

Henry Keazor

»Charting the autobiographical, selfregarding subject«?

Theodor De Brys Selbstbildnis¹

»Translating Seen into Scene«: das kann sich auf das beziehen, was jemand (z. B. der Bewohner einer ihm vertrauten Umgebung, ebenso wie auch ein Reisender in einem ihm fremden, neuen Land) gesehen, und was er sodann daraus gemacht hat: eine Beschreibung, eine Darstellung.²

»Translating Seen into Scene«: dabei kann es sich jedoch auch ebenso gut um einen Prozess handeln, bei dem jemand das eigene Selbst – sei es in einem realen optischen Spiegel oder aber dem Medium eines die eigene Person reflektierenden Textes (wie z. B. einer Autobiographie) – betrachtet, um das so Beobachtete anschließend auszugestalten: zu einem Selbstportrait, das etwa angeschaut (Abb. 1)³ oder eben auch gelesen werden kann.⁴

1 Der (englische) Titel geht zurück auf den Ankündigungstext im Katalog der Manchester University Press vom Frühjahr 2001, S. 30, für den von Amanda J. Piesse herausgegebenen Band *Sixteenth-century identities*, Manchester University 2000. Vgl. dazu auch weiter unten im Text, vor Anm. 18.

2 Vgl. z. B. Quellen wie die von Theodor De Bry gesammelten und illustrierten Reiseberichte oder aber auch Materialien wie die von Victor Watts, »English place-names in the sixteenth century: the search for identity«, in: Piesse (wie Anm. 1), S. 40, aufgeführte Literatur: John Lelands »Itinerary« (ca. 1540), Christopher Saxtons »Country maps« (1574 – 1579), William Harrisons »Description of Britaine« (1577) oder William Camdens »Britannia« (1586).

3 Zu dem hier abgebildeten Selbstportrait von Johannes Gump aus dem Jahre 1646 (Florenz, Uffizien) vgl. Hans-Joachim Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 1984, S. 302-304 sowie Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, New Haven/London 1998, S. 27 ff.

4 Vgl. John Sturrock, *The Language of Autobiography: Studies in the First Person Singular*, Cambridge 1993, S. 4, über Paul de Mans Darlegungen: »(...) the autobiographer attempts to create in words a 'face' by which we can tell him apart from others, and thus to pass from a merely verbal to a conclusively pictorial representation of himself. (...) It is true in so far as autobiography does indeed aspire to delineate the 'features' of his personal history and character which its author believes are his claim to distinction, so that his text can finally take the place of his person, as the tangible evidence of his identity.« Vgl. dazu auch den von Andrew Small in seinem Buch *Essays in Self-Portraiture: A Comparison of Technique in the Self-Portraits of Montaigne and Rembrandt*, New York 1996, unternommenen Versuch, literarische Autobiographie und gemaltes Selbstportrait miteinander zu vergleichen – zu einer Kritik hierzu siehe David LaGuardia, in: *Renaissance Quarterly*, Vol. LI/1 (1999), S. 240-243.



Abb. 1: Johannes Gump, Selbstbildnis, 1646 (Florenz, Uffizien)

Die Parallelität dieser beiden Prozesse ist gerade für das 16. Jahrhundert immer wieder thematisiert und betont worden: in beiden Fällen werden aus der Gesamtheit der Phänomene einzelne, als besonders charakteristisch empfundene Beobachtungen ausgewählt, herausgelöst und sodann wieder zu einer als kohärent empfundenen Darstellung zusammengefügt.⁵

Doch die Berührungspunkte erstrecken sich noch auf weitere Bereiche: denn bei der Erfassung der bekannten wie der unbekannten Umwelt geht es unweigerlich stets auch um die Wahrung bzw. Konstruktion einer bestimmten, eigenen Identität – und die Konstitution und Selbstrepräsentation, das (im Gefolge des bahnbrechenden Buches von Stephen Greenblatt heute gerne genannte) »Fashioning« von Identitäten⁶ ist wiederum das genuine Thema der Portraitforschung, sei es (für die Autobiographie) auf literaturwissenschaftlichem Gebiet (und auf eben diesem Terrain erarbeitete Greenblatt ja auch sein Instrumentarium), sei es auf dem Gebiet der bildenden Kunst, wo man Selbstportraits ebenfalls als eine Form der Selbstdarstellung begreift und untersucht.⁷ Inzwischen hat sich die Einsicht in diese Durchdringung von innerer und äußerer Welt – ganz im Sinne des Goetheschen »Nichts ist drinnen, nichts ist draußen: / Denn was innen, das ist außen«⁸ – so stark verbreitet, dass man sie nicht nur in wissenschaftlichen Studien, sondern auch in populären Ratgebern antreffen kann: »A society in search of its identity must know the pathways and holy places of the mind as surely as it knows its streets, hedgerows and sheeptracks«, schreibt Richard Pine 1990 in seiner literaturwissenschaftlichen Arbeit über »Brian Friel and Ireland's Drama«.⁹

5 Vgl. z. B. Gottfried Boehm, »Die opaken Tiefen des Innern. Anmerkungen zur Interpretation der frühen Selbstporträts«, in: Michael Hesse u. Max Imdahl (Hgg.), *Studien zu Renaissance und Barock: Manfred Wundram zum 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main/Bern/New York 1986, S. 21–33, hier bes. S. 22: »(...) das Werk Montaignes bekundet eine Blickwendung, die auch sonst in jener Zeit eine Rolle spielte, u. a. im Selbstbildnis. Montaigne meinte (...) keine lediglich quantitative Erweiterung des Erkennbaren. Vergleichbar etwa den Weltentdeckungen und Besitznahmen seines Jahrhunderts, die weiße Flecken auf der Landkarte zeigten, um sie dann auszufüllen. Die Tiefen des Inneren sind nicht nur eine terra incognita, ein neuer Gegenstandsbereich.«

6 Vgl. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago 1980.

7 Weshalb dort die Begriffe Greenblatts auch weiterhin dankbar aufgegriffen werden, vgl. z. B. bei Mary Rogers, *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Cambridge 2000. W. Ray Crozier und Paul Greenhalgh werfen in ihrem Aufsatz »Self-Portraits As Presentations of Self«, in: *Leonardo – Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology* 21/1 (1988), S. 29–33, hier S. 29, dezidiert die Frage auf »Should self-portraits be read as self-presentations?« und beantworten sie positiv (siehe auch den affirmativ formulierten Titel ihres Beitrages).

8 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke (Hamburger Ausgabe)*, Band 1: *Gedichte und Epen*, München 1978, S. 358 »Epirrhema«.

