

VON PRIAPUS ZU CORIDON

Benennungen des Dornausziehers in Mittelalter und Neuzeit

Der Dornauszieher gehörte durch Jahrhunderte zu den bekanntesten Antiken. Eine fast unübersehbare Zahl von Umdeutungen, Nachbildungen und Kopien ist bekannt geworden¹. Die fortdauernde Wirkung war wohl in der stets sichtbaren Präsenz jener Bronzefigur begründet, die im Mittelalter im Bereich des Lateran, seit 1471 auf dem Kapitol aufgestellt war². Ihr Anteil an der Verbreitung und vielseitigen Adaption wird kaum überschätzt werden können, und selbst wenn etwa bei Dornauszieherfiguren in der mittelalterlichen Cathedralplastik Frankreichs provinzialrömische Terrakottafiguren als Vorbilder wirksam waren, so dürfte doch die Motivübernahme und vielfache Umwandlung durch die sichtbare Figur im Lateran ausgelöst worden sein³.

Die formalen und inhaltlichen Aspekte der Dornauszieherrezeption sind mehrfach behandelt worden⁴; im folgenden soll den Benennungen, also den Erklärungs- und Deutungsversuchen der Figur, in Mittelalter und Neuzeit nachgegangen werden.

Die früheste literarische Erwähnung stammt von Magister Gregorius, einem gebildeten Engländer, der im späten 12. Jahrhundert einen Bericht über die in Rom noch vorhandenen antiken Kunst- und Wunderwerke verfaßte⁵. Er stellt das Motiv anstößiger Nacktheit in den Mittelpunkt seiner Beschreibung des Dornausziehers:

“Et etiam aliud eneum simulacrum ualde ridiculosum quod Priapum dicunt. Qui demisso capite uelut spinam calcatam educturus de pede, asperam lesionem patientis speciem representat. Cui si demisso capite uelut quid agat exploraturus suspexeris, mire

1. Vgl. A.v. Salis, *Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der Alten in der Neueren Kunst*, Erlenbach-Zürich 1947, 124 ff.; H. Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie*, Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, Bd. 46, Heft 2, Berlin 1958, 20-24; E. Kieser, *Elsheimer und der Dornauszieher*, Festschrift Heinrich Bulle, Würzburger Studien zur Altertumswissenschaft XIII, Stuttgart 1938, 93-113; W.S. Heckscher, *Dornauszieher*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* IV, Stuttgart 1958, Sp. 289-299; R. Noll, *Der Dornauszieher im Mittelalter*, Mitteilungen des Vereins klassischer Philologen in Wien IV, 1927, 67-77; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen-âge français*, Studies of the Warburg Institute VII, London 1939, 189-192; H.R. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten, 15.-18. Jahrhundert*, Braunschweig 1967, 38 f.
2. Vgl. H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome*, The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori, Oxford 1926, 43 ff., Nr. 2; W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, ed. H. Speier, II, Tübingen 1966, 266-268; neuerdings P. Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1974, 71-93 (mit Bibliographie).
3. H. Ladendorf (oben Anm. 1) 20.
4. Vgl. oben Anm. 1; ferner R.H.L. Hamann-MacLean, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XV, 1949/50, insbes. 205 ff.
5. G. Rushforth, *Magister Gregorius de mirabilibus urbis Romae: A new description of Rome in the twelfth century*, *The Journal of Roman Studies* 9, 1919, 14-58; M. Manitius, *Neues aus dem alten und mittelalterlichen Rom*, *Philosophische Wochenschrift* 45, 1925, 936-940. F.v. Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn 1922, 51; W.S. Heckscher (oben Anm. 1) Sp. 290 f.

magnitudinis uirilia uidebis.“⁶.

Mit dem Hinweis auf die ihm zugetragene Benennung als *PRIAPUS* wird der erotische Charakter der Figur, die antike Provenienz und zugleich die pagane Thematik charakterisiert. Gregorius hält sich in seiner originellen Beschreibung frei von jenen symbolischen Bedeutungen, die mittelalterlichen Darstellungen zu Grunde liegen.

So unterschiedlich auch die Sinnbezüge sind, in die der Dornauszieher im Mittelalter versetzt wurde, eine ausgeprägte Auffassung vom heidnischen Charakter dieser Figur bildete die Grundlage aller Adaptionen. Ob der Dornauszieher als figurale Stütze an einer Kandelaberbasis des 11. Jahrhunderts⁷, ob er im Grabmal des Bischofs Wettin in Magdeburg (nach 1152) als besiegtes Idol⁸ oder in analoger Bedeutung an einem Chorpult aus der Zeit um 1200 erscheint⁹, ob er einen Ausgestoßenen, vom Pfingstfest Ausgeschlossenem, bezeichnet wie im Tympanon in Vezelay¹⁰, oder jene "ignorantes", die beim "Einzug in Jerusalem" nicht teilhaben¹¹, eine negative Bedeutung ist allen diesen Beispielen gemeinsam. Sie wird auch dort noch deutlich, wo der Dornauszieher, wie etwa in Chartres, als Einzelfigur in einen größeren Bilderzyklus eingefügt wird. Dort stellt er das Gegenbild zu Salomo dar, dem mit Weisheit und Erkenntnis Ausgestatteten¹².

Offensichtlich wurde im Dornauszieher zunächst eine Darstellung des Schmerzes gesehen, doch hat gewiß die Nacktheit des Bildwerkes wesentlich dazu beigetragen, die Vorstellung des Sündhaften zu verstärken. Eine negative Charakterisierung, die sich in inhaltlichen Zusammenhängen, in Unterordnung oder Ausgestoßensein bemerkbar macht, ist allen mittelalterlichen Darstellungen gemeinsam.

Die Aussagefähigkeit des Motivs wurde entscheidend dadurch verstärkt, vielleicht erst ermöglicht, daß sich mit dem Dorn vielfache Anknüpfungspunkte ergaben: "Ich will Deinen Weg mit Dornen vermachen" heißt es bei Hosea (2,8), in mittelalterlichen Hymnen wird Maria als "frei vom Dorn der Sünde" besungen, die Dornenkrone wird schließlich als letzter Vollzug der göttlichen Strafe und als endgültige Wiedergutmachung der "Spina peccati" angesehen¹³.

