

Jürgen Müller

Die deutsche Bildparodie im 16. Jahrhundert. Ihre Anfänge, Formen und Funktionen

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18253>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Müller, Jürgen: Die deutsche Bildparodie im 16. Jahrhundert. Ihre Anfänge, Formen und Funktionen. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, Jg. 6 (2021), Nr. 1, S. 201–223. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18253>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Artikel

Jürgen Müller*

Die deutsche Bildparodie im 16. Jahrhundert. Ihre Anfänge, Formen und Funktionen¹

1 Der Beitrag geht auf die von Jürgen Müller konzipierte Ringvorlesung im Sommersemester 2018 zur Parodie in der Frühen Neuzeit zurück.

Abstract: Image parodies emerge at the same time as Erasmus of Rotterdam's text *In Praise of Folly* from 1511, which also exerted great influence on painters. Thus it is obvious to connect the first parodies by artists like Albrecht Dürer or Urs Graf with the literary fashion of the paradoxical encomium. In this context, both the success of the Erasmian text and the spread of parodic pictorial procedures that began in Northern Europe are connected to the possibility of open and hidden criticism. Erasmus allows himself simple jokes, but at the same time he criticizes the image cult of the Catholic Church or a misunderstood Marian piety. Image parodies are also accompanied by an open genre structure of varying character, which can be ironic in the sense of paradoxical encomium and polemical with reference to satire and the Reformation disputes.

Keywords: Parodie, paradoxes Enkomion, Inversion, Witz, Pornographie, Komik, Imitatio artis – parody, paradoxical encomium, inversion, wit, joke, pornography, comic, imitatio artis

*Prof. Dr. Jürgen Müller, TU Dresden, Institut für Kunst- und Musikwissenschaft, Professur für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte, juergen.mueller@tu-dresden.de

1 Eine Poetik des Ausgleichs

„In der Hauptsache aber habe Sokrates sie dahin gebracht, zuzugestehen, daß ein- und derselbe Mann fähig sein sollte, Komödien und Tragödien zu schreiben“, so lautet der überraschende Schluss von Platons Dialog *Das Gastmahl*.² Die Forderung des Philosophen, Komödien und Tragödien zugleich schreiben zu können, lässt sich als Kommentar auf das zuvor Geschehene lesen, haben die Teilnehmer des Symposions doch verschiedene Theorien über die Liebe erörtert, bei der Sokrates unter Berufung auf die Priesterin Diotima Eros zum Mittler zwischen Gott und den Menschen erklärt. Plötzlich erscheint Alkibiades als letzter und ungebetener Redner des Gastmahls. Effektiv hebt sich der Inhalt seiner Rede von den Gedanken des Philosophen ab, wenn es heißt: „Ihr Männer seid begrüßt! Nehmt ihr einen schwerbetrunkenen Mann noch als Zechgenossen bei euch auf, oder sollen wir wieder abziehen [...]“³

Dem Tiefsinn aufsteigender Seelen steht die Rede eines Betrunknen gegenüber. Das hehre

Schauspiel wird vollends zur Komödie, wenn sich Alkibiades im platonischen Dialog nicht nur zu seiner Trunkenheit bekennt, sondern im Folgenden auch keinen Hehl daraus macht, dass er weniger nach dem Wesen der Liebe als vielmehr nach einem Liebhaber für die Nacht Ausschau hält. Und so beginnt ein Wettbewerb zwischen Sokrates und Alkibiades, die gleichermaßen um die Zuneigung Agathons buhlen und sich in ironischen Volten wechselseitig zu überbieten trachten.

Das Ende von Platons *Gastmahl* ist hochberühmt und so hat auch kein Geringerer als Anselm Feuerbach [Abb. 1] der beschriebenen Szene ein großformatiges Historienbild gewidmet. Dabei zeugt das turbulente Finale des Dialogs insofern von rhetorischem Kalkül, als das Pathos der Priesterin Diotima und ihre Definition der Liebe als Aufstieg der Seele zu Gott effektiv durch das furios-komische Ende des Textes konterkariert wird. Wenn Alkibiades im Unterschied zu den anderen Symposion-Teilnehmern nach einem erotischen Abenteuer sucht, erweist er alle Liebestheorie als lebensfern, erscheinen die zahlreichen Reden über den Eros doch blutleer und pathetisch. Mit Platons *Gastmahl* haben

² Schmidt-Berger (1985) Plato, Trinkgelage, St 202–223d.

³ Schmidt-Berger (1985) Plato, Trinkgelage, St 212c.



Abb. 1: Anselm Feuerbach (1871–1874): Das Gastmahl (nach Plato), zweite Fassung, Öl auf Leinwand, 400 x 750 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie – Nachweis: CC-BY-NC-SA © Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Klaus Göken, URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Anselm_Feuerbach_-_Das_Gastmahl._Nach_Platon_%28zweite_Fassung%29_-_Google_Art_Project.jpg [letzter Zugriff: 28.12.2020]

wir zu lernen: Keine Tragödie ohne Komödie.⁴ Der hier beschriebene Gegensatz und die damit einhergehende Frage nach dem Verhältnis von Ernst und Komik spielt für die Geschichte der Malerei eine bedeutende Rolle, denn seit der Renaissance wird die Historienmalerei als Äquivalent zur Tragödie allen anderen Gattungen vorgezogen.⁵ Im Rahmen der Historienmalerei werden Ideale formuliert, sie erzählt vom Opfermut der Helden. Mit diesem Erwartungshorizont der Historie in Bezug auf die spezifische Behandlung von Themen geht zugleich ihre Schwäche einher, die in vorhersehbarer Dramaturgie besteht.⁶

Parodien setzen eine solche Hierarchie voraus. Sie reagieren sowohl auf übertrieben pathetische Formulierungen als auch die inflationäre Verwendung von Themen und Motiven. Wenn keusche Nymphen zu Prostituierten oder Heroen zu raufenden Bauern werden, finden Perspektivwechsel statt, mit denen die erhaben-tragischen Vorbilder ins Komische gewendet und der Lächerlichkeit

preisgegeben werden. Als formale Grundfigur der Parodie ist deshalb die Inversion zu erachten, ihre Voraussetzungen sind die Gattungshierarchie und ein durch druckgrafische Medien zugänglicher Kanon. Die frühesten Parodien finden mit der Kunst Albrecht Dürers und Urs Grafts in der Zeit um 1500 statt.⁷ So soll im Folgenden gezeigt werden, wie im historischen Prozess Bildparodien darauf aufmerksam machen, dass sich Kunstwerke und ihre Wirkung verbrauchen. Bildgattungen und ihre Themen sind davon nicht ausgenommen.

Die Kultur der Renaissance bedeutet nicht nur die Wiedergewinnung der Antike, sondern auch eine Rückkehr des Lachens. Bildparodien und ihre Autoren sind Teil dieser Entwicklung, bei der falsches Pathos in Komik überführt und eine unvorhersehbare Wirkung angestrebt wird. Vor allem mit Erasmus' *Laus stultitiae* von 1511 geht für die bildende Kunst eine große Vorbildlichkeit einher. Dessen Werk zeichnet sich durch eine ironische Grundstruktur insofern aus, als es die Leser bewusst im Unklaren darüber lässt, was ernst und was scherzhaft gemeint sei.⁸ Dafür bedient sich der Rotterdamer der literarischen Gattung des

⁴ Mit weiterführender Literatur zur Rezeption von Alkibiades' *Silenen* in der Frühen Neuzeit vgl. Müller (1999) Das Paradox, S. 90–125.

⁵ Alberti (1877) *Della Pittura*, S. 116 und 118.

⁶ Zum Gattungsgefüge von hoch und niedrig und der Frage des materialen Decorum vgl. Raupp (1983) *Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei*, S. 401–418.

⁷ Müller (2009) *Der dritte Mann*, S. 35–44.

⁸ Könniker (1966) *Narrenidee*, S. 87–101.

paradoxen Enkomions, das uns auf Lukian zurückverweist, aber auch auf Horaz, der in seiner *Poetik* dazu rät, Ernst und Komik zu verbinden.⁹

Diese Gleichberechtigung von Tragödie und Komödie ist von zentraler Bedeutung, denn auch für die Entstehung der Bildparodie in der deutschen Renaissance lässt sich eine solche Verbindung von Ernst und Komik beobachten, die mit der ‚Wiedergeburt‘ der Komik und des Lachens zusammenfällt. Bereits in antiker Dichtungstheorie wird das Problem von unangemessener Wirkung und falschem Pathos benannt und vor der Gefahr des Abgleitens in belanglosen Kitsch gewarnt. Dem spätantiken Rhetoriklehrer, der unter dem Notnamen Pseudo-Longinus firmiert, verdanken wir einen kurzen Text über das Erhabene, in dem er vor allzu großer Stilisierung warnt, denn Überspanntes könne schnell ins Gegenteil umschlagen.¹⁰ Und so rät er, Erhabenes und Gewöhnliches zu mischen, da die „gewöhnliche Rede entschieden ausdrucksstärker als die feine“ erscheinen könne und überzeugender wirke.¹¹ Folgt man Longinus, schadet allzu bemühtes Pathos der Wirkung und muss vermieden werden.¹² Kunst solle wie Natur erscheinen. Dies könne jedoch nicht gelingen, wenn der Redner ängstlich darum bemüht sei, Fehler zu vermeiden. Korrektheit, so liest man, berge die Gefahr kleinlich zu wirken.¹³ Regeln verlangten notwendig die Überschreitung, das Erhabene die Ergänzung durch das Gewöhnliche, damit Kunst wie Natur erscheinen könne.

Parodien definieren sich durch Brüche. Sie verunsichern, indem sie das Bekannte ins Unerwartete und Fremde transformieren. Im Sinne einer Ästhetik favorisieren sie das Unvorhersehbare und öffnen die Augen für die Fragwürdigkeit des Saturierten. So geht mit den Anfängen der Parodie in der Renaissance das Ziel einher, den

Erwartungshorizont bestimmter Gattungen zu subvertieren. Parodien stellen semantische Kippfiguren dar, um die zitierten Vorbilder und deren Stil der Lächerlichkeit preiszugeben.¹⁴ In der maßgeblichen Definition durch Julius Caesar Scaliger in den *Poetices libri septem* wird die Parodie als ein ins Scherzhafte gewendeter Vortrag epischer Dichtungen definiert, bei dem ernste und komische Beiträge aufeinander folgen, wie es bereits Horaz in seiner *Poetik* fordert.¹⁵ Dem Pathos wird durch Komik ein Gegengewicht verliehen.¹⁶

Und so bleibt eine seit langem geltende Definition unzureichend, die Bildparodien lediglich als Wiederholung bei gleichzeitig kritischer Distanz zu fassen versucht, wie sie etwa Linda Hutcheon formuliert hat, wenn sie von einer „repetition with critical distance“ spricht.¹⁷ Hutcheons Formel bedarf insofern der Präzisierung, als sie nichts über die Funktionsweise der Bildparodie und noch viel weniger über deren kunsthistorische Anfänge aussagt. Warum entstehen Bildparodien und was ist ihre spezifische Leistung im ‚Konzert‘ invektiver Gattungen? Mit Parodien geht weniger eine Wiederholung als vielmehr eine Transformation einher, lässt sie das parodierte Werk doch unter der Bedingung eines neuen, zumeist komischen Kontextes erscheinen. Dabei können unterschiedliche Funktionen und Bezugs Ebenen differenziert werden. Erstens dient die Parodie dazu, das übertriebene Pathos einer Darstellung zu decouvrieren. Zweitens kann sie die Vorbildhaftigkeit bestimmter Sujets bestreiten. Drittens die behauptete Vorbildhaftigkeit einer bestimmten Zeit in Frage stellen, die als ‚klassisch‘ rubriziert wird, und deshalb genuine Eigenentwicklungen im Sinne einer eigenen Bildsprache blockiert. Viertens kann mit ihren Herabsetzungen die Forderung einer eigenen und zeitgenössischen Bildsprache einhergehen. In der Renaissance indizie-

9 Das paradoxe Enkomion war in jener Zeit eine geradezu modische Gattung und so schrieb der Nürnberger Humanist und Gräzist Willibald Pirckheimer in Anlehnung an Lukians *Lob der Fliege* ein *Lob der Gicht*, weshalb man vermuten darf, dass es keiner Theorie der Parodie bedurfte, sondern Inversionen im Sinne der Verkehrung von hoch und niedrig ein gebräuchliches Verfahren waren. Mit weiterführender Literatur zur Lukianrezeption bei Pirckheimer und Erasmus vgl. Zweimüller (2008) Lukian, S. 480.

