

ZUR EINFÜHRUNG

Thomas Schauerte, Jürgen Müller, Bertram Kaschek

1520 veröffentlicht Martin Luther unter dem Titel *Von der freyheyt eynes Christenmenschen* einen der zentralen Traktate der Reformationsgeschichte. Schon früh also verknüpft sich der emblematische Freiheitsbegriff unauflöslich mit der fundamentalen Glaubenserneuerung. Doch genau darin dürfte wohl auch ein Problem gelegen haben, denn jenseits der 30 brisantesten Thesen der Streitschrift war sicher auch der überaus prägnante Titel eine Ursache für ihren durchschlagenden Erfolg: Wenn Luther nach Freiheit ruft, reißt er zunächst natürlich vor allem an den Ketten der geistlich-geistigen Unmündigkeit jener Deutschen, die er hier in ihrer eigenen Sprache mit entwaffnender Direktheit adressiert. Doch nahm er wohl billigend in Kauf, dass darunter von vielen auch eine reale institutionale Befreiung von der römischen Kurie überhaupt verstanden wurde; und von wieder anderen – den Bauern nämlich – wurde die Freiheit ganz handgreiflich als die Freiheit zur Auflehnung gegen drückende Abhängigkeiten begriffen. All dies hat folgerichtig immer wieder auch die Frage danach aufkommen lassen, wie die Künstler der sogenannten „deutschen Renaissance“ mit den vermeintlichen oder tatsächlichen neuen Freiheiten umgingen. Dieser und anderen, verwandten Problemstellungen war vom 31. März bis zum 3. Juli 2011 unter dem Titel „Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder“ eine Ausstellung im Albrecht-Dürer-Haus nachgegangen, deren gleichnamiger Katalog aus der fruchtbaren Zusammenarbeit mit dem Teilprojekt E „Das subversive Bild“ des Dresdner Sonderforschungsbereichs 804 „Transzendenz und Gemeinsinn“ hervorging.¹

Doch wie immer, wenn so große und zentrale Themenkomplexe beleuchtet werden, erwachsen aus allen Annäherungen neue Fragen, weiterer Gesprächsbedarf und der Wunsch nach Ausweitung des Rahmens, der räumlich und durch die Auslese der Objekte für eine Ausstellung naturgemäß begrenzt sein mußte. So erschien es den Beteiligten konsequent, diesen Bedürfnissen noch im selben Jahr 2011 in einer internationalen Fachtagung Rechnung zu tragen. Sie fand im Rahmen der alljährlichen „Dürer-Vorträge“ vom 10. bis 12. Oktober im Hirsvogelsaal der Museen der Stadt Nürnberg statt, die alljährlich vom Kulturreferat der Stadt Nürnberg, dem Albrecht-Dürer-Haus und der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e. V. ausgerichtet werden.²

- 1 Jürgen Müller/Thomas Schauerte (Hg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder*, Kat. Ausst. Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg, Emsdetten 2011.
- 2 Die Leitfragen lauteten seinerzeit: Inwiefern transportieren Bilder in der Reformationszeit mehrschichtige Bildaussagen? – Lässt sich religiöse, soziale, politische oder künstlerische Kritik in Bildern aussprechen, ohne dass der Künstler zum Opfer der jeweiligen Obrigkeiten wird? – Wie sieht Druckgraphik aus, die solche Kritik an

Gerade vor dem Hintergrund von Ausstellung und Katalog ergaben sich neue Anknüpfungspunkte, weil sich die Behams gemeinsam mit Georg Pencz 1525 ja tatsächlich zu viele „Freiheiten“ herausgenommen hatten, als sie sich öffentlich zu Glaubensfragen äußerten und damit zu einer Gefahr für die reibungslose Einführung der neuen Kirchenordnung in Nürnberg im März 1525 geworden waren – keine Lokalposse also, sondern vor dem Hintergrund des frühen Übertritts einer der wichtigsten Reichsstädte zum neuen Glauben ein Politikum ersten Ranges.

Doch wie „neu“ sind diese Ansätze für die Bildenden Künste und inwieweit ist die Reformation das Substrat ihrer Etablierung? Vollzieht die Kunst die religiös-politischen Umwälzungen lediglich nach oder existieren hier auch originär kunstimmanente Strömungen, die nach 1520 willkommene Anknüpfungspunkte bildeten? Als eine knappe Hinführung scheint vorab für das Leitmedium Druckgraphik der Blick auf ihren Großmeister Albrecht Dürer unausweichlich, nicht zuletzt ja auch deshalb, weil er als Lehrer einiger Künstler der Beham-Generation durchaus in Betracht zu ziehen ist. Und tatsächlich kann man auf der Suche nach dem freien Spiel mit der Konvention in seinem Werk fündig werden – überraschenderweise aber nicht erst in seinen Werken aus der Reformationszeit, sondern bereits in einem ausgesprochenen Frühwerk: dem Kupferstich *Die Buße des heiligen Johannes Chrysostomus* (Abb. 1).³ Er zählte nie zu seinen beliebtesten Werken, und man wird ihn kaum als „überforscht“ bezeichnen wollen. Niemals auch hat sich ein Kopist des Werks angenommen, für das Œuvre Dürers stets das Anzeichen einer gewissen Randständigkeit. Dazu dürfte aber auch das Thema beigetragen haben, da der hl. Johannes Chrysostomus (354–407 n. Chr.) bei weitem nicht die breite Verehrung erfahren hat wie etwa der intellektuell ähnlich profilierte St. Hieronymus.⁴ Und als wäre es damit noch nicht genug, ist auch das legendarische Profil des griechischen Kirchenvaters wenig vielversprechend: Als zeitweiliger Patriarch von Konstantinopel eigentlich das Kirchenoberhaupt des byzantinischen Kaiserreichs und damit eine historisch vergleichsweise gut greifbare Persönlichkeit, hat er durch sein umfangreiches Werk auch den Rang als einer der vier bedeutendsten griechischen Kirchenväter inne; dennoch stirbt er in der Verbannung.