9 Richard Pine, *Brian Friel and Ireland's Drama*, London 1990, S. 3.

The uncharted world, whether surrounding us or within us, is unprobed and unknown. Largely overwhelming and threatening, it frightens us until we acquaint ourselves with it through small explorations. It becomes familiar and enjoyable to us only when its limits and boundaries are made by us. Without such explorations there would be no idiosyncrasies, no personal interpretation, no style (...),

ist in nichts Geringerem als einem erotischen Handbuch unserer Tage zu lesen.¹⁰

Indem solche Beschreibungen und Selbstdarstellungen jedoch eben bestimmte Aspekte des beobachteten Gegenstandes hervorheben, andere hingegen vernachlässigen oder sogar ganz unterschlagen¹¹, arbeiten sie auch einer Formierung von Blicken zu, die – gleichsam durch die in der Darstellung, dem Bericht, vorgegebenen Bahnen angeleitet – zuweilen nicht anders zu können scheinen, als dem so Vorgegebenen zu folgen und dessen Perspektive zu wiederholen.¹²

Was aber bedeutet all dies konkret auf den vorliegenden Fall, auf Theodor De Bry und seine illustrierte Sammlung von Entdeckungsreisen angewendet?

Die Parallelisierung eines realen, innerhalb einer Landschaft zurückgelegten Weges mit den im Kopf gebahnten Gedankengängen und Denkpfeilen¹³ vermag hier z. B. Amanda J. Piesses Beobachtung zu bestätigen, dass

in specific instances, the means used to achieve physical descriptions of place might reveal as much of the interior landscape – the sixteenth century writers' own physical, intellectual, historical and theological positions – as it does of the cultural or physical lie of the land.¹⁴

In der Tat kann hier immer wieder der Versuch beobachtet werden, das Neue, Unbekannte unter dem Vorzeichen des Bekannten, Altvertrauten zu lesen, neue Erfahrungen durch alte Berichte zu filtern und dadurch letztere (und damit

10 Jim Prezwalski, *The Kiss of the Whip*, San Francisco 1995, S. 202.

11 Vgl. dazu z. B. Alain de Botton, *The Art of Travel*, London 2002, S. 14: »Artistic accounts involve severe abbreviations of what reality will force upon us.«

12 Vgl. z. B. de Botton (wie Anm. 11), S. 113 f. Crozier/Grenhalgh (wie Anm. 7), S. 29, haben dies für den Bereich des Selbstportraits formuliert: »Self-presentations may be defined in terms of those aspects of a person's behaviour that are designed to influence the impressions that other people will form of that person.«

13 Vgl. diesbzgl. auch Charles Taylor, *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, Frankfurt am Main 1996, wo das Kapitel 5 mit »Moralische Topographie« überschrieben wird, nachdem schon zuvor (S. 59) eine metaphorische Parallele zwischen moralischer und räumlicher Orientierung gezogen wird, die es Taylor schließlich auch erlaubt, diesbezüglich von »Wegen« und »Landkarten« zu sprechen.

14 Piess (wie Anm. 1), S. 4.

zugleich das eigene Weltverständnis) zu bestätigen: sei es, dass die Bewohner der neuen Welt nach den Schlüsseln überkommener Reisebeschreibungen z. B. als einäugige bzw. hundsnasige Wesen identifiziert wurden¹⁵, sei es aber auch, dass Theodor De Bry bei der Gestaltung seiner Illustrationen des Neuen, von ihm selbst nie Gesehenen (z. B. bei der Landschaftsdarstellung) auf vertraute Modelle¹⁶ oder (bei der Wiedergabe szenischer Abläufe) auf ikonographisch verwandte Vorläufer zurückgriff.¹⁷

Darüber hinaus aber kann eben dieses Unbekannte, »Andere« auch einen Anstoß zur Konstitution bzw. Ausdifferenzierung der eigenen Identität geben, sei es, indem es den Anlass für neue Erfahrungen, Gefühle und intellektuelle Herausforderungen bietet, sei es, indem es eine Art von Negativspiegel bereitstellt, in welchem das Fremdes erfassende, benennende, schildernde und begreifende Subjekt die eigenen Konturen und Züge vor dem Hintergrund des Anderen besser und deutlicher erkennt: auch in dieser Hinsicht kann die Erforschung und Aufzeichnung des »Anderen« mit der Ergründung des selbstbewussten Ich

15 So durch Christoph Columbus in seinem Logbuch am 4. November 1492 – vgl. dazu die weiteren, von Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, 2. Aufl., Turin 1992, S. 17 ff, in seinem Kapitel »Colombo ermeneuta« versammelten Beispiele.

16 Vgl. dazu Henry Keazor, »Theodore De Bry's Images for »America«, in: *Print Quarterly* XV/2 (1998), S. 131–149, hier S. 132, Anm. 6.

17 Ebd., wo ferner gezeigt wird, dass De Bry sich dieser Rückgriffe in sehr bewusster Weise auch bediente, um seine Kritik an den Gräueltaten der Spanier zusätzlich auf eine verschlüsselte Weise zu artikulieren. Moriz Sondheim, »Die De Bryschen Großen Reisen«, in: *Het boek* 24 (1936/37), S. 331–364, hier S. 340 f, hat aufgrund von einzelnen Figurenparallelen zwischen Band V bzw. VI der »America«-Edition (1595/97) und der 1598 von De Bry illustrierten und veröffentlichten »Narratio regionum« des Bartholomeo de Las Casas geschlossen, dass beiden Stichen jeweils die Zeichnungen des gleichen Künstlers zugrunde gelegen hätten, den Sondheim als Jodocus van Winghe identifiziert (der in einigen der »Narratio«-Stiche tatsächlich als Urheber angegeben wird), da De Bry für Sondheim lediglich »ein reproduzierender Künstler war, der von der Goldschmiedekunst herkam«. Die von Sondheim aufgezeigten Parallelen (der »Narratio«-Stich 6, S. 28, zeigt im Mittelgrund zwei Eingeborene mit goldenen Kunstgegenständen wie sie auch in Band V, Tafel 15 spiegelverkehrt erscheinen; Stich 15, S. 86 der »Narratio«, gibt mit der Erdrosselung des Königs Atahualpa gleichfalls spiegelverkehrt eine Szene aus Band VI, Tafel 11 wieder; hinzuzufügen wäre dem, dass in Stich 17, S. 95 der »Narratio« links im Vordergrund zwei Figuren beobachtet werden können, die der Tafel 17 in Band V entlehnt sind; dort ist die rechts am Boden liegende Gestalt männlich, im »Narratio«-Stich weiblich, aber die rechts vor dem Feuer laufende Gestalt ist in beiden Darstellungen nahezu identisch) betreffen jedoch bezeichnenderweise ausschließlich eben jene Stiche der »Narratio«, die nicht durch van Winghe signiert sind und auch bei eingehender stilkritischer Betrachtung nicht von ihm zu sein scheinen, sondern einer anderen, weniger elegant und versiert arbeitenden (De Brys eigener?) Hand entstammen, so dass damit lediglich gezeigt werden kann, wie pragmatisch De Bry verfuhr, wenn er einzelne Figuren und Gruppen in unterschiedlichen Kontexten wiederverwendete.

zusammenfallen (wie dies schon in dem Kartographie und Subjekt zueinander in Beziehung stellenden Titel des vorliegenden Aufsatzes anklingt, der sich auf Piesses Sammelband bezieht und darüber hinaus auch versucht, die Gültigkeit der dort vorgestellten Thesen und Schlussfolgerungen zu überprüfen, indem er sie auf Theodor De Bry anwendet).

