

## Nackt/Akt – Dürer und der »Prozess der Zivilisation«

Von Berthold Hinz

Für F. W.

Wenn ein Künstler um 1500 ohne ikonographische Not nackte Menschen zu seinem Thema machte, übertrat er einschlägig die Grenzen seiner Kunst. Das muß nicht heißen, daß er damit auch die Grenzen der Scham und der guten Sitten übertrat, die für das soziale Leben galten<sup>1</sup>; seine *Kunst* jedoch wäre für nackte Figuren nur unter bestimmten Kautelen zugänglich gewesen, die mit apriorischer Macht jahrhundertlang dafür gesorgt hatten, daß nackte Figuren nur exklusiv thematisiert wurden und den Vorbehalt gegen ihre bildliche Existenz auf den Leib gezeichnet bekamen.

So war Nacktheit im Bild bekanntlich nahezu ausschließlich als das Attribut der Menschheitseltern legitimiert, solange sie in paradiesischer Unschuld verweilten. Nachdem diese – bis auf den Jüngsten Tag – verloren und nur den Auferstehenden bzw. den Erretteten zuerkannt ward<sup>2</sup>, blieb dem Thema Nacktheit – außer als Illustration von Verelendung, Krankheit und

Tod – kaum eine andere Konnotation als die der Unzucht und Wollust, – jener Todsünde, die ikonographisch durch »Luxuria« repräsentiert wird.

Als Attribut des unschuldigen sowie des sündhaften Körpers hatte Nacktheit sich Deformationen gefallen zu lassen. Gibt sich die paradiesische Nacktheit im Mittelalter – oft bis zur Negierung der sekundären Geschlechtsmerkmale – entsexualisiert<sup>3</sup>, so trägt der sexuelle Körper »Luxurias« die Stigmata der Antisexualität; so noch die betreffende Figuration von der Hand eines Pioniers des Antiken- und Naturstudiums, zugleich eines Meisters des höfischen Stils: Die liegende Frau von Pisanello (Abb. 1), übrigens eine der frühesten existierenden Zeichnungen einer nackten Frau überhaupt.<sup>4</sup> Die Nackte verfügt zwar über die gestische Koketterie einer Verführerin und die Attribute einer »höfischen« Venus, die Röschen im Haar und das Häschen an der Seite; doch ist sie, wie zur Belehrung



1 Antonio Pisanello, Venus/Luxuria, Zeichnung. Wien, Albertina

und Warnung ihrer Anhängerschaft, ungelenkt und abgezehrt auf das Fellkleid der Lasterhaftigkeit ihrer mittelalterlichen Vorfahren<sup>5</sup> gebettet: ein Zwitter zwischen Lust und Laster.

So war die entweder ›unschuldige‹ oder pejorative Besetzung des Gegenstands nicht ohne Folgen für seine Form geblieben: Während die Gewandfigur (in Plastik, Malerei und Graphik) im Laufe des Spätmittelalters ständig neue Höhepunkte ihrer Kultivierung und Raffinesse erklomm, scheint ihrem armen Vetter, der nackten Figur, die zweifelhafte Herkunft buchstäblich in alle Glieder gefahren: linkisch, ungelenkt, verklemmt, wie sie sich meistens darstellt!

Es war Albrecht Dürer, der sich so frühzeitig und intensiv wie kein anderer Künstler der Epoche dieses Themas annahm und ihm den Weg zu einer eigenen künstlerischen Gattung ebnete. Die Anleitung durch »Jacob Walch« (Jacopo de' Barbari), von der Dürer selbst berichtet<sup>6</sup>, dürfte sich auf dessen Vorsprung bei der Kenntnis von Vitruv beschränkt und nicht die Stiche des Italieners zum Gegenstand gehabt haben, gegenüber denen der Nürnberger sicher die Priorität besaß.<sup>7</sup> Allein ein bis heute rätselhafter Anonymus, der mit PM signierte, hatte schon früher zwei Kupferstiche geschaffen, die ein entsprechendes Interesse ausweisen: ein »Frauenbad« mit der systematischen Deklination der vier Hauptansichtsseiten einer nackten Frau und, mit noch größerem Verständnis für die Physik nackter Körper, zwei Variationen von Adam und Eva im Moment des Sündenfalls (Abb. 2).<sup>8</sup> Mit diesen Blättern haben wir ohne Zweifel eine Voraussetzung für Dürer in Händen, der mit verwandtem Naturalismus begann, diesen jedoch alsbald sehr subjektiv wendete.

Einschlägige Bildaufgaben, die ihn thematisch benötigt hätten, den nackten Körper zu sehen und zu zeichnen, fallen allerdings beinahe gänzlich aus.<sup>9</sup> Die in die Hunderte gehenden (erhaltenen) Zeichnungen scheinen zunächst ihren Zweck überwiegend in sich selbst zu haben, sind sodann aber zunehmend Arbeitsmaterial bei der Konstruktion der idealen Gestalt und endlich für das Projekt zur Proportion des Menschen. In dieser Funktion haben sie dann weniger eine künstlerische als eine wissenschaftlich-didaktische Bestimmung. Neben dieser zunehmend systematischen Arbeit am Akt finden sich im zeichnerischen Oeuvre indes lebenslang ›Entgleisungen‹ ins Nackte, die

aufgrund ihres persönlichen Zuschnitts des objektivierenden Anspruchs offenbar entbehren, aber offenbar nicht unabhängig von diesem in Erscheinung treten.

Obwohl Dürers nackte Figuren fast ausschließlich im Medium des Kupferstichs und somit nur in geringer Anzahl ihren Weg ins fertige Kunstwerk, damit zugleich in die Öffentlichkeit nahmen, lösten sie eine produktive Lawine aus. Seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts sind nackte Figuren – gezeichnet, gedruckt, gemalt, skulpiert – an der Tagesordnung. Die wichtigsten Künstler, nunmehr neben Dürer, sind im deutschen und niederländischen Bereich Hans Baldung Grien<sup>10</sup>, Urs Graf, Niklaus Manuel Deutsch, Lucas Cranach, Peter Vischer, Jan Gossaert<sup>11</sup>; Kopisten und Nachahmer treten überall in Europa in Erscheinung. Die enorme Akzeptanz des neuen Sujets zeigt nicht nur an, daß es gewissermaßen in der Luft gelegen habe, sondern verdunkelt retrospektiv auch die subjektive Problematik des Anfangs, die der Gegenstand dieser Überlegungen sein soll.

Es soll aber nicht spekuliert werden, welcher persönliche Impuls den jungen Dürer umtrieb bei seinem Interesse am nackten Menschen. Die für solche Initiative zumeist in Anspruch genommene Antikenrezeption, die in Italien dem Naturstudium der nackten Figur voranging, kann den jungen Nürnberger vor seiner Venedigreise jedenfalls kaum erreicht haben, als er von diesem Interesse die ersten Zeugnisse abgab. Den frühen Zeichnungen, der sogenannten Badefrau von 1493 in Bayonne<sup>12</sup> – von vorn – und des venezianischen Mädchens im Louvre – von hinten<sup>13</sup>, kann auch im Land, in dem der antiken Bildwelt und ihrem nackten Erbe zuerst gehuldigt wurde<sup>14</sup>, vor der Wende zum 16. Jahrhundert nichts Vergleichbares an die Seite gestellt werden.

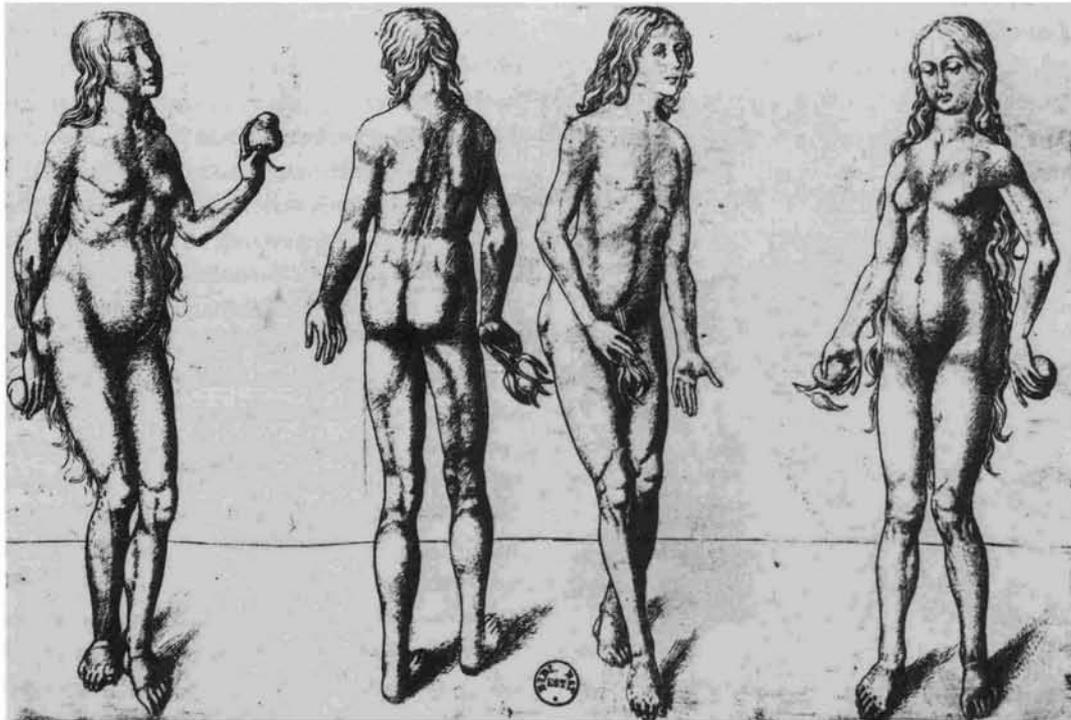
Wenn wir die Beweggründe auch nicht kennen, Dürers Initiative geschah jedenfalls vor dem allgegenwärtigen Hintergrund der ikonologischen Diskredition, mit der er innerlich, das heißt zugleich künstlerisch, fertig werden mußte. Es spricht soweit alles dafür, daß dieser Aufbruch dem gängigen Renaissance-Modell entspricht, das die Epoche als einen universalen Befreiungsprozeß deutet. Das neue künstlerische Thema ließe sich somit Jakob Burckhardts emphatischem Diktum von der ›Entdeckung der Welt und des Menschen‹<sup>15</sup> subsumieren, seine ›Psychologie‹ könnte umschrieben werden als ein befreiender Ausbruch von zu-

vor kulturell blockierten Triebwünschen: der Gegenpol, aber vielleicht auch ein Resultat der zivilisierenden Triebmodellierung, die Norbert Elias als *Movens* des kulturellen Prozesses der frühen Neuzeit hat erkennen wollen.

Wenn wir von Nacktheit sprechen, können wir vom Kleid nicht schweigen, denn jene ist – im Status der menschlichen Zivilisation – immer Voraussetzung des Kleides, von Be-*kleidung* und Ent-*kleidung*. Die Moralisten haben, auf ihre Weise, stets beider Interdependenz gesehen, wenn sie sowohl auf die Nacktheit wie auf das Kleid ihre besorgte Aufmerksamkeit richteten: denn beides konnte im Dienste der Verführung und Schamlosigkeit stehen.<sup>16</sup> Wenn wir also Dürers Initiative auf dem Konto der Befreiung verbuchen, müssen wir, genaugenommen, zwei Befreiungen zur Kenntnis nehmen: zum einen die Umwertung des Motivs Nacktheit von seiner ikonographischen hin zu seiner – nennen wir es – ›leibhaftigen‹ Verfassung, zum anderen und zugleich die Herausforderung ans Kleid als die (kultivierte) Oberfläche der erotischen Projektionen. Ins eigens stilisierte Kleid waren nämlich seit Jahrhun-

derten die erotischen Bild- (und Text-) Bedürfnisse gehüllt, denen nunmehr nach der künstlerischen Rekrutierung des *nackten* Menschen freiere Alternativen winkten.

In der Tat hatte sich die sanktionierte Erotik im Abendland in Wort und Bild überwiegend nicht in Ansehung bloßer Haut und Körper artikuliert, sondern deren möglichst kompletten, zugleich möglichst reichen Bekleidung, im Prunk der Kleider.<sup>17</sup> Die immer durchs Auge zielende Animation<sup>18</sup> war und blieb lange konnotiert mit den Statussymbolen von Reichtum und Stand, entsprechend dem sozialen Rang der Träger der amourösen Kultur. Erst dem Volksbuch, dem Märchen und der Novellistik war es vorbehalten, den Reiz des Unbemittelten von der Art Aschenputtels zu entdecken, das der Prinz am Ende auch ohne die festliche (Ver-)Kleidung erkennt. Die höfische Schönheitstopik des Mittelalters<sup>19</sup> rekrutiert sich beinahe ausschließlich aus dem Ambiente und den Accessoires der gefeierten Damen und Ritter, auch da, wo diese nicht nur platonische Verbindungen miteinander eingingen und unterhielten. Beschreibung und Preis nackter



2 Monogrammist PM, Variation über Adam und Eva. Kupferstich

Schönheit, die nicht gänzlich fehlen, beschränken sich auf verwerfliche, zumindest aber indiskrete Situationen mit deutlich voyeuristischem Beigeschmack.<sup>20</sup>

Auch die famoseste Huldigung an die Schönheit des weiblichen Körpers, die man kennt, der Richterspruch des trojanischen Prinzen Paris zugunsten der Liebesgöttin Venus, gründete während des hohen und späten Mittelalters kaum je auf der nackten Autopsie, die doch einschlägig – vor allem durch Ovid<sup>21</sup> – überliefert war. Für die Hörer und Leser der Epen und Chroniken<sup>22</sup> war es selbstverständlich, die Göttinnen bei der Schönheitskonkurrenz wie Königinnen präsentiert zu bekommen. Und als mit zeitlicher Verzögerung im Spätmittelalter Illustrationen hinzukamen, wurden die Aktrizen entsprechend dekoriert. Das vermag etwa der bekannte Florentiner Hochzeitsdesco mit dem Urteil des Paris vor den schier zu Paradiesvögeln mutierten drei Rivalinnen<sup>23</sup> schlagend zu belegen: als Geschenk an die Brautleute versteht sich das Bild naturgemäß als eine Reverenz an den unter den Beteiligten herrschenden Geschmack. Das war in Deutschland nicht anders, wie die ungefähr gleichzeitige Illustration zu Konrad von Würzburgs ›Trojanerkrieg‹ aus der Hagenauer Werkstatt Diepold Laubers bestätigt (Abb. 3).<sup>24</sup>



3 Werkstatt von Diepold Lauber, Paris-Urteil. Illustrationszeichnung im ›Trojanerkrieg‹ des Konrad von Würzburg. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz

Was hier im aristokratischen Kontext sichtbar ist, erscheint auch noch in fortgeschrittener ›bürgerlicher‹ Zeit, ersichtlich etwa in der Illustration der deutschen Ausgabe von Petrarca's ›De remediis utriusque fortunae‹ aus dem Jahr 1532 (Abb. 4).<sup>25</sup> Zur Aussage der ›Freude‹: ›Ich hab ein fürtreffliche gestalt des leibs‹, offeriert die Illustration des Petrarca-Meisters indes einen Leib, der – im Gegensatz respektive in Analogie zum radschlagenden Pfau – in der Sekundärpracht des künstlichen Accessoires dargeboten ist. Bereits der folgende Ausspruch der ›Freude‹ offenbart den sozialen Charakter dieses ›vortrefflichen Leibs‹: ›Meins leibs hüpsche ist fürnem‹; damit blieb dem Illustrator keine andere Wahl, als auf den Kleiderprunk zurückzugreifen.

Daß es sich bei alledem keinesfalls um schamhafte Verhüllung der begehrenswerteren, wenngleich mit Sanktionen belegten menschlichen ›Natur‹, sondern deren bedachte erotische Inszenierung handelt<sup>26</sup>, bestätigen ungezählte schriftliche und bildliche Zeugnisse zu Gegenstand und Sache ›Causae Amoris‹.<sup>27</sup>

Das Erscheinungsbild des Begehrten, beziehungsweise des Begehrenswerten gehorcht hier offensichtlich nicht den ›natürlichen‹, sondern den sozialen Bedingungen. Die Peinlichkeitsschwelle der höfischen Aristokratie – und ihrer städtischen Bezugsgruppen – ist so hoch angesetzt, wie es das Bewußtsein ihrer sozialen Überlegenheit verlangt. Im Gefühl ihrer Exklusivität verbot sich die Standesgesellschaft die Offenbarung ›nackter‹ Gefühle, die sie der Natur der menschlichen Gattung gleichgemacht, zum bloßen Gattungswesen reduziert hätte. Wie ein Lehrstück für die Kollisionen zwischen der ›Natur‹ und den sozialen Regularien des Begehrens liest sich das Märchen von der schönen Melusine, das Gervasius von Tilbury in seine Erbauungs- und Lehrschrift für Kaiser Otto IV. aufgenommen hatte<sup>28</sup>: Der provençalische Ritter, der entgegen der geltenden Verabredung seine Gattin aus ›leidenschaftlichem Begehren‹ nackt zu sehen verlangt und solches erzwingt, muß erleben, wie sich diese dabei in eine Schlange verwandelt.

