

Ulrich Pfisterer

Die Kraft der Libido

Peter Flötners Holzschuher-Pokal und der Fortschritt der Kunst

Jeff Koons Werkserie *Made in Heaven* aus den Jahren 1990/91 stellt in vieler Hinsicht den Höhe- und Endpunkt eines künstlerischen Anliegens dar, das seit den 1960er Jahren mit Sexualität und dann auch Pornographie arbeitete. Koons zeigt – in einer Reihe von foto-realistischen Gemälden und Skulpturen unterschiedlicher Materialität und Größe – vor allem verschiedene Momente des Geschlechtsverkehrs des Künstlers mit dem Porno-Model Cicciolina (Ilona Staller, die Koons 1991 heiratete) in einer an damalige Sexfilme und Vergnügungsetablissemments angelehnten Bildästhetik (Abb. 1). Die Transgression



1 Jeff Koons, *Ilona on Top (Rosa Background)*, aus der Serie *Made in Heaven*, 1990, Privatsammlung

zielt natürlich auf die Fassade der zeitgenössischen Moral, mehr aber wohl noch auf eine Dekonstruktion von Vorstellungen zur Kreativität des Künstlers und zum vermeintlich exklusiven Wesen von ‚Kunst-Bildern‘. Diese erscheinen hier aus einem Genre adaptiert, das nach verbreiteter Vorstellung über ein limitiertes Set von immer gleichen Szenen hinaus, die schlichtesten Voyeurismus und Triebbefriedigung wie kommerzielle Interessen gleichermaßen bedienen, nichts zu bieten hat. Im Ergebnis wollte Koons durch das Arbeiten mit diesem verdrängten, riesigen Bilderschatz eine „Verbreiterung der Kommunikationsbasis“ erreichen. Bemerkenswert und von Koons mitbedacht ist dabei auch, dass Cicciolina ihrerseits einen eigenen Stil pornographischer Aufnahmen zu entwickeln versucht hatte, der übersteigerte Künstlichkeit und zugleich einfache Wahrheit, nämlich angeblich echte Liebe und Reinheit, verbinden und filmisch die Realitätsebenen überwinden wollte. Bei beiden, Koons wie Cicciolina, geht es also in gewisser Weise um ein neues Verhältnis von Kunst/Künstlichkeit und ‚echtem Leben‘/Wahrheit, um die Möglichkeiten einer ‚Grenzüberschreitung‘, wie sie Pornographie und die imaginative Kraft der Libido erzeugen kann.¹

Ohne damit Koons *Made in Heaven*-Serie gedeutet zu haben, sei hier nur der eine zentrale Aspekt herausgegriffen, den die künstlichen Hochglanzoberflächen der Werke und Bilder, die den Künstler beim Sex mit seiner zukünftigen Ehefrau zeigen, besonders zu betonen scheinen: Pornographie ist eine maximal künstliche Inszenierung, die aber zugleich in singulärer Weise die Kraft hat, diese Künstlichkeit vollkommen vergessen zu machen und dem Betrachter die perfekte Illusion von Teilnahme und Wirklichkeit zu bieten. Gradmesser und Beweis für diese Wirkmacht ist das Ausmaß der lustvollen Reaktion der Betrachtenden. Pornographie erscheint so nicht allein als ein Musterbeispiel für die *power of images*, sondern Pornographie ist viel mehr: ein Musterbeispiel dafür, wie es gerade künstliche Bilder schaffen, vollkommen ‚durchsichtig‘ auf eine scheinbare Realität hin zu werden, ihre künstlich-künstlerische Opazität vollkommen zu negieren, um nur noch Fenster für Betrachterphantasien zu sein. Dies dürfte den Betrachtern in der Galerie- und Museumsinszenierung von Koons *Made in Heaven*-Serie freilich kaum gelingen. Der Kontext Kunst, so scheint Koons weiter signalisieren zu wollen, ist in dieser Hinsicht dem Kontext Pornographie erneut unterlegen.

So verstanden, müsste Pornographie – oder vielleicht offener formuliert: alle deziert sexualisierten Bilder – heute nicht nur ein zentrales Feld für Gender-Forschungen, sondern ganz allgemein der bild- und kunsttheoretischen Überlegungen sein. Das haben

1 Dazu Thomas Zaunschirm: Kunst als Sündenfall. Die Tabuverletzungen des Jeff Koons, Freiburg i. Br. 1996, v. a. S. 59–68; zum Kontext Dominique Baqué: Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain, Paris 2002. – Ich spreche deshalb von Höhe- und Endpunkt eines bestimmten, männlich dominierten künstlerischen Anliegens, da sich ab den 1990er Jahren ein neues Bemühen von Künstlerinnen und Autorinnen konstatieren lässt, das sehr offen weibliche Sexualität, teils geradezu ‚weibliche Pornographie‘ (und Prostitution) thematisiert; vgl. neben der Video-Performance von Andrea Fraser, bei der ein Sammler Geld für Sex mit der Künstlerin bezahlte (Untitled 2003), etwa Christian Authier: Le nouvel ordre sexuel, Paris 2002.

in den letzten Jahren vor allem die philosophische Ästhetik, die Kultur- und Kunstwissenschaft zu Moderne und Gegenwart, zu Foto und Film entdeckt, die historisch orientierte Kunstgeschichte bisher weniger.² Im Folgenden soll daher – ohne schon die komplizierte Frage, ab wann historisch zurecht von Pornographie gesprochen werden kann, klären zu wollen – gefragt werden, ob und wie sich das skizzierte Wechselverhältnis von Sexualität/Libido und gesteigerter Kunst/Künstlichkeit auch für die Konzeptualisierung, die Produktion von und den Umgang mit Bildwerken des 16. Jahrhunderts aufzeigen lässt.³

„Auf Bechern lüsterne Bilder eingraben“

Im Germanischen Nationalmuseum hat sich ein spektakulärer Prunk-Pokal mit Kokosnuss-Cuppa erhalten, einschließlich des zugehörigen Lederfutterals mit Goldpressung. (Abb. 2a–b und Tafel 7). Auf dem Pokal-Fuß weist ein Putto das Wappen der Nürnberger Patrizier-Familie Holzschuher vor. Der Gesamtentwurf und wohl auch die Ausführung der überaus qualitätvollen Schnitzereien dürften von Peter Flötner (um 1490–1546) stammen, die Goldschmiedearbeiten möglicherweise von Melchior Baier, gedacht wurde aber auch schon an Wenzel Jamnitzer. Konrad Lange hat 1896 und 1897 erstmals den Namen Flötners vorgeschlagen und das Werk aufgrund von Stil und Dokumenten zum historischen Kontext in die Jahre 1534/41 datiert. Auch wenn im Folgenden diese Attribution teils wieder in Frage gestellt wurde, folgt heute die Mehrheit der Forschung doch Langes sorgfältiger Argumentation.⁴

2 Etwa Hans Maes (Hg.): *Art and Pornography. Philosophical Essays*, Oxford 2012.

3 Vgl. gegen die Behauptung, Pornographie sei erst ein Produkt des 18. Jahrhunderts, Lynn Hunt (Hg.): *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt am Main 1994; Guido Guerzoni: *The Erotic Fantasies of a Model Clerk. Amateur Pornography at the Beginning of the Cinquecento*, in: Sara F. Matthews-Grieco (Hg.): *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Farnham u. a. 2010, S. 61–88.

4 Nürnberg, GNM, Inv. HG8601_1 (hier auch eine umfangreiche Literaturliste); das Futteral Nürnberg, GNM, Inv. HG8601_2; vgl. http://objektkatalog.gnm.de/objekt/HG8601_2. – Konrad Lange: Peter Flötner als Bildschnitzer, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 17* (1896), S. 162–180 und 221–235, hier v. a. S. 226–235; ders.: Peter Flötner. Ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance, aufgrund neuer Entdeckungen geschildert, Berlin 1897. – Aus der neuen Forschung seien genannt: Heinrich Kohlhaussen: *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540*, Berlin 1968, S. 477–479 (Kat. 469); Barbara Dienst: *Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bilderwelt der Renaissance in Deutschland*, München u. a. 2002, S. 138–154; Lorenz Seelig: *Goldschmiedekunst*, in: Katharina Krause (Hg.): *Spätgotik und Renaissance*, München u. a. 2007, S. 503f. (Nr. 242); Jeffrey Chipps Smith: Peter Flötner and the Theatre of the World, in: Thomas Schauerte, Jürgen Müller und Betram Kaschek (Hg.): *Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit*, Petersberg 2013, S. 175–195; Manuel Teget-Welz: *Krakauer Silberaltar und Holzschuherpokal. Peter Flötners Zusammenarbeit mit Melchior Baier*, in: Thomas Schauerte und Manuel Teget-Welz (Hg.): *Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg*, Petersberg 2014, S. 45–53; Barbara Dienst in: ebd., S. 108–111 (Kat. 24).