Dieses ›Andere‹ musste im 16. Jahrhundert jedoch nun nicht zwingend in fernen Welten gesucht werden:

It is important to remind ourselves that the sixteenth century witnessed the rise of conditions conducive to a heightened consciousness of individual identity (...). However, the sixteenth century does seem to mark a major move towards the linguistic exploration of identity, shifting the balance of attention from the social group or community to the person within the group, and from the tradition or convention to the individual expression of that convention¹⁸,

schreibt Helen Wilcox in einem sich mit John Donne auseinandersetzenen Aufsatz und spricht sodann auch jene religiösen Implikationen an, die für Theodor De Bry – als Hugenotten – möglicherweise gleichfalls identitätsstiftend wirken konnten: »the Protestant obsession with self-examination and the individual's relationship with God«.¹⁹ Doch nicht nur der immer wieder im Protestantismus geforderte, prüfende und erkennende Blick in das eigene Innere ist hierbei maßgeblich, sondern schon der grundsätzliche, einer Radikalisierung des christlichen Individualismus zuarbeitende Konflikt mit dem Katholizismus²⁰, dessen Konsequenzen De Bry bei seiner Flucht um 1570 aus Lüttich am eigenen

18 Helen Wilcox, »The birth day of my self«: John Donne, Martha Moulsworth and the emergence of individual identity«, in: Piess (wie Anm. 1), S. 155–178, hier S. 155 f.

19 Ebd., S. 156. Vgl. zu diesem Zusammenhang z. B. auch Richard van Dülmen, *Die Entstehung des Individuums. 1500 – 1800*, Frankfurt am Main 1997, S. 39 f sowie S. 51. Natürlich dürfen Protestanten und Hugenotten nicht kurzerhand gleichgesetzt werden; nichtsdestotrotz weisen letztere enge Bezüge zum Protestantismus Calvinscher Prägung auf: dies zeigt sich nicht nur in der Namensgebung (die Bezeichnung geht wahrscheinlich auf den Terminus »aignos« [Eidgenossen] zurück, wie sich auch die in Genf mit den Eidgenossen sympathisierende und der Reformation zugewandte Partei nannte), sondern auch in dem Umstand, dass die Hugenotten sich 1559 auf einer Generalsynode in Paris eine Kirchenverfassung mit calvinistischem Glaubensbekenntnis und presbyterialer Kirchenordnung gaben. Vgl. dazu generell S. Skalweit in: Josef Höfer u. Karl Rahner (Hgg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 5, Freiburg 1960, Sp. 507–510. Sondheim (wie Anm. 17), S. 332, schreibt von De Bry dann auch kurzerhand »Er war Calvinist (...).«

20 Vgl. dazu u. a. van Dülmen (wie Anm. 19), S. 19.

Leib erfuhr, und der sich auch im anti-katholischen Duktus einiger seiner Werke, darunter eben einigen Bänden der »America«-Edition, niederschlug.²¹

Doch auch die dem humanistischen Bildungsideal gemäße Alphabetisierung als einer Voraussetzung, sich Wissen eigenständig anzueignen und mitgeteilte Dinge selbst zu überprüfen, muss als ein wesentlicher Faktor der Individualisierung gewürdigt werden²², noch dazu bei einer Gestalt wie De Bry, der als Verleger und Stecher seine ökonomische Existenz auf Herstellung, Illustration und Vertrieb entsprechender Texte gründete.

Damit ist wiederum ein weiterer, für die Identitätskonstitution der frühen Neuzeit maßgeblicher Punkt angesprochen, war die Zunahme eigenen persönlichen Besitzes sowie das Streben nach dessen Vermehrung doch nicht nur förderlich für die Entwicklung eines Bewusstseins des eigenen Selbst, sondern untrennbar damit verknüpft:

The increasingly favourable climate for individual self-consciousness may be further discerned in the mercantile values which gained strength during the sixteenth and early seventeenth centuries. The self, we might argue, became in this period an entity to possess, rather than something to merge within the larger group (...) ²³,

formuliert Helen Wilcox den möglichen Zusammenhang zwischen Sacheigentümern und der zunehmend bewussteren Inbesitznahme der eigenen Individualität. Sie fährt fort:

In an energetically colonial period, this concept of ownership and self-possession is not unrelated to the discovery and claiming of new worlds; the

21 Vgl. z. B. Véronique Bücken, »Théodore de Bry et Joos van Winghe à Francfort. Un exemple de collaboration entre peintre et éditeur à la fin du XVI^e siècle«, in: *Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège* 15 (1996), S. 108-115, hier S. 110.

22 Vgl. dazu u. a. van Dülmen (wie Anm. 19), S. 120 f. sowie Wilcox (wie Anm. 18), S. 156, die von dem »increasing focus on individual experience during the sixteenth century, encouraged by Protestantism as well as by humanist education with its ideals of individual intellectual and political consciousness« spricht. Nicht zufällig illustrierte De Bry 1597/97 einen beträchtlichen Teil von Boissards *Icones virorum illustrium* mit Portraits von der humanistischen Geistesrichtung angehörigen Berühmtheiten. Schließlich darf wohl ein Zusammenhang zwischen dieser durch Wissen erreichten Unabhängigkeit und jener im 16. Jahrhundert zunehmenden sozialen Mobilität gesehen werden, die Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit* (orig.: *Sincerity and Authenticity*, London 1972), Frankfurt am Main 1989, insbes. S. 23 ff und S. 30 ff, mit dem Wandel des Bewusstseins von der eigenen Individualität in Zusammenhang bringt.

23 Wilcox (wie Anm. 18), S. 156.

contemplation and enunciation of individual human personalities constituted voyages of exploration and conquest, too²⁴,

und schließt mit dieser Konvergenz zwischen der Entdeckung neuer äußerer und der Erforschung und Eroberung bislang unentdeckter innerer Räume den Kreis zu den einleitend hier vorgetragenen Gedanken. Denn bei der Konfrontation zwischen dem entdeckungsreisenden Individuum und der zu entdeckenden Welt lassen sich immer wieder Momente beobachten, in denen sich das Subjekt, wie oben angedeutet, durch eben die Auseinandersetzung mit dem Fremden, dem Anderen, seiner selbst gewahr wird – der Zugriff auf das Unbekannte durch Beschreibung oder Benennung kann identitätsstiftend oder wenigstens -fördernd bzw. -bewahrend wirken, indem z. B. eine Art von Rückversicherung stattfindet, wenn dem bislang Unbenannten ein Name verliehen wird, der immer zugleich eine Geschichte, eine Assoziation in sich birgt, die Ausfluss der namensgebenden Person oder Gesellschaft sind:

What gives a place identity is the associations and connotations the place and its name have for the people who use it. (...) The place-name identifies and specifies the locus of concern, the locality in question, but its identity in the mind and imagination derives from all its concomitant accidental features and associations. The place-name like any other proper name is in fact shorthand for a whole nexus of character and association which places – or persons – possess.²⁵

Es ist bislang mit einer gewissen Selbstverständlichkeit stets von Identität, Individuen, Subjektivität die Rede gewesen: Begriffe, für deren Definition uns heute mehrere Ansätze zur Verfügung stehen.

