für Frauenbildnisse im Veneto des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts verweisen können, ließe sich überlegen, ob Jacopo de' Barbari 1503 nicht Bildelemente, die bis dato vor allem im Kupferstich bekannt waren, erstmals (oder zumindest für sein intendiertes Publikum scheinbar erstmals) in ein großes Gemälde überträgt. Auch die lyrisch-melancholische Stimmung und die spezifische Spannung zwischen (petrarkistischer) Sublimierung der idealisierten Geliebten einerseits und ihrer sinnlichen, körperlich affizierenden Darbietungsweise andererseits möchte man nach Venedig verorten.²³ Kompositorisch gut vergleichbar, wenngleich eine Darstellung zweier junger Männer, scheint schließlich das Giorgione zugeschriebene »Doppelbildnis Ludovisi«, das teils auf »um 1502« datiert wird – und ebenfalls nicht als unmittelbarer visueller Hintergrund für den bereits vor 1500 in den Norden aufgebrochenen Jacopo gelten darf.²⁴ Dennoch belegt das »Doppelbildnis Ludovisi«, dass das Verfahren, die beiden Personen im Bild inhaltlich wie stilistisch zu kontrastieren, auch in Norditalien zu dieser Zeit geläufig war: In der malerischen Faktur wie in den Gesichtszügen, dem Auftreten und der Kleidung unterscheidet sich der junge Mann im Hintergrund augenfällig von dem wesentlich kostbarer gekleideten und feinsinniger inszenierten Melancholicus im Vordergrund – sei es, dass hier verinnerlichtes und fleischliches Liebesverlangen gegeneinandergestellt werden sollen, sei es, dass wir hier in Anspielung auf antike Komödien einen liebeskranken Herrn mit seinem schlaunen Diener sehen.

Fragt man nun nochmals, wie die traurige junge Frau bei de' Barbari zu identifizieren ist, erlaubt die Reihe ähnlicher Frauengestalten um 1500, von Leonardo da Vinci bis Palma il Vecchio, die sich stets durch antikische Gewandung, (halb-)entblößte Brust und Lorbeerkranz auszeichnen, eigentlich nur eine Antwort: Jacopo de' Barbari hat eine Muse – freilich eine traurige Muse – dargestellt.²⁵ Als ganz wesentlich für die Rekonstruktion und Darstellung antiker Musen im Italien des späteren 15. und frühen 16. Jahrhunderts erweist sich dabei eine zunehmende Erotisierung und »Verkörperlichung« dieser Göttinnen, deren inspirierende Funktion offenbar zu-

22 Zu den bisherigen Deutungen und Versionen der Kupferstiche (mit der älteren Literatur) siehe BRAMBACH CAPPEL 1991 und ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994. – RYLANDS 1992, S. 148f., Kat.-Nr. 2–3. – Zur Flora, die teilweise aber auch schon vor 1510 datiert wird, SANDER 2004, S. 308–321.

23 Vgl. etwa KOOS 2006.

24 Die Forschung resümiert bei REUSS 2005 und ZAMPERINI 2009.

25 Zur Entstehung und dem Kontext dieser Musen um 1500 sei hier auf meine demnächst erscheinende größere Untersuchung verwiesen.



5 Cassandra Fedele: Oratio pro Bertucio Lamberto, Nürnberg 1489, Titelblatt, Albrecht Dürer zugeschrieben, aus: Wiener u.a. 2002, S. 70

nehmend mit der Vorstellung von einer körperlich erfahrbaren Geliebten verbunden wurde – eine Idee, die bereits in der Antike präsent war, aber in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts intensiv wiederbelebt wurde (erst aus dieser Zeit stammt etwa auch die Vorstellung vom Musenkuss).²⁶ Umgekehrt wurden den tatsächlichen Geliebten nun Qualitäten und Vermögen von Musen zugeschrieben. Verwiesen sei nur auf den Fall der jungen Nürnberger Lautenspielerin und Sängerin Anna, auf die Celtis 1491 eine Ode dichtete, um dann ein Jahr später nach ihrem überraschenden Tod gemeinsam mit Sebald Schreyer ein Epitaph zu stiften – auch Anna changierte

26 CAMPBELL 1995; außerdem GITTES 2008; LUDWIG 1996.



6 Joos van Ghent: Federico da Montefeltro kniet vor der Dialektik, Öl, 1470er Jahre, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, aus: Bildportal Preußischer Kulturbesitz, Berlin

für ihre männlichen Verehrer offenbar zwischen realer »Angebeteten« und idealer Inspirationsfigur.²⁷ Manchmal lässt sich so gar nicht mehr entscheiden, ob es sich um eine tatsächliche Begleiterin, Geliebte bzw. Ehefrau oder um eine inspirierende Musenpersonifikation handeln soll: Auf der Darstellung der »Kinder des Merkur« des Hausbuchmeisters legt eine junge Frau ausgerechnet dem Maler bei der Arbeit an der Staffelei den Arm vertrauensvoll auf die Schulter. Markante Altersunterschiede zwischen den Paaren finden sich auch auf späteren Gemälden des Giovanni Cariani (oder Bernardino Licinio?) aus den Jahren um 1515/16 bzw. 1530 – auf letzterem ist

27 WUNDER 2007, hier S. 14f.

zu sehen, wie eine junge Sängerin von einem deutlich älteren bekränzten Dichter oder Musiker begleitet wird.²⁸ (Farbtafel 17) Schließlich wurden selbst nördlich der Alpen Sonderfälle bekannt, bei denen herausragende weibliche Gelehrte und Dichterinnen in einer den Musen nicht unähnlichen Rolle ihre männlichen Adepten bekrönten. Visuell wird diese Analogie besonders deutlich, vergleicht man den Dürer zugeschriebenen Titelholzschnitt der 1489 in Nürnberg publizierten Ausgabe der Festrede von Cassandra Fedele an der Universität Padua anlässlich der Verleihung des Magister-Hutes an einen ihrer Verwandten, der vor ihrem Katheder kniet, mit den ungefähr zeitgleichen Gemälden der thronenden Musen im Palast von Urbino, vor denen ebenfalls Musen-Jünger das Knie beugen.²⁹ (Abb. 5 und 6)

In diesem Kontext ließe sich nun auch das bei de' Barbari bislang nicht zu erklärende Bilddetail des Kreises bzw. der Kugel, auf die sich die junge Frau aufzustützen scheint, als missverstandene Umsetzung des leeren Kreises verstehen, der jeder Muse bei den »Tarocchi di Mantegna« beigelegt ist – eine Fehl- oder Ausdeutung dieses unklaren Bildelementes, wie sie entsprechend in Italien zu dieser Zeit vorkommt.³⁰ Nun sind Kugeln alles andere als ein exklusives Attribut der Musen, sie finden sich etwa auch unter den Beigaben der Melancholia und der Fortuna; allerdings für Melancholia noch nicht zu diesem frühen Zeitpunkt 1503.³¹ Fortuna dagegen hat wiederum enge Beziehungen zu den Musen – zumindest in der Deutungstradition des Boethius: Beschuldigt er doch zum Auftakt seiner »Consolatio Philosophiae« die Musen, ihn zum traurigen Dichten über seine zum Schlechten gewandelte Fortuna anzuspornen – eine Geisteshaltung, von der ihn dann erst Philosophia, die zugleich die Musen vertreibt, durch ihre distanzierte Haltung gegenüber allen Wendungen des Schicksals befreit.³² Spätestens die Illustrationen zu diesem ungeheuer erfolgreichen und gerade auch im süddeutschen Bereich um 1500 wieder intensiv rezipierten Text erinnern daran, dass die von Boethius geschilderte Situation ebenfalls einen alten Mann in Verbindung mit einer bzw. mehreren jungen Frauen vorstellt – allerdings trauert hier nicht die Muse, sondern der greise Denker.³³

Für Jacopo de' Barbaris Gemälde ergibt sich aus all dem jedenfalls, dass hier eine traurige Muse präsentiert wird – von hinten umarmt von einem älteren »Musenliebhaber«,

28 WALDBURG WOLFEGG 1998, S. 38f. (hier als »Ehefrau« des Malers bezeichnet); vgl. dagegen ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994. – Das frühere Gemälde Carianis, auf dem die junge Frau ebenfalls eine Kugel als Attribut bei sich hat, wurde in einem späteren Stich als »Tizian und seine Geliebte/sein Modell« titulierte, dazu PALLUCCHINI/ROSSI 1983. Das spätere Gemälde befindet sich derzeit im Depot des Kunsthistorischen Museums Wien, die Zuschreibung schwankt zwischen Cariani und Licinio; vgl. GROOS 1998, S. 302–304; SERAFINI 2001.

29 Zu Cassandra Fedele und der Nürnberger Ausgabe von 1489 siehe HESS, U. 2002.

30 So ist etwa eine Fixstern-Sphäre jeder Muse beigegeben im Cod. phil. gr. 4 der Österreichischen Nationalbibliothek, vgl. MAZAL 1988, S. 92–97; die Musen des Tempio Malatestiano stehen mit Ausnahme Euterpes auf Kugeln.