Der 43,5 cm hohe, 1939 g schwere Pokal besteht aus einem Fuß mit Schaft und Nodus aus vergoldetem Silber, einer mit drei geschnitzten Bildfeldern verzierten Kokosnuss in entsprechend vergoldeter Silberfassung sowie einem Deckel, der ebenfalls drei kleine Kokosnusssegmente aufweist und von einer kleinen Figurengruppe bekrönt wird, bei der ein Satyr einem liegenden nackten Mann Wein aus einem Schlauch in den Mund gießt. Allerdings zeigen die Kokosnussreliefs des Deckels Bergwerkszenen, die stilistisch eindeutig später als die Schnitzereien der Cuppa sind. Sie wurden offenbar 1593 anstelle anderer Reliefs unbekannter Thematik eingesetzt, als auch auf der Innenseite des Deckels ein weiteres Holzschuher-Wappen mit der Jahreszahl 1593 ergänzt wurde. Man hat die Bergbau-Thematik mit dem Minesbesitzer Erasmus aus der ungarischen Linie der Holzschuher in Verbindung gebracht, der 1593 starb. Dann wäre sein Vater Berthold VIII. möglicherweise der ursprüngliche Auftraggeber des Pokals gewesen, vielleicht als Gabe für den ältesten, bereits 1563 verstorbenen Sohn Alexander, der Ende der 1530er Jahre heiratete und dem 1540 eine Tochter geboren wurde.⁵

Die Wand der Kokosnuss zeigt den Triumphzug des Bacchus und seine Folgen. Alle drei Bildfelder werden seitlich durch knapp angedeutete Pfeilerstellungen begrenzt, die für die Bacchanten eine Art (Triumph)Tor-Durchgang bilden. Deutlich wird das vor allem an dem zotteligen Ziegenbock, der den Wagen des Weingottes zieht und in einem Bildfeld hinter den Pfeilern verschwindet, im nächsten daraus auftaucht. Der Blick auf die beiden Szenen links und rechts des Durchgangs scheint im Übrigen auch die Hauptansicht des Pokals, wenn man davon überhaupt sprechen kann; jedenfalls präsentiert in dieser Position am Sockel der Putto auch das Familienwappen. Die dritte Szene dürfte am ehesten den Anfang des Zuges darstellen, eindeutig festzumachen ist dies aber nicht. Vielleicht am wenigsten überrascht die Szene mit dem beleibten Bacchus auf seinem Wagen umgeben von einem trunkenen Gefolge aus Menschen, einem sich übergebenden Satyrn und einer Nymphe mit Früchtekorb auf dem Kopf. Alle sind antikisch nackt. Die Ziegen als Zugtiere finden sich auch schon auf einem früheren Holzschnitt Flötners. Einen Götterwagen umgeben vom Gefolge stellt etwa auch Flötners Kollege Georg Pencz in einem Stich dar.⁶ Allein vor dem Wagen sticht eine einzige Figur in zeitgenössischer Kleidung ins Auge, die klein und feist gewachsen scheint und ein übergroßes Spechter-Stangenglas vor sich her trägt, offenbar das Spottbild einer ehemals bekannten, heute nicht mehr identifizierbaren Person, möglicherweise der Auftraggeber oder Empfänger des Pokals (Abb. 3a). Im nächsten Bildfeld mit dem Treiben vor dem Triumphwagen übergeben sich ein Mann und eine Frau. Einem anderen Mann assistiert eine Frau beim Urinieren mit einer Schale (Abb. 3b). Im Zentrum sehen wir eine füllige Frau von hinten, der ein kniender Mann

5 Dazu Lange 1896 (wie Anm. 4) und Kohlhausen 1968 (wie Anm. 4), S. 479.

6 Tilman Falk und Robert Zijlma: *Hollstein's German Engravings, Etchings, and Woodcuts 1400–1700*. Bd. 31: Michael Ostendorfer to Georg Pencz, Roosendaal 1991, S. 224f. (Kat. 124). Erinnerung sei auch an den Erfolg von Marten van Heemskercks Bacchus-Zug von um 1536/1537, der 1543 gestochen vorlag, s. Caecilie Weisert: *Satire im hohen Stil. Dialog und Dialogizität in Maarten van Heemskercks Triumph des Bacchus*, in: *kunsttexte* 2011/1 [online].



2a Peter Flötner und Melchior Baier (?),
Kokosnusspokal der Familie Holzschuher,
1537–1541, Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum



2b Peter Flötner und Melchior Baier (?),
Kokosnusspokal der Familie Holzschuher,
1537–1541, Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum



- 3a Detail aus Abb. 2b
- 3b Detail aus Tafel 7
- 3c Detail aus Tafel 7
- 3d Detail aus Abb. 2a

zwischen die Beine und – mit größter Detailpräzision wiedergegeben – an die Schamlippen fasst (Abb. 3c). Die dritte Szene schließlich, möglicherweise die Spitze des Zuges, führt ein älterer Mann an, der sich auf zwei Frauen stützt und vermutlich ebenfalls uriniert: Hier fehlt an dem ansonsten perfekt erhaltenen Pokal die zentrale Stelle, was eben die Vermutung einer bewussten Zensur nahe legt. Dahinter kniet eine nackte Frau auf allen Vieren, ein Mann peitscht sie aus, ein kleiner Junge steckt ihr eine Pfauenfeder in das Hinterteil und ein bebrillter Satyr mit erigiertem Phallus nähert einen Blasebalg ihrem Anus (Abb. 3d). Im Hintergrund ist ein weiteres Liebespaar zwischen zwei Hermen zu sehen, außerdem verschiedene Bauten in allen Bildfeldern. Das wilde Treiben und die vollkommene Enthemmung von Männern und Frauen unter Alkoholeinfluss setzen sich am Fuß des Pokals fort. Dort begattet sich ein Ziegenpaar, eine Szene, vor der eine Nymphe (?) daneben mit ihrem Gewand den Blick zu schützen versucht. Oder aber sie wendet sich von dem Tun in ihrem Rücken ab, wo eine Kollegin offenbar aus eigenem Antrieb einen vor Trunkenheit halb dahingesunkenen Mann mit der Hand befriedigt. Dazwischen präsentiert der bereits erwähnte kleine Putto ungerührt das Wappen der Holzschuher.

Die auf dem Holzschuher-Pokal dargestellten Aktionen sind jedenfalls so explizit, dass nicht nur ein späterer Besitzer den drastischen Griff einer Frau wohl ans Geschlecht eines älteren, urinierenden Mannes offenbar gezielt ausgekratzt hat, sondern dass selbst nach der jüngsten Ausstellung zu Peter Flötner 2015 noch immer keine wirklich brauchbaren Abbildungen zu allen Details verfügbar sind. Mit dem hypothetischen Verweis auf die freudigen Ereignisse einer Hochzeit und Geburt wollte man im 20. Jahrhundert diesen „trunkene[n] Übermut des Dekors“ vor allem verständlich machen. Für diese sexuelle Offenheit und Obszönität findet sich nördlich der Alpen und im oberdeutschen Raum allein in der Druckgraphik der Nürnberger Beham-Brüder zeitgenössisch Vergleichbares.⁷ Aus dem Nürnberg des Jahres 1537 ist denn offenbar auch nur ein einziger weiterer silbervergoldeter Becher mit einem auch nur ansatzweise so offen sexualisierten Motiv überliefert: Neben Loth und seinen Töchtern sowie dem Verlorenen Sohn bei den Dirnen (?), zeigt er Joseph mit erigiertem Glied auf der Flucht vor den Zudringlichkeiten von Potiphars Weib. Dieser Szene liegt der entsprechende Kupferstich Sebald Behams von 1526 zugrunde (Abb. 4a–b, 5).⁸ Die Sonderstellung des Holzschuher-Pokals verdeutlicht schließlich auch ein Vergleichsblick auf andere Werke von Flötner und Baier selbst, voran auf den sehr wahrscheinlich von diesen beiden geschaffenen, weiteren Kokosnusspokal mit Darstellungen zu Loth und seinen Töchtern. Bei dem eigentlich hochoerotischen Thema (das wohl, wie gerade schon bei Joseph und Potiphars Weib gesehen, trotz biblischem Dekor

7 Das Zitat nach Kohlhaussen 1968 (wie Anm. 4), S. 478. – Jürgen Müller und Kerstin Küster: Der Prediger als Pornograph? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Bartel Behams, in: Jürgen Müller und Thomas Schauerte (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Sebald und Bartel Beham, Nürnberg u. a. 2011, S. 20–32.

8 Der Bezug zu Beham scheint noch nicht erkannt; zum Becher: Kohlhaussen 1968 (wie Anm. 4), S. 486f. (Kat. 476).

sehr freizügig dazustellen gewesen wäre) ist in diesem Fall jedoch nicht das kleinste Fleckchen unbedeckter Haut zu erkennen.⁹

Die Gegenüberstellung der beiden Flötner-Kokosnussbecher verdeutlicht ein Weiteres: Kokosnuss war nicht nur ein exotisches Material, dem Gift-bindende Wirkung



4a Becher mit gravierten erotischen Bibel-Szenen, 1537, Berlin, Staatliche Museen – Kunstgewerbemuseum

zugeschrieben wurde und von dem die Reiseberichte bezeugten, dass aus Kokosnussmilch ein berauschendes Getränk hergestellt werden konnte – sich die Exotik also in mehrerer Hinsicht perfekt mit dem bacchischen Thema verband.¹⁰ Eine ästhetisch-künstlerische Herausforderung des Holzschuher-Pokals bestand auch darin, dass das Naturprodukt Kokosnuss vollkommen in Kunst, in kunstvolle Bildfelder transformiert worden war, das Kunstprodukt des gegossenen Metalls sich dagegen genauso vollkommen in die Naturformen des Sockels und Schaftes rückverwandelt hatte, nämlich in ein Stückchen Wiesensboden, aus dem sich die zwei dicken Triebe eines Rebstocks emporwinden.¹¹ Auch in

9 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. KK 912, zuletzt Teget-Welz 2014 (wie Anm. 4), S. 52. – Zu Erotik und Altem Testament s. etwa Hanns-Paul Ties: Albrecht Altdorfers ‚Lot und seine Töchter‘ und die Ambivalenz von Erotik und Moral in der Aktmalerei der nordischen Renaissance, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 54 (2005), S. 167–221.

