

Dürers Selbstbildnis von 1500.  
Eine Interpretation

Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der  
Magisterprüfung der Philosophischen Fakultät  
der Universität zu Köln

vorgelegt von:

Ioana Manuela Herbert

Köln

2.03.1998

Gutachter: Prof. Dr. Joachim Gaus

# Inhaltsverzeichnis

<b>A.</b>	<b>Vorwort</b>	1
<b>B.</b>	<b>Einleitung</b>	3
I.	Das Thema	3
1.	Die Problematik des Selbstbildnisses Dürers von 1500	3
2.	Der Arbeitsvorgang	3
II.	Die Gliederung der Arbeit	6
III.	Die Auswertung der Sekundärliteratur	7
1.	Die Literaturübersicht	7
2.	Die christomorphe Interpretationstheorie	9
	2.1. Die Theorie von D. Wuttke	11
	2.2. Das Buch von J.L. Koerner	13
3.	Die Kritik	14
<b>C.</b>	<b>Hauptteil</b>	16
I.	Die Voraussetzungen	16
1.	Die Sicherung des Gegenstands	16
2.	Eine notwendige Konstruktion	18
II.	Die Hypothese	19
III.	Die Beweisführung	20
1.	Die Bildbeschreibung und -analyse	20
1.1.	Die Beschreibung	20
	a. Das Bild	20
	b. Die Schrift	23
1.2.	Die Analyse	25
1.3.	Erste Schlußfolgerung	28
2.	Der Text- und Bildvergleich	29
2.1.	Der Vergleich mit dem " <i>Organon</i> " von Aristoteles	29
	α. Die " <i>Kategorien</i> "	29
	β. Die " <i>Lehre vom Satz</i> "	42
	γ. Die " <i>Topik</i> "	46
2.2.	Der Bildvergleich	40
	a. " <i>Der kranke Dürer</i> "	40

b. Die Selbstdarstellung auf dem Landauer Altar	41
2.3. Zweite Schlußfolgerung	49
3. Ein materieller Beweis	52
<b>D. Schluß</b>	54
<b>E. Nachwort</b>	59
 Bibliographie	

## A. Vorwort

Vorliegende Arbeit ist das Ergebnis meines kunsthistorischen Studiums an der Kunstakademie in Bukarest und der Universität zu Köln.

Sie ist thematisch in der Folge zweier Referate zu sehen, die ich im Kunsthistorischen Seminar in Köln hielt. Im Sommersemester 1993 referierte ich im Rahmen des von Prof. Dr. G. Zick und Prof. Dr. G. Irscher geleiteten Proseminars *“Plastik des Manierismus und Frühbarock in Mitteleuropa”* über *“Adrian de Fries: Der ‘Christus im Elend’ und die Dürer Nachwirkung in der Plastik um 1600”*. Im Sommersemester 1996 trug ich im Hauptseminar *“Formen und Funktionen des Bildnisses”*, unter der Leitung von Prof. Dr. J. Gaus, die Arbeit *“Ikone und Bildnis. Versuch einer Grenzbestimmung”* vor. Die damaligen Überlegungen zum Künstler Albrecht Dürer (1471-1528) und zur Entwicklung der frühneuzeitlichen Tafelmalerei spielten bei der Themenwahl im Vorfeld der vorliegenden Untersuchung eine besondere Rolle.

Methodisch ist diese Arbeit Resultat der wiederholten Auseinandersetzung mit der Sprache, die als Arbeitsinstrument des Kunsthistorikers die Möglichkeit bietet, Form und Inhalt von Kunstwerken zu beschreiben und zum Ausdruck zu bringen. Ausgangspunkt bildeten vorwiegend semiotische und rezeptionsästhetische Fragen, bei deren Lösung der sozialgeschichtliche und kulturelle Kontext berücksichtigt wurde.<sup>1</sup> Ein hermeneutischer Vorgang, ein problembezogener Wortschatz und ein sachlicher Stil schienen der potentiellen inhaltlichen Vielfalt und der Klarheit des Kunstwerks gerechter zu werden als ein einziger Ansatz, eine strenge Methode und ein von vornherein beschränktes Fachvokabular. Insofern ist der Diskurs interdisziplinär und Ergebnis dessen, was sich - meiner Ansicht nach - über Dürers Selbstbildnis von 1500 sagen läßt, nachdem es von später entstandenen Legenden befreit und den teilweise ideologisch geprägten Sicht- und Denkschemata dieses Jahrhunderts entzogen wurde. Er entstand in der kritischen Auseinandersetzung mit der bisherigen Fachliteratur und ist schließlich der Versuch, das Gemälde aus der künstlichen Isoliertheit eines Ausnahmefalls der Kunstgeschichte zu lösen und es in ein plausibles Verhältnis zum Werk, zur Biographie und zum kulturellen Umfeld des Künstlers zu stellen.

---

<sup>1</sup> Einige dieser Fragen waren: Welche Worte entsprechen den Bildzeichen oder inwiefern ist das, was sichtbar gemacht wurde, auch benennbar? Wie setzte der Künstler Oberbegriffe um und für welche Inhalte stehen sie? Was ist das Individuelle am malerischen Diskurs und das Besondere am Kunstwerk? Nicht das, was ich über Albrecht Dürer und sein Selbstporträt von 1500 gelesen habe und zu wissen meine, war mir wichtig, sondern die Frage, was der Künstler damals mitzuteilen versuchte, stand im Vordergrund.

## B. Einleitung

### I. Das Thema<sup>2</sup>

#### 1. Die Problematik des Selbstbildnisses Dürers von 1500

Albrecht Dürers Selbstbildnis aus dem Jahr 1500 zählt zu den bekanntesten Werken des Malers und der Geschichte der Kunst überhaupt. Zugleich genießt das Bild, dessen Titel - *“Selbstbildnis im Pelzrock”* - eine museologische Verlegenheitslösung verrät, eine zwiespältige Popularität. Trotz unzähliger Reproduktionen und der Vervielfältigung des Bildes zu Werbezwecken auf Plakaten oder Tüten der Münchner Alten Pinakothek, ist Dürers Selbstporträt kein populäres Kunstwerk, sondern eher eines für Kenner des Meisters oder des Metiers. In dieser Hinsicht läßt es sich mit Jan Vermeers Gemälde aus dem Wiener Kunsthistorischen Museum vergleichen, dessen doppelte Bezeichnung, *“Allegorie der Malerei”* und *“Das Atelier des Malers”*,<sup>3</sup> die Problematik solcher Bilder widerspiegelt. Sie vermitteln in konkreten Formen, die sprachlich umgesetzt werden können, abstrakte Inhalte, deren Kenntnis ehemals vorausgesetzt wurde. Die Aktualität des Selbstbildnisses von Albrecht Dürer ist insofern nicht nur eine Frage des Wissensstands sondern auch eine des Sprachvermögens.

#### 2. Der Arbeitsvorgang

Unter Berücksichtigung des sozial-kulturellen und des geistesgeschichtlichen Kontextes wurden primär Fragen nach der Funktion der Bildtafel von 1500 und nach einer möglichen Textvorlage für die Selbstdarstellung Dürers gestellt. Bei der näheren Bestimmung der privaten Rolle des Gemäldes zu Lebzeiten des Malers wurden zunächst theoretisch die potentiellen persönlichen von den intellektuellen Gehalten der Bildaussage getrennt und vorwiegend nach den letzteren gefragt.

Das Bildnis wurde beschrieben und analysiert, indem die Betrachtungsweise und die Wortwahl der akribischen Ausführung und den erkannten Bildzeichen des malerischen Diskurses angepaßt wurden.<sup>4</sup> Aufgrund des erzielten, nunmehr sprachlichen Diskurses wurde nach Textvorlagen für das

2 Der Themenwahl sind Gespräche zur byzantinischen Ikone und zur Funktion der abendländischen Tafelmalerei der Frühneuzeit vorausgegangen, die ich an der Universität zu Köln mit Prof. Dr. P. Schreiner und Prof. Dr. J. Gaus führte. Entscheidend war 1997 der Besuch der Münchner Neuen Pinakothek, in der zur Zeit (und bis zum Abschluß der Umbauarbeiten an der Alten Pinakothek, voraussichtlich Mai 1998) Dürers *“Selbstbildnis im Pelzrock”* der Öffentlichkeit zugänglich ist. Die großzügige Formulierung des Themas, die ich Prof. Dr. J. Gaus verdanke, war erste Voraussetzung für die Entwicklung eigener Gedanken zu diesem Bild.

3 Jan Vermeer; *“Allegorie der Malerei”* (*“Das Atelier des Malers”*), um 1665, Öl auf Leinwand, 120x100 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum. (Vgl. Abb. in: Lexikon d. Kunst. Erlangen 1994, Bd. 12, S. 140.)

4 Durch Kursivschrift wurden in der vorliegenden Bildbeschreibung diejenigen Ausdrücke hervorgehoben,

Gemälde von 1500 gesucht.<sup>5</sup>

Parallel dazu wurde ein formaler Vergleich der Selbstbildnisse Dürers vorgenommen und es wurde festgestellt, daß der Maler in einigen Fällen Selbstzitate verwendet hat. Bei der Auswertung der Sekundärliteratur zu anderen Selbstdarstellungen Dürers wurde auch der Beitrag von F. Thürlemann<sup>6</sup> zum Allerheiligenbild<sup>7</sup> von 1511 berücksichtigt. Das von Thürlemann am Ende seiner Untersuchung angeführte Zitat aus dem aristotelischen Traktat *“Peri chromatōn”* wies sprachliche Übereinstimmungen mit dem bereits beschriebenen Bildnis Dürers aus dem Jahr 1500 auf. Bei der Suche nach einer vollständigen deutschen Übersetzung des genannten Textes<sup>8</sup> wurden andere Werke von Aristoteles (384-322 v. Chr.) herangezogen und zahlreiche, wörtliche und inhaltliche Analogien zwischen den philosophischen Schriften und dem Selbstbildnis Dürers festgestellt.

Nach der systematischen Gegenüberstellung der Bildtafel von 1500 und eines Teils der Texte von Aristoteles wurde die Schlußfolgerung gezogen, daß Albrecht Dürer das Gemälde als Pendant zum Gesamtwerk des griechischen Philosophen entworfen hat. Die Untersuchung ergab, daß das Bild eine Interpretation der aristotelischen Philosophie enthält, die die eigenen Überlegungen des Malers, aber auch die Aristoteles-Rezeption um 1500 widerspiegelt.

Infolgedessen wurde die Hypothese aufgestellt, daß Dürers Selbstbildnis Gegenstand gelehrter Konversation im Nürnberger Humanistenkreis der damaligen Zeit gewesen ist, und es wurde nach materiellen Beweisen gesucht. Der älteren Kunsthistoriographie wurden hierbei entscheidende Hinweise entnommen, so daß die eigenen Erkenntnisse historisch untermauert werden konnten.

Ergebnis der Untersuchung war, daß Dürers Selbstporträt von 1500 ein anspruchsvolles aber nicht kryptisches Bild ist, und daß die Auseinandersetzung mit diesem Gemälde ein aktuelles Thema der Kunstgeschichte sein kann. Die Untersuchung hat ebenfalls gezeigt, daß eine selten angewandte Methode - die der Objektivierung der eigenen Sprache und deren Anpassung an das zu besprechende Kunstwerk - sowie ein logischer Diskurs Entdeckungen mit weitreichenden Konsequenzen für die Kunstwissenschaft herbeiführen können.

---

die sich m.E. mit den bildlichen Zeichen decken.

5 Hierbei wurde einigen Hinweisen aus der Sekundärliteratur nachgegangen. Es wurden zunächst die Schriften *“De visione Dei”* von Nicolaus Cusanus (1400/01-1464) und *“Bekennnisse”* von Aurelius Augustinus (354-430) mit Dürers Selbstbildnis von 1500 konfrontiert.

6 Thürlemann, Felix: Dürers Farbsyntax im Text und im Bild. Eine vergleichende Analyse der Notiz *“Von Farben”* und des Allerheiligenbildes. In: Harms, Wolfgang (Hrsg.): *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart 1990, S. 66-78.

7 *“Anbetung der Dreifaltigkeit durch die Civitas Dei”* (A118), 1511, Lindenholz, 135x123,4 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum. (Vgl. Anzelewsky, Fedja: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*. 2 Bde. Berlin <sup>2</sup>1991, Bd. II, Taf. 122, 123 u. 130.)

8 Es stellte sich heraus, daß das Traktat heute nicht mehr Aristoteles zugeschrieben wird. Meines Wissens liegt es in deutscher Übersetzung nicht vor.

## **II. Die Gliederung der Arbeit**

Die Gliederung der Arbeit widerspiegelt den Arbeitsvorgang und entspricht dem üblichen Aufbau wissenschaftlicher Untersuchungen: Der Aufstellung der Hypothese folgt die Beweisführung mit der Bildbeschreibung und -analyse und dem Bild- und Textvergleich. Den Schluß bildet eine knappe Aufzählung der Ansätze zukünftiger Forschungsarbeit. Der als Hypothese formulierte Gedanke über den philosophischen Inhalt des Kunstwerks ist, wie bereits erwähnt, aus der Beschreibung des Bildes und der Parallele zum Text des Aristoteles hervorgegangen, wurde jedoch aus Gründen des besseren Verständnisses diesen vorangestellt. Der Auswertung der Sekundärliteratur wurde ein gesondertes Kapitel in der Einleitung vorliegender Arbeit eingeräumt.

### III. Die Auswertung der Sekundärliteratur

#### 1. Die Literaturübersicht

Unter den vorgegebenen zeitlichen Bedingungen war eine Auswahl der Spezialliteratur notwendig; sie wurde anhand der beiden mehr oder weniger vollständigen und aktuellen Verzeichnisse kunsthistorischer Interpretationstheorien von F. Anzelewsky und J. Bialostocki<sup>9</sup> getroffen. Die bibliographischen Angaben aus diesen Handbüchern wurden durch die Lektüre einiger Neuerscheinungen ergänzt.

Die Ausgangspunkte und Argumentationsgänge der beiden für die Forschung wichtigen Theorien von F. Winzinger<sup>10</sup> und D. Wuttke<sup>11</sup> wurden analysiert und teilweise abgelehnt. Dabei wurden als Vorgänger beziehungsweise als Vertreter dieser Forschungsrichtung das Buch von M. Thausing<sup>12</sup> und die neueren Untersuchungen von D. Hess<sup>13</sup> und J.L. Koerner<sup>14</sup> berücksichtigt. Trotz anschaulicher Beweisführung, gewaltiger Rhetorik und Materialfülle konnten diese Arbeiten den christomorphen Interpretationsgedanken nicht überzeugend vertreten. Im Gegenteil, sie vermittelten den Eindruck, die Fortsetzung einer aus dem vergangenen Jahrhundert überlieferten kunsthistorischen Fiktion zu sein, die zum Teil auf der Verwechslung der Person Albrecht Dürers mit der gleichnamigen literarischen Gestalt beruht.

Um die Mängel der Spezialliteratur aufzuheben, wurden Standardwerke der Dürer-Forschung herangezogen, vor allem *„Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers“* von E. Panofsky,<sup>15</sup> H. Wölfflins *„Die Kunst Albrecht Dürers“*<sup>16</sup> und das Buch von H. Rupprich *„Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien“*<sup>17</sup> Rupprichs Buch sowie eine neue, in der Nachfolge von J. Bialostocki verfaßte Dissertationsarbeit von G. Rohowski<sup>18</sup> halfen, in kürzester Zeit einen Einblick in den sozial-kulturellen Kontext des Künstlers zu bekommen. Aus der Perspektive Panofskys, der die intime Dimension des Kunstwerks betonte und den Gedanken der *„devotio moderna“* in den Vordergrund seiner Ausführung stellte, hat die christomorphe Theorie rückwirkend an Plausibilität gewonnen. Die Versäumnisse der Spezialforschung wurden jedoch angesichts der Beiträge von

---

9 Bialostocki, Jan: *Dürer and his Critics. 1500-1971. Chapters in the History of Ideas. Including a Collection of Texts.* Baden-Baden 1986.

10 Winzinger, Franz: *Albrecht Dürers Münchner Selbstbildnis.* In: *Zs. f. Kunstwiss.* VIII, 1954, S. 43-64.

11 Wuttke, Dieter: *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. Mit einem Briefwechsel zum Kunstverständnis.* Wiesbaden 1990.

12 Thausing, Moriz: *Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.* 2 Bde. Leipzig 1884.

13 Hess, Daniel: *Dürers Selbstbildnis von 1500 - „Alter Deus“ oder Neuer Apelles?* In: *Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg* 77, 1990, S. 63-90.

14 Koerner, Joseph Leo: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art.* Chicago/London 1993.

15 Panofsky, Erwin: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers.* München 1977 (ND).

16 Wölfflin, Heinrich: *Die Kunst Albrecht Dürers.* München 1971.

17 Rupprich, Hans: *Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien.* Wien 1930.

18 Rohowski, Gabriele: *Albrecht Dürer - „Almanis pictor clarissime terris“.* Zur Geschichte einer Künstlerlegende. Frankfurt a.M. 1994.

Wölfflin und Rupprich noch deutlicher. Es stellte sich heraus, daß die jüngste zusammenhängende Bildbeschreibung von Wölfflin verfaßt wurde - d.h. dem vertrauten formanalytischen Ansatz folgt und mehr als 90 Jahre zurückliegt<sup>19</sup> - und daß eine paläographische Untersuchung der Bildinschrift gänzlich fehlt. Außerdem erwies es sich als unbegründet, daß die Arbeit von H. Rupprich in den Hintergrund der modernen Forschungsarbeit geraten ist. Rupprichs Theorie von der engen Freundschaft zwischen dem Maler Albrecht Dürer und dem Humanisten Willibald Pirckheimer und ihrer Zusammenarbeit an dem Bildnis von 1500 ist, was den Schreibstil anbelangt, pathetisch und überholt. Sie stützt sich aber - inhaltlich betrachtet - auf historische Erkenntnisse und wurde bisher nicht widerlegt.

Wichtige Hinweise für die vorliegende Arbeit lieferte die Kunsttheorie. Viel methodisches und historisches Hintergrundwissen wurde den beiden Büchern *“Hören und Sehen. Schrift und Bild”* von H. Wenzel<sup>20</sup> und *“Bild und Kult”* von H. Belting<sup>21</sup> entnommen. Mit seiner philologischen Untersuchung *“Dürer’s Literal Presence in his Pictures”* hat Ph.P. Fehl<sup>22</sup> ein akkurates Bild humanistischer Intelligenz vermittelt und zum Verständnis literarischer Topoi über Albrecht Dürer entscheidend beigetragen. F. Thürlemanns Veröffentlichung *“Dürers Farbsyntax im Text und im Bild”* sei an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich erwähnt. Mittels einer strengen wissenschaftlichen Methode konnte Thürlemann aufschlußreiche Forschungsergebnisse vorlegen. Ihm kommt das Verdienst zu, Aristoteles in einen für die Kunsthistoriographie sinnvollen Zusammenhang mit dem Werk Dürers gebracht zu haben.

## 2. Die christomorphe Interpretationstheorie

Im Vordergrund der bisherigen kunsthistorischen Veröffentlichungen zur Selbstdarstellung Dürers von 1500 steht der christomorphe Gedanke. Weil er im Hauptteil dieser Arbeit nicht weiter verfolgt wird, jedoch seit mehr als hundert Jahren Grundgedanke der Spezialforschung ist und zu wortreichen Spekulationen veranlaßt hat, soll hier seine Entwicklung in der Kunstgeschichte umrissen werden.

Laut J. Bialostocki beruht die christomorphe Interpretationstheorie auf einer romantisch geprägten Wahrnehmungsverschiebung des vergangenen Jahrhunderts:

---

19 Vgl. Wölfflin 1971, S. 170-171.

20 Wenzel, Horst: Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.

21 Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.

22 Fehl, Philipp P.: Dürer’s Literal Presence in his Pictures: Reflections on his Signatures in the “Small Woodcut Passion”. In: Winner, Matthias (Hrsg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989. Weinheim 1992, S. 191-244.

*“It ist significant, however, that in no description of the Munich Self-Portrait this Christ-like character was ever stressed before the 19<sup>th</sup> century”*,

schrrieb der Autor und verwies auf das Jahr 1842 und auf eine Notiz von Jules Michelet zu diesem Bild.

*“The first to stress in writing the analogy with Christ’s features was Jules Michelet, who - after having seen the picture in Munich in 1842 - noted: <... Albrecht Dürer, by himself, seen frontally, the young Christ of art, a laborious, suffering, sublime workman>, and again: <He was not, as Michelangelo was, a titan of art, but he was a Christ; he had a passion for art...>.”<sup>23</sup>*

Prägend für die kunsthistorische Literatur war die um die Mitte des 19. Jahrhunderts von M. Thausing vollzogene Analogie zwischen dem Selbstbildnis Dürers und mittelalterlichen Christusdarstellungen.<sup>24</sup> Diese von Thausing stilvoll gezogene Parallele<sup>25</sup> wurde später als Hypothese aufgestellt und ursprünglich kunstpsychologisch untermauert. Als E. Panofsky den Gedanken aufnahm, wurde, wie bereits erwähnt, der geistesgeschichtliche Kontext berücksichtigt und nach der persönlichen Aussage des Malers in diesem Gemälde gefragt.<sup>26</sup> In diese Interpretationsrichtung geht der substantielle Beitrag von W. Beierwaltes aus dem Jahr 1988.<sup>27</sup> In einem *“Addendum”* zum Vortrag über Nicolaus von Cues zog der Autor eine Parallele zwischen der Schrift des Bischofs von Brixen *“De visione Dei”* und Dürers Selbstbildnis von 1500. Beierwaltes erörterte den theologischen Inhalt des Bildes und lieferte mit seinen Ausführungen ein plausibles Argument für die Hypothese, daß das Gemälde visuelle Umsetzung eines intimen Glaubensbekenntnisses Dürers sein könnte.

1954 entwickelte F. Winzinger die Theorie von dem unsichtbaren abstrakten Gerüst des Bildnisses von 1500 und verlagerte den Argumentationsgang des christomorphen Gedankens auf eine kunsttheoretische Ebene.<sup>28</sup> D.h., daß die vermutete, persönliche und eher verborgen zum Ausdruck gebrachte Analogie des Menschen Dürer zu Christus von Winzinger als bewußte und manifeste Auseinandersetzung des Malers mit der mittelalterlichen Tafelmalerei betrachtet und umgedeutet wurde.

Allerdings wurde diese Theorie auf einer unsicheren Ausgangsbasis aufgebaut. Es hätte entweder

---

23 Bialostocki 1986, S. 101.

24 Vgl. Thausing 1884, S. 106-109.

25 Thausing stellte sie nie als Hypothese auf. Geistreich schrieb er sogar: *“Das allgemein verbreitete Urtheil, daß er (Dürer) einen Christuskopf gehabt habe, beruht insofern auf ganz richtiger Beobachtung; nur ist es ein Hysteron proteron, dessen Fassung nach genauerer Schlussfolgerung dahin zu verkehren ist, daß eben unser modernes Christusbild die Züge Dürers trägt.”* (Vgl. Thausing 1884, S. 109.)

26 Vgl. Panofsky 1977, S. 57-58.

27 Beierwaltes, Werner: *Visio Facialis - Sehen ins Angesicht: zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus*; vorgetragen am 9. Januar 1987. *Addendum: Cusanus und Dürer*. München 1988, S. 1-56.

28 Winzinger legte den Augenabstand des Dargestellten als Teilmaß für eine Dreiteilung des Gesichtes fest und baute aus gleichschenkligen Dreieck, Quadrat und Kreis ein Konstruktionsschema auf. Er wies nach, daß dieses Schema ein *“altes Formgut”* war und bereits im Mittelalter abendländischen Christusdarstellungen zugrunde gelegt wurde. (Vgl. Winzinger 1954, S. 50-56.)

vorausgesetzt oder bewiesen werden müssen, daß Albrecht Dürer um 1500 in der Lage war, die Ikone als Bildgattung zu begreifen. Statt die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme zu überprüfen, begab sich die Kunsthistoriographie in ein rätselhaftes Abhängigkeitsverhältnis zu Winzingers Konstruktionsschema, führte einen zunehmend gegen die Logik gerichteten Diskurs und schrieb ihre eigene Geschichte.

Winzingers Methode hatte zwei Schwachpunkte, die von der Spezialforschung nachträglich zu Fehlern ausgebaut wurden: Das Schema war einerseits an die subjektive Wertvorstellung ihres Autors gekoppelt,<sup>29</sup> und gab andererseits eine formale Forschungsrichtung vor. Infolge dessen wurde die von Winzinger vertretene ideale Vorstellung von dem Künstler Albrecht Dürer beibehalten, durch den Rückgriff auf die humanistische Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts zusätzlich gesteigert und zugleich nach Verbindungen zur byzantinischen Ikonenmalerei gesucht.<sup>30</sup> Es wurde damit ein künstlicher Widerspruch produziert. Wieso - nach diesem Schema - der "gottgleiche" Künstler Albrecht Dürer in dem entscheidenden Fall seiner Selbstdarstellung jedoch eine wenig kreative und manieristische Kopiertätigkeit betrieben hat, blieb trotz der ideologisch geprägten Rhetorik eines D. Wuttke bis heute ungeklärt. Die Theorie dieses Autors und ein weiterer Beitrag von J.L. Koerner, mit dem die christomorphe Interpretationstheorie ihr vorläufiges Ende erreicht hat, sollen abschließend kurz vorgestellt und besprochen werden.

## 2.1. Die Theorie von D. Wuttke

1967 gab D. Wuttke die Entdeckung in der Kasseler Landesbibliothek einer Handschrift der "*Libri quinque epigrammatum*" des deutschen Humanisten Konrad Celtis (1459-1508) bekannt, die unter anderem fünf Lobgedichte auf den Nürnberger Maler enthält.<sup>31</sup> Der Germanist datierte die Epigramme um das Jahr 1500 und wies nach, daß Albrecht Dürer bereits zu diesem Zeitpunkt als "*alter Apelles*" und Besitzer einer "*docta manus*" Eingang in die Literatur seiner Zeit gefunden hatte.<sup>32</sup> Die Übereinstimmung des Entstehungszeitraums der Gedichte mit dem Datum des Dürer-Bildes veranlaßte den Autor zu einer im Kern zwar glaubwürdigen Hypothese - die des inhaltlichen und wörtlichen Zusammenhangs zwischen den zeitgenössischen lyrischen Schöpfungen und dem

29 Winzinger interpretierte Ungleichmäßigkeiten in der Darstellung als Abweichungen und glaubte die "*Überlegenheit des Meisters*" darin zu erkennen, das "*starre(n) Gerüst der Konstruktion*" variiert zu haben (S. 56). Er empfand die Verschiebung der Jahreszahl über dem Monogramm als "*unschön*" (S. 50) und es "*schien*" ihm lediglich, daß "*der weiße Hemdausschnitt etwas aus der Mitte gerückt*" sei. Er erwähnte auch eine "*fast unmerkliche Verschiebung der Augen und Nase*" (S. 56) und bezog sich damit gerade auf die Stelle, wo die Asymmetrie augenfällig ist. (Vgl. Winzinger 1954, S. 50ff.)

30 Ein gutes Beispiel dafür liefert der Aufsatz von D. Hess. Der Autor stellte 1990 Winzingers Schema in Frage, ersetzte es jedoch durch ein neues (das aus drei konzentrischen Kreisen bestand und für das die Nasenlänge als Modulussdiente) und suchte nach Analogien zur Ikone. (Vgl. Hess 1990, S. 63ff.)

31 Wuttke, Dieter: Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers. In: ZfK 30/1, 1967, S. 321-325.

32 Vgl. Konrad Celtis' Epigramm Nr. 67 abgedruckt in: Wuttke 1967, S. 322.

malerischen Werk -, die jedoch in einer bedenklichen Theorie gipfelte.

In den Mittelpunkt seines mehrfach aufgelegten Vortrags von 1974 stellte Wuttke die Frage nach dem Verhältnis zwischen Dürer und Celtis und versuchte, die Existenz einer persönlichen und intellektuellen Beziehung nachzuweisen,<sup>33</sup> indem er von einer Parallele zwischen dem Bildspruch und der Kalligraphie der entdeckten Handschrift ausging.<sup>34</sup> Da der offenkundig überzogene Vergleich sinnlos und die beiden Werke leer erschienen, verlegte der Autor den Inhalt der Epigramme und des Bildes in den deutschen Humanistenkreis des 15. Jahrhunderts. Als Beweis reger geistiger Aktivität im Umkreis Dürers zog er mehrere in Kapitalschrift niedergeschriebene Werke der Zeit heran und erklärte abschließend das Jahr 1500 zum *“Epochenjahr”*<sup>35</sup> deutscher Humanisten und die beiden Werken Dürers und Celtis’ zu Dokumenten des *“Sieges sittlich und künstlerisch geläuterten schöpferischen Menschentums über die Kräfte des Unheils”*<sup>36</sup>. Wuttke gelang der erwünschte Beweis,<sup>37</sup> indem er das ganze Mittelalter gegenüber der Neuzeit absetzte. Dazu entwarf er ein vorwiegend psychologisch untermauertes Künstlerporträt, das man treffend als *“titanisch”* bezeichnen kann. Abgesehen von dem einfältigen Geschichtsbild, das dabei vermittelt wurde, blieb, wie bereits erwähnt, die Frage offen, ob der über jeden Zweifel erhabene Albrecht Dürer mit seinem Gemälde von 1500 lediglich eine egozentrische Variation zur Pantokrator-Ikone bezweckte.<sup>38</sup>

---

33 In diesem Zusammenhang war dem Autor die Theorie (von der Freundschaft zwischen Willibald Pirckheimer und Albrecht Dürer) von H. Rupprich (immerhin dem Herausgeber des gesamten schriftlichen Nachlasses Dürers) nicht mehr als eine Fußnote wert. (Vgl. Wuttke, Dieter: Dürer und Celtis: Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: ‘Jahrhundertfeier als symbolische Form’. In: JMRS 10, 1980, S. 79-80, Fußnote 15.)

34 Diese angebliche Parallele entwickelte der Autor aus einer flüchtigen Beobachtung der Bildinschrift und bildete daraus eine schwer verständliche Konstruktion. Wuttke stellte fest, daß die von Dürer an dieser Stelle angewandte Schrift keine Gebrauchs- sondern eine Buchschrift sei, die um 1500 in deutschen Humanistenkreisen gepflegt wurde und schloß daraus, daß Dürer *“eine italienische Vorlage (...) vor Augen gehabt haben (wird)”*. Dennoch stellte Wuttke die Inschrift keinem italienischen Druck gegenüber, sondern zog eine Parallele zu der Celtis-Handschrift aus der Kasseler Landesbibliothek. (Vgl. Wuttke 1990, S. 39.) Ein Vergleich mit einem der vor 1500 bei Aldus Manutius in Venedig erschienenen Lexika oder Bücher lateinischer Autoren wäre m.E. sinnvoller gewesen, zumal es in Fachkreisen - spätestens seit 1975 auch dem interessierten Publikum - bekannt war, daß der italienische Verleger für den Druck dieser Bücher eine abgewandelte Form der humanistischen Kursive verwendete, und es seit 1929 für die Kunsthistoriographie feststand, daß Albrecht Dürer solche Bücher in der Hand hatte. (Vgl. Hunger, Herbert: Antikes und mittelalterliches Buch- und Schriftwesen. In: Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel. Von H. Hunger u.a. München 1988, S. 143-144. Vgl. auch Rosenthal, Erwin: Dürers Buchmalerei für Pirckheimers Bibliothek. In: Jb. d. Preuß. Kunstslgn., 49., Beih., 1929, S. 2-3.)

35 Wuttke 1990, S. 65.

36 Wuttke 1990, S. 61.

37 Angesichts *“des Unheils”* - solch konfuser und bedrohlicher Gefahr - ist die Annäherung zwischen Dürer und Celtis nicht nur denkbar, sie wäre auch aus strategischen Gründen empfehlenswert gewesen. 500 Jahre nach den unbestimmten, aber bewegenden Ereignissen vernimmt man mit Erleichterung die Nachricht, daß beide Humanisten sich in Besitz übermenschlicher Eigenschaften befanden und in jeder Hinsicht der Gefahr gewachsen waren.

38 Weil hier nicht der geeignete Ort für eine Polemik zu Wuttkes Vortrag von 1974 ist, sei abschließend gesagt: Ein Wissenschaftler ist m.E. ungläubwürdig, wenn er Ende des 20. Jahrhunderts Dürers Selbstbildnis in erster Linie als *“nationales Monument”* verstanden wissen will und von einem *“Führungsanspruch”* des Malers spricht. Es ist bedenklich, daß der Aufsatz eines Autors, der einen unzeitgemäßen und ideologischen Wortschatz besitzt, mehrfach aufgelegt wurde. (Für die angeführten Zitate vgl. Wuttke 1990, S. 34 u. 65.)

## 2.2. Das Buch von J.L. Koerner

In dem ersten Teil seines Buchs, das für den gedanklichen und stilistischen Eklektizismus zeitgenössischer, kunstgeschichtlicher Diskurse exemplarisch ist, äußerte J.L. Koerner sich zu den Selbstbildnissen Albrecht Dürers, die ihm als Argumente subjektiver Kunstrezeption dienten.

Er stellte zu Beginn die Frage nach dem Selbstverständnis Albrecht Dürers, betrachtete dessen Selbstbildnisse als Etappen einer künstlerischen Introspektion, die er wiederum als eine Phase der Sozial- und Mentalitätsgeschichte der Menschheit kennzeichnete.<sup>39</sup> Das Münchner Selbstporträt nutzte er dazu, ein in sich stimmiges psychologisches Diagrammbild des Individuums Dürer zu entwerfen: Nach Koerner war Albrecht Dürer ein narzistisch veranlagter Mensch mit einem gestörten Verhältnis zur Sexualität,<sup>40</sup> aber gleichzeitig auch ein begabter Maler, der die eigene Widersprüchlichkeit und die epochalen Umwälzungen seiner Zeit reflektiert und künstlerisch umgesetzt hat. Der Autor sah das Selbstbildnis von 1500 als künstlerische Synthese zwischen mittelalterlichen und frühneuzeitlichen geistigen Strömungen und zugleich als Beweis für die innere Zerrissenheit seines Schöpfers.<sup>41</sup>

Nach 67 Seiten kunstpsychologischer Analyse änderte Koerner seine Fragestellung, ohne die bis dahin erworbenen Erkenntnisse oder die eingangs aufgestellten Zielsetzungen aufzugeben:

*“My point here is not to decipher an inner subjectivity that is constant in all Dürer’s self portraits, but rather to demonstrate how, to a modern sensibility, these works are strangely anonymous. What we think should be their subjects Dürer, emerges only negatively, at a distance from a role and therefore from the initial function of the panel.”*<sup>42</sup>

Was auf den nächsten rund 200 Seiten folgt, ist nicht mehr nachvollziehbar, denn die Tatsachen sind von den Interpretationen nicht mehr zu trennen. Koerner schöpfte aus einer rund zweitausendjährigen europäischen Geistesgeschichte, zog die ganze Theologie der byzantinischen Ikonenmalerei, Dürers schriftliche und künstlerische Werke und die literarischen Zeugnisse des Frühhumanismus heran, wobei er abwechselnd diese selbst, seine Theorie und/oder das in viele Details zerlegte Münchner Selbstbildnis in den Mittelpunkt stellte. Er legte Texte aus, um das Kunstwerk zu deuten und interpretierte das Bild, um seine Theorie zu untermauern. Am Ende dieser

---

39 Vgl. Koerner 1993, S. 34ff.

40 Vgl. Koerner 1993, S. 31.

41 Koerner schieb: *“Dürer seems to affirm and sanctify the epochal change that his self-portraits are believed, in retrospect, to instantiate. Here is a painting that appears wholly to validate the belief that Dürer’s self-portraits represent a passage from one age to another. (...) What Dürer’s self-portrait commences is the very idea of the self’s originary and epochal power; and the attendant distortions will become visible in works that will be enabled by it.”* Und an anderer Stelle: *“... in the 1500 Self-Portrait (...) Dürer thematizes the unbridgeable rift between himself, in all his vanity, narcissism, and specificity, and the higher role to which he aspires. Dürer presents himself as Christ but reveals himself to be mere man.”* (Vgl. Koerner 1993, S. 39 u. S. 67.)

42 Koerner 1993, S. 67. Was beabsichtigt nun der Autor? Soll das Kunstwerk in einen Kontext gesetzt werden, um gedeutet zu werden? Oder wurde das Gemälde bereits gedeutet und soll jetzt in einem größeren Zusammenhang gesehen werden, um die Theorie des Autors zu untermauern?

kunsthistorischen Kraftprobe steht ein Stück postmoderner Literatur, die sich aus Fakten, Forschungsergebnissen, Beschreibungen, Deutungen und Textanalysen zusammensetzt; ein gekonnt verschachtelter Diskurs, der das ganze *“Verfügungswissen”* über Dürer und eine Fülle von Ideen unterschiedlicher Qualität enthält.<sup>43</sup>

### 3. Die Kritik

Diese Art der Kunstgeschichtsschreibung hat als Sekundärliteratur die vorliegende Forschungsarbeit erheblich erschwert.

Wuttkes Plädoyer für die Freundschaft zwischen Albrecht Dürer und Konrad Celtis hat nicht nur die ältere Hypothese Rupprichs, sondern auch die damit verbundenen Forschungsergebnisse aus der neueren Spezialliteratur verdrängt. Nach der Lektüre der Theorie von Rupprich war eine Neuauswertung notwendig.

Auf die fünf Celtis-Epigramme konnte als Beweismittel nicht zurückgegriffen werden. Sie sind 30 Jahre nach ihrer Bekanntgabe lediglich bruchstückhaft erschlossen, und ihre wörtliche und inhaltliche Verbindung zum Bild ist nur vage angedeutet. Da sie möglicherweise das einzig erhaltene Zeugnis der ursprünglich privaten Funktion des Bildnisses sind, hat das dilettantische Vorgehen eine unnötige Wissenslücke verursacht, die in dieser Arbeit nicht geschlossen werden kann.

Die willkürliche Zitierweise und überzogene Auslegung der Schriften von und über Albrecht Dürer hat die Primärliteratur entwertet, so daß auf solche Argumente zur Unterstützung eigener Erkenntnisse verzichtet wurde. Der gedankenlose Umgang mit der Sprache hat das Gemälde nicht nur mit zahlreichen, sondern auch mit beliebigen Inhalten in Verbindung gesetzt.<sup>44</sup> Es ist in dieser Arbeit nicht immer gelungen, Begriffe zu objektivieren und ihnen annähernd den Sinn zurückzugeben, den sie für Gelehrte des 16. Jahrhunderts hatten.

Schließlich hat J.L. Koerner mit dem entworfenen Charakterbild des Malers die Interpretationsgrenzen für Dürers Werk aufgehoben<sup>45</sup> und eine Grundsatzklärung notwendig gemacht: Albrecht Dürer war ein Künstler des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts, der

---

43 Es gibt nach diesem Buch keine Idee zu Dürers Bild, die nicht zumindest andeutungsweise in irgendeiner Form und in irgendeinem Zusammenhang von Koerner bereits geäußert worden wäre.

44 Wenn ein Kunsthistoriker seine Arbeitsmittel außer Kraft setzt und die Werte abschafft, die er berufsmäßig vertreten sollte, verabschiedet er sich im Grunde genommen zugleich von dem Fach.

45 Anders gesagt: Wenn in den Mittelpunkt der Forschung die Erkenntnis gestellt wurde, daß Albrecht Dürer ein komplexes, widersprüchliches Individuum war, und daß sein Werk, bewußt oder unbewußt, immer auch Ausdruck dieser Persönlichkeit ist, sind die Interpretationsmaßstäbe aufgehoben, jede Äußerung dazu möglich und von vornherein gültig. Über Maler und Werk kann man nach dem Buch von Koerner alles sagen, wenn die Diagrammpunkte eingehalten werden, was bei der zugestandenen psychologischen Spannweite des Menschen Dürer (wie jedes anderen auch) nicht allzu schwer sein dürfte.

ästhetische Maßstäbe gesetzt und für die Ausführung seiner Themen und der vermutlich dahinter stehenden Gedanken eine legendär gewordene Genauigkeit aufgewendet hat. Sein Werk der postmodernen Beliebigkeit der Werte auszusetzen, ist ein Risiko, das in dieser Arbeit nicht eingegangen wurde.

## C. Hauptteil

### I. Die Voraussetzungen

#### 1. Die Sicherung des Gegenstands

Das, was heute mit Sicherheit über das Bild von 1500 gesagt werden kann, ist trotz umfangreicher Bibliographie sehr wenig.

Albrecht Dürers *„Selbstbildnis im Pelzrock“* ist auf Lindenholz gemalt, mit der Jahreszahl *„1500“* datiert und mit dem Monogramm des Malers signiert. Die Tafel weist keine wesentlichen Beschädigungen auf,<sup>46</sup> beträgt die Maße 67x49 cm und befindet sich heute im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in der Münchner Alten Pinakothek.<sup>47</sup> Der lateinische Satz auf der rechten Bildseite bezieht sich in der Aussage auf die Darstellung und lautet: *„Albertus Durerus Noricus/ipsum me proprijs sic effin-/gebam coloribus aetatis/anno XXVIII.“* Mit freiem Auge sichtbar ist der farbliche und der maltechnische Unterschied zwischen Gesicht und Hand des Dargestellten, wobei die Hand dunkler und freizügiger gemalt ist.<sup>48</sup>

Dieser im wesentlichen jederzeit anhand des Originals oder einer guten Reproduktion nachprüfbarer Befund ist von modernen Untersuchungsmethoden bekräftigt und um einige Details ergänzt worden. Röntgenaufnahmen ergaben, daß außer der Übermalung des Hintergrunds keine späteren Eingriffe vollzogen wurden und bestätigten somit den guten Erhaltungszustand und das Entstehungsdatum des Gemäldes.<sup>49</sup> Eine Infrarotaufnahme brachte die genaue Federunterzeichnung des Bildes ans Tageslicht und zeigte insofern, daß der Malerei keine abstrakte geometrische Zeichnung vorangegangen ist.

Kunsthistorisch betrachtet gehört die Münchner Tafel zu einer von Albrecht Dürer miterfundnen Kunstgattung, ist aber im Gesamtwerk des Malers nicht das erste Bild dieser Art. Nach F. Anzelewsky hat sich der Künstler 1484 und 1493 in zwei eigenständigen Gemälden<sup>50</sup> und 1498 in einem Bildnisdiptychon mit seinem Vater dargestellt.<sup>51</sup> Er hat sich auch nach 1500 in drei weiteren

---

46 Vgl. Anzelewsky 1991, Bd. I, S. 166.

47 Das Bild trägt die Inv.-Nr. 537.

48 Hier wie bei F. Anzelewsky im Rahmen der Bestandsaufnahme angeführt. (Vgl. Anzelewsky 1991, Bd. I, S. 166.)

49 Anzelewsky faßt die Ergebnisse der Röntgenuntersuchungen zusammen. (Vgl. Anzelewsky 1991, Bd. I, S. 166.)

50 *„Selbstbildnis des dreizehnjährigen Dürer“* (verschollen) (1K), 1484 (?), Öl auf Papier, 26,1x17,2 cm, ehem. Stettin, Sammlung des Pommerschen Geschichtsvereins; *„Selbstbildnis von 1493“* (A10), 1493, Pergament auf Leinwand übertragen, 56,5x44,5 cm, Paris, Musée du Louvre. (Vgl. Anzelewsky 1991 Bd. I, Textabb. 8 u. II., Taf. 10.)

51 *„Selbstbildnis von 1498“* (A49), 1498, Holz, 52x41 cm, Madrid, Museo del Prado. (Vgl. Anzelewsky 1991, Bd. I, S. 150f bzw. II., Taf. 43 u. 45.)

Kompositionen abgebildet,<sup>52</sup> es gibt jedoch bis 1528 kein gemaltes autonomes Selbstporträt mehr. Diesen naturwissenschaftlichen und kunstgeschichtlichen Erkenntnissen sind einige historische Tatsachen hinzugefügt worden, die die Funktion des Bildes betreffen. Dürers Selbstbildnis war 1577 im Nürnberger Rathaus ausgestellt,<sup>53</sup> konnte 1791 noch dort besichtigt werden und wurde 1807 an die Münchner Sammlung verkauft.<sup>54</sup> Der Zeitpunkt und die Umstände, unter denen das Bild bereits im 16. Jahrhundert zu seinem offiziellen Ausstellungsort gelangt ist, sind unbekannt. Zusammenfassend ist folgendes von Bedeutung: Das Münchner Bild sieht heute zum Großteil so aus, wie es vor fast 500 Jahren gemalt wurde,<sup>55</sup> es war damals und ist heute nur Lateinkennern vollständig zugänglich, es ist nicht die erste, aber die letzte autonome Selbstdarstellung Dürers in der Kunstgattung der Malerei, und es hatte bereits 50 Jahre nach dem Tod des Malers eine öffentliche Funktion, die der heutigen ähnlich ist. Weiter ist im Rückblick auf die in der bisherigen Fachliteratur geäußerten Datierungs- und Entstehungshypothesen wichtig, daß es weder für die Umdatierung<sup>56</sup> noch für die Überzeichnung<sup>57</sup> des Gemäldes naturwissenschaftliche oder historische Belege gibt. Wir kennen die Entstehungszusammenhänge und den ursprünglichen Aufbewahrungsort des Kunstwerkes nicht.

---

52 "Das Rosenkranzbild" (A93), 1506, Pappelholz, 162x194,5 cm, Prag, Nationalgalerie; "Marter der zehntausend Christen" (A105), 1508, auf Leinwand übertragen, 99x87 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum und das eingangs erwähnte Allerheiligenbild (A118). (Vgl. Anzelewsky 1991, Bd. II, Taf. 91 u. 96; 111 u. 113.)

53 Nach dem Bericht des Malers Carel van Mander (1548-1606), der das Bild im Jahr 1577 in Nürnberg sah. (Vgl. u.a. Thausing 1884, S. 98; Bialostocki 1986, S. 101; Anzelewsky 1991, Bd. I, S. 166.)

54 Vgl. Anzelewsky 1991, Bd. I, S. 166.

55 Auf diesen Aspekt verwiesen die Kunsthistoriker wiederholt. (Vgl. z.B. Winzinger 1954, S. 50 und Anzelewsky 1991, Bd. I, S. 166.)

56 Mit "Umdatierung" ist die heute noch akzeptierte Begrenzung der Entstehungszeit durch E. Flechsig gemeint. Der Kunsthistoriker legte bereits 1928/29 die Entstehungszeitspanne zwischen dem 25. Dezember 1499 und dem 20. Mai 1500 fest. (Hier von F. Winzinger übernommen. Vgl. Winzinger 1954, S. 44-50.) Selbst wenn es zutrifft, daß das Alter des Malers und das Jahr nur im o.g. Zeitraum mit den Angaben auf dem Bild übereinstimmen, ist die Aussagekraft dieser Feststellung m.E. sekundär. Eine genaue Datierung ist dem Maler offensichtlich unwichtig gewesen.

57 Gemeint sind die bereits erwähnten Theorien von F. Winzinger und D. Hess.

## 2. Eine notwendige Konstruktion

Es ist vermutet worden, daß zu Dürers Lebzeiten das Bild lediglich einem kleinen Freundeskreis bekannt war. Diese Vermutung, der explizit oder implizit alle Kunsthistoriker und Dürer-Forscher in ihren Abhandlungen zu dem Bild von 1500 gefolgt sind, beruht auf einer logischen Verbindung zwischen der Biographie des Malers und dem sozial-kulturellen Hintergrund in Nürnberg um 1500 einerseits, dem Thema der Darstellung und der lateinischen Fassung des Bildspruchs andererseits. Es ist bekannt und von schriftlichen Zeugnissen belegt, daß Albrecht Dürer Zeit seines Lebens Verbindungen zum Nürnberger Patriziat und Gelehrtenkreis hatte, daß deutsche Humanisten seine Freunde waren und daß er selbst in schriftlicher oder künstlerischer Form humanistische Gedanken zum Ausdruck gebracht hat.<sup>58</sup> Das Bildnis, das sich mit dem Text unmittelbar an Lateinkenner wendet, kann damals nur eine relativ kleine Anzahl von Menschen angesprochen haben. Es ist wahrscheinlich, daß es zuerst in einem Raum des Malers oder in dem eines seiner Freunde ausgestellt war und folglich eine private Funktion erfüllte. Unter Berücksichtigung der humanistischen Bildung der Freunde Albrecht Dürers könnte das Kunstwerk in dieser privaten Bestimmung einem doppelten Bedarf entsprochen haben: Es ist vielleicht als Beweis eines persönlichen und eines intellektuellen Verhältnisses aufbewahrt worden.

Diese Vermutung kann historisch durch kein schriftliches Zeugnis belegt werden, ist aber Grundlage jeder kunsthistorischen Hypothese. Anders gesagt: Wenn dieses Kunstwerk außer den intimen (themenspezifischen) Überlegungen und den persönlichen (kontextbedingten) Bekenntnissen des Autors keine weiteren, allgemein gültigen Aussagen enthielte, wäre es nicht erst heute, am Ende des 20. Jahrhunderts und nicht nur für die Kunstgeschichte, sondern schon seit 1528 und für die Geistesgeschichte inhaltlich bedeutungslos.

Ich bin davon ausgegangen, daß Dürers Bild (auch) Gedanken zum Inhalt hat, die um 1500 in Nürnberg von einer geistigen Elite gepflegt wurden und die heute nachvollzogen werden können.

---

58 Zu diesem Thema sind zahlreiche Publikationen erschienen. Aufschlußreich ist die Sammlung von Dürers schriftlichem Nachlaß von H. Rupprich. (Vgl. Rupprich, Hans (Hrsg.): Dürer. Schriftlicher Nachlaß. 3 Bde. Berlin 1956/1966/1969.)

## **II. Die Hypothese**

Albrecht Dürers Selbstbildnis von 1500 hat einen Definitionscharakter und einen philosophischen Inhalt. Es ist Ergebnis der subjektiven Auseinandersetzung des Malers mit der aristotelischen Philosophie und war zu Dürers Lebzeiten ein Disputationsobjekt für humanistische Gelehrte.

Die Beweisführung wird im folgenden mit fachspezifischen Mitteln (Bildbeschreibung und -vergleich) vorgenommen. Eine Textparallele soll erprobt und die Hypothese historisch abgesichert werden.

### III. Die Beweisführung

#### 1. Die Bildbeschreibung und -analyse

##### 1.1. Die Beschreibung

###### a. Das Bild

Das Bildnis ist ein auf die Höhe der Tafel angelegtes, akkurat ausgeführtes Halbfigurenbild, in dem Objekt und Subjekt der Darstellung kongruent sind. Unabhängig davon, wo man die Bildlektüre ansetzt, sind Deckungsgleichheit von Bild und Bildträger und Akribie kompositionelle beziehungsweise stilistische Konstanten. Einerseits erweckt die absolute Frontalität der Gestalt den Eindruck einer streng symmetrischen und statischen Komposition, andererseits lenkt die detaillierte Ausarbeitung den Betrachterblick auf Einzelheiten, so daß die illusorische Starrheit sich in eine dem Bild inhärente Bewegung auflöst. Mittels der Farbgebung, der Licht- und Linienführung werden einerseits die scheinbare Gleichmäßigkeit des Bildes und der Figur verdrängt, andererseits die kompositionelle und die physiognomische und habituelle Asymmetrie hervorgehoben.

Die senkrechte Mittellinie der Tafel, die mit der mittleren Achse der Gestalt zusammenfällt, läuft knapp an dem Helligkeitszentrum des Bildes - dem leuchtend weißen Stoffteil unter dem pelzbesetzten Mantelausschnitt - vorbei. Die linke Gesichts- und die entsprechende Körperhälfte sind so weit der Lichtquelle entzogen, daß die Spiegelbildlichkeit der Gesichtszüge und/oder des Faltenwurfs zum rechten Teil optisch nicht nachvollziehbar ist. Auch ist auf der linken Bildseite die Umrißzeichnung der Haar- und Schulterpartie leicht ablesbar, während sie sich rechts kaum vom schwarzen Hintergrund abhebt. Die imaginäre Teilung des Gesichtes, bei der die Asymmetrie der Augen auffällt, wird ergänzt von der tatsächlichen Überschneidung der Figur durch die seitlichen Bildränder, die die unterschiedliche Haltung der Arme deutlich macht. Beide Arme sind angewinkelt, doch während der rechte eng an den Oberkörper gepreßt und mit aufgerichteter Hand den Rumpf bis zur Mitte umfängt, weicht der linke Arm vom Körper ab und die entsprechende Hand ist aus dem Bildausschnitt ausgespart. Über dem in Taillenhöhe verlaufenden unteren Bildrand, der die rechte Handrückseite und die Manschette streift, ist rechts im Bild nur ein schmaler Streifen des linken Unterärmels sichtbar. Die schwache Beleuchtung dieses Fragments reicht aus, um ihn vom dunklen Vorderteil des Mantels abzuheben und seine Materialität bis in die feinsten Details - Ärmelöffnung und Haare des Pelzfutters - vorzuführen. Die linke Hand, deren Finger sich im Pelzkragen verfangen, visualisiert den optisch angesprochenen Tastsinn und bestätigt als Bildzeichen die *haargenaue* Betrachtungsweise. Durch die stoffbedingte Assoziation und den

aufgerichteten Zeigefinger wird der Blick auf die Haartracht des Dargestellten geleitet.

Oberhalb der rechten Schläfe teilen sich die Haarsträhnen und fallen rechts senkrecht entlang des Gesichtes und links strahlenähnlich aufgefächert über Schulter und Pelzkragen. Die Haartracht füllt die Ränder eines rechtwinkligen Dreiecks, dessen Spiegelbild auf der linken Seite der Figur erahnt werden kann. Die Lichtführung hebt den parallelen Verlauf der großen Katheten hervor, die über der Stirn einen flachen gewellten Bogen bilden und in einen Haarwirbel münden, und *entlockt* diesem Rahmen das menschliche Antlitz. Zwischen den Parallelen erschließt sich ein dreidimensionaler Raum, in dem das Gesicht die Haarränder überschreitet - wie der schmale Schlagschatten auf der rechten Schläfe und die Lichterhöhung auf dem Nasenrücken andeuten -, während der Hals in die Tiefe rückt und der Mantelkragen hinter die Ebene des (Haar-)Vorhangs reicht. Andererseits jedoch bleibt das Haupt durch die lineare Kontur der Hypotenuse mit der Fläche verbunden. Die Breite, als zweite und endliche Dimension des Bildträgers, wird in diesem Bereich zusätzlich durch die waagerechte Anlage der goldenen Schriftzeichen betont.

Das Wechselspiel zwischen dreidimensionalem (illusorischem) und bidimensionalem (tatsächlichem) Raum wiederholt sich im unteren Bildteil. Im Kragenausschnitt, wo die Tiefenillusion ihre Grenze erreicht, ist im dunkelbraunen Farbbereich ein weißes Stoffdreieck isoliert, das im Licht aufleuchtet. Durch chromatische Assoziation wird der Blick des Betrachters zu den weißen Streifen der Schlitzärmel an die seitlichen Bildränder gelenkt. Die Leuchtkraft der weißen Farbe wird rechts im Schatten vollkommen gedämpft und links in der großzügigen Beleuchtung des rechten Armes und Oberkörpers aufgelöst. Mit den schwarzen Samtstreifen, die die Ärmelöffnung umsäumen, setzt der Maler chromatisch einen Gegenpol, der die Farbe Weiß in ihrer Qualität (als Substanz) intensiviert. Am Oberärmel wird *musterhaft* die Farbpalette des Bildes konzentriert, die sich in Braun- und Grautönen zwischen Schwarz und Weiß entfaltet. Mit einigen Haarlocken, die sich von der rechten Schulter heben, klingt oberhalb des Stoffmusters die Raumillusion aus, während der Rand die Endlichkeit des Bildträgers betont. Die seitlichen Tafelränder begleiten die Arme, und der untere Rand scheint eine Fortsetzung dieser Bewegung nach vorne zu sein. Er ist gleichzeitig Vordergrund und Endstrich des Bildes.

Am besten ist anhand des Originals überprüfbar, daß die innerbildliche Bewegung den Betrachter mit einschließt und sich in den Raum ausweitet. Die Figur scheint im unteren Bildteil nah zu sein, während sie im Kopfbereich *augenscheinlich* fern rückt. Da es physikalisch zu einem unsichtbaren Objekt - in diesem Fall fehlt eine Hand - keine meßbare, und zu einem unruhigen Objekt - die Augen - eine ständig wechselnde Entfernung gibt, ist es unmöglich, einen ruhigen Punkt außerhalb des Bildes festzulegen, solange der Blick auf das Kunstobjekt gerichtet ist. Weil die linke Hand des Dargestellten optisch und haptisch dem Betrachter entzogen ist, d.h. aus dem Bild- aber auch aus dem Betrachtterraum fehlt, kann die Ergänzung der Gestalt nach unten hin allein in der Vorstellung

vorgenommen werden.<sup>59</sup> Der Maler verlegte die Hand in den Denkraum und den Blickpunkt seiner Gestalt sinnbildlich in die Unendlichkeit. Es kann anhand des Originals erprobt werden, daß man unendlich weit vom Bild wegrücken kann, ohne den Blick des Dargestellten zu treffen, es gibt aber auch ein der Geometrie entlehntes Bildzeichen für die Unendlichkeit. Die Augen und das Gesicht sind in Parallelen lokalisiert - die Haarsträhnen links und rechts des Gesichtes -, die sich nur in der Unendlichkeit treffen können. Die parallelen Strähnen laufen aufeinander zu, schließen sich jedoch nicht wirklich im Haarwirbel. Das menschliche Vorstellungs- und Abstraktionsvermögen wird hier durch das auf die Stirn einfallende Licht visualisiert. Die starke Blendung verhindert die sinnliche Wahrnehmung und betont eine anatomische Stelle, hinter der sich das Potential geistiger Erkenntnis verbirgt.

---

59 Es wäre zu überlegen, ob der von Konrad Celtis geschaffene literarische Topos der "*docta manus*" Dürers nicht in Analogie zu diesem Aspekt entstand. War mit dem Begriff "*docta manus*" nur die "*kluge*" und die "*gelehrte Hand*" oder eher die "*gedachte*" bzw. "*(ein)gebildete Hand*" Dürers gemeint? (Vgl. K. Celtis' Epigramm Nr. 67 in: Wuttke 1967, S. 322. Vgl. auch D. Naumanns Übers. des Epigramms von Celtis in: Rohowski 1994, S. 218.)

## b. Die Schrift

Links im Bild befindet sich in Augenhöhe des Dargestellten das Monogramm des Malers Albrecht Dürer, darüber in arabischen Ziffern - die Jahreszahl "1500". Der Abstand zwischen der "1" und der "5" ist größer als das Intervall zwischen den nachfolgenden Zahlen, so daß die letzte "0" die Querhaste des Großbuchstaben "A" überschreitet und im Leerraum steht. Näher an die Darstellung gerückt als diese Schriftzeichen ist auf der rechten Bildseite in Humanistenschrift, vierzeilig angeordnet, ein Satz in lateinischer Sprache eingetragen:

*"Albertus Durerus Noricus/ipsum me proprijs sic effin-/gebam coloribus aetatis/anno XXVIII."*

Es kann an dieser Stelle nur die Vermutung geäußert werden, daß die Goldbuchstaben nicht geschrieben, sondern auf die Tafel gedruckt wurden.<sup>60</sup> Auf alle Fälle veranlassen Buchstabenform und der sich nach unten verengende Schriftspiegel zum Vergleich mit Schriftsätzen in Büchern der Frühneuzeit. Der letzte Satz der Schlußprüche wurde damals in stufenweise eingezogenen Zeilen geschrieben oder gedruckt und lief in der Mitte der Seite, in einzelne Schriftzeichen zersetzt, spitz aus. Im Bild ist die Abstufung der Zeilenränder unregelmäßig. Die zweite Zeile beginnt mit "ipsum" unter dem zweiten Buchstaben des Namens "Albertus" und endet mit einem Querstrich unter dem "s" des "Noricus". Die vorletzte Zeile ist am Ende eingerückt, sie fängt aber mit den Verbsilben "gebam" unter "ipsum" an. Die untereinander eingetragenen Buchstaben "l", "i" und "g" bilden auf der linken Seite einen geradlinigen Textrand, dem das "A" aus "Albertus" vorangestellt, und das "a" aus "anno" zurückgestellt ist. Anders als in den erwähnten Büchern schließt hier der erste Buchstabe der vierten Zeile - in Form einer verlängerten Haste - das Schriftbild ab.<sup>61</sup>

Das "a" deckt sich als Laut mit dem Anfangsbuchstaben des Textes und übernimmt als Zeichen den bereits in der Ligatur "ae" vorgegebenen Hastenschwung. Der Satz im Bild beginnt und endet mit einem "a"-Laut, wobei das "A" des "Albertus" die Rolle eines Initialbuchstabens übernimmt. Es ist etwas höher als die Anfangsbuchstaben "D" und "N" des dreiteiligen Künstlernamens, und der Abstand zum nächstfolgenden Zeichen "l" ist größer als das ansonsten angewandte

---

60 Das am Original gut sichtbare Monogramm ist im Malgrund vertieft, doch ob diese Einsenkung auch vor der Übermalung des Hintergrunds mit freiem Auge erkennbar war, bleibt ungewiß. Die Regelmäßigkeit von Zeilenhöhe und -abstand und die Präzision, mit der die Freiräume zwischen den Wörtern und Buchstaben festgelegt wurden, sprechen m.E. für die Annahme eines Druckverfahrens. Dabei steht die Begabung Dürers außer Frage; er hätte zweifelsfrei selbst den mit dem Pinsel bekanntlich schwer aufzutragenden Goldstaub in Druckschrift malen können. Der Sinn einer solch ehrgeizigen Tätigkeit bleibt mir jedoch verborgen. Die geschweifte Linie, die sich um die Schrift schließt, könnte der Rand einer Druckplatte sein. Die letzte Äußerung zu diesem Detail machte Anzelewsky, der damit einer Hypothese von P. Strieder gefolgt ist. Demnach sei dieser Umriß die Spur einer Schablone, die um 1600 über die Schrift gelegt worden ist, um bei der Übermalung des Hintergrunds "nicht um die Buchstaben herum malen zu müssen". (Vgl. Anzelewsky 1991, Bd. I, S. 171.)

61 Die Frage, ob Dürer auf das Bild letzter Buchseiten anspielte, um so auf die Existenz einer Druckplatte hinzuweisen, bleibt hier offen. Sicher wäre in diesem Fall auf dem spiegelbildlichen Original "anno" das letzte Wort und "a" das letzte Schriftzeichen gewesen.

Buchstabenintervall. Die Längshaste der Ligatur “*ae*” schweift bis über die letzte Ziffer der römischen Zahl “*XXVIII*” aus. Der Querbalken über der Zahl verbindet nur fünf der Zeichen, so daß unter Berücksichtigung der Schreibregel die Großbuchstaben die Zahl “27” ergeben und das “*I*” als “1” getrennt gelesen werden kann.

Während die ersten beiden Zeilen ein bereits schriftlich und anatomisch festgelegtes Höhenmaß einnehmen - die Signatur- und Augenhöhe -, gibt es links für die letzten Zeilen und den Schlußschweif keine erkennbare Entsprechung. Unter dem Monogramm ist kein weiterer Eintrag, und das Ohr ist von der Haartracht verdeckt. An der Textstelle, wo die sichtbare Maßeinheit nach unten überschritten, aber auch verdoppelt wird, befindet sich das sinngebende Wort des Satzes. Im getrennten Verb, am Ende der zweiten Zeile liegt unten ein Verbindungsstrich, der die beiden Satzteile zu einem Schriftbild zusammenfügt, in dessen Mitte die Wörter “*Durerus*”, “*proprijs*” und “*coloribus*” stehen. Nacheinander gelesen und von einem Leerraum inmitten der vierten Zeile gefolgt, bilden die drei Wörter - die zugleich jeweils die Mitte der ersten drei Zeilen einnehmen - einen selbständigen elliptischen Satz. Der blasse Punkt nach “*aetatis*” mag in der dritten Zeile das Ende dieses Satzkerns und einer Mitteilung andeuten, die in dem vollständigen Satz und dessen Aussage *inbegriffen* sind.

## 1.2. Die Analyse

Wörtlich genommen hat der lateinische Text in seiner ganzen Fassung wenig, und in der reduzierten, elliptischen Form keinen Sinn. Einerseits wiederholt der Satz in einer Variation die Eintragungen von der linken Bildseite: Die mit der Jahreszahl "1500" objektiv definierte Entstehungszeit des Bildes erfährt durch die Altersangabe des Dargestellten eine subjektive Dimension und der Name "*Albertus Durerus Noricus*" ist eine offiziell anmutende Bezeichnung des Malers, der sich im Bild bereits durch das Monogramm persönlich genannt hat. Der Informationsgehalt dieser Zusätze war für eingeweihte Zeitgenossen des Künstlers und bleibt für heutige Dürer-Kenner niedrig, er sagt wenig über den Inhalt des Bildes aus und trägt kaum zur näheren Bestimmung des Entstehungszusammenhangs bei. Es mag sein, daß die deutschen Humanisten um Dürer eher aus der antiken Nennform als aus der Größe der Signatur auf die Repräsentativität des Künstlers schlossen und an dem Menschenalter das Datum des Bildes genauer bestimmen konnten. Doch wird gerade für diese Freunde Dürers die Aussage des Satzes, daß hier der Maler selbst (und kein anderer) zu sehen ist, überflüssig gewesen sein. Andererseits läßt der Satz Mitteilungen zum Ort oder zur Art und Weise der Darstellung aus: Wo genau sich der 28jährige Albrecht Dürer aus Nürnberg befindet, und was mit dem Adverb "*sic*" gemeint ist, steht im Text nicht. Stattdessen legte der Maler Wert darauf, bei einem nahezu monochromen Gemälde, auf die Farben hinzuweisen, und überließ dem Betrachter und Leser die Entscheidung darüber, wem die genannten Farben eigen sein sollen, dem Maler innerhalb oder außerhalb des Bildes?

Diesen Überlegungen gemäß, müßte der Text im übertragenen Sinn der Worte verstanden werden. Es stellt sich die Frage, ob es im Bild selbst Hinweise zu einer derartigen Auslegung der Inschrift gibt und ob die wenigen Wörter einen mehrfachen Sinn beinhaltet? Es soll am Beispiel des als Familiennamen gebrauchten Wortes "*Durerus*" - auf das sich "*proprijis*" und "*coloribus*" durch ihre Position offensichtlich beziehen - erprobt werden, was ein einziges Wort alles bedeuten und wie die Sinnübertragung vollzogen werden kann.

Die deutschen Humanisten des 16. Jahrhunderts pflegten ihre Namen dem dreigliedrigen Namenssystem der Römer anzugleichen, indem sie dem deutschen praenomen ein lateinisches Suffix anhängen, das nomen gentile unverändert beibehielten und die lateinische Bezeichnung des Herkunftsortes als cognomen benutzten. Der Künstler wich hier mit "*Durerus*" nicht nur von einer Gelehrtengewohnheit ab, sondern verwendete auch eine Namensform, die zum Unterschied von "*Dürer*" gar nichts bedeutet.<sup>62</sup> "*Durerus*" ist eine einmalige lateinische Wortschöpfung, die die

---

62 In der "*Familienchronik*" von 1524 berichtete Dürer über die Herkunft seines Vaters. Aus dem ungarischen Dorf Ajtó stammend, hat sich Albrecht Dürer d.Ä., bei seiner Niederlassung in Nürnberg, nach seinem Heimatort benannt. Aus der deutschen Entsprechung der Bezeichnung "*Ajtó*" ("*Tür*") entstand der Name "*Thürer*". Durch

Funktion des nomen gentile übernimmt.

Das *“Lateinisch Etymologische Wörterbuch”* von A. Walde und J.B. Hofmann<sup>63</sup> sieht unter dem Adjektiv *“dureus”* folgendes vor: *“dureus, -a, -um; <hölzern> (...) aus gr. ‘δουρειος ιππος’ ds. wie ‘durateus’ Lucr. ds. aus ‘δουρατεος’ (...).”*<sup>64</sup> Im gleichen Nachschlagewerk ist *“durus (-a, -um)”* mit den Bedeutungen *“<hart, derb, steif> [für Geschmack, Gefühl, Gehör usw.]; auch von den Augen <starr, stier> (...); übr. <abgehärtet, rauh, streng; ungebildet, plump, unverschämt> (...); <hart, drückend, gefährlich u.dgl.> (...)”* angeführt. Von diesem lateinischen Adjektiv ist u.a. das Substantiv *“dhuer-; <Tür>”* entlehnt.<sup>65</sup> Auch die zeitlichen Bedeutungen des Verbs *“duro (-are)”* sind aufgezählt: *“<ausdauern, aushalten, wahren> [daraus mnd. ‘duren’, nhd. ‘dauern’] (...).”*<sup>66</sup>

Nach diesen Angaben sind die Namen *“Dürer”* und *“Durerus”* einem lateinischen Adjektiv entlehnt, das offensichtlich auf ein griechisches Wort zurückgeht. Das *“Griechisch-deutsche Handwörterbuch”* von W. Pape<sup>67</sup> gibt bei *“δουρατεος”* folgende Erklärung: *“δουρατεος, <hölzern>; bei Homer zweimal, δ. ιππος, das hölzerne Pferd von Troja, Od. 8,493. 512 und δ. παγυς heißt Agath. 63 (IX, 152) (...).”*<sup>68</sup>

Es wird bei dieser Ausführung deutlich, daß für Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts der Name *“Durerus”* eine Fülle von Bedeutungen haben konnte. Über die wörtlichen Bedeutungen hinaus konnte er - aufgrund seiner lateinischen Etymologie - mit literarischen Werken der römischen Antike und - aufgrund seiner griechischen Wurzel - mit einem der wichtigsten Werke der griechischen Literatur und einem literarischen Topos in Zusammenhang gebracht werden. Andererseits führt die etymologische Untersuchung den Leser gedanklich zum griechischen Alphabet (der Unterschied zwischen *“durateus”* und *“δουρατεος”* besteht lediglich in der Schreibweise) und zur Darstellung (wenn *“Durerus”* unter anderem *“hölzern”* bedeutet). Denn die onomasiologische Koppelung der Person Albrecht Dürer mit der Proprietät der Substanz *“Holz”* ist eine lexikalisch vollzogene Verbindung, die künstlerisch im Bildnis umgesetzt wurde. Wie die Gestalt im Bild kompositionell und chromatisch mit dem Bildträger kongruent ist, so fällt im Wort *“Durerus”* das gentilicium des Künstlers mit dem Stamm einer Wortfamilie, zu der auch *“Holztafel”* gehört, zusammen.

Interessant ist, daß der Autor dieses Satzes ein wortnahes Verfahren auswählte,<sup>69</sup> um den Betrachter

---

Verschiebung des Reibelautes “th” wurde daraus *“Dürer”*. (Vgl. Rupprich I, S. 28, Z. 8-13 u. S. 31f, Anm. 6.)

63 Walde, A./Hofmann, J.B.: Lateinisches Etymologisches Wörterbuch. 2 Bde. Heidelberg <sup>3</sup>1938.

64 Walde/Hofmann 1938, Bd. I, S. 384.

65 Walde/Hofmann 1938, Bd. I, S. 384-385.

66 Walde/Hofmann 1938, Bd. I, S. 386.

67 Pape, W.: Griechisch-deutsches Handwörterbuch. 2 Bde. Graz <sup>3</sup>1954 (ND).

68 Pape 1954, Bd. I, S. 663.

69 *Wörtlicher*, näher am ursprünglichen Sinn des Wortes als in der und durch die Etymologie kann man gar nicht sein.

zu einer doppelten Gedankenübertragung - einmal die Rückführung auf die griechische Wurzel des Wortes und dann die inhaltliche Analogie zum Bild - zu verleiten. Ob das als Hinweis auf ein Verständnis des Textes im übertragenen Sinn der Worte gelten kann, sei an dieser Stelle dahingestellt.

Jedenfalls besteht eine weitere Verbindung zwischen dem lateinischen Satz, dem Bildnis und dem griechischen Alphabet. Die Buchstaben "l" und "g" vom linken geraden Textrand lassen sich mühelos auf das Bild übertragen: Der Umriß der Haartracht erinnert an das große "Lambda" und der Pelzkragen hat einen dem kleinen "gamma" ähnlichen Verlauf. Zwischen "l" und "g" befindet sich im Text ein "i" in Form eines Striches. In der Darstellung gibt es zwischen den entsprechenden Buchstaben eine von den parallelen Haarsträhnen begrenzte Fläche. Es ist so, als habe der Maler mit der Verschiebung der senkrechten Mittellinie - der bildlichen Entsprechung des Buchstabens "i" - nach links und rechts die Tafel vergrößert. Dieser Eindruck beruht auf der Spiegelbildlichkeit der beiden rechtwinkligen Dreiecke, die das Haar umfassen. Die parallelen großen Katheten erscheinen wie eine Verdoppelung der Brechungslinie, die bei der Spiegelung die senkrechte Bildachse wäre. Ein ähnlicher Effekt wiederholt sich in der Waagerechten, wenn die unsichtbare Mittellinie der Tafel als Brechlinie für die Spiegelung des Buchstabens "Lambda" angenommen wird. Unterstützt durch die taktile Verwandtschaft von Mensch- und Tierhaar kann der Pelzbesatz als kleines "lambda" in Spiegelschrift gelesen werden. Die Buchstaben wurden überlagert und deren Basis jeweils - von unten und von oben aus berechnet - in den goldenen Schnitt des Bildes verlegt. Es ist so, als habe der Maler mit der Verschiebung der Achse hinauf - bis unter das Kinn - und hinunter - bis über die Schulter - die Tafel vertieft. In der geschaffenen Brechungszone wird das Licht auf dem Hals der Gestalt vom Schlagschatten scharf unterbrochen und vom weißen Hemdausschnitt gebrochen. Der Text im Bild, der nur scheinbar keine Aussage über den Darstellungsort macht, enthält am Rande einen *buchstäblichen* Hinweis darauf. Durch Übertragung von Schriftzeichen auf das Bild wird ein gedachter Raum, in dem sich das Antlitz befindet, visualisiert, und durch Rückübertragung dieser Erkenntnis auf den Satz die Aussage "korrigiert". Albrecht Dürer setzte sein (Spiegel-)Bild in einen Raum, den es physikalisch nicht gibt, zwischen Linie - Bildrand oder -achse - und Fläche, ins spiegelbildliche "Lambda". An diese sinnbildlich metaphysische Lage des Dargestellten ist auch die Bedeutung des Verbs "*effingere*" gekoppelt: Dürer stellte sich selbst in diesem Bild nicht nur dar, sondern auch vor.

### 1.3. Erste Schlußfolgerung

Die Interdependenz von Schrift und Bild ist wichtigste Schlußfolgerung dieser Bildbeschreibung und fragmentarischen Analyse. Der Satz im Bild hat nur in Analogie zur Darstellung einen Sinn und das Bildnis kann nur in Verbindung zu den Wörtern gedeutet werden.

Subjekt der Darstellung ist Albrecht Dürers Spiegelbild und insofern bedarf die bisherige Ausführung einer Korrektur: Sichtbar ist die linke Hand des Malers, während die rechte fehlt; sinngemäß ist die linke Stirnhälfte beleuchtet. Das Bildnis enthält eine definitive Äußerung des Malers zu sich selbst, die passend mit dem Verb *“effingere”* festgehalten wurde. Die Aussage des Satzes ist, daß der Künstler sich 1500 so darstellte, wie er sich gesehen hat und wie er gesehen werden wollte.

Der Inhalt des Bildes läßt sich nicht auf einen einzigen Satz reduzieren. Die Darstellung der eigenen, im Freundeskreis familiären Erscheinung, bot dem Maler Gelegenheit dazu, die Komposition von einem narrativen Kern freizuhalten und den potentiell erzählerischen Diskurs der Betrachter zu hemmen. Ein Gemälde, das keine Geschichte erzählt und eine Person zeigt, die jeder in seiner Umgebung kennt, ist der geeignete Ort für den Ausdruck abstrakter Inhalte. Es ist sicherlich die bildliche Umsetzung eines geistigen Raums, in dem sich der Maler bewegte und für seine Freunde erreichbar war, und ist möglicherweise Bezugsobjekt und Ausgangspunkt philosophischer Dispute gewesen.

## 2. Der Text- und Bildvergleich

### 2.1. Der Vergleich mit dem *“Organon”* von Aristoteles

Die Parallele zwischen Bild und Text wird im folgenden hauptsächlich anhand des ersten und zweiten Teils des aristotelischen *“Organons”* vorgenommen. Es ist unter den gegebenen zeitlichen Umständen die Aristoteles-Ausgabe in der Übersetzung von Eugen Rolfes herangezogen worden, die in der Reihe *“Philosophische Bibliothek”* des Felix Meiner Verlags 1974 im Nachdruck erschienen ist. Sie reichte aus, um den vielfältigen Zusammenhang des Bildes Albrecht Dürers mit dem Aristoteles-Text nachzuweisen, genügt jedoch nicht vollständig den heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Es geht aus dem Vorwort nicht hervor, welche griechische Vorlage für die Übersetzung verwendet wurde. Die Ausgabe ist nur deutschsprachig, so daß eine Konfrontation der Übersetzung mit dem griechischen Originaltext nicht möglich war und die moderne Zitierweise (Buch, Kapitel, Seite, Zeile) nur teilweise eingehalten werden konnte.

## α. Die “Kategorien”

Im ersten Kapitel<sup>71</sup> der aristotelischen “Kategorien” heißt es:

*“Homonym (gleichnamig) heißen Dinge, die nur den Namen gemein haben, während der zum Namen gehörige Wesensbegriff verschieden ist. So wird z.B. der Name Sinnenwesen (...) sowohl von einem (wirklichen) Menschen wie von einem gemalten Menschen oder Tier gebraucht. Denn beide (wirklicher Mensch und gemaltes Sinnenwesen) haben nur den Namen gemein, während der zum Namen gehörige Wesensbegriff verschieden ist.”*

Auf das Bild übertragen würde der Absatz lauten: “Albrecht” und “Albertus” sind gleich und als Name sowohl dem Menschen wie dem Maler (Gemalten) gemeinsam. “Dürer” und “Durerus”, die dazu gehörenden “Wesensbegriffe”, sind verschieden, wobei “Durerus” der Wesensbegriff des Malers ist. Nach folgendem “Rat” des Aristoteles trennte der Künstler zwischen Mensch und Maler: “Denn wenn man angeben will, was das <Sinnenwesen sein> bei jedem von beiden bedeutet, wo wird man für jedes einen eigenen Begriff angeben.”

Aristoteles schreibt weiter:

*“Synonym (unter die gleiche Benennung und den gleichen Begriff fallend) heißen Dinge, bei denen sowohl der Name gemeinsam, wie der zum Namen gehörige Wesensbegriff derselbe ist. (...)”*

Wenn “Albertus Durerus” als lateinische Form des “Albrecht Dürer” gelesen wird, so sind beide Namen und beide Wesensbegriffe synonym und der Mensch ist gleich mit dem Maler.

*“Paronym (nachbenannt) endlich heißen alle Dinge, die nach etwas anderem so benannt werden, daß ihre Bezeichnung eine abweichende Beugungsform enthält. So wird z.B. der Grammatiker (der des Lesens und Schreibens Kundige) und der Mutige nach dem Mute benannt.”*

“Und der Maler nach dem Gemälde oder nach dem Gemalten”, kann sinngemäß dem Text hinzugefügt werden. Auch stimmt es, daß “Dürer” und “Durerus” die gleiche Wurzel (“δουρατος”) haben und insofern “nachbenannt” worden sind.

Das zweite Kapitel<sup>72</sup> beginnt der griechische Philosoph mit dem Satz:

*“Die Worte werden entweder in Verbindung oder ohne Verbindung gesprochen, in Verbindung z.B. die Worte: Der Mensch läuft, der Mensch siegt (...).”*

In Verbindung lautet der Satz im Bild: “Albertus Durerus Noricus (...) effingebam (...)”. “(...), ohne Verbindung z.B. die Worte: Mensch, Ochs, läuft, siegt.”

Dem Schriftbild können einige Wörter auch einzeln entnommen werden: “Durerus”, “proprijs”, “coloribus”.

*“Die Dinge werden entweder von einem Subjekt ausgesagt, ohne in einem Subjekt zu sein, wie z.B.*

71 Aristoteles: Kategorien. Lehre vom Satz (Peri hermeneias). (Organon I/II). Übersetzt von Eugen Rolfes. Hamburg 21974 (ND), Kap. 1, S. 63, 1a.

72 Arist., Org. I, Kap. 2, S. 63-64, 1a-1b.

*Mensch von einem bestimmten Menschen als dem Subjekt ausgesagt wird, ohne in einem Subjekt zu sein, (...)."*

Es wird im Bild ausgesagt, daß Albrecht Dürer sich selbst *"darstellte"*. Subjekt des Satzes ist *"Albertus Durerus"*; der Name *"Albrecht Dürer"* ist in dieser Form nicht im Subjekt des Satzes.

*"(...), oder sie sind in einem Subjekt, ohne von einem Subjekt ausgesagt zu werden (...)."*

Es heißt, daß die Farben dem *"Durerus"* eigen sind, d.h. in ihm sind (nicht, daß sie ihm gehören).

*"(...) - in einem Subjekt laß ich sein, was zwar nicht wie ein Teil in etwas ist, aber doch nicht ohne das sein kann, worin es ist -, wie z.B. die bestimmte grammatische Kunst in der Seele als ihrem Subjekt ist, ohne von einem Subjekt ausgesagt zu werden, und die bestimmte Weiße am Körper als seinem Subjekt ist - denn jede Farbe ist an einem Körper -, ohne von einem Subjekte ausgesagt zu werden, (...)."*

Das kann so verstanden werden, daß die Farben ohne *"Durerus"* nicht sein können, (sie haften ihm an) und die Malerei ist in seiner Seele.

*"(...), oder sie werden gleichzeitig von einem Subjekt ausgesagt und sind in einem Subjekt, wie zum Beispiel die Wissenschaft in der Seele als Subjekt ist und zugleich von der Grammatik als Subjekt ausgesagt wird, (...)."*

D.h. in diesem Fall richtig: *"Albertus Durerus"* hat sich mit Farben dargestellt, die ihm eigen sind.

*"(...), oder endlich sind sie weder in einem Subjekt, noch werden sie von einem Subjekt ausgesagt, (...)."*

Der Schlußabschnitt des Kapitels lautet:

*"Das Unteilbare und der Zahl nach Eine wird schlechthin von keinem Subjekt ausgesagt, doch hindert hier nichts, daß manches in einem Subjekt ist. Denn die bestimmte grammatische Kunst gehört zu den Dingen, die in einem Subjekt sind, wenn sie auch von keinem Subjekt ausgesagt wird."*

Subjekt der Darstellung ist auch die lateinische Inschrift. Sie sagt nichts expressis verbis über die *"grammatische Kunst"*, ist aber nach Regeln der Grammatik aufgestellt worden, und im aristotelischen Sinne *"enthält"* sie diese. Für den heutigen Leser ist der Text auch ein Hinweis darauf, daß das Bild über das Dargestellte hinaus mehr enthalten könnte.

Am Schluß des vierten Kapitels<sup>73</sup> spricht Aristoteles über die nicht gebundenen Worte:

*"Jeder der genannten Begriffe enthält an und für sich keine Bejahung oder Verneinung, sondern die Bejahung oder Verneinung kommt erst durch ihre Verbindung zustande. Denn jede Bejahung und Verneinung ist entweder wahr oder falsch. Das kann aber nicht von Worten gelten, die ohne Verbindung gesprochen werden, wie Mensch, weiß, läuft, siegt."*

*"Durerus"*, *"proprijs"* und *"coloribus"* sind nicht wahr oder falsch. Anders formuliert: *"Dürer -*

mit eigenen Farben” ist ein Grundsatz, der außer Diskussion steht.

Im nächsten Kapitel<sup>74</sup> geht es bei Aristoteles um die “Substanzen”:

*“Substanz im eigentlichsten, ursprünglichsten Sinne ist die, die weder von einem Subjekt ausgesagt wird, noch in einem Subjekt ist, wie z.B. ein bestimmter Mensch oder ein bestimmtes Pferd.”*

Der Name, der weder vom Subjekt ausgesagt wird, noch im Subjekt ist, und einem bestimmten Mensch angehört, ist “Albrecht Dürer”. Er ist die “eigentlichste Substanz”.

*“Zweite Substanzen heißen die Arten, zu denen die Substanzen im ersten Sinne gehören, sie und ihre Gattungen. So gehört z.B. ein bestimmter Mensch zu der Art Mensch, und die Gattung der Art ist das Sinnenwesen. Sie also heißen Substanzen, Mensch z.B. und Sinnenwesen.”*

Nach diesem Muster lautet die im Bild gesetzte Definition: Albrecht Dürer ist in erster Linie ein Mensch und ein Sinnenwesen.

An weiterer Stelle des fünften Kapitels<sup>75</sup> steht jedoch:

*“Von den zweiten Substanzen ist die Art mehr Substanz als die Gattung. Denn sie steht der ersten Substanz näher. Denn wenn man angibt, was die erste Substanz ist, so wird man es deutlicher und eigentlicher sagen, wenn man die Art als wenn man die Gattung angibt. So wird man etwa, wenn man einen bestimmten Menschen beschreiben will, es deutlicher tun, wenn man ihn als einen Menschen, wie wenn man ihn als ein Sinnenwesen bezeichnet.”*

Wichtig ist - nach Aristoteles -, daß Albrecht Dürer ein Mensch ist. Daß er dabei auch ein Sinnenwesen ist, ist sekundär.

Um noch deutlicher zu werden, schreibt Aristoteles:

*“Wie sich aber nun die ersten Substanzen zu allem anderen verhalten, so verhält sich auch die Art zu der Gattung. Denn die Art ist Subjekt der Gattung: die Gattungen werden von den Arten ausgesagt, aber die Arten nicht umgekehrt von der Gattung. So folgt denn auch hieraus, daß die Art mehr Substanz ist als die Gattung.”*

Aus der Perspektive des Künstlers gelesen ist der Hinweis klar: In diesem Fall sei seine Aufgabe, sich in erster Linie als Mensch darzustellen. Daraus würde zwangsläufig erfolgen, daß er ein Sinnenwesen ist.

Wie das zu tun ist, erklärt der Philosoph weiter unten:

*“Wenn man angibt, was ein bestimmter Mensch ist, so wird man mit der Angabe seiner Art oder seiner Gattung seine Eigentümlichkeit beschreiben, und zwar wird man sie besser ins Licht stellen, wenn man den Menschen, als wenn man das Sinnenwesen nennt.”*

Was den Menschen von allen anderen Sinnenwesen unterscheidet, ist sein geistiges Potential. Ins Licht hat Dürer folgerichtig die Stirn und das Gesicht gesetzt und somit eine menschliche “Eigentümlichkeit”, die Denkkraft, und den Gesichtssinn hervorgehoben, während er die Hand als

74 Arist., Org. I, Kap. 5, S. 45-52, 2a-4b.

75 Arist., Org. I, Kap. 5, S. 46-47, 2b.

Zeichen des Tastsinns chromatisch, aber auch maltechnisch herabgesetzt hat.

*“Wie sich aber nun die ersten Substanzen zu allem anderen verhalten”, heißt es im folgenden<sup>76</sup>, “so verhalten sich die Arten und die Gattungen der ersten Substanzen zu allem anderen: von ihnen wird alles andere ausgesagt. Man wird einen bestimmten Menschen einen Grammatiker nennen, und mithin wird man auch den Menschen und das Sinnenwesen einen Grammatiker nennen, und gleiches gilt überall sonst.”*

Eine Paraphrase würde dann lauten: “Man wird Albertus Durerus einen Maler nennen, und mithin wird man auch Albrecht Dürer einen Maler nennen (...).”

Zusammenfassend und an den aristotelischen Text angelehnt, lautet die vorläufige Aussage des Gemäldes: *“Albrecht Dürer”* und *“Albertus Durerus”* sind synonyme Bezeichnungen eines Menschen, der real existiert und der gemalt ist. *“Dürer”* steht für die reale, *“Durerus”* für die gemalte Existenz des gleichen Menschen (*“Albrecht/Albertus”*). *“Dürer”* und *“Durerus”* sind zwei von einem Adjektiv (*“δορυρατος”, “hölzern”*) abgeleitete Bezeichnungen. Die Person (der reale Mensch) *“Dürer”* stellte sich dar, d.h. er (sein *“Selbst”*) ist die Figur (der gemalte Mensch) *“Durerus”*, und diese ist Teil der Person. Die Farben, die dem gemalten *“Durerus”* anhaften, sind dem realen *“Dürer”* eigen und befinden sich in seiner Seele. Unter Beachtung der Reihenfolge im aristotelischen Text und der Akzente im Bild ist die richtige Definition: Albrecht Dürer ist ein (denkender) Maler, ein Mensch und ein Sinnenwesen.

Im 6. Kapitel<sup>77</sup> der Kategorien erklärt Aristoteles die Quantität:

*“Die Quantität ist teils diskret, teils kontinuierlich und besteht teils aus Teilen, die eine Lage zueinander haben, teils aus Teilen, die keine Lage haben. Diskret ist z.B. die Zahl und die Rede, kontinuierlich z.B. die Linie, die Fläche, der Körper, außerdem noch die Zeit und der Ort.*

*Die Teile der Zahl haben keine gemeinsame Grenze, an der ihre Teile zusammenstießen. Wenn z.B. die Fünf ein Teil der Zehn sind, so stoßen die Fünf mit den Fünf an keiner gemeinsamen Grenze zusammen, sondern sind diskret (getrennt). Desgleichen stoßen die Drei und die Sieben an keiner gemeinsamen Grenze zusammen. Und so ist überhaupt bei der Zahl keine gemeinsame Grenze der Teile zu finden, sondern sie sind immer getrennt. Die Zahl gehört mithin zu den getrennten Größen.”*

Weil der griechische Text fehlt, der vielleicht Aufschluß über die Bedeutung des an dieser Stelle mit *“diskret”* übersetzten Begriffs geben würde, ist nur die formale Entsprechung zum Text feststellbar. Man kann im bereits erwähnten Spiel mit den Zahlen, den unterschiedlichen Freiräumen zwischen den Ziffern und dem unvollständigen Querstrich über der römischen Zahl *“XXVIII”* eine

76 Arist., Org. I, Kap. 5, S. 47-48, 3a.

77 Arist., Org. I, Kap. 6, S. 52, 4b.

Anlehnung an diese Passage des Aristoteles erkennen. Andere Beobachtungen können vorläufig nur interrogativ formuliert werden: Ist die im Verhältnis zur Monogrammgröße auffällig kleine Jahreszahl als “unaufdringlich” oder als “geheim” zu charakterisieren? Ist der Strich, der bei der Lektüre eine Trennung der römischen Zahlen bewirkt, auch als eine Abgrenzung vom Text, als “Bruch” zu verstehen? Die folgenden abstrakten Äußerungen des Philosophen zum “Ort” decken sich allerdings mit der Darstellung:

*“Ferner ist der Ort ein Kontinuum. Denn die Teile des Körpers, die bei einer gemeinsamen Grenze zusammenstoßen, nehmen einen bestimmten Ort ein, und folglich stoßen auch die Teile des Ortes, die jeder Teil des Körpers einnimmt, bei derselben Grenze zusammen wie die Teile des Körpers. Mithin wird auch der Ort kontinuierlich sein, da seine Teile bei einer gemeinsamen Grenze zusammenstoßen.”*<sup>78</sup>

In einer entsprechenden Paraphrase würde der Absatz lauten: “Der Ort ist ein Kontinuum, denn die Arme des Dargestellten, für den die Tafelränder Grenze sind, nehmen diesen Rand ein, folglich stoßen die Flächenränder, die jeder Arm einnimmt, bei derselben Grenze zusammen wie der Körper des Dargestellten. Mithin wird auch der Ort kontinuierlich sein, da seine Teile (Objekt und Subjekt) bei einer gemeinsamen Grenze zusammenstoßen.” Da jedoch unübersehbar die Arme links und rechts in der Mittelachse und unterschiedlich zum Körper dargestellt sind, müssen die nächsten Sätze des Aristoteles wieder beachtet werden:

*“Die Quantität besteht sodann teils aus Teilen, die eine Lage zueinander haben, teils aus Teilen, die keine Lage haben. So haben z.B. die Teile der Linie eine Lage zueinander: jeder von ihnen liegt an einer bestimmten Stelle, und von jedem kann man im Unterschied von anderen Teilen angeben, wo er in der Fläche liegt und mit welchen anderen Teilen er sich berührt. Ebenso haben auch die Flächenteile eine bestimmte Lage: man kann in derselben Weise angeben, wo jeder Teil liegt und welche Teile sich berühren. Und ebenso ist es mit den Teilen des Körpers und des Ortes.”*

Interessant für die Erschließung des Bildes ist die Fortsetzung des aristotelischen Textes. Der Philosoph vergleicht die Zahl, “bei der man nicht angeben (kann), wie ihre Teile zueinander gelagert sind (...) oder welche Teile aneinander stoßen” mit den “Zeiteilen”:

*“Es beharrt ja kein Teil der Zeit, was aber kein Beharrendes ist, wie könnte das eine Lage haben? Eher könnte man sagen, daß die Zeit eine Ordnung hat, indem der eine Teil von ihr früher und der andere später ist (...).”*

Das Gleiche gilt nach Aristoteles für die “Rede”:

*“Keiner von ihren Teilen beharrt: was einmal gesprochen ist, ist gesprochen und läßt sich nicht mehr fassen, und so können denn ihre Teile keine Lage haben, weil sie nicht beharren.”*

Im Bild läßt sich die Position der Schriftzeichen auf dem schwarzen Hintergrund nur im Verhältnis

zueinander oder zum Porträt bestimmen und der Satz hat keine optisch greifbaren Ränder und keinen definitiven Schluß. Er scheint - mit der Verlängerung der "a"-Haste in den Leerraum - auszuklingen.

Die Wortschöpfung "Durerus" kann fast auf das ganze 7. Kapitel<sup>79</sup> der "Kategorien", in dem das "Relative" erörtert wird, in Beziehung gesetzt werden.

"Hin und wieder", schreibt der Autor<sup>80</sup>, "mag man auch ein eigenes Wort bilden müssen, wenn keine Bezeichnung für den eigentümlichen Beziehungspunkt vorhanden ist." Und an anderer Stelle<sup>81</sup> heißt es: "Hat man ferner die eigentümliche Beziehung getroffen, von der ein Ding seinen Namen hat, so daß es das ist, was es ist, und läßt man unter Ausschaltung alles anderen, Akzidentellen, nur den Terminus dieser Beziehung stehen, so wird man von dem gedachten Ding immer mit dieser Bezugnahme sprechen." Oder: "Man muß also jedesmal die eigentümliche Beziehung angeben, auf Grund derer man von einem Relativum spricht. Ist ein eigener Name dafür vorhanden, so ist diese Angabe leicht. Ist keiner vorhanden, so muß man den Namen etwa erst bilden. Bei solchem Verfahren muß dann einleuchten, daß alles Relative sich wechselweise fordert."<sup>82</sup>

Der Definitionscharakter des Bildes läßt sich aus solchen Sätzen mühelos erschließen. Zugleich läßt sich nachweisen, daß der Künstler bei der Bestimmung seiner "Eigentümlichkeit" dem Text des Aristoteles gefolgt ist. Die Frage ist, was "das Akzidentelle" bei der Bezeichnung "Durerus" und bei der Darstellung ist, worauf verzichtet werden könnte? Sind die Bedeutung "hölzern" und das Fehlen der rechten Hand die "eigentümlichen Beziehungen", die den Maler nach diesem Bild für jeden erkennbar gemacht haben?

Im gleichen Kapitel gibt der Philosoph bei der Erklärung der relativen Substanzen die Hand des Menschen als Beispiel an.<sup>83</sup>

"... von den ersten Substanzen ist es wahr, daß sie nicht relativ sind", schreibt Aristoteles. "Bei ihnen werden weder das Ganze noch die Teile relativ verstanden. Von einem bestimmten Menschen sagt man nicht jemandes bestimmter Mensch, (...), gleiches gilt von den Teilen. Von einer bestimmten Hand sagt man nicht jemandes bestimmte Hand, sondern jemandes Hand, und von einem bestimmten Kopf nicht jemandes bestimmter Kopf, sondern jemandes Kopf."

Es ist aber nach Aristoteles möglich, daß von den "zweiten Substanzen" manches relativ ist.

"So sagt man von Kopf jemandes Kopf, und von Hand sagt man jemandes Hand usf., und demnach scheinen diese Dinge relativ zu sein."

Wenn man also von der Hand "Albrecht Dürers" spricht, ist es klar, daß Dürers Hand gemeint ist. Wenn man aber von der Hand im Bild des "Albertus Durerus" spricht, ist nicht zwingend von der

---

79 Arist., Org. I, Kap. 7, S. 56-63, 6a-8b.

80 Arist., Org. I, Kap. 7, S. 58, 7a.

81 Arist., Org. I, Kap. 7, S. 59, 7a.

82 Arist., Org. I, Kap. 7, S. 60, 7b.

83 Arist., Org. I, Kap. 7, S. 61, 8a.

Hand Dürers die Rede. Man müsse wissen, sagt Aristoteles im folgenden, wovon man spreche. In diesem Fall heißt das: Man muß wissen, daß *“Albertus Durerus”* Dürers Spiegelbild ist.

*“Man sieht hieraus klar, daß man, wenn man ein Relatives begrifflich genau kennt, auch das kennen muß, worauf es bezogen wird.”*<sup>84</sup> Und: *“Denn weiß man überhaupt nicht, zu was es sich so verhält, so kann man auch nicht wissen, ob es sich zu etwas so verhält.”*<sup>85</sup>

Wenn man nicht weiß, daß sich Dürer hier dargestellt hat, kann man auch nicht wissen, daß die Darstellung sich zur Person spiegelbildlich verhält.

*“Dieser Sachverhalt wird aber auch an den Einzeldingen klar. Wenn man z.B. bestimmt weiß, daß das und das doppelt ist, weiß man auch sofort bestimmt, wovon es das Doppelte ist. Denn wenn man nichts Bestimmtes kennt, wovon es das Doppelte ist, weiß man überhaupt nicht, ob es doppelt ist.”*

Man weiß beispielsweise, daß es zwei Hände gibt, und deswegen ist es eindeutig, daß die dargestellte Hand ein Doppel haben muß. Man wird aufgrund dieser Annahme die auf dem Bild fehlende Hand in der Vorstellung ergänzen können; daraus wird aber nicht hervorgehen, daß die rechte Hand des Dargestellten, Dürers linke Hand ist. Den Künstler scheint es weniger interessiert zu haben, ob man aus der Darstellung auf ein Doppel jenseits der Tafel schließen kann. Die Erklärung dafür ist bei Aristoteles zu finden:

*“Man muß mithin offensichtlich, wenn man etwas Relatives bestimmt kennt, auch das bestimmt kennen, worauf es bezogen wird. Nun kann man aber den Kopf, die Hand u. dgl., was alles Substanz ist, selbst nach seinem Sein bestimmt kennen, ohne daß man das zu kennen braucht, worauf es bezogen wird. Denn man weiß möglicherweise nicht bestimmt, wessen dieser Kopf oder wessen diese Hand ist. Mithin können diese Dinge nicht relativ sein. Wenn sie aber nicht relativ sind, kann man wohl wahrheitsgemäß sagen, daß keine Substanz relativ ist.”*<sup>86</sup>

Wenn man die Schriftzeichen im Bild nicht lesen kann, also nicht weiß, daß es sich hierbei um das Abbild eines real existierenden Menschen handelt, wird man davon ausgehen, daß der Dargestellte wahr ist.<sup>87</sup>

Im nächsten Kapitel erklärt Aristoteles die *“Qualität”*.<sup>88</sup>

*“Unter Qualität (Beschaffenheit) verstehe ich das, vermöge dessen man so oder so beschaffen heißt.*

*Qualität ist ein vieldeutiger Begriff. Es soll denn die eine Art von Qualität Habitus (Eigenschaft)*

84 Arist., Org. I, Kap. 7, S. 62, 8a.

85 Arist., Org. I, Kap. 7, S. 62, 8b.

86 Arist., Org. I, Kap. 7, S. 62-63, 8b.

87 Es wäre zu überlegen, ob die von Konrad Celtis in Anlehnung an Plinius literarisch umgesetzte Anekdote, von dem Hund des Künstlers, der das Porträt seines Herren liebkost, nicht auf diesen Sachverhalt zurückzuführen ist. (Vgl. K. Celtis' Epigramm Nr. 70 in: Wuttke 1967, S. 323.)

88 Arist., Org. I, Kap. 8, S. 63-69, 8b-11a.

*und Disposition (Zustand) heißen. Der Habitus unterscheidet sich von der Disposition dadurch, daß er von längerer Dauer und bleibender ist. (...) Dagegen heißt Disposition, was leicht aufgehoben wird und sich schnell ändert, wie Wärme und Kälte, Krankheit und Gesundheit u. dgl. Denn bezüglich dieser Erscheinungen ist der Mensch zwar in bestimmter Weise disponiert, unterliegt aber schnellem Wechsel (...), es müßte denn eben eine dieser Erscheinungen durch die Länge der Zeit zur Natur geworden und unheilbar oder sehr schwer beweglich sein, ein Fall, wo man sie etwa füglich als Habitus bezeichnen könnte. Offenbar aber will man solches als Habitus bezeichnen, was von längerer Dauer und schwerer beweglich ist.*”<sup>89</sup>

Dieser Absatz löst in Zusammenhang mit einer nächsten Passage aus Aristoteles das “Farben-Rätsel” der Bildinschrift:

*“Alle derartigen Erscheinungen nun, die aus gewissen schwer beweglichen und bleibenden Affektionen entsprungen sind, heißen passive Qualitäten. Wenn Blässe oder Schwärze auf der physischen Konstitution beruhen, spricht man von Qualitäten (...), und nicht minder spricht man so, wenn eben diese Erscheinungen, die gedachten Farben, die Folge langwieriger Krankheit oder der Hitze sind und sich nicht leicht entfernen lassen oder gar das ganze Leben hindurch bleiben (...).”*<sup>90</sup>

Mit den “Farben” sind im Bild die “gedachten Farben”, die “Erscheinungen” gemeint, die der Künstler in Anlehnung an den aristotelischen Text als seine “Eigenschaften” begriffen und formuliert hat. Man kann sagen, daß den Maler Albrecht Dürer sein Vorstellungsvermögen auszeichnet, und daß er sich auf dieser Tafel mit den gedachten Bildern dargestellt hat. Die tatsächlich angewandte monochrome Farbpalette ist aus der Kongruenz der Darstellung mit dem Bildträger zu erklären, weil, wie Aristoteles an gleicher Stelle schreibt, bei “bestimmten physischen Zufällen” die Farbe haften bleibt:

*“Man wird demnach begreiflicherweise auch, wenn man von Natur, wegen bestimmter physischer Zufälle, etwas Entsprechendes erleidet, dieselbe Farbe bekommen.”*

Das Bildnis von 1500 zeigt den Maler, dessen Eigenschaft es ist, Bilder zu entwerfen, d.h. zu denken und zu visualisieren. Nach Aristoteles gehören aber die Erscheinungen nur dann zum Habitus, wenn sie “sehr schwer beweglich”, “unheilbar” sind oder “als Folge langwieriger Krankheit (...) das ganze Leben hindurch bleiben.” Eine später entstandene Federzeichnung, die sich heute in der Bremer Kunsthalle befindet,<sup>91</sup> deutet darauf hin, daß der Künstler diesbezüglich die Ansicht des Aristoteles geteilt hat.

---

89 Arist., Org. I, Kap. 8, S. 63, 8b-9a.

90 Arist., Org. I, Kap. 8, S. 65, 9b.

91 “Der kranke Dürer” (W482), 1509/10, Feder leicht mit Wasserfarben ausgetuscht, 12,7x11,7 cm, Bremen, Kunsthalle. (Vgl. Winkler, Friedrich: Die Zeichnungen Albrecht Dürers. 4 Bde. Berlin 1936-1939, Bd. II, S. 141.)

## 2.2. Der Bildvergleich

### a. "Der kranke Dürer"

In der Zeichnung von 1509/10 (W482) ist Albrecht Dürer mit entblößtem Oberkörper in Dreiviertelfigur und -profil zu sehen. Er hält die Rechte auf dem Rücken und zeigt mit der Linken auf eine Stelle am Körper, die der Maler zusätzlich umkreist hat. Oberhalb der Darstellung steht in Schreibrift: "Do der gelb fleck ist vnd mit dem/finger drawff dewt do ist mir we." F. Winkler ließ die Interpretation des Bildes offen, erläuterte, daß die angeblich wunde Stelle am Körper die Milz ("der Sitz der Melancholie") sei, und vermutete, daß die Zeichnung für einen Arzt angefertigt worden ist.<sup>92</sup> Aus der Perspektive des Münchner Selbstbildnisses von 1500 ist es jedoch wahrscheinlicher, daß der Künstler sich hier als ein von Melancholie Gezeichneter oder unter "Erscheinungen" Leidender dargestellt und diesem *bloßen* Leid Ausdruck verliehen hat. Dem intimen Charakter des graphischen Blattes entsprechen die menschliche Dimension und die organische Ursache des Schmerzes. Die Abwesenheit der rechten Hand verstärkt die Zeigefunktion der Linken, ist aber möglicherweise auch ein verbindliches Zitat der Selbstdefinition von 1500 gewesen, das beim Adressaten der Zeichnung gedankliche Zusammenhänge hervorrufen und ihm die Botschaft von der persönlichen Qual des Malers überbringen sollte.

Diese Interpretation setzt voraus, daß die unsichtbare rechte Hand Dürers ein Bildzeichen ist, das der Maler 1500 mit Inhalt belegt und später als Bedeutungsträger eingesetzt hat.<sup>93</sup> Die bisherige Untersuchung hat ergeben, daß Dürer im Selbstbildnis von 1500 in Anlehnung an Aristoteles eine hierarchische Selbstdefinition vorgenommen hat. Als Sinnenwesen zeichnete er sich durch die Sehkraft, als Mensch durch die geistige Aktivität und als Maler durch das schöpferische Vermögen aus. Dürer hat kompositionell und maltechnisch sein Haupt hervorgehoben, eine funktionslose Hand dargestellt und eine andere weggelassen. Die linke Hand, die nicht greift und auch nicht zeigt, ist sinnbildlicher Tastsinn und als solcher dem "Gesichtssinn" untergeordnet, ihre Passivität unterstreicht einmal mehr den Vorrang der Denktätigkeit. Analog dazu steht für den Maler Dürer das handwerkliche Können außer Frage, und die Hand, die Entwürfe ausführt, bleibt auch aus diesem Grund seiner Selbstdarstellung fern. Die rechte Hand Dürers, die beim Bildnis von 1500 nur in der Vorstellung des Betrachters existiert, ist ein Bildzeichen für die Einbildungskraft des Künstlers und

92 Vgl. Winkler 1937, Bd. II, S. 141.

93 Ein graphisches Blatt, das heute in Wien aufbewahrt wird, zeigt, daß Dürer sich bereits im Alter von 13 Jahren ohne rechte Hand gezeichnet hat. Die Frage, warum er 1500 auf ein Bilddetail von 1484 zurückgegriffen hat, ist bisher nicht gestellt worden. Es ist wahrscheinlich, daß die abwesende Hand ein in einem Wettstreit spielerisch entstandenes Motiv war, das erst später mit Inhalt versehen wurde. (Vgl. Winkler 1936, Bd. I, S 7-9, "Selbstbildnis als Knabe" (W1), 1484, Silberstiftzeichnung, 27,5x19,6 cm, Wien, Albertina und "Dürers Vater" (W3), 1486, Silberstiftzeichnung, 28,4x21,2 cm, Wien, Albertina.)

fand als solches 1511 in der *“Anbetung der Dreifaltigkeit durch die Civitas Dei”* Verwendung.

#### b. Die Selbstdarstellung auf dem Landauer Altar<sup>94</sup>

Auf dem Allerheiligenbild (A118) malte Dürer sich ganzfigürlich in der rechten unteren Ecke der Tafel. Während der rechte Ärmel der braunen, pelzbesetzten Schabe seitlich leer hinunterhängt, ist die entsprechende Hand unter den Falten des Mantels vor den Betrachtern (Gläubigen) versteckt. Die Haltung des linken ausgebreiteten Armes mit der weit geöffneten Hand ist nahezu der Gegensatz der Armposition aus dem Bildnis von 1500, die man im nachhinein als *geschlossen* bezeichnen könnte. Wenn sich im Münchner Bild der Künstler mit seinem Vorstellungsvermögen (mit den in ihm eingeschlossenen Bildern) dargestellt hatte, so brachte er bei der *“Anbetung der Dreifaltigkeit durch die Civitas Dei”* eine seiner farbenreichen Visionen zum Ausdruck.<sup>95</sup>

Anders als in der Bremer Zeichnung, in der diskret auf den intimen Gehalt des früher entstandenen Porträts verwiesen wurde, griff Dürer mit dem neuen ausführlichen Zitat die öffentliche Aussage des Bildes von 1500 auf und übertrug auf das Gemälde von 1511 nicht allein seine Selbstdefinition, sondern auch den damals begründeten Malereibegriff. Die Ähnlichkeit der Darstellungen auf dem Landauer Altar und der Münchner Tafel ist kein Zufall, weil der Beschaffenheit des Bildträgers (in beiden Fällen Lindenholz) eine besondere Bedeutung zukommt. Mit der Deckungsgleichheit des Dargestellten und der Darstellung hat Dürer 1500 die partikulären Äußerungen zu *“Durerus”* verallgemeinert, den Begriff des Malers *objektiviert*, ihn zum Träger der Malerei gemacht und den Begriff der Tafelmalerei *substantiiert*. Die beiden Bilder von 1511 und 1500 sind deskriptive beziehungsweise synthetische Varianten der Malereidefinition Dürers.

#### β. Die *“Lehre vom Satz”*

Die Gegenüberstellung des Bildes und des zweiten Teils des *“Organons”* erschließt die Syntax des Gemäldes von 1500.

Im ersten Kapitel<sup>96</sup> der *“Lehre vom Satz”* schreibt Aristoteles:

*“Zuerst müssen wir feststellen, was Nomen und was Verbum, dann, was Verneinung, Bejahung,*

---

94 Angesichts des Allerheiligenbildes von 1511 sind m.E. die Vertreter der christomorphen Interpretationstheorie der Wissenschaft eine Antwort schuldig geblieben: Wenn Dürer sich mit Christus identifiziert haben soll, wie ist es zu erklären, daß er - auf dem Landauer Altar - zwischen der Darstellung seiner selbst und der Gestalt Christi sinnbildlich eine Entfernung gelegt hat, die diejenigen zwischen Erde und Himmel gleichkommt?

95 Der zur offenen Landschaft hin ausgestreckte Arm erlaubt auch eine andere Formulierung: Dürer gab eine seiner Vorstellungen der Sicht frei.

96 Arist., Org. II, Kap. 1, S. 95, 16a.

*Aussage und Rede.*

*Es sind also die Laute, zu denen die Stimme gebildet wird, Zeichen der in der Seele hervorgerufenen Vorstellungen, und die Schrift ist wieder ein Zeichen der Laute. Und wie nicht alle dieselbe Schrift haben, so sind auch die Laute nicht bei allen dieselben. (...)*

*Wie aber die Gedanken in der Seele bald auftreten, ohne wahr oder falsch zu sein, bald so, daß sie notwendig eins von beiden sind, so geschieht es auch in der Rede. Denn Falschheit und Wahrheit ist an Verbindung und Trennung der Vorstellungen geknüpft.”*

Diesen Aussagen gemäß sind die Schriftzeichen auf dem Bild von 1500 als *“Zeichen, der in der Seele hervorgerufenen Vorstellungen”* zu verstehen, und als solche sind sie den Bildzeichen gleichgestellt. Die Laute im Bild sind zu Wörtern und zu einem Satz gebunden, der wahr oder unwahr sein kann, der aber dem malerischen Diskurs gleichwertig ist.

Im folgenden Kapitel<sup>97</sup> definiert Aristoteles das *“Nomen”* und führt ein Beispiel an, das die gedankliche Verbindung mit dem bereits erwähnten literarischen Topos des *“troianischen Pferdes”* ermöglicht und den spielerischen Umgang mit den Bedeutungen des Wortes *“Durerus”* bezeugt.

*“Das Nomen also ist ein Laut, der konventionell etwas bedeutet, ohne eine Zeit einzuschließen, und ohne daß ein Teil von ihm eine Bedeutung für sich hat. Denn in dem Eigennamen Kallippos hat Hippos (Pferd) für sich durchaus nicht die Bedeutung, die es in den Worten kalos Hippos (schönes Pferd) hat.”*

Die Signatur und der Name *“Albertus”* haben den *“A”-Laut* gemeinsam. Im Namen *“Albertus”* bedeutet weder das leicht abgesetzte *“A”* noch das *“lbertus”* etwas. Das *“A”* hat nur dann eine Bedeutung, wenn es wie im Künstlermonogramm vereinbarungsgemäß Erkennungsmerkmal des Malers wird.<sup>98</sup> Aristoteles schreibt:

*“Die Bestimmung <konventionell> (...) will sagen, daß kein Nomen von Natur ein solches ist, sondern erst wenn es zum Zeichen geworden ist.”<sup>99</sup>*

Im dritten Kapitel<sup>100</sup> definiert der griechische Philosoph das Verb:

*“Verbum ist ein Wort, das die Zeit mit anzeigt, dessen Teile nie etwas für sich bedeuten und das immer etwas zu verstehen gibt, was von einem anderen gilt. (...) es gibt immer etwas zu verstehen, was von einem anderen gilt, was nämlich an oder in einem Subjekte ist.”*

Das Verb in der ersten Person, Singular, Indikativ, Imperfekt, *“effingebam”*, sagt etwas über das Subjekt *“Albertus Durerus”* aus, und die Teile *“effin”* und *“gebam”* bedeuten ohne den Verbindungsstrich gar nichts. Doch ist nach Aristoteles das so konjugierte Aussagewort kein Verb,

97 Arist., Org. II, Kap. 2, S. 95-96, 16a-16b.

98 Es wäre zu überlegen, ob das Monogramm des Malers nicht eine ähnliche Entwicklung erfuhr, wie das bereits erwähnte Motiv der abwesenden Hand. Die Signatur ist nach H. Rupprich 1496 entworfen worden, aber als Bildzeichen mit einem *“Eigenleben”* ist es erst nach 1500 belegbar. (Vgl. Rupprich 1930, S. 75 und Fehl 1992, S. 191-210.)

99 Arist., Org. II, Kap. 2, S. 96, 16a.

100 Arist., Org. II, Kap. 3, S. 96-97, 16b.

sondern eine *“Beugungsform”*:

*“Ebenso ist es kein Verbum, sondern ein Beugungsform (...) des Verbums, wenn man sagt: <war gesund>, oder <wird gesund sein>. Es unterscheidet sich vom Verbum dadurch, daß dieses noch die Bestimmung der gegenwärtigen Zeit enthält, die beiden anderen Formen die Bestimmung der Zeit vor und nach der Gegenwart.”*

Daß Dürer sich darstellte, ist eine Tätigkeit, die in der Vergangenheit stattgefunden hat. Diese zeitliche Bestimmung bezieht sich jedoch weniger auf die Entstehungszeit des Gemäldes als vielmehr auf die Relation zwischen Bild und Schrift. Die Darstellung war bei der Niederschrift dieses Satzes da und wird (ständig) bei der Lektüre und Aussprache der Worte vor Augen (gewesen) sein.

*“Die Verba sind, für sich allein ausgesprochen, Nomina und zeigen etwas an - denn wer sie spricht, bringt seine Aufmerksamkeit zum Stehen, und wer sie hört, läßt seine Aufmerksamkeit zum Stehen bringen -, aber sie zeigen noch nicht an, ob das Bezeichnete ist oder nicht. Denn auch wenn man sagt: sein, oder: nicht sein, wird kein wirkliches Ding damit bezeichnet, so wenig wie wenn man bloß für sich sagt: seiend. Denn dieses ist an sich nichts, zeigt aber eine Verbindung mit an, die man ohne die verbundenen Stücke nicht denken kann.”*

In Bezug auf das Bildnis von 1500 gelesen und an den Betrachter adressiert, könnte eine Paraphrase des aristotelischen Textes lauten: *“Wer die Worte im Bild ausspricht und die Darstellung betrachtet oder der Lektüre zuhört, hebt den Zeitfluß auf. Die Gewißheit, daß man selbst existiert, und daß man ein Objekt vor Augen hat, bedeutet nur insofern etwas, als durch die beiderseitige Gegenwart die Ewigkeit hergestellt wird.”* An den aristotelischen Zeitbegriff angelehnt, hat das Kunstwerk die Rolle, die Präsenz des Dargestellten über seinen Tod hinaus zu sichern; Dürer hat sich so gemalt, daß in Anwesenheit seines Bildes für den Betrachter die Vergangenheit aufgehoben wird. Die Kongruenz der Darstellung betrifft nicht nur die Morphologie, sondern auch die Syntax des Bildnisses: Dürer hat sich *vergegenständlicht* und die Tafel *personifiziert*. Er hat damit eine aus der Antike überlieferte Funktion der Bildnismalerei beibehalten, aber das mystische Verhältnis zur Bildtafel in ein metaphysisches umgewandelt. Der Glaube an die *leibhaftige* Präsenz des Dargestellten erübrigt sich, wenn seine Anwesenheit durch optische und suggerierte taktile Wahrnehmung im (Denk-)Raum *sinnfällige* Realität wird.

Die zitierte Passage aus Aristoteles kann aber auch auf den Bildspruch bezogen und der Verbindungsstrich im geteilten Verb mitgelesen werden: *“... ich stellte mich so, in Verbindung dar, mit den Vorstellungen, die es ohne mich nicht gibt und ohne die ich nicht sein kann.”* Der Begleittext ist in dieser Variante schriftlich fixierter Ausdruck eines stillen Selbstgesprächs, wobei die Position des Satzes in Höhe des von der Haartracht verdeckten Ohrs diese Interpretation

bestätigt. Das Gemälde ist eine Rede, die Albrecht Dürer in Gedanken mit sich selbst geführt hat, und deren Teile die Darstellung und die Inschrift sind.

*“Die Rede (...) ist ein Laut (...)”, schreibt Aristoteles im vierten Kapitel der “Satzlehre”<sup>101</sup>, “der konventionell etwas anzeigt und von dem ein einzelner Teil gesondert etwas anzeigt, als einfaches Sprechen, nicht als ein Zusprechen oder Absprechen (...).”*

Aristoteles gebraucht an dieser Stelle für “Rede” das griechische Wort “*λογος*”.<sup>102</sup> Dürers Selbstgespräch ist nach diesem Verständnis ein Dialog, eine doppelt - bildlich und schriftlich - aufgezeichnete Rede (ein “*δια-λογος*”) zwischen Maler und seinem Spiegelbild.

Im folgenden Kapitel<sup>103</sup> unterscheidet der griechische Philosoph zwischen der “*einheitlichen, aussagenden Rede*” und “*anderen Reden, die durch Verbindung einheitlich sind*” und für deren ausführliche Behandlung er die “*Rhetorik*” und die “*Poetik*” vorsieht:

*“Die aussagende Rede ist ein, wenn sie entweder eines ausdrückt oder durch Verbindung eins ist; es sind der Reden viele, wenn sie entweder vieles und nicht eines ausdrücken oder unverbunden sind.”*

Nach bisheriger Erkenntnis hat der Satz im Bild wörtlich verstanden nur eine Aussage, kann aber im übertragenen Sinn mehrfach ausgelegt werden; die Darstellung ist zwar ein Abbild des Malers, aber auch künstlerische Umsetzung abstrakter Begriffe. Das Zwiegespräch des Künstlers ist deswegen auch nur einer der möglichen Diskurse dieses Gemäldes, das eine Fülle von simultan geführten Reden enthält.

Die Bildinschrift, deren graphische Gestaltung der eines abschließenden Satzes in den Büchern aus Dürers Zeit gleicht, entspricht der Definition, die Aristoteles für den partikulären, vollkommenen “*Schlußsatz*” gibt,<sup>104</sup> wobei die Darstellung, die chronologisch dem Satz vorausgeht, als dessen “*Prämisse*” angesehen werden kann.<sup>105</sup> Nach Aristoteles ist es möglich, solche Sätze apodiktisch und/oder dialektisch aufzugreifen. Das Bild ist sowohl (vor)bildliche Beweisführung, die stellenweise deckungsgleich zur aristotelischen “*Lehre vom Beweis*” verläuft,<sup>106</sup> als auch ein nach den Regeln der “*Topik*” erstelltes Disputationsobjekt.

---

101 Arist., Org. II, Kap. 4, S. 97-98, 16b-17a.

102 “... <*λογος*>, hier nicht Wort, sondern, entsprechend <*λεγειν*>, reden, eine etwas anzeigende Verbindung von Worten ...”. (Vgl. Arist., Org. II, Kap. 4, S. 97, 16b.)

103 Arist., Org. II, Kap. 4, S. 98, 17a.

104 Vgl. Aristoteles: Lehre vom Schluß oder Erste Analytik. (Organon III). Übersetzt von Eugen Rolfes. Hamburg 1975 (ND). Buch I, Kap. 1, S. 1-2, 24a/10-24b/10.

105 Vgl. Arist., Org. III, Buch I, Kap. 27, S. 59-60, 43a-43b.

106 Nach einer ersten Lektüre der aristotelischen Beweislehre vermute ich, daß Dürer auch diesem Buch gefolgt ist. Der Beweis kann jedoch nur arithmetisch erbracht werden, weil er in Dürers Beweisführung liegt. Vereinfacht heißt das: A = Textvorlage, B und F = Bild, C und E = meine Beweise, und D = Dürers Beweis. Wenn  $A+B=C$  und  $A+F=D$  sind, dann müßte auch  $B+D=E$  sein. Wenn  $A+B=C$ ,  $A+F=D$  und  $B+D=E$  sind, dann ist  $C+E=A+D$ , was sprachlich nicht ausgedrückt werden kann. (Vgl. Aristoteles: Lehre vom Beweis oder Zweite Analytik. (Organon IV). Übersetzt von Eugen Rolfes. Hamburg 1990 (ND).)

## γ. Die „Topik“

Im ersten Buch der „Topik“<sup>107</sup> erklärt Aristoteles die Vorzüge der Dialektik und zählt die Probleme auf, aus denen Dispute entstehen. Die Dialektik *„ist eine Kunst der Erfindung“*, schreibt der griechische Philosoph, *„und darum beherrscht sie den Weg zu den Prinzipien aller Wissenschaften.“*<sup>108</sup> Die Sätze, *„aus denen die Disputationen erwachsen“*, sind den Problemen, *„um die sich die Schlüsse drehen“*, gleich. *„Problem und Satz unterscheiden sich durch die Form“*, steht im vierten Kapitel des ersten Buches oder, *„aus jedem Satz kann man mit Änderung der Form ein Problem machen.“*<sup>109</sup> Ursache der Probleme und Sätze sind das Proprium, die Definition, der Genus, und der Akzidenz. Aristoteles klärt diese Begriffe zu Beginn seiner Ausführungen:

*„Definition ist eine Rede, die das Wesen anzeigt. (...)“*<sup>110</sup>

*Eigentümlich, proprium, ist, was zwar nicht das Wesen eines Dinges bezeichnet, aber nur ihm zukommt und in der Aussage mit ihm vertauscht wird. (...)“*<sup>111</sup>

*Gattung ist, was von mehreren und der Art nach verschiedenen Dingen bei der Angabe ihres Was oder Wesen prädiert wird. (...)“*<sup>112</sup>

*Akzidenz ist, was keines von diesen ist, nicht Definition, nicht Proprium, nicht Gattung, aber dem Dinge zukommt, und was einem demselben, sei es was immer, zukommen und nicht zukommen kann.“*<sup>113</sup>

Um mögliche Mißverständnisse zu vermeiden, fügt er noch hinzu:

*„Diese Fragen zeigen aber, daß ein Akzidenz stellenweise auch ohne Anstand mit bezug auf bestimmte Subjekte zum Proprium werden kann.“*<sup>114</sup>

Angesichts des Bildnisses von 1500 sind die aristotelischen Erläuterungen die Grundlage unzähliger Streitgespräche. Das Bildnis ist eine Rede, in der Dürer zwar sein Wesen bestimmt, in dem er sich aber durch die Gattung definiert. Die *„Farben“* sind laut der Inschrift eine Eigentümlichkeit des Malers, als *„Erscheinungen“* jedoch sein Wesensmerkmal. Subjekt der Darstellung ist sowohl *„Albrecht Dürer“* als auch *„Albertus Durerus“*, und je nach Perspektive können die Details im Bild (Haartracht, fehlende rechte Hand, funktionslose linke Hand, brauner Mantel, Alter, Jahreszahl usw.) abwechselnd Propria oder Akzidenzien sein. Die Denkungsgleichheit von Bildinhalt und

---

107 Aristoteles: Topik. (Organon V). Übersetzt von Eugen Rolfes. Hamburg 21968 (ND).

108 Arist., Org. V, Buch I, Kap. 2, S. 4, 101b.

109 Arist., Org. V, Buch I, Kap. 4, S. 5, 101b.

110 Arist., Org. V, Buch I, Kap. 5, S. 5, 101b.

111 Arist., Org. V, Buch I, Kap. 5, S. 6, 102a.

112 Arist., Org. V, Buch I, Kap. 5, S. 7, 102a.

113 Arist., Org. V, Buch I, Kap. 5, S. 7, 102b.

114 Arist., Org. V, Buch I, Kap. 5, S. 8, 102b.

-träger macht es schwer, das Objekt der jeweiligen Diskurse abzugrenzen und die Bedeutungsebene konsequent einzuhalten.

Für Kenner der aristotelischen *“Topik”* ist es dennoch leicht, im Vorfeld des Disputs die eigene *“Strategie”* richtig aufzubauen. Für Laien hingegen wird erst im Laufe der Lektüre deutlich, wann, worüber und ob überhaupt mit Aussicht auf Erfolg gestritten werden kann. Mit einem letzten Rückgriff auf Aristoteles soll lediglich das Format der fiktiven Diskussionen skizziert und der Beweis, daß die philosophischen Schriften Dürer als Textvorlage gedient haben, abgeschlossen werden.<sup>115</sup>

Im ersten Kapitel des fünften Buches schreibt Aristoteles:<sup>116</sup>

*“Ob aber etwas Proprium ist oder nicht, ist nach folgenden Gesichtspunkten zu beurteilen. Man stellt etwas in dem Sinne als Proprium auf, daß es einem Subjekt entweder an sich und immer oder im Verhältnis zu einem anderen und zeitweilig zukommen soll.”*

Weil das Bild als Kunstgegenstand einmalig und ewig ist, sind alle Details *“an sich und immer”* gültige Propria des *“Albertus Durerus”*. Das Gemälde ist jedoch nur eine der möglichen Darstellungen des real existierenden Albrecht Dürer, und so sind die schriftlich genannten Propria (die *“Farben”*) dauerhaft und die bildlich gezeigten *“zeitweilig”*. Die abwesende Hand beispielsweise, ist ein zeitloses Bildzeichen, aber auch eine momentane, zufällige Erscheinung. Die Abwesenheit der Rechten hat eine habituelle Ursache (die Haltung der Figur); ihre Unsichtbarkeit für den Betrachter stellt jedoch nicht ihre Existenz in Frage. D.h. nach Aristoteles, daß die abwesende Hand ein relatives Proprium ist (Zufall, aber auch Eigentümlichkeit), und für dessen Beurteilung der griechische Philosoph auf die *“Örter für das Akzidenz”* verweist.

Für die richtige Aufstellung der anderen, ewigen Propria sieht Aristoteles Regeln vor, die er im gleichen Buch aufzählt.<sup>117</sup>

*“An erster Stelle muß man sehen, ob das Proprium nicht gut angegeben ist, oder doch. Hierfür ist ein erster Gesichtspunkt die Frage, ob das Proprium nicht durch Bekannteres bestimmt wird, oder doch, und zwar fragt es sich bei der Widerlegung, ob es nicht durch Bekannteres, bei der Behauptung, ob es durch Bekannteres bestimmt wird.”*<sup>118</sup>

Weil Farben als Malmittel bekannt sind, ist ihr Bekanntheitsgrad potentiell höher als der des namentlich angeführten Malers und das Proprium insofern richtig angegeben.

*“Sodann muß man”,* schreibt Aristoteles weiter, *“wenn es sich um die Widerlegung handelt, sehen, ob eines der für das Proprium gebrauchten Wörter mehrdeutig ist, oder auch die ganze Rede einen*

---

115 Eine vollständige Parallele zur *“Topik”* ist nicht realisierbar, weil es nicht genügt, den Inhalt jedes Kapitels ungefähr zu kennen und wiederzugeben. Die Textvorlage müßte Satz für Satz und Wort für Wort zitiert und mit der Darstellung konfrontiert werden.

116 Arist., Org. V, Buch V, Kap. 1, S. 91, 128b.

117 Arist., Org. V, Buch V, Kap. 1, S. 93, 129a. ff.

118 Arist., Org. V, Buch V, Kap. 2, S. 93-94, 129b.

*verschiedenen Sinn zuläßt. Denn dann wäre das Proprium nicht richtig angegeben.*”<sup>119</sup>

Nach dieser Regel ist das Proprium fehlerhaft bestimmt, da, wie bereits gezeigt, die “Farben” eine andere Bedeutung zulassen, nämlich die der “Erscheinungen”, und die Rede ohnehin mehrfach ausgelegt werden kann.

*“Sodann muß man sehen, und zwar wenn es sich um die Widerlegung handelt, ob das, dessen Proprium man angibt, mehrdeutig ist, ohne daß bestimmt wird, was von dem möglicherweise Gemeinten es sein soll, dem das Proprium beiwohnt.”*<sup>120</sup>

“Durerus” ist mehrdeutig, doch kann aufgrund der bildlich und schriftlich fixierten Kongruenz von Subjekt und Objekt der Darstellung behauptet werden, daß sehr wohl bestimmt wird, was gemeint ist. Die “Farben” sind sowohl dem Holz als auch der Figur eigen, d.h. das Proprium wurde richtig aufgestellt.

Aufgrund einer nächsten Regel im dritten Kapitel kann diese letzte Behauptung wieder revidiert werden.

*“Sodann muß man bei der Widerlegung sehen, ob der Gegner die Definition als Proprium angegeben hat. Dann ist es nicht richtig aufgestellt.”*<sup>121</sup>

Im Bild sind die “Farben” eine Metapher für das Vorstellungsvermögen des Künstlers - so wie die fehlende Hand ein Bildzeichen dafür ist -, das wiederum eine “an sich immer gültige” Proprietät des Malers ist. Weil er selbst durch diese “Farben/Erscheinungen” definiert wird, ist nach diesem Absatz des Aristoteles-Textes ihre Anführung als Proprietät wiederum falsch.

Ein letztes Zitat aus der “Topik” beweist, daß der Autor des Bildes und des Satzes nicht nur eine fehlerfreie Rede verfaßt, sondern den Inhalt und den Wortlaut der aristotelischen Schrift sehr genau gekannt hat:

*“Es ist auch schwer, von solchen Dingen, die entweder nach einem anderen als Erstem benannt oder selbst als Erstes bezeichnet werden, das Proprium anzugeben. Gibt man es von dem nach einem anderen Benannten an, so wird es auch für das ursprüngliche Subjekt gelten, und stellt man es für dieses auf, so wird es auch von jenem ausgesagt werden. Gibt man z.B. das Gefärbtsein als Proprium der Fläche an, so wird es auch für den Körper gelten, und gibt man es als Proprium des Körpers an, so wird es auch von der Fläche ausgesagt werden. Wovon mithin der Begriff (Gefärbtsein) als Proprium gilt, davon wird nicht auch der Name (Fläche oder Körper) gelten.”*<sup>122</sup>

### 2.3. Zweite Schlußfolgerung

---

119 Arist., Org. V, Buch V, Kap. 2, S. 95, 129b.

120 Arist., Org. V, Buch V, Kap. 2, S. 95-96, 130a.

121 Arist., Org. V, Buch V, Kap. 3, S. 101, 131b.

122 Arist., Org. V, Buch V, Kap. 5, S. 108, 134a.

Die Gegenüberstellung von Bild und Text hat ein hermeneutisches Abhängigkeitsverhältnis offengelegt, bei dem wörtliche und inhaltliche Analogien Ausgangspunkt und Antriebskraft sind. Die Kohärenz des malerischen Diskurses hängt von der Auslegung zahlloser, akribisch gemalter Details ab, deren Bedeutung im innerbildlichen Kontext die Wortvorlage bestimmt. Die Wörter sind aber in den sprachlichen Diskurs eingebunden, so daß ihr Sinn von den philosophischen Ausführungen bestimmt wird.

Der Ablauf des hermeneutischen Verfahrens kann an der Analyse der Kongruenz abgelesen werden: Es wurde anhand des ersten Teils des "*Organon*" festgestellt, daß die Deckungsgleichheit von Bildinhalt und -träger den Erläuterungen des Aristoteles zum "*Ort*" entspricht. Der betreffenden Textstelle konnten jedoch weder Hinweise zum Ort der Darstellung noch zur Bedeutung der Kongruenz entnommen werden. Die letzteren ergaben sich aus der Lektüre anderer Abschnitte aus den "*Kategorien*", der "*Lehre vom Satz*" und der "*Topik*". So wurde aus dem Zeitbegriff des Aristoteles auf das Verständnis Dürers von der Funktion der Tafelmalerei geschlossen, nachdem die kongruente Darstellung - gemäß dem Hauptthema der Schrift - der syntaktischen Analyse unterzogen wurde.

Ein anderes Beispiel betrifft das Monogramm des Malers: Die bei der Beschreibung des Bildes erkannte Absetzung des "*A*" im Namen "*Albertus*" ließ die wörtliche Analogie mit einer Textstelle aus der "*Lehre vom Satz*" zu, die dieses Detail nicht inhaltlich belegte, sondern indirekt die Sinnlosigkeit der Zäsur bestätigte. Die weiteren Erläuterungen des Aristoteles über Zeichen als konventionelle Bedeutungsträger konnten aber unmittelbar auf die Signatur bezogen werden.

Die bisher erschlossenen Aussagen des Bildes sind Ergebnis eines unvollständigen Bild- und Textvergleichs und als solche lediglich Bruchstücke der "*gemalten Rede*" Dürers. In dem heterogenen Kunstwerk, das zugleich Definitions- und Disputationsobjekt, Beweis und Beweisführung, Selbstbildnis und -gespräch ist, hat der Maler ethische und ästhetische Fragen aufgegriffen und in Anlehnung an die aristotelische Philosophie erörtert. Je nachdem, wie weit die Textvorlage berücksichtigt beziehungsweise vernachlässigt wurde, sind in der Parallele zwischen Bild und Text unterschiedliche Bedeutungsebenen der Bildzeichen erreicht worden. Es wurde beispielsweise die Definition Dürers als Mensch und Sinnenwesen erkannt, doch die Bedeutung dieser Selbstbestimmung offengelassen. Sie ist Folge einer ethischen Vorstellung, die Dürer vermutlich der aristotelischen Ethik und der Schrift "*Über die Seele*" entnommen hat.

Es konnte auch festgestellt werden, daß das Bild Ausdruck von theoretischen Überlegungen zur Malerei ist, doch der dahinter liegende Malereibegriff Dürers ist komplexer und schließt unter

anderem die antike Farbentheorie ein, die in dem Traktat *“Über Farben”* enthalten ist.<sup>123</sup> Es ist auch gezeigt worden, daß Dürer in seinem Bild der geistigen Erkenntnis den Vorrang gab, daß seine Auffassung über sinnliche Wahrnehmung der aristotelischen Hierarchie der Sinne entspricht, und daß diese Ansichten sein Selbstverständnis als Maler geprägt haben. Das alles ist aber nur ein Teil des Kunstbegriffs Dürers, deren Gehalt auch - oder vorwiegend - auf die Auseinandersetzung mit der *“Metaphysik”* zurückgeht.<sup>124</sup>

Dürer entwarf einzelne Bildzeichen und veranschaulichte Begriffe in Anlehnung an die aristotelische Terminologie. Das Bild ist - als subjektive Interpretation Dürers der Philosophie von Aristoteles - ein autonomer (Kunst-)Gegenstand. Es ist aber - wie der Vergleich mit der *“Topik”* gezeigt hat - auch als Disputationsobjekt geschaffen und als solches der Textvorlage gleichgestellt worden. Das Gemälde von Albrecht Dürer und die Schriften von Aristoteles bildeten ehemals eine Einheit und ihre Funktion erfüllte sich im dialektischen Gespräch humanistischer Gelehrter.

---

123 1990 verglich F. Thürlemann die Notiz Dürers *“Von Farben”* und das Allerheiligenbild (A118) und stellte fest, daß das Gemälde einer Farbenordnung entspricht, in der Braun die zentrale Stellung einnimmt und alle anderen Farben in sich vereint. Thürlemann wies nach, daß die Rolle, die Dürer in seiner Theorie der Farbe Braun eingeräumt hat, in der Antike vom Purpur besetzt war und zitierte eine Passage, in der die Herstellung dieser Farbe erklärt wird, aus dem aristotelischen Traktat *“Peri chromaton”*. (S. 75) Obwohl Thürlemann keine Parallele zum Selbstbildnis von 1500 zog und die aristotelische Schrift nicht in einen unmittelbaren Zusammenhang mit Dürers Farbordnung stellte, hat er mit seinem Beitrag a priori die Behauptung bestätigt, daß Albrecht Dürer bei dem Entwurf des Münchner Selbstporträts von Aristoteles ausgegangen ist. Der Autor schrieb: *“Merkwürdigerweise scheint (...) die zweite Italienreise, genauer gesagt die dabei stattfindende Auseinandersetzung mit der venezianischen Malerei, für die Entwicklung von Dürers Farbkonzeption kaum mehr eine Rolle gespielt zu haben.”* (Vgl. Thürlemann 1990, S. 71.)

124 In der *“Metaphysik”* gibt es Textstellen, die wie Kernsätze der Selbstdarstellung Dürers von 1500 lauten: *“Denn es ist ja möglich”,* schreibt Aristoteles, *“daß etwas denselben für das Gesicht als Honig erscheint, für den Geschmack aber nicht, und daß den beiden Augen, wenn sie von ungleicher Sehkraft sind, etwas verschieden erscheint. (...) es erscheine ja nämlich nicht allen dasselbe, und sogar nicht denselben immer dasselbe, sondern oftmals auch zu derselben Zeit entgegengesetztes. (Der Tastsinn z.B. hält bei der Verschlingung der Finger für zwei Gegenstände, was dem Gesichtssinn als einer erscheint.)”* (Vgl. Aristoteles: *Metaphysik*. 2 Bde. Übersetzt von Hermann Bonitz. Hamburg 1989/1990, Buch IV, Kap. 6, S. 169, 1011a, Z. 25-34.)

### 3. Ein materieller Beweis

1929 veröffentlichte Erwin Rosenthal im Beiheft des *„Jahrbuchs der Preussischen Kunstsammlungen“* einen Artikel unter dem Titel *„Dürers Buchmalereien für Pirckheimers Bibliothek“*. In mühseliger historischer Kleinarbeit hat der Autor den Bestand der von Dürer illuminierten Büchern rekonstruiert, die sich ehemals im Besitz des Nürnberger Humanisten Willibald Pirckheimer (1470-1530) befanden, und einen bibliographischen Katalog von 22 Titeln zusammengestellt. Die aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammenden Bücher sind italienische Frühdrucke von Nachschlagewerken und von Schriften griechischer und lateinischer Autoren.<sup>125</sup> Rosenthal betrachtete sie allgemein als Beweis der freundschaftlichen Beziehung und des intellektuellen Austausches zwischen Albrecht Dürer und Willibald Pirckheimer, unterwarf sie einer stilistischen Analyse und datierte sie von 1495 bis 1515.<sup>126</sup>

Der Anlaß für die Anfertigung der Miniaturen ist unbekannt und keines der bemalten Bücher wurde bisher gezielt mit den Hauptwerken Dürers in Verbindung gebracht. Nach den Angaben von M. Mende in der Dürer-Bibliographie des Jahres 1971<sup>127</sup> gehören diese Arbeiten weiterhin zu einem Randthema der Kunstgeschichte. Die wenigen Veröffentlichungen reichen kaum über die Bekanntgabe neuer Entdeckungen hinaus, und es gibt keine vollständige Publikation der heute vorwiegend in Privatsammlungen befindlichen Werke und keine zusammenhängende Interpretation der Malereien.

Trotz dieser Lücke lassen sich Rosenthals Forschungsergebnisse hier anwenden. Der Kunsthistoriker führte in seinem Katalog unter anderem folgende Titel an: Die fünfbandige griechische Gesamtausgabe der Werke von Aristoteles, die zwischen 1495 und 1497 bei Aldus in Venedig erschienen ist (Hain 1657); den Aristoteles-Kommentar von Simplicius, der 1499 bei Kallierges in Venedig herausgegeben wurde (Proct. 5645); die Aldus-Ausgabe von 1497 eines *„Lexicon graeco-latinum“* (Hain 6151); ein venezianisches *„Ethymologium magnum Graecum“* von 1499 (Hain 6691) und die griechische, in Florenz publizierte Ausgabe der Werke Homers aus dem Jahr 1488 (Hain 8772).<sup>128</sup>

Nach den aufgrund der Bildanalyse und des Textvergleichs erworbenen Erkenntnissen sind das Bücher, die bei einer vollständigen Deutung des Gemäldes von 1500 herangezogen werden müßten. Die von Rosenthal publizierten Miniaturen scheinen thematisch eine Verbindung zwischen den Werken des Aristoteles und dem Selbstbildnis Dürers zu belegen.

Der Autor konnte drei Bände der Princepsausgabe des Aristoteles sichern und veröffentlichte die im

---

125 Vgl. Rosenthal 1929, S. 2-4.

126 Vgl. Rosenthal 1929, S. 40-41.

127 Mende, Matthias: Dürer-Bibliographie. Bibliographie der Kunst in Bayern. Wiesbaden 1971, S. 224, Nr. 3559-3573.

128 Vgl. Rosenthal 1929, S. 2-4.

ersten und dritten Band erhalten gebliebenen Malereien.<sup>129</sup> Die farbenfrohen Aquarelle zeigen zwei spielerische Fechtszenen unter dem Wappen von Willibald Pirckheimer, wobei im ersten Band (dem "*Organon*"), zwei Kinder, auf Delphinen reitend, mit Windfahnen kämpfen und im dritten Band zwei Putti auf Tieren (einem Bär beziehungsweise einem Einhorn) ihre Spielzeuglanzen schwingen. Wenn es sich um allegorische Bilder imaginärer Dispute oder der von Pirckheimer im Freundeskreis veranstalteten Wortgefechte handelt, könnten sie als materieller Beweis für die Verknüpfung des Bildnisses von 1500 mit den philosophischen Schriften betrachtet werden.

---

129 Vgl. Rosenthal 1929, S. 14-17 u. Abb. 7 bzw. Rosenthal, Erwin: Dürers Buchmalereien für Pirckheimers Bibliothek. Ein Nachtrag. Jb. d. Preuß. Kunstsln. 51, 1930, S. 175-176.

## D. Schluß

Es ist in der Forschung wiederholt nach Textvorlagen für Dürers Bild gesucht<sup>130</sup> und viel über die Sprachkenntnisse des Malers und den Autor der Bildinschrift gerätselt worden.<sup>131</sup> Von Platon (427-347 v. Chr.) bis Giovanni Francesco Pico della Mirandola (1470-1533) sind alle wichtigen Philosophen, Theologen und Literaten der Geistesgeschichte genannt und verschiedene Fragmente ihrer Schriften mit dem Bildnis verglichen worden.

Im Unterschied dazu müssen die Werke des Aristoteles bei einer Konfrontation mit dem Gemälde als Ganzes herangezogen werden, sie eignen sich nicht als Steinbruch für Zitate. Bei der Erörterung der Darstellung bedarf diese Textvorlage keiner Auslegung, weil das Bild selbst eine Interpretation dazu liefert. In diesem Fall sind auch die Fragen nach den Sprachkenntnissen des Malers und der Autorenschaft des Bildspruchs sekundär. Die lückenlose Deutung dieses Bildnisses setzt die Vertrautheit mit dem Gesamtwerk des Aristoteles voraus und d.h., daß der Autor des Gemäldes ein Kenner der philosophischen Schriften gewesen sein muß. Selbst wenn man - anders als bisher angenommen und unter Mißachtung historischer Daten - davon ausginge, daß Dürer über sehr gute Lateinkenntnisse und sogar über Griechisch-Grundkenntnisse verfügte, bliebe weiterhin die Frage offen, wieso ihm sämtliche Werke des griechischen Philosophen und mehrere Auslegungsvarianten der Texte vertraut waren?<sup>132</sup> Diese Frage bliebe auch dann unbeantwortet, wenn man - entgegen den Angaben auf der Bildtafel - den Bildspruch einem anderen Autor zuschriebe, weil nicht nur die Inschrift, sondern auch die Darstellung vielfältige Verbindungen mit den aristotelischen Schriften aufweisen.

Die richtige Fragestellung ist folglich: Wer hat Albrecht Dürer die aristotelische Philosophie in der wortgetreuen und umfassenden Form, wie sie im Bildnis von 1500 enthalten ist, vermittelt, wenn er kein Aristoteliker war, aber Autor dieses Gemäldes ist?

Die Antwort auf diese spät gestellte Frage gab schon vor mehr als 60 Jahren H. Rupprich. Der Kunsthistoriker widmete 1930 der Beziehung zwischen Albrecht Dürer und Willibald Pirckheimer ein Buch, in dem er die Lebensläufe der beiden Freunde nacherzählte und den persönlichen wie den intellektuellen Aspekt des Verhältnisses gleichwertig behandelte. Aus den ihm vorliegenden schriftlichen Zeugnissen und aufgrund von Bildanalysen schloß der Autor, daß Pirckheimer an der

---

130 Vgl. Winzinger 1954, S. 57-64; Wuttke 1980, 97-100; Anzelewsky, Fedja: Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen. Berlin 1983, S. 90-100; Beierwaltes 1988, S. 51-56.

131 Es ist vermutet worden, daß Dürer über Latein-Grundkenntnisse verfügt, und daß bei der Abfassung des Satzes ein Freund mitgewirkt hat. (Vgl. Anzelewsky 1991, Bd. I, S. 171.)

132 Es sei denn, man postuliert, daß Dürer im Alter von 28 Jahren die ganze antike Philosophie und ein Großteil der mittelalterlichen Theologie gekannt hat, und insofern nicht nur ein ausgezeichneter Maler, sondern auch ein Philosoph, ein begabter Übersetzer und/oder Kommentator von Aristoteles - in einem Wort ein "Übermensch" - war.

schöpferischen Tätigkeit Dürers beteiligt gewesen ist, und daß für das Verständnis einiger Bilder des Malers die Kenntnis der Bücher aus Pirckheimers Bibliothek unerlässlich ist.<sup>133</sup>

Nicht Rupprichs Interpretationen, sondern die von ihm angeführten biographischen Daten des Nürnberger Humanisten sprechen für die Annahme, daß in Dürers Umfeld nur Pirckheimer die Werke von Aristoteles in dem geforderten Maße gekannt haben könnte. Willibald Pirckheimer hatte, zu einer Zeit als renommierte Vertreter des Aristotelismus in Padua lehrten, drei Jahre seiner Studienzeit (von 1488 bis 1491) an dieser Universität verbracht, und später u.a. Schriften des griechischen Philosophen aus dem Griechischen ins Lateinische übertragen.<sup>134</sup> Als Aristoteliker und Übersetzer ist er vermutlich nicht zufällig Besitzer des von Dürer illustrierten Exemplars der Aristoteles-Princepsausgabe gewesen.

Nach einer anderen Hypothese von Rupprich soll Willibald Pirckheimer zu Dürers Lebzeiten ein Epitaph als Gedenkschrift auf den befreundeten Maler verfaßt und an seiner Bibliothek angebracht haben.

*“Zum Gedächtnis des Albrecht Dürers, des besten Mannes und vollkommensten Malers seiner Zeit”,* hieß es darin. *“Nicht weniger wegen seiner Tugend als wegen seiner Kunst ist er berühmt. Als erster unter den Deutschen hat er malenswerte Dinge illustriert, die Bildinhalte erweitert und scharf umrissen, darüber hinaus auch schriftlich behandelt. (...).”*<sup>135</sup>

Pirckheimers Äußerung zu Albrecht Dürer ist in ihrer bündigen Einfachheit unübertroffen. Jeder Kommentar dazu wäre eine Reduktion der Aussage und jede weitere, noch so detaillierte Erörterung der schöpferischen Tätigkeit Dürers bliebe nur ein unvollständiger Abriß. Mit einer Paraphrase zu Aristoteles faßte der Nürnberger Humanist Leben und Werk des Malers zusammen und hing - wie es aus jetziger Perspektive scheint - den Schlüssel zu ihrem Verständnis an seine Bibliothek. Die Worte Pirckheimers können auch als Synthese der bisherigen Ausführungen über das Selbstporträt von 1500 gelten. Zugleich weisen sie zukünftiger Forschungsarbeit die Richtung.

Dürer hat das Thema des Gemäldes der aristotelischen Philosophie entnommen und damit den Inhalt des Bildes erweitert; er hat auf ontologische und ästhetische Fragen eigene Antworten gegeben und die Malerei in ein gleichwertiges Verhältnis zu Wissenschaft, Philosophie und

133 Rupprich schrieb: *“Es ist aber doch anzunehmen, daß Pirckheimer in den meisten Fällen für Dürer den Berater oder gar Anreger abgegeben hat. Sicher erscheint es, wo sich in Werke Dürers Zusammenhänge mit lateinischen oder griechischen Autoren zeigen (...).”* Und an anderer Stelle: *“Für die Mehrzahl von Dürers mythologischen Stichen und Zeichnungen (...) (wird) sich die Erklärung und Lösung aus Pirckheimers Gedankenwelt finden lassen. Die Forschung hat dabei nur mit dem oft unüberwindlichen Verhängnis zu kämpfen, daß die pirckheimersche Bibliothek in alle Winde zerstreut und der handschriftliche Nachlaß gerade der Frühzeit nur zum geringsten Teil erhalten ist.”* (Vgl. Rupprich 1930, S. 86 u. 80.)

134 Vgl. Rupprich 1930, S. 13-14 bzw. 96-98.

135 *“Memoriae A[lberti] D[ureri] viri optimi, omnium aetatis suae pictoris absolutissimi, qui non minus virtute quam arte clarus, primus inter Germanos rem pictoriam illustravit, auxit et ad se veritatem restrinxit, sed et litteris commendavit. (...).”* (Vgl. Rupprich III., S. 463, Z. 1-5 u. Rohowski 1994, S. 225.)

Theologie gestellt; er hat die erörterten Inhalte (*“Dinge”*) an ein selbst entworfenes Sujet gebunden und so - als erster nördlich der Alpen - die Tafelmalerei erneuert und die Theorie der Malerei begründet; er hat schließlich eine vollständige Ausgabe der Schriften von Aristoteles illustriert und damit die Quelle seiner ethischen und ästhetischen Anschauungen genannt.

Für eine umfassende Interpretation des Bildnisses von 1500 ist es notwendig, die vorliegende Beweisführung um weitere Argumente zu ergänzen.

Wegen der Genauigkeit, mit der Dürer die Textvorlage ins Bild gesetzt hat, sollten die griechische Originalausgabe der Werke von Aristoteles und die entsprechenden lateinischen Übersetzungen der philosophischen Schriften von Pirckheimer herangezogen werden. Das Gemälde sollte den Büchern gegenübergestellt werden, die ehemals in Pirckheimers Besitz waren und von Dürer mit Miniaturen versehen worden sind. Das Thema und die Ausführung der Buchmalereien - im Fall von szenischen Kompositionen - sowie die verzeichnete Textstelle - im Fall von Initialen - könnten für die Deutung aufschlußreich sein. Die Illustrationen könnten *“Lesezeichen”* für Bücher in Pirckheimers Bibliothek gewesen sein, die Dürer beeinflußt haben.

Parallel zu dieser Untersuchung sollten die illustrierten Bücher mit anderen Bildern des Malers konfrontiert werden. War beispielsweise für die um 1500 angefertigten Tier- und Pflanzenstudien die Lektüre der biologischen Schriften von Aristoteles und der *“Historia Plantarum”* des Theophrastus (Hain 1657.IV) von Bedeutung? Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Miniatur in der Lyriksammlung von 1495 *“Theocriti Eclogae triginta et alia multa eiusdem auctoris”* (Hain 15477) und dem Selbstbildnis Dürers von 1493 (A10)?

Der theologische Inhalt des Bildes, der in der vorliegenden Arbeit nicht angesprochen wurde, sollte anhand der Schriften des griechischen Neuplatonikers Simplicios (erste Hälfte des 6. Jh.s) erörtert werden. Im gleichen Zusammenhang stellt sich die Frage, ob und inwiefern die Werke des Gregor von Nazianz (zweite Hälfte des 4. Jh.s) Dürers Ansichten beeinflußt haben und warum der Maler mit *“Carmina”* (Ren. 46.4) die Entwürfe zu den Reden des Kirchenvaters und nicht dessen Hauptwerk illustriert hat?<sup>136</sup>

Die frühhumanistische Literatur zu Albrecht Dürer sollte ausgewertet werden, wobei die Topoi der *“docta”*, *“divina”* und *“sacra manus”* einer neuen Interpretation bedürfen.<sup>137</sup> In diesem Zusammenhang empfiehlt es sich, die Forschungsergebnisse von Ph. Fehl zu berücksichtigen.<sup>138</sup> Es

136 Deutsche Übersetzungen der genannten Werke liegen meines Wissens nicht vor. Für die inhaltliche Zusammenfassung der Schrift des Gregor von Nazianz bin ich Dr. C. Scholz von der Byzantinischen Abteilung der Kölner Universität zu Dank verpflichtet.

137 Die Spezialforschung hat von 1905 (Wölfflin) bis 1993 (Koerner) sich zu der Abwesenheit der rechten Hand Dürers aus dem Bildnis von 1500 gar nicht geäußert. Koerner hat der abwesenden Hand im Bild ein paar Zeilen gewidmet (S. 142 u. 159) und die linke Hand des Künstler in einem Kapitel ausführlich mit den genannten Topoi in Zusammenhang gebracht. (Vgl. Wölfflin 1971, S. 170-171 und Koerner 1993, S. 139-159.)

138 In einem zweiten *“Excursus”* (*“Erasmus’ Praise of Dürer Reconsidered”*, S. 211-244) seines 1992 veröffentlichten Beitrags brachte Fehl eine unscheinbare Korrektur der Erasmus-Übersetzung von E. Panofsky, die

ist wahrscheinlich, daß die Bezeichnung Dürers als *“alter Apelles”* in Anlehnung an das Selbstbildnis von 1500 geschaffen wurde, und daß Willibald Pirckheimer auch hierbei beteiligt gewesen ist.

Dürers Selbstbildnisse sollten analysiert und miteinander verglichen werden.<sup>139</sup> Ein formaler Vergleich der heute erhaltenen zwölf Selbstporträts des Malers ergab, daß Dürer nur in zwei Fällen seine rechte Hand vollständig abbildet hat.<sup>140</sup> Die beiden Bildnisse (A10 und W27), die aus dem Jahr 1493 stammen, sind - wenn auch aus unterschiedlichen Gründen - mit Fragezeichen versehen. Bei dem Gemälde aus Paris ist die Ausführung der rechten Hand seitens Dürers umstritten<sup>141</sup> und auf dem graphischen Blatt gibt es außer dem Bildträger keinen sichtbaren Zusammenhang zwischen der Zeichnung des Antlitzes und den daneben befindlichen Kissenstudien und der Studie einer rechten Hand.

Bei dem Vergleich des Bildnisses von 1500 mit byzantinischen Christusdarstellungen sollte schließlich beachtet werden, daß Albrecht Dürer keine Ergänzung zur Theologie des Bildes geschrieben, sondern eine Theorie der Malerei verfaßt hat. Wichtig sind nicht die Ähnlichkeiten, sondern die Unterschiede zur mittelalterlichen Bildtafel, und insofern ist ein neuer Ansatz notwendig. Es ist auffällig - und es wird für Dürers Zeitgenossen offensichtlich gewesen sein -, daß sämtliche Symbole der Heiligkeit (Segensgestus, Bibel, Heiligenschein) ausgespart wurden. Wenn der Definitionscharakter des Bildes berücksichtigt wird, dann lautet die Frage: Wollte Dürer damit nur eine förmliche Konsequenz zum profanen Thema bewahren oder die Sakralität überhaupt von seinem Kunstbegriff fernhalten?

---

m.E. für die Interpretation literarischer Zeugnisse über Dürer von großer Bedeutung ist. Er wies nach, daß Erasmus im Dialog *“De recta latini graecique sermonis pronuntiatione”* von 1528 an entscheidender Stelle in die lobenden Äußerungen zu Dürer einen Fehler einbaute, um auf die damals im gleichen Band veröffentlichte Schrift *“Ciceronianus”* zu verweisen. (Vgl. Fehl 1992, S. 216ff.) Wichtig im Zusammenhang mit dem Bildnis von 1500 ist, daß der Fehler nur von Lesern erkannt werden konnte, denen das 35. Buch der *“Historia Naturalis”* des Plinius vertraut war, und daß er zur Erörterung des Sprichworts *“manum de tabula”* im *“Ciceronianus”* führte. Fehl unterstrich, daß das, was nach Plinius den Maler Apelles ausgezeichnet haben soll, die Fähigkeit war, zum richtigen Zeitpunkt die Hand vom Bild wegzunehmen. (*“But everybody knows that Apelles considered it his particular merit that he did know <when to take his hand from a picture>: <A memorable saying>, says Pliny, <showing that too much care may often be hurtful>.”* Vgl. Fehl 1992, S. 216.)

139 Obwohl Dürers Selbstdarstellungen wiederholt miteinander verglichen worden sind, fehlt anscheinend eine vollständige, konsequente Gegenüberstellung dieser Arbeiten und - seit der Dissertation von H. Ochenkowski - auch eine gesonderte Abhandlung zu diesem Thema. (Vgl. Ochenkowski, Henryk: Die Selbstbildnisse von Albrecht Dürer. Strassburg 1910.)

140 Nach F. Anzelewsky und F. Winkler sind heute insgesamt zwölf Selbstdarstellungen Dürers erhalten. Neben dem hier besprochenen Gemälde und den sieben bereits genannten Bildern (A10, A49, A93, A105, A118, W1 und W482) gibt es weitere vier graphische Blätter: Zwei Federzeichnungen aus den Jahren zwischen 1490 und 1494, eine Aktstudie aus der Zeit um 1500 und eine Pinselzeichnung, die Winkler als *“Entwurf zum Selbstbildnis im Helleraltar”* zwischen 1507 und 1508 datierte. (*“Selbstbildnis”* (W26), 1490/94, Federzeichnung, 20,4x20,8 cm, Erlangen, Univ. Bibliothek; *“Selbstbildnis”* (W27), 1493, Federzeichnung, 27,6x20,2 cm, Lwow, Lubomirski Museum; *“Aktstudie”* (W267), um 1500, Feder u. Pinsel auf grün grundiertem Papier, weiß gehöht, 29,2x15,4 cm, Weimar, Schloßmuseum; *“Selbstbildnis”* (W465), 1507/08, Pinselzeichnung auf grün grundiertem Papier, weiß gehöht, 39,5x24 cm, St. Petersburg, Ermitage. Vgl. Winkler 1936, Bd. I, S. 25 bzw. S. 186-187 u. S. 131.)

141 P. Strieder schreibt z.B., daß die Hand *“nachträglich ergänzt worden (ist)”*. (Vgl. Strieder, Peter: Dürer. Königstein i.T. 1981, S. 20.)

## E. Nachwort

Auf dem Bildnis von 1500 hat Dürer sich als Vertreter (“Träger”) der Malerei abgebildet. Seiner Vorstellung gemäß war er ein Ästhet,<sup>142</sup> der das Vermögen besaß, geistige Erkenntnis zu visualisieren und sinnliche Wahrnehmung zu suggerieren. Das Gemälde ist spiegelbildliches Abbild einer konkreten Person und bildliche Widerspiegelung abstrakter Reflexion. Es ist eine öffentliche Rede (veranschaulichtes Selbstgespräch) mit verbindlichem Charakter für Redner (Maler) und Zuhörer (Betrachter). Das Bild ist Zeugnis der Auseinandersetzung mit der Philosophie des Aristoteles, die Grundlage für die schöpferische Tätigkeit und die ethische Haltung Dürers war. Die Schriften des griechischen Philosophen sind der Maßstab für die Interpretation des Münchner Selbstbildnisses und die Beurteilung der Kunst von Albrecht Dürer.

---

142 An dieser Stelle im Sinne des griechischen Begriffs “ο αισθητής” (derjenige, der wahrnimmt) gebraucht. (Vgl. Pape 1954, Bd. I, S. 62.)

## **Erklärung**

Hiermit versichere ich, daß ich diese Magisterarbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen meiner Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Dasselbe gilt sinngemäß für Tabellen, Karten und Abbildungen.

# Bibliographie

## Primärliteratur

Aristoteles: Kategorien. Lehre vom Satz (Peri hermeneias). (Organon I/II). Übersetzt, mit einer Einleitung und erklärenden Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes. [Philosophische Bibliothek, Bd. 8/9.] Unveränderter ND der 2. Aufl. von 1925. Hamburg 1974.

Aristoteles: Lehre vom Schluß oder Erste Analytik. (Organon III). Übersetzt, mit einer Einleitung und erklärenden Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes. [Philosophische Bibliothek, Bd. 10.] Unveränderter ND der Ausgabe von 1921. Hamburg 1975.

Aristoteles: Lehre vom Beweis oder Zweite Analytik. (Organon IV). Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes. Mit neuer Einleitung und Bibliographie von Otfried Höffe. [Philosophische Bibliothek, Bd. 11.] Verbessertes ND der Ausgabe von 1922. Hamburg 1990.

Aristoteles: Topik. (Organon V). Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes. [Philosophische Bibliothek, Bd. 12.] Unveränderter ND der 2. Aufl. von 1922. Hamburg 1968.

Aristoteles: Metaphysik. Erster Halbband: Bücher I(A)-VI(E). Zweiter Halbband: Bücher VII(Z)-XIV(N). Neubearbeitung der Übersetzung von Hermann Bonitz. Mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Horst Seidl. Griechischer Text in der Edition von Wilhelm Christ. [Philosophische Bibliothek Bd. 307 u. 308.] Griechisch-Deutsch. 3. verbesserte Aufl. Hamburg 1989/1990.

Aurelius Augustinus: Bekenntnisse. Vollständige Ausgabe. Eingeleitet und übertragen von Wilhelm Thimme. [Augustinus Werke, Bd. 1.]. Zürich 1950.

Cues, Nikolaus von: Von Gottes Sehen. De visione Dei. Übersetzt von E. Bohnenstaedt. [Schriften des Nikolaus von Cues. Im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften in deutscher Übersetzung, Heft 4.]. Leipzig 1942.

Rupprich I. u. III.

Rupprich, Hans (Hrsg.): Dürer. Schriftlicher Nachlaß. 3 Bde. Berlin 1956/1966/1969.

## **Sekundärliteratur**

Anzelewsky 1983.

Anzelewsky, Fedja: Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen. Berlin 1983.

Anzelewsky 1991.

Anzelewsky, Fedja: Albrecht Dürer: Das malerische Werk. 2 Bde. 2. neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe von 1971. Berlin 1991.

Beck 1987.

Beck, Herbert/Bredekamp, Horst: Bilderkult und Bildersturm. In: Busch, Werner/Schmoock, Peter (Hrsg.): Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion. Weinheim/Berlin, S. 80-106.

Beierwaltes 1988.

Beierwaltes, Werner: Visio Facialis - Sehen ins Angesicht: zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus; vorgetragen am 9. Januar 1987. Addendum: Cusanus und Dürer. [Sitzungsberichte d. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; 1988,1.]. München 1988, S. 1-56.

Belting 1987.

Belting, Hans: Vom Altarbild zur autonomen Tafelmalerei. In: Busch, Werner/Schmoock, Peter (Hrsg.): Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion. Weinheim/Berlin 1987, S. 128-149.

Belting 1990.

Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.

Bialostocki 1986.

Bialostocki, Jan: Dürer and his Critics. 1500-1971. Chapters in the History of Ideas. Including a Collection of Texts. [SAECVULA SPIRITUALIA, Vol. 7.]. Baden-Baden 1986.

Busch 1987.

Busch, Werner: Die Autonomie der Kunst. In: Busch, Werner/Schmoock, Peter (Hrsg.): Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion. Weinheim/Berlin 1987, S. 178-203.

Dürig 1952.

Dürig, Walter: *Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie.* [Münchner Theologische Studien, II. Systematische Abteilung, Bd. 5.]. München 1952.

Erbse 1988.

Erbse, Hartmut: Überlieferungsgeschichte der griechischen klassischen und hellenistischen Literatur. In: *Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel.* Von H. Hunger/O. Stegmüller/H. Erbse u.a. Mit einem Vorwort von Martin Bodmer. 2. Aufl. der Ausgabe von 1975. München 1988, S. 207-308.

Fehl 1992.

Fehl, Philipp P: Dürer's Literal Presence in his Pictures: Reflections on his Signatures in the "Small Woodcut Passion". In: Winner, Matthias (Hrsg.): *Der Künstler über sich in seinem Werk.* Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989. Weinheim 1992, S. 191-244.

Flehsig 1928.

Flehsig, Eduard: Zu Dürers erster Reise nach Venedig. In: *Albrecht Dürer. Festschrift der internationalen Dürer-Forschung.* Hrsg. v. CICERONE. Leipzig/Berlin 1928, S. 54-58.

Hess 1990.

Hess, Daniel: Dürers Selbstbildnis von 1500 - "Alter Deus" oder Neuer Apelles? In: *Mitt. d. Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg*, Bd. 77. Nürnberg 1990, S. 63-90.

Hunger 1988.

Hunger, Herbert: Antikes und mittelalterliches Buch- und Schriftwesen. In: *Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel.* Von H. Hunger/O. Stegmüller/H. Erbse u.a. Mit einem Vorwort von Martin Bodmer. 2. Aufl. der Ausgabe von 1975. München 1988, S. 25-147.

Koerner 1993.

Koerner, Joseph Leo: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art.* Chicago/London 1993.

Lexikon d. Kunst 1994.

Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst. 12 Bde. Erlangen 1994.

Mende 1971.

Mende, Matthias: Dürer-Bibliographie. Bibliographie der Kunst in Bayern. Bearb. von Hans Wichmann. Sonderband im Auftrage des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zum Dürer-Jubiläumsjahr 1971. [Bibliographien, Bd. I-V.]. Wiesbaden 1971.

Ochenkowski 1910.

Ochenkowski, Henryk: Die Selbstbildnisse von Albrecht Dürer. Phil. Diss. an der Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg. Strassburg 1910.

Panofsky 1977.

Panofsky, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. Ins Deutsche übersetzt von Lise Lotte Möller. 1. Aufl. 1943. München 1977.

Pape 1954.

Pape, W.: Griechisch-deutsches Handwörterbuch. 2 Bde. Bearb. von M. Sengebusch. ND der 3. Aufl. Graz 1954.

Perrig 1987.

Perrig, Alexander: Der Renaissancekünstler als Wissenschaftler. In: Busch, Werner/Schmooch, Peter (Hrsg.): Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion. Weinheim/Berlin 1987, S. 575-603.

Rohowski 1994.

Rohowski, Gabriele: Albrecht Dürer - "Almanis pictor clarissime terris". Zur Geschichte einer Künstlerlegende. Phil. Diss. Frankfurt a.M. 1993. Karben 1994.

Rosenthal 1929.

Rosenthal, Erwin: Dürers Buchmalereien für Pirckheimers Bibliothek. In: Jahrbuch d. Preussischen Kunstsammlungen, Beiheft zum Bd. 49. Berlin 1929, S. 1-54.

Rosenthal 1930.

Rosenthal, Erwin: Dürers Buchmalereien für Pirckheimers Bibliothek. Ein Nachtrag. In: Jahrbuch d. Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 51. Berlin 1930, S. 175-178.

Rüdiger 1988.

Rüdiger, Horst: Die Wiederentdeckung der antiken Literatur im Zeitalter der Renaissance. In: Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel. Von H. Hunger/O. Stegmüller/H. Erbse u.a. Mit einem Vorwort von Martin Bodmer. 2. Aufl. der Ausgabe von 1975. München 1988, S. 513-580.

Rupprich 1930.

Rupprich, Hans: Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien. Wien 1930.

Rupprich 1956.

Rupprich, Hans: Pirckheimers Elegie auf den Tod Dürers. Sonderabdruck aus dem Anzeiger d. philosophisch-historischen Klasse d. Österreichischen Akademie d. Wissenschaften, Nr. 9. Wien 1956.

Schneider 1987.

Schneider, Norbert: Natur und Kunst im Mittelalter. In: Busch, Werner/Schmoock, Peter (Hrsg.): Kunst. Die Geschichte ihrer Funktion. Weinheim/Berlin 1987, S. 555-574.

Strieder 1971.

Strieder, Peter: Die Bedeutung des Porträts bei Albrecht Dürer. In: Schade, Herbert (Hrsg.): Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitwende. Regensburg 1971, S. 84-100.

Strieder 1981.

Strieder, Peter: Dürer. Königstein i. T. 1981.

Thausing 1884.

Thausing, Moriz: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. 2 Bde. 2. verbesserte Aufl. Leipzig 1884.

Thorlacius-Ussing 1933.

Thorlacius-Ussing, V.: Eine neu aufgefundene Buchminiatur von Albrecht Dürer in der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen. In: Jahrbuch d. Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 54. Berlin 1933, S. 91-95.

Thürlemann 1990.

Thürlemann, Felix: Dürers Farbsyntax im Text und im Bild. Eine vergleichende Analyse der

Notiz "Von Farben" und des Allerheiligenbildes. In: Harms, Wolfgang (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart 1990, S. 66-78.

Walde/Hofmann 1938.

Walde, A./Hofmann J.B.: Lateinisches Etymologisches Wörterbuch. 2 Bde. [Indogermanische Bibliothek. Erste Abteilung: Lehr- und Handbücher. II. Reihe: Wörterbücher. Bd. 1.] 3. Neubearb. Aufl. Heidelberg 1938.

Wenzel 1993.

Wenzel, Horst: Schrift und Gemald. Zur Bildhaftigkeit der Literatur und zur Narrativik der Bilder. In: Dirscherl, Klaus (Hrsg.): Bild und Text im Dialog. [PINK - Passauer Interdisziplinäre Kolloquien, Bd. 3.]. Passau 1993, S. 29-53.

Wenzel 1995.

Wenzel, Horst: Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.

Winkler 1936/37.

Winkler, Friedrich: Die Zeichnungen Albrecht Dürers. 4 Bde. Berlin 1936-1939.

Winzinger 1954.

Winzinger, Franz: Albrecht Dürers Münchner Selbstbildnis. In: Zeitschrift f. Kunstwissenschaft, Bd. VIII, Berlin 1954, S. 43-64.

Wölfflin 1971.

Wölfflin, Heinrich: Die Kunst Albrecht Dürers. Sonderausgabe zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer in der Bearbeitung von Kurt Gerstenberg. 3. Auflage (1905). München 1971.

Wuttke 1967.

Wuttke, Dieter: Unbekannte Celtis Epigramme zum Lobe Dürers. In: Zeitschrift f. Kunstgeschichte, Bd. 30, Heft 1. München/Berlin 1967, S. 321-325.

Wuttke 1980.

Wuttke, Dieter: Dürer und Celtis: Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: 'Jahrhundertfeier als symbolische Form'. In: The Journal of Medieval and

Renaissance Studies, Vol. 10. Durham 1980, S. 73-129.

Wuttke 1990.

Wuttke, Dieter: Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. Mit einem Briefwechsel zum Kunstverständnis. 4. Aufl. der Ausgabe von 1977. Wiesbaden 1990.