31 Vgl. die Zusammenstellung bei SCHUSTER 1991 und CLAIR 2005. – Zur Ikonographie des Glücks siehe auch HELAS 1999; BUTTAY-JUTIER 2008.

32 GOTHEIN 1949, I, 1; dazu LUCKEN 2003.

33 Bildbeispiele etwa bei CURCELLE 1967 und GERRITSEN 2009.

d.h. einem Verehrer von Literatur und humanistischen Studien. Stellt man sich nun aber nochmals die zentrale Frage, warum diese Muse so offensichtlich melancholisch-traurig ist, gewinnt das Bild eine unübersehbar ironisch-witzige Wendung. Denn 1503, über ein Jahrzehnt vor Dürers »Melencolia I«-Meisterstich (1514), scheint es kaum vorstellbar, dass hier diese Gemütsverfassung einer antiken Muse – ohne weiteres Attribut oder Inschrift – als positives Charakteristikum geistiger, humanistischer Arbeit inszeniert werden sollte.³⁴ Vielmehr legt die enge Beziehung zur Bildformel des ungleichen Paares nahe, die Trauer der Muse eben auf das Alter ihres Liebhabers zurückzuführen. Der zentrale Bildwitz läge dann darin, die Metapher von der Liebe zu den Musen ganz konkret körperlich zu verstehen und andererseits die Weisheit des Alters mit dessen möglicher Impotenz kurzzuschließen – woraus sich zugleich die augenzwinkernde Mahnung an die Jüngeren ergibt: *carpe diem!* Jacopo de' Barbaris neuartiges Gemälde würde so erstmals zwei ikonographische Traditionen – ungleiches Paar und erotisierte Muse – in anspruchsvoller Ironie zusammenbringen. Wenn von seinem Publikum dabei die eine Tradition als nordalpin, die andere als italienisch/antik wahrgenommen worden wäre – wofür einiges spricht, was sich aber nach den einleitenden methodischen Bemerkungen bislang nicht mit endgültiger Sicherheit bestimmen lässt –, dann hätte die Trauer der Muse möglicherweise auch mit ihrer Verlagerung nach Deutschland zu tun; das Gemälde des Wanderkünstlers de' Barbari wäre demzufolge als gemalter kritischer Kommentar zum Postulat einer *translatio artium* zu verstehen.³⁵

Sehr wahrscheinlich hätten sich für verschiedene Betrachter des Gemäldes dann noch weitere Dimensionen von Witz und ironischer Brechung eröffnet: Der Humanist dürfte eine Verbindung zum Motiv des *senex amator* in antiken Komödien hergestellt haben.³⁶ Verehrer italienischer Liebesdichtung hätten sich erinnert, dass Dante, Petrarca und Boccaccio allesamt für ihre Liebes-Eskapaden in fortgeschrittenem Alter teils gerühmt, teils heftig gescholten wurden.³⁷ In jedem Fall wurde »Liebe« auch in den Jahrzehnten um 1500 südlich wie nördlich der Alpen als zentraler Beweggrund des Sozialverhaltens verstanden, überhaupt erst das »In Liebe Sein« ermöglichte die vollkommene Verwirklichung der Tugenden eines Ritters, Höflings und zumindest teilweise auch des aufstrebenden Bürgers – allerdings eben nicht des alten Mannes, für den, so Castiglione, »Liebe ganz lächerlich sei.«³⁸ Die »Liebe« setzte eigentlich erst die kreativen Kräfte des Menschen frei: Literaten wie Künstler, außerdem ihre Leser und Betrachter erschienen vor diesem Hintergrund als besonders intensive Kunst-Liebhaber.³⁹ Wenn sich de' Barbari nun mit seinem Gemälde über die alternden

34 SCHUSTER 1991; WIPFLER 2010.

35 Zu anderen selbstreflexiven Bildern de' Barbaris siehe PFISTERER 2005. – Vgl. für den Transfer italienischer Motive über die Alpen auch die Analyse eines wenig späteren, allerdings nicht ironisch gemeinten Beispiels und Verfahrens bei MÜLLER 2008.

36 Vgl. etwa BIANO 2003.

37 Dazu mit Belegen etwa BOLI 1988, hier S. 401–404; vgl. auch PHILLIPS-COURT 2010.

38 MAIER 1955, S. 210. – Vgl. zum größeren Kontext KOLSKY 1991; SCHUTTWOLF 1998; JAEGER 1999, etwa S. 198–200.

39 Zu diesem Ideenbereich siehe PFISTERER 2008B; PFISTERER 2008A.

Musen-Liebhaber lustig macht, dann liegt eine Auseinandersetzung mit diesem gesamten Ideenkreis nahe. Angesichts von de' Barbaris Kampffür die Anerkennung der Malerei als »achter freier Kunst« und seiner Selbst-Darstellung als *pictor doctus* dürfte daraus schließlich auch ein Paragone-Argument folgern: So enttäuschend-fruchtlos die Beziehung des alten Musen-Liebhabers zu seiner traurigen Inspirationsfigur auch bleiben mag, so intensiv dürfte die unmittelbare erotische Wirkung der jungen, halbentblößten, den Betrachter direkt anblickenden Frau für das nordalpine Publikum gewesen sein. Welche literarische Geistestätigkeit der Greis auch zu »umarmen« hofft, die Malerei erfüllt in jedem Fall ihre Aufgabe um vieles besser. Ähnliche Vergleiche zwischen Liebesdichtungen und Liebesbildern werden um 1500 nachweislich zumindest in Italien bemüht, um die Leistung und sogar den Vorrang der Malerei vor der Literatur zu belegen.⁴⁰ Derart verstanden, würde Jacopo de' Barbari nicht nur über alternde Liebhaber der Musen und über deren wenig befriedigenden Umzug in den Norden spotten, es würde auch die evokative Potenz der Malerei – und damit das Tun des Malers de' Barbari – über alle literarischen Bemühungen gestellt werden.

Konrad Celtis und die Kritik am Kulturtransfer über die Alpen

Wenn auch nur einige der genannten Aspekte für de' Barbaris Gemälde zutreffen, dann fällt es schwer, das Bild nicht als unmittelbare, gemalte Reaktion auf Konrad Celtis, den Musen-Liebling *par excellence* nördlich der Alpen und noch präziser: auf die Publikation seiner vier Bücher der »Amores« zu verstehen. Die lange erwarteten »Amores« hatten im Jahr zuvor, am 5. April 1502, in Nürnberg die Druckerpresse verlassen und sollten eigentlich den Auftakt zur Gesamtpublikation von Celtis' Schriften bilden.⁴¹ Die in den Grundzügen auf Boethius zurückgehende Philosophia-Darstellung Dürers und das Autorenbild des bislang anonymen Celtis-Meisters auf der Doppelseite fol. a6v–a7r verbildlichen dabei zentrale Gedanken des Bandes (Abb. 7 und 8): Die vier Medaillons im Kranz um Philosophia zeigen zunächst die entscheidenden Stufen der *translatio artium* von den »Priestern der Ägypter und Chaldäer« über die »Philosophen der Griechen« und die »Dichter und Rhetoren der Lateiner« bis hin zu den (christlichen) »Weisen der Deutschen« (exemplifiziert durch die Gestalt des Albertus Magnus). Aufgerufen wird durch die Details des Rahmens auch bereits die tetradische Welt-Ordnung nach vier Wind- und Himmelsrichtungen, vier Jahreszeiten, vier Lebensaltern und vier Temperamenten. Auf der gegenüberliegenden Seite sitzt Celtis, »Phoebo et Musis dedicatum«, am Schreibtisch. Minerva und Venus flankieren ihn und verdeutlichen so die Pole Wissen und Liebe, zwischen denen Celtis' Leben und Werk schwankt – oder besser: sie zeigen den für Celtis unauflöselichen Zusammenhang von Liebe, Studium und Welterkenntnis. Seine Neigung eben nicht nur zur Philosophia, sondern auch zu den erotisch-körperlichen Musen signalisieren zudem die beiden nackten Vertreterinnen Thalia und Clio an der Quelle der Inspiration darunter. Vor allem aber die Gesamtanlage und -fiktion