10 Dazu Rolf Fritz: Die Gefäße aus Kokosnuss in Mitteleuropa 1250–1800, Mainz 1983.

11 Dies wird vor allem auch im Vergleich mit den anderen Beispielen dieses Typs bei Ernst Kris: Der Stil „Rustique“. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F. 1 (1926), S. 137–208, hier S. 164–172 deutlich; vgl. auch Karin Tebbe: Nürnberger Goldschmiedekunst – Formtypen und stilistische Entwicklung, in: dies. (Hg.): Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868. Bd. 2: Goldglanz und Silberstrahl, Nürnberg 2007, S. 120–204, hier S. 154–164.



4b *Joseph und
Potiphars Weib,*
Detail aus Abb. 4a



5 Sebald Beham,
*Joseph und Potiphars
Weib,* Kupferstich,
1526, Braun-
schweig, Herzog-
Anton-Ulrich-
Museum



6a–c Virgil Solis, Bacchische Szenen nach Peter Flötner, 1540er/50er Jahre

dieser Hinsicht wird die Überwindung von Natur und Kunst als maximale künstlerisch-künstliche Leistung inszeniert, die sich freilich im Anblick zunächst einmal selbst ganz verbirgt: *Ars est celare artem*.¹²

Eine Entwurfszeichnung Flötners belegt des Weiteren, dass er über bacchische Motive auch noch für andere Trinkgefäße nachdachte, bezeichnenderweise erneut ohne dass die drastische Sexualität und Obszönität des Holzschuher-Pokals angestrebt wurde.¹³ Auf einem Kokosnusspokal aus den Jahren um 1600, den Iohannes Battista Pockh aus Salzburg besaß, zieht Bacchus mit seinem Gefolge dann in aller Sittsamkeit vorbei.¹⁴ Andererseits bedeutete die Singularität des Holzschuher-Pokals und seiner Bilder nicht, dass es am Interesse und der Akzeptanz eines breiteren Publikums gefehlt hätte. Vor allem von der Szene mit der knienden Frau und dem Satyrn mit Blasebalg wurden eigenständige Plaket-

12 Zum Konzept Paolo d'Angelo: *Ars est celare artem* da Aristotele a Duchamp, Macerata 2005.

13 Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung, Inv. B 364; dazu Benno Baumbauer, in: Schauerte und Teget-Welz 2014 (wie Anm. 4), S. 116f. (Kat. 28).

14 Otto von Falke: *Die Sammlung Dr. Albert Figdor* – Wien. Bd. 1, Berlin 1930, Nr. 467.

ten gefertigt.¹⁵ Virgil Solis hat einen Bacchus-Zug in drei Szenen gestochen, der die Figuren und Motive des Holzschuher-Pokals teils exakt übernimmt, teils anders anordnet und mit weiteren Szenen ergänzt (Abb. 6a–c).¹⁶ Schließlich findet sich auf einem sächsischen (?) Zunftpokal aus Zinn mit den eingravierten Namen von Zunftmeistern der Wagner aus den Jahren 1602–1690 der gesamte Bacchuszug des Holzschuher-Pokals leicht variiert wiederholt.¹⁷ Die Reihe dieser Repliken macht zum einen wahrscheinlich, dass neben dem Holzschuher-Pokal auch geringfügig abweichende Zeichnungen als Vorlagen dienten, zum anderen dass diese Wiederholungen nicht als exakte Kopien gedacht waren, sondern dass versucht wurde, für die gewählten Ausschnitte oder Kontexte jeweils eine neue sinnvolle Komposition zu entwickeln.¹⁸

Für die Rezeption wird einmal mehr deutlich, wie anders die Kategorien von Körper, Sexualität und Obszönität und ihre gesellschaftliche Akzeptanz zumindest im Bild des 16. Jahrhunderts waren.¹⁹ In diesem Zusammenhang spielten die Trinkkultur und deren Gerätschaften, etwa die elaborierten Willkomm-Pokale, eine entscheidende Rolle.²⁰ Ver-

15 Plaketten mit dieser Szene befinden sich beispielsweise im Bayrischen Nationalmuseum, der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen Berlin oder der Collection Wasset der École des Beaux-Arts Paris. In letztgenannter befindet sich auch ein Abguss des Bacchus-Triumphes. Vgl. zu dieser Zusammenstellung: Ingrid Weber: Bemerkungen zum Plakettenwerk von Peter Flötner, in: *Pantheon* 28 (1970), S. 521–525, Anm. 41.

16 Zuerst erkannt von Edmund Wilhelm Braun-Troppau: Neues über Peter Flötner, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 36 (1913), S. 136–143; sowie: Giulia Bartrum und Dieter Beaujean: *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*. Bd. 63/1: Virgil Solis, Rotterdam 2004, S. 204–206 (Nr. 265–267).

17 Von Falke 1930 (wie Anm. 14), Nr. 298.

18 Darauf verweist bereits Weber 1970 (wie Anm. 15), S. 523f.

19 Dazu etwa Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. u. hg. von Renate Lachmann, Frankfurt am Main 1987 [*L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* 1970]; Wolfgang Beutin: *Sexualität und Obszönität. Eine literaturpsychologische Studie über epische Dichtungen des Mittelalters und der Renaissance*, Würzburg 1990; Malcolm Jones: *Sex and Sexuality in Late Medieval and Early Modern Art*, in: Daniela Erlach, Markus Reisenleitner und Karl Vocelka (Hg.): *Privatisierung der Triebe. Sexualität in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main u. a. 1994, S. 187–304; Hans-Jürgen Bachorski: *Ein Diskurs von Begehren und Versagen. Sexualität, Erotik und Obszönität in den Schwanksammlungen des 16. Jahrhunderts*, in: Helga Scieurie und Hans-Jürgen Bachorski (Hg.): *Eros – Macht – Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur in Kunst und Literatur*, Trier 1996, S. 305–341; Cécile Bulté: *Corps exposé, corps nué. L'obscénité dans le décor urbain à l'aube de la Renaissance*, in: *L'Histoire de l'Art* 66 (2010), S. 61–70; Birgit U. Münch: *Der Körper des Narren zwischen Triebhaftigkeit und Entgrenzung. Konzepte von Verkehrung, skatologischer Sexualität und Vulgarität zur Zeit der Behams*, in: Müller und Schauerte 2011 (wie Anm. 6), S. 64–76; Hugh Roberts, Guillaume Peureux und Lise Wajeman (Hg.): *Obscénités Renaissance*, Genf 2011; Martin Przybilski: *Bändigung der Subversion? Die Gattung Fastnachtsspiel, Hans Sachs und die Brüder Beham*, in: Schauerte/Müller/Kaschek 2013 (wie Anm. 4), S. 218–231.

20 B. Ann Tlstusty: *Bacchus and Civic Order. The Culture of Drink in Early Modern Germany*, Charlottesville 2001; Tebbe 2007 (wie Anm. 11), S. 165–195; Sabine Haag und Georg Plattner (Hg.): *Kunst voller Wein*, Wien 2012. – Zu Italien David O. Frantz: *Festum Voluptatis. A Study of Renaissance Erotica*, Columbus (OH) 1989.

weisen lässt sich zudem speziell auf Nürnberg als Zentrum eines aufwendigen und ausgelassenen Fastnachtstreibens mit eigenen Bräuchen, Text- und Bildformen (zumindest bis zum einschneidenden Verbot des Schembartlaufs nach 1539).²¹ Allein der finanzielle Aufwand, die überragende künstlerische Qualität, schließlich auch eine Reihe ikonographischer Details des Holzschuher-Pokals lassen sich jedoch mit diesen allgemeinen Hinweisen auf den Nürnberger Kontext nicht wirklich umfassend erklären.