Heckscher hat darauf aufmerksam gemacht, daß im Mittelalter ein heidnisches Bildwerk als Idol vor allem durch die Anordnung auf einer Säule charakterisiert wurde¹⁴. Obwohl noch immer ungeklärt ist, wie und wo der Dornauszieher im Bereich des Lateran aufgestellt war, hat sich gerade mit ihm die Vorstellung des Idols verbunden. So finden sich zum Beispiel in einem Perikopenbuch des 11. Jahrhunderts in einer Darstellung des "Tempelgangs der

6. G. Rushforth (oben Anm. 5) 23 f. Eine Neubearbeitung der Schrift des Gregorius steht ebenso aus wie eine deutsche Ausgabe. Die entsprechende Textstelle lautet in der Übersetzung: "Und dann noch eine weitere sehr humorvolle Bronzestatue, 'Priap' genannt. Er ist gerade dabei, mit herabgebeugtem Kopf sich einen eingetretenen Dorn aus dem Fuß zu ziehen, wobei er den Eindruck macht, als litte er an einer schweren Verwundung. Bückt man sich herunter und schaut von unten her hinauf, um herauszubekommen, was er da eigentlich macht, dann sieht man ein männliches Glied von erstaunlichem Ausmaß."

7. H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art, The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, London 1956, Pl. 91, Fig. 211.

8. W.S. Heckscher, Sp. 293; K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin-New York 1976, 28 f., Abb. 26, 28.

9. W.S. Heckscher, Sp. 294.

10. W.S. Heckscher, Sp. 292; J. Adhèmar (oben Anm. 1) Pl. XVII.

11. W.S. Heckscher, Sp. 294.

12. W.S. Heckscher, Sp. 293; W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, München 1970, 118.

13. Vgl. W.S. Heckscher, Sp. 291.

Maria“ zwei Dornauszieher als figurale Kapitelle über hohen Säulen der gemalten Architektur¹⁵. Diese Aufnahme des Motivs ist für die mittelalterliche Rezeption des Dornausziehers bezeichnend: einerseits wird durch die Anordnung der Idolcharakter betont, andererseits wird durch die Einfügung dieser Figur der dargestellten Szene ein neuer inhaltlicher Bezug gegeben, sei es als Hinweis auf die heidnischen Widerstände, die sich dem Erlösungswerk entgegenstellen, sei es als Hinweis auf den Beginn des dornigen Weges, der Maria zu den sieben Schmerzen führen wird¹⁶.

Allen Rezeptionen des Mittelalters ist eine inhaltlich stark ausgeprägte Bedeutung gemeinsam, wobei der Dornauszieher aber nicht auf einen eng begrenzten Sinn, etwa als Personifikation, reduziert und festgelegt wird, sondern vielmehr in unterschiedliche Zusammenhänge eingefügt werden kann. Die Verbreitung des Motivs scheint für die Annahme zu sprechen, daß die Assimilierung auf literarischer oder mündlicher Grundlage erfolgte und auf diese Weise auch immer neue Überlieferungstraditionen begründet werden konnten¹⁷.

Die formale Anlehnung an das römische Urbild lag bei dieser inhaltlichen Bedeutungsdominanz nicht im Sinne der künstlerischen Umsetzung. Bis auf den Dornauszieher am Wettin-Grabmal in Magdeburg sind alle mittelalterlichen Figuren bekleidet, die Verbindung mit dem römischen Bildwerk nur noch in der Beschäftigung mit dem Fuß des quer aufgestützten Beines zu erkennen. Gemeinsam ist allen mittelalterlichen Rezeptionen, daß das Motiv im Bedeutungsgehalt begründet und für die Erkennbarkeit daher auch nur das Grundschema der Figur erforderlich war. Erst im 15. Jahrhundert kam es zu einer allmählichen Annäherung an den plastischen Gehalt der antiken Figur, und erst die formale Auseinandersetzung konnte die negative inhaltliche Besetzung allmählich aufheben.

In der Reihe der Benennungen ist zunächst noch die Bezeichnung *MARZO*, d.h. die Verwendung des Dornausziehers als Monatsrepräsentant des März, anzuführen. Zahlreiche, jedoch ausschließlich auf Italien beschränkte Beispiele sind bekannt. In Kalenderhandschriften setzen die Darstellungen im 11. Jahrhundert ein, schon wenig später findet sich der Dornauszieher auch in Monatszyklen an Kathedralen¹⁸. Es muß noch immer als ungeklärt gelten, wie es zu dieser Auffassung gekommen ist: die von Heckscher und anderen vermutete Deutung, daß der März als erster warmer Monat mit dem Barfußlaufen auch den schmerzhaften Dorn im Fuß mit sich bringe, erscheint ebenso unbefriedigend wie die Vermutung, daß es die allgemeine Auffassung des März als eines für alle Wunden besonders gefährlichen Monats gewesen sei, die zu dieser Deutung des Dornausziehers geführt hat¹⁹. Auch in dieser Verwendung ist das Schmerzhaftes betont, so daß sie den übrigen mittelalterlichen Deutungen entspricht, doch ist die inhaltliche Festlegung nicht in dem Maße negativ wie bei den genannten Darstellungen nördlich der Alpen.

15. W.S. Heckscher, Sp. 293; Abb.: A. Matajček, Eine neue Handschrift der Salzburger Bertoltgruppe, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege in Wien IX, 1915, Beiblatt p. 10, Fig. 2.

16. Vgl. die Hinweise bei W.S. Heckscher, Sp. 293.

17. Vgl. R.H.L. Hamann—MacLean (oben Anm. 4) 205.

18. O. Koseleff, Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts, Diss. Marburg 1931, Basel 1934, 26; J.C. Webster, The Labors of the Month in Antique and Medioeval Art to the End of the 12th Century, Princeton Monographs 21, Princeton 1938; B. Bresciani, Figurazioni dei Mesi nell'Arte medioevale italiana, Verona 1968, insbes. 40 (S. Pellegrino a Bominaco).

Eine Sonderstellung nimmt die Märzdarstellung an der Kathedrale in Sessa Aurunca ein, bei der die Dornauszieherzene auf zwei Figuren verteilt ist, vgl. zuletzt D. Glass, The Archivolt Sculpture at Sessa Aurunca, The Art Bulletin LII, 1970, 119 ff., insbes. 130 u. Abb. 22.

19. W.S. Heckscher, Sp. 292 f. — O. Koseleff 26 folgert aus der Erwähnung bei Gregorius, daß der Dornauszieher möglicherweise als "Symbol der Fruchtbarkeit aufgefaßt und deshalb im März dargestellt wurde...". R. van Marle, Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la Renaissance I, Den Haag 1931, 383, schlägt eine genremäßige Auffassung vor.

Als Personifikation des März ist der kapitolinische Dornauszieher noch lange verstanden worden. Als der "Prospettivo Milanese" um das Jahr 1500 die antiken Bildwerke des Kapitols aufzählt, bezeichnet er den Dornauszieher ganz selbstverständlich als *MARZO*, und in den Guiden hält sich diese offensichtlich volkstümliche Bezeichnung noch bis ins 19. Jahrhundert²⁰.

Die Rezeption des Dornausziehers als *MARZO* geht zunächst von einer inhaltlichen Verwendung der Figur aus, doch scheint sie, analog zur allmählichen Entfernung von mittelalterlichen Assimilationen, im Laufe der Zeit den Charakter einer Deutung der antiken Figur, der Bezeichnung also ihres vermeintlichen Sinngehalts, angenommen zu haben. So wird zum Beispiel in der "Descrizione di Roma Moderna" aus dem Jahre 1697 der kapitolinische Dornauszieher mit den Worten erwähnt:

"... dà alcuni chiamato Marzio, che si cava la spina dà un piede..."²¹.

Hier war längst ein Stadium erreicht, in dem der Dornauszieher aus vorgeprägten Bedeutungszusammenhängen entlassen war und seine Benennung den Charakter einer Deutung trug.

Der Zeitpunkt dieses Verständniswandels läßt sich genauer bestimmen. Im Laufe des 15. Jahrhunderts verschwindet der Dornauszieher allmählich aus inhaltlich bestimmten Sinnzusammenhängen. Ohne Zweifel war eine der Voraussetzungen das breit einsetzende Formstudium, das eine allmähliche Annäherung an den plastischen Gehalt der antiken Figur ermöglichte.

Dies wird sichtbar schon in dem 1401 eingereichten Konkurrenzrelief von Brunelleschi, bei dem das Thema, die Opferung Isaaks, vorgegeben war. Hier erscheint der Dornauszieher als Randfigur, als Diener Abrahams, er verweist anschaulich auf den zurückgelegten dornenvollen Weg, ist durch die Anordnung ganz links aber deutlich ausgeschlossen und nicht in das Verständnis des Geschehens einbezogen²². Insofern wird man diese Darstellung einerseits noch der mittelalterlichen Auffassung zuzurechnen haben, doch wird andererseits in der erstaunlichen Anmut, dem ausgeprägten Sitzen und der überschaubaren Körperhaltung die Beschäftigung mit den plastischen Werten des antiken Originals sichtbar.

Auf ähnliche Weise lebt bei Francesco Cossa und Ercole Roberti die mittelalterliche Auffassung des Dornausziehers fort. In einer Predellenszene des Griffoni-Altars wird ein bei einem Häusereinsturz Verletzter gezeigt, dessen zerschmettertes Bein der Heilige Vincenz Ferrer wieder heilt²³. Der Verwundete sitzt in der Pose des Dornausziehers, die mittelalterliche Vorstellung vom Leidenden und Gestraften lebt noch fort, aber die formale Auseinandersetzung, sichtbar an der frontalen und stark verkürzten Wiedergabe, zeigt auch hier, daß in zwischen der Dornauszieher, so sehr er noch mit inhaltlichen Bedeutungen verbunden war, zu einem Anreiz geworden war, die plastischen und räumlichen Werte der Figur wiederzugeben.

20. So heißt es zum Beispiel noch bei Erasmo Pistolesi, *Descrizione di Roma e suoi contorni*, Roma 1841, 160: "... Marzio in atto di svellersi una spina dal piede; statua di bronzo."

21. Michelangelo e Pier Vincenzo Rossi, *Descrizione di Roma moderna*, Roma 1697, 546.

22. W.S. Heckscher, Sp. 294, hebt insbesondere den Aspekt des feindlichen Widerstandes und des Nicht-Erkennens hervor.

23. E. Ruhmer, *Francesco del Cossa*, München 1959, Taf. 62; vgl. ferner N. Dacos, in: *Revue Belge de Philologie et Histoire* 43, 1965 (No. 1) 204.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist eine erstaunliche Zunahme von *Statuetten* des Dornausziehers zu bemerken. Daran wird erkennbar, daß der Dornauszieher nun nicht mehr in bestimmte inhaltliche Zusammenhänge gestellt, sondern die Wiederholung des berühmten antiken Stückes intendiert wird. Die Darstellung des Schmerzes bleibt dabei zunächst noch mit dieser Figur verbunden, wobei nun aber der körperliche Schmerz als eigentliches Thema die symbolische Bedeutung überlagert und zugleich verdrängt²⁴.

Doch bald sind diese Züge vollständig abgestreift, der Anmut des Sitzens, dem Knabenhaften der Figur, dem Kunstvollen der Komposition gilt das Darstellungsinteresse. So findet sich im frühen 16. Jahrhundert der Dornauszieher im Studiolo des Humanisten als Tischaufsatz, und die immer größeren Wiederholungen werden den Stilabsichten der Epoche oder einzelner Künstler angepaßt²⁵. Die allmähliche Loslösung des Dornausziehers aus mittelalterlichen Sinnbezügen, die Hinwendung zu den plastischen Qualitäten der Figur soll hier jedoch nicht weiter verfolgt werden. Die Intensität und Konzentration, die vollständige Ausrichtung auf die Handlung, die zierliche Erscheinung bei strengem, fast geometrischem Aufbau, die Schönheit der knappen Form, der plastische Gehalt also war es, der Maler und Bildhauer zur Nachahmung dieser Eigenschaften, aber auch zur Veränderung, Steigerung oder Umkehrung, etwa ins Unruhige, stärker Bewegte, auch Größere und Voluminöse verlockte²⁶.

Es muß betont werden, daß die intensive Beschäftigung mit dem Dornauszieher im 15. und frühen 16. Jahrhundert nicht unter der Prämisse einer Deutung oder Benennung stand, sondern als formale Auseinandersetzung sich vollzog. Diese stand offensichtlich so stark im Vordergrund, daß eine inhaltliche Bestimmung zunächst nicht wieder intendiert wurde. Die Rezeption zeigt vielmehr die ausgeprägte Tendenz, den mittelalterlichen Sinnbezug aufzuheben, die Figur selbst von den Bedeutungen des Mittelalters zu befreien.

Es ist bemerkenswert, daß dabei das zeichnerische Studium des Dornausziehers noch manche Aspekte der tradierten Auffassung enthielt. Von Jan Gossaert, genannt Mabuse, stammt ein Skizzenblatt, das sich jetzt in Leiden befindet (Abb. 1)²⁷. Der erotische Charakter, das "Priapische", das die mittelalterlichen Vorstellungen dieser Figur mitprägte, spielt in Unter- und Schrägsicht bei dieser Zeichnung sicher eine Rolle, auch wenn die Figur bei Gossaerts Romaufenthalt im Jahre 1508/09 auf dem Kapitäl in einem Saal des Konservatorenpalastes

24. Eine paduanische Elfenbeinstatuelette des späten 15. Jahrhunderts, die sich jetzt in Amsterdam befindet, spiegelt genau diese Situation der Dornauszieherrezeption wider. Nicht als eine inhaltlich bestimmte Figur gedacht, verkörpert sie im schmerzverzerrten Gesicht und gequälten Sitzen noch deutlich den mittelalterlichen Sinnbezug, vgl. L. Planiscig, Andrea Riccio, Wien 1927, 99, Fig. 98 und 99.
25. W. Bode, Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance, Berlin 1922, 72, Taf. 81; L. Planiscig, Die Bronzeplastiken, Katalog, Kunsthistorisches Museum in Wien, IV, Wien 1924, 17, Nr. 23. Ders., Andrea Riccio, Wien 1927, 96 ff.; W. Doenna, Le tireur d'épine, statuette en bronze de la Renaissance, Genova, Bulletin du Musée d'Art et d'Histoire de Genève VIII, 1930, 90 ff.; J. Pope-Hennessy, Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection, London 1965, 143, No. 524, Fig. 521; Ders., Essays on Italian Sculpture, London—New York 1968, 181, Fig. 214; H.R. Weihrauch (oben Anm. 1) 122, 459 ff.; G. Mariacher, Bronzetti Veneti del Rinascimento, Vicenza 1971, 32, Fig. 98, 99; vgl. ferner: M. Weinberger, A Bronze Statuette in the Frick Collection and its connection with Michelangelo, Gazette des Beaux-Arts 94 (6), 1952, 103 ff.; J.D. Draper, A Bronze Spinaño ascribed to Antonello Gagini, The Burlington Magazine 114, 1972, 55 ff.
26. Bezeichnend ist die Zunahme von Zeichnungen aus dem frühen 16. Jahrhundert, die eine Rückansicht des Dornausziehers geben, vgl. z.B. das Blatt im Skizzenbuch in Holkham—Hall, fol. 34 v., Abb. 20 bei A. Schmitt, Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 21, 1970, 111. Ferner Marten Heemskerck, Lely—Richardson Collection (Lugt 2184), Report of the visitors, Ashmolean 1957, 61; Parmigianino, Chatsworth 783 A (Neg. Courtauld 307/27/37). Die Entwicklung von Sonderformen, etwa weibliche Dornauszieher, wäre hier anzuschließen, vgl. dazu W.S. Heckscher, Sp. 297. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang das schöne Blatt, das eine Susanna-Darstellung vorbereitet, von Jacopo Palma, Giov., Oxford, Ashmolean Museum, K.T. Parker, Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, 1956, No. 428 und Kat. der Ausstellung "Italian Drawings from the Ashmolean Museum, Oxford, 18.2.—21.3.1970", London 1970, No. 36; vgl. auch E. Kieser (oben Anm. 1) 104 ff.
27. J.G. van Gelder, Jan Gossaert in Rome, Oud Holland 59, 1942, 6 f.; H. Pauwels, H.R. Hoetink, S. Herzog, Jan Gossaert, gen. Mabuse, Katalog der Ausstellung Rotterdam, 15.5.—27.6.1965, 243 f., Nr. 45; N. Dacos, Les peintres Belges à Rome au XVIe siècle, Brüssel 1964, 18 f.

tatsächlich auf einer Säule aufgestellt war²⁸. Indem Gossaert sich jedoch um eine Darstellung des komplizierten Figurenaufbaus bemühte, macht seine Zeichnung die Auseinandersetzung um den plastischen Gehalt der Figur deutlich. Die inhaltliche Deutung trat dahinter vollständig zurück, verdeutlichende Züge wie die Angabe eines landschaftlichen Ortes unter dem rechten Bein oder der stark vom Original abweichende Sockel könnten im Hinblick auf eine Weiterverwendung der zeichnerischen Aufnahme gedacht sein. Gossaert zielt hier nicht allein auf die Wiedergabe der singulären Statue, sondern auch auf die Übertragung in lebendige Körperdarstellung. So geht er auf die damalige Aufstellung nicht weiter ein, sondern gibt die Figur, mit Ausnahme der verstärkten Untersicht, davon unabhängig.

Analog zu dieser künstlerischen Annäherung ist das Phänomen zu beobachten, daß der Dornauszieher für das Naturstudium herangezogen, daß also nach dem Modell in dieser Pose gezeichnet worden ist. Dies war erst möglich, nachdem die formalen Qualitäten der antiken Figur Anerkennung gefunden und den Rang eines Vorbildes gewonnen hatten und schließlich das Zitieren und Verwandeln berühmter Antiken Programm geworden war. Die frühesten Beispiele stammen noch aus dem späten 15. Jahrhundert²⁹; ein wichtiges Beispiel aus dem 16. Jahrhundert ist die wenig beachtete Zeichnung der Accademia in Venedig (Abb. 2), die früher Michelangelo zugeschrieben worden ist³⁰. Untersicht, Figurenkomposition und Felsblock verraten die genaue und bewußt eingesetzte Kenntnis des kapitolinischen Dornausziehers, aber in der Bekleidung und der Umwandlung des Handlungsmotivs in das Aus- oder Anziehen der Beinbekleidung zeigt sich ebenso wie in der Veränderung des Lebensalters eine vitale Umsetzung ins Natürliche und Lebendige³¹.

Es ist bisher kaum beachtet worden, daß im 16. Jahrhundert neu die Versuche einsetzten, die berühmte Figur zu deuten und zu benennen. Der Rezeptionscharakter hatte sich damit grundsätzlich gewandelt, das Deutungsinteresse zeigt sich nun frei von einer Einbeziehung in vorgegebene Inhalte und zielt vielmehr auf die Erkenntnis der ursprünglichen, also der antiken Bedeutung. Ohne Zweifel war dies erst möglich, nachdem die mittelalterliche negative Auffassung durch ein intensives Studium der Form, durch künstlerische Adaption überwunden war. Es ist dabei erstaunlich, daß die Benennungsfreude der Humanisten sich zunächst

28. Es ist bisher nicht gelungen, die erste Aufstellung im Konservatorenpalast eindeutig zu rekonstruieren. Pietro Bembo hat in seinem Gesandtschaftsbericht von 1504 den Konservatorenpalast beschrieben: "...in cuius conclave spectantur geminae statuae aeneae antiquissimae columnis insidentes" und dabei über den Dornauszieher notiert: "...puer scilicet nudatus sedens, dextra manu sinistrae plantae spinam extraens..."; I. Gesche, Neuaufstellungen antiker Statuen und ihr Einfluß auf die römische Renaissancearchitektur, Diss. Frankfurt 1968, Mannheim 1971, 91, schließt aus dieser Beschreibung sowie auf Grund der Zeichnungen des Gossaert und des Francesco d'Ollanda (E. Tormo, Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, Madrid 1940, fol. 29 v.) wohl zu Recht, daß der Dornauszieher auf einer Säule im Inneren aufgestellt war. Es ist gut denkbar, daß die Aufstellung auf einer Säule die vorangegangene im Bereich des Lateran wieder aufnimmt, doch gibt es dafür bisher keine Belege. Vgl. auch H. Siebenhüner, Das Kapitoll in Rom, München 1954, 43. W.S. Heckscher, Sixtus VIII Aeneas Insignes Statuas Romano Populo Restituendas Censuit, s'Gravenhage 1955, 22 vermutet eine Aufstellung in ungefähr zwei Meter Höhe, vgl. auch ebd. 44 Anm. 86, wonach diese Aufstellung bis ins späte 17. Jahrhundert bestand. Vgl. auch E.K. Waterhouse, A note on British collecting of Italian pictures in the later seventeenth century, The Burlington Magazin CII, 1960, 54 ff., fig. 3; P. Pouncey ebd. 167 vermerkte ergänzend, daß das Gemälde Bagliones auf dem Stich von Diana Scultori, 1581, basiert (fig. 30).

29. Vgl. die Zeichnungen aus der Gozzoli-Werkstatt, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, B. Degenhart – A. Schmitt, Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil 1, 2.Bd., Berlin 1968, 485, Nr. 452 (Taf. 332a) und London, Brit. Museum, ebd. Taf. 328 c. Vgl. auch die Zeichnung der Uffizien, die Davide Ghirlandaio zugeschrieben wird, Florenz, Uffizien 394 E, 187 x 178 mm. Zu diesem Problem grundsätzlich H. Ladendorf (oben Anm. 1) 24; E. Kieser (oben Anm. 1) 106.

30. Venedig, Accademia No 185; E. Kieser 106; E. Tietze-Conrat, Über einige lombardische nicht-venezianische Zeichnungen, Critica d'Arte XIII, 1938, 68 f., schrieb die Zeichnung Lattanzio Gamba zu.

31. In diesem Zusammenhang kann das großartige Beispiel einer Verwendung des Dornausziehers im Modellstudium nicht unerwähnt bleiben, die bekannte Studie von Rubens, die sich jetzt in London befindet. Treffend hat Kieser 107 dazu bemerkt: "Das Erstaunliche bei Rubens ist aber, wie außerordentlich nahe er dem antiken Kunstwerk zu kommen vermag, ohne daß sein lebendiges Modell zur Statue erstarrte, die Statue scheint vielmehr in dem Modell mühelos und wie von selbst wieder lebendig geworden zu sein." L. Burchardt – R.-A. d'Hulst, Rubens' Drawings, Brüssel 1963, 34 f., Nr. 16, vgl. auch W. Stechow, Rubens and the Classical Tradition, Cambridge/Mass., 1968, 54 ff.

nicht bemerkbar machte und daß offensichtlich nicht einmal im Zusammenhang der Statuenstiftung von 1471, zu der der Dornauszieher gehörte, ein neuer Bedeutungsgehalt mit ihm verbunden worden ist³². Die Intensität der negativen mittelalterlichen Vorstellung hat offensichtlich einen raschen Bedeutungswandel nicht erlaubt. Die neue Tendenz der Bestimmung setzt ein mit Andreas Fulvius, der in "Antiquaria Urbis", erschienen im Jahre 1513, folgende Erwähnung gibt:

"... Altera forma sedens, sese curvantis ephebi, / Aerea, nuda, oculis intenta et pectore prono, / Visa pedis labem, et contagia quaerere sicut / Pastor, acu spinam contracto cruce revellit."³³

Indem der Dornauszieher hier zum ersten Male als *HIRTE* angesprochen und mit dem Bereich des Bukolischen verbunden wird, ist der Weg beschritten, ihn mit einem Themenkreis zu verknüpfen, der von literarischer Überlieferung und Tradition her geprägt war. Die Benennung als Hirte hat große Verbreitung gefunden und scheint die Vorstellung von dieser Figur im 16. Jahrhundert weitgehend bestimmt zu haben. Palladio übernimmt diese Bezeichnung in seinem Rom-Buch von 1554³⁴, ebenso wie noch Pietro Martire Felini in seiner weitverbreiteten Guida 'Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma':

"Un *pastore* ignudo di bronzo che si cava con un'ago un spino da un piede..."³⁵.

Im Lichte dieser Benennungen müßten auch die zeitgenössischen Statuetten neu beurteilt werden.

Mit der neuen Auffassung vom Dornauszieher als einer Genrefigur aus dem bukolischen Bereich war die Möglichkeit gegeben, eine noch genauere Benennung vorzunehmen. In der "Urbis Romae Topographia" des Bartolommeo Marliani aus dem Jahre 1544 werden die Bildwerke des Kapitols unter dem Titel 'De quibusdam stautis, aliisque rebus antiquis, que hodie sunt in capitolio', und dabei auch der Dornauszieher in ungewöhnlicher Ausführlichkeit besprochen³⁶:

"In eadem aula cernere licet, duo signa aenea iuvenili forma, alterum stans servi habitu: alterum nudum pueri sedentis, ac curvato corpore spinam è planta pedis evellere conantis: non absimilis Batto, quem Theocritus sic loquentem inducit:
Aspice o Coridon per lovem spina enim
Nuper me hic percussit sub talo".

Als literarischen Vergleich zieht Marliani jene Geschichte heran, die Theokrit in den Eidyllia schildert: Ein Kälbchen hatte sich von der Herde abgesondert, die Hirten Battos und Corydon liefen ihm nach, um es zur Herde zurückzubringen. Da tritt sich Battos einen Dorn in die

32. H. Siebenhüner, Das Kapitol in Rom, München 1954, 37 ff.; W.S. Heckscher (oben Anm. 28). A. Erler, Lupa, Lex und Reiterstandbild im mittelalterlichen Rom: eine rechtsgeschichtliche Studie, Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt X,4, Wiesbaden 1972.

33. Andreas Fulvius, Antiquaria Urbis, Rom 1513, 28.

34. A. Palladio, De le Antichità di Roma, Rom 1554, fol. 27: "...pare un pastore, e con un ago si cava da la pianta del Piede un steco." Die gleiche Benennung auch bei Lucio Fauno, Delle antichità della città di Roma..., Venedig 1548, 32, und L. Mauro, Le Antichità de la Città di Roma, Venedig 1556, 12. Ähnlich auch B. Gamucci, Le Antichità della Città di Roma, Venedig 1569, fol. 16 v.: "Vedesi ancora, pur di bronzo un'altra statua d'un Pastorello tutto ignuda, che con bella attitudine si cava una spina d'un piede." Gamucci unterläßt es nicht, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß der Gran Cosimo Duca di Firenze für den Garten des Palazzo Pitti eine Marmorkopie hat anfertigen lassen. Zu den hier aufgeführten Guiden vgl. L. Schudt, Le Guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie, Wien—Augsburg 1930.

35. P.M. Felini, Trattato nuovo delle cose maravigliose dell' alma città di Roma, Rom 1610, 326.

36. B. Marliani, Urbis Romae Topographia ..., Romae 1544, Lib. II, p. 27. In der ersten Ausgabe des Marliani, erschienen im Jahre 1534, wird der Dornauszieher noch ohne den Hinweis auf Theokrit erwähnt: "... alterum nudum pueri sedentis, pastori haud absimilis, curvato corpore è planta suppurati pedis spinam acu evellentis." (fol. 31 v.).

Ferse, Corydon kommt zu Hilfe und zieht ihn seinem Gefährten aus dem Fuß³⁷. Marliani beläßt seinem Hinweis den Charakter einer Analogie, gibt dem Dornauszieher also nicht einen bestimmten Namen, verweist nur darauf, daß die antike Literatur das Motiv kennt und daß es dort mit einer bestimmten Person verbunden ist. In ähnlicher Weise greift auch Pompilio Totti im "Ritratto di Roma antica" aus dem Jahre 1627 auf Theokrit zurück und gibt als Erklärung der kapitolinischen Figur den Verweis auf Battos: "... simil a quel Batto, del quale così cantò Teocrito..."³⁸.

In den Guiden Roms war der Hinweis also verbreitet; der Umwandlung des Vergleichs in eine Benennung stand vor allem der Umstand entgegen, daß bei Theokrit zwei Figuren beteiligt, die berühmte Statue aber eine Einzelfigur war, die zudem in der Konzentration auf sich selbst das Eigenständige und ausschließlich mit sich Beschäftigte betont. Um so erstaunlicher, daß bei Joachim Sandrart in den "Admiranda Statuariae...", erschienen in Nürnberg im Jahre 1680, der Dornauszieher mit einer genauen Benennung, und zwar mit dem Namen *CORIDON* versehen wird (Abb. 3)³⁹. Schon die Seitenverkehrung macht die formale Abhängigkeit von der kapitolinischen Figur deutlich, mit Baum, Buschwerk, Säulenstück und verfallendem Grabstein wird klassische Landschaft angedeutet, und in dieser der Dornauszieher als Coridon, als eine bestimmte Gestalt, vorgeführt. Sandrarts Benennung läßt sich wohl nur als eine gern aufgegriffene Möglichkeit, auch dieser Antike einen Namen zu geben, verstehen⁴⁰. Sandrart entschied sich dabei für Coridon, für den Vorgang des Herausziehens, schließlich war es ja auch Coridon, der seinen Gefährten vom Dorn befreite. Gelehrsamkeit, Phantasie und eine ausgeprägte Vorliebe für Benennungen führten hier zu einem Sonderfall in der Rezeptionsgeschichte, zur unmittelbaren Übertragung einer literarischen Figur auf die antike Statue.

Vielleicht hat aber die Theokrit-Stelle nicht nur eine Benennung der antiken Figur angeregt, sondern auch zu einer Neugestaltung des Dornausziehers im frühen 16. Jahrhundert geführt. Im Bargello in Florenz befindet sich eine Bronzestatuette (Abb. 4), bei der sehr deutlich betont wird, daß der Dorn in die Ferse gedrungen ist⁴¹. Man könnte dies als eine gesuchte Formvariante ansehen, die der Entstehungszeit dieser Figur in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entspräche, aber die extreme Abweichung vom kapitolinischen Vorbild wird wohl nicht ohne eine Benennungsabsicht oder Kenntnis der bukolischen Hirtenfigur vorgenommen worden sein. Hier wird also nicht nur ein "pastore", sondern *BATTOS* gemeint sein.

37. Theokrit, Idyllen, deutsch von Emil Staiger, Stuttgart 1970, Die Hirten, 50:

Battos: Schau mich, Korydon, an, bei Zeus: da hat mich soeben/ in die Ferse ein Stachel getroffen. Wie üppig gedeihen/ Distelgewächse doch hier. Die Färsen möge verenden/ just da ich glotzte nach ihr, ward ich gestochen. Nun siehst Du?

Korydon: Ja doch! Ich halte ihn fest mit den Nägeln. Da ist er schon selbst.

Battos: Welch ein winziger Stich und bodigt einen wie ich bin!

Korydon: Wandelst Du im Gebirge, so gehe nicht unbeschut, Battos! Stachelkräuter und Dornen gedeihen nämlich auf Bergen.

38. Pompilio Totti, Ritratto di Roma antica, Rom 1627, 360. Ihm folgt die "Descrizione di Roma antica e moderna...", Rom 1643, 556 (mit einer Holzschnittillustration des Dornausziehers). Es ist bemerkenswert, daß Pompilio Totti einige Jahre später in "Ritratto di Roma moderna", Rom 1638, 406, auf den literarischen Vergleich verzichtet und nur vermerkt: "Putto, che si cava una spina dal piede di bronzo al naturale...". "Putto" oder "Giovanetto" war besonders im späten 17. Jahrhundert und frühen 18. Jahrhundert eine verbreitete Bezeichnung, so z.B. in der Descrizione di Roma di Michelangelo e Pier Vincenzo Rossi, Roma 1697, 546, oder bei Gio. Francesco Ceccoli, Roma sacra e moderna ..., Roma 1725, 6.

39. J. Sandrart, Admiranda Statuariae..., Norimbergae 1680, vor fol. 46.

40. Christian Klemm, der eine Arbeit über Sandrart vorbereitet, macht mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß sich bei Sandrart zuweilen phantasievolle Benennungen finden, z.B. werden der "Gallier und sein Weib" als Paetus und Aria bezeichnet.

41. W. Bode (oben Anm. 25), Taf. 81. Photo Alinari 32927.

Im späten 17. Jahrhundert hat Pietro Rossini in seinem originellen Romführer eine neue Deutung der Figur gegeben und sie nun mit dem Bereich der römischen Geschichte verknüpft, wobei er zugleich eine Erklärung dafür gewonnen hatte, weshalb die Statue gerade auf dem Kapitol aufgestellt und besondere Beachtung gefunden hatte⁴²:

“La bella, e rara figura di Martio Pastorello di bronzo, che si cava lo spino dal piede; fu fatta questa figura per haver egli portato una lettera al Popolo Romano da parte d’alcuni Amici del detto Popolo, avisandoli, che venivano gl’inimici per sorprendere il Campidoglio all’improvviso, e per strada pigliò uno spino nel piede, non dimeno non si fermò à cavarsi il detto spino, mà dopo d’haver consegnato la lettera; e per questa attione il Popolo Romano gli fece questa bella figura.”

Offensichtlich war Rossini nicht mehr geläufig, daß die Figur erst 1471 auf das Kapitol gelangt war. Seine Geschichte setzt voraus, daß dies schon der antike Aufstellungsort des Dornausziehers war. Rossini erklärt seinen Lesern also, daß es sich um einen Hirten handelt, der den Römern einen Brief von Freunden der Stadt mit der Mitteilung überbrachte, daß Feinde einen Überfall auf das Kapitol planten. Auf seinem eiligen Weg nach Rom trat er sich einen Dorn in den Fuß, achtete aber nicht darauf, sondern zog ihn erst nach der Übergabe des Briefes heraus. Für diese Tat hat das römische Volk dann diese Statue gestiftet. Hier wird der Dornauszieher in den Bereich der Ehrenstatuen versetzt, das Motiv mit einer heroischen Tat verbunden und zugleich erklärt.

Interessanterweise blieb Rossini nicht sehr lange bei dieser Geschichte, die Antiquare mögen sie ihm wohl bald ausgedeutet haben. Schon in der vierten Auflage des beliebten Führers aus dem Jahre 1715 wird der Dornauszieher nur kurz und ohne eine bestimmte Benennung erwähnt⁴³.

Doch hat der Dornauszieher im 18. Jahrhundert noch eine weitere Benennung gefunden. Gregorio Roisecco referiert in seiner “Roma antica e moderna”, der grundlegenden Neubearbeitung einer Rom-Guida, zwei ihm geläufige Benennungen, nämlich einmal den des *MARZIO*, zum zweiten aber den des *GNEO PECORARO* – vielleicht der Name eines Hirten in zeitgenössischer Bukolik – nicht ohne aber eine eigene Auffassung noch anzufügen, daß nämlich dieser Junge einen hervorragenden Läufer darstelle:

“... sta egli in atto sedente cavandosi una spina dal piede, dal che sembra vogli più tosto rappresentarsi qualche garzone assai esperto nel corso.”⁴⁴.

Mit dieser Deutung als Läufer war ein neuer Weg geöffnet, der die Bezeichnung des Marzo bald verdrängte. Davon gibt Giuseppe Melchiorri in seiner “Guida metodica di Roma” ein unmittelbares Zeugnis. Er referiert zwar noch die Deutung der Figur als März, hält es aber für viel wahrscheinlicher, daß dies eine Siegerfigur nach dem Wettlauf sei:

“... Quest’ antico simulacro di stile etrusco ancor esso e di ottima conservazione viene chiamato di Marzio pastore, ma più propriamente può credersi la statua d’un vincitore nel certame del corso.”⁴⁵

42. Pietro Rossini, *Il Mercurio Errante delle Grandezze di Roma...*, Rom 1693, 14.

43. Noch die 3. Ausgabe aus dem Jahre 1704 enthält die Geschichte der 1. Ausgabe; von der 4. Auflage (1715) an wird der Dornauszieher bis zur 9. Auflage im Jahre 1771 nur kurz erwähnt.

44. G. Roisecco, *Roma antica e moderna ...*, Rom 1745, II, 260; in der 10. Auflage der Guida des Pietro Rossini (vgl. oben Anm. 43) aus dem Jahre 1776 werden die Benennungen *Gneo Pecoraro* sowie *Marzio* ebenfalls aufgeführt.

Mit Gelehrsamkeit und Phantasie hat schließlich ein weiterer Autor des 19. Jahrhunderts den Gedanken der Läuferfigur aufgegriffen und mit einer Stelle bei Plinius verbunden. Er vermutet nun, daß es sich gar nicht um ein Dornausziehen handelt, sondern um das Reinigen mit der *strigilis*. Darum müsse es auch die Figur eines Läufers sein, die Plinius in den Thermen des Agrippa erwähnt:

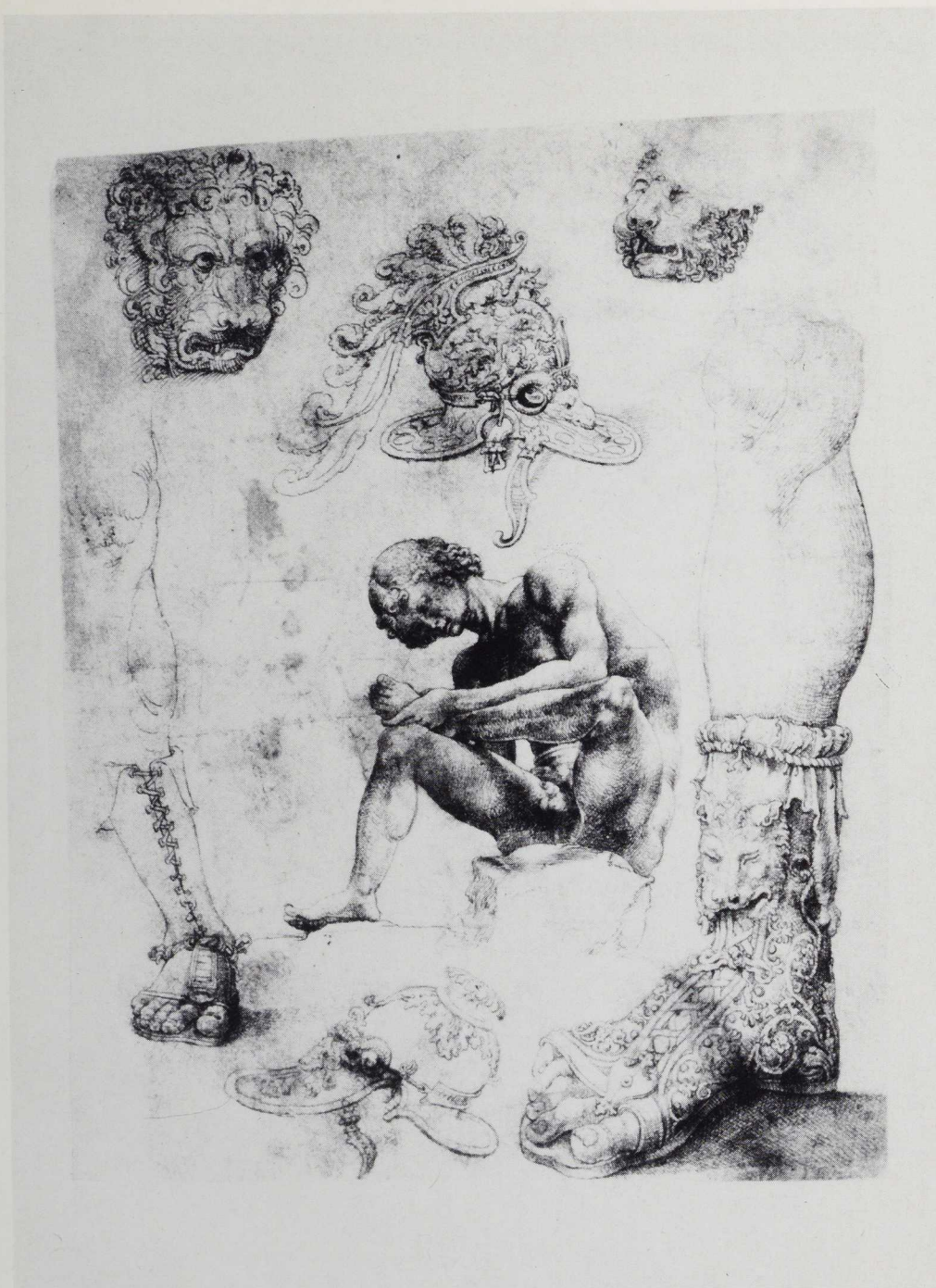
“... forse è in atto di stropicciarsi collo strigile, e può riconoscersi pel *puerum distrigentem se*, encomiato da Plinio, che esisteva nella Terme di Agrippa.”⁴⁶

Mit dem fortschreitenden 19. Jahrhundert hat sich das Interesse von den Deutungen abgewandt und sich auf die Figur und ihre Tätigkeit beschränkt. Die heute geläufigen Benennungen *DORNAUSZIEHER*, *SPINARIO*, *THORN EXTRACTOR* oder *TIREUR D'ÉPINE* bezeichnen nur den Vorgang und lassen nichts mehr von mittelalterlicher Umdeutung, humanistischer Gelehrsamkeit oder phantasievollen Erklärungsversuchen erkennen. Der Wandel der Benennungen wirft ein bezeichnendes Licht auf die Rezeption des Dornausziehers. Das Interesse war im Mittelalter von starken inhaltlichen Vorstellungen geprägt, von denen sich erst das 15. und 16. Jahrhundert freizumachen verstand. Die weite Verbreitung, die die Figur in der Kunst der Neuzeit seit dem 16. Jahrhundert dann wiederum gefunden hat, mag zwar wesentlich von der Form her bestimmt gewesen sein, doch zeigen die hier vorgestellten Benennungen, daß auch in der Neuzeit bestimmte Auffassungen, Erklärungs- und Deutungsversuche mit dem Dornauszieher verbunden worden sind.

45. G. Melchiorri, Guida metodica di Roma e suoi contorni, Roma 1834, 513.

46. Itinerario di Roma e delle sue vicinanze compilato secondo il metodo del Vasi da A. Nibby ..., Roma 1844, 94. Bezug genommen wird auf Plin. n.h. 34,62.

Für Anregungen und Hinweise danke ich Joachim Latacz sehr herzlich.



Tafel 1

Jan Gossaert, gen. Mabuse, Skizzenblatt 1508/09, Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit.



Tafel 2

Lattanzio Gambara (zugeschr.), Studie nach dem Modell in der Pose des Dornausziehers,
Venedig, Accademia.



Tafel 3

Joachim Sandrart, CORIDON, Nürnberg 1680.



Tafel 4

Italien., 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, BATTOS, Florenz, Bargello.