40 Belege bei PFISTERER 2001. – Zu de' Barbari siehe BAADER 2003.

41 Dazu WUTTKE 1985; LUH 2001; ROBERT 2002; ROBERT 2003.

der »Amores« erweisen Celtis als ausschließlichen »Liebes-Dichter«: Ist doch jedes der Bücher einer seiner vier Geliebten gewidmet, die er im Laufe seines Lebens an vier unterschiedlichen Orten der »Germania« kennengelernt hatte. Die vier Titelblätter zeigen den Dichter jeweils im Gegenüber mit einer dieser Frauengestalten, wobei die Vierzahl auch mit den Grenzgebieten Germaniens nach den vier Himmelsrichtungen und mit den vier Altersstufen und damit mit den Temperamenten des Celtis übereinstimmen. Überdies weist jeder Holzschnitt oben eine »Enneadentafel zu Ehren der neun Musen« vor. In der Abfolge dieser (pseudo-)autobiographischen »Amores« präsentiert sich Celtis zum Drucktermin 1502, da er in Wirklichkeit mit 47 Jahren am Wiener »Collegium poetarum et mathematicorum« seine Vorlesungen aufnahm, als alter, melancholischer Liebhaber: Der Titelholzschnitt zeigt ihn in einen Mantel gehüllt am Feuer sitzend und »Barbara von der Ostsee« ihm gegenüber.⁴² (Abb. 9) Allein schon dieses Leitthema des *senex amator* mit seinen Liebestollheiten, aber auch der Klage über das Alter – wozu Celtis durch den alternden Ovid und den spätantiken Dichter Maximian angeregt wurde – lässt erahnen, dass auch der Erzhumanist hier Ernst und satirische Brechung eng miteinander verbindet. »Überhaupt«, so Jörg Robert, »spottet das ›Altersbuch‹ der *Amores* mit seinen teilweise deftig erotischen Barbara-Gedichten an sich schon dem in der *praefatio* geforderten Lern- und Selbstdisziplinierungsziel, denn, wie der Dichter selbst frank und frei bekennt, ›mich treibt nicht zu knapp die Torheit um, die Liebe lieb' ich, auch wenn mein Haupt inzwischen glatt und weiß ist.«⁴³

Liebe als positive Inspirationsquelle des alternden Dichters wie als Anlass des Spotts über Irrungen und Wirrungen – mit diesen Stichworten zu Celtis lässt sich ziemlich exakt auch der Ausgangspunkt für Jacopo de' Barbaris Gemälde erfassen. Dabei hätte zwar der typisierte Greisen-Kopf dort sicher erlaubt, die Problematik auf jeden alternden Musen-Liebhaber zu übertragen und Celtis' »Amores« wurden weithin rezipiert. Überlegenswert scheint dennoch, ob Jacopos Gemälde von 1503 nicht eher für das Zentrum dieser Diskussionen – Nürnberg – und also noch nicht für den Wittenberger Hof entstanden war. Jacopo war am 8. April 1500 zum »contrafeter und illuminist« des Kaisers bestellt worden, am 29. Februar 1504 erhielten er und Anton Kolb die letzte Restzahlung vom Kaiser für geleistete Dienste – wann genau er nach Wittenberg übersiedelte, lässt sich bislang nicht ermitteln.⁴⁴ Daran schließt sich eine noch weitergehende Überlegung an: Sollte das Bild eine Thematik des Celtis aufgreifen, ins Medium der Malerei übersetzen und ingeniös weiterführen oder aber implizierte das Gemälde nicht auch eine (möglicherweise freundschaftliche)

42 WIENER 2002A; HESS, G. 2002.

43 ROBERT/WIENER/BÜCHERT 2002, S. 14; zitiert wird Am. 4, 7f: »Ast me iam cano glabroque in vertice multa / Stultitia exagitat, dum Venus ipsa placet.«

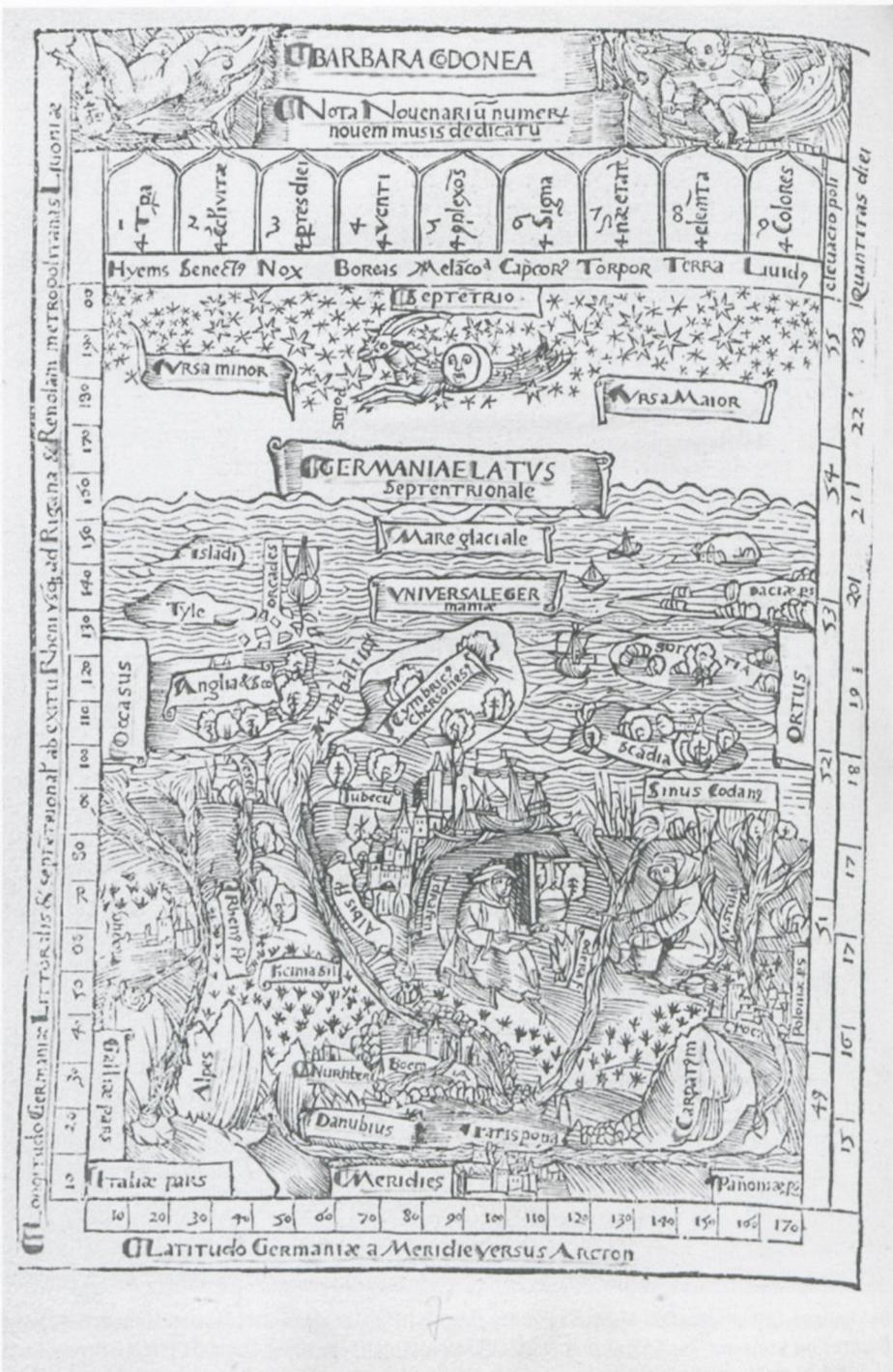
44 RUPPRICH 1956–69, hier Bd. 2, S. 33; warum aus der Formulierung des kaiserlichen Briefes, Jacopo sei »etlich zeit lang in unserm dinst« gewesen, geschlossen werden könne, dass das Dienstverhältnis im Februar 1504 »schon längere Zeit nicht mehr bestand« (so Rupprich), ist mir unklar. Die Identifizierung eines »Italicus quidam pictor«, der 1500 in Augsburg einen Unfall mit einem Hirsch hatte, mit Jacopo de' Barbari bleibt ganz spekulativ, siehe hierzu JACOBY 2002, ebenso der Vorschlag von LEVENSON 1978, die aufgrund der allgemeinen Erwähnung eines »Hofmalers« in Wittenberg 1503 Jacopo bereits zu diesem Zeitpunkt dort lokalisiert.



7 Konrad Celtis: Amores, Nürnberg 1502, fol. a6v: Albrecht Dürer: Philosophia (Exemplar der Sammlung Oskar Schäfer, Schweinfurt), aus: Wiener u.a. 2002, S. 28



8 Konrad Celtis: Amores, Nürnberg 1502, fol. a7r: Meister der Celtis-Illustrationen: Celtis als Dichter im Kreis antiker Götter und Musen (Exemplar der Sammlung Oskar Schäfer, Schweinfurt), aus: Wiener u.a. 2002, S. 29



9 Konrad Celtis: Amores, Nürnberg 1502, fol. a7r: Meister der Celtis-Illustrationen: Barbara Codonea, Illustration zum 4. Buch (Exemplar der Sammlung Oskar Schäfer, Schweinfurt), aus: Wiener u.a. 2002, S. 15

Polemik und Gegenposition zu Celtis und seinem Kreis? Ein zusätzliches Indiz in diese Richtung liefert ein wohl unmittelbar vor der »traurigen Muse« um 1502/03 entstandenes Gemälde de' Barbaris.⁴⁵ Dessen Ikonographie – Maria mit Kind und den Heiligen Johannes d.T. und Antonius Abbas an einem Brunnen in einer Landschaft – muss hier außer Acht bleiben. (Farbtafel 18) Ganz ungewöhnlich jedenfalls ist die Inschrift, die de' Barbaris Signatur und Caduceus auf einem Täfelchen ergänzt. Sie thematisiert den Neid, mit dem sich der Künstler offenbar konfrontiert sieht und verweist auf den gerechten Ruhm nach dem Tode: »Nur von den Lebenden nährt sich der Neid, er ruht mit dem Tode; / dann beschützt nach Verdienst jeden der eigene Wert.«⁴⁶ Dieser lateinische Text zitiert ausgerechnet zwei Zeilen vom Ende des ersten Buches der »Amores« des Ovid (1, 15, 39f.), in denen der Dichter sich und sein Tun verteidigt. Stellt sich de' Barbari also auf die Seite des antik-italienischen Autors Ovid und mokiert sich über die Nachahmungs- und Adaptationsversuche des nordalpinen Konrad Celtis und dessen Kreis?