Und so hat nun die Legende von Johannes Chrysostomus, die Dürer auf dem kaum 20 cm hohen, technisch brillanten Blatt schildert, mit den historischen Fakten rein gar nichts zu tun. Sie entstammt dem Kobergerschen Passional von 1488 und beginnt denkbar unbestimmt: *Es was ein bapst zû rom [...], der eines Tages durch eine wüste Gegend ritt und dort eine klagende Stimme vernahm.*⁵ Sie gehört einer im Fegefeuer büßenden Seele, die

den Zuständen der eigenen Zeit formuliert, ohne Künstler und Werk in Gefahr zu bringen? – Stellen drastische oder vulgäre Sujets quasi eine „Tarnung“ dar, die vom kritischen Inhalt ablenken soll?

3 Rainer Schoch u.a. (Hg.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, 3 Bde., München u.a. 2001–2004, hier: Bd. 1, Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München u.a. 2001, Nr. 7, S. 42.

4 In Deutschland besaß lediglich der Mainzer Dom Reliquien des Heiligen, doch war ihm innerhalb der mittelalterlichen deutschen Kirche kein eigenes Patrozinium gewidmet worden.

5 Vgl. Der Heiligen Leben, 2 Bde., Nürnberg (Anton Koberger) 24. November 1488, hier: Bd. 1 (Sommerteil): Von sant Johans mit dem guldin mund, fol. 238v–242r; zitiert nach dem Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München, Sign. 2 Inc.c.a. 2069 m-1 (<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00027250/>; letzter Zugriff: 15.04.2013), fol. 238v.



Abb. 1 Albrecht Dürer, *Die Buße des Hl. Chrysostomus*, Kupferstich, 18,3 x 12 cm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings.

auf die Frage des Kirchenfürsten antwortet, sie könne nur vom soeben geborenen Johannes dermaleinst erlöst werden. Daraufhin reist der Papst nach Rom zurück, macht das Neugeborene ausfindig und nimmt es zu sich. Eine zweite wundersame Wendung nimmt dessen Leben aber, als der Siebenjährige in der Schule versagt. Da nämlich befiehlt ihm die Muttergottes auf sein Gebet hin, sie auf den Mund zu küssen und so alle himmlische Weisheit in sich einzusaugen. Und als Zeichen seiner Erwähltheit trägt er fortan einen goldenen Ring um seinen Mund, was seinen griechischen Beinamen „Chrysostomos“, Goldmund, erklärt. Schon mit 16 Jahren zum Priester geweiht, fühlt er sich dieser Würde noch nicht gewachsen und flieht davor in langjährige Einsamkeit und Askese, und auch bei der Schilderung der nächsten abenteuerlichen Lebenswende fährt der Text im unbestimmtesten Legendenton fort: *Zû den zeyten waz ein keiser der het got lieb der het gar ein schöne purg [...]*, darüberhinaus aber auch eine schöne Tochter, die eines Tages von einem Wind entführt und direkt bei der Eremitenhöhle des Johannes abgesetzt wird. Sie fordert nun die Hilfe des erschrockenen Asketen ein, indem sie auf all die Komplikationen verweist, falls sie hier nun von wilden Tieren zerrissen werde. So hausen sie notgedrungen gemeinsam in der streng abgeteilten Höhle, bis den Heiligen eines Tages doch die Leidenschaft übermannt und er die Prinzessin, deren Gegenwehr die Legende nicht vermeldet, schwängert. Beide sind voller Reue über den Fehltritt, Johannes aber wird auch hierin von Leidenschaft übermannt:

Eines tags darnach da gedacht im sant johanns solt dye frau lenger bey mir seyn ich würd mer mit ir sünden, vnd füret sy auff einen hohen stein vnd stieß sye hinab. vnd gieng wider sein zelle vnd sprach, Ach ich vnseiger man, nun hab ich ein mord an der gütten frauen getan [...].

Als er vom Papst keine Vergebung seiner Sünden erlangen kann, beschließt er, fortan nur noch auf allen Vieren durch die Wildnis zu kriechen, und nachdem ihm sein Gewand vom Körper gefault ist, mutiert er infolge allmählichen Fellbewuchses vollends zu einer Art Mensch in Tiergestalt.

Als die Kaiserin nun nach vielen Jahren ein weiteres Kind gebiert und dieses vom Papst getauft werden soll, beginnt es zu sprechen und verlangt, nur von Johannes Chrysostomus getauft werden zu wollen. Nachdem man den Büsser gefunden hat, vollzieht er die Taufe als Zeichen der erlangten göttlichen Verzeihung, und zum glücklichen Ende hat auch die vermeintlich getötete Tochter des Kaisers den Sturz überlebt und wird unbeschadet am Fuße des Felsens gefunden. Nachdem Johannes Chrysostomus schließlich noch die arme Seele aus dem Fegefeuer erlöst hat, bleiben für sein eigentliches Lebenswerk nur noch wenige Sätze: Vom Papst zum Bischof erhoben,

[...] prediget er gar süsse wort. Darnach warde er gar vertriben vnd kam in eyn wißtung. do selben schreyb er vil von got, vnd wenne im der dinten zerrane, so schreyb er auß seinem munde. So wurden dann ein teil guldine puchstaben.

Vergleicht man den knappen, doch historisch korrekten Abschnitt, den der gleichfalls bei Anton Koberger 1493 gedruckte *Liber chronicarum* über den Kirchenlehrer enthält,⁶ dann wirkt diese Legende umso konstruierter und monströser.⁷ Entsprechend dringlich erhebt sich die Frage, ob auch Dürer hier tatsächlich aus der Überzeugung heraus gearbeitet haben kann, einstmals real vorgefallene, womöglich schlüsselhafte Episoden aus dem Leben des Heiligen wiederzugeben. Denn die – weitaus interessantere – Gegenperspektive würde dann ja lauten, dass es gerade die groteske Phantastik dieses Verbrechens und seiner Sühne war, die der Bilderfindung Freiräume eröffnete. Und hier scheint es der Kupferstich selbst zu sein, der dafür die entsprechenden Indizien liefert.

Grundlegend ist zunächst der radikale Perspektivwechsel bei den beiden Hauptprotagonisten, der von der Forschung auch nicht unbemerkt geblieben ist:⁸ Die namenlos gebliebene Tochter des Kaisers ist der unbestreitbare Mittelpunkt der Komposition. Hinterfangen von den kontrastreichen, kunstvoll wiedergegebenen Strukturen der Felswand, von der sie der Heilige hinabgestoßen hatte, und eingebunden in eine klar wahrnehmbare, gleichschenklige Dreieckskomposition kann sie ein Maximum an plastisch-körperlicher Präsenz entfalten. Die Titelfigur jedoch entdeckt man erst nach einigem Suchen, nicht nur deshalb, weil sie in ziemlicher Entfernung und entsprechend winzig dem linken Bildrand entgegenkriecht, sondern auch, weil ihre ungewöhnliche Körperhaltung und ihre Nacktheit eine rasche Identifikation als „Person“ zusätzlich verzögern. Was der Kupferstich also auf den ersten Blick zeigt, ist lediglich einem ausgesprochenen Nebenmotiv der Legende zu entnehmen: Die Prinzessin konnte in der Wildnis durch göttlichen Schutz wundersam überleben und berichtet nach ihrer Errettung, *das mir nye keyn leide geschach [...] Es ist got kein ding vnmüglich czü thun, mir thet weder wind noch regen noch keyn sach nicht*. So steht Dürers Blatt zu seinem Referenztext von 1488 auch noch in einem höheren Sinne in direkter Abhängigkeit: Wie dieser macht er die Neben- zur Hauptsache der Erzählung, und von einem der bedeutendsten und produktivsten Kirchenväter bleibt kaum mehr als ein vom eigenen moralischen Rigorismus Getriebener. Nimmt man diese Beobachtungen beim Wort, dann müsste der Kupferstich, für den kein historisch authentischer Titel überliefert ist, also eigentlich mit „Die Errettung der Kaisertochter in der Wildnis“ oder ähnlichem benannt werden.

Dies allerdings dürfte kaum in Dürers Absicht gelegen haben, denn es gibt ein weiteres, ungefähr gleichzeitig entstandenes Werk, bei dem er vom Betrachter genaues Hinsehen einfordert. Die Rede ist vom Holzschnitt *Ercules* von 1496. Das großformatige Blatt zeigt

- 6 Fol. 135r: *Der bischof zu Constantinopel sei dem cristenlichen wesen mit worten ebenbild vnd lere fast fürderlich vnd erspriflich gewest[,] der dann auch vmb beschirmung der warheit vnd gerechtigkeit von Eudoxia vnd Archadio vil beschwerde erlidden hat.*
- 7 Die literarische Wurzel dafür liegt in der pseudo-etymologischen Überblendung mit der Legende vom römischen Räuber „Boccardo“, der im Verlauf einer strukturell ähnlichen Handlung bekehrt wird, vgl. Stw. „Johannes Chrysostomus“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 7 (1974), Sp. 93–101, hier Sp. 100 f. (A. Müseler).
- 8 Er wurde in dem Augenblick evident, als man die traditionelle Deutung des Blattes als Darstellung der hl. Genovefa aufgab, vgl. Schoch 2001 (wie Anm. 3), S. 41.

die entscheidende Wendung aus dem Drama *Hercules furens* von Seneca d. Ä., als der Heros nach Tötung seiner Feinde durch göttliche Verblendung seine eigene Familie in Raserei erschlägt.⁹ Was zunächst recht eindimensional als Warnung vor der Hybris und deren Bestrafung durch die Götter gedeutet werden könnte, entfaltet seine wahre moralische Implikation erst bei äußerster Nahsicht. Erst dann nämlich wird man gewahr, dass Hercules noch nicht sein obligatorisches Löwenfell trägt. Stattdessen entdeckt man den Nemäischen Löwen, dessen Tötung die erste seiner kanonischen Heldentaten darstellt, als winzigen Umriss den Horizont entlang wandernd, und genau darin wird die christlich-moralisierende Intention des Blattes offenbar: Die Heldentaten des Hercules liegen zum Zeitpunkt seiner Raserei noch in der Zukunft, sind also hier als Sühne für das monströse Verbrechen des Gattenmordes anzusehen. Nimmt man das mythologische Grundwissen eines gebildeten Betrachters hinzu, wonach der Heros am Ende seines bewegten Lebens ja dennoch unter die Himmlischen aufgenommen wird, dann lautet die – im Kern ja durchaus christlich deutbare – Botschaft also, dass keine Untat so groß sein kann, als dass sie nicht durch tätige Reue doch noch gebüßt werden könnte.

So sind die beiden gleichzeitigen Dürer-Werke sowohl formal als auch inhaltlich auf das engste miteinander verbunden: formal, weil erst die Entdeckung des winzigen vermeintlichen Nebenmotivs den eigentlichen Gegenstand der Darstellung offenbart; inhaltlich, weil es hier wie dort um die Sühne todeswürdiger Verbrechen geht.

Anders als bei dem Holzschnitt jedoch ist beim Kupferstich *Die Buße des hl. Johannes Chrysostomus* die Reihe der Paradoxien noch keineswegs erschöpft. Dies betrifft zunächst die unmittelbare Betrachterperspektive: Sie stellt das vermeintliche Mordopfer – wiewohl unsichtbar für den Büßenden – in prangender Lebensfülle vor Augen und verweist solchermaßen unmißverständlich darauf, dass die auserlesen selbstquälerischen Leiden der Buße, die sich der Heilige auferlegt hat, recht eigentlich ja überzogen sind. So wird die exemplarisch-didaktische Qualität dieser radikalen Bußfertigkeit zumindest abgeschwächt, weil sie dem Betrachter eine überlegene Distanz zuweist, die fast schon die Qualität einer ironischen Brechung besitzt.

