

Mit dem Hans-Janssen-Preis 2020 wurde JANA GRAUL, Rom, für ihre Arbeit „Invidia als Künstlerlaster. Neid in Kunst und Kunstliteratur der Frühen Neuzeit“ ausgezeichnet.

Jana Graul

Albrecht Dürer erschlägt den Neid. Ein Künstler und sein notwendiger Gegenspieler



Jana Graul, Trägerin des
Hans-Janssen-Preises 2020

Die Kunstgeschichtsschreibung sagt den Malern, Bildhauern und Architekten der Frühen Neuzeit – und unter ihnen speziell den Italienern – traditionell einen besonderen Hang zum Neid nach. Zurückgeführt wird diese angebliche Dominanz des Affekts in erster Linie auf die kompetitive Kultur der Epoche, die in einem bis dato nicht dagewesenem Maß Neid unter Künstlern geschürt hätte. Vertreten wurde diese Auffassung letztlich bereits von Jacob Burckhardt, der in der „Un-

moral“ der Renaissancekünstler und speziell in ihrem Neid eine wesentliche Antriebskraft der aufblühenden Kultur der Epoche sah.¹ In den Quellen findet die besondere Verbreitung des Neids unter frühneuzeitlichen Künstlern zumindest vordergründig Bestätigung – einerseits in der Kunstliteratur und in Egodokumenten, die ab der Mitte des 16. Jahrhunderts geradezu inflationär mit dem Neidbegriff operieren und andererseits in der spätestens zur selben Zeit vollends etablierten allegorischen Darstellung des Lasters im Kontext künstlerischer Selbstinszenierungen.

Meine Studie setzt an diesem Punkt an: Ihr Ziel war es zunächst, die besagte Vorstellung kritisch zu prüfen, indem das umfangreiche Bild- und Textmaterial zu dem Komplex erstmals zusammenhängend untersucht und insbesondere auf die bis dato vernachlässigte topisch-rhetorische Dimension des Neidmotivs hin befragt werden sollte.² Grundlegend war dabei die Annahme, dass der Verweis der Quellen auf Künstlerneid nicht nur (und nicht zwangsläufig) von real stattgefundenen Zwistigkeiten und noch weniger Gefühlen zeugt, sondern immer auch als Teil einer Nobilitierungsrhetorik aufzufassen ist, wie sie sich in Humanismus und Renaissance über die literarischen Gattungen hinweg nachweisen lässt. Dass die Referenz auf den Neid den frühneuzeitlichen Künstlern demnach zu Ruhm verholfen bzw. das bild-künstlerische Schaffen aufgewertet hat, liegt angesichts der überwiegend negativen

¹ Vgl. Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien – ein Versuch*, hg. v. Konrad Hoffmann, 1. Aufl. 1985, Stuttgart 1988, S. 119.

² Vgl. auch wie folgt, Jana Graul, *Neid. Kunst, Moral und Kreativität in der Frühen Neuzeit*, München 2022 (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana* 51), bes. S. 38–50.

Konnotationen des Affekts (Stichwort: Neid als Todsünde) nun aber nicht unbedingt nahe und ist erklärungsbedürftig.

Ich argumentiere, dass der Neidbegriff in dem von mir untersuchten Zeitraum den zentralen Gegenbegriff zu dem der *virtus* darstellt.³ Mit Blick auf den Künstler bezeichnet dieser sowohl dessen moralische Tugend, als auch die Schöpfer- und Schaffenskraft.⁴ Der Zusammenhang von Künstlerneid und Künstler-tugend⁵ ist dabei ein durchaus komplizierter: Beide Kategorien sind einander entgegengesetzt und bedingen sich im selben Moment auch gegenseitig. Sie bilden, dem humanistischen Oppositionsdenken entsprechend, ein komplementäres Gegensatzpaar. Dabei benötigt nicht nur der Neider den Tugendhaften als Zielscheibe, sondern auch der Tugendhafte benötigt den Neider, da erst er seine Leistung überhaupt kenntlich macht und seinen Ruhm verbreitet. Denn der wahrhaft Tugendhafte lässt sich hier gerade daran erkennen, dass er besonders beneidet wird und im selben Moment fähig ist, dem Laster Stand zu halten bzw. es zu überwinden, zu besiegen.

Gleichzeitig ist die künstlerische Bezugnahme auf den Neid weder eine ausschließlich topische noch ein ausschließlich theoretische.⁶ Eine solche Lesart würde dem frühneuzeitlichen Denk- und Theorierahmen kaum gerecht, für den der Zusammenhang von Rhetorik und Leben charakteristisch ist. Entsprechend fügen sich auch die zahlreichen Künstlerneidreferenzen und -allegorien in den Hintergrund sozialhistorischer Bedingungen ein, die von der Forschung rekonstruiert wurden: unsichere Beschäftigungsverhältnisse verlangten den Künstlern ab, sich im Buhlen um Aufträge, Posten und Ruhm von potentiellen Konkurrenten abzugrenzen und ihre Einzigartigkeit unter Beweis zu stellen, was den Vergleich mit anderen implizierte, der zwangsläufig auch missgünstige Gefühle produziert.⁶ Soziale Wirklichkeit

³ Vgl. ebd., S. 43.

⁴ Detaillierter zur frühneuzeitlichen Semantik dieses komplexen Begriffes, der sich nicht auf die rein moralische Bedeutung engführen lässt, ebd., S. 51–108; 149–161, mit weiterführenden Literaturangaben.

⁵ Vgl., auch wie folgt, ebd., S. 39f.

⁶ Vgl. u.a. Rudolf u. Margot Wittkower, *Künstler. Außenseiter der Gesellschaft*, Berlin 1965; Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 1. Aufl. 1985, Köln 1996; Karen-Edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of ‚disegno‘*, Cambridge 2000; Beverly Louise Brown, „Le nere ali dell’invidia. Concorrenza, rivalità e paragone“, in *Il genio di Roma, 1592–1623* (Ausstellungskatalog London/Rom), hg. v. Beverly Louise Brown, Rom 2001, S. 248–273. Rona Goffen, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven 2002; *Artists at Court. Image-Making and Identity 1300–1550*, hg. v. Stephen John Campbell u. Evelyn S. Welch, Chicago 2004; Sabine Poeschel, „Paragone – ‚Ein Duell vortrefflichster Künstler‘. Zur Geschichte von Künstlerkonkurrenzen und Künstlerkämpfen“, *Kunstforum International*, 173 (2004), S. 90–111, bes. S. 92–94; Renate Prochno, *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*, Berlin 2006, bes. S. 265–279; *Guilds, Innovation, and the European Economy. 1400–1800*, hg. v. Stephan R. Epstein, Cambridge 2008; *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d’artista* (Ausstellungskatalog Florenz), hg. v. Elena Capretti u. Cristina Acidini-Luchinat, Florenz 2009; *Titian, Tintoretto, Veronese... Rivalités à Venise*

der Künstler und die Topik ihrer Selbstdarstellung stehen demnach vielmehr in einem komplizierten, schwer auflösbaren und für jeden Einzelfall neu zu diskutierendem Wechselverhältnis, in dem sich wiederum auch das künstlerische Selbstverständnis bewegt.

Diese knappen allgemeinen Bemerkungen gilt es an einem Beispiel zu konkretisieren. Hans Dauchers allegorisches Relief befindet sich heute im Bodemuseum in Berlin (Abb. 1). Anm.7.7 Vor der Kulisse eines Feldlagers mit Zelten und verschiedenen Akteuren hat Daucher im Bildzentrum Albrecht Dürer dargestellt, wie er unter den Augen von Kaiser Maximilian I. (im Vordergrund links mit Barett, Mantel und Schriftrolle) und dessen Hofhumanisten Johannes Stabius (dahinter) einen Mann in Rüstung im Zweikampf bezwingt.⁸ Der nach der Vorlage von Hans Schwarzs Dürer-Medaille von 1519/20 (Abb. 2)⁹ hier noch zu Lebzeiten mit langem lockigen Haar und Bart dargestellte Maler ist dem Widersacher dabei klar überlegen: über den Gegner gebeugt, hat Dürer ihn mit einer Hand am Boden blockiert, während er mit der Rechten – und damit der ‚Künstlerhand‘ –¹⁰ sein Schwert gegen ihn richtet.

(Ausstellungskatalog Paris), hg. v. Vincent Dieulevin u. Jean Habert, Paris 2009; *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich* (Ausstellungskatalog Coburg), hg. v. Matthias Müller et al., Berlin 2010; Matthias Müller, „Im Wettstreit mit Apelles. Hofkünstler als Akteure und Rezepture im Austausch- und Konkurrenzverhältnis europäischer Höfe zu Beginn der Frühen Neuzeit“, in *Vorbild, Austausch, Konkurrenz. Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung* (Tagungsband, Wien 2010) hg. v. Werner Paravicini u. Jörg Wettlaufer, Ostfildern 2010 (Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 11/Residenzenforschung 23), S. 173–191; Knut Schulz, *Handwerk, Zünfte und Gewerbe. Mittelalter und Renaissance*, Darmstadt 2010; Cristina Fontcuberta i Famadas, *Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII*, Bellaterra 2011 (Memoria artium 9); Roland Kanz, „Künstlerstreit als Movens für Kreativität“, in *Departure for Modern Europe. A Handbook of Early Modern Philosophy (1400–1700)* (Tagungsband, Essen 2007), hg. v. Hubert Busche, Hamburg 2011, S. 927–938; *Vom Streit zum Bild. Bildpolemik und andere Waffen der Künstler* (Tagungsband, Köln 2015), hg. v. Doris H. Lehmann, Merzhausen 2017.

⁷ Vgl., wie hier folgt, Graul 2022 (wie Anm. 2), S. 255–257.

⁸ Zur Identifizierung der Figuren und zu Stabius als möglichem Auftraggeber vgl. Karl Oettinger, „Hans Dauchers Relief mit dem Zweikampf Dürers“, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung*, 34–35 (1975), S. 299–307, hier S. 302; Thomas Eser, *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik in der Renaissance*, München 1996 (Kunstwissenschaftliche Studien 65), S. 127; ders., in *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich* (Ausstellungskatalog Coburg), hg. v. Matthias Müller et al., Berlin 2010, S. 293 f., Kat. 2.3.11, hier S. 294.

⁹ Vgl. Eser 1996 (wie in Anm. 8), S. 124, mit weiterführender Literatur.

¹⁰ Für die weit zurückreichende Tradierung der rechten Hand als Metapher besonderer künstlerischer Fertigkeit vgl. Wolf-Dietrich Lühr, „Handwerk und Denkerwerk des Malers, Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis“, in *Fantasie und Handwerk* 2008, S. 153–170.



Abb. 1: Hans Daucher, *Albrecht Dürer bezwingt den Neid*, 1522, Kalkstein, 23,8 × 16,8 × 3,2 cm. Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 804 © bpk / Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, SMB/Antje Voigt



Abb. 2: Hans Schwarz, *Dürer-Medaille*, 1520, Blei, 5,8 cm Durchmesser © Herkunft/Rechte: Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Lutz-Jürgen Lübke (Lübke und Wiedemann) [CC BY-NC-SA]

Zu der Frage, wen Dürer hier mit seiner Kunst zur Strecke bringt, gab es bislang zwei Vorschläge: der Gegner des Malers wurde entweder mit dem berühmten antiken Künstler Apelles oder als personifizierter Neid identifiziert.¹¹ Für die letztgenannte These spricht zunächst, dass mit dem *Theuerdank* (1517) eine Publikation Maximilians I. vorliegt, in der sich dem gleichnamigen Alter Ego des Kaisers der

¹¹ Der erstgenannte Deutungsvorschlag stammt von Eser 1996 (wie in Anm. 8), S. 124–132, Nr. 8; aufgegriffen u.a. von Fabian Wolf, in *Dürer – Kunst, Künstler, Kontext* (Ausstellungskatalog Frankfurt a. M.), hg. v. Jochen Sander, München 2013, S. 382, Kat. 16.1; den zweiten Vorschlag formulierte Oettinger 1975, mit neuen Argumenten untermauert von Thomas Schauerte, in *Albrecht Dürer. Das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs* (Ausstellungskatalog Osnabrück), hg. v. ders., Osnabrück 2003 (Osnabrücker Kulturdenkmäler 11), S. 42–44, Kat. 16; Hans-Ulrich Kessler, in: *Skulpturensammlung im Bode-Museum*, München/Berlin/London et. 2006, S. 58–59, Kat. 63; Schauerte 2010 (wie in Anm. 8), S. 293 f., Kat. 2.3.11. Offen gelassen wurde die Frage von Christina Posselt-Kuhli *Kriegsheld. Heroisierung durch Kunst im Kontext von Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit*, Würzburg 2017 (Helden – Heroisierungen – Heroismen 7), S. 242–244.

personifizierte Neid, Neydelhart, in den Weg stellt ¹² – im Sinne eben jener zuvor angesprochenen, auch in der Panegyrik allgegenwärtigen Nobilitierungsrethorik qua Neidmotiv.



Abb. 3: Anonym, *Theuerdank verjagt den Neydelhart*, aus: Maximilian I., *Die geneerlicheiten vnd einsteils der geschichten des loblichen streytparen vnd hochberümbten helds vnd Ritters herr Tewrdanckhs*, Nürnberg : Schönsperger, 1517, Nr. 97, München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 325 a

¹² Vgl. Schauerte 2003 (wie in Anm. 11), S. 44, Kat. 16; ders. 2010 (wie in Anm. 8), S. 294, Kat. 2.3.11.

Nicht nur tritt Neydelhart in den Illustrationen des *Theuerdank*, wie beispielsweise hier in Abb. 3, im Relief in Ritterrüstung auf, sondern er wird in einem Zweikampf mit dem Protagonisten von diesem auch in die Flucht geschlagen, nachdem er ihn, wie Neydelhart beklagt, „hett wellen [...] mit seinem Schwert erstechen“.¹³ In erster Linie sind es gleichwohl wichtige Details der Darstellung selbst, die Dürers Gegenüber als Personifikation des Neids entlarven. Neben der betont grimmig-hässlichen Physiognomie der Figur (mit vorgestrecktem Kinn, Höckernase und einen zusammengekniffenen Mund), dem stechenden Blick und dem Thema der Selbstschädigung, das dadurch aufgerufen ist, dass Dürer mit seinem Knie die Spitze des Dolches seines Widersachers gegen diesen selbst zu wenden vermag, geben vor allem zwei bislang unbemerkt gebliebene Symboltiere des Neids auf der Rüstung des Mannes über seine Identität Aufschluss: Eine mit geöffneten Flügeln dargestellte Fledermaus auf der Ellenbogenkachel und ein Skorpion auf dem Knieschutz des Harnisch, der wegen einer starken Absplitterung nur noch partiell zu erkennen ist.¹⁴

Es darf angesichts dieser charakteristischen Neidattribute als gesichert gelten, dass das Relief Dürer als Sieger über das Künstlerlaster inszeniert und zwar zwei Jahrzehnte bevor ähnliches bei Michelangelo und in dessen Biographik zentral ausgebaut wird.¹⁵ Auch andere Elemente des ungewöhnlichen Bildes sind wegweisend: etwa die Vorbildrolle von Herkules für den Künstler im Kampf gegen den Neid (der Heros hier dargestellt in der Figur mit Keule im Hintergrund rechts) und das in Gestalt der Jury der Grazien aufgerufene Thema der Urteilskraft wie auch das der Entlohnung des Siegers, die im aus der Truhe hervorgeholten Ehrenkleid angesprochen zu werden scheint.¹⁶ Der Neid fungiert im Kontext dieses Kunstwerks wie auch der übrigen von mir untersuchten Bilder somit als notwendiger Gegenspieler des herausragenden Künstlers, wird ihm jedoch weniger gefährlich, als dass er – so paradox dies in unseren Ohren auch klingen mag – vielmehr den entscheidenden Beleg für sein Talent, seine moralische Überlegenheit und seine künstlerische Exzellenz liefert.

Zu unterstreichen gilt es abschließend – und das führt uns zu den Ausgangsüberlegungen zurück –, dass Dürer selbst die ihm außer von Daucher auch von anderer Seite angetragene Neidrhetorik dezidiert ablehnte, was wiederum die Be-

¹³ Maximilian I., *Die ruhmreichen Taten des Ritters Theuerdank. Ein illustriertes Meisterwerk der frühen Buchdruckerkunst*, hg., eingel. u. komm. v. Anja Grebe, 2 Bde., Nachdruck d. Ausg. Nürnberg 1517, Darmstadt 2015, S. 65.

¹⁴ Vgl. Graul 2022 (wie in Anm. 2), bes. S. 93, 118-120, 151, 161, dort auch weiterführend zur genannten Tiersymbolik.

¹⁵ Für das Motiv bezogen auf Michelangelo vgl. Graul 2022 (wie in Anm. 2), S. 103-108; 196-199, 219-231.

¹⁶ Vgl. Hans-Ulrich Kessler, in: *Skulpturensammlung im Bode-Museum*, München/Berlin/London et. 2006, S. 58-59, Kat. 63. Zur Rolle von Herkules in der Künstlerneidikonographie vgl. Graul 2022 (wie in Anm. 2), bes. S. 171-175, 208f., 237, 241, 301-305, 310-315; zum Konnex zwischen dem Künstlerlaster und dem Urteilsvermögen ebd., bes. 213-218, 345-379.

grenztheit von deren Aussagekraft über die ‚realen‘ Gefühle historischer Akteure der Frühen Neuzeit aufzeigt. Eindrücklich belegt dies eine Korrespondenz des Künstlers von 1523 (und damit aus dem Jahr unmittelbar nach der Entstehung des Reliefs) mit dem Verfasser verschiedener Entwürfe für die Vorrede seines Proportions-Traktats, die Änderungswünsche enthält. Gleich zwei Mal bittet Dürer in den Schreiben explizit darum, dass die gegen Neider und Kritiker gerichteten Abschnitte des ersten Entwurfs getilgt werden sollen, der vor topischen Elementen der Neidrhetorik tatsächlich geradezu strotzte.¹⁷ Schenkt man seiner Begründung Glauben, bestand seine Sorge darin, statt durch Neidklagen an Ansehen zu gewinnen, für sie verspottet zu werden: „Auch wolt jch gern, das des neides nit gedacht würde. Dann jch fürcht, jch möchte e mit ferlacht dann genitten werden.“¹⁸

Der Neid ist in der Frühen Neuzeit mit Blick auf den Künstler folglich mehr als ein sozialgeschichtliches Phänomen. Er ist ein zentrales, bisher unterbelichtet gebliebenes Motiv künstlerischer und literarischer Inszenierungen wie auch ein Kristallisationspunkt für Reflexionen rhetorischer Verfahren und künstlerischer Selbstverortungen.

¹⁷ Hans Rupprich, *Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen, Beischriften, Notizen und Gutachten, Zeugnisse zum persönlichen Leben*, Berlin 1956 (Schriftlicher Nachlass/Albrecht Dürer 1), Bd. 1, S. 97–106, Nr. 42–49. Vgl. Beate Böckem, *Jacopo de' Barberi. Künstlerschaft und Hofkultur um 1500*, Köln/Weimar et al. 2016 (Studien der Kunst 32), S. 123–134, hier bes. S. 130–133.

¹⁸ Rupprich 1956 (wie in Anm. 16), S. 101, Nr. 44, Z. 18–20.