Ein Kreis, zu dem unter den Künstlern vor allem Albrecht Dürer zählte, der dann 1506 während seiner Venedig-Reise eine sehr negative Charakterisierung Jacopos formulieren sollte, die sich vor dem hier skizzierten Hintergrund als Reaktion auf die Auseinandersetzungen des Jahres 1502/03 in Nürnberg erweisen würde:

Awch las jch ewch wissen, daz vill pesser moler hy [in Venedig] sind weder dawssen meister Jacob jst. Aber Anthoni Kolb schwer ein eyt, es lebte keim pessrer moler awff erden den Jacob. Dy andern spotten sein, sprechen: wer er gut, so belib er hy etc.⁴⁷

Die Polemik erweist sich auch daran, dass sich Dürer 1521 am Hof der Erzherzogin Margarete um »Jacops büchlein« (seine Studien zur Proportion oder sein Skizzenbuch?) bemühte, dies auch eigens im Tagebuch festhielt und also de' Barbaris Arbeiten zumindest teilweise doch sehr schätzte – zudem bekannte Dürer in den Widmungsentwürfen zu seinem Proportionstraktat 1523, als er »noch jung« gewesen sei, sich bei Jacopo begierig nach dessen Wissen um menschliche Proportionen erkundigt zu haben.⁴⁸ Der im Medium Kupferstich um 1501–04 ausgetragene Wettstreit zwischen de' Barbari und Dürer ist bekannt, wenngleich die fehlenden gesicherten Datierungen der Blätter die genauen Schritte nicht eindeutig zu rekonstruieren erlauben. Spekulieren lässt sich auch darüber, ob Dürers Leinwandgemälde »Herkules bekämpft die stymphalischen Vögel«, welches möglicherweise für das Wittenberger

45 LEVENSON 1978, S. 176–180, Kat.-Nr. 2: »c. 1503«; FERRARI 2006, S. 91–93, Kat.-Nr. 7: »1501–03 circa«.

46 »PASCIT[VR] IN VI / VIS LIV[O]R POST / FATA [QV]IESCIT / TVM [S]VVS EX / [MERITO] QVEMQVE TVETVR / HONOS // IA. [Caduceus] BF.« – Zu einer Deutung *ut pictura poesis* kurz SMAN 2003, S. 13–19, hier S. 14.

47 Dürer an Willibald Pirckheimer in Nürnberg, 7. Februar 1506 (RUPPRICH 1956–69, hier Bd. 1, S. 44, Brief Nr. 2); vgl. CRAWFORD LUBER 2005, S. 62–65 mit dem Versuch, die im Zusammenhang mit dieser Passage angesprochene erste Italien-Reise Dürers als Fehldeutung zu erweisen. – Zur Konkurrenz de' Barbari – Dürer siehe auch REBEL 1996, S. 181–186 und BIERENDE 2008.

48 RUPPRICH 1956–69, Bd. 1, S. 173: »Do sahe ich auch ander gut ding, von [...] Jacobs Walchs. Jch bat mein frauen umb maister Jacobs büchlein, aber sie sagt, sie hetts jhrem mohler zu gesagt.«

Schloss bestimmt gewesen war, nicht auch von Dürer als gemalte Selbst-Verteidigung gegen Neider und Gegner verstanden wurde und er deshalb dem Tugendheld seine Gesichtszüge lieh.⁴⁹ Präzise chronologisch fassen lässt sich dagegen eine andere Reaktion Dürers auf de' Barbari Ende 1501/Anfang 1502: Dürer platzierte auf dem Philosophia-Holzschnitt der »Amores« sein Monogramm genau in der Achse des zum Herzen der Philosophie aufsteigenden Streifens mit einer durch griechische Buchstaben gebildeten Stufenfolge, die von der *physiologia* (?) über die *septem artes liberales* zur *theologia* führt. Dürer scheint durch sein Monogramm nun für seine Malerei einen Platz in dieser Reihe als »zweite Natur« oder noch wahrscheinlicher: als eine achte freie Kunst zu reklamieren. Das Künstlermonogramm war in der Entwurfszeichnung um 1500 offenbar noch nicht vorgesehen, Dürer scheint es später und sehr wahrscheinlich doch erst nach Absprache mit Celtis ergänzt zu haben. Malerei als achte freie Kunst lautet nun aber auch die zentrale These von Jacopo de' Barbaris berühmtem Brief an Friedrich den Weisen, verfasst zwischen November 1500 und August 1501.⁵⁰ In diesem Fall scheint ziemlich eindeutig, dass Dürer kurzfristig auf die von de' Barbari ausführlich im Brief und wohl auch mündlich in Nürnberg entwickelte, neuartige kunsttheoretische Position reagierte und sie sich aneignete. In das Nürnberger Spektrum künstlerischer Karriere- und Selbstdarstellungsstrategien kam so mit Jacopo de' Barbaris Anspruch auf Theorie und »Neuheit« eine äußerst anspruchsvolle konkurrierende Richtung.⁵¹ Was immer der genaue Gegenstand dieser Auseinandersetzung gewesen sein könnte: eben Fragen der Proportionslehre und Kunsttheorie⁵², der Anspruch auf bestimmte Bilderfindungen⁵³, der Wettstreit um die Gunst des Kaisers oder Friedrichs des Weisen⁵⁴ oder aber unterschiedliche Auffassungen zur Übernahme antiker und italienischer Stilmodelle und Vorbilder (oder alles zusammen), Jacopo de' Barbari verstand sich selbst offenbar als besseren Musen-Liebhaber.

Dass gerade beim Vergleich »Italia – Germania« in diesen Jahren eine neue Qualität, ein neuer Anspruch von nordalpiner Seite erreicht wurde, zeigt nicht allein Celtis mit seinem »nationalen« Rekurs auf die »deutschen Musen« und seiner wenig späteren

49 Das Monogramm und die Datierung »1500« wohl von fremder Hand; siehe ANZELEWSKY 1991, S. 171–173, Kat.-Nr. 67 und zur Deutung HERMANN-FIORE 1992, v.a. S. 261–269, allerdings auch mit dem Vorschlag, das Gemälde sei für Dürers Haus gemacht.

50 Die Bedeutung des Monogramms und die Parallele zu de' Barbari betont bereits SCHAUERTE 2004; WUTTKE 1985, S. 14f. löst als »philargica« auf. – Der Originaltext des Briefes bei FERRARI 2006, S. 175f.

51 Zum Kontext SCHMID 2002; vgl. auch zu verschiedenen Formen des Künstlerselbstverständnisses KOERNER 1993.

52 Darauf deuten die berühmten Aussagen Dürers in den Widmungs-Entwürfen 1523 zum Vorwort seines Proportionstraktats (RUPPRICH 1956–69, Bd. 2, S. 31–33); vgl. nur BACH 1996 und BONNET 2001.

53 Darauf könnte 1533 die Aussage von Christian Egenolff, Buchdrucker in Frankfurt a.M., in einem Prozess um einen plagierenden Nachdruck hinweisen: »Den wiewol Albrecht Dürer, Jacob Maller zu Wittenberg vnd andere privilegia haben, das niemantz ire gemelt nachmallen darf, [...]« Zit. nach RUPPRICH 1956–69, hier Bd. 3, S. 454.

54 Etwa SCHMID 2003, S. 110f.; MÜLLER 2010.

Verortung Dürers in einer europäischen Topographie aus Griechenland, Italien, Gallien, Pannonien, Sarmatien und dem Teutonischen.⁵⁵ Eine ähnliche Tendenz scheint Christoph Scheurls Rede an der Universität Bologna anzudeuten, ebendort am 20. Januar 1506 unter dem Titel »De laudibus Germaniae« gedruckt und in der zweiten, in Leipzig erschienenen Auflage von 1508, um einen Passus zu Dürer erweitert. Selbstbewusst wird hier die Werkstatt und Malerei Cranachs auf eine Stufe mit derjenigen Francesco Francias gestellt. Scheurl ist im Übrigen auch der erste, der in dieser ergänzten Passage Dürer zugesteht, nicht nur »zweiter Apelles« zu sein, sondern diesen (und damit die Antike) auch »besiegt« zu haben.⁵⁶ Dass Jacopo de' Barbari 1507 Wittenberg endgültig verließ und nach dem Abklingen der dort ausgebrochenen Epidemie nicht zurückkehrte, indessen zunächst an den Brandenburgischen Hof, dann an diejenigen Philipps von Burgund und der Erzherzogin Margarete von Österreich weiterzog, ließe sich ebenfalls auch als Konsequenz daraus verstehen, dass die gegnerische Fraktion den Wettstreit nicht nur in Nürnberg, sondern nun auch in Wittenberg für sich entschieden hatte.