Doch ist auch mit dieser Beobachtung die Fülle widersprüchlicher Assoziationen mit Dürers Kupferstich noch nicht an ihre Ende gelangt, weil auch der Hauptgegenstand des Blattes, die stillende junge Frau, noch eingehender auf sein ikonographisches Potential hin zu befragen ist. Und gerade hier offenbart sich Erstaunliches. So ist ein frontal zum Betrachter sitzender Frauenakt nicht im Repertoire kanonischer Vorbilder aus der antiken Plastik zu finden, obwohl er diesen Anschein zunächst durchaus erwecken könnte.¹⁰ Geht

⁹ Vgl. Thomas Schauerte, Peripeteia. Konrad Celtis, die Nürnberger Poetenschule und Dürers „Ercules“, in: Daniel Hess/Thomas Eser (Hg.), *Der frühe Dürer*, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2012, S. 208–220.

¹⁰ Jacopos de' Barbari blasser Kupferstich mit der sogenannten „Kleopatra“ kann hier allenfalls als eine erste Anregung gesehen werden, zumal er auch zeitlich nach dem Dürerschen Blatt entstanden sein könnte, vgl. Schoch 2001 (wie Anm. 3), S. 41.

man stattdessen assoziativ vor und bringt das konventionelle Spektrum religiöser Sujets um 1500 mit dem Blatt in Reaktion, dann taucht unweigerlich der Madonnentyp der *Maria lactans* auf: die dem Jesuskind die Brust reichende Gottesmutter. Tatsächlich gibt Dürer diese vertraute Szenerie in einem Kupferstich von 1503 auch wieder und wiederholt damit ein Motiv, das er zuvor im Kontext der Chrysostomus-Legende gewissermaßen in einem künstlerischen Frühstadium, nämlich noch unbekleidet dargestellt hat. Und doch ist er gerade mit dem Evozieren einer solch bedenklich erotischen, fast blasphemischen Assoziation erstaunlich nahe an seinem Referenztext von 1488. Denn auch hier ist die Gottesmutter auf eine Weise in das Schicksal des Johannes involviert, die vergleichbare Töne anschlägt, als sie dem um Hilfe flehenden Schulversager zuruft: [...] *gee her sicherlichen czû mir mit meinem geleyt[,] do gieng er hinzû vnd kûsset vnser frauen an irem munde vnd saugtet daraus alle hymliche kunst [...]*. So treten die beiden Frauenfiguren gleichsam komplementär in Erscheinung: Während das aparte nackte Mädchen auf dem Kupferstich an die stillende Madonna erinnert, findet die Gottesmutter der Chrysostomus-Legende keinen anderen Weg, um dem siebenjährigen Knaben das himmlische Wissen zu vermitteln, als einen Kuß.¹¹

Diese Feststellung wiederum eröffnet noch ein weiteres Assoziationsfeld von Dürers Kupferstich, nämlich genau jenen Bereich, in dem der Eros keinerlei Beschränkungen unterliegt: die Welt der „Wilden Leute“. Dürer selbst hält im Kupferstich *Die Satyrfamilie* von 1505, wo inmitten eines Waldes eine nackte junge Frau zu Füßen eines bocksgestaltigen Satyrn ruht, der mit Schalmee und erigiertem Geschlecht gewissermaßen das „Vorspiel“ für mutmaßlich Kommendes verkörpert. Wieder spiegelt sich das Sujet im Chrysostomus-Kupferstich von 1496: Beide Protagonisten sind vollkommen nackt und halten sich in einer steinigen Wildnis auf, was zugleich an die sündige Vereinigung in der primitiven Eremiten-Höhle erinnert.¹² Auch hier kann sich Dürer auf den Legendentext berufen: Er verlagert ja den Hauptteil des Geschehens in eine hermetische Wildnis, aus der es weder einen Ausweg für die Verschollenen noch einen Zugang für jene gibt, die verzweifelt nach ihnen gesucht hatten.

Man darf staunen: Eines der eher vernachlässigten unter den frühen Blätter Albrecht Dürers enthüllt bei näherer Betrachtung ein Vexierspiel aus Assoziationen, deren unmittelbar aufscheinende Widersprüche offenbar ganz gezielt moralische Grauzonen thematisieren: Obwohl es sich um eine fromme Heiligenlegende handelt, ist der bei weitem wichtigste Bildgegenstand ein schönes nacktes Mädchen; obwohl eigentlich einer der bedeutendsten Kirchenväter in ihrem Zentrum steht, hat man Mühe, den Protagonisten überhaupt zu entdecken; obwohl Dürer einen kirchlich approbierten Quellentext zur Grundlage seines

¹¹ Dies verweist auf Grenzbereiche der Christus- und Johannes-Minne, wie sie die Mystik spätmittelalterlicher Frauenkonvente in so großer Fülle hervorgebracht hat; diesem Verweis kann hier jedoch nicht nachgegangen werden.

¹² Das große Schloß im Hintergrund markiert hier lediglich die von beiden vorübergehend aufgegebenen Zivilisation und scheint auch an den frommen Kaiser zu erinnern, denn der hatte ja – wie oben zitiert – *gar ein schöne purg [...]*.

Kupferstichs macht, klingt bei der Gewichtung seiner narrativen Bestandteile in der fast anarchisch freien Akzentsetzung auch eine gewisse Skepsis dieser Legende gegenüber an; obwohl die nackte Wöchnerin mit keinerlei Attributen von Heiligkeit ausgezeichnet wird, erinnert sie doch unweigerlich an den kanonischen Bildtypus der *Maria lactans*; und obwohl schließlich die Handlung sich in der Waldeinsamkeit um einen frommen Asketen vollzieht, erinnert die naturhafte Umgebung mit Nachdruck an die ungezügelte Triebwelt der Wilden Leute.