„Der Reiz des Lasters hat auch die Kunst gesteigert“

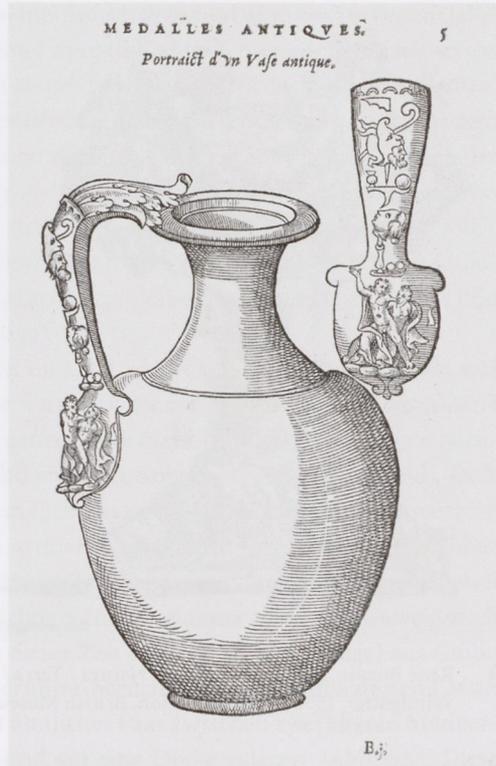
Flötners Holzschuher-Pokal ist eine künstlerische Tour de Force, Demonstrationsstück unerschöpflichen Einfallsreichtums und höchsten Könnens, Beweis für den exzeptionellen Stand der Kunst des Peter Flötner und der Stadt Nürnberg insgesamt. Eine solche Wahrnehmung des Werkes lässt sich für Flötner selbst dadurch wahrscheinlich machen, dass er zahlreiche stolz signierte Pokalentwürfe in sein Vorlagenwerk für Gold- und Silberschmiede aufnahm. Als Dekor für eine (besonders gelungene?) Kanne wählt er bezeichnenderweise sein Selbstbildnis (Tafel 8).²² Und am Entwurf für eine Schnabelkanne, die der Meister ebenfalls aufwendig signierte, wird sein Wettstreit mit antiken Formen und italienischen druckgraphischen Vorlagen besonders einsichtig. Gerade dieser Entwurf Flötners scheint im weiteren eine frühe Kanne von Wenzel Jamnitzer von um 1540/45 inspiriert zu haben – und zeigt erneut, in welcher absoluten Top-Klasse von Künstlern Flötner anerkannt und rezipiert wurde.

Pokale und andere Trinkgefäße waren nicht nur für Flötner, sondern für die nordalpinen Künstler des 16. Jahrhunderts insgesamt bevorzugte Gegenstände, um künstlerische Inventionskraft zu demonstrieren und in Wettstreit mit Antike und Italien zu treten. Von Virgil Solis haben sich mehr als 70 gestochene Vorlagenblätter für Pokale und Becher erhalten, deren Antikenbezug schon daran deutlich wird, dass unter anderem drei Gefäße offenbar als Pendants zu den Säulenordnungen des Dorischen, Ionischen und Toskanischen gedacht waren.²³ Und die Antiquare – voran Lazare de Baif mit seiner sehr erfolgreichen Abhandlung *De vasculis* (1531) – beschäftigten sich nicht nur eingehend mit den antiken Trinksitten und -gefäßen, sondern stellten auch die Belegstellen für den künstlerischen und materiellen Wert antiker Trinkgeschirre zusammen (wogegen sie bei ihren

21 Rüdiger Krohn: *Der unanständige Bürger. Untersuchungen zum Obszönen in den Nürnberger Fastnachtsspielen des 15. Jahrhunderts*, Kronberg und Taunus 1974; Jürgen Küster: *Spectaculum vitiorum. Studien zur Internationalität und Geschichte des Nürnberger Schembartlaufes*, Remscheid 1983.

22 Hamburg, Kunsthalle, Inv. 52003; dazu Manuel Teget-Welz: *Prunkpokal und Schmuckdolch. Peter Flötners gezeichnete und gedruckte Entwürfe*, in: Schauerer und Teget-Welz 2014 (wie Anm. 4), S. 35–43.

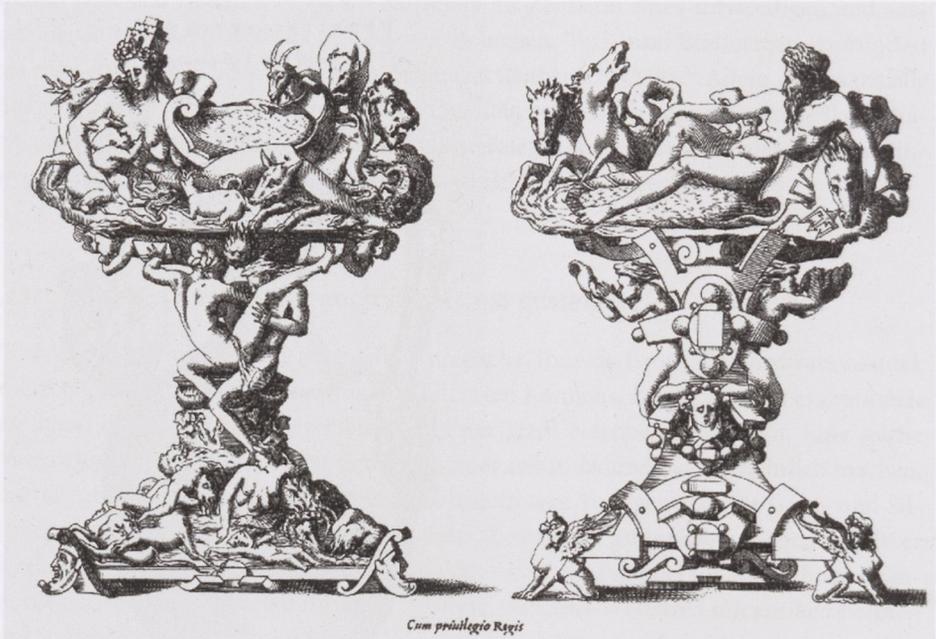
23 Giulia Bartrum und Dieter Beaujean: *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*. Bd. 63/2: Virgil Solis, Rotterdam 2004, S. 259f. (Nr. 598–600).



- 7 Antoine le Pois, *Discours sur les medalles et graveures antiques, principalement Romaines*, Paris 1579, fol. 5r

Abbildungen teils erfundene Antiken der Raffael-Werkstatt, die Agostino Veneziano 1530/31 gestochen hatte, heranzogen).²⁴ Auch die Begründung, dass bereits in der Antike der figürliche Dekor von Trinkgefäßen aus erotischen Szenen bestehen konnte, da die Lust (*libido*) nach Wein mit der Fleischeslust einhergehe, war bekannt.²⁵ Antoine le Pois sollte

- 24 Lazare de Baïf: *De vasculis*, Basel 1531 [zit. Ausgabe Lazare de Baïf: *Annotations ...*, Basel 1541, S. 298]; vgl. zum Wert bereits Plinius, nat. 33,154–157. – Zu Baïfs Übernahme eines Agostino Veneziano-Stichs von 1531 s. Madeleine Viljoen: *Prints and False Antiquities in the Age of Raphael*, in: *Print Quarterly* 21 (2004), S. 235–247, hier S. 244f. – Vasen dienten auch als Vergleich für den ideal-schönen weiblichen Körper, s. Agnolo Firenzuola: *Dialogo delle bellezze delle donne*, Venedig 1552 [zuerst 1541], fol. 41v–43v; zu Vase und Körpermetaphern in der Renaissance insgesamt Ute Davitt-Asmus: *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977. Vgl. schließlich zahlreiche Kommentare zu Vasen bei François Rabelais, vor allem das Gebet von Panurge an die Heilige Flasche mit Holzschnitt-Illustration im *Cinquiesme livre* (zuerst 1549), cap. 43 (bzw. 45, 46 in anderen Ausg.).
- 25 Jean Baptiste Bruyerin: *De re cibaria libri XXII: omnium gentium moribus & usu probata complectens*, Lyon 1560, III, ix: ‚De poculis antiquorum‘, hier S. 224f. zu Kostbarkeit und künstlerische Meisterschaft antiker Trinkgefäße; S. 216f. exakt im Wortlaut nach Plinius, nat. 14,28 und 33,129: ‚Erant quaedam[m] adulteriis caelatae, ut ex libidine vina haurirentur, & tanqua parum per se libidines



8 René Boyvin, Pokalentwürfe mit Natura / Terra / Kybele und Liebespaar sowie Neptun und Windgötter, 1550er Jahre, London, British Museum

wenig später angesichts eines Liebespaares und vermeintlicher Hieroglyphen auf einer antiken Metall-Kanne in seiner Sammlung auf das Sprichwort bei Terenz: *Sine Baccho et Cerere friget Venus* verweisen, dann allerdings die Thematik weniger erotisch denn naturphilosophisch-kosmologisch ausdeuten (Abb. 7).²⁶ Ein solches Verständnis scheint auch schon René Boyvins Kupferstich (nach Léonard Thiry) eines Salzbehälters aus den 1550er Jahren mit der unendlich prokreierenden Kybele/Terra/Natura als Hauptfigur zugrunde zu liegen: Den Schaft dieses virtuosen Goldschmiede-Entwurfs bildet dabei ein artistisch verschlungenes Liebespaar. Sieht man dieses Objekt mit einer komplementärer Gefäß-Invention zusammen, die als männliche Gottheit wohl Neptun und am Schaft Windgötter zeigt, wird deutlich, daß beide Behältnisse einerseits die belebte und die un belebte (Metalle, Edelsteine usw.) Natur aufrufen, zusammen aber auch die vier Elemente reprä-

doceret temule[n]tia. Pocula figurabantur exculptis intus ceu crebris speculis, ut vel uno intuente, totide[m] populous imaginu[m] fiat, quod evenit figura materi[a]e.“ Zu erotischem Dekor auf italienischem Renaissance-Geschirr s. Bette Talvacchia: Professional advancement and the use of the erotic art of Francesco Xanto, in: *Sixteenth Century Journal* 25 (1994), S. 121–153, und Marta Ajmar-Wollheim: ‚The spirit is ready, but the flesh is tired‘: erotic objects and marriage in early modern Italy, in: *Matthews-Grieco* 2010 (wie Anm. 3), S. 141–171.

26 Antoine le Pois: *Discours sur les medalles et graveures antiques, principalement Romaines*, Paris 1579, fol. 3v–5r.

sentieren, wobei das Liebespaar das Feuer symbolisiert. Frau und Mann rekurrieren dabei auf das berühmte Modell eines der Stiche von Caraglios Götterliebschaften und verweisen in Anlehnung an Lukrez auf die Liebeskraft als generative Allmacht des Kosmos (Abb. 8).²⁷ Und die Humanisten des frühen 16. Jahrhunderts stellten auch schon den Bezug zwischen den erotischen Szenen auf Trinkgefäßen und der antiken (verlorenen) Textgattung der Stellungs-Kataloge her, die angeblich von Astyanassa, einer Dienerin der Helena von Troia, erfunden und dann von der Edel-Hetäre Elephantis voll entfaltet worden sein soll.²⁸ Passend dazu kannte man in der Antike auch schon eine entsprechende erotische Bildgattung: So überliefert etwa Ovid für Augustus, dieser habe eben ein solches kleines Bild mit verschiedenen Liebesstellungen besessen.²⁹

Dass Peter Flötner mit dem Trinkgefäß und den erotischen Darstellungen nicht nur den Bezug zur Antike, sondern auch zur aktuellen Kunst Italiens suchte, signalisiert schließlich eine winzige, freilich in diesem ganzen außergewöhnlichen Bilderreigen nochmals hervorstechende Szene im Hintergrund eines der Kokosnuss-Reliefs (Abb. 3d). Dort umarmt sich ein Liebespaar in stürmischem Liebesakt in freier Natur. Auch wenn es sich nicht um eine exakte Übernahme handelt, so dürfte der Anblick eines nackten Frauenkörpers von hinten in enger Umarmung mit einem Liebhaber und vor allem zwischen zwei Hermen mit bärtigen, älteren Männergesichtern für die Kenner *in eroticis* unweigerlich eine der Szenen (möglicherweise schon zu dieser Zeit die erste in der Abfolge) aus Giulio Romanos und Marc Antonio Raimondis berühmt-berüchtigten, 1524 publizierten *I Modi* evoziert haben. Dort vergnügt sich ein sehr ähnliches Paar zwischen zwei älteren Männerhermen, allerdings in einem Innenraum und auf eine Decke gelagert (Abb. 9).³⁰ Diese visuelle Bezugnahme würde sich nicht nur gut zu anderen, ebenfalls stets originell adaptierenden, nie exakt kopierenden Verarbeitungen italienischer Anregungen durch Flötner und einige seiner besten Zeitgenossen fügen.³¹ Für diese Bezugnahme könnte man auch

27 Dazu Rebecca Zorach: *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance*, Chicago 2005, S. 96f.; Christine Tauber: *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin 2009, S. 173; Patricia Simons: *Gender, Sight and Scandal in Renaissance France*, in: Roberts/Peureux/Wajeman 2011 (wie Anm. 21), S. 113–126. – Vgl. zum größeren Kontext auch Jonathan Goldberg: *The Seeds of Things. Theorizing Sexuality and Materiality in Renaissance Representations*, New York 2009.

28 Ludovicus Caelius Rhodiginus: *Lectionum Antiquarum Libri Triginta*, Frankfurt am Main u. a. 1666 [1516], Sp. 737E–F: „Cubicula [des Tiberius; nach Sueton, Tib. 43,2] [...] libris elephantidis instruxit, [...] Nam & Heliogabalum scribit Lampridius [19,3; s. Text unten in Anm. 40], vasa habuisse centenaria schematibus libidinosissimis inquinata.“ Zur Geschichte der Stellungskataloge Bette Talvacchia: *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton 1999, S. 49–69.

29 Ovid, Tr. 2,521–528.

30 Talvacchia 1999 (wie Anm. 28); für die Zuschreibung der überlieferten Fragmente und Nachstiche s. James Grantham Turner: *Marcantonio's Lost Modi and their Copies*, in: *Print Quarterly* 21 (2004), S. 363–384.

31 Dazu etwa Detlef Knipping: *Amor und artes. Die Ausstattung des Hirsvogelsaals von Peter Flötner*, in: *Der Hirsvogelsaal in Nürnberg. Geschichte und Wiederherstellung*, München 2004, S. 73–90; Jürgen Müller: *Italienverehrung als Italienverachtung. Hans Sebald Behams Jungbrunnen von 1536*



9 Agostino Veneziano (?)
nach Marcantonio
Raimondi, sog.
Position 1 der Modi,
um 1525/40, London,
British Museum

den Text auf Flötners berühmtem Holzschnitt des Landsknechts „Veit Bildhauer“ stark machen, wo angesichts der Reformations- und Kriegswirren als einzige berufliche Perspektive eines Bildhauers Porträts und (man darf ergänzen: antike?, erotische?) Akt-darstellungen in italienischem und deutschem Stil angeführt werden:

„Vil schoener Pild hab ich geschnitten / Künstlich auff welsch und deutschen sitten /
Wiewol die Kunst yetz nim[m]er gilt / Ich kündt dan[n] schnitzen schoene pilt /
Nacket und die doch leben thetten / [...].“³²

Vor allem aber ist auch zu betonen, dass der ursprünglich um 1524 erstmals gestochene ‚Stellungskatalog‘ Raimondis wohl um die Mitte der 1530er Jahre auch im Holzschnitt und in Buchform (in Italien dann auch zusammen mit den skandalösen Sonetten Pietro Aretinos) verlegt wurde und nachweislich nun nördlich der Alpen zirkulierte. Denn am 18. Juni 1535 beschwert sich der Rat der Stadt Nürnberg beim entsprechenden Augsburger Kollegium, dass der Nürnberger Briefmaler Hans Guldenmundt „ein ganz schenndtlich und lesterlich püechlein, darynnen vyl unzüchtiger gemeel von unordentlicher lieb, bey sich gehabt haben soll“ – und zwar gleich in neun Exemplaren, die er vom Augsburger

und die italienische Kunst der Renaissance, in: Philine Helas u. a. (Hg.). Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 309–318; ders.: *Antigisch art*. Ein Beitrag zu Albrecht Dürers ironischer Antikenrezeption, in: Schauerte/Müller/Kaschek 2013 (wie Anm. 4), S. 23–57.

32 Heidrun Lange, in: Schauerte und Teget-Welz 2014 (wie Anm. 4), S. 152f. (Kat. 48); zur Wahrnehmung der Stildifferenzen Thomas Eser: „Künstlich auf welsch und deutschen sitten“. Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550, in: Bodo Guthmüller (Hg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance, Wiesbaden 2000, S. 319–361.

Formschneider Hans Schwarzenberger erhalten hatte, um sie auf der Buchmesse in Frankfurt am Main zu verkaufen (was dann aber nicht dort, sondern auf der Leipziger Buchmesse geschah).³³ Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei diesen „unzüchtigen gemelldten“, aus denen „allain grosse ergernus ervolgt unnd der jugenndt zu sündtlichen lastern ain anraytzung geben mag“, um Kopien nach Raimondis Stichen handelte. In jedem Fall belegt der Brief, welche Aktualität solche erotisch-pornographischen Darstellungen zur Zeit der Fertigung des Holzschuher-Pokals in Nürnberg hatten, aber auch, welche Grenzüberschreitung die Reliefs dieses Pokals in einem Patrizierhaus dargestellt haben mussten.

Wenn diese hier angedeuteten drei Aspekte – die künstlerische Herausforderung von Trinkgefäßen, erotische Darstellungen und der Wettstreit mit Antike respektive Italien – für Peter Flötner und seine Auftraggeber relevant waren, dann müssen sie – das ist die zentrale These dieses Beitrags – von einer Passage im 33. Buch der *Naturalis historia* des Plinius fasziniert gewesen sein.³⁴ Hier kommt Plinius im Zusammenhang mit seinen Ausführungen zu den Metallen Gold und Silber nicht nur darauf zu sprechen, dass menschliches Luxusbedürfnis die Kunstfertigkeit so angestachelt habe, dass Produkte geschaffen worden seien, deren kunstvolle Verarbeitung sie sogar noch wertvoller als das verwendete kostbare Material Gold gemacht hätten.³⁵ Diese (bislang in der Forschung offenbar nicht beachtete) Textstelle dürfte wesentlich dem seit Mitte des 12. Jahrhunderts belegten Topos vom *Ars Auro Prior*, der Wertsteigerung des Materials durch die künstlerische Bearbeitung,

33 Der Brief publiziert von Theodor Hampe: Der Augsburger Formschneider Hans Schwarzenberger und seine Modelbücher aus den Jahren 1534 und 1535, in: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum (1909), S. 59–86, hier S. 84f.; für den Bezug zu den *Modi* argumentieren David Landau und Peter Parschall: *The Renaissance Print 1470–1550*, New Haven u. a. 1994, S. 225f. und 397, Anm. 157; zur wahrscheinlichen Datierung der ersten italienischen Buchausgaben der *Modi* mit Aretinos Sonetten s. James Grantham Turner: *Woodcut Copies of the Modi*, in: *Print Quarterly* 26 (2009), S. 115–123.

34 Zur Kenntnis des Plinius nördlich der Alpen zu Beginn des 16. Jahrhunderts s. Arno Borst: *Das Buch der Naturgeschichte. Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments*, Heidelberg 1995, etwa S. 308 zu Hartmann Schedel; Marie-Elisabeth Boutroue: *Les Annotations in Plinium de Rhenanus et la tradition textuelle de l'Histoire Naturelle à la Renaissance*, in: James Hirstein (Hg): *Beatus Rhenanus (1485–1547) lecteur et éditeur des textes anciens*, Turnhout 2000, S. 327–375; Mathilde Bert: *Pline l'Ancien et l'art de la Renaissance. Balises pour une étude de réception entre le Nord et le Sud*, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 75 (2006), S. 36–40. – Das 33. Buch der *Naturalis Historia* zur Metallurgie spielt bislang keine große Rolle in der kunsthistorischen Forschung, vgl. etwa Sarah Blake McHam: *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance. The Legacy of the Natural History*, New Haven u. a. 2013; Nadja J. Koch: *Paradigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie*, Wiesbaden 2013.

35 Plinius, nat. 33,4f.: „heu prodigia ingenia, quot modis auximus pretia rerum! accessit ars picturae, et aurum argentumque caelando carius fecimus. didicit homo naturam provocare. auxere et artem vitiorum inritamenta; in poculis libidines caelare iuvat ac per obscenitates bibere. abiecta deinde sunt haec ac sordere coepere, ut auri argentique nimium fuit. murrino ex eadem tellure et crystalline effodimus, quibus pretium faceret ipsa fragilitas. hoc argumentum opum, haec vera luxuriate gloria existimata est, habere quod posset statim perire totum.“

zugrunde gelegen haben.³⁶ Gerade bei Trinkgefäßen fiel der schnelle Wandel des künstlerischen Geschmacks offenbar besonders ins Auge:

„Die Unbeständigkeit menschlicher Sinnesart unterwirft auf sonderbare Weise die Gefäße aus Silber einem dauernden Wechsel, da man auf lange Zeit keine Werkstattstile bevorzugt. Bald verlangen wir nach furnianischen, bald nach clodianischen, bald nach gratianischen [Gefäßen], [...] bald nach ziselierten Arbeiten und nach einer unebenen Oberfläche, die durch Vertiefung um die Konturen der Darstellungen entstanden ist.“³⁷

Vor allem aber liefert Plinius in diesem Buch mit dem Hinweis auf den Reiz des Lasters und den *libidines* auch eine psychologische Begründung für die Antriebskräfte der „verschwenderischen Erfindungsgabe“ der Menschen, die zur Weiterentwicklung der Künste führen, wenngleich zu einer negativ konnotierten Weiterentwicklung.³⁸ Musterbeispiel für diesen Aufstieg der Kunst aber sind nun nicht nur Trinkgefäße allgemein, sondern speziell diejenigen mit erotischen Szenen oder in obszöner Formgebung:

„O verschwenderische Erfindungsgabe, auf wievielerlei Arten haben wir den Wert der Dinge vermehrt! Hinzu kam die Kunst der Malerei, und Gold und Silber haben wir durch getriebene Arbeiten wertvoller gemacht. Der Mensch hat gelernt, die Natur herauszufordern. Der Reiz des Lasters hat auch die Kunst gesteigert; man erfreut sich daran, auf Bechern lüsterne Bilder einzugraben und aus obszönen Geschirren zu trinken.“³⁹

Dagegen benennt Plinius in den Büchern zu Malerei und Skulptur zwar die Stufen hin zu immer besserer Naturnachahmung, entwickelt aber keine zusammenhängende Theorie über die treibenden Kräfte dieser Weiterentwicklung. Man kann an mehreren Stellen nur

36 Vgl. weiterhin etwa Plinius, nat. 34,63f. und Ovid, Metam. 2,5: „materiam superat opus“. Dazu Jan Białostocki: *Ars auro prior*, in: Charles V. Aubrun u. a. (Hg.): *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczyslaw Braher*, Warschau 1967, S. 55–63; Andrzej Vincenz: *Materiam superabat opus*, in: *Ars Auro Prior. Studia Joanni Białostocki sexagenario dicata*, Warschau 1981, S. 53–59; Thomas Raff: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München u. a. 1994, S. 27–38 und Iris Wenderholm: *Himmel und Goldgrund. Konkurrierende Systeme in der Malerei um 1500*, in: Joris van Gastel, Yannis Hadjinicolaou und Markus Rath (Hg.): *Paragone als Mitstreit*, Berlin 2014, S. 119–139.

37 Plinius, nat. 33,139f.: „Vasa ex argento mire inconstantia humani ingenii variat nullum genus officinae diu probando. nunc Furniana, nunc Clodiana, nunc Gratiana [...], nunc anaglypta asperitatemque exciso circa liniarum picturas quaerimus, [...]“. Die Übersetzung nach Plinius d. Ä.: *Naturkunde*. Bd. 33 *Metallurgie*, hg. von Roderich König, München u. a. 1984, S. 97–99.

38 Vgl. die negative Entwicklung der Wandmalerei bei Vitruv: *De architectura* 7,5,1–7.

39 Der Originaltext in Anm. 35; vgl. die zu Zeiten Flötners neueste kritische Ausgabe nördlich der Alpen: C. Plinii Secundi *Historia Mundi*, Basel 1530, S. 460 (hier 33, proem.) und 593f. (hier 33, ca. 11f.); die Übersetzung nach Plinius d. Ä. 1984 (wie Anm. 37), S. 14f.

vermuten, dass er den ehrenvollen Wettstreit unter den Künstlern und die Kritik durch das Publikum sowie die Stichworte Freude am Nachbilden, Notwendigkeit und die immanente Dynamik technischer Vervollkommnung für entscheidende Faktoren hielt.

Bereits die Humanisten brachten die beiden Aussagen der Plinius-Passage („lüsterne Bilder einzugraben“ und „aus obszönen Geschirren trinken“) mit anderen antiken Quellenbelegen zur Wirkmacht erotischer Bilder im Zusammenhang von Trink-Wettbewerben und zu Gläsern in Phallus-Form zusammen.⁴⁰ Solche phallusförmige Trinkgefäße haben sich aus der Antike offenbar nur in Ton erhalten.⁴¹ Pietro Aretino beschreibt dann in seinem *Ragionamento* (1534) für Italien den Einsatz gläserner, mit warmer Flüssigkeit gefüllter Dildos in einem Frauenkloster.⁴² Und nördlich der Alpen wurde nahe der Kammer der Äbtissin im Kloster Hersfeld tatsächlich ein gläserner Phallus aus dem 16. Jahrhundert gefunden, der entweder für Trinkspiele oder aber zur Selbstbefriedigung dienen konnte (Abb. 10).⁴³



10 Glasphallus aus dem Damenstift Herford, 16. Jh., Herne, LWL-Landesmuseum für Archäologie

- 40 Plinius, nat. 14,140: „iam vero quae in bibendo certamina, quae vasa adulteriis caelata, tamquam per se parum doceat libidines temulentia!“ Juvenal, sat. 2,95; die Verbindung dieser Passage zu Plinius stellt bereits die kommentierte Ausgabe: *Argumenta Satyrarum Iuvenalis per Antonium Mancinellum. Cum quatuor commentariis*, Venedig 1501, fol. XXVIIv her. Unter den Autoren der *Historiae Augustae* beschreibt Aelius Lampridius in seiner *Vita Antonini Heliogabali* 19, 3 „vasa deinde centenaria argentea scalpta et nonnulla schematibus libidinosissimis inquinata“ und Julius Capitolinus in seiner *Vita Pertinacis*, cap. 8 Trinkgläser in Phallusform, „phallovitroboli“.
- 41 Vgl. etwa die Zusammenstellung in Nikolas Ch. Stampolidis und Yorgas Tassoulas: *Eros – from Hesiod’s Theogony to Late Antiquity*, Athen 2009; zum Kontext Maria L. Catoni: *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Mailand 2009. – Ich danke Ruth Bielfeldt und Chiara Franceschini für diese Hinweise.
- 42 Pietro Aretino: *Ragionamento*. Dialogo, hg. von Paolo Procacciali, Mailand 1984, S. 19–64; vgl. den wohl fälschlich Aretino zugeschriebenen Text: *Il Piacevol Ragionamento de l’Aretino. Dialogo di Giulia e di Madalena*, hg. von Claudio Galderisi, Rom 1987, S. 61–65. Dazu Patricia Simons: *La storia culturale del Seigneur Dildoe nell’Italia Rinascimentale*, in: Allison Levy (Hg.): *Sesso nel Rinascimento. Pratica, perversione e punizione nell’Italia Rinascimentale*, Florenz 2009, S. 73–88.
- 43 *Die 7 Todsünden. 1700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster*, hg. von Stiftung Kloster Dalheim. LWL-Landesmuseum für Klosterkultur, Lichtenau-Dalheim 2015, S. 149 (Kat. 3.22); auch Patricia Simons: *The Sex of Men in Premodern Europe. A Cultural History*, Cambridge 2011.

Den Schritt, die antiken Berichte über *libidines* auf Trinkgefäßen mit den neuzeitlichen „lüsternen Bildern“ schlechthin, Giulio Romanos und Marcantonio Raimondis *I Modi*, zusammenzuführen, vollzieht in den Texten dann spätestens und wohl am eindrucklichsten Pierre de Bourdeille de Brantôme um 1600. Seine Schilderung demonstriert die verschiedenen Arten des Sehens und Reagierens auf solche Darstellungen als Bestandteil eines gewitzten Gesellschaftsspiels – und sie erinnert auch nachdrücklich daran, was für alle diese Objekte gilt, dass sie nämlich nicht nur betrachtet, sondern auch in die Hand genommen und mit dem *tactus* erkundet wurden, demjenigen Sinn also, der auch am Ende der Liebesannäherung und *scala Amoris* zum Zuge kommt:

„Ich kannte einen Prinzen, der [...] kaufte von einem Goldschmied einen sehr schönen Becher aus vergoldetem Silber, der ein Meisterwerk und eine große, auf das schönste gearbeitete und gravierte Spezialität war. Auf diesem Becher waren mit dem Stichel innen und außen und rund herum höchst fein und genau etliche Figuren des Aretino eingraviert, zudem aber auch noch verschiedene Arten der Kohabitation von Tieren. [...] Dieser Becher war die Zierde des Büffets jenes Prinzen; denn er war, wie gesagt, sehr schön und kunstreich gearbeitet und lustig anzusehen, von innen und außen. Wenn dieser Prinz die Frauen und Mädchen des Hofes zur Festtafel lud, was oft geschah, verfehlten seine Kellermeister niemals, auf seinen Befehl ihnen aus diesem Becher zu trinken zu geben. Die Damen, die ihn noch nie gesehen hatten, wunderten sich und wußten nicht, was sie dazu sagen sollten; einige wurden verlegen und die Schamröte färbte ihre Wangen; andre wieder flüsternten unter sich: ‚Was ist denn da eingraviert? Ich glaube, das sind Unzüchtigkeiten. Ich trinke nicht mehr daraus. Nein, ich müßte schon sehr großen Durst haben, ehe ich wieder daraus trinken würde.‘ Aber sie mußten doch daraus trinken, wenn sie nicht verdursten wollten. Deshalb schlossen einige beim Trinken die Augen, andre weniger Schamhafte aber nicht. Wer von dieser Sache sprechen hörte, Frauen wie Mädchen, lachte heimlich darüber; die andern aber schütteten sich aus vor Lachen. Die einen sagten, wenn man sie fragte, warum sie lachten und was sie denn gesehen hätten: sie hätten nichts weiter gesehen als Bilder, und gerade deshalb wollten sie nicht wieder daraus trinken. Die andern sagten: ‚Was mich betrifft, so denke ich mir nichts Böses dabei. Das Anschauen eines Bildes schadet der Seele nichts.‘ [...] Die einen sagten: ‚Das sind ja drollige Sachen!‘ Die andern: ‚Wirklich spaßige Dinge!‘ Die einen: ‚Das sind schöne Bilder!‘ Die andern: ‚Das sind reizende Spiegel!‘ Die einen: ‚Der Goldschmied muß guter Laune gewesen sein, um solche Narrheiten zu machen!‘ Die andern: ‚Und Sie, mein Herr, noch mehr, um diesen schönen Kelch zu kaufen.‘ Die einen fragte man, ob sie beim Anblick dieses Bechers nicht etwas Gewisses empfänden; sie antworteten: Diese Scherze ließen sie kalt. Die andern fragte man, ob sie den Wein nicht recht heiß gefunden hätten und ob er sie nicht erhitzt hätte, obgleich es Winter sei; worauf sie erwiderten: Das hätten sie nicht bemerkt; er wäre ihnen schön kalt erschienen und hätte sie recht erfrischt. Endlich fragte man auch, welches dieser Bilder sie in ihrem Bett

haben möchten; darauf entgegneten sie: Man könne die Bilder ja leider nicht losmachen und mitnehmen. Kurz, tausend Witze und Stichelworte tauschten die Herren und Damen hierüber bei Tische aus; es war eine sehr amüsante Sache und wert, gehört und gesehen zu werden, wie ich es sah. [...] Das waren die Wirkungen dieses schönen, bildergezierten Bechers. Danach kann man sich die Worte und Mienen dieser Damen vorstellen, wenn sie unter sich, allein oder in Gesellschaft, von diesem Becher sprachen oder träumten.⁴⁴

Franciscus Junius wird dann nochmals 30 Jahre später zur Plinius-Passage präzisieren, dass sich die Menschheit stets besonders um diejenigen Künste und Wissenschaften bemüht, die stark nachgefragt werden – und offenbar dachte auch Junius dabei gleich an erster Stelle an erotische Bilder.⁴⁵

Es ist erst diese Kombination von Aspekten und Funktionen, die auch den Holzshuher-Pokal im Nürnberg der Jahre um 1540 verständlich macht: ein Prunkstück des Schenktisches, das durch die so demonstrative Spannung zwischen obszön-sexualisiertem Nahblick, künstlerischer Ausnahmeleistung und intellektualisiert-humanistischem Hintergrund seine provokative Botschaft vermittelt. Hier wird der Fortschritt der Künste und die verschwenderische Erfindungsgabe des Künstlers vor Augen gestellt, beflügelt durch die Triebkraft von Sinnen und Libido. Dass diese Triebkraft des Sinnlichen durch den dicklich-angetrunkenen Bacchus beflügelt wird, lässt sich dabei zudem als bewusste Parodie auf die hochtrabenden Inspirationstheorien der Zeit verstehen, denen hier der ‚wirkliche Beweggrund‘ für die „verschwenderische Erfindungsgabe“ der Künstler und Menschen insgesamt vorgehalten wird.⁴⁶ Der Pokal demonstriert jedenfalls eine neue Stufe der Kunst und des künstlerischen Anspruchs von Künstler und Auftraggeber im Wettstreit mit der Antike und Italien – ohne wesentlich schlichtere und mit zunehmendem Alkoholkonsum wohl deutlich veränderte Wahrnehmungsweisen auszuschließen. Der entscheidende ‚Witz‘ und Anspruch des exzeptionellen Kunststückes bleiben gleichwohl, dass hier der Hinweis des Plinius auf die lüsternen Bilder auf Bechern der Antike als Indikatoren für die triebgesteuerte Weiterentwicklung der Künste für das Nürnberg um 1540 in Anspruch genommen wird.

44 Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantôme: Les Dames galantes, hg. von Maurice Rat, Paris 1965, S. 27–30; dt. Übersetzung nach Brantôme: Das Leben der galanten Damen, Leipzig [1904], S. 28–31.

45 Franciscus Junius: De schilder-konst de oude, Middelburgh 1641, S. 103f. (II, 8, §1); verkürzt in der lateinischen, englischen und dann deutschen Übersetzung, s. Franciscus Junius: Von der Malererey der Alten in drey Büchern, Breslau 1770, S. 196. Zum Fortschritt der Künste bei Junius, ohne diese Passage, Koch 2013 (wie Anm. 34), S. 334–338. – Vgl. zu der Plinius-Passage auch, 1631 erstmals erschienen, Laurens Beyerlinck: Magnum Theatrum Vitae Humanae, Hoc Est, Rerum Divinarum ..., Lyon 1665, Bd. 6, S. 363–368, hier v. a. S. 366.

46 John F. Moffitt: Inspiration. Bacchus and the Cultural History of a Creation Myth, Leiden 2005; Philippe Morel: Renaissance dionysiaque: inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430–1630), Paris 2015.

„O verschwenderische Erfindungsgabe“

Was bedeutet es für die Vorstellung von Bildwerken und Kunst, wenn deren ‚Steigerung‘ zunächst oder sogar ausschließlich dem sinnlichen Vergnügen dient, wenn sie weder opaker „Schleier des Unsichtbaren“ noch „Objects of Virtue“ sind? Wenn das Bildobjekt sich in der stimulierenden Wirkung vollkommen erfüllt, das sinnlich Dargestellte auch den Endzweck der Darstellung bezeichnet – die Bildkunst sich also in gewisser Weise selbst genug ist und nicht nach intellektuell-humanistischer Überhöhung streben muss? Und was resultiert für die Künstler aus der Behauptung, dass auch ihre „verschwenderische Erfindungsgabe“ und ihre erfolgreichsten Bildwerke unmittelbar auf den „Reiz des Lasters“ reagieren? Finden sich noch andere Bild- und Textzeugnisse außer den bereits genannten für diese Idee?

Hier können nur einige wenige Indizien – nun auch über den nordalpinen Bereich hinaus – dafür vorgestellt werden, die gleichwohl ahnen lassen, dass diese Überlegungen tatsächlich eine Herausforderung an Kunst und Künstler der Frühen Neuzeit darstellten. Bereits Plinius hatte einige sexuell anzügliche Bildchen des Parrhasios als „Werke der witzigen Entspannung“ („eo genere petulantis ioci se reficiens“, nat. 35,72) beschrieben. Lodovico Castelvetro wird in seinem Kommentar zur Poetik des Aristoteles dann als vierte und letzte Form der angenehmen, zum Lachen reizenden Dinge, alles Sexuelle zusammenfassen. Dabei betont er, dass dies nur dann gelte, wenn man sich diesen Dingen im Verborgenen widme und nicht beschämt vor Publikum. Lustvolle Sexualphantasien verlangten: „Coperta in moltitudine. Scoperta in solitudine.“⁴⁷ Einige Passagen später erläutert Castelvetro dann, dass es in der Malerei allein auf das Wie der Darstellung, nicht das Was ankomme – daher würde die thematische Vorgabe (die *historia* oder *favola*) auch keine wirkliche Rolle spielen.⁴⁸ Auch wenn das eine Minderheitenmeinung darstellte: Behauptet wird, der Wert von Malerei bestehe vor allem in ihrer unmittelbar sinnlich erfahrbaren Ausführung. Schon in Leonardos Paragone trug deshalb ja das Bildnis der Geliebten den Sieg vor ihrer poetischen Beschreibung davon.⁴⁹ Dass diese Sinnlichkeit für die unkontrollierbare menschliche Phantasie stets auch eine Gefahr bedeute und diese

47 Lodovico Castelvetro: *Poetica d'Aristotele vulgarizzate, e sposta*, Wien 1570, fol. 54r–v und 76v: „La quarta & ultima maniera delle cose piacenti che ci muovono a riso sono tutte le cose che pertengono a diletto carnale, come le membra vergognose, i congiugnimenti lascivi, le memorie & le similitudini di quelli.“ – Auf diese Passage verweist bereits Thomas Fusenig: *Liebe, Laster und Gelächter. Komödienhafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Bonn 1997, S. 191.

48 Castelvetro 1570 (wie Anm. 47), fol. 76v: „[...] nelle parti dell'opere artificiali si considera solamente la fatica & la 'ndustria maggiore, si come si puo vedere chiaramente la pruova nell'opere dell'arte della pittura, & nell'arte della poesia dove nell'une cio è nell'opere dell'arte della pittura l'istoria o vero favola non è di niuna stima, & nell'altre cio è in quelle dell'arte della poesia è di tanta stima che Aristotele l'antipone a tutte le altre parti.“

49 Claire Farago: *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden 1992, S. 220–227 (cap. 23).

Phantasie aller Würde des Dargestellten und aller Mahnungen zum Trotz selbst bei den nackten Körpern von Heiligen an der sinnlichen Bildoberfläche stehenbleiben und unzüchtige Gedanken entwickeln könne, konstatierte 1522 Johannes Eck.⁵⁰ Und Hugo von Hohenlandenburg formulierte dann 1546 einen Gedanken, der gar nicht mehr so weit von Castelvetro entfernt war, nämlich

„dass Maler und Bildhauer beim Abbilden dann besonders ihren Sinnen ergeben [*lasciviores*] sind, wenn sie mit mehr künstlerischem Aufwand ihre Werke ausführen als angemessen: Denn das führt zu nichts anderem als dass das Volk/Publikum die Kunst, die in das Bild investiert wurde, besonders bewundert und doch eigentlich die dort dargestellte Person verehren sollte.“⁵¹

Dass der männliche Kopf vom Phallus dominiert wird, illustriert schon eine lavierte Zeichnung möglicherweise aus dem Umkreis des Leonardo da Vinci, die auf jeden Fall vor 1536 zu datieren ist (Tafel 9). Freilich ist der Phallus-Kopf nicht darauf zu reduzieren, dass Männer – modern gesprochen – triebgesteuert sind. Die Darstellung spielt zudem mit der vulgären Redewendung von der *testa di cazzo* und mit dem Umschlagen der Wahrnehmung zwischen Gesamtbild und Einzelementen. Auf einer Maiolica-Schale (diese 1536 datiert) und zwei (Spott?)Medaillen auf Pietro Aretino wird die Idee dann in anderen Bildmedien ebenfalls aufgegriffen.⁵² Besonders Pietro Aretino scheint dabei die Vorstellung, die Kraft der Libido stachele seine Erfindungen an, für sich propagiert zu haben. Die Kunst seiner verschiedenen sprachlichen Metaphern und ihre literarische Wirkmacht führt Aretino explizit auf seine sexuell erregte Phantasie zurück. Diese sei stets mit aller Kraft darauf aus, die Lust von Ohr und Imagination durch immer neue Wendungen zu steigern.⁵³ Selbst die Gegner des Aretiners gestehen seinen Sonetten und Stellungen-Ideen

50 Johannes Eck: *De non tollendis Christi et sanctorum imaginibus contra haeresim Faelicianam sub Carolo magno damnatam ...*, Ingolstadt 1522, fol. Cii r (cap. 15): „Non solum periculum idolatrie, poterit contingere, cum homo nimis cogitat de imaginibus et rerum corporalium circumstantiis, ut propter fluxibilitatem phantasie, et invisibili hoste illudente ac cooperante deveniat a devotis et piis cogitationibus, ad cogitatus impuros et obscenos a spiritualibus ad corporalia et carnalia. Nam in nudis sanctorum imaginibus, possunt facile pericula iminere nimis ipsas contuentibus.“

51 Hugo von Hohenlandenburg: *Quaestiones duae, quarum altera est de imaginibus in ecclesia retinendis, altera de adorando Altaris Sacrificio ...*, Ingolstadt 1546, fol. 20r: „Haec tamen, ut postrema, ita omnium maxima mihi causa esse videtur, quod pictores, et statuarii in iis effingendis plerumque sint lasciviores, et plus artis, atque opere impendant, quam forte conveniebat: qua demum re aliud fit nihil, quam ut populus plus admiretur artem Imagini impensam, quam eum, qui per ipsam repraesentatus, venerari debebat.“

52 Timothy Wilson: Un ‚intricamento‘ tra Leonardo ed Arcimboldo, in: *Ceramica Antica* 15 (2005), 2, S. 10–44; Carlo Pedretti (mit Margherita Melani): *Leonardo da Vinci. L'Angelo incarnato* & Salai, Foligno 2009, S. 62–73; Ulrich Pfisterer: *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014, S. 133f.

53 *Delle rime di M. Nicolo Franco contra Pietro Aretino, e nel fine la Priapea del medemo autore*, Turin 1541, fol. 128v; zit. nach Turner 2009 (wie Anm. 33), S. 116.

zu den *Modi* nie gekannte „Neuheit“ zu.⁵⁴ Interessant scheint vor diesem Hintergrund auch die These von Bette Talvacchia, bereits mit den Stichen der *Modi* selbst sollte die künstlerische Erfindungskraft der Menschen zu immer neuen Lust-Positionen gerühmt werden, möglicherweise auch als spöttischer Kommentar der Raffael-Schule auf die ganz grundlos verrenkten Körper Michelangelos und seiner Adepten, voran der Ignudi der Sixtinschen Decke.⁵⁵

Wie immer dem sei, festhalten lässt sich: In dem Moment, da in den Jahrzehnten um und nach 1500 südlich wie nördlich der Alpen sehr explizite Darstellungen von Sexualität aufkommen – Darstellungen, die nun je nach Betrachter(kontext) auch nur dem einen Zweck der Lusterzeugung und des sinnlichen Vergnügens dienen konnten und für die der Begriff der Pornographie daher nicht ganz fehl am Platz scheint –, in diesem Moment entdecken Humanisten und Künstler diesen neuen Darstellungsmodus als Möglichkeit, um über das Wesen der Bildkünste und die Antriebskräfte der Kunst-Entwicklung nachzudenken. Die Passage des Plinius über den „Reiz des Lasters, der auch die Kunst steigert“, gewann – ungeachtet des Umstandes, dass Plinius selbst dies kritisch betrachtete – ganz neue Relevanz. Die allen Menschen bekannte, bedingungslose Kraft der Libido lieferte offenbar ein für alle nachvollziehbares Argument für den Antrieb menschlicher Erfindungskraft und künstlerischen Tuns. Die investierte sinnliche Formkraft des Künstlers übertrug sich bei diesen Bildwerken unmittelbar auf die Erregung der Betrachter. Das Ziel der künstlerischen Anstrengung lag ganz in der sinnlichen Darstellung. Eine weitere, kunsttheoretische Provokation dieser erotisch-pornographischen Bilder und Texte scheint also darin zu bestehen, entgegen den etablierten Vorstellungen, höchstes Ziel der Bildkünste müssten abstrakte, geistige Konzepte und Tugenden sein, mit aller Macht zu postulieren, das eigentliche Wesen guter Kunst liege in der unmittelbaren visuellen (und taktilen) Verführungskraft ihrer formalen Gestaltung. Peter Flötner und seine Nürnberger Auftraggeber wollten mit dem Holzschuher-Pokal jedenfalls auch dies demonstrieren: Dass der Fortschritt der Kunst aus der Kraft von Liebe und Libido resultiert.

54 Dazu umfassend Raymond B. Waddington: *Aretino's Satyr. Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth Century Literature and Art*, Toronto u. a. 2004.

55 Talvacchia 1999 (wie Anm. 28).