Bereits 1534 verließen die Musen Deutschland wieder in Richtung ihrer ursprünglichen Heimat Griechenland. So beschreibt es jedenfalls ein in dieses Jahr datiertes Gedicht des Hans Sachs; dessen »Klagred der Neün Muse oder künst vber Teütschlandt« wurde von Georg Pencz mit einem Holzschnitt illustriert und ab dem folgenden Jahr in Nürnberg als Einblattdruck vertrieben. (Abb. 10) Grund für den Auszug war, so Sachs, der aktuell allerorten herrschende Geiz gegenüber den Künsten, aber auch ihr Niedergang im Gefolge der Reformationswirren:

Nun seynt all künst worden gemein / Und worden unwert und veracht / [...] / Wer gelt hat / der hat was er will / Derhalb so gilt die kunst nit vil / Weil sie nit treget brot ins hauß / Des seint wir gar gestossen auß.⁵⁷

Aufgerufen wurde, vor allem auch unübersehbar im Holzschnitt, das in anderen Zusammenhängen so positiv beschworene Bild vom »Wald, der den Musen gefällt« und noch genauer: vom »deutschen Wald«, dessen unwirtschaftlichen Gefilden die Musen nun freilich frierend, blass und hungrig den Rücken kehrten – der »Kulturtransfer« erscheint hier als gescheitert.⁵⁸

Dabei hatte die Aneignung und Adaptation der Musen in Deutschland eigentlich gute Fortschritte gemacht: Die humanistisch-philologischen Kenntnisse über die antiken Schutzgöttinnen der Künste wurden mit der *editio princeps* von Lilio Gregorio Giraldis »Syntagma de Musis« in Straßburg 1511 entscheidend befördert. Die kleinen Textholzschnitte zu den neun Schwestern in dieser Ausgabe verzichteten

55 Das Dürer-Epigramm erstmals bei WUTTKE 1967, hier 322.

56 RUPPRICH 1956–69, Bd. 1, S. 292f.

57 FALK 1991, S. 254, Kat.-Nr. 151; MORALL 2001, S. 244f.

58 Vgl. nur Celtis' Ode »Ad Sepulchrum disidaemonem«, in: CELTIS 2008, S. 86 (Oden I, 16): »Silva placet Musis, urbs est inimica poetis / et male sana cohors.« – Zum »deutschen Wald« und den Spezifika von »Germania« siehe nur WOOD 1993; ROBERT 2003, S. 378–394; GÜNTHER 2003; HIRSCHI 2005, etwa S. 329–356; BIERENDE 2008.

Klagred der Neün Muse oder künst vber Teütschlandt



10 Georg Pencz: Klagred der Neün Muse oder künst vber Teütschlandt, Holzschnitt, 1534, aus: Falk 1991, S. 254

dabei auf alle antiken oder italienischen Vorbilder und stellen frei erfundene, nord-alpine Jungfrauen dar.⁵⁹ (Abb. 11) Während hier die Musen vollkommen adaptiert und »heimisch« erscheinen, lässt sich für den Kunstdiskurs ab 1515 nachweisen, dass nun explizit zwischen einem »welschen« und »deutschen« Stil unterschieden werden konnte – eine Differenzierung, die mit den 1530er Jahren endgültig etabliert war.⁶⁰ Ein Bemühen um adäquate Terminologie zu den Bildkünsten motivierte offenbar 1516 in Augsburg auch den Druck des »Promptuarium vocabulorum aedium partium, locorum, artificum, instrumentorum multarum« von Johannes Pinicianus, vermutlich das erste ausschließlich Künste und Handwerke behandelnde gedruckte Buch nördlich der Alpen überhaupt.⁶¹ Pinicianus wollte mit diesem Wörterbuch des Lateinischen und Deutschen – so erläutert er in seiner Widmung an Konrad Peutinger – der Augsburger Jugend ein Vokabular zum Gespräch über Architektur, Handwerke, darunter Malerei und Bildhauerei, Werkzeuge und Hauswesen auf dem Niveau der italienischen Diskussion zur Verfügung stellen. Der Text basiert

59 Abgebildet bei DI LORENZO 1991; vgl. auch ENENKEL 2002.

60 Eine Zusammenstellung der bislang bekannten Quellen bei ESER 2000.

61 Dazu aus anderer Perspektive SMET 1995.



11 Lilio Gregorio Giraldi: Syntagma de Musis, Straßburg 1511: Muse Kalliope, aus: Di Lorenzo 1991, Saggi, S. 169

dabei weitgehend auf drei italienischen Werken, insbesondere dem seit rund zwanzig Jahren publizierten, sehr erfolgreichen Lexikon »De partibus aedium« von Francesco Maria Grapaldi (1494), daneben dem »Speculum Lapidum« des Camillo Leonardi (1502) und Roberto Valturios »De re militari«. Die italienischen Handbücher wurden allerdings um Einträge und insbesondere um die deutschen Begriffe zu den Lemmata erweitert und »angepasst«.

Rund einhundert Jahre nach dem Einzug der Musen auf das Gebiet der »Germania« à la Celtis und fünfzig Jahre nach Hans Sachs' Klage über ihren erneuten Auszug findet sich dann im gereimten Prolog zum 1588 gedruckten »Stauffenberg«, möglicherweise von Johann Fischart verfasst, eine dritte Alternative, über die die Musen eigentlich noch trauriger hätten sein müssen: Sind sie hier doch nun radikal und explizit gegen die »Alt Teutsch Tugendmutsamkeit« ausgetauscht worden.⁶² Homers Heldenepen und andere antike Exempla werden zwar als Vergleichsfolie aufgerufen – zumindest in diesem Kontext scheint aber an die Stelle einer *translatio artium* über die Alpen der »nationale« Stolz und ein ausgeprägtes Bewusstsein für das »Eigene« getreten zu sein.

62 HAUFFEN 1895, S. XLVII–LV und 263–352.

Literatur

- ANZELEWSKY 1991: Anzelewsky, Fedja: Albrecht Dürer. Das malerische Werk, 2. Auflage, Berlin 1991.
- ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994: Asemissen, Hermann U.; Schweikhart, Gunter: Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994.
- BAADER 2003: Baader, Hannah: Das fünfte Element oder Malerei als achte Kunst. Das Porträt des Mathematikers Fra Luca Pacioli, in: Rosen, Valeska von; Krüger, Klaus; Preimesberger, Rudolf (Hg.): Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, München/Berlin 2003, S. 177–203.
- BACH 1996: Bach, Friedrich T.: Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst, Berlin 1996.
- BARON 1967: Baron, Frank: The Beginning of German Humanism. The life and work of the wandering humanist Peter Luder, Ann Arbor 1967.
- BARYTE 1990: Baryte, Bernard: The »Ill-Matched Couple«, in: Achademia Leonardi Vinci 3 (1990), S. 133–139.
- BAXANDALL 1965: Baxandall, Michael: Guarino, Pisanello, and Manuel Chrysoloras, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 28 (1965), S. 183–204.
- BIANO 2003: Bianco, Maurizio M.: Ridiculi senes: Plauto e i vecchi da commedia, Palermo 2003.
- BIERENDE 2008: Bierende, Edgar: Fremder und heimischer Stil – Humanisten und Künstler auf der Suche nach der eigenen Identität. Stil der Alten: *horridus* und *obsoletus*, in: Hoppe, Stephan; Müller, Matthias; Nußbaum, Norbert (Hg.): Stil als Bedeutung in der nord-alpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft, Regensburg 2008, S. 135–159.
- BOLI 1988: Boli, Todd: Boccaccio's *Trattatello in laude di Dante*, Or Dante Resartus, in: Renaissance Quarterly 41 (1988), S. 389–412.
- BONNET 2001: Bonnet, Anne-Marie: »Akt« bei Dürer, Köln 2001.
- BÖCKEM 2010: Böckem, Beate: Jacopo de' Barbari: Ein Apelles am Fürstenhof? Die Allianz von Künstler, Humanist und Herrscher im Alten Reich, in: Müller, Matthias u.a. (Hg.): Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, Berlin 2010, S. 23–33.
- BRAMBACH CAPPEL 1991: Brambach Cappel, Carmen: Leonardo, Tagliente, and Dürer: »La scienza del far di groppi«, in: Achademia Leonardi Vinci 4 (1991), S. 72–98.
- BUTTAY-JUTIER 2008: Buttay-Jutier, Florence: Fortuna. Usages politique d'une allégorie morale à la Renaissance, Paris 2008.
- CAMPBELL 1995: Campbell, Stephen J.: »Sic in amore furens«. Painting as Poetic Theory in the Early Renaissance, in: I Tatti Studies 6 (1995), S. 145–168.
- CELTIS 2008: Celtis, Conrad: Oden, Epoden, Jahrhundertlied. Libri Odarum quattuor, cum Epodo et Saeculari Carmine (1513), hg. von Eckhart Schäfer, Tübingen 2008
- CLAIR 2005: Clair, Jean (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005.
- COLLARETA 1986: Collareta, Marco: Un mosaico fiorentino nel museo di Cluny, in: Rivista d'arte. Studi documentari per la storia delle arti in Toscana 38 (1986), S. 287–290.
- COUPE 1967: Coupe, William: Ungleiche Liebe. A sixteenth-century topos, in: Modern Language Review 62 (1967), S. 661–671.
- CRAWFORD LUBER 2005: Crawford Lubber, Katherine: Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance, Cambridge 2005.

