

# ANTIGISCH ART

## Ein Beitrag zu Albrecht Dürers ironischer Antikenrezeption

Jürgen Müller

Für Lothar Sickel

Simson (**Abb. 1**) hat zu einem gewaltigen Schlag ausgeholt.<sup>1</sup> Der mit dem Eselskinnbacken bewaffnete biblische Held ist im Wendepunkt der Bewegung dargestellt. Im nächsten Augenblick wird er seinen Gegner erschlagen haben.<sup>2</sup> Der Philister vor ihm ist im Sturz begriffen und hat seinen rechten Arm zum Schutz erhoben. Trotz einfachster Waffen erscheint Simson unbezwingbar. Schon seine Körpergröße zeigt uns seine überlegene Kraft an. Er überragt die Philister um mehrere Haupteslängen.

Diese physische Überlegenheit wird auch durch seine Leistung im Kampf deutlich. Nicht nur der Gegner vor ihm geht zu Boden – nein, im selben Moment bringt er auch den Philister hinter sich mit seiner linken Hand zu Fall. Etliche Krieger liegen tot zu Füßen des alttestamentlichen Helden, und es besteht kein Zweifel daran, dass es den anderen genauso ergehen wird. Nach und nach entdecken wir, dass im Hintergrund weitere Simson-Episoden dargestellt sind. Oberhalb der Schlacht erkennt man ihn im Kampf mit dem Löwen. Darüber sehen wir Simson die Stadttore von Gaza tragen. Am rechten Blattrand schließlich entdecken wir, wie ihm von der verschlagenen Delila die Haare abgeschnitten werden.

Eine solche Simultanerzählung ist zu Beginn des 16. Jahrhunderts nicht mehr die Regel und so kann es nicht verwundern, dass in Albrecht Dürers Zeichnung diese Szenen gleichsam miniaturisiert werden. Um den biblischen Helden zu monumentalisieren, hat ihn der Künstler in deutlicher Untersicht dargestellt. Dies ermöglicht ihm, den gewaltigen Eselskinnbacken zu inszenieren. Dürers Entwurf zielt auf die ästhetische Überwältigung des Betrachters, was die in der Mailänder Ambrosiana aufbewahrte Zeichnung allerdings nicht vollkommen deutlich werden lässt. Erst der in Berlin (**Abb. 2**) befindliche anschließende Entwurf verdeutlicht mit seinen drei Zonen, dass es sich bei der Darstellung des Kampfes Simsons gegen die Philister um eine Teilstudie für ein Epitaph handelt.<sup>3</sup>

Wir wissen, dass ein solches Epitaph schon vor dem Jahr 1506 von den Fugger-Brüdern in Auftrag gegeben wurde, wie Bruno Bushart in seiner Monographie unlängst noch einmal

1 Die Studie steht im Kontext einer Theorie des Antiklassischen. Vgl. hierzu Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999.

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

3 Ebd., S. 121.



Abb. 1 Albrecht Dürer, *Simons Kampf gegen die Philister*, 1510, Bleistift und grau-schwarze Tinte, 25,3 x 20,5 cm (an allen Seiten beschnitten), Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inv. Nr. 809, F 264 inf. n. 9.

dargestellt hat.<sup>4</sup> Vergleicht man die Mailänder und Berliner Fassung, so wird deutlich, dass der stürzende Philister in den Betrachtterraum hätte fallen sollen. Dürers Spiel mit der ästhetischen Grenze wird auch an dem bereits besiegten Krieger in der Bildmitte deutlich. Sein herunter gefallener Helm und seine linke Hand reichen bis zur Bildgrenze, der Dolch weist sogar über sie hinaus in den Raum des Rezipienten. In der Forschung ist mehrfach

<sup>4</sup> Ebd., S. 17.

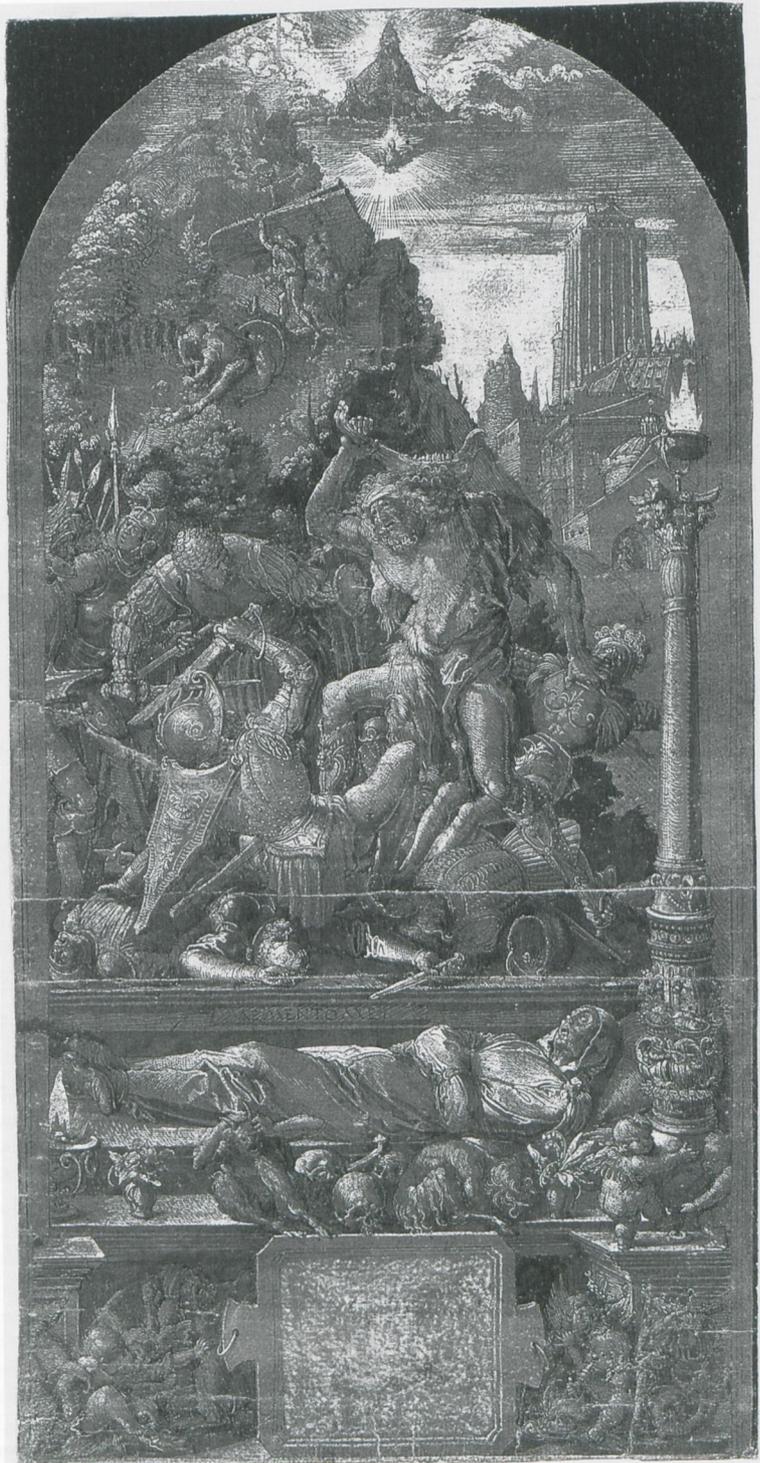


Abb. 2 Albrecht Dürer, *Simsons Kampf gegen die Philister*, 1510, Feder und Pinsel in Schwarz, weiß gehöht auf olivgrün grundiertem Papier, 31,5 x 15,9 cm, Berlin, Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 4080.



Abb. 3 Athanadoros, Hagesandros, Polydorus, *Laokoongruppe*, 40–20 v. Chr., Marmorstatue, Rom, Vatikanische Museen, Cortile Ottagono.

betont worden, dass Simson als Typus Christi in der Vorhölle die Bändigung von Hölle und Teufel als Voraussetzung der Auferstehung thematisiert, wie Thomas Schauerte formuliert hat.<sup>5</sup>

Die Mailänder Zeichnung verdankt ihre künstlerische Souveränität der Auseinandersetzung mit der antiken Laokoon-Gruppe.<sup>6</sup> Dabei stellt die motivische Übereinstimmung der zentralen Figur des Simson mit der des trojanischen Priesters nur den vordergründigsten

<sup>5</sup> Thomas Schauerte, Albrecht Dürer. Das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs, Kat. Ausst. Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück, Bramsche 2003 (Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Osnabrück 11), S. 33–34. Schauertes Hinweisen auf die Marginalien des *Gebetsbuchs Maximilians I.* und der *Großen Säule* (B. 129) soll hier nicht nachgegangen werden.

<sup>6</sup> Matthias Winner, Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 16 (1974), S. 83–121.

Teil der Auseinandersetzung dar. Wichtiger ist die zeitlich komplexe Erzählform, die Dürer der hellenistischen Gruppe entnommen hat.<sup>7</sup>

Am 14. Januar 1506 wird die Laokoon-Gruppe (Abb. 3) in Rom wieder aufgefunden.<sup>8</sup> Im Winter des vorhergehenden Jahres reist Dürer zum zweiten Mal über Augsburg nach Venedig und tritt seine Rückreise zu Beginn des Jahres 1507 an, die ihn wiederum nach Augsburg führen wird.<sup>9</sup> So hätte ihm fast ein Jahr zur Verfügung gestanden, in Italien Kenntnis von der Wiederauffindung der Gruppe zu erhalten. Trotzdem muss mit der Verwendung des Laokoon-Motivs für die Mailänder Zeichnung nicht zwingend die These einer Romreise einhergehen, da die Gruppe ein Jahr vor Entstehung der Mailänder Zeichnung im Reproduktionsstich (Abb. 4) von Giovanni Antonio da Brescia vorlag.<sup>10</sup>

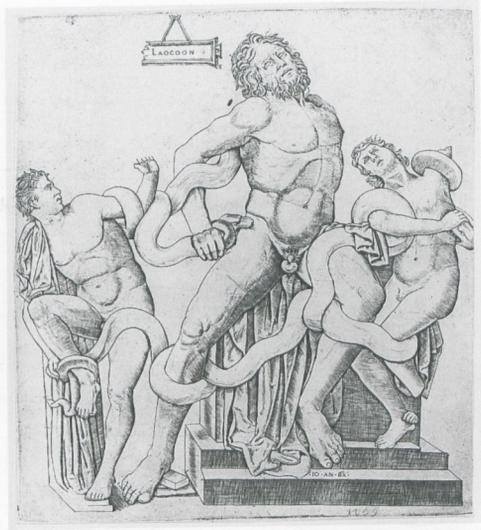


Abb. 4 Giovanni Antonio da Brescia, *Laokoon*, 1506–09, Kupferstich, 27,9 x 24,3 cm, Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

Schon im Rahmen des Osnabrücker Kataloges aus dem Jahre 2003 wurde auf den Laokoon als mögliches Vorbild für Dürer hingewiesen. Für Schauerte besteht kein Zweifel an der Vorbildfunktion der Figurengruppe für die Darstellung des *Frauenraubs* von 1516 (Abb. 5).<sup>11</sup> Der Verfasser hat in einem Aufsatz, der die Laokoon-Rezeption im Werke Hans Holbeins erforscht, darauf hingewiesen, dass die Ambrosiana-Zeichnung aus dem Jahre 1510 und der Kain-und-Abel-Holzschnitt aus dem Jahre 1511 (Abb. 6) vermutlich die ersten Laokoon-Rezeptionen nördlich der Alpen darstellen, jedoch ohne die Werke näherhin interpretiert zu haben.<sup>12</sup>

- 7 Für die Laokoon-Rezeption besonders einflussreich: Leopold David Ettlinger, *Exemplum Doloris. Reflections on the Laokoön group*, in: Millard Meiss (Hg.), *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky*, 2 Bde., New York 1961, hier: Bd. 1, S. 121–126.
- 8 Bernard Andreae, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz 1988 (*Kulturgeschichte der antiken Welt* 39), S. 23–43.
- 9 Einführend zu den Italienreisen des Nürnbergers: Ludwig Grote, *Albrecht Dürer. Reisen nach Venedig, München/New York* 1986.
- 10 Diese Datierung ist im Laokoon-Katalog des Jahres 2006 insofern modifiziert worden, als man nun die Entstehung des Kupferstichs ins Jahr der Auffindung datiert. Vgl. Francesco Buranelli (Hg.), *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, Kat. Ausst. Vatikanische Museen, Rom 2006, S. 126 f.
- 11 Schauerte 2003 (wie Anm. 5), S. 178.
- 12 Jürgen Müller, *Holbein und Laokoon. Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d. J.*, in: Bodo Brinkmann/Wolfgang Schmid (Hg.), *Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts* (Johann-David-Passavant-Colloquium, Städtisches Kunstinstitut, 22.–23. November 2003), Turnhout 2005, S. 73–89, hier S. 79 f.