Gerade angesichts dieser Fülle an Ambivalenzen ist es schmerzlich, dass zu fast keinem der druckgraphischen Werke Dürers Reaktionen seiner Zeitgenossen existieren. So bemisst sich ihr unbestreitbarer Erfolg ausschließlich indirekt: durch die Anregungen, die andere Künstler daraus gewonnen haben; durch die – meist aus Gewinnstreben – gefertigten Kopien; und schließlich auch durch Dürers wachsenden Ruhm und materiellen Erfolg. So wird kaum jemals in Erfahrung zu bringen sein, ob Dürers Kupferstiche – und gerade der *Chrysostomus* – nicht auch auf Widerspruch etwa bei der durchaus präsenten konservativen Ordensgeistlichkeit in Nürnberg stieß. Das völlige Schweigen der Quellen, die jedwede Sanktionierung seitens der Kirche unweigerlich würden vermeldet haben, scheint dies zu verneinen. Doch wäre gerade an dieser Stelle zu fragen, ob Dürer hier nicht die Erkenntnisfähigkeit weniger gebildeter Betrachter gezielt unterlaufen hat: Unter dem Geleitschutz der getreulichen Nacherzählung einer frommen Legende thematisiert er eigentlich die problematischen Überschneidungen des Heiligen mit dem Profanen, hier sogar in Gestalt des Verbrecherischen und Triebhaften. Zugleich aber stellt er damit indirekt auch den Wahrhaftigkeitsanspruch seiner naiven Textgrundlage ironisch zur Disposition.

Aber nicht nur thematisch weist der Kupferstich über den Horizont seines an sich biedereren Sujets hinaus, sondern auch zeitlich. Denn wer den Reiz dieses Motivs erkannt hat, ist niemand anderes als die Brüder Beham, die auf der Suche nach der „Freiheit der Bilder“ neben Dürer zu den wichtigsten Protagonisten dieses Bandes gehören. In einem kleinen Blatt (**Abb. 2**), das wohl in die 1520er Jahre zu datieren ist, hat Barthel Beham, der jüngere der Brüder, das hagiographische Thema in einer Weise gestaltet, die einen interessanten Einblick in die bildkünstlerischen Verfahrensweisen und Ambitionen der Behams erlaubt.¹³ Dass der junge Künstler mit dem ungewöhnlichen Sujet ikonographisch an Dürer anschließt, steht außer Frage. Und wie Dürer nutzt auch er es für eine anspielungsreiche Inszenierung des weiblichen Aktes. Zunächst fallen jedoch die offensichtlichen Unterschiede

¹³ Gustav Pauli, Barthel Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Straßburg 1911 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 135), Nr. 13, S. 16. Die Platte wurde von Barthels Bruder Sebald später mehrfach überarbeitet und neu gedruckt. Pauli unterscheidet hier acht Zustände. Vgl. Gustav Pauli, Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, Straßburg 1901 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 33), Nr. 70, S. 81–85. Ab dem fünften Zustand tragen Sebalds Blätter die Inschrift ·S·IOHANES·CRISOSTOMVS·, wodurch die Ambivalenz der Darstellung zugunsten einer schnellen und eindeutigen Identifizierung des Sujets eingedämmt wird.



Abb. 2 Barthel Beham, *Die Buße des Hl. Chrysostomus*, Kupferstich, 5,5 x 7,8 cm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings.

ins Auge: Hatte Dürer ein kapitäles hochformatiges Blatt gestochen, reduziert Barthel seine Darstellung auf ein bescheidenes Querformat von 5,5 x 7,8 cm. Vor allem aber zeigt er die weibliche Hauptfigur nicht frontal in aufrechter Sitzhaltung, sondern als liegenden Rückenakt, der fast die gesamte Bildbreite einnimmt. Demgegenüber ist der Felsen, von dem sie gestürzt wurde und der ihr anschließend als Unterschlupf dient, nicht in voller Höhe zu sehen, sondern wird rechts und oben von den Bildrändern abgeschnitten. In der Landschaft der linken Bildhälfte ist schließlich ganz klein im Mittelgrund der auf allen Vieren kriechende Chrysostomus zu erkennen, dessen Gestalt nahezu mit den ihn umgebenden Büschen verschmilzt – eine bildliche Metapher für die vegetative Existenz des Büßers, der fast gänzlich zu einem primitiven Naturwesen regrediert ist. Dass wir uns bereits in einem späteren Stadium der Geschichte befinden, zeigt denn auch das Kind der Kaiserstochter an: kein Säugling an der mütterlichen Brust, sondern ein aufrecht stehender Knabe von vielleicht drei bis vier Jahren, der seiner Mutter mit einer zärtlichen Geste über den Kopf streicht und ihr damit Trost zu spenden scheint.

Barthel hat also Dürers inverse Grundstruktur, die den Heiligen der unmittelbaren Sichtbarkeit entzieht und ein Nebenmotiv der Heiligenerzählung zur Hauptattraktion des Bildes macht, übernommen, zugleich aber die Komposition völlig neu organisiert. So fungiert etwa der weibliche Akt in seiner Darstellung als Barriere, die jeder zu überwinden hat, der blickend in den Bildraum eindringen möchte. Überhaupt präsentiert Barthel seine Hauptfigur in beieindruckender Fleischlichkeit mit hell erleuchtetem Hinterteil und einer weich durchmodellierten Rückenpartie. Wie seit langem bekannt ist, handelt es sich bei dieser Figur um eine ziemlich direkte Übernahme aus einem Stich Agostino Venezianos (Abb. 3), der seinen Rückenakt ebenfalls einer Landschaft vorschaltet.¹⁴ Bei Agostino ist die weibliche Figur ikonographisch zwar nicht näher ausgewiesen, doch erinnert sie durchaus an den Typus der ruhenden Venus. Dafür spricht vor allem der kleine Knabe, den sie im Arm hält und der sich in schalkhafter Weise an den Betrachter wendet. Womöglich

¹⁴ Pauli 1901 (wie Anm. 13), S. 82; Pauli 1911 (wie Anm. 13), S. 13. Vgl. auch Kurt Löcher, *Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis*, München/Berlin 1999 (Kunstwissenschaftliche Studien 81), S. 30–33; Stephen H. Goddard (Hg.), *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters, 1500–1550*, Kat. Ausst. University of Kansas u.a., Lawrence/KA 1988, Nr. 38, S. 148 f.

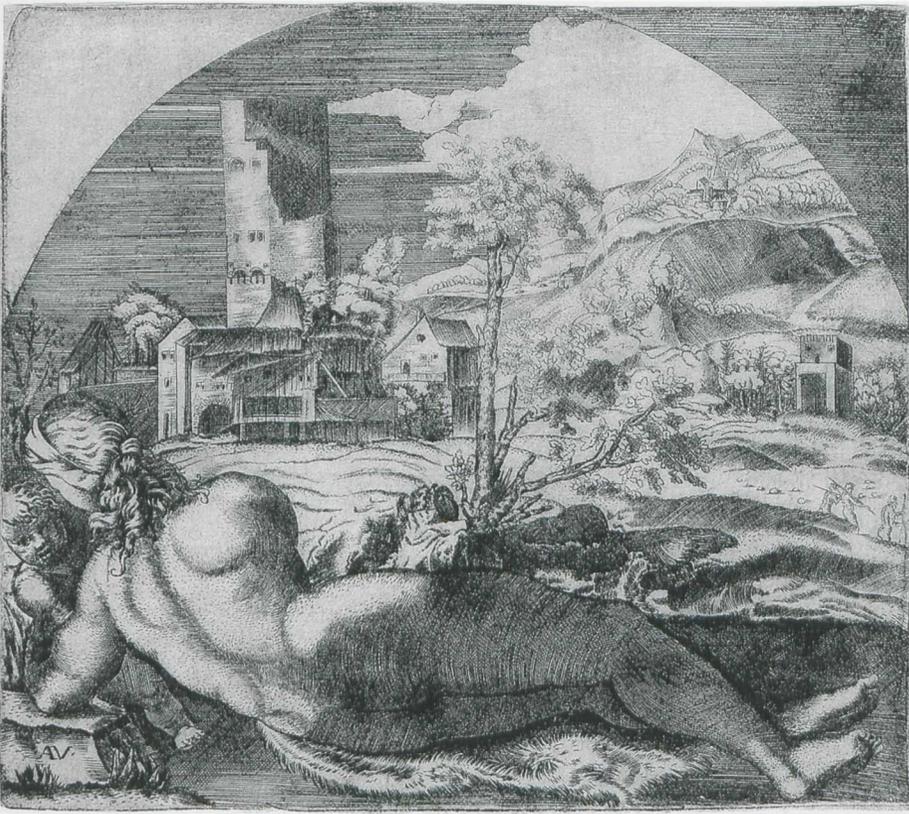


Abb. 3 Agostino Veneziano, *Liegender weiblicher Rückenakt*, Kupferstich, 11,6 x 13,3 cm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings.

handelt es sich um einen kleinen Amor, der anzeigen würde, worum es hier eigentlich geht: um die visuelle Anstachelung erotischen Begehrens.¹⁵

Letzteres ist sicher auch für Barthels Blatt geltend zu machen. Sein Bildzitat mit der prominenten Gesäß- und Rückenpartie soll offenbar nicht nur die sinnliche Verführungskraft der schönen Kaiserstochter vor Augen führen, sondern zugleich den Wunsch nähren, die verheißungsvolle Frau auch von vorne zu sehen. Durch diese Adresse an seine Einbildungskraft wird der – männlich zu denkende – Betrachter auf eine Weise ins Bild miteinbezogen, die es ihm unmöglich macht, sich moralisch über den sündig gewordenen Heiligen zu erheben. Während also Dürer in seinem Stich den Bildtypus der *Maria lactans* aufruft und den weiblichen Akt auf diese Weise zwischen Verführung und Heiligkeit oszillieren

¹⁵ Zu ähnlichen Blickstrategien in anderen Druckgraphiken der Behams vgl. Jürgen Müller/Kerstin Küster, *Der Prediger als Pornograph? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams*, in: Müller/Schauerer 2011 (wie Anm. 1), S. 20–32. Zu Vorformen bei Dürer vgl. Jürgen Müller, *Der dritte Mann – Überlegungen zur Rezeptionsästhetik von Albrecht Dürers Zeichnung *Das Frauenbad**, in: Gernot Kamecke u.a. (Hg.), *Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, Berlin 2009, S. 35–44.

lässt, überwiegt bei Barthel ganz deutlich die erotische Dimension der Figur. Denn schließlich lässt sich das Bildschema des vor einem Felsen lagendernden Aktes durchaus auch von Marcantonio Raimondis Darstellung einer Nymphe, die von einem Satyr in eindeutiger Absicht aufgesucht wird (**Abb. 4**), herleiten. Vor dem Hintergrund dieses Bildtypus – der ja bereits bei Dürer verhalten anklang – wird dem Betrachter bei Barthel also implizit die Rolle des „geilen Bocks“ zugewiesen.

Die soeben beobachteten Manöver sind kennzeichnend für die Kunst der Beham-Brüder und stehen zugleich für eine allgemeine Tendenz in der deutschen Kunst nach Dürer: Einerseits ist und bleibt der Nürnberger Meister ein fester Bezugspunkt für seine Schüler und Nachfolger, andererseits wird seine Bildsprache in vielfältiger Weise mit anderen, vor allem italienischen Idiomen gekreuzt.¹⁶ Was auf den ersten Blick wie bloßer Eklektizismus einfallsloser Epigonen anmuten könnte, erweist sich bei genauerem Hinsehen jedoch häufig als ebenso kreativer wie reflektierter Umgang mit gezielt ausgewählten Vorbildern. Barthels Blatt mit der Buße des hl. Chrysostomus zeigt dies sehr deutlich: Die Überblendung der von Dürer gegen 1500 geprägten Heiligenikonographie mit zeitgenössischen erotischen Bildmustern italienischer Provenienz kann in mindestens zwei Richtungen gelesen werden. Zum einen wird das bereits bei Dürer angelegte Thema des sinnlichen Begehrens schärfer konturiert und stärker rezeptionsästhetisch gewendet. Zum anderen aber kann das Blatt auch als Kommentar zum italienischen Umgang mit dem Akt gewertet werden: Während nämlich die italienischen Blätter recht unbefangen die weibliche Nacktheit präsentieren und zur lustvollen Betrachtung freigeben, macht der Behamsche Stich die problematischen Dimensionen körperlichen Begehrens zum Thema und bereitet dem Betrachter somit nicht nur Lust, sondern auch Unbehagen. Barthel schließt sich also weder dem Dürerschen noch dem italienischen Modell vorbehaltlos an, sondern unterzieht beide einer kritischen Transformation, um neue Sinnbezüge freizusetzen. Ob dabei auch Anklänge an die reformatorische Polemik gegen den altgläubigen Heiligenkult mitschwingen, sei hier dahingestellt.

Ein solches Arrangement kann sich in seiner ganzen Komplexität freilich nur einem hinreichend bildgelehrten Publikum erschließen, das in der Lage ist, die verschiedenen Bezüge zu erkennen und in ihrer Tragweite abzuschätzen. Genau damit ist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aber auch zu rechnen, verschafft doch das Medium der Druckgraphik einer interessierten Öffentlichkeit von Kennern und Liebhabern die Möglichkeit, sich schnell und auf breiter Basis mit der aktuellen internationalen Kunstproduktion vertraut zu machen. So generieren die reproduzierbaren Bilder einen visuellen Diskursraum, in dem künstlerische Standards ebenso festgelegt wie in Frage gestellt werden können.

An diesem Punkt setzen die Beiträge dieses Bandes an, denen es allesamt darum zu tun ist, den neuen Spielraum auszumessen, der den Künstlern des 16. Jahrhunderts nicht zuletzt durch das flexible Medium der Druckgraphik zuwächst. Denn in der kleinen Form

¹⁶ Vgl. jetzt auch Martin Knauer, *Dürers unfolgsame Erben. Bildstrategien in den Kupferstichen der deutschen Kleinmeister*, Petersberg 2013 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 101).



Abb. 4 Marcantonio Raimondi, *Satyr nähert sich einer Nymphe*, Kupferstich, 21,9 x 17,9 cm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings.

des Holzschnitts, des Kupferstichs oder der Radierung lassen sich neue Bildmodelle eben nicht nur experimentell erproben, sondern zugleich auch öffentlichkeitswirksam verbreiten. Für die Künstler hat dies jedoch zur Konsequenz, dass sie unter steigendem Innovationsdruck stehen: Stets müssen sie sich an den Leistungen ihrer Vorgänger und Kollegen messen lassen. Besonderen Geltungsanspruch erheben im Zuge der Renaissance zum einen die Werke italienischer Künstler, da diese sich der Antike näher wähnen als ihre nordeuropäischen Kollegen – was letztere wiederum zum Widerspruch herausfordert. Zum anderen sind es die druckgraphischen Arbeiten Albrecht Dürers, die den Status mustergültiger Meisterwerke für sich beanspruchen – und auch hier formiert sich, nicht zuletzt unter seinen Schülern und Mitarbeitern, bald ein bildlicher Gegendiskurs. Das Widerspiel von Normsetzung und Normverletzung ist denn auch ein tragendes Leitmotiv des vorliegenden Bandes, der auf vielfältige Weise vorführt, wie Konventionen unterlaufen und Traditionsbestände zur Disposition gestellt werden. Künstlerische Subversion bedeutet hier stets die Infragestellung orthodoxer Ordnungen – von religiösen Institutionen bis hin zum Kanon antiker Meister-

werke. Angesichts scheinbar unüberbietbarer Vorbilder eröffnet sich ein möglicher Ausweg etwa in der verkehrenden Aneignung etablierter Formideale oder in der kritischen Umschreibung herkömmlicher Bildschemata: Bestehendes Material wird neu gesichtet und in eine unerwartete Richtung gewendet – so kann man die eigene Kreativität unter Beweis stellen, ohne bei Null anfangen zu müssen. Dass Kunst sich nach 1500 zunehmend kritisch reflektierend auf vorangehende Kunst bezieht, zeigen alle hier versammelten Aufsätze. Die „Freiheit der Bilder“ erweist sich dabei nicht zuletzt als die Freiheit zum Widerspruch, welche die Kunst unwiderruflich in die Moderne treiben wird.

In diesem Sinne widmen sich die ersten vier Beiträge des Bands der Kunst Albrecht Dürers, der als Diskursbegründer verschiedener innovativer und kritischer Bildverfahren gelten kann, die in der Folgezeit von zahlreichen Künstlern übernommen und weiterentwickelt werden. Wie JÜRGEN MÜLLER in seinem Beitrag darlegt, setzt mit Dürer nicht nur die intensive Rezeption italienischer Kunst in Deutschland ein, sondern zugleich auch eine italien- und antikekritische Haltung, die sich in erster Linie in seinem zeichnerischen und druckgraphischen Werk artikuliert. Vor allem die 1506 wiederentdeckte *Laokoongruppe* nimmt Dürer immer wieder auf unerwartete Weise zum Anlass für eigene Kompositionen, die sich als ironische Kommentare zur italienischen Antikenverehrung deuten lassen. Auch JAN-DAVID MENTZEL kann in seinem Beitrag zu Dürers *Männerbad* zeigen, dass der Nürnberger Künstler ein gebrochenes Verhältnis zur antikisch-italienischen Aktdarstellung hatte. So deutet Mentzel den berühmten Holzschnitt als spannungsgeladene Auseinandersetzung Dürers mit der Welthaltigkeit des Körpers, die in eine christlich-humanistische Neubegründung des Aktes mündet. MAILENA MALLACH wendet sich demgegenüber mit Dürers *Leuchterweibchen* einem ausgesprochenen Phantasiewesen zu, das die Frage nach der Einbildungskraft des Künstlers wie des Rezipienten aufwirft. So wird die delikat getuschte Federzeichnung von 1513 als anspielungsreiches Reflexionsbild gedeutet, das den Betrachter auf charmante Weise in kunsttheoretische Fragen verwickelt und wiederum Dürers Auseinandersetzung mit italienischen Kunstidealen belegt. Auch im ein Jahr nach dem Leuchterweibchen entstandenen Meisterstich *Hieronymus im Gehäus* lässt sich eine solche Auseinandersetzung nachweisen. Ausgehend vom kuriosen Detail des an der Studierzimmerdecke hängenden Kürbisses spürt THOMAS SCHAUERTE dem Phänomen der „historisierten Grotteske“ im Werk Dürers nach und rekonstruiert dessen Entwicklung von Dürers erster Italienreise bis zu den Randzeichnungen für das *Gebetbuch Maximilians I.* Dabei zeigt er eine semantische Spannweite auf, die von der konkreten Kommentierung der Hauptszene bzw. des Textes bis zur nahezu vollständigen Sinnverweigerung reicht, in der sich zuletzt eine fast absolute „Freiheit der Bilder“ bekundet. Die beiden folgenden Beiträge widmen sich dem druckgraphischen Frühwerk der Brüder Sebald und Barthel Beham, das zweifellos im Schatten Dürers steht. MITCHELL B. MERBACK zeigt am Beispiel von zwei Kupferstichen aus den Jahren 1519 und 1520, auf welche intelligente Weise Sebald die Tradition des spätmittelalterlichen Andachtsbildes fort- und umzuschreiben wusste. So legt Merback zugleich nahe, dass der in bildtheologischen Fragen offenbar äußerst versierte junge Künstler keineswegs der „gottlose

Maler“ war, zu dem ihn die Nürnberger Autoritäten 1525 abstempelten, sondern vielmehr ein eigensinniger spiritueller Sucher. BERTRAM KASCHEK nimmt demgegenüber einen kleinformatigen Kupferstich Barthels mit antikischer Ikonographie in den Blick: Der auf einer Kugel reitende Genius von 1520 entpuppt sich in der Analyse als ironische Miniaturparaphrase von Dürers berühmter *Nemesis* und reflektiert damit nicht zuletzt das problematische Verhältnis des jungen Künstlers zum übermächtigen Lehrer und Vorbild. Inwiefern auch der einstige Dürer-Mitarbeiter Hans Baldung Grien sich von Dürerschen Idealen und Idealismen verabschiedete, untersucht SABINE PEINELT am Beispiel von dessen Holzschnittserie der *Wildpferde* von 1534. Die in sexuellen Aufruhr geratenen Pferde deutet sie als Metaphern eines zügellosen künstlerischen Schaffensaktes, der über die bloße Nachahmung, aber auch über Dürers wohlabgemessene Proportionskunst hinauskommen möchte. JEFFREY CHIPPS SMITH widmet sich den mitunter zotigen Entwürfen des Peter Flötner, die in ihrer thematischen und funktionalen Vielfalt ein wahres Welttheater darstellen, in dem immer wieder auch Fragen der zeitgenössischen Kunsttheorie verhandelt werden. Mögliche Bezüge zu Dürers *Underweysung der Messung* kommen dabei ebenso zur Sprache wie das Verhältnis von *deutsch* und *welsch* oder religionspolitische Anspielungen. Der Beitrag von BIRGIT ULRIKE MÜNCH beschäftigt sich mit subversiven Bild- und Textstrategien in den illustrierten Schriften des Thomas Murner. Am Beispiel von Murners *Badenfahrt* wird dargelegt, dass der Autor bewusst mit der spirituellen Ambivalenz des Bademotivs spielt, um den Leser/Betrachter zu einer aktiv-kritischen Aneignung seines Buches herauszufordern. Dass auch die Fastnachtsspiele des Hans Sachs über doppelbödige Argumentationsmuster verfügen und keineswegs auf eine einsinnige moralische Didaxe zu reduzieren sind, ist die These des Beitrags von MARTIN PRZYBILSKI. Damit revidiert er die noch immer gängige Vorstellung, das Fastnachtspiel habe im Zuge der Reformation seine kritisch-subversive Dimension eingebüßt und sei von Sachs zu einer affirmativ-systemstabilisierenden Textform gezähmt worden. Im letzten Beitrag des Bandes rekonstruiert WOLF SEITER schließlich die kunsthistoriographische Rezeption der Vita Sebald Behams vom 16. bis ins späte 19. Jahrhundert. Exemplarisch führt er dabei vor Augen, wie unter wechselnden historischen Vorzeichen die jeweils bekannten biographischen Daten Deutungshorizonte für die Kunst Behams sowohl eröffnet als auch verschlossen haben.

Die Herausgeber haben zunächst allen Autoren für die rechtzeitige Ablieferung ihrer klugen Beiträge zu danken; sodann dem Michael Imhof Verlag Petersberg, der die Drucklegung in bewährter Zusammenarbeit mit Nadine Kraft besorgt hat. Dies wäre nicht möglich gewesen ohne die Mühe der redaktionellen Arbeiten in Dresden und Nürnberg; in Dresden hat vor allem Jan-David Mentzel vielfältige Unterstützung gewährt, in Nürnberg haben Jasmin Sargin und Hannah Fleßner mitgeholfen. Für die markante Einbandgestaltung ist Andreas Gosch zu danken. Sodann ist das Projekt vom Dresdner Sonderforschungsbereich 804 „Transzendenz und Gemeinsinn“ durch diverse Sachmittel unterstützt worden. Der größte Dank aber geht schließlich an die Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e. V., die den Druck dieses Bandes weitgehend finanziert hat.