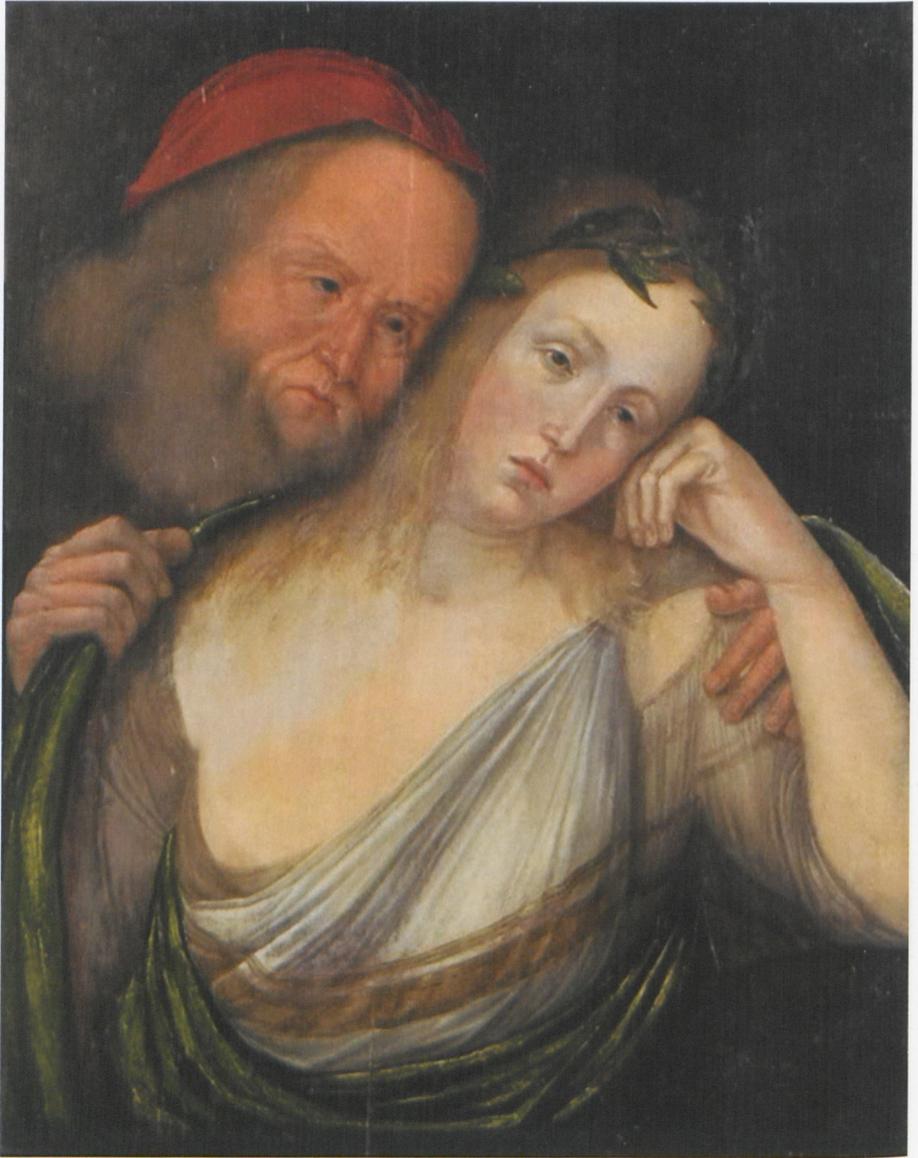
- CRÉPIN-LEBLOND 2010: Crépin-Leblond, Thierry: Kat.-Nr. 185, in: Taburet-Delahae, Elisabeth u.a. (Hg.): France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance, Paris 2010.
- CURCELLE 1967: Curcelle, Pierre: La consolation de Philosophie dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce, Paris 1967, S. 185.
- DI LORENZO 1991: Di Lorenzo, Andrea u.a. (Hg.): Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, 2 Bde., Modena 1991.
- ENENKEL 2002: Enenkel, Karl A.: The Making of 16th Century Mythography: Giraldis *Syntagma de Musis* (1507, 1511 and 1539), *De deis gentium historia* (ca. 1500–1548) and Julien de Havrech's *De cognominibus deorum gentilium* (1541), in: *Humanistica Lovaniensia* 51 (2002), S. 9–53.
- ESER 2000: Eser, Thomas: »Künstlich auf welsch und deutschen sitten«. Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550, in: Guthmüller, Bodo (Hg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance, Wiesbaden 2000, S. 319–361.
- FAGNART 2005: Fagnart, Laure: »Couple mal asserti en joyeuse compagnie«: un tableau anversois autrefois attribué à Léonard de Vinci, in: Dacos, Nicole; Dulière, Cécile (Hg.): Italia Belgica, Turnhout 2005, S. 103–110.
- FALK 1991: Falk, Tilman (Hg.): Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700. Bd. XXXI, Roosendaal 1991.
- FERRARI 2006: Ferrari, Simone: Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer, Mailand 2006.
- FUESING 1997: Fuesing, Thomas: Liebe, Laster und Gelächter. Komödienhafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, Bonn 1997.
- GERRITSEN 2009: Gerritsen, Willem P.: Die Miniaturen des Genter Boethius-Druckes von 1485 und ihre Entsprechungen in Drucken und Handschriften, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 58 (2009), S. 127–136.
- GITTES 2008: Gittes, Tobias Foster: Boccaccio's Naked Muse. Eros, culture, and the mythopoetic imagination, Toronto u.a. 2008.
- GOTHEIN 1949: Gothein, Eberhard (Hg.): Boethius: De consolatione philosophiae/Trost der Philosophie, Zürich 1949.
- GROOS 1998: Groos, Ulrike: *Ars Musica* in Venedig im 16. Jahrhundert, Hildesheim u.a. 1998.
- GROTE 1954–59: Grote, Ludwig: Die »Vorder-Stube« des Sebald Schreyer. Ein Beitrag zur Rezeption der Renaissance in Nürnberg, in: *Anzeiger des Germanischen National-Museums* (1954–59), S. 43–67.
- GÜNTHER 2003: Günther, Hubertus: Die ersten Schritte in die Neuzeit, in: Nußbaum, Norbert u.a. (Hg.): Wege zur Renaissance, Köln 2003, S. 31–87.
- HAUFFEN 1895: Hauffen, Adolf (Hg.): Johann Fischarts Werke. Eine Auswahl, 3 Teile, Stuttgart o.J. [1895], Bd. 1.
- HELAS 1999: Helas, Philine: Fortuna-Occasio. Eine Bildprägung des Quattrocento zwischen ephemerer und ewiger Kunst, in: *Städel-Jahrbuch n.s.* 17 (1999), S. 101–124.
- HERMANN-FIORE 1992: Hermann-Fiore, Kristina: Il tema »Labor« nella creazione artistica del Rinascimento, in: Winner, Matthias (Hg.): Der Künstler über sich in seinem Werk, Weinheim 1992, S. 245–292.
- HERMANT 2010: Hermant, Maxence: Kat.-Nr. 145, in: Taburet-Delahae, Elisabeth u.a. (Hg.): France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance, Paris 2010, S. 290.
- HESS 1998: Hess, Daniel: Kat.-Nr. 12, in: Schuttwolf, Allmuth (Hg.): Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter, Ostfildern-Ruit 1998, S. 32f.