Grundsätzlich ist hierbei zunächst einmal das von Otto Ulbricht formulierte Schichtenmodell zu berücksichtigen, demzufolge zwischen der naturgegebenen Individualität jedes Menschen und der darauf erst aufbauenden bewussten Individualität zu unterscheiden ist.²⁶ Für eine ebensolche bietet Catherine Belsey 1985 in ihrem Buch »The Subject of Tragedy« die folgende Begriffsbestimmung an:

²⁴ Ebd., S. 157.

²⁵ Watts (wie Anm. 2), S. 34-57, hier S. 52 f. Darüber hinaus strukturieren Namensgebungen eine Landschaft und ermöglichen eine diesbezügliche Orientierung – vgl. dazu u. a. Eiléan Ní Chuilleanáin: »Strange ceremonies: sacred space and bodily presence in the English Reformation«, in: Piesse (wie Anm. 1), S. 133-154, hier S. 133: »The sense of identity in the sixteenth century necessarily includes a sense of the body and its orientations (...).«

²⁶ Otto Ulbricht, »Ich-Erfahrung. Individualität in Autobiographien«, in: Richard van Dülmen (Hg.), *Entdeckung des Ich – Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln 2001, S. 109-144.

a subject is to have access to signifying practise, to identify with the ›I‹ of utterance and the ›I‹ who speaks ... [to be] held in place in a specific discourse, a specific knowledge, by the meanings available there.²⁷

Nun handelt es sich bei Theodor De Bry zwar nicht um eine Figur in einem gewollt fiktiven Drama, doch auch er verfügt über sinnstiftende Verfahren, spricht als Person von sich selbst und ordnet sich in einen konkreten Diskurs ein, wenn er seine eigene Geschichte gestaltet:

»Autobiography represents an effort by those who write it at the integration of their past lives and present selves«, schreibt John Sturrock in seinem Buch *The Language of Autobiography*.²⁸ Insofern können das hier zu besprechende Selbstportrait (Abb. 2) und die es begleitenden und kommentierenden Verse in ihrer Eigenschaft als eben solche autobiographischen Akte gar nicht überschätzt werden, stellen sie uns den Betreffenden doch gleich in Wort *und* Bild vor. Zudem platziert De Bry diese Gestaltungen der eigenen Geschichte an zentralen Orten, handelt es sich dabei doch stets um illustrierte Publikationen, mit denen der Leser und Betrachter in ferne Welten geführt werden soll: sei es – wie im Falle der »Topographia Romae« – in inzwischen weit zurückliegende, alte Zeiten oder aber – wie im Falle der »America«-Bände – um ferne, neue Länder. In beiden Fällen werden Berichte Anderer aufbereitet und dabei nicht nur gegebenenfalls übersetzt, sondern immer auch illustriert. Hinter diesem Wunsch jedoch, ebenso das Untergegangene, Nicht-mehr-Erhaltene, wie auch das noch Nie-Gesehene auch optisch vorzustellen, eröffnen sich zugleich mehrere Diskurse, in deren Gewebe De Bry die eigene Geschichte eingliedert: da ist zum einen die implizite wie explizite Auseinandersetzung mit den vorausgegangenen, ähnlichen Projekten anderer Autoren, Verleger und Buchhändler; sodann die Wechselbeziehung der zum Einsatz gebrachten Medien von Bild und Text sowie schließlich das Verhältnis zwischen dem Material und seiner Bearbeitung durch De Bry. Wie positioniert er sich, wenn er Vorlagen sammelt, sie ediert und gestaltet? Welches Persönlichkeitsbild entwirft er damit und welche Person wird tatsächlich dahinter sichtbar? Nutzt er die gewählten Themen z. B. im Interesse eigener Argumentationsstrategien? Identifiziert er sich mit einigen seiner Protagonisten? Sind diese selbst wiederum als Individuen dargestellt?

Wie anhand der bis hierher gesammelten Gedanken deutlich wird, scheint Theodor De Bry in idealtypischer Weise dazu prädestiniert (und sogar geradezu überdeterminiert), Identität zu entwickeln und zu artikulieren: die Themen der

27 Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, London 1985, S. 5.

28 Sturrock (wie Anm. 4), S. 4.

IN EFFIGIEM
THEODORI DE BRY LEODIEN.
 SCVLPTORIS PRAESTAN-
 tissimi.

TEVCRIVS ANNÆVS PRIVATVS C.



S prior est atque mirata, torquentque coeli
 PHIDIAEI, doctaeque manus celebresque labores
 ZEYXIDIS, aut si quos dederit diuini APOLLES.
 Equid erit nostris sua gratia cassi Magistri?
 Quis nec ab ingenio, sed non nec ab arte, minores
 Protulit, aut labor ad mortui euexit honores.

(.)

Alfue

Abb. 2: Theodor De Bry, Selbstportrait, 1597

von ihm illustrierten und gedruckten Bücher, insbesondere die »America«-Berichte, weisen die oben aufgewiesenen engen Bezüge zum Prozess der Identitätskonstitution auf; die mit den »America«-Ausgaben artikulierte Kritik an den Untaten der katholischen Kirche ist sicherlich auch vor dem Hintergrund von De Brys eigenem Protestantismus zu sehen²⁹, der ja auch mit der dort geforderten Selbstbeobachtung und -Erforschung weitere wichtige Momente der Identitätskonstitution beisteuerte; und schließlich weist sich De Bry auch durch den Besitz eines Druck- und Verlagshauses als idealer Kandidat für die – wie gesehen: möglicherweise auch an persönlichen Besitz gekoppelte – Entwicklung eines individuellen Selbstbewusstseins aus (nur nebenbei sei in diesem Zusammenhang auch an De Brys Bestreben erinnert, sein geistiges Eigentum durch eine Art von mysteriösem Copyright-Zeichen vor dem plagiatorischen Zugriff jener zu schützen, die »bösen Gemüts [...] aus anderer Leute Mühe und Arbeit ihren Nutzen zu schaffen begehren«³⁰).

Blickt man mit diesem Vorwissen im Kopf nun auf Theodor De Brys ovales Selbstportrait (Abb. 2)³¹, wie es sich im 1. Teil der 1597 zu Frankfurt erschienenen »Topographia Antiquae Urbis Romae«³² findet, so scheint man hier auf den ersten Blick tatsächlich die Anzeichen eines erwachten und zudem starken Selbstbewusstseins beobachten zu können: in pelzbesetztem Mantel vor einer offenbar rund gemauerten Nische stehend und damit (wie schon mit der Ovalform) eine herausragende Stellung und außergewöhnliche Bedeutung für sich

29 Vgl. z. B. auch Jane Campbell Hutchison in ihrem Eintrag »Theodor de Bry«, in: Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art*, London 1996, Vol. V, S. 62 f, hier S. 63.

