

Lucas Cranach d. Ä.:
Selbstbildnis, 1531

Lucas *Cranach*
Glaube, Mythologie und Moderne

Ausstellung von Werner Schade

Katalog von Werner Schade
in Zusammenarbeit mit
Ortrud Westheider und Silke Schuck

Mit Beiträgen von
Susan Foister, Dieter Koepplin,
Hanne Kolind Poulsen,
Jörg Robert, Werner Schade
und Heinz Spielmann

Eine Ausstellung
des Bucerius Kunst Forums

Dank

Wir danken den Leihgebern, die diese Ausstellung durch ihre großzügige Unterstützung ermöglicht haben. Besonderer Dank gebührt dem Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, das uns einen großen Teil seiner Werke anvertraut hat. Sie wurden von Hanne Kolind Poulsen für die Ausstellung „Cranach“ (26. April bis 8. September 2002 im Statens Museum for Kunst, Kopenhagen) wissenschaftlich bearbeitet.

Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
Jörg Maaß Kunsthandel, Berlin
Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Berggruen
Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen
Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett
Galerie Neuse Kunsthandel GmbH, Bremen
Kunstsammlungen der Veste Coburg
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
E. L. Kirchner Stiftung (Kirchner Museum Davos)
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
C. G. Boerner, Düsseldorf
Wartburg-Stiftung Eisenach
Uffizien, Florenz
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.
Schlossmuseum Gotha
Hamburger Kunsthalle
Kirchenkreis Alt-Hamburg
Paul Wunderlich, Hamburg
Sprengel Museum Hannover
Schloss Stolzenfels, Koblenz
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen
Sammlung Heinz Kisters, Kreuzlingen
Sammlung Würth, Künzelsau
Museum der bildenden Künste, Leipzig

The National Gallery, London
Galerie Fischer, Luzern
Kunsthistorisches Museum, Magdeburg
Museo Poldi Pezzoli, Mailand
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Alte Pinakothek
Graphikmuseum Pablo Picasso, Münster
Das Domkapitel der Vereinigten Domstifter Merseburg und Naumburg und des Kollegialstiftes Zeitz
Musée du Louvre, Paris
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam
Stiftung Schleswig Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig, Stiftung Rolf Horn
Staatliche Eremitage, St. Petersburg
Evangelische Kirchengemeinde Urleben
Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien
Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg, z. Zt. Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt, Halle
Grafische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich

sowie zahlreichen Privatsammlungen



43 B 902

Inhalt

- 6 Cranach als Parameter
Heinz Spielmann
- 12 Bildhaftigkeit bei Cranach
Werner Schade
- 23 Tafeln
- 102 Die Wahrheit hinter dem Schleier. Lucas Cranachs heidnische Götter und die humanistische Mythenallegorese
Jörg Robert
- 116 Cranachs Mythologien. Quellen und Originalität
Susan Foister
- 130 Fläche, Blick und Erinnerung. Cranachs *Venus und Cupido als Honigdieb* im Licht der Bildtheologie Luthers
Hanne Kolind Poulsen
- 144 Ein Cranach-Prinzip
Dieter Koeplin
- 166 Katalog
Bearbeitet von Werner Schade in Zusammenarbeit mit Ortrud Westheider und Silke Schuck
- 188 Biographie
- 190 Auswahlbibliographie
- 192 Impressum/Fotonachweis

Die Wahrheit hinter dem Schleier. Lucas Cranachs heidnische Götter und die humanistische Mythenallegorese

Jörg Robert

1. *Seria mixta iocis*. Cranach und die Rückkehr der antiken Götter

Die Wiederkehr der heidnischen Götter ist für die humanistisch bestimmte Kultur um 1500 ein Prozess von epochensetzender Bedeutung. Nördlich der Alpen hat sich dabei kaum ein anderer Künstler der Epoche intensiver mythologischen Themen und Darstellungen zugewandt als Lucas Cranach. Seit seiner Anstellung am kursächsischen Hof (1504/05) entsteht bis in die letzten Lebensjahre hinein eine Vielzahl von Variationen über ein relativ schmales Repertoire von Themen der antiken Geschichte und Götterwelt. Neben zahllosen Nymphen, Eroten und Liebesgöttinnen, Lucretien und Visionen eines ovidischen „Goldenen Zeitalters“ (*aurea aetas*) ist es vor allem das Paris-Urteil, das seit einem frühen Holzschnitt von 1508 immer wieder durchgespielt wird. Cranachs Umgang mit dem Sujet wurde freilich von jeher zwiespältig bewertet. Wurden seine Variationen über das beliebte Thema lange Zeit als gelehrte Draperie eines unverhohlenen Voyeurismus verurteilt, so hat gerade die jüngste Forschung mit Nachdruck auf den humanistischen Kontext verwiesen, der dem Stoff aus der Vorgeschichte des Trojanischen Krieges eine so anhaltende Prominenz im Werk Cranachs wie in der Kultur seiner Zeit verliehen hat.¹ Die Kontroverse um den ikonologischen Gehalt von Cranachs Bildern berührt Grundsätzliches: Trifft es zu, „daß Cranach in viel größerem Maß der Maler der deutschen Humanisten des 16. Jahrhunderts gewesen ist als Dürer und Burgkmair“?² Sind demnach auch Cranachs Variationen über das Paris-Urteil jenseits des Ästhetisch-Erotischen von jener moralischen Mythendeutung infiltriert, welche die Rückkehr der paganen Götter im zeitgenössischen Humanismus so nachhaltig bestimmt? Und,

so wäre mit Dieter Koepplin zu fragen, „was hat es im christlich-humanistischen Milieu in Sachsen und im geistigen Umkreis des vom sächsischen Kurfürsten geförderten ‚deutschen Erzhumanisten‘ Konrad Celtis bedeutet, daß Cranach dieses antike Thema zu gestalten wagte?“³ Partizipiert Cranach also über persönliche Bindungen hinaus auch geistig an Tendenzen des zeitgenössischen Humanismus oder ist er doch „kaum zum veritablen humanistischen Milieu zu zählen“?⁴ Um auf solche Grundsatzfragen antworten zu können, empfiehlt es sich, den Blick auf Cranachs humanistisches Vor- und Umfeld, auf Texte führender Vertreter der *studia humanitatis* nördlich der Alpen zu richten. Ausgehend von Cranachs Paris-Urteil- und Venus-Cupido-Darstellungen zeigt sich dabei, wie nicht nur Cranachs mythologische Sujets, sondern auch die Literatur um und nach 1500 einer inneren Dynamik gehorcht, die man mit Dieter Koepplin als einen Prozess erzählen könnte, „wie Venus mit philosophischem Ernst eingeführt und ihr Erscheinen legitimiert wird; wie antike Körperlichkeit, Mäßigungs-Allegorie, olympische und astrologische Göttlichkeit gemischt erscheinen; und wie die Kunst zur Kunst wird.“⁵

Cranachs mythologische Darstellungen unterlaufen dabei stets den schroffen Gegensatz von Allegorie und Wort-sinn, Augenlust und Erkenntnis, sichtbarer Oberfläche und unsichtbarer Wahrheit. Ihnen eignet eine Doppeldeu-

tigkeit, die sie mit der scherzhaft-erotischen, „jokoseriösen“ Literatur der Zeit teilen. Cranachs humanistische Prägung erschöpft sich daher nicht in der Übernahme einzelner Motive und Themen, dem Nachweis persönlicher Kontakte zum humanistischen Milieu zwischen Wien und Wittenberg.⁶ Sie äußert sich vielmehr in der Art und Weise, wie die durch den Humanismus geschaffenen Voraussetzungen die Verbildlichung mythologischer Themen erst ermöglichen, um sie dann wieder zu reglementieren. Es sind die Werke eines Konrad Celtis und seiner Schüler wie Nikolaus Marschalk oder Jacob Locher, die jene Dialektik von Scherz und Ernst, poetischer Erfindung (*figmentum*) und moralischer Wahrheit immer wieder dazu nutzen, ihre literarischen Projekte moralisch zu legitimieren. In ihnen zeigen sich wie in den mythologischen Darstellungen Cranachs jene Potenziale wie Gefährdungen, die sich mit der Wiederbelebung der heidnischen Welt und ihrer Götter um 1500 verbinden.