- HESS/ESER 2012: Hess, Daniel; Eser, Thomas (Hg.): Der frühe Dürer, Nürnberg 2012.
- HESS, G. 2002: Hess, Günter: Die verhinderte Erforschung des Nordens: Lübeck. Celtis' früher Tod und das erstaunliche Nachleben der Amores, in: Robert, Jörg; Wiener, Claudia; Büchert, Gesa (Hg.): Amor als Topograph. 500 Jahre Amores des Conrad Celtis, Schweinfurt 2002, S. 171f.
- HESS, U. 2002: Hess, Ursula: Kat.-Nr. 11, in: Robert, Jörg; Wiener, Claudia; Büchert, Gesa (Hg.): Amor als Topograph. 500 Jahre Amores des Conrad Celtis, Schweinfurt 2002, S. 70–72.
- HIRSCHI 2005: Hirschi, Caspar: Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 2005.
- HOPPE 2008: Hoppe, Stephan: Stil als *Dünne* und *Dichte* Beschreibung. Eine konstruktivistische Perspektive auf kunstbezogene Stilbeobachtungen unter Berücksichtigung der Bedeutungsdimension, in: Hoppe, Stephan; Müller, Matthias; Nußbaum, Norbert (Hg.): Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft, Regensburg 2008, S. 49–103.
- JACOBY 2002: Jacoby, Joachim: Arbeitsunfall eines Malers im Jahr 1500. Überlegungen zu Jacopo de' Barbari, in: Dresdener Kunstblätter 46/1 (2002), S. 24–28.
- JAEGER 1999: Jaeger, C. Stephen: Ennobling Love. In Search of a Lost Sensibility, Philadelphia 1999.
- JAUMANN 1999: Jaumann, Herbert: Das dreistellige Translatio-Schema und einige Schwierigkeiten mit der Renaissance in Deutschland. Konrad Celtis' *Ode ad Apollinem* (1486), in: Vogt-Spira, Gregor; Rommel, Bettina (Hg.): Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma, Stuttgart 1999, S. 335–349.
- KOERNER 1993: Koerner, Joseph L.: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago 1993.
- KOLSKY 1991: Kolsky, Stephen: Mario Equicola. The real courtier, Genf 1991.
- KOOS 2006: Koos, Marianne: Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts. Giorgione, Tizian und ihr Umkreis, Berlin 2006.
- LEVENSON 1978: Levenson, Jay Alan: Jacopo de' Barbari and Northern Art of the Early Sixteenth Century, Ph.D. diss. New York University 1978.
- LUCKEN 2003: Lucken, Christopher: Les Muses de Fortune. Boèce, le *Roman de la Rose* et Charles d'Orléans, in: Foehr-Janssens, Yasmina; Métry, Emmanuelle (Hg.): La Fortune. Thèmes, représentations, discours, Genf 2003, S. 145–175.
- LUDWIG 1996: Ludwig, Walther: Der Ritt des Dichters auf dem Pegasus und der Kuß der Muse – zwei neuzeitliche Mythologeme (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philolog.-hist. Kl. 1996/3), Göttingen 1996.
- LUH 2001: Luh, Peter: Kaiser Maximilian gewidmet. Die unvollendete Werkausgabe des Conrad Celtis und ihre Holzschnitte, Frankfurt a.M. 2001.
- MAIER 1955: Maier, Bruno (Hg.): Baldassare Castiglione: Il cortegiano, Turin 1955.
- MARX 2007: Marx, Barbara: Wandering objects, migrating artists: the appropriation of Italian Renaissance art by German courts in the sixteenth century, in: Roodenburg, Herman (Hg.): Cultural Exchange in Early Modern Europe, Bd. 4: Forging European Identities, 1400–1700, Cambridge 2007, S. 178–226.
- MAZAL 1988: Mazal, Otto: Der Aristoteles des Herzogs von Atri. Die Nikomachische Ethik in einer Prachthandschrift der Renaissance, Graz 1988.
- MORALL 2001: Morall, Andrew: Jörg Breu the Elder. Art, culture and belief in Reformation, Augsburg/Aldershot 2001.

- MUHLACK 2002: Muhlack, Ulrich: Humanistische Historiographie und das Projekt der »Germania illustrata«, ein Paradigma der Diffusion des Humanismus, in: Helmrath, Johannes; Muhlack, Ulrich (Hg.): Diffusion des Humanismus. Studien zur nationalen Geschichtsschreibung europäischer Humanisten, Göttingen 2002, S. 142–158.
- MÜLLER 2001: Müller, Gernot M.: Die »Germania generalis« des Conrad Celtis. Studien mit Edition, Übersetzung und Kommentar, Tübingen 2001.
- MÜLLER 2008: Müller, Matthias: Von der allegorischen Historia zur Historisierung eines germanischen Mythos'. Die Bedeutung eines italienischen Bildkonzepts für Cranachs Schlafende Quellnymphe, in: Hoppe, Stephan; Müller, Matthias; Nußbaum, Norbert (Hg.): Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft, Regensburg 2008, S. 161–187.
- MÜLLER 2010: Müller, Matthias: Im Wettstreit mit Apelles. Hofkünstler als Akteure und Rezeptureure im Austausch- und Konkurrenzverhältnis europäischer Höfe zu Beginn der Frühen Neuzeit, in: Paravicini, Werner; Wettlaufer, Jörg (Hg.): Vorbild, Austausch, Konkurrenz. Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung, Ostfildern 2010, S. 173–195.
- NAGEL/WOOD 2010: Nagel, Alexander; Wood, Christopher: Anachronic Renaissance, New York 2010.
- PALLUCCHINI/ROSSI 1983: Pallucchini, Rodolfo; Rossi, Francesco Rossi: Giovanni Cariani, Bergamo 1983, S. 122 (Kat. 40).
- PFISTERER 1998: Pfisterer, Ulrich: »Soweit die Flügel meines Auges tragen« – Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 42 (1998), S. 205–251.
- PFISTERER 2001: Pfisterer, Ulrich: Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64 (2001), S. 305–330.
- PFISTERER 2002: Pfisterer, Ulrich: Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430–1445, München 2002.
- PFISTERER 2005: Pfisterer, Ulrich: *Visio* und *Veritas*. Augentäuschung als Erkenntnisweg in der nordalpinen Malerei am Übergang von Spätmittelalter zu Früher Neuzeit, in: Büttner, Frank; Wimböck, Gabriele (Hg.): Die Autorität des Bildes, Münster 2005, S. 151–203.
- PFISTERER 2008A: Pfisterer, Ulrich: Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers, in: Locher, Hubert; Schneemann, Peter (Hg.): Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im »Bild-Diskurs«. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Berlin 2008, S. 95–117.
- PFISTERER 2008B: Pfisterer, Ulrich: Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance – oder: Das erste Jahrhundert der Medaille, Berlin 2008.
- PFISTERER 2011: Pfisterer, Ulrich: Die Entdeckung des »Nullpunktes« – Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350–1650, in: Pfisterer, Ulrich; Wimböck, Gabriele (Hg.): *Novità* – Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600, Berlin 2011, S. 7–85.
- PHILLIPS-COURT 2010: Phillips-Court, Kristin: The Petrarchan Lover in Cinquecento Comedy, in: *Modern Language Notes* 125 (2010), S. 117–140.
- POZZOLO 2008: Pozzolo, Enrico M. dal: *Colori d'Amore*. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento, Treviso 2008.
- REBEL 1996: Rebel, Ernst: Albrecht Dürer. Maler und Humanist, München 1996.
- RENGER 1985: Renger, Konrad: Alte Liebe, gleich und ungleich. Zu einem satirischen Bildthema bei Jan Massys, in: Cavalli-Björkman, Görel (Hg.): *Netherlandish Manierism*, Stockholm 1985, S. 35–46.
- REUSS 2005: Reuss, Gabriela: Kat.-Nr. 54, in: *CLAIR* 2005, S. 154.

- ROBERT 2002: Robert, Jörg: *Carmina Pieridum nulli celebrata priorum*. Zur Inszenierung von Epochenwende im Werk des Conrad Celtis, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 124 (2002), S. 92–121.
- ROBERT 2003: Robert, Jörg: Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich, Tübingen 2003.
- ROBERT/WIENER/BÜCHERT 2002: Robert, Jörg; Wiener, Claudia; Büchert, Gesa (Hg.): Amor als Topograph. 500 Jahre Amores des Conrad Celtis, Schweinfurt 2002.
- ROODENBURG 2007: Roodenburg, Herman (Hg.): Cultural Exchange in Early Modern Europe, Bd. 4: Forging European Identities, 1400–1700, Cambridge 2007.
- RUPPRICH 1934: Rupprich, Hans: Der Briefwechsel des Konrad Celtis, München 1934.
- RUPPRICH 1956–69: Rupprich, Hans: Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlass, 3 Bde, Berlin 1956–69.
- RYLANDS 1992: Rylands, Philip: Palma Vecchio, Cambridge 1992.
- SANDER 2004: Sander, Jochen: Italienische Gemälde im Stadel 1300–1550. Oberitalien, die Marken und Rom, Mainz 2004.
- SASS 2011: Saß, Maurice: Ungleichere Wettkampf. Nationalkodierende und regionalspezifische Bewertungsmaßstäbe im transalpinen Kulturaustausch, in: Müller, Jan-Dirk u.a. (Hg.): Aemulatio, Berlin u.a. 2011, S. 75–133.
- SCHAUERTE 2004: Schauerte, Thomas: Von der »Philosophia« zur »Melancholia I«. Anmerkungen zu Dürers Philosophie-Holzschnitt für Konrad Celtis, in: Pirkheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung 19 (2004) (= Themenheft: Konrad Celtis und Nürnberg), S. 117–139.
- SCHAUERTE 2010: Schauerte, Thomas: Die deutschen Apelliden. Anmerkungen zu humanistischen und nationalen Aspekten in höfischen Bildwerken der Dürerzeit, in: Müller, Matthias u.a. (Hg.): Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, Berlin 2010, S. 35–43.
- SCHIRRMEISTER 2003: Schirrmeister, Albert: Triumph des Dichters. Gekrönte Intellektuelle im 16. Jahrhundert, Köln u.a. 2003.
- SCHMALE 2003: Schmale, Wolfgang: Das Konzept »Kulturtransfer« und das 16. Jahrhundert, in: Schmale, Wolfgang (Hg.): Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert, Innsbruck u.a. 2003, S. 41–61.
- SCHMID 2002: Schmid, Wolfgang: Strategien künstlerischer Selbstdarstellung in Nürnberg um 1500. Zum Selbstbildnis des Adam Kraft am Sakramentshaus in St. Lorenz, in: Kammel, Frank M. (Hg.): Adam Kraft. Die Beiträge des Kolloquiums im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2002, S. 231–252.
- SCHMID 2003: Schmid, Wolfgang: Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500, Trier 2003.
- SCHOCH 2001: Schoch, Rainer: »Archetypus triumphantis Romae«. Zu einem gescheiterten Buchprojekt des Nürnberger Frühhumanismus, in: Müller, Uwe; Drescher, Georg; Petersen, Ernst (Hg.): 50 Jahre Sammler und Mäzen. Der Historische Verein Schweinfurt seinem Ehrenmitglied Dr. phil. h.c. Otto Schäfer (1912–2000) zum Gedenken, Schweinfurt 2001, S. 261–298.
- SCHUSTER 1991: Schuster, Peter-Klaus: Melancholia I. Dürers Denkbild, 2 Bde., Berlin 1991, Bd. 2.
- SCHUTTWOLF 1998: Schuttwolf, Allmuth (Hg.): Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter, Ostfildern-Ruit 1998.
- SCOTT 1994: Scott, Curtis R. (Hg.): Paintings from Europe and the Americas in The Philadelphia Museum of Art. A Concise Catalogue, Philadelphia 1994.

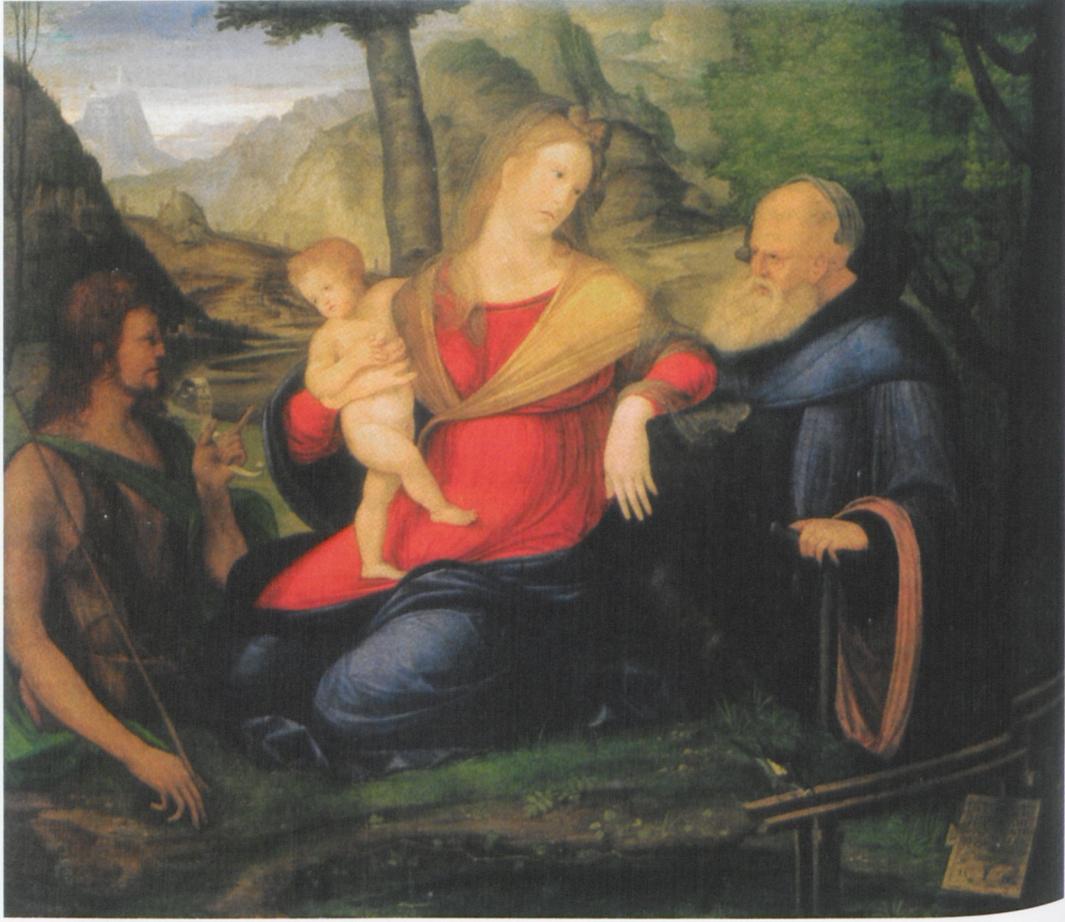
- SERAFINI 2001: Serafini, Alessandro: Kat.-Nr. IV.15, in: SEIPEL 2001, S. 54.
- SEIPEL 2001: Seipel, Wilfried (Hg.): *Dipingere la musica*. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, Wien/Mailand 2001.
- SILVER 1984: Silver, Larry: *The Paintings of Quinten Massys*, Oxford 1984.
- SMAN 2003: Sman, Gert J. van der: *Le Siècle de Titien. Gravures vénétiennes de la Renaissance*, Zwolle 2003.
- SMET 1995: Smet, G. de: *Das Promptuarium Vocabulorum* des Joannes Pinicianus. Augsburg 1516, in: Lerchner, Gotthard; Schröder, Marianne; Fix, Ulla (Hg.): *Chronologische, areale und situative Varietäten des Deutschen in der Sprachhistoriographie*. Festschrift für Rudolf Grosze, Frankfurt a.M. 1995, S. 185–200.
- STEWART 1977: Stewart, Alison G.: *Unequal Lovers. A study of unequal couples in Northern art*, New York 1977.
- VÖLKELE 2003: Völkel, Markus: »Romanität«/»Germanität«, in: Schmale, Wolfgang (Hg.): *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*, Innsbruck u.a. 2003, S. 247–260.
- WALDBURG WOLFEGG 1998: Waldburg Wolfegg, Christoph Graf zu: *Venus und Mars. Das Mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg*, München 1998.
- WIENER 2002A: Wiener, Claudia: *Quatuor latera Germaniae*. Die *Amores* als Beschreibung Deutschlands nach den vier Himmelsrichtungen, in: WIENER U.A. 2002, S. 93–106.
- WIENER 2002B: Wiener, Claudia: *spes et ratio studiorum in Caesare tantum*. Celtis' Beziehungen zu Maximilian I., in: WIENER U.A. 2002, S. 75–84.
- WIENER U.A. 2002: Büchert, Gesa; Robert, Jörg; Wiener, Claudia (Hg.): *Amor als Topograph*. 500 Jahre *Amores* des Conrad Celtis, Schweinfurt 2002.
- WIPFLER 2010: Wipfler, Esther P.: Die Erfindung der schönen Melancholie im 16. Jahrhundert, in: Augustyn, Wolfgang; Lauterbach, Iris (Hg.): *Rondo*. Beiträge für Peter Diemer zum 65. Geburtstag, München 2010, S. 59–66.
- WOOD 1993: Wood, Christopher: *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 1993.
- WORSTBROCK 1965: Worstbrock, Franz J.: *Translatio artium. Über die Herkunft und Entwicklung einer kulturhistorischen Theorie*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 47 (1965), S. 1–22.
- WORSTBROCK 1995: Worstbrock, Franz J.: Konrad Celtis. Zur Konstitution des humanistischen Dichters in Deutschland, in: Boockmann, Hartmut u.a. (Hg.): *Literatur, Musik und Kunst im Übergang von Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 1995, S. 9–35.
- WUNDER 2007: Wunder, Heide: Frauen in der Musikkultur frühneuzeitlicher Städte des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation. Fundstücke und Interpretationen, in: Rode-Breymann, Susanne u.a. (Hg.): *Orte der Musik: kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, Köln u.a. 2007, S. 9–32.
- WUTTKE 1967: Wuttke, Dieter: Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30 (1967), S. 321–325.
- WUTTKE 1980: Wuttke, Dieter: Dürer und Celtis: Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus. Jahrhundertfeier als symbolische Form, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 10 (1980), S. 73–129.
- WUTTKE 1985: Wuttke, Dieter: Humanismus als integrative Kraft. Die *Philosophia* des deutschen »Erzhumanisten« Conrad Celtis, Nürnberg 1985.
- WUTTKE 2000: Wuttke, Dieter: Drei Celtis-Funde, in: Auhagen, Ulrike u.a. (Hg.): *Horaz und Celtis*, Tübingen 2000, S. 323–327.
- ZAMPERINI 2009: Zamperini, Alessandra: Kat.-Nr. 44, in: Pozzolo, Enrico M. Dal; Puppi, Lionello (Hg.): *Giorgione*, Mailand 2009, S. 424f.



FT 16 Jacopo de' Barbari: Sog. Ungleiches Paar, Öl, 1503, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection



FT 17 Giovanni Cariani (oder Werkstatt des Bernardino Licinio): Älterer Musiker und junge Frau, Öl, um 1515–1530, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Wien, aus: Seipel 2001, S. 254



FT 18 Jacopo de' Barbari: Madonna mit Kind und den Hll. Johannes d.Z. und Antonius Abbas, Öl, um 1502/03, Louvre, Paris