

Jasmin Mersmann

Venator ergo diabolus

Der Teufel als Jäger, die Wilde Jagd und Cranachs *Melancholia*

„Auf uns, als wären wir Hasen, zielt die Jagd des Teufels.“

Tertullian: Ad nationes, 2.3

Ein korrupter Gerichtsbote, so erzählt ein Mönch in Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* aus dem 14. Jahrhundert, begegnet im Wald einem Lehnsmann im grünen Jägerhabit.¹ Als sich der freundliche Herr als Teufel entpuppt, der notfalls bis ans Ende der Welt reiten würde, um seine Beute zu fassen, ist der Gerichtsbote nicht allzu schockiert, denn er gleicht selbst einem Jagdhund, der verwundete Tiere aufspürt.² Doch warum trägt der Teufel grün? Eine Antwort findet sich in der Enzyklopädie von Chaucers Zeitgenossen Petrus Berchorius, die der Farbe ein eigenes Kapitel widmet. Grün wirke auf Menschen und Tiere ausgesprochen angenehm, weshalb grüne Plätze sie anzögen und Waidleute grüne Kleider trügen. Ähnlich, so Berchorius weiter, verfare auch ein anderer Jäger, nämlich der Teufel, ein Heuchler im grünen Gewand, der angenehme Gespräche führe, um die Tiere beziehungsweise die einfachen Leute anzulocken und zu betrügen.³ Wie verbreitet die Vorstellung vom Teufel als Jäger war, lässt sich an Bildern, literarischen Texten,

- 1 Geoffrey Chaucer: *Canterbury Tales*, III.1379–1383: „And happed that he saugh bifore hym ryde / A gay yeman, under a forest syde. / A bowe he bar, and arwes brighte and kene; / He hadde upon a courtpey of grene, / An hat upon his heed with frenges blake.“ Für eine deutsche Übersetzung siehe Martin Lehnert (Hg.): *Die Canterbury-Erzählungen*, Leipzig 1981, S. 216.
- 2 Chaucer (wie Anm. 1), III.1452–1455 und III.1369–1373: „For in this world nys dogge for the bowe / That kan an hurt deer from an hool y knowe / Bet than this somnour knew a sly lecchour, / Or an avowtier, or a paramour.“ Für eine deutsche Übersetzung siehe Lehnert 1981 (wie Anm. 1), S. 216. – In den Kontext der Jagd weist auch der Vergleich der Spitzel des Gerichtsdieners mit „Lockfalken“ (ebd., S. 215, III.1340); vgl. Durant W. Robertson: *Why the Devil Wears Green*, in: *Modern Language Notes* 11 (1954), S. 470–472, hier S. 472; Anne Rooney: *Hunting in Middle English Literature*, Woodbridge 1993, S. 24f.
- 3 Vgl. Pierre Bersuire: *Opera Omnia theologica*, 6 Bde., Köln 1730–1731, Bd. 2, S. 543: „Venator ergo diabolus, scilicet hypocrita, solet vestes virides, id est, honestam conversationem induere, ut prae-

Bibelkommentaren, Heiligenviten und Hexenprozessen bemessen, die den Teufel als Waidmann und häufig als grün oder sogar „grasgrün“ beschreiben.⁴ Selten wird der Teufel dabei mit der hohen Jagd assoziiert; eher agiert er wie Arme oder Wilderer, mit Stricken, Seilen und Fallen.⁵ Dabei passt er nicht nur seine Waffen, sondern auch seine Gestalt auf die jeweilige Beute an.⁶

Die folgenden Überlegungen nähern sich dem jagenden Teufel auf unterschiedlichen Fährten: der christlichen Allegorese, der Jagdkritik und dem Topos der ‚Wilden Jagd‘, die sich in den vier bekannten Fassungen der *Melancholia* von Lucas Cranach d. Ä. (ca. 1475–1553) dargestellt findet. Dabei zeigt sich, dass der Teufel nicht nur Stricke in Form von Versuchung und Verführung, sondern auch in Form von Traurigkeit legt: Die Melancholie ist eine seiner perfidesten Fallen. Bei Cranach, der zugleich ein bedeutender Jagdmaler war, verbinden sich die religiösen, politischen und künstlerischen Motive. Dabei werden seine Melancholie-Bilder selbst zu einer Falle, in welche die Betrachter/innen sehenden Auges treten können.

Der Teufel als Jäger

„Denn er errettet dich vom Strick des Jägers“ (Ps 91,3). „Die Hoffärtigen legen mir Stricke und breiten mir Seile aus zum Netz und stellen mir Fallen an den Weg“ (Ps 140,6). „Sein Strick ist gelegt in die Erde, und seine Falle auf seinem Gang“ (Hi 18,10). Dies sind nur einige der Bibelstellen, die von Exegeten auf den Teufel bezogen wurden. Dessen Beschreibung als *venator animarum* durchzieht die Literatur seit Origines’ Kommentar zum Hohelied und Ambrosius’, Hieronymus’ und Augustinus’ Auslegung der Psalmen.⁷ Hierony-

textu exterioris honestatis, possit bestias, id est, simplices ad se attrahere, & dum insidias malitiarum suarum non praecavent, ipsos decipere & fraudere [...].“

- 4 Vgl. Joseph L. Baird: The Devil in Green, in: Neuphilologische Mitteilungen 69 (1968), S. 575–578. – Ein spätes Echo findet diese Vorstellung in Jeremias Gotthelfs Erzählung *Die schwarze Spinne* von 1842, in welcher der Teufel als „grüner Jägersmann“ beziehungsweise häufig kurz als „der Grüne“ bezeichnet wird (Stuttgart 2002, S. 32–35). Die Aufklärung wendet die Formel auf die christlichen *venatores* an: Bischöfe trügen Grün als Hinweis auf die Jagd, die sie „immer auf die Seelen zu machen schuldig sind“ (Ludwig J. Höpfner u. a. (Hg.): Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste, 24 Bde., Frankfurt/M. 1778–1807, Bd. 15, S. 449).
- 5 Zum Topos der Teufelsstricke vgl. Dietlind Gade: Von der werlt böesen löufften. Ein satirisches Reimpaargedicht aus dem späten 15. Jahrhundert, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 126.2 (2004), S. 268–292, v. a. S. 277.
- 6 Vgl. Chaucer (wie Anm. 1), III.1471–1472: „[...] as moost able is oure preyes for to take“. Auf die Frage nach seiner Gestalt antwortet der Teufel, er könne jedwede Gestalt annehmen (ebd., III.1464): „[...] Somtyme lyk a man, or lyk an ape, / Or lyk an angel kan I ryde or go.“
- 7 Vgl. Origines: Canticum canticorum III.2.9; Ambrosius: In Expositio in Psalmum, CXVIII.61; Hieronymus: Breviarium in Psalmos; Hieronymus: Commentarius in Isaiam II.3.2; Augustinus: Sermo LI, in: Jacques P. Migne (Hg.): Sancti Aurelii Augustini Opera Omnia, 12 Bde., Paris 1841–1849, Bd. 5.1 (PL, Bd. 38), Sp. 334.

mus' polemische Bemerkung, wonach die Bibel keinen einzigen gerechten Jäger erwähne, wird bis ins 17. Jahrhundert wiederholt.⁸ Vor allem Nimrod gilt als *venator diabolus* schlechthin. Wenn Luther das Papsttum als Herrschaft „Nemroths, des starcken Jägers“ bezeichnet, sagt er folglich nichts anderes, als dass es teuflisch sei.⁹

Eine grundlegende Denkfigur zu den Waffen des Teufels findet sich bereits in der christlichen Deutung des *Physiologus*. Die Antilope, so heißt es dort, sei so wild, dass kein Jäger sich ihr zu nähern vermöge. Ihre gezähnten Hörner (die Testamente) könnten große Bäume durchsägen; nur wenn sie sich beim Trinken im Gestrüpp (den Lastern) verfange, werde sie zur leichten Beute des Jägers („venator igitur, hoc est diabolus“).¹⁰ Das Tier wird zwar mit der Lanze getötet, diese kommt jedoch nur wegen des Dickichts – der exteriorisierten Begierden – zum Einsatz. Die Jagd des Teufels ist folglich keine einseitige Hatz auf unschuldige Opfer; seine Waffen stecken bereits im Menschen selbst. „Des Teufels Netz“, so heißt es in einem gleichnamigen Lehrgedicht aus dem frühen 15. Jahrhundert, besteht aus Sünden und wird von den *vitia capitalia* durch die Welt gezogen.¹¹ Das Titelblatt einer Handschrift von 1441 zeigt folglich sieben Teufel, die – in einer Inversion der apostolischen Menschenfischerei (Lk 5,10) – Männer und Frauen aller Stände in einem Schleppnetz fangen.¹² Auch der spätmittelalterliche Dichter Michel Beheim singt von den „Striken der pegerung, die der teufel den menschen legt.“¹³ Dazu gehört nicht allein die „pegird des fleisches“, sondern auch das skopische Begehren, die „pegerung der augen“.¹⁴ Der Teufel stimmt seine Waffen auf seine Opfer ab, weshalb die Erbauungsliteratur auch viel über zeitgenössische Jagdpraktiken verrät. „Wie ein Jäger oder Vogelfanger oder Fischer“, so etwa der Münchener Hofbibliothekar Aegidius Albertinus 1616,

8 Vgl. Rudolph Willard: Chaucer's Text that Hunters „ben nat Hooly Men“, in: University of Texas Studies in English 26 (1947), S. 209–251, hier S. 210.

9 Vgl. Martin Luther: Von der Babylonischen gefencknuß der Kirchen, Augsburg 1520, S. [2].

10 Otto Schönberger (Hg. und Übers.): *Physiologus* gr.-dt., Stuttgart 2001, S. 73; Epiphanius: *Ad Physiologum*, Kap. 3 (De uro): „[...] Venator igitur, hoc est diabolus, illum aggreditur, quem voluptatibus mancipatum, fidemque negligentem inveniens, in suam potestatem redigit.“

11 Vgl. Karl A. Barack: *Des Teufels Netz. Satirisch-didaktisches Gedicht*, Stuttgart 1863; dazu: Gade 2004 (wie Anm. 5), S. 288f.

12 Kolorierte Federzeichnung in der sogenannten Handschrift A (Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Cod. 113–L.139, fol. 1v); vgl. Anke Ehlers: *Des Teufels Netz. Untersuchungen zum Gattungsproblem*, Stuttgart u. a. 1973, S. 32 und Tafel 1. – Zur apostolischen Menschenfischerei vgl. ebd., S. 136–141; Gade 2004 (wie Anm. 5), S. 284; Michael Schilling: *Imagines Mundi. Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematik*, Frankfurt/M. u. a. 1979, S. 191–197.