Abb. 5 Albrecht Dürer, *Frauenraub*, 1516, Eisenradierung, 30,7 x 21,5 cm, Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

Matthias Mende hat diese Inanspruchnahme des *Laokoon* für die Ambrosiana-Zeichnung positiv gewertet und Dürers *Laokoon*-Rezeption als ein weiteres Argument für eine Reise nach Rom im Jahre 1506 genutzt.<sup>13</sup> Auch Antonio Giuliano hat sich im Katalog *Dürer e l'Italia* auf meine Deutung bezogen, wenn er schreibt: „Ma il ricordo dell'Italia è sempre presente: forse il *Laocoonte* influenza l'iconografia del Sansone e i Filistei del 1510.“<sup>14</sup> Kris-

- <sup>13</sup> Matthias Mende, Norimberga, Dürer, Roma, in: Kristina Herrmann-Fiore (Hg.), *Dürer e l'Italia*, Kat. Ausst. Scuderie del Quirinale, Rom, Mailand 2007, S. 23–31, hier S. 27.
- <sup>14</sup> Leider hat Giuliano darauf verzichtet, den Urheber dieser Idee zu nennen. Vgl. Antonio Giuliano, *Dürer l'antico e l'Oriente*, in: Herrmann-Fiore 2007 (wie Anm. 13), S. 33–44, hier S. 37.

tina Herrmann-Fiore hingegen verweist auf Dürers Holzschnitt *Ercules* (Abb. 7), dessen Nähe zur Ambrosiana-Zeichnung sie insofern als Argument gegen eine Laokoon-Rezeption erachtet, als der Holzschnitt bisher mit großer Übereinstimmung in das Jahr 1496 datiert worden sei, weshalb sich die Zeichnung nicht auf das antike Vorbild beziehen könne.<sup>15</sup>

Künstler sehen von Berufswegen analytisch, denn ästhetische Wirkungen haben formale Voraussetzungen, die es zu verstehen gilt, will man sie selbst zum Einsatz bringen. Sicherlich wird Dürer das Lob von Plinius aus dem 36. Buch der *Naturgeschichte* bekannt gewesen sein, der die Gruppe als allen Werken der Malerei und Bildhauerkunst überlegen erachtete.<sup>16</sup> Doch bleibt dies ein literarisches Lob. Worin besteht in visueller Hinsicht die formalästhetische Leistung der hellenistischen Figurengruppe? –

Natürlich ist es zunächst einmal die zentrale Figur des Laokoon, die uns beeindruckt. In seiner physischen Präsenz ist der kämpfende und leidende Mann unüberbietbar. Die enorme Anstrengung seiner angespannten Muskulatur wird durch die hervortretenden Venen verdeutlicht, die auf der Innenseite des linken Schenkels und am Bizeps des linken Arms sichtbar werden.

Der Vater bäumt sich auf, weil er von einer der beiden Schlangen in die Seite gebissen wird. Reflexartig hat Laokoon den Körper einwärts gewendet, während sich seine Füße vom Boden zu lösen scheinen und ihn der Instabilität preisgeben. Vergil berichtet in der *Aeneis* davon, dass Laokoon im Begriff war, dem Neptun einen Stier zu opfern, als die Schlangen von Minerva übers Meer geschickt wurden, um den Priester mitsamt seiner Söhne zu vernichten. Die Bildhauer haben den Opferaltar auf einen kubischen Sockel reduziert, der dem Priester als Sitzgelegenheit dient. Dies ist ein genialer Schachzug: Man sieht den Priester zugleich stehend und sitzend! Als eine ähnlich kühne Lösung dürfen wir die absichtsvolle maßstäbliche Verkleinerung der beiden Söhne erachten. Diese Maß-



Abb. 6 Albrecht Dürer, *Kain und Abel*, 1511, Holzschnitt, 11,3 x 8,1 cm, Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

<sup>15</sup> Vgl. Herrmann-Fiore 2007 (wie Am. 13), S. 160.

<sup>16</sup> Die Übersetzung des Passus aus der *Naturgeschichte* des Plinius „opus omnibus et picturae statuaiae artis praeferendum“ ist umstritten. Vgl. hierzu Andreae 1988 (wie Anm. 8), S. 11 f.



Abb. 7 Albrecht Dürer, *Ercules*, undatiert, Holzschnitt, 38,8 x 28,2 cm, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

nahme dient der Inszenierung heroischen Kampfes. Laokoons Anstrengung geht über alles Menschliche hinaus!

Blickt man auf die berühmte Figurengruppe, so wird für den Betrachter deutlich, dass der Priester Laokoon zum Opfer der Götter geworden ist.<sup>17</sup> Ängstlich schaut der ältere Sohn zu ihm empor und muss im selben Moment entdecken, dass ihn die Schlange mit ihrem kräftigen Leib gefesselt hat. Weder sein reflexartig angezogenes Bein noch sein Arm sind stark genug, den Leib der Schlange abzustreifen. Der jüngere Sohn ist dem Gift der Schlange erlegen. Sein Körper hat jeden Halt verloren und sein Kopf neigt sich kraftlos nach rechts.

<sup>17</sup> Ebd., S. 24–26.

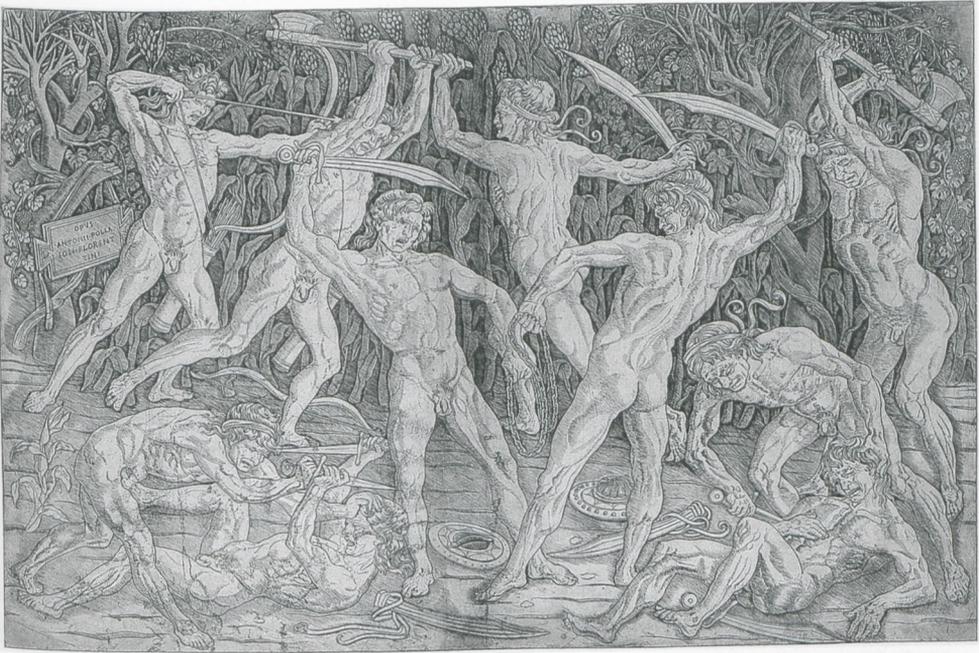


Abb. 8 Pollaiuolo, *Kämpfende Männer*, 1465–70, Kupferstich, 42,4 x 60,9 cm, Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

In der Betrachtung des antiken Kunstwerks vollzieht sich mit mechanischer Notwendigkeit von rechts nach links ein Ereignis, das mit dem älteren Sohn rechts anhebt, im sich aufbäumenden Vater seinen Höhepunkt und im soeben verstorbenen Sohn einen Endpunkt findet. Dabei werden die Einzelfiguren auf anschauliche Weise miteinander verbunden. In formaler Hinsicht sei deshalb auf die parallel gestellten Diagonalen verwiesen, die unsere Wahrnehmung der Gruppe bestimmen. So folgt unser Blick demjenigen des älteren Sohnes und führt zur rechten Schulter des Vaters hinauf. Die zweite Diagonale beginnt an der Schulter des sterbenden Sohns und führt an der Hand des älteren Sohns vorbei zum auslaufenden Schwanzende der Schlange. Das Spiel der aufwärts und abwärts führenden Diagonalen lässt unseren Blick nicht verweilen und zur Ruhe kommen. Denn während die Aufwärtsbewegung immer mit der Hoffnung auf Rettung verbunden ist, erzählt die abwärts führende Diagonale von der Aussichtslosigkeit dieses Wunsches.

Den Bildhauern ist es gelungen, eine Handlung in der Zeit zu gestalten. Einerseits als anschauliche Darstellung simultanen Kämpfens und Unterliegens im Hier und Jetzt. Andererseits als eine um maximale Affekterregung bemühte Erzählung, die in jedem dargestellten Moment auf das Kommende im Sinne der Sukzession hinweist. Hier sei noch einmal die interessante Lösung betont. Während man den Kampf des Vaters wahrnimmt, erscheint er stehend; entdeckt man jedoch den Tod des jüngeren Sohnes, so bemerkt man, dass sich die Füße des Laokoon vom Boden gelöst haben. Diese mögliche Umbewertung

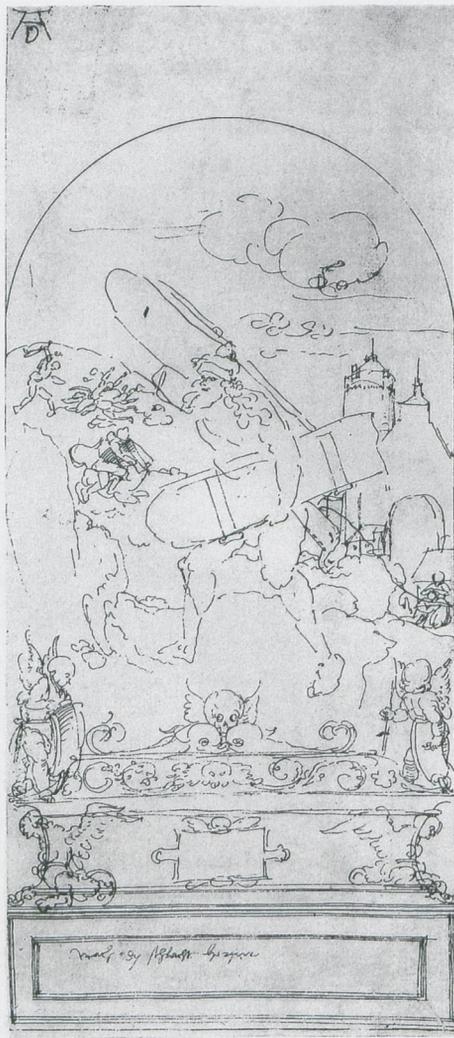


Abb. 9 Albrecht Dürer, *Simson trägt die Stadttore von Gaza*, 1506–1510, Federzeichnung, 30,1 x 13,4 cm, New York, Privatbesitz.

demjenigen Philister deutlich, der den mit dem Schwert bewehrten Arm zur Abwehr erhoben hat. Man achte zudem auf sein angezogenes Knie. Er erinnert an den älteren Sohn auf der rechten Seite der Laokoon-Gruppe. Außerdem denke man an die parallel gestellten Beine des sterbenden Sohnes links und betrachte sodann den nach hinten fallenden Philister bei Dürer. Schließlich scheint es mir kein Zufall zu sein, dass Simson im Vergleich zu den Philistern rie-

des Standmotivs zum Sitzmotiv ist die wichtigste Voraussetzung für die komplexe ästhetische Wirkung der Gruppe.

In der Ausstellung *Dürer e l'Italia* ist zur Erklärung des dynamischen Eindrucks der Dürerschen Ambrosiana-Zeichnung zum Vergleich auf Arbeiten Antonio Pollaiuolos verwiesen worden.<sup>18</sup> Seine *Kämpfenden Männer* (Abb. 8) zeigen Zuschlagende, wie sie scheinbar auch der deutsche Künstler in seinem Simson-Blatt darstellt. Dass dieser Hinweis auf Pollaiuolo nicht überzeugend ist, macht die erste Entwurfszeichnung (Abb. 9) des Nürnbergers deutlich, die den biblischen Helden zeigt, wie er die Stadttore von Gaza trägt.<sup>19</sup> Schon hier findet sich das gleiche Haltungsmotiv wie bei den späteren Versionen des zuschlagenden Simson. Der rechte Arm ist erhoben, der linke korrespondiert mit einer Bewegung in die Gegenrichtung wie auch die weit ausgreifende Beinstellung Verwendung findet. Dem Künstler ging es von Anfang an um das Vorzeigen des großen Vorbilds *Laokoon!*

Aber woran kann man das festmachen? – Zunächst einmal an der Frontalität des inszenierten Motivs. Auf diese Weise entfaltet die zentrale Figur des trojanischen Priesters ihren größten Wiedererkennungswert. Zum zweiten sind die beiden stürzenden Krieger links und rechts von Simson Paraphrasen der beiden Söhne des Laokoon. Dies wird besonders bei

<sup>18</sup> Herrmann-Fiore 2007 (wie Anm. 13), S. 153.