10 Vgl. Longinus (1988) Vom Erhabenen, 38, 2.

11 Longinus (1988) Vom Erhabenen, 31, 1.

12 Vgl. Longinus (1988) Vom Erhabenen, 17, 1.

13 Vgl. Longinus (1988) Vom Erhabenen, 33, 2.

14 Der Verfasser hat verschiedene Versuche in Bezug auf das Problem der Bildironie geliefert. Vgl. zuletzt Müller (2015) Der sokratische Künstler.

15 Scaliger (1994-2011) *Poetices libri septem*, Bd. 1, lib. I, cap. XLII, 22-29. Bereits in der *De arte poetica liber* von Horaz wird ein Miteinander von Tragödie und Satyrspiel beschrieben. Vgl. Horaz (1957) *De arte poetica liber*, 220–250.

16 Vgl. die Einschätzung von Uwe Wirth, der die Parodie durch Imitation, Distanzierung und Opposition zur Vorlage definiert sieht. Wirth (2017) *Komik*, S. 26. Zur ernsten Parodie oder *parodia seria* vgl. auch: Robert (2006) *Nachschrift und Gegengesang*, S. 47–66.

17 Hutcheon (1985) *A Theory of Parody*, S. 6.

ren Parodien die Forderung eines Neubeginns. Sie stellen ein Argument für den Prozess der Modernisierung dar.

Die vorliegende Studie will dafür sensibilisieren, dass Bildparodien einen Zusammenhang von Ernst und Komik herstellen. Sie besitzen zunächst keine festgefügte Gattungsdefinition und realisieren sich aus Überdruß gegen eine allzu strenge Regelpoetik und ihre vorhersehbaren Kompositionen. Denn seit dem Quattrocento stehen Künstler unter dem Zwang zur Nachahmung der Antike. Mit dem normativen Charakter antiker Vorbilder gewinnt die Lehre der *imitatio artis* auch für die bildende Kunst Kontur, doch bedurfte es der druckgrafischen Verbreitung von Kunstwerken, um einen verbindlichen Kanon zu etablieren.¹⁸ Ein bedeutender Schritt dazu ist das Pontifikat von Julius II. in den Jahren 1503 bis 1513.¹⁹ Er macht Michelangelo und Raffael zu Hofkünstlern und baut eine mustergültige Antikensammlung im vatikanischen Belvedere-Garten auf.²⁰ Mit der Kanonisierung dieser berühmten Werke durch die zeitgenössische Kunstliteratur geht die Ausprägung ästhetischer Standards einher, die von europäischer Strahlkraft sind und denen sich auch die nordeuropäischen Künstler nur schwer entziehen können.²¹ Zudem steigt in den Städten nördlich und südlich der Alpen der Konkurrenzdruck, der auch Abgrenzung im Sinne der Herabsetzung von Gegnern fördert.

Keine andere Quelle führt uns den europäischen Horizont der bildenden Kunst jener Zeit besser vor Augen als Albrecht Dürers Tagebuch der niederländischen Reise von 1520. Es ist kaum zu glauben, mit welcher großen Zahl von Menschen unterschiedlicher nationaler Herkunft er es auf seiner Fahrt zu tun hat. Ebenso erstaunlich ist die Vielzahl der Kunstwerke, die Dürer zu Gesicht bekommt. Er trifft auf Humanisten, Theologen, Kaufleute und Künstler aus zahlreichen europäischen Ländern und das Tagebuch zeigt, wie empfänglich und offen der Nürnberger für alle diese Eindrücke ist. Auf der niederländischen Reise

ereignet sich alles mit großer Selbstverständlichkeit. Wenn es sich bei der Dürer-Klage und der darin vermittelten Furcht vor dem Tode Luthers um eine spätere Hinzufügung handelt, wie man heute glaubt, dann werden eigentlich keine dramatischen Irritationen oder Probleme der Kommunikation benannt. Lediglich von einem Beutelschneider ist die Rede, der seiner Frau die Börse gestohlen habe. Sogar das beim Glücksspiel verlorene Geld scheint unseren Reisenden nicht weiter zu beunruhigen.

Im Tagebuch erfährt der Leser, dass in Europa ein vielstimmiges künstlerisches ‚Konzert‘, aber auch ein Wettbewerb nationaler und regionaler Schulen stattfindet. Pflichtschuldig verweist der Nürnberger im Tagebuch auf Hinterlassenschaften der Antike, wenn er von einer kurzen Reise von Antwerpen nach Aachen berichtet und Säulen aus grünem und rotem Porphyrt erwähnt, die Karl der Große aus Rom dorthin hat bringen und einfügen lassen und die kunstgerecht „nach Vitruvius‘ schreiben“ gemacht seien.²² Auch Werke aus der Neuen Welt beeindrucken den Reisenden, wenn er angesichts von Objekten aus Südamerika sinniert, wie erfindungsreich doch der menschliche Geist sei. Zudem fällt seine Begeisterung für die altniederländische Malerei auf, wenn er die in Brügge von Roger (van der Weyden) gemalte Kapelle und Werke eines großen alten Meisters wie auch von Hugo (van der Goes) gesehen hat. Diese lange Aufzählung findet jedoch ihren Höhepunkt in der Nennung von Michelangelos *Brügger Madonna*.²³ Diese wenigen Hinweise machen die Offenheit Dürers deutlich, der historische und aktuelle Werke anderer Maler studiert und voll des Lobes für die Leistung der jeweiligen Künstler ist.²⁴

Die europäische Perspektive wird besonders deutlich, wenn Dürer beschreibt, dass der Raffael-Schüler „Thomas von Bologna“ ihn habe sehen wollen und ihm einen antiken goldenen Ring geschenkt habe.²⁵ Als Gegengabe erhält

¹⁸ Vgl. Höper (2001) Raffael und die Folgen, S. 163f.

¹⁹ Luther (1982) An den Christlichen Adel. Vgl. auch die klassische Studie zum Machtanspruch päpstlichen Mäzenatentums von Brummer (1970) *The Statue Court*.

²⁰ Zur Raffaelrezeption vgl. Daltrop (1987) *Antike Götterstatuen*.

²¹ Vgl. hierzu auch den instruktiven Beitrag von Buskirk/Kaschek (2013) *Kanon und Kritik*, S. 103–126.

²² Dürer (1956) *Tagebuch*, S. 159.

²³ „Darnach sahe ich das alawaser Marienbildt zu Unser Frauen, das Michael Angelo von Rohm gemacht hat.“ Dürer (1956) *Tagebuch*, S. 168.

²⁴ Die Reliquien der Hl. Ursula und ihr Grab besucht er ebenso wie er Dirnen in Goes beobachtet und sie in ihrer Tracht zeichnet.

²⁵ Vgl. Dürer (1956) *Tagebuch*, S. 158.

jener einige der besten Druckwerke Dürers.²⁶ Bei dem italienischen Künstler handelt es sich um Tommaso di Andrea Vincidor, der sich nach dem Tode seines Lehrers in Flandern aufhielt und einige Arbeiten im Stil der Hochrenaissance ausführte.²⁷ Dass Dürer in engen Kontakt mit „Thomas von Bologna“ stand, macht auch der Umstand deutlich, dass er ihn nur wenig später nach der ersten Begegnung noch einmal nennt, wenn es heißt: „Jch hab dem Thomas Polonius von Rohm mit dem kohl n conterfet.“²⁸ In der Forschung ist seit langem bekannt, wie sehr Raffael auf Motive des Nürnbergers zurückgegriffen hat, wie auch umgekehrt zentrale Werke des Italieners in der nordeuropäischen Grafik rezipiert wurden.²⁹ Bereits Vasari erwähnt in der Vita des Italieners, Dürer habe Raffael ein Selbstporträt zugesandt und im Gegenzug schickte jener dem Nürnberger Zeichnungen, „die Albrecht lieb und teuer waren.“³⁰ Die berühmte Albertina-Zeichnung zeigt dann auch ein für Raffael typisches Motiv aus der Seeschlacht von Ostia. Dürer selbst vermerkt auf dem Blatt, dass Raffael, der so hoch beim Papst in Achtung steht, diese Aktstudie gemacht und nach Nürnberg geschickt habe, um ihm seine „hand zw weisen“³¹.

Wie vorbildlich bestimmte Werke des Urbinate galten, macht die Rezeption seiner *Galatea* [Abb. 2] deutlich, die in jener Zeit unter anderem von Hans Holbein d. J., Lucas van Leyden, Heinrich Aldegrever, Dirck Vellert und Jan Gossaert rezipiert wurde. Wenn Dürer das Treffen mit dem Raffael-Schüler dazu nutzt, mit ihm seine Grafik zu tauschen, so wird deutlich, dass er um die Modernität und Geltung des italienischen Malers weiß und dessen Werke besonders schätzt. Zugleich ist es ihm darum zu tun, die Verbreitung seiner eigenen Werke in Rom als wichtigem Zentrum der italienischen Kunst zu gewährleisten. Mit der Kunst Raffaels und Dürers und ihrem wechselseitigen Einfluss wird deutlich, dass spätestens

in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die nationalen Kunstlandschaften durch die Druckgrafik europäisch rezipiert werden können. Besser als jede andere Quelle verdeutlicht dies Dürers Tagebuch, in dem immer wieder italienische, antike und niederländische Kunstwerke genannt und deren Bedeutung hervorgehoben werden.