13 Hans Gille und Ingeborg Spriewald (Hg.): *Die Gedichte des Michel Beheim*, 5 Bde., Berlin 1968–1972, Bd. 1, S. 59.

14 Gille und Spriewald 1968–1972 (wie Anm. 13), S. 61.



1 Martin Schaffner, Salemer Altar, Seitenflügel, Tempera und Öl auf Holz, 146 × 55,5 cm, 1517, Karlsruhe Staatliche Kunsthalle

„brauchet er allerhandt Instrumenten / die Seelen zufahen / Etlichen spannet er die Garn für / andere überzeucht er mit dem Netz / andern legt er heimliche verborgene Fallstrick / andern machet er Grube[n] / darein sie fallen / Dann er waist und kennet die bösen naigungen der Mensch[en].“¹⁵

Funktionieren kann die Jagd mithin nur im Zusammenspiel mit den menschlichen Lastern:

„Theils mit seinen vergifteten Leimruthen, theils gelegten Fallstricken und Maschen, theils mit [...] Köder zeitlicher Gelüsten [hat er] tausend und tausend groß und kleine, witzige und vorwitzige, ungeschickte und arge Vögel gefangen, und auch den Hals unglücklich auf ewig umgedräheth [...].“¹⁶

Noch 1714 nennt der Hagiograph Canutus Altman den Teufel einen „wohl practicirte[n] Jäger, *versatus venator* [...] welcher ach leyder! Noch so vil und unzählbare unschuldige Thierlein in disem wüsten Welt-Wald mittels der betrüglichen weltlichen Wollust und Eytelkeiten als recht teuflischen Waffen gefället hat.“¹⁷

Bildliche Darstellungen des Teufels als Jäger finden sich vor allem in der populären Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts und in der barocken Emblematik.¹⁸ In Johann Zainers Ausgabe von Ulrich Molitors *Von den unholden oder hexen* erscheint der Teufelsbuhle mit federgeschmücktem Jägerhut.¹⁹ Ein Holzschnitt in der alemannischen Vita des Hl. Antonius von 1482 zeigt den Heiligen im Gespräch mit einem vermeintlichen Jäger, der als Abhilfe gegen den Schädlingsbefall in Antonius' Garten „ein soelliche maußfallen“ verspricht, die „gleich von angang der welt nie gesehen noch gehoert ward“.²⁰ Tatsächlich ist der Jäger jedoch ein „teüfelisch gespenst“, dessen Mausefalle nicht die (von ihm selbst eingesetzten) Schädlinge, sondern den Eremiten fangen soll. Auf diese Illustration bezieht sich der Ulmer Maler Martin Schaffner, der den Jäger 1517 im roten Habit vor geflügelten Wildschweinen im Garten des Eremiten präsentiert (Abb. 1).²¹ Welcher Art die Fallen sind, die der Teufel Antonius stellt, zeigt der Salemer Altar deutlich: Verführung durch Luxus und – im zweiten Flügel – die weiblichen Reize einer dämonischen Königin.

15 Aegidius Albertinus: *Lucifers Königreich und Seelengejaibte, oder: Narrenhatz*, München 1616, S. 18f. (mit Bezug auf Bernhard von Clairvaux).

16 Aegidius Albertinus 1616 (wie Anm. 15), S. 15 (mit Bezug auf Ps 139 beziehungsweise Hi 18).

17 Canutus Altman: *Grund- und Prospect-Riß deß Starcken Thurn vor dem feindlichen Angesicht [...]*, Linz 1716, S. 14 (mit Bezug auf Johannes Chrysostomus).

18 Vgl. etwa Arthur Henkel und Albrecht Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart u. a. 1996, Sp. 1110.

19 Vgl. Ulrich Molitor: *Tractatus von den bosen weibern die man nennet die hexen [Von den unholden oder hexen]*, [Konstanz] um 1489, Holzschnitt 5.

20 Zitiert nach Dietmar Lüdke: *Martin Schaffner. Die vier Antonius-Tafeln von 1517*, Karlsruhe 1999, S. 42.

21 Vgl. Lüdke 1999 (wie Anm. 20).

Weitere Varianten der Teufelsjagd finden sich in der konfessionellen Bildpolemik, etwa in Erhard Schöns um 1525 entstandenem Flugblatt, das laut Beischrift einen Traum schildert, in dem Teufel bei einer eingestellten Jagd über Geistliche mit ihren Geliebten herfallen, um sie ins Höllenmaul zu treiben.²² Am verbreitetsten aber war das Bild des Teufels als Vogelfänger, der mit allerlei Listen die menschliche Seele vom Himmelsflug abzuhalten sucht.²³ Diverse Graphiken zeigen den Teufel in einer getarnten Hütte, von der aus er mithilfe von Lockvögeln und einem als „Kloben“ bezeichneten Spaltholz Menschen wie Vögel fängt.²⁴ Mit der Entdeckung eines solchen Klobens in der Hand des Teufels in Dürers als *Vier Hexen* bekanntem Stich von 1497 hat Jeroen Stumpel die nackten, hoffärtigen Frauen als Köder des Vogelfängers entlarvt.²⁵ Eine ähnliche Bildidee verfolgt Niklas Stör, der den Teufel zusammen mit seinen weiblichen Komplizinnen Männer aller Stände in einem Klappnetz fangen lässt (Abb. 2), und Peter Flötner, der den Betrachter/innen zeigt, was ein Liebespaar übersieht: den Tod auf der einen und den Teufelskloben auf der anderen Seite.²⁶

Die christliche Allegorese besetzt die Rollen jedoch auch umgekehrt: Der Bischof Pierre de Marini liefert Mitte des 15. Jahrhunderts allegorische Deutungen nicht nur von dreizehn verschiedenen Jagdmethoden des Teufels, sondern auch von der *venatio* Christi, der mit Hunden, Pfeil und Bogen, Feuer und Licht, mit dem Nachahmungstrieb, mit Lockgesang, Netzen, Speiß, Schleppnetz oder Angel auf Seelenfang geht.²⁷ Bei Angelus

22 Holzschnitt, 448 × 500 mm, Kunstsammlungen der Veste Coburg; vgl. dazu Konrad Hoffmann: Cracachs Zeichnungen „Frauen überfallen Geistliche“, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 26 (1972), S. 3–14, hier S. 3f.

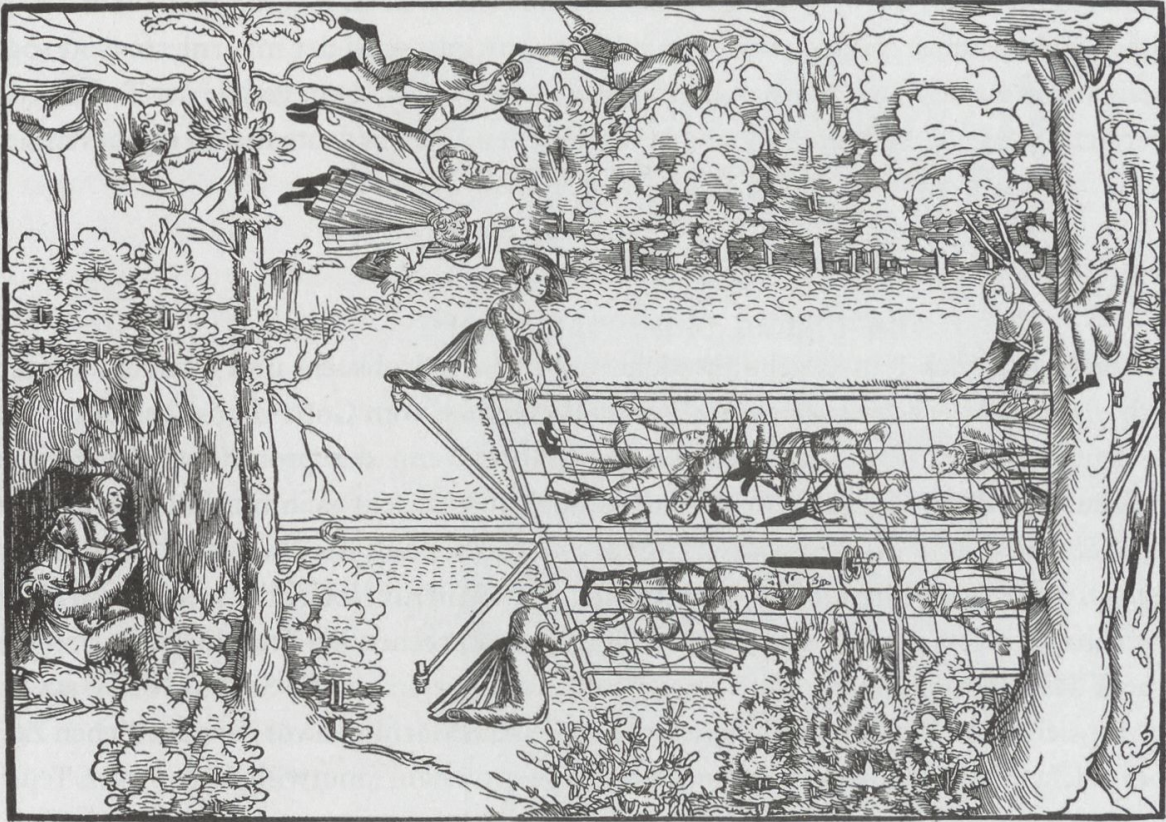
23 Vgl. Schilling 1979 (wie Anm. 12), S. 150–153; Benjamin G. Koonce: Satan the Fowler, in: Medieval Studies 21 (1959), S. 176–184. – Hans Sebald Beham zeigt den Teufel 1525 als Vogelfänger, der einen Kautz mit Heiligenschein als Lockvogel benutzt: offenbar eine Anspielung auf den Bilder- und Heiligenkult, der aus protestantischer Sicht ahnungslose Seelen in des Teufels Falle lockt; vgl.: Johann von Schwarzenberg: Die Beschwerung der Teufelichen Schlangen mit dem Göttlichen Wort, Nürnberg 1525, fol. CVI.

24 Zum Kloben vgl. Sigrid Schwenk: Die Jagd im Spiegel mittelalterlicher Literatur und Jagdbücher, in: Werner Rösener (Hg.): Jagd und höfische Kultur im Mittelalter, Göttingen 1997, S. 407–464, hier S. 460f.

25 Vgl. Jeroen Stumpel: The Foul Fowler Found Out. On a Key Motif in Dürer's „Four witches“, in: Semiolus 30 (2003), S. 143–160. – Schon ein Dürer zugeschriebener Holzschnitt in Sebastian Brants *Narrenschiff* von 1494 zeigt den Teufel als Vogelfänger mit einer hoffärtigen Frau als Lockvogel (ebd., S. 154).

26 Zu Flötners Holzschnitt: Stumpel 2003 (wie Anm. 25), S. 151f. – In der *Winterlandschaft mit Eisläufern* von Pieter Bruegel d. Ä. (Brüssel, 1565) genügt die Zurschaustellung einer Vogelfalle neben dem Eis, um die in *disguised symbolism* geschulten Betrachter an die dem Menschen gestellten Fallen zu erinnern; vgl. Linda F. Bauer und George Bauer: „The Winter Landscape with Skaters“ and „Bird Trap“ by Pieter Bruegel the Elder, in: The Art Bulletin 66 (1984), S. 145–150.

27 Vgl. Gustaf Holmér (Hg.): *Le Sermon sur Esau. Discours allégorique sur la chasse de Pierre de Marini*, Stockholm u. a. 1968, S. 21–27 beziehungsweise 58–79. – Zur Teufelsjagd mit Netzen, Käfigfallen, Gesangsimitation, Gruben, *breatores*, Händen, gezähmten Vögeln, Angel, vergifteten Ködern, Greifvögeln, Löwen und vergifteten Pfeilen vgl. ebd., S. 27–32 beziehungsweise 80–107; zum Angel-Motiv: Schilling 1979 (wie Anm. 12), S. 191–197.