<sup>19</sup> Bushart 1994 (wie Anm. 2), S. 118–120.

senhaft erscheint, was uns natürlich an das Missverhältnis der Größe des Laokoon und seiner Söhne erinnert.

Im Zusammenhang der Laokoonsöhne sei darauf hingewiesen, dass Dürer im undatierten Herkules-Holzschnitt (Abb. 7) die gleiche am Boden liegende Figur wie in der Ambrosiana-Zeichnung verwendet – allerdings dem Betrachter zugewendet und nicht als Rückenfigur. Auch hier hebt der überwundene Kämpfer das Schwert zum Schutz gegen den stattfindenden Schlag und zeichnet sich durch dasselbe vorgestreckte Knie aus. Ein ähnliches Motiv nutzt Dürer auch in den Vier apokalyptischen Reitern. Dort ist es der Mann am rechten Bildrand, der abwehrend seinen linken Arm



Abb. 10 Cristofano Robetta (nach Antonio Pollaiuolo), *Herkules und die lernäische Hydra*, um 1500–10, Kupferstich, 25,4 x 19,1 cm, Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

erhoben hat und voller Furcht auf die nahenden Reiter blickt. Meines Erachtens könnten alle genannten Beispiele auf ein antikes Vorbild zurückzuführen sein.

Es sei noch einmal der Unterschied zur Deutung von Herrmann-Fiore benannt. Pollaiuolos *Herkules* (Abb. 10) schreitet voran. Er wird im nächsten Moment einen Ausfallschritt machen, wie es Schauererte formuliert.<sup>20</sup> Dabei entfaltet er seine Kräfte nicht nur durch den Schlag, vielmehr nutzt er sein sicheres Standbein, um seinen ganzen Körper nach vorn abzustößen. Dies gilt in modifizierter Form (Abb. 8) für die miteinander kämpfenden Männer auf dem Holzschnitt. Diese haben ihre zuschlagenden Arme so weit nach hinten gerissen, dass der vorn stehende Fuß nicht mehr den Boden berührt. Um das Gleichgewicht wiederherzustellen, muss nun eine zuschlagende Bewegung erfolgen. Für Pollaiuolos Kompositionen gilt, dass sich „Herkules“ oder die „Kämpfenden Männer“ jeweils nur einem Gegner zuwenden. Dies ist anders bei Dürer. Sein Simson wendet sich in alle Richtungen zugleich. Er agiert raumgreifend, wäh-

<sup>20</sup> „Bereits hier (im Nachstich Cristoforo Robettas nach Antonio Pollaiuolos Darstellung des Herkules und der lernäischen Hydra, J.M.) erscheint das dynamische Motiv des Ausfallschrittes, mit dem auch Dürers Herkules tötet und siegt.“ Schauererte 2003 (wie Anm. 5), S. 150.

rend sich Pollaiuolo's Figuren scherenschnittartig in der Fläche entwickeln. Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass sich der Nürnberger an einer Skulptur orientiert, während Pollaiuolo auf ein Relief als Vorbild zurückgegriffen hat.

Wenn die Auftragsvergabe an den Künstler vor das Jahr 1506 zurückreicht, ist Dürer bei seinem zweiten Italienaufenthalt auf der Suche nach passenden Motiven für das Fugger-Grabmal. Denn als Georg Fugger in diesem Jahr als erster der drei Brüder stirbt, erhält der Auftrag für die Entwürfe der Epitaphien eine andere Dringlichkeit.<sup>21</sup> In diesem Kontext achtet man auf die Hintergrundarchitektur. Während die in New York aufbewahrte Vorzeichnung (**Abb. 9**) eindeutig eine spätmittelalterliche deutsche Stadt zeigt, wird diese in der Ambrosiana-Zeichnung in eine italienische Architektur verändert. Besonders deutlich macht dies der Turm am rechten Bildrand, der Bushart an den Campanile von Venedig hat denken lassen.<sup>22</sup> Fedja Anzelewsky fühlte sich bei diesem Turm an die *Torre delle Milizie* erinnert, womit Dürer einen deutlichen Hinweis auf den Standort des *Laokoon* gegeben hätte.<sup>23</sup>

Dass es eine Konkurrenz zwischen Norden und Süden, zwischen „deutsch“ und „welsch“ auch schon vor der Reformation gegeben hat, belegt Dürers berühmter Brief an Willibald Pirckheimer vom 7. Februar 1506.<sup>24</sup> Wenn sich der Nürnberger darüber beschwert, dass ihn die italienischen Künstler dafür tadeln würden, nicht in antiker Art gestalten zu können, ihn aber zugleich bestehen würden, so betreibt er – modern gesprochen – Ideologiekritik. Er erkennt, dass „antigisch art“ nur vorgeblich einen sachlich-objektiven Begriff darstellt. In Wirklichkeit meint er die italienische Herkunft der Künstler. Wenn der deutsche Künstler im genannten Brief sogar die Befürchtung ausspricht, von den „untreuesten, verlogenensten, diebischsten Bösewichtern, wie es sie nirgendwo sonst auf der Erde gibt als nur in Italien“, vergiftet zu werden, erhält die Frage nach dem rechten Stil eine bedrohliche Dimension.<sup>25</sup> Ob er mit dieser Behauptung übertrieben hat, um vor den Daheimgebliebenen ein wenig wichtig zu tun, oder zu dieser Befürchtung berechtigter Anlass bestand, werden wir nie erfahren. Aber der Brief darf als Symptom eines vergifteten Klimas gelesen werden.

An diese oft zitierten Sätze zu erinnern ist wichtig, weil wir ja nicht so tun können, als sei die Antike vorhanden wie Tische oder Stühle. Sie stellt in der Frühen Neuzeit ein politisches Konstrukt dar, das dem Machterhalt oder dem Machterwerb dienen kann.<sup>26</sup> Mag Dürer

21 Fedja Anzelewsky/Hans Mielke (Hg.), Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen, Berlin 1984 (Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett), S. 62.

22 Bushart 1994 (wie Anm. 2), S. 120.

23 Anzelewsky/Mielke 1984 (wie Anm. 21), S. 62.

24 Albrecht Dürer, Schriftlicher Nachlaß, hg. v. Hans Rupprich, 3 Bde., Berlin 1956–1966, hier: Bd. 1, Berlin 1956, S. 43–45.

25 Ebd., S. 43: „vntrewesten verlogent tibisch pöswicht, do jch glawb, daz sy awff ertrich nit leben“.

26 Es ist immer dieselbe Frage: Wer ist der legitime Nachfolger des *Imperium Romanum*? Wenn Erasmus über Seiten in seinem Dialog *Ciceronianus* aus dem Jahre 1528 gegen eine unchristliche Antikennachahmung wettet, darf natürlich der Hinweis auf die *translatio imperii* nicht fehlen. Das Imperium würde sich heute bei den Deutschen, „ad germanos“, befinden, woraus er implizit auf die *translatio studii* und die daraus resultierende Gleichberechtigung und moralische Überlegenheit des nordeuropäischen Humanismus rückschließt. Vgl. Erasmus von Rotterdam,

auch in seinen berühmten Porträtstichen von 1526 das Lob der Reformatoren Melanchthon und Erasmus in lateinischer Sprache feiern und – mit Jakob Burckhardt gesprochen – dem Renaissanceglauben frönen, dass man im Bildnis überleben könne, so tut er dies doch mit der christlichen Einschränkung, dass der Geist – und wir dürfen ergänzen, dass dies auch für Seele und Stimme gilt – des Abgebildeten nicht darstellbar sei.<sup>27</sup> Und mag er bei der Inschrift auch auf die klassische *Capitalis* zurückgreifen, so ist die Grundlage der *memoria* nicht Stein, sondern die druckgraphische Technik des Kupferstichs.<sup>28</sup> Wenn also der Künstler Zeit seines Lebens ein mindestens ebenso bedeutender Druckgraphiker wie Maler war, so ist dies ein Bekenntnis zu seiner eigenen Moderne. Ein Bekenntnis zu den *nova reperta*, also zu denjenigen Erfindungen, wie etwa dem Buchdruck, dem Schießpulver, aber auch der Ölmalerei – um nur einige wenige zu nennen –, die die Überlegenheit der Moderne gegenüber der Antike zu erweisen haben. Dieses Selbstbewusstsein des Modernen zeigt sich auch in den Entwürfen für die Fugger-Epitaphien, verhält sich Dürer doch selbstbewusst gegenüber der Antike, er transformiert das berühmte Motiv in eine eigene Komposition. Oder anders: Er hat die besondere Leistung des antiken Bildwerks verstanden und sie strukturell zu übertragen gewusst. Welcher Künstler hätte je glauben können, ein so einzigartiges Werk wie die Laokoon-Gruppe überwunden zu haben? Nein, es geht vielmehr um das Anspruchsniveau außergewöhnlicher Leistung. Dürer will mit den Großen der Vergangenheit verglichen werden!

Wenn ich in Ansätzen die Bedeutung der Laokoon-Gruppe für die Ambrosiana-Zeichnung Dürers skizziert habe, so ist dieser politische Kontext von pagan vs. christlich, von italienisch vs. deutsch, von modern vs. antik der Verstehenshorizont, vor dem meine Interpretation ihre Fortsetzung finden soll. Der Künstler hat seiner Mailänder Hauptszene nämlich einen interessanten Berliner Kommentar beigegeben, der die Verwendung eines paganen Motivs in christlichem Kontext betrifft. Immer wieder ist Dürer als großer Bewunderer der Antike gesehen worden, ohne dass seine Vorbehalte hinreichend Beachtung gefunden hätten.<sup>29</sup>

Meines Erachtens beziehen die Rahmenerzählungen der in Berlin aufbewahrten Zeichnungen Stellung für eine kritische Antikenaneignung. Unmittelbar vor dem aufgebahrten

Dialogus cui titulus Ciceronianus sive optimo dicendi genere/Der Ciceronianer, in: ders., *Ausgewählte Schriften*, 8 Bde., Lateinisch und Deutsch, hg. v. Werner Welzig, Darmstadt 1990, hier: Bd. 7, S. 2–355, hier S. 135. Zur *translatio studii* vgl. Eugene F. Rice, *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge/MA 1958.

<sup>27</sup> Zur Undarstellbarkeit der Seele vgl. Jürgen Müller, *Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten. Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 49/50 (1995/96), S. 179–211.

<sup>28</sup> Vgl. Peter-Klaus Schuster, *Individuelle Ewigkeit. Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit*, in: August Buck (Hg.): *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, Wiesbaden 1983, S. 121–173. Außerdem: Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, 2 Bde., Berlin 1991, hier: Bd. 1, S. 359–368. Zur unterschiedlichen Bewertung der Renaissance als Geschichtskonstruktion in den Schriften des Erasmus vgl. Peter G. Bietenholz, *History and Biography in the Work of Erasmus of Rotterdam*, Genf 1966 (*Travaux d'Humanisme et Renaissance* 87), S. 35–39.

<sup>29</sup> Vgl. Jan Białostocki, *Form and Content. Italy and the Antique*, in: ders., *Dürer and His Critics. 1500–1971. Chapters in the History of Ideas. Including a Collection of Texts*, Baden-Baden 1986 (*Saecula Spiritualia* 7, hg. v. Dieter Wuttke), S. 309–373.

Toten sehen wir zwei Satyrn (**Abb. 2**). Der eine rauft sich die Haare, während der andere vor lauter Gram in sich zusammengesunken ist. Zwischen diesen Untröstlichen liegen drei Totenschädel und ein nach oben weisender Knochen. Rechts von der trauernden Satyr-Gruppe erkennt man zwei geflügelte Putti, die den Dorn einer Kandelaber-Säule in die dafür vorgesehene Aussparung stecken.