Mag der Nürnberger Künstler in seinen Briefen aus Venedig an Willibald Pirckheimer auch den Neid der venezianischen Maler betont haben, so ist nun dessen Interesse an der Kunst Raffaels aufschlussreich. Spätestens ab 1500 ist es für einen Künstler von europäischem Rang nicht mehr möglich, die international relevante Kunst zu ignorieren und ausschließlich lokalen Traditionen anzuhängen. Im Laufe des 16. Jahrhunderts hat man es zunehmend mit Werken zu tun, die sich auf bekannte Vorbilder beziehen und mit einem kundigen Betrachter rechnen, der dies auch zu erkennen vermag.³² Zu ästhetischen Urteilen gelangt man von nun an über vergleichende Bewertungen. Dieser ‚Vergleichszwang‘ klassischer *Imitatio*-Lehre ist Nährboden parodistischer Kunstwerke, wenn sie die Bekanntheit von Werken nutzen, um diese herabzusetzen. So bildet sich im Norden ein ausgeprägter Sinn für ironisch gebrochene Zitate aus und in Opposition zu dem von der klassischen Kunsttheorie geforderten *decorum* kommt es dabei zu einer komischen Dissoziation von Form und Inhalt.³³

Doch bevor wir uns einer solchen ironischen Motivübernahme zuwenden dürfen, muss zunächst die klassische Form der Nachahmung verdeutlicht werden. Erst dann können wir den spezifischen Charakter der Abweichung angemessen verstehen. Unter den zahlreichen Galatea-Nachahmungen sei deshalb jene von Lucas van Leyden aus der Zeit unmittelbar nach 1513 genauer interpretiert [Abb. 3].³⁴ Der niederländische Künstler orientiert sich vor allem am Oberkörper der Nymphe und verändert das Vorbild zu einer Darstellung der tugendhaften Lucretia, was die Motivübernahme inhaltlich begründet. Auch Gesicht und wehendes Haar sind dabei nicht ohne

26 Dieser Eintrag findet eine Fortsetzung, wenn es heißt: „Jch hab dem Thomas Polonius ein ganczen truck geben, der mir durch jn ein' andern mahler gen Rom geschickt wurde, der mir des Raphaels ding dargegen schicken soll, am montag nach Michaelis 1520.“ Dürer (1956) Tagebuch, S. 158.

27 Unverfehrt (2006) Da sah ich, S. 87.

28 Dürer (1956) Tagebuch, S. 169.

29 Vgl. Quednau (1983) Raphael.

30 Vasari (2004), S. 61.

31 Dürer (1956) Tagebuch, S. 209.

32 Vgl. Pigman (1980) Versions of Imitation; Irle (1997) Der Ruhm der Bienen.

33 Müller (2005) Holbein und Laokoon; Müller (2006) Imitatio oder dissimulatio; Müller (2007) „Een antickse Laechon“.

34 Die vorherige Anverwandlung durch Raimondi sei außer Acht gelassen.



Abb. 2: Marcantonio Raimondi (nach Raffael) (1515–16): Triumph der Galatea, Kupferstich, 40,3 x 28,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv.-Nr. RP-P-OB-12.139 – Nachweis: Public Domain (Amsterdam, Rijksmuseum)



Abb. 3: Lucas van Leyden (um 1515): Lucretia, Kupferstich, 11,7 x 7,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 2018.108 – Nachweis: Public domain (New York, Metropolitan Museum of Art)

Eindruck auf van Leyden geblieben. Entscheidend ist jedoch die Wahrung des Dekorums, die ‚hohe Form‘ bleibt dem würdevoll-erhabenen Inhalt vorbehalten, wenn aus Galatea Lucretia wird. Vergleicht man Vorbild und Nachahmung, steigert der Niederländer sogar noch einmal den ästhetischen Charakter des Vorbilds ins Heroische. Van Leydens Lucretia-Darstellung erzielt einen monumentalen Eindruck dadurch, dass die Länge der Figur nahezu der Höhe des Kupferstichs entspricht. Plastisch tritt sie uns entgegen, lässt der Künstler den hinter ihr befindlichen Raum doch nicht besonders tief erscheinen. Jede Bewegung findet notwendig nach vorn aus dem Bild heraus statt. Sodann wird die ästhetische Grenze durch die angedeutete Stufe und den Fuß der jungen Frau betont. Deren bevorstehender Selbstmord

lässt sie in den Raum des Betrachters stürzen. Dies deutet bereits der vornübergebeugte Körper an, dessen Sturz wir geradezu antizipieren können. Der himmelnde Blick der Nymphe wird in heroische Opferbereitschaft uminterpretiert, was durch die vor Schmerz geschlossenen Augen zum Ausdruck gebracht wird.

Wenn nun auf eine Darstellung Urs Grafs hingewiesen wird, so ist diese schon insofern erwähnenswert, als sie den künstlerischen Wettstreit am Beginn der Frühen Neuzeit deutlich spürbar werden lässt und eine der frühesten Parodien überhaupt darstellt verkörpert. Grafs kleine, nur 140 x 72 mm messende Radierung *Dirne, die sich ein Bein entblößt* [Abb. 4] ist in das Jahr 1513 datiert und man wird sagen dürfen, dass das Monogramm des Künstlers größer ausgefallen ist, als es notwendig gewesen wäre. Folgt man der Jahreszahl, würde es sich um die älteste datierte Radierung der Kunstgeschichte handeln. Allerdings ist vermutet worden, dass Graf sein Werk absichtlich um zehn Jahre vordatierte, um Konkurrenten wie Daniel Hopfer und Albrecht Dürer ihre Führungsrolle streitig zu machen.³⁵

Jedenfalls ist es der Schweizer, bei dem wir sehr früh im Medium der Druckgrafik eine kritische Auseinandersetzung mit dem Kunstideal der *imitatio artis* finden. Graf zeigt eine Dirne, die ein Bein entblößt hat, um ihre körperlichen Vorzüge zu inszenieren. Dies gilt ebenso für ihren Busen, der dem männlichen Betrachter feilgeboten wird. Dass es sich um eine für die Frau kompromittierende Szene handelt, macht auch der Umstand deutlich, dass sich im Waschzuber kein Wasser befindet. Sie gibt also nur vor, als würde sie sich waschen, ihre eigentliche Absicht ist es, zu verführen. Dies vergegenwärtigt uns auch der Ort, befinden wir uns doch jenseits der Brücke vor den Toren der Stadt. Der gesamte Auftritt der jungen Frau lässt an ihrer Identität keinen Zweifel. Man achte auf die geschlitzten Ärmel ihres Kleides und ihren übertriebenen Hut. Schließlich werden wir über deren wahren Charakter durch den Schlag Schatten an der rechten Wand informiert, erkennen wir in diesem doch eine hässliche alte Frau.

Für die Gestaltung seiner Figur greift auch Graf auf das berühmte Galatea-Motiv Raffaels [Abb. 2] zurück. Erst im direkten Vergleich sieht

³⁵ Eine Auflistung der entsprechenden Untersuchungen findet sich in: Müller (2001) Urs Graf, S. 291f.

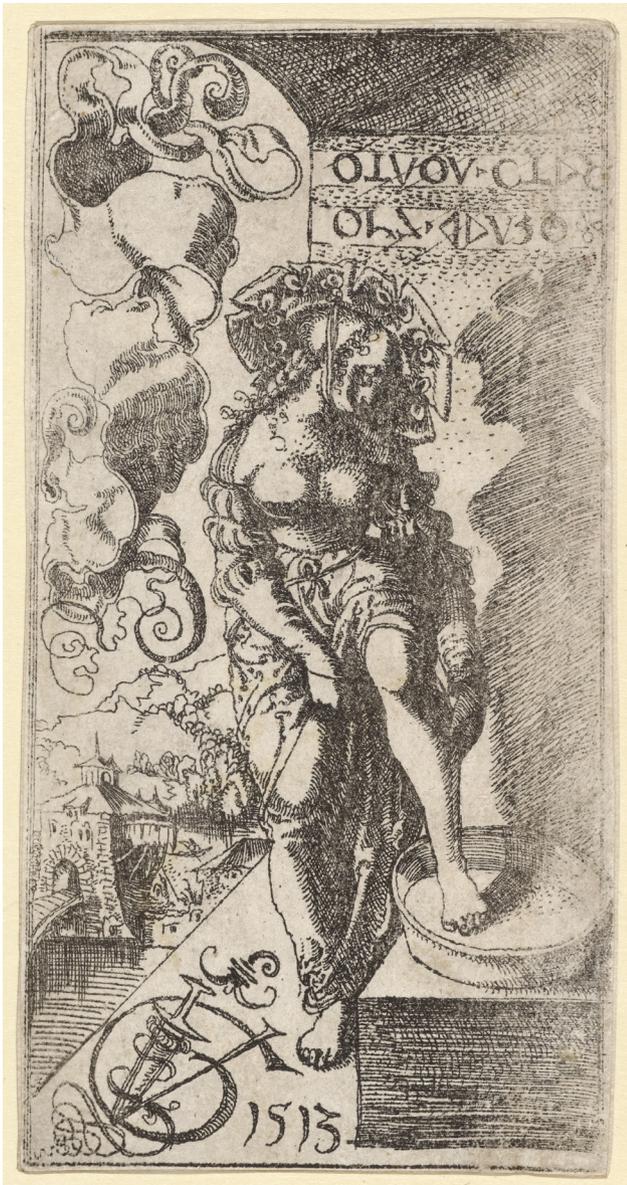


Abb. 4: Urs Graf (1513[23]): Dirne, die sich ein Bein entblößt, Radierung, Unikat, 14 x 7,2 cm, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X.2293 – Nachweis: gemeinfrei (Kunstmuseum Basel)

man die Umkehrungen, die der Künstler vornimmt. Aus einer keuschen Nymphe, die sich dem Werben Polyphems entzieht, wird eine Prostituierte, die versucht, unsere Aufmerksamkeit zu erregen. Aus einer Armhaltung, die ursprünglich dazu diente, den Busen zu kaschieren, wird die offenherzige Präsentation einer barbusigen jungen Frau. Und aus dem himmelnden Blick, der sich dem Betrachter entzieht, wird ein freizügiges Angebot.³⁶ Galatea wird bei Graf als Teil des All-

tags begriffen. Sie erhält das Gewand einer Dirne und macht dem männlichen Kunden Avancen. Sie ist käuflich, ihre Dienste sind nichts Besonderes. Der Künstler steuert einer literarischen Aufwertung des Motivs entgegen. Er aktualisiert dadurch eine Variante, welche die Begegnung mit der Dirne zur Begegnung mit Frau Welt werden lässt. Grafts Darstellung ist eine verkappte Mundus-Allegorie. Die notwendige Verwiesenheit auf die Sünde ist ein strukturelles Element seiner Kunst. So wie in der Mundus-Allegorie der Mensch in der lasterhaften Welt gefangen ist und ihr nicht entkommen kann, so stellt Grafts Prostituierte den Betrachter nicht mahnend vor eine Entscheidung, sondern behauptet seine unausweichliche Verführbarkeit durch die Sinne. Schönheit ist das Lockmittel und keine ästhetische Größe der Kunsttheorie. Graf bezieht sich nicht mehr in positiver Hinsicht auf Vorbilder, deren ästhetische Geltung er in Anspruch nimmt. Vielmehr stellt er deren Anspruch in Frage.