Diesen Hintergrund müssen wir im Auge behalten, wenn sich nunmehr die ›befreite‹ Nacktheit anschickt, konkurrierende Ansprüche auf Erfüllung der betreffenden Bedürfnisse zu erheben und das erotische Kleid in Frage zu stellen.



4 Petrarca-Meister, ›Von firtrefflicher gestalt des leibs‹.  
Holzschnitt; Augsburg (bei Heinrich Steyner) 1532

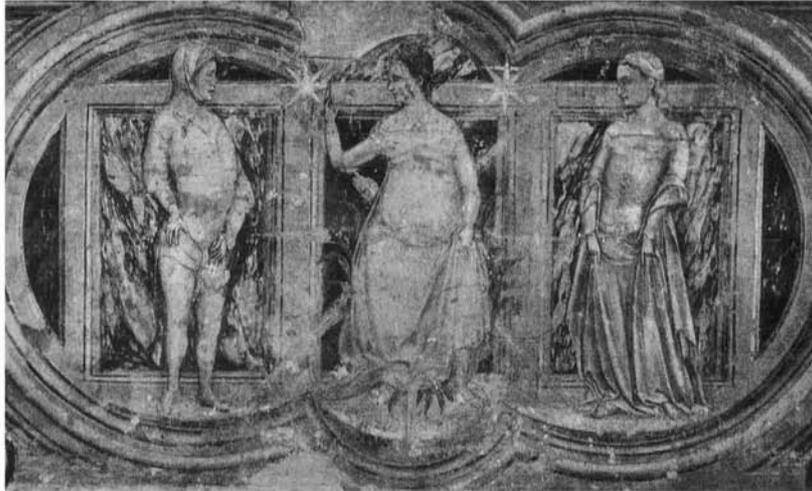
Auch innerhalb des Geltungsbereichs der kulturellen Normen bestanden Neigungen, dem Bedürfnis nach vermehrter ›Natürlichkeit‹ nachzugeben. Es ist vor allem die Wildeleute-Mode des 15. Jahrhunderts, die der Oberschicht Entlastung vom Comment und der Etikette versprach<sup>29</sup>; bekleidet blieben diese ›Wilden‹ allerdings auch, wenn auch nur mit dem Fellkleid des Wildes (im Bild) oder der Maske des Fellkostüms beim Ballvergnügen. Dürer war sich dieses Charakters der Wildenleute durchaus bewußt und hat ihn, wie zu sehen sein wird, künstlerisch reflektiert.

Sich um 1500 ›nackter‹ Gefühle bewußt zu werden und sie als solche – zeichnend – (an-) zu erkennen, hieß also an zweierlei kulturelle Barrieren zu stoßen: die theologisch-moralische und die gesellschaftlich-konventionelle. Es galt nicht nur, die Frage von Laster und Sünde aufzuwerfen, sondern es galt auch, den erotischen Bild- und Kleider-Konventionen die gesellschaftliche Maske abzureißen und ihren ›natürlichen‹ Impuls freizulegen, ihn gleichsam zu ›naturalisieren‹.<sup>30</sup>

Wenn man sich auch mit Nacktheit den kulturellen Normen verweigern konnte, ging es dabei doch nicht gänzlich ohne kulturelle Faktoren zu. Als eine Instanz der ›Natur‹ im mittelalterlichen Denken kann der Sternenglaube gelten. Insbesondere mit den im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit so beliebten Plan-

tenzyklen besaß man ein System zur kosmologischen Verortung der menschlichen Natur, das zudem den Vorzug hat, bildlich gedacht zu sein. Die den einzelnen Planeten durch die Geburt zugeordneten Menschen differenzieren sich nach der Maßgabe jener – dem Charakter, der Psyche, den Talenten nach – als die betreffenden Planetenkinder. Für unseren Zusammenhang versprechen die Venus-Kinder Erhellendes über die Natur ihrer charakteristischen Disponiertheit; möchte man doch meinen, daß die chernen, allen Lebewesen geltenden Gesetze der Sterne den bildlichen Schritt von der (bekleideten) Exklusivität zur (nackten) Gattungsnatur erleichtert und die Macht der Venus von ihren aristokratischen Klienten auf die Menschheit erweitert hätten.

Doch es bietet sich ein uneinheitliches Bild: im Paduaner Planeten-/Lebensalter-Zyklus des Guariento<sup>31</sup> zum Beispiel spielt sich im Strahlenfeld des zuständigen Planeten Venus, einer machtvoll thronenden Matrone, äußerlich eine standesgemäße Liebesanbahnung ab (Abb. 5). Zugleich aber entfaltet sich zwischen den beteiligten Partnern, sichtbar für den, der die Zeichen zu lesen weiß, eine mit ›kulturellen‹ Signalen reichlich schamlos schaltende Erotik der Kleider, Gesten und Accessoires.<sup>32</sup> Im Gegensatz dazu gibt dieselbe Planetengottheit auf dem Florentiner Campanile-Relief von Andrea Pisano (Abb. 6)<sup>33</sup>, wiederum »Frau Venus«



5 Guariento, Venus und ihre Kinder, Wandmalerei. Padua, Chiesa degli Eremitani

von gemäßigt höfischer Statur, ihren ›Kindern‹ ihren Liebessegen, die diesmal in der nackten ›Natürlichkeit‹ einer liebevollen Umarmung in ihrer, der Liebesgöttin, Hand erscheinen. Die Liebesmacht hat Abstand von der amourösen Privilegierung einer gesellschaftlichen Gruppe genommen: Vorbedingung einer ›entkleideten‹ erotischen Bildwelt, die – für sich – aber noch lange auf sich warten ließ.

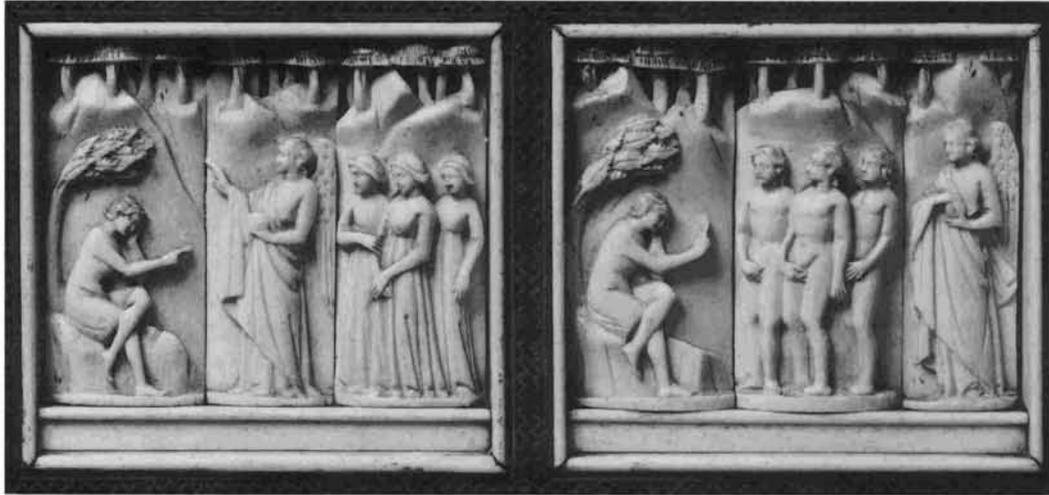
Venus selbst, als Protagonistin der Szene, kann man sich in diesem Zusammenhang standesgemäß gekleidet<sup>34</sup> oder als Naturmacht nackt vorstellen.<sup>35</sup> Venturi hat auf eine dem Paduaner Zyklus parallele oder, wie er meinte, vorbildliche, graphische Folge hingewiesen, in der Venus im Gegensatz zu jenem nackt ihres Amtes waltet.<sup>36</sup> Ihre Klientel, wie etwa auch die sechs legendären Liebhaber, die auf dem Desco im Louvre vor der Vision der nackten Abgöttin in die Knie gesunken sind<sup>37</sup>, mußten als Identifikationsfiguren der Bestellerschicht nach wie vor selbstverständlich Abstand von der Entkleidung nehmen.

Die ›Naturalisierung‹ der Objekte des Begehrens ist eine Sache der Subjekte. Den subjektiven Prozeß muß man sich indes nicht allein selbstwüchsig vorstellen, sondern, wie so oft, von Autoritäten inspiriert. Die Elegie des römischen Lyrikers Properz ›An Cynthia‹ etwa, worin der Putz der Frauen als Schändung des Glanzes ihrer Gliederpracht verurteilt wird<sup>38</sup>, war als eine Schlüsselaussage über den Vorzug der natürlichen vor den kulturellen Merkmalen der Schönheit der

Epochen Dürers nicht unbekannt. In der lateinischen Literatur des Mittelalters, die sich an die Gebildeten wendete, war man viel bereiter, diesem Gesichtspunkt



6 Andrea Pisano, Planet Venus vom Florentiner Dom-Campanile, Marmorrelief. Florenz, Opera del Duomo



7 Embriacchi-Werkstatt, Cofanetto mit zweifachem Paris-Urteil: bekleidet und nackt (Detail), Bein-Schnitzerei. London, Victoria & Albert Museum

Raum zu geben, als die nationalsprachigen, höfischen Dichtungen es je vermochten: Andreas Capellanus hält es in ›De amore‹ für selbstverständlich, daß man die Frau »nicht nach der Fülle und dem Reichtum ihrer Schminke und ihres Schmuckes, sondern nach ihrer wahren Schönheit (wähle); am liebsten sähe man sie ohne jedes Festgewand«. <sup>39</sup> Und Guido de Columnis, von Hause aus Jurist, nimmt in seinem Troja-Gedicht die Rolle des Schönheits-Richters Paris so ernst, daß er diesen, zum Zwecke eines gerechten Urteils, die Entkleidung der den Spruch suchenden Göttinnen fordern läßt, – was auch gewährt wird. <sup>40</sup>

Bekannter und populärer aber war die durch Plinius vermittelte Erinnerung an des Apelles' legendäres Gemälde der dem Meeresschaum entstehenden nackten Venus. <sup>41</sup> Nicht ohne Grund wird unter dem Eindruck dieser Venus Anadyomene <sup>42</sup> in dem genannten Properz-Gedicht an dieses Malers Kunst gedacht: als eines Triumphs der Natürlichkeit gegenüber künstlich hergerichteter Schönheit, wenn es an Cynthia gerichtet heißt: »Gib deinen Gliedern den Glanz eigener Schönheit zurück! Glaub mir! Deine Gestalt bedarf nicht der bessernden Mittel. Amor ist nackt: er liebt nimmer erkünstelten Schein«. <sup>43</sup> Vor allem aber gefeiert in den betreffenden Epigrammen der Anthologia Graeca <sup>44</sup>, war das berühmteste aller Apelles-Bilder in der Neuzeit sowohl zur Herausforderung geworden, es dem antiken Meister gleichzutun, als auch zur Rechtfertigung des Bildes einer nackten Frau. Dabei

dürfte den Künstlern, soweit sie antiquarisch informiert waren, das in den antiken Huldigungen dieses und anderer Bilder/ Bildwerke der nackten Venus ausgesprochene Künstlerprivileg nicht entgangen sein: Welcher Sterbliche, außer Paris, Anchises, Adonis, habe denn den Vorzug genossen, die Unsterbliche nackt sehen zu dürfen? – Niemand anders, wenn nicht der Künstler, der durch sein Werk den sichtbaren Beweis dafür liefere <sup>45</sup>, war die sicherlich gerne vernommene Antwort!

Die – im Sinne Aby Warburgs verstanden – vitalisierende Wirkung dieser Antiken-Erinnerung hatte als Affekt zugunsten der (nackten) Natur-Schönheit denn auch ikonographische Folgen: Diesem Affekt dürften die in der Epoche beobachteten, oft zur Synopse verdichteten Konfrontationen nackter *und* bekleideter Gestalten, als Aufforderung an den Betrachter sich so oder so zu orientieren, eher zuzuschreiben sein, als es die neuplatonischen Ausflüchte zur ›Himmlischen und Irdischen Liebe‹ <sup>46</sup> glauben machen wollen. Schon vor Tizians so genanntem Bild in der Galleria Borghese dürfte Botticelli den Kontrast im Auge gehabt haben, als er einmal die nackte und einmal die festlich gekleidete Venus zur zentralen Gestalt der sicher doch nicht beziehungslos konzipierten Bilder ›Nascita di Venere‹ und ›Primavera‹ machte. Vorangegangen waren unter anderem synoptische Darstellungen (Reliefs) des Parisurteils auf Cofanetti der Embriacchi-Werkstatt (Abb. 7), wo die Göttinnen sukzessive einmal nackt,

einmal bekleidet vor ihrem Richter erscheinen<sup>47</sup> und so eine alternative Beurteilungsgrundlage offerieren. Unter dem Aspekt der verführerischen Animation sehen wir die Alternative Nacktheit und Kleiderprunk auch in ungezählten Fällen der Darstellung einschlägiger Versuchungslegenden vor und nach dem Jahre 1500. Bis tief ins 16. Jahrhundert, solange diese Ikonographien ihr Publikum fanden, scheinen sich die Varianten die Waage zu halten. Gelegentlich wurden beide Aufgebote gemeinsam verfügt, wie um die Standhaftigkeit des betroffenen Heiligen (zumeist Antonius) in ganzer Breite erprobt und dokumentiert zu sehen: so zum Beispiel auf dem Bild der Antonius-Legende des Meisters der hl. Sippe (Abb. 8)<sup>48</sup> und Bildern des Hieronymus Bosch.<sup>49</sup>



8 Meister der hl. Sippe, Das Leben und die Versuchungen des hl. Antonius (Detail). München, Alte Pinakothek

Dürer war die traditionelle Erotik der Kleider keineswegs unvertraut; sein Auge auf die pompöse Venezianerin, der mißtrauisch irritierte Seitenblick seiner aus dem Gedächtnis daneben gezeichneten Nürnberger Hausfrau auf dem Blatt im Städel<sup>50</sup>, erklären hinlänglich die Wiederkehr der eindrucksvollen Dame als die ›Babylonische Hure‹ im 14. Blatt der ›Apokalypse‹. Doch das Interesse des Nürnbergers galt der nackten Figur.

Es sei unbestritten, daß dieses Interesse nach der ersten Italienreise einen zusätzlichen Schub bekam; dazu trug insbesondere die Kenntnis der Graphik Mantegnas und anderer antikenkundiger Künstler (Pollaiuolo, Bellini) bei. In keinem einzigen Falle läßt sich jedoch die zeichnerische Autopsie eines antiken Werks belegen<sup>51</sup>, von denen in Venedig immerhin eine ganze Anzahl existierte.<sup>52</sup> Statt dessen nahm Dürer die Antike aus zweiter Hand, orientierte sich, wie er selbst sagt, an den »nackten Bildern der Walchen«.<sup>53</sup> Damit mußte sich das Distanzbewußtsein im Verhältnis zur Antike, das den italienischen Künstlern das Hochgefühl einer Initiation vermittelt hatte, für Dürer gebrochener darstellen. Gerade der Umstand, daß er soviel und anhaltend vom Untergang der Antike, das heißt ihrer Kunst und Kunstlehren *spricht*, belegt seinen Respekt vor der anhaltenden, ja wie er fürchtet, sich erneuernden Macht des Mittelalters. Das Bewußtsein, ohne den antiken Maßstab zur nackten Figur gelangt zu sein, der ob seiner wachsenden Anerkennung den Adepten auch zu rechtfertigen und zu schützen vermochte, mag ihn um ein weiteres im Gefühl einer unsicheren Hängelage zwischen Kontinuität und dem Neuanfang der »Wiedererwachsung« bestimmt haben.

Der Kupferstich des »träumenden Doktors«<sup>54</sup> ist ein Fall dieses Schwankens (Abb. 9). Seine Venus zeigt erstmals klassische Züge bei Dürer; insbesondere besitzt sie die Merkmale einer Skulptur: Kontrapost und einen modellierten Körper, der den kühlen Prinzipien des Rilievo Vorrang vor dem Eindruck von Haut, Fleisch und Blut gewährt. Es ist der Prototyp der ›Eva‹ des Kupferstichs von 1504<sup>55</sup>, des ersten Meilensteins auf dem lebenslangen Weg des Künstlers zur berechnend-berechneten, metrischen Beherrschung des nackten Körpers.

Doch die antike Göttin hat sich in eine altdeutsche Stube begeben, mit Kachelofen, Eichentruhe und ei-



9 Dürer, Der Traum des Doktors, Kupferstich. Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut

nem Schläfer im Hausrock, dem ein satanisches Unwesen den Gegenstand des Traums versucherisch ins Ohr bläst. Ein Amorknabe erprobt – vergeblich? – den Gang auf Stelzen. Panofsky hat den ikonologischen Kontext umfassend analysiert<sup>56</sup>; es geht um die lasterhafte, genüßliche Trägheit (Acedia), die verderbliche Fleischeslust aufsteigen läßt. Dieser Deutung ist auch heute wenig hinzuzufügen.<sup>57</sup> Bemerkenswert bleibt indes, daß bei dieser Symbiose der gewohnte mittelalterliche Anachronismus, der die antiken The-

men in zeitgenössischen Habitus kleidete (vgl. Panofskys ›Disjunktionsthese‹), ebenso aufgesprengt wie erneuert ist. Waren früher antike Zeit (›Handlung‹) und mittelalterlicher Ort (›Bühne‹) sauberlich geschieden, verläuft nun die Fraktur mitten durch den zeitgenössischen Ort des Geschehens, in welchen die Antike in Gestalt der Venus ebenso unmißverständlich wie unmediatisiert eingetreten ist.

Das *plastische* Bild der Versucherin im Kontext der Versuchung führt uns also nicht über die Distanz des



10 Dürer, Engelmesse, Zeichnung. Rennes, Musée des Beaux-Arts

Mittelalters in die Antike, sondern in die undistanzierte Vergangenheit der dämonistischen Deutung von Plastiken als verführerische Idola. Dürfte doch, wie Panofsky en passant vermutet hat<sup>58</sup>, im 'Traum des Doktors' die Legende von der fatalen Verlobung eines Jünglings mit einer zauberischen Venusstatue aus dem schwärzesten Mittelalter aufgestiegen sein. Denn Venus trägt, was ihr am allerwenigsten gebührt, einen Ring, – das ominöse Kleinod, dessen Vergabe durch

einen ahnungslosen römischen Jüngling an die Hand einer reizenden Venus-Statue zu der satanischen Verbindung geführt hatte, die der Weltliteratur ein einschlägiges Stichwort geliefert hat.<sup>59</sup> Die zumeist in die Epoche Kaiser Theodosius' des Großen, die Zeit der Schließung der heidnischen Tempel im römischen Reich, verlegte Episode, die mit einem drastischen Exorzismus endet, geisterte seit dem 12. Jahrhundert durch die Chroniken des Abendlandes.<sup>60</sup> Durch ihre

Aufnahme in die sogenannte Deutsche Kaiserchronik<sup>61</sup>, oft abgeschrieben und als stofflicher Steinbruch von spätmittelalterlichen Volks- und Legendenbüchern ausgebeutet, machte sie ihren Weg auch im deutschen Kulturraum. Die Legende von der Statuenverlobung kann als eine exemplarische Verarbeitung der Angst vor heidnischen Idolen, anthropomorphe Wohnstätten des Teufels, gelten, die durch verführerischen Bildzauber ihre tödliche Macht über die Gläubigen zurückzugewinnen drohten, – ein Mechanismus, der der neuerlichen Ausbildung von Skulptur im christlichen Zeitalter nachhaltig entgegengestanden hatte.

Darüber hinaus scheint sich Dürer auch einer anderen, vermehrten Version derselben Geschichte bedient zu haben, die Vincenz von Beauvais im ›Speculum historiale‹ ausgeführt hat. Hier ist das Verlöbnis des Jünglings mit der teuflischen Heidengöttin um eine zweite, konkurrierende, nämlich die löbliche Verbindung mit der Jungfrau Maria, ergänzt.<sup>62</sup> Der wohl strategisch gedachte Austausch<sup>63</sup> des Libido-Ziels – Venus/ Maria – ist sichtlich in Dürers ›Engelmesse‹<sup>64</sup> reflektiert (Abb. 10): Einem der geistlichen Tagträumer offenbart sich beim monotonen Chorgebet das Bild der Muttergottes (auf der Mondsichel), seinem nicht minder andächtigen Nachbarn jedoch, in derselben hockenden Haltung – aber splitterfasernackt: die Abgöttin der heidnischen Lust – in des Teufels Hand.<sup>65</sup> Durch die beigegebene Kartusche mit der Beschriftung »Do schreibt hrein was ir wollt« wird der Betrachter des Blattes ironisch zur Beichte der eigenen Option aufgefordert.

Zäher Glaube an die Magie nackter Bildwerke beherrschte, wie jüngst eine Studie über die »gotische« Phase des Idolen-Glaubens erneut bestätigt hat<sup>66</sup>, die abendländische Bildwelt weit mehr und länger als unsere Vorstellung von der künstlerischen Evolution zwischen Mittelalter und Neuzeit es verständlich findet. In der Ikonographie des Idols, des Götzenbildes, vermengt sich die Erinnerung an die heidnischen Götterbilder mit der für ihre Wirksamkeit unterstellten Ursache, ihrer verführerischen Nacktheit. Die Wirkmächtigkeit der Idole erklärte man sich mit Vorliebe sexuell.<sup>67</sup> So wird die Aussage des hl. Augustinus »im molaverunt demonis et non deo« in einer Handschrift des »Gottesstaates« aus dem 15. Jahrhundert wie selbstverständlich mit einem teils sexuellen, teils reli-

giösen Exzess der Betörten zu Füßen zweier nackter weiblicher Idole illustriert.<sup>68</sup> Im Jahre 1513 zeichnete Urs Graf den Raub einer Frau, deren straflosen Besitz sich der Täter, nach Tötung des Rivalen, von dem Säulenbilde Jupiters zuversichtlich zu erbitten wagt: »Iv-biter ich opfer dir das dv das wibli losest mir« (Abb. 11).<sup>69</sup> Die furios erregte Linienführung läßt ein Interesse erkennen, das weniger der ikonographischen Reverenz als der anders kaum mitteilbaren Faszination sexueller Gewalttätigkeit verpflichtet scheint.

In dieser Form und Bestimmung sind Idole noch allenthalben in der spätmittelalterlichen Kunst – meist in standardisierter Erscheinung – präsent, sei es im Moment ihrer Entmachtung<sup>70</sup>, wie zum Beispiel während der Flucht der hl. Familie beim Erreichen ägyptischen Bodens<sup>71</sup>, oder als – abschreckendes – Exempel ihrer anhaltenden Macht, was sich etwa mit ›Salomons Götzendienst‹<sup>72</sup> demonstrieren ließ. Der sexuelle Ursprung der Verirrung des großen alttestamentlichen Königs ist



11 Urs Graf, Frauenraub unter dem Jupiter-Idol, Zeichnung. Basel, Kupferstichkabinett



12 Monogrammist MZ, Die Idolatrie König Salomons, Kupferstich. Coburg, Kunstsammlungen Veste Coburg

unmißverständlich auf dem Blatt des Monogrammisten MZ thematisiert, wo der Betörte unter der Regie seiner Buhle die Bildsäule der Liebesgöttin verehrt, deren erotische Macht sich geradezu pleonastisch durch die Anwesenheit dreier weiterer nackter Statuetten als Sockelfiguren dokumentiert (Abb. 12).<sup>73</sup>

Diese alten Idola, deren ikonographische Eigentümlichkeit, ihr Statuettenformat, einen einigermaßen ungefährlichen künstlerischen Umgang mit ihnen erlaubte<sup>74</sup>, scheinen regeneriert ins Stadium ihres antiken Vorlebens. Man ist versucht, bei Dürers betreffenden Arbeiten zunächst von einer Monumentalisierung der Idola zu sprechen (ihre ›Naturalisierung‹ sollte folgen). Dabei kann die Venus in der Stube des träumen-

den ›Doktors‹ als Schlüsselbild gelten, bei dem die verführerischen Qualitäten des Idols, zu statuarischer Präsenz gebracht, eine zeitgenössische Inszenierung erfahren. Die Vernichtung der antiken Kunstwerke (und Kanonschriften) »jm anfang der kyrchen . . . vm has der abgötterey willen«<sup>75</sup> war Dürer zu vertraut, als daß seine erste antikische ›Abgöttin‹, unbeschadet einer tausendjährigen Diskriminierung, frank und frei durch seine Hand hätte »wiedererwachsen« können. Die dabei zutage tretende Zwiespältigkeit dürfte den Reiz ausgemacht haben, den das Blatt auf die Zeitgenossen ausübte.<sup>76</sup> Es kommt hinzu, daß die idolatri-sche Thematik etwa seit 1500 infolge vermehrter religiöser Bilderkritik im Vorfeld der Reformation zu ak-

tueller Signifikanz<sup>77</sup> gelangte; die möglichen Folgen – Bilderstürme/Bildzerstörungen – dienten Dürer 1527/28 zu einer Begründung seiner Proportionslehre<sup>78</sup>, mit deren dauerhafter Fixierung er die gerade wiedererlangte figurale Befähigung der Künste für den bilderstürmerischen Ernstfall retten zu wollen erklärte.<sup>79</sup>

Die plastisch-statuarische Anmutung beim Bild der Versucherin des ›Doktors‹ mag, jenseits der skizzierten Stoff-Tradition in Chroniken und Volksbüchern, inzwischen auch aus der antiken Quelle des mittelalterlichen Legendenkranzes um die Statuenvermählung gespeist worden sein. Gemeint ist der Bericht des Plinius<sup>80</sup> über den wollüstigen Anschlag, den ein in seiner sinnlichen Urteilskraft durch den schimmernden Marmorleib geblendeter Jüngling auf die knidische Aphrodite des Praxiteles verübte.<sup>81</sup> Damit mochten jene mittelalterlichen Schauversionen über die erotische Wirksamkeit nackter Statuen ihre rationalisierende Entmystifikation erfahren haben.<sup>82</sup> Tatsächlich aber schien der Künstler stärker von der dämonistischen Überlieferung affiziert zu sein und hat es vermieden,



13 Dürer, Die Versuchung, Zeichnung. Wien, Albertina



14 Les belles heures, Der hl. Antonius beobachtet die Versuchung eines Christen-jünglings. New York, Metropolitan Museum (Cloisters)

das ihm offensichtlich nahegehende Thema der frivolen Konversation über das knidische Skandalon zu überlassen, an der die zeitgenössischen Humanisten nicht minderen Gefallen fanden als die Alten.

So blieb das Bild einer nackten statuarischen Schönheit bei Dürer auch weiterhin eng liiert mit der verführerischen Abgöttin mittelalterlicher Venuslegenden: So auf dem 1515 datierten Blatt der Albertina, das die Thematik des ›Doktors‹ aufnimmt und erweitert (Abb. 13).<sup>83</sup> Die reizende Erscheinung eines jungen Mädchens mit langem, wehenden Haar, vor den gezackten Fittichen des flötenden Teufels, hat es auf den im Studium Vertieften abgesehen; sie reicht ihm ihre verderbliche Hand, während der lagernde Alte daneben ebenso gebannt wie untätig zuschaut. Der satanische Auftritt spielt in einem der abgeklärt perspektivischen Räume, die sich Dürer seit Anfang des Jahrhunderts als ordnendes Koordinatensystem seiner Bildwelt erarbeitet hatte. Ein Verführungsversuch bleibt es, auch ohne daß die gängige Deutung als eine Antonius/Paulus-Gruppe zutrifft, die – eine Begegnung von Greisen – die Versuchungsepisode in der Regel nicht kennt.<sup>84</sup> Eher handelt es sich, in typisch dürererischer Redaktion, um einen Gegenstand, wie jenen in den ›Belles Heures‹ des Duc du Berry<sup>85</sup>, wo nach der ›Legenda Aurea‹ geschildert ist, wie Paulus (der spätere ›Eremita‹) die Qualen eines gefesselten Christenjünglings be-

obachten muß, der sich der Versuchungen einer Dirne nur zu erwehren wußte, indem er sich die Zunge abbiß und ihr ins Gesicht spie (Abb. 14).<sup>86</sup>

Näher an die Idolentradition führt die Illustration eines Motivs aus einer spanischen Liebesromanze von Diego de San Pedro in der Tradition des Rosenromans und der italienischen Novellistik (Abb. 15).<sup>87</sup> Hier im ›Liebesgefängnis‹ ist nicht die Teufelei im Spiel, es ist der Wilde Mann (Desire=›Natur(!)‹) als Ritter und Diener von Frau Venus, der als Emblem seines Amtes deren strahlende Statuette<sup>88</sup> vor sich her trägt und damit einen in Fesseln geschlagenen Jüngling (Leriano) der Ohnmacht nahebringt. Wiederum ist ein Zeuge (der Autor) dabei, der die Szene am Bildrande tief beeindruckt zur Kenntnis nehmen muß.<sup>89</sup>

Auch das einschlägigste Motiv einer Versuchung, der Anschlag auf den hl. Antonius<sup>90</sup>, der den Zeitgenossen zumeist als purer Teufelsspuk gegenwärtig



15 Wilder Mann (Desire) mit dem Venus-Idol. Holzschnitt-Illustration in ›Carcel de Amor‹ des Diego di San Pedro, ...

war, ist bei Dürer einer veritablen ›Venus‹ übertragen, die vollends statuarischen Habitus besitzt (Abb. 16)<sup>91</sup>: auf dem ebenfalls in der Albertina befindlichen Blatt von 1521 gegenüber dem früheren daselbst aus der Frontalen ins Halbprofil gedreht, gezeichnet in der dem ›plastischen‹ Zwecke besonders günstigen ›venezianischen‹ Technik (auf getöntem Papier). Die ›Verführerin‹ von 1521 kommt einer antiken, genauer gesagt, im Typ hellenistischen Aphrodite-Statue auffällig nahe, insbesondere einer Statue in den Vatikanischen Sammlungen, die als ›Venus felix‹ bekannt ist<sup>92</sup> (Abb. 17). Der (spiegelverkehrte) Vergleich zwischen der skulptierten und der gezeichneten Venus zeigt große Übereinstimmung bei der bis zur Hüfte herauf reichenden und über den Arm geschlungenen Bekleidung und den Handhaltungen. Die dem Amorknaben geltende Offerte der (spiegelbildlich) rechten Hand ist bei Dürer etwas beziehungslos dem kauern den Greis zugebracht. Insgesamt ist Dürers Figur jedoch gebeugter, ergebener, was wiederum an den Typ der ›Kapitolinischen Venus‹ erinnert.<sup>93</sup>

Die ›Venus felix‹ war 1509 von Julius II. im Rahmen eines antikischen Viridariums im Statuenhof des vatikanischen Belvedere aufgestellt worden.<sup>94</sup> Für unseren Zusammenhang ist bemerkenswert, daß die Aufrichtung eben dieser Statue an eben diesem Orte zum Skandalon werden konnte und ihrem apostolischen Urheber den Vorwurf einer Erneuerung des heidnischen Götzenkultes eintrug. Der damals vorübergehend in Rom lebende jüngere Pico della Mirandola (Giovanni Francesco), wie sein berühmterer Onkel entschiedener Anhänger Savonarolas, scheute sich in diesem Zusammenhang nicht vor öffentlicher Polemik, die in der postulierten ›Vertreibung‹ von Venus und Cupido aus dem Hause Petri gipfelte: Das war ausgesprochen in Picos Gedicht mit dem programmatischen Titel ›De Venere et Cupidine expellendis‹<sup>95</sup>, das im Jahre 1512, noch zu Lebzeiten Julius' II., in Rom im Druck erschien. Ist es vielleicht von mehr als nur tieferer Bedeutung, daß der Autor, der Graf von Mirandola, und Pirckheimer, Dürers Intimus und humanistischer Mentor, seit langem gute Freunde waren, die Schriften miteinander tauschten?<sup>96</sup>

Die Verführerinnen auf beiden Wiener Blättern kommen – wiederum spiegelbildlich – der Ikonographie des praxitelischen Archetyps des mittelalterlichen Statuenzaubers, der Aphrodite von Knidos, die –



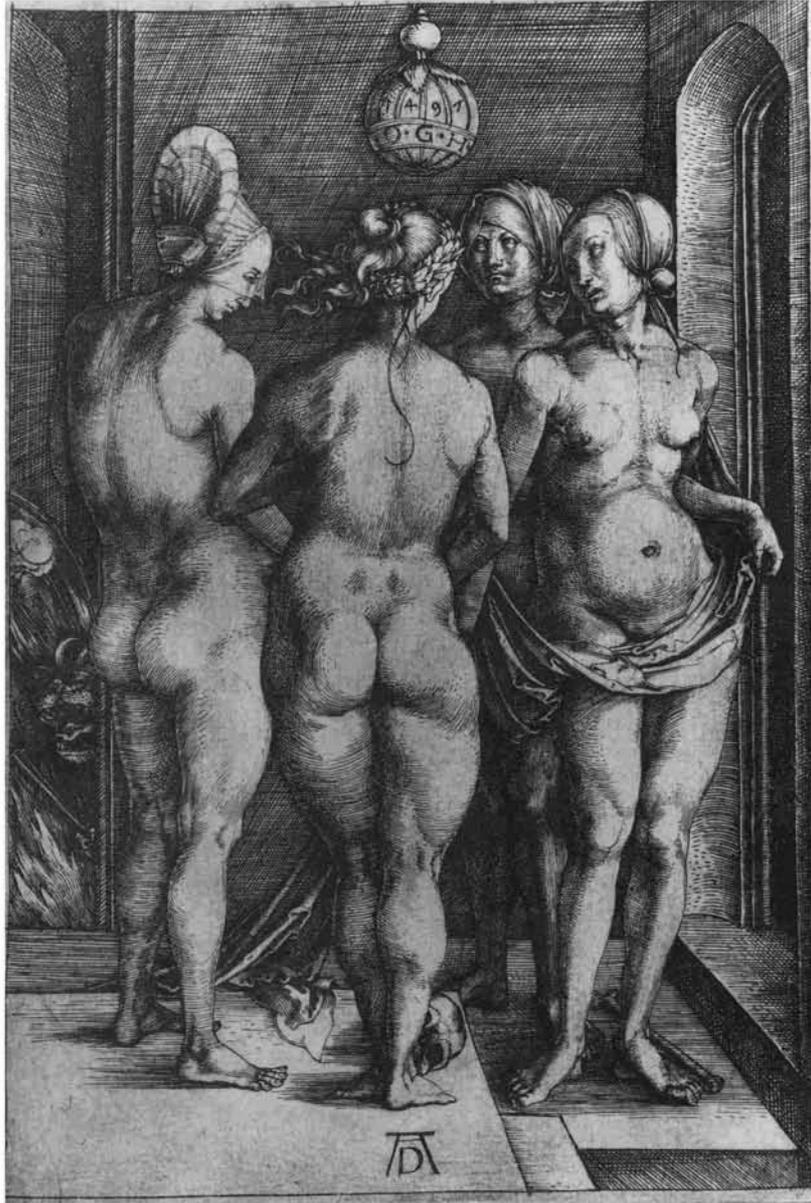
16 Dürer, Die Versuchung des hl. Antonius, Zeichnung. Wien, Albertina

lange unbekannt – erst im 18. Jahrhundert rekonstruiert wurde<sup>97</sup>, ebenso überraschend wie schwer erklärlich nahe. Nicht erscheint die geläufigere Venus pudica, der allerdings eine ›handgreifliche‹ Offerte naturgemäß versagt geblieben wäre.

Der bekannte, als schamhaft apostrophierte Hände-Gestus der Venus pudica läßt sich indes jener der ›Vier Hexen‹ des Sticks von 1497 ablesen (Abb. 18, 19)<sup>98</sup>, die gänzlich vom Rücken zu betrachten ist (Abb. 18 a); sie entbehrt der fälligen plastischen Anmutung ihrer statuarischen Herkunft allerdings gänzlich. Der Pudica-Gestus, der den Augen des Betrachters abgekehrt und gegenüber den Genossinnen unnötig ist, macht für sich den Eindruck einer willkürlich verordneten Pose, die der Zeichner dem gezeichneten Modell nachträglich aufgenötigt hat: den viel zu mageren, ja hölzernen Armen mangelt es sichtlich am organischen Zusammenhalt mit dem Körper, der sich im übrigen seiner ganzheitlichen Natur überhaupt nicht schämt. Statt des hermetisch modellierten Modus der Skulptur macht sich weibliche Physis in freiem Wuchse breit und weicht die Grenze in der Vorstellung von Artefakt und Natur auf. Die über die Dauer von tausend Jahren der Plastik – als Idol – substituierte Dämonie beginnt ihre alte ikonographische Existenz aufzugeben und



17 ›Venus felix‹, Marmorstatue. Rom, Vatikanische Museen (spiegelverkehrt)



18a Dürer, Die Hexe ›a tergo‹ (Ausschnitt)

sich in vitalisierter sexueller Präsenz zu verwirklichen und zu erneuern.

Dabei wird ein – weiblicher – Körpermodus sichtbar, der für seinen Autor, der es den Malerknaben verboten, den weiblichen Körper entblößt zu sehen und anzufassen<sup>99</sup>, geradezu nötigend sexuell besetzt gewesen sein muß. Was hier vielleicht als Versuch eines Psychogramms gelesen werden könnte, sei indessen nicht als

persönliches, sondern sozusagen transpersönliches Syndrom psychokultureller und kunstgeschichtlicher Faktoren erörtert: bei der beginnenden künstlerischen Arbeit am Thema des nackten Menschen nach dem lebenden Modell – vor dem Hintergrund einer tausendjährigen Tabuisierung oder, gravierender noch, Dämonisierung mit entsprechend eingeschränkter, nur ikonographischer Toleranz.

So ist des Künstlers hier bewiesene Subjektivität durch den ›objektiv‹-kunstgeschichtlichen Erfolg der »Vier Hexen«, die zu seinen meistkopierten und -rezipierten Bilderfindungen zählen<sup>100</sup>, keineswegs in Frage gestellt. Im Gegenteil: der Erfolg, der sich weniger dem bis heute nicht überzeugend gedeuteten, auch den Zeitgenossen dunkel gebliebenen Hintersinn des Bildes<sup>101</sup>, als der sensationell vitalisierten Erscheinung nackter Frauenkörper verdanken dürfte<sup>102</sup>, ist der Erfolg jener Subjektivität, die zum Kriterium der Epoche wurde. Insbesondere die stattiöse ›Pudica‹, die den spätgotischen Mode-Leib ebenso negiert wie den Idealkörper der Renaissance, wurde zum Vor- und Leit-

bild einer ganzen Künstlergeneration im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, nicht nur als Kopie und Versatzstück<sup>103</sup>, sondern in ihrer sozusagen psychosomatischen Konstitution.

Wenn wir dieser Figur Dürers infolge ihrer Priorität ein geradezu ansteckendes Körpergefühl zuerkennen, haben wir möglicherweise ein Werk von vergleichbarer Statur vernachlässigt. Es ist eine plastische Arbeit, also von der Natur, mit der Dürers Hexen-Graphik in eine offenkundige Auseinandersetzung getreten war (Abb. 20, 20a). Die ›Garstige Alte‹, eine Buchsbaumstatuette im Frankfurter Liebieghaus<sup>104</sup>, besitzt nicht nur den besagten Händegestus und die spätgotisch eng



18 Dürer, Die vier Hexen, Kupferstich. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut



19 Venus de' Medici (spiegelverkehrte Rückansicht), Marmor. Florenz, Uffizien (Gipsabguß des Archäologischen Instituts der Universität München)

und zugleich tänzelnd ausgestellten Füße, sondern präsentiert sich mit ihrer gesamten Kehrseite in frappierender Affinität (spiegelbildlich) zu Dürers Rückenfigur: wie bei diesem ein Frauenkörper, der den ausgeprägten Sensus seines Schöpfers für voll entfaltete, reife Weiblichkeit verrät.

Wer die Statuette zuerst aus dieser Perspektive sieht, ahnt nicht, die Maske eines gänzlich anderen, im Moment seiner Drehung ins Angesicht um Jahrzehnte gealterten Körpers vor sich zu haben (Abb. 20a).<sup>105</sup> Wir erinnern uns des nämlichen Effektes, den hervorzurufen der mittelalterlichen ›Frau Welt‹ aufgetragen war, wenn sie den anfechtbaren Menschen mit ihrer gewinnenden Erscheinung in den Bann schlug, um ihn sodann mit der Präsentation ihrer abstoßenden Kehrseite dem Schock der (Selbst-) Erkenntnis auszusetzen: mit

dem Unterschied, daß Attraktion und Abscheu die Seiten gewechselt hätten.<sup>106</sup> Diese Deutung würde dem Wandel von Ikonographie zu – nennen wir es – Pathographie entsprechen, den wir auch an Dürers Verhältnis zur nackten Figur zu erkennen meinen; die objektivierende, gewissermaßen der gesamten Menschheit zugeordnete Sicht wäre in eine persönliche Konfession mutiert, die bei ihrem Schritt an die Öffentlichkeit notwendig in ein gespanntes Verhältnis zu deren Normen trat. Der Meister der ›Garstigen Alten‹, die wir, wenn nicht als parallelen Fall, eher als Reaktion auf Dürers beeindruckende ›Hexe‹ erkennen möchten<sup>107</sup>, schien aber noch mehr als dieser von kompensatorischer Not getrieben, als er in der Demonstration des Kontrastes seine Entschuldigung suchte. Dabei geriet ihm der ›tänzelnde‹ Schritt des ausgestellten



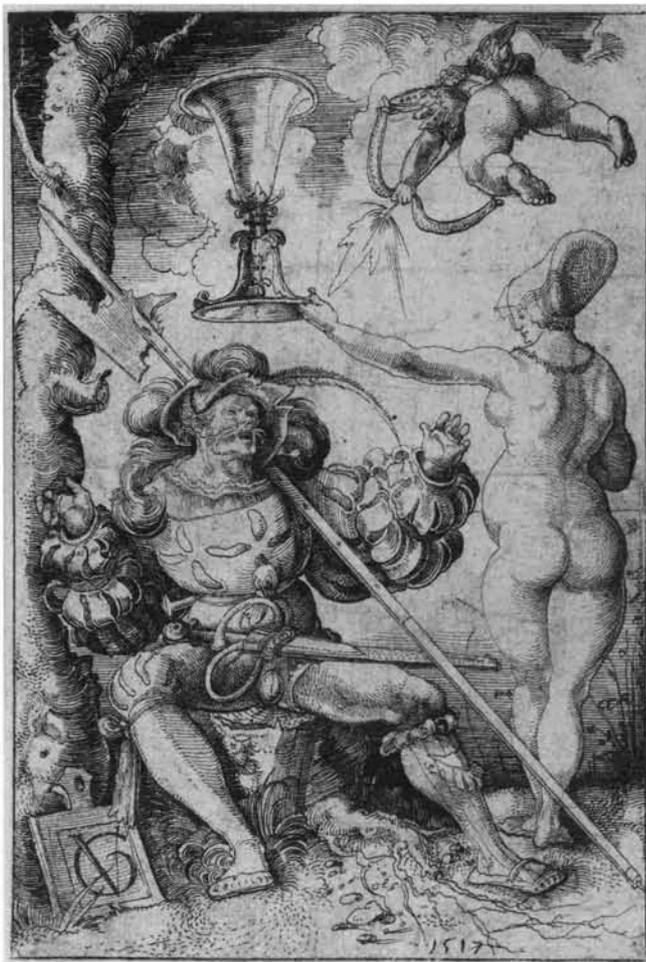
20, 20a Oberrheinisch, Die garstige Alte, Holzstatuette. Frankfurt am Main, Liebieghaus

rechten Fußes, dessen balancierender Effekt in der Ponderation des Beckens erscheinen müßte (was nicht der Fall ist!), zum Eindruck einer physischen Behinderung<sup>108</sup>, die den intendierten Kontrast noch verstärkt. Hierin zeigt sich noch das Erbe des traditionellen antithetischen Modells<sup>109</sup>, das Dürer pathographisch verarbeitete und aufhob.

Bei alledem dürfte die gänzlich ungewohnte Ansichtseite von Dürers ›Hexe‹ zusätzliche Impulse gegeben haben. Der hier erstmals vor die Augen der Öffentlichkeit gelangte Anblick einer nackten Frau *von hinten* bescherte dieser Perspektive einen anhaltenden künstlerischen Boom.<sup>110</sup> Unbeschadet der persönlichen, vielleicht fetischistisch inspirierten Motivation für »breit weibisch hüft«<sup>111</sup>, die aber auch ›kulturell‹, nämlich durch den knidischen Anschlag a tergo ge-

speist sein könnte, bestätigt sich die Wendung ins Subjektive auch rezeptionspsychologisch. Die Nacktheit des Weibes, ob des Idols, der schönen Teufelin oder Venus, war immer eine Offenbarung an die Klienten gewesen, deren löbliche oder verwerfliche Reaktion stets mitgemeint war. Diese Dramaturgie verlangte den *Auftritt* – von Angesicht zu Angesicht. Der Blick a tergo ist hingegen geeignet, die Beobachtete den – studierenden oder begehrliehen – Augen des Beobachters zu subordinieren und somit diesen seiner Subjektivität zu versichern.

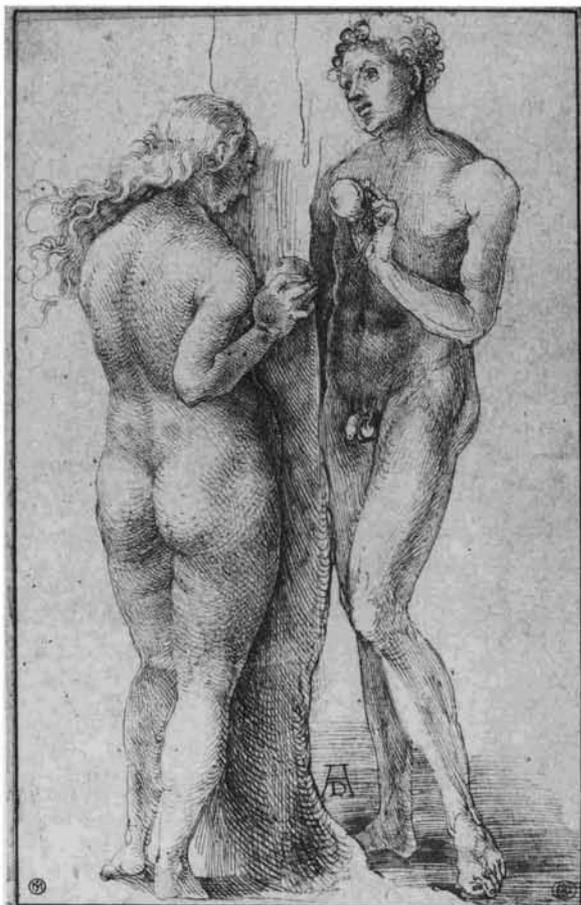
Dieser Paradigmenwechsel äußert sich zum Beispiel mit besonderer Deutlichkeit, weil reichlich unverarbeitet, in der Zeichnung eines Landsknechtes (Abb. 21) mit einem, aus der linken und mittleren dürrerischen ›Hexe‹ kompilierten, nackten Weibe von



21 Urs Graf, Landsknecht und die Vision des nackten Weibes, Zeichnung. Amsterdam, Rijksmuseum

Urs Graf.<sup>112</sup> Diesem sonst so sicheren Inszenator widerfährt unter dem Eindruck der dürerischen Imagination jener ›Blick um die Ecke‹, der immer dann entsteht, wenn sich das Auge des Künstlers/Betrachters und das seiner Kreatur in der Perspektive ihres Blickfängers nicht einigen können: der Künstler, selbst auf einen Anblick fixiert, sucht den eigenen Affekt auf die Person eines szenischen Mitspielers zu übertragen, ohne die erforderliche Klarheit über die subjektiven und objektiven Faktoren des rezeptionsästhetischen Syndroms, also über die nötige Regie gewonnen zu haben.<sup>113</sup>

Wie Dürers ›Pudica‹-Hexe die künstlerische Emotionalität vieler Zeitgenossen freisetzte, so setzte sie auch Zeichen für seine eigene weitere Schaffensbiographie. Denn ihr besagter Körper-Modus, mit dem sich



22 Dürer, Adam und Eva, Zeichnung.  
Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts



23 Dürer, Paar in teuflischer Umklammerung, Zeichnung.  
Ehemals Bremen, Kunsthalle (Kriegsverlust)

Empfindungen wie weich, füllig, offen, fließend assoziieren, deutet sich gleichermaßen aus dem Kontrast zur intransigenten Plastik (der Idolen-Tradition), wie ebenfalls zur ›Regulierung‹ der menschlichen Körper<sup>114</sup>, wie sie für Dürer seit der Jahrhundertwende nachgerade zwanghafte (um nicht zu sagen: selbsttherapeutische) Züge annahm.

Dieser, wir nennen ihn, ›unregulierte‹ Körper von »quallet brech« (von quellendem Gepräge)<sup>115</sup> scheint also ebenso in einem Zustand persönlicher Affektion seines Autors, wie zugleich in demonstrativer Abwendung von Idol und Skulptur begründet. Das bestätigt auch der Fall jener erstaunlichen Mutierung des menscheitsgeschichtlichen ›Sündenfalls‹ auf der Pariser Zeichnung von circa 1495 (Abb. 22)<sup>116</sup> in eine auf die Beteiligten, Adam und Eva, begrenzte, gleichsam persönliche Manifestation: sich »wechselseitig und füreinander als Objekte ihres Begehrens kenntlich«<sup>117</sup> zu machen. Der trennende Baum (der Erkenntnis)

verflüchtigt sich nach oben, als sei der Ursprung der Sünde, den die Genesis an diesem Orte statuiert, durch die Erkenntnis des gegenseitigen Bedingt- und Füreinander-Seins außer Kraft gesetzt: Von Repräsentanz, das sind die menschheits- und heilsgeschichtlichen Aufgaben des Ersten Menschenpaars, erlöst, realisieren sich die Körper in der subjektiven Affektion des Partners. So entließ auch hier die Abkehr des Künstlers von der objektiven, sozusagen dogmatischen Einlassung auf das Thema dieses in den Freiraum einer subjektiven Konfession, aus der sich, in der Perspektive des zeichnenden Mannes, zumal das Rückenbild Evas rekrutiert.

Auf einem weiteren, sehr ähnlichen Blatt zeigt sich sogleich die in der Anerkennung der Gegenseitigkeit der Gefühle gefundene Harmonie negiert und ein tödlicher Graben aufgerissen. Die vermutlich etwa gleichzeitige Bremer Zeichnung<sup>118</sup> erscheint so wie eine Revision der vorigen (Abb. 23). Es sind nicht die Ersten Menschen, doch deren physische Ebenbilder, die hier ihr Tribschicksal als äußere, teuflische Verklammerung zu erfahren scheinen, während sie sich rücklings

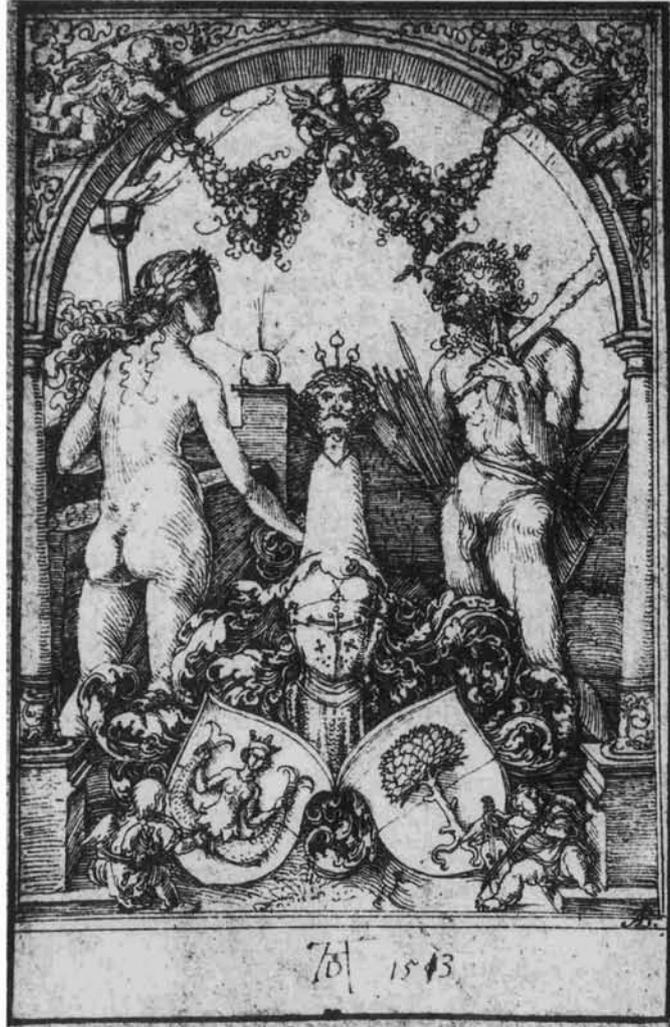
über die Schulter unverwandt ins Auge starren. Ein satanischer Unhold, von der gleichen Art wie der des Wiener Blattes, der das Mädchen dem schreibenden Scholaren präsentierte, hat sich mit seinen Genitalien dramatisch zwischen das Paar gezwängt, das er zugleich mit seinen Klauen heftig aneinander klammert, – in der im Grunde konventionellen Stellung des Ehestifters, etwa der Juno Pronuba auf römischen Hochzeitssarkophagen. Verteufelt kennen wir das Motiv aus dem Bilde notorisch sündiger Verbindungen, z. B. den Illustrationen des 6. Gebotes in Zyklen des Dekalogs, wie in der Augsburger Edition, 1478, von Anton Sorg (Abb. 24).<sup>119</sup> Ähnlich sind oft auch die Folgen der Übertretung eben dieses Gebotes in der Hölle geschildert, etwa in Giottos Jüngstem Gericht in der Arenakapelle in Padua, wo das betreffende Paar, hier natürlich nackt, seine letztgültige Verbindung durch Teufelshand erfährt.<sup>120</sup> Auch Ungleiche Paare werden gelegentlich so charakterisiert, wobei auf der Berliner Zeichnung Bernhard Strigels von 1502 der Teufel dem Pärchen zum lebenden Joch geworden ist (Abb. 25).<sup>121</sup>



24 Das 6. Gebot, Holzschnitt. Augsburg (Anton Sorg) 1478



25 Bernhard Strigel, Paar in teuflischer Umklammerung, Zeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett Preuss. Kulturbesitz



26 Dürer, Exlibris von Willibald Pirckheimer, Zeichnung. Ehemals Warschau, Universitätsbibliothek

Bei Dürer ist es weder ein ungleiches noch sonst ein ikonographisch determiniertes Paar; es sind Mann und Frau, deren gespannte Alliiierung ohne narrative Botschaft ausgelotet ist. Der Mann mit den angefochten, gereizt wirkenden Zügen, der, wie schon Adam auf dem vorigen Blatt, sichtlich die Körperkonstitution seines Autors aufweist, ist ostentativ seines Geschlechts beraubt, während er nach demjenigen des Satans zu greifen scheint: so als sei er nicht selbst Herr seiner (sexuellen) Situation, sondern in fremder Abhängigkeit. Die wie zufällig gestreuten Randmotive, ob sie nun zum Hauptmotiv gehören oder ihm locker zugeflossen sind, arrondieren sich zu einer fäkalisch, schweinischen, gewöhnlich dem hl. Antonius (!)<sup>122</sup> zu-

zurechnenden Staffage und setzen zusätzlich Akzente des mentalen Vorbehalts.

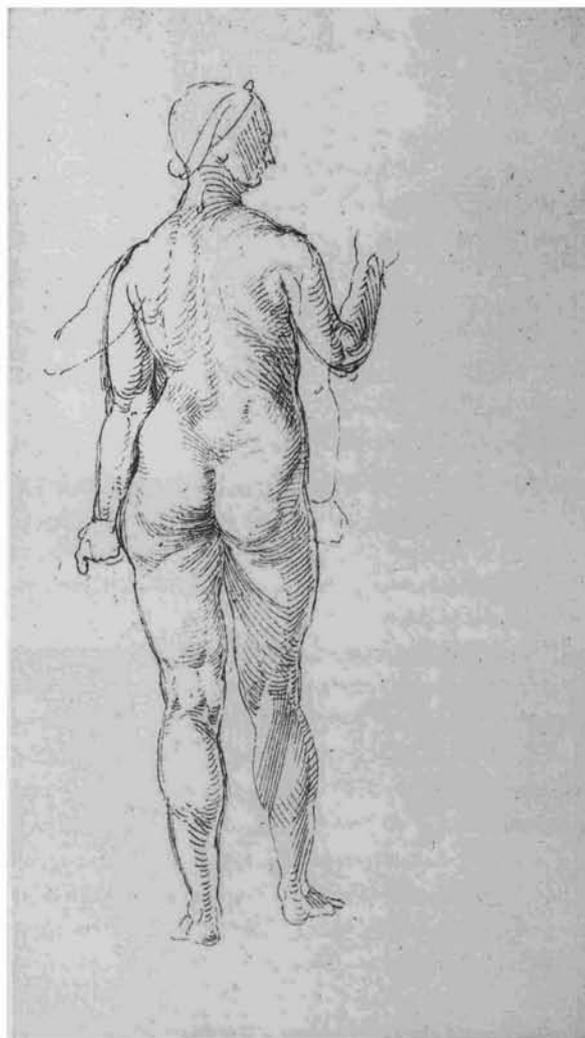
Das beunruhigende Blatt mag zunächst angelegt worden sein als Skizze eines Wappenhalters, der Schild in des Mannes linker Hand weist darauf hin. Neben Landsknechten waren in dieser Rolle auch Wilde Männer beliebt, deren urwüchsige Vitalität dem Eigner des Wappens heraldischen Beistand zu leisten versprach.<sup>123</sup> Ein solcher Wilder Mann mag bei Dürer zunächst gemeint gewesen sein, denn eine seiner ikonographischen Eigentümlichkeiten, die einschlägige Behaarung anstelle eines sichtbaren Geschlechtsteils, erscheint auch auf dem Bremer Blatt. Das Motiv sollte die tierische Triebkraft dieser Naturburschen signali-

sieren, wie bei den Satyrn, ihren Brüdern aus der klassischen Mythologie; bei Dürers Mann ist allerdings die notorische Potenzformel zum Anschein der Organlosigkeit verkümmert.

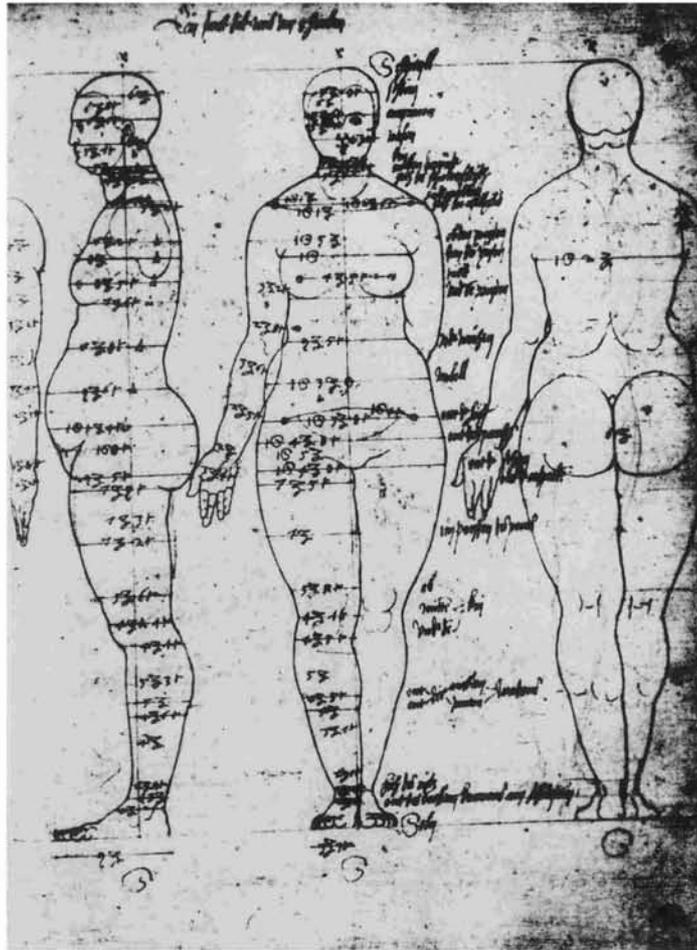
Nicht selten wurde der Schildhalter bei seinem heraldischen Dienst von einer entsprechenden Gefährtin unterstützt.<sup>124</sup> Wie man sich das mutmaßliche Ziel der Bremer Zeichnung vorzustellen habe, dafür könnte der Entwurf des Bücherzeichens für Willibald Pirckheimer von der Hand seines Freundes<sup>125</sup> einen Wink geben (Abb. 26). Dort begegnen sich über dem Allianzwappen der Pirckheimer und Rieter (der Familie seiner Frau) ein Wilder Mann und seine Partnerin (Wilde Frau?). Er – von vorn gesehen – mit Keule, Bogen und ungebrochener Virilität ausgestattet, sie – von hinten gesehen – mit dem flammenden Leuchter in der Hand zum Zeichen ihrer komplementären Mächtigkeit.<sup>126</sup> Im Verlauf seiner Arbeit scheint der Zeichner spontan die heraldischen Bahnen verlassen zu haben, – abschweifend in die beschriebene pathologische Interpretation des Verhältnisses der Geschlechter.<sup>127</sup> In seiner Sensibilität bei Studium und Wiedergabe überreifen Wuchses weiblicher Lenden, Hüften und Schenkel vernachlässigte der Zeichner erneut, wie bereits bei der mittleren ›Hexe‹, die organische Verbindung der linken Schulter und des Arms: das anatomische Scharnier, das er etwa in der Zeichnung einer körperlich ähnlich konditionierten Frau, die überraschend im Dresdner Skizzenbuch auftaucht (Abb. 27)<sup>128</sup>, eigens – variierend – studiert hatte.

Daß der Zeichner dieser Blätter sich von der legendären Regel hätte leiten lassen, die Zeuxis bei seinem Gemälde der schönen Helena zur (bedenklichen) Ehre gereichte: durch Selektion und Addition der jeweils schönsten Körperteile mehrerer Modelle in summa zum schönsten Bild einer Frau (eines Menschen) zu kommen, scheint angesichts solcher Figuren abwegig: Wo denn sollte der erforderliche Schnitt angesetzt sein, der die einzelnen Teile trennte und die Amputate zu neuer Vereinigung führte? An keiner Stelle verrät die weibliche Statur ein entsprechendes additiv konstruierendes Kalkül ihres Urhebers. Als Kunsttheoretiker allerdings hält Dürer gleichwohl an dem Selektions-Ideal fest und perpetuiert im Unisono des klassizistischen Schönheits-Denkens das Postulat von der partikularen Synthese der krotoniatischen Jungfrauen zur schönsten aller irdischen Frauen.<sup>129</sup>

Dennoch ist unübersehbar, daß der Künstler auf die Dauer Theorie und Praxis zu verbinden bemüht ist. Seiner offenkundigen Neigung zum sozusagen sexuell verfaßten »nakett bild«, das sich in seinem fließenden Umriß und weichen Volumen Vermessungen und Markierungen entzöge, begegnet er alsbald mit einem Training von definierenden und regulierenden Motiven.<sup>130</sup> Diese Arbeit auf die Teilhabe am epochalen Gang der wissenschaftlichen Evolution zu reduzieren und so – mitsamt der Renaissance – allein aufs Gleis der Rationalität zu schieben, verkennt die Qualität des Subjektiven und ist blind für dessen Erscheinungsformen: gleichsam Katarakte im Fluß des ›Prozesses der



27 Dürer, Nackte Frau im ›Dresdner Skizzenbuch‹. Dresden, Sächsische Landesbibliothek



28 Dürer, »Weib von 8 hawpten« im »Londoner Skizzenbuch«. London, British Museum

Zivilisation«, den sie permanent beunruhigen, umlenken und aufwühlen.

Die gleichsam arretierte »Nackte Frau« von 1498<sup>131</sup>, deren thematische Labilität – es ist eine Fortuna! – in der röhrenförmigen Nische sichtlich widerlegt ist<sup>132</sup>, darf als – wohl unbewußter – Vorlauf der immensen Anstrengung gelten, die es den Künstler kostete, von den Anfechtungen des nackten Bildes zum jederzeit praktikablen Akt zu gelangen. Die korsettartig beengende Nische, mit der auch die »Lukretia« von 1508 leben muß<sup>133</sup>, lebt fort in der säulenartig steilen kontrastierenden Folie, mit der der Künstler die Akte im Umfeld des Adam & Eva-Stiches immer wieder einzugrenzen beliebte.<sup>134</sup> Schließlich suchen die jahrelangen Studien zur »menschlichen Proportion« der Wiedergabe des nackten Menschen die nötige Wissenschaft-

lichkeit zu geben, an der sich die subjektiven Emotionen, die den Autor umgetrieben hatten, endlich brechen konnten. Das Weib vom Körpertypus der dürerischen Anfechtungen wird so zu dem »starck dick weib van 8 hawpten« entzaubert und gleichsam auf den metrischen Begriff gebracht (Abb. 28).<sup>135</sup> Mit dem »Unterricht alle Maß zu ändern« lernt und lehrt Dürer zusätzlich die Möglichkeit, vorhandene Gestalten und ihre Körperteile nach Belieben zu verändern.<sup>136</sup> Zum Ersatz, wenn nicht zur Vermeidung von Autopsie kann der Zeichner nun bei Bedarf »ein jtlich pild dick oder dün machen«<sup>137</sup>; weiter konnte man sich von der Natur und ihren Anmutungen kaum entfernen!

Heißt das Sujet des Buches »Von menschlicher Proportion«, also das Bild des Körpers, in den Vorarbeiten noch das »nakett« oder »nackett pild«<sup>138</sup>, worin die

ebenso vertraute wie vertrackte Einheit von Kunst und Leben ungezwungen zur Sprache kommt, so ist in der endgültigen Druck-Fassung das nunmehr mißverständliche Wort getilgt und durch »bild«, »ding«, »gestalt« ersetzt. Es hätte auch »Akt« heißen können, ein zur künstlerischen Gattung domestizierter Vital-Impuls, zugleich eine Zivilisationsleistung der bildenden Kunst im sozialverträglichen Umgang mit den Trieben.

Wenn Dürer, zumindest in seinem Selbstverständnis als Präzeptor der Künste (in Deutschland), diesen – zur Bändigung ihrer subjektivierenden Potentiale – mäßigende Umgangsformen auferlegte, hat er über die Grenzen des »Zivilisationsprozesses« geschaut, der doch den Selbstzwängen, die dieser verursachte, den Ausweg in die Subjektivität eröffnet hatte. Die künstlerische Eruption der ganzen Epoche hätte sich so als Rückzug ins Reich der Phantasie, verbunden mit der Freisetzung der ihr eigenen Kräfte, somit als Arrangement mit der Zivilisation, nicht als deren Widersacher, verstehen lassen. Mit Bauernkrieg und Reformation waren jedoch den »befreienden« Qualitäten der Renaissance neue Dimensionen zugewachsen, die den gesteckten kulturellen Rahmen evident überschritten. Die aus dieser Richtung kommenden Angriffe auf die Kunst, die Dürer tief beunruhigten, ließen sich nur als Aufkündigung der sich abzeichnenden Balance zwischen den »zivilisierenden« Anforderungen und der Burckhardtschen »Entdeckung des Individuums« begreifen und mußten ihn im Gefühl der Brisanz seiner

künstlerischen Ausschweifungen bestärken, denen er nun die medialen Zügel anlegte.

Aus der Zeit gegen Dürers Lebensende besitzen wir ein Dokument, das der Psychologie dieses Prozesses einen wissenschaftlichen Rahmen zu geben bemüht ist. Wohl nicht zufällig und offenbar in Konkordanz zur Botschaft der »Vier Apostel« hatte Pirckheimer 1527 eine Ausgabe von Theophrasts »Charakteren« besorgt.<sup>139</sup> In dieser Schrift des bedeutenden Aristoteles-Schülers geht es um die (negativen) ethischen Charakteristika in der theatralischen Typenlehre. Die offenkundige Analogie zu Dürers »zivilisierenden« Anstrengungen veranlaßte den Herausgeber, das Werk seinem Freunde zu widmen, damit, wie Pirckheimer schreibt, »Du als hervorragender Meister der Malkunst sehest, wie der altersweise Theophrast die menschlichen Affekte zu malen verstanden hat (humanas affectiones depingere novisset)«. Als Maler möge Dürer seinen Teil beitragen, diese Begierden, die »aus dem tiefsten Herzen herauszubrechen pflegen«, im Auge und in Schach zu halten; das ist die Quintessenz der Widmungsrede, welche die Zustimmung ihres Empfängers sicher nicht verfehlt hat.

Seine Zuständigkeit für die Nackt/Akt-Modulation sicherte dem bildenden Künstler quasi amtlich den privilegierten, beruflichen Blick, den am Ende Dürer noch selbst beanspruchen durfte, als er beim Einzug Karls v. in Antwerpen die lebende Fest-Dekoration in Augenschein nahm: Den als nahezu nackt geschilderten allerschönsten Jungfrauen, an denen der



29 Dürer, Der Zeichner des liegenden Weibes, Holzschnitt. Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut

Kaiser diskret vorbeischaute, habe Dürer sich eigens, »ut perfectionem pulcherrimarum virginum rectius consideraret«, genähert, wie in Melanchthons Gesprächen überliefert. Dazu habe der Künstler, sich rechtfertigend, erklärt: »Ego, quia eram pictor, aliquantum invecundius circumspexi« – »als ein Maler, der ich bin, durfte ich mich ein wenig unbescheidener umschauen«. <sup>140</sup>

So könnte der »Zeichner des liegenden Weibes« gesprochen haben, der die Nackte durch die Distanz

eines Gitternetzes fixiert (Abb. 29), um sie Segment für Segment und Planquadrat für Planquadrat auf das Zeichenblatt zu bannen.<sup>141</sup> Daß Dürer am Ende darauf verzichtete, den fertigen Holzschnitt der Öffentlichkeit zu übergeben, und die Visierungstechniken dem dafür angemesseneren Blick des Porträtisten<sup>142</sup> anvertraute, mag nicht als Revision, aber vielleicht doch als leiser Zweifel am Prozeß der Zivilisation gedeutet werden, den er zu seiner Sache gemacht hatte.

#### ANMERKUNGEN

##### Abkürzungen

- Lehrs 1 ff. = Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im xv. Jahrhundert. Bd. 1–VIII, Taf.-Bd. Wien 1908–1932
- I. B. 1 ff. = The illustrated Bartsch. Bd. 1 ff. Hrsg. v. Walter L. Strauss. New York 1978 ff.
- W./Winkler 1 ff. = Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Bd. 1–IV. Berlin 1936–1939
- Strauss/  
Drawings 1 ff. = Walter L. Strauss, The complete drawings of Albrecht Dürer. Bd. 1–VI. New York 1974
- Strauss/  
Engravings = Walter L. Strauss, The intaglio prints of Albrecht Dürer. Engravings, etchings and dry-points. New York 1976
- Rupprich 1 ff. = Dürer. Schriftlicher Nachlaß. Bd. 1–III. Hrsg. v. Hans Rupprich. Berlin 1956–1969

geln eingekleidet, also kultiviert, sehen zu wollen, so in seinem »Jüngsten Gericht«, Danzig.

<sup>3</sup> Es überwiegt Angleichung der Geschlechter durch (körperliche) Geschlechtslosigkeit: aus der Vielzahl seien (durch die Jahrhunderte und Gattungen) die Figurationen Adams und Evas etwa im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (um 1170), die Statuen in Bamberg (um 1230), die Darstellungen im Grabower Altar von Meister Bertram (1379) genannt. Die Geschlechtszugehörigkeit wird meist nur in den Köpfen, Frisuren sichtbar.

<sup>4</sup> Feder auf rötlich getöntem Papier, 12,9 x 15,2 cm; Wien, Albertina; Bernhard Degenhart, Antonio Pisanello. Wien 1941, Nr. 28.

<sup>5</sup> Neuerdings zur Ambivalenz zwischen Einschüchterung und Befreiung bei Bildern der »Luxuria«: Daniela Hammer-Tugendhat: Venus und Luxuria. Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Hochmittelalter. In: Frauen – Bilder – Männer – Mythen. Hrsg. von Ilsebill Barta u. a., Berlin 1987, S. 13–34.

<sup>6</sup> »Jdoch so ich keinen find, der do etwas beschriben hett van menschlicher mas zw machen, dan einen man Jacobus genent, van Venedig geporn, ein liblicher moler. Der wies mir man vnd weib, dy er aws der mas gemacht het«; dieser habe sich gegenüber weiterem Nachforschen allerdings bedeckt gehalten, so daß er sich selbst Vitruv zugewendet habe. An Pirckheimer 1523, Rupprich 1, S. 102.

<sup>7</sup> Vgl. Anm. 110.

<sup>8</sup> Die Tätigkeit wird in die 80er Jahre des 15. Jahrhunderts datiert. Die Lokalisierung ist strittig: niederrheinisch (?), bayrisch (?); Lehrs VI, S. 281 ff., I. B. 9/2, S. 403 ff. Der Meister pflegte seine Figuren unter weitgehendem Verzicht auf räumliches Ambiente zu zeichnen, hat figurale, nicht ikonographisch-narrative Interessen, weshalb man ihn auch für einen Plastiker gehalten hat. Daß er seine systematisch und lehrhaft angelegten Blätter nicht nur für den eigenen Bedarf gezeichnet hat, dürfte durch die Umsetzung in Kupferstiche belegt sein.

<sup>1</sup> Das ist der Gegenstand von Hans Peter Duerr, Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Frankfurt a. M. 1988. Die gegen Norbert Elias (Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2. Aufl. Bern/München 1969) gerichtete Schrift ist wegen ihres anthropologischen Ansatzes kaum für kulturelle Fragen zuständig, die sie dennoch Elias streitig zu machen sucht. Von der Position der natürlichen Scham auszugehen, würde Fragestellungen, wie unsere, von der kulturwissenschaftlichen Ebene in die Sackgasse der Empirie (Schamverletzung/Schamlosigkeit) führen. Dagegen könnte Scham, als kulturelle Instanz begriffen, durchaus als Faktor im Zivilisationsprozeß diskutiert werden.

<sup>2</sup> Im Prinzip sollten die Seligen nackt ins Paradies zurückkehren; doch selbst diese dogmatisch einwandfreie Nacktheit hinderte etwa Memling nicht, die Erlösten am Paradiesestor von En-

- <sup>9</sup> Z. B. die Adam & Eva-Tafeln in Madrid von 1507, – sie haben übrigens nicht den üblichen heilsgeschichtlichen Kontext, sondern sind erstmals als isolierte, eigene ›Akte‹ gemalt; die Münchner ›Lukretia‹ von 1518.
- <sup>10</sup> Vgl. Charles W. Talbot, *Baldung and the female nude*. In: Hans Baldung Grien. *Prints & drawings*. National Gallery, Washington 1981, S. 19–37.
- <sup>11</sup> Larry Silver, *Jan Gossaert and the renaissance nude in the Netherlands*. In: *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek*, 37, 1986, S. 1–41.
- <sup>12</sup> Feder, 27,2 x 14,7 cm, Musée Bonnat, Bayonne; W. 28.
- <sup>13</sup> Pinsel, Feder, 32,0 x 21,0 cm, Louvre, Paris; W. 85.
- <sup>14</sup> Alberti hatte das Studium des nackten Menschen, nicht eben huldigend, zu einer Methode – nicht zu einem Ziel – der Kunst erklärt: »Wie man den Menschen erstlich nackt zeichnet und ihn erst dann mit der Gewandung umgibt, so mögen wir, wenn wir den nackten Körper malen, mit der Lagerung der Knochen und Muskeln beginnen und diese dann mit Fleisch bedecken«; *Della pittura libri tre*: Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften. Hrsg. v. Hubert Janitschek, Wien 1877, S. 110. Man kann in dieser Empfehlung, der später vor allem Raffael gefolgt ist, wohl zunächst die Abkehr von der gotischen, ohne das Primat des Körpers konzipierten Gewandfigur lesen. Im übrigen lasse man, wie Alberti ferner sagt, ob man die Figuren nackt, halbnackt oder bekleidet darstellt, dabei nie »die Sittsamkeit und Schamhaftigkeit aus dem Auge«; Unanständiges und Unansehnliches sei mit Gewand, Laub oder der Hand zu bedecken; ebd. S. 118.
- <sup>15</sup> In: *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), Titel des vierten Abschnitts.
- <sup>16</sup> Quellen und Anmerkungen dazu bei Martin Schawe, *Ikographische Untersuchungen zum Göttinger Barfüßer-Altar von 1424. Der geschlossene Zustand*. Diss. Göttingen 1989: anlässlich der ›Frau in Rot‹ unter den nackten Leichen des Pestbildes, S. 171 ff.
- <sup>17</sup> Ausführlich und mit zahlreichen Belegen hierzu: Joachim Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. 2 Bde., München 1986, S. 172–210, *Frauenkleider*: S. 189–197. (Körperliche) Schönheitsbeschreibungen widmeten sich ausgiebig dem Gesicht, der Kehle und dem Hals, »von dort sprang (die Beschreibung) auf die weißen Hände und die kleinen Füße; von der Form des Körpers erfuhr man nur in allgemeinen Wendungen«; S. 452.
- <sup>18</sup> Hierzu Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*. 2 Bde, München 1985.
- <sup>19</sup> Vgl. auch A. Köhn, *Das weibliche Schönheitsideal in der ritterlichen Dichtung*. (Form und Geist, Bd. 14). Leipzig 1930.
- <sup>20</sup> Dafür konnte z. B. die Susanna-Thematik dienen, etwa bei Peter von Riga (12. Jh.) oder Giraldu Cambrensis (1147–1223); vgl. Rüdiger Schnell, *Causa Amoris*. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur. Bern/München 1985, S. 267ff.; auch das bekannte Gedicht von Walther von der Vogelweide (›Die Badende‹) endet mit dem Eingeständnis der Heimlichkeit: »ich hete ungerne ›decke bloz!‹ / gerüefet, do ich si nacket sach. / si sach mich niht, do si mich schoz ...«; Walther von der Vogelweide. *Gedichte*. Hrsg. u. übers. v. Peter Wapnewski, Frankfurt a. M. 1970, S. 22.
- <sup>21</sup> Ovid, *Heroides*: *Oinone an Paris*, V. 38; *Helena an Paris*, V. 118.
- <sup>22</sup> Ein knapper, unvollständiger Überblick über den Trojastoff im Mittelalter von Alfred Ebenbauer in: *Epische Stoffe des Mittelalters*. Hrsg. v. V. Mertens/U. Müller, Stuttgart 1984, S. 255–264.
- <sup>23</sup> Museo Nazionale (Bargello), Florenz, Durchm. 0,70 m; gegen 1430/40, Liana Castelfranchi Vegas, *Die internationale Gotik in Italien*. (Rom 1966) Dresden 1966, farbige Abb. 92. Dazu auch Berthold Hinz, »Amorosa Visione«. *Inkunabeln der profanen Malerei in Florenz*. In: *Städel Jahrbuch*, NF 11, 1987, S. 127–146.
- <sup>24</sup> Die Episode ist hier auf drei Szenen verteilt: Begrüßung der Göttinnen, Gericht, Apfelübergabe; um 1440/45, Hagenau (Elsaß), Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Ms. germ fol. 1, 15r, 22v (hier), 25r; *Glanz alter Buchkunst*. *Mittelalterliche Handschriften der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin*. Wiesbaden 1988, Nr. 87.
- <sup>25</sup> Augsburg 1532 (bei Heinrich Steyner), Holzschnitte Hans Weiditz zugeschrieben, Neudruck Leipzig 1984, 1. Buch, III. III.
- <sup>26</sup> Vgl. die Beispiele unter Anm. 31/32.
- <sup>27</sup> Vgl. die betreffenden Abschnitte der materialreichen Studie von R. Schnell, *Causa Amoris* (wie Anm. 20).
- <sup>28</sup> *Otia imperialia*, von 1211; Übersetzung bei Alfred Bergmann, *Venusgärtlein oder Frauenspiegel*. *Die nackte Frau in Sage und Dichtung*. Frechen/Köln 1955, S. 29–32.
- <sup>29</sup> Richard Bernheimer, *Wild men in the middle ages. A study in art, sentiment, and demonology*. Cambridge 1952.
- <sup>30</sup> Panofsky gebraucht in diesem Zusammenhang sogar das Wort »animalistisch«: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. (Princeton 1943). München 1977, S. 44.
- <sup>31</sup> Eremitani-Kirche, Padua; Grisaille-Malerei der Sieben Planeten und Lebensalter in der Sockelzone des Hauptchors, *Datierungsvorschläge zwischen 1338 und 1361* (letztes wahrscheinlicher); vgl. Francesca Flores d'Arcais, Guariento. *Tutta la pittura*. Venedig o. J., S. 64f.
- <sup>32</sup> Wie die Venus-Herrschaft höfische Pärchen, ungeachtet der Kleidermasse, bis zur Handgreiflichkeit zu entflammen verstand, zeigt das Blatt 78v des spätgotischen Florentiner Skizzenbuchs: Ulrike Jenni, *Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien*. *Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch*. Wien 1976, Taf. 14.
- <sup>33</sup> Relief am Campanile des Florentiner Doms, heute Museo dell'Opera del Duomo, ca. 1334/37. Gert Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*. München 1984, u. a. S. 59, Abb. 141 (hier als Nino Pisano).
- <sup>34</sup> Parodiert wurde diese fixe Vorstellung von Ulrich von Liechtenstein, der als Frau Venus verkleidet turnierend durchs Land zog; dabei benutzte und verbrauchte er eine Menge Frauenkleider: »Zwölf Röcke wurde für mich gemacht und dreißig schöne Frauenärmel an feinen Hemden«; nach Bumke (wie Anm. 17), S. 186f.
- <sup>35</sup> Zu Venus im Mittelalter Jean Seznec, *Das Fortleben der anti-*

- ken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance. (London 1940). München 1990; John B. Friedman, *L'iconographie de Vénus et de son miroir à la fin du Moyen âge*. In: *L'érotisme au moyen âge*. Etudes présentées au troisième colloque de l'Institut d'études médiévales. Hrsg. von Bruno Roy, Montreal 1977, S. 51–82.
- <sup>36</sup> A. Venturi, *La fonte di una compositione del Guariento*. In: *L'Arte*, 17, 1914, S. 49–57.
- <sup>37</sup> Florentiner Hochzeitsdesko, Durchm. 0,51 m, 1. Hälfte 15. Jahrhundert. Neuerdings dem Meister der Eroberung von Tarent zugeschrieben; vgl. Lawrence Gowing, *Die Gemäldesammlung des Louvre*. Köln 1988, Farbabb. S. 95. Die Liebhaber (beschriftet) sind: Achilles, Tristan, Lanzelot, Samson, Paris, Troilus.
- <sup>38</sup> Buch 1, 2. Elegie; zum Thema des Vorzugs nackter vor geputzter Schönheit, vgl. Theodor Birt, *Die Cynthia des Propertius*. Leipzig (1922), Anm. zu S. 22, S. 106f.
- <sup>39</sup> Um 1184/85, zit. nach: *Des königlich fränkischen Kaplans Andreas 3 Bücher Über die Liebe*. Übers. v. H. M. Elster, Dresden 1924, S. 62.
- <sup>40</sup> *Historia destructionis Troiae*, von 1286: »Ego (Paris) autem ... sic sibi respondi quod verum de hoc iudicium non darem nisi se omnes nudas meo conspectui presentarent, ut per inspectionem meam singulas earum corporis pro vero iudicio valeam contemplari. Et statim Mercurius dixit michi: »Fiat ut dicis«; ed. N. E. Griffin, Cambridge (Mass.) 1936, S. 62. Die Illustrationen von zwei Handschriften der »Historia« um die Mitte des 14. Jahrhunderts zeigen in der Tat erstmals die Göttinnen nackt; vgl. Hugo Buchthal, *Historia Troiana*. Studies in the history of mediaeval secular illustration. London/Leiden 1971, Taf. 34a, b.
- <sup>41</sup> *Naturkunde xxxv*, xxxv/91; ed. Roderich König, München 1992, S. 70/71.
- <sup>42</sup> Vgl. William Heckscher, *The anadyomene in the medieval tradition*. In: *Art and literature: Studies in relationship*. Hrsg. v. Egon Verheyen, Durham (Duke University Press) 1985, S. 127–164.
- <sup>43</sup> Propertius: *Elegien*. Übers. v. Wilhelm Willige, München 1950, S. 9f.
- <sup>44</sup> Im Buch xvi (Aus der Sammlung des Planudes), Nr. 178–182. Vgl. die Edition und Übersetzung v. Hermann Beckby, München 1958, Bd. 4, S. 397f.
- <sup>45</sup> *Anthologia Graeca: Epigramme* Nr. 159, 160, 162, 163, 166, 168, 179; überwiegend auf Praxiteles, den Schöpfer der knidischen Aphrodite bezogen; Beckby (wie Anm. 44), S. 387ff.
- <sup>46</sup> Gemeint ist die Deutung des so genannten Tizianbildes durch Panofsky: *Die neoplatonische Bewegung in Florenz und Oberitalien*. (Studies in iconology, 1939 u. 1962). Deutsch in: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln 1980, S. 203–250.
- <sup>47</sup> Venedig, um und nach 1400; Varianten u. a. im Victoria & Albert Museum, London (A 27–1952); Suermondt-Museum, Aachen; Kunsthistorisches Museum, Wien; letztes: *Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe*. 1. Teil, Wien 1964, Nr. 125, Abb. 22.
- <sup>48</sup> Holz, 103,2 × 190,1 cm, Alte Pinakothek, München, Anfang 16. Jahrhundert; vgl. *Katalog der ausgestellten Gemälde*. München 1986, S. 335f.; vorn links der Heilige mit zwei burgundisch gewandeten Damen, im Hintergrund links der Versuchung durch vier (im Wasser stehende) nackte Schönheiten ausgesetzt.
- <sup>49</sup> Vgl. z. B. das Triptychon mit der Versuchung des hl. Antonius, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon, von dem ca. 20 Kopien existieren; im Mittelbild wird der Heilige von mehreren festlich gekleideten Damen bedrängt, auf der linken Tafel von einer nackten Frau versucht.
- <sup>50</sup> Feder 24,7 × 16,0 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.; W. 75. Die venezianische Figurine erscheint ein weiteres Mal auf einem Blatt der Wiener Albertina, W. 69.
- <sup>51</sup> Dazu Erwin Panofsky, *Dürers Stellung zur Antike*, Wien 1922, mit Diskussion gegenteiliger Auffassungen, vor allem von Max Hauttmann (*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 43, 1921, S. 34ff.)
- <sup>52</sup> Das belegen u. a. die inzwischen vollständig publizierten Skizzenbücher Jacopo Bellinis. Im Besitze Gentile Bellinis befand sich, wie ein Gedicht des Humanisten Raffaele Zovenzoni dokumentiert, der Torso einer Venus, vgl.: *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*. Hrsg. v. G. Frizzoni, 2. Aufl. Bologna 1884, S. 155f.
- <sup>53</sup> »Daß ich die Walchen fast (sehr) lob in ihren nackten Bildern«, nach K. Lange/F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlaß*. Halle a. d. S. 1893, S. 254.
- <sup>54</sup> Strauss/Engravings, Nr. 22; hier 1498 dat.
- <sup>55</sup> Strauss/Engravings, Nr. 42.
- <sup>56</sup> Erwin Panofsky, *Zwei Dürerprobleme (Der sogenannte »Traum des Doktors« und die sogenannten »Vier Apostel«)*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, NF VIII, 1931, S. 1–48. Stärker in Irrationale zielend, oft aber spekulativ und Panofsky nicht zur Kenntnis nehmend: G. F. Hartlaub, *Albrecht Dürers »Aberglaube«*. Zu einigen Handzeichnungen und graphischen Blättern. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 7, 1940, S. 167–196.
- <sup>57</sup> Es könnte noch das Emblem »In studiosum captum amore« bei Alciatus in Betracht gezogen werden, wo der Gelehrte (»beider Rechte«) durch eine schöne Frau zum Liebesnarren geworden ist; in der Illustration der Ausgabe von Wolfgang Hunger (Paris 1542, Nr. 71) als neuer Paris wiedergegeben, der für die Göttin Venus optiert.
- <sup>58</sup> Panofsky 1931 (wie Anm. 56), S. 10ff.
- <sup>59</sup> Vgl. Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*. 6. Aufl. Stuttgart 1983, unter »Statuenverlobung«, S. 713–716.
- <sup>60</sup> Zuerst bei Wilhelm von Malmesbury (*Historia de rebus gestis regum Anglorum*, um 1125). Ausführlich darüber Berthold Hinz, *Knidia oder: Des Aktes erster Akt*. In: *Der nackte Mensch*. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema. Hrsg. v. Detlef Hoffmann, Marburg 1989, S. 51–79 (textgleich: *Kritische Berichte*, 17, 1989, H. 3, S. 49–77).
- <sup>61</sup> Gegen 1150 verfaßt von einem Regensburger Geistlichen, Textedition von Edward Schröder, MGH, *Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters I* (1892). Berlin 1964; die Verse 1310ff.
- <sup>62</sup> Verfaßt um 1244, vgl.: Vincentius Bellovacensis, *Speculum hi-*

- storiale. Douai 1624, xxix u. lxxxvii. Beide Episoden sind gelegentlich illustriert worden, vgl. die Abbildungen 131 und 132 bei Michael Camille, *The gothic idol. Ideology and image-making in medieval art*. Cambridge 1989.
- <sup>63</sup> Dürer hat diese Metamorphose im Zusammenhang der Übertragung des ›heidnischen‹ Maßstabs der Schönheit auf christliche Figuren ausdrücklich legitimiert: »Und wy sy prawcht haben Fenus als das schönste weib, also woll wir dy selb tzirlich gestalt krewschlich (etwa zierlich, anmutig) darlegen der aller reinsten jungfrawen Maria«, Projekt eines Lehrbuchs der Malerei, Rupprich II, S. 104. Er hätte sich berufen können auf die *Libri Carolini*, das Gutachten, das Karl d. Gr. zur Bilderfrage eingeholt hatte, wo über die ästhetische Ambivalenz von Maria und Venus, zugleich deren moralische Unvereinbarkeit nachgedacht worden war (Lib. iv. C. 16 u. 17); Franz Friedrich Leitschuh, *Geschichte der karolingischen Malerei*. Berlin 1894, S. 149 f.
- <sup>64</sup> Feder, 30,5×21,3 cm, Musée des Beaux Arts, Rennes; W. 181. Unterschiedlich datiert, von Winkler um 1500.
- <sup>65</sup> Die wohl als einschmeichelnd gemeinte hockende Haltung der Nackten (vermutlich Venus) hat Dürer gern verwendet, so bei seiner ›Europa‹ (W. 216) oder der (ursprünglichen) Isis für die Hieroglyphica des Horapollon (Strauss/ Drawings III, 1513/10) sowie der mittleren Figur im ›Frauenbad‹ (W. 152).
- <sup>66</sup> Michael Camille, *The Gothic Idol* (wie Anm. 62).
- <sup>67</sup> Vgl. Hinz, Knidia (wie Anm. 60).
- <sup>68</sup> Bibliothèque St Geneviève, Paris; Ms. 246 fol. 151, Bulletin de la société française de reproductions de manuscrits à peintures. (Seit 1912). 5, 1921, Taf. XLIV: Schmausende, Tanzende, Flagellierende.
- <sup>69</sup> Feder, 29,1×21,1 cm, Kupferstichkabinett, Basel; die Rede der Unholds ist Wort für Wort (in der Absicht zu verschlüsseln?) rückwärts geschrieben. Emil Major/ Erwin Gradmann, Urs Graf. Basel (1942), Nr. 69.
- <sup>70</sup> Zum Thema ›Idolzerstörung‹: Bernhard Degenhardt/ Annerit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*. Teil II, Venedig – Jacopo Bellini, Bd. 6, Berlin 1990, S. 367–370.
- <sup>71</sup> Apokryph (Pseudo-Matthaeus 22,2) bei der Ankunft in Sotina (Hermopolis); dabei Bekehrung des dortigen Statthalters mit dem bezeichnenden Namen Aphrodisios.
- <sup>72</sup> AT I. Könige 11, 1–13 über die ausländischen, heidnischen Weiber, die des Königs »Herz neigten zu fremden Göttern«. Genannt wird Asthoret, die sumerische Ishtar, griech. Astarte, mit Aphrodite gleichgesetzt.
- <sup>73</sup> Kupferstich, dat. 1501; *Lehrs VIII*, S. 347 f., Taf. 244, Nr. 585. Die Figur der Göttin scheint ein früher Reflex auf Dürers ›Großes Glück/Nemesis‹ (Strauss/Engravings, Nr. 37) zu sein; wenn dieses zutrifft, besäße man für Dürers undatiertes Blatt einen Terminus ante quem, übliche Datierung um 1501/02.
- <sup>74</sup> Der Louvre-Desco (vgl. Anm. 37) mit der Vision der nackten Göttin durch sechs legendäre Liebhaber, in der profan gewendeten Tradition der Idolen-Verehrung; Venus wird von zwei Amores flankiert, die jedoch die traditionellen peiorativen Krallenfüße besitzen, mehr darüber bei Erwin Panofsky, *Der blinde Amor* (wie Anm. 46), S. 153–202. Die Strahlen ebenso zielgerichtet wie bei der Venus im ›Liber Physionomie‹, Modena, Biblioteca Estense; vgl. Venturi (wie Anm. 36). Vgl. auch die Illustration im ›Carcel de Amor‹ (Anm. 87/88).
- <sup>75</sup> Entwürfe zur Einleitung des geplanten Lehrbuchs zur Malerei: Rupprich II, S. 103.
- <sup>76</sup> Vasari ging auf das Blatt (in der Vita Marcanton Raimondis) ein und deutete es als »tentazione in sogno«, ed. Milanese v, S. 400; eine Kopie, bei der die flatternden Haare wie züngelnde Flammen gedeutet sind, von Wenzel von Olmütz, I. B. 9, S. 306. Insgesamt zählt I. B. 10 (Commentary) 8 zeitgenössische druckgraphische Kopien, S. 169 ff.
- <sup>77</sup> Eine der frühesten Realisationen des Themas ist das Blatt des Hausbuchmeisters, das als Pendant von ›Aristoteles und Phyllis‹ eher in den Themenkreis der Weiberlisten/Männertorheiten zählt, vgl.: *Das Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts*. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 7, 54. Die weitere, nicht-zyklische Ausprägung des Sujets betont eher die idolatrischen Züge; vgl. Ebria Feinblatt, *Two Prints by Lucas van Leyden*. In: *Bulletin of the Los Angeles County Museum*, 17, 1965, S. 7 ff.
- <sup>78</sup> Dürer an Pirckheimer, in der Widmung der Proportionslehre: »Dann so itz etlich bildstürmer solche künst undt gaben gottes ferdilgen wöllen, wolte ich, daß alle künstner ein itlicher etwas, si uiel jm möglich, beschrib (...) Es ist auch kein abgötterey jnn dieser kunst, man wöll dann mutwillen mit gebrauchen«; Rupprich III, S. 438.
- <sup>79</sup> Hans Rupprich, *Dürers Stellung zu den agnoetischen und kunstfeindlichen Strömungen seiner Zeit*. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte 1959, H. 1. München 1959.
- <sup>80</sup> »ferunt amore captum quendam, cum delituisset noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam«, *Historia naturalis xxxvi*, IV/20 f., (wie Anm. 41), S. 24 f.
- <sup>81</sup> Vgl. wiederum Hinz, Knidia (wie Anm. 60).
- <sup>82</sup> Für Dürer selbst ist die Kenntnis der Anekdote im Buch xxxvi von Plinius nicht verbürgt, sie dürfte aber in Künstlerkreisen, auch nördlich der Alpen, stark verbreitet gewesen sein, wie auch die Anspielung in Eobanus Hessens Trauergedicht auf den Tod Dürers 1528 zeigt:
- »O quoties aliquem pictae bona forma tabellae  
Coepit, et e tabula pellice venit amor.  
Sic ut iam Venerem Gnidiae puduisse figurae  
Possit, et hac factam se volet ipsa manu«.
- Nach Rupprich I, S. 298, Vers 83–86.
- <sup>83</sup> Feder 27,0×20,5 cm, Albertina, Wien; W. 258, Datierung strittig. Vgl. Walter Koschatzky/Alice Strobl, *Die Dürerzeichnungen der Albertina*. Salzburg 1971, Nr. 95, mit falscher Themenbezeichnung.
- <sup>84</sup> Wie sie Dürer selbst wiederholt gezeichnet hat: W. 182/183; nach letztem der Holzschnitt: Willy Kurth, *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*. New York 1963, Nr. 197. Die Begegnung der Greise zusammen mit der Versuchungsszene ausnahmsweise bei Pinturicchio im Vatikan (Appartamento Borgia, 1492/95).

- <sup>85</sup> The Cloisters, New York, fol. 191 r.: Millard Meiss/ Elizabeth H. Beatson, *Die Belles Heures des Jean Duc de Berry in The Cloisters New York*. München 1974.
- <sup>86</sup> »Als Sanct Paulus dergleichen Pein und Marter sah, die man den Christenmenschen anlegte, da floh er in die Wüste« (und wurde Eremit), nach der Übersetzung von Richard Benz.
- <sup>87</sup> Diego de San Pedro, *Carcel de Amor*, (Sevilla 1492) Barcelona (bei Juan Rosembach) 1493, mit Holzschnittillustrationen; vgl. Ausstellungskatalog: *Die wilden Leute des Mittelalters*. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Hamburg 1963, S. 75 f.
- <sup>88</sup> »vna ymagen feminil. entallada en vna piedra muy clara: la quel era de tan estrema hermosura que me turbana la vista«, zit. nach Timothy Husband, *The wild man. Medieval myth and symbolism*. The Metropolitan Museum of Art. New York 1980, S. 65.
- <sup>89</sup> Von hier her bietet sich auch eine Deutung des Blattes ›Youth captive and free‹ von Cristofano Robetta an: I. B. 25 (Commentary), S. 562 f., ebd. »rather obscure« genannt. Dem gefesselten, leidenschaftlich bewegten Jüngling hat sich eine junge nackte Frau genähert, mit gekreuzten Armen ihre Brüste fassend, sie eher stimulierend und offerierend als bedeckend. Eine zweite Frau spielt einschmeichelnd auf einem Saiteninstrument, während ein Satyr ins Horn stößt. Ein weiterer Jüngling ist betribter Zeuge des Geschehens. Die Komponenten und die psychologische Konfiguration stimmen mit Dürer (›Doktor‹ und W. 258) sowie den Illustrationen des Stundenbuchs in New York und des ›Carcel de amor‹ weitgehend überein.
- <sup>90</sup> Dürer wußte das Motiv auch humorvoll, als Randzeichnung im Gebetbuch Kaiser Maximilians, wiederzugeben; dat. 1515, Strauss/Drawings III, 1515/18; hier ist es eine herausgeputzte Hausfrau, die dem darbenenden Alten eine Schüssel reicht.
- <sup>91</sup> Blei auf grün grundiertem Papier, mit Weißhöhlungen, 31,6×42,6 cm, Albertina, Wien; W. 884; vgl. Koschatzky/Strobl (wie Anm. 83), Nr. 130.
- <sup>92</sup> Wegen ihrer Inschrift sog. ›Venus felix‹, mit dem Porträt einer römischen Dame, möglicherweise der Faustina d.J. (Frau Marc Aurels); Vatikanische Museen, Rom: Walther Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*. Bd. 2, Berlin 1908, Nr. 42, S. 112–115; Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein, *Renaissance artists & antique sculpture. A handbook of sources*. London/New York 1987, Nr. 16. Fundtermin unbekannt. (Die sog. Mazarin Venus, ebd. Nr. 15, ist eine spiegelverkehrte Variante, an die ebenfalls zu denken wäre.) Eine eventuell verfügbare Stichreproduktion ist nicht bekannt, jedoch eine undatierte Kopie als Statuette von Antico (ohne Amor und den Tuchzipfel über dem Arm, mit aufgedeckter Schamzone), Kunsthistorisches Museum, Wien; John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*. New York 1985, S. 334, Taf. 127, mehrere Varianten. Über die Statuette Anticos und ihr Verhältnis zur ›Venus felix‹: Dieter Blume, *Anticos Antike*. In: *Städel Jahrbuch*, NF 11, 1987, S. 179–204, hier S. 194 f. *Anticos Wiener Statuette*, für Bischof Ludovico Gonzaga, dürfte um 1500 entstanden sein, ein Terminus für die ›Sichtbarkeit‹ des Vorbildes; vgl.: Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition. Kunsthistorisches Museum, Wien 1990, S. 112. Die Nähe zu Dürers Blatt soll hier nicht als Indiz für den gelegentlich gemutmaßten Besuch des Künstlers in Rom genommen werden.
- <sup>93</sup> Es ist schwer zu entscheiden, ob das Blatt ein homogenes ›Bild‹ oder ein Motiv-Ensemble gibt, das – sich gegenseitig motivierend und ergänzend – erst sukzessive zustande kam. Die ungewöhnliche Versuchung ›von hinten‹ ist zumindest noch ein weiteres Mal dokumentiert, – unter den Studien zu einer ›Antonius-Versuchung‹ von Fra Bartolomeo: Federzeichnung, Royal Collection, Windsor Castle; zunächst wohl nackt geplant, ist hier die Versucherin ein bekleidetes Mädchen mit weit flatternden Kleiderzipfeln; die Planung des (nicht nachweisbaren) Gemäldes wohl im Zusammenhang mit der Savonarola-Katastrophe, um 1498/99. Chris Fischer, *Fra Bartolomeo. Master draughtsman of the high renaissance*. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1990, Nr. 19.
- <sup>94</sup> Dazu Hans Henrik Brummer, *The statue court in the Vatican Belvedere*. Stockholm 1970, nochmals zur ›Venus felix‹: S. 123–129 u. Appendix 1.
- <sup>95</sup> Rom (bei Jacobus Mazochius), Dezember 1513. Vgl. dazu Ernst Gombrich, *Hypnerotomachiana*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1951, S. 189–201; deutsch: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*. Stuttgart 1986, S. 125–132.
- <sup>96</sup> Zumindest seit 1502 waren beide bekannt und befreundet, Rupprich I, S. 119, Anm. 1; Pirckheimer hatte durch Pico della Mirandola einen griechischen Theophrast-Text erhalten, den er in Nürnberg mit einer Widmung an Dürer (1527) edierte, vgl. Anm. 139.
- <sup>97</sup> Bei Jonathan Richardson (Vater u. Sohn), *Traité de la peinture et de la sculpture . . .* 3 Bde, Amsterdam 1728, III, S. 20f.
- <sup>98</sup> Strauss/Engravings, Nr. 19.
- <sup>99</sup> » . . . daz er behut werd for frewlichen geschlecht, nit pey jm wonen los, das er keine plos sech oder an greiff, und sich vor aller unlauterkeit behut. Kein ding schwecht die vernunft mehr den unlauterkeit«. Aus den Vorarbeiten zu dem geplanten Malerbuch, um 1508; Rupprich II, S. 92.
- <sup>100</sup> Z. B.: Israhel van Meckenem (B. I. 9, S. 176), Meister HS (B. I. 9, S. 394), Wenzel von Olmütz (B. I. 9, S. 308), Nicoletto da Modena, als Parisurteil (B. I. 25, S. 135); insgesamt zählt I. B. 10 (Commentary) 5 Kopien, S. 167f. In bezeichnender Weise ikonographisch abgewandelt: Barthel Beham, *Drei nackte Frauen und der Tod* (I. B. 15, S. 91); als Holzrelief auf einem Nürnberger Schrank, um 1510, Wartburg (Eisenach), mit anderen Reliefs nach Graphiken Dürers, Cranachs und Plaketten Modernos: Werner Noth, *Die Wartburg*. Leipzig 1967, Abb. 74.
- <sup>101</sup> Die kaum noch zu überblickenden Deutungsversuche sind, ergänzt durch einen weiteren, zusammengefaßt bei Fedja Anzelewsky, *Dürer-Studien: Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen beiden Italienreisen*. Berlin 1983, S. 29–44. Die hier erneut behauptete Übernahme von Figurenmotiven nach der antiken Gruppe der Piccolomini-Grazien in Siena ist schon deshalb gegenstandslos, weil Dürer als Vorlage eigene Zeich-

nungen benutzt hat, vgl. die folgende Anm.! Die jüngste Einlassung bei Peter-Klaus Schuster, *Melencholia 1. Dürers Denkbild*. Berlin 1991, Bd. 1, S. 264–268, betreibt – in wahrhaft antiwarburgscher Antiken-Kosmetik – einen Exorzismus der ›Hexen‹, indem diese, ebenfalls mit dem Blick auf die Grazien-Gruppe, gar zu Verkörperungen von ›Concordia‹ erklärt werden.

- <sup>102</sup> Vermutlich hat sich Dürer (zumindest anfangs) nicht allzu oft eines weiblichen Modells bedienen können, hat infolgedessen seine ›Naturaufnahmen‹ im Interesse seiner Bildinventionen vielfach variiert. Bei den ›Hexen‹ ist die linke und rechte Figur aus dem ein Jahr zuvor gezeichneten ›Frauenbad‹ (W. 152) zitiert (hier: die links Stehende und die Hockende in der Mitte). Das erklärt den oft merkwürdigen Widerspruch zwischen überzeugend veristischen und angestückten Partien bei ein und derselben Figur.
- <sup>103</sup> Sie ist Ausgangspunkt des Reliefs eines Rückenaktes im Metropolitan Museum, New York, ob diese Arbeit denn von Dürer ist oder nicht; dazu Matthias Mende, *Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer*. München 1983, S. 94–109. In diesem Beitrag eine Fülle von Derivaten des dürererischen Rückenbildes. Ferner Urs Graf (vgl. Anm. 112); Hans Schäufeleins Eva im Blatte ›Christus in der Vorhölle‹ im ›Speculum passionis‹ von 1507, Winkler 1, Anhang Taf. xiv.; Ludwig Krug, I. B. 13, S. 309 f. Klassisch domestiziert erscheint die Figur auch in Italien, z. B.: Zoan Andrea, Herkules und Deianeira, I. B. 25, S. 151, ein Blatt, das meistens früher datiert wird, dessen Urheber aber ein notorischer Dürer-Kopist ist; Caraglio (nach Rosso Fiorentino), Juno (aus der Götterserie), I. B. 28, S. 124; Meister von 1515, Nackte Frau mit Füllhorn, I. B. 25, S. 313.
- <sup>104</sup> Überwiegend »oberrheinisch« eingeschätzt (von Wilhelm Vöge, Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke. Berlin 1950, diesem schwäbischen Meister zugeschrieben), Höhe 16,7 cm, bis auf das weiß bemalte Kopftuch ungefaßt, Datierung schwankend zwischen ca. 1480 und 1525. Vgl. den Liebieghaus-Katalog: *Nachantike kleinplastische Bildwerke*, Bd. 3. Die deutschsprachigen Länder 1500–1800. Bearb. v. Brita von Götz-Mohr, Melsungen 1989, Nr. 1. Herbert Beck machte mich auf die Plastik in diesem Zusammenhang aufmerksam.
- <sup>105</sup> Die Symbiose von jugendlichem und altem Körper hat auch Eva Zimmermann beobachtet in: *Spätgotik am Oberrhein, Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530*. Badisches Landesmuseum, Karlsruhe 1970, Nr. 96.
- <sup>106</sup> Z. B. die Skulptur von ›Frau Welt‹ am Südportal des Wormser Doms, um 1300; oder literarisch in Konrad von Würzburgs ›Der Welt Lohn‹, um 1260, vgl. die Edition und Übersetzung von Edward Schröder; Stuttgart (Reclam) 1968, S. 50–65.
- <sup>107</sup> Diese Überlegung liefe auf eine Datierung um 1500 hinaus, wie bei Brita von Götz-Mohr (Anm. 104).
- <sup>108</sup> Nimmt man die Körperphysik der Statuette ernst, muß das rechte Bein verkürzt, die ›Alte‹ also ein Krüppel sein; Beobachtung von Renate Hinz.
- <sup>109</sup> In der Gregor Erhard zugeschriebenen Wiener Vanitasgruppe

eines alten und eines jungen Weibes mit einem Jüngling, um 1500, ist das alte ikonographische, also auch lehrhafte Denken nach wie vor präsent; Holzskulptur, Höhe 46 cm; Kunsthistorisches Museum, Wien, vgl.: *Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe 1, Mittelalter*. Wien 1964, Nr. 164. Selbst Baldung Grien, der seinen persönlichen Passionen, die er mit Vorliebe durch Hexen figurierte, unter Dürers Eindruck oft noch weniger als dieser die Zügel anlegte, fiel immer wieder in die didaktische, These und Gegenthese setzende Fahrbahn der mittelalterlichen Bild-Argumentation zurück; vgl. seine zahlreichen Bilder von Mädchen und Frauen mit dem Tod oder die Lebensalter der Frau, etwa in den Museen von Wien, Basel, Madrid.

- <sup>110</sup> Der wiederholt im Zusammenhang mit Dürer genannte Stich ›Sieg und Ruhm‹ von Jacopo de' Barbari (I. B. 13, S. 272) dürfte weder, was die Rückenansicht betrifft, das Vorbild der ›Hexe‹, noch, bei der Vorderansicht, das der Venus des ›Doktors‹ gewesen sein; vgl. unsere Anm. 102. Die Abhängigkeit ist sicher umgekehrt, was Jay A. Levenson überzeugend ausgeführt hat: *Early italian engravings from the National Gallery of Art*. Washington 1973, S. 346 f. Die unter Anm. 103 genannten Beispiele finden zumal unter diesem Aspekt ihre Begründung. Hier wäre auch Raffaels ›Parisurteil‹ im Stich von Marcanton Raimondi zu nennen, dessen einem antiken Sarkophag entlehnten Motiv der Künstler als Hauptfigur und Blickfänger die nackte Rückenfigur der Minerva hinzugefügt hat, augenscheinlich unter dem Eindruck von Dürers ›Hexen-Rücken‹; I. B. 26, S. 242/243 und 310. Dürers betreffende ›Hexe‹ scheint den Auftakt zum Kallipygos-Komplex gegeben zu haben (vgl. J. Rasmussen, *Kleinplastik unter Dürers Namen*. Das New Yorker Rückenakt-Relief. In: *Städel Jahrbuch*, NF 9, 1983, S. 134–136), der dann in der bekannten hellenistischen Statue sein Leitbild fand; dazu Gösta Säfllund, *Aphrodite Kallipygos (Acta Universitatis Stockholmiensis)*. Uppsala 1963.
- <sup>111</sup> Zitat aus den Entwürfen zum ästhetischen Exkurs, Rupprich III, S. 281, zur Benennung einer von zahlreichen Konstitutionsformen. Daß ihm Gegenstand und Typus zusagten, dafür spricht das überaus häufige und spezifische künstlerische Interesse an diesem Motiv. Gelegentlich wurde ein weibliches Gesäß sogar isoliert gezeichnet, *Dresdner Skizzenbuch*, 102 r; Walter L. Strauss, *Albrecht Dürer. The human figure. The complete ›Dresden Sketchbook‹*. New York 1972, Nr. 94.
- <sup>112</sup> Rijksmuseum, Amsterdam, dat. 1517; Walther Lüthi, *Urs Graf und die Kunst der alten Schweizer*. Zürich/Leipzig 1928, Nr. 140.
- <sup>113</sup> Ähnliches widerfuhr auch Raffael (?), ersichtlich in einer Zeichnung von Cesare da Sesto, wo die eigens zu diesem Zweck entkleidete ›Demonstrantin‹ aus der unteren Zone der ›Transfiguration‹ zwei alten Männern (im Habitus von Propheten/Philosophen) zur – versetzten – Augenweide dient; Louvre, Paris; vgl.: *Raffaello e suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*. Rom (Villa Medici) 1992, Nr. 125.
- <sup>114</sup> Zu diesem Thema, vorwiegend am Beispiel Dürers, neuerdings Jürgen Fredel, *Ideale Maße und Proportionen. Der konstruierte Körper*. In: *Die Beredsamkeit des Leibes*. Zur

- Körpersprache in der Kunst. Hrsg. v. Ilsebill Barta Fliedl/Christoph Geissmar, Wien 1992, S. 11–42: einseitig auf die humanistisch-wissenschaftlichen Zusammenhänge der Körperwiedergabe fixiert.
- <sup>115</sup> Von Dürer öfter benutzte Bezeichnung für die betreffende Statur, z. B. Rupprich III, S. 286.
- <sup>116</sup> Feder 23,3 × 14,4 cm, Ecole des Beaux-Arts, Paris; W. 148.
- <sup>117</sup> So Volkhard Knigge, Die Nackten: das Nackte: der Akt. Psychoanalytische Bemerkungen über Imaginäres und Symbolisches am Nackten. In: Der nackte Mensch. Hrsg. v. Detlef Hoffmann, Marburg 1989, S. 113.
- <sup>118</sup> Feder, 29,2 × 18,8 cm, Kunsthalle, Bremen (Kriegsverlust); W. 158.
- <sup>119</sup> »Du solt nit unkeusch sein«, vgl. Albert Schramm, Der Bilderschmuck der Frühzeit. Bd. 4. Drucke von Anton Sorg in Augsburg. Leipzig 1921, Taf. 54. Ähnlich, aber aufrecht ein Gemach betretend, die Akteure des 10. Gebotes: »Du solt keine fremden weib begern«, ebd.
- <sup>120</sup> Giancarlo Vigorelli, L'opera completa di Giotto. Mailand 1974, Taf. xxxiv.
- <sup>121</sup> Feder, Tusche und Deckfarben, auf graugrundiertem Papier, 22,5 × 17,6 cm, Kupferstichkabinett, Berlin; mit der eigenhändigen Inschrift: DISCITE. A. ME. QUIA. NEQUAM. SV (M). / ET. PESSIMO. CORDE. 1502. Gertrud Otto, Bernhard Strigel. München/Berlin 1964, Nr. 97
- <sup>122</sup> Das Schwein des Heiligen ist manchmal, wie hier, mit dem Antoniusglöckchen behängt; bei seiner Versuchung spielen Unrat und Teufelsspek eine große Rolle.
- <sup>123</sup> Zum Gebrauch des Wilden Manns in der heraldischen Rolle als »Talisman« vgl. Bernheimer (wie Anm. 29), S. 176 ff.
- <sup>124</sup> Z. B. das (Glas-) Wappen der Grafschaft Kyburg, Zürich um 1490, Victoria and Albert Museum, London; Husband (wie Anm. 88), Nr. 56, Taf. xv.
- <sup>125</sup> Federzeichnung 15,1 × 9,7 cm, ehem. Universitätsbibliothek, Warschau; W. 329, von 1503; ein Jahr später starb Crescentia Pirckheimer, wodurch die Allianzdarstellung gegenstandslos wurde, so daß die spiegelbildlich angelegte Zeichnung nie druckgraphisch umgesetzt wurde.
- <sup>126</sup> Ein gleiches Instrument besitzt die Göttin Venus auf Dürers Blatt für eine Wanddekoration: W. 711, London, Britisches Museum; auf beiden Blättern erscheint auch das von Hartlaub (wie Anm. 56) alchimistisch gedeutete kugelförmige Gefäß.
- <sup>127</sup> In diese Richtung, doch ängstlich »kläubelnd«, geht auch die Zeichnung von Virgil Solis, Universitätsbibliothek, Erlangen. Die Frau, wiederum von einer (der linken) Dürer-»Hexe« genommen, mit einem Prunkgefäß wie bei Urs Graf (Anm. 112), Rücken an Rücken mit dem Mann, der vom Teufel wohl erst zu seinem (Un-) Glück überzeugt werden muß. Elfried Bock, Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen. Frankfurt a. M. 1929, Nr. 467.
- <sup>128</sup> 21,7 × 12,3 cm, F. 164r, Strauss/Sketchbook (wie Anm. 111), Nr. 2; aus dem gegebenen Zusammenhang ebenfalls gegen 1500 zu datieren.
- <sup>129</sup> Mehrfach und mit jeweils anderen Worten in den Konzepten zum Lehrbuch der Malerei, so etwa: »Man durch sucht oft zwey oder trew hundert menschen, das man kawm eins oder zwey schöner ding an jn fintt, dy zw prawchen sind. Dorum so thut nott, wiltw ein gut bild machen, das dw van etlichen das hawbt nemest, van anderen dy prust, arm, pein, hend und füs, also durch alle glidmas alle art ersuchest«; Rupprich II, S. 120 f., ca. 1512.
- <sup>130</sup> Konrad Hoffmann scheint ähnliches im Blick gehabt zu haben, als er, mit einer Formulierung Warburgs (in: Dürer und die italienische Antike, 1905. In: A. Warburg. Gesammelte Schriften, Bd. 2, Leipzig/Berlin 1932, S. 443–449) vom »Dionysischen« und »Apollinischen« sprach, den Gegenpolen in »Dürers mythologisch erotischen Bilderfindungen«: Konrad Hoffmann, Antikenrezeption und Zivilisationsprozeß im erotischen Bilderkreis der frühen Neuzeit. In: Antike und Abendland, xxiv, 1978, S. 146–158, hier S. 149; ein Aufsatz, der mit den Gedankengängen der hier vorgelegten Arbeit zahlreiche Berührungspunkte besitzt und mit Gewinn konsultiert wurde.
- <sup>131</sup> Feder 32,5 × 11,8 cm, Metropolitan Museum, New York; W. 154; bei Strauss/Drawings I, 1495/7.
- <sup>132</sup> Man vergleiche damit Giottos »Inconstantia« (im allegorischen Zyklus der Arenakapelle), die auf ihrer gerundeten Kufe ausgeglichen ist und der gleichfalls vorhandenen Nische nicht als Stütze, sondern als Kontrast zur Forcierung des kippenden Eindrucks bedarf!
- <sup>133</sup> 42,2 × 22,6 cm, Albertina, Wien; W. 436.
- <sup>134</sup> Z. B. W. 428, Rückseite von W. 425, British Museum, London.
- <sup>135</sup> Mit exakten Markierungen, die immer auch verbalisiert sind, z. B. »Ent der hüft«, »Ent des pawchs«, »Ent der arspacken«; aus den Vorarbeiten zur »Menschlichen Proportion«, Londoner Ms. 5228, fol. 95a; Rupprich III, S. 93, Nr. 4/2, Taf. 19, Nr. 68, um 1519/20. Strauss/Drawings v, HP: 1523/24.
- <sup>136</sup> Vorarbeiten dazu bei Rupprich II, S. 395 ff., später als 3. Buch der Lehre »von menschlicher Proportion«, 1528.
- <sup>137</sup> Rupprich II, S. 441.
- <sup>138</sup> In den Entwürfen zum ästhetischen Exkurs (am Ende des 3. Buches), vgl. u. a. Rupprich III, S. 276.
- <sup>139</sup> Nürnberg 1527 (bei Johannes Petrejus), griechisch u. lateinisch; Rupprich I, S. 118 ff.
- <sup>140</sup> Zit. in den Colactaneen des Joh. Manlius (Basel 1563); vgl. Rupprich I, S. 327.
- <sup>141</sup> Holzschnitt als Illustration für die »Unterweysung der Messung«, aber in die Edition von 1525 nicht aufgenommen; erst in der 3. Ausgabe von 1538; Kurth (wie Anm. 84), Nr. 340.
- <sup>142</sup> Desjenigen, der die »tote Natur« des Stillebens und das Bildnis des Menschen für die Nachwelt aufnimmt; Kurth ebd.