Dürer hat die beiden Kerlchen absichtlich sehr klein dargestellt, um die sinnbildliche Dimension des Vorgangs anzuzeigen, denn eigentlich könnten sie eine solche riesenhafte Säule niemals aufrichten. Interessant ist nun, dass während die Satyrn den Verstorbenen betrauern und geradezu untröstlich erscheinen, die beiden Engelchen eine Flamme aufrichten, die auf das ewige Leben verweist. In der anschließenden Entwurfszeichnung (**Abb. 11**) erscheint hier die Gestalt eines antiken Kriegers, die Fedja Anzelewsky als Mars gedeutet hat, die ich jedoch lieber als heiligen Georg verstehen möchte, weil sie dann einen direkten Hinweis auf den verstorbenen Georg Fugger im Sinne der *intercessio* darstellen könnte, um dessen Epitaph es sich ja handelt.

Die implizite Botschaft ist deutlich: Die Satyrn verkörpern die pagane Antike. Sie haben die eigentliche Bedeutung des Todes nicht verstanden, trauern sie doch über das Ende des Lebens. Anders die Putti: Sie begreifen den Tod als Übergang zum ewigen Leben, weshalb sie frohgemut musizieren. Dieser Konflikt von pagan und christlich setzt sich in der untersten Zone des Epitaphentwurfs fort. Hier finden sich weitere Jubelszenen, spielen die Putti doch auf Schalmeien oder Tuben und reiten auf dem Delphin als Seelentier einher. Links wird ein Satyr mit Flöte schnöde zurückgewiesen und ins Dunkel verbannt.<sup>30</sup>

Ich habe zu zeigen versucht, dass die Auseinandersetzung mit der Antike bei Dürer anders als bei Mantegna weniger einem antiquarischen Interesse dient als vielmehr der Modernisierung bildkünstlerischer Mittel. Wie schon in der Laokoon-Gruppe treten in Dürers Entwurf Sukzessivität der aufeinander folgenden Ereignisse und Simultaneität des aktuellen Geschehensverlaufs des Kampfes in ein komplementäres Verhältnis. Am Boden liegen erschlagene Philister. Ihnen folgen die beiden aktuell Stürzenden nach. Dahinter treten neue Gegner an und beginnen den Kampf mit Simson, indem sie versuchen, ihn zu erstechen. Weitere Philister stehen bereit, um ihren Mitkämpfern zu Hilfe zu eilen. Mit mechanischer Notwendigkeit vollzieht sich hier die Niederlage der Philister in der Zukunft, während der Kampf noch andauert. Dürer konstruiert einen bildlichen Futur II. Will man hier einen künstlerischen Wettstreit mit der Antike erblicken, so ist es diese komplexe Verbindung von Momentaneität und Sukzessivität, die den „Modernen“ angesichts der Meisterleistung der Antike herausfordert.

Wir sind es seit Langem gewohnt, mit Aby Warburg in Bezug auf die Rezeption antiker Kunst in der Renaissance von Pathosformeln zu sprechen. Warburgs genialer Begriff verdankt sich der Auseinandersetzung mit Friedrich Nietzsches Vorstellung einer um ihre ei-

<sup>30</sup> Die letzte Vorzeichnung enthält weitere Veränderungen, verzichtet der Künstler doch auf die Darstellung des Toten und der Totenschädel.



Abb. 11 Albrecht Dürer, *Simons Kampf gegen die Philister*, 1510, Feder und Pinsel in Schwarz, weiß gehöht auf blaugrau grundiertem Papier, 32,1 x 15,6 cm, Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 18.



Abb. 12 Albrecht Dürer, *Der Dudelsackpfeifer*, 1514, Kupferstich, 11,7 x 7,6 cm, Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

den anderen gestellt und den Kopf konzentriert nach rechts geneigt. Im Gegensatz zum wild tanzenden Paar wirkt er fast ein wenig melancholisch.

Auch in der formalen Gestaltung verhalten sich die beiden Blätter komplementär zueinander. Während die Komposition des tanzenden Paares aus lauter auseinander strebenden Diagonalen besteht, besticht die Komposition des Dudelsackpfeifers durch die vertikale Grundausrichtung. Bei den Stichen handelt es sich keinesfalls um die ersten Bauerndarstellungen im Werk des Nürnbergers, aber nie zuvor erscheinen die Bauern derart monumental. Dies ist die Folge des klugen formalen Arrangements. Denn dadurch, dass Dürer darauf ver-

gene Rationalität kämpfenden Antike, in der – mit seinen Worten gesprochen – Athen immer aufs Neue zurückerobert werden muss.<sup>31</sup> Dies mag stimmen, aber es blendet aus, dass Kunst nicht unwesentlich durch Ironie und Selbstdistanz bestimmt werden kann, weshalb wir erneut Dürers Antikenrezeption in den Blick nehmen müssen.

### Dürers Bauerndarstellungen als Neuanfang

Im Jahre 1514 entstehen zwei Kupferstiche Albrecht Dürers, die zumindest inhaltlich als Gegenstücke gedacht werden müssen. Denn während der eine einen musizierenden Dudelsackpfeifer (Abb. 12) zeigt, stellt der andere das dazu passende tanzende Bauernpaar (Abb. 13) dar. Beide Stiche sind in ihrer formalen Anlage insofern vergleichbar, als sie die Figuren auf einem schmalen, dunklen Vordergrundstreifen platzieren. Der Hintergrund hingegen bleibt von der Gestaltung ausgespart. So gewinnen die Figuren eine skulpturale Qualität. Markant heben sich die Dürer-Monogramme vor weißem Hintergrund ab. Der Dudelsackpfeifer spielt auf. Entspannt hat er einen Fuß über

<sup>31</sup> Aby M. Warburg, Dürer und die Antike, in: ders., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Dieter Wuttke, 3. durchgesehene und durch ein Nachwort ergänzte Auflage, Baden-Baden 1992 (Saecula Spiritalia 1), S. 125–135. Zu Warburgs Dürer-Aufsatz vgl. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, übers. v. Matthias Fienbork, Hamburg 1992, S. 234–244.

zichtet, den Umraum zu gestalten, fallen der Bildraum und der Raum der Figuren in eins.

Darüber hinaus fällt auf, mit welcher Akribie der Künstler Details beobachtet hat. Man achte auf die Füße des Dudelsackpfeifers, die in Schuhen aus weichem Leder stecken, so dass sich die Zehen des rechten Fußes deutlich abzeichnen. Dies gilt in ähnlicher Weise für den aufgesetzten Fuß der Tänzerin. Oder man achte auf die fließende Bewegung der Falten auf der Schürze der Frau, die wie ein Echo auf die vielfältigen Bewegungsrichtungen erscheinen. Ebenso aufmerksam seien das hochstiebende wilde Haar des männlichen Tänzers wie auch sein ins Profil gestelltes Gesicht beachtet, scheint er doch vor lauter Gaudi aufzuschreien. Es ließen sich viele Beobachtungen anschließen, aber es reicht festzustellen, dass alles mit äußerster Präzision dargestellt ist, was uns auf die Ambition des Künstlers verweist, der im selben Jahr mit der Darstellung der *Melencolia I* sein rätselhaftestes Werk abliefern wird, wie die Bauerndarstellungen insgesamt zeitgleich zu den „Meisterstichen“ entstanden sind.<sup>32</sup>

In marxistischer Kunstgeschichtsschreibung wollte man hier eine gewisse Sympathie, wenn nicht gar Respekt des Künstlers für den bäuerlichen Stand entdecken, was angesichts des statuarischen Eindrucks ja auch eine gewisse Berechtigung hat.<sup>33</sup> Hans-Joachim Raupp verdanken wir eine umfassende Darstellung des Bauerngenres, die solche ideologischen Verbiegungen zurechtgerückt hat.<sup>34</sup> Raupp gelingt es, historische Bedingungen der Gattung zu umreißen. Dabei wird allerdings nur ausnahmsweise die Leistung einzelner Kunstwerke gewürdigt.



Abb. 13 Albrecht Dürer, *Das tanzende Bauernpaar*, 1514, Kupferstich, 11,8 x 7,6 cm, Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

<sup>32</sup> Vgl. Schuster 1991 (wie Anm. 28), Bd. 1, S. 331–368.

<sup>33</sup> Vgl. hierzu Hans-Ernst Mittig, *Dürers Bauernsäule. Ein Monument des Widerspruchs*, Frankfurt a. M. 1984, besonders S. 32–47.

<sup>34</sup> Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*, Niederzier 1986.

Im Folgenden strebe ich eine kunsttheoretische Lesart der Kupferstiche an. Kunsttheoretisch insofern, als die beiden Kompositionen meines Erachtens im Nachhinein Dürers zweiten Italien-Aufenthalt der Jahre 1505/06 reflektieren und einen kritischen Kommentar enthalten.<sup>35</sup> Doch was sollen diese tumben Bauerngestalten mit Italien zu tun haben? Immer wurde Albrecht Dürer als der erste nordeuropäische Künstler erachtet, der sich intensiv mit italienischen und antiken Vorbildern auseinandergesetzt hat.<sup>36</sup> Die Reisen nach Venedig sind oft beschrieben, ihre Konsequenzen präzise analysiert worden.<sup>37</sup> So lässt sich zweifelsohne behaupten, dass mit den Italien-Aufenthalten ein Innovationsschub für den Nürnberger einherging. Aber wir stellen uns den Umgang mit solchen Einflüssen immer noch zu undifferenziert vor. Ganz so, als wäre der Künstler eine Art Gefäß, das leer an- und gefüllt abreist. Gerade wenn man die Briefe jener Zeit liest, wird man eines Besseren belehrt.

Zu Dürers Wesen gehört eine gewisse Inkonsequenz. Dies meine ich nicht negativ. Im Gegenteil ist damit die Fähigkeit zur Veränderung gegeben. So schreibt er in dem eingangs erwähnten Brief an Willibald Pirckheimer vom 7. Februar 1506 aus Venedig, dass ihm jene Werke, die ihm bei seinem ersten Italien-Aufenthalt gefallen hätten, nun nicht mehr gefielen. Er bewundert die Antike, aber er möchte sie nicht verabsolutieren. Er liebt Italien, aber hat Angst vor seinen Bewohnern. Er nutzt auf seriöse Weise antike Vorbilder, weiß sich aber auch darüber lustig zu machen.

Viele Briefe an Pirckheimer zeugen von der Konfliktsituation jener Zeit. Vor allem erlebt der Künstler zum ersten Mal die Ablehnung der italienischen Kollegen, von denen er sich geradezu verfolgt fühlt. So sei jener Passus des genannten Briefes nun wörtlich zitiert, der die neidischen Kollegen des Diebstahls bezichtigt: „Auch habe ich viele Feinde unter ihnen (gemeint sind die italienischen Maler, J.M.), die meine Werke in Kirchen kopieren oder wo sie es auch sonst bekommen mögen; um mich nachher zu kritisieren und zu behaupten, es folge nicht genug der antiken Kunst, weshalb es nicht gefallen könne.“<sup>38</sup>

**35** Vgl. den Beitrag von Michael Rohlmann, der zuletzt den Akt der Emanzipation gegenüber italienischer Kunst betont hat, der mit Dürers Gestaltung des *Rosenkranzfestes* einherging. Michael Rohlmann, *Antigisch art Alemannico more composita. Deutsche Künstler, Kunst und Auftraggeber im Rom der Renaissance*, in: Stephan Füssel/Klaus A. Vogel (Hg.), *Deutsche Handwerker, Künstler und Gelehrte im Rom der Renaissance* (Akten des interdisziplinären Symposions vom 27. und 28. Mai 1999 im Deutschen Historischen Institut in Rom), Wiesbaden 2001 (Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung 15/16), S. 101–180. Zum beginnenden deutschen Nationalismus: Larry Silver, *Germanic Patriotism in the Age of Dürer*, in: Dagmar Eichberger/Charles Zika (Hg.), *Dürer and his Culture*, Cambridge 1998, S. 38–68. Mit Bezug auf Konrad Celtis vgl. zuletzt: Jörg Robert, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*, Tübingen 2003 (Frühe Neuzeit 76), S. 345–439.

**36** Nachgerade klassisch: Erwin Panofsky, *Dürers Stellung zur Antike*, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996, S. 274–350.

**37** Vgl. Jan Białostocki, *The Artists Divinity*, in: Białostocki 1986 (wie Anm. 29), S. 91–144.

**38** Vgl. Dürer 1956–1966 (wie Anm. 24), hier: Bd. 1, Berlin 1956, S. 43–44: „Awch sind mir jr vill feind vnd machen mein ding in kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen. Noch schelten sy es vnd sagen, es sey nit antigisch art, dorum sey es nit gut.“

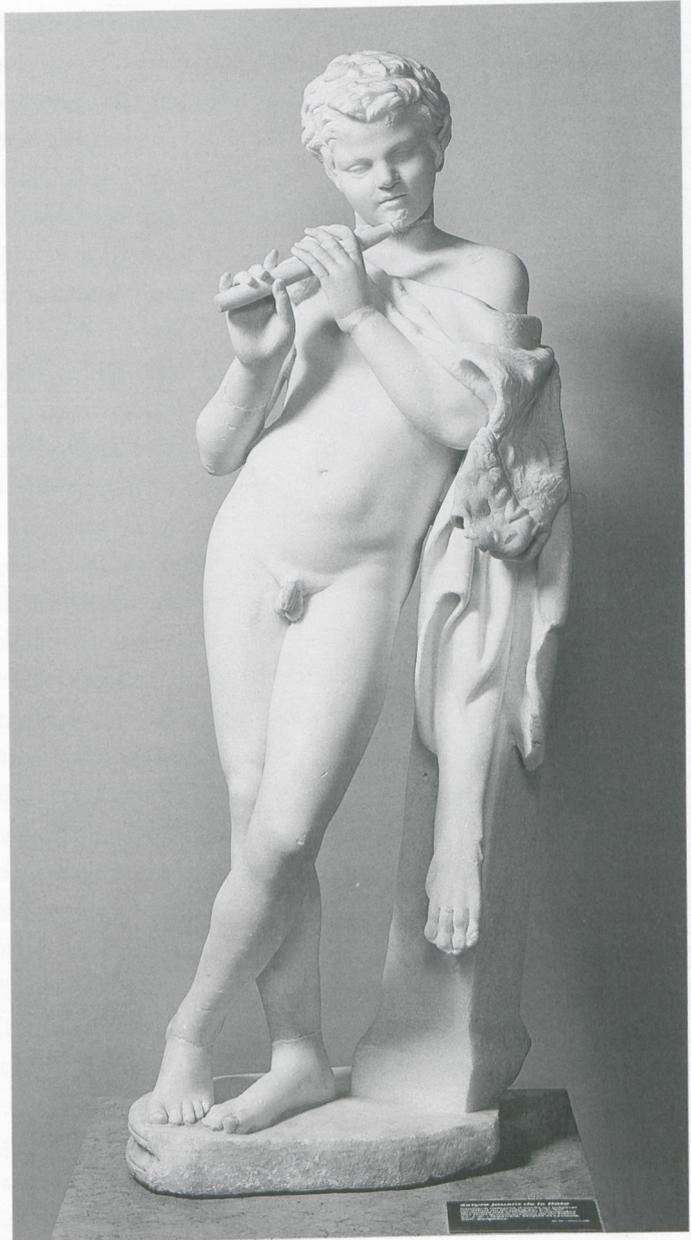


Abb. 14 Praxiteles, *Flöte-spielender Satyr*, Marmor, 12,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MA 594.

Der Brief belegt, welche Entwicklung der Künstler seit seinem ersten Italien-Aufenthalt 1495 genommen hat, wovon auch die vielen Ehrbezeugungen des zweiten Aufenthaltes berichten. Dürer werden einige seiner italienischen Kollegen mit Neid begegnet sein, weil er zum überlegenen Konkurrenten aufgestiegen war. Die Herabsetzung, die sie ihm seiner nationalen Herkunft wegen widerfahren ließen, war in gewisser Hinsicht



Abb. 15 Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, gen. Antico, *Jugendlicher Herkules beim Lesen*, Mantua um 1500, Statuette, vollrund, Bronze, teilvergoldet, 22,9 cm, Mantua, Privatbesitz.

scheint, unter dessen Sohle wir blicken können. Das rechte Bein insgesamt wirkt merkwürdig verdreht. Auch die Schrägstellung des Kopfes wirkt angesichts der Kraft raubenden Aufgabe des Dudelsackpfeifens merkwürdig geziert. Diese Posen erhalten dann eine Er-

eine der letzten Möglichkeiten, sich als überlegen zu erweisen. Welchem Druck sich Dürer von Seiten seiner italienischen Kritiker ausgesetzt gesehen hat, macht ein weiterer Brief an Pirckheimer vom 8. September 1506 deutlich. Triumphierend schreibt er dem befreundeten Humanisten nach Nürnberg: „Ich habe auch die Maler alle zum Schweigen gebracht, die da sagten, im Stechen wäre ich gut, aber im Malen wüsste ich nicht mit den Farben umzugehen. Jetzt spricht jedermann, sie hätten schönere Farben nie gesehen.“<sup>39</sup>

Nun ist Konkurrenz nicht zwingend etwas Negatives. Leonardo berichtet, dass man diejenigen Künstler beneiden würde, die mehr Lob als man selbst erhielten, was einen jedoch positiv dazu anstacheln würde, jene zu überbieten. Wettbewerb im Sinne der *aemulatio* stellt eine Haupttriebfeder künstlerischen Fortschritts dar.<sup>40</sup> Allerdings will mir scheinen, als würde Dürer mit seinen Bauerndarstellungen den Kreislauf der Künstlerkonkurrenz und des Wettstreits durchbrechen wollen. Statt einer Überbietungsgeste liefert er Understatement. Denn aus italienischer Perspektive kann es wohl kein weniger spektakuläres Thema als die Darstellung tumber Bauern geben, bar jeder Eleganz.

Doch Dürer erlaubt sich mit seinen Kupferstichen einen ironischen Scherz. Schaut man den Dudelsackpfeifer ein wenig kritischer an, fällt auf, wie merkwürdig in anatomischer Hinsicht der aufgesetzte Fuß er-

39 Ebd., S. 55: „[...] jch hab awch dy moler all geschilt, dy do sagten, jm stechen wer jch gut, aber jm molen west jch nit mit farben vm zw gen. Jtz spricht jder man, sy haben schoner farben nie gesehen.“

40 Leonardo Da Vinci, *Traktat von der Malerei*, hg. v. Marie Herzfeld, Jena 1925, S. 48.

klärung, wenn man entdeckt, auf welches Vorbild sich der Künstler bezieht, zitiert er doch kein geringeres Werk als den *Flöte spielenden Satyr* (Abb. 14) des Praxiteles, der in zahlreichen Kopien und Varianten überliefert ist.<sup>41</sup> Zudem belegt eine um 1500 entstandene Skulptur *Anticos* (Abb. 15), die den jungen lesenden Herkules darstellt, dass das antike Bildwerk in jener Zeit geschätzt und rezipiert wurde.<sup>42</sup> Der italienische Künstler gibt identisch das Standmotiv wieder, allerdings vertauscht er die Flöte mit einem Buch.

Anders als sein italienischer Vorgänger hat sich Dürer sichtlich bemüht, das Vorbild zu verbergen, was uns seine ironische Absicht deutlich vor Augen führt.<sup>43</sup> Mit dem antiken Kunstwerk jedenfalls liegt geradezu ein Sinnbild künstlerischer Grazie vor, das dem *Dornauszieher* in nichts nachsteht.<sup>44</sup> Besonders auffällig ist das Motiv der übereinander gestellten Füße, aber auch die elegante Haltung des Jungen sticht ins Auge. Der Satyr hat sich vollkommen in seiner Musik verloren. Er scheint gleichermaßen zu musizieren, wie auch seiner Musik entzückt zu folgen – ein anrührendes Bild der Selbstvergessenheit. Dem deutschen Künstler gelingt es, unter der „armseligen, fast lächerlichen Hülle“ eines Dudelsackpfeifers, um es mit den Worten Platons zu sagen, eine „reine Gottheit“ zu verbergen. Die bäurisch-satyrhafte Gestalt stellt gleichsam eine sokratische Maske dar, die zugrundeliegende Schönheit zu verhüllen.<sup>45</sup>

Denkt man noch einmal an die Kritik, die Dürer in Venedig ereilt hat, wird seine Absicht deutlich. Er wählt ein typisch deutsches, d. h. unelegantes Thema, das die an antik-italienischer Kunst geschulten Betrachter zur Kritik geradezu einlädt. Ein solcher Kritiker, der aus der Plumpheit oder Schlichtheit des Themas auf eine plumpe Ausführung schließt, überführt sich dann allerdings seiner eigenen Ignoranz. Dabei erscheint es geradezu kokett, wie Dürer beim Detail des elegant übergeschlagenen Fußes absichtlich „patzt“, ganz so, als würde er angesichts von soviel Grazie versagen, schauen wir doch dem musizierenden Bauern unter die Fußsohle.

Dürer erfindet nichts weniger als ein neues ikonographisches Bildverfahren: das inverse Zitat. Es zielt zunächst einmal auf die Decouvrierung der „ideologischen“ Kritiker, die nationale über ästhetische Erwägungen stellen. Indem er dies tut, folgt er den Ratschlägen Quintilians in der *Ausbildung des Redners*.<sup>46</sup> Dieser empfiehlt die *dissimulatio* im Sinne

<sup>41</sup> Vgl. Peter Gercke, *Satyrn des Praxiteles* (Diss. Hamburg 1968), Hamburg 1968.

<sup>42</sup> Vgl. Herbert Beck (Hg.), *Natur und Antike in der Renaissance*, Kat. Ausst. Liebighaus, Frankfurt a. M. 1985, Nr. 97, S. 400–402.

<sup>43</sup> Vgl. neuerdings, aber sehr selektiv in der Wahrnehmung der bestehenden Literatur, Christiane Kruse, *Ars latet arte sua. Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock*, in: Ulrich Pfisterer/Anja Zimmermann (Hg.), *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen 4), S. 95–113.

<sup>44</sup> Zur Anmut als ästhetischer Kategorie vgl. immer noch: Samuel H. Monk, *A Grace beyond the Reach of Art*, in: *Journal of the History of Ideas* 5 (1944), S. 131–151.

<sup>45</sup> Vgl. zur sokratischen Hässlichkeit als silenischem Versteckspiel: Müller 1999 (wie Anm. 1), S. 90–125.

<sup>46</sup> Einführend: Wolfgang G. Müller, *Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini*, in: Christian Wagenknecht (Hg.), *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1989 (Akten des IX. germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986), S. 189–208.

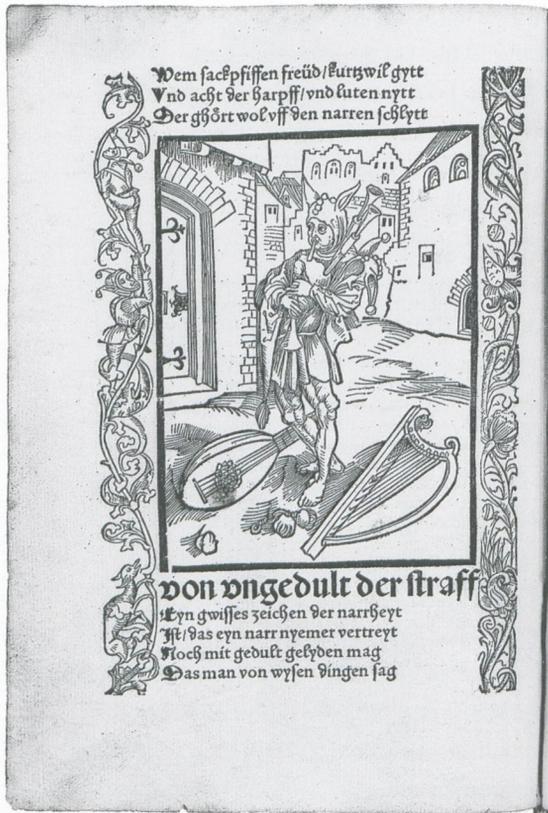


Abb. 16 Albrecht Dürer, Illustration zu Sebastian Brant *Das Narrenschiff*, 54. Kapitel *Von vngedult der straff*, 1494, fol. J2v., ca. 11,6 x 8,4 cm, München, Staatsbibliothek.

Künstler den tumben Charakter der Tänzer, die zwar bar jeder Anmut sind, aber immerhin guter Laune. Das gedrungene Äußere der Frau und das wilde Gehopse tun ein Übriges, den witzigen Eindruck zu steigern. Darüber hinaus nutzt er die Darstellung sogar für eine optische Irritation, wenn Füße und Waden der Bauern auf eine solche Weise dargestellt sind, dass nicht sofort erkennbar ist, welches Bein zu welchem Tänzer gehört. Dürers Bildwitz besteht darin, dass er den Eindruck provoziert, die Bauersfrau habe kein rechtes Bein. Naturgemäß würde sie dann unweigerlich hinfallen. Diesen Eindruck steigert der Künstler dadurch, dass die Bilderzählung mit einer aufwärts führenden Diagonale anhebt, die im Fuß der Bäuerin ihren Ausgangspunkt nimmt und in ihrem ausgestreckten linken Arm eine Fortsetzung findet.

passiver Ironie, bei der man sich unwissend stellt, allerdings durch seine gespielte Naivität den Gegner dazu verführt, sich zu überheben.<sup>47</sup> Dies geschieht im Kupferstich auch insofern, als das Thema des bäuerlichen Musikanten negativ konnotiert ist. Der zeitgenössische Betrachter wird an das 54. Kapitel in Sebastian Brants *Narrenschiff* (Abb. 16) gedacht haben, das den Dudelsackpfeifer als Symbol der Torheit und Verstocktheit inszeniert. So erinnert das Instrument an das männliche Geschlecht und signalisiert die Triebhaftigkeit des Menschen, die dem Dudelsackpfeifer zum einzigen Maßstab geworden zu sein scheint. Demgegenüber stehen Laute und Harfe für die geistig-geistliche Dimension der Musik, wie uns Illustration und Knittelverse im *Narrenschiff* belehren: „Eyn sackpffist ist des narren spil / Deer harppfen achtet er nit vil / Keyn gu(o)t dem narren in der welt / Baß dann syn kolb/, und pffist gefelt“.<sup>48</sup>

Wie steht es nun mit Dürers Darstellung (Abb. 13) des *Bauerntanzes*? Wird auch sie durch eine ironische Bildstruktur bestimmt? Offensichtlich schildert der Nürnberger

<sup>47</sup> Vgl. hierzu Martin Warnke, *Kommentare zu Rubens* (Diss. Berlin 1963) Berlin 1965, S. 53–58.

<sup>48</sup> Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*. Hg. v. Joachim Knape, Stuttgart 2005, S. 284.

Diesmal ist es kein geringeres Kunstwerk als die *Laokoon-Gruppe* (Abb. 3), die zitiert wird – wiederum in ironischer Absicht.<sup>49</sup> Die Verkehrung des Vorbildes ist sehr komisch und einmal mehr vor dem Hintergrund unterstellter Unkenntnis der Antike zu betrachten. Dabei hat der Künstler die Bäuerin in Bezug auf das Vorbild horizontal gespiegelt. Zudem lässt er aus dem muskulösen Priester eine gedrunken-dickliche Frau werden. Darüber hinaus achte man auf den männlichen Tänzer mit wild-bewegtem Lockenhaar, der den Mund zum Schrei geöffnet hat und eine andere Ansicht des berühmten Bildwerks wiedergibt.<sup>50</sup>

Dürers Bauerndarstellungen bezeichnen den Beginn einer neuen ästhetischen Möglichkeit in den bildenden Künsten – der Möglichkeit zur Subversion. Und so erinnert uns dieses lateinische Lehnwort daran, dass ästhetische Ansprüche und ihre Durchsetzbarkeit nicht voneinander zu trennen sind. Seit jeher wird Kultur durch Fragen der Hegemonie bestimmt. Das Erkennen der tanzenden Bauersfrau als einer Verballhornung des Vaters aus der *Laokoon-Gruppe* setzt freilich ein ebenso geschultes wie gebildetes Auge voraus. Dürer weiß sein „Zitat“ geschickt zu verbergen, und zugleich weist er uns klug darauf hin. Zeigen und Verbergen gehen im inversen Zitat ineinander über.<sup>51</sup>

Je verborgener sich ein Künstler eines Zitats bedient, desto stärker ist er gehalten, indirekte Hinweise zu geben, die den Rezipienten in seiner Erkenntnis des Zitats bestätigen. Deshalb erfindet Dürer den schreienden Tänzer mit emporgerissenem Arm, der eine weitere Ansicht der Mittelfigur wiedergibt. In Dürers invers-ironischem Zitat findet eine Doppelbewegung statt: Das Zitierte wird zur Unkenntlichkeit verfremdet und muss deshalb durch „wörtliche Übernahmen“ oder signifikante Motive wie Schrei und geöffneter Mund, bewegtes Haupthaar, sowie erhobener Arm, die zentral mit der Figur des Priesters verbunden sind, beglaubigt werden. Doch wie bei jeder ironischen Aussage, die den Namen verdient, ist sie einfacher zu übersehen als zu erkennen. Die Schwierigkeit eines solchen Verfahrens liegt auf der Hand: Verbirgt der Künstler das Vorbild zu extrem, ist der Bezug nicht mehr erkennbar. Ist das Vorbild zu einfach zu erkennen, läuft die Bezugnahme Gefahr, für eine Parodie gehalten zu werden.

Nun darf die Tatsache, dass Dürer dieses ironische Bildverfahren in Auseinandersetzung mit seinen italienischen Kritikern entwickelt hat, nicht dazu führen, hier lediglich gekränkte Eitelkeit zu sehen. Im Gegenteil gibt es einen ernsthaften kunsttheoretischen Kontext, den es zur Kenntnis zu nehmen gilt. Im Anschluss an antike Gattungslehre ist die italienische Kunsttheorie in Bezug auf die Malerei hierarchisch strukturiert. Ihr gilt die Darstellung christ-

<sup>49</sup> Vgl. die konzisen Darlegungen von Fedja Anzelewsky zu Dürers zweiter Venedig- und möglichen Romreise: Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, 2 Bde., Berlin 1991.

<sup>50</sup> Zur klassischen Imitatiolehre: George W. Pigman III, Versions of Imitation in the Renaissance, in: Renaissance Quarterly 33 (1980), S. 1–32. Außerdem: Klaus Irle, Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster 1997 (Internationale Hochschulschriften 230).

<sup>51</sup> Zur Praxis der *dissimulatio* entlehnter Motive vgl. Ernst H. Gombrich, Der Stil all'antica. Imitieren und Assimilieren, in: ders., Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form, Stuttgart 1985, S. 158–166, hier S. 161–162. Neuerdings: Jürgen Müller, „Een antieckse Laechon“. Ein Beitrag zu Rembrandts ironischer Antikenrezeption,

licher oder mythologischer Historien als die vornehmste Aufgabe des Malers, dem nun allein durch die Wahl seines Themas ein gewisser Rang zuwächst.<sup>52</sup>

Diesbezüglich hat sich Dürer kritisch geäußert und in seiner Proportionslehre geschrieben: „Aber dabei ist zu beachten, dass ein begabter und ausgebildeter Künstler bei der Gestaltung einer groben bäurischen Gestalt und in anderen schlichten Bildthemen sein Genie und sein Können besser vorzeigen kann, als bei bedeutenden Bildwerken.“<sup>53</sup> Künstlerische Qualität, so macht der gesamte Passus deutlich, ist weder an Fleiß und Aufwand, noch an Themen gebunden, sondern folgt rein ästhetischen Kriterien. Dies gilt ebenso für die verwendeten Techniken, die für Dürer als solche noch keinen künstlerischen Rang garantieren konnten.

### Dürer, Vellert, Holbein

Im Juli des Jahres 1520 tritt Dürer seine Reise in die Niederlande an, von der wir durch das Reisetagebuch eine genaue Vorstellung haben. So ist bekannt, dass Dürer mehrfach den Antwerpener Künstler Dirck Vellert traf, der von ihm als Glasmaler bezeichnet wird und in jenen Jahren immer wieder Dekan der Antwerpener Gilde war.<sup>54</sup> Im Herbst des Jahres 1520 trifft er den Flamen zum ersten Mal, der ihm rote, aus Ziegelsteinen gewonnene Farbe zukommen lässt. Am 12. Mai des folgenden Jahres richtet der flämische Kollege für Dürer sogar ein Festmahl aus, an dem eine Reihe von Kollegen und bedeutenden Personen teilgenommen hat, wie Dürer knapp berichtet. Immerhin erwähnt er ein köstliches Mahl und dass man ihm „große Ehre“ habe zuteil werden lassen.<sup>55</sup>

Kurz vor der niederländischen Reise ist der dritte Kupferstich Dürers (**Abb. 17**) entstanden, der sich einem Bauernthema widmet und die gleichen Bildmaße aufweist, wie das *Tanzende Bauernpaar*. Der Stich aus dem Jahre 1519 scheint auf der Reise als Gastgeschenk gedient zu haben, jedenfalls ist mehrfach von einem „neuen Bauern“ die Rede.<sup>56</sup> Diesmal steht das Paar jedoch nicht frei, sondern vor einer ruinösen Mauer. Der Künstler hat zwischen den Köpfen der beiden die Jahreszahl und zu ihren Füßen das Monogramm auf einem Stein angebracht.

in: Horst Bredekamp (Hg.), *Dissimulazione onesta oder die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat*, Hamburg 2007, S. 105–130.

<sup>52</sup> Zur Gattungslehre: Hans-Joachim Raupp, *Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), S. 401–418.

<sup>53</sup> Dürer 1956–1966 (wie Anm. 24), hier: Bd. 3, Berlin 1966, S. 284: „Aber dorbey ist zw melden, das ein ferstendiger geübter künstner jn grober bewrischer gestalt sein grossen gwalt vnd kunst ertzeigen kan mer jn ein geringen ding dan mencher jn ein grossen werg.“

<sup>54</sup> Vgl. Julius Held, *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, Den Haag 1931.

<sup>55</sup> Dürer 1956–1966 (wie Anm. 24), hier: Bd. 1, Berlin 1956, S. 169: „Am sonntag nach unsers Herrn auffarth tag lud mich meister Dietrich, glaßmahler zu Antorff, und mir zu lieb viel anderer leuth, nehlich darunter Alexander, goldschmiedt, ein statthafft reicher mann; und wir hetten ein köstlich mahl, und man thet mir groß ehr.“

<sup>56</sup> Ebd., S. 156–157. „Jtem mehr hab ich geschenckt herr Jacob Panisio ein gutes gemahltes Veronicae angesicht, ein Eustachius, Melancholey und ein sizenden Hieronymum, S. Antonium, die 2 neuen Mariensbilder und den neuen bauren. So hab ich geschenckt sein schreiber, dem Erasmo, der mir die supplication gestellet hat, ein sizenden Hieronymum, die Melancoley, den Antonium, die 2 neuen Marienbildt, den bauern, vnd jch habe jhm auch 2 kleine Marienbildt geschickt, und das alles, das jch ihn geschenckt hab, ist werth 7 gulden.“



Abb. 17 Albrecht Dürer,  
*Der Marktbauer und sein  
 Weib*, 1519, Kupferstich,  
 11,4 x 7,2 cm, Berlin,  
 Staatliche Museen Stiftung,  
 Preußischer Kulturbesitz,  
 Kupferstichkabinett.

Der junge Mann hat seinen rechten Arm ausgestreckt. Mit seiner linken Hand hält er seine Börse, dabei ist er im Begriff etwas auszusprechen. Der Inhalt des Blattes ist bis auf den heutigen Tag umstritten, aber mir scheint es um eine sexuelle Zote zu gehen. Die alte Frau, die zwei tote Hähne mit ihrer Linken hält, hat dem jungen Mann ein sexuelles Angebot gemacht, der nun ängstlich seinen „Geldsack“ hält. Für diese Deutung spricht die Tatsache, dass Dürer seiner Darstellung das Thema der ungleichen Liebhaber unterlegt. Darüber hinaus haben Krug und Eierkorb einen sexuellen Hintersinn. Die forsche Alte wird dem ängstlichen jungen Mann lüstern gegenübergestellt, der eine abwehrende Geste macht. Dass eine solche erotische Lesart in das Genre der Bauerngraphik gehört, belegt ein um 1480 entstandener Kupferstich (Abb. 18) des Monogrammistens bxg, der eine Alte zeigt, die ihrem Galan das Hemd öffnet, während er ihr an die Brust fasst. Diesen erotischen Handlungen steht die finanzielle Transaktion zur Seite, wenn man auf die Übergabe der Börse durch die alte Frau achtet, die für die empfangenen Zärtlichkeiten zahlen muss.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Weitere Beispiele bei Raupp 1986 (wie Anm. 34), S. 48.



Abb. 18 Monogrammist „bxg“, *Ungleiches Paar*, 1480, Kupferstich, 8,3 x 5,9 cm, monogrammiert, Paris, Bibliothèque Nationale.

Nun stellt sich die Frage, ob es im dritten Kupferstich ebenfalls einen ironischen Hintersinn gibt – immerhin liegen fünf Jahre zwischen dem *Marktbauernpaar* und den beiden ersten Bauerndarstellungen. Doch auch hier wählt Dürer die Technik der *dis-simulatio*, wenn er seinen Bauern in deutlicher Analogie zur Darstellung römischer Feldherren gestaltet, wie sie etwa auf Sarkophagen (Abb. 19) dargestellt werden.<sup>58</sup> Offensichtlich verstand Dürer seine Bauerndarstellungen im Sinne einer Werkgruppe, die nach den gleichen ironischen Gesetzen geschaffen wurde. Durch die konzeptuelle Verzahnung aller drei Werke erhalten meine Deutungen eine zusätzliche Plausibilität. Sie werden zum Interpretament und leiten den Rezipienten, hat er denn einen Bezug auf ein Vorbild entdeckt, an, nach weiteren Vorbildern zu fragen.

Doch wer konnte so etwas verstehen? Dies ist nicht schwierig zu beantworten, denn Dürer wendet sich mit solchen Entwürfen an Künstlerkollegen, wiewohl alle Kupferstiche auch ohne diesen Subtext eine ästhetisch befriedigende Deutung für einen Rezipienten erlauben. Wichtig dabei ist, dass die ernsthaften Antiken durch witzige genrehafte Szenen überformt werden, der Ernst im Uernst verborgen wird. Künstler, besonders solche im Norden, denen Dünkel und Überlegenheitsgefühl ihrer italienischen Kollegen ein Dorn im Auge waren, werden solche Späße zu schätzen gewusst haben.

Leider wissen wir nicht, was das Thema der Konversation während des Festessens in Antwerpen war, das Dirck Vellert für Dürer ausgerichtet hat. Aber vielleicht haben ihn die flämischen Künstler gebeten, über seine Italien-Reisen zu sprechen. Und vielleicht haben sie ihn sogar aufgefordert zu erzählen, welche bedeutenden Werke er jenseits der Alpen hat studieren können. Dass Dürers ironischer Umgang mit antiken Vorbildern jedenfalls nicht ohne Wirkung geblieben ist, belegen Arbeiten Vellerts, der zwischen 1511 und 1544 in Antwerpen tätig war.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Damit sei also nicht behauptet, Dürer habe diesen einen Sarkophag sehen müssen. Im Gegenteil kann er das Motiv auch an einem Triumphbogen oder woanders gefunden haben.

<sup>59</sup> Zu Dirck Vellert existiert keine Studie, die sein Gesamtwerk sichtet, es gibt lediglich mehrere Einzelstudien. Zum Maler vgl. Ludwig Baldass, Dirck Vellert als Tafelmaler, in: *Belvedere* 1 (1929), S. 162–167. Zum Graphiker: Henry S. Francis, Dirck Vellert – Etcher, in: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 25 (1938), S. 6–10.



Abb. 19 Der Sarkophag Rinuccini eines römischen Feldherrn, um 200 n. Chr., Marmor, aus Empoli in der Toskana, Länge 212 cm, Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Inv. Nr. 1987,2.

Auch bei dem Antwerpener Künstler existiert wie schon bei Dürer eine ironische Auseinandersetzung mit dem Laokoon, die in die frühen 20er Jahre zurückreicht, also unmittelbar nach der Anwesenheit Dürers in Antwerpen einsetzt. Ob Vellert über solche Verfahren von Dürer während dessen Aufenthalt in den südlichen Niederlanden erfahren hat oder die Bildwitze des Nürnbergers allein entdeckt hat, ist kaum zu entscheiden. In jedem Fall existieren zwei Radierungen, die den Laokoon höchst unterschiedlich inszenieren. Die Darstellung des Bacchus (Abb. 20) datiert 1522 und die eines grölenden Landsknechts (Abb. 21) 1525. Einmal mehr verkehren die Radierungen das Hauptmotiv der antiken Skulpturengruppe ins Genrehafte. Der trunkene Bacchus muss sich aufstützen, will er nicht sein Gleichgewicht verlieren, während der Landsknecht seine Contenance längst verloren hat. Betrunkene, wie er ist, grölt er nach mehr Bier. Auf diese Weise wird der leidende Ausdruck des zum Schrei geöffneten Mundes ins Ordinaire verkehrt.

Wie schon Dürer vor ihm gehört Vellert zu jenen Künstlern, die sich auch ernsthaft mit der Skulpturengruppe auseinandergesetzt haben. Dies belegt eine undatierte Zeichnung (Abb. 22), die Bileam und die Eselin zeigt. Links und rechts des stürzenden Propheten erkennt man zwei Diener, die auf Laokoons Söhne anspielen. Mit seinen Antikenadaptionen demonstriert der Antwerpener Künstler beides: Er weiß das antike Vorbild im Rahmen der Bileam-Ikonographie im Sinne korrekter ikonographischer Bedeutungszuweisung zu nutzen: Aus dem antiken Priester wird ein verblendeter Prophet. Darüber hinaus kann er eine ironische Absicht verfolgen, wenn er das Tragische ins Komische wendet, um eine hohe Form mit einem niederen Inhalt zu füllen. Vellerts Auseinandersetzungen mit dem *Laokoon* belegen, dass das inverse Zitat im Folgenden eine Kunstübung bedeutet. Es stellt einen künstlerischen Souveränitätsbeweis dar, sich einer solchen Aufgabe der Verkehrung eines Vorbildes unter-



Abb. 20 Dirck Jacobsz. Vellert, *Bacchus*, 1522, Radierung und Kupferstich, 7,2 x 5,1 cm, Wien, Albertina.

zogen zu haben.<sup>60</sup> Einen ähnlichen Spaß leistet sich Hans Holbein in der graphischen Folge der *Imagines mortis*, in der immer wieder Motive aus der *Laokoon-Gruppe* paraphrasiert werden.<sup>61</sup>

Lässt man alle interpretierten Beispiele Revue passieren, so fällt der *Grölende Landsknecht* Vellerts heraus, denn er stellt ein derart polemisches Exemplum dar, dass er sich von den anderen Beispielen weit entfernt. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass es sich weniger um ein ironisches als um ein subversives Werk handelt, dem eine antikatolische Tendenz eigen ist. Damit eine solche Subversion in Bezug auf die *Laokoon-Gruppe* aber überhaupt stattfinden kann, muss zuvor mit der italienischen Hochrenaissance und

ihrem souveränen Rückgriff auf die Antike eine solche Norm aufgestellt worden sein.<sup>62</sup> Subversion ist Widerrede. Es kann sie nicht ohne Gegner geben, sie ist parasitär.

<sup>60</sup> David Levine hat in seiner Auseinandersetzung mit der Kunst der Bamboccianti in diesem Zusammenhang auf die Tradition des paradoxen Encomium verwiesen, für das viele Beispiele in der Antike zu finden sind und das in Erasmus' *Das Lob der Torheit* sein prominentestes Beispiel gefunden hat. Vgl. David A. Levine, Pieter van Laer's „Artists' Tavern“. An Ironic Commentary on Art, in: Henning Bock/Thomas W. Gaehtgens (Hg.), *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*. Symposium Berlin 1984, Berlin 1987 (Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 4), S. 169–191. Seit seiner Dissertation hat er diese These in mehreren Aufsätzen vertreten. Vgl. David A. Levine, *The Art of the Bamboccianti* (Diss. Princeton 1984), Princeton 1984.

<sup>61</sup> Vgl. Müller 2005 (wie Anm. 12), S. 78–82.

<sup>62</sup> Zur *Laokoon-Rezeption* in der italienischen Kunsttheorie vgl. Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Rom 1999 (Saggi. Arte e lettere).

Zentral für eine solche ästhetische Normativität ist das Pontifikat Julius' II., dem es im frühen 16. Jahrhundert gelingt, eine außergewöhnliche Sammlung antiker Kunstwerke zu begründen, den Bau des Petersdoms zu beginnen und schließlich mit Raffael und Michelangelo die beiden bedeutendsten Künstler jener Zeit in seine Dienste zu holen. Embleme jener gloriosen Kunstpolitik sind neben St. Peter natürlich die Gestaltung der Sixtinischen Kapelle durch Michelangelo und der Stanzen durch Raffael, aber auch die Wiederauffindung der Laokoon-Gruppe und ihre Einverleibung in die päpstlichen Sammlungen. Mehr noch, der *Laokoon* wird eine Art päpstlicher Markenartikel, da Julius II. glaubt, in politischer Hinsicht seine Vorherbestimmung als Papst über die Wiederauffindung der hellenistischen Figurengruppe erweisen zu können.<sup>63</sup>

Dies ging den nordeuropäischen Theologen jener Zeit zu weit. Sie empfanden Julius' II. Mäzenatentum für einen Papst als zu anmaßend und pagan. Auch seine kriegerische Kirchenpolitik machte ihn nicht gerade beliebter. Die Selbststilisierung des Papstes zum Nachfolger römischer Imperatoren, aber auch seine Antikenbegeisterung in Wort und Bild stellen erkennbar imperiale Gesten dar.<sup>64</sup> Sprechend ist in diesem Zusammenhang der polemische Dialog des Erasmus *Julius vor verschlossener Himmelstür*, der im Jahre 1515 zum ersten Mal in Leiden erschien und eine bösertige Skizze des Oberhauptes der katholischen Kirche entwirft. Im Gespräch mit Petrus offenbart sich Julius als unchristlicher Gewaltherrscher, dem nicht zu helfen ist, weshalb ihm der Eintritt in den Himmel verwehrt bleibt.<sup>65</sup>



Abb. 21 Dirck Jacobsz. Vellert, *Grölender Landsknecht*, 1525, Radierung, 9,2 x 5,8 cm, Wien, Albertina.

<sup>63</sup> Hans Henrik Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970 (*Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art* 20).

<sup>64</sup> Zu Tommaso Inghirami und einer imperialen Rhetorik der Kirche vgl. Luca d'Ascia, *Erasmus e l'umanesimo romano*, Florenz 1991 (*Biblioteca della Rivista di storia e letteratura religiosa. Studi* 2), S. 188–196.

<sup>65</sup> Erasmus von Rotterdam, *Dialogus, Ivlivs exclvsvs e coelis/Julius vor der verschlossenen Himmelstür*, ein Dialog, in: ders.: *Ausgewählte Schriften*. 8 Bde. Lateinisch und Deutsch, hg. v. Werner Welzig, Darmstadt 1990, hier: Bd. 5, S. 1–109.



Abb. 22 Dirck Jacobsz. Vellert, *Bileam und die Eselin*, ca. 1525, Federzeichnung, 19,4 x 18,7 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. KK 219.

Man hat Ulrich von Hutten als Verfasser der Papst-Satire in Betracht gezogen, doch Stilvergleiche machen plausibel, dass es mit einiger Sicherheit Erasmus war, der mit seinem Text einen großen Kübel „Schiffsjauche“ über Julius II. ausschüttete. Dies zeigt schon der Beginn des Dialogs, wenn Petrus ans Himmelstor gerufen wird und den Einlass begehrenden Renaissancepapst mit Cäsar verwechselt, den er als jenen „verruichten heidnischen Julius“ bezeichnet, woraufhin dieser mit „Ma di si!“ antwortet.<sup>66</sup> Als der Apostel in der Folge nicht bereit ist, das Himmelstor zu öffnen, droht ihm Julius mit Exkommunikation. Eine Schnurre jagt die andere und man versteht gut, warum Martin Luther den Text mochte, der dem Zeugnis des Bonifacius Amerbach zufolge noch 1528 aufmerksam rezipiert wurde.<sup>67</sup>

Doch die bösen Polemiken gegen Papst Julius II. ändern nichts daran, dass es diesem gelungen war, zum ersten Mal in der Geschichte der Bildenden Kunst einen Kanon zu etablieren: Kunstwerke in seinen Besitz zu bringen oder in Auftrag zu geben, die von nun ab als Norm empfunden werden sollten. Mit der Gestaltung der Decke der Sixtinischen Kapelle durch Michelangelo und der Stanzen durch Raffael sind Höhepunkte damaliger Gegenwartskunst be-

<sup>66</sup> Ebd., S. 13.

<sup>67</sup> Ebd., S. 11.



Abb. 23 Hans Holbein d. J.,  
*Luther als Hercules  
 Germanicus*, 1522, Faksimile  
 nach einem kolorierten Holz-  
 schnitt mit Typendruck, 34,5  
 x 22,6 cm, Zürich, Zentral-  
 bibliothek Ms A2, S. 150.

nannt, mit der *Laokoon-Gruppe* und dem *Apoll von Belvedere* die größten Meisterwerke der Antike. Werke, die die kulturelle Vormachtstellung des Papstes zum Ausdruck bringen sollten.

Dabei verdankt die *Laokoon-Gruppe* ihre immense Wertschätzung nicht nur der Tatsache, dass sie schon in der Antike hochgeschätzt wurde, sondern auch dem Umstand, dass Michelangelo seine *Sixtinische Decke* in Auseinandersetzung mit der antiken Gruppe schuf.<sup>68</sup> In praktischer Hinsicht ging mit dem Anspruch auf kulturelle Vorherrschaft die druckgraphische Verbreitung der genannten Kunstwerke einher. Schnell wurde der Ruhm solcher *capolavori* im Norden verbreitet. Nicht weniger schnell wurden sie von den Künstlern aufgegriffen und verarbeitet. So verwendet Hans Holbein das *Laokoon-Motiv* 1522 in polemischer Hinsicht für seine Darstellung von Luther als *Hercules germanicus* (Abb.

<sup>68</sup> Vgl. Andreae 1988 (wie Anm. 8).

23).<sup>69</sup> Hier findet sich die gleiche Polemik, wie wir sie bei Vellert beobachten konnten. Luther erschlägt die katholische Hydra und der pygmäenhafte Papst hängt währenddessen an seiner Nase.<sup>70</sup> Der Dominikanermönch, den der deutsche Reformator am „Schlafittchen“ gefasst hat, erinnert an den älteren Sohn der Figurengruppe.

### Antiklassizismus und neue Ästhetik

Wie wir gesehen haben, ging es für Dürer schlicht um die Konkurrenz von Norden und Süden, für die nachfolgenden Generationen nordeuropäischer Künstler verschärft sich dieser Konflikt durch die Reformation.<sup>71</sup> Von nun an geht es um die Emanzipation deutscher Kunst, um ihre Gleichberechtigung gegenüber antiken und italienischen Vorbildern. Im Jahre 1520 publiziert Luther *An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung*. Mit diesem Text vollzieht er einen definitiven Bruch mit der katholischen Kirche, wird der Papst doch mit dem Antichristen identifiziert. Nachdem der Reformator Ablass, Bullen, Beicht- und Butterbriefe und andere Konfessionalia kritisiert hat, findet sich folgender Passus in Luthers Schrift: „Ich schweige auch zur Zeit noch davon, wo solches Ablassgeld hingekommen ist. Ein andermal will ich danach fragen, denn Campoflore und Belvedere und etliche andere Orte wissen wohl etwas davon.“<sup>72</sup> Die Nennung des *Cortile del Belvedere* stellt einen metonymischen Hinweis auf die dort aufgestellten Skulpturen dar. Die Botschaft ist klar: Das Geld der deutschen Christen finanziert die kostspielige Kunst- und Baupolitik des Papstes.

Zieht man in diesem Zusammenhang einen der ersten Reproduktionsstiche von Marco Dente da Ravenna (**Abb. 24**) hinzu, so fällt auf, dass der Quirinal als Ort der Auffindung verschwiegen und nur der Aufbewahrungsort angegeben wird, so als wäre die Gruppe dort auch gefunden worden: „LAOCHOON – ROMAE IN PALATIO PONT IN / LOCO QUI VULGO DICITUR BELVIDERE“. Der ruinöse Hintergrund tut ein Übriges, um die Anciennität des Stückes zu inszenieren, erzählt aber auch davon, wie sich in Rom Vergangenheit und Gegenwart überlagern. Von Anfang an wird der *Laokoon* politisch instrumentalisiert, um die kulturelle Überlegenheit des Papsttums zu zeigen.<sup>73</sup> Dies bleibt im Norden nicht unbemerkt und reizt zum Widerspruch. Aus reformatorischer Sicht ist der *Laokoon* ein katholisches Vorzeigekunstwerk, das den Spott geradezu herausfordert.

69 Eine ausführliche Interpretation mit bibliographischen Angaben liefert Müller 2005 (wie Anm. 12), S. 74–75 u. 84–86.

70 Zur Herkulesverehrung der Germanen vgl. Publius Cornelius Tacitus, *Germania*, in: ders., *Agricola, Germania, Dialogus de oratoribus*. Die historischen Versuche, hg. und übers. v. Karl Büchner, Stuttgart 1985, S. 123–179.

71 Zur Wahrnehmbarkeit des stilistischen Unterschiedes von „welsch“ und „deutsch“ vgl. Michael Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer*. Tilmann Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen, München 1984, S. 144–151.

72 Martin Luther, *An den christlichen Adel deutscher Nation: Von des christlichen Standes Besserung*, 1520, in: ders., *Ausgewählte Schriften*, 6 Bde., hgg. v. Karin Bornkamm/Gerhard Ebeling, Frankfurt a. M. 1982, hier: Bd. 1, S. 150–236, hier S. 182.

73 Vgl. hierzu Müller 2005 (wie Anm. 12) sowie Jessica Buskirk/Bertram Kaschek, *Kanon und Kritik. Konkurrierende Körperbilder in Italien und den Niederlanden*, in: Stephan Dreischer u.a. (Hg.), *Jenseits der Geltung. Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 2013, S. 103–126.



Abb. 24 Marco Dente da Ravenna, *Laokoon*, ca. 1510, Kupferstich, 47,6 x 32,8 cm, Wien, Albertina.

In diesem Geiste hat Erasmus in seinem *Ciceronianus* von 1528 scharfe Kritik an einer allzu überschwänglichen Antikennachahmung geübt.<sup>74</sup> Von Dichtern und Künstlern fordert er hier emphatisch Zeitgenossenschaft. Wie kann man die antike Kultur als Modell ausgeben, so fragt der Rotterdamer in seinem berühmten Dialog, wenn die erste und ursächliche Überwindung der Antike vom Christentum geleistet wurde. So erscheint es dem Theologen widersinnig, einen antik-paganen Formenkanon auf christliche Inhalte zu applizieren.

Erasmus lässt einen der Gesprächsteilnehmer imaginieren, Apelles sei in die Gegenwart versetzt und „würde nun die Deutschen so malen, wie er seinerzeit die Griechen malte.“ Die Angemessenheit einer solchen Darstellung wird selbst vom Cicero-Nachahmer bezweifelt, da sie nicht den „jetzigen Verhältnissen“ entspricht.<sup>75</sup> Schon für die Bilder zeitgenössischer Könige wären Apelles' Alexander-Darstellungen unangemessen – um wie viel mehr erst für christliche Themen. So macht der Rotterdamer darauf aufmerksam, dass es unmöglich sei, Christus als Apoll oder die heilige Thekla nach dem Vorbild der Lais von Korinth gestalten zu wollen. Ausdrücklich distanziert sich der Theologe vom *decorum* als rhetorischer Voraussetzung angemessener Darstellung. Er fordert Wahrheit statt Angemessenheit! Erasmus kritisiert denjenigen Redner, der seinen Gegenstand idealisiert, und fordert stattdessen eine realistische Darstellungsweise.<sup>76</sup>

Wie wir gesehen haben, beginnt mit Dürers Bauerndarstellungen ein subversiver Kunstdiskurs im Norden. Von nun an greifen Künstler immer dann, wenn sie sich von normativen Ansprüchen und Kunstkritikern umstellt sehen, auf die Möglichkeit ironischen Sprechens zurück.<sup>77</sup> Im Laufe des 16. Jahrhunderts beginnt die Geschichte der bildenden Kunst sich nach vorn hin zu öffnen. „Modern“ bezeichnet nicht mehr nur den Gegensatz zu „antik“, sondern die Feststellung, dass jede Antike einmal Moderne war und jede Moderne einmal antik sein wird. Weder der *Laokoon* noch die Werke Raffaels können als überhistorische Vorbilder fungieren.

Alle Beispiele bildlicher Ironie, die wir im Gang der Analysen kennen gelernt haben, funktionieren ähnlich und weisen den gleichen Grad an Komplexität auf. Der Betrachter sieht eine amüsante figürliche Darstellung, sodann erkennt er unerwarteterweise die zitierten antiken Vorbilder, um durch den jetzt wahrnehmbaren Kontrast zum Lachen gereizt zu werden. Die Umkehrung des zunächst für wahr Gehaltene führt zur Komik. Deshalb sei noch einmal Quintilian in Erinnerung gerufen, der ironische Formen der Rede im Kontext der Möglichkeiten des Orators diskutiert und wie man das Lachen des Publikums provozieren könne. „Ist sie (die Ironie, J.M.)“, so heißt es in der *Institutio*, „nicht selbst in ihrer ernstesten Form geradezu eine Gattung des Scherzes?“<sup>78</sup> Lachen ist für den Rhetoriklehrer Teil der *urbanitas*. Es zeichnet den Hauptstädter (Römer) vor der bäurischen Bevölkerung aus, die laut Quintilian weder zu Anmut noch zu geistreichem Scherz befähigt sein soll.

74 Vgl. Erasmus von Rotterdam 1990 (wie Anm. 26).

75 Ebd., S. 131.

76 Ebd., S. 133: „Denn das oberste Gebot der Kunst ist es, einen Gegenstand so darzustellen, wie er in Wirklichkeit ist.“

77 Besonders eindrücklich – und in direktem Anschluss an Dürer – zeigt sich dies im Werk der Gebrüder Beham. Vgl. hierzu 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.

In diesem Sinne hätte Dürer mit seiner Bauernserie nicht nur eine Replik auf den nationalen Chauvinismus der italienischen Künstler gegeben, sondern auch einen Hinweis darauf, wer im klassischen Sinne als zivilisiert zu erachten ist. Darüber hinaus ermöglicht das inverse Zitat eine Kunstübung, wie wir sie bei Vellert gesehen haben, der den *Laokoon* zum Anlass nimmt, immer neue Figuren und Bilderzählungen zu erfinden. Im Sinne paradoxer Lobrede ist dies eine unter Humanisten gängige Form zu scherzen, um seinen Geist zu demonstrieren, der alles in sein Gegenteil verwandeln kann. Schließlich kann das Inversionszitat dazu genutzt werden, den Papst durch eines seiner berühmtesten Kunstwerke zu diffamieren, wie wir es bei Holbein kennen gelernt haben. Alle diese Formen inversen Zitierens verbinden Komik und Ernst. Sie sind durch das Umschlagen vom einen zum anderen gekennzeichnet. Dabei besteht die Pointe meines Erachtens darin, dass die ironische Auseinandersetzung mit antiken Vorbildern nicht nur einen Scherz produziert, sondern die neu entstehende Genremalerei antiklassisch fundiert.

Abschließend sei die Modernität des 16. Jahrhunderts hervorgehoben, die sich in der Möglichkeit einer nicht-äquivalenten Ästhetik bekundet.<sup>79</sup> Ästhetische Erfahrung antik-paganer Provenienz findet im Sinne einer Übereinstimmung von Innen und Außen statt. Äußere Schönheit und innere Tugend verweisen aufeinander. Dies ändert sich im Rahmen christlicher Poetik. Wenn Innen und Außen auseinander treten, wenn ihr Verhältnis als Konflikt wahrgenommen wird, bestimmt die Nicht-Äquivalenz das ästhetische Erleben. Eine solche Ästhetik stellt eine Art Erkenntnistheorie des Wesentlichen oder Essentiellen dar. Die besondere Leistung ironischer Kunst ist es, über die Form Inhalte zu transzendieren. Gestalt und Gehalt treten auseinander und erweisen sich als arbiträr. Form wird nicht mehr substantialistisch gedacht, sondern als ein Umkehrereffekt, der semantische Potenziale freisetzt – ein Problem, das weiterer Reflexion bedürfte.

Zum ersten Mal spielt das Problem impliziter Negativität für die Bildästhetik eine Rolle, enthalten doch die äußeren Formen in negativer Spiegelung eine innere Form. Mit der Entwicklung inversen Zitierens gehen neue Formen von Vieldeutigkeit einher. Wiewohl Vieldeutigkeit natürlich kein Privileg der Frühen Neuzeit ist. Im Gegenteil sind wir es gewohnt, in hermeneutischer Hinsicht den drei- oder vierfachen Schriftsinn als Prinzip einer mehrfachen semantischen Codierung zu lesen. Doch eigentlich sind Unterscheidungen in unterschiedliche Schriftsinne, die getroffen werden, um den semantischen Gehalt der Bibel auszuschöpfen, nicht wirklich vieldeutig. Im Gegenteil sind sie mehrfach eindeutig. Sie liefern ein Woraufhin der Deutung. Mit wirklicher semantischer Ambivalenz gehen Unsicherheit und Zweifel einher, die entstehen, wenn der Künstler seine Botschaft ebenso sehr zeigt wie verbirgt. Erst wenn es keinen *a priori* gültigen Schlüssel mehr gibt, kann es Vieldeutigkeit geben. In diesem Sinne wird die bildende Kunst im frühen 16. Jahrhundert vieldeutig.

<sup>78</sup> Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII/Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher, 2 Bde., hg. u. übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1995 (Texte zur Forschung 2), hier: Bd. 1, S. 741 (VI, 3, 68).

<sup>79</sup> Zur Modernität der Reformation vgl. das Vorwort von Werner Hofmann, in: ders. (Hg.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg, München 1983, S. 17–19.