

## Vom Morisk zum Putto? Verbildlichungen „heftiger Bewegtheit“ und höfisch-bürgerliche Affektkontrolle im späten 15. Jahrhundert

Thomas Eser

Vor über einem halben Jahrtausend baute die Stadt München ein neues Rathaus. Für die Ausstattung des großen Fest- und Veranstaltungssaals trafen die Münchner Stadtwarden eine ungewöhnliche Entscheidung: Sie beauftragten den damals besten Bildhauer Bayerns mit der handwerklich aufwendigen und sehr teuren Darstellung enthemmter Tänzer, deren Vorbilder aus dem heidnischen Kulturraum stammten oder die, als wandernde Schausteller, zum „fahrenden Volk“ gehörten, also zu einer sozialen Randgruppe. Seither schauen fiktive Porträtfiguren in Ausübung grotesker Verrenkungen auf die Münchner Stadelite herab, noch dazu im repräsentativsten Versammlungsraum eines Rathauses, dem ältesten Typ eines „politischen Funktionsgebäudes“, den das nachantike Europa hervorbrachte und in dem sich die kommunale Existenz „institutionell verdichtete“<sup>1</sup>. Die folgenden Überlegungen suchen eine Erklärung für diese ungewöhnliche Motivwahl in derart prominentem, offiziellem Kontext, die trotz der Konjunktur des Moriskenthemas in vielen Bildkünsten in den Jahrzehnten zwischen 1450 und 1550 (Abb. 7–15) ins Auge fällt. Den Einwand, aufgrund seiner thematischen Popularität sei das Moriskentänzen keine verachtete Tätigkeit einer sozialen Randgruppe gewesen, gilt es zu entkräften. Es stellen sich die Fragen, ob es eine „stadtbürgerliche“ Ikonografie gibt und ob sich in einer städtischen Kunst ein spezifisches bürgerliches Selbstbewusstsein beobachten lässt, das soziologisch oder psychologisch zu analysieren wäre. Sind es womöglich stadtbürgerliche Eliten, die im Stadtrat wie bei Hofe als Auftraggeber für Hochkunst wirken, die eine elitäre „Exklusion“ des Primitiven, Emotionalen, Triebhaften betreiben, indem sie es in der Welt der Kunst bearbeiten lassen?<sup>2</sup>

Behauptet sei zunächst, dass Erasmus Grassers Moriskentänzer etwas „kommunizieren“,<sup>3</sup> das über die bloße Analogie der Tanz-Thematik zum

Standort Tanzhaus hinausgeht. Sodann ist zu registrieren, dass die Darstellung heftiger Bewegtheit bei figürlichen Bildmotiven in Rahmen- und Randzonen – von der Innenwand eines Festsaals bis zur Rankenbordüre einer Buchillustration – in den Jahrzehnten um 1480 auffallend häufig anzutreffen ist. Anschließend sollen Belege dafür folgen, dass heftig bewegtes, wildes Tanzen generell negativ konnotiert war. Zwischen Darstellungsfreude sowie hohem künstlerischem Aufwand einerseits und normativer Ächtung zappeligen Gebarens andererseits besteht somit ein Widerspruch. Warum wurde das Moriskentänzermotiv trotzdem derart hoch geschätzt?

Thesenhaft sei vorangestellt, dass die sozial „nach oben“ mobilen Generationen des städtischen Bürgertums – hier die Münchner „Obrigkeit“<sup>4</sup> – im 15. Jahrhundert es als einen habituellen Verlust empfanden, auf vormals gewohnte Verhaltensweisen wie das enthemmte Tanzen verzichten zu müssen. Der durch starke Triebkontrolle hervorgerufene Verlust eines emotionalen Verhaltens wird durch die künstlerische Darstellung des als „primitiv“ Verpönten kompensiert. Für dieses Phänomen einer „Kunst als Kompensationsvorgang“ sind die Münchner Moriskentänzer ihres Herstellungsaufwands und ihrer künstlerischen Qualität wegen eines der bedeutendsten Beispiele der europäischen Kunstgeschichte.

### Positive und negative Konnotationen heftiger Bewegtheit: Artisten und Folterknechte

Während die Kriterien der „Bewegung“ und „Bewegtheit“ in der Stilkritik als Merkmal von Qualität und Individualität schon immer Beachtung fanden<sup>5</sup>, erfahren sie als formale Gestaltungsaufgabe momentan auch ein generelles kulturgeschichtliches Interesse. Erinnerung sei an die vielen jüngeren Annäherungen an alles „Performative“. Der – deutschen – Kunstliteratur um 1500 war eine Kunsttheorie der Bewegung al-





Abb. 1 Moriskentänzer (rechte Bordüre), Buchholzschnitt aus der Kölner Bibel des Heinrich Quentell, 1478/79





Abb. 2 Gabriel Angler, Kreuzanheftung Christi, 1446, Freising, Diözesanmuseum

lerdings noch fremd, denn im Gegensatz zu Proportion und Perspektive ist Bewegung etwas Flüchtiges und damit eine theoretisch schwer oder gar nicht normierbare Kategorie. Gleichwohl finden im Entstehungszeitalter der Moriskentänzer Bewegungsdarstellungen als künstlerische Herausforderung mehr und mehr Aufmerksamkeit. Leonardo da Vinci etwa versucht sich an der paradoxen Nichtdarstellbarkeit von Bewegungsabläufen, indem er in einer Zeichnung eines steigenden Pferdes den Pferdekopf in den verschiedenen Stadien des Bewegungsablaufs festhält.<sup>6</sup>

Nördlich der Alpen, in Grassers Bildwelt, sind stark bewegte Bildfiguren in unterschiedlichen ikonografischen Bereichen anzutreffen: In der großformatigen, öffentlichen Sakralmalerei ist die exaltierte Bewegung gängiges Kennzeichen von Dummen, Schurken und Bösewichten, die in ihren ausholenden Körperdrehungen Gewalttätigkeit und Hemmungslosigkeit zum Ausdruck bringen. Auch in dekorativen Zusammenhängen trifft man häufig stark bewegte Figuren an: Elegante Turner, Gaukler, Springer oder Artisten finden sich in fiktiven oder realen architektonischen Rahmensektoren,<sup>7</sup> im Möbeldekor<sup>8</sup>, in Bordüren von Buchillustrationen<sup>9</sup> oder in vegetabilem Rankenwerk.<sup>10</sup> Die Fachliteratur prägte für die Bevölkerung dieser Bildzonen den Begriff der Marginalillustration.<sup>11</sup> Auch Moriskentanzgruppen bevölkern seit etwa 1470 mehr und mehr dekorative Randszenen – und es ließe sich diskutieren, ob die Anbringung der Münchner Morisken hoch oben am Gewölbeansatz des Tanzsaals nicht in erster Linie auch als dekorative Zier zu verstehen ist. Hinzuweisen ist auf die erste Bibel in niederdeutscher Sprache, die, aufs Jahr gleichzeitig mit den Münchner Tänzern entstanden, 1478/79 in Köln gedruckt wurde.<sup>12</sup> Als mehrfach verwendete Bordüre für diverse Incipit-Seiten, etwa der Apokalypse des Johannes, zeigt der Bilderschmuck dieser Bibelausgabe eine hochrechteckige Bordüre mit Rankenwerk (Abb. 1), zwischen dessen Zweigen eine kleine Gruppe von Moriskentänzern ihre charakteristischen Sprünge vollführt. Die vier Figuren, unter ihnen auch ein Narr, tragen Schel-

len an Armen und Beinen, zum Tanz spielt ein Dudelsack-bläser auf. Die Tänzer umwerben die ruhig verharrende Liebeskönigin in der Mitte, die gelegentlich auch „Frau Minne“ oder „Frau Welt“ genannt wird und zum festen Personal eines Moriskentanzes gehörte. Im Münchner Rathaussaal und in Grassers Figurenensemble fehlt sie allerdings.

Außerhalb der Anwendung im Ornament sind heftig bewegte oder verdrehte Bildfiguren in narrativen Bildkontexten der Tafelmalerei, vor allem in Darstellungen der Passion Christi oder in Martyriumsszenen häufig.<sup>13</sup> Stets handelt es sich um Figuren von schlechtem, rohem Charakter. Ihre Gebärden kennzeichnen sie als böse, dumm oder unkultiviert, vom Bauern über den Narren bis zum Henker und Folterknecht.<sup>14</sup> Die „bad guys“ sind durch eine brutal-körperliche Ikonografie ihrer Gesten gekennzeichnet, indem sie Arme und Beine abstrecken, hochheben, anwinkeln oder überkreuzen, so als wirkten gewaltige innere Kräfte unbeherrscht nach außen. Diese Rollencharakterisierung ist eine typisch süddeutsche Erscheinung in der Malerei seit etwa 1440, über Franken und Bayern bis nach Tirol und Salzburg. In den Schergenbildern der Münchner Bildkunst – vom Worcester-Meister über Gabriel Mäleßkircher bis zu Jan Polack – haben sich die anschaulichsten Beispiele erhalten. Ein frühes, drastisches Werk stammt von Mäleßkirchers Lehrer Gabriel Angler, dessen Folterknecht in der „Kreuzanheftung“ der Tegerenseer „Tabula Magna“ (1446) mit einer anatomisch kaum mehr glaubhaften wilden Verrenkung seiner Glieder Christus ans Kreuz hämmert (Abb. 2).<sup>15</sup> Wie ein Moriskentänzer wirft er den Schlagarm nach hinten, beugt sich zugleich weit nach vorn und hebt das rechte Bein in groteske Höhe, um mit vollem Körpergewicht das Opfer ans Kreuz zu stemmen. Die an sich schon furchtbare Foltertat wirkt durch die Grobschlächtigkeit des verrenkten Folterknechts noch drastischer. Es ist diese neue Ästhetik des Hässlichen, von der Grassers Moriskentänzer durchaus auch noch gezeichnet sind. Sie geht auf lokale stilistische Tendenzen der Malerei und Bildhauerei zurück, die im München des späten 15. Jahr-





Abb. 3 Meister des Mittelalterlichen Hausbuchs, Die Kinder der Venus, um 1490, Privatbesitz



hunderts immer mehr zur „genialen Maßlosigkeit“ neigen, wie es Karl Oettinger einmal in der Bewertung von Grassers Torsionsstil umschrieb.<sup>16</sup>

### Tanzkritik und Tanz im Bild

Maßlosigkeit im Körperlichen war denn auch der generelle, geradezu traditionelle Vorwurf an alle Tänzer – oder zumindest an die ausgelassenen Tänzer. Er zieht sich überraschend lange und vieltönig durch Moraltheologie und Sittenliteratur bis hinein in städtische Ordnungen. Es ist ein alter Vorwurf, mit dem bereits Kirchenvater Augustinus die Drohung verband, dass der Tänzer mit jedem kleinen Sprüngelein etwas tiefer in die Hölle springe: „Chorea est circulus rotundus, cuius centrum est diabolus“, der Tanz sei ein Kreis, in dessen Mitte der Teufel sitze, und jeder Sprung, der dabei gemacht werde – so wird Augustinus im Spätmittelalter häufig zitiert – sei ein Schritt hinein in die unterste Hölle.<sup>17</sup> Mit dem Tanzen professionell Geld zu verdienen gilt im 15. Jahrhundert nicht nur als sündhaft, sondern es führt zum Ausschluss von den christlichen Sakramenten und gefährdet damit unmittelbar das Seelenheil.<sup>18</sup> Dem Klerus ist es generell verboten zu tanzen. Selbst das Mitklatschen (!) beim Zusehen stellt ein Prager Synodalbeschluss für Kleriker unter Verbot.<sup>19</sup> Dass sich insbesondere die städtische Moral am ausgelassenen, affektgesteuerten Tanz kritisch erregte – und ihn regelrecht aufs freie Feld verbannte – ist im vielleicht erzählfreudigsten Handzeichnungskonvolut des deutschen Spätmittelalters festgehalten. Die Zeichnungen im sogenannten „Mittelalterlichen Hausbuch“ entstanden gleichzeitig mit den Münchner Morisken um das Jahr 1480 herum oder ein wenig später (Abb. 3).<sup>20</sup> Darin zeigt eine Zeichnung die „Kinder der Venus“ und stellt einen direkten Zusammenhang zwischen der Körperlichkeit ekstatischen Tanzens – dem Moriskentänzer – und mangelnder Affektkontrolle im handfest Erotischen her. Das Blatt gehört zu einem Zyklus von sieben astrologischen Planetendarstellungen, die die Kinder der Planeten Jupiter, Mars, der Venus etc. mit ihren Veranlagungen, Tugenden und

Schwächen schildern. Auf dem Blatt mit den Venus-Geborenen tanzt im Hintergrund auf freiem Feld, also in unzivilisierter freier Landschaft, ein Moriskentänzerpaar, begleitet von bettelnden Wandermusikern. Rechts von ihnen sieht man den Fortgang solch triebgesteuerten, unzivilisierten Handelns: hemmungslosen Geschlechtsverkehr im Gebüsch. Der kontrollierte Tanz der geschmückten Paare im Vorder- und Mittelgrund hingegen zeigt die adäquate körperliche Mäßigung der Affekte im höfischen Kontext. Nur den Tänzer rechts vorne scheint es zu gelüsten, aus der gemessenen Schrittfolge auszubrechen. Der Textkommentar erläutert die lotterhafte Lebenseinstellung der im Zeichen der Venus Geborenen, die kein Maß halten können und sich am Tanzen, Schmusen und einschlägigen anderen Unkeuschheiten ergötzen:



Abb. 4 Meister des Mittelalterlichen Hausbuchs, Phantasiewappen eines Bauern, um 1490



„Was Kinder vntter mir geporen werden / Die sint frolich hie auff Erden [...] / Ein Zeit arm die annder Zeit reich / In Mittelkeit ist in nymant gleich / Harpffen, Lauten, Singen, alle Seytenspil / Horen sie gern und kunnen sein vil / Orgeln, Pfeiffen vnd Pusaunen / Tanntzen, Helsen, Kussen vnd Rawmen [...] / Vnkeusch vnd der Mynne Pflügen / Sein Venus Kint allwegen.“<sup>21</sup> Einen identischen Befund der negativen Konnotation enthemmter Bewegtheit, der das rechte Maß fehle, ergibt der Blick auf ein anderes Bildsujet, das seit der Zeit um 1500 aufkommt: das bäuerliche Leben, aus städtisch-aristokratischer Sicht herablassend typisiert. Das erst im späteren 16. und 17. Jahrhundert weit verbreitete Bildthema karikierender Bauerndarstellungen kommt bereits im Spätmittelalter auf.<sup>22</sup> Vor allem sind es Bauernpaare, denen in der städtischen Kunstwelt mit dem Vorurteil begegnet wird, sie seien tölpelhaft, neigten zu ungebührlichen körperbetonten Spaßes und verhielten sich wie

in einer „verkehrten Welt“, in der die Frau den Mann dominiere. Derselbe anonyme Künstler, der die Zeichnungen des mittelalterlichen Hausbuchs schuf, hat auch als Druckgrafiker diesen Markt für eine Spottkunst über den Bauernstand bedient (Abb. 4). In seinem Phantasiewappen für einen Bauern reitet eine Bäuerin, die die Spindel baumeln lässt, auf dem Rücken ihres hässlichen, vor Mühsal ächzenden Ehemanns, der sie nicht nur tragen, sondern ihr auch noch den Rocken emporhalten muss. Unter dieser Helmzier schlägt im eigentlichen Wappenschild ein jüngerer Bauer einen Purzelbaum oder streckt im Kopfstand die Füße empor: heftigste Bewegtheit, artistisch dargebotene Unanständigkeit, der jede sittliche „Haltung“ fehlt. Ebenso wild und sexuell konnotiert waren Bauertanz und Bauernhochzeit. Als charakteristisch für bäuerisches Tanzen betrachtete man das Hüpfen und Hochspringen, bildlich oft vermittelt durch erhobene, geschwungene Arme oder

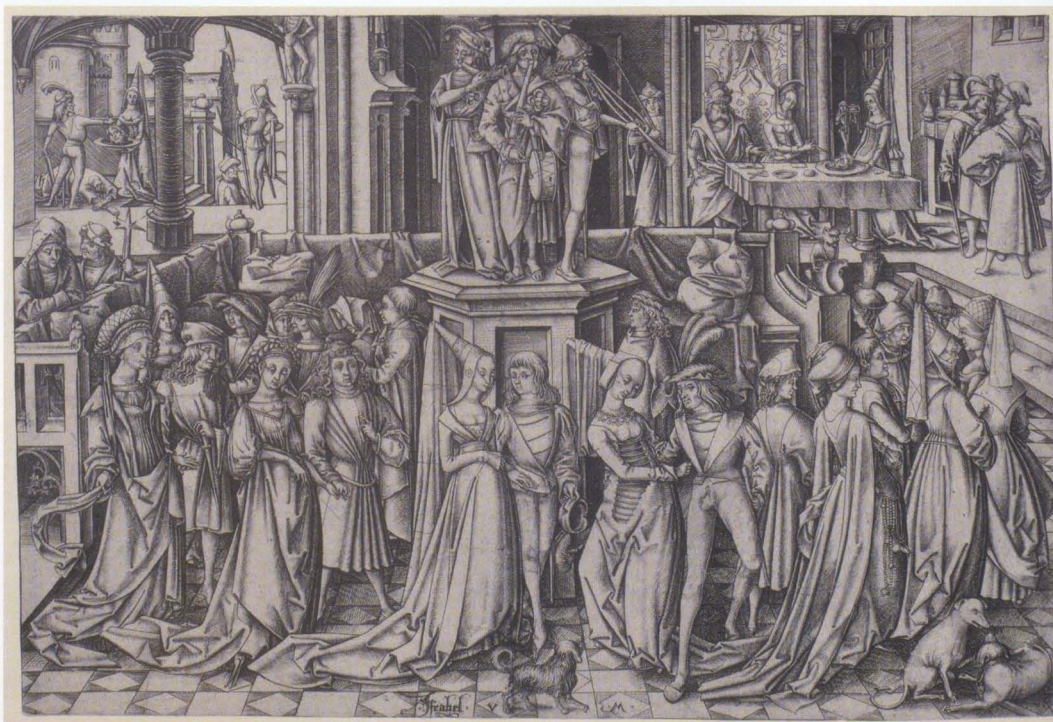


Abb. 5 Israhel van Meckenem, Tanz der Herodias, um 1490



angehobene Knie der Figuren, die zum Sprung ansetzen. Alte Sprichwörter verbanden den hüpfenden Bauer mit Fruchtbarkeitszaubern: Je höher er springe, desto fruchtbarer falle die Ernte aus.<sup>23</sup> Im Minnesang des 13. bis 15. Jahrhunderts ist die Rede davon, dass bäuerliche Tänzer einen „geilen sprunc“ – so heißt es bei Neidhart von Reuental – vollführten.<sup>24</sup> Das Springen und Hochwerfen der Beine oder Schwenken der Röcke wurde gerade bei Frauen als unzüchtig angesehen, da sie sich dabei entblößten. Dies schildert der erfolgreiche Straßburger Prediger Johannes Geiler von Kaisersberg um 1500 besonders verärgert: „Auch find man etliche [Tänzer], die haben dessen ein ruhm wann sie die jungfrawen und weiber hoch inn die höhe können schwencken, und haben es bißweilen die jungfrawen (so anders solche jungfrawen zu nennen sein) fast gern [...] das man jhnen, ich weiß nicht wohin siehet“.<sup>25</sup>

Lobend und verwundert wird hingegen vermerkt, wenn Damen der unteren, „sittenlosen“ Gesellschaftsschichten ihren Tanz dennoch sittemäßig vollführen: Als der Venezianer Andrea de Franceschi im Jahr 1492 Deutschland besucht und auch in Ulm Halt macht, spielen ihm zu Ehren im Wirtshaus die Stadtpfeifer auf. Die schöne Wirtstochter habe dabei mit den Musikern geflötet, gesungen und getanzt, und sie sei dabei – das ist De Franceschi eine besondere Erwähnung wert – gleichwohl „tugendhaft“ geblieben.<sup>26</sup> Literarische Sittenrichter bereits des 14. und 15. Jahrhunderts äußern die Sorge, wilde Tanzformen, wie sie im bäuerlichen Bereich gepflegt würden, könnten Einzug in den höfisch-bürgerlichen Tanz halten und dazu beitragen, die kontrollierten Tanzbewegungen zu enthemmen. Tänze mit Kunststücken, wie das Balancieren eines gefüllten Bechers auf dem Kopf,<sup>27</sup> galten als ursprünglich bäuerliche Geschicklichkeitstänze, wurden gelegentlich im städtischen und höfischen Milieu Mode und erfuhren stante pede heftige Kritik.<sup>28</sup> Bereits Mitte des 14. Jahrhunderts prangert Heinrich der Teichner an, man finde „Neuer Sitt genug / von der Bauern Ungefug“. Exemplarisch bezieht er sich auf einen „wunderlichen Tanz“, bei dem der Tänzer

„ein lautes Glas / auf dem Haupt im Reigen führt / voller Wein, das sich nicht rührt“, ein artistisches Kunststück, das den Dichter an tugendhaftere frühere Zeiten denken lässt: „ich gedenk noch wohl den Tag / als man sanftern Reigen pflag / denn man jetzt und tanzen sieht.“<sup>29</sup> Was nun war, den normativen Textquellen und Bildüberlieferungen nach, unter einem solchen „sanftern Reigen“ zu verstehen? Offensichtlich war dies der Hofanz und zwar der langsame.<sup>30</sup> Höfischer Tanz sah sich bewusst im Gegensatz zum Volkstanz. Tanztheoretiker betrachteten diese Alternativen als regelrechte Konfrontation, wenn etwa der Tanzlehrer Guglielmo Ebreo da Pesaro (gest. 1484) in seinem Tanzlehrbuch urteilt: „Der rechte [=höfische] Tanz befindet sich in tödlicher Feindschaft mit dem lasterhaften Tanz der Plebejer, die mit verdorbenem Geist und verkommener Seele den Tanz [...] zu einer gemeinen und sündhaften Sache machen“.<sup>31</sup> Wie sich ein solcher „rechter Tanz“, von dem Guglielmo Ebreo spricht, dem Zuschauer darstellte, zeigt ein Stich Israhels van Meckenem (Abb. 5).<sup>32</sup> Die Damen rechts, die Herren links, schreiten die Tänzerpaare um ein Podest, auf dem die Musiker stehen, langsam und in gemäßigttem Schritt, denn keine einzige hochgeworfene Schwunghand ist zu sehen. Offensichtlich waren solche gebändigten Tanzformen von höfisch-adeligen und städtisch-patrizischen Tänzern nicht schon immer gepflegt worden. Der „rechte, maßvolle Tanz“ verkörpert die disziplinierte Bändigung vormalig ekstatischer Leibesäußerung in der Bewegung. Der außerstädtische, außerhöfische Tanz und damit zugleich der allgemeine Habitus alles Ländlichen werden mit Enthemmung, erotischer Zügellosigkeit und Sünde in Verbindung gebracht. Der höfische und patrizische Tanz hingegen ist kontrolliert, da choreografiert, ist züchtig, vor allem aber egalitär,<sup>33</sup> denn der Einzeltänzer will bewusst nicht auffallen. Er tanzt, zumindest öffentlich, nicht „aus der Reihe“.

Entgegen aller normativen Ächtung der tänzerischen Exaltiertheit waren in der feinen Gesellschaft getanzte „Moriskentänze“ durchaus stattlich. Quellen zum „Fare Moresche“, wie es in



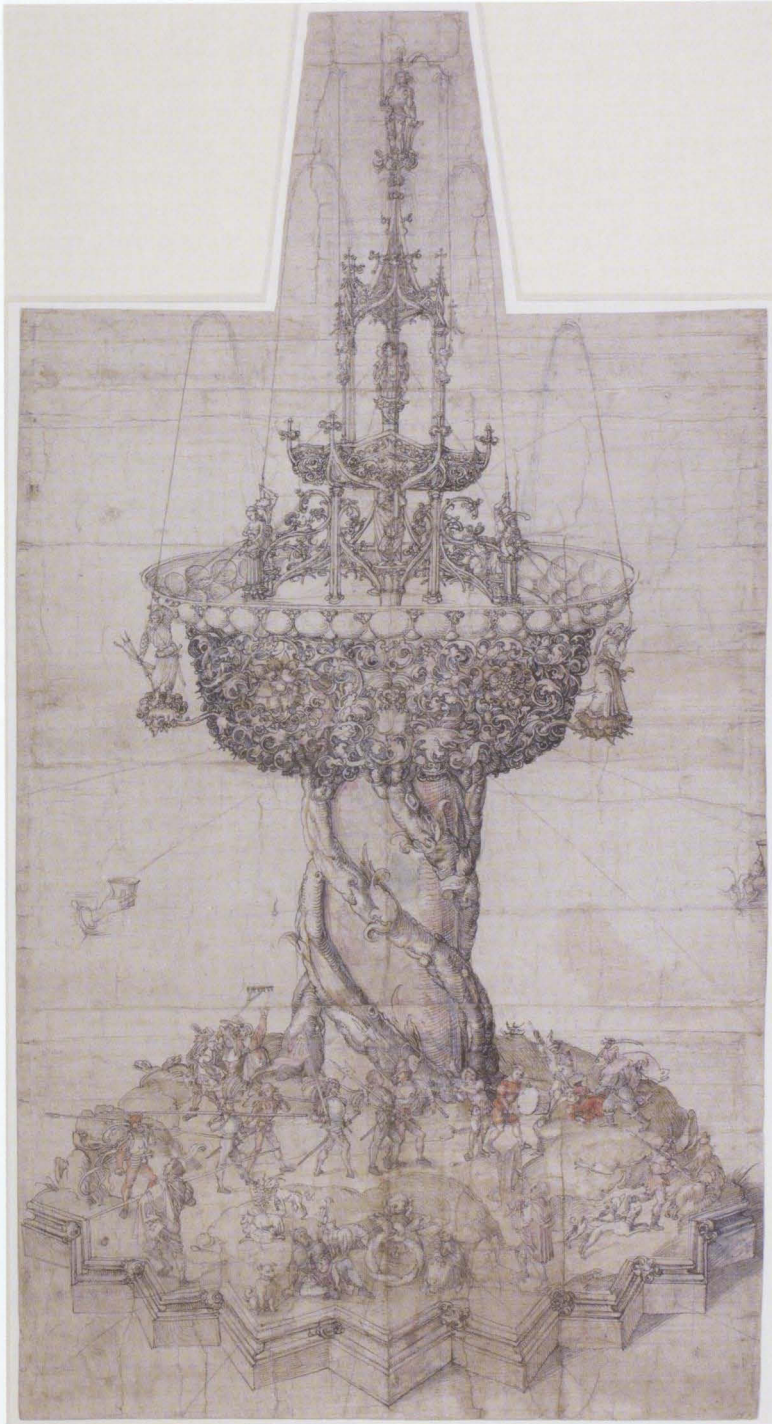


Abb. 6 Albrecht Dürer, Der große Tischbrunnen (Brunnenfuß: Die außerstädtische Lebenswelt), um 1500, London, British Museum



Italien hieß, oder „einen morischkotanz haben“, wie man es unter Nürnberger Bürgern nannte, sprudeln im 15. und frühen 16. Jahrhundert reichlich. Wie bei vielerlei Kulturpraktiken der Zeit gilt es aber zu unterscheiden, wer tanzt, wo getanzt wird und wie das „erlaubte Unerlaubte“ praktiziert wird, in unserem Fall: Ob man selbst tanzt, ob es verheiratete oder unverheiratete Männer tun, ob in der Öffentlichkeit oder „privat“, ob verkleidet oder nicht. Das „fare more-sche“ galt dem Italiener Baldassare Castiglione, dem großen Theoretiker höfischer Tugend, im frühen 16. Jahrhundert als ehrenwertes Hobby, gleichrangig der Musik, der Liebe, dem Reiten und dem sportlichen Schwertkampf. In all diesen Disziplinen könne sich der Dilettant blamieren, so schreibt Castiglione in seinem 1528 erstmals erschienenen „Cortegiano“, dem „Buch vom Hofmann“. <sup>34</sup> Streng mahnt er davor, die „Moresche“ als Edelmann öffentlich, etwa vor einer größeren Menschenmenge, zu tanzen. Dies stehe einem Edelmann, „gentilom“, nicht zu. Lediglich „in camera privatamente“ dürfe er sich darin üben und *öffentlich* allenfalls, wenn er verkleidet sei. <sup>35</sup>

#### Exkurs: Exklusion durch Parodie.

##### Das nichtbürgerliche Fremde als Thema der bürgerlichen Kunst

Vor einer engeren Konzentration auf Quellen zu Chronologie, Formen und Bildattraktivität der Moriskentanz 1430–1520 sei der „Moriskentanz“ zumindest kurz in einem viel größeren, gewissermaßen transkulturellen Kontext betrachtet. Die Erwähnung bei Castiglione deckt sich mit allen uns bekannten Quellen: Es waren so gut wie nie leibhaftige „Mauren“ oder „Mohren“, die den Tanz aufführten, sondern stets einheimische Städter oder Höflinge. <sup>36</sup> Der Moriskentanz erscheint als eine „ethnografische Parodie“, die sich über die (fiktive?) Tanzpraktik einer fremden (heidnischen) Kultur lustig macht. An diesem aus heutiger Sicht politisch inkorrekten Exkludieren durch parodistische Darstellung lässt sich paradoxerweise ein großes schöpferisches Potenzial für künstlerische Innovationen registrieren. Zwei Beispiele, die als



Abb. 7 Terrakottareliefs mit Moriskentänzern, aus Alba (Piemont), um 1430

kulturgeschichtliche Parallelen zum Moriskentanz betrachtet werden können, sollen diese Überlegung exemplarisch erläutern.

Politisch eindeutig rassistisch, gelten die sogenannten „Minstrel Shows“, die seit etwa 1840 im Mittleren Westen der USA Mode wurden, musikhistorisch als wichtige und wertvolle Keimzelle des Jazz. <sup>37</sup> Dazu maskierten sich weiße Musiker mit übertrieben großen Kostümen und mit schwarzer Schminke, um mit lächerlich heftigen Verrenkungen und simplen Gesängen die vorgeblich authentische Musik afroamerikanischer Südstaaten-Sklaven zu parodieren. Die Stücke selbst waren von den weißen Interpreten komponiert, die sie bis in höchste Kreise, z.B. 1844 im Weißen Haus, zur Aufführung brachten. Die zeitgenössischen Abbildungen von Minstrel Shows erinnern frappant an die Bildattraktivität, die vierhundert Jahre zuvor der europäische Moriskentanz besessen hat.



Im Zeitalter Grassers lässt sich eine ähnlich dif-  
famierende und doch zugleich künstlerisch at-  
traktive „Exklusion des Fremden“ mittels bildli-  
cher künstlerischer Parodie finden. Sie liest sich  
regelrecht als Soziogramm alles Außerstädti-  
schen: Albrecht Dürer versammelt auf dem Fuß  
seines Entwurfs für einen „Großen Tischbrun-  
nen“ (Abb. 6) Bauern, Landsknechte, Schäfer,  
einen Eremiten, einen Pilger, Jäger, Wandermu-  
siker und ein Räuberpaar, das eine Reisige er-  
schlägt.<sup>38</sup> Allen Protagonisten dieser vermeint-

lich bunt-zufälligen Gruppe ist eine Eigenheit ge-  
meinsam: Sie gehören nicht zur städtischen Be-  
völkerung und sind deshalb an den Fuß des Ge-  
fäßes versetzt, degradiert in die unterste Zone  
eines Luxusprodukts, das ausdrücklich für die  
Festtafel einer städtischen oder höfischen Tafel  
gedacht war. Dürer wird später in seiner Be-  
festigungslehre (1527) fordern, dass sich in einer  
perfekt aufgeräumten, idealen Residenzstadt  
möglichst keine „unnützen Leute“ aufhalten  
sollten.<sup>39</sup>



Abb. 8 Israhel van Meckenem, Moriskentanz mit Zuschauern, um 1490, Staatliche Graphische Sammlung München



## Moriskensbilder und Moriskentanzquellen vor und um die Münchner Gruppe

War der Moriskentanz mit seiner Hingabe an bäuerische, fremde oder sinnliche Bewegungsfreude eine Art Kompensation, die einer mehr und mehr von „unnützen Leuten“ befreiten, emotional kontrollierten Hof- und Stadtkultur die eigene, neue Diszipliniertheit ertragen half? Der Kunstwissenschaftler und Hieronymus-Bosch-Forscher Paul Vandenbroeck stellte 1997 in Antwerpen eine Ausstellung über Tanz und Trance in der euro-afrikanischen Kultur mit dem Schwerpunkt der Moriskentänzer-Mode des 15. Jahrhunderts zusammen.<sup>40</sup> Aus ethnologischer Sicht interpretierte Vandenbroeck den mitteleuropäischen Moriskentanz ausdrücklich als Bewegungsart und -rhythmus, die beim Tänzer Trancezustände hervorrufen, also Ekstase erzeugen sollten. In dieser Hinsicht besitze der Moriskentanz Ähnlichkeiten mit außereuropäischen, nord- und zentralafrikanischen Tanzfunktionen. So betrachtet wäre der Moriskentanz keine „ethnographische Parodie“, sondern Ausdruck einer frühen „Multi-Kulti-Praxis“. Die Antwerpener Ausstellung überzeugte vor allem mit einer Fülle von Beispielen aus allen möglichen Bildgattungen kunsthandwerklicher, graphischer und plastischer Art, die sich des Moriskentanzmotivs zwischen 1420 und 1529 annahmen. Sie ist auch Grundlage für eine chronologische Zusammenstellung der Text- und Bildquellen zum Moriskentanz als einem städtischen und höfischen Ereignis und Bildmotiv im fraglichen Zeitraum, in die das Münchner Moriken-Ensemble einzubetten ist (siehe folgende Doppelseite).<sup>41</sup>

Wie die Zusammenstellung zeigt, war der „Marschka-Tanz“ früh ein europäisches Phänomen, sowohl in der Tanzpraxis als auch in der Bild-darstellung. Bezeichnenderweise sind schon die beiden ältesten Dokumente gleichzeitig entstanden. Aus dem piemontesischen Alba sind Terrakotta-Reliefs einer Portalrahmung eines städtisch-öffentlichen Gebäudes erhalten, um 1430 datierbar, welche die stets bärtigen, über und über mit klingelnden Schellen an den



Abb. 9 Niklas Türing d.Ä., Michael von Wolkenstein (links) beim Moriskentanz, Brüstungsrelief vom Prunkerker des „Goldenen Dachl“, Innsbruck, 1494/96 oder um 1500, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum

Kleidern versehenen Moriken wiedergeben (Abb. 7). Auf eine höfische Aufführung des Tanzes in den Burgundischen Niederlanden bezieht sich die andere Quelle: 1427/28 sind Ausgaben für eine Moriskentanzveranstaltung am Hof Herzog Philipps des Guten verzeichnet, Ausgaben für Kostüme, um in ihnen „La Morisque“ zu tanzen – ob die Schausteller einer wandernden Truppe oder Hofmitglieder darin tanzten, bleibt offen. Gleichwohl sprechen Bild- wie Textquelle für ein besonderes synästhetisches Erlebnis, das solche Tänze vermittelt haben müssen: Musik, Rhythmus (Trommeln), farbige wehende Gewänder, Klingeln der Schellen und natürlich die sportlich-artistische Komponente des Springens.



## Morisken-Chronologie 1420-1520 in Auswahl<sup>42</sup>

Datierung, Ort	Text, Quelle	Bilddarstellung	Beleg
1427/28, wohl Brügge	Moriskentanz am burgundischen Hof Philipps des Guten. Hofmaler Hue de Boulogne erhält Zahlungen für sieben „habis de drap de soye de plusieurs coulleurs et estrange fachon, propices à danser la morisque“.		Laborde 1849–1852, II,1, S. 252–253. Nr. 868. – Grebe in Morscher / Großmann 2004.
Um 1430/40, wohl Alba (Piemont)		Terrakotta-Reliefs mit Moriskentänzern von einer Portalrahmung u.a., Turin, Museo d'Arte Antica (Abb.7)	Halm 1928, Abb. 169–172. – Vandenbroeck 1997, Kat. Nr. 2, Abb. S. 218, m. Hinw. auf weitere Exemplare.
1462, Frankfurt am Main	Frankfurter Gesellen bitten um Aufführungserlaubnis für einen Moriskentanz.		Riether 2006, S. 33
Vor 1475, Lille		Wavrin-Meister: Jean de Paris-Roman, Buchillustration mit Moriskentanz vor einer Hofgesellschaft, Buchmalerei (Abb.10)	Smeyers 1999, S. 348, Abb. 86, S. 513.
1478/79, Köln		Kölner Bibel des Heinrich Quentell, mehrfach verwendete Laubwerkrahmenleiste (Vorwort, Apokalypse) mit Musikant und vier Moriskentänzern, die eine Dame umwerben, Buchillustration, Holzschnitt (Abb.1)	Bilderschmuck/Schramm 1924, Taf. 67, Abb. 357.
1479/80, München	Zahlung vom 14.8.1480: „xvj pilden maruscka tanntz [...] auf das Tantzhausß, Stadtarchiv München, Stadtkammerbuch (KR 1480, f. 78v)	Erasmus Grasser: Moriskentänzer, Holzskulpturen für das Münchner „Tanzhaus“ (Taf. 11-30)	Zit. nach Rohmeder 2003, S. 118.
1479, Nürnberg	Nürnberger Ratsbeschluss: „Item dem Gutpier, rotsmid, ist vergonnt, ein morischkoltanz und etlich in paurenweis darbei ze haben, doch mit beschreibung und benennung bei dem pfentner“, Nürnberger Ratsverlass vom 9.1.1479 (= Fasnachtszeit!)		Hampe 1899, S. 101.
Um 1480/90, Mittelrhein (?)		Das „Mittelalterliche Hausbuch“, Moriskentänzer im Hintergrund des Planetenbildes „Die Kinder der Venus“, kolorierte Handzeichnung (Abb. 3)	Jahreszeiten der Gefühle 1998, Kat. 35. – Waldburg-Wolfegg 1997 (wie Anm. 21).

Datierung, Ort	Text, Quelle	Bilddarstellung	Beleg
Um 1490, Niederrhein, Bocholt		Israhel van Meckenem: Vier Morisken umtanzen eine Dame und einen Musi- ker, Kupferstich (Abb. 8)	Lehrs 1908–1934 (wie Anm. 10), Bd. 9, Nr. 512. – Jahreszeiten der Gefühle. 1998, Kat. 26. – Riether 2006, Kat. 126.
Um 1490, Niederrhein, Bocholt		Israhel van Meckenem: Acht Morisken, Tänzer, Musiker umtanzen eine Dame im Rankenwerk, Querfüllung, Kupferstich	Koreny/Hollstein 1986, Nr. 617. – Riether 2006, Kat. 133.
1491, Nürnberg		„Schatzbehalter“ des Stephan Fridolin, mit Illustrationen Michael Wolgemuts und Wilhelm Pleydenwurffs, Morisken umtanzen die schöne Dame, Randbordüren z.B. der „Fünf Eigenschaften Christi“ (66. Figur), Buch- illustration, Holzschnitt	Rohmeder 2003, S. 152. – Abb. bei Hernad 1990, Kat. 67.
Um 1491 oder wenig später, Nürnberg (?)		Moriskentänzer als Be- krönung eines Tischbrunnen- Entwurfs, Kolorierte Hand- zeichnung, Erlangen, Uni- versitätsbibliothek (Abb.15)	Zeichnen vor Dürer 2009, Kat. 98 (Guido Messling).
1496, Nürnberg	Anlässlich eines Besuchs Markgraf Friedrichs II. von Brandenburg-Ansbach soll Georg Ketzler in Nürnberg durch die „Gesellen“ (junge Patriziersöhne) einen Moris- kentanztanz aufführen lassen.		Müllner/Diefenbacher 2003, S. 150.
1498/1500, Ingolstadt (?), Wien (?)	Der „Poeta Laureatus“ Konrad Celtis vergleicht in einem lateinischen Epigramm die Bewegung der Himmelsgestirne um die Erde mit dem Tanz der Morisken um das „Schöne Weib“.		Celtis/Hartfelder 1881, Teil V, Nr. 14, S. 103. – Simon 1938, S. 25–27.
Um 1500, Basel (?)		Moriskentänzer, sieben ehem. Anhänger einer Halskette, Silber, Gold- schmiedearbeit, Basel, Historisches Museum	Vandenbroeck 1997, Kat. 5, Abb. S. 39. – Riether 2006, S. 33–35.
Um 1510, Süddeutschland		Anonymer Zeichner: Tanzender Narr mit zwei Moriskentänzern, Basel, Kupferstichkabinett, U. VII, 54, Handzeichnung (Abb. 13)	Music as Concept 2001, Bd. 3, Taf. VIII.
Um 1510/20, Nürnberg (?)		Hans Süß von Kulmbach: Vier Moriskentänzer und ein Trommler umkreisen eine Dame, Handzeichnung, Dresden, Kupferstichkabinett	Halm 1928, Taf. XCII. – Riether 2006, Abb. S. 33.
Um 1520, Bayern, München (?)		Meister HL (Hans Lein- berger?): Moriskentanztanz, Holzschnitt (Abb. 11)	Geisberg/Strauss 1974, Bd. 3, Nr. 848.



Am Ende des Jahrhunderts reichte die Popularität der Morisken vom unikalen illuminierten Buchschmuck über Inkunabelillustrationen, frühe Einblattdrucke, Skulptur und Reliefs im öffentlichen städtischen Kontext bis in die Goldschmiedekunst. Vom ungemein produktiven Kupferstecher Israhel van Meckenem, tätig um 1470 bis 1500 am Niederrhein, stammen gleich mehrere Kupferstiche mit Moriskendarstellungen. Am eindringlichsten ist sicher sein rundes Blatt mit vier bizarr verrenkten Tänzern, die begleitet von einem Musiker in einem merkwürdigen, leeren Raum um die begehrte „Frau Welt“ herumzuschwirren scheinen (Abb. 8). Kokett zeigt sie den Preisring, den der Läufer zu ihrer Rechten besonders gierig zu bekommen trachtet. Besonders eindrücklich ist Meckenems Truppe deshalb, weil man das Synergetische, die Musik, den wirbelnden Tanz, aber auch die furchtsame Annäherung des Publikums wahrnimmt: Ein vorwitziger Zuschauer hat die Fensterbank erklimmt und bestaunt von dort aus die enthemmten Bewegungen der Akteure. Vorsichtiger bleiben die anderen Zuschauer hinter dem Fenster in Sicherheit. Vieles erinnert an das moderne Verhältnis zwischen Stadionbesucher und Sportwettkämpfer – eine bereits an anderer Stelle erkannte Analogie. Es seien die „triebhaften Bewegungsimpulse, die in den Morisken und Mommereien oder sportlichen Übungen befriedigt werden“,<sup>43</sup> nicht nur durch die Darsteller, möchte man ergänzen, sondern auch bei den Zuschauern.

Zweimal führt diese Moriskenbegeisterung dann im spezifischen Milieu der süddeutschen städtisch-höfischen Gesellschaft dazu, dass man Bilder von Morisken als repräsentative Bauplastik anfertigen ließ: Im Münchner Tanzhaus von 1480 mit Grassers Moriskentänzern und knapp zwei Jahrzehnte später am neuen Herrschaftssitz des künftigen deutschen Kaisers in Innsbruck. Dort schmückten Moriskenbilder den Prunkerker des berühmten „Goldenen Dachl“ am Neuhof, dem Residenzbau der Herzöge von Österreich (Abb. 9).<sup>44</sup> Zehn Steinreliefs umgeben das Logengeschoss. König Maximilian in der Mitte betrachtet den wilden Moriskentanz von sechzehn

zu Paaren arrangierten Männern. Ihm gesellen sich zwei Frauenfiguren zu, die man umstritten als Maximilians Ehefrau(en) oder als Frau Minne und Venus gedeutet hat. In unserem Zusammenhang ist wichtig, dass die Tänzer keine fremden Akrobaten oder Phantasiefiguren sind, sondern verkleidete Mitglieder des kaiserlichen Hofstaats beziehungsweise deren Karikaturen. Dieser Bezug zum kaiserlichen Hof hat sich aufgrund des Wappens eines der Tänzer herstellen lassen (Abb. 9, linker Tänzer). Dieser kann so als Michael von Wolkenstein, Maximilians Landhofmeister und damit Inhaber eines der bedeutendsten Hofämter, identifiziert werden.<sup>45</sup> Erwin Pokorny machte kürzlich plausibel, dass das übergeordnete Thema in Innsbruck die „satirische Betrachtung männlicher Verliebtheit“ sei, verbunden mit der Warnung vor der Weibermacht, die den Mann zum Toren, ja zum Tier mache. „Denn dass man Weißheit pfleg' und Buhle, verträgt sich nicht auf einem Stuhle“, heißt es in Sebastian Brants Narrenschiff von 1494.<sup>46</sup>



Abb. 10 Wavrin-Meister, Moriskentanz vor einer Hofgesellschaft, Buchillustration, Lille, vor 1475



## Tanz und Trieb – drei klassische Erklärungsvorschläge nach Warburg, Elias und Freud

Beruhet die Darstellungsmode der Morisken tatsächlich auf der Warnung vor dem „Buhlen“, dem Liebeswerben, bei dem sich liebestolle Männer zum verrückten Narren machen, sind Moriskenbilder also moralisierende Bildwerke? Es ist fraglich, ob derart aufwendige kommunale Investitionen wie die Reliefs am Goldenen Dachl oder die Figuren im Münchner Tanzhaus als moralisierend adäquat zu charakterisieren sind. Die obere Gesellschaftsschicht tanzt seinerzeit ausdrücklich im „sanften Reigen“, d.h. bestimmt von „Triebreduktion und Affektkontrolle [...], wobei die Kontrolle durch ein geordnetes, möglichst sinnenfernes Verhalten reguliert wurde“.47 Triebreduktion und Affektkontrolle, Triebverzicht und Triebabfuhr sind Leitbegriffe geschichtssoziologischer und psychologischer

Ansätze, die mithelfen könnten, das „Morisken-Paradoxon“ auf einer kulturgeschichtlichen Ebene neu zu verstehen. Die Namen der mit diesen Theorien verbundenen Autoren sind bekannt. Sigmund Freud, Norbert Elias und Aby Warburg.

### *Freud: Sublimierung*

Es mag gewagt erscheinen, die Ambivalenz des moralisch verwerflichen, aber imitativ und bildlich zugleich attraktiven „enthemmten Tanzens“ mit den Theorien der frühen Psychoanalyse in Verbindung zu bringen.<sup>48</sup> Ein berühmtes Schlagwort aus der Sexualtheorie Sigmund Freuds legt seine Verwendung in der kunsthistorischen Deutung aber verlockend nahe: 1905 prägte Freud für die Vorteile, die dem Kind – wie auch ganzen Gesellschaften und Kulturen – aus kontrolliertem „Triebverzicht“ zu Gute kommen, den Begriff „Sublimierung“.49 Ausdrücklich weist Freud dies als kulturhistorische – nicht bloß medizinische – These aus. Demnach sei die Ablenkung ursprünglich rein sexueller, auf die kurzfristige Befriedigung gerichteter Triebkräfte auf nun neue „kulturelle“ Ziele hin eine „mächtige Komponente für alle kulturellen Leistungen“, so Freud: „Eine Quelle der Kunstbetätigung ist hier zu finden“. Um diese Sublimierungstheorie, also die „Höher-Hebung“ und Umwandlung vormals triebhafter, affektgesteuerter Handlungen in eine wertvollere Kulturpraktik ließe sich eine ganze Definition spätmittelalterlicher Profankunst aufbauen. Jede Kulturleistung, so Freud an wiederum anderer Stelle, hänge von einem vorherigen Triebverzicht ab.<sup>50</sup> Ein Sublimierungsbedürfnis könnte das Phänomen erklären, dass in der Kunstproduktion jene Bildthemen besonders attraktiv werden, die den zivilisatorisch gerade erst überwundenen Trieb – das Nürrische, Bäuerische – in den Bereich der Bildwelt transferieren. Wenn die Münchner Eliten den wilden, ungestümen Moriskentanz mittels Grassers phantastischen Skulpturen an den Gewölberand bannen, bringen sie damit ihre eigene neue Diszipliniertheit zum Ausdruck, eine neue Fähigkeit zum Maßhalten, die eine weitere Kulturtheorie assoziieren lässt.



Abb. 11 Monogrammist HL (Hans Leinberger?), Moriskentanzaufführung vor einem Herrscher, um 1520





Abb. 12 Aby Warburg, Die „Tafel Moreska“, Tafel 32 des Bilderatlas Mnemosyne, 1928

*Elias und die Folgen:*

*Inszenieren die Morisken das Überwundene?*

Ein solches ergänzendes Verständnismodell, das ebenfalls auf die Moriskentänzer anzuwenden wäre, stammt von Norbert Elias. Auch wenn Elias meines Wissens sein Modell vom „Zivilisationsprozess“ nicht konkret am Beispiel des Tanzes und seines Wandels entwickelte, sondern am Kriegführen und am Essen, eignen sich seine Thesen vortrefflich zum Verständnis des „Morisken-Paradoxons“. Sein 1939 erschienenes Buch „Über den Prozess der Zivilisation“ interpretiert bekanntlich das Leben der vormodernen europäischen Gesellschaft als ein gewaltiges Hin und Her von Verhaltensschemata, genauer: Disziplinierungsvorgängen.<sup>51</sup> Elias prägte ein Vokabular, das zur Beschreibung der sich wandelnden, immer disziplinierter werdenden Tanzkultur geeignet ist. Triebe werden reduziert, Affekte kon-

trolliert. Scham- und Peinlichkeitsschwellen rücken vor. Eine „Verhöflichung“ findet statt. Das „Maßhalten“ wird Pflicht, im 16. Jahrhundert nennt sich dieser Prozess „Milderung der Sitten“.<sup>52</sup> Beim bürgerlich-höfischen Tanz drückt sich dieses Maßhalten etwa im Wahren eines Abstandes zwischen Mann und Frau aus. Das im Zeitsinn „alte“ – unzivilisierte, niedrige, sexuell gesteuerte – Verhalten beim Bauern- und Moriskentanz wird im choreografierten, sinnlichkeitsreduzierten und entsexualisierten Hofanz gebändigt und zugleich modernisiert.<sup>53</sup> Zwar verbot sich die Elitengesellschaft von Hof und Stadt diese vormals enthemmten Handlungen freiwillig, Erinnerung und Bewusstsein für das vormals Erlaubte blieben aber vorhanden. Die Disziplinierung wurde offenbar auch als Verlust empfunden. Stellvertreterfiguren inszenierten nun die verbotenen Entgleisungsformen, wie der



Abb. 13 Narr mit zwei Moriskentänzern, anonymer süddeutscher Zeichner, um 1510, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett





Abb. 14 Israhel van Meckenem (?), Elf spielende Kleinkinder, um 1490, seitenverkehrte Kopie nach einer Vorlage des „Meister b x s“

Hofnarr, der in vielen Bildzusammenhängen Begleiter des Moriskentänzers ist oder mittanzte (vgl. Abb. 7, 8, 10, 11, 13). Der Narr, und ähnlich auch der Morisk, praktizierte diese Entgleisungen gewissermaßen berufsmäßig – so Werner Röcke – „in offensichtlich genau kalkulierten, rituellen Inszenierungen“, um der höfisch-bürgerlichen Gesellschaft bei ihren anstrengenden Disziplinierungsprozessen als eine Art Therapeut zu helfen.<sup>54</sup> Unter den szenischen Moriskenbildern des 15. Jahrhunderts gibt es überraschend viele Darstellungen, in denen sich die Zuschauer des Tanzes – identisch mit der Auftraggeberschicht der Bilddarstellungen – im Bild befinden, als Publikum aber ebenso deutlich durch Schranken, Tribünen oder gar Wände (Abb. 8, 10, 11) von der Tänzelebene abgegrenzt sind. Thema ist die Distanz zwischen dem kontrollierten, passiven Habitus der Zu-

schauer und jenem des Moriskentänzers. Eine kleine, rasch skizzierte Buchillustration des sog. „Meister des Jean de Wavrin“ (Abb. 10) schildert dieses Abgrenzen mit ähnlicher Deutlichkeit, wie es die an den Gewölbeansatz gestellten Münchner Morisken tun.<sup>55</sup> Die nur wenige Jahre vor Grassers Skulpturen, kurz vor 1475, entstandene Pinselzeichnung gehört einem ganz anderen Bildmedium an, hat aber auch im Charakter der Tänzer viel mit den grotesken und affektierten „Maruschka-Tänzern“ des Münchner Bildhauers gemein. Die Zeichnung illustriert in einem Ritterroman den Moment des Auftritts der Tänzer. Höfisch gewandete Zuschauer widmen der Tanzeinlage ihre Aufmerksamkeit. Dieses Publikum steht außerhalb, schaut neugierig zu, nimmt aber nicht am Tanz teil. Auch der Monogrammist HL, vielleicht identisch mit Hans Leinberger, betont, um einiges später, auf einem Holzschnitt die Distanz zwischen dem Hofpublikum, das aus einer Loge herabschaut, und den ekstatischen Moriskentänzern unterhalb von ihnen, die in einer tief liegenden Arena um eine Schöne balzen (Abb. 11).<sup>56</sup>

#### *Warburg und seine „unvergleichlichen Grasser Figuren“*

Ganz neu sind diese Beobachtungen freilich nicht. In ähnlicher Hinsicht hatten die Münchner Moriskentänzer bereits eine Generation vor Elias in einem Klassiker der historischen Kulturwissenschaft eine Rolle gespielt. Im Frühjahr 1928 stellte der Hamburger Kulturwissenschaftler Aby Warburg auf schwarzen Pinnwänden mittels zahlloser Fotografien seinen „Bilderatlas Mnemosyne“ zusammen (Abb. 12).<sup>57</sup> Es entstand eine Art fiktive Ausstellung, mit der Warburg die These belegen wollte, dass die nachantike Kunst – hier die Jahrzehnte um den Epochenwechsel zur Renaissance – durch zahllose verborgene Wurzeln noch mit Bildfunktion und Bildgebrauch der Antike in Beziehung standen, nicht nur, was Themen und Stil betreffe, sondern auch die Ursachen für das Zustandekommen von Bildkunst schlechthin. Der Mensch, so Warburg, schwanke zwischen dionysischen (enthemmten) und apollinischen (gebändigten) Kulturpraktiken. Im



Abb. 15 Visierung für einen Tischbrunnen (am oberen Becken: Moriskentänzer und Puttenspiel), Nürnberg (?), um oder kurz nach 1491, Erlangen, Universitätsbibliothek



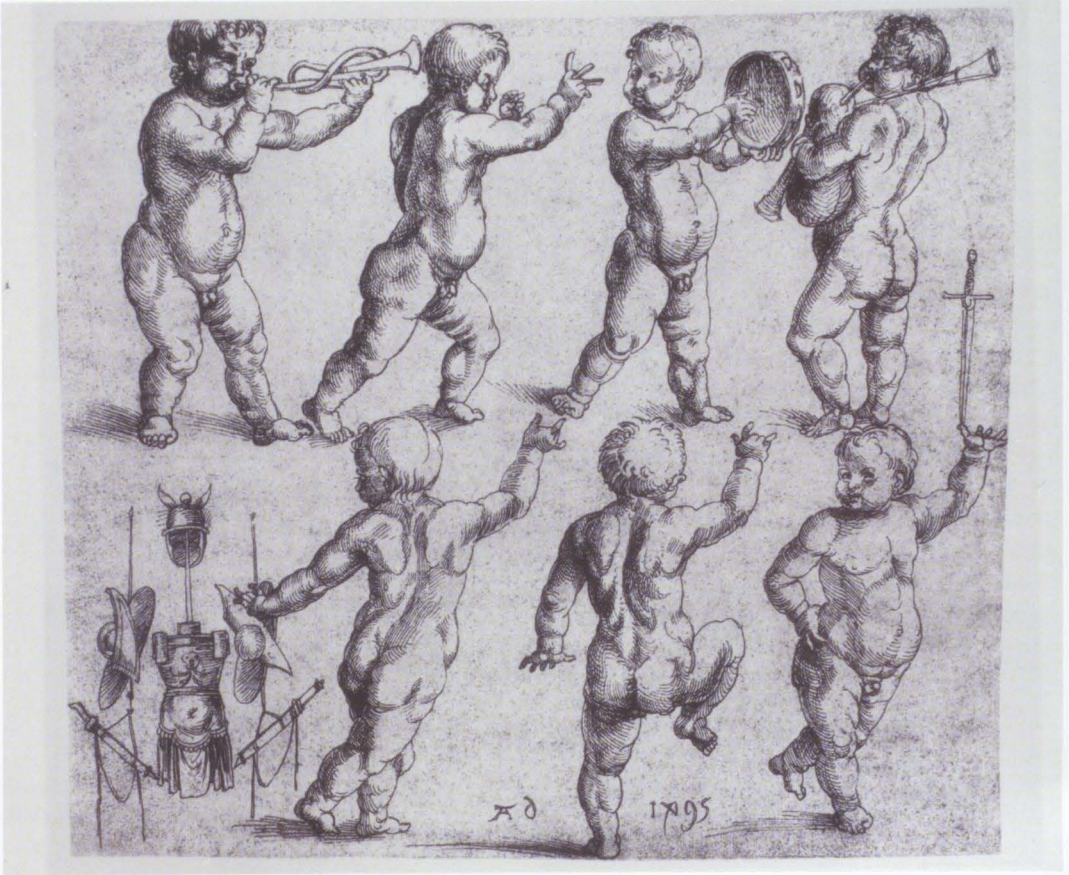


Abb. 16 Albrecht Dürer, Sieben musizierende und tanzende Putten, 1495, Moskau, Puschkín-Museum

Bildkunstwerk, sei es dionysisch oder apollinisch, würden solche Konflikte nicht nur symbolisch oder reell dargestellt, sondern verarbeitet. Bäuerliche, närrische oder moriskenhafte heftig bewegte Tanzdarstellungen subsumiert Warburg, wie man auf der Tafel 32 seines Bildatlas sieht, unter Enthemmtheit, dem „Dionysischen“. Die Grasser-Figuren boten sich ihrer hohen künstlerischen Qualität wegen für die Gegenüberstellung mit italienischen Beispielen an. Im Journal seiner Kulturwissenschaftlichen Bibliothek notiert Warburg am 14. Mai 1928 zur Tafel 32 (Abb. 12) im Plauderton: „Morgens [...] meine neue Tafel Moreska (Trennung zwischen Norden und Süden, die unvergleichlichen Grasser-Figuren einbezogen ...).“<sup>58</sup>

#### Sublimierung durch Ornamentalisierung? Der bewegte Putto als langlebiger Erbe des Morisken

Bereits in Warburgs Moriskensammlung deutet sich eine Tendenz an, die seit etwa 1500 das Interesse am Moriskentanz bestimmt. Seit der Jahrhundertwende versachlichen sich die Darstellungen. Mehrere süddeutsche Zeichnungen zeigen Moriskentänze(r) nun mit einem eher volkskundlichen oder anatomisch-choreografischen Interesse, geben die Tänzer nicht mehr so wie Meckenem oder Grasser als Karikaturen wieder, sondern mit einem dokumentarischen, studierenden Anspruch (Abb. 13). Die moralisierende (oder: sublimierende) Funktion, wie sie den krassen Darstellungen des Ungestümm,

Unkontrollierten, heftig Bewegten zukam, scheint nun mehr und mehr von einem neuen, ebenfalls anthropomorphen Bildmotiv übernommen zu werden, das sich schließlich langfristig durchsetzte: Die Rede ist vom Putto. Bewegungsfreudig und affektgesteuert sind nicht nur „Wilde Leute“, Affen, Narren, Bauern oder Morisken, sondern auch Säuglinge. Die Kinderwelt unterscheidet sich von jener der kultivierten Erwachsenen durch Triebhaftigkeit und Sinnlichkeit. Sie ist somit Antipode zur disziplinierten Erwachsenenwelt, allerdings mit dem versöhnlichen Ausblick, diese Unkontrolliertheit mit dem Älterwerden automatisch abzulegen. Aus Kindern werden Leute werden.

Anfangs parallel zum Moriskenthema, dann sozusagen als Erben des dekorativ eingesetzten Moriskenensembles begegnen Putten in der Kunst nördlich der Alpen von etwa 1465 an. Die ersten Paare geflügelter oder ungeflügelter Säuglinge als Wappenhalter oder Vorhanghalter sind im deutschen Sprachraum im Werk des Meisters E.S. zu finden. Im Buchschmuck verbreiten sie sich als Spielende im Rankenwerk von Bordüren weiter (ganz ähnlich der Abb. 1),<sup>59</sup> und spätestens seit 1510 ist der meist körperlich heftig bewegte, fliegende, laufende oder gestikulierende Putto etabliert als multifunktionales Figurenmotiv, wo immer es um rahmende Begleitung durch bewegte Figuren geht.<sup>60</sup>

Ein anonymes Vorlagenstück der Jahre um 1490 (Abb. 14) dekliniert anschaulich die vielen möglichen Haltungsvarianten und Gesten des vielseitigen Motivs: Die nackten Babys balgen sich, sie spielen mit ihren eigenen Gliedmaßen, schlagen Purzelbäume, stellen ungeniert ihre Genitalien zur Schau, imitieren unbeholfen die Erwachsenenwelt und erinnern mit diesen Handlungen an die entblößten Narren in Liebesgärten, tolpatschige Bauern oder exaltierte Tänzer.<sup>61</sup> Wie sehr Moriskentänzer und Putten um 1500 als alternative Motive verstanden wurden, zeigt ein großer, etwa einen Meter hoher Entwurf für einen Tischbrunnen. Mit seiner Planung wurde Dürers Schwiegervater Hans Frei in Verbindung gebracht, inzwischen wird der – vermutlich nicht ausgeführte – Brunnenentwurf relativ früh

um oder nach 1491 datiert (Abb. 15).<sup>62</sup> Auf dem Beckenaufsatz waren, als gegossene Figuren, Wildleute vorgesehen, die Baumstämme fest umklammern; um sie herum springen Musikanten und Moriskentänzer, neben ihnen steht die umworbene Frau Venus. Wasser oder Wein sollte aus den Figuren spritzen. Die Moriskentänzer sind in gleichmäßigen Abständen angebracht und klatschen sich aufrecht stehend und verhältnismäßig diszipliniert so auf die Beine, als bestätige sich hier eine Beobachtung Heinrich Kohlhaußens: Er sah den spätmittelalterlichen wilden Moriskentanz als „Sinnform ungebändigter Triebhaftigkeit“ später aufgehen im braven Erbe heutiger Schuhplattler.<sup>63</sup> In der Tat wandelte sich die einschlägige Motivatik am Ende des 15. Jahrhunderts: Den unter dem Moriskenplateau umlaufenden Beckenrand sollte eine Landschaft schmücken, die von spielenden Putten bevölkert wird.

Bekanntlich blieben solche Puttenreigen über Jahrhunderte ein beliebtes Dekorationsmotiv, als Parodie der Erwachsenenwelt viel nachhaltiger und erfolgreicher als der Moriskentanz (Abb. 16). Denn entgegen dem erwachsenen enthemmten Tänzer – der schuldhaft Verwerfliches tut oder zumindest närrisch ist – bleibt das kleinkindliche Triebverhalten stets unschuldig. Heiterkeit, Lebenslust und Unschuld, so wurde kürzlich in einer Reflexion über das „Phänomen Putto“ betont, seien die herausragenden Eigenschaften und auch Botschaften, die das Puttenthema dem erwachsenen Betrachter vermittelt.<sup>64</sup> Freilich ist bei der Interpretation des Puttomotivs im Lauf seiner Geschichte nie außer acht zu lassen, welche kulturellen Erwartungen die Erwachsenen an die Natur des kleinen Kindes richteten,<sup>65</sup> vor allem die Bewunderung und Freude an der kindlichen „ignorantia“. Das kleine Kind ist unschuldig und unwissend, was sein unkontrolliertes Verhalten rechtfertigt und vom Erwachsenen Empathie einfordert. Darum, so sei zur These gestellt, verdrängt seit Beginn des 16. Jahrhundert der „ornamentale Putto“ langsam, aber endgültig die „Wilden Männer“ und Moriskentänzer. Sein Bild erwies sich nicht nur ästhetisch als konsensfähiger und formal vielfältiger. Es erfüllte zugleich das alte Bedürf-



nis nach „Sublimierung“ triebhaften Bewegungsdrangs in der Verbildlichung des allzu Menschlichen.

### Anmerkungen

- 1 Zit. nach Gerd Schwerhoff, Verortete Macht. Mittelalterliche und frühneuzeitliche Rathäuser als institutionelle Eigenräume städtischer Politik, in: Institution und Charisma. Festschrift für Gert Melville zum 65. Geburtstag, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 215–228, hier S. 218f.
- 2 Ansätze zur Debatte bei Arnold Bartetzky, Gab es in der frühen Neuzeit eine städtische Ikonographie? Die Bildprogramme der Rathäuser in Bremen und Danzig (Gdańsk) im Vergleich, in: Hansestadt – Residenz – Industriestandort. Beiträge der 7. Tagung des Arbeitskreises Deutscher und Polnischer Kunsthistoriker, hg. von Beate Störkuhl, München 2002, S. 123–131, hier S. 127. – Selbstverständlich boten daneben die drei Themenfelder des „Buon Governo“, der Ständedarstellung sowie des Herrscherlobs traditionell das beste Programmmaterial für Rathausausstattungen.
- 3 Vielleicht kommt ein solches (zugegeben modisches) Begreifen öffentlicher städtischer Kunstwerke als „Medien“, mit denen etwas „kommuniziert“ wird, ihrem besseren Verständnis zugute. Weitere Beispiele bei Mark Mersiowsky, Wege zur Öffentlichkeit. Kommunikation und Medieneinsatz in der spätmittelalterlichen Stadt, in: Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne, hg. von Stephan Albrecht, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 13–57.
- 4 Im Folgenden wird auf eine differenzierte Beschreibung der Auftrageberschaft der Tänzerfiguren verzichtet, auch begrifflich bleibt ihre Benennung mit „Elite“, „Patriziat“, „Bürgerschaft“, „Höfling“ zugegeben beliebig, geschuldet den Münchner Verhältnissen des späten Mittelalters.
- 5 Vgl. den Beitrag von Manuel Teget-Welz in diesem Band.
- 6 Über diese Zeichnung als Schlüsselwerk für das Verständnis von Leonardos Bewegungsdarstellungen vgl. Martin Kemp, Die Zeichen lesen. Zur graphischen Darstellung von physischer und mentaler Bewegung in den Manuskripten Leonardos, in: Leonardo da Vinci. Natur im Übergang, hg. von Frank Fehrenbach, München 2002, S. 207–227, hier S. 209–211. – Zu Leonardos vielseitigen, aber Fragment gebliebenen Ansätzen einer Bewegungstheorie jüngst Frank Zöllner, Bewegung und Ausdruck bei Leonardo da Vinci, Leipzig 2010.
- 7 Z.B. als in Grisaille gemalte Zwickelreliefs von Tänzenden in Jean Colombes Illustration des „Altarsakraments“ in der um 1485 zu datierenden, zweiten Ausstattungsphase des Stundenbuchs des Duc de Berry (Raymond Chazelles und Johannes Rathofer, Das Stundenbuch des Duc De Berry. Les Très Riches Heures. Sonderausgabe, Wiesbaden 2001, S. 138f.).
- 8 Als frühe Beispiele des 14. Jahrhunderts etwa die – moralisierenden? – Gaukler und Tänzerinnen der Chorgestühle des Kölner und Magdeburger Doms (Gisbert Porstmann, Das Chorgestühl des Magdeburger Domes. Ikonographie – Stilgeschichte – Deutung, Berlin 1993).
- 9 Als beliebiges Beispiel der Jahre um 1490 vgl. den gemalten Rankenkletterer in einem Bamberger Missale (Heilige und Hasen. Bücherschätze der Dürerzeit, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, bearb. von Thomas Eser und Anja Grebe, Nürnberg 2008, Kat. 27). Traditionelle Basis für solche Rankengaukler sind die zahllosen Drolieren der hochmittelalterlichen Buchmalerei.
- 10 Z.B. Rankenkletterer und Gaukler als figürliche Zutat in den allerfrühesten Beispielen sog. „Ornamentaler Vorlagenblätter“, vgl. etwa die Vorlagenstiche des „Meisters der Berliner Passion“ (Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert, 9 Textbände, 9 Tafelbände, Wien 1908–1934, hier: Bd. 3, Meister der Berliner Passion, Nr. 102–113). – Etwas jünger die „Moriskentänzer“ in einem Vorlagenblatt Israhel van Meckenems (Korenny/Hollstein 1986, wie Anm. 42, Nr. 617, – Riether 2006, wie Anm. 42, Kat. 133).
- 11 Lilian M.C. Randall, Images in the Margins of Gothic Manuscripts, Los Angeles 1966.
- 12 Biblia, Bartholomäus von Unkel und Heinrich Quentell für Johann Helmann, Köln 1478/79 (GW 04307, 04308). – Je nach Ausgabe variiert die Bordürenverwendung.
- 13 Zum Forschungsstand vgl. Daria Dittmeyer, Zwischen Mensch-Sein und Heiligkeit. Die Tortur der Märtyrer in der spätmittelalterlichen Tafelmalerei nördlich der Alpen, in: Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst, hg. von Andreas Tacke und Stefan Heinz, Petersberg 2011, S. 195–212 (insbesondere das Literaturverzeichnis zur Gewaltdarstellung im Mittelalter).
- 14 Als Bewegungsstudie eines Scharfrichters um 1490 sogar einmal zusammen mit einem Moriskentänzer anzutreffen, so auf einem Musterblatt des Nürnberger Wolgemut-Umkreises, worin oben ein Henker zum Hieb ausholt, während unter ihm die Rückenfigur eines Moriskentänzers gezeigt ist (Zeichnen vor Dürer 2009, wie Anm. 42, Kat. 66).
- 15 Peter B. Steiner, Münchner Gotik im Freisinger Diözesanmuseum, Regensburg 1999, Kat. 29, S. 166–168.
- 16 Karl Oettinger, Die Blütezeit der Münchner gotischen Malerei, II: Die Nachfolge des Worcester-Meisters, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 8, 1941, S. 17–30, hier S. 30.
- 17 Augustinus zugeschrieben, ältester Nachweis bei Jakob von Vitry (Thesaurus Proverborum Medii Aevi, begr. von Samuel Singer, Bd. 11, Berlin 2001, S. 268).
- 18 Einem Prager Synodalbeschluss von 1435 zufolge solle zukünftig Tanzmeistern die Teilnahme an der Heiligen Kommunion versagt werden (Walter Salmen, Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance, Hildesheim 1999, Terpsichore 3, S. 81).
- 19 Ebd.
- 20 Die auch als Wolfegger Hausbuch bekannte Zeich-

- nungssammlung entstand um 1480/1500 am Oberrhein oder Mittelrhein und wurde später zu einem Band kompiliert: ehemals Kunstsammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, von dort 2008 in Schweizer Privatbesitz verkauft.
- 21 Mittelalterliches Hausbuch. Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts mit vollständigem Text und facsimilierten Abbildungen. Mit einem Vorworte von Dr. A. Essenwein, Frankfurt am Main 1887, Blatt 14. – Christoph Graf zu Waldburg-Wolfegg: Venus und Mars. Das Mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main/München 1997/1998, München 1997, S. 36f.
- 22 Zur Diskussion über den guten oder schlechten Landmann in der Motivik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts vgl. jüngst Walter S. Gibson, *Festive peasants before Bruegel: three case studies and their implications*, in: *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art* 31, 2004–2005, S. 294–309. – Vgl. allgemein mit unterschiedlichen Datierungen des Einsetzens der Bauernsatire: Joachim Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*, Niederzier 1986. – Alison G. Stewart, *Before Bruegel. Sebald Beham and the Origins of peasant Festival Imagery*, Aldershot 2008. – Weitere Lit. bei Wolfgang Schmid, „Am Brunnen vor dem Tore ...“. Zur Freizeitgestaltung der Stadtbevölkerung im 15./16. Jahrhundert, in: *Die Stadt und ihr Rand, Städtetforschung, Reihe A, Darstellungen* 70, hg. von Peter Johaneck, S. 19–146, hier S. 113–116.
- 23 Artikel „Sprung, Springen“ im Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, hg. v. Eduard Hoffmann-Krayer und Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. 8, Berlin 1936/37, Sp. 320–326.
- 24 Irmgard Jungmann: *Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts*, Kassel 2002 (Reihe Musiksoziologie 11), S. 68–69.
- 25 Zit. nach Alwin Schultz: *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. Zwei Halbbände*, Leipzig 1892, hier Bd. 2, S. 491.
- 26 Henry Simonsfeld, Ein venezianischer Reisebericht über Süddeutschland, die Ostschweiz und Oberitalien aus dem Jahre 1492, in: *Zeitschrift für Kulturgeschichte*, NF 2, 1895, S. 241–283, hier S. 258–261.
- 27 Vgl. die Darstellung eines solchen balancierenden „Gauklers“ von Israhel van Meckenem (Kupferstich, um 1490) in seiner Serie „Zwölf Szenen aus dem Alltagsleben“ [Koreny/Hollstein 1986 (wie Anm. 42), Nr. 503. – Riether 2006 (wie Anm. 42), Kat. 120].
- 28 Zur Distinktion Höfischer Tanz / Bäuerlicher Tanz in der Bildwelt um 1500: Jeroen Stumpel: *Dance and Distinction: Spotting a Motif in Weiditz, Dürer and Van Meckenem*, in: *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art* 32, 2006, S. 4–16.
- 29 Leicht modernisiert zit. nach: *Die Gedichte Heinrichs des Teichners*, Bd. 3, hg. von Heinrich Niewöhner. Berlin 1956, S. 143.
- 30 Die „Bassa-Danca“ etwa galt Mitte des 15. Jahrhunderts als die langsamste und zugleich vornehmste unter den höfischen Tanzweisen (Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*, 1455; nach Salmen 1999, wie Anm. 18, S. 85).
- 31 Zit. nach Jungmann 2002 (wie Anm. 24), S. 39f.
- 32 Analysiert ebd., S. 41. Weitere zeitgenössische Darstellungen züchtigen Hofanzes im Kupferstich: Meister MZ, *Höfisches Fest („Der Ball“)*, wohl in der Münchner Residenz, Kupferstich (um 1500, vermutlich München), Lehrs 1908–1934 (wie Anm. 10), Bd. 8, Nr. 17. – *Jahreszeiten der Gefühle* 1998 (wie Anm. 42), Kat. 25.
- 33 Generell herrschte unter den tanzen den Eliten ein Egalitätsgebot, zumindest der Norm nach. In seinem Traktat über den perfekten Höfling mahnt Baldassare Castiglione eindringlich, man solle zu Hofe streng darauf achten, sich nicht durch übertriebene Kleidung oder angeberisches Gehabe von anderen Höflingen abheben zu wollen (kommentiert bei Rudolf zur Lippe, *Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen in der Renaissance*, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 58).
- 34 Baldesar Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart, Bremen 1960, S. 25. – Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, hg. von Giulio Preti, Turin 1965, S. 18f.
- 35 Castiglione/Baumgart 1960 (wie Anm. 34), S. 120. – Castiglione/Preti 1965 (wie Anm. 34), S. 106.
- 36 Darstellungen fremder Ethnien beim als fremd und wild empfundenen Tanz sind in „Zigeunerbildern“ überliefert, vgl. etwa die Zeichnung einer „Wahrsagenden Zigeunerin“ Hans Burgkmairs, um 1510/20, auf der im Hintergrund akrobatische Tänze sehr ähnlich den Hintergrundtänzern (Abb. 3) im Mittelalterlichen Hausbuch aufgeführt werden (Erwin Pokorny, *Das Zigeunerbild in der altdeutschen Kunst. Ethnographisches Interesse und Antiziganismus*, in: *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, hg. von Andreas Tacke und Stefan Heinz, Petersberg 2011, S. 97–110, Abb. 5).
- 37 Robert C. Toll, *Behind the Blackface. Minstrel Men and Minstrel Myths*, in: *American Heritage* 29/3, April/Mai 1978 (<http://ourblues.files.wordpress.com/2011/10/behind-the-blackface.pdf> [1.10.2012]).
- 38 Der frühe Dürer, hg. von Daniel Hess und Thomas Eser, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2012, Kat. 157 (mit älterer Literatur).
- 39 Berndt Hamm, *Normative Zentrierung – eine gemeinsame Vision von Malern und Literaten im Zeitalter der Renaissance*, in: *Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance*, hg. von Bodo Guthmüller, Berndt Hamm und Andreas Tönnemann, Wiesbaden 2006 (*Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung*), S. 46–74, hier S. 67.
- 40 Paul Vandenbroeck, *De Kleuren van de Geest. Dans en Trance in Afro-Europese Tradities*. Ausst. Kat. Koninklijk Museum van de Schone Kunsten, Antwerpen, Gent 1997.
- 41 Weitere Quellen, u.a. für England, Spanien, Frankreich, Italien z.B. bei Halm 1928 (wie Anm. 42), S. 134–147. – Kohlhaufen 1942 (wie Anm. 42), S. 161–164. – Vandenbroeck 1997 (wie Anm. 40). – Rohm-eder 2003 (wie Anm. 42), S. 130–138. – Warburg/



- Rappl 2006 (wie Anm. 57), Atlas, Taf. 32 mit Kommentar.
- 42 Der Bilderschmuck der Frühdrucke, hg. von Albert Schramm u.a., 23 Bände, Leipzig 1920–1943, hier Bd. 8: Die Kölner Drucke (1924) [online <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schramm1920ga> (01.10.2012)]. – Theodor Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806, II. Teil, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 13, 1899, S. 98–237. – Max Geisberg, The German Single-Leaf Woodcut 1500–1550, neu bearb. und hg. von Walter L. Strauss, 4 Bände, New York 1974. – Philipp Maria Halm, Erasmus Grasser, Augsburg 1928. – Karl Hartfelder, Fünf Bücher Epigramme von Konrad Celtes, Berlin 1881. – Beatrice Hernad, Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel, München, 1990. – Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Gotha, hg. von Allmuth Schuttwolf, Ostfildern-Ruit 1998. – Fritz Koreny, Israel van Meckenem, (= Hollstein, F.W.H., German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700, XXIV, XXVI/A) 2 Bde., Amsterdam 1986. – Heinrich Kohlhaußen, Die Minne in der deutschen Kunst, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 9, 1942, S. 145–172. – Léon de Laborde, Les ducs de Bourgogne, études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne, 3 Bde., Paris 1849–1852. – Lukas Morscher und G. Ulrich Großmann, Das Goldene Dachl in Innsbruck, Regensburg 2004. – Johannes Müllner, Die Annalen der Reichsstadt Nürnberg von 1623. Unter Mitwirkung von Walter Gebhardt bearb. von Michael Diefenbacher, Teil III: 1470 – 1544, Nürnberg 2003. – Achim Riether, Israel van Meckenem (um 1440/45–1503). Kupferstiche – Der Münchner Bestand, Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Graphischen Sammlung München, mit Beitr. von Christof Metzger und Lottlisa Behling, München 2006. – Jürgen Rohmeder, Erasmus Grasser. Bildhauer, Bau- und Werkmeister, Bern 2003. – Karl Simon, Zum Moriskentanz, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 5, 1938, S. 25–27. – Maurits Smeyers, Flämische Buchmalerei. Vom 8. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Welt des Mittelalters auf Pergament, Stuttgart 1999. – Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages, hg. von Reinhard Strohm und Bonnie J. Blackburn, 3 Bde., New York 2001. – Vandenbroeck 1997 (wie Anm. 40). – Zeichnen vor Dürer. Die Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek Erlangen, bearb. von Stephanie Buck, Guido Messling, Iris Brahms, hg. von Hans Dickel, Petersberg 2009.
- 43 Zur Lippe 1988 (wie Anm. 33), S. 74. – Vgl. auch Salmen 1999 (wie Anm. 18), S. 125f.
- 44 Heute Kopien, Originale der Reliefs im Tiroler Landesmuseum. Vgl. ausführlich: Erwin Pokorny, Minne und Torheit unter dem Goldenen Dachl. Zur Ikonographie des Prunkerkers Maximilians I. in Innsbruck, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums in Wien 4/5, 2002/2003, S. 31–45, hier S. 42–44.
- 45 Erich Egg, Michael von Wolkenstein und das Goldene Dachl in Innsbruck, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum 78, 1998, S. 151–158. – Morscher/Großmann 2004 (wie Anm. 42), S. 25–28 (Beitrag von Anja Grebe zum Bildprogramm).
- 46 Pokorny 2002/2003 (wie Anm. 44).
- 47 So die Tanzhistorikerin Irmgard Jungmann (wie Anm. 24).
- 48 Als exemplarische psychoanalytische Zugänge zur Kunstgeschichte um 1500 sei erinnert an Sigmund Freuds „Eine Kindheitserinnerung Leonardo da Vincis“ (1910) oder Kurt Eißlers psychoanalytische Bemerkungen zu Leonardo (1961). – Mit gemäßigtem, gleichwohl psychologisierendem Vokabular – „Affektkontrolle“, „Domestizierung“ – argumentiert z.B. regelmäßig Berthold Hinz beim Verstehen von Dürers Aktdarstellungen (Berthold Hinz, Dürers „Nakettbild“: Affekt und Abwehr. In: Albrecht Dürer, Ausst.-Kat. Wien, Albertina, hg. von Klaus Albrecht Schröder und Maria Lise Sternath, Wien 2003, S. 57–67, hier S. 66f.).
- 49 Sigmund Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (<sup>1</sup>1905, <sup>4</sup>1920). Hier und folgend zit. nach der 6. Aufl. Leipzig/Wien 1925, S. 52–54, 114. Vgl. Albrecht Hirschmüller, Sublimierung. Zu Geschichte und Bedeutung eines zentralen Begriffs der Psychoanalyse, in: Forum der Psychoanalyse 1985, 1, S. 250–264.
- 50 Hirschmüller (wie Anm. 49), S. 255.
- 51 Hier zit. nach der Ausgabe Norbert Elias; Über den Prozeß der Zivilisation. 2 Bde., Frankfurt am Main 1976.
- 52 Ebd., Bd. I, S. 96.
- 53 Entsprechend der Zusammenfassung bei Jungmann 2002 (wie Anm. 24), 187–190.
- 54 Werner Röcke, Die Gewalt des Narren. Rituale von Gewalt und Gewaltvermeidungen in der Narrenkultur des späten Mittelalters, in: Die Kultur des Rituals – Inszenierungen. Praktiken. Symbole hg. von Christoph Wulf und Jörg Zirfas, München 2004, S. 110–128, hier S. 126.
- 55 Illustration aus dem „Roman de Jean de Paris et Roman d'Apollonius“, Brüssel, Königliche Bibliothek, Ms 9632–33, fol. 168 (Smeyers 1999, wie Anm. 42, S. 348, 513, mit älterer Lit.).
- 56 Geisberg/Strauss 1974 (wie Anm. 42), Nr. 848.
- 57 Aby M. Warburg, „Mnemosyne“. Materialien, hg. von Werner Rappl, Gudrun Swoboda, Wolfram Pichler u.a., München/Hamburg 2006, Tafel 32 mit Kommentar.
- 58 Aby Warburg, Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl, hg. von Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass (Gesammelte Schriften, 7. Abt., Bd. 7), Berlin 2001, S. 224.
- 59 Beispiele für Mainz und Nürnberg bei Peter Schmidt, Wieso Holzschnitt? Dürer auf der Medien- und Rollensuche, in: Der frühe Dürer 2012 (wie Anm. 38), S. 156, 157, Abb. 5–8.
- 60 Frühe Putten in der Skulptur nördlich der Alpen z.B. bereits am Konstanzer Domchorgestühl um 1470. Als neue, moderne plastische Ratsstubendekoration, vergleichbar den Münchner Moriskentänzern erwähnt

- sind „Walhische Kindlein“, also „italienische Kinder“, 1515 in Augsburg (Adolf Buff, Augsburg in der Renaissancezeit, Bamberg 1893, S. 130, Anm. 35).
- 61 Als Autor des Stiches wird Israhel van Meckenem vermutet, der damit ein Blatt des anonymen Monogrammisten „b x s“ kopiert habe [Lehrs 1908–1934, wie Anm. 10, Bd. 9, Nr. 479. – Koreny/Hollstein 1986 (wie Anm. 42), Nr. 490].
- 62 Kolorierte Handzeichnung, Nürnberg, um oder kurz nach 1491. Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung; Guido Messling in „Zeichnen vor Dürer“ 2009, wie Anm. 42, Kat. 98. – Hildegard Wiewelhove, Tischbrunnen. Forschungen zur europäischen Tafelkultur, Berlin 2002, S. 62f., 100–107 u.a.
- 63 Beim Schuhplattler umtanzen hüpfende Männer werbend die sich drehende Dame, so Kohlhaufen in Anspielung (Kohlhaufen 1942, wie Anm. 42, S. 164).
- 64 Hans Körner, „Wie die Alten sangen ...“. Anmerkungen zur Geschichte des Putto, in: Das Komische in der Kunst, hg. von Roland Kanz, Köln 2007, S. 59–90, hier S. 69.
- 65 Dietrich Erben, Kinder und Putten. Zur Darstellung der „infantia“ in der Frührenaissance, in: Das Kind in der Renaissance: Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgesprächs des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 13. bis 15. März 2006, hg. von Klaus Bergdolt, Berndt Hamm und Andreas Tönnemann (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 25), Wiesbaden 2008. S. 299–324.