30 Vgl. die Vorrede an den Leser in Buch I der America-Edition. Zum diesbezüglichen historischen Hintergrund vgl. Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993, Kap. 10: »The Law of Authorship«, S. 203 ff.

31 Günter Richter, *Verlegerplakate des XVI. und XVII. Jahrhunderts bis zum Beginn des dreissigjährigen Krieges*, Wiesbaden 1965, S. 39, mutmaßt, dass es sich bei dem Bildnis um einen Stich von der Hand von de Brys Sohn, Johann Theodor, handle. Schon ein Vergleich mit dessen eigenem Selbstportrait (Abb. 9) sowie mit dem sich darin manifestierenden, gröberen Stil (wie er auch in den späteren, von Johann Theodor bearbeiteten »America«-Bänden beobachtet werden kann) macht eine solche Zuschreibung angesichts der eher für den Vater typischen Feinheit und Detailliebe unwahrscheinlich. Der Stich wird von daher auch üblicherweise (so z. B. auch von W. v. Seidlitz in: Ulrich Thieme u. Felix Becker (Hgg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunst*, Vol. V, Leipzig 1911, S. 163) als Selbstportrait Theodor De Brys betrachtet. Vgl. demgegenüber jedoch Pol Gossieux u. François Joseph Fuchs, Eintrag »De Bry, Thierry«, in: *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, Bd. 2, Straßburg 1984, S. 394, die das Portrait als Arbeit von De Brys Sohn, Johann Theodor, betrachten.

32 Vgl. *Topographia Antiquae Urbis Romae*, Frankfurt am Main 1597, im Anschluss an S. 163.

reklamierend³³, blickt der Dargestellte mit weit geöffneten Augen halb zum Betrachter hin, halb an ihm vorbei. In der einen Hand hält er einen Zirkel, die andere ruht auf einem auffallend großen Schädel, der auf die vor De Brys Oberkörper verlaufende Brüstung gelegt ist. Eine lateinische Beischrift weist den Schädel eindeutig als *Memento Mori* aus, indem sie den offenbar von dem Portraitierten an Gott gerichteten Wunsch wiedergibt:

Domine – doce me ita reliquos vitae mea dies transigere ut in vera pietate vitram & moriar («Herr – lehre mich anhand dieser Überreste des Lebens, meine Tage darauf zu verwenden, in wahrer Frömmigkeit zu leben und zu sterben»).³⁴

Darunter, gleichsam auf die Außenmauer der Brüstung geschrieben, findet sich das gereimte Motto De Brys »Nul sans soucy / De Bry«. Gefasst wird das Portrait von einer schmalen Rahmenleiste, auf der Namen, Geburtsstadt und Alter des Dargestellten sowie das Entstehungsjahr des Stiches festgehalten sind:

Theodorus De Bry Leodiensis Anno Aetatis Suae LXIX, A° Christi 1597

Der Kupferstecher, Goldschmied, Verleger, Buch- und Kunsthändler Theodor De Bry präsentiert sich dem Betrachter im typischen Habitus eines Gelehrten – ein Umstand, der wohl auch darauf zurückzuführen ist, dass De Brys Selbstportrait als Pendant zu jenem Konterfei des gelehrten Antiquars Jean Jacques Boissard fungiert, das De Bry bereits ein Jahr zuvor in kleinerem Maßstab für dessen »*Theatrum vitae humanae*« gestochen hatte³⁵, und das in der »*Topographia*« dem Bild De Brys um eine Seite voransteht (Abb. 3): trotz einiger Unterschiede (Boissards Rahmenleiste ist etwas reicher ornamentiert; der Portraitierte ist in

33 Zu deren Rückbezug zu den Bildnistypen der »*Imago clipeata*« bzw. des Nischenportraits vgl. Andreas Wartmann, »Drei Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts«, in: Peter Berghaus (Hg.), *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1995 (= Wolfenbütteler Forschungen, Band 63), S. 43–60, hier S. 51; Wartmann weist diese Formen gerade anhand der *Icones* von Boissard/De Bry nach.

34 Insofern antizipiert De Brys Portrait die von Raupp (wie Anm. 3), S. 266 ff, insb. S. 267, aufgeführte Reihe »Der Künstler als Personifikation des »memento mori« – Raupp hatte die als Selbst- bzw. Künstlerbildnisse missverstandenen Stiche des Lucas van Leyden (1519) und des Jacob Binck als Ahnen für eine sodann (allerdings offenbar dann erst nach 1600 nachweisbare) Tradition ausgemacht, den »Maler in der Verkleidung einer Personifikation des *Memento Mori*« darzustellen.

35 Vgl. Jean-Jacques Boissard/Theodor De Bry, *Theatrum vitae humanae*, Frankfurt am Main 1596, im Anschluss an die Vorrede Boissards; der Altersangabe zufolge (»Anno aet. LXV«) wäre das (gegenüber dem der *Topographia* eingefügten Bildnis fast halb so große) Portrait sogar schon 1593 entstanden.

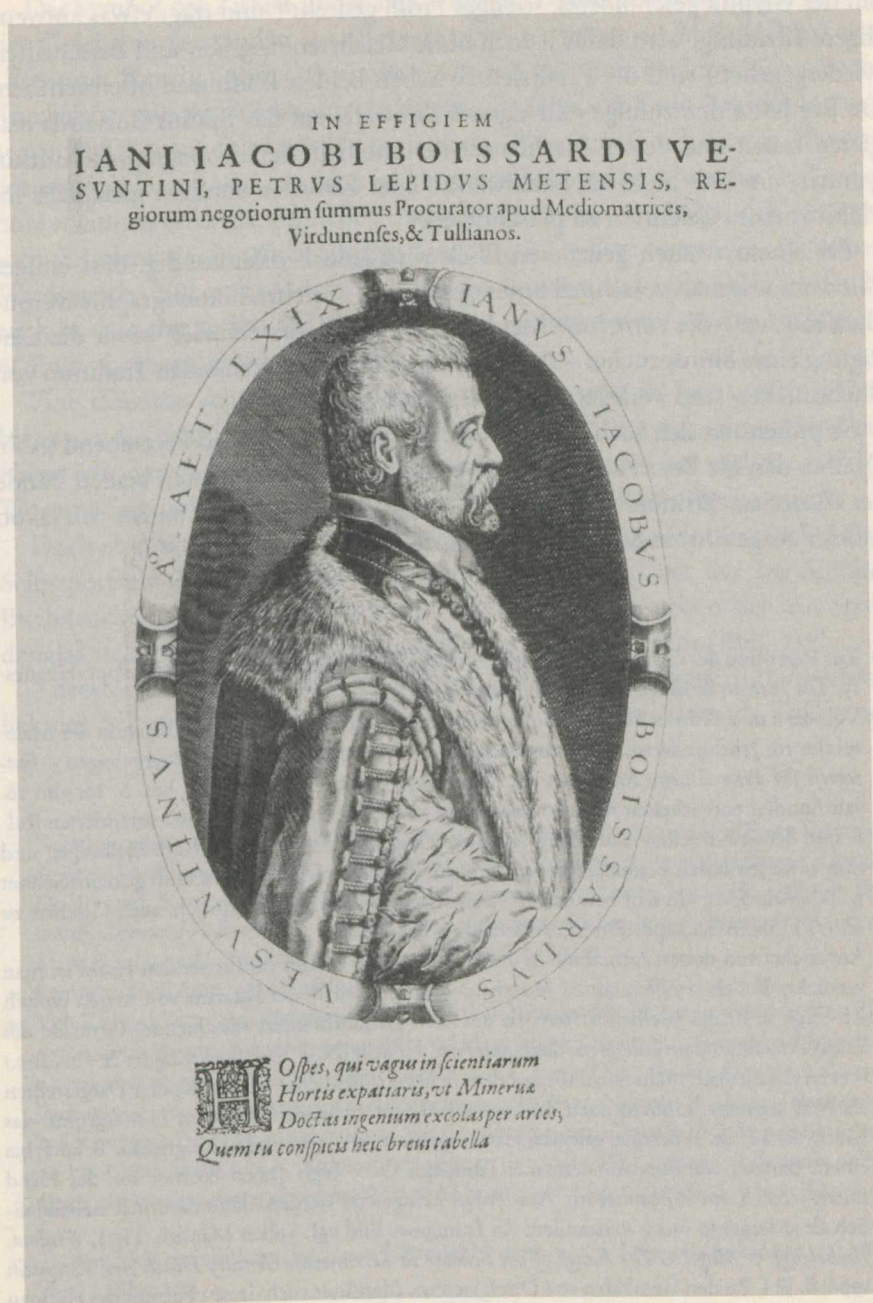


Abb. 3: Theodor De Bry, Jean Jacques Boissard, 1597

ein der Glyptik geschuldetes, strenges Profil gedreht³⁶ und trägt etwas aufwendigere Kleidung, wird dafür jedoch ohne Gelehrteninsignien und Beischriften wiedergegeben) sind die Parallelen zwischen beiden Bildnissen offensichtlich. De Bry hätte demzufolge sein eigenes Konterfei auf das Bildnis Boissards reagieren lassen und dessen Nachbarschaft innerhalb der »Topographia« mithin genutzt, um sich nicht als Handwerker oder Künstler, sondern gleichfalls im Habitus eines Gelehrten zu präsentieren.³⁷

Bei einem zweiten genaueren Blick wird jedoch offenkundig, dass einiges von dem, was man vorschnell unter der Rubrik »Gelehrtenikonographie« verbuchen möchte – die vornehme Kleidung, der Zirkel, der Schädel³⁸ sowie die Einfügung eines Sinnspruches – sich vielmehr aus einer bestehenden Tradition von Buchdrucker- und Verlegerportraits erklären lässt.

So präsentiert sich auch der Frankfurter Verleger Sigismund Feyerabend (Abb. 4), über den De Bry u. a. just die »Topographia« sowie die ersten beiden Bände der »America«-Edition vertreiben ließ, dem Betrachter 1587 in einem von Jakob Sadeler ausgeführten Stich in schwerer, aufwendiger Kleidung.³⁹

36 Zur Rezeption der Glyptik in den Profilportraits der Renaissance vgl. u. a. John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, London 1966, S. 35.

37 Vgl. dazu u. a. Gunter Schweikhart, »Künstler als Gelehrte: Selbstdarstellungen in der Malerei des 16. Jahrhunderts«, in: Klaus Gütchlein u. Franz Matsche (Hgg.), *Begegnungen – Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, Worms 1993, S. 18–27, bes. S. 19: »Im 16. Jahrhundert entwickelten Künstler neue Wege zur Selbstdarstellung, die der veränderten Rolle und der gewandelten Auffassung von ihrer Tätigkeit entsprachen. Selbstdarstellungen sind nun zuweilen durch besondere Erweiterungen, durch einen »Sinnüberschuß« gekennzeichnet (...)«, sowie S. 21: »In sehr behutsamer Weise haben Maler ihren Anspruch, auch Gelehrte zu sein, [in] ihren Selbstporträts zur Anschauung gebracht.«

38 Angesichts von dessen Aufnahme in das Portrait sowie der auf ihm ruhenden Hand ist man versucht, dies als ein Element zu verstehen, wie es innerhalb der Portraits von Ärzten typisch ist – vgl. z. B. das (freilich spätere, da aus dem 17. Jahrhundert stammende) Gemälde des Lucas Franchois dem Jüngeren, das einen Arzt darstellt (New York, Jack Kilgore & Co., Inc.) – es ist dort jedoch nicht allein die auf dem Schädel aufruhende Hand, die den Dargestellten als Arzt ausweist, sondern auch das in einer Nische stehende Skelett im Hintergrund: das Motiv der auf einen Schädel gelegten Hand konnte im 16. Jahrhundert hingegen z. B. auch bei einem Bankier wie dem Amsterdamer Pompejus Occo (vgl. dessen Portrait von der Hand Dirck Jacobsz. im Rijksmuseum, Amsterdam) eingesetzt werden, dann natürlich ausschließlich als »Memento mori« verstanden. Zu Franchois Bild vgl. Volker Manuth (Hg.), *Wisdom, Knowledge & Magic – The Image of the Scholar in Seventeenth-Century Dutch Art*, Kingston 1996, S. 38 f. Zu den Gemälden von Dirck Jacobsz. (darunter auch dessen Portrait des Herman Haio, Occo-Hofje, Amsterdam) vgl. Bob Haak, »Het portret van Pompejus Occo door Dierck Jacobsz«, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* VI/2 (1958), S. 27–37.

39 Heinrich Lempertz (Hg.), *Bilder-Hefte zur Geschichte des Bücherhandels*, Köln 1853 – 1865, 1855/I (Blatt 13). Der Vertrieb der De Bryschen Bände durch Feyerabend findet sich auf deren

Das Symbol des Zirkels findet sich hingegen – eben nicht als reines Symbol des Gelehrten verstanden – auf einem 1579 erschienenen Verlagsplakat von Christoph Plantin (Abb. 5)⁴⁰, einem zu Antwerpen und Leiden tätigen Buchdrucker (aus dessen Werkstatt 1587 das für De Brys »Narratio Regionum« von 1598 möglicherweise als Vorbild fungierende »Theatrum Crudelitatum Haereticorum nostri temporis« des Richard Verstegan hervorging)⁴¹, wo das Gerät »Labore et Constancia« überschrieben wird, also für Mühe und Beharrlichkeit steht – ein Emblem, das in seiner Aussage demjenigen De Brys entspricht, der seinen Wahlspruch »Nul sans soucy« durch emsige Ameisen veranschaulichte (so z. B. auch in dem den 3. Teil der »Topographia«, »Antiquitatum seu Inscriptionum & Epitaphorium« eröffnenden Triumphbogen).

Eine dezidiert religiöse Konnotation für einen solchen Sinnspruch wählte hingegen der Buchhändler Arnold Mylius (Abb. 6)⁴², der mit seiner Hand ein Kreuz hält, um dessen Arme sich eine Schlange gewunden hat und das mit den Worten »Superanda ferendo est« (also: erdulnd wurde sie überwunden).

Doch es gibt noch konkretere Parallelen zu den Vanitas-Motiven in De Brys Selbstportrait: auf seinem 1592 veröffentlichten Bildnis hat der Ingolstädter Buchdrucker David Sartorius auf einer kleinen Konsole neben sich ein Stundenglas stehen, auf dem zusätzlich ein kleiner Totenkopf ruht (Abb. 7)⁴³.

Theodor De Bry stellt sich mit seinem (ein Jahr vor seinem Tod veröffentlichten) Selbstportrait mithin bewusst in eine bereits existierende Tradition⁴⁴

Frontispizseiten jeweils durch Formulierungen wie »Venales reperiuntur in officina Sigismundi Feierabendii« dokumentiert. Zum gemeinsamen Engagement Feyerabends und Theodor De Brys vgl. Sondheim (wie Anm. 17), S. 333 f. sowie zu Feyerabend generell: Heinrich Pallmann, *Sigmund Feyerabend – sein Leben und seine geschäftlichen Verbindungen*, Frankfurt am Main 1881 (= Archiv für Frankfurter Geschichte, N. F. Bd. 7).

⁴⁰ Lempertz (wie Anm. 39), Tafel II (Blatt 34).

⁴¹ Vgl. Richard Verstegen/Verstegan (eigentl.: Richard Rowlands), *Theatrum Crudelitatum Haereticorum nostri temporis*, Antwerpen 1587; vgl. dazu Frank Lestringant, *L'expérience huguenote au nouveau monde (XVIe siècle)*, Genf 1996, S. 250 f., sowie Ders., *Le Huguenot et le Sauvage*, Paris 1999, S. 160 f. Zum möglichen Rückbezug von De Brys »Narratio Regionum Indicarum« auf Verstegens Publikation vgl. Isabelle Malaise-Engammare, »Théodore de Bry et Bartolomé de Las Casas. Images de la dissidence religieuse«, in: *Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège* 15 (1996), S. 112–115, hier S. 112 f.

⁴² Zu dem 1605 entstandenen Stich von Johannes Hogenberg vgl. Lempertz (wie Anm. 39), 1857/Tafel I (Blatt 10).

⁴³ Vgl. Lempertz (wie Anm. 39), 1859/Tafel I (Blatt 21).

⁴⁴ Eben dies (»To continue a historical tradition«) ist eines der Motive, die Crozier/Greenhalgh (wie Anm. 7), S. 30, als möglichen Beweggrund für die Ausführung eines Selbstportraits anführen.



Abb. 4: Jakob Sadeler, Sigismund Feyrabend, 1587

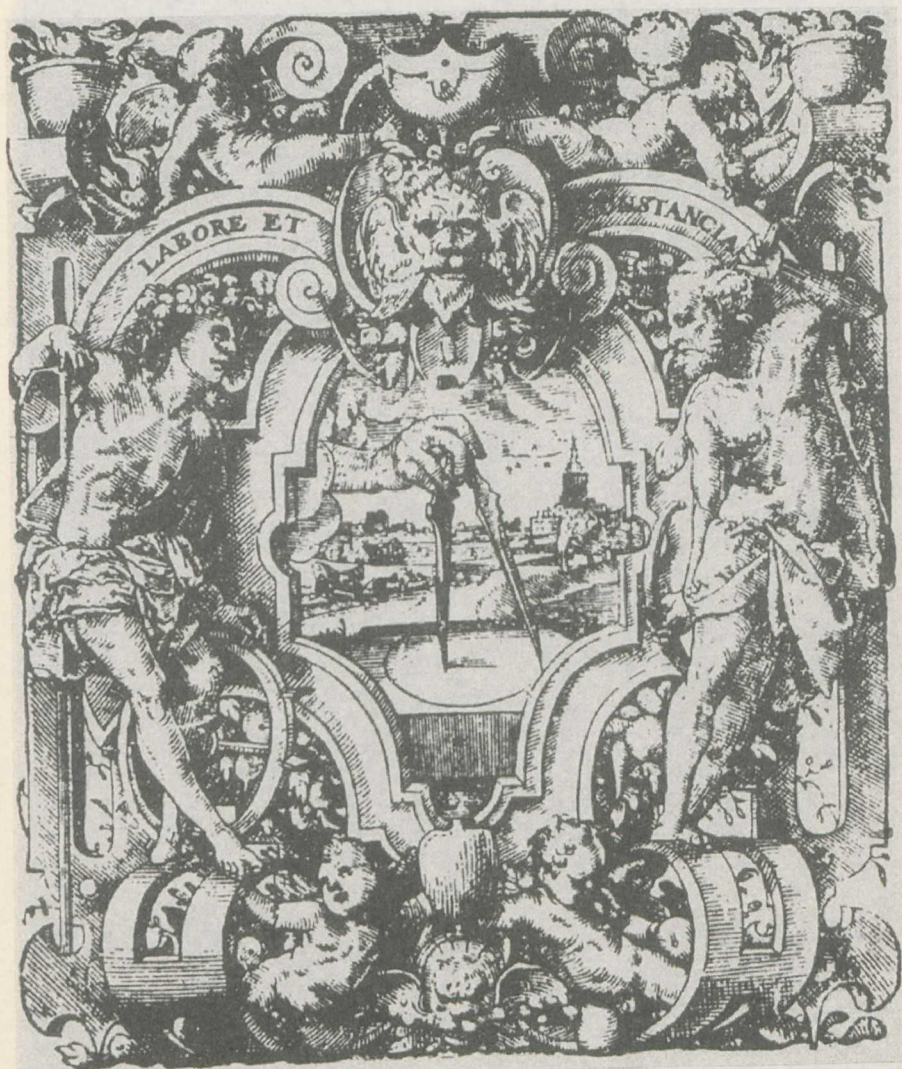


Abb. 5: Signet des Christoph Plantin, 1579

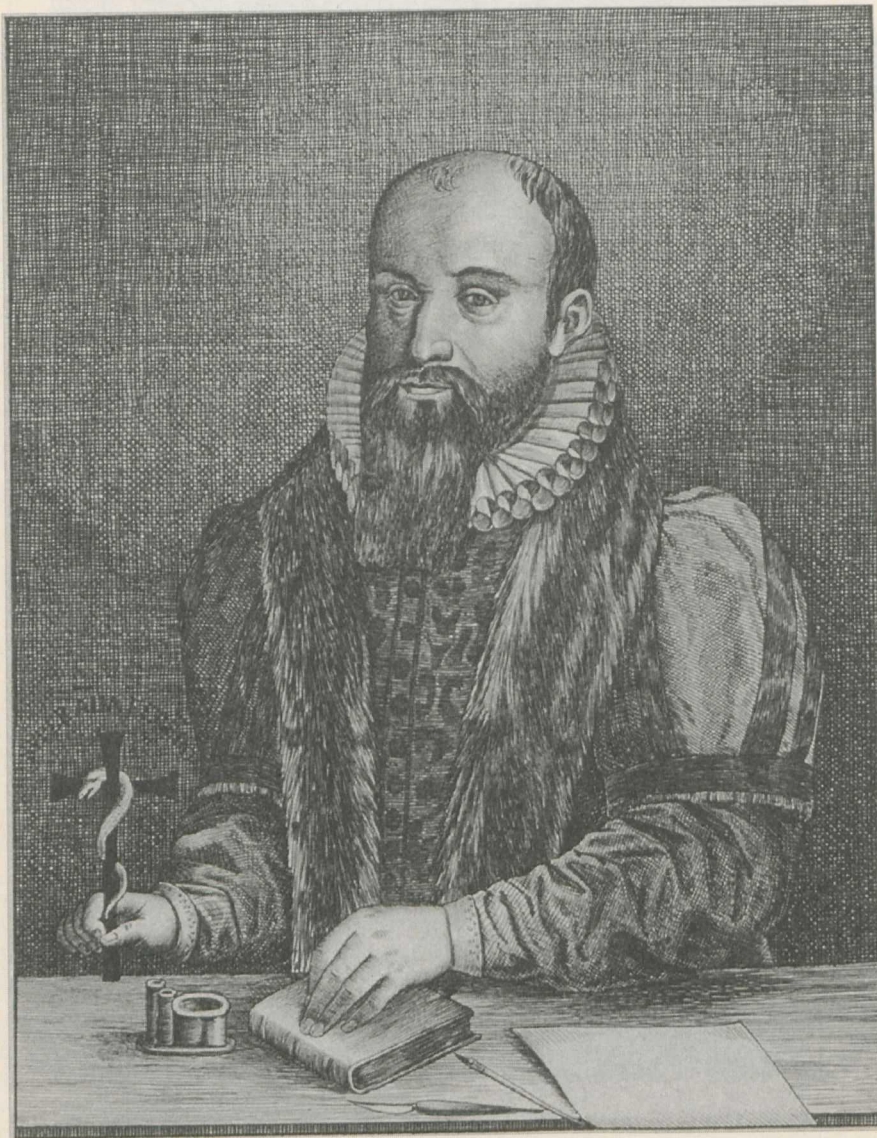


Abb. 6: Johannes Hogenberg, Arnold Mylius, 1605



Abb. 7: Anonym, David Sartorius, 1592

und kommuniziert mit dem Betrachter vor dem Hintergrund ihm vertrauter Modelle, indem er sich ihrer einerseits bedient, sich andererseits jedoch auch davon absetzt, wenn er zugleich auf Elemente zurückgreift, die typisch für das Gelehrtenbildnis sind. Dazu gehört nicht nur die bereits angesprochene Wahl des nobilitierenden Nischenportraits, sondern auch die Anfügung von lateinischen Versen unter das Bildnis, wie sie beide in dem von De Bry wahrscheinlich sogar als konkretes Vorbild genutzten, 1575 angefertigten Portrait des Gerhard Mercator (eigentlich: Kremer) von der Hand des Hendrik Goltzius beobachtet werden können (Abb. 8).⁴⁵

Die unter De Brys Selbstbildnis einsetzenden Verse stellen nicht nur schon insofern einen direkten Rückbezug zu dem Portrait her, als sie dem Leser zurufen:

Haec igitur praesens, quam cerbis, amice, tabella
Effigiem illius Theodori cominus offert.

(Dieses hier gegenwärtige Bild also, Freund, das du erblickst,
bringt dir das Portrait jenes Theodor nahe).

Darüber hinaus nehmen sie auch die in dem Stich dargestellten Motive auf und entwickeln sie: die oben aufgewiesene ältere Tradition wird nun sowohl in die Tiefen der Vergangenheit als auch in die Höhen der Kunst weitergetrieben, wenn De Brys Werke selbstbewusst gleichsam als Fortsetzung der Hervorbringungen so berühmter und vortrefflicher antiker Künstler wie Phidias, Zeuxis oder Apelles empfohlen werden.⁴⁶

Der in dem »Nul sans soucy«-Motto aufgerufene Tugendaspekt hingegen findet seinen Niederschlag in dem wiederholten Verweis auf die Mühen, den Fleiß, die Arbeit, den Aufwand und den Eifer, die De Bry nicht gescheut habe,

45 Vgl. dazu Bruno Weber, »Vom Sinn und Charakter der Porträts in Druckschriften«, in: Berg-haus (wie Anm. 33), S. 9-42, hier S. 15 sowie S. 26, wo Weber auch die Beteiligung von Franz Hogenberg (der den Stich nach einem 1574 von unbekannter Hand gefertigten Portrait bestellte und veröffentlichte) und Hendrik Goltzius (der den Stich danach 1575 anfertigte) klärt. Das unter dem Portrait zu lesende lateinische Lobgedicht stammt von dem Historiker Bernard Gerbrands Fumerius.

46 Vgl. einen solchen Rückbezug auf Apelles auch im *Theatrum vitae humanae* (wie Anm. 35), wo unter das Portrait Boissards die »Tetrastichum / in effigiem Boissardi à Theodoro Bryio sculptum« überschriebenen Verse gesetzt sind:

»Cous Alexandrum si nobilitavit Apelles,
Dum pinxit docta Principis ora manu;
Iane, tuum illustrat Theodori industria vultum.
Qui tanto heic pictus cernitur artefice.«



In Effigiem carmen.

Gerardus Mercator erat sic cognitum orbi.
Doyburgi raperes cum fra pare a virū.
Otonis decies binisq, exegerat annos.
Et menses octo, sexq, nonemq, dies.
Dellus erat veri spū, integer, omnibus agnos.
Ingenua dexter, dexter & ipsi manu.
Sidera cum terris coniunxit, sacra prophania
Addidit, at velli fecit veramq, tamen.
Astra Mathematicum radio deservisse acuto.
Et dedit in parva conspicienda globa.
Inq, globe mundi regna videnda dedit.

Et na quid cali studiū, terrasq, desisset.
Hiliorum docuit tempora certa loqui.
Sacra q, dextera vatam mysteria, Christi
Præcones iussit quatuor ore simul.
Atq, ea sic fecit superis vi vinceret omnes
Artifices, propria mente, manuq, sua.
Felix prole sua, natiq, nepotibz, ex si.
Spem grata certam posteritati habet.
At quod Christo tantum sellatus omne, beatus
Perpetuo tecum posita lata capis.
Et quamvis placuisse Duci non infima laus sit.
Attamen est maior laus placuisse Deo.

Benivolentia ergo Bernardus Furