Originalveröffentlichung: Henning, Andreas (Hrsg.): "Man könnt vom Paradies nicht angenehmer träumen" : Festschrift für Prof. Dr. Harald Marx, Berlin 2009, S. 50-57

Abb. 1 Lucas Cranach d. J., Der schlafende Herkules und die Pygmäen, 1551, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1943

Jürgen Müller

Moritz von Sachsen als «Hercules germanicus»

Zur Deutung der Herkulestafeln Lukas Cranach d. J.

Die großformatigen Herkulestafeln von Lucas Cranach d. J. aus dem Jahre 1551 gehören zu den amüsantesten Bildfindungen jener Zeit (Abb. 1 und 2).[1] In der Forschung ist mehrfach darauf hingewiesen worden, dass Kurfürst Moritz von Sachsen während seines Aufenthaltes am Ferrareser Hof im Jahre 1549 ein Gemälde von Dosso Dossi hätte sehen können, das Herkules unter den Pygmäen zeigt.[2] In Dossis um 1535 entstandenem Bild wird der antike Heros mit einem Kryptoporträt Herzog Ercole II d'Estes versehen, der gelassen auf dem Boden ruht, um ohne jede Regung die Angriffe winziger Männlein über sich ergehen zu lassen. Vermutlich entlehnt der italienische Meister die Pose des mit Weinlaub bekränzten Herkules der antiken Statue eines Flussgottes mit seinen Kindern.[3] Die Überlegenheit des Herrschers jedenfalls ist die deutliche Darstellungsabsicht des Malers. Dies erreicht er zum einen durch einen extremen Größenunterschied zwischen Herkules und den Pygmäen, zum anderen durch die entspannte Haltung des Liegenden.

Der Aufenthalt des sächsischen Kurfürsten in Italien ist nicht ohne Delikatesse, bemüht er sich doch um Bundesgenossen, die mit der Schwächung Kaiser Karls dasselbe politische Ziel verfolgen wie er selbst.[4] Nur zwei Jahre nach dem Aufenthalt in Ferrara entstehen die genannten Herkules-Tafeln Cranachs d. J., doch wissen wir nicht, ob sie als Antwort auf diese politische Gemengelage in Auftrag gegeben wurden. Vielleicht war es nur die Kuriosität und Seltenheit des Pygmäen-Themas, das dem sächsischen Kurfürsten gefiel. Gleichwohl liegt eine allegorische Lesart geradezu auf der Hand: Der ruhende Herkules kann mühelos als Sinnbild des souveränen Fürsten verstanden werden, der sich von unterlegenen Gegnern nicht beirren lässt.

Die auf Philostrats *Eikones* zurückgehende Historie von Herkules und den Pygmäen erweitert der sächsische Künstler um satirische Elemente.[5] Ernst und Spaß lassen sich bei seiner Gestaltung nur schwer voneinander trennen. Im Unterschied zu Dosso Dossi ergänzt er das Gemälde des liegenden Herkules um ein zweites Bild, das den wütenden Helden zeigt, der sich seiner lästigen Widersacher entledigt. Auch dieses Thema ist bei Philostrat vorgebildet. In Dresden existierte zudem ein drittes Bild, das Herkules im Kampf mit einem Ritter zeigt.[6] Allerdings ist unklar, ob und in welcher Weise es sich auf die beiden anderen Tafeln beziehen könnte, da es weder mit den Beschreibungen des Philostrat noch mit der gängigen Herkulesikonographie in Verbindung zu bringen ist. Insofern erscheint es sinnvoll, nur die erstgenannten Tafeln als Sinneinheit zu betrachten.[7]

Der Anspruch des vorliegenden Essays ist sehr eng gefasst. Er besteht in der Nennung eines bisher unentdeckten Vorbilds für den wütenden Herkules. Hier kann man zu anderen Ergebnissen gelangen als Karin Kolb, der wir die aktuellsten Forschungen zu Cranach verdanken und die die bestehenden Ergebnisse vorbildlich zusammengefasst hat. Allerdings hebt sie die künstlerische Leistung und Eigenart Cranachs d. J. nicht deutlich genug hervor. Dies beginnt mit dem Erzählmodus: Dosso Dossi stellte mit seinem Gemälde eine kuriose Historie dar, Lucas Cranach d. J. hingegen eine Satire. Diese abscheulichen Pygmäen! Mag es sich bei ihnen auch um Zwerge handeln, sind sie im Unterschied zu denen Dossis nicht ohne Individualität. Sie sind keine Ameisen,

