

Pluralisierung & Autorität

herausgegeben vom
Sonderforschungsbereich 573
Ludwig-Maximilians-Universität München

Band 4

LIT

Frank Büttner, Gabriele Wimböck (Hrsg.)

Das Bild als Autorität

Die normierende Kraft des Bildes

LIT



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

Gefördert aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Rahmen des
Sonderforschungsbereichs 573.
Homepage: <http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de>

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

ISBN 3-8258-8425-2

© LIT VERLAG Münster 2004

Grever Str./Fresnostr. 2 48159 Münster
Tel. 0251-620320 Fax 0251-231972
e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
GABRIELE WIMBÖCK.....	9
Die Autorität des Bildes – Perspektiven für eine Geschichte vom Bild in der Frühen Neuzeit	
MARGIT KERN.....	43
„So schneyt nymer das schwerte mein“ – <i>iustitia divina</i> und <i>iustitia humana</i> im Zeitalter der Reformation	
HEIKE SCHLIE	73
Die Autoritätsmuster der ‘Gregorsmesse’ – Umdeutungen und Auflösungen eines Zeichensystems	
BARBARA WELZEL	103
Vor den Bildern und in den Bildern. Die Gemälde von Jacques Daret in Arras 1435	
MICHAEL GNEHM	129
„ <i>Cum auctoritate et ratione decoris</i> “ – Bildinterpretationen in den Vitruv-Kommentaren W. H. Ryffs	
ULRICH PFISTERER.....	157
<i>Visio</i> und <i>veritas</i> – Augentäuschung als Erkenntnisweg in der nordalpinen Malerei am Übergang von Spätmittelalter zu Früher Neuzeit	
JÖRG ROBERT.....	205
Evidenz des Bildes, Transparenz des Stils – Dürer, Erasmus und die Semiotik des Porträts	
SABINE FASTERT	227
Individualität versus Formel. Zur Bedeutung der Physiognomik in den graphischen Porträts Albrecht Dürers	

KLAUS NIEHR	261
<i>Verae imagines – Über eine Abbildqualität in der frühen Neuzeit</i>	
WOLFGANG BRÜCKNER	303
Die lutherische Gattung evangelischer Bekenntnisbilder und ihre ikonographischen Ableitungen der Gnade vermittelnden Erlösungs- und Sakramentslehre	
STEFFEN SIEGEL	343
Architektur des Wissens. Die figurative Ordnung der <i>artes</i> in Gregor Reischs <i>Margarita Philosophica</i>	
ANDREAS GORMANS	363
Ein eurozentrischer Blick auf die Welt, die Lust an der Malerei und die Macht der Erinnerung. Die Erdteilbilder Jan van Kessels in der Alten Pinakothek, München	
THOMAS PACEISER	401
Umschlagende Fülle als Autorität des Einen: Abundanz, Inversion und Zentrierung in den Tafelaltären Heinrich Füllmaurers	
NORBERT SCHNITZLER	447
Von der Fragwürdigkeit der Bilder – Bild und Frömmigkeit zur Zeit der Reformkonzilien	
CARSTEN-PETER WARNCKE	479
Das unterdrückte Bild – eine Revision der Mediengeschichte	
Bildnachweis.....	499
Personenregister.....	503
Beiträger des Bandes.....	511

Vorwort

Wieviel Autorität, wieviel Geltungsmacht besitzen Bilder und von Bildern gemachte Aussagen? Dieser Frage darf man angesichts der zunehmenden Bilderflut in allen Bereichen des täglichen Lebens sowie der sie begleitenden in den vergangenen Jahren anwachsenden theoretischen Reflexionen über den Stellenwert visueller Zeugnisse wohl große Aktualität bescheinigen. Aus einer historischen Perspektive beschäftigte sich eine Tagung, die vom 28. Februar bis 1. März 2002 im Historicum der Ludwig-Maximilians-Universität München stattfand, mit dem ‚Bild als Autorität‘: Im Zentrum der Veranstaltung stand die Frage, wann und warum es dazu kommen konnte, daß man Bildern normative Funktionen zusprach, auf welche Wahrnehmungs- und Verbildlichungskonzepte sich die Autorität von Bildern bzw. die Akzeptanz der Normsetzung gründete und in welcher Weise solche Konzepte hinterfragt oder gegen sie opponiert wurde. Der zeitliche und geographische Fokus lag dabei auf dem deutschsprachigen und niederländische Raum des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit als einem Untersuchungsfeld, das durch fundamentale Wandlungsprozesse von Bildstatus und Verständnis gekennzeichnet ist und aufgrund dieses Schwellencharakters ein besonders differenziertes Untersuchungsspektrum versprach.

Für die Tagung zusammengekommen waren über 20 Wissenschaftler aus verschiedenen Disziplinen – Kunstgeschichte, Geschichte, Germanistik und Volkskunde; der Aufgeschlossenheit aller Beteiligten über die jeweiligen Fachgrenzen hinaus ist es zu verdanken, daß der Blick auf die frühneuzeitlichen Bilder nicht eindimensional ausfiel. Ihre Vorträge versammelt nun der vorliegende Band – wenngleich zum Erfolg der Veranstaltung auch mehrere Personen beigesteuert haben, deren Beitrag sich nicht in dieser Publikation wiederfindet; ihnen sei deshalb an dieser Stelle ausdrücklich gedankt: Für eine rege Diskussion haben die beiden Sektionsleiter Markus Friedrich und Harry Oelke (beide München, LMU) gesorgt. Bernhard Jussen (Bielefeld) hat das Tagungsthema mit einem Vortrag zu den protestantischen Gesetz-und-Gnade-Bildern und Volker Hoffmann (Tübingen/Berlin) durch seinen Abendvortrag zu Dürers Triumphportalen bereichert.

- Wolf, Gerhard (2002): *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München.
- Wolfson, Michael (1991): „Originalität und Tradition. Zu den ikonographischen und künstlerischen Quellen der Karlsruher Passion“, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 45, 67-87.
- Wolter-von dem Knesebeck, Harald (1997): „Aspekte der höfischen Jagd und ihrer Kritik in Bildzeugnissen des Hochmittelalters“, in: Rösener, Werner (Hrsg.): *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter*. Göttingen, 493-540.
- Yiu, Yvonne (2001): *Jan van Eyck: das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei*. Frankfurt/Main.
- Zchomelidse, Nino (2003): „Das Bild im Busch. Zu Theorie und Ikonographie der alttestamentlichen Gottesvision im Mittelalter“, in: dies./Janowski, Bernd (Hrsg.): *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungskreis der Bibel*. Stuttgart, 165-189.

Evidenz des Bildes, Transparenz des Stils – Dürer, Erasmus und die Semiotik des Porträts

Jörg Robert

1. Die Schrift im Bild oder das Bild der Schrift(en)? Dürers Erasmus-Porträt

Erasmus hatte lange auf jenes Kupferstichporträt warten müssen, das Albrecht Dürer 1526, fast sechs Jahre nach beider Begegnung in Antwerpen und Brüssel, angefertigt hatte (**Abb. 1**).¹ Immer wieder kommt der große Humanist im Briefwechsel mit Pirckheimer, Dürers Nürnberger Freund, ungeduldig und drängend auf die Fertigstellung des Porträts zu sprechen, immer wieder beschleichen ihn aber auch Zweifel, ob ein solches Bildnis Jahre nach der Porträtsitzung überhaupt noch gelingen könne: „Nur zu gerne“, schreibt er an Pirckheimer, „ließe ich mich von Dürer malen, wie auch nicht bei einem solchen Künstler? Aber wie soll das gehen? In Brüssel hatte er mich mit Kohle zu zeichnen begonnen, aber ich glaube, ich bin ihm schon längst aus dem Gedächtnis entschwunden.“² Als ihn Dürers Bildnis schließlich erreicht, scheinen sich die Zweifel an der Qualität dieses „*dictus Erasmus*“³ zu bestätigen. Gegenüber Pirckheimer quittiert er in einem Brief vom 30. Juli 1526 den Eingang des Porträts, rühmt die unvergängliche Arbeit Dürers, merkt jedoch kritisch die fehlende Porträtähnlichkeit an: „Daß das Bild nicht so der Wirklichkeit entspricht, ist kein Wunder. Denn ich bin auch nicht mehr der, der ich vor fünf Jahren war.“⁴ Er wiederholt dieses

¹ Aus der umfangreichen Literatur seien nur die für unseren Zusammenhang relevanten Arbeiten von Ludwig (1998), Ludwig (2003), Müller (1996), Hayum (1985) und Preimesberger (2003a) erwähnt.

² Allen (1936), 3: „*A Dureno cuperem pingi, quidni a tanto artifice? Sed qui potest? Coepit Brucellae carbone, sed iam dudum excidi, opinor.*“

³ Allen (1936), 352.



Abb. 2: Erasmus-Medaillie des Quentin Metsys, Antwerpen 1519.

das Abbild des Erasmus, bezeichnet sind – gegenüber den συγγράμματα die weniger ‘dichte’ und ‘präsenere’ Form des Zeigens. Diese medien-spezifische Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Zeigens (δείκνυμι; *ostendere*) bildet den eigentlichen Gegenstand des Stichs. Er thematisiert damit das Verfahren der *evidentia* (*enargeia*), welche Quintilian zufolge „nicht in erster Linie zu reden (*dicere*), sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen (*ostendere*) scheint.“¹⁰ Das Syntagma κρείττω δείξει – ‘sie werden deutlicher bzw. suggestiver oder stärker zeigen’ – umschreibt nichts anderes als das Ziel der *evidentia*, ihren Gegenstand ‘vor Augen’, ins helle Licht einer imaginären Präsenz zu stellen. Diese ‘Anschaulichkeit’¹¹ wird zum entscheidenden Kriterium im rinascimentalen Vorzugsstreit der Künste. Der fehlenden Evidenz des Bildes steht die stärkere und hellere Evidenz der Schrift(en) gegenüber. Immerhin verweist das Futur (δείξει) auf den prospektiven Charakter dieses Zeigens. In ihm verdichtet sich die Hoffnung auf ein Überleben in der Schrift, das seit Burgkmairs Memorialbild des Celtis (ca. 1507; **Abb. 3**), dem Prototyp des Gelehrtenporträts,¹² zu den festen Topoi der Gattung gehört. In reiner Form findet sich diese *memoria*-Funktion des Bildes in der Unterschrift zu Dürers Kupferstichporträt Willibald Pirckheimers (datiert 1524; **Abb. 4**) ausgesprochen: „*Bilibaldi Pirckheimberi effigies / Aetatis suae anno L III / vivitur ingenio caetera mortis erunt*“. Näher an die Konstellation des Erasmus-Bildnisses reicht Dürers Porträt Melanchthons aus demselben Jahr 1526,¹³ dessen Unterschrift ein Epigramm Martials pa-

¹⁰ *Institutio oratoria* 6, 32 (Quintilianus 1995, Bd. 2, 710): „*Insequitur ἐνάργεια, quae a Cicerone illustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur*“.

¹¹ Willems (1989).

¹² Mit Zusammenfassung der älteren Literatur Luh (2001), 282–312; Robert (2003b), 482–511. Im Kontext des Gelehrtenporträts und seiner repräsentativen Funktion Schuster (1983).



Abb. 3: Hans Burkmaier, ‘Sterbebild’ des Conrad Celtis, ca. 1507, Holzschnitt (1. Zustand).

raphrasiert (**Abb. 5**): „*Viventis potuit Durerius ora Philippi / Mentem non potuit pingere docta / manus*“.¹⁴ Der Wortlaut des Epigramms stützt nachhaltig die konventionelle, porträtskeptische Lesart des Stichs. Denn auch Melanchthons Bildnis ist ein Porträt *al naturale* – „*ad vivam effigiem*“, das eben die

¹³ Preimesberger (2003b).

¹⁴ „Die Züge des lebenden Philipp (Melanchthon) konnte Dürers versierte Hand zeichnen, nicht aber seinen Geist“. Vgl. Martial, *Epigramme* 10, 32, 5 f. (Martial³ 1982, 235): „*ars utinam mores animique effingere posset / Pulchrior in terris nulla tabella foret*“. Denselben Gedanken umkreist ein Epigramm des Euritius Cordus auf Dürers Hessus-Holzschnitt. Ruppnich (1956), 296: „*Noluit a quavis Magnus picture, sed illo / Fingi, qui tali primus in arte fuit. / Sic vatem summum tu, summe, Durere magister, / Exprimis, at brevis hoc borula perdat opus. / Interea nullum, cui credant omnia, tempus / Perimet, ingenio quod facit ille suo*“.

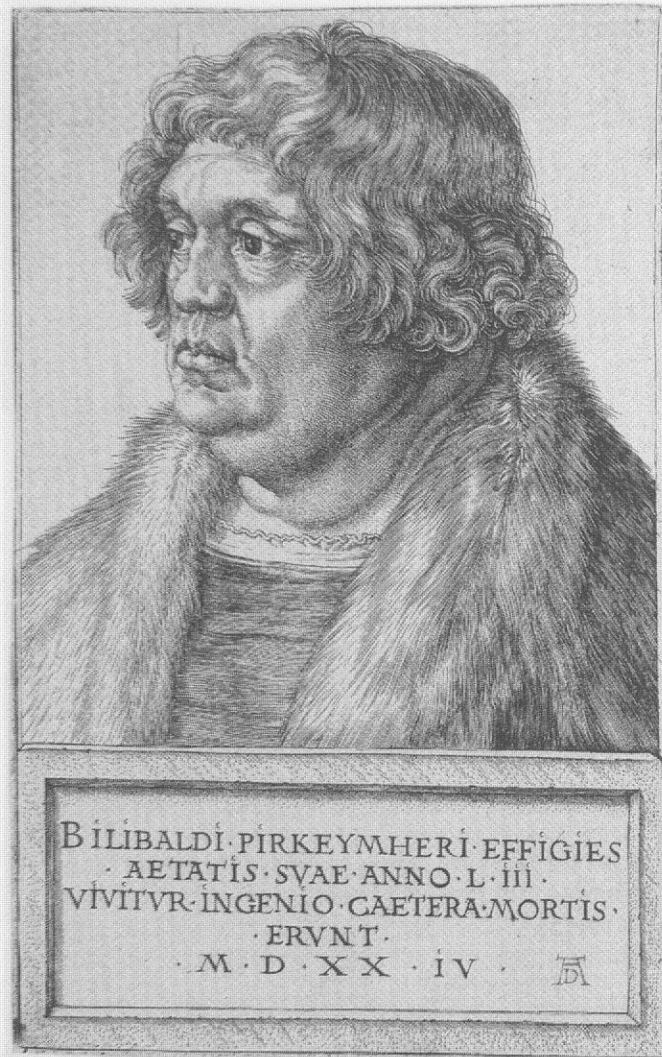


Abb. 4: Albrecht Dürer, Willibald Pirckheimer, 1524, Kupferstich.

Züge des lebenden (leibhaftigen), d.h. des sterblichen Melanchthon wiedergibt. Diese platonisch inspirierte Zweibilderlehre¹⁵ ist zunächst nicht mehr als ironische Bescheidenheitsgeste und Verbeugung vor dem Wesen des Abgebildeten, das die Kapazitäten der *pictura* übersteigt. Sie verweist jedoch auch auf die bereits antike Forderung, das Porträt müsse das Unsichtbare

¹⁵ Der *locus classicus* dieser porträtskeptischen Position, die auf Platons Verurteilung der Kunst als eines 'dritten von der Wahrheit' zurückgeht, ist eine Anekdote aus der *Vita Plotini* des Porphyrios – Plotinus (1978), 1. Plotin habe sich gegenüber seinem Schüler Amelios geweigert, ein Porträt von sich anfertigen zu lassen, da dies nur 'Abbild des Abbildes' seiner Person sein könne. Zur Tradition dieser bildfeindlichen „Geistmetaphysik“ Müller (1996), 189–192.



Abb. 5: Albrecht Dürer, Philipp Melanchthon, 1526, Kupferstich.

und Undarstellbare – „*animorum imagines*“ – darstellen, wie es der Porträtmaler Aristides nach dem Zeugnis des älteren Plinius vermocht habe.¹⁶ Ausgehend von Dürers Porträtkupfern wie von Cranachs Lutherbildnissen¹⁷ wird der Gegensatz von (sichtbarem) Körper und (unsichtbarem) Geist, gedrucktem Porträt und Ausdruck in Schrift(en) zum Gemeinplatz humanistischer *laus picturae* und darüber hinaus.¹⁸ Die Darstellbarkeit des

¹⁶ Plinius, *Historia naturalis* 35, 98 (Plinius 1978), 76: „*Is omnium primus animum pinxit et sensus hominum expressit, quae vocant Graeci $\psi\chi\eta$, item perturbationes.*“

¹⁷ So trägt etwa Cranachs Luther-Bildnis von 1520 die *subscriptio*: „*Aethernae ipse suae mentis simulacra Lutherus exprimit.*“

Unsichtbaren steht im Zentrum eines *Paragone*, an dem sich nicht nur Dürers Porträt des Erasmus beteiligt. Auch dieser selbst hat sich im zeitlichen Umfeld des Stichs wiederholt zum Verhältnis von Bild und Wort geäußert, ohne freilich dem Problemkomplex des *ut pictura poesis* eine systematische Darstellung zu widmen.¹⁹ Bedeutsam für Dürers Kupferstich wie für Erasmus' Haltung in der kontroversen Bilderfrage, die im konfessionellen Jahrhundert in eine epochale 'Krise des Bildes'²⁰ münden wird, ist jene ambivalente Theorie des Porträts, die Erasmus in zwei Schriften – dem *Ciceronianus* und dem Lehrdialog *De pronuntiatione* – mehr skizziert als expliziert. Im Mittelpunkt stehen dabei Bedingungen pikturaler wie textueller Repräsentation, eine Semiotik der sichtbaren Form, die der Krise des Bildes eine Utopie des gelingenden Zeichens entgegensetzt.

2. *Pingit et quae non pingi possunt. Erasmus' Dürerlob in De pronuntiatione*

Noch bevor Albrecht Dürer am 6. April 1528 verstarb, hatte ihm Erasmus auf mehrfache Anmahnung seines Freundes Pirckheimer ein literarisches Epitaph²¹ in seinem im März bei Froben erschienenen *Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione* gewidmet, einem Lehrdialog, der sich mit dem fünften und letzten *officium oratoris*, der *actio* oder *pronuntiatio*, also dem Vortrag oder besser: Aspekten der sprachlichen Performanz, beschäftigte. Im Zusammenhang mit Fragen der frühen Erziehung kommen die Unterredner Leo und Ursus – letzterer vertritt die Rolle des Autors – auf den päd-

¹⁸ Zahlreiche Belege bis ins 18. Jahrhundert bei Ludwig (1998), 136–161; zum 17. Jahrhundert vgl. die Sammlung von Paas (1988).

¹⁹ Erasmus' Einstellung zu den bildenden Künsten findet sich am vollständigsten skizziert in Panofsky (1969). Seine über viele Schriften und Lebensjahre verstreuten Bemerkungen zur Bilderfrage verdienten eine integrale Darstellung, die auch die hier nur zu skizzierenden Querverbindungen zu Stil- und Nachahmungstheorie wie zur konfessionellen Bilderkontroverse zu berücksichtigen hätte. Immerhin zählt Erasmus noch für die tridentinische und nachtridentinische Bildtheologie (z.B. für Johannes Molanus oder Alberto Pio von Carpi) zu den wichtigsten, namentlich genannten und theoretisch bekämpften Antipoden (Jedin [1935], 144–167). Eine bildskeptische, die reformatorische Bilderfrage antizipierende Haltung formuliert bereits das frühe *Enchiridion* (gedruckt 1503) in einem Kapitel (*Canon quintus*), das die platonische Zweiweltenlehre mit der paulinischen Opposition von 'totem Buchstaben' und 'belebendem Geist' verbindet. Es enthält in nuce Positionen des hier zu skizzierenden Paragone der Zwanziger Jahre. Erasmus (1995b), 202 (Zunächst auf Paulus bezogen): „*Si veneraris cinerem mutum et mortuum et vivam illius imaginem adhuc loquentem ac tamquam spirantem, quae in illius litteris superest, negligis, nonne praepostera est tua religio?*“ Auch Abbilder Christi werden als Deformationen des wahren 'Bildes' Christi im Text der Evangelien denunziert: „*Honoras imaginem vultus Christi saxo lignove deformatam aut fucatum coloribus, multo religiosius honoranda mentis illius imago, quae spiritus sancti artificio expressa est in litteris Evangelicis. Nullus Apelles sic effingit penicillo lineamenta figuramque corporis, ut in oratione cuiusque relucet imago mentis, praesertim in Christo*“ (ebd., 202 f.).

²⁰ Belting (2003), 510–545.

²¹ Brief vom 19. Oktober 1527; Allen (1928), 216: „*De Alberti Dureri nomine celebrando mea sponte cogitabam. Tamen admoneri gratum est*“; sowie ebd., 382: „*Epitaphium illi paratum est in libello meo*“. Panofsky (1951); Panofsky (1969), 220–227.

agogischen Nutzen der Malerei zu sprechen, zu der, so Ursus, die Heranwachsenden eine natürliche Neigung verspürten. Wie nun bei der *pronuntiatio/actio* derjenige im Vorteil sei, der im Gesang geschult werde, so profitiere der in der Malerei Geübte auch bei der Ausbildung einer sicheren Handschrift.²² Das nun folgende Dürerlob setzt sich aus einem Pastiche von Topoi zusammen, die Erasmus den berühmten Kunstbüchern von Plinius' *Historia naturalis* entlehnt (namentlich Buch 35), einem Werk, das Erasmus selbst wenige Jahre zuvor ediert hatte.²³

VRVSUS: Fateor Apellem fuisse eius artis principem, cui nihil obici potuit a caeteris artificibus, nisi quod nesciret manum tollere de tabula. Speciosa reprehensio. At Apelles coloribus, licet paucioribus minusque ambrosiis, tamen coloribus adiuuabatur; Durerus, quamquam et alias admirandus, in monochromatis, hoc est nigris lineis, quid non exprimit? umbras, lumen, splendorem, eminentias, depressiones; ad haec ex situ rei minus non unam speciem sese oculis inventum offerentem. Observat exacte symmetrias et harmonias. Quin ille pingit et quae pingi non possunt, ignem, radios tonitrua fulgetra fulgura vel nebulas [ut aiunt] in pariete, sensus affectus omnes, denique totum hominis animum in habitu corporis relucens, ac pene vocem ipsam. Haec felicissimis lineis iisque nigris sic ponit ob oculos, ut si colorem illinas, iniuriam facias operi. An non hoc mirabilius, absque colorum lenocinio praestare, quod Apelles praestitit colorum praesidio?²⁴

Ich gebe zu, daß Apelles ein Fürst dieser Kunst war, an dem andere Maler nichts zu bemängeln fanden, außer daß er es nicht verstand, die Hand von seinem Bild zu nehmen. Eine ehrenvolle Form von Tadel! Doch Apelles vertraute auf die Hilfe der Farben, weniger zwar und nicht so aufwendiger [sc. wie heutzutage], aber immerhin doch Farben. Was hat Dürer dagegen, wiewohl er auch sonst Bewunderung verdient, nicht alles in einfarbiger Technik, d.h. mit schwarzen Linien dargestellt? Schatten, Licht und Glanz, Erhöhungen und Vertiefungen; mehr noch: Aus der Lage einer Sache zeigt er mehr als nur den einen Aspekt, der sich selbst dem Auge des Betrachters anbietet. Genau beachtet er die Proportionen und Harmonien. Ja er malt sogar, was sich gar nicht malen läßt: Feuer, Strahlen, Donner, Blitz oder, wie es heißt, 'Nebel an der Wand'. Aber auch die Empfindungen, alle Affekte, schließlich die ganze Wesensart eines Menschen, wie sie sich in der Haltung des Körpers widerspiegelt, beinahe auch die Stimme selbst. All diese Gegenstände stellt er in der glücklichsten Weise allein mit schwarzen Linien vor Augen, und dies so, daß man dem Werk Unrecht täte, würde man ihm Farbe auftragen. Oder ist es nicht ein größeres Wunder, das ohne das Lockmittel der Farbe zu erreichen, was Apelles nur mit der Hilfe von Farbe erreichen konnte?

(Übers. J. R.)

Dürers Kunst tritt damit nicht allein in ein Verhältnis der *aemulatio* zu Apelles, sie überbietet zugleich Vorzüge wie Darstellungspotentiale der antiken *pictura* insgesamt. So richtet Erasmus den bei Plinius referierten Vorwurf des Apelles an Protogenes, dieser habe „die Hand nicht vom Bild nehmen können“,²⁵ nun gegen den bedeutendsten antiken Maler selbst und sieht Dürers Überlegenheit darin, daß dieser seine Gemälde ohne Gebrauch

²² Erasmus (1973), 40: „*Vt autem qui musices periti sunt, rectius pronuntiant etiam non cantantes, ita qui dicendis in omnem formam lineis digitos habet exercitatos, mollius ac felicius pinget litteras.*“

²³ Erasmus arbeitete seit 1523 an einer Ausgabe der *Historia naturalis*, diese erscheint 1525 bei Froben. Das Vorwort an Stanislaus [S]Turzo ist (teilweise) abgedruckt bei Bätschmann/Griener (1994), 634, Anm. 22.

²⁴ Erasmus (1973), 40.

²⁵ Plinius, *Historia naturalis* 35, 80 (Plinius [1978], 64).

von Farben, allein als *monochromata* anfertige. Der Vergleich mit der *Historia naturalis* lehrt, daß Erasmus hier den Terminus *monochromata* gegenüber Plinius in seiner Bedeutung verschiebt.²⁶ Diese stehen nicht mehr für eine 'monochrom' rot- und weißfarbige Malerei auf schwarzem Grund, wie sie Plinius zufolge in frühester Zeit gepflegt und von Zeuxis wiederbelebt worden sei, sondern für die Kunst der 'schwarzen Linien', also der Druckgraphik. Dürers *ars*, so die Pointe der *aemulatio*, übertrifft die Antike darin, daß sie dezidiert eine Kunst des Unsichtbaren ist, die noch und gerade in ihrer technischen Selbstbeschränkung auf die *lineae nigrae* den der *pictura* erreichbaren Wirklichkeitsbezug erweitert. Erasmus hebt somit gerade nicht, wie vor ihm Conrad Celtis²⁷ oder Christoph Scheurl²⁸ in ihren Dürer-Elogien, Illusionismus und *Trompe-l'œil* hervor. Vielmehr ist Dürers Kunst hier aus Geist und Terminologie jener rhetorischen *evidentia*-Lehre beschrieben, die gerade das Abwesende und Unsichtbare 'vor Augen stellt'. Damit zeichnet sich ein *Paragone* ab, der zugunsten des Wortes entschieden wird. Denn die *pictura* findet ihr Ideal dort, wo die *eloquentia* immer schon angelangt ist, d.h. bei der Stimme, die das Wort wie den Sprechenden belebt und beseelt. Bedenkt man die zeitliche Nähe des *Dialogus de pronuntiatione* zu Erasmus' Porträt, aber auch zu dessen Beschäftigung mit Plinius aus den Jahren 1523-25, so zeichnet sich ab, wie sehr die Bilderfrage(n) – genährt zusätzlich durch die ikonoklastischen Unruhen²⁹ – den Erasmus der späten zwanziger Jahre bewegt haben muß. Das Dürerlob aus *De pronuntiatione* hat demnach über das Topische hinaus einen sehr aktuellen Bezug. Denn im Gewand Plinianischer Anekdoten deutet Erasmus an, daß Dürer den Höhepunkt seiner Fähigkeiten nicht nur allgemein in der monochromen *Druckgraphik*, sondern ganz konkret in jenen graphischen *Porträts* erreicht hat, deren Zweibilderlehre das wichtigste Bestimmungsmoment – Darstellung des Undarstellbaren im Sinne der *evidentia* zu sein – mit einem so ironischen Fragezeichen versehen hatte. Denn nichts anderes als die Porträtgattung hat Erasmus im Blick, wenn er an Dürers Kunst hervorhebt, sie zeige „alle Affekte, ja den gesamten Geist des Menschen, wie er sich in seiner Körperhaltung ausdrücke“. Diese Kunst, den unsichtbaren Geist im Körper zu zeigen, verweist auf den antiken Porträtmaler Aristides, der „als erster von allen den Geist malte und die Empfindungen der Menschen darstellte, welche die Griechen $\eta\delta\eta$ nennen, ebenso wie die Leidenschaften (*perturbationes*)“³⁰. Der Rückschluß vom Körper auf den Geist deutet eine weitere Voraussetzung des

²⁶ Panofsky (1951), 37.

²⁷ Wuttke (1967).

²⁸ In dem berühmten Brief an Lucas Cranach: *Ad Lucam Chronum Ducalem | Saxoniae pictorem ingeniosum celerem absolutumque Doctoris Scheurli Epistola*, in: *Oratio doctoris Scheurli at= | tingens litterarum prestantiam | necnon laudem Ecclesie | Collegiate Vittenburgensis* (Fol. A i^v–Aii^v), Leipzig 1509, Übersetzung in: Lüdecke (1953), 49–55. Rupprich (1956), 292 f.

²⁹ Panofsky (1969), 207–214.

³⁰ Plinius, *Historia naturalis* 35, 98 (Plinius [1978], 76).

humanistischen Porträts an: seine Affinität zur Physiognomie und deren Glauben an die Transparenz der Körperzeichen auf die innere Natur des Menschen.³¹ Angelegt ist diese Affinität von Physiognomik und Porträt letztlich schon in der von Plinius referierten Anekdote, wonach Apelles „Bilder gemalt habe, die von solcher Wirklichkeitsnähe gewesen seien, daß ein Physiognom aus ihnen den Zeitpunkt des Todes oder die Zahl der Lebensjahre des Dargestellten erschließen könne“³². Das Porträt der Renaissance wird auf dieser Grundlage zur invertierten, d.h. praktizierten Physiognomik.

Erasmus' Umdeutung des Begriffs *monochromata* auf die Kunst der 'schwarzen Linien' belegt, wie auch das Dürerlob von *De Pronuntiatione* auf die Affinität zwischen Porträt (genauer: druckgraphischem Porträt) und Physiognomie setzt. Sie verdankt sich der Analogie zwischen den *lineae nigrae* der Druckgraphik und den *lineamenta*, d.h. 'Zügen' des Dargestellten, deren Lektüre sich Physiognomie und Porträtkunst in gegenläufiger Perspektive verschreiben.³³ Diese Linienkunst verweist einerseits auf das Erasmus-Porträt („*ad vivam effigiem delineata*“), andererseits auf den Ausgangspunkt des Dürer-Exkurses in *De Pronuntiatione*. Dieser beginnt mit der Feststellung, man bilde eine weichere und gefälligere Handschrift aus („*mollius ac felicius pinget [!] literas*“), wenn man sich darin geübt habe, „Linien in jedwede Form auszuziehen“. Die Linie bzw. Zeichnung ist jener Aspekt der *pictura*, welcher der Schrift als (kalligraphischer) Handschrift am nächsten kommt. Auch in dieser Hinsicht tritt Dürer in ein Verhältnis der *aemulatio* zu Apelles, der sich nach dem Bericht des Plinius seinem Kollegen Protogenes durch die Feinheit seiner Zeichnung (*'linea summae tenuitatis'*)³⁴ zu erkennen gab. Für Erasmus verdient die Linie den Vorzug vor der Farbe, weil sie den unsichtbaren *animus* sichtbar macht und repräsentiert. Als geistige, gleichsam intelligible Komponente der Kunst garantiert die Zeichnung – italienisch *disegno* – die physiognomische Lesbarkeit des Porträtierten, während die Farbe als ästhetisches *lenocinium* akzidentell bleibt. Einer Aristotelischen Tradition zufolge, die in Leonardos *Trattato della pittura* fortwirkt, steht das Kolorit für die weiblich konnotierte Materie, während die 'Zeichnung' als gleichsam 'männliche' Form (*idea, concetto, disegno* etc.) das immaterielle Wesen des Dargestellten repräsentiert. Weil sie diese Form in ihren 'Linien' (*lineae*) einfängt, ist die Zeichnung und mit ihr

³¹ Vgl. den Beitrag von Sabine Fastert in diesem Band.

³² Plinius, *Historia naturalis* 35,88 (Plinius [1978], 70): „*Imagines adeo similitudinis indiscretae pinxit, ut – incredibile dictu – Apio grammaticus scriptum reliquerit, quendam ex facie hominum divinantem, quos metoposcopos vocant, ex iis discisse aut futurae mortis annos aut praeteritae vitae*“. Preimesberger (2003a), 134–144.

³³ Vgl. auch die Inschrift auf Hans Holbeins d. J. Porträt des Bonifacius Amerbach, das der Porträtierte selbst anfertigte. In ihr wird die Korrektheit der Züge ausdrücklich betont: „*Picta licet facies vivae non cedo sed instar sum domini iustus nobile lineolis*“. Bättschmann/Griener (1994), 640.

³⁴ Plinius, *historia naturalis* 35, 81 (Plinius [1978], 64).

die Druckgraphik schon technisch für die Wiedergabe der 'Gesichtszüge' (*lineamenta*) prädestiniert.³⁵ Das Dürer-Elogium von *De pronuntiatione* ist freilich ein zwiespältiges und beinahe doppelzüngiges Dokument für Erasmus' Einstellung zum Problem der Repräsentation. Denn auch hier ist die skeptische Zweibilderlehre des Porträtkupfers gegenwärtig, erscheint allerdings – *contre cœur* – in ein Lob des Künstlers gewendet. Schon jene Schrift jedoch, die Erasmus in der Druckausgabe von 1528 gemeinsam mit dem *Dialogus de pronuntiatione* erscheinen läßt, wird der *pictura* die Fähigkeit, den inneren Menschen in den äußeren Zügen widerzuspiegeln, rigoros wieder absprechen und zu einem Paragone ansetzen, in dem die Evidenz des lebendigen, d.h. gesprochenen Wortes die des toten Bildes buchstäblich in den Schatten stellt.

3. Totes Bild und lebendiger Geist. Porträt- und Nachahmungsdiskurs im *Ciceronianus*

Am eingehendsten diskutiert Erasmus die Legitimität des Bildes in einem Werk, das für den einschlägigen Problembereich eher randständig scheint und daher wenig beachtet wurde.³⁶ Es handelt sich um den Dialog *Ciceronianus sive De optimo dicendi genere* (1528), Erasmus' kontrovers rezipierte *prise de position* in der Frage einer rigorosen Cicero-Nachahmung, wie sie vor allem im Umfeld der päpstlichen Kurie in Rom gepflegt wurde.³⁷ Wie in einem Brennglas versammelt der *Ciceronianus* Beunruhigungen, Interessen und Obsessionen des späten Erasmus: den Konflikt zwischen *pietas litterata* und paganem Klassizismus, damit verbunden die Frage nach dem historischen *aptum*, das Erasmus zur polemischen Gleichsetzung von *Ciceroniane loqui* und *Christiane loqui* führt, das Votum für eine eklektische bzw. auf das eigene *ingenium* gestützte Schriftproduktion. Für den *Paragone* ist der *Ciceronianus* insofern bedeutsam, als in ihm die Dialektik der Zweibilderlehre aufgenommen und zu einer Semiotik des inneren Menschen ausgebaut ist, die Repräsentation als solche problematisiert. Wie die Porträttheorie thematisiert auch der *Ciceronianus* die Komplementarität von Ähnlichkeit und Differenz und entwirft so eine 'Grammatik der Identität'³⁸, die sich aus eben jener Mimesisskepsis speist, die das Erasmus-Porträt artikuliert. Wie die

³⁵ Als *disegno* ist die Linie in Holzschnitt und Kupferstich – wie in Vasaris berühmter Bestimmung des *disegno* in der Vorrede der Künstlerviten – die „Form oder Idee des Dargestellten“ („*forma ovvero idea di tutte le cose della natura*“), eine „anschauliche Gestaltung und Klarlegung der Vorstellung, die man im Sinn hat“ („*una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo*“); Vasari (1906), 169. Zu diesen *disegni* zählen für Vasari neben *schizzi* eben auch die „Profile, Umrisse und Linienzeichnungen“, denen die Druckgraphik typologisch zugehört. Zum ideengeschichtlichen Gesamtzusammenhang Panofsky (1985).

³⁶ Auf den *Ciceronianus* macht im Anschluß an Panofsky Müller (1996), 191 f. und 203–206 aufmerksam.

³⁷ Müller (1999); Kaminski (2000); Robert (2003a).

³⁸ Cave (1979), 43.

Nachahmung der sichtbaren Natur im Dürer-Elogium von *De pronuntiatione* durch die des Unsichtbaren überboten wird, so die Nachahmung des *einen* Stilvorbildes vom Ausdruck eines *genius* und *spiritus*, der sich im Stil repräsentiert und kristallisiert. Damit werden die beiden Mimesisprinzipien der rinascimentalen Kunsttheorie – *imitatio naturae* und *imitatio veterum* – eingeführt. Letztere, die „sprachlich-stilistische bzw. gattungs- und stoffbezogene Nachahmung normativer rhetorischer oder literarischer *exempla*“,³⁹ wird von den Anti-Ciceronianern wie Erasmus zugunsten einer Stilindividualität abgewertet, die auf innere Instanzen des Schreibens – eine eingeborene *idea*, das individuelle *ingenium* bzw. *iudicium*, Inspiration u.ä. – bezogen ist. Nicht die vollständige Einkleidung in Lexikon und Stil Ciceros, sondern der Versuch, 'sich selbst auszudrücken' („*se ipsum effingere*“), wird zur Maßgabe erhoben. Die Metaphorik der *lineamenta Ciceronis* wie der Stilphysiognomie („*facies stili*“) stellt dabei von allein die Analogie zur Porträtgraphik her.⁴⁰ In Vergleichen, Anekdoten und polemischen Spitzen entwirft Erasmus *ex negativo* eine Semiotik des Porträts, genauer: des Selbst-Porträts als Auto-Mimesis (etwa im Sinne des von Leonardo aufgegriffenen Sprichworts: „*ogni dipintore dipinge se*“).⁴¹ Ihr liegt eine Matrix von Oppositionen – innen vs. außen, sichtbar vs. unsichtbar, *homo exterior* vs. *homo interior* – zugrunde, welche die *imitatio Ciceronis* zur rhetorischen Entsprechung der schlechten, weil nur an der sichtbaren Hülle interessierten *pictura* werden läßt.

Der *Ciceronianus* beginnt mit einer satirischen Demonstration der pathogenen Effekte von Cicero-Nachahmung und -verehrung: Die beiden Freunde Bulephorus (Erasmus' Sprachrohr im Dialog) und Hypologus treffen ihren 'alten Sodalen' Nosoponus, der von einer unerklärlichen Passion befallen ist. Es ist, wie sich auf Nachfrage ergibt, die Liebe zu einer *eloquentia Ciceroniana*,⁴² die sich in der sklavischen Fixierung auf Person wie Stil Ciceros äußert. So drückt sich Nosoponus stets nur in Ciceronianischem Latein aus und meidet das Gespräch, um nicht unwillentlich vom Sprachgebrauch Ciceros abweichende Wörter und Formen zu verwenden. Mit erkennbarer Lust an der satirischen Improvisation und Gattungsmischung verfolgt die Nosoponus-Satire des ersten Abschnitts die durchaus ernste Tendenz, die pervertierte *imitatio* als Idolatrie zu zeichnen.⁴³ Cicero wird zum Gegenstand einer Verehrung im privaten Kult: „Nicht nur in meiner Hauskapelle und in meiner Dichterklause, auch über jeder Türe habe ich ein schön ge-

³⁹ Kaminski (1998), 236.

⁴⁰ Darauf weist Cave (1979), 47 f. (mit Anm. 16) hin. Er konstatiert in Erasmus' Position „a profound mistrust of the 'externals'“ und skizziert jene Außen-Innen-Dialektik, die der Zweibilderlehre des Porträts entspricht: „For his whole value-system, based as it is on interiority, on *peccatus*, on the plenitude of self, is compromised by the public, exterior nature of writing“ (ebd., 47).

⁴¹ Kemp (1976).

⁴² Erasmus (1995), 8.

⁴³ Müller (1999), 27–32.

maltes Bild von ihm, und eine Gemme mit seinem Porträt trage ich stets bei mir, damit er meinem Herzen immer nahe ist“.⁴⁴ An die Stelle der *imitatio Christi* tritt die Nachahmung Ciceros. Bulephorus wendet gegen diese Haltung ein, Cicero sei gerade nicht alleiniges *simulacrum eloquentiae*, Ur- und Idealbild der Rede.⁴⁵ Falsch verstandene *imitatio* laufe nur Gefahr, die eigenen Züge zu verzerren: „So wie unfähige Maler einen Menschen lächerlich machen, wenn sie ihn ungeschickt porträtieren“.⁴⁶ Die falsche, weil am sichtbaren Äußeren der *verba* haftende Nachahmung Ciceros erreiche nicht mehr als einen 'leeren und trügerischen Schatten Ciceros' („*inanem ac fallacem Ciceronis umbram*“).⁴⁷ Daher sei es erstrebenswerter, ein lebendiger Crassus als ein schattenhafter Cicero („*umbraticus Cicero*“) zu sein.⁴⁸ Der Gegensatz von Leben und Tod, vor allem aber der kontextuelle Doppelsinn von *umbra* – 'Schatten' bzw. 'Skizze' oder 'Umriss' – verweisen eindringlich auf platonisch-christliche Mimesiskonzepte: Als 'drittes von der Wahrheit' ist das Schattenbild des Ciceronianers nicht mehr als Schemen und Larve, gleich den Höhlenbildern des platonischen Gleichnisses. Nachahmung erschöpft sich wie die gute Malerei nicht in der Darstellung des bereits Dargestellten. Oder, so Bulephorus, „wolltest du den einen 'Apelleer' nennen, der nicht imstande wäre, Bilder aller möglichen Dinge herzustellen, sondern nur solche, die Apelles zuvor bereits gemalt hatte“?⁴⁹ Bulephorus illustriert diese Gefahr, in der Nachahmung zur *umbra Ciceronis* zu werden, wenig später in einem aufschlußreichen *Paragone* mit der Porträt- als einer Abbildkunst. Er setzt zu diesem Zweck den Versuch des Ciceronianers, Cicero zu kopieren, mit der Bildniskunst des Zeuxis gleich:⁵⁰

BULEPHORUS: *Sit hoc in imitando Cicerone quod Zeuxis fuit in effigiando corpore muliebris. Expressit lineamenta colorem aetatem et, ut summum artificium praestiterit, affectus nonnihil, hoc est dolentis gaudentis irati metuens attentis aut dormitantis. Haec qui praestitit, nonne quicquid ars potest absoluit? Quantum licuit, vivam hominis speciem in mutum simulacrum transtulit. Nec aliud exigi potest a piktore. Agnoscis formam eius, quae depicta est, vides aetatem et affectus, fortassis et valetudinem; adde quod a quibusdam effectum legimus: agnoscit indolem et mores et vitae spatium physiognomon. Sed immane quantum illi abest hominis! Quod ex summa arte conici potest, expressum est.*

Angenommen, er könnte Cicero ebenso vollendet nachahmen, wie Zeuxis den weiblichen Körper darstellen konnte. Es ist ihm gelungen, die Gesichtszüge wiederzugeben, den Teint, das Alter und, wenn er ein Kunstwerk hohen Ranges schuf, auch etwas von den Empfindungen, das heißt Schmerz, Freude, Zorn, Furcht, An-

⁴⁴ Erasmus (1995), 16: „non tantum in larario museoque, verum et in omnibus ostiis imaginem illius habeo belle depictam, quam et gemmis insculptam circumfero, ne unquam non obversetur animo“.

⁴⁵ Ebd., 50.

⁴⁶ Ebd., 60: „ne forte perperam illum exprimentes gloriam eius obscuremus, quemadmodum solent imperiti piktore eos traducere, quorum effigiem secus quam oportet expresserunt“.

⁴⁷ Ebd., 62: „Quid enim nobis infelicis aut magis ridiculum, si tot laboribus nihil aliud quam inanem ac fallacem Ciceronis umbram assequi contingeret?“.

⁴⁸ Ebd., 106: „malim enim vivus esse Crassus quam umbraticus Cicero“.

⁴⁹ Ebd., 66: „An eum Apelleum appellares, qui non possit quarumlibet rerum imagines effingere, sed tantum eas quas ante pinxit Apelles?“.

⁵⁰ Ebd., 106-109.

spannung oder Schläfrigkeit. Wenn einer das zustande bringt, hat er da nicht alles geleistet, was die Kunst zu leisten vermag? Er hat, soweit dies möglich ist, die lebendige Erscheinung eines Menschen auf ein stummes Bild gebannt. Mehr kann man von einem Maler nicht verlangen. Man erkennt die Frau, die dargestellt ist, man sieht ihr Alter, ihre seelische Verfassung, vielleicht auch ihr körperliches Befinden; von einigen wird sogar berichtet, sie hätten darüber hinaus noch den Effekt erzielt, daß ein Physiognom auf dem Bild Charakter, Wesen und Lebensdauer feststellen konnte. Und dennoch: Wie unendlich viel fehlt auch hier noch vom lebendigen Menschen! Nur was man an der äußeren Erscheinung ablesen kann, ist dargestellt. (Übers. Theresia Payr)

Wie ein Physiognom – hier spielt Erasmus auf die Plinius-Anekdote über den Grammatiker Apion an – könne man aus der äußeren Erscheinung zwar die Eigenschaften des Menschen erschließen. Seine Wesensart entziehe sich jedoch dem Porträt, denn dieses erfasse nur, „was sich aus der Oberfläche vermuten läßt.“ („*quod ex summa cute conici potest, expressit*“). Das Porträt ist also, wie sich schon in *De pronuntiatione* angedeutet hat, für Erasmus im Idealfall angewandte und geglückte Physiognomik. An der Möglichkeit einer solchen Repräsentation im Porträt melden sich jedoch Zweifel. Mit Quintilian stellt Erasmus fest: „Wie das Eigentliche des Menschen für den Maler undarstellbar ist, so erreicht die eigentlichen Vorzüge der Rede keine eitle Anstrengung: Aus uns selbst müssen wir sie schöpfen“.⁵¹ Wie eine nur aufs Äußere gerichtete *imitatio Ciceronis* verfehle der schlechte Porträtmaler die „echte und wahre Form des Menschen“.⁵² Diese innere Form, umschrieben als 'Geist' (*mens, animus* und *ingenium*) oder mit Kategorien wie *vita, actus* und *affectus*, stellt für Erasmus jenen Kern des Individuums dar, der alle variablen Züge des Körpers überdauert. Ihn einzufangen wäre die Aufgabe einer Porträtkunst, welche alle Zeitbedingtheit hinter sich ließe. Die Beschränkung auf eine mimetische Wiedergabe des Modells bringt die Zeitresistenz des Porträts ins Spiel. Für seine Bestimmung, lebendige Präsenz des Abwesenden zu sein, schlägt sie negativ zu Buche.

Erasmus' Reflexion über die Okkasionalität des Porträts erfüllt eine präzise Funktion im Begründungszusammenhang des Dialogs. Dieser zielt darauf, im Rückgriff auf die rhetorische Kategorie des *aptum* die Anachronizität des Ciceronianischen Sprachgebarens für die 'modernen', d.h. christlichen Ausdrucksbedürfnisse zu betonen. Die Praxis, für christliche Vorgänge und Gegenstände ciceronianische Formeln zu verwenden, wie sie die römisch-kuriale Hof- und Zeremonialkultur bedenkenlos pflegte, wird als 'alberner', weil unangemessener (*ineptus*) Anachronismus verurteilt. Aus ihm ergeben sich für Erasmus ernste Folgen für das Kernanliegen einer *pie-*

⁵¹ Ebd., 108: „quemadmodum, quae sunt hominis praecipua, piktore sunt inimitabilia, ita summas oratoris virtutes nulla assequitur affectatio, sed a nobis ipsis sumamus oportet“.

⁵² Erasmus (1995), 112: „veram ac nativam hominis formam“.

tas litterata wie für Darstellungspraktiken der zeitgenössischen Malerei. Auch Apelles nämlich könne, würde er wieder zum Leben erweckt, die heutigen Deutschen nicht wie Griechen malen, ohne sich dem Vorwurf aussetzen, „schlecht, weil (historisch) inadäquat gemalt zu haben“.⁵³ Auf die christliche Sakralkunst bezogen wäre es unangemessen, „wenn man unsere Kirchen mit den gleichen Figuren schmücke, mit denen einst Lysipp die heidnischen Tempel geschmückt hat“.⁵⁴ Ebenso inadäquat wäre es, die Gottesmutter Maria wie eine Diana, die Jungfrau Agnes nach Art und Vorbild einer *Venus anadyomene* oder die heilige Thekla als Hetäre Lais darzustellen.⁵⁵ Die paganen Darstellungsmodi sind keineswegs frei für christliche Themen und Figuren verfügbar. Für Erasmus bleiben die antiken Signifikate noch in der *Interpretatio christiana* verstörend gegenwärtig und drohen so, den christlichen Sinn zu verstellen. Erasmus' moderat konservative Haltung in der theologischen Bilderfrage,⁵⁶ die von der *Laus Stultitiae* bis in die Schriften und Briefe der ausgehenden zwanziger Jahre konstant bleibt, hat ihren wesentlichen Grund in dieser Sensibilität für die Alterität des Historischen. Begründet wird dieses *aptum* semiotisch, d.h. mit der Forderung, die „Zeichen müßten den (bezeichneten) Gegenständen entsprechen“ – „quia signa rebus [non] congruerent“ –, eine hintergründige Formulierung, die den Doppelsinn von *signum* – Zeichen und Statue – ausspielt. Wenn es nämlich, wie der Mitunterredner Hypologus fordert, „wichtigstes Ziel der Kunst ist, einen Gegenstand, wie er ist, vor Augen zu stellen („rem, ut est, oculis repraesentare“),⁵⁷ so muß eine Porträtkunst, die „aus einem häßlichen Menschen auf einem Bild einen schönen macht“, ihn also idealisiert, ihr Ziel verfehlen.⁵⁸ Das Gemälde könne dann zwar ästhetisch-technisch gelungen sein, bleibe aber doch 'lügnerisch'. Erasmus postuliert so gleichsam ein doppeltes *aptum*: Die Deckung von Zeichen und Bezeichnetem betrifft einerseits die *similitudo* des Porträts, die Erasmus in Dürers Kupferstich gerade verfehlt sah, andererseits die stabile Verbindung von *res* und *verba* (bzw. *signa*). Bedeutung konstituiert sich für Erasmus historisch-kontextuell, im Wechselspiel von Sprache und je zeitgebezogenen *circumstantiae* des Sprechens. Daraus ergeben sich störende Sinninterferenzen: Werden antike Signifikanten (Gesten, Wörter, Moden etc.) auf moderne Signifikate übertragen, unterlegen sie diesen immer auch ihren ursprünglichen Sinn-

⁵³ Ebd., 130: „Male, quia non apte“.

⁵⁴ Ebd., 130: „et si quis templa nostra talibus ornaret simulacris, qualibus olim Lysippus ornavit fana deorum, num hunc dicere Lysippo similem“.

⁵⁵ Ebd., 130.

⁵⁶ Zu Recht stellt Belting (²1993), 517 f. daher auch Dürers Erasmus-Kupferstich wie die anderen eingangs genannten Humanisten-Bildnisse in den Zusammenhang der protestantischen Auralisierung und Monopolisierung des Wortes gegenüber dem Bild.

⁵⁷ Erasmus (1995), 132: „Siquidem caput artis est rem, ut est, oculis repraesentare“.

⁵⁸ Ebd., 132: „ego non appellarem robur pictorem, qui deformem hominem in tabula formosum redderet.“ Dies entspricht Erasmus' Reaktion auf Holbeins Randzeichnungen für die *Laus Stultitiae*: „Si Erasmus adhuc talis esset, duceret profecto uxorem“. Nach Hayum (1985), 654, Anm. 10.

horizont, etwa wenn die Gottesmutter Maria sprachlich mit der heidnischen Göttin Diana kontaminiert wird.⁵⁹ Die ciceronianische Lexik transportiert Bedeutungen, die sich in ihr historisch angelagert haben, der Klassizismus hat es – dies Erasmus' implizite Erkenntnis – mit einer Vielfalt von Stimmen und Bedeutungssedimenten zu tun, die sich dem Kalkül des Sprechenden entziehen und widersetzen können. So steht der *Paragone*, den Erasmus im Zentrum des Dialogs entwirft, im Zusammenhang einer allgemeinen Reflexion auf die Pragmatik des Zeichens, die soziohistorischen Wandel an der antiquierten Kleidung älterer Porträts diagnostiziert.⁶⁰

Erhellend für diesen Zusammenhang ist eine Anekdote, die der Mitunterredner Hypologus aufbietet, um die Problematik einer schlechten, weil sklavisch am Sichtbaren haftenden *imitatio* zu unterstreichen. So habe ein ungenannter Maler versucht, den gemeinsamen Sodalen Murius 'nach dem Leben zu zeichnen' („effingendum ad vivam formam“); da es ihm jedoch nicht gelungen sei, dessen wahre Form zu erfassen („cumque veram hominis formam reddere non posset“), habe er sich schließlich darauf verlegt, bemerkenswerte Details an seinem Körper und seiner Kleidung zu zeichnen.⁶¹ Im Laufe der Sitzungen verändert sich freilich das äußere Erscheinungsbild ständig. Die Jahreszeiten fordern wechselnde Kleidung, das Äußere des Darzustellenden ist durch Verletzungen, Krankheiten, Frisuren und Befindlichkeiten einem kontinuierlichen Wandel ausgesetzt. Immer wieder jedoch versucht der Maler, allein das wechselnde Erscheinungsbild wiederzugeben. Die Vergeblichkeit dieses Unterfangens, so die Pointe, entspreche dem sklavischen Nachahmer Ciceros, der kaum entfernt sein Modell erreicht. Doch selbst wenn es gelänge, wie ein *absolutus pictor* alles ciceronianisch auszudrücken, so fehlten noch immer das geistige und kreative Potential Ciceros: „ubi mens illa spirans etiamnum in scriptis, ubi genius ille peculiarem et arcanam afferens energiam?“.⁶² Der vergebliche Versuch, der *imago* Ciceros nachzujagen,⁶³ entspricht dem Tun des zuvor ironisierten Porträtmalers, der es im Sinne eines bekannten *Adagium* nicht versteht, 'die Hand von der Tafel zu nehmen'.⁶⁴

Erasmus spielt in solchen und ähnlichen Wendungen mit der Polyvalenz des Begriffs *imago*, der zugleich Abbild ("Kopie") wie konkretes Ergebnis

⁵⁹ So bewahren die ciceronianischen Wörter und Wendungen den 'Beigeschmack' der ursprünglich von ihnen bezeichneten Wirklichkeit, während die christlichen auch „nach Christus schmecken“. Erasmus (1995), 324: „oportebat enim omnem Christianorum orationem respicere Christum“.

⁶⁰ Erasmus (1995), 128: „Contemplare in picturis non admodum vetustis, fortassis ante annos sexaginta editis, cultum muliercularum aulicarum ac procerum, quo si quis nunc prodeat in publicum, futurum sit ut putribus malis a pueris ac morionibus lapidetur“. Eine vergleichbare Reflexion findet sich auch in *De civilitate morum puerilium* (Erasmus [1999], 32): „Picturae quidem veteres nobis loquuntur olim singularis cuiusdam modestiae fuisse semiclusis oculis obtuleri“.

⁶¹ Erasmus (1995), 110-115.

⁶² Ebd., 112-114.

⁶³ Ebd., 114.

(‘Bild’, ‘Porträt’) bezeichnet und damit eine Engführung von Porträt- und Nachahmungsdiskurs ermöglicht. Die Rede von der *imago Ciceronis* spitzt in satirischer Absicht die zeitgenössische Terminologie der *imitatio* zu, die Vorgang wie Produkt der Nachahmung wertneutral als *imago* kennzeichnet.⁶⁵ So betont Melanchthon, Vergil habe sich „ganz nach dem Bild (bzw. als Abbild Homers) geformt“⁶⁶, während Bartolomeo Ricci fordert, man müsse naturwissenschaftliche Themen nach dem ‘Bild’ des Lukrez (bzw. seines Lehrgedichts *De rerum natura*) gestalten.⁶⁷ Dieses ‘Abbild’-Verhältnis ist dabei keineswegs negativ gewertet, schließt es doch stets Möglichkeit und Notwendigkeit von Abweichung ein: „*imitationem nihil esse aliud nisi imaginem ad quam stylum quis orationemque conformet. Atqui in imagine quaedam similia, dissimilia quaedam sunt; nulla sunt eadem*“.⁶⁸ Der Text (bzw. sein Stil) wird zum körperlichen Stellvertreter, zur beseelten *imago* eines Autor-Ichs, das ohne ihn gar nicht da wäre.⁶⁹ Die Autoritäten des Stils erweisen sich als Autoren mit personalen Zügen, deren Texte nunmehr von Autoren- wie Lebensbildern, d.h. Viten eingeleitet werden. Die neue, fast physische Nähe dieser Autoren-*imagines* ist jedoch nicht unproblematisch, weckt sie doch ein Gefühl der Unterlegenheit und der „Einflußangst“, dem Selbstausdruck und individuelle Stilkonturen abhelfen sollen. Nachahmungsgebot und Stilindividualität sind polar und komplementär aufeinander bezogen.⁷⁰

Vermittelt durch die Polyvalenz des Begriffs *imago* kehren im *Ciceronianus* nahezu alle Topoi des Dürer-Enkomiums wieder, jetzt freilich, ohne daß Erasmus sie noch in irgendeinem lebenden Maler verwirklicht sähe. So wirkt der Maleridiskurs des *Ciceronianus* wie eine Palinodie des Dürerlobs,

⁶⁴ Adag. Nr. 219; Erasmus (1993b), 334: „*Allusum autem apparet ad Apellis nobilissimi pictoris dictum. Quia cum Protogenis opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur, ait omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum ille de tabula nesciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam*“. Vgl. Anm. 25. Solch übertriebene Sorgfalt (*nimia diligentia*), wie sie in *De pronuntiatione* gegen Apelles gewendet war, wird Dürer von Joachim Camerarius gerade attestiert. Rupprich (1956), 310: „*Erat autem si quid omnium in illo viro quod vitii simile videretur, unica infinita diligentia, et in se quoque inquisitrix saepe parum aequa*“.

⁶⁵ *Imitatio* und *imago* hängen schon etymologisch eng zusammen. Lange (1968), 29 Anm. 53.

⁶⁶ Melanchthon (1846), 497: „*serviendum est enim temporibus ac locis, quemadmodum Virgilius, etsi ad imaginem Homeri se totum composuit*“.

⁶⁷ Ricci (1970), 448: „*iam vero a Lucretio, si qui aut de anima aut de rebus coelestibus ac naturalibus aliquid versibus agendum esse constituit, imaginem eam sumere licebit. Ut nuper Aonius tribus de anima libris optime perfectasse iudicatur, qui totum eius numerum ita effinxit ut mihi pene Lucretium alterum, cum eum legere videar*“. Der spanische Humanist Sebastian Fox Morcillo fordert in seinem Nachahmungstraktat, „*ut ad Ciceronis eiusve quem imitentur omnia effigiem conformet*“. (Fox Morcillo [1994], 174). Nicht weniger verbreitet ist die Metapher der ‘Stilphysiognomie’. Vgl. Vives (1990), 458: „*similior patri filius, qui mores reddit, quam qui lineamenta oris*“. Fox Morcillo (1994), 147: Stile seien verschieden, „*tanquam hominum vultus inter se differunt*“.

⁶⁸ Calcagnini (1970), 215 f.

⁶⁹ Diese Gleichsetzung von Text (bzw. Stil) und Porträt beruht auf einer Metonymie vom Typ *Virgilium lego* (statt: *Virgiliū librum lego*), die erst in der frühen Neuzeit rhetorisch-medialogischen Nachdruck gewinnt. Der Effekt tritt für die Ursache ein, eine Variation der „Person-Sache-Beziehung“. Lausberg (1990), 292 § 565. Der *locus classicus* findet sich bei Quintilian, *Institutio oratoria* 8, 6, 26: „*dicimus et carmina Vergilii, Vergilium*“. Quintilianus 1995, 228.

⁷⁰ Robert (2003).

das im selben bei Froben gedruckten Band erscheint. Was Erasmus Dürer in *De pronuntiatione* noch zugeschrieben hatte, scheint nun als Ideal einer echten Porträtmalerei in weite Ferne gerückt. Diese hätte, wie eine recht verstandene rhetorische *imitatio*, zuerst Abbild der bleibenden, weil immateriellen Identität und Individualität des Dargestellten zu sein. Noch in der *imitatio*-Skepsis schwingt auf diese Weise die Enttäuschung über die Dürersche *imago* und ihre fehlende *similitudo* gegenüber der ‘wahren’ *effigies Erasmi* mit. Diese Abweichung hatte Erasmus in dem eingangs zitierten Brief an Pirckheimer dem Umstand angelastet, daß er selbst seit der fünf Jahre zurückliegenden Begegnung mit Dürer ‘ein anderer geworden war’. Hypologus’ Anekdote des Sodalen Murius steht, dieser Schluß liegt nahe, für Erasmus’ eigenes Unbehagen gegenüber dem Dürerschen Porträt. Noch deutlicher formuliert: Dieser Murius ist niemand anders als Erasmus selbst. So scheint der Malerei-Diskurs des *Ciceronianus* bei aller Topik im einzelnen wieder ganz aus einer aktuellen Bilderfahrung und -enttäuschung gesprochen. Konzeptionell freilich liegt ihr eine fundamentale Abbildskepsis zugrunde, die ihre Bezugspunkte nicht nur in der platonischen Mimesiskritik⁷¹, sondern auch im christlichen Konzept der *abundantia cordis* findet.⁷² Der lebendige Strom des Herzens wird dem toten Abbild einer durch *imitatio* gefertigten Schrift bzw. Ab-Schrift entgegenstellt. Das Bild im Text bzw. das Bild des Textes ist das Bild des ‘inneren Menschen’: „*nec oratio tua cento quispiam videatur aut opus musaicum, sed spirans imago tui pectoris aut amnis e fonte cordis tui promanans*“.⁷³

Auch die aus der literarischen Ekphrasis – wie aus dem Dürer-Enkomion – vertraute Assoziation von Lebendigkeit und Stimme gewinnt im *Ciceronianus* entschieden aktuelle Bedeutung und kommunikative Relevanz. Denn Stummheit wird in der auf das gesprochene Wort gründenden Kolloquialkultur zum entscheidenden Manko, das den Menschen seiner – auf Sprachlichkeit und Stimme gründenden – Natur und Bestimmung beraubt. Fixiert auf das geschriebene Wort seines Idols wird der Ciceronianer Nosoponus zur *mortua imago* und zum *mutum simulacrum*.⁷⁴ Diese Mortifizierung unterlegt der Dichotomie von *loquens pictura* und *tacitum poema* einen sozialen Bezug. Nosoponus zieht sich willentlich aus der Sprachgemeinschaft in sein ‘inneres Museum’⁷⁵ zurück, um nicht in ein spontanes Gespräch unter So-

⁷¹ Schmitt (2001). Schon Platon hatte freilich der unzureichenden ‘einfachen Nachahmung’ als Ideal die Mimesis von Charakteren und seelischen Zuständen entgegengesetzt. Nur der bloß mimetische Maler, „der glaubt, sich nicht um das kümmern zu müssen, was eine Sache ist, d.h. was ihre spezifische Leistung ausmacht“, produziert in seinen Abbildungen ein ‘drittes nach der Wahrheit’. Schmitt (2001), 40.

⁷² Nach Mt 12, 23; Luk 6, 45. Zu Fortdauer und Umbau des Topos Geitner (1992), 168–208.

⁷³ Erasmus (1995), 334.

⁷⁴ Der Vergleich mit der Statue schon in *De pronuntiatione* (Erasmus [1973], 14): „*at forma non facit hominem, quam habemus communem cum statu. Animo sumus vel homines vel bestiae*“.

⁷⁵ Ebd., 30: „*habeo museum in intimis aedibus, densis parietibus, geminis et foribus et fenestris, rimis omnibus gypso piceque diligenter obturatis, ut vix interdum lux aut sonitus ullus possit irrumperere*“.

dalen verwickelt zu werden.⁷⁶ Eine solche paramonastische Existenz widerspricht jedoch zutiefst Erasmus' Ideal einer auf mündliche Interaktion gründenden Sodalitätskultur, deren literarisches Medium und Äquivalent der Dialog, vor allem aber der Brief als 'Spiegel der Seele' ist.⁷⁷ So wirken im *Ciceronianus* verschiedene Problemkreise und Diskurse ineinander: Nachahmungskontroverse, Brief- und Stiltheorie, *Paragone*, Worttheologie und Verhaltensformung, wie sie Erasmus in seinem wirkmächtigen Lehrkompendium *De civilitate morum puerilium* formuliert. Sie alle haben ihr verbindendes Moment in einer epochalen Krise des Zeichens und des Repräsentierens, die auf Bild- und Wortkunst gleichermaßen ausstrahlt. Dieser Krise setzt Erasmus sein Transparenzideal entgegen: Wie das graphische Porträt in seinen *lineae nigrae* die *lineamenta* des wahren, d.h. inneren Menschen erfassen soll, so wird in der idealen (und d.h. gesprochenen) Rede das *verbum* auf die von ihm bezeichnete *res* ohne Brechung transparent. Das Wort 'spiegelt' Identität und Individualität des Sprechenden bzw. Schreibenden, der sich in den Stilzügen äußert bzw. ent-äußert. Wird diese Transparenz aufgekündigt, trübt sich unweigerlich die sprachliche *imago*: Das Wort wird zum Zerrspiegel, Sprechen zur Hypokrisie, die Person erstarbt zur *persona*.

Bibliographie

Quellen:

- Allen, Percy S. (Hrsg.): *Opus epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami*, 12 Bde. Oxford 1906-1958, Bd. 4 (1932), Bd. 6 (1936), Bd. 7 (1928).
- Calcagnini, Celio (1970): „*Ad Cynthum Baptistam Gyraldum Physicum Coelii Calcagnini super imitatione commentatio*“, in: Weinberg (1970-74), Bd. 1, 206-220.
- Cusanus, Nicolaus (1983): *Nicolai de Cusa opera omnia: iussu et auctoritate Academiae Litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita*, 20 Bde. Leipzig (zuerst) 1932-1937, Bd. 5: *Idiota de sapientia. Idiota de mente. Idiota de statiis experimentis*. Hrsg. von Renata Steiger.
- Erasmus von Rotterdam (1973): *Opera omnia*, Bd. I, 4: *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*, hrsg. von Maria Cytowska. Amsterdam, 1-103.
- Erasmus von Rotterdam (1993): *Opera omnia*, Bd. II, 1: *Adagiorum chilius prima*, hrsg. von van Pollvan de Lisdonk, M. L./Mann Phillips, M./Robinson, Chr. North-Holland u.a.
- Erasmus von Rotterdam (1995): „*Dialogus cui titulus Ciceronianus sive de optimo dicendi genere. Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog*“, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr, in: Erasmus von Rotterdam: *Ausgewählte Schriften*, 8 Bde. Lateinisch und deutsch, hrsg. von Werner Welzig. Sonderausgabe. Darmstadt, Bd. 7, 1-355.
- Erasmus von Rotterdam (1999): *La civilté puerile d'Érasme de Rotterdam. Petit manuel de savoir-vivre*, hrsg. von Franz Bierlaire. Bruxelles (= Notulae Erasmaniae, 3).
- Fox Morcillo, Sebastián (1994): „*De imitatione* [1554]“, in: Pineda, Victoria: *La imitación como arte literario en el siglo XVI español (con una edición y traducción del diálogo De imitatione de Sebastián Fox Morcillo)*. Sevilla, 131-176.

⁷⁶ Erasmus (1995), 42: „*prima cautio est, ne cui loquar Latine, quod queam effigere*“.

⁷⁷ Müller (1980).

- Martial, M. Valerius (³1982): *Epigrammaton libri*, hrsg. von Iacobus Bobrowski. Leipzig (= Bibliotheca scriptorum graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Melanchthon, Philipp (1846): „*Elementa rhetorices*“, in: *Philippi Melanchthonis Opera quae supersunt omnia*, hrsg. von Carolus Gottlieb Bretschneider. Halis Saxonum (= Corpus Reformatorum, 13), Bd. 13, 412-506.
- Plinius Secundus, Caius (1978): *Naturkunde*. Lat.-dt. Buch XXXV, hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. München.
- Plotinus (1978): *Opera*, hrsg. von Paul Henry/Hans-Rudolf Schwyzer, Bd. 1. Oxford (zuerst 1964).
- Quintilianus, Marcus Fabius (1995): *Institutionis oratoriae libri XII. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. von Helmut Rahn, 2 Bde. Darmstadt.
- Ricci, Bartolomeo (1970): „*De imitatione. Liber primus [1541]*“, in: Weinberg (1970-74), Bd. 1, S. 415-449.
- Seneca, L. Annaeus (1964): *Philosophische Schriften*, Bd. 4: *An Lucilius. Briefe 80-124 [125]*, Lat. Text von François Préchac, hrsg. von Manfred Rosenbach. Darmstadt.
- Vasari, Giorgio (1906): *Le opere di Giorgio Vasari*, Bd. 1: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, hrsg. v. Gaetano Milanesi. Florenz 1906.
- Vives, Juan Luis (1990): *Über die Gründe des Verfalls der Künste*, hrsg., kommentiert u. eingeleitet sowie mit Vives' Leben, Bibliographie u. Personenregister vers. von Emilio Hidalgo-Sema, übers. von Wilhelm Sendner. München (= Humanistische Bibliothek, II, 28).
- Weinberg, Bernhard (Hrsg.) (1970-74): *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 Bde. Bari (= Scrittori d'Italia, 247).

Forschungsliteratur:

- Bätschmann, Oskar/Griener, Pascal (1994): „Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 626-650.
- Belting, Hans (²1993): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München.
- Cave, Terence (1979): *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*. Oxford.
- Daut, Raimund (1975): *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer*. Heidelberg.
- Geitner, Ursula (1992): *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen (= Communicatio, 1).
- Hayum, Andrée (1985): „Dürer's Portrait of Erasmus and the Ars Typographorum“, in: *Renaissance Quarterly* 38, 650-687.
- Jedin, Hubert (1935): „Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung“, in: *Theologische Quartalschrift* 116, 143-188 und 404-429.
- Kaminski, Nicola (1998): „Imitatio“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 4, 235-285.
- Kaminski, Nicola (2000): „Initio Davum agam' oder die folgenreiche Verwechslung von simulatio und dissimulatio. Inszenierung humanistischer imitatio-Doktrin im 'Ciceronianus' des Erasmus von Rotterdam“, in: Laufhütte, Hartmut (Hrsg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Teil I. Wiesbaden (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 35), 309-320.
- Kemp, Wolfgang (1976): „'Ogni dipintore dipinge se': A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?“, in: Clough, Cecil H. (Hrsg.): *Cultural Aspects of The Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*. New York, 311-323.
- Lange, Klaus-Peter (1968): *Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesauros und Pellegrinis Lehre von der 'acutezza' oder von der Macht der Sprache*. München (= Humanistische Bibliothek, Reihe 1, Bd. 4).
- Lausberg, Heinrich (³1990): *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart.
- Lüdecke, Heinz (Hrsg.) (1953): *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten*. Berlin.
- Ludwig, Walther (1998): „Das bessere Bildnis des Gelehrten“, in: *Philologus* 142, 123-161.
- Ludwig, Walther (2003): „Ein Porträt des Erasmus“, in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* N.F. 27, 161-177.
- Luh, Peter (2001): *Kaiser Maximilian gewidmet. Die unvollendete Werkausgabe des Conrad Celtis und ihre*

- Holzschmitte. Frankfurt/Main u.a. 2001 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, 377).
- Müller, Jan-Dirk (1999): „Warum Cicero? Erasmus' *Ciceronianus* und das Problem der Autorität“, in: *Scientia Poetica* 3, 20-46.
- Müller, Jürgen (1996): „Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten. Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle“, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 50, 179-211.
- Müller, Wolfgang (1980): „Der Brief als Spiegel der Seele. Zur Geschichte eines Topos der Epistolartheorie von der Antike bis zu Samuel Richardson“, in: *Antike und Abendland* 26, 138-157.
- Paas, John Roger (1988): *Effigies et Poesis. An Illustrated Catalogue of Printed Portraits with Laudatory Verses by German Baroque Poets*. 2 Bde. Wiesbaden.
- Panofsky, Erwin (1951): „Nebulae in Pariete. Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14, 34-41.
- Panofsky, Erwin (1969): „Erasmus and the Visual Arts“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 200-227.
- Panofsky, Erwin (1985): *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin (zuerst 1924).
- Preimesberger, Rudolf (2003a): „Caius Plinius Secundus d. A.: Imago, diskret, indiskret und diskret“, in: ders./Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hrsg.): *Porträt* (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2), 134-144.
- Preimesberger (2003b): „Albrecht Dürer: Das Dilemma des Porträts, epigrammatisch (1526)“, in: ders./Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hrsg.): *Porträt*. Darmstadt (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2), 220-227.
- Preimesberger, Rudolf (2003c): „Albrecht Dürer: Imago und effigies (1526)“, in: ders./Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hrsg.): *Porträt*. Darmstadt (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2), 228-237.
- Robert, Jörg (2003a): „Einflussangst. Autor – Autorität – Pluralisierung in der frühneuzeitlichen *imitatio*-Debatte am Beispiel von Erasmus' *Ciceronianus*“. In: Oesterreicher, Wulf/Regn, Gerhard/Schulze, Winfried (Hrsg.): *Autorität der Form – Autorisierungen – institutionelle Autoritäten*. Münster/Hamburg/London, (= P & A, 1), 141-157.
- Robert, Jörg (2003b): *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*. Tübingen (= Frühe Neuzeit, 76).
- Rupprich, Hans (1956): *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, Bd. 1. Berlin.
- Schmitt, Arbogast (2001): „Der Philosoph als Maler – der Maler als Philosoph. Zur Relevanz der platonischen Kunsttheorie“, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Homo Pictor*. Leipzig (= Colloquium Rauricum, 7), 32-54.
- Schuster, Peter-Klaus (1983): „Individuelle Ewigkeit: Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit“, in: Buck, August (Hrsg.): *Biographie und Autobiographie in der Renaissance. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 1. bis 3. November 1982*. Wiesbaden (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 4), 121-159.
- Smolderen, L. (1969): „Quentin Metsys Médailleur d'Érasme“, in: *Scrinium Erasmianum*, Bd. 2. Leiden, 513-525.
- Willems, Gottfried (1989): *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen (= Studien zur deutschen Literatur, 103).
- Wuttke, Dieter (1967): „Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30, 321-325.

Individualität versus Formel. Zur Bedeutung der Physiognomik in den graphischen Porträts Albrecht Dürers

Sabine Fastert

1. Vorbemerkungen zum graphischen Porträt

Das graphische Porträt ist innerhalb der historischen Entwicklung nicht nur die jüngste Form dieser Gattung, sondern zugleich die 'abstrakteste'. Es besitzt nur das Mittel der Linie und muß sich deren technischen Notwendigkeiten beugen. Zudem wird es immer nach einer Vorlage geschaffen, die Gemälde, Zeichnung oder bereits ein graphisches Werk sein kann. Damit ist das graphische Porträt am entferntesten vom Naturvorbild anzusiedeln. Hans Robert Jauss hatte in seiner Würdigung der wegweisenden Untersuchung *Bildnis und Individuum* von Gottfried Böhm bereits 1988 angeregt, das Porträt nicht länger in der zweistelligen Relation von Bild und Betrachter, sondern in der dreistelligen Relation von Künstler – *persona* (Modell) – Betrachter zu untersuchen.¹ Richard Brilliant forderte 1991 sogar die Berücksichtigung einer vierstelligen Relation: Porträtiert – Sicht des Künstlers auf ihn – das Porträt (als Kunstwerk) – der Blick des Betrachters auf das Kunstwerk.² Gerade für die Graphik sind diese Ansätze fruchtbar, denn hier stellt sich das Verhältnis Künstler – Modell anders dar als in der Malerei. Erstellt ein Graphiker ein Porträt als Ableitung eines anderen Bildnisses, bringt er in seinem Werk die Vorlage mit seiner eigenen Vorstellung in

¹ Vgl. Jauss (1988), 599-605.

² Vgl. Brilliant (1991), 7 f. Brilliant weist in seiner Untersuchung auf die wegweisenden Arbeiten Gombrichs hin: „the correct portrait [...] is an end-product on an long road through schema and correction“ (vgl. Gombrich [1960], 90). Nach Gombrich erleichtern Schemata die Ordnung der Gesichter, sowohl Maler als auch Betrachter können die Person in allgemeine Kategorien einordnen. Ein mögliches Schema wäre dabei für Gombrich und Brilliant die Physiognomie.