2. Wege und Vermittler allegorischer Mythendeutung von der Spätantike bis zur frühen Neuzeit

Die Wiederkehr der heidnischen Götter in der Renaissance steht weithin unter dem Vorbehalt ihrer allegorischen Deutbarkeit: Die antiken Göttergeschichten (*fabulae*) sind nicht das, was sie scheinen, sie verhüllen eine Wahrheit, die es interpretierend ans Licht zu holen gilt. Schema und Semantik dieser Allegorese, die sich vielfach mit dem auf Aristoteles zurückgehenden Themenkreis der Dichtertheologie (*poetica theologia*) berührt, gehören zwischen 1500 und 1700 zu den Hauptthesen eines Argu-

mentationssystems *laus* beziehungsweise *defensio poetices* (Lob beziehungsweise Verteidigung der Dichtung), auf das noch Opitz im *Buch von der Deutschen Poeterey* seine Verteidigung von Dichter und Dichtung gründet. So kann von einem Rückzug der vermeintlich mittelalterlichen Allegorie beziehungsweise Allegorese im Humanismus zunächst nicht die Rede sein. Die zahlreichen Vorreden, Inauguraladressen und Poetiken variieren vielmehr bis ins 18. Jahrhundert hinein ein festes Repertoire allegorischer Formeln und Interpretamente, die zumeist spätantiken oder mittelalterlichen Kompendien entstammen. Unter diesen verdienen neben Macrobius' Kommentar zum *Somnium Scipionis* Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae* und Fulgentius' *Mythologiae* besondere Beachtung. Die genannten Sammelwerke nehmen dabei eine reich entwickelte, letztlich auf die antiken Stoiker zurückreichende Praxis allegorischer Mythendeutung auf.⁷ In der Spätantike wird diese auf neuplatonischer wie christlicher Seite zur beherrschenden hermeneutischen Praxis, ohne dass je die kritischen Stimmen gegen sie gänzlich verstummten.⁸ Seit dem 15. Jahrhundert kreuzt sich diese mythographische Tradition, angereichert vor allem von Giovanni Boccaccios wirkungsmächtigen *Genealogie deorum gentilium*, mit Tendenzen der zeitgenössischen Philosophie. Im Florentiner Neuplatonismus konvergieren die verschiedenen Stränge spätantiker und mittelalterlicher Allegorese. Christliche, neuplatonische und hermetische Tradition verbinden sich synkretistisch im Hinblick auf die *eine* Wahrheit, die sich unter den verschiedenen positiven Religionen verberge. Solche hermetisch-platonischen Tendenzen erleben im vorreformatorischen deutschen Humanismus eine kurze Blüte, für die Namen wie Johannes Reuchlin,

Konrad Celtis, Mutianus Rufus und andere stehen. Angesichts von Melanchthons und Luthers Ablehnung allegorischer Auslegung als einer „verführerischen Kurtisane“ und „Erfindung Satans und verdorbener Mönche“⁹ treten sie jedoch im protestantischen Bereich zurück. Trägt man dieser Entwicklung Rechnung, so erweist sich die allegorische Deutung gerade nicht als ein Moment der Differenz, sondern der Kontinuität. Das Neue und Andere der humanistischen gegenüber der mittelalterlichen Mythendeutung ist nicht im grundsätzlichen Verfahren, sondern in dessen Umleitung und Umgewichtung zu suchen. Neu ist in diesem Sinne die entschiedene Anwendung der Allegorese auf poetische, nicht-christliche Texte. Neu ist auch die Einschränkung ihrer Reichweite, der Rückzug allegorischer Lesarten auf einzelne Bereiche und Elemente des Textes, auf programmatische und apologetische Äußerungen, die das Skandalon des Paganen, Absurden oder subversiv Erotischen verhüllen sollen.

Jean Seznec hat in seiner noch immer grundlegenden Darstellung des Fortlebens der heidnischen Götter die drei wesentlichen hermeneutischen Refugien der paganen Mythenwelt von der Antike bis ins 16. Jahrhundert nachgezeichnet. In der euhemeristischen Deutung¹⁰ sind die antiken Götter als sagenhafte, jedoch historische Gestalten aufgefasst, in der physikalisch-astrologischen Tradition verschmelzen sie auf diffuse Weise mit den Gestirngöttern



1) Albrecht Dürer:
Widmungsblatt der Amores:
Conrad Celtis überreicht
Kaiser Maximilian I. seine
Quattuor libri Amorum
(Vier Bücher über die Liebe).
*Quattuor libri Amorum secundum
quatuor latera Germanie.*
Nürnberg, 1502,
kolorierter Holzschnitt,
Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt

und deren „Einflüssen“ auf die vergängliche Welt unterhalb der Mondbahn („sublunare“ Sphäre). Bedeutsamer für unseren Zusammenhang ist jedoch die moralische Mythendeutung, die nach dem moralischen Sinn (*sensus moralis*) der Erzählungen fragt.¹¹ Schon im Schema der mittelalterlichen *accessus ad auctores*, in denen die Dichtung philosophischen Teilbereichen zugeschlagen wird, ist ihr Anschluss an die Moralphilosophie (*ad ethicam*) bei weitem dominierend. Dichtung wird in dieser Tradition zum Sitten- oder Narrenspiegel, in dem scharfe Trennlinien zwischen falsch und richtig gezogen werden. Immer wieder stehen dabei Fragen der Affektkontrolle, der Trieb- und Sozialdisziplinierung im Vordergrund. *Ratio* (Vernunft), *modus* (Maß) und *constantia* (Standhaftigkeit) werden zu Eckpfeilern einer Ethik, die das aristotelische Ideal der *mediocritas* (mittleres Maß) zur Richtschnur der Lebensführung erhebt.

3. Das Paris-Urteil. Lebenswahl im Zeichen des Eros

Damit sind zugleich die wichtigsten pädagogischen Anliegen des deutschen Frühhumanismus genannt. Die Moralistik eines Sebastian Brant, Jakob Wimpfeling und anderer bediente sich dabei vor allem zweier mythologischer Figuren, an denen sich das Thema der Lebenswahl als Grundsatzentscheidung demonstrieren ließ: des Mythos von Herkules am Scheidewege und des Paris-Urteils. Beide avancieren um und nach 1500 zu den beliebtesten Themen der Traktatliteratur wie der bildenden Kunst.¹² Beide Themen entsprachen sich in ihrer Struktur,¹³ sofern sie gleichermaßen – der eine am positiven, der andere am negativen Exempel – das Lebenswahlthema zum Gegenstand machten und mit der alten aristotelischen Opposition von *vita activa* und

passiva vermittelten. Beide Mythen entsprachen sich nicht nur szenisch-motivisch, sie zielten auch auf denselben Gegensatz zwischen *virtus* und *voluptas*, zwischen einem Leben der Tat beziehungsweise der trägen Sinnverfallenheit, die wiederum leicht mit der christlichen Hauptsünde der *inertia* (Trägheit) zu identifizieren war. Vor allem aber stehen beide Mythen im Bann des Erotischen, dessen Visualisierung sie noch in der Abwehr befördern und ermöglichen. Im bildkünstlerischen Bereich zeigt sich diese Dialektik von Evokation und Revokation des Eros, dem Streben nach der täuschenden Lebendigkeit des Bildes und seiner rationalen Eindämmung nirgends deutlicher als in Cranachs mythologischen Darstellungen des Paris-Urteils wie seinen Venus-Akten. Diese sind Teil desselben geistigen Umfeldes, aus dem auch die scherzhafte („jokoseriöse“) Literatur des deutschen vorreformatorischen Humanismus hervorgeht.

3.1. Zwischen *vita contemplativa* und *vita voluptuosa*. Nikolaus Marschalks Wittenberger Antrittsrede

Die Festrede, die der Humanist Nikolaus Marschalk am 18. Januar 1503 in Wittenberg zu Ehren der ersten 24 Bakkalaren der *artes* an der dortigen Universität hält,¹⁴ bietet sich als Ausgangspunkt unserer Fragestellung aus zwei Gründen an: Sie belegt einerseits die Strukturverwandtschaft von Herakles- und Paris-Mythe und stellt andererseits den moralistischen Ernst- und Normalfall in deren Lesart dar. So illustriert Marschalk sein Lob der *virtus* (Tugend) zunächst

durch den Traum des Herakles, den er in der Fassung aus den *Punica* des Silius Italicus zitiert.¹⁵ Er schließt daran unmittelbar das Paris-Urteil an, das er mit ausdrücklichem Verweis in der Deutung des Fulgentius wiedergibt: „Mythologen und Philosophen (Fulgentius eingeschlossen) haben in ihrer Weisheit einen Streit über die Schönheit der Götter im Idagebirge ersonnen, der auf Griechisch: das ‚Urteil über die Götter‘ genannt wird; darin wollten sie uns die dreifache Lebenswahlmöglichkeit des Menschen andeuten: die theoretische, die praktische und die der trägen Ruhe geweihte. Die Kirchenschriftsteller nennen sie die kontemplative, die aktive und die lustergebene. Die drei Gottheiten waren Minerva, Juno und Venus. In Minerva sollte das kontemplative, in Juno das aktive, in Venus das lustergebene Leben repräsentiert sein.“¹⁶ Dem Rahmen der akademischen Festrede für die *studia humanitatis* entsprechend, gibt Marschalk dabei der Pallas, das heißt der *vita contemplativa*, gegenüber der *vita activa* den Vorzug. Mit aller Entschiedenheit jedoch wird das Votum zugunsten der Venus bestritten, wird es dem Wählenden und seiner sozialen Herkunft angelastet: „Als Richter aber hat er deshalb einen Hirten gewählt, weil dieser eher geneigt ist, seinen Blick auf Lust und Begierden zu richten.“¹⁷ Ist damit das Pastorale zugleich das „Vulgäre“, so verweist dies auf einen sozialen Hintersinn des Paris-Mythos, der den elitären Bedürfnissen der Humanisten nach Abgrenzung entgegenkommen musste.

3.2. Die Ambivalenzen des literarischen Eros. Jakob Lochers *Iudicium Paridis* und die Paradoxien der erotisch-scherzhafte Muse

Vergleichbaren Intentionen dient die Paris-Mythe auch in Jakob Lochers mythologischen Schulspiel *Iudicium paridis de pomo aureo*, das im Jahr zuvor (1502) gedruckt wird.¹⁸ Locher, der die *Mythologiae* des Fulgentius selbst herausgegeben hat, verweist in seiner Vorrede zunächst auf die schon vertraute Deutung des Mythos im Sinne einer dreifachen Lebenswahl des Menschen (*triplex hominum vita*). Bezeichnend für Locher wie für die Tendenz der vorreformatorischen Mythendeutung ist dabei das Bestreben, den Gehalt der Fabel mit christlichen Szenen und Figuren zu harmonisieren. Um Philosophie, Dichtung und *Evangelica doctrina* in Einklang zu bringen, sieht Locher *vita contemplativa* und *vita activa* in den biblischen Schwestern Maria (*speculativa*) und Martha (*activa*)¹⁹ ausgedrückt. Demgegenüber kann die dritte Option (Fulgentius und den *Mythographi vaticani* folgend) nur als „epikureisch“ abgewertet werden.²⁰ „Diese Zusammenhänge“, so Locher, „haben die Dichter im Auge gehabt, als sie uns nicht unpassend in fiktiver Form [*sub figmento*] den Wettkampf zwischen den drei Göttern schilderten [*depinxerunt*].“²¹ Ein Epigramm empfiehlt darauf das folgende fünftaktige Spiel als „alte Geschichte aus der Trojanischen Zeit“ und verspricht: „All dies wurde prächtig dargestellt im Lied Homers: vermischt mit vielerlei Scherz, hält es viel willkommenen Ernst bereit.“²²

Aufschlussreich für unseren Zusammenhang ist vor allem Lochers Behandlung und Bewertung des Erotischen. Am Ende des Stückes lässt der Dichter noch einmal die drei Gottheiten auftreten und

den moralischen Sinn des Gezeigten eröffnen. Die Randglossen des Druckes weisen dabei explizit auf den allegorischen Charakter der Figuren hin, durch deren Maske je ein Lebensprinzip der *vita tripertita* spricht, im Fall der Venus die *voluptas* (Lust). Deren Monolog enthält eine Liste von Haltungen und Vorlieben, die vor dem Hintergrund humanistischer Kultur und Literatur ausgesprochen ambivalent scheint: Das semantische Feld des *otium*, der vertraute horazische Appell zum Lebensgenuss im Angesicht eines Todes ohne Wiederkehr,²³ verfällt hier einer Verurteilung, die geistige wie literarische Irritationen des Hochhumanismus um 1500 schlaglichtartig beleuchtet. Es sind dies nicht nur Spannungen, die sich aus dem Nebeneinander paganer – hier epikureischer – und christlicher Philosophie, Anthropologie und nicht zuletzt Jenseitsvorstellungen ergeben. Sichtbar wird auch die problematische Stellung, die bestimmten Gattungen der paganen antiken Literatur in einem christlichen Moral- und Wertekosmos zufallen musste. Dies gilt vor allem für die Hirtendichtung und ihr schon von Marschalk diskreditiertes „vulgäres“, weil enthemmtes Personal; es gilt aber beinahe noch mehr für die Gattung der lateinischen Liebeselegie, der Lochers Monolog der *Venus/voluptas* schon formalmetrisch – in der Wahl des elegischen



2) Allegorischer Reichsadler des Conrad Celtis mit den Künsten, dem Musenbrunnen und dem Urteil des Paris, 1507, Holzschnitt

Distichons – folgt. Gattungstypologisch erweist sich das Selbstlob der Venus als Werberede für die Lebensform dieser römischen Liebeslegie mit ihren konstitutiven Werten von *otium* und *inertia*, von *servitium amoris*, passionierter Liebe und Absage an jede *vita activa*. Seit ihren Anfängen bei Properz, Tibull und Ovid vollzieht sich in dieser Gattung die Umwertung offizieller Moral- und Lebensvorstellungen. Der private wird gegenüber dem öffentlichen Raum, *otium* gegenüber *negotium*, der maßlose Affekt gegen dessen Mortifikation und Maßregelung privilegiert. So scheint es, als ob sich bei Locher ein Teil der humanistischen Dichtung selbst verleugne und, eingespannt zwischen der Lust an der theatralischen Evokation und dem Zwang zur Selbstzensur, in einem inneren Konflikt wieder finde: Denn *Venus/voluptas* und mit ihr die *vita voluptuosa* steht nicht nur für offensichtliche sittliche Verfehlungen (*lascivia*, *ebrietas*, *taxilla*), sie symbolisiert auch Bestandteile humanistischer Kultur, Literatur und Gemeinschaftsbildung. So ist schon im ersten Auftritt der Venus unter deren Gaben die Dichtung wie selbstverständlich genannt, werden entsprechend im Schlussmonolog nicht nur *ludi* und *convivia*, sondern auch jene „Chöre“ erwähnt, die der Dichter in einem Interludium zwischen drittem und viertem Akt selbst einrückt.²⁴ Der Chor der Landfrauen (*rusticae mulieres*) tanzt allein „auf Geheiß der Venus“, folgt scheinbar ohnmächtig und willenlos dem Diktat der Liebesgöttin. Nicht nur die literarische Bukolik, die Locher in seinen Versen anzitiert, auch das Weibliche an sich wird hier im Gefolge frühneuzeitlicher Geschlechteranthropologie

und Misogynik als rein sinnlich und hedonistisch dargestellt (Abb. 9).

Insgesamt erweckt Lochers Episode einen zwiespältigen Eindruck: Sie bezeugt, wie die offiziöse Moral an der ästhetisch-musikalischen Eigendynamik und Selbstbezüglichkeit der Dichtung ihre Grenze findet. Die Formen einer *Musa iocosa* (scherzhaftige Muse), der sich Bukolik wie Elegie gleichermaßen zurechnen lassen, bewahren für Locher letztlich den Ruch des Skandalons, das es ebenso sehr einzudämmen gilt wie den aus allen sozialen und altersmäßigen Bindungen freigesetzten Eros der Hirtenwelt. Dieser nämlich führt ja, folgt man dem Gang der mythischen *historia* des Trojanerkrieges, auf Umwegen zur Erosion sozialer und familialer Ordnung (Helena-Entführung), auf lange Frist sogar zum Niedergang der Gemeinschaft und des Staates insgesamt (Zerstörung Trojas), die folgerichtig am Ende von Lochers Spiel steht. Lehrreich ist dabei, wie die von Locher beschworene Mischung von Scherz und Ernst der humanistischen Kultur und Literatur um 1500 auf verschiedenen Ebenen zur Bedingung ihrer Möglichkeit wird. In allen Fällen dient der Gegensatz von *seria* (Ernst) und *ioci* (Scherz) gerade nicht der strengen Sondern, sondern dem komplementären Nebeneinander zweier paradoxer Tendenzen. So eröffnet diese frühneuzeitliche *Musa iocosa* einen Gegenkosmos, in dem vertraute Hierarchien, Wertmaßstäbe und Herrschaftsverhältnisse umgekehrt, aufgehoben oder „karnevalisiert“ sind.²⁵ Eine solche Karnevalisierung trennt freilich nicht, wie die von Michail Bachtin²⁶ beschriebene, eine subversive Volks- von einer den *ordo* wahrenen, traditions- und autoritätsgebundenen Gelehrtenkultur.²⁷ Sie eröffnet vielmehr eine doppelte Perspektive innerhalb der Gelehrtenkultur *selbst*, indem sie den Widerspruch zwischen der Lust am

literarischen Eros und der Pflicht zu seiner Mäßigung und Zivilisierung in das Werk eines einzelnen Autors, hier Jakob Lochers, einschreibt.

3.3. Error, voluptas und der Doppelsinn des Erotischen. Die Amores des Conrad Celtis

Kennzeichnend für solche Widersprüchlichkeiten sind Person und Werk des deutschen „Erzhumanisten“ Conrad Celtis (Abb. 1). Es ist nicht übertrieben, wenn man seiner Person wie seinem Werk eine Schlüsselstellung für die beschriebenen Wege der Mythenrezeption und ihre Folgephänomene zuweist. So ist Celtis nicht nur Lehrer, Mentor, Freund und Vorgänger Jakob Lochers auf der Ingolstädter Kathedra. Mit seinem Netz gelehrter Freundschaftszirkel (*Sodalitäten*) etabliert er darüber hinaus umfassende Strukturen einer Kommunikationsgemeinschaft, die humanistisches Denken in alle Winkel Deutschlands und darüber hinaus transportiert. Als Locher sein *Judicium Paridis* erstmals zur Aufführung bringt, hat Celtis soeben den Höhepunkt seiner Laufbahn erreicht: In Wien erreicht er die Stiftung eines *Collegium poetarum et mathematicorum* (Kolleg für Dichter und Mathematiker), das an seinem 43. Geburtstag eröffnet wird und sich der Ausbildung einer neuen, humanistisch geformten Elite junger Staatsbeamter im Dienste Maximilians I. widmen soll. Als Gegen-



gabe dediziert der Dichter dem König sein im selben Jahr gedrucktes Hauptwerk, die *Amorum libri quattuor secundum quattuor latera Germaniae* (Abb. 3), eine Sammlung von vier Büchern lateinischer Liebeslegien, die das Dichter-Ich durch vier Lebensalter, vier Regionen Deutschlands zu vier verschiedenen *Metropolen* und Geliebten führt. Die Vierzahl bietet so den strukturellen, die vielfach stilisierte, literarisch-erotische Biographie des Dichters den narrativen Bezugspunkt des Zyklus.

Wir wissen nicht, ob der junge Cranach während seines Wiener Aufenthaltes, der in eben diese Zeitspanne fällt, die *Amores* gelesen hat oder, falls er sie zu Gesicht bekommen hat, überhaupt lateinisch lesen konnte. Als sicher ist jedoch anzunehmen, dass der Künstler intensiv mit dem Wiener Celtis-Kreis, vielleicht sogar mit dem Dichter persönlich, in Kontakt kam. Dafür spricht nicht nur das berühmte Doppelpor-trät der Eheleute Cuspinian, das Celtis' engen Freund, Stellvertreter und Nachfolger im *Collegium poetarum et mathematicorum*



3) Unbekannter Künstler: Titelblatt der *Amores*. Dargestellt ist im Blattkranz das Kompositionsschema der *Amores*. Den einzelnen Himmelsrichtungen sind in den vier Schriftkartuschen je eine Stadt, ein Fluss, ein Lebensalter sowie eine Tageszeit beziehungsweise Himmelsrichtung zugeordnet. Diese Vierheiten (Tetraden) werden in den vier Büchern *Amores*, die den Weg des Dichters von Krakau über Regensburg und Mainz bis an die Ostsee zeigen, in Gattung und Form der lateinischen Liebeslegie behandelt.

4) Albrecht Dürer: *Allegorie der Philosophie*, aus: *Amores*. Thronend in der Bildmitte ist die personifizierte Philosophie dargestellt. Umrankt wird sie von einem Blattkranz, dessen Vignetten den Weg der Philosophie von den Ägyptern und Chaldäern über die Griechen und Römer bis zu den Deutschen darstellt.



5) Lucas Cranach d. Ä.:
Venus und Amor, 1509,
Staatliche Eremitage, St. Petersburg

zeigt. Auch die in Celtis' *Amores* behandelten Themen, ihre Struktur wie die Dialektik von *seria* und *iocis*, Sinn und Sinnlichkeit legt eine prägende Verbindung des Malers zur Gedankenwelt des Wiener Hochhumanismus um 1500 und dessen Ausläufern nahe. Vielleicht kannte Cranach auch einen Einblattholz-schnitt, den Celtis offenbar als Programmblatt für sein Kolleg von Hans Burgkmair ausführen ließ (Abb. 2). Dieser so genannte allegorische Reichsadler zeigt den habsburgischen Doppelkopfadler, der auf seinen Schwingen Darstellungen und Symbole der *artes liberales* wie der *artes mechanicae* trägt. Cranach hätte auf ihm, wenige Jahre vor seiner ersten eigenen Ausführung des Themas, in der unteren Bildmitte eine Darstellung des Paris-Urteils finden können, der die Sentenz beigegeben ist: *Errando discitur philosophia*, „durch Irren (beziehungswise Herumirren) erlernt man die Philosophie.“ Sie ist nicht nur die denkbar kürzeste Zusammenfassung der moralischen Deutung des Paris-Urteils – der Irrtum des Paris, der von der *vita voluptuaria* zur *vita contemplativa* motivieren soll –, sie könnte auch als moralische Essenz der *Amores* und ihres vielschichtigen Programms dienen.²⁸ Die Darstellung der Philosophie, die Albrecht Dürer nach Celtis' Vorgaben in einem ganzseitigen Holzschnitt für die *Amores* ausführte, verlieh solchen philosophischen Ambitionen zusätzlichen Nachdruck (Abb. 4).

Celtis hat solche moralischen Perspektiven in der Vorrede zu den *Amores* breit durchgeführt. Das erotische Sujet wird hier auf die platonische Dualität von himmlischer und gemeiner, das heißt irdischer Liebe bezogen, die eine

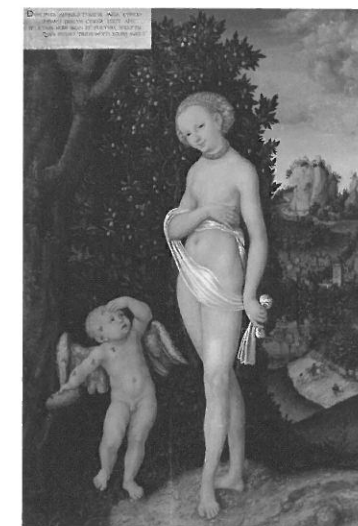
als positives, die andere als negatives Exempel „törichter“, ja „halluzinierender“ Sinnenverfallenheit beschrieben, von der sich der Autor selbst distanziert. So finden sich auch hier jene Ambivalenzen, die uns bei Jakob Locher bereits begegnet waren und in den Werken Cranachs wiederkehren werden. In der Spannung zwischen auktorialer Vorrede und elegischer Wertewelt entfaltet sich in Celtis' *Amores* dieselbe Dynamik eines gleichzeitigen Zeigens und Verhüllens des Eros. Ihr entspricht der private Rahmen der Handlung, aber auch die literarische Stilisierung, ja Fiktivierung der eigenen Person und Erlebnisse in *eroticis*, an der Vorrede und Schlussgedicht der Sammlung arbeiten. Erst indem der Dichter geradezu auf der Lügenhaftigkeit der eigenen Dichtung besteht (der Autor spreche in den *Amores* aus dem Munde des Liebestoren, wie es auch in der Bibel praktiziert werde),²⁹ eröffnet sich der Freiraum zur Darstellung passionierter, Unmaß und Selbstaufgabe suchender Liebe.³⁰ Wie Herakles und Paris sieht sich auch Celtis vor die Wahl zwischen Venus und Pallas/Minerva gestellt, erst durch den *error*, so scheint es Burgkmairs Reichsadler-Holzschnitt anzudeuten, wird die Philosophie auch für den Dichter-Liebhaber der *Amores* erreichbar. Freilich bleibt in der Dichtung selbst die Korrektur der Jugend und ihrer „Irrtümer“ gerade aus: Noch der in die Jahre gekommene Protagonist des vierten, also des Altersbuches, beklagt in einer Elegie Lie-

bestorheit und Liebeswahn, und überhaupt bietet dieses letzte Buch des Zyklus die vielleicht ungezwungensten erotischen Gedichte der *Amores*. Die moralische Selbstausslegung der Vorrede erfüllt so vor allem die Aufgabe, an eine vertraute Deutungs- und Verschlüsselungspraktik zu appellieren. Celtis beruft sich dabei auch auf eben jene Spannung von Scherz und Ernst, *seria* und *iocis*, mit der Locher sein Drama eingeführt hatte. Dieses Prinzip eines *seria mixta iocis* (Scherz, mit Ernst gemischt), das um 1500 zur Rechtfertigung jeglicher Art von erotischer Literatur dient,³¹ ist mehr als gefällige Neufassung des Horaz'schen *prodesse aut delectare* (nützen und unterhalten). Es führt zu Sinnhologrammen, in denen verschiedene Schichten sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern ironisch ergänzen. Als „ernstes Spiel“ (*serio ludere*) stellte es sogar den bevorzugten Modus des Florentiner Neuplatonismus dar, dem Celtis in so vieler Hinsicht verpflichtet bleibt.³²

4. Sinnlichkeit, Täuschung, Begehren. Cranachs Veneres und die Entdeckung der Malerei

Man kann von hier aus eine Verbindungslinie zu Cranachs Behandlung des Paris-Urteils wie zu seinem Umgang mit mythologischen Themen insgesamt ziehen. Korrespondenzen zur zeitgenössischen „jokoseriösen“ Literatur erschöpfen sich nicht in der Themenwahl, in der Vorliebe für Paris-Urteil, Herakles am Scheidewege, für Bilder sinnlicher *voluptas*, „Buhlschaft“ und „Weibermacht“³³ in den biblischen oder paganen Aktdarstellungen. Die Wiederkehr der Götter ist hier vor allem Wiederkehr und Ent-Hüllung der Venus wie ihrer typologischen Verwandten, der Quellnympfen, Lukretien, der Eva-Figuren oder der wilden Frauen. Diese Tendenz zur Erotisierung wird bereits auf Cranachs

frühester Darstellung des Paris-Urteils sichtbar, einem Holzschnitt zum Thema aus dem Jahr 1508. Schon hier ist jene fünffigurige Form entwickelt, die der Künstler in einem Dutzend weiterer Arbeiten (als Tafelbild zuerst 1512) durchführen wird: Paris und Venus sind hier einander schon kompositorisch eng zugeordnet. Pallas und Juno dagegen stehen, auch sie nackt, dem Geschehen eigenartig distanziert und unbeteiligt gegenüber und bilden so ein autonomes Paar. Zum Hauptgegenstand wird das Erotische in den Akthemen, namentlich den Venus- und Cupido-Darstellungen, die im Werk Cranachs eigene Typologien mit vielfachen Variationen ausprägen. Von ihnen aus lassen sich gut ikonographische wie thematische Verbindungen zum Werk des Konrad Celtis herstellen, die mehr sind als Tribut an zeitgenössische Vorlieben für bestimmte Einzelmotive. Eine lebensgroße, melancholisch düstere Venus von 1509 (Abb. 5, Kat.-Nr. 61), offenbar die erste Darstellung ihrer Art nördlich der Alpen, variiert das Thema, legt jedoch nicht wie ein Holz-schnitt aus demselben Jahr (datiert 1506) eine *interpretatio physica* der Venus als Planetengöttin nahe – eine Rolle, welche die Liebesgöttin auch in Celtis' *Amores* durchgehend spielt. Das beige-fügte lateinische Epigramm hebt vielmehr auf die moralische Dimension des Dargestellten ab: „Vertreibe mit aller Anstrengung die Ausschweifung Cupidos, damit nicht die blinde Venus von deinem Herzen Besitz ergreift.“³⁴ Wie bei Celtis und Locher bedarf es auch hier des Hinweises auf das Bittersüße der Liebe. Die Ambivalenz zwischen Lust



6) Lucas Cranach d. Ä.:
Venus und Amor als Honigdieb,
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



7) Lucas Cranach d. Ä.:
Herkules bei Omphale,
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



8) Lucas Cranach d. Ä.:
Ruhende Quellnymphe,
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

(*voluptas*) und Schmerz (*dolor*) wird dann im Bildtypus der Venus mit Cupido als Honigdieb nach Theokrits *Idyll* XIX (dem *Kerikleptes*) zum Thema (Abb. 6, Kat.-Nr. 62). So betont das regelmäßig beigefügte lateinische Epigramm die Flüchtigkeit der *voluptas*, wie sie auch Locher der Venus in den Mund gelegt hatte, um diese sich selbst dementieren zu lassen: „Als der Knabe Cupido Honig aus einem Bienenstock rauben wollte, stach eine Biene den Dieb in den Finger. Ebenso mischt sich auch bei uns die kurze, schnell dahinsterbende Lust, nach der es uns verlangt, mit Schmerz und fügt uns Schaden zu.“³⁵ Die Notwendigkeit, den sinnlich-erotischen Vorwurf durch eine moralisierende Beischrift auszugleichen, verleiht dem Thema dabei jene emblematische Struktur, die ihm die Aufnahme etwa in Andrea Alciatis *Liber emblematum* (1531) sicherte.³⁶

Eine solche Wechselbeziehung von Bild und erklärendem Text kennzeichnet eine ganze Reihe der erotischen Bildtypen im Werk Cranachs. Ohne die Dialektik von Bild (*pictura*) und Unterschrift (*subscriptio*) beziehungsweise Beischrift (*adscriptio*) kommt daher auch ein weiteres Thema aus dem Komplex von „Buhlschaften“ und „Weibermacht“ nicht aus: die Mythe von Herkules bei Omphale (Abb. 7, Kat.-Nr. 76). Die Episode, wie Herakles bei der lydischen Königin Spinnarbeit verrichten muss, faszinierte die Zeitgenossen offenbar durch ihre beinahe skandalöse Umkehrung der Geschlechterrollen, wie sie literarisch in der Liebeslegie vorbereitet war. So enthüllten die beigefügten Distichen die Rolle des verhüllten Heros als Sinnbild

jener „rasenden Lust“ (*insana voluptas*), die – wie bei Locher und Celtis – zu einer Umkehr bestehender Werte, Hierarchien und Geschlechterordnungen, zur Herrschaft der *domina* wie zu Passivität und Liebesknechtschaft (*servitium amoris*) des Mannes geführt hatten: „Lydische Mädchen teilen den Händen des Herkules ihr Pensum zu. Der Gott muß den Befehl seiner Herrin hinnehmen. So zerbricht rasende Lust und eine zarte Liebe, die das Herz bezwingt, selbst die stärksten Gemüter.“³⁷ Die hier aufgerufene literarische Topik, vor allem aber das Rollentausch-Motiv verweisen auf die umgewertete Wertordnung der Liebeslegie, zumal in Celtis' *Amores*, die auf ihre eigene Weise das Thema der „Weibermacht“ mit allen misogynen Tendenzen gegen das *imperium dominae* im Einzelnen durchspielt. Eine vergleichbare Umkehrung und Karnevalisierung gültiger Rollenmuster im Einflussbereich des Eros enthielt der Themenkomplex des greisen Alten (*senex amator*) mit seiner Geliebten, den Jakob Locher in einer Komödie, Conrad Celtis im Altersbuch seiner *Amores* durchgeführt hatte.

Die protoemblematische Anlage von Cranachs Akten, ihre Verbindung von Bild und Unter- beziehungsweise Beischrift, dient dem Ziel, Sinnlichkeit und Reflexion wieder in ein respektables Verhältnis zu setzen. Wird das Auge als Einfallstor der Lust zunächst provoziert und getäuscht, so ist es der *sehende* und *lesen-*

de Intellekt, der die Illusion in Erinnerung zu rufen und vor der „blinden Venus“ oder der *sinnlichen* Berührung der schlafenden Quellnymphe (Abb. 8, Kat.-Nr. 69) zu warnen hat. Die Bilder haben so Affektdisziplinierung und Mäßigung des Eros gleichsam verinnerlicht. Indem sie den täuschenden Augenschein in der ernüchternden Beischrift durchkreuzen, fangen sie das Skandalon der nackten heidnischen Göttin durch die Hermeneutik des mehrfachen Schriftsinnes wieder ein: „Durch die reine Schrift wird hier die verlockende *Voluptas* bezwungen [*frangitur hic puro dictamine blanda Voluptas*]“, wie Locher in der *Concertatio Virtutis cum Voluptate* seiner *Stultifera Navis* feststellt.³⁸ Die Schrift besiegt, ob bei Cranach oder in Lochers Moralsatire, die Täuschung einer Sinnlichkeit, die die Sinne verwirrt. Beide Illusionen – die des täuschenden Bildes wie die der täuschenden und verblendenden Venus – wiederholen und spiegeln sich wechselseitig.

Cranachs Variationen über das Thema Venus und Cupido inszenieren eine Dialektik des Sehens, in der sich Bild und Kunst in ihrer medialen Macht und Ohnmacht problematisch werden.³⁹ Das Spiel mit dem Bildmedium, das seine Möglichkeiten erschöpft und zugleich wieder zurücknimmt, zeigt Chancen und Grenzen jener Mimesis-Ästhetik, die den pygmalionischen Blick und Effekt anstrebt und zugleich verleugnen muss. Die Selbstbeschreibung der Kunst an der Schwelle zur Neuzeit entfaltet sich im Zeichen einer Venus, die mehr als alle anderen Wesen und Bestimmung der Malerei selbst verkörpert: Sinnlichkeit, Illusion (im Sinne von Täuschung) und *voluptas*. Die Bilder der täu-

schenden Venus werden zur Allegorie einer Malerei, die das *monere* durch das *delectare*, die *utilitas* durch die *voluptas* ersetzt. Diese „Lust“ ist nicht nur der Sache nach Verheißung, Sinn und Bedeutung der dargestellten Venus. Sie ist zugleich der didaktische Modus des Bildes, indem sie die sinnliche Anziehungskraft verkörpert, die den bitteren Geschmack der moralischen Belehrung annehmlich machen soll.

Dass es sich hier um eine doppelte Illusion und Sinnenverwirrung handelt, belegt schon der Umstand, dass sie auf Cranachs Venus-Bildern auch doppelt verleugnet werden muss: Die sinnliche *voluptas* und „Augentäuschung“ (*Trompe l'Œil*) durch den beigefügten Zettel (*cartellino*) mit Signatur und Jahreszahl, die *voluptas* der Liebesgöttin durch die wechselnden moralisierenden Beischriften. Das Trugbild der belebten Erscheinung wird so gebrochen und die Künstlichkeit der Kunst schützend vor das Faszinosum des Erotischen gerückt. So sehr dabei die Beischriften auf dem tropologischen Wert des Gezeigten beharren: Die rationale Wahrheit unter dem sinnlichen Schleier und mit ihr die Kontrolle des Sinnlichen überhaupt scheint sich in Cranachs Venus-Akten zu verflüchtigen. Ihre allegorische Aussage ist eher implizit und ironisch, selbstbezüglich und des-illusionierend. Wie der durchsichtige Schleier der Venus die sinnliche Hülle und Oberfläche mehr betont als verdeckt, so verweist das Bild insgesamt nur mehr auf die eigene sinnlich-sichtbare Immanenz. Indem die Kunst sich



9) Lucas Cranach d. Ä.:
Kopf eines bäurischen Mannes, um 1512
Öffentliche Kunstsammlung Basel,
Kupferstichkabinett

der *voluptas* verschreibt, wird sie sich selbst zum Gegenstand, gewinnt jenes autonome Terrain, das ihr vorerst nur von den Ansprüchen der Moral bestritten wird.

5. Der neue Apelles. Lebendigkeit, *venustas* und die Grenzen humanistischer Beschreibungskunst

Die hier beschriebenen Prozesse sind nicht denkbar ohne den humanistischen Malereidiskurs und seine der klassischen Rhetorik entnommenen Kategorien. So spiegelt sich die Analogie von Dargestelltem und darstellendem Medium, von *Venus* und *venustas* des Bildes, in Stilmetaphern wie *blandus* und *gracilis* wieder, die Melanchthon in seiner Rhetorik Cranachs Bildern zuschreibt und die – selbst schon dem Feld des Erotischen entnommen – zugleich das Thema des Bildes wie seine Durchführung kennzeichnen.⁴⁰ Gerade indem Cranach beides zur Darstellung bringt, wird er zum zweiten Apelles, der Plinius d. Ä. zufolge vor allem für seine *venustas* beziehungsweise *Charis* berühmt war.⁴¹ Diese hatte der antike Maler namentlich in einer berühmten, in mehreren Epigrammen der *Anthologia Graeca* beschriebenen *Venus anadyomene* demonstriert.⁴² Als neuer Apelles, den die Humanistenfreunde wie Christoph Scheurl in Cranach erblicken,⁴³ lässt dieser in seinen Bildern zugleich die meer-

entsteigende Göttin wie die antike Kunst neu erstehen. Ein weiterer lebensgroßer Venus-Akt von 1518 (kein originales Werk, aber nach einem solchen kopiert)⁴⁴ belegt dies in einer Inschrift, die an die Stelle der moralischen Relativierung den humanistisch-rhetorischen Willen zu Nachahmung (*imitatio*) und Wettstreit (*aemulatio*) setzt: „Ich, Venus, trieb einst, aus dem Schaum des Ozeans geboren dahin, jetzt lebe ich, wieder geboren, Lucas, aus deinem [Farb-Schaum].“⁴⁵ Die Geburt der Venus wird so zur Wiedergeburt einer Kunst, die, wie Apelles, nicht „malt“, sondern „beseelt“.⁴⁶ Zugleich überlagern sich damit Nachahmung der Natur (*imitatio naturae*) und Nachahmung der Antiken (*imitatio veterum*), die beiden tragenden Mimesiskonzepte der Zeit. Die täuschende Lebendigkeit wird zum Ausweis des vollzogenen Anschlusses an die Antike. Diese humanistische Linie des Cranach-Lobs, wie sie neben Scheurls Brief an den Maler auch verschiedene andere, im selben Druck enthaltene Epigramme auf den Wittenberger Apelles widerspiegeln, scheint namentlich für dessen erste Jahre am kursächsischen Hof (bis um 1510) bestimmend gewesen zu sein. Mehr als einmal, etwa in der singulären Namensform Lucas Chronus oder der Verwendung des Imperfekts in der Signaturformel *faciebat* (statt *fecit*) nach dem Vorbild des Apelles,⁴⁷ reagiert Cranach selbst in dieser Zeit auf humanistische Forderungen und Stilisierungen.

Es sind aber vor allem die Venus-Akte, allen voran die dunkle Petersburger *Anadyomene* von 1509, die Cranachs Selbstinszenierung als alter Apelles ins Bild setzen. Wie sehr die Venus-Darstellungen die Möglichkeiten des Bildmediums selbst demonstrieren sollen, unterstreichen auch die Lobreden der Wittenberger Humanistenfreunde von Christoph Scheurl bis Johann Stigel. Gerade

Letzterer hat in seinen Epigrammen mehrmals (spätere) Venus-Darstellungen Cranachs zum Ausgangspunkt für lateinische Ekphrasen gemacht. In ihnen wird nicht nur der topische Vergleich mit Apelles, sondern auch die Verknüpfung von Augen- und Sinnenlust, erotischer Täuschung und piktoraler Illusion mehrfach thematisiert. Stigels *descriptions* zeigen jedoch auch die Autonomie der gelehrten Dichtung, die weniger an Cranachs Bildern als an ihren eigenen Möglichkeiten interessiert scheint. Diese Selbstbezüglichkeit erschwert eine Identifikation der beschriebenen Venus mit einem bestimmten Werk Cranachs, macht sie beinahe unmöglich. Denn Stigel zielt hier wie in anderen Epigrammen auf Arbeiten Cranachs gerade nicht auf die mimetische Wiedergabe gegebener Bildmotive oder deren Komposition. Die Ekphrasis ist vielmehr auf eine „Anschaulichkeit“ (*evidentia*) berechnet, die derjenigen des Bildes in ihrer ästhetischen Wirkung gleichkommt.⁴⁸ Das *ut pictura poesis* gilt nicht für die Inhalte, sondern für die gemeinsamen Prinzipien und Wirkabsichten beider Künste, ihr verbindendes Ziel, Lebendigkeit und Täuschung zu suggerieren. Indem Stigel Cranachs geglückte Belebung der Venus als *aemulatio Apellis* feiert, bezieht er sich weniger auf ein konkretes Bild des Malers als auf die rhetorische Topik der antiken Ekphrasis, die in der Rede von den „atmenden“⁴⁹ und „sich bewegenden Gliedern“ aufgerufen wird:

Aspice ut ingenuo faciem suffusa pudore
Eximia Lucae luceat arte Venus.
Aspice purpureis certantia labra corallis,
Quantus & é roseo splendeat ore decor.
Aspice ludentes oculos, & ubique sequaces,
Qui [im Text: quae] rapiant ipsum, decipiantque Iouem:
Et geminas veluti duo poma rotunda mamillas,
Et teretes digitos, & iuvenile femur.
Penè ego crediderim spirantia membra moueri,
Ni scirem humano picta magisterio.
Viuat, & hanc mecum benè contempletur Apelles,
Dixerit, hoc nostræ non potuère manus.⁵⁰

Der poetische Appell an die Imagination wiederholt dabei nur das innere Prinzip des Cranach'schen Aktes, der wie das Wort des Dichters auf Spiel, sinnliche Bewegung und Täuschung zielt. Zwar muss sich die Rede von den *oculi ubique sequaces* nicht notwendig auf die bekannte Illusionstechnik der *figura (imago) cuncta videntis* beziehen,⁵¹ die den Betrachter aus jeder Position vor dem Bild in den Blick der dargestellten Figur rückt. Dennoch zeichnet sich ab, wie Cranachs Werke den Zuschauer immer wieder in Spiele und Illusionen eines reinen Sehens und Begehrens involvieren. Es ist Teil der ihnen eigenen Appellstruktur, wenn sie ihren Betrachter geradezu mitinszenieren: Ob dieser, wie in den Venus-Darstellungen oder im Paris-Urteil des Metropolitan Museum of Art, New York, den Betrachter aus der Bildfläche heraus fixiert oder ihn, wie auf dem frühen Holzschnitt des Paris-Urteils von 1508, zum Voyeur ländlicher Szenerie macht. Schon die Komposition des Paris-Urteils stellte den Hedonismus des reinen Sehens geradezu als Thema aus, indem Paris hier regelmäßig in die Rolle des genießenden Zuschauers der unbekleideten Göttertrias versetzt war,

während diese ihrerseits teils den Betrachter teils die Urteilsfindung selbst betrachteten. Die *historia* des Paris-Urteils selbst bot hier einen medialen *Mise-en-abîme*-Effekt an, den Cranach nur noch aufzunehmen brauchte. Er kam einer Einladung an den Auftraggeber gleich, in dem Dargestellten in „verhüllter Form“ sich und seine Gespielin wieder zu finden, sich von ihrem Blick aus der Bildfläche⁵² angelockt in die vertraute thüringische Szenerie zu imaginieren. Mit Allegorie zum Zweck moralischer Belehrung hatte eine solche „Verhüllung“ freilich nichts mehr zu tun. Die Lust am reinen, ästhetischen Sehen hat spätestens hier jeden moralistischen Ernst und Hintersinn aufgesogen.

Sieh' nur, wie Venus hier mit ihrem Antlitz voll edler Scham erstrahlt. Dies vermochte die herausragende Kunst des Lucas [Cranach]. Sieh' nur die Lippen, die mit dem Purpur der Korallen streiten, sieh' auch, welche Anmut ihr rosenfarbener Mund ausstrahlt. Sieh' auch die scherzenden Augen, die überall hin folgen: die reißen selbst einen Jupiter hin und täuschen ihn. Dazu die beiden Brüste, wie zwei runde Früchte, die zarten Finger und die jugendlichen Schenkel. Fast möchte ich da glauben, die vor Leben atmenden Glieder bewegten sich – wüßte ich nicht, daß sie nur durch Menschenkunst gemalt sind! Möge Apelles doch zu neuem Leben erstehen und diese Venus wohl betrachten: Dann würde er wohl bekennen: „Solches vermochten meine Hände nicht!“

- ¹ Exemplarisch Franz Matsche: Humanistische Ethik am Beispiel der mythologischen Darstellungen von Lucas Cranach, in: Winfried Eberhard und Alfred A. Strnad (Hrsg.), *Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation*, Köln/Weimar/Wien 1996, S. 29–69.
- ² Franz Matsche: Lucas Cranachs mythologische Darstellungen, in: *Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur* 26/94, S. 78–88, hier S. 87. Zum humanistischen Hintergrund Cranachs noch immer die grundlegende Dissertation von Dieter Koeplin: *Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502. Seine christlich-humanistische Bedeutung*, Diss. Basel 1973; nicht zugänglich war mir die Arbeit von Edgar Bieren-de: *Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln* (Kunstwissenschaftliche Studien 94), München/Berlin 2002.
- ³ Dieter Koeplin/Tilman Falk: *Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, 2 Bde., Basel/Stuttgart 1974 und 1976, hier Bd. 2, S. 642.
- ⁴ Berthold Hinz, *Lucas Cranach d. Ä.*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 117.
- ⁵ Koeplin/Falk (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 642.
- ⁶ Maria Grossmann: *Humanism in Wittenberg, 1485–1517*, Nieuwkoop 1975 (Bibliotheca Humanistica & Reformatorica 11), S. 125–130 (Cranach in Wittenberg).
- ⁷ Jean Pépin: *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris 1958.
- ⁸ Jean Seznec: *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, München 1990, S. 68.
- ⁹ Ebd., S. 75, Anm. 5.
- ¹⁰ Nach dem griechischen Schriftsteller Euhemerus von Messene, um 340–260 v. Chr.
- ¹¹ Seznec (wie Anm. 8), S. 65–94. Bereits der griechische Naturphilosoph Anaxagoras hatte den Götterkampf im 20. Gesang der *Ilias* als Auseinandersetzung zwischen den Seelenkräften bezeichnet. Die Psychomachien zwischen Prudentius und Petrarca *De remediis utriusque fortunae* führen diese Tradition fort und geben sie an Mittelalter wie frühe Neuzeit weiter. Sieht man von den mythographischen Kompendien ab, die das gesamte Mittelalter hindurch tradiert werden, so sind es vor allem die Kommentierungen der großen lateinischen Epiker, Vergil und vor allem Ovid, an denen sich moralistische Reflexionen kristallisieren.
- ¹² Inge El-Himoud-Sperlich: *Das Urteil des Paris. Studien zur Bildtradition des Themas im 16. Jahrhundert*, Diss. München 1977, S. 14–21.
- ¹³ Darauf weist bereits Erwin Panofsky hin: *Hercules am Scheidewege und andere Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin 1997 (Studien zur Bibliothek Warburg 18), S. 59 f.
- ¹⁴ Nicolai Marscalci Thurii, *Oratio habita Albiori Academia in Alemania iam nuperrima ad promotionem primorum baccalauriorum numero quattuor et viginti. anno domini mcccxciii. Nikolaus Marschalk's Commencement Address. Delivered at the University of Wittenberg, January 18, 1503*, übersetzt und mit einer Einführung von Edgar C. Reinke und Gottfried G. Krodel. Valparaiso 1967. Auf die Bedeutung der Rede für Cranachs Beschäftigung mit dem Paris-Urteil hat zuerst Dieter Koeplin nachdrücklich hingewiesen. Koeplin/Falk (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 616.
- ¹⁵ Silius Italicus: *Punica* 15,22,46 ff.
- ¹⁶ Marschalk (wie Anm. 14), S. 36: „Mythologi et philosophi (quod ne Fulgentius quidem praeteriit) de deorum formositate in Ida silva, quod graece θεῶν κρείττους nuncupatur, certamen sapienter sub Alexandro [Paride] iudice effinxerunt, ut vitam ita hominis tripertitam nobis interpretentur, theoreticam, practicam, philargicam. Ecclesiastici contemplativam, activam, voluptariam appellat. Tres deae erant Minerva, Iuno, Venus. In Minerva vita intelligitur contemplativa, in Iunone activa, per Venerem voluptariam intelligi volebant.“ (nach Fulgentius: *Mythologiae* 2,1).
- ¹⁷ Marschalk (wie Anm. 14), S. 36.
- ¹⁸ Hier zitiert nach der späteren Ausgabe *IACOBI PHILO/MVSI LOCHER ORATORIS ET/Poetae praecleari, Iudicium Paridis ludi/cuiusdam instar carmine luculenter de-/scriptum, ac nuper exactiori cura a superfluis, & erroribus antea com-/missis prorsus emendatum./Secutus uero est autor Ful/gentii Mythologiam*, Wien, Johannes Singrener, o. J. (1523/24). Bibliographische Angaben zu den verschiedenen Drucken finden sich bei Günther Heidloff: *Untersuchungen zu Leben und Werk des Humanisten Jakob Locher Philomusus (1471–1528)*, Diss. Münster 1975, S. 64–67; vgl. die unpublizierte Arbeit von Martha Lethner: *Iudicium paridis de pomo aureo des Iacobus Locher Philomusus*, Diss. Wien 1952.
- ¹⁹ Nach Luc. 10,40.
- ²⁰ Locher (wie Anm. 18), Fol. A iij^r: „ab eruditiss philosophiæ adsertoribus esse perhibetur, Prima est quam contemplatiuam nuncupant. Contemplatio autem hunc ferme in modum finitur, quod sit perspicax & firmus animi in ueri cognitione intuitus. Altera actiua existit uirtutum procreatrix. Vtrumque sane uiuendi genus ita nostrum est, ut siue in hoc, siue in illo Homines excelluerint, eorum uitam multis laudibus prosequamur. Vtramque uero Christus expressisse uidetur in Euangelica doctrina sub Mariæ quidem nomine speculativa(m); J.R.), at per Martham, quā sollicita fuerat erga plurima, actiuam. Tertia uero voluptatis dicitur, quas a sensibus corpus percipit, qualem Epicuro plerique omnes adscribunt.“

- ²¹ Ebd., Fol. A iij^r: „Idipsum poetæ considerantes sub figmento trium dearum certamina nobis non inepte depinxerunt.“
- ²² Ebd., Fol. A ii^r: „Istec Mœoniis quondam celebrata camenis/Mixta iocis uariis, seria grata tenet.“
- ²³ Ebd., Fol. C iii^r: „Ergo mortalem cum te cognoueris esse/exple delitiis lubrica membra uagis/Aetas nostra fugit post mortem nulla uoluptas/In cineres tandem spes moritura redit.“
- ²⁴ Ebd., Fol. C [i]^r: „Paris cum Helena discedit, Chorea fit interim ad tybias“; entsprechend in der *Obiectio Voluptatis criminantis Virtutem der Stultifera navis*. Nach der Ausgabe Nina Hartl (Hrsg.): *Die „Stultifera Navis“. Jakob Lochers Übertragung von Sebastian Brants Narrenschiff*, Bd. 1.2. Teiledition und Übersetzung. Münster 2001, S. 322, v. 13–15: „In manibus cytharam teneo plectrumque sonorum/Turba sedet iuxta mollis, blandique choraules/Ante meam statuam dulcissima carmina pangunt.“
- ²⁵ In wörtlichem Sinne zeigt sich das karnevalistische Potenzial des Paris-Urteils in Hans Sachs' Aufbereitungen des Sujets als „Fastnachtsspiel“ seit 1532.
- ²⁶ Michail M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann, Frankfurt a. M. 1995.
- ²⁷ Peter Burke: *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Rudolf Schenda, Stuttgart 1981, S. 36–42.
- ²⁸ In doppelter Weise sind dabei die vier Bücher Liebeslegen ein Dokument der *errores* ihres Autor-Protagonisten, für beide Lesarten gibt dieser Anhaltspunkte in der ausgreifenden Vorrede der *Amores*. Versteht man *errare* und *error* im Sinn von „Irrfahrt“ beziehungsweise „Umherreisen“, so findet dies seinen Anhalt in der Aussage des Dichters, die *Amores* seien Ergebnis einer „zehnjährigen Fahrt“ (*decennalis peregrinatio*), die ihn im Verlauf von vier Lebensaltern durch alle Landstriche Deutschlands und deren vier Zentren geführt habe. Mehr als einmal begegnet der Terminus *errare* in den *Amores* selbst in diesem emphatischen Sinn, der den Dichter auf Deutschlandreise die mythischen Signaturen des Odysseus und seiner zehnjährigen Irrfahrt verleiht. Im Einzugsbereich der Liebesdichtung erhält indes der Begriff *error* eine eigene, moralische Bedeutung: So bezeichnet schon Petrarca seine lyrischen Dichtungen in Volgare wenn nicht die Liebe zu Madonna Laura *tout court* als *giovenili errori* beziehungsweise als *error*. Vgl. Petrarca: *Familiars* 24,1.

- ²⁹ *Quattuor libri Amorum secundum quattuor latera Germaniae. Germania generalis. Accedunt carmina aliorum ad libros Amorum pertinentia*, hrsg. von Felicitas Pindter, Leipzig 1934 (Bibliotheca scriptorum mediae recentisque aevorum 14), S. 6 (§ 47): „Quocirca dum illi sanctum Iob et Salomonis [...] qui de sapientia liber inscribitur, legerint, sciunt (ut ὁ λοπιός in eius libri enarrationem scribit) illos non semper ex suo, sed ex stultorum aliquando hominum ore locutus idque de industria et ex proposito factum, ut sapientis et stulti verba et cogitationes vir prudens cognosceret, quod et nos illos secuti saepius in elegiis fecimus.“
- ³⁰ Von Catull ausgehend wird dieser „Fiktionstopos“ zu einer grundlegenden Figur, mit der sich Liebesdichtung bis weit in die Neuzeit hinein verteidigt. Vgl. dazu Jürgen Stenzel: „Si vis me flere“ – „Musa iocosa mea“. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 650–671, hier S. 665.
- ³¹ Vgl. Ein Einleitungsgedicht zu den *Facetiae* Heinrich Bebel's: „Maximilian Transsilvani Bruxellensis ad lectorem in commendationem facetiarum Bebelianarum decastichon: Disce igitur lepidosque sales hilaresque lepores./Bebelius libro quos canit ipse suo./Inter enim hos poteris doctissima verba referre./Namque iuuant placidis seria mixta iocis.“ Nach der Ausgabe Heinrich Bebel: *Facetien. Drei Bücher*, historisch-kritische Ausgabe von Gustav Bebermeyer, Leipzig 1931 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 276), S. 3.
- ³² Edgar Wind: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, mit einem Nachwort von Bernhard Buschendorf, Frankfurt a. M. 1987 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 697), S. 270–273.
- ³³ Koeplin/Falk (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 562–585.
- ³⁴ „Pelle Cupidineos toto conamine luxus ne tua possideat pectora ceca venus.“ Warnende Verse in deutscher und lateinischer Sprache finden sich auch in alten Abdrucken des Venus-Cupido-Holzschnittes (Signiert mit I. L. C. beziehungsweise C. M. O.). Koeplin/Falk (wie Anm. 3), S. 649.
- ³⁵ „Dum puer alveolo furatur mella Cupido/Furanti digitum cuspidis fixit apic/Sic etiam nobis brevis peritura voluptas/Quam petimus tristi mixta dolore nocet.“ Vgl. Koeplin/Falk (wie Anm. 3), S. 655 f.
- ³⁶ In: Arthur Henkel und Albrecht Schöne (Hrsg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1996, S. 1758 f.

- ³⁷ „Herculeis manibus dant Lydae pensa puellae/Imperium dominae fert deus ille suae./Sic etiam ingentes animos insana voluptas/Et domito mollis pectore frangit amor.“
- ³⁸ *Stultifera navis* 114 b. *Epigramma ad lectorem* v. 7f. ed. Hartl (wie Anm. 24), S. 318.
- ³⁹ Vgl. Matsche (wie Anm. 1), S. 55–57.
- ⁴⁰ Im Schlusskapitel *De tribus generibus dicendi* seiner *Elementa rhetorices*, Wittenberg 1532. Nach Philipp Melanchthon: *Elementa rhetorices. Grundbegriffe der Rhetorik. Mit den Briefen Senecas, Plinius' d. J. und den „Gegensätzlichen Briefen“ Giovanni Picos della Mirandola und Franz Burchards*, hrsg., übersetzt und kommentiert von Volkhard Wels, Berlin 2001 (Bibliothek Seltener Texte in Studienausgaben 7), S. 319: „Durerus enim pingebat omnia grandiora, et frequentissimis lineis uariata. Lucae picturae graciles sunt, quae et si blandae sunt, tamen quantum distent a Dueri operibus collatio ostendit. Mathias quasi mediocritatem seruabat. Selbst ein Albrecht Dürer hebt diese Stilqualität an Cranach hervor: Audio Albertum Durerum te (L. Cranach d. Ä.) omnibus aetatis pictoribus laude venustatis ac facilitatis praetulisse.“ Zit. n. Koeplin/Falk (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 758, Anm. 89.
- ⁴¹ *Historia naturalis* 35,79: „praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent; quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis deesse illam suam venerem dicebat, quam Graeci χάριτα vocant.“
- ⁴² *Anthologia Graeca* 16,179 ff.
- ⁴³ In dem berühmten Brief an Lucas Cranach: Ad Lucam Chronum Ducalem | Saxonie pictorem ingeniosum celerem absolutumque Doctoris Schewrlī Epistola, in: *Oratio doctoris Scheurlī at=|tingens litterarum prestantiam/uecnon laudem Ecclesie/ Collegiate Vittenburgensis* (Fol. A i^r–Aiiij^r), Leipzig 1509, Übersetzung in: *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten*, hrsg. und erläutert von Heinz Lüdecke, Berlin 1953, S. 49–55.
- ⁴⁴ Dazu Koeplin/Falk (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 655.
- ⁴⁵ *Oceani quondam spumis Venus orta ferebar/Nunc spumis Luca vivo renata*, zit. v. Koeplin/Falk (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 655.
- ⁴⁶ *Anthologia Graeca* 16,182,4.
- ⁴⁷ Scheurl (wie Anm. 43), Fol. A iij^r: „Quemadmodum autem Apelles operibus suis/tribus exceptis/subscribebat. Apelles faciebat: id quod Durerum nostrum Pirchamerus. vir et latine et grece vehementer [A iij^r] eruditus. et ego te quoque ab illo mutuare iussimus: Ita ego (im Text: ago) hanc orationem plane non habui sed habebam. non dixi sed dicebam. non perorauī sed perorabam. Quis enim nesciat multa esse addenda. multa minuenda. commutanda multa?“
- ⁴⁸ Zur neueren Geschichte des Begriffs vgl. exemplarisch Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989 (Studien zur deutschen Literatur 103).