

ten die Illustratoren ihre mehr oder minder exakte Textkenntnis aus der Lektüre schöpfen lassen? Unbeantwortet bleibt auch die Frage, warum der venezianische Archetyp in so kurzer Zeit eine mächtige Bildtradition ausbildete oder warum beispielsweise die Humanisten für die lateinische Drucklegung Ovids nicht daran dachten, von einer Werkstatt neue Illustrationen nach ihren Entwürfen anfertigen zu lassen. War das alles eine Frage des Geldes? Oder lässt sich bei Druckgrafiken, die andere Texte begleiten, etwas Ähnliches verfolgen? Wenig erfährt man schließlich darüber, warum die Illustrationen so spröde sind, wenn es um den Akt der Verwandlung geht. Manchmal ist zu lesen, dass die Illustratoren ihr Handwerk nicht gut genug beherrschten. Aber erklärt das hinreichend, warum von einer Metamorphose im eigentlichen Sinne nur bei Lauras Verwandlung in einen Lorbeer (B 44) und einmal bei Actaion die Rede sein kann (B 107)? Lag es daran, dass sich die Illustratoren hier Anregung von Gemälden holen konnten? Vielleicht wäre ein Kunsthistoriker hilfreich gewesen, aber der fehlt im Team der Herausgeber. Erstaunlicherweise geben diese nicht einmal auf ihre eigene Ausgangsfrage eine Antwort, denn von der Rezeption und dem Einfluss, den die Illustrationen auf den Erfolg der Metamorphosen hatten, erfährt man im Band I. 1 nichts.

FRANZISKA MEIER
Universität Göttingen



Bauern, Tänzer, Liebespaare. Das pralle Leben. Grafik der Dürerzeit; Ausst.-Kat. Städtische Galerie Stihl Waiblingen (3. Mai bis 27. Juli 2014); hrsg. von der Stadt Waiblingen/Galerie Stihl Waiblingen; 120 S., 85 S/W-u. Farb-Abb.; Eigenverlag 2014, Galerieausgabe; € 20

In der Galerie Stihl in Waiblingen hat man sich ganz und gar der Kunst auf Papier verschrieben und damit einen Ausstellungsraum geschaffen, der mit Grafik der Dürerzeit bereits zum zweiten Mal Besucher von nah und fern anlockte. Vom 22. Oktober 2011 bis zum 22. Januar 2012 lief dort zunächst die Ausstellung *Albrecht DÜRER – Genie. Marke. Vorbild*, die Dürer und der Dürer-Rezeption bis ins 21. Jahrhundert gewidmet war.¹ Im Sommer 2014 folgte eine Ausstellung zur Grafik der Dürerzeit unter sozialgeschichtlichem Blickwinkel.²

Die aktuelle Ausstellung, zu der hier zu besprechende Katalog erschienen ist, konzentrierte sich auf etwa hundert druckgrafische Blätter, Holzschnitte, Kupfer-

1 Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung: *Albrecht DÜRER – Genie. Marke. Vorbild in der städtischen Galerie der Stadt Waiblingen*, 22. Oktober 2011 bis 22. Januar 2012, hrsg. von der Galerie Stihl Waiblingen, Stadt Waiblingen, mit Texten von Karoline Feulner, Ingrid-Sibylle Hoffmann, Zara Reckermann, Thomas Schauerte und Vanessa Volz, Eigenverlag 2011, Galerieausgabe, 20 Euro.

2 Beide Kataloge kann man vor Ort im Doppelpack zum Vorzugspreis (30 Euro) erwerben.

stiche und einige wenige (Eisen-)Radierungen, teils in Büchern, teils als Flugschrift, Folge oder Einzelblatt. Sie wurden von so unterschiedlichen Institutionen ausgeliehen wie dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen in Berlin, der Universitätskunstsammlung der Georgia Augusta in Göttingen, der Galerie der Stadt Backnang oder der Württembergischen Landesbibliothek. Im Mittelpunkt stehen Werke, die zwischen der Mitte der 1460er Jahre und bis um 1550 entstanden.

Ingrid-Sybille Hofmann, Leiterin der Galerie, konzipierte die Ausstellung und den zugehörigen Katalog und führt im Einleitungsaufsatz „Bauern, Tänzer, Liebespaare. Bilder prallen Lebens in der Grafik der Dürerzeit“ (6–11) unter Berücksichtigung aktueller Forschungsliteratur kenntnisreich in die Einzelthemen der Ausstellung ein. Sie würdigt Besonderheiten der Einzelblätter vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Ikonografie und erläutert die übergeordneten Sektionen der Ausstellung, in denen sich der interessierte Besucher auch ohne Katalog anhand der Wandtexte und eines Beihefts orientieren konnte. Denn anders als zumeist üblich wird im Begleitbuch zu „Bauern, Tänzer, Liebespaare“ nicht jedes ausgestellte Blatt in Einzelartikeln vorgestellt, sondern in den Aufsätzen von Christof Metzger, Mechthild Haas und Simone Scholten im Zuge der jeweils behandelten Thematik berücksichtigt. Ein schlankes Begleitheft übernahm stattdessen die Aufgabe, die einzelnen Werke vorzustellen. Eine Abstimmung der Katalognummerierung mit den Einträgen im Begleitheft wäre an dieser Stelle wünschenswert gewesen. Den drei großen Themen der Bauern, Tänzer und Liebespaare sind jeweils kleinere Unterthemen (zum Beispiel „Bauernfeste“, „Kurzweil“, „Weibermacht“) zugeordnet, die in Ausstellung, Begleitheft und Katalog entsprechende Überschriften kennzeichnen.

Die Aufsätze im Katalog erklären einzelne Werke unter Berücksichtigung der drei inhaltlichen Schwerpunkte der Ausstellung, die einer ungefähren Chronologie folgen. Inhaltlich setzt die Ausstellung, die in den Veranstaltungsreihen zum 500. Jubiläum des Bauernaufstandes „Armer Konrad“ im Herzogtum Württemberg gehört, den ersten Schwerpunkt auf Bauern und der Ständegesellschaft. Insbesondere das gesellschaftliche Umfeld des „Armen Konrad“ in der Umbruchszeit des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts wird dabei beleuchtet.

Christof Metzger bezieht sich in seinem Artikel „Von groben Gebärden und bäuerischer Art. Der Bauer in der Kunst der Dürerzeit“ (14–19) über die übliche Herleitung des mit Dürer populär gewordenen Themas in der profanen Druckgrafik hinaus auf einen größeren geistesgeschichtlichen Hintergrund. Er analysiert die „bäuerischen“ Physiognomien, die, wie Metzger treffend erläutert, von der Rezeption der antiken Humoralpathologie mitbestimmt wurden. Demnach hatte der Bauer das melancholische und damit ungünstigste Temperament. Ihm wurde neidisches, gehässiges, diebisches und infantiles Gebaren zugeschrieben. Bauern wurden gemeinhin mit gedrungenen, starken und dicken Körpern dargestellt. Dürer selbst hatte, wie Metzger erwähnt, in seinen „Büchern von menschlicher Proportion“³ darauf verwiesen, dass solcherlei Figuren „bäurisch“ seien.

3 Albrecht Dürer, *Hjerinn sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528.

Der Bauer wurde dementsprechend als grob und die höheren Stände tölpelhaft nachhöffend charakterisiert. Diese Vorstellung wurde entscheidend durch satirische Schriften wie Sebastian Brants *Narrenschiff*⁴ geprägt, die auf den gleichen Adressatenkreis zielten wie die Bauernsatire der Druckgrafik, die in der Dürerzeit Verbreitung fand. Metzger schließt mit der Beobachtung, dass es sich bei diesen Blättern „um nicht viel mehr als eine Form der Parodie [handele], die sich einen letztlich beliebigen satiretauglichen Volksvertreter zum Opfer wählt.“ (18) *Das tanzende Bauernpaar* (Kat. 38), einer der bekanntesten und einflussreichsten Kupferstiche seiner Zeit, ist vor 500 Jahren auf dem Höhepunkt Dürers Schaffen entstanden, im gleichen Jahr wie die sogenannten Meisterstiche. Die Abbildung des Bauernpaares zierte das Titelblatt des Kataloges und wurde als Zentrum der Ausstellung inszeniert.

Mechthild Haas wagt den Vergleich von Dürers Kleinformaten und Meisterstichen in ihrem Aufsatz „Tanz den Bauer! oder die Provokation in Albrecht Dürers Kupferstich *Das tanzende Bauernpaar* von 1514“ (44–52) zur zweiten Sektion der Ausstellung mit der Überschrift „Tänzer“. Die kleinformatischen Blätter stünden in ihrer stecherischen Virtuosität den großen Stichen in nichts nach. Das kleine Genreblatt *Das tanzende Bauernpaar* wird von Haas aufgrund seiner souverän gemeisterten Überschneidungen und des daraus resultierenden Eindrucks von Dynamik „in die Nähe der großformatigen Meisterstiche [ge]rückt.“ (44)

Dürer ist durch das Weglassen des szenischen Rahmens eine Monumentalisierung gelungen, die fortan nicht mehr wegzudenken war. Haas führt darüber hinaus die Geschichte des Tanzes und seiner verschiedenen bildlichen Darstellungen vor, um die Exponate in einen weiteren Kontext zu stellen. Seit dem Altertum wurde Tanz verurteilt, im Mittelalter gar verteufelt, was eine neue Bilderfindung hervorbrachte: Die Totentanz-Bilder, welche mit Exponaten von Hans Holbein d. J. (Kat. 6) und Hans Sebald Beham (Kat. 81, 82) vertreten sind. Im 16. Jahrhundert waren rituelle Gesellschaftstänze mit exakten Choreografien bei Hofe in Mode. Diese orientierten sich in stilisierter Weise teilweise an den Sprüngen und Bewegungen der Moriskentänzer, die wie die Narren im Gegensatz zum Bauern außerhalb der geltenden Norm standen. Bauern wurde ein ambivalenter Bereich in der „Differenz zum sanktionierten höfischen Verhaltensmuster“ (47) zugewiesen. Haas fasst zusammen: „Der bäurische Tanz war nie formvollendet, sondern tollpatschig und grobschlächtig und damit pseudorituell.“ (47) Ohne direkt auf weitere Katalognummern einzugehen, zieht Haas einen Vergleich zu einer mit *Kinderreigen* betitelten Proportionsstudie von Marcantonio Raimondi, die tanzende Putten in einem Kreis zeigt, um deutlich zu machen, dass hier das rechte Maß im Sinne des (nicht anrühigen) Tanzes zu finden sei.

Haas wertet eine jüngere „höchst originelle Lesart“ (50) der beiden tanzenden Figuren Dürers als zweifaches ‚inverses Zitat‘ des Sehers aus der antiken Laokoon-Gruppe von Jürgen Müller⁵ als nur bedingt überzeugend. Vielmehr kann in dem tan-

4 Sebastian Brant, *Das Narren schyff*, Basel 1494.

5 Jürgen Müller, „Albrecht Dürer’s Peasant Engravings. A Different Laocoön, or the Birth of Aesthetic Subversion of the Reformation, in: *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 3, 1.2011, (nach Anm. 17) <http://jhna.org/index.php/past-issues/vol-3-1/133-albrecht-duerers-peasant> (22.08.2014).

zenden Paar eine Adaption des Themas der Weibermacht (derer sich die Bäuerin bewusst zu sein scheint) gesehen werden, die auf die List der schönen Phyllis zurückgeht, die Aristoteles aus Rache verführt, überlistet und bloßgestellt hat. Zwei Blätter, die den „Liebespaaren“ zugeordnet sind, thematisieren diese Weiberlisten (Kat. 76, 77 von Meister MZ und Georg Pencz).

Simone Scholten beschließt den Katalog mit ihrem Artikel „Paarweise – Liebe und andere Zweisamkeiten“ (76–86). Darstellungen der Liebe gehörten zu den beliebtesten Sujets der profanen Druckgrafik des frühen 16. Jahrhunderts. Mit der nicht mehr rein adeligen Käuferschicht verschoben und verselbständigten sich manche Themen und Bildgegenstände in der Grafik, wie das Beispiel des Sujets des tanzenden Bauernpaares zeigt.

Anhand diverser Beispiele erläutert Scholten das Nebeneinander und die Unterschiede adeliger und bürgerlicher Darstellungen von Liebespaaren, die einerseits der höfischen Minne verpflichtet, andererseits den Geschlechterkampf bürgerlicher Ehepaare vorführen (Kat. 63 *Der Edelmann mit dem Falken und das Edelfräulein* und Kat. 75 *Der Kampf um die Hose* von Israel van Meckenem). Sehr beliebt waren auch die Bilder von ungleichen Paaren, die in der Darstellung von jungen Frauen mit dem Tod gipfelten (Kat. 82). Auch innerhalb der Paardarstellung wurden Bauern in die Nähe der Narrenmotivik gerückt und zuweilen mit dem Thema der käuflichen Liebe verquickt (Kat. 34 *Der Marktbauer und sein Weib* von Dürer). Der Kupferstichzyklus *Das Bauernfest* von Hans Sebald Beham (Kat. 42) schließlich zeigt einzelne tanzende Paare in Reihung sowie die Auswirkungen von Trunkenheit und sexuellen Ausschweifungen. Die Bedeutung dieser (und weiterer) Grafikserien ist in der Forschung umstritten, doch betont Scholten, was inzwischen in der Forschung mehr oder weniger Konsens ist, „dass den Darstellungen von vorneherein verschiedene Lesarten und Deutungsmöglichkeiten eingeschrieben waren und diese von den unterschiedlichen Betrachtergruppen auch durchaus unterschiedlich gelesen wurden.“ (86)

Scholten verzichtet als einzige Autorin auf einen Anmerkungsapparat und nennt, so wie das Literaturverzeichnis am Ende des Bandes, die zitierte Forschungsliteratur nur in Auswahl. Dies mag den Kenner und Liebhaber der Grafik der Dürerzeit jedoch nicht unbedingt stören, da die Aufsätze sich meines Erachtens ohnehin nicht vorrangig an ein Fachpublikum wenden.

Insgesamt sind sowohl Ausstellung als auch Katalog sehens- und lesenwert, da nicht nur ein Rückbezug auf vergangene Ausstellungen vorliegt, sondern dank der Expertise der beteiligten Leihgeber und Autoren des Bandes aktuelle Forschungsfragen und Ergebnisse in die Ausstellung und den Begleitband eingeflossen sind.

INKE BECKMANN
Landesmuseum Württemberg Stuttgart