Abb. 2 Lucas Cranach d. J., Der erwachte Herkules vertreibt die Pygmäen, 1551, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1944

wie es bei Philostrat heißt, im Gegenteil, sie *wollen* böse sein. Hinterhältig überfallen sie Herkules, während dieser schläft. Auf einer Leiter, mit kleinen Sägen, Gewehren, Bögen, Beilen, Hellebarden und Lanzen rücken sie ihm auf den Leib. Während die Mehrzahl abwartend und ängstlich beobachtend in der Menge verharrt, gehen andere keck ans Werk. Besonders die beiden am rechten Fuß des Halbgottes sägenden Männlein sind von außergewöhnlicher Kühnheit.

Dass sie in ihrem Zerstörungswerk nicht gänzlich erfolglos sind, zeigt das Blut, das unter den Beinschienen hervor fließt. Doch ernsthaft verletzen können die Pygmäen Herkules nicht: Seine Haut wird lediglich geritzt, eine Lanze durchdringt gerade einmal seinen Fellschurz, ein Pfeil bleibt im Bart stecken, während eine weitere Lanze sogar abgebrochen ist und sich somit für einen wirkungsvollen Angriff als untauglich erweist.

Der Maler hat alle farbigen Akzente in die Kleidung der Pygmäen versetzt, so dass unsere Wahrnehmung zunächst auf die Details des Vordergrunds gelenkt wird. Erst dann erschließt sich die Hintergrundslandschaft. Auf steilen Felsen erkennt man Burgen und Städte. Im Mittelgrund sieht man ein Hirschrudel. An zentraler Stelle sind zwei männliche Tiere in einen Zweikampf vertieft. Darüber erblickt man eine Gruppe von Hirschkühen und einen weiteren Hirsch, der zwei Rivalen verscheucht.

Der Künstler macht sich einen Spaß daraus, den sinnlosen Eifer der Pygmäen in allen Einzelheiten vorzuzeigen. Mit aller Kraft schlagen oder stoßen die Winzlinge zu. Konzentriert und angespannt gehen sie bei ihrer Arbeit zu Werke. Doch bei allem beflissenen Grimm wirken sie eher niedlich. Um diese Genauigkeit der Beobachtung liefern zu können, hat sich der Maler für eine großformatige Tafel entschieden. Sie misst 179 × 259 cm, so dass viele Betrachter zugleich vor ihr Platz finden können. Dies ist wichtig zu betonen, weil der offensichtliche Humor des Bildes in allen bisherigen Deutungen überhaupt keine Rolle gespielt hat. Der Witz entsteht aber gerade dadurch, dass die Pygmäen an Zwerge oder Hofnarren erinnern: Kleine Wesen, die vergeblich die Welt der Großen nachahmen, sich dabei aber offensichtlich überschätzt haben. Cranach liefert ein Zeigebild, dessen Witze wir entdecken und mitteilen sollen. Es lädt zum Verweilen ein und dazu, die eigenen Entdeckungen mit anderen Betrachtern auszutauschen.