Raffael bildet keinesfalls ein immerwährendes Modell, sondern ist selbst historisch. Kunst wird nicht mehr auf das Absolute, sondern auf die Gegenwart bezogen, womit ihre Aufgabe neu bestimmt ist. Sie soll Aussagen über den gegenwärtigen Zustand menschlicher Existenz machen. Gerade im Sinne solcher Techniken der Delegitimation, wie wir sie im inversen Raffael-Zitat entdecken können, zeigt sich der extreme Konkurrenzdruck. Wenn Graf auf große Vorbilder zurückgreift, um diese in unpassende Kontexte zu überführen, entkoppelt er Form und Inhalt. Er zeigt in ironischer Form, dass Schönheit eben nicht Ausdruck von Wahrheit ist, sondern bloßer Schein. Schönheit beschreibt nicht das Wesen einer Sache oder Person, sondern deren verführerisches Potential. Deshalb stellt er die Welt als Hure dar, deren Schönheit nicht Wahrheit, sondern Ausschweifung verspricht.

Grafts Parodie ist Ausdruck einer absichtsvollen Verkehrung und Dehierarchisierung, wird doch das Hohe niedrig, das Klassische alltäglich und das vermeintlich Erhabene profan.³⁷ Er

³⁷ Dass Urs Graf mit dem italienischen Vorbild vertraut war, belegen weitere Darstellungen, die Gesten und Haltung der *Galatea* variieren. Dabei muss die Federzeichnung einer *Törichten Jungfrau* aus dem Jahre 1513 erwähnt werden, die mit ihrer Beinstellung und dem ausgestreckten Arm Elemente des *Galatea*-Motivs nutzt, des Weiteren eine undatierte Darstellung der *Fortuna als Dirne*, die einmal mehr

³⁶ Vgl. Müller (2015) *Die Welt als Bordell*, S. 33.

kündigt das hergebrachte Modell künstlerischer *imitatio* auf. Sowohl die moralische Exempellehre als auch künstlerische Formen der Nachahmung werden hinterfragt. Galateas Keuschheit wird ins Lächerliche überführt, ihre Gesten und Gebärden erscheinen ordinär, und die Autorität dieses Vorbilds wird insofern angegriffen, als das entsprechende Zitat in einen unpassenden und moralisch fragwürdigen Kontext überführt ist. Die Herabsetzung von Raffaels Galatea-Motiv verfolgt dabei eine mehrfache Stoßrichtung: Sie wendet sich erstens gegen die gleichermaßen noble wie idealistische Zurschaustellung des Keuschheitsideals. Zugleich wird zweitens der ‚Papstkünstler‘ Raffael als Vorbild zurückgewiesen und schließlich wird drittens eine Kunst abgelehnt, die sich der Nachahmung bewährter Muster verpflichtet fühlt. Parodien wenden sich gleichermaßen gegen kanonisierte Werke und den Prozess der Kanonisierung, wobei sie sowohl ironisch als auch höhnisch ausfallen können.

2 Anfänge des Gegengesangs

Wir wollen zu Dürers Tagebuch der niederländischen Reise zurückkehren, bei der seine Schilderung der Geschenke von Kupferstichen und Holzschnitten an Gastgeber und Freunde ein Leitmotiv darstellt. Dass Ehre und Gastfreundschaft es verlangen, auf eine Gabe mit einer Gegengabe zu reagieren, ist nicht weiter erstaunlich.³⁸ Man kann sich fragen, ob er die Themen seiner Holzschnitte und Kupferstiche in Bezug auf die jeweilige Person mit einer bestimmten Absicht auswählt. Dies ist schon allein deshalb schwierig zu beantworten, als er immer mehrere Arbeiten zugleich verschenkt. Einmal überreicht er ausschließlich Kupferstiche mit religiösem Inhalt, was offensichtlich mit dem Adressaten zu tun hat, der Kleriker war. Dürers Geschenke dienen der Verbreitung exemplarischer Werke und führen

das Motiv der keuschen Nymphe in sein Gegenteil wendet. Prominent weiß der Künstler auf der Kugel sein Monogramm zu inszenieren und die mondän erscheinende Prostituierte in Szene zu setzen. Um die Behauptung, dass die ganze Welt durch die Dirne Fortuna regiert wird, zu belegen, spielt Graf nicht nur mit dem Raffael-Motiv, sondern auch mit dem Überschau- und Wolkenmotiv aus Dürers *Nemesis*.

38 Pfisterer (2009) Lysippus und seine Freunde.

zugleich die Bandbreite seines Schaffens vor Augen. Entsprechend werden Arbeiten wie der *Hieronymus im Gehäus*, die *Apokalypse*-Serie oder das *Marienleben* ebenso wie die Allegorie der *Melancholie* überreicht.

Indes finden sich fünf Arbeiten, die neuerer Produktion entstammen: Eine *Stillende Maria*, eine weitere, *von einem Engel gekrönt*, *Maria mit dem Wickelkind*, einen *Hl. Antonius* und die *Marktbauern* [Abb. 5]. Zweimal verschenkt der Künstler diese Arbeiten zugleich, wenn es heißt: „Jch hab die 4 neuen stücklein dem Peter Wolfgang geschenckt.“ Oder auch: „Jtem dem Alexander, goldtschmied, hab ich geschickt die 4 neuen stuck.“³⁹ Offensichtlich war es dem Künstler wich-

39 Dürer (1956) Tagebuch, S. 152.



Abb. 5: Albrecht Dürer (1519): Der Marktbauer und sein Weib, Kupferstich, 11,5 x 7,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 19.73.101 – Nachweis: Public domain (New York, Metropolitan Museum of Art)

tig, auch aktuelle Arbeiten zu präsentieren. Unter diesen Kupferstichen fallen die *Bauern*, womit das tanzende Paar und der Dudelsackpfeifer gemeint sind, und die *neuen Bauern*, also die *Marktbauern*, insofern auf, als es sich bei ihnen um das einzige Werk der Genrekunst handelt, das im Tagebuch Erwähnung findet. So liest man dort: „Item mehr hab ich geschenkt Herr Jacob Panision ein guts gemaltes Veronicae Angsicht, ein Eustachius, Melancholei und ein sitzenden Hieronymum, S. Antonium, die 2 neuen Marienbilder und den neuen Bauren.“

Doch warum hat es Dürer unternommen, neben solch berühmten Werken wie der *Melancholie* auch den *neuen Bauern* zu überreichen, der nur ein Jahr vor Reiseantritt entstanden war? Bekanntlich knüpft das Werk an die beiden im Jahre 1514 entstandenen Kupferstiche an, die ein



Abb. 6: Albrecht Dürer (1514): Das tanzende Bauernpaar, Kupferstich, 11,8 x 7,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 33.79.1 – Nachweis: Public domain (New York, Metropolitan Museum of Art)

tanzendes Bauernpaar und einen *Dudelsackpfeifer* [Abb. 6 und 7] darstellen. Offensichtlich wollte der Nürnberger nicht nur mit ernsthaften Allegorien, Historien- oder Heiligenbildern glänzen, sondern auch mit einem Beispiel der Genrekunst. So macht Dürer für sich geltend, Ahnherr und Wegbereiter dieser neuen Kunstform zu sein.⁴⁰ Wie schon für die beiden ersten *Bauern*-Kupferstiche nutzt er ein kleines Format. Zugleich ist die Strichführung bei diesen Arbeiten von einer solchen Präzision, dass er sein handwerkliches Können vor Augen führt. Technischer Aufwand und künstlerische Ambition verhalten sich umgekehrt proportional zum schlichten Inhalt.

Mit seiner Darstellung der *neuen Bauern* liefert der Künstler ein laszives, nicht um Zoten verlegenes Werk. Ein junger Mann steht breitbeinig da und weist eine ältere Frau zurück, die ihm ein sexuelles Angebot gemacht hat, worauf uns die beiden Hähne verweisen.⁴¹ Mit seiner Linken hält der junge Mann seine Mütze und würdigt die Frau keines Blicks. Das Thema der ungleichen Liebhaber ist gängig und geht mit der Gegenüberstellung von Alt und Jung einher, wie uns ein Werk [Abb. 8] des Meisters „b x g“ vor Augen führen kann.⁴² Hier wird eine ähnliche Szene entworfen, erkaufte sich die Alte doch Zärtlichkeiten gegen Geld und streicht dem jungen Mann ums Kinn, der ihren Busen berührt. Wie bereits mit seinem Kupferstich des *Dudelsackpfeifers*, der als ‚Gegengesang‘ ein berühmtes Werk des antiken Bildhauers Praxiteles [Abb. 9] parodiert, besteht auch hier die eigentliche Pointe darin, dass Dürer mit dem *Bauern*-Kupferstich eine parodistische Absicht verfolgt und auf das antike Motiv eines römischen Feldherrn zurückgreift, wie er sich auf dem Ranuccini-Sarkophag [Abb. 10] findet und das er ins Komische wendet.

Dürers Kupferstiche wenden sich an ein elitäres Publikum von Sammlern und Humanisten, die mit ironischen Verkehrungen von Werken vertraut sind. Gerade im Umfeld des Nürnbergers dürfen wir dies vermuten, hat Willibald Pirckheimer doch

⁴⁰ Und dies nicht ganz zu Unrecht, wenn man sich mit dem Badethema seinen zweiten großen Beitrag zur Genrekunst vor Augen führt. Dies betrifft das *Männerbad* sowie *Frauenbad*, aber auch Aktstudien, die mit dem Genrethema zusammenfallen.

⁴¹ Vgl. Grimm (1854–1961) Deutsches Wörterbuch 10, Sp. 161.

⁴² Raupp (1986) Bauernsatiren, S. 47



Abb. 7: Albrecht Dürer (1514): Der Dudelsackpfeifer, Kupferstich, 11,6 x 7,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 19.73.103 – Nachweis: Public domain (New York, Metropolitan Museum of Art)

ein paradoxes Enkomium in der Nachfolge von Erasmus verfasst und stand mit dem Rotterdamer in engem Austausch. So spottet der nordeuropäische Künstler nicht nur über klassische Vorbilder, sondern zeigt auch seine Vertrautheit mit diesen. Parodien zehren von der Berühmtheit ihrer Vorlagen. Dabei versteht es sich von selbst, dass in einem solchen System die ästhetischen Effekte umso inflationärer werden, je häufiger bestimmte Werke nachgeahmt werden, wie uns ein Blick auf die Rezeption der Praxiteles-Skulptur in der italienischen Kunst des Quattrocento zeigen könnte.

Wer über die Bedeutung von ‚Gegengesängen‘, wie die wörtliche Übersetzung von Parodie lautet, in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts nachdenkt, muss Werke als Teil einer ästhetischen Ökonomie denken, bei dem die Gemälde und Grafiken keinen Wert an sich besitzen, son-

dern sich ein solcher im Laufe ihrer Rezeption verändert. Bilder oder Skulpturen können Teil eines inflationären Prozesses werden, wenn sie allzu häufig als Vorbild zum Einsatz kommen. Parodien sind Indikatoren einer solchen Inflation, mit der die ‚Entwertung‘ ästhetischer Wirkung einhergeht. Sie denunzieren nicht nur falsches Pathos, sondern markieren auch die „Verbrauchtheit“ bestimmter Motive oder Stile.⁴³ In diesem Sinne bedient sich die Parodie von Anfang an der Verbindung, Aufhebung und in Teilen der Umkehrung von hoch und niedrig, Ernst und Komik. Dabei gibt der Begriff des ‚Gegengesangs‘ keinerlei Auskunft über den Grad an Ablehnung gegenüber der Vorlage, der durchaus extrem und höhnisch ausfallen kann, wie es das Beispiel von Urs Graf gezeigt hat. Parodien können sich gleichermaßen Werken oder Stilen im Sinne ihrer personalen Urheber widmen. Sie verfolgen dabei immer auch eine kunsttheoretische Absicht und attackieren das Verfahren unkritischer oder falscher Nachahmung und sind damit per se selbstreflexiv.

Dies wollen wir uns an einem weiteren Beispiel vor Augen führen. Unter den zahlreichen Motivadaptionen Sebald Behams, die ihre Vorbilder in unflätiger Weise rezipieren und abwerten, zählt seine Allegorie der *Nacht* [Abb. 11] zu den eindrucklichsten. Der Kupferstich, der seinen Titel einer Inschrift am unteren Bildrand verdankt, überrascht vor allem durch seine sexuelle Freizügigkeit.⁴⁴ Vor einem Fensterausschnitt, der einen Nachthimmel zeigt, liegt eine unbedeckte Frau auf ihrem Bett, an dessen unterem Ende wir noch die fortgeschobene Decke erkennen können. Die unregelmäßig bauchigen Formen der Kissen korrespondieren mit den Rundungen der Figur und an der vorderen Bildgrenze befinden sich das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl 1548. Im oberen Aufsatz des Bettes ist eine lateinische Inschrift zu lesen: „Nox et amor vinvmqve nihil moderabile svadent“ – „Nacht und Liebe und Wein raten mir, alle Mäßigung zu vergessen.“ Der lateinische Vers bezieht sich auf Ovids *Amores*, wie schon mehrfach festgestellt wurde.⁴⁵

⁴³ Freund (1981) *Die literarische Parodie*, S. 2.

⁴⁴ Hierzu Müller/Schauerte (2011) *Die gottlosen Maler von Nürnberg*, S. 153.

⁴⁵ Beham könnte sich bei seiner Verwendung des Ovid-Verses einer Schrift Sebastian Francks bedient haben. In seinem erfolgreichen Traktat *Von dem grewlichen laster*



Abb. 8: Meister bxg (um 1475): „Ungleiches Liebespaar“, Kupferstich, 8,3 x 5,9 cm, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes – Nachweis: Raupp 1986, S. 47

Die Protagonistin des Blatts scheint der impliziten Warnung des Zitats Folge zu leisten, hat sie sich doch in entspannter Haltung und kompromittierender Pose ausgestreckt, wobei sie den Blick auf ihre Scham freigibt. Es handelt sich um Pornografie, wenn man darunter versteht, dass die Frau in die imaginäre Verfügungsgewalt eines männlichen Betrachters gegeben wird.⁴⁶ Beham wählt eine geschickte Komposition, hat er doch den vorderen und hinteren Teil des Bettes parallel zur Bildgrenze angeordnet, sodass der Körper der Schlafenden trotz der extremen Perspektive besonders plastisch erscheint. Zusätzlich positio-

der *trunckenheit* aus dem Jahre 1531 zitiert der Theologe den genannten Vers als Marginalie und übersetzt ihn ins Deutsche, um vor den sinnlichen Verführungen der Welt zu warnen, die zumeist durch den Alkohol („vinumque“) veranlasst würden. Vgl. Müller/Schauerte (2011) *Die gottlosen Maler von Nürnberg*, S. 153.

46 Zur Pornografie in der Frühen Neuzeit vgl. Findlen (1994) *Humanismus*. Zu gleichzeitigen Entwicklungen in der norddeutschen Druckgraphik vgl. Levy (1988) *The Erotic Engravings*.

niert er den Betrachter in der Bildachse und lässt ihn hierdurch zwangsläufig auf das Geschlecht der Frau blicken. Das Perfidie der Komposition besteht darin, dass die Figur ihr übergeschlagenes Bein schon im nächsten Moment auf das Bett setzen könnte. Es fällt auf, dass die Anatomie ihres Körpers nicht korrekt dargestellt ist. Der linke Arm ist zu klein. Auch die Abfolge von Gesäß, Oberkörper und Kopf weiß der Künstler nicht überzeugend wiederzugeben. Dem Bild liegt also keineswegs eine Naturstudie zugrunde.⁴⁷

Stattdessen erkennt der gebildete Betrachter, dass Beham sich für seine Darstellung auf ein berühmtes Kunstwerk bezieht, das von ihm parodiert wird. So hatte Michelangelo für die Medici-Grabmäler in der Neuen Sakristei in Florenz allegorische Figuren gestaltet, die ihn ähnlicher Position die Tageszeiten verkörpern sollten [Abb.12]. Dabei erinnern die Haltung und der aufgestützte Arm von Behams Schlafender an Michelangelos Darstellung der *Nacht*, deren Körper er uns allerdings nicht, wie in der Medici-Kapelle, im Profil, sondern en face präsentiert.⁴⁸ Auch das Motiv des übergeschlagenen Beines verweist auf ein Detail des Grabmals, nunmehr jedoch auf die männliche Allegorie des *Abends*, welche der *Nacht* gegenübergestellt ist.⁴⁹ Einen weiteren Hinweis hat Beham durch die michelangelesken Architekturelemente der Voluten gegeben, die er in seine Komposition etwa bei der Gestaltung des Bettes integriert hat.

Behams Dramaturgie ist perfide. Dem Wunsch, der jungen Frau in sexueller Hinsicht habhaft zu werden, kann sich der männliche Betrachter nur schwerlich entziehen. Erst auf den zweiten Blick entdeckt man, dass sich der lateinische Vers und die damit verbundene Aufforderung zur Mäßigung auch auf den Akt des Betrachtens bezieht. Das Sehen wird zur Herausforderung und erscheint in seiner erotischen Attraktivität unbeherrschbar. Nur schwerlich lässt sich der sexuellen Begierde Einhalt gebieten. Mehr noch, der Künstler führt uns anschaulich vor Augen, wie wir durch die

47 Dennoch war diese Komposition derart erfolgreich, dass sie von Heinrich Aldegrever wenig später nahezu identisch wiederholt wurde.

48 Michelangelo (um 1526/1531) *Die Nacht*. Immerhin ist das prominente Motiv der Anordnung von Po und Bein, wie es Michelangelo auch bei seiner Gestaltung der Leda verwendet, nahezu wörtlich übernommen.

49 Michelangelo (um 1526/1531) *Der Abend*.

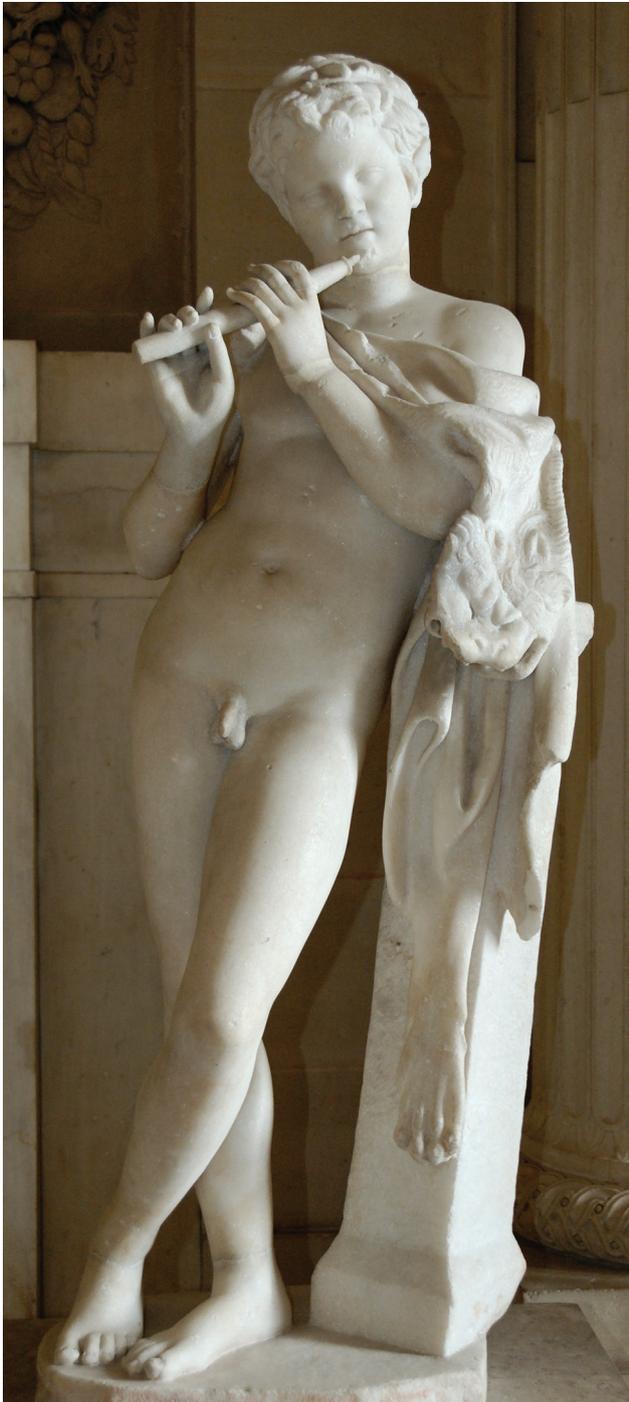


Abb. 9: Praxiteles: Flötespielender Satyr, Marmor, 132 cm, Paris, Musee du Louvre, Inv. Nr. MA 594 – Nachweis: gemeinfrei (Marie-Lan Nguyen), URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/Satyr_playing_flute_Louvre_MR187.jpg [letzter Zugriff: 28.12.2020]

Gelegenheit verführt werden. Interessant ist der erzählerische Rahmen, der uns die nächtliche Stille hinzufügen lässt. Die vermeintliche Allegorie der Nox wird zur Verführerin. Es bedarf der Tugend, sie zu überwinden. Der Künstler weiß die Verlo-

ckung dabei eindringlich zu inszenieren, indem er die Sexualität implizit andeutet, ohne sie letztlich zu zeigen. Diese Sexualisierung sei als Akt und Dramaturgie der Überwältigung verstanden. Wir können uns aus dem sexuellen Phantasma nicht lösen. Es bindet alle Aufmerksamkeit und macht das michelangeleske Vorbild unsichtbar.

Parodien bedürfen innerbildlicher Markierungen und Perspektiven, um uns das Vorbild finden zu lassen. Auf anspruchsvolle Weise werden Motive dabei de- und refiguriert. Obwohl der Künstler zahlreiche Bildmotive der Vorlage in seinen Kupferstich übernimmt, wird seine Parodie nicht von jedem Betrachter entdeckt worden sein. Der Künstler spielt mit der Entrüstung des Rezipienten, der sich als Banause entlarvt sehen muss. Zugleich beschädigt das Blatt die Wertschätzung Michelangelos in extremer Weise, dessen Vorlage sich so umstandslos in einen pornografischen Kontext überführen lässt.⁵⁰ In diesem Zusammenhang sei auf die Bösartigkeit verwiesen, mit der hier ein berühmtes Kunstwerk denunziert wird. Beham zitiert und macht sein Zitat zugleich unsichtbar, wenn er die Perspektive auf die weibliche Figur um 90 Grad dreht. Dann wieder hebt er die Identität des Zitats insofern hervor, als er verschiedene Details nutzt, die unsere Vermutung eines Michelangelo-Bezuges absichern könnten. Dies beginnt mit dem Titel und setzt sich mit dem Bett und den Voluten fort, die auf den Katafalk verweisen.

Die unerwartete Entdeckung des Zitats zeitigt eine wichtige Konsequenz. Je plötzlicher sich das Bildgeschehen im Laufe der Betrachtung als Parodie und Verkehrung offenbart, desto überraschender, schockartiger oder witziger gestaltet sich die Rezeption. Würde man das Vorbild sofort erkennen, wäre man allenfalls amüsiert; stellt es sich im Laufe der Betrachtung jedoch plötzlich und als Kippeffekt ein, wird man überwältigt. Das Erkennen des Zitats wird zur eigentlichen Pointe.⁵¹ In einem emphatischen Sinne geht mit dem Witz eine Überwältigungsleistung des Bildes einher. Das Verbergen des Vorbilds und der Grad der Komik stehen also in einem ursächlichen Zusammenhang

⁵⁰ Die in der älteren Forschung geäußerte Behauptung, Beham sei 1529 wegen Pornografie aus der Stadt verwiesen worden, hält keiner Prüfung stand. Vgl. hierzu Müller/Küster (2011) *Der Prediger als Pornograf*, S. 20.

⁵¹ Cicero (1976) *De Oratore*, II, 216–290, bes. 269–270.



Abb. 10: Der Sarkophag Rinuccini eines römischen Feldherrn, um 200 n. Chr., Marmor, aus Empoli in der Toskana, Länge 212 cm, Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Inv. Nr. 1987,2 – Nachweis: Blome, Peter (1990): Der Sarkophag Rinuccini. Eine unverhoffte Wiederentdeckung, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 32. Bd., S. 35–68, S. 36.

und verlangen vom Künstler ein genaues Abwägen. Das Pathos michelangelesker Kunst, seine sogenannte *terribilità*, wird der Lächerlichkeit preisgegeben und löst sich in Luft auf.

Ein weiteres Werk Behams, das ähnlich funktioniert und der Drastik der *Nacht* in nichts nachsteht, ist die sogenannte *Vanitasallegorie* [Abb. 13]. Der Kupferstich aus dem Jahr 1529 ist oben links mit Jahreszahl und Monogramm versehen.⁵² Wir erblicken ein nacktes Paar, das einander sexuell zugetan ist. Die junge Frau fasst dem jungen Mann mit ihrer linken Hand an den Penis und mit ihrer rechten an die Schulter, während seine rechte Hand ihr Geschlecht berührt und dabei eine Ficusgeste vollführt. Beide schauen einander an und befinden sich in einem labilen Gleichgewicht, ganz so, als würden sie sich im nächsten Moment bewegen, um einander zu umarmen. Hinter dem jungen Mann befindet sich der Tod als Knochenmann, der jenen an der Hüfte berührt. Außerdem sehen wir einen Knaben, der sich rechts des jungen Mannes befindet, von diesem am Kopf berührt wird und sich mit seiner Linken auf einem Sack mit Geld abstützt. Auf der

⁵² Beham (1529) Tod und laszives Paar. Vgl. dazu Müller/Schauerte (2011) Die gottlosen Maler, S. 154–155; Mentzel (2015) Zwischen Obszönität und Ideal, S. 391–393, S. 411.

gegenüberliegenden Seite ziert eine Schrifttafel das Bild, die uns über die Unabwendbarkeit des Todes belehrt: „MORS ULTIMA LINEA RERUM.“

Das Thema des vom Tod überraschten Liebespaares ist konventionell. Ob in Totentanzfolgen oder als Einzelbild gehört es in den ästhetischen Grundwortschatz der Reformationszeit.⁵³ Allerdings ist die sexuelle Drastik alles andere als gewöhnlich. Im Gegenteil ist diese fast schon als provokativ zu bezeichnen. Einmal mehr erscheint der allegorische Charakter wie ein Vorwand für ein gewagtes Unternehmen. Auffällig ist die Schönheitliche Inszenierung des männlichen Körpers. Im entspannten Kontrapost steht er da. Seiner Darstellung gilt offensichtlich die Aufmerksamkeit des Künstlers. Darüber hinaus fällt auf, dass sich sein Glied im absoluten Bildzentrum findet. Unklar ist, wie man das Verhältnis des Mannes und des Knaben zu beurteilen hat. Wird hier ein Zusammenhang zwischen dem Geldsack und dem männlichen Geschlecht nahegelegt? Am plausibelsten ist, dass es sich hier um das Thema käuflicher Liebe handelt. Also nur, solange der Mann über das nötige Geld verfügt, wird ihm die junge Frau zu Diensten sein. Die Ficusgeste erlaubt viele Assoziationen, die sich auf den Geschlechts-

⁵³ Vgl. hierzu u.a. Mezger (1991) Narrenidee, S. 419–466.



Abb. 11: Sebald Beham (1548): Die Nacht, Kupferstich, 110 x 78 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-4601 – Nachweis: Public domain (Amsterdam, Rijksmuseum)



Abb. 12: Michelangelo (um 1526–1531): Grabmal Giuliano de' Medici (mit den allegorischen Figuren von Nacht und Tag), Marmor, 7,90 m, Florenz, San Lorenzo, Neue Sakristei – Nachweis: Wallace, William (1999): Michelangelo, Köln, S. 107

akt beziehen lassen. Insgesamt besticht die Darstellung Behams durch die Spannung von Obszönität und Eleganz, wenn man die überzeugenden Standmotive des Paares in Augenschein nimmt.

Auch für diese Allegorie lässt sich ein Vorbild finden, das Marcantonio Raimondi im Kupferstich reproduziert hat. Es zeigt einen Triumph [Abb. 14], bei dem man im Hintergrund einen Wagen mit Standarten und Trophäen erkennt. So behandelt der Kupferstich vermutlich das antike Thema der *Hochzeit von Alexander und Roxane*. Unter den vielen Figuren entdeckt man im Vordergrund ein junges Paar, das Sebald zu seiner Darstellung inspiriert haben wird. In Raimondis Kupferstich handelt es sich um einen schönen Krieger mit Helm, der im Unterschied zu allen anderen dargestellten Personen nackt geschildert wird. Er steht auf den Waffen und Schilden der besiegten Feinde. An seiner Seite sieht man eine junge Frau, die sich ihm liebevoll zuwendet. Sie hat

seinen rechten Unterarm ergriffen, während er freundlich einem knienden Knaben den Kopf hält. Auch rechts von ihm befindet sich ein Kind, das voranschreitet, um sich dem Sieger zuzuwenden. Aus dem Ensemble dieser Gesten und Personen baut Beham seine Komposition auf. Er übernimmt wörtlich das Standmotiv des jugendlichen Helden, das Gleiche gilt für den Griff an die Stirn des Knaben. Dabei tauscht er die beiden Jungen aus und überträgt die Geste von der rechten auf die linke Hand. Was Beham inspiriert hat, ist im italienischen Vorbild der Umgang mit der heroischen Nacktheit des Helden. Im Bereich des Oberkörpers scheint er einen Panzer zu tragen, der in Wirklichkeit jedoch nur angedeutet ist. Es ist fast so, als sollte hier die göttliche Abkunft des Helden vergegenwärtigt werden. Diese antikisierende Darstellung wird durch den deutschen Künstler in einen sexuellen Kontext überführt. Beham nutzt die zentrale Gruppe des Raimondi-Stichs und übersetzt sie in ein sexuelles Phantasma.

Einmal mehr werden dabei die vermeintlich allegorische Identität und lateinische Inschrift „Mors ultima linea rerum“ zum Deckmantel vulgärer Nacktheit. Doch so ähnlich beide Arbeiten Behams auch erscheinen mögen, der zweite Kupferstich stellt keine Werk-, sondern eine Stilparodie antiker Formensprache dar, welche die formale Eleganz antiker Topoi nutzt und zugleich denunziert. Offensichtlich geht es in beiden Kupferstichen um eine Neubewertung von Nacktheit, wenn das heroische Vorbild der Antike herabgesetzt wird. Allerdings ist die *Vanitasallegorie* keineswegs komisch, sondern lässt die antikische Formulierung obszön erscheinen.

Vor allem die 1506 während des Pontifikats Julius' II. wiederaufgefundene und ausgegrabene *Laokoon*-Gruppe, die als berühmtestes Werk aus dem päpstlichen Belvedere gelten kann, muss immer wieder für formale und inhaltliche Verballhornungen herhalten. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Figurengruppe schon der Antike als unübertreffliches Werk galt, von dem Plinius d.Ä. schreibt, es sei „allen Schöpfungen der Malerei und Bildhauerei“ überlegen.⁵⁴ So kann es nicht wundern, dass diese Einschätzung in jenem Moment zu spannungsvoller Erwartung führt, in dem die im Mittelalter unbekanntere Gruppe im Beisein Michelangelos wiederentdeckt

⁵⁴ Plinius d.Ä. (1978) Naturkunde.

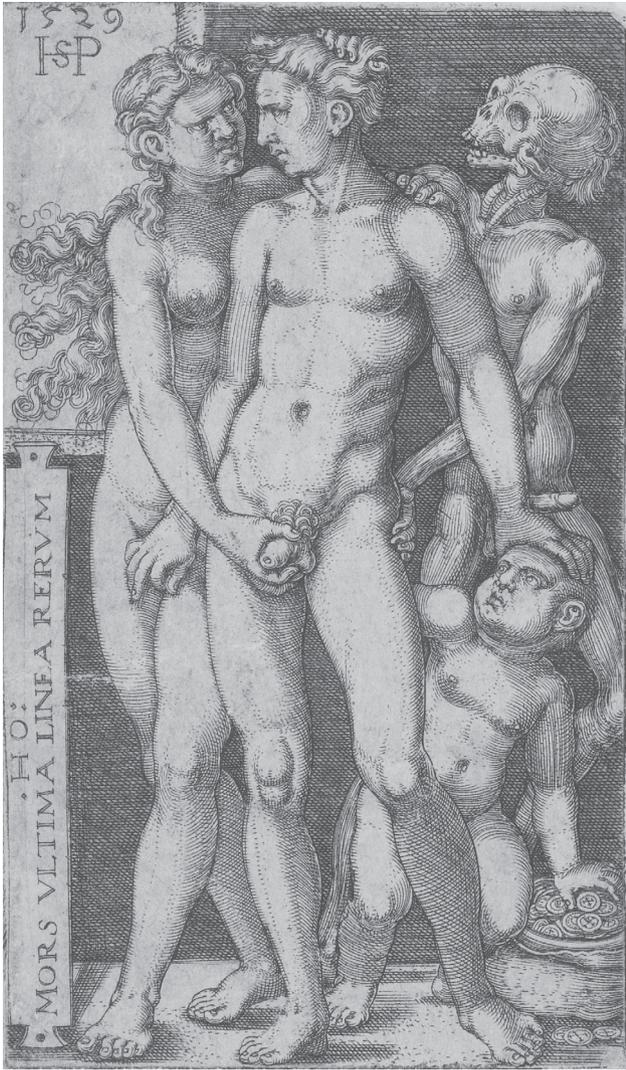


Abb. 13: Sebald Beham (1529): Tod und laszives Paar, Kupferstich, 8,2 x 4,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-H-1040 – Nachweis: Public Domain (Amsterdam, Rijksmuseum)

wird, der sich vom Papst als Kunstexperte beauftragt sah, die Echtheit der Skulptur zu bestätigen. Seitdem ist das hellenistische Werk von zahlreichen Künstlern kopiert und schon früh in Kupferstichen und Radierungen reproduziert worden. Vor allem Michelangelo trug mit seinem an der Körperlichkeit des Hauptmotivs orientierten Stil extrem muskulöser Männerakte dazu bei, Vorbildlichkeit und Bedeutsamkeit der Gruppe noch einmal zu steigern. Auf diese Weise avancierte die Figurengruppe zum bedeutendsten aller Werke und stellt eine der wenigen antiken Arbeiten dar, deren Weg bis in die heutige Populärkultur geführt hat.

Zugleich war sie als Symbol päpstlicher Kunstpolitik Gegenstand kritischer Auseinandersetzung. So sei beispielhaft Luther genannt, der den Papst dafür kritisiert, das Geld deutscher Christen für seine Kunstpatronage zu verprasen, wenn er schreibt: „Ich schweige auch zur Zeit noch davon, wo solches Ablassgeld hingekommen ist. Ein andermal will ich danach fragen, denn Campoflore und Belvedere und etliche andere Orte wissen wohl etwas davon.“⁵⁵ Die Nennung des Cortile del Belvedere stellt einen metonymischen Hinweis auf die dort aufgestellten Skulpturen dar. Die Botschaft ist klar: Das Geld der deutschen Christen finanziert die kostspielige Kunst- und Baupolitik des Papstes. Und so wird es geradezu ein Running Gag, antike Formeln zur Herabsetzung des Oberhauptes der katholischen Kirche zu verwenden, wenn wir auf den *Hercules germanicus* von Hans Holbein d.J. oder die Porträtmedaille von Hans Schenck schauen, die auf dem Avers das Bildnis des Hans Klur zeigt und auf dem Revers [Abb. 15] eine *Laokoon*-Parodie mit defäkierendem Bauern.⁵⁶

3 Parodien oder von der Anwesenheit des Abwesenden

Wenn die Verfasser über die Anfänge der Bildparodie in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts nachgedacht haben, so ist dies in exemplarischer Form geschehen, steht doch keine flankierende Kunsttheorie zur Verfügung. Die Beispiele haben gezeigt, dass Parodien ein probates Mittel darstellen, gegen die normativen Ansprüche klassizistischer Kunsttheorie vorzugehen. Sie negieren eine an antiken Formen und italienischen Idealen orientierte Kunst und funktionieren als Werk- oder Stilparodie. Dabei stellen sie keine eigene Gattung, sondern vielmehr ein Verfahren dar. Sie sind parasitär und nicht selten geht mit ihnen ein Blick von unten nach oben einher, der sie zur asymmetrischen Kunstform werden lässt. Underdogs können sich gegen berühmte Künstler zur Wehr setzen und über polemische Beiträge Geltung gewinnen.

⁵⁵ Luther (1982) An den christlichen Adel deutscher Nation, S. 182.

⁵⁶ Müller (2017) Schlagkräftige Bilder.



Abb. 14: Marcantonio Raimondi (nach Raffael?) (um 1510): Triumph, Kupferstich, 35,5 x 50,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 25.2.28 – Nachweis: Public domain (New York, Metropolitan Museum of Art)

Dabei können sie reale Machtverhältnisse zwar nicht ändern, aber symbolisch bestreiten.

Mit der Parodie wird ein innerer Widerspruch erzeugt, den es zu entdecken und zu befragen gilt. Daran wird ihre diskursive Qualität offenbar. Ihre Funktion ist es, andere Bilder zu kommentieren. Der gezielte Einsatz parodistischer Intelligenz setzt die Erkenntnis der Übertreibungen und Schwächen des Gegners voraus. Sie zielt auf Abweichung und Unterscheidung, auf die Umkehr von Machtverhältnissen. In ihr findet ein Aufbegehren gegen einen feststehenden Kanon statt, denn als persönliche Verunglimpfung reicht sie über einen situativen Regelverstoß nicht hinaus. Überall dort, wo sich die Parodie jedoch gegen Gruppen, Ideen oder Programme richtet, gewinnt sie an invektiver Prägnanz, wenn wir uns die Beispiele Behams vor Augen stellen.

Ihre Macht zieht sie dabei aus einer Form der Komik, die in Hohn und Spott umschlägt. Das Lächerliche wird zu einer Art Indikator bedeu-

tungskonstituierender Distanz oder entstehender ‚Fallhöhe‘, die sich zwischen Vorbild und Parodie auftut. Je offensichtlicher der innere Widerspruch zwischen dem zitierten Vorbild und dessen Neuinszenierung ist, desto treffender gerät der parodistische Effekt, der die Aufhebung einer vermeintlich festgefügt Form-Inhalt-Relation bedeutet. Damit gehen Herabsetzungen einher, die von harmlos bis hämisch reichen. Nicht das Zitieren macht aus der Parodie ein invektives Geschehen, sondern Verkehrung und Sexualisierung eines etablierten Werkes bis hin zur Pornografie. Dem Betrachter fällt dabei eine aktive Rolle zu, scheint es doch so, als hätte er etwas decouvriert. In diesem Zusammenhang sei auf die notwendige Zeitlichkeit des Rezeptionsprozesses hingewiesen, denn das Gewähr-Werden des Vorbildes ist nur möglich, weil wir unseren ersten, nur gegenstandsbezogenen Eindruck revidieren können. Die Werke funktionieren als prozessbasierte visuelle Struktur, die der Betrachter auf



Abb. 15: Hans Schenck (1546): Bildnis des Hans Klur mit dem Tod und „Schandgemälde“ auf Papst Paul III., Solnhofener Kalkstein, 9,8 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum, Inv.-Nr. 822 – Nachweis: Public domain, URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Effigy_of_Hans_Klur_with_Death_and_a_brand_painting_of_Pope_Paul_III_by_Hans_Schenck_view_2_1546_Solnhofen_stone_model_for_a_medal_-_Bode-Museum_-_DSC03330.JPG

ein virtuelles Vorbild hin zu transzendieren hat. Umkehrung und Transformation finden als Negation des zunächst Gesehenen statt. Mit Parodien geht ein Perspektiv- und Moduswechsel einher. Sie stellen Reflexionsfiguren dar, für die es entsprechender Signale bedarf.

Wenn wir uns noch einmal die vorgestellten Werke vergegenwärtigen, so sind es zunächst Form- und Themenanalogien, die ins Auge stechen. In Bezug auf den musizierenden Bauern hat Dürer das auffällig inszenierte Motiv der entspannten Fußstellung benutzt sowie die Flöte durch einen Dudelsack ersetzt und damit Assoziationsbrücken gebaut. Dies gilt ähnlich für die Darstellung der *Nacht* bei Beham, die eine entspannt daliegende nackte Frau zeigt und mit Voluten und Sternenhimmel dekorative Elemente des Michelangelo-Vorbildes zu integrieren weiß. Um aber die Assoziation mit dem parodierten Vorbild zu gewährleisten, hat der Künstler mit dem Titel einen wichtigen Hinweis gegeben. Solche Markierungen sind Hilfestellungen, die auf Analogien verweisen und Assoziationsbrücken herstellen. Sie sind notwendig, aber

nicht hinreichend, um in der Frühzeit der Parodie eine Evidenz der Ähnlichkeiten zu erzeugen. Dies macht aber auch deutlich, dass frühe Parodien derart anspielungsreich sind, dass sie über lange Zeit hinweg nicht entdeckt wurden.

Die Parodie markiert eine vorhergehende Form, indem sie diese in anspielungsreicher Weise präsentiert und der Lächerlichkeit preisgibt.⁵⁷ Zu klären ist, wie Analogiebildungen zwischen dem parodierenden und parodierten Werk funktionieren. Die gängige Definition von Nachahmung bei gleichzeitiger Herabsetzung stellt jedenfalls keine Erklärung des ikonischen Prozedere dar. Damit die parodistische Verkehrung eines Motivs funktionieren kann und das Vorbild wiedererkannt wird, bedarf es motivischer Prägnanz. Prägnanz sei als erkennbare Gestalthaftigkeit definiert, die ein vorbildliches Werk auszeichnet. Gemeint sind Motive wie der mit den Schlangen ringende Vater der Laokoon-Gruppe oder die schöne Nymphe Galatea, die aus einem dynamischen Gegensatz von Ober- und Unterkörper zusammengesetzt ist. Würde es sich anders verhalten, könnten Parodien nicht funktionieren. Mit ihnen geht deshalb zumeist eine Perspektive auf das Hauptmotiv, wie etwa die Hauptfigur der Galatea und nicht die zahlreichen anderen Nymphen einher. Je stärker dabei das Motiv der Nymphe variiert, je fragmentarischer es also rezipiert wird, desto schwieriger gestaltet es sich, das Vorbild zu entlarven. Hat man im Rahmen parodistischer Lektüre ein Motiv oder Detail eines bestimmten Kunstwerkes ausgemacht, ist man zugleich auf der Suche nach einem weiteren. Mit der Bildbetrachtung geht also zugleich ein prozessreflektiertes Sehen einher, das von der gegenstandsbezogenen Evidenz-erfahrung zur Zeichenhaftigkeit seiner Motive voranschreitet, die hier einfacherweise als Sinnrichtung bezeichnet werden soll. Das heißt, aus dem Interpretamen wird ein Interpretament usw.

Das zweite Problem der Wiedererkennbarkeit hängt mit der Überblendung zusammen, die stattfindet, wenn aus einer keuschen Nymphe eine Prostituierte oder aus einer Allegorie ein pornographischer Akt wird. So kann die Überblendung derart dominant und affektiv werden, dass Vorlagen nicht mehr ohne Weiteres entdeckt werden können. Um das Wiedererkennen in einem solchen Fall dennoch zu gewährleisten, bedienen

⁵⁷ Vgl. Müller (1994) Vom lauten und vom leisen Betrachten.

sich Künstler zusätzlicher Hinweise. Man denke etwa an die soeben aufgezeigten michelangelischen Details im *Nox*-Kupferstich, die Beham seiner Figur beigegeben hat und die im Sinne der Markierung des Vorbilds funktionieren. In Bezug auf ein solches Vorgehen kann davon gesprochen werden, dass Künstler um eine sekundäre Evidenz bemüht sind. Das Problem der Erkennbarkeit von Vorbildern kann dahingehend ergänzt werden, dass je stärker sich die Parodie vom Hauptmotiv entfernt, desto wichtiger wird es, weitere Hinweise und Markierungen zur Identifikation des Vorbilds zu erhalten.