2 Niklas Stör, *Der Buhler Vogelherd* (Hans Sachs), Einblattholzschnitt, 27 × 38,2 cm, 1534, Gotha, Landesmuseum

Silesius schießt Christus mit Pfeilen nach einem Reh, um es in „bittersüße Liebeshaft“²⁸ zu nehmen. Sein Zeitgenosse Johann Christoph Storer passt die Jagdwaffen dem Stand der Technik an und lässt das Christkind in Begleitung der Kardinaltugenden mit einer Büchse auf einen Hirsch zielen.²⁹ Der Vergleich der Seele mit einem Hirsch beruht auf dem Hohen Lied und dem 42. Psalm: „Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu dir.“³⁰ Jäger und Opfer zugleich, figuriert Christus jedoch auch immer wieder selbst als Beutetier.³¹ Als Hirsch erscheint er den Heiligen Eustachius und

28 Angelus Silesius: *Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder*, in: ders.: *Sämtliche poetische Werke*, hg. von David A. Rosenthal, 2 Bde., München 1952, Bd. 2, S. 325f. (V.182).

29 Kupferstich der Thesenschrift *Philosophia sacro-profana* (Dillingen 1664), die auch Abbildungen von Christus als Angler und Vogelfänger enthält; vgl. Sibylle Appuhn-Radke: *Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620–1671) als Maler der Katholischen Reform*, Regensburg 2000, S. 334, Abb. D26i.

30 Hld 2,9 und 8,14 sowie Ps 42,2.

31 Der *Physiologus* beschreibt den Hirsch als Schlangentöter; vgl. *Physiologus* 2001 (wie Anm. 10), S. 49–51. – In einer vor allem im Thüringen des 15. Jahrhunderts verbreiteten Verkündigungssikographie erscheint Christus als Einhorn, das von seinem Vater in die Welt getrieben wird. Der Engel Gabriel zieht als Jäger mit seinen Hunden zu Maria, während das Einhorn bereits über den Zaun des *hortus conclusus* in den Schoß seiner Mutter drängt; vgl. Daniela Tandecki: *Himmlisches*

Hubertus im Wald, um sie – wie es in der *Legenda aurea* heißt – durch eben jenes Tier zu fangen, das sie selbst zu jagen wähten.³² Bei Augustinus wird der inkarnierte Gott sogar explizit zum Köder einer Mausefalle, der *muscipula diaboli*, denn gerade der Tod Christi, über den sich der Teufel freue wie die Maus über den Käse, bedeute dessen eigenes Ende.³³

Jäger als Teufel

Zu den Waffen des Teufels gehören nicht nur Wollust, Habsucht und Eitelkeit, sondern auch die Jagdleidenschaft selbst, die Menschen verroht, vom Gottesdienst abhält und für die Bauern oft verheerende Auswirkungen hatte. Wenn der protestantische Prediger Cyriacus Spangenberg 1560 vom „Jag[d]teuffel“ spricht, geht es ihm mithin weniger um den *diabolus venator* als um den Jagdeifer der Adeligen.³⁴ Seit Beginn des 16. Jahrhunderts beanspruchten sie nicht nur das Jagdmonopol, vor allem für Hochwild, sondern verpflichteten ihre Untertanen darüber hinaus auch zu entsprechenden Frondiensten, verboten ihnen, das Wild von den Feldern zu vertreiben und zertraten die Saat bei der Hatz. Als Pfarrer sieht Spangenberg es als seine Aufgabe an, die Mächtigen vor dem göttlichen Zorn über solche Missbräuche zu warnen. Würden sie trotzdem „mutwilliglichen zum Teüffeln faren“, könnten sie nun zumindest nicht mehr sagen, sie hätten von nichts gewusst.³⁵

Spangenbergs überaus erfolgreiche Schrift steht in einer langen Reihe sogenannter Teufelsbücher, in denen die Referenz auf den Satan primär polemischen Zwecken dient. Sei es der Sauf-, Ehe-, Tanz- oder Hosenteufel – wer von ihm geritten wird, ist nicht nur ein/e Sünder/in, sondern vergeht sich auch an den Mitmenschen.³⁶ Der Titelholzschnitt

Weidwerk. Gott als Jäger und Gejagter im Garten der Natur, in: Angela Standhartinger, Horst Schwebel und Friederike Oertelt (Hg.): Kunst der Deutung. Deutung der Kunst. Beiträge zu Bibel, Antike und Gegenwartsliteratur, Münster 2007, S. 141; Jürgen W. Einhorn: *Spiritualis unicornis*. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters, München 1976, S. 359–374.

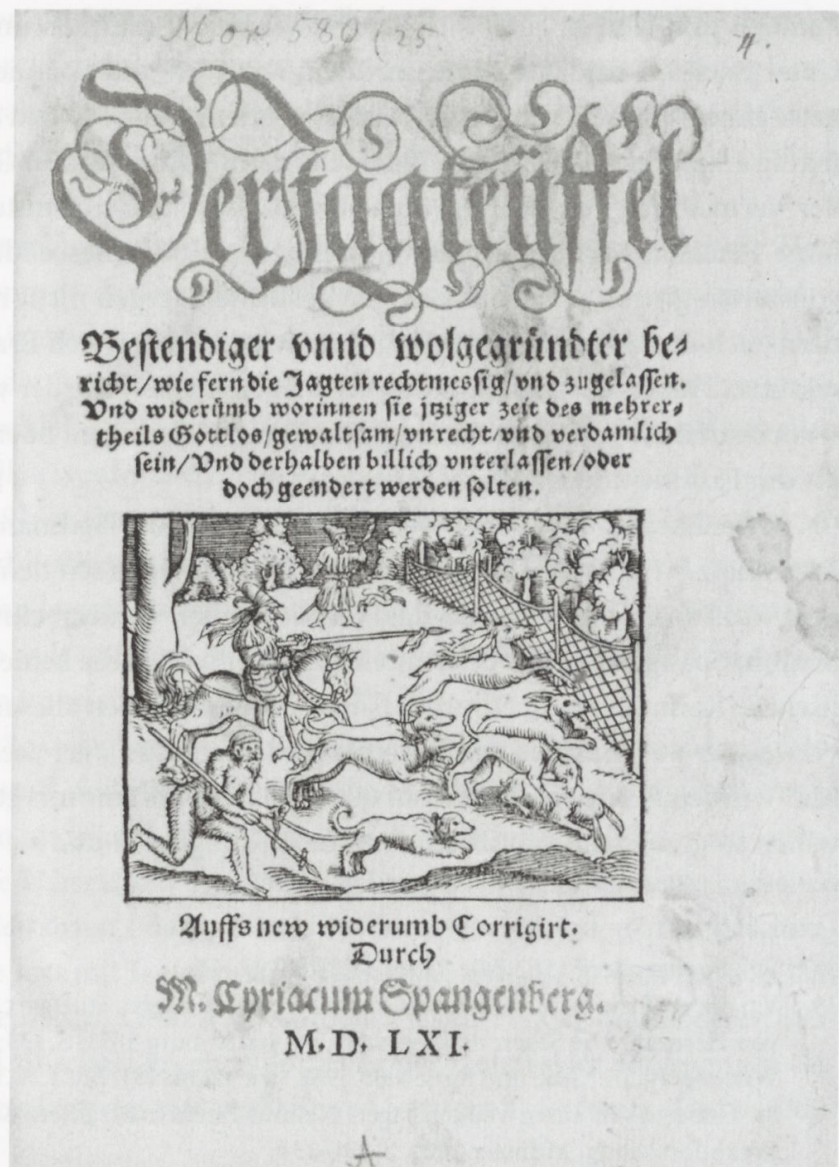
32 Vgl. Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea*, übers. von Richard Benz, Gütersloh 1955, S. 631.

33 Meyer Schapiro hat die überdimensionierte Mausefalle in Robert Campins Mérode-Triptychon von 1425 in diesem Sinne gedeutet: „*Muscipula Diaboli*“. *The Symbolism of the Mérode Altarpiece*, in: *Art Bulletin* 27 (1945), S. 182–187; mit Verweis auf Augustinus' *Sermo* 263 *De ascensione Domini* (PL, Bd. 38, Sp. 1210): „*Muscipula diaboli, crux Domini: esca qua caperetur, mors Domini*“. – Eine zusätzliche sexuelle Konnotation der Mausefalle schließt Schapiro nicht aus (ebd., S. 186). Zuvor hatte Gregor von Nyssa den Leib Christi bereits als Köder auf einem göttlichen Fischerhaken bezeichnet – eine Metapher, die anderen Autoren allerdings offenbar zu weit führte (ebd., S. 182).

34 Cyriacus Spangenberg: *Der Jagteuffel, Bestendiger und wolgegründter bericht, wie fern die Jagten rechtmessig vnd zugelassen*, Eisleben 1560; zitiert wird aus der paginierten, dritten Auflage: *Der Jagteüffeln, Bestendiger und wol-gegründter bericht [...]*, o.O. 1562. – Zur langen Geschichte der Jagdkritik vgl. den grundlegenden Aufsatz von Thomas Szabó: *Die Kritik der Jagd. Von der Antike zum Mittelalter*, in: Werner Rösener (Hg.): *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*, Göttingen 1997, S. 167–229; zudem: Robert Suter: *Par force. Jagd und Kritik*, Konstanz 2015, v. a. S. 63–78.

35 Spangenberg 1562 (wie Anm. 34), fol. 14r.

36 Vgl. Max Osborn: *Die Teuffelliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1893.



- 3 Cyriacus Spangenberg, *Der Jagteuffel, Bestendiger und wolgegründter bericht, wie fern die Jagten rechtmessig vnd zugelassen*, Eisleben 1561, Frontispiz

zur ersten Auflage des *Jagteuffels* zeigt einen berittenen Dämon bei der Wildschweinhatz, einen zweiten mit Dreizack vor einem Netz. Das Frontispiz zur Neuauflage wechselt den Blickpunkt und zeigt einen anthropomorphen Teufel, der mit erhobener Lanze einen Hirsch ins Netz treibt, während einer seiner Hunde einen Hasen reißt (Abb. 3). Unterstützt wird er dabei von einem Wilden Mann, der wohl anzeigen soll, dass die Adeligen auf eine niedrigere Kulturstufe zurückgesunken sind.³⁷ Die gezeigte Art des Jagens mit

37 Erst allmählich verschiebt sich die Deutung der ‚Wilden Leute‘ in Richtung eines Naturidylls; vgl.: Ernst R. Hintz: *Der Wilde Mann. Ein Mythos vom Andersartigen*, in: Ulrich Müller und Werner Wunderlich (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, St. Gallen 1999, S. 617–626.

Hunden und Netzen entsprach zeitgenössischen Praktiken und erinnert an die von den Untertanen oft beklagte Mühe mit dem Knüpfen und Spannen der Netze. Spangenberg hatte ganz offensichtlich weniger Angst vor dem Satan als Wut auf die Adeligen. Als rechtmäßig erklärt er allein solche Jagden, die der Beseitigung von Gefahr, der Ernährung oder der Vermeidung von Wollust dienen, und dies auch nur unter der Bedingung, dass sie ohne Fluchen, Versäumnis des Gottesdienstes oder Beschädigung fremden Eigentums vonstatten gingen.³⁸ Exzessives Jagen gefährde dagegen nicht nur die Mitmenschen, sondern auch das eigene Seelenheil. Immer wieder finden sich Erzählungen über Jäger, die – wie etwa Hubertus – den Sonntag verunehrten, die – wie der verfluchte Jäger Hackelberg – noch auf dem Totenbett die Jagd dem Paradies vorzogen oder sich mehr um ihre Hunde als um Familie und Dienerschaft sorgten.³⁹

Offenbar also nutzt der *diabolus venator* auch die Jagdmanie selbst als Waffe für seine Seelenhatz.⁴⁰ Nicht umsonst war Geistlichen das Jagen seit dem Frühmittelalter untersagt und wohl mit Grund wurde das Verbot immer wieder bekräftigt.⁴¹ In seiner Polemik bemüht Spangenberg die bekannten Argumente: Es gebe keine heiligen Jäger und die biblischen (Kain, Namech, Nimrod, Ismael und Esau) seien allesamt Sünder gewesen.⁴² Dazu verweist er auf Erasmus von Rotterdam, demzufolge Jäger „selbst schier zu wilden Thieren“ würden.⁴³ Wie werde es wohl denen in der Verdammnis gehen, die jetzt um der Tiere willen so grauenvoll mit ihren Untertanen umgingen und sie gräulicher behandelten als

38 Vgl. Spangenberg 1562 (wie Anm. 34), fol. 19v–44r.

39 Vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsche Sagen, Stuttgart 1974, Nr. 172 und 309; Adalbert von Herrlein: Die Sagen des Spessarts, Aschaffenburg 1851, S. 133; Michel Beheim: Von dem van Wirtenperg, in: Gille und Spriewald 1968 (wie Anm. 13), Bd. 1, S. 366f. – Zur Transformation von St. Hubertus in einen Wilden Jäger: Helmut Fischer: Erzählen, Schreiben, Deuten. Beiträge zur Erzählforschung, Münster 2001, S. 131–134.

40 In diesem Sinne ist wohl auch Mario Cartaros Gegenüberstellung von gutem und schlechtem Gebet zu verstehen, die zeigt, wie die Aufmerksamkeit des armen Lahmen auf das Leiden Christi, das zerstreute innere Auge des Edelmanns aber auf Haushalt, Handel und Hirschjagd gerichtet ist (1565, Wien, Albertina, in: The Illustrated Bartsch, Bd. 31, hg. von Suzanne Boorsch und John Spike, New York 1986, Nr. 20/528). Zum Motiv vgl. Achim Timmermann: Good and Bad Prayers, before Albertus Pictor. Prolegomena to the History of a Late Medieval Image, in: Baltic Journal of Art History 5 (2013), S. 131–177, Nr. 39; David Ganz: Die Crux des wahren Bildes. Die Maler des kreuztragenden Christus in einem Titelkupfer Theodoor Galles, in: Johann Steiger und Ulrich Heinen (Hg.): Golgatha in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit, Berlin 2010, S. 283–324, hier S. 310.

41 Vgl. Szabó 1995 (wie Anm. 34), S. 177–189 und 216–218.

42 Vgl. Spangenberg 1562 (wie Anm. 34), fol. 76v; Eustachius wertet er als legendäre Figur (ebd., fol. 82v).

43 Erasmus: Das Lob der Torheit. Encomium moriae, übers. und hg. von Anton J. Gail, Stuttgart 1992, S. 49. – Erasmus macht sich über den heiligen Ernst lustig, mit dem die „Jagdwütigen, denen nichts über die Tierhetze geht und die ein unglaubliches Vergnügen zu empfinden meinem, sooft sie den widerwärtigen Schall der Hörner und das Gebell der Meute hören“ das Wild zerlegen und fügt hinzu: „Während diese Menschen bei ständiger Jagd und Fresserei im Grunde nur ihre eigene Entartung zum Tier erreichen, meinen sie doch ein königliches Leben zu führen.“

das Wild selbst? Gelegen kommt Spangenberg deshalb der Bericht über einen Kleriker, der eines Tages mit Bärenfell und Eselkopf gefunden wurde und auf die Frage nach der Ursache seiner Verwandlung geantwortet habe: „Wie ich gelebt hab / so bin ich jetzt / ich bin mehr den wilden Thieren denn den Menschen ehlich gewesen / darumb hab ich billich ein solche gestalt.“⁴⁴

Spangenberg verbindet seine Jagdkritik mit einer Ursprungserzählung über die Tier-Mensch-Beziehungen, indem er daran erinnert, dass der im Paradies ausgesprochene Herrschaftsauftrag keine Lizenz zum „würgen, jagen, hetzen un[d] tödten“ gewesen sei. Mit dem Sündenfall habe der Mensch diese Art der Herrschaft über die Tiere verloren, sodass er sich nun sogar vor kleinem Getier fürchte, von Ungeziefer gequält und zuweilen von zahmen Tieren angefallen werde. Die Erlaubnis zum Fleischverzehr habe er erst nach der Sintflut erhalten (Gen 9); seither scheuten die Tiere die Menschen wie Tyrannen. In der jüngeren Geschichte schließlich sei der Missbrauch der Jagd Ursache von Streit und Krieg geworden, worauf man begonnen habe, die Wälder aufzuteilen und zu bestimmen, „wer / wenn / wo / und wie weit und fern ein jeglicher zu jagen / und das Wild zu hetzen oder zu fellen / befuget sein unnd macht haben sollte.“⁴⁵

Abschließend kommt Spangenberg auf Teufelsjagten im engeren Sinn zu sprechen, bei denen der Satan „in gestalt und Person deren / die etwan grausame unbarmhertzig Jäger gewesen sind / zu nacht und auch bey hellem tage sich sehen lesset / hetzet unnd Jaget.“ „Etliche Fürsten und große Herren“, so Spangenberg weiter, sollen noch heute „gesehen werden / das sie Jagen an den orten / da sie etwan bey irem lebe[n] mit grosser beschwerung armer Leut ihre beste lust mit Jagten und Wildbahnen gehabt.“⁴⁶ So gebe es in den Wäldern Gespenster des Teufels in Gestalt verstorbener Jäger, Förster und anderer Bauernfeinde, die zu Lebzeiten zu scharf gegen Wilddiebe oder Holzfrevler vorgegangen seien.⁴⁷ Damit adaptiert Spangenberg das weit verbreitete Motiv des Totenheers, das in wilder Jagd durch die Lüfte zieht.

44 Spangenberg 1562 (wie Anm. 34), fol. 122r (mit Verweis auf Johannes Balaeus: *De Romanis Pontificibus*, 2.35). – Auch den 1531 von Jägern bei Salzburg entdeckten „Forstteufel“ – ein Mischwesen mit Hahnenkamm, Adlerkrallen und Löwentatzen – deutet Spangenberg als Hinweis Gottes, dass „noch so ein Bawer Teufel, und Bawern Jeger“ Erzbischof von Salzburg werden sollte (ebd., fol. 75v).

45 Spangenberg 1562 (wie Anm. 34), fol. 9v–10r.

46 Spangenberg 1562 (wie Anm. 34), fol. 124r; vgl. dazu Grimm/Grimm 1974 (wie Anm. 39), Nr. 309.

47 Für Beispiele von Legenden über zur ewigen Jagd verdamnte Jäger und Förster vgl. Alfred Endter: *Die Sage vom wilden Jäger und von der wilden Jagd. Studien über den deutschen Dämonenglauben*, Frankfurt/M. 1933, S. 55.

Die Wilde Jagd

Das Phänomen einer mit Gebell und Geschrei über den Himmel ziehenden Horde ist seit dem 11. Jahrhundert in ganz Europa unter verschiedenen Namen bekannt: als *Wild Hunt*, *Chasse sauvage*, *Mesnie Hellequin*, *Wütisheer*, *Odens Jaeger* etc.⁴⁸ Eine einschlägige Definition findet sich 1517 bei Johannes Geiler von Kaysersberg, der sich zwar von dem ‚Volks-glauben‘ distanziert, aber ausführlich davon berichtet:

„[...] die vor den zeiten sterben ee den das inen got hat uff gesetzt / als die die in die reiß lauffen und erstochen weerden / oder gehenckt und ertrenckt werden / die müssen also lang nach irem todt lauffen biß das das zil kumpt / das inen got gesetzt hat / und dan so würckt got mit ihnen was sein götlicher will ist.“⁴⁹

Es laufe jeder in seinem Kleid, der Bauer als Bauer, der Ritter als Ritter, der Geköpfte mit dem Kopf in der Hand.⁵⁰ Ähnlich beschreibt Luthers Freund Johannes Agricola das Heer 1534 als Zug von Lebenden und Toten, auf Räder gebunden, auf Pferden reitend, teils ohne Kopf.⁵¹ Die vor allem um Weihnachten und Karneval gesichtete Jagd besteht aus Geistern von Menschen, die eines vorzeitigen Todes gestorben sind, insbesondere Soldaten, Selbstmörder/innen oder ungetauften Kindern – mithin nicht unbedingt, wie Spangenberg suggeriert, aus Jägern und Förstern.⁵²

Die Assoziation zur Jagd ist vor allem akustischer Natur, denn das Heer macht sich zuerst durch Jagdhörner, Hundegebell und Pferdegetrappel bemerkbar.⁵³ Aufschlussreich

48 Das Phänomen ist nicht leicht zu fassen, einen guten Überblick gibt John L. Flood: *Die Wilde Jagd*, in: Müller und Wunderlich 1999 (wie Anm. 37), S. 583–601; vgl. grundlegend Claude Lecouteux: *Chasse sauvage. Armée furieuse. Quelques Réflexions*, in: Philippe Walter (Hg.): *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris 2000, S. 13–32; ders.: *Das Reich der Nachtdämonen. Angst und Aberglaube im Mittelalter*, übers. von Harald Ehrhardt, Düsseldorf 2001; vgl. außerdem: Jean-Claude Schmitt: *Die Wiederkehr der Toten. Geistergeschichten im Mittelalter*, übers. von Linda Gränz, Stuttgart 1995, v. a. Kap. 5. – Der Name *Hellequin* ist germanischen Ursprungs, trotzdem warnt Schmitt vor Spekulationen über germanische Ursprünge; vgl. Schmitt 1995, S. 110. – Der erste Augenzeugenbericht stammt aus dem Jahr 1091; ab dem 12. Jahrhundert sind dann zahlreiche Belege überliefert. Wilhelm von Auvergne, Erzbischof von Paris, legt in seiner Schrift *De Universo* (1231/36) die erste Theorie der *Mesnie* als Zug gequälter Seelen oder böser Geister vor. Im 13. Jahrhundert setzt sich eine religiöse und moralische gegenüber der machtpolitischen Deutung durch; vgl. Schmitt 1995, S. 137.

49 Geiler von Kaysersberg: *Die Emeis*, Straßburg 1517.

50 Einen Eindruck dieses bizarren Zugs gibt das Titelblatt des 1569 in Basel erschienenen Pamphlets *Das Wütend heer der kleinen Dieb*.

51 Johannes Agricola: *Sybenhundertundfünfftzig Teütscher Sprichtwörter*, Hagenau 1534, Nr. 667.

52 Doch auch dieses Motiv findet sich in Legenden (Hubertus) und z. B. Gottfried August Bürgers Ballade *Der Wilde Jäger* von 1773 (München 1919).

53 Vgl. Cesarius von Heisterbach: *Dialogus miraculorum*, XII.20: „Et ecce ex remoto vox quasi venatoris terribiliter buccinant, nec non et latratus canum venaticorum praecedentium audiuntur.“ – Der Rostocker Prediger Nicolaus Gryse geißelt die Vorstellung, wonach sich Wotan, der „Helsche

ist diesbezüglich die Aussage einer besessenen Jungfrau aus Starnberg, die 1574 berichtet, dass sie nachts oft ein „Jägerisch blasen und hetzen / ein haisers bellen und wildes geschray / gleich als der Jaghund“ gehört habe, obwohl sie wusste, dass ihre Landesherren gerade nicht jagten. Der Klang der Jagdhörner zieht die junge Frau fast unwiderstehlich „durchs fenster hinauß“. ⁵⁴ Erleichterung verschafft ihr ausgerechnet ein Exorzismus durch den Jesuiten Petrus Canisius, den die Protestanten seines Namens wegen als „Wachhund des Teufels“ und „hündischen Vater“ der Societas Iesu bezeichneten, deren „Teuffelsstricke, Netze und Jaeger“ der Lutheraner Johann Wigand 1556 scharf kritisierte. ⁵⁵

Im Mythos des Wilden Heers verbinden sich vorchristliche Fruchtbarkeits- und Wetterrituale mit Vorstellungen von Gespenstern, die zunehmend in Richtung einer Sündenstrafe oder eines Teufelszugs umgedeutet wurden. ⁵⁶ Der lutherische Pastor Paul Christian Hilscher, der die verbreiteten Vorstellungen vom „Wütend Heer“ 1688 zusammengestellt hat, hält diese für eine katholische Erfindung – dazu bestimmt, die Furcht vor dem Fegefeuer zu schüren. Seiner Meinung nach besteht der Zug dagegen aus „eingelarvten Teufeln“ beziehungsweise „höllischen Menschen-Jägern“. ⁵⁷ Zeugen hätten gesehen, wie „etliche in Jäger-Habit mit feurigen Augen und grausamen Blicken mit Schauern und Entsetzen vorbey eilen; sie hören dabey ein ungeschicktes und unvordentliches Jäger-Geschrey / ein Gebelle der Hunde / ein Gethöne der Wald-Hörner [...]“. ⁵⁸ Die Frage, warum die Teufel ausgerechnet die Gestalt von Jägern annähmen, beantwortet Hilscher mit Rekurs auf Spangenberg: weil sie wie die jagdwütigen Adeligen die kleinen Leute quälten. ⁵⁹ Da der Teufel primär darauf zielt, den Menschen Angst einzuflößen, ist er bei Hilscher nicht anziehend grün wie bei Chaucer, sondern wählt die von den jeweiligen Adressaten verabscheu-

Jeger / sonderlyken im Winter des nachtes / up dem Velde mit synen Jagethunden sick hören leth“ als abergläubig (Spegel des Antichristischen Pawestdoms, und Luttherischen Christendoms, Rostock 1593, unpaginiert). Paul Christian Hilscher widmet der akustischen Seite des Phänomens ein eigenes Kapitel (Curiöse Gedancken von Wütenden Heere, übers. von M. M., Dresden u. a. 1702 (zuerst 1688), S. 52f.).

54 Kurtze unnd warhafftige Historia von einer Junckfrawen welche mit etlich und dreissig bösen Geistern leibhaftig besessen [...], München [1574], unpaginiert.

55 Christliche Lehre von Rew und Busse, Eisleben 1561, S. 19; Johann Wigand: Verlegung aus Gottes wordt, des Catechismi der Jhesuiten, Magdeburg 1556, unpaginiert [letzte Seite]; vgl. dazu: David Lederer: Madness, Religion and the State in Early Modern Europe. A Bavarian Beacon, Cambridge 2006, S. 218f. – Auch in protestantischen Flugblättern erscheint Canisius als Hund; Nina-Maria Klug: Das konfessionelle Flugblatt 1563–1580, Berlin 2012, S. 148 und 308–311.

56 Vgl. dazu v. a. Carlo Ginzburg: I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento, Turin 2005, Kap. 2; vgl. zudem die grundlegenden Studien von Claude Lecouteux 2000 und 2001 (wie Anm. 48).

57 Vgl. Hilscher 1688 (wie Anm. 53), S. 21 und 46: „Man lieset / daß er Jagdten angestellet habe. Denn das war ebe[n] vorzeiten großer Leute beginnen; aber nicht zu billigen / indem es mit ihren und der Unterthanen Schaden geschahe. Hat also dieser höllische Menschen-Jäger ihnen hierinnen nichts zuvor geben wollen.“

58 Hilscher 1688 (wie Anm. 53), S. 53.

59 Vgl. Hilscher 1688 (wie Anm. 53), S. 46–48.



4 Urs Graf (zugeschr.), *Das Wilde Heer*, gefirnisste Tempera auf Papier, 265 × 175 cm, 1513/1515, Basel, Öffentliche Kunstsammlung

te Farbe – „also dass er bey denen, welchen die weiße Farbe zuwieder ist, weiß und wiederum denen schwartz zuwieder ist, schwartz erscheine.“⁶⁰

Insofern es sich um eine von offizieller Seite nur bedingt akzeptierte Vorstellung handelt, sind bildliche Darstellungen der Wilden Jagd trotz der großen Verbreitung der Legende relativ rar. Fast möchte man sagen: aus gutem Grund, denn die Gespenster zu sehen, bedeutete für die Augenzeugen oft nichts Gutes, sie wurden krank oder starben.⁶¹ Laut Geiler von Keyzersberg läuft dem Zug deshalb ein Warner (in einigen Gegenden der „Treue Eckhart“) voraus und schreit: „Fliehe aus dem weg, das dir gott das leben geb.“⁶² Einen Anhaltspunkt für die visuelle Vorstellung vom Wilden Heer liefert eine um 1515 entstandene Federzeichnung von Hermann Vischer d. J., der die Horde teils beritten, teils kopflos, teils mit Fackeln oder Totenschädeln zeigt.⁶³ Aufschlussreich ist außerdem ein kleines, zeitgleich entstandenes Gemälde von Urs Graf im Kunstmuseum Basel (Abb. 4). Es zeigt, in den Worten Basilius Amerbachs, einen „nackenden man und fraw in wolcken, sampt wütisheer“ in einem Wolkentrichter.⁶⁴ Die beiden wie Dürers *Nemesis* auf einer Kugel balancierenden Figuren versprühen Feuer, während unter ihnen wilde Gestalten ihr Unwesen treiben. Links und rechts lassen sich ein Kriegsheer und eine Hinrichtungsstätte erkennen, jene beiden Orte also, aus denen sich die Teilnehmer der Wilden Jagd rekrutierten. Charles Zika deutet die umschlungenen Beine der häufig als Mars und Bellona interpretierten Figuren als Hinweis auf die gewaltreiche Verknüpfung von Sexualität und Krieg, die auch die traditionelle Vorstellung vom Wütisheer geprägt hat.⁶⁵

60 Hilscher 1688 (wie Anm. 53), S. 50.

61 Vgl. Hilscher 1688 (wie Anm. 53), S. 53; dazu Schmitt 1995 (wie Anm. 48), S. 117. – Beliebte wird das Motiv im Zuge des Germanen-Revivals im 19. Jahrhundert; vgl. etwa die Gemälde von Eduard Schaller (1837) im Deutschen Jagd- und Fischereimuseum München und von Peter Nicolai Arbo (1872) in der Nasjonalgalleriet Oslo. Carl Maria von Webern lässt im 2. Aufzug seines *Freischütz* (1821) akustisch ein Wildes Heer am Himmel vorbeirauschen. Die Freikugeln sind eine Sonderform der Jagdmagie, bei der der Teufel sechs Meisterschüsse garantiert, wenn der siebte ihm gehört.

62 Geiler von Kaysersberg 1517 (wie Anm. 49), Kap. XXXVII; vgl. auch: Agricola 1534 (wie Anm. 51), Nr. 667; Johannes Praetorius: *Saturnalia*. Das ist, eine Compagnie Weihnachts-Fratzen oder Centner-Lügen, Leipzig 1663, S. 403–406 (prop. 55); Hilscher 1688 (wie Anm. 53), S. 53; Grimm/Grimm 1974 (wie Anm. 39), Nr. 7 und 314.

63 Vgl. Charles Zika: *Exorcising our Demons. Magic, Witchcraft, and Visual Culture in Early Modern Europe*, Leiden 2003, S. 348.

64 Vgl. Christian Müller: *Urs Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel*, Basel 2001, S. 362–364; vgl. Richard Wolfram: *Urs Graf, das Wütisheer. Ein Schweizer Bildzeugnis des 16. Jahrhunderts für die Überlieferungen vom Wilden Heer*, in: ders.: *Studien zur älteren Schweizer Volkskultur. Mythos, Sozialordnung, Brauchbewusstsein*, Wien 1980, S. 15–54.

65 Zika 2003 (wie Anm. 63), S. 350.

Cranachs *Melancholia*

Im 16. Jahrhundert verbinden sich die Auffassungen von Wilder Jagd und Totenheer mit der Vorstellung vom Hexenflug. Diese Gemengelage charakterisiert auch die vier Versionen von Cranachs *Melancholia*, in deren Hintergrund eine Horde alter und junger nackter



- 5 Lucas Cranach d. Ä., *Melancholia*, Öl auf Holz, 76,5 × 56 cm, 1532, Colmar, Musée d'Unterlinden

Frauen auf Jagd- und Haustieren über den Himmel reitet (Taf. 3–4 und Abb. 5–6). Über die Bedeutung der Gemälde wurde bereits viel spekuliert. Unumstritten ist allein, dass die Bilder einen ironischen Kommentar zu Dürers Meisterstich von 1514 darstellen, von dem sie sich jedoch zunehmend emanzipieren. Das erste, heute in Edinburgh aufbewahrte Gemälde von 1528 wirkt, als hätte Cranach Dürers Stich aufgeräumt, von allem überdeterminierten humanistischen Ballast befreit und dabei das Bildpersonal in Bewegung versetzt (Taf. 3). Die modisch gekleidete Personifikation ist nicht mehr in faustisches Grübeln versunken, sondern schabt geistesabwesend an einem Ast; neben ihr tollt der zuvor schläfrige Hund mit nackten Knaben. Schnitzt sie einen Zauberstab, ein Kinderspielzeug oder einen (häufig mit dem Topos der Weibermacht assoziierten) Spinnrocken, wie ihn eine der Hexen in der Kopenhagener Fassung hält?⁶⁶ Aufschluss verspricht der von



6 Lucas Cranach d. Ä., *Melancholia*, Öl auf Holz 62 × 84 cm, 1533, Privatsammlung

66 Vgl. Erwin Panofsky und Ernst Saxl: Dürers „Melencolia I“. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig u. a. 1923, S. 150; Bodo Brinkmann (Hg.): Cranach der Ältere, Ausst.-Kat. (Städel Museum, Frankfurt/M. u. a.), Ostfildern 2007, S. 316, Nr. 97. – Bettina von Meyenburg glaubt, die Vorbereitungen zu einem apotropäischen Rutenzauber zu erkennen (Lukas Cranach's Melankoli, in: Kunstmuseets Arsskrift 69 (1991), S. 82–101, hier S. 96). Zu dem auch in Cranachs *Herkules und Omphale* als Symbol der Entmannung verwendeten Spinnrocken vgl. Zika 2003 (wie Anm. 63) S. 361–363. – Denkbar erscheint auch eine erotische Bedeutung, die aber bislang nicht nachgewiesen werden konnte.

Dagmar Hoffmann-Axthelm angeführte Eintrag im ersten deutschen Wörterbuch von 1556, wonach „Hölzle spitzen“ soviel bedeutet wie „in kleiner Sache vergebens arbeiten“. ⁶⁷ In der vier Jahre später entstandenen Colmarer Version vergnügen sich die Putti mit einer Schaukel; die perspektivische Anlage erscheint mit Seitenblick auf Dürer als Autor der *Unterweysung der Messung* absichtsvoll unbeholfen (Abb. 5). ⁶⁸ Im Kopenhagener Bild sind die Knaben damit beschäftigt, Dürers ruhige Kugel durch einen kleinen Metallring zu schieben (Taf. 4). ⁶⁹ In der letzten Fassung von 1533 tanzen die (Planeten-)Kinder Morisken, während über ihnen Hexen durch die Lüfte ziehen und Männer zum Mitflug verleiten (Abb. 6). ⁷⁰

Mit Blick auf Dürer erscheint die Wilde Jagd zuallererst als Pendant zu dem astronomischen Phänomen im Hintergrund der *Melencolia I*, das als Komet oder Anspielung auf den Meteoriten von Enisheim gedeutet wurde. ⁷¹ In Anbetracht der zahlreichen Flugblätter des 16. Jahrhunderts, die von Himmelserscheinungen berichten, erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass auch Cranach durch ein konkretes Ereignis angeregt wurde. Immerhin berichtet Agricola 1534 von einem Gespräch mit einem Pfarrer, demzufolge in Eisleben alljährlich das wütende Heer vorübergezogen sei, außerdem in Heidelberg und „noch newlich“ in Franken. ⁷² Zwischen der ersten und der letzten Fassung entwickelt Cra-

67 Dagmar Hoffmann-Axthelm: Vanitas. Lukas Cranachs Melancholia-Gemälde (1533), in: Music in Art 37 (2012), S. 191–206, hier S. 204. – Christian Heck deutet das Schaben als Bild der mit der *acedia* einhergehenden Untätigkeit (Entre humanisme et réforme, la „Mélancolie“ de Lucas Cranach l’Ancien, in: Revue du Louvre 36 (1986), S. 257–264, hier S. 261f.); vgl. auch: Jean Starobinski: Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900, hg. von Cornelia Wild, Berlin 2011, S. 77; Yves Hersant: Acedia und ihre Kinder, in: Peter-Klaus Schuster (Hg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ausst.-Kat. (Grand Palais, Paris u. a.), Berlin 2005, S. 54–59.

68 Dieter Koeplin und Tilman Falk vermuten in der Weichheit des Pinselstrichs die Mitwirkung des jungen Hans Cranach (Lukas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst.-Kat. (Kunstmuseum Basel), Basel u. a. 1974, S. 293, Nr. 172); vgl. Verena Fink: Komm auf die Schaukel... Eine Kulturgeschichte, Emden 2010.

69 Max Friedländer und Jakob Rosenberg (Hg.): Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel 1989, Nr. 276. – Das Gemälde kam 1630 als Mitgift der sächsischen Fürstentochter Maria Elisabeth nach Gottsdorf, von wo es 1743 nach Kopenhagen gelangte. Bettina von Meyenburg (1991 (wie Anm. 66), S. 90) vermutet daher, dass das Bild für den Wittenberger Hof gemalt und dann nach Dresden gelangt sei.

70 Vgl. Friedländer und Rosenberg 1979 (wie Anm. 69), Nr. 277. – Panofsky und Saxl (1923 (wie Anm. 66), S. 150f.) deuten die Putti als „Sol-, Luna- und Marskinder“ in Ableitung von Mantegna; vgl. auch dies. und Raymond Klibansky: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, übers. von Christa Buschendorf, Frankfurt/M. 2013 (zuerst 1964), S. 435; vgl. außerdem Günter Bandmann: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, Köln 1960, S. 63–73; Hoffmann-Axthelm 2012 (wie Anm. 67).

71 Eine ähnliche dämonische Wolke erscheint bereits über den Erlösten während ihrer Befreiung aus der Vorhölle (Berlin, Jagdschloss Grunewald, Inv.-Nr. GK I 2271).

72 Vgl. Agricola 1534 (wie Anm. 51), Nr. 667. – Aufschlüsse könnte ein wenn auch später entstandenes Flugblatt über das *Teuffelische Toben und Wüten* in der Mark Brandenburg bieten, das die Geschichte eines Mannes erzählt, der vom Teufel besessen und schließlich in einer Wolke von Dämonen gequält wird (The New York Public Library Digital Collections, Image ID 5337565).

nachs Himmelszug jedoch ein Eigenleben, das die durch die attraktive Melancholia und die Knabenspiele eingeführten erotischen Untertöne der Gemälde verstärkt.

Im ersten Bild galoppieren die Hexen in einer Wolke neben einem schimmelreitenden Mischwesen; unten wird eine umkehrende Frau von anderen verspottet. Charles Zika erkennt in der Wahl der Reittiere einen invertierten Bezug auf die herrschaftliche Jagd als ritualisierte Form männlicher Gewalt: am Himmel vollziehe sich eine beunruhigende Umkehrung der Geschlechterverhältnisse und der gesellschaftlichen Ordnungen. Gejagte (Hirsch, Wildschwein, Frauen) werden zu Jägern, Jäger zum Gejagten.⁷³ In Cranachs zweitem, 1532 entstandenen Gemälde fasst eine Hexe im selbstgebrauten Hagel einen Edelmann beim Ärmel, während eine andere ihn mit einer Gabel bedrängt (Taf. 3). Der Mann hält sich verkrampft an den Hörnern seines Reittiers fest; in der Kopenhagener Fassung schaut er suchend, sogar ängstlich aus dem Bild. Es scheint als würde er von den unbändigen Frauen entführt.⁷⁴ Dabei wird der Hexenritt durch das Motiv der Geisterarmee ergänzt, das die Wilde Jagd an die Vorstellung vom Totenheer zurückknüpft. Unter der Wolke bricht eine Armee vor einem Fels scheinbar grundlos zusammen. Ist der darüber reitende Landsknecht folglich ein von Melancholie überwältigter, verstorbener Ritter? Von Totenheeren vor, während oder nach einer Schlacht berichten unter anderem Tacitus, Augustinus und Caesarius von Heisterbach, aber auch zahlreiche Flugblätter des 16. Jahrhunderts.⁷⁵ Adolf Endter hat die populären Berichte über mysteriöse Entführungen als „primitive Umschreibung für die Tatsache des Todes“ gedeutet, und noch Claude Lecouteux, der dem Motiv der Wilden Jagd eine umfassende Studie gewidmet hat, deutet den Wilden Jäger als „Psychopompos“.⁷⁶ Allerdings zieht der Landsknecht nicht in einem Totenheer, sondern mit Hexen, die ihr Vorbild in den bekannten Zeichnungen von Hans Baldung Grien und Albrecht Altdorfer finden.⁷⁷ Es scheint, als experimentiere Cranach in den verschiedenen Fassungen mit unterschiedlichen Ausprägungen der Wilden Jagd.

Im vierten Bild ziehen die Frauen auch Mönche in den von Dämonen begleiteten Zug hinein. Konrad Hoffmann erkennt darin eine Polemik gegen das Zölibat, wie sie auch Erhard Schön in dem erwähnten Holzschnitt der Pfaffenjagd figurierte. Zudem galten Mönche als besonders anfällig für Melancholie: Schon Cassian warnt vor dem „Fallstrick“ des Mittagsdämons (Ps 91), der alle geistigen Regungen lähme und zugleich ein unstill-

73 Vgl. Zika 2003 (wie Anm. 63), S. 338f. – Dazu passt, dass die triumphierenden Hexen auf männlichen, die attackierte Frau aber auf einem weiblichen Tier reitet und auch im Vordergrund ein (spielerischer) Kampf zwischen Kindern und Tier ausgetragen wird (vgl. ebd.).

74 Vgl. Brinkmann 2007 (wie Anm. 66), S. 318, Nr. 98; Brinkmann identifiziert den Mann als Teufel.

75 Vgl. Schmitt 1995 (wie Anm. 48), S. 133.

76 Endter 1933 (wie Anm. 47), S. 47; Lecouteux 2000 (wie Anm. 48), S. 26.

77 An den Hexen von Grien und Altdorfer hatte Cranach sich schon in einer seiner Federzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians aus dem Jahr 1515 inspiriert, die über friedlich äsenden Hirschen auch eine bocksreitende Hexe zeigt (Oratio ad suu[m] proprium angeli[m], [Augsburg] 1514, fol. 59, München Bayerische Staatsbibliothek); vgl. dazu Koeplin und Falk 1974 (wie Anm. 68), Nr. 45, Farbtafel 12.

bares Bedürfnis nach Mobilität wecke.⁷⁸ Womöglich ist es gerade das müßige Schaben, das die sitzende Melancholia gedanklich aus dem Fenster zieht.

Melancholie als Falle des Teufels

Dieter Koeplin und Tilman Falk waren 1974 die ersten, die einen Zusammenhang von Cranachs Gemälden zu Luthers Deutung der Melancholie hergestellt haben. In seinen Tischreden aus den späten 1520er- und 30er-Jahren beschreibt der Reformator die Melancholie im Anschluss an Hieronymus als ein dem Teufel angerichtetes Bad:⁷⁹ „Ubi caput malinolicum, ibi Diabolus habet paratum balneum.“⁸⁰ Wie die verwandte *acedia* ist auch die Melancholie ein Einfallstor für den Teufel. Diese Vorstellung stimmt mit zahlreichen Berichten über Besessene und Teufelsbündler/innen überein, die in einem Moment des Kleinmuts von Dämonen heimgesucht werden.⁸¹ Entsprechend der eingangs beschriebenen Denkfigur, wonach die Waffen des Teufels die im Menschen angelegten Neigungen und Laster sind, ist der Teufel nicht nur Nutznießer, sondern auch Urheber der Traurigkeit.⁸² Der lutherische Prediger Simon Musaeus nennt die Melancholie 1577 entsprechend eine „schendtliche Teuffelsbraut“ und verlegt deren „bulschafft“ kurzerhand vom Bad ins Schlachthaus: „Die Melancholey ist des Teuffels schlachthaus / darinne er durch sein hellische anhauchung und fewrige pfeile / das hertz im leibe durchsticht / martert / und offft erstickt / das mancher im bette todt gefunden / oder am dünnen schnürlein sich erhenckt.“⁸³ Zwar wird der Teufel hier nicht explizit als Jäger bezeichnet, wohl aber figuriert er als

78 Vgl. Hoffmann 1972 (wie Anm. 22), S. 3, 7 und 10. – Dass auch in Cranachs Umfeld die Wilde Jagd mit konfessioneller Polemik verbunden war, zeigt die Formel, mit der Luther seine Position zusammenfasst (Luther 1520 (wie Anm. 9), S. [2]): „Das Bapstthumb ist ain starcks ge jag des Römischen Bischoffs.“ – Zu Cassian vgl. Starobinski 2011 (wie Anm. 67), S. 79.

79 Luther: Tischreden 1, Nr. 455 (WA 1912–1921, S. 198): „Monachi dixerunt et vere: Melancholicum caput est paratum balneum Diabolo.“

80 Luther Tischreden 1 (wie Anm. 79), Nr. 122 (WA 1912–1921, S. 51) und Tischreden 2, Nr. 1349 (WA 1883–2009, S. 64): „Ubi est caput melancholicum, ibi Sathan habet suum balneum.“ – Vgl. auch Tischreden 2, Nr. 2456 (WA 1912–1921, S. 468): „Ubi est caput melancholicum, ibi Diabolus habet suum balneum: D.h. wo ein melancholischer Kopf ist da hat der Teufel sein Bad.“ Und Tischreden 4, Nr. 5155 (WA 1912–1921, S. 686): „Sowie Melancholia est balneum Diaboli: Die Melancholie ist ein Bad des Teufels.“ – Zur Geschichte der Formulierung vgl. Hans Walther: Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung, Göttingen 1963, S. 268, Nr. 2338a.

81 Vgl. Johann Weyer: *Witches, Devils, and Doctors in the Renaissance. De praestigiis daemonum* [Basel 1563], hg. von George Mora, Binghamton 1991, S. 180, 188f. und 346.

82 Vgl. Wilhelm Sarcerius: *Der Hellische Trawer Geist Bericht vnd Vrsachen*, Eisleben 1568; Simon Musaeus: *Warnung und Trost wider die grausame Plage der Melancholy*, o.O. 1562; vgl. dazu Roland Lambrecht: *Melancholie. Vom Leiden an der Welt und den Schmerzen der Reflexion*, Reinbek/H. 1994, S. 44–48.

83 Simon Musaeus: *Nützlicher Un[n]terricht/ vom Ersten Gebot [...]. Sampt angehengter Warnung vnd Trost/ wider die grawsame Teuffelische Plage der Melancholey [...]*, Erfurt 1557, unpaginiert.

Schütze, der mit „melancholischen un[d] fewrigen pfeilen“ auf Menschen schießt. Wer „eigene vermessene un[d] ungleubige gedancken und speculationes“ entwickelt, begibt sich in Gefahr und „schreitet / in das grosse / weite / freye feldt des Teuffels“ wie ein Reh auf die Lichtung. Im Rahmen der Teufelsbuchmode, zu der auch Spangenberg's *Jagteuffel* gehört, wird Musaeus' Annex 1572 unter dem Titel *Melancholischer Teufel* neu editiert; der Satan gilt fortan als „kohlschwartz“.⁸⁴

Aegidius Albertinus zählt 1616 neben den Hochmütigen und Geizhalsen, den Ehebrechern und Neidern auch die Traurigen und Melancholiker zur *civitas diaboli*.⁸⁵ Die Traurigkeit ist „die achte Kette“, mit der Luzifer die Menschen fesselt.⁸⁶ Besonders deutlich wird die Vorstellung vom Teufel als Verursacher von Melancholie im Frontispiz zum *Microcosmus Hypochondriacus* des Münchener Arztes Malachius Geiger aus dem Jahr 1652, das einen Patienten zeigt, dem der Teufel offenbar schwarze Galle einbläst und damit für die Störung des Säftegleichgewichts sorgt. Als Mittel gegen die Melancholie empfiehlt Geiger ausgerechnet die Jagd, die traurige Gedanken vertreiben soll.⁸⁷ Luther hatte 1532 – im Jahr von Cranachs Colmarer Fassung – Gebet, Gesang und Gesellschaft als Antidot gegen Melancholie empfohlen; Anspielungen darauf erkennen Koeplin und Falk in den unberührten Gläsern und Früchten auf dem Tisch.⁸⁸ Vor dem Hintergrund von Cranachs engem Verhältnis zu Luther ist ihre Deutung der Gemälde zweifellos überzeugend.⁸⁹ Allerdings erklärt sie, wie schon Charles Zika monierte, nicht das Motiv der Wilden Jagd: Im Hintergrund badet kein Teufel, ja er ist nicht einmal eindeutig unter den Reiterinnen zu erkennen.⁹⁰

Die Tatsache, dass sogar der Hund die vorbeiziehende Horde nicht zu bemerken scheint, spricht dafür, dass es sich um eine Vision handelt, die sich allein im Kopf der Melancholia oder der Betrachter/innen abspielt.⁹¹ Schon die Autoren des *Malleus maleficarum* hielten den Hexenflug mit Verweis auf den frühmittelalterlichen *Canon Episcopi*

84 Simon Musaeus: *Melancholischer Teufel, nützlicher bericht und heilsamer Rath* [...] wie man alle Melancholische, Teuflische gedancken, und sich trösten soll, Neudamm 1572, unpaginert.

85 Vgl. Aegidius Albertinus: *Lucifers Königreich vnd Seelengejaidt oder Narrenhatz*, München 1616, S. 409–422.

86 Albertinus 1616 (wie Anm. 85), S. 409.

87 Vgl. Malachias Geiger: *Microcosmus hypochondriacus sive de melancholia hypochondriaca tractatu*, München 1652, S. 184.

88 Vgl. Luther Tischreden I (wie Anm. 79), Nr. 122 (WA 1912–1921, S. 51f.); evtl. könnten die eingeschenkten Gläser auch auf den verbreiteten Brauch hindeuten, dem Heer Speisen und Getränke bereitzustellen.

89 Der Reformator war Pate einer der Töchter Cranachs, der nicht nur Luthers Porträtist, sondern 1526 auch sein Trauzeuge war; trotzdem arbeitete er bekanntlich auch für katholische Auftraggeber; vgl. Werner Schade: *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1974, S. 413.

90 Vgl. Friedländer und Rosenberg 1979 (wie Anm. 69), S. 125. – Friedländer und Rosenberg deuten den Mann wohl zu Unrecht als Teufel oder Anführer; vgl. auch: Zika 2003 (wie Anm. 63), S. 336 und 369.

91 Diese These vertritt auch Claudia Swan: *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland*. Jacques de Gheyn II (1565–1629), Cambridge 2005, S. 192.

für eine Einbildung; Geiler von Kaysersberg behauptet, das Fliegen sei ein vom Teufel eingegebener Traum.⁹² Als besonders anfällig für solche dämonischen Trugbilder aber galten Melancholiker/innen: Der Hexenverfolgungsgegner Johann Weyer erklärt, wie deren psychophysische Konstitution die Imagination entfessele; André du Laurens, der Leibarzt Heinrichs IV., schreibt die Flugillusion explizit einem „humeur melancholique“ zu.⁹³ Für diesen Zusammenhang spricht auch Cranachs letzte Fassung, in der sich die Wolke zu einem bärtigen Haupt verdichtet, das das Wort „Melancholia“ in die Luft bläst: Die Melancholie gebiert Ungeheuer. Die Interpretation der Szene als Vision rückt Cranachs Bildfindung in die Nähe von Dürers *Versuchung des Müßiggängers* (um 1498), dem der Teufel mit dem Blasebalg das Traumbild einer Venus eingibt.⁹⁴ Während Dürer die Mahnung vor Faulheit ähnlich wie die Warnung vor Hoffart in den *Vier Hexen* als Anlass zur Darstellung weiblicher Akte nutzt, geht es Cranach weniger um schöne Körper als um das entfesselte weibliche Begehren.

Hanna Kolind Poulsen ist so weit gegangen, Cranachs *Melancholia* mit seinen etwa zeitgleich entstandenen Gesetz-und-Gnade-Tafeln als reformatorisches „Merckbild“ zu deuten, das die Betrachter/innen vor die Wahl stelle, die richtige Haltung gegenüber der Melancholie zu entwickeln.⁹⁵ Doch sind Cranachs Reiterinnen wirklich so eindeutig negativ konnotiert oder vermag nicht auch die Betrachtung der ausgelassenen Frauen und die humorvolle Dürer-Adaption Anflüge von Melancholie zu vertreiben? Die Hexenbilder des 16. Jahrhunderts sind häufig abstoßend und anziehend zugleich, zudem bietet die Inszenierung des ungezügelten Treibens der bildlichen Imagination neue Spielräume.⁹⁶ Auch in Darstellungen der Weibermacht, wie sie Cranach in den 1530er-Jahren entwickelte, scheint sich mit dem Spott auf die schwachen Männer nicht nur misogynen Humor, sondern auch ein Funke Bewunderung für die listigen Frauen zu verbinden.⁹⁷ Ähnlich ambivalent bleiben Darstellungen wie Daniel Hopfers *Venus mit Amor*, die zwar eindeutig als dämonisch

92 Vgl. Heinrich Kramer und Jakob Sprenger (?): *Der Hexenhammer. Malleus Maleficarum*, hg. von Günter Jerouschek und Wolfgang Behringer, München 2010 (8. Auflage), S. 385.

93 Weyer (wie Anm. 81), S. 183; André du Laurens: *Discours [...] des maladies melancholiques*, [Paris] 1598, S. 258 (II.6).

94 Erwin Panofsky (*The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1955, S. 71) deutete die Szene als Anspielung auf das Sprichwort *Ledigheid is des duivels oorkussen* (Faulheit ist das Kopfkissen des Teufels).

95 Prag (um 1529), London, British Museum (um 1530); vgl. Hanne Kolind Poulsen: *Choice and Redemption. On Lucas Cranach the Elder's Melancholia in Statens Museum for Kunst*, in: *Statens Museum for Kunst Copenhagen 4* (2000), S. 41–75, hier S. 63: „[...] allegory of the permanent choice between life and redemption on the one hand and devilry, death and damnation on the other, which melancholy forces people to make.“

96 Vgl. Swan 2005 (wie Anm. 91), S. 123–194.

97 Vgl. Hoffmann 1972 (wie Anm. 22), S. 5; Hoffmann macht eher die frauenfeindlichen Aspekte stark.

98 Theokrits 19. Idylle über den „Keriokleptes“ war von Cranachs Freund Melanchthon übersetzt worden; zu Cranachs Quellen vgl. Friedländer und Rosenberg 1979 (wie Anm. 69), S. 119; Fred W. Leeman: *A Textual Source for Cranach's „Venus with Cupid the Honey-Thief“*, in: *The Burlington Magazine* 126 (1984), S. 274f.



7 Daniel Hopfer, *Venus und Amor*, 1. Viertel 16. Jahrhundert, 228 × 155 mm, Dresden, Graphische Sammlung

gekennzeichnet ist, aber doch verführerisch wirken soll (Abb. 7): Mag diese antikisierte Luxuria auch nur ein Trugbild und Lockvogel des hinter ihr mit dem Kloben lauernden Jagdteufels sein – für Künstler und Betrachter ist sie eine wohl nicht unwillkommene Versuchung. Näher verwandt als mit den Gesetz-und-Gnade-Tafeln ist Cranachs *Melancholia*-Reihe folglich mit seiner im selben Zeitraum in Serie produzierten *Venus mit Cupido als Honigdieb*.⁹⁸ Hier wie dort wäre es eindimensional, nur den erhobenen Zeigefinger

99 Etwa in Cranachs *Samson und Dalila* (1529, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen), *Herkules bei Omphale* (1537, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) und den verschiedenen Quellnymphen (u.a. 1530–1534, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza).

erkennen zu wollen, mit dem die Mutter ihrem Sohn erklärt, dass seine Pfeile, die nur einen kurzen Moment der Lust bringen, mehr schmerzen als die Stiche, über die er sich beklagt. Das Bild funktioniert als Blickfang, als *piège à regard*. Cranach bestreicht die Leinwand gleichsam mit Honig, um den Betrachter genüsslich daran zu erinnern, dass Bienen stechen. Der eingangs zitierte Michel Beheim stellte seine Predigt 1498 explizit gegen die teuflischen Machenschaften: Er inszenierte sich als Menschenfischer, um seine Zuhörer/innen aus den Netzen des Teufels zu retten. Cranach hingegen beteiligt sich allzu gern am Spiel der Verführung. Er ködert die Betrachter/innen mit einer attraktiven Personifikation beziehungsweise dem zum Mitreiten animierenden Zug, um sie vor der teuflischen Melancholie und ihren Trugbildern zu warnen, an deren Produktion er sich gleichwohl beteiligt.

Cranach als Jäger

Auf die Schaulust, Behaims „pegerung der augen“, verweisen womöglich auch die Rebhühner, die bei Cranach oft in amourösen Kontexten auftauchen.⁹⁹ Die *perdix* – das hat Ulrich Pfisterer in Bezug auf ein Proto-Stillleben von Jacopo de' Barbari, Cranachs Vorgänger am Wittenberger Hof, gezeigt – galt als triebhaft und täuschend, gleichzeitig sollte ihre Galle die Sehkraft stärken. Das Rebhuhn wurde somit „ein ideales Objekt malerischer Illusionskunst [...], die eben auf diese Täuschung bei vermeintlicher Schärfe des Auges zielte.“¹⁰⁰ Tatsächlich wurde Cranach selbst als Augentäuscher gefeiert. In seiner Widmung aus dem Jahr 1508 beschreibt der Rektor der Wittenberger Universität, Christoph Scheurl, den Maler mit Blick auf seine Jagdbilder als Zeuxis (oder Protogenes):

„Zu Coburg hast Du Hirschgeweihe gemalt, nach welchen oft Vögel fliegen, die zu Boden fallen, indem sie meinen, sich auf Zweige niederzulassen [...] einen Hirsch, den fremde Hunde beim Erblicken jedes Mal anbellern [...] ein wildes Schwein, so kunstreich, dass ein Jagdhund bei dessen Anblick alle Haare sträubte [...]. Die von

100 Öl auf Holz, 52 × 42,5 cm, Sig. dat. 1504, München, Alte Pinakothek. – Ulrich Pfisterer: Visio und Veritas. Augentäuschung als Erkennungsweg in der nordalpinen Malerei am Übergang von Spätmittelalter zu Früher Neuzeit, in: Frank Büttner und Gabriele Wimböck (Hg.): Das Bild als Autorität, Münster 2004, S. 157–205, hier S. 176. – Von Jacopo de' Barbari übernahm Cranach auch die Idee zu einem figürlichen Signet. Rebhühner tauchen auch im *Hieronymus*, im *Paradies* und in der *Caritas* auf; zu ihrer Polyvalenz vgl. Sigrid Braunfels in Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., Rom 1990, Bd. 3, Sp. 504f., s.v. „Rebhuhn“; illusionistisch in *Vier beziehungsweise Zwei tote Rebhühner*, 1530–1532, Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C.1193 (450 × 321 mm) und C.1195 (412 × 247 mm); vgl. Michael Hofbauer: Cranach. Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 283.

101 Christoph Scheurl zitiert nach Kurt Sternelle: Lucas Cranach d. Ä., Hamburg u. a. 1963, S. 14.

Dir zu Lochau gemalten Rebhühner und Enten wurden, ohne Ausnahme, von allen, die unvermerkt eintraten, für lebendig gehalten.“¹⁰¹

Grundlage für die starke Wirkung der Tiere (von denen viele auch in den *Melancholia*-Tafeln zu sehen sind) – sei ein Studium *ad vivum*:

„So oft die Fürsten Dich mit zur Jagd nehmen, führst Du irgendeine Tafel mit Dir, welche Du inmitten der Jagd vollendest, oder Du zeichnest, wie Friedrich einen Hirsch aufjagt oder Johannes einen Eber verfolgt, was bekanntlich den Fürsten kein geringeres Vergnügen gewährt als die Jagd selbst.“¹⁰²

Ob Cranach im Wald tatsächlich zeichnete, soll hier dahingestellt bleiben. Sicher ist, dass er als Tier- und Jagdmaler geschätzt war und für die kurfürstlichen Jagdschlösser in Torgau und Lochau gearbeitet hat.¹⁰³ Cranach weiß, für welche Beute er welche Falle braucht. Auch auf die Gefahr hin, vom Teufel der Metapikturalität geritten zu werden, fällt es deshalb schwer, der Versuchung zu widerstehen, Cranachs Hexen mit Claudia Swan nicht nur als Hervorbringung des melancholischen Geistes, sondern auch als Inszenierung von Potential und Gefahren der Imagination zu betrachten¹⁰⁴ – zumal man in dem teuflischen Drachen der Colmarer Fassung Anklänge an Cranachs Monogramm und in der Geschwindigkeit der Wilden Jagd eine Anspielung auf die legendäre Schnelligkeit des *pictor velocissimus* erkennen könnte.¹⁰⁵

In Cranachs Gemälden treten häufig auch Frauen als Jägerinnen auf: sei es, indem sie wie Sibylle von Cleve in der *Hirschjagd zu Ehren Karls V.* (1544) selbst die Armbrust anlegen (Abb. 8), sei es, indem sie – wie in dem mehrfach kopierten *Herkules bei Omphale*

102 Scheuerl 1963 (wie Anm. 101), S. 16.

103 Erhalten sind zehn Jagdgemälde und etwa 20 Tierzeichnungen und Holzschnitte. Einer der größten aus einem Stock gedruckten deutschen Holzschnitte überhaupt ist die um 1506 entstandene *Hirschjagd*, auf die Cranach noch 1529 bei der *Hirschjagd Friedrichs des Weisen* zurückgreift (Wien, KHM). Die wohl berühmteste Tafel ist die *Hirschjagd des Kurfürsten Johann Friedrich* von 1544 (Madrid, Prado).

104 Swan 2005 (wie Anm. 91), S. 192f. und 180.

105 Laut Scheurl war Cranach das Gegenteil eines der *acedia* verfallenen Menschen: „Soweit ich sehe, bist Du, ich kann nicht sagen, keinen Tag, sondern fast keine Stunde müßig, immer ist der Pinsel geschäftig.“ – Zu Cranachs Effizienz vgl. Gunnar Heydenreich: „Dass Du mit wunderbarer Schnelligkeit malest“. Virtuosität und Effizienz in der künstlerischen Praxis Lucas Cranachs d.Ä., in: Brinkmann 2007 (wie Anm. 66), S. 29–47; Andreas Tacke: Lucas Cranach der Schnellste. Ein Künstler als Werkstattleiter, in: Rainer Stamm (Hg.): Lucas Cranach der Schnellste, Ausst.-Kat. (Kunstsammlungen Böttcherstraße, Bremen), Bremen 2009, S. 12–28; Mila Horký: Von Schlangen mit „gesenkten“, „liegenden“ und „aufstehenden“ Flügeln. Eine Sichtung der Forschung zu den Signets der Malerfamilie Cranach mit Ausblick, in: Elke Anna Werner (Hg.): Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder, München 2015, S. 107–115, v. a. S. 113.

106 In der *Hirschjagd Friedrichs des Weisen* von 1529 (Wien, KHM) sind die Hofdamen nur als Beobachterinnen zugegen, eine von ihnen wird auf dem Boot zur Jagdbeute eines lüsternen Mönchs.



8 Lucas Cranach d. Ä., *Hirschjagd zu Ehren Karls V.*, Öl auf Holz, 114 × 175 cm, 1544, Madrid, Prado

(1537) oder dem *Ungleichen Paar* in Stockholm (1532) – Männer erbeuten.¹⁰⁶ Ist auch der durch die Lüfte reitende Landsknecht Opfer einer solchen Jagd? Oder war es die Liebenschaft mit der verführerischen Melancholie, die zu seiner Entführung Anlass gab? Vielleicht erschließt sich der Sinn von Cranachs Gemälden weiter, wenn man sie neben Bilder wie Daniel Hopfers dämonische *Venus mit Cupido* stellt (Abb. 7), die sich zur Komplizin des Teufels macht, indem sie den Betrachter mit verführerischem Blick aus dem Bild auf den Kloben lockt.¹⁰⁷ Die Musterung der Flügel deutet darauf hin, dass Venus hier (gleichsam in Verdoppelung des Käuzchens in ihrer Hand) als Eule interpretiert ist – also als ein negativer Lockvogel. Denn es galt als ausgemacht, dass die Eule allen anderen Vögeln ver-

107 Vgl. Stumpel 2003 (wie Anm. 25), S. 150f. und 160; Charles Scribner III: Daniel Hopfer's Venus and Amor. Some Iconographic Observations, in: Record of the Art Museum, Princeton University 35 (1976), S. 14–21; Scribner missdeutet den Kloben noch als Dreschflegel. – Zum Motiv der Frauenschönheit als Köder des satanischen Anglers vgl. Werner von Koppenfels: Esca et hamus. Beitrag zu einer historischen Liebesmetaphorik, München 1973, v.a. S. 28 und 39–41. – Zur Transformation des sokratischen Bildes der am Körper haftenden Seele (*Phaidon* 82e) in der patristischen Literatur, derzufolge der Teufel die Frau als Leim benutzt, um die Seele wie ein Vogel vom göttlichen Flug abzuhalten, vgl. Pierre Courcelle: La Colle et le clou de l'âme dans la tradition néo-platonicienne et chrétienne, in: Revue belge de philologie et d'histoire 36.1 (1958), S. 72–95, hier S. 84.

hasst sei und diese sich stets auf sie stürzen. Bei Hopper zieht die Schöne geflügelte Dämonen an, fraglos aber auch den Blick der Betrachter.

Knapp einhundert Jahre nach Cranach, unter dem Einfluss der Gegenreformation, wird der Jesuit Jeremias Drexel Maler schamloser Bilder als Jäger bezeichnen, die wie der Teufel die Augen der Betrachter verführen: „Jene unverschambte unzüchtige Mahler / seindt auch zugleich Jäger / aber Teufelische; dan[n] mit der gleiche[n] gemählen fangen un[d] verstricke[n] sie die unbehutsame Augen nit anderst / als mit Netzen und Garnen.“¹⁰⁸ Cranach nutzt diese Netze für ein humorvolles Spiel mit der Schaulust, der Imagination und den melancholischen Neigungen seiner Betrachter/innen. Dabei verbinden sich drei verschiedene Auffassungen von Melancholie: die mittelalterliche Assoziation mit der *acedia*, die humanistische Vorstellung von der Imagination und die Verbindung der Melancholie mit dem Bereich des Dämonischen. Indem Cranach verführerische Frauen darstellt, stellt er den Betrachter/innen eine Falle. Er verleitet sie dazu, ihre Imagination schweifen zu lassen und mit der Wilden Jagd zu ziehen – eine Gefahr, die der Legende zufolge jeder ausgesetzt war, der den Blick von ihr nicht abwenden konnte. Idealerweise ist die Falle, die der Künstler stellt, eine Art Übungsraum. Er kann genutzt werden, um sich gegen die Verführung des Teufels zur Melancholie zu wappnen, aber auch um die Jagdspele zu genießen – und darüber die melancholischen Gedanken zu vergessen.

108 Jeremias Drexel: Nicetas, das ist: Ritterlicher kampf und Sig wider alle unrainigkheit, und fleischlichen wollust, München 1625, S. 63; vgl. auch die Formulierung bei Giovanni Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona (Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro, Florenz 1652, S. 145): „I Pittori impudichi sono Cacciatori, mà del Diavolo: e con le pitture dishoneste, come con tente reti, allacciano gli occhi degl'incauti Spettatori [...]“.

Picture Credits

Mersmann, Venator ergo diabolus

fig. 1: Dietmar Lüdke: Martin Schaffner, die vier Antonius-Tafeln von 1517. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Berlin 1999, Farbtafel; fig. 2: © Landesmuseum Gotha; fig. 3: Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 Mor. 580,25 (public domain); fig. 4: Christian Müller (ed.): Urs Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel, Basel 2001, plate 39; fig. 5: Bodo Brinkmann (ed.): Cranach der Ältere, exh. (Städel Museum, Frankfurt/M. et al.), Ostfildern 2007, p. 319, no. 98; fig. 6: Max Friedländer and Jakob Rosenberg (ed.): Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel 1989, no. 277; fig. 7: Bodo Brinkmann (ed.): Cranach der Ältere, exh. (Städel Museum, Frankfurt/M. et al.), Ostfildern 2007, p. 317, no. 97; fig. 8: Claudia Schnitzer and Cordula Bischoff: Mannes Lust & Weibes Macht. Geschlechterwahn in Renaissance und Barock, Dresden 2005, fig. 14.



3 Lucas Cranach d. Ä., *Melancholia*, Öl auf Holz, 112,5 × 71 cm, 1528, Privatsammlung/Edinburgh, National Gallery of Scotland



4 Lucas Cranach d.Ä., *Melancholia*, Öl auf Holz, 51 × 97 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst