

1712 天



# La Bocca della Verità

1. »Wer von unserem Volk würde zum Beispiel etwa einen Curtius, einen Mucius oder die Decii nicht als reine Erfindung betrachten; oder unter anderen Nationen Codrus und die Philaener; oder denn es von Frauen die Rede war, eine Portia, oder Hypsicratis, oder Alcestis und dergleichen mehr?« So Francesco Petrarca 1373 in einem Brief an Giovanni Boccaccio. »Aber hierbei handelt es sich um wahrhaftige Geschichten. Und ich kann in der Tat nicht verstehen, dass wer dem Tod ins Auge schauen kann, nicht gleichfalls fähig wäre, jeglichen anderen Belastungen und Leiden zu begegnen.«<sup>1</sup>

Die Wahrheit über Marcus Curtius, den ungestümen Jüngling, der 362 v. Chr. zu Pferde und in voller Rüstung im Forum Romanum in eine Erdspalte sprang, ist im eigentlichen Sinne verschleierter als uns das Petrarca glauben machen will. Kann man von einem blossen Bild erwarten, dass es die Wahrheit vermittele? Die Geschichte wird allein durch den Bericht eines gewissen Proculus überliefert, der möglicherweise ein Beamter des ersten Jahrhunderts vor Christus war. Mit Blick auf Varro sind zwei konkurrierende Mutmaßungen zum Namensursprung des ehemaligen Morasts im Herzen der Stadt, dem Lacus Curtius, nachzuweisen.<sup>2</sup> Amtlich beglaubigt wird seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. der Sturz oder die Flucht in das Sumpfland, *in paludem*, des sabinischen Kriegers Mettius Curtius, der Gegenspieler des Romulus war. Andere hingegen setzten den Namen mit C. Curtius in Verbindung und damit mit einem Konsul aus dem 5. Jahrhundert. »Wenn es einen Weg gäbe, der den Suchenden zur Wahrheit führte«, so Livius in seinem trockenen Kommentar, »würde es an angelegentlicher Bemühung nicht fehlen; jetzt muß man es bei der Kunde von den Ereignissen belassen, wo das hohe Alter feste Gewißheit versagt. Auch bekommt der Name des Wassers durch diese jüngere Legende größeres Gewicht.«<sup>3</sup>

Diese berühmtere Herleitung war die Geschichte des Marcus Curtius: »Im selben Jahr soll durch ein Erdbeben oder durch eine andere Kraft das Forum«, so berichtet Livius, »ungefähr in der Mitte in unermeßliche Tiefe eingesunken sein, wobei sich ein weiter Spalt bildete. Diesen Schlund habe man durch das Hineinwerfen von Erde, die jeder für sich heranschaffte, nicht auffüllen können, bis man sich auf die Mahnung der Götter hin daran machte zu fragen, wodurch das römische Volk am meisten vermöge; das müsse nämlich dieser Stelle geweiht werden, verkündeten die Seher, wenn man wolle, dass der römische Staat ewig sei. Da habe, heißt es, M. Curtius, ein junger Mann, der sich im Krieg

hervorgetan hatte, die Leute zurechtgewiesen, die da bezweifelten, daß es ein Gut gebe, das für die Römer charakteristischer sei als Waffen und Mannesmut, und als Stille eingetreten war, habe er, den Blick auf die Tempel der Götter, die am Forum aufragen, und auf das Kapitol gerichtet und die Hände bald zum Himmel, bald gegen den offenen Erdsplatt zu den vergöttlichten Geistern der Toten ausbreitend, sich als Opfer geweiht. Dann habe er sich, auf seinem Pferd sitzend, das er, so schön er konnte, geschmückt hatte, mit seinem Waffen in den Spalt gestürzt, die Menge der Männer und Frauen habe Gaben und Früchte über ihn geworfen [...]«<sup>4</sup>

Die Fabel glorifiziert das freiwillige Opfer durch seine sofortige soziale Anerkennung. Der Tod des tugendhaften Helden wird durch die *fama* belohnt, dem Erzählen und Wiedererzählen seiner Geschichte. Aber der Mechanismus des Nachruhms war unvollkommen. Gemäß der Berichterstattung aus den *Gesta Romanorum*, eine weit verbreitete Sammlung mittelalterlicher Erzählungen, wurde der Name des Ritters als Marcus Aurelius überliefert.<sup>5</sup>

In der Zeichnung dieses Ereignisses von der Hand Albrecht Altdorfers, 1512 datiert, droht der vorbildliche Wert der Geschichte unterlaufen zu werden, indem der Reitende zu einem kümmerlichen Gekritzel am unteren Bildrand reduziert wird (Abb. 41).<sup>6</sup> Die Straßen sind leer; die Bürger von Rom sind kaum sichtbar im oberen Geschoß des blockhaften Kapitols versammelt. Die Tempel des Forums dienen als kolossale, wenngleich teilnahmslose Zeugen.

Es gibt von Albrecht Altdorfer eine zweite Zeichnung zu Marcus Curtius, in Dessau, ebenfalls aus dem Jahre 1512 (Abb. 42).<sup>7</sup> Diese Fassung zeigt sich sogar noch menschenleerer. Lediglich ein einziger Zeuge schleicht in den Arkaden des klassischen Gebäudes rechts im Bild umher. Dahinter erhebt sich ein massiver Turm, ausgestattet mit einem Flaschenzug, auffallend deshalb, weil so wenige andere Details vorhanden sind. Alle weiteren Gebäude werden in den Hintergrund gedrängt. Der Flammen und Rauch speiende infernalische Abgrund spiegelt sich wieder in den verspielten Wolkenwirbeln im Himmel und den Federn am Helm des Reitenden.

Der Tenor beider Zeichnungen ist ein spöttisch-heldenhafter. Die sich wiederholenden, geschwungenen Tintenlinien vermitteln einen hektischen Eifer, berauben das Geschehen seiner Feierlichkeit. Tapferkeit droht hier zu törichter Prahlerei zu verkommen. Die Tat ist nicht länger nachahmenswert und moralisch erbaulich. Die komischen Elemente waren allerdings schon immer latent in der Geschichte. Ritter und Pferd, so Livius, waren ordentlich herausgeputzt. In der Darstellung aus den *Gesta Romanorum* wird eben hierauf angespielt, indem sich die von Livius als frommes Opfer beschriebene Handlung in ein makabres Gelage verkehrt. Als die Stadt einen Freiwilligen benötigte, trat »Marc

40 Albrecht Altdorfer, *La Bocca della Verità*, 1512, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Kupferstichkabinett



41 Albrecht Altdorfer, *Tod des Marcus Curtius*, 1512, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

Aurel« vor und sagte, dass »wenn Ihr mir erlaubt, ein Jahr lang so zu leben, wie ich es will, bin ich gerne dazu bereit, nach Ablauf diesen Jahres hineinzuspringen.« Als die Römer dies hörten, jubelten sie, gaben seiner Forderung einhellig statt und kamen allen seinen Wünschen nach. Aurel bediente sich das ganze Jahr über der Frauen und anderer Dinge [...]«.<sup>8</sup>

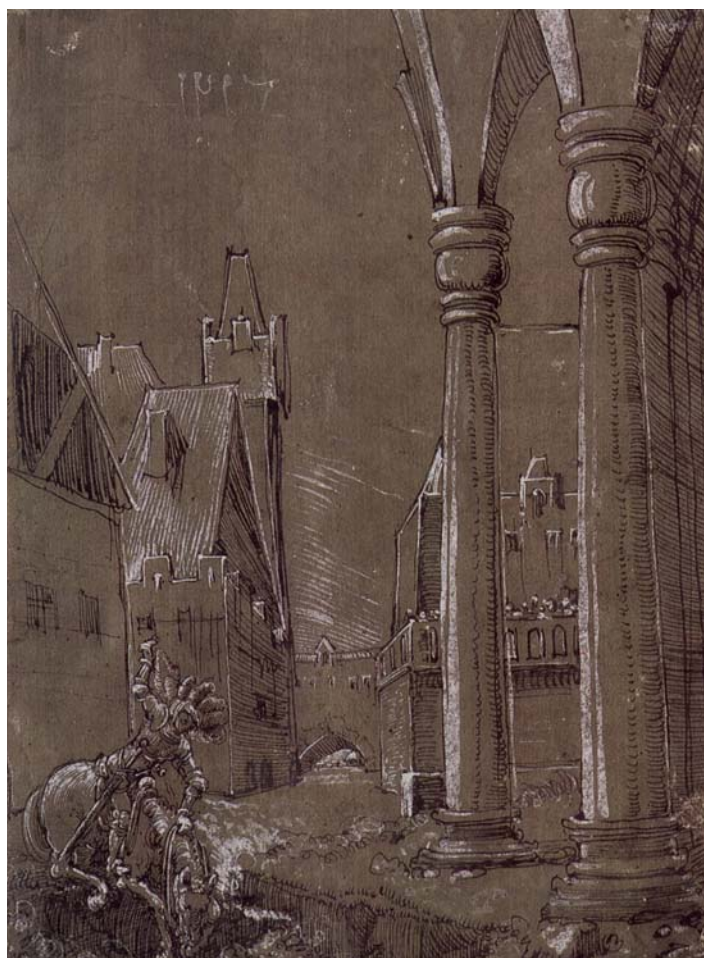
Altdorfers Zeichnung macht glauben, dass es keinerlei Zeugen gab, höchstens ein paar wenige, die dem Ereignis beigewohnt hätten, und dass die *fama* des Marcus Aurelius lediglich von einer erdichteten Überlieferung herrühre. Die wenigen Textstellen, die gelegentlich aus dieser Überlieferung entnommen und

als unabhängige Bilder zur Darstellung kamen, waren solcherart, dass sie einen guten Stoff lieferten, um bebildert zu werden, namentlich Geschehnisse, die in knapper und ausdrucksstarker Form wiedergegeben werden konnten. Die Legende des Marcus Curtius war eine solche. Altdorfer erzählt sie in einer Weise, die uns sowohl an der Wahrhaftigkeit als auch an der überlieferten Wirksamkeit des Berichteten zweifeln lässt. Die ironische Erzählhaltung, mit der er der römischen Legende begegnet, der charakteristische Zeichenstil und das Monogramm und Datum lassen keinen Zweifel darüber zu, dass diese Wiedergabe des Stoffes von einem Autor gestaltet ist.

Ein spöttisch-heldenhafter Unterton ist eines der grundlegenden rhetorischen Mittel des Künstlers Altdorfer. Selbst christlichen Themen unterlegt er einen leise-ironischen Ton. Kommentatoren missverstehen häufig diesen Aspekt seiner spezifischen Sensibilität, so empfand Karl Oettinger die Braunschweiger Zeichnung des Marcus Curtius als »parodierend« und schrieb sie aus eben diesen Gründen einem eher schwächeren Schüler zu.<sup>9</sup> Max J. Friedländer bezeichnet Altdorfers Wiedergabe der römischen Szenerie im Hintergrund als »naiv und kenntnislos«. Friedländer beschreibt die Architektur in der Dessauer Version als nicht mehr länger der Gotik, aber auch noch nicht der Renaissance zugehörig, als ob Altdorfer das zeitgenössische Regensburg widerspiegeln wollte, in dem er Stadtbaumeister war.<sup>10</sup> Wie soll der Künstler die erbauliche Botschaft der Legende erfassen – so die Unterstellung einer solchen Kritik wenn er sie nicht einmal in ihr korrektes Umfeld einzuordnen vermochte. Eine falsche Vertrautheit rufe mit Sicherheit Geringschätzung hervor.

Indem aber Altdorfer das Antike Rom als eine nordeuropäische Stadt wiedergibt und den römischen Ritter als einen schlakigen Landsknecht, erweist er sich nicht im geringsten als naiv. Im Jahre 1512 war die gegenwartsbezogene nicht mehr die übliche, unmittelbare Darstellungsweise altertümlicher Wirklichkeiten. Vergleichen wir ein florentinisches Truhnenbild von um 1440, das die Legende des Horatius Cocles darstellt, mit einer ähnlichen etwa 40 Jahre später gemalten Tafel.<sup>11</sup> Hierbei handelt es sich um die Legende eines weiteren tapferen Römers, auch auf diesen bezieht sich Livius (2.10) –, einen Soldaten, der die *Pons Sublicius* im Alleingang gegen die etruskischen Stoßtruppen verteidigte, bis seine Gefährten diese zerstören und er sich im letzten Moment durch einen Sprung in den Tiber retten konnte. In dem etwas früher datierten Truhnenbild sind Trachten und Waffen nach der gegenwärtigen Mode, also von 1440, wiedergegeben; die spätere Tafel erhebt hingegen Anspruch auf den neuesten Kenntnisstand der Altertumsforschung zum Alten Rom. Ein Florentiner Maler, der noch 1480 die Antike in moderner Gestalt wiedergab, tat dies sehr wahrscheinlich mit voller Absicht. Dies war im Süden Deutschlands während der zweiten Dekade des 16. Jahrhunderts nicht anders. Altdorfer wusste, wie er einen römischen Soldaten korrekt auszustatten und ein römisches – zumindest jedoch ein italienisches – Bauwerk auszusehen hatten. Ihm waren zeitgenössische italienische Stiche bekannt. Das Vorbild zu seinen Zeichnungen des Marcus Curtius lieferte ein Holzschnitt von Lucas Cranach d. Ä., der wiederum auf eine kleine italienische Plakette zurückgeht (Abb. 45 und 46). Altdorfer übersetzte Marcus Curtius aus der differenzierten Bildsprache des Reliefs und des Druckes von Cranach in den groben Dialekt des Volks. Aber diese Umgangssprachlichkeit ist nur vorgetäuscht.

So wird die Erzählung in zweifacher Hinsicht verlagert: Zuerst wird sie durch den italienischen Bildhauer aus dem komfortablen Anachronismus einer mittelalterlichen Bildtradition herausgerissen, die sich damit zufrieden gab, antike Ereignisse in vertrauter Umgebung und Tracht darzustellen. Daraufhin wird die Erzählung einem Zeitgeistregime des Historismus überantwortet, das sich auf die jüngst erworbene Erkenntnisse über das Altertum bezieht, um jedoch sogleich von Altdorfer in ein lokales und damit vertrautes Idiom rückübersetzt zu werden. Altdorfers



42 Albrecht Altdorfer, *Tod des Marcus Curtius*, 1512, Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau



43 Albrecht Altdorfer, *Horatius Cocles*, um 1520/30, British Museum, London



44 Albrecht Altdorfer, *Des Zauberers Rache an der Prinzessin*, British Museum, London



45 Lucas Cranach d. Ä., Tod des Marcus Curtius, ca. 1506, British Museum, London

Umgang mit der Legende ist somit weniger anachronistisch als »anachronisch« – denn er schafft sich seine eigene Chronologie.

Dieser Beitrag stellt die folgenden Fragen: Welche Bedeutung besitzt die Legende in den Augen Altdorfers? Will er zum Ausdruck bringen, dass es sich damit lediglich um eine Fabel handelt, die die Anerkennung nicht verdiene, die eine Beschäftigung, durch die Altertumsforschung bedeutet? Will er darlegen, dass die durch den Historismus gekennzeichnete Distanziertheit einem Geschehnis nicht automatisch eine vorbildhafte moralische Autorität verleiht? Oder zeigt er mit seiner doppelten stilistischen Verlagerung der Thematik, dass die Wirksamkeit der Legende weit über ihren ursprünglichen Sinngehalt hinausgeht, über den Bedeutungsgrad, den sie für das Alte Rom hatte, und dass dieser allgemeingültigere Anspruch eine Rückversetzung in eine vertrautere Sprache aushalten würde?

2. In Form eines Stiches wollen wir nun Altdorfers Darstellung eine weitere römische Legende zum Vergleich heranziehen. Es ist schwierig, das Thema zu identifizieren, da die Figur knapp an die Umrahmung heranreicht (Abb. 43).<sup>12</sup> In einer uneindeutigen, kauernenden Haltung hat der Dargestellte die Arme nach oben gereckt, während die Füße von Wasser umspült werden. Ein erklärender

Kontext ist kaum zu finden. Der kleine Druck gibt Rätsel auf, die das Wissen des Betrachters zur römischen Geschichte erprobt. Es erleichtert die Sache, wenn man den Druck zusammen mit seinem offensichtlichen Pendant sieht, einem Stich des Mucius Scaevola, der stolz seinen Mut zur Schau stellt, indem er seine Hand auf ein glühendes Kohlebecken legt.<sup>13</sup> Diese klar zu erkennende Thematik führt uns zu Horatius Cocles, den Verteidiger der Brücke über den Tiber. Das schmale Hochformat scheint für eine stillstehende, nicht für eine handelnde Figur gemacht worden zu sein. Das gewaltige Schwert des Helden, ein mit einem doppelten Handgriff ausgestatteter Scheibendolch, reicht wohl weit über das Sichtfenster des Bildrahmens hinaus. Es ist denkbar, dass der mit schwerer Rüstung und ebensolchen Waffen ausgestattete Krieger im Schaum des Tibers verschwindet, aber es erscheint ebenso vorstellbar, dass er lediglich in seichtem Wasser steht, was die Dramatik der Geschehnisse untergraben würde.<sup>14</sup>

Es ist schwierig, die Wirkung von Kunstwerken einzuschätzen, sobald sie aus ihrem ursprünglichen Präsentationskontext herausgelöst werden. Aber hier ist die Aussage eindeutig: Dieser tugendhafte Römer wird dem Gespött preisgegeben. Der Stich entmystifiziert die Legende, indem der Ausschnitt zu eng begrenzt und wichtige Details weggelassen werden, die dazu beitragen könnten, die Geschehnisse zu klären. Die Darstellung entblößt, indem eine würdelose Position des Dargestellten gewählt und dadurch glauben gemacht wird, dass der Sprung in den Tiber am Ende doch nicht so kühn war. Der Held wird in das untere Eck der Handlung gedrängt und von wenig an Rom erinnernder Architektur überragt, womit die Zeichnungen des Marcus Curtius dasselbe ironische Spiel spielt: durch die zusammengekauerte Haltung seines Pferdes, das eher schmächtig stolpert als einen heldenhaften Sprung zu vollführen und schlussendlich durch die zeichnerische Rhetorik der Spontaneität, ja Achtlosigkeit.

Der ironische Unterton der Stiche ist schwer herauszuhören, da die Aufmerksamkeit, die Altdorfer der historischen, ihm aus anderen Stichen bekannten Kleidung, und dem grafischen Medium selbst schenkt, glauben macht, dass er sich an der gelehrten Feier antiker Gewohnheiten beteilige, jenem Altertumsprojekt, das im 15. Jahrhundert von italienischen Gelehrten und Künstlern ins Leben gerufen wurde. Altdorfer exponiert das kleine Format, mit dem er vielsagend auf das gelehrte *studiolo* verweist, als eine Begrenzung, die den Ausdruckshorizont der Legende beschneidet. Der Held wird aus dem Zusammenhang gerissen, die Aufruhr der Schlacht um die Brücke und die Belagerung der Stadt, wovon so viele florentinische Truhnenbilder und zweifelsohne verloren gegangene Fresken zeugten. Altdorfers Behandlung jenes Sprungs des Horatius verwandelt das Außergewöhnliche in ein gewöhnliches Ereignis.

3. Der Satiriker entlarvt durch Imitation. Imitieren bedeutet nachzuahmen, mit lediglich geringfügigen Abweichungen, um damit das Vorbild seiner Würde zu berauben.<sup>15</sup> Die Zeichnungen des Marcus Curtius verdeutlichen die Skepsis gegenüber der Thematik selbst. Folgt man den Hinweisen, die die *Gesta Romanorum* bereithalten, so wird die Mythe von seinen legendären Hinzufügungen befreit, und zurück bleibt eine ausgedachte,

historische Realität, die eher einem uns allen bekannten Menschenbild entspricht. Die Stiche zu Horatius Cocles zielen nicht nur auf die Geschichte, sondern – und dies viel deutlicher als dies die Zeichnungen tun –, auch auf andere Kunstwerke. Genauer: Sie parodieren diese. Die Parodie, ein »Gegenlied« (*paroidos*), ist eine verunglimpfende Wiedergabe eines anderen Werkes, oder ein Werk, das den Stil eines anderen nachäfft.<sup>16</sup>

Die italienischen Stiche und Plaketten haben sich durch die gesamte Bandbreite des antiken Lebens ausgedehnt, so wie es auf Sarkophagen, durch ausgegrabene Statuen und Kameen überliefert wurde, und zweifellos auch durch die Dichtung und Historien, die nun, wenn man so will, mit anderen Augen gelesen werden. Italienische Stiche des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts handeln vom Krieg, vom Heldentum und dem Kult, aber auch von der Liebe, der Begierde und der Narrheit. Sie sind nicht immer salbungsvoll in ihrem Ton. Der eigentliche Inhalt eben jener antisch angehauchten Stiche kann sogar eine Absage an die Ernsthaftigkeit sein. Aber diese Stiche nehmen sich *selbst* äußerst ernst, und zwar als Kunstwerke. Wenige Stiche aus dieser Zeit bringen ihrem Sujet einen satirischen Ton entgegen oder nehmen ihren Vorbildern gegenüber eine parodistische Haltung ein.<sup>17</sup> Allenfalls kann man behaupten, dass das kleine Format der Arbeiten deren heroisches Thema mindert. Beispiele hierfür wären das biblische Personal und die anderen von Nicoletto da Modena gestochenen Helden.<sup>18</sup> Das Kleinformat alleine besitzt eine semantische Dimension. Dasselbe gilt für einige Plaketten, beispielsweise die im runden Kleinformat gehaltenen heidnischen Szenen des Meisters der Orpheus-Legende.<sup>19</sup> Das ist die neue Kunst. Altdorfer greift diese neue Kunst auf, ohne sie ganz zu »besetzen«. Äußerste Präzision war der Reiz der Plaketten, des Niello-Drucks und des Kupferstiches, der diese nachahmte. Altdorfer stellte die Risiken des Kleinformates und einer erzählerischen Ökonomie gleichsam aus. Sobald eine Verdichtung der Erzählung vorgenommen wird, grenzt sie an ihre Unkenntlichkeit, was wiederum ungewollt humoristische Effekte hervorrufen kann.

Für einen gut informierten Betrachter hielte auch eine Zeichnung solch parodistisch intermediale Effekte bereit. Mit ihrer Bildrhetorik der Improvisation und dem schnellen Witz eignete sich die Zeichnung bestens dazu, sich über die ehrfürchtige Beflissenheit des Stiches *all' antica* lustig zu machen. Wie bereits erwähnt, antworten Altdorfers Zeichnungen zur Marcus Curtius-Thematik auf Cranachs Holzschnitt aus der Zeit um 1506 (Abb. 45).<sup>20</sup> Cranachs Quelle wiederum war eine kleine, schildförmige Plakette, die man dem norditalienischen Meister I O. F. F. zuschreibt (Abb. 46).<sup>21</sup> Cranach fand in der partiellen Nacktheit der auf der Plakette dargestellten Figuren eine heroische Alterität. Die Plakette repräsentiert die Szene aus Livius in einer verkürzten Fassung: acht barfüßige Zaungäste, klassischerweise halb nackt; das Kürzel eines Tempels – eine halb-hexagonale Kuppel, die von vier schlanken Pfeilern getragen wird –, der für das Forum Romanum einsteht; und der Ritter mit seinem Pferd, der in den Abgrund springt. (Interessant dabei ist, wie sehr sich das kopfüber stürzende Pferd mitsamt seinem Reiter in diesem und in anderen Werken der Renaissance mit der Darstellung auf dem großen Marmorrelief gleichen – eine frühe Arbeit der Kaiserzeit, die einen republikanischen Prototyp zu kopieren scheint –, das einst ein Monument auf der



46 Meister I O. F. F. Marcus Curtius, spätes 15. Jahrhundert, National Gallery of Art, Washington, Samuel H. Kress Collection

Lacus Curtius zierte. Dieses Artefakt wurde erst 1553 bei Ausgrabungen entdeckt.<sup>22</sup> Als Cranach diese kleine Szene in die Dimensionen seines Holzschnittes übertrug, erkannte er die Kurzschrift des Bildhauers nicht als solche, übertrug den Tempel so, wie er ihn in der deutlich kleineren Plakette vorfand, und gab somit keine glaubhafte architektonische Struktur weiter. Darüber hinaus platziert er diese nicht mehr länger innerhalb des Forum Romanums, sondern in eine nordische Landschaft.

Beide, Cranach und Altdorfer, konnten von ihrem Publikum erwarten, dass es die Episode erkannte. Der vornüber stürzende Reiter kam einem Emblem dieser Legende gleich, die bereits die Illustratoren der Schedel'schen Weltchronik ausgewählt hatten (1493) (Abb. 47).<sup>23</sup> Dort ist es ein Holzschnitt mit der Darstellung eines sich in den feurigen Abgrund stürzenden (germanischen) Reiters, der eine Nacherzählung der Legende illustriert, wie sie ausdrücklich so von Livius überliefert wurde. Es wird lediglich hinzugefügt, dass der Schlund im Forum einem »mund der hell« glich (wie es bereits in den *Mirabilia urbis Romae* beschrieben wird). Die Flammen und der Rauch, wie sie in Altdorfers Zeichnung zu sehen sind, scheinen aus dieser Illustration übernommen worden zu sein (in Cranachs Version tauchen sie nicht auf).

Beiden Künstlern wäre es möglich gewesen, die Legende bei Livius nachzulesen. Es gab davon viele frühe Ausgaben, auch deutsche Übersetzungen: beispielsweise die von Schöffer 1505 in Mainz publizierte und mit Holzschnitten illustrierte Ausgabe, oder die Straßburger Edition aus dem Jahr 1507. Das Vorhandensein der Legende in den *Gesta Romanorum* erklärt, warum sie aus den vielen, von Livius berichteten Episoden herausgegriffen wurde, um eine gesonderte, künstlerische Behandlung zu erfahren.<sup>24</sup> Die Illustratoren bebildern das Werk des Livius in zahlreichen Szenen, aber nur wenige davon waren so bekannt, dass sie in Bildform auch



47 Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, Nürnberg 1493, fol. 70, Bayerische Staatsbibliothek, München



48 Titus Livius, *Römische Historie*, Mainz 1505, fol. 62r, Bayerische Staatsbibliothek München

ohne den textuellen Bezug wiedererkannt wurden. Marcus Curtius, ebenso wie Horatius Cocles und Mucius Scaevola und noch einige wenige, dienten als traditionelle Personifikation von Tapferkeit, wie in den Fresken der Paläste und Rathäuser dargestellt, etwa in der Loggia des Palazzo del Comune in Siena (1335; 1772 zerstört).<sup>25</sup> Die idealisierte Beschreibung von Wittenberg, wie sie von dem wenig bekannten Humanisten Andreas Meinhardi 1508 publiziert wurde, berichtet von einer Malerei in der Burg ebendort, die den Tod des Marcus Curtius darstellte.<sup>26</sup> Ob es diese Bebilderung dort wirklich gegeben hat, lässt sich heute nicht mehr feststellen.<sup>27</sup> Die Heldendarstellungen wurden oftmals auf ihre bekannten Bildsymbole verkürzt: Horatius Cocles (zu Pferde oder unberitten) auf einer Brücke, Mucius Scaevola mit seiner Hand auf einem brennenden Altar, Marcus Curtius sich in einen Abgrund stürzend; wie zum Beispiel in den Stichen eines Marcantonio Raimondi.<sup>28</sup> Sobald eine Beschriftung hinzugefügt wurde, konnte die Darstellung sogar auf einen stehenden Krieger verkürzt werden, ohne weitere Attribute, wie dies der Fall ist in Peruginos Freskenmalereien der Sala d'Udienza des Collegio del Cambio in Perugia.<sup>29</sup>

Altdorfer empfand Cranachs Schilderung als lächerlich, als eine Mischform aus halb verstandenen italienischen Motiven vor nordischer Landschaft. Die beinahe nackten Zeugen auf der Plakette, wie sie neben dem schemenhaft ausgeführten Tempel standen, vertreten den Römische *populus*. Im Holzschnitt aber erscheinen sie schlicht als rätselhaft. Altdorfer eigene Versionen stellten ein wenig den heiteren, welterfahrenen Geist der *Gesta Romanorum* wieder her. Seine Zeichnungen kehren zu der unbeholfenen, historisch naiven Bildsprache zurück, wie sie in den frühen Holzschnittillustrationen von Büchern üblich waren. Angesichts des hohen Ansehens, das die Meisterschaft eines Dürers und die Strömungen der italienischen Drucke genossen, konnte die alte Illustrationskunst nicht mehr konkurrieren. Bereits 1512 wurde deren geradliniger Erzählstil als schlicht und provinziell angesehen. Ein Beispiel jenes überholten Stils, den Altdorfer teilweise retten wird, wäre die Holzschnitte in Hans Vintlers *Buch der Tugend* (Augsburg

1486), wo Horatius Cocles als einzelne Figur verkörpert wird, der mit einem riesigen Schwert gegen die Feinde antritt.<sup>30</sup> In der deutschen Übersetzung des Livius von 1505 springt Marcus Curtius ebenso in zeitgenössischer Rüstung und mit Federn dekoriert in die Flammen und den Rauch (Abb. 48).<sup>31</sup> Städter in modernen Roben und Tuniken stehen herum und reagieren auf das Geschehen. Das hier dargestellte Rom mit seinen gelängten rundbogigen Architekturen unterscheidet sich kaum von dem Rom, das uns Altdorfer in seinen Zeichnungen schildert.

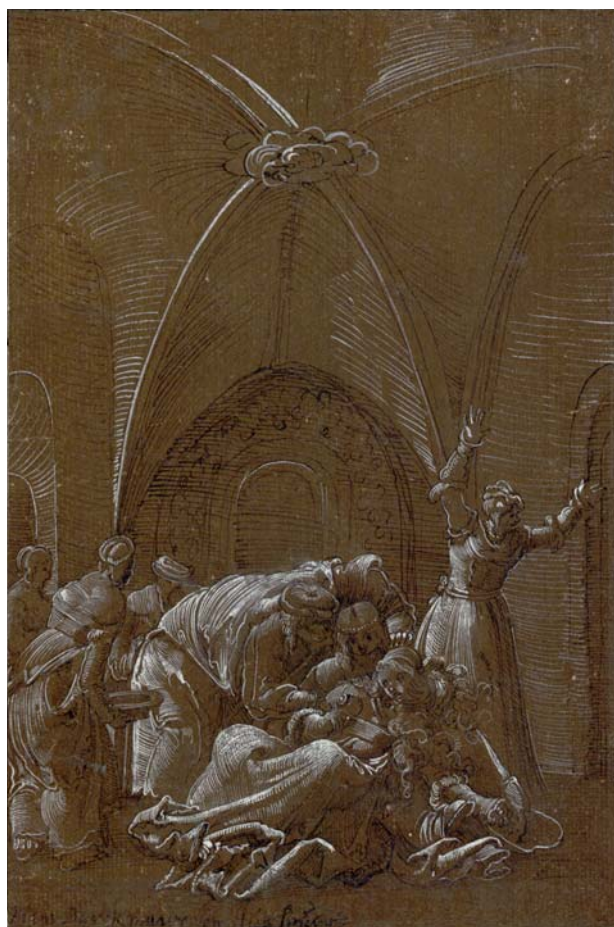
Altdorfer spielte ein doppeltes Spiel. Er bauschte einige der charakteristischen Merkmale der deutschen Illustrationskunst auf – die wenig anmutigen Körpern, den additiven Stil in der Komposition –, um den hohen Stil der Italiener auf den Boden zurückzuholen. Allerdings offenbarte er mit diesem Schachzug lediglich die Schwächen des lokalen Stils. Altdorfer, der sich stilistisch eher als zweisprachig erweist, konnte sich sowohl vom hohen als auch vom niedrigen Stil distanzieren.<sup>32</sup> Durch seinen Stil gab er vor, dass seine Zeichnungen bloße Entwürfe waren. Die flinken, sich kräuselnden Linien und unvollständigen Beschreibungen von Figuren und Hintergründen implizieren eine projektive Einbildungskraft, gerade so, als habe der vorausschauende Künstler stets das formvollendete Werk vor Augen gehabt. Das Medium selbst, die Federzeichnung in Verbindung mit Weißhöhung auf farbig grundiertem Papier, wurde in den Malerwerkstätten des 15. Jahrhunderts entwickelt und bildete eine vorbereitende Grundlage zur tonalen Gestaltung der Werke. Altdorfers Linienführung ähnelt derjenigen, die er für die Unterzeichnungen seiner Gemälde anwandte. Dies machen die vor kurzem in der Alten Pinakothek in München ausgestellten großen Infrarotfotografien deutlich.<sup>33</sup> Die wirbelnden Wolken in der Unterzeichnung über der Alexanderschlacht etwa, die eigentlich von den Farbschichten hätten verborgen werden sollen, sind genau dieselben Wolken wie in den Federzeichnungen. Jedoch handelt es sich bei Altdorfers Zeichnungen auf farbigem Grund keineswegs um vorbereitende Studien. Monogramm und Datierung offenbaren, dass sie letzten Endes als abgeschlossene

Arbeiten zu gelten haben und genau so aus der Werkstatt entlassen wurden, um sich zu behaupten. Eben diese zwiespältige Identität der innovativen Zeichnungen Altdorfers war der Grund dafür, weshalb die Kopisten von ihnen angezogen wurden und deren flinke, improvisierte Hand nachahmten.

4. Die Geschichten der römischen Helden scheinen wie gemacht für die Burleske. Eine Zeichnung aus Wien – eine Kopie nach einem Original Altdorfers – zeigt eine als ein Haufen aus Kleidung und Haaren gebildete, in Ohnmacht gefallene Frau, die von einer zweiten auf dem Schoß gehalten wird. Noch immer umklammert sie mit ihrer Rechten den Dolch, den sie in ihre Brust gestoßen hatte (Abb. 49).<sup>34</sup> Eine weitere Frau fuchtelte mit den Händen in Panik herum; eine massive männliche Gestalt beugt sich besorgt über die in sich zusammengesunkene Pietà. Über ihren Köpfen wölbt sich das gotische Gewölbe wie ein wachsamer Stern. Dies ist der Freitod der Lucretia.

Die Legende war wohlbekannt aus Livius, aber auch aus mittelalterlichen Nacherzählungen. Abbildungen hierzu, die Altdorfer und seinen Betrachtern hätten bekannt sein dürfen, konzentrierten sich auf den Selbstmord Lucretias im häuslichen Umfeld, umgeben von ihrer Familie. Um 1500 zeigt Israhel van Meckenem als frühester nordeuropäischer Stich die Darstellung einer entsetzten Menschenmenge in zeitgenössisch höfischen Gewändern und in einer ebensolchen Umgebung.<sup>35</sup> Altdorfer verschiebt die Szene noch weiter in ein nüchternes Alltagsumfeld, die tödliche Waffe inmitten all der Kleider und Körper gerät dabei fast gänzlich aus dem Blickfeld, so sehr, dass die Szene beinahe als häusliches Unglück verkannt werden könnte. Der Entschluss, die Schwere der Tat in einer Flut an Haaren und gebündelter Draperie versinken zu lassen, gewinnt an zusätzlicher Bedeutung, denkt man an die stilistisch so neuartigen Darstellungen einer halb oder gänzlich entkleideten Lucretia-Ikone, ganz besonders deutlich in Marcantonio Raimondis Stich nach einer Zeichnung von Raffael (B. 192, ca. 1511-12). Ehemals wurde Altdorfer ein kleiner, sinnlicher Stich zugeschrieben – heute ist man anderer Meinung<sup>36</sup> –, der eine nackte, über dem Dolch kauernde Lucretia zeigt. Später malten auch Cranach und Dürer Tafeln mit einer nackten Lucretia.<sup>37</sup> Die Nacktheit der legendären Römerin bedeutet eine Gratwanderung zwischen Pornografie und erbaulicher Reinheit. Derartige Darstellungen der Zwangslage, in der sich Lucretia befindet, setzen sie in Wirklichkeit einer immerwährenden Vergewaltigung aus. Sie wird überlistet, indem das pikurale Schauspiel ihres Freitodes einer endlosen Bloßstellung gleichkommt, aus der sie sich selbst niemals wird erlösen können. Wieder einmal versucht Altdorfer hier eine doppelte Verschiebung. Er versetzt die Szene in ein häusliches Umfeld, nicht aus provinzieller Unwissenheit heraus, sondern als Reaktion gegen eine irreführende Urbanität. Die Eros-dämpfende Häuslichkeit in Altdorfers Darstellung der *Lucretia* enttarnt nicht die Legende selbst, sondern die erotisierende Auffassung der Thematik durch andere Künstler. Aus Betrügern werden so Betrogene.

Eine derartige Zeichnung ist keine zeitlose Formulierung, die einen bleibenden Wahrheitsgehalt besitzt, sondern sie ist eine zeit- und lokalgebundene Aussage, deren Bedeutung sich durch den unmittelbaren Zusammenhang ergibt. Die Zeichnung,



49 Kopie nach Albrecht Altdorfer, *Selbstmord der Lucretia*, Albertina, Wien

besser: die Zeichnung, die diese Zeichnung kopiert, besitzt einen Urheber. Das Konzept eines vom Künstler signierten Werkes, wonach der Bedeutungsgehalt eines Kunstwerks vom Geist und der Ausführung eines individuellen Schöpfers herühre, widerspricht der traditionellen Kulturauffassung einer kollektiven Überlieferung von Wahrheit aus einer weit entfernten und beglaubigten Vergangenheit. Angesichts eines derartig traditionellen Modells musste der erfinderische Geist des Künstlers geradezu aufgehalten werden, denn niemand erwartete oder forderte von ihm, dass er den Inhalt neu erfinden sollte. Beschränkungen können aber auch neue Möglichkeiten eröffnen. Ein Künstler, der die Wahrheit von Mythen zu übermitteln sucht, lernt jenseits der Dichtkunst eine Nische zu öffnen, in der sich eine andere Art von Wahrheit ansiedeln kann, die Wahrheit über die menschliche Natur schlechthin vielleicht, oder ein Realismus gegenüber großzügigen Beweggründen. Dies ist der Raum der Prosa, die einen Hort für Parodie bildet.<sup>38</sup> So kann sich die Weisheit der Alltagserfahrungen, die realistisch der menschlichen Natur und zurückhaltend gegenüber Beschönigungen ist, in einem Autorenkünstler »ansiedeln«.





50 Albrecht Dürder, *Samson und Delilah*, 1506, Metropolitan Museum of Art, New York

5. Diese Lesart der römischen Legenden Altdorfers darf nicht so einfach als eine anachronistische Projektion aus einer modernen Sensibilität heraus abgetan werden. Die Parodie zählte in der späten mittelalterlichen Literatur und Dramaturgie zu den Alltagswaffen.<sup>39</sup> Die mündlichen Überlieferungen von Heiligengeschichten und sogar des Evangeliums fügten erstmalig anekdotenhafte Details sowie komische Unstimmigkeiten hinzu. Die *Schwankdichtung* basierte auf Streichen, arbeitete mit Transvestismus und derber Satire höherer Stände und ihrer Gewohnheiten, einschließlich den Konventionen der höfischen Minne. Eine große Menge von mundartlicher Geschichten in Vers und Prosa – Fabeln, Novellen, Märchen – handelte von weltlichen Lebensweisen, die der weiblichen List und Bauernschläue mit Argwohn begegneten.<sup>40</sup> Sogar in Passionsspielen finden sich komödiantische Zwischenspiele, die normalerweise die Hirten betrafen. Die respektlose Nachahmung etablierter Gattungen reichte bis zu beißendem Spott über die Liturgie.

Die Existenz von lustspielhaften, satirischen und parodierenden Elementen in der späten mittelalterlichen Bildkunst ist kaum nachgewiesen, da die wenigsten profanen Werke bis heute überliefert sind. Die Wandmalereien und Teppiche, mit denen sich der elitäre Haushalt umgab, sind beinahe alle zerstört. Die heute

noch existenten Arbeiten können uns nur ungefähre Vorstellungen von der Reichweite der Komik in profanen Kunstwerken geben, darunter gibt es kaum bessere Beispiele als die Regensburger Bildteppiche des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts: etwa der »Medaillon-Teppich« mit seinen 24 Lehrstunden über die Liebe aus dem Alten Rathaus; oder das »Wilde Volk«, eventuell eine Arbeit aus dem Elsass, mit Szenen von stark behaarten Waldmännern, die in ironischer Manier die Dramen des aristokratischen Lebens imitieren, wie den Sturmangriff auf eine Burg, Ritterspiele und ähnliches mehr.<sup>41</sup>

Die Ikonografie von Ritterspielen und anderer ritterlicher Zeremonien war bereits lange davor vom festlichen Dekor aufgegriffen worden, welches das fantastische »Zeitalter der Helden« feiern wollte. Ein hiesiges Beispiel hierfür ist eine Relieffgruppe von Gipsfiguren, welche das aus dem 10. Jahrhundert überlieferte Duell zwischen Hans Dollinger und dessen Feind Craco darstellt, die sogenannte Dollingergruppe, die zu Zeiten Altdorfers den Festsaal im Stadtpalast der Familie Dollinger schmückte.<sup>42</sup> Der schicksalhafte Kampf, in Form einer Ballade überliefert, wurde zur lebendigen Kulisse städtischer Festivitäten. In den Darstellungen des Rittertums lässt sich eine Unterscheidung von Imposantem und Absurdem kaum treffen. In dieser Gleichmacherei werden alle möglichen Geschichten aus allen historischen Epochen hineingezogen: die Epen des Homer, die erbaulichen Geschichten aus dem Alten Rom, der Triumph der römischen Kaiser, der Konflikt zwischen den Römern und den Barbaren, der Konflikt zwischen den Kreuzfahrern und den Sarazenen, die Großtaten der französischen Könige und der deutschen Kaiser. Eine vergleichbare Relativierung von Altertümlichem und weniger Altertümlichem, von historisch Verbürgtem und dem Fabelhaftem gelingt den *Gesta Romanorum* in ihrer Vermischung von Leichtgläubigkeit, trockenem Realismus und ernüchternder christlicher Allegorie.

Das zuverlässigste Rezept für eine komödiantische Kunst war es, jene wohlbekanntesten Geschichten aus dem Alten Testament oder die Legenden des Altertums zu bebildern, in denen der Held bereits verunglimpft wurde, also vor allem die Erzählungen über Männer, die von Frauen überlistet werden: Samson, Herkules, Paris, Aristoteles. Die Demütigung eines positiv gewerteten Helden ist aber nur komisch, wenn sie keine dauerhafte Wirkung zeigt. Dies ist ein wichtiger Bestandteil für das Verständnis der Parodie, die letzten Endes niemals die eigentliche »Ode« beschädigte, die sie gerade singt.

Kunstwerke, die sich mit diesen Geschichten in bildhafter Form auseinandersetzen, parodieren dabei nicht notwendigerweise andere Werke. Es handelt sich dabei um Episoden, die von einer Lage innerhalb literarischer oder mythischer Traditionen aus die herkömmlichen Meinungen über das männliche Heldentum ironisieren. Mit solcherlei Episoden war man bereits zu Altdorfers Zeit Dank der häuslichen Ausschmückungen, der Buchmalerei und der Druckgrafik vertraut. So markierten die legendarischen Berichte über Samson und Herkules jeweils die Grenzen einer Tradition, die bereitwillig die Kraft des Mannes feierte. Die unbeugsamen Heldinnen aus dem Alten Testament Jaël und Judith stellen ironischerweise diese Tradition um. Der satirische Anteil des Künstlers bei der Bebilderung ist ein äußerst geringer, da diesem Stoff ebendiese Wirkung bereits eigen ist.

Die Satire zielt auf eine selbsttäuschende Selbstverherrlichung: ein heroisches Ideal, leeren Pomp, fadenscheinige Rhetorik. Die Parodie ist eine spezielle Form der Satire, die durch Nachahmung eine Gattung oder eine künstlerische Tradition, den Stil eines Dichters oder eines Künstlers, oder sogar ein gefeiertes Einzelwerk verspottet. Die Parodie nimmt inhaltliche Aspekte genauso ins Visier, wie sie auf die künstlerische Form abzielt. Oder die Thematik des Werkes, deren Stil parodiert werden soll, nimmt zusätzlichen Schaden, indem auch diese von der Verhöhnung mit betroffen ist. Es ist manches Mal schwer zu entscheiden, ob ein Werk eine satirische Verunglimpfung in stilistischer oder in formaler Hinsicht oder gar beides versuchte. Hatten beispielsweise die bildhaften Parodien von Mythen – die oftmals derb-komischen Verhöhnungen eines Ödipus und der Sphinx, oder Aeneas' Flucht aus Troja – in der antiken griechischen Vasenmalerei die Verspottung der Legenden an sich im Sinne oder aber waren sie eine Satire auf die anderen Vasen, welche diese Mythen so banal darstellten?<sup>43</sup>

Die Satire ist ein Palimpsest, das nur dann wirksam ist, wenn der Leser oder Betrachter vermag, unter der Oberfläche der Satire den primären Text zu erkennen, auf den angespielt wird. Hinter der Hausarbeit, die Herkules der Legende nach für Omphale zu verrichten hat, liegt die Geschichte seiner Taten. Hinter den Bildteppichen des »Wilden Volkes« stecken die Tapisserien, die das amouröse wie kriegerische Streben des idealisierten Adelsstandes bebildern. Aber sie parodieren nicht die gesamte Gattung der Wandteppiche. Hier ist das Ziel der Verspottung präziser gewählt und offenbart sich allein dem gut informierten Betrachter: Hinter Altdorfers Stich des sich von der Brücke stürzenden Horatius Cocles stehen die italienischen Plaketten und die fein ausgearbeiteten Stiche, die an antiken Formgebungen geschult sind. Nur einige wenige Kunstwerke aus dieser Zeit waren berühmt genug, um diese Form der Ironie überhaupt auf sich ziehen zu können. Jürgen Müller vertritt die Ansicht, Albrecht Dürers Stich eines Dudelsackspielers und derjenige eines tanzenden Bauern seien ironisch gemeinte Zitate auf die kurz zuvor neu entdeckten griechisch-römischen Skulpturen. Allerdings ist dies kaum zu beweisen.<sup>44</sup>

6. Altdorfers früheste datierte Zeichnung ist *Samson und Delilah* aus dem Jahr 1506 (Abb. 50).<sup>45</sup> Die Protagonisten sind ausgestattet als moderner Soldat und seine extravagant gekleidete Frau: die Armkleider mit Litzen, federngeschmückter Kopfschmuck, entblößte Schultern und eine Perlenschnur, ein Beutel und ein praktisches Futteral (für die Schere) am Gürtel Delilahs. Die Überführung der biblischen Szene in ein Idiom der zeitgenössischen Darstellung eines Landsknechts und seiner dirnenhaften Marktentenderin machen den komischen Effekt aus.<sup>46</sup> Die Geschichte selbst kommt einer Ausstellung der Demütigung gleich, die Samson durch die Hände dieser gerissenen Frau erfuhr. Darüber hinaus tritt die Zeichnung in Distanz (zur Bildtradition) und ironisiert damit zwei weitere Möglichkeiten einer denkbaren Darstellung: Einerseits hätte man sich dem Thema im lieblichen höfischen Stil annähern können, wie das Mair von Landshut in seinem Stich tut, und andererseits ist an die historisch einfühlsame Darstellung eines Dürers zu denken, der so weit entfernt wie nur möglich von der Vorstellung eines zeitgenössischen Soldaten in

seinem Holzschnitt Samson (B. 2) in Erscheinung treten lässt: Dort steckt Samson mit nackten Beinen in Sandalen.

Altdorfer wandte das spöttisch-heroische Prinzip, wie er es in der vorgefertigten Episode der Delilah fand, auch in anderen Szenen an: der Kampf mit dem Löwen aus der Zeit um 1512 etwa, in dem er Samson als Rückenfigur zeigt, wie er im breitbeinigen Spagat über einer recht zahmen Bestie steht.<sup>47</sup> Nicht ausgeschlossen ist dabei, dass diese Arbeit eine direkte Parodie des Dürer-Holzschnitts darstellt.

Die Ideen, die Altdorfer in seinen eigenständigen Zeichnungen ausarbeitet, ließ er in seine Stiche einfließen. Die Zeichnung *Venus und Amor*, mit seinem Monogramm und dem Jahr 1508 versehen, wurde im selben Jahr als Stich publiziert (Abb. 51).<sup>48</sup> Das plärrende Kind lässt sich anhand seines zerbrochenen Pfeils am Boden als Amor identifizieren. Das göttliche Kind, das von seiner Mutter gerügt wird, ist das eigentliche amüsante Thema des Stichs. Altdorfer verstärkt die Szenerie, indem er die Göttin der Liebe in Form einer vollbusigen deutschen Matrone zur Ausführung bringt, die Federn am Kopf gefächert, mit gefährlich tiefem Dekolleté, einer Börse, Schlüssel sowie Futteral an ihrem Gürtel. Tatsächlich ist sie eine aus einem anderen Bild bekannte Falknerin.<sup>49</sup>

In den Blättern, die Altdorfer für das Gebetbuch Kaiser Maximilians um 1515 entwarf, wie üblich in den Randzeichnungen auf Manuskriptseiten, lässt er dem Fantastischen, dem Kreatürlichen, dem Niederen wie dem Lächerlichen freien Lauf. Eine untauglich wirkender Bauer in allzu extravaganter Kleidung steht auf einer gigantischen Steckrübe, nicht weit davon entfernt findet sich ein Rudel Affen, zwei Kinder rangeln mit Schilden aus Weidengeflecht und mit Windrädern; eine Vogelscheuche hält Wache hoch über zwei Lanzenrägern, die mit großem Federschmuck angetan nur zögerlich zu kämpfen beginnen.<sup>50</sup> Solcherlei Anekdoten werden aus ihrem Zusammenhang und damit von der stattlichen Ordnung der lateinischen Gebete entkoppelt, die in einem vierzehn Zeilen umfassenden Blocksatz in Fraktur gedruckt erscheinen. Umherkletternde und Grimassen schneidende Putti verkörpern in ihrem respektlosen Betragen unschuldige Sinnesfreuden; sie sind der wahrhaftige Geist der Parodie. Verspielte Kinder – die ikonografisch der Heiligen Familie entlehnt sind und an Altdorfers Malerei denken lassen, etwa an die Tafel der *Ruhe auf der Flucht* (Berlin) oder an die *Geburt Christi* (Bremen) – symbolisieren in ihrer übereinander purzelnden Mannigfaltigkeit eine Tendenz zur Satire, lassen einen entmystifizierenden Unterton anklingen, der sich über den gesamten mythischen Korpus auszubreiten beginnt und jede Legende in das Milieu vertrauter Häuslichkeit versetzt.

In diesen Jahren führte Lucas Cranach d. Ä., der in seinen Zeichnungen ebenso unabhängig wie Altdorfer agierte, profane Themen in der Tafelmalerei ein. Seine *Lucretia* aus der Kistersammlung in Kreuzlingen wurde spätestens 1514 ausgeführt.<sup>51</sup> Dieter Koepplin hat verfolgt, wie Cranach profane Motive und Bildgegenstände aus dem Kunsthandwerk und der Druckgrafik in den prestigeträchtigen Stand der Tafelmalerei erhebt, und er erkennt darin ein Prinzip der »Nobilitierung«.<sup>52</sup> Cranachs Tafeln verspotteten ihre Helden nicht, außer, dieser Spott ist bereits Teil der Geschichte – so, wie es bei Herkules und Omphale der Fall ist. Altdorfer führte dahingegen keine überlieferten oder



51 Albrecht Altdorfer, *Venus und Amor*, 1508, British Museum, London

historischen Stoffe in Form der Tafelmalerei aus. Diejenigen Künstler, die Altdorfers Sinn für Ironie in gemalte Bilder verwandelten, waren die Schweizer Urs Graf und Niklaus Manuel Deutsch sowie Dürers Schüler Hans Baldung gen. Grien.<sup>53</sup>

7. Altdorfer ist ein Trickser, der die Konventionen manipuliert, um damit andere Künstler zu überlisten. Ein Schlüsselwerk, dessen Thema an sich einen Kunstgriff bedeutet, ist seine Darstellung einer folkloristischen Anekdote die mit der Steinscheibe in der Vorhalle der Kirche S. Maria in Cosmedin im Forum Boiarum zu Rom assoziiert wird, bekannt als *La Bocca della Verità* (Abb. 40).<sup>54</sup> Diese Zeichnung auf präpariertem Grund befindet sich in Berlin, signiert und auf das Jahr 1512 datiert. Die Geschichte ist erstmals in einem deutschen Gedicht aus dem 14. Jahrhundert belegt.<sup>55</sup> In diesem Text entwirft der Dichter-Magier Vergil ein Instrument zur Wahrheitsfindung, das es Ehemännern erlaubt, einen etwaigen Ehebruch ihrer Frauen aufzudecken: ein Steinbildnis, dessen Mundöffnung sich um die hineingesteckte Hand schließt, sollte die Person die Unwahrheit sprechen. Im Text wird ein derartiger Stein in St. Maria in Cosmedin allerdings nicht erwähnt. Ein argwöhnischer Kaiser zwingt seine Frau, sich der Prüfung zu unterwerfen. Die Kaiserin ist tatsächlich schuldig, aber entkommt der Aufdeckung mithilfe folgender List: Sie weist Ihren Liebhaber,

den sie im Beisein ihrer Freundinnen trifft, an, sich als Narr zu verkleiden, und just in dem Moment, in dem sie auf das Steinbildnis zuschreitet, hervorzuspringen, und sie zu umarmen. Nach der so inszenierten Umarmung steckt die Kaiserin ihre Hand zwischen die Kiefer des Götzenbildes und kann wahrheitsgetreu sagen: »Ich habe niemand anderen umarmt als meinen Ehemann und, natürlich, diesen Narren hier.«

In der Zeichnung Altdorfers erscheint der Steinlöwe so, als sei er in einer Rundbogennische auf eine gedrungene Säule montiert. Die Kaiserin und ihr Liebhaber stehen auf einem Podest vor der Statue. Die Frau streckt ihre Hand in Richtung Löwenmaul, während der Narr ihr Handgelenk umfasst. In seiner linken Hand schwenkt der die *Narrenwurst*, einen Ledersack in Phallusform.<sup>56</sup> Neben dem federngeschmückten Kaiser stehen weiter rechts noch zwei weitere Zuschauer. Die leichtfüßige Haltung des Narren kontrastiert mit der massiven Säule direkt hinter ihm.<sup>57</sup>

Die ersten Texte, die diese Geschichte in Zusammenhang bringen mit dem als *Bocca della Verità* bekannten Steins in Rom, sind Reiseberichte um 1450.<sup>58</sup> Sie finden ihren Widerhall in einer deutschen Ausgabe der *Mirabilia urbis romae* von 1475: »Zu unser frauen Scola graeca do stet noch der stayn der den lewttten die vinger ab pays so sie unrecht gesworen hetten. Der stayn hayst welsch, la buca de la veritate. Den stain hat Virgilius gemacht.«<sup>59</sup> Seit dieser Zeit hat die Geschichte von Virgil eine noch ältere römische Tradition eines steinernen Lügendetektors überschattet, der möglicherweise an dem Stein befestigt gewesen sein mochte, der sich jetzt in S. Maria in Cosmedin befindet.<sup>60</sup> Der Stein selbst war ursprünglich ein Abflussdeckel an einem der Gebäude am Forum Boiarum und könnte bereits seit dem zwölften Jahrhundert in der nicht weit entfernten Kirche ausgestellt gewesen sein. Der Stein soll Oceanus darstellen, einengriechischen Gott der Meere.<sup>61</sup>

Der Künstler hätte von den Betrachtern kaum erwarten können, das Thema zu erkennen, wenn es sich nicht um eine weit verbreitete Geschichte handelte, oder frühere Abbildungen davon existiert hätten. Die früheste bekannte bildliche Darstellung der Geschichte ist das Wandgemälde am Goldenen Dachl in Innsbruck (um 1500), einem kaiserlichen Monument. Auf der rückwärtigen Wand des Prunkerkers im ersten Stock sind mehrere höfische Figuren abgebildet.<sup>62</sup> Die Gruppe zur Linken ist eine Darstellung des Ehebrechertests (Abb. 52). Eine Frau im hermelingesäumten Umhang legt ihre linke Hand auf einen in Gelb gekleideten Narren und steckt ihre rechte Hand in das Maul eines grauen Pferdes auf einem Podest. Die Hand des Narren greift nach dem Körper der Frau. Rechts steht eine weißbärtige Figur im fellgesäumten Umhang, ein Zepter in Händen, der Ehemann. Kommentatoren, die diese Lesart nicht akzeptieren wollen, wurden womöglich durch das Pferd in die Irre geführt. Das Pferd ist wohl Resultat eines Missverständnisses des Malers (vermutlich Jörg Kölderer), der einen Löwen in einer noch früheren Darstellung für ein Pferd gehalten hatte.<sup>63</sup> Altdorfer liefert uns einen Löwen, aber nicht, weil die Texte es so verlangen.<sup>64</sup> Vielleicht folgte er einer dieser heute verschollenen Darstellungen zum Thema, einem Wandgemälde etwa, oder einem Bildteppich; vielleicht hatte er einen mündlichen Bericht gehört über die römische Scheibe mit ihrem behaarten Gesicht, das leicht als Löwe missverstanden werden konnte.

In dieser Geschichte ist es nicht der Mann im Narrenkostüm, der gedemütigt wird, sondern der mächtige Ehemann. Die Kaiserin macht sich den Narren, die Travestie eines Liebhabers, zunutze, um sowohl den Lügendetektor als auch ihren Ehemann hinters Licht zu führen. Beide werden von einer Frau überlistet, die erkannt hat, dass die Steinstatue allein den buchstäblichen Sinn einer Aussage, nicht aber den Gehalt erfassen kann, und die die Annahme ihres Mannes und anderer, Kleider machten Leute, zu instrumentalisieren versteht.

Der Mann, der von einer starken Frau zu dümmlicher Untauglichkeit verdammt wird, ist nun zu einer kurzzeitigen Rolle geworden, die der Liebhaber in dem von einer Frau gelenkten Stück übernimmt.<sup>65</sup> Altdorfer neutralisiert so den komisch-heroischen Topos, indem er ihn in eine Rahmenhandlung einbettet, die letztlich jedoch dazu beiträgt, die Machtstellung der abgefeynten Frau noch weiter zu festigen. Die Kaiserin und ihr Liebhaber verspotten die Federn auf dem Haupt des betrogenen Hahnrei als leeres Symbol für die Männlichkeit des massigen Potentaten. Sie ersinnt ihre List im Bund mit andern Frauen: Man vergleiche Herkules, der zusammen mit ihren Dienstmädchen für Omphale spinnen musste, oder auch die Verschwörung, die Joseph zwischen Maria und ihren Freundinnen vermutet, damit die Wahrheit über die Verkündigung verborgen bliebe.<sup>66</sup> Die Dreistigkeit, mit der die Ehefrau ihre Hand in das Maul der Statue steckt, erinnert an all die Bildteppiche und mittelalterliche Kleinkunst, in denen Kämpfe tapferer Recken dargestellt sind, Aug-in-Aug mit den Löwen.

Die Darstellung dieser Anekdote auf der Wandmalerei des Goldenen Dachl entfaltete kaum destabilisierende Wirkung, trug sie doch im Zeichen höfischer Elite zu einer Atmosphäre geistvoller Komplizenschaft bei: Frauen, die Männer täuschen, Männer im Wettstreit untereinander, ganz im verspielten Geist der profanen Bildteppiche und Wandmalereien. Maximilian, der moderne Kaiser, wagt es, sich Narren und Künstlern anzuschließen. Er riskiert es, seinen Hofmaler dazu einzuladen, eine Posse aufzuführen, deren Opfer ein römischer Kaiser ist. Ein Herrscher wie er begegnet der modernen Realität zerstreuter Machtverhältnisse mit Witz und Kompromissbereitschaft. Der Künstler begleitet den Souverän, wie die Parodie den Schlagschatten bildet von Liturgie und Heldendichtung.

Altdorfers Zeichnung hingegen nähert ihren eigenen Autor durch Monogramm und Stillhöhe der listenreichen Kaiserin an. Der Betrachter, der sich sehr wohl bewusst ist, dass das, was er vor sich hat, kein Werkstattabfall, sondern ein vollendetes Kunstwerk ist, wird eingeladen, zusammen mit Kaiserin und Künstler auf dem Thron allwissender Täuschung Platz zu nehmen.

Die Kaiserin entblößt Vergils Mittel als unzulänglich. Vergil, der Betrüger, ist selbst betrogen worden. Dem Steinlöwen unterliegt schlicht ein binäres Verständnis von Wahrheit: Die Aussage entspricht schlichtweg den Tatsachen. Der Künstler ist da flexibler. Ihm geht es nicht um die Wahrheit, sondern darum, die Wahrheiten der anderen zu destabilisieren. Dabei bietet er keine alternative Wahrheit an. Der Künstler hat nicht das letzte Wort. Nicht um die Situation aufzulösen, imitiert die Kaiserin das Gebaren der treuen Ehefrau, sondern um den Status Quo aufrechtzuerhalten. Durch die Fiktion, die sie strickt, entlarvt



52 Jörg Kölderer (?), *La Bocca della Verità*, ca. 1500, Goldenes Dachl, Innsbruck

sie zwar die Torheit für diejenigen, die offen dafür sind, lässt aber die Institutionen der Ehe und die politische Autorität unangetastet.

8. Die Kaiserin übertrifft also nicht nur den Zauberer Virgil, sondern imitiert in ihrer zeremoniellen Gegenüberstellung mit dem Götzen auch denjenigen, der sich an das Ritual hält. Die Geschichte selbst verweist auf andere Legenden, die von Schwüren an heiligen Felsen erzählen.<sup>67</sup> Aber die Szene ähnelt auch der Vorstellung von heidnischen Opfergaben, wie man sie in vielen mittelalterlichen Darstellungen von götzendienerschen Praktiken findet, wie etwa Altdorfers eigene Zeichnung aus dem Jahr 1512 *Die Heilige Katharina verweigert sich dem Götzendienste*.<sup>68</sup> Im Bericht über den *Bocca della Verità* in den *Mirabilia urbis Romae* von 1475 werden Götzendienste noch mit Sorge betrachtet, denn den Wallfahrern wird versichert, dass der einstige Orakelfelsen seine Zauberkraft verloren habe, nachdem Vergil von einer boshaften Frau betrogen wurde. Die gelehrten italienischen Stiche zu Zeiten Altdorfers gleichen Fenstern, durch die man auf die Religion des Alten Roms blickt – wie sie sich in Texten und auf Sarkophagen beschrieben finden –, und neigen nicht dazu, die Heiden als plumpe Götzendiener darzustellen. In diesen Werken begegnen die Priester nicht missgebildeten dämonischen Abgöttern, sondern eher dem stattlichen Format eines Apollo, oder gar einem bildfreien Altar. Die unheilige Unterwerfung vor einem monströsen Götzen wurde zu jener Zeit eher den noch weithin unbekanntes Kulturen im Süden oder Osten zugewiesen, so zum Beispiel in Jörg Breus d. Ä. Holzschnitt eines Götzendienstes, wie er in Kalikut an der Malabarküste geleistet wird.<sup>69</sup> Die Kaiserin ist das Ebenbild eines solchen Priesters.<sup>70</sup> Sie nimmt den Platz desjenigen ein, der das Opfer darbringt. Ihre priesterliche Macht befindet sich in einem unbehaglichen Gleichgewicht mit der säkularen Autorität des Kaisers auf der rechten Seite. Sie beherrscht den wütenden Abgott, der dem Götzenbild innewohnt. Wie in anderen Traditionen auch, ist hier der Opfernde zugleich Subjekt und Objekt des Ritus.<sup>71</sup> Die Kaiserin/Priesterin unterwirft sich der Prüfung, aus der sie gereinigt hervorgehen wird, wenn sie den Test

besteht, oder als Opfergabe, wenn sie scheitert. Aber selbstverständlich umgeht sie ihre Pflicht. Mythos und Zeichnung werfen einen Schatten auf alle Riten, die von Priestern überwacht werden. Denn auch wenn Priester gerne als ihrer Männlichkeit beraubte, kostümierte Narren verlacht werden, die ihre angebliche Vertrauenswürdigkeit dadurch erlangen, dass sie dem üblichen maskulinen sexuellen und militärischen Wettbewerb eine Absage erteilen, so sind sie tatsächlich um so gefährlicher als sie sich bestens auf die Kunst der Illusion und Lüge verstehen.

Der Keuschheitstest durch Vergil ist die symbolische Wiederholung des sexuellen Aktes. Die Prüfung verlangt von der Frau, die Penetration ihres eigenen Körpers durch ihren Liebhaber zu imitieren. Das »positive« Ergebnis, d. h. das die Hand verschlingende Maul, bestätigt, wie die Gesellschaft die Gefährdungen durch Unkeuschheit einschätzt. Die Verführerin wird als unersättlicher Götze enttarnt. Die Ehebrecherin, die sich der Prüfung unterzieht, wird mit einem Abbild ihrer selbst konfrontiert. Nach dem Ritus würde sie die Strafe erwarten, die ihr Liebhaber verdient, aber nicht erhält, nämlich die Kastration. Die Prüfung ist gerade deshalb notwendig, weil die sexuelle Penetration in Wirklichkeit keine Falle darstellt. Der Liebhaber kann ein- und ausgehen, ohne eine Spur zu hinterlassen. Somit wird nicht der Liebhaber, sondern der getäuschte Ehemann symbolisch kastriert.

So wie es in der Zeichnung dargestellt ist, parodiert die Prüfung die rituelle Opfergabe, einschließlich jüdischer Opferriten wie der Beschneidung. Die Zeichnung bietet sexuelle Vereinigung – nicht als Teil der Abbildung, aber hinter der Szene deutlich spürbar – als Parodie auf einen heiligen Ritus. Eine weitere, noch dunklere Andeutung des Werkes ist, dass der Ritus nichts weiter als die feierliche Überhöhung eines durch sexuelle Begierde ausgelösten götzendienerischen Impulses ist. Dies ist eine der Grundlagen der theologischen Kritik an der Idolatrie, die nun um 1510 von seiner ursprünglich engen Zielsetzung auf das ganze Gebäude der etablierten Religion überzugreifen droht. Die Übertragung von Würdeformeln auf profane Impulse ist das Prinzip der »Nobilitierung«, wie sie Koepplin in Cranachs Schaffen erkennt: die regelrechte Umkehrung der Parodie. Die Form der Parodie ist lebendiger als die feierliche Überhöhung, denn sie bleibt unbegrenzt, unberührt von dem Wunsch nach einem definitiven Ende.

Ein Vergleich mit der Geschichte der Lucretia ist lehrreich. Wie die Kaiserin wiederholte Lucretia symbolisch ihre Vergewaltigung, um sich selbst zu reinigen, aber mit wahrhaftig tödlicher Konsequenz. Die geschändete Vagina wird symbolisiert durch die Wunde, die sie sich mit dem Dolch selbst zufügt. Wie das Maul des Löwen dort, fungiert hier der Dolch als Instrument der Wahrheitsfindung. Lucretias Tat ließ ihren Edelmut sichtbar werden, der der Gesellschaft ansonsten verborgen geblieben wäre. Der Dolch unterscheidet sauber zwischen dem Erhalt des Körpers und der Bewahrung der Seele. Ihr Selbstmord kam der bevorstehenden, harschen Verurteilung zuvor, der drohenden Wiederholung der Vergewaltigung durch die Gesellschaft, Unrecht folgt so auf Unrecht, so wie die Kaiserin der drohenden Bestrafung durch ihren Ehemann zuvor kam und dieser schließlich ganz entging. Lucretia ernannte sich selbst zur Priesterin, brachte sich selbst als Opfer dar und beendete so ihre Geschichte,

während sie gleichzeitig eine Folge von Gewaltausbrüchen entfachte, die zum Sturz der Monarchie führte und die Republik hervorbrachte. Lucretias Selbstmord ließ die Gesellschaft und deren moralische Ordnung überleben, und das ist der Grund für ihre unerschütterliche Position im Mythos von Rom.

In der Zeichnung Altdorfers hingegen bewahrt die Ehebrecherin in Zeiten liederlicher Moral, im kaiserlichen Rom, ihr eigenes Leben und ihre Liebesbeziehung, und zögert sowohl Gewalt als auch moralische Urteile hinaus. Sie möchte, dass diese Geschichte so lange wie möglich weitergeht. Jeder bleibt glücklich und nichts soll geopfert werden. Vergil konzipierte die Prüfung als Rückkehr zur Quelle, wie sie im trübnissen lebendigen Maul des Götzenbildes erscheint mit all seinem wilden Haar. Der Ursprung im Wasser, der Ursprung des eigentlichen Steines im Forum Boiarum, von dem die Altertumsforscher des 16. Jahrhunderts bereits wussten, dass es sich um einen antiken Abflussdeckel handelte, bekräftigten diesen Bedeutungsaspekt der Geschichte.<sup>72</sup> Deutlich macht dies die Zeichnung der großen Scheibe von Francisco de Olanda, datierbar auf die Jahre 1539/40. In den Armen des Narren-Liebhabers liegend, nähert sich eine sinnenfreudige Frau dem ovalen Schlitz.<sup>73</sup> Aber das Maul des Ungetüms erweist sich als trocken und leblos, genau so, wie es jeder Tourist erlebt, der die Vorhalle von S. Maria in Cosmedin besucht. Der Narr ist es, so illustriert Altdorfer diese Geschichte, der zur Quelle zurückkehren wird, zum Körper seiner Geliebten, allerdings sucht er Vergnügen, nicht Wahrheit.

Die Kaiserin – und Olandas Zeichnung bekräftigt diesen Gedanken – ist mehr als eine Priesterin. Sie ähnelt eher einer ekstatischen Eleve eines esoterischen Kultes, eine Mänade vielleicht, eine bacchantische Orgiastin außerhalb der engen Grenzen der Konvention. Sie wagt den außerehelichen Geschlechtsverkehr. Im sakralen Kontext, wie er in der Geschichte vorgeschlagen und in der Zeichnung dramatisiert wird, partizipiert die Kaiserin an der Substanz des Kosmos, indem sie in unmittelbarem Kontakt mit dem Reich der Flüssigkeiten und Tiere tritt. Der Ehebruch selbst ist diese Partizipation. Das öffentliche Gericht, dem sie sich als Opfer zu unterwerfen vorgibt und das sie doch als Zelebrantin manipuliert, ist die rituelle Wiederholung dieser Teilhabe. Mythen und Rituale sind Antworten auf eine Entfremdung von den Quellen der Macht. Sie versuchen die Vermittlungen aufzuheben, die als Folge der Zivilisation zustande kamen. Mythen und Rituale inszenieren eine neue Kontaktaufnahme. Die Kaiserin kann das Ritual parodieren, weil sie erkannt hat, dass der Ehebruch ein Ausweg aus der Zivilisation ist, der ihr erlaubt, mit der Quelle in Kontakt zu treten und die leeren Riten der Priester zu umgehen.

9. Kehren wir nun zurück zur Geschichte des Marcus Curtius, in der es ebenfalls um einen Hohlraum und dessen Wiederinstandsetzung durch rituelle Vermittlung geht. Hier dürstet es die wütenden Götter nach jugendlichem Blut, wohl um die Römer mitten in der Staatsbildung und mitten im neuen Reichtum daran zu erinnern, die Erfüllung ihrer frommen Pflichten nicht zu vernachlässigen. Der Spalt inmitten des Forum Romanum spie Feuer, aber dieser schloss sich, sobald er durch das ritterliche Opfer befriedet war und wurde zu Marschland, zu einem Feuchtbiotop,

auf dem weder Pflanzen gediehen, noch gebaut werden konnte: Damit wurde im Herzland der Zivilisation an den Gegensatz der Zivilisation erinnert. Auch Lucretias Vergewaltiger verübte eine schonungslose ›Opferung‹, betrieb einen Energieaufwand, der in den Augen der Familie des Opfers einer Herabsetzung römischer Tugenden und Konventionen durch Tarquinius' gleichkommen musste (Lucretia war die Tochter eines römischen Präfekten und Frau des Statthalters von Collatia, welches die Tarquinier von den Sabinern erobert hatten; demzufolge ist die Vergewaltigung Lucretias eine unwürdige Wiederholung des Raubes der Sabinerinnen, eines Gründungsaktes). Somit entlarvte Lucretia diese Parodie einer Opferung, indem sie ein tatsächliches Opfer vollbrachte. Die Verbindung zwischen Marcus Curtius' selbstlosem Sprung in den Abgrund und den grenzüberschreitenden Übergriffen des Vergewaltigers und der Ehebrecher ist in dem Jahr der wüsten Gelage zu suchen, das dem Selbstmord des Marcus – der Überlieferung gemäß – vorausging, was sehr gut zu den Opferungen passt. Sobald er den Schwur abgelegt hatte, gehörte sein Körper bereits den Göttern. Er war ein *homo sacer*, ein ›bloßes‹ Leben, von den Fesseln der Gesellschaft befreit und infolgedessen bereit dazu, sein Leben den Göttern hinzugeben.<sup>74</sup> Er war längst ein toter Mann, und deshalb stand es ihm frei, sich seinen Sinnesfreuden hinzugeben. Dieses Jahr der Prasserei ist eine hinausgezögerte Version der Henkersmahlzeit – eigentlich des Letzten Abendmahls. Der Bericht aus den *Gesta Romanorum* berücksichtigt diese Dimension und zieht einen allegorischen Schluss zum Opfertod Christi.

Eine Auferstehung gibt es nicht, allein das Gemeinwesen profitiert von der Beschwichtigung der Götter, die ihren Einspruch zurückziehen und der Erde sich zu schließen erlauben. Das Äquivalent zur Auferstehung, zur Unsterblichkeit ist für den heidnischen Helden die *fama*. Das Angedenken des Marcus Curtius, der für immer im Forum begraben liegt, hängt von den mündlichen, später in schriftliche Form gebrachten Überlieferungen ab. Altdorfer erweitert diese Tradition lediglich um ein Bindeglied. Aber er fügt seiner Darstellung Hinweise ein, mit denen er andeutet, dass das erste Glied in der Kette nicht so stark ist, wie es sein sollte.

Das Ereignis muss ja nicht so stattgefunden haben, wie es die Tradition besagt. Eventuell haben die tapferen Marcus Curtius und Mucius Scaevola nur nicht verstanden, dass das Feuer nicht erlösend, sondern ganz einfach zerstörend wirken werde. Im Gegensatz dazu bedeutet Wasser neues Leben. Die Geschichte des Marcus Curtius hat ihre Wurzeln in den Fruchtbarkeitsmythen und bezieht sich deshalb auf die Legende des Raubs der Sabinerinnen.<sup>75</sup> Die Erzählung zur Vergewaltigung der Lucretia stellt eine tragische Umkehrung dessen dar, vielleicht sogar eine schlussendliche Diskreditierung solcher Mythen. Aus diesem Blickwinkel steht die Geschichte des Marcus Curtius nicht so sehr in Konkurrenz mit derjenigen des Mettius Curtius als dass sie diese bekräftigt. Man sagt, dass die ungestümen und im Marschland ihr Ende findenden Krieger eine Offenbarung des »Reiter-Gottes« Quirinus gewesen seien, einer Gottheit, die mit der Unterwelt und dem Wasser in Verbindung gebracht wird. Sie brachten dem Poseidon Pferde als Opfertiere dar (hier muss angemerkt werden, dass in Plutarchs Version das Pferd des Mettius Curtius im Morast stirbt).

Der Sprung von der Brücke des Horatius Cocles kann auch als Opfer an die Flussgötter verstanden werden, um so Roms Sieg über die Etrusker sicherzustellen.<sup>76</sup> In der Version des Polybius, die derjenigen des Livius zeitlich vorausgeht, ertrinkt der Held.<sup>77</sup> Leichter Hand wird der Tausch des Helden von Leistung gegen Erkenntnis – symbolisiert durch die Rückkehr zur fließenden Quelle –, in der Geschichte der Entmannung des Herkules durch Omphale parodiert, ohne jedoch Herkules alles seines Ansehens zu berauben. Die ›feuchte‹ Geschichte ist nie eine tragische. Hans Sachs Bearbeitung des Treuetests als Komödie in einer Dichtung aus der Zeit um 1530 handelt nicht von einer verstümmelnden Maschinerie, sondern von einer Brücke, welche Verdächtige zu überschreiten hatten, in diesem Fall von Vergil für König Artus erdacht. Die Schuldigen stürzten in den Fluss.<sup>78</sup>

Ein Stich Altdorfers zeigt eine weitere grausame Geschichte aus Vergil, die wieder einmal die – in diesem Fall erfolgreiche – Demütigung einer sexuell dominanten Frau zum Thema hat: des Zauberers Rache an der Prinzessin (Abb. 44).<sup>79</sup> Vergil löscht hierfür alle Feuer Roms und lud dann die Bevölkerung dazu ein, ihre Lampen an den Lenden der Prinzessin zu entzünden, die auf einem öffentlichen Platz ausgesetzt war. Sie wurde in eine hurenhaft unterweltliche Gottheit verwandelt, die Hitze und Leben ausstrahlt. Im Stich wird sie über den Köpfen des Mobs inthronisiert, halb nackt und einem Götzenbild gleich dargestellt.

Marcus Curtius, vielleicht auch Horatius Cocles, ist der Vetter jener Helden, die die Unterwelt aufsuchen, um Erkenntnis zu erlangen. Dieser Suchende ist nicht nur mutig, sondern auch neugierig. Er stürzt sich in den Abgrund, weil er nur dem Wissen traut, das er am eigenen Leibe erfahren hat. Er bildet sich ein, einen Ort nur dann zu kennen, wenn er selbst dort war. Die eheliche Untreue ist deshalb ein Problem, weil es schwer ist, anhand empirischer Methoden festzustellen, wer wo gewesen ist, es sei denn, es handelt sich um den Körper einer Jungfrau. Die Hebamme Salome, die die Jungfräulichkeit der jungen Mutter Maria bezweifelte, tastete mit ihrer Hand nach dem unversehrten Häutchen. Joseph wie Maria wurden beide einer Wasserprobe unterzogen, einem Test durch den Lügendetektor, als sich die Kunde der Schwangerschaft verbreitete.<sup>80</sup> Die Ehebrecherische Kaiserin fürchtete sich weder vor physischen noch vor anderen mechanischen Untersuchungen, da sie wusste, dass ihre eigene Unbescholtenheit nicht mehr länger durch eine Überprüfung wiederhergestellt werden konnte, sondern alleine durch den Disput, welcher subjektiven Interpretationen unterworfen war und deshalb wohl niemals zu jedermanns Zufriedenheit beglichen worden wäre. Am Ende wollte Altdorfer vielleicht lediglich zum Ausdruck bringen, dass die Suche nach der absoluten Wahrheit eine vergebliche sei. Er weist gleichfalls darauf hin, dass die Kunst, indem sie immer von der ursprünglichen Erfahrung abgelöst, gleichsam aus zweiter Hand überliefert wird, niemals epistemologische Probleme zu lösen vermag. Die Institution Kunst schützte den behandelten Stoff vor jeglichem tōrichten Versuch, ihn der Prüfung eines Lügendetektortests auszusetzen. So entlässt Altdorfer die Legenden in einen neuen Kreislauf der Doppeldeutigkeiten.

(Übersetzung: Barbara Oettl und Oliver Jehle)

- 1 »Quis est enim exempli gratia, qui non Curium ex nostris, et Mutium, et Decios: Ex externis autem Codrum, et Philenes fratres, vel quoniam de foeminis sermo erat, quis vel Portiam, vel Hipsicrateam, vel Alcestim et harum similes non fabulas fictas putet. At qui historiae verae sunt. Et sane, qui pro alio vitam spernit, quod non spernere, quid non pati possit non intelligo.« Petrarca, *Rerum senilium libri*, xvii, 4. *Opera*, Basel 1581, S. 564; Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Marziano Guglielminetti, Turin 2006. Im Text steht »Curium« nicht »Curtium«. Man könnte denken, dass Petrarca sich hiermit auf Manius Curius Dentatus bezieht, den Helden der Republik, wie er dies auch andernorts in seinen Briefen tut. Die Verbindung zu »Mutius«, oder Mucius Scaevola, und den »Decii«, der für ihre Selbstaufopferung in Schlachten bekannten Familie, spricht allerdings dafür, dass er sich doch auf Marcus Curtius beziehen wollte. Die kürzlich erschienene kritische Ausgabe der *Seniles* überliefert die Schreibweise »Curius«, identifiziert diesen in einer Fußnote jedoch als Marcus Curtius; *Rerum senilium libri*, hrsg. von Elvira Nota, Bd. 3, Turin 2010, S. 2254. Vgl. hierzu *Seniles*, iv, 1, einen Brief von 1364 an Luchino dal Verme, in dem Petrarca eine Gruppe von altruistischen Heroen zusammenstellt, ähnlich derer aus seinem Brief von 1373: Marcus Curtius, die Decii, Codrus und die Philaener.
- 2 Varro, *De lingua latina*, 5.148–150.
- 3 Titus Livius, *Ab urbe condita*, VII.6.6: »Cura non deesset, si qua ad verum via inquirentem ferret; nunc fama rerum standum est, ubi certam derogat vetustas fidem; et lacus nomen ab hac recentiore insignitum fabula est.« Die Geschichte über Mettius Curtius findet sich unter I.12.
- 4 Liv. VII.6.1–5: »Eodem anno, seu motu terrae seu qua vi alia, forum medium ferme specu vasto conlapsum in immensam altitudinem dicitur; neque eam voraginem coniectu terrae, cum pro se quisque gereret, expleri potuisse, priusquam deum monitu quaerit coeptum, quo plurimum populus Romanus posset; id enim illi loco dicendum vates canebant, si rem publicam Romanam perpetuam esse vellent. Tum M. Curtium, iuvenem bello egregium, castigasse ferunt dubitantes, an ullum magis Romanum bonum quam arma virtuosum esset, <et> silentio facto templa deorum immortalium, quae foro imminet, Capitoliumque intuentem et manus nunc in caelum, nunc in patentes terrae hiatus <ad> deos Manes porrigentem se devovisse; equo deinde, quam poterat maxime, exornatum insidentem armatum se in specum immississe, donaque ac fruges super eam a multitudine virorum ac mulierum congestas [...]«
- 5 Hermann Oesterley, *Gesta Romanorum*, Berlin 1872, Kap. 43 (42), S. 341–342.
- 6 Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Franz Winzinger, *Altdorfer Zeichnungen*, München 1952 (=W.), Nr.31. Hans Mielke (Hrsg.), *Albrecht Altdorfer: Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, Ausst.-Kat., Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin 1988, Nr. 62.
- 7 Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau. W.36. Winzinger und Mielke halten beide Versionen, die von Braunschweig und Dessau, für authentisch.
- 8 Oesterley 1872 (s. Anm. 5), S. 77f.: »Si per annum in Roma pro libitu meo me vivere sinitis, anno elapso gaudenter et voluntarie me immergam. Romani hoc audientes gavisus sunt, concorderit consenserunt et nichil sibi clausurunt. Qui rebus et uxori libere utens anno lapsus [...]«
- 9 Karl Oettinger, *Altdorfer-Studien*, Nürnberg 1959, S. 110.
- 10 Max J. Friedländer, *Albrecht Altdorfer*, Berlin 1923, S. 64–66.
- 11 Paul Schubring, *Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig 1923, Nr. 143 = Meister des Turniers von S. Croce, Victoria and Albert Museum, London; Nr. 333 = Meister der Turiner Castitas, Städel, Frankfurt.
- 12 Franz Winzinger, *Altdorfer Graphik: Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen*, München 1963 (=W.), Nr. 156. Mielke 1988 (s. Anm. 6), Nr. 144.
- 13 W. 157. Mielke 1988, ebd., Nr. 145.
- 14 Vergleiche hierzu auch den kleinformatigen Stich *Samson trägt die Tore von Gaza*, mit kurzen Beinen, von der enormen Last erdrückt, wie ein Hl. Christophorus. W. 142, Berlin 1988 (s. Anm. 6), Nr. 135.
- 15 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, New York 1993, S. 13, 68f., 78f.
- 16 Eine gute Einführung zum Thema bietet Margaret A. Rose, *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld 2006, S. 1–37.
- 17 Die Darstellung von Helden in Drucken aus den 1530er Jahren etwa und später, die ihren Höhepunkt in der Schule von Fontainebleau feiern, tendieren allerdings oftmals zum Schwülstigen und Scherzhaften. Altdorfer war diesen sowohl mit seinen satirischen Darstellungen als auch mit der Behandlung der Landschaft als unabhängiges Sujet voraus.
- 18 Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving*, 7 Bde., London 1938–48, Bd. 5, London 1948, Nr. 65–68, 88, 90, 92–94.
- 19 John Pope-Hennessy, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, London 1965, Nr. 120–29.
- 20 Dieter Koeplin und Tilman Falk (Hrsg.), *Lukas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Basel 1974, Bd. 2, Nr. 518, S. 608f.
- 21 Pope-Hennessy 1965 (s. Anm. 19), Nr. 102.
- 22 Das Relief befindet sich heute im Museo Capitolino. Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Bd. 2, Tübingen 1966, Nr. 1602, S. 404–406.
- 23 Hartmann Schedel, *Das buch der Croniken*, Nürnberg 1493, Fol. 70.
- 24 Die *editio princeps* der *Gesta Romanorum* erfolgte 1472. Altdorfer könnten auch mehrere andere frühe Ausgaben bekannt gewesen sein, inkl. der deutschsprachigen Edition von Hanns Schobser, Augsburg, 1489. In Oesterley 1872 (s. Anm. 5), S. 718f., werden 19 nach-antike Quellen genannt, die den Stoff von Marcus Curtius erwähnen, inklusive der *Mirabilia urbis Romae*. S. Maria Accame und Emy Dell’Oro (Hrsg.), *Mirabilia urbis Romae*, Rom 2004, S. 90f., 162–165.
- 25 Edna Carter Southard, *The Frescoes in Siena’s Palazzo Pubblico, 1289–1339*; Diss. Indiana University 1978, Bd. 2, S. 501, und Bd. 1, S. 95–97, allgemein zu Helden-darstellungen. Vgl. hierzu Wolfgang Schild, *Bilder von Recht und Gerechtigkeit*, Köln 1995, S. 213–214. Siehe auch Edmund W. Braun, »M. Curtius« in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 881–891.
- 26 Edgar C. Reinke (Hrsg.), *The Dialogus of Andreas Meinhardi: A Utopian Description of Wittenberg and its University, 1508*, Ann Arbor 1976, Kap. 8. Zu Meinhardi vgl. Koeplin und Falk 1974 (s. Anm. 20), Bd. 1, S. 213–14, und Thomas Noll, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit: Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München 2004, S. 346–348.
- 27 Gustav Bauch, »Zur Cranach-Forschung« in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 17, 1894, S. 425–32, sieht deren Existenz auf der Burg zu Wittenberg als verbürgt an.
- 28 Horatius Cocles, B. 190; Marcus Curtius, B. 191.
- 29 Pietro Scarpellini, *Collegio del Cambio in Perugia*, Mailand 1998, S. 119.
- 30 Die Reproduktion findet sich in: *Illustrated Bartsch*, Bd. 85, *German Book Illustrations*, hrsg. von Walter L. Strauss and Carol Schuler, New York 1983, Nr. 8586.1486/78.
- 31 Mainz, Schöffler, 1505, Fol. 62r. Der Holzschnitt in der Straßburger Ausgabe des Livius ist ein ähnlicher (Fol. 59r).
- 32 Vgl. hierzu die feinsinnigen Beobachtungen zur Manipulation der Stile und Modi durch den Künstler in: Thomas Noll, »Spielräume der Stilbildung bei Albrecht Altdorfer« in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 72, 2009, S. 329–50. Aus der Sicht Giorgio Agambens beherrscht die Spangung zwischen dem hohen und dem niedrigen Stil die gesamte italienische Literatur; Parodia, in: Giorgio Agamben, *Categorie italiane: Studi di poetica e di letteratura*, Rom 2010, S. 125f.
- 33 Andreas Burmester und Martin Schawe, *Druenter und Drüber: Altdorfer, Dürer und Cranach auf der Spur*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, München 2011.
- 34 Albertina, Wien, 218. W. 126. Es existieren weitere Kopien in Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 4057, Berlin 1988 (s. Anm. 6), Nr. 57, und in Budapest. Winzinger und auch Mielke datieren das verloren gegangene Original ungefähr in das Jahr 1512.
- 35 B. 168. Achim Riether (Hrsg.), *Israhel van Meckenem: Kupferstiche – Der Münchner Bestand*, München 2006, Nr. 129, S. 267f.
- 36 Winzinger schreibt diesen Stich einem Mitglied aus der Familie Beham zu: Winzinger 1963 (s. Anm. 12), App. 26. *Albrecht und Erhart Altdorfer, The New Hollstein*, Bd. 2, hrsg. von Ursula Mielke, Rotterdam 1997, Nr. e.47. Mit dem Druck, der lediglich 4,8 x 2,8 cm misst, handelt es sich um eine Neubearbeitung eines größeren Stiches durch Marco Dente nach Raffaels *Verletzter Venus* (B. 321).
- 37 Cranachs Lucretia-Zeichnung in Berlin wird auf das Jahr 1509 datiert. Michael Hofbauer, *Cranach – Die Zeichnungen*, Berlin 2010, Nr. 15. Werner Schade glaubt, dass das Datum später hinzugefügt wurde und datiert das Blatt um das Jahr 1525; *Cranach: A Family of Master Painters*, New York 1980, Abb. 99. Zu Cranachs Lucretia-Tafeln siehe Koeplin und Falk 1974 (s. Anm. 20), Bd. 2, S. 660–667.
- 38 Agamben 2010 (s. Anm. 32), S. 122.
- 39 Einen ausgezeichneten Überblick hierzu gibt Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, München 1992.
- 40 Hans Rupprich, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 4, Teil 1, *Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance*, München 1970, S. 80–87, 106–27, 267–89.
- 41 Martin Angerer (Hrsg.), *Regensburg im Mittelalter*, Regensburg 1995, Nr. 20.1 und 16.2.
- 42 Lotte Hahn, »Die Dollinger-Plastik in Regensburg« in: *Oberrheinische Kunst*, 3, 1928, S. 19–44. Martin Hoernes, »Dreidimensionale Wandmalerei? Die gotische Stuckausstattung des Regensburger Dollingersaales« in: *Verhandlungen des Historischen Vereins für die Oberpfalz und Regensburg*, 145, Regensburg 2005, S. 19–43.
- 43 Sven Drühl, *Komisches in der antiken Kunst*, Bielefeld 2008, S. 129–65.
- 44 Jürgen Müller, »Ein anderer Laokoon: Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation« in: *Erzählen und Episteme: Literatur im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Beate Kellner u.a., Berlin und New York 2011, S. 389–414.
- 45 Metropolitan Museum of Art, New York, 06.1051.2. Mielke 1988 (s. Anm. 6), Nr. 2.
- 46 Vgl. *Landsknecht und Dirne*, Mielke 1988 (s. Anm. 6), Nr. 8; *Reitende Dame, von Kriegsvolk begleitet*, W. 135, Mielke 1988, Nr. 26; *David und Abigail*, W. 139, Mielke 1988, Nr. 35; und *Samson und Delilah*, W. 122, Berlin 1988, Nr. 58.
- 47 W. 34, Berlin 1988 (s. Anm. 6), Nr. 55. Vgl. hierzu den Stich eines jungenhaften Samson des Meisters des Hausbuches.
- 48 Zeichnung: W. 9, Mielke 1988 (s. Anm. 6), Nr. 22. Stich: W. 107, Mielke 1988, Nr. 23.

- 49 W. 10, Berlin 1988 (s. Anm. 6), Nr. 27. Oettinger 1959 (s. Anm. 9), S. 15–17; Oettinger ordnet beide Arbeiten Altdorfers der – wie er sie nennt – »burlesken Phase um 1508 zu, die von einem wollüstigen, plebejischen und komischen Ton geprägt sei.
- 50 W. 70, 82, 85.
- 51 Max J. Friedländer and Jakob Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, Ithaca 1978, Nr. 42.
- 52 Dieter Koepplin, »Ein Cranach-Prinzip« in: *Lucas Cranach: Glaube, Mythologie und Moderne*, hrsg. von Werner Schade, Hamburg 2003, S. 144–165.
- 53 Vgl. hierzu Baldungs Gemälde *Marcus Curtius* von 1530, eine von fünf sich heute in Weimar befindlichen Tafeln für einen unbekanntes Mäzen. Gert von der Osten, *Hans Baldung Grien: Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983, Nr. 70c. Diese ironische Sensibilität wurde nicht von den sogenannten *Kleinmeistern* aus Nürnberg geteilt, die so sehr von Altdorfers Kunst profitierten, aber deren Satiren in Richtung Pornografie tendierten. Georg Pencz' Darstellung zu *Marcus Curtius* (B. 75) zeigt sich als geradlinige Bebilderung der altertümlichen Geschichte im italienischen Stil.
- 54 Kupferstichkabinett, Berlin, KdZ 112. W. 43, Mielke 1988 (s. Anm. 6), Nr. 64. Zur Budapester Kopie siehe: Oettinger 1959 (s. Anm. 9), S. 130.
- 55 K. Bartsch, »Gedicht aus dem Zauberer Virgil« in: *Germania*, 4, 1859, S. 237–240. John Webster Spargo, *Virgil the Necromancer*, Cambridge (Mass.) 1934, S. 208–210. Cesare D'Onofrio, *Un popolo di statue racconta*, Rom 1990, S. 16–18, inklusive Übersetzung.
- 56 Vgl. hierzu die Darstellung des Narren aus Altdorfers Fresken für das Kaiserbad zu Regensburg, Historisches Museum der Stadt Regensburg.
- 57 Oettinger 1959 (s. Anm. 9), S. 55, 58, beschreibt das »Tänzerische« der Zeichnung, deren »artistische Freude«. Er vergleicht sie mit der Dessauer Darstellung von *Marcus Curtius* und findet in beiden eine Tendenz zum atmosphärischen Spektakel und zur Sittenlosigkeit.
- 58 D'Onofrio 1990 (s. Anm. 55), S. 11. Hierbei handelt es sich gleichfalls um die ersten Texte, die den Stein an seinem jetzigen Standort lokalisieren.
- 59 Diese Faksimileausgabe stammt von R. Ewald, Berlin 1903, n. p. [S. 116]. Spargo 1934 (s. Anm. 55), S. 224. D'Onofrio (s. Anm. 55), S. 11f. Diese oder eine ähnliche Legende findet in keiner der vorausgehenden Redaktionen der *Mirabilia* Erwähnung.
- 60 Die *Kaiserchronik* aus dem 12. Jahrhundert beruft sich auf eine Fabel über eine Merkur-Statuette (gefunden in den Wassern des Tibers), die die Hand des unehrenhaften Kaisers Julian gebissen haben soll; dieselbe Statue soll diesen später davon überzeugt haben, dem christlichen Glauben abzuschwören. Der Text wurde von Edward Schroeder herausgebracht: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores qui vernacula lingua usi sunt*, Bd. 1, Hannover 1895, S. 276–280, Z. 10634–10847. Auch D'Onofrio überliefert diese Legende: D'Onofrio 1990 (s. Anm. 55), S. 12–16. Vgl. auch: Spargo 1934 (s. Anm. 55), S. 212, sowie Domenico Comparetti, *Virgil in the Middle Ages*, Hamden 1966, S. 336–39, letzterer verweist auf verwandte Fabeln weitere Kulturen. A. H. Krappe, »La leggenda della *Bocca della Verità*« in: *Nuovi studi medievali*, 2, 1925/26, S. 119–124; Krappe verweist auf mögliche Quellen aus dem Osten, die den Topos der in die Hand beißenden Statue nutzen und macht damit deutlich, dass die steinerne Scheibe auf dem Forum Boiarum nicht der Ausgangspunkt dieser Legende war.
- 61 D'Onofrio 1990 (s. Anm. 55), S. 19, 24. Fabio Barry, »The Mouth of Truth in the Forum Boiarum: Oceanus, Hercules, and Hadrian« in: *Art Bulletin*, 93, 2011, S. 7–37. Darin vertritt Barry die Auffassung, dass das Monument ursprünglich am Aedes Aemilia Herulis Victoris zu finden war, eventuell von Hadrian dort installiert.
- 62 Johanna Felmayer, *Die profanen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck, Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 38, Wien 1972, S. 126, Abb. 120, 124f.; Felmayer, *Das Goldene Dachl in Innsbruck*, Innsbruck 1996, S. 85, 91, Abb. 96, 101f. Felmayer bestreitet, dass es sich bei der Szene am Goldenen Dachl um die Legende der Ehebrecherin handelt, wie dies von Betty Kurth behauptet wurde: »Des Zauberers Virgil Ehebrecherfalle auf Werken der nordischen Renaissance«, in: *Städte-Jahrbuch*, 3, 1924, S. 51. Erwin Pokorny hingegen sagt dieser Lektüre des Wandbilds umsichtig zu; »Minne und Torheit unter dem Goldenen Dachl: Zur Ikonographie des Prunkerkers Maximilians I. in Innsbruck« in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums in Wien* 4/5, 2002/03, S. 31–45. Zu weiteren Darstellungen des Themas, inklusive des Holzschnitts von Lucas van Leyden von um 1514, vergleiche Leopold Ettlinger, »Ehebrecherfalle« in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 4, Stuttgart 1958, Sp. 788–789, sowie Kurth. Cranach malte die Szene zweimal; Koepplin und Falk 1974 (s. Anm. 20), Bd. 2, Nr. 480f., S. 580–582.
- 63 Ettlinger, ebd., sieht das Pferd als Widerhall vom magischen bronzenen Pferd Vergils. Ich möchte auch auf das »Rolltier« – ein hirschartiges Tier mit Hufen auf Rädern – offenbar ein künstliches Tier oder Attrappe, auf einem Bildteppich mit wilden Leuten im Historischen Museum in Basel hinweisen (2003.6; Leihgabe des Museum Thyssen-Bornemisza).
- 64 Der Automat wird in einem Gedicht aus dem 14. Jahrhundert als »pild« und in den *Mirabilia* als Stein beschrieben.
- 65 Vgl. Machiavellis Stück *La Mandragola* (1518; 1524 publiziert).
- 66 Kindheitsgeschichte des Pseudo-Matthäus-Evangelium, 10.
- 67 Spargo 1934 (s. Anm. 55), S. 214f.
- 68 W. 42, Mielke 1988 (s. Anm. 6), Nr. 63. Über mittelalterlichen Darstellungen von heidnischen Bräuche vergleiche: Michael Camille, *The Gothic Idol*, Cambridge 1989, zum Beispiel fig. 59, S. 108 (Die Opfergabe des Brutus am Tempel der Diana aus Matthew Paris' *Chronica Majora*); fig. 80, S. 146f. (Ganelon legt den Schwur ab, indem er das Götzenbild eines Tieres auf einer Säule berührt, aus einem illustrierten *Rolandlied*); und fig. 90, S. 160f. (eine Anbetungsszene aus Indien, aus Marco Polo).
- 69 Siehe hierzu die Veröffentlichung des Reiseberichtes *Die ritterlich und lobwürdig Rayss von Ludovico Varthema* aus Bologna (Augsburg 1515). Zur Darstellung kommen Bittsteller vor einem Abbild des *deumo*, eventuell sogar vor dem *deumo* selbst, einem vom Schöpfer gesandten Dämon, der Gerechtigkeit üben soll. Vgl. Stephanie Leitch, *Mapping Ethnography in Early Modern Germany: New Worlds in Print Culture*, New York 2010, S. 135; sie unterstreicht die Ähnlichkeit, die dieses Bild zu christlichen Anbetungsszenen hat.
- 70 Lewis Hyde, *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*, New York 1998, S. 293f.: der »trickster« ist das parodistische Double des Schamanen.
- 71 Wendy Doniger O'Flaherty, *Other People's Myths: The Cave of Echoes*, New York 1988, S. 98–103; diskutiert werden Mythen die aufdecken, dass rituelle Opferungen lediglich als Substitut für den Zelebranten selbst fungieren.
- 72 Barry 2011 (s. Anm. 61), S. 13.
- 73 Elias Tormo y Monzo, *Os desenhos das antiqualhas que vio Francisco d'Ollanda*, Madrid 1940; es handelt sich um ein Faksimile des Codex Escorial, Fol. 29v.
- 74 Giorgio Agamben, *Profanations*, New York 2007, S. 78; ders., *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford 1998.
- 75 Slobodan Dušanic und Žarko Petkovic, »The Flamen Quirinalis at the Consualia and the Horseman of the *Lacus Curtius*« in: *Aevum*, 76, 2002, S. 67–73. Altdorfers Interesse an diesen Legenden erhält eine neue Bedeutung im Lichte der Forschung von Mitchell B. Merback zum antisemitischen Altarblatt der Passion in Pulkau, die dem Meister der Historie zugeschrieben wird, und dessen ikonografische wie örtliche Bezugnahme auf die Quelle, an der die angeblich entweihte Hostie gefunden wurde; »Fount of Mercy, City of Blood: Cultic Anti-Judaism and the Pulkau Passion Altarpiece« in: *Art Bulletin*, 87, 2005, S. 589–642. Hierzu muss angemerkt werden, dass in der Geschichte des *Marcus Curtius* die nahe gelegenen Tempel betont werden.
- 76 Zu den göttlichen Eigenschaften der legendären Figur des *Horatius Cocles* s. Dušanic und Petkovic 2002 (s. Anm. 75), S. 64, 71.
- 77 Polybius, *Histories*, 6.55.
- 78 Ettlinger 1958 (s. Anm. 62), Sp. 790f. Georg Pencz zeigt diese Szene in einem Holzschnitt.
- 79 W. 155, Berlin 1988 (s. Anm. 6), Nr. 143. Spargo 1934 (s. Anm. 55), S. 199–206.
- 80 Von beiden Begebenheiten wird in den Kindheitsgeschichten des Jakob und des Pseudo-Matthäus berichtet. Es muss erwähnt werden, dass bei zuletzt Genanntem Joseph selbst den Verdacht hegt, seine Frau sei durch einen als Engel verkleideten Betrüger hinter Licht geführt worden. Diese Geschichte findet in der Legende des *Bocca della Verità* ihren Widerhall.