Wenn Parodien in ikonischer Hinsicht etwas Besonderes darstellen, dann, weil sie uns mit der Negationsleistung des Bildes konfrontieren. Sie leiten uns zu einer Reflexion an, deren Zweck in der Herabsetzung eines bestimmten Sachverhalts ihr eigentliches Ziel findet. Dieser performative Akt der Bestreitung soll als Leistung des parodistischen Bildakts erachtet werden. Es handelt sich dabei insofern um eine Transzendierung, als der dargestellte Sachverhalt auf ein virtuelles Werk hin überschritten und dessen Formen und Inhalte in Frage gestellt werden. In den gezeigten Kupferstichen und Radierungen fungiert das zugrundeliegende Zitat somit als generative Kraft. Es ermöglicht die virtuelle Koprpresenz eines anderen Werkes und über dieses andere Werk können wiederum neue Bedeutungskomplexe assoziierbar sein. Mit anderen Worten: Die in der Parodie verwendeten Motive sind Hohlformen. Ihr Modus ist die Latenz, weshalb ihre Entdeckung der aktiven Beteiligung durch den Betrachter bedarf.

Im Anschluss an Wolf-Dieter Stempel sei dessen triadisches Modell zur Erklärung ironischer Verfahren auf die Parodie übertragen. Stempel definiert Ironie als eine besondere Form des Ausschlusses, das auf einer bestimmten, dreistelligen Konstellation beruht.⁵⁸ Der frühneuzeitliche Parodist offeriert dem Publikum ein Werk, das Missachtung hervorruft, da sein pornografischer oder skatologischer Inhalt unseren Widerwillen provoziert. Wenn der Rezipient das zugrundeliegende Zitat erkennt, perspektiviert sich das Werk in eine unerwartete Richtung. Dies erzeugt einen in der Regel höhnischen Witz, der Parodie-Urheber und Betrachter gegen den zitierten Künstler oder dessen Werk solidarisiert. Durch die übertriebene

Darstellung werden wir gezwungen, uns zu distanzieren, bis wir das der Parodie zugrundeliegende Werk entdecken. Die so entstandene Differenz von Parodie und Parodiertem stellt insofern einen invektiven Akt dar, als mit dem Umschlagen von Imitation in Bloßstellung eine extreme Schmähung einhergeht. Das Lachen solidarisiert das Publikum ex negativo mit dem Parodisten, der seinen Geltungsanspruch deutlich macht. Das vermeintlich Überlegene wird herabgesetzt und dessen Bloßstellung kann nicht mehr rückgängig gemacht werden. Das parodierte Werk ist durch Lächerliches infiziert und beschädigt.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Alberti, Leone Battista (1877): Della Pittura di Leon Battista Alberti libri tre. In: Janitschek, Hubert (Hg.): Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften. Wien: Braumüller. S. 50–163.
- Cicero, Marcus Tullius (1976): De Oratore. Über den Redner. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Harald Merklin. Stuttgart: Reclam.
- Dürer, Albrecht (1956): Tagebuch der Reise in die Niederlande. In: Rupprich, Hans (Hg.): Schriftlicher Nachlaß. Bd. 1: Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen, Beischriften, Notizen und Gutachten, Zeugnisse zum persönlichen Leben. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.
- Franck, Sebastian (1531): Von dem gewlichen laster der trunkenheit [...]. Augsburg: Steiner [VD 16 F 2145].
- Horaz (1957): De arte poetica liber. In: Färber, Hans/Schöne, Wilhelm (Hgg.): Sämtliche Werke. Teil II: Satiren und Briefe. Lateinisch/Deutsch. München: Heimeran.
- Longinus (1988): Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam.
- Luther, Martin (1982): An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung. In: Bornkamm, Karin/Ebeling, Gerhard (Hgg.): Martin Luther: Ausgewählte Schriften, hgg. v. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Insel, S. 150–236.
- Plinius Secundus d. Ä., C. (1978): Naturkunde. Lateinisch/Deutsch. Buch XXXVI, hrsg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. München: Heimeran.
- Scaliger, Iulius Caesar (1994–2011): Poetices libri septem/ Sieben Bücher über die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz und Gregor Vogt-Spira. Unter Mitwirkung von Manfred Fuhrmann. 6 Bände, Stuttgart: Frommann-Holzboog.

⁵⁸ Stempel (1976) Ironie.

Vasari, Giorgio (2004): Das Leben des Raffael. Alessandro Nova (Hg.). Bearbeitet von Hana Gründler. Berlin: Wagenbach.

Forschungsliteratur

- Buskirk, Jessica/Kaschek, Bertram (2013): Kanon und Kritik. Konkurrierende Körperbilder in Italien und den Niederlanden. In: Dreischer, Stephan et al.: Jenseits der Geltung. Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart, Berlin: Walter De Gruyter, S. 103–126.
- Brummer, Hans Henrik (1970): The Statue Court in the Vatican Belvedere. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Daltrop, Georg (1987): Antike Götterstatuen im Vatikan. Die vatikanisch-römische Tradition der klassischen Archäologie. Basel/Frankfurt am Main: Helbing & Lichtenhahn.
- Findlen, Paula (1994): Humanismus. Politik und Pornographie im Italien der Renaissance. In: Hunt, Lynn (Hg.): Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer, S. 44–114.
- Freund, Winfried (1981): Die literarische Parodie. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (1854–1961): Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. URL: <http://dwb.uni-trier.de/de/> (letzter Zugriff: 07.12.2020).
- Höper, Corinna (2001): Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit. Staatsgalerie Stuttgart/Graphische Sammlung. Stuttgart: Hatje Cantz.
- Hutcheon, Linda (1985): A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms. New York: Methuen.
- Irle, Klaus (1997): Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens. Münster: Waxmann.
- Könneker, Barbara (1966): Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus. Brant – Murner – Erasmus. Wiesbaden: Steiner.
- Levy, Janey L. (1988): The Erotic Engravings of Sebald and Barthel. A German Interpretation of a Renaissance Subject. In: Goddard, Stephen (Hg.): Ausst.-Kat. The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters. 1500–1550. Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas.
- Mentzel, Jan-David (2015): Zwischen Obszönität und Ideal. Überlegungen zu zwei Badedarstellungen der Beham-Brüder. In: Münch, Birgit U./Müller, Jürgen (Hgg.): Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550. Wiesbaden: Reichert, S. 391–414.
- Mezger, Werner (1991): Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur. Konstanz: Univ.-Verl. Konstanz (zugl. Habil.-Schr. Univ. Freiburg/Br. 1989).
- Müller, Christian (2001): Urs Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel. Basel: Schwabe & Co. (= Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts; 2B).
- Müller, Jürgen (1994): Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. In: Kühlmann, Wilhelm/Neuber, Wolfgang (Hgg.): Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven. Frankfurt am Main: Lang, S. 607–647.
- Müller, Jürgen (1999): Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä. München: Fink.
- Müller, Jürgen (2005): Holbein und Laokoon. Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d.J. In: Brinkmann, Bodo (Hg.): Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts. Turnhout: Brepols, S. 73–89.
- Müller, Jürgen (2006): Imitatio oder dissimulatio? Bemerkungen zu Rembrandts Antiklassizismus. In: Bukovinska, Beket/Slavíček, Lubomír (Hgg.): Pictura verba cupit. Essays for Lubomír Konečný. Prag: Artefactum, S. 237–248.
- Müller, Jürgen (2007): „Een antickse Laechon“. Ein Beitrag zu Rembrandts ironischer Antikenrezeption. In: Bredekamp, Horst/Diers, Michael/Tesmar, Ruth et al. (Hgg.): Dissimulazione onesta oder Die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat. Hamburg: Philo Fine Arts Stiftung, S. 105–130.
- Müller, Jürgen (2009): Der dritte Mann – Überlegungen zur Rezeptionsästhetik von Dürers Zeichnung „Das Frauenbad“. In: Klein, Bruno/Ders. (Hgg.): Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik. Berlin: Lukas, S. 35–44.
- Müller, Jürgen (2015): Der sokratische Künstler. Studien zur Ikonologie von Rembrandts „Nachtwache“. Leiden: Brill.
- Müller, Jürgen (2015): Die Welt als Bordell. Überlegungen zur Genremalerei Jan van Amstels. In: Münch, Birgit Ulrike/Ders. (Hgg.): Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550. Wiesbaden: Reichert, S. 15–50.
- Müller, Jürgen/Küster, Kerstin (2011): Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams. In: Ders./Schauerte, Thomas (Hgg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder. Ausst.-Kat. Nürnberg, Emsdetten. Emsdetten: Ed. Imorde, S. 20–32.
- Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.) (2011): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder. Ausst.-Kat. Nürnberg, Emsdetten. Emsdetten: Ed. Imorde.
- Müller, Jürgen (2017): Schlagkräftige Bilder. Anmerkungen zu Hans Holbeins d. J. reformatorischer Bildrhetorik. In: Kohnle, Armin/Rudersdorf, Manfred: Die Reformation. Fürsten, Höfe, Räume. Stuttgart: Franz Steiner, S. 276–290.

- Nagler, Georg K. (1835): Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. 22 Bde., Bd. 2. München: E. A. Fleischmann.
- Pfisterer, Ulrich (2009): Lysippus und seine Freunde: Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille. Berlin: Akademie Verlag.
- Pigman, George W., III (1980): Versions of Imitation in the Renaissance. In: *Renaissance Quarterly* 33, S. 1–32.
- Quednau, Rolf (1983): Raphael und „alcune stampe di maniera tedesca“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46/2, S. 129–175.
- Raupp, Hans-Joachim (1983): Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46/4, S. 401–418.
- Raupp, Hans-Joachim (1986): Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570. Niederzier: Lukassen Verlag.
- Robert, Jörg (2006): Nachschrift und Gegengesang. Parodie und parodia in der Poetik der Frühen Neuzeit. In: Glei, Reinhold F./Seidel, Robert (Hgg.): „Parodia“ und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit. Berlin: De Gruyter, S. 47–66.
- Schmidt-Berger, Ute (Hg.) (1985): Plato. Das Trinkgelage. Oder über den Eros. Mit einer Wirkungsgeschichte von Jochen Schmidt und griechischen Vasenbildern. Frankfurt am Main: Insel.
- Stempel, Wolf-Dieter (1976): Ironie als Sprechhandlung. In: Preisendanz, Wolfgang/Warner, Rainer (Hgg.): *Das Komische*. München: Fink, S. 205–235.
- Unverfehrt, Gerd (2006): Da sah ich viel köstliche Dinge. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Verweyen, Theodor/Witting, Gunther (Hgg.) (1989): Walpurga, die taufrische Amme. Parodien und Travestien von Homer bis Handke. München: Piper.
- Wirth, Uwe (2017): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Zweimüller, Serena (2008): Lukian. „Rhetorum praeceptor“. Einleitung, Text und Kommentar. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht