

DEFORMATION UND VERFREMDUNG

Stavros Vlachos

Deformation und Verfremdung

Eine Stiltendenz in der deutschen Kunst
um 1500

Ludwig

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zugl.: Bamberg, Univ., Diss., 2008

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2012 by Verlag Ludwig
Holtenauer Straße 141
24118 Kiel
Tel.: +49-(0)431-85464
Fax: +49-(0)431-8058305
info@verlag-ludwig.de
www.verlag-ludwig.de

Gestaltung: Daniela Zietemann

Umschlagbild: Hans Baldung Grien, *Der Schmerzensmann an der Martersäule*,
1517, Holzschnitt, Museen der Stadt Regensburg, Historisches Museum

Printed in Germany

ISBN 978-3-86935-180-3

Inhalt

VORWORT	7
EINLEITUNG	9
Fragestellung	9
Funktionen der Deformation und der Verfremdung	16
Aspekte der Deformation und der Verfremdung	20
<i>Extreme von Körper- und Affektschilderung</i>	20
<i>Gewandstil</i>	30
<i>Raumbehandlung</i>	33
<i>Naturelemente</i>	36
<i>Reduktionen auf Linie und Monochromie</i>	38
<i>Denaturiertes Licht und denaturierte Farbe</i>	41
Forschungsstand	45
Vorgehensweise	50
I. GEBURT CHRISTI	53
<i>Exkurs: Die Monochromie in Baldungs Mariendarstellungen</i>	78
II. PASSION	87
1. Gebet Christi am Ölberg	87
2. Stationen des Leidenswegs	100
Tafelmalerei	101
Graphik	126
<i>Exkurs: Die Schergen im Holzschnitt Cranachs</i>	
<i>Die Enthauptung der Hl. Barbara</i>	134
3. Der Tod am Kreuz	140
Tafelmalerei	140
Graphik	162
4. Jesus als Leichnam	171
5. Auferstehung und Entrückung	203
Nach der Auferstehung. Dürers Szenen aus der Kleinen Passion	215
6. Der Schmerzensmann	223

III. MARIA MIT KIND	234
IV. HEILIGE	249
1. Der Heilige Christophorus	249
2. Der Drachenkampf des Heiligen Georg	261
3. Die Enthauptung der Heiligen Katharina	276
4. Die Bekehrung des Saulus	281
5. Der Heilige Sebastian	287
V. PROFANE THEMEN	294
1. Pyramus und Thisbe	294
2. Traum des Paris	307
VI. GRENZEN DER REZEPTION	312
ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK	321
ABGEKÜRZT ZITIERTE LITERATUR	329
BIBLIOGRAPHIE	345
REGISTER	359
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	366
ABBILDUNGSNACHWEIS	374

VORWORT

Das vorliegende Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die 2008 von der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg angenommen wurde.

In der Arbeit wird jedes behandelte Werk mit Literaturangaben in der entsprechenden Fußnote dokumentiert. Die meisten Werke sind im Text schwarzweiß abgebildet. Für alle Arbeiten mit und ohne Bild gibt es in Fußnoten Literaturangaben mit Verweisen auf Abbildungen, für Hell-dunkel-Zeichnungen und Gemälde mit Farabbildungen, wo das möglich war.

Abgekürzt zitiert werden Titel, die im Laufe der Studie mehr als einmal vorkommen (siehe Verzeichnis abgekürzt zitierte Literatur). Alle anderen Titel sind in der Bibliographie zu finden und werden in der relevanten Fußnote vollständig aufgeführt. Darüber hinaus erfasst die Bibliographie auch einige allgemeine Titel, die in den Fußnoten nicht erwähnt werden.

Die Idee, forcierte Stilzüge in der deutschen Kunst um 1500 zu untersuchen, geht auf meine Studienjahre in Griechenland zurück. Diese Idee war jedoch aufgrund der dort herrschenden wissenschaftlichen Verhältnisse nicht vor Ort realisierbar. Ich bin also an die Quelle, nach Deutschland, gekommen.

Mein herzlicher Dank geht an meinen Doktorvater Prof. Dr. Frank Olaf Büttner, der mir die Chance gegeben hat, einen Traum zu erfüllen. Mit viel Interesse und Geduld hat er stets nicht nur meine Dissertation bis zur Publikation hin begleitet, sondern auch meinen gesamten Versuch, mit einer unterschiedlichen wissenschaftlichen Tradition zurecht-zukommen, unterstützt. Für sein großes Interesse an dieser Arbeit danke ich auch Prof. Dr. Gregor J. M. Weber, der das Zweitgutachten übernommen hat.

Manche Anregungen hat diese Arbeit durch ein ausführliches und für mich höchst informatives Gespräch mit Dr. Dietmar Lüdke, ehemals Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, vor den Werken der Ausstellung »Grünwald und seine Zeit« gewonnen. Dafür bedanke ich mich sehr.

Meinen Aufenthalt in Deutschland hat die Griechische Stiftung für Staatsstipendien, Athen, ermöglicht. Dafür bin ich dieser Einrichtung dankbar. Zu danken habe ich auch dem Akademischen Auslandsamt der Universität Bamberg, das durch ein kleines Stipendium zu den Voraussetzungen beigetragen hat, dass ich die Arbeit abschließen konnte.

Danken möchte ich auch meinen Freunden in Griechenland und Deutschland, die mich immer unterstützten und ermutigten. Viel verdanke ich den Mitarbeitern von Bibliotheken und Museen, die meine Arbeit erleichterten, insbesondere den ehemaligen Kollegen in den Museen der Stadt Regensburg.

Ein großer Dank, der in Worte nicht gefasst werden kann, gehört Dr. Yvonne Pörzgen für die vielseitige Unterstützung. Von Anfang an hat sie die Korrekturen des Manuskriptes in der deutschen Sprache übernommen, die für mich eine Fremdsprache ist. Alle Fehler, die noch im Text zu finden sind, gehen jedoch auf das Konto des Verfassers. In Stunden sprachlicher Verzweiflung ermutigte sie mich immer, damit ich die manchmal scheinbar unüberwindlichen Schwierigkeiten durchstehen konnte.

Ihr und meiner Familie, die mich stets unterstützte, widme ich diese Studie.

EINLEITUNG

Fragestellung

Nach dem 15. Jahrhundert, während dessen sich die Kunst überwiegend am mimetischen Verfahren¹ orientierte, entsteht im deutschsprachigen Raum um 1500 eine Stiltendenz dahingehend, dass man insbesondere in der traditionellen religiösen Ikonographie forcierte Effekte und verfremdete Wirkungen suchte. Diese Stiltendenz ist unter den Begriffen Deformation und Verfremdung und am Beispiel der deutschen Tafelmalerei, Druckgraphik und Zeichnung um 1500 Gegenstand der vorliegenden Forschungsarbeit.

Die De-formation ist keine *Metamorphose* (Verwandlung) oder *Anamorphose* (Umkehrung), wie es beim Grotesken² der Fall ist, sondern eine

1 Dazu Alfred Stange, *Deutsche Spätgotische Malerei 1430–1500*, Königstein im Taunus 1965. In Hinsicht auf die niederländische Malerei vgl. Winfried Wilhelmy, *Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts*, Münster – Hamburg 1993. Vgl. auch Heike Schlie, *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002. Die Arbeit von Schlie bietet auch eine Diskussion über den Begriff »Realismus«, siehe S. 227 ff. Vgl. auch die Beiträge über die altniederländische Malerei in Martin Büchsel und Peter Schmidt (Hrsg.), *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, Berlin 2005. Der Realismus des 15. Jahrhunderts ist häufig, insbesondere in der altniederländischen Malerei, ein Detailrealismus. Dass die Künstler auch anders konnten, zeigte Lorne Campbell am Beispiel der *Beweinung Christi* (Madrid, Museo del Prado) von Rogier van der Weyden (um 1400–1464) um 1435. »Discreetly but with great deliberation, Rogier has used distortion, geometric pattern-making and spatial inconsistencies to heighten the sense of anguish. The contradictions between the extreme naturalism of the detail and the illogical spatial relationships are calculated profoundly to disturb«. Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, S. 18, Abb. 1.

2 Eine umfangreiche Analyse der Mechanismen des Grotesken bietet die Studie von Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln u. a. 2001.

Para-morphose, das heißt eine Verformung von Vorgegebenem, insbesondere von menschlichen Gestalten und Objekten. Weil sich die Deformation im Kontext dieser Arbeit häufig als Hässlichkeit und Steigerung der Proportionen von Figuren manifestiert, halte ich sie für ein eigenständiges Mittel, obwohl sie im weitesten Sinne als eine Form der Verfremdung verstanden werden kann.³ Die Verfremdung⁴ selbst manifestiert sich auch im Bildpersonal oder in Gegenständen, nicht aber als Verformung ihrer Struktur, sondern als Veränderung, etwa durch Licht und Farbe, der Oberfläche. Diese kann das Inkarnat einer Person oder die Stofflichkeit eines Dinges betreffen. Außerdem bewirkt die Verfremdung Änderungen nicht nur bei einzelnen Bildelementen, sondern in den Zusammenhängen des Bildgefüges insgesamt. Sie kann beispielsweise durch Perspektive, Licht- und Farbgestaltung eine ganze Situation differenzieren.

Deformation und Verfremdung führen in Bezug auf den Stil zu einem zugespitzten Realismus, der oft mit der geschauten Wirklichkeit nicht zusammenhängt. Sie sollen als absichtlich verwendete Stilmittel verstanden werden, um die dargestellte Realität zu verzerren oder die Verzerrung als Realität zu präsentieren. Dazu zählen deformierte Gestalten, forcierter Raum, unwirkliche Landschaften und irrationaler Gewandstil. Hinzu kommen Fragmentierungen sowie Denaturierungen durch die Behandlung von Licht und Farbe. Seltener treten ungewöhnliche Perspektiven und persiflierende Elemente auf. In bestimmten Werken reicht eine radikale Modifikation der tradierten Komposition eines Sujets, damit das Bild eine verfremdete Wirkung vermittelt, ohne dass sich die Künstler deformierender Praktiken bedienen.

Die Künstler um 1500 hielten Darstellungsmittel für immer wichtiger. Zugleich griffen sie auf ältere Bildtypen zurück. Dies führte einige Wissenschaftler dazu, mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts das Ende des Kultbildes zu sehen. In diesem Sinne wird die Form als leere Hülle inter-

3 Th. Weber, »Verfremdung«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, Darmstadt 2001, S. 653–658, siehe S. 653. Der Eintrag bietet eine umfassende Geschichte des Begriffs.

4 Der Begriff der Verfremdung wurde von Berthold Brecht (1898–1956) in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts als Mittel zur Gesellschaftskritik geprägt. Brecht erkannte jedoch, dass die Verfremdung ein altes Kunstmittel ist, das auch in der bildenden Kunst zu finden ist, etwa in Bildern von Pieter Breughel d. Ä. (um 1525/30–1569) und Matthias Grünewald. Vgl. Hermann Helmers (Hrsg.), *Verfremdung in der Literatur*, Darmstadt 1984, S. 10.

pretiert. So sprach Bernhard Decker am Beispiel der Plastik Hans Leinbergers (um 1475/80–um 1531) von einem zunehmenden Interesse für die Außenform, von einem »Aufbruch der Renaissance«⁵ dieser löste die »Versprechungen des Mythos«⁶ auf, das heißt die religiöse Kunst des Mittelalters. Das Resultat waren nach Decker Formzitate und allgemein retrospektive Tendenzen, die durch ihre Orientierung an der früheren mittelalterlichen Kunst als Ziel hatten, die (verlorene) kultische Funktion des Kunstwerks zu legitimieren.⁷ Für Decker gilt die Retrospektive als »Signatur der Epoche«⁸ um 1500. Dieser These von Decker stimmt Hans Belting zu. Auch er sieht eine »Legitimationskrise des Kultbildes«, die als eine »gewollte Historisierung der Form«⁹ gedeutet wurde. Voraussetzung der »Vorliebe für eine historische Form«¹⁰ ist nach Belting ein neues Formbewusstsein. In der Tat rezipierten die Künstler zu Beginn des 16. Jahrhunderts ältere Bildtypen. Rezipieren bedeutet aber nicht Imitieren. So übernahm Matthias Grünewald (um 1475/80–1528) den Gestaltungsmodus der Leidenskruzifixe des 14. Jahrhunderts und wandelte ihn ab. Ohne die Leidenskruzifixe wären seine gemalten Kreuzigungen (Kap. II.3) mit dem geschundenen Jesus unvorstellbar.

Es ist eine der Grundthesen dieser Arbeit, dass die deutsche Kunst um 1500 nicht »zitiert« oder »historisiert«, sondern neu interpretiert oder aktualisiert: Bestimmte Künstler erneuern das Überlieferte durch ihre individuelle Leistung.¹¹ Sie scheuten sich auch nicht, die Inhalte von tradierten Sujets durch Deformation und Verfremdung in Frage zu stellen oder solitäre Darstellungen ohne Bildtradition zu schaffen.

In diesen Zusammenhängen stellt sich die Frage: Wie artikulieren sich Deformation und Verfremdung als Charakteristika des Personalstils? Konkreter: Wie geschieht das in den einzelnen Gattungen der Flächenkunst, in denen die Künstler gleichzeitig tätig waren? In welchen Sujets

5 Decker, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes*, S. 28.

6 Decker, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes*, S. 27.

7 Decker, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes*, S. 29.

8 Decker, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes*, S. 170–178.

9 Belting, *Bild und Kult*, S. 484.

10 Belting, *Bild und Kult*, S. 483.

11 F. O. Büttner hat schon am Beispiel druckgraphischer Arbeiten um 1500 darauf aufmerksam gemacht. Büttner, »Extreme Züge des Christusbildes«, S. 69. Die individuelle Leistung der Künstler wird in der vorliegenden Arbeit in allen drei Gattungen der Flächenkunst und einem breiteren Spektrum untersucht.

begegnet man Forcierungen der Darstellungsmittel? Diese forcierten Stiltzüge sollen hier hauptsächlich an Zeugnissen aus der Zeit um 1500–1530 untersucht werden. Robert Scribner hat allerdings gezeigt, dass Kontinuität auch nach der Etablierung der Reformation nicht fehlte.¹²

Im Zeitraum 1500–1530 ist die höchste Konzentration an Werken mit forcierten Darstellungsmitteln zu finden, die hier interessieren. Ich behandle die Werke in Themenkomplexen, um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der Darstellung eines Sujets im Œuvre desselben Künstlers und im Vergleich zu anderen Künstlern zu zeigen. In einigen Fällen – wie im ersten Kapitel – untersuche ich nicht nur die Darstellungsweise beim gleichen Sujet, sondern auch bei ähnlichen Motiven, wie zum Beispiel dem Christuskind und der Muttergottes in Geburts- und Marienbildern. Unterkapitel wie die Stationen des Leidenswegs und der Tod am Kreuz behandeln die Darstellungsmittel aufgrund der Vielzahl der Werke und der unterschiedlichen Mittel auch nach Gattungen, nach Tafelmalerie und Graphik. Ansonsten untersuche ich im jeweiligen Kapitel die Stiltendenz entweder in Werken von mehreren Gattungen, zum Beispiel in der *Auferstehung* oder im *Drachenkampf des Heiligen Georg*, oder in einer einzelnen Gattung. Im ersten Kapitel über die *Geburt Christi* behandle ich beispielweise ausschließlich Werke der Tafelmalerie. In den Unterkapiteln über das *Gebet am Ölberg*, den toten Jesus, den *Schmerzensmann* oder das Kapitel über *Maria mit Kind* herrschen dagegen die Druckgraphik und sekundär die Zeichnung vor. Bei den oben erwähnten Themenkomplexen treten Forcierungen häufig gattungsspezifisch auf und die Künstler entwickelten entsprechend einen expressiven Gattungsstil. Die Studie befasst sich überwiegend mit religiösen Darstellungen. Im fünften Kapitel untersuche ich auch zwei Sujets der Profanikonographie, *Pyramus und Thisbe* und den *Traum des Paris*, um die Verbreitung der Stiltendenz zu zeigen. Das letzte Kapitel analysiert ausnahmsweise drei unterschiedliche Sujets und Werke, die beim ersten Blick keine Ge-

12 Vgl. Robert Scribner, »Popular Piety and Modes of Visual Perception in Late-Medieval and Reformation Germany«, in: *The Journal of Religious History*, 15, 1989, S. 448–469. Vgl. auch Derselbe, »Reformation, Volksmagie und die Entzauberung der Welt«, in: Derselbe, *Religion und Kultur in Deutschland 1400–1800*, aus dem Amerikanischen von Wolfgang Kaiser, Göttingen 2002, S. 378–398 (zuerst erschienen unter dem Titel »The Reformation, Popular Magic and the ›Disenchantment‹ of the World« in: *Journal of Interdisciplinary History*, 23, 1993, S. 475–494).

meinsamkeiten aufweisen. Es handelt sich um Darstellungen ohne Parallele beziehungsweise um individuelle Lösungen, die wegen ihrer Radikalität kein Echo fanden. Gerade darin besteht die Gemeinsamkeit dieser Darstellungen. Solche Arbeiten sind in den meisten Kapiteln vertreten, sie zeugen vom Einsatz verfremdender Praktiken und vom Interesse für überraschende formale Lösungen. Über die Wirkung solcher Arbeiten lässt sich weitgehend nur spekulieren. Die Vielzahl extremer oder forcierter Lösungen weist jedoch auf einen entsprechenden religiösen und künstlerischen Nährboden hin.

Das neue Formbewusstsein oder der Auftritt eines kunstinteressierten Publikums um 1500 bedeutet nicht unbedingt eine Krise des Kulturbildes. Demgegenüber kann man sagen, dass der Intensität der Frömmigkeit¹³ im deutschen Sprachraum während des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts eine Steigerung der spätgotischen Darstellungsmittel entspricht. Angestrebt wurden Virtuosität und Verfeinerung der Stilmittel: »Artistic self-consciousness does not necessarily undermine religious response; it can also be used to heighten and refine devotional experience.«¹⁴ Gerade dieses künstlerische Selbstbewusstsein lieferte neben der Frömmigkeit eine weitere Grundvoraussetzung für das Auftauchen von Deformation und Verfremdung.

Der freiere Umgang mit der Bildtradition spiegelte die zunehmende künstlerische Freiheit, die Evidenz des ikonographischen Stils,¹⁵ der zu Veränderungen und Umdeutungen des Überkommenen führte. Es geht

-
- 13 Vgl. Hartmut Boockmann, »Kirche und Frömmigkeit vor der Reformation«, in: Kurt Löcher (Hrsg.), *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, Vorträge zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1983, Nürnberg 1988, S. 9–35. Vgl. auch Bernd Moeller, »Frömmigkeit in Deutschland um 1500«, in: Derselbe, *Die Reformation und das Mittelalter. Kirchenhistorische Aufsätze*, Göttingen 1991, S. 73–85 und 307–317 (zuerst erschienen in: *Archiv für Reformationsgeschichte*, 56, 1965, S. 5–30).
- 14 Jeffrey F. Hamburger, »Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion«, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hrsg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, S. 47–69, siehe S. 61. Zum künstlerischen Selbstbewusstsein im Spätmittelalter und in der beginnenden Neuzeit in Nordeuropa vgl. James H. Marrow, »Symbol and meaning in northern European art of the late middle ages and the early Renaissance«, in: *Simiolus*, 16, 1986, S. 150–169, insb. S. 163–169.
- 15 Dazu Kurt Bauch, »Ikonographischer Stil«. Zur Frage der Inhalte in Rembrandts Kunst«, in: Derselbe, *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1967, S. 123–151.

um ein Phänomen, das nicht erst um 1500 auftrat, sondern schon während des 15. Jahrhunderts vorbereitet wurde. Damit hängt, wie Robert Suckale gezeigt hat, zusammen, dass die Inhalte in den Jahrzehnten nach 1420 durch ausführlichere Erzählstrukturen vor allem in Bildzyklen der Tafelmalerei vermittelt werden.¹⁶ Landschaft, Gebäude oder Architekturkomplexe, die früher nur Kulissen waren, verlieren ihren zeichenhaften Charakter und dank perspektivischer Raumdarstellung und Detailreichtum avancieren sie zu wirklichkeitsnahen Schauplätzen des Geschehens. Dies gilt auch für die naturgetreue Wiedergabe von Details wie Gewändern, Mimik und Gestik der Figuren und für ihre betonte Körperlichkeit, die auf eine individualisierte und abwechslungsreiche Gestaltung von Personen und Physiognomien abzielte. Die erneuerten Erzählmittel, je nach Werk kombiniert mit einer gesteigerten Ausdruckskraft, wurden eingesetzt, um einen zuvor ungekannten Grad von Aktualisierung und Emotionalisierung der Heilsgeschichte zu erreichen. Gesucht war letztendlich eine intensivierte Einbeziehung des Betrachters.¹⁷

Diese Entwicklung kulminierte um 1500. Das künstlerische Selbstbewusstsein dieser Zeit fand Ausdruck neben der Tafelmalerei in der Zeichnung und in der Druckgraphik. Zeichnungen¹⁸ dienten im Spätmittelalter und in der Frühneuzeit hauptsächlich als Mittel zum Experimentieren, als freie Skizzen oder als vorbereitende Studien für die Anfertigung von Gemälden und Glasmalerei oder Druckgraphik. Als abgeschlossene Kunstwerke wurden Zeichnungen im Prinzip erst ab der Zeit um 1500 geschaffen. Dies galt insbesondere für die Helldunkel-Zeichnungen.¹⁹ Sie konnten nach wie vor als Studien dienen, eine große Zahl richtete sich aber wahrscheinlich als Sammlerstücke an ein kunstinteressiertes Publikum, ja sogar an eine einzelne Person. So hatten die Künstler einen größeren Spielraum, von der ikonographischen Tradition abzuweichen und die Stilmittel nach ihrem Ermessen einzusetzen.

16 Vgl. dazu Suckale, »Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450«. Derselbe, *Die Erneuerung der Malkunst*, Bd. 1. Vgl. auch Franzen, *Die Karlsruher Passion*.

17 Über die Ziele der neuen Erzählmittel vgl. Suckale, »Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450«, S. 66.

18 Über die Zeichnung um 1500 in Deutschland vgl. Ariane Mensger, »Die Zeichnung in der deutschen Renaissance – Spuren der Invention«, in: Béguerie-De Paepe und Lorentz, *Grünwald und der Isenheimer Altar*, S. 156–162.

19 Darüber Mielke, *Altdorfer*, S. 18–19.

Mit einer Entstehungszeit um 1400 für den Holzschnitt²⁰ und um 1430 für den Kupferstich gehörte die Druckgraphik damals zu den jüngsten Gattungen der Flächenkunst. Die Vervielfältigung der druckgraphischen Arbeiten und ihr im Vergleich zur Tafelmalerei niedrigerer Preis gewährten dem neuen Medium Verbreitung in größeren Kreisen des bürgerlichen und klerikalen Publikums. Private Andachtszwecke dürften die Funktion und Rezeption der Gattung in ihren Anfängen überwiegend geprägt haben. Charakteristisch für diese erste Phase war die Übernahme der traditionellen religiösen Bildformeln und ihrer schematisierten Wiedergabe. Die Vereinfachung der Form ging einher mit der Darstellung vom Symbolwesen. Diese Eigenschaften galten weitgehend im 15. Jahrhundert insbesondere für den Holzschnitt als »Massenware«. Im Kupferstich wurde schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Verfeinerung und Subtilität der Formensprache angestrebt. Seinem zunehmenden Kunstcharakter entsprach sowohl eine Ausweitung des Themenspektrums mit Einbeziehung von profanen Sujets als auch eine zunehmende Sammeltätigkeit,²¹ Indizien, dass Mitglieder der oberen Schichten die Gattung schätzten. Nicht zufällig waren die bedeutenden Graphiker dieser Zeit, Meister E. S. (um 1420–um 1468) und Martin Schongauer (um 1445/50–1491), ausschließlich Kupferstecher. Erst mit Albrecht Dürer (1471–1528) und weiteren Künstlern seiner Zeit erreichte der Holzschnitt ein vergleichbares Niveau.

Weil die Druckgraphik in der Regel keine Auftragskunst wie die Tafelmalerei oder die Skulptur war, bot sie neue Möglichkeiten zur Artikulation von ikonographischen Differenzierungen oder Bilderfindungen. Entscheidend war der Öffentlichkeitscharakter des Mediums, welcher es den Künstlern ermöglichte, technische Virtuosität, insbesondere aber ihre Ideen und Inventionen einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Die Druckgraphik wurde zum Manifestationsfeld und »Werbemittel« des ikonographischen Stils schlechthin.

20 Über die Anfänge des Holzschnitts vgl. Peter Parshall und Rainer Schoch, *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*, Katalog zur Ausstellung in National Gallery of Art Washington 2005 und im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 2005–2006, Nürnberg 2005.

21 Über den Kupferstich und sein Publikum vgl. Jan Nicolaisen, »Einige Beobachtungen zur ›Privatisierung‹ des gedruckten Bildes im 15. Jahrhundert. Publikum und Gebrauch des Kupferstichs«, in: Kammel, *Spiegel der Seligkeit*, S. 84–96, insb. S. 85–86.

Innerhalb dieses Rahmens von Religiosität-Frömmigkeit und künstlerischem Schaffen erschienen um 1500 Deformation und Verfremdung als eine Tendenz des Zeitstils, den Magdalena Bushart mit Albrecht Altdorfer (um 1480–1538) als Ausgangspunkt treffend zusammenfasste:

»Sein Beispiel macht auch darauf aufmerksam, wie wenig sich die frühneuzeitliche Entwicklung auf den Prozeß einer Autonomisierung des Bildes reduzieren läßt. Für Altdorfer gilt, was sich in ähnlicher Weise auch am Werk der Kollegen Wolf Huber, Lukas Cranach oder Hans Baldung Grien belegen ließe: Die ›Wiedererwachsung‹, die Dürer so vehement vertrat, stellte sich für ihn nicht als Bruch mit der religiösen Bildtradition dar, sondern als Aufforderung, die Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Kunst in die neuen Formen zu überführen und sie so den veränderten Erwartungen einer literarisch versierten und zugleich kunstinteressierten Öffentlichkeit anzupassen«. ²²

Funktionen der Deformation und der Verfremdung

»Die unvernünftigen Bilder, schreibt Dionysius (Areopagita), führen unseren Geist besser empor als die, die man nach der Ähnlichkeit mit ihrem Gegenstand gestaltet«. ²³

Wozu dienten aber Deformation und Verfremdung? Welches war ihr Zweck? Einerseits zielten beide Stilmittel auf die Expressivität beziehungsweise auf eine Drastik der Schilderung ab. Diese sollte bei Bildern mit religiösen Sujets den Gläubigen emotional einnehmen. »Emotion führt zur Tat«, ²⁴ das heißt zur Andacht oder, allgemeiner, zur praktizierenden, erlebenden Frömmigkeit durch das Bild. ²⁵ Von Bedeutung war die angemessene Andachts- und Meditationspraxis gegenüber der Passion Christi. Mit der Kontemplation des Leidens Jesu erfolgte nicht bloß seine Verehrung, sondern vielmehr die Annäherung zwischen ihm und

22 Bushart, *Sehen und Erkennen*, S. 23.

23 Zitat nach Didi-Huberman, *Fra Angelico*, S. 57.

24 Jaritz, »Bildquellen«, S. 210.

25 Zu diesem Thema vgl. Frank Olaf Büttner, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983.