Es fällt auf, mit welcher Akribie der Künstler die Eiche darstellt, an der sich Herkules angelehnt hat. Rinde und Blätter sind von außergewöhnlicher Präzision. Für die Erzählung ist dies nicht unwichtig, stellt sich doch die Frage, ob hier die Identität des Halbgottes und der Eiche behauptet wird. Wenn also die frechen Feinde versuchen, die Füße des Helden abzusägen, so bedeutet dies in übertragenem Sinne, dass sie die Wurzel beschädigen wollen: Sie versuchen, ihm den Lebensnerv abzuschneiden. Dies stellt eine Erfindung Cranachs dar, die weder bei Philostrat noch in anderen existierenden Bildern des Themas zu finden ist. Bei Andrea Alciati, der das Pygmäen-Thema in seinem *Emblematum liber* aus dem Jahre 1531 dargestellt hat, ist im lateinischen Epigramm von einer Fichte («sub picea») die Rede, unter der sich Herkules nach seinem Kampf mit Antäus zur Ruhe gelegt hätte.[8] Cranach d. J. macht eine gewaltige Eiche daraus, von der wir nur einen Bruchteil sehen können. Was die Verwendung emblematischer Quellen betrifft, hat Werner Schade zeigen können, dass sich der Maler für seine Darstellung des schlafenden Herkules auf eine Pictura der französischen Alciati-Ausgabe von 1548 bezieht.[9] Allerdings übernimmt der sächsische Hofkünstler lediglich die Hauptfigur und fügt die Pygmäenepisoden eigenmächtig hinzu. Meines Erachtens ist auch die Entscheidung Cranachs d. J., den Stoff in zwei Bildern aufzuteilen, in der Emblematik des Alciati vorgebildet. Dies könnte einen didaktischen Hintergrund haben. So besteht in der Cranachschen Erzählung am Ausgang der Geschichte kein Zweifel, wie uns das zweite Bild belehrt. Möglicherweise ist dies dem Umstand geschuldet, dass Philostrats *Eikones* nicht so bekannt waren, dass man davon ausgehen konnte, zeitgenössische Betrachter hätten den Fortgang der Geschichte ergänzen können.

Der Künstler folgt mit seinen Bildern einem Erzählmodus, den wir seit Cusanus und Ficino gewohnt sind als *serio ludere* zu bezeichnen.[10] Der satirische Grundton darf den Interpreten nicht davon abhalten, einen ernsten Kontext zu entdecken. Es ist schwer zu beurteilen, ob der Künstler seinen «Zwergen» Porträts von Höflingen eingeschrieben hat, jedenfalls hätte es für einige Heiterkeit gesorgt, sollte die Tafel in dieser Weise lesbar gewesen sein. Dafür spräche auch, dass die zentrale Figur des Herkules ein Kryptoporträt des Kur-

fürsten Moritz von Sachsen darstellt.[11] Dieser schläft tief und fest, entspannt hat er den Kopf in die linke Hand gelegt.

Zum Bild des schlafenden Herkules gehört nun – wie bereits erwähnt – ein Gegenstück, das den erwachten Halbgott zeigt, wie er seine Gegner in die Schranken weist und mit einer Keule traktiert. Erschrocken laufen die Pygmäen davon, für einige ist es bereits zu spät. Gleich zwei von ihnen hat Herkules mit seiner linken Hand ergriffen, die nun hilflos kopfüber hängen und auf den finalen Schlag des Heroen warten. Die mächtige Keule hat er zum Schlag empor gerissen, warnend blickt er zudem in unsere Richtung.

Cranachs didaktischer Impetus lässt ihn auf die simultane Erzählweise des Mittelalters zurückgreifen. So erblickt man Herkules im linken Mittelgrund ein zweites Mal: Einige der erschlagenen Gegner hat er in sein Fell gewickelt und trägt sie an seiner Keule befestigt davon. Unter ihnen kann man auch jenen rot gekleideten Pygmäen erkennen, den der Held im Vordergrund gerade gepackt hat.

In gewisser Hinsicht ist der Ausgang der Erzählung der ersten Tafel bereits eingeschrieben: So erkennt man im Nachhinein, dass Cranach die Wilden Männer, die im zweiten Bild Hirsche, Bären und Wildschweine jagen, schon auf der ersten Tafel im Dunkel des Waldes verborgen hat. Während wir zunächst nur die Hirsche miteinander streiten sehen, haben die Waldbewohner längst unentdeckt Stellung bezogen. Ohne dass wir sie bemerken würden, beobachten sie ihre zukünftige Beute. Erst in der darauf folgenden Tafel zeigen sie ihre Überlegenheit und erlegen die Tiere des Waldes.

Darüber hinaus findet sich eine zweite vom Künstler inszenierte Analogie. Im Mittelgrund unmittelbar rechts neben Herkules entdeckt man zwei wilde Männer, die im Begriff sind, einen Keiler zu erschlagen. Einer der beiden holt mit aller Macht aus und wird dadurch in deutlicher Parallele zum mythologischen Heroen inszeniert. Die Botschaft ist klar: Sowohl Herkules als auch die Wilden werden in ihrer Einfachheit unterschätzt. Man beachte die technologische Überlegenheit der Pygmäen, die mit modernsten Waffen ausgestattet sind. Herkules hingegen besitzt lediglich eine Keule, wie auch die wilden Männer die Jagd mit einfachsten Utensilien betreiben, aber am Ende obsiegen.

Für das Motiv des zuschlagenden Herkules hat Karin Kolb ein Vorbild benannt. Sie führt eine Vorzeichnung Albrecht Dürers für das *Fuggerepitaph* in Augsburg an.[12] Die Zeichnung zeigt Simson, der die Philister erschlägt. Doch weist die Autorin selbst darauf hin, dass bei der Gestaltung des Epitaphs durch Adolf Daucher das Motiv des zuschlagenden Simson nicht umgesetzt wurde. Wie also konnte Cranach d. J. davon Kenntnis genommen haben?

Da Dürer zum Entstehungszeitpunkt der Herkulestafeln schon verstorben war, vermutet Kolb einen Aufenthalt des älteren Cranach in Nürnberg, bei dem dieser die Zeichnung gesehen haben könnte, um seinem Sohn später davon zu berichten. Abgesehen davon, dass von einem solchen Aufenthalt Cranachs bei Dürer nichts bekannt ist, ist es auch gar nicht nötig, ein solches Treffen anzunehmen. Denn die Ähnlichkeit zwischen Herkules und Simson erklärt sich ganz einfach daraus, dass beide Figuren letztlich auf dasselbe Vorbild zurückgehen: die Mittelfigur der *Laokoongruppe*.[13] Obgleich Cranach den

Abb. 3 Hans Holbein d. J., Luther als Hercules Germanicus, 1522, Holzschnitt,Zürich, Zentralbibliothek, Ms A 2

Blickwinkel um 45° gedreht hat, wird jeder Kundige den Ursprung des Motivs mühelos entdeckt haben.

Dieses Zitat ist alles andere als ein Zufall, handelt es sich bei der antiken Figurengruppe doch um eines der Vorzeigestücke der päpstlichen Sammlungen. Bekanntlich wurde die Gruppe 1506 – also während des Pontifikats Julius II. – gefunden und diente als Ausweis der Legitimität päpstlicher Macht.[14] Dürer, der das Motiv nördlich der Alpen als erster zur Anwendung brachte, scheint zunächst allein an den formalen Qualitäten des antiken Kunstwerks interessiert gewesen zu sein. In der Reformation wurde das Laokoon-Motiv jedoch politisch aufgeladen: Hans Holbeins d. J. berühmter Holzschnitt *Luther als Hercules Germanicus* von 1523 (Abb. 3) zeigt den erzürnten Reformator in der Haltung des antiken Priesters.[15] Entschlossen schlägt er mit einer Keule auf Säulenheilige und Theologen der Scholastik ein, die tot zu seinen Füßen liegen, während der Papst an seiner Nase hängt. Dargestellt ist also der Kampf gegen die «katholische Hydra».[16]

Führt man sich vor Augen, dass auch die standfeste «deutsche» Eiche bereits bei Holbein zu finden ist, dann wird deutlich, dass dessen Holzschnitt

als Vorbild für Cranachs Bildprogramm viel eher in Betracht kommt als Dürers Zeichnung. Holbeins Bildkonzept ist erst vor dem Hintergrund der frühneuzeitlichen Tacitusrezeption richtig zu verstehen, denn Herkules wurde bereits vom römischen Historiker in dessen Schrift *Germania* ausdrücklich als Held bezeichnet, der bei den Germanen hohes Ansehen genoss.[17] Außerdem, so heißt es, würden diese ihre Wälder als heilig betrachten.

So stellt sich unweigerlich die Frage, inwiefern Cranachs Bilder an diese Konzeption anschließen. Bringt Moritz, wenn er sich als sächsischer Herkules darstellen lässt, seine antipäpstliche und antikaiserliche Gesinnung zum Ausdruck? Stellt er gar den katholisch-kaiserlichen Führungsanspruch in Frage? In jedem Fall gibt er sich als wilder Germane, in dessen *simplicitas* seine eigentliche Überlegenheit erkannt werden soll.

1 *Lucas Cranach d. J., Der schlafende Herkules und die Pygmäen, 1551, Lindenholz, 189 × 259 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1943; Lucas Cranach d. J., Der erwachte Herkules vertreibt die Pygmäen, 1551, Lindenholz, 188 × 261 cm, ebendort, Gal.-Nr. 1944. Zuletzt mit gründlicher Zusammenfassung der bisherigen Forschungen Karin Kolb, in: Cranach. Herausgegeben von Harald Marx. Kat. Chemnitz, Kunstsammlungen. Köln 2005, 410–423, Nr. 33.1 und 33.2.*

2 *Evelyn Korsch, Ein «heimlicher Vorschlag». Die politischen Beziehungen zwischen Dresden und Ferrara in der Mitte des 16. Jahrhunderts, in: Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert. Herausgegeben von Barbara Marx. Amsterdam 2000, 37–64.*

3 *Vgl. Peter Humfrey und Mauro Lucco, Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara. Herausgegeben von Andrea Bayer. Kat. New York, Metropolitan Museums. New York 1998, 213–214.*

4 *Vgl. Beitrag von Barbara Marx, Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur. Dresden im Kontext, in: Elbflorenz (wie Anm. 2), 7–36.*

5 *Philostraos, Die Bilder, Griechisch-deutsch. Herausgegeben von Ernst Kalinka, übersetzt von Otto Schönberger. München 1968, II, 22, 241–243.*

6 *Dies diskutiert Kolb, ohne zu einer Lösung zu kommen; vgl. Cranach (wie Anm. 1), 419–422.*

7 *In den alten Inventaren ist von einem dritten Bild die Rede, das schon im 19. Jahrhundert verkauft wurde, weil es sich in sehr schlechtem Erhaltungszustand befand. In den Quellen wird das Bild unter dem Titel «Herkules und Antäus» geführt, was allerdings nicht zutreffen kann, da ein Schwert- und kein Ringkampf dargestellt ist, wie schon Kolb festgestellt hat. Dies ist rätselhaft. Vgl. Cranach (wie Anm. 1), 419.*

8 *Andrea Alciati, Emblematum Libellus, (Paris 1542). Darmstadt 1991, 56, No. XX.*

9 *Werner Schade, Maler am Hofe Moritz' von Sachsen, in: Zeitschrift des Vereins für Kunstwissenschaften 22 (1968), 33.*

10 *Vgl. Edgar Wind, Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt am Main 1987, 270.*

11 *Weber will dies erkennen, Schade und Kolb sind skeptisch. Gregor J. M. Weber, Die Sammlung Ferrareser Malerei in Dresden, in: Der Triumph des Bacchus. Meisterwerke Ferrareser Malerei in Dresden, 1480–1620. Herausgegeben von Gregor J. M. Weber. Kat. Ferrara/Dresden, Castello Estense/Residenzschloss Dresden. Turin 2003, 38.*

12 *Bruno Bushart, Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg. Augsburg 1994, 115–134.*

13 *Vgl. Bernard Andreae, Laokoon und die Gründung Roms. Mainz 1988, 23–43.*

14 *Hans Henrik Brummer, The Statue Court in the Vatican Belvedere. Stockholm 1970.*

15 *Zur kritischen Auseinandersetzung der Reformationskunst mit italienischen Vorbildern vgl. Jürgen Müller, Italienverehrung als Italienverachtung. Hans Sebald Behams «Jungbrunnen» von 1536 und die italiensche Kunst der Renaissance, in: Bild/Geschichte, Festschrift für Horst Bredekamp. Herausgegeben von Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert und Bettina Uppenkamp. Berlin 2007, 309–318.*

16 *Zur Laokoonrezeption bei Holbein vgl. Jürgen Müller, Holbein und Laokoon. Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d. J., in: Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts. Herausgegeben von Bodo Brinkmann und Wolfgang Schmid. Turnhout 2005, 73–89.*

17 *«Bei ihnen [den Germanen] sei, berichtet man, auch Herkules gewesen, und sie besingen ihn als den größten aller Helden, wenn sie in die Schlacht ziehen.» Cornelius Tacitus, Germania. Lateinisch – deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Alfons Städele. Düsseldorf/Zürich 1998, Bd. I, 3. Die letzte Untersuchung zur nationalen Identität der wilden Männer stammt von: Stephanie Leitch: The Wild Man, Charlemagne and the German Body, in: Art History. Journal of the Association of Art Historians, 31/3 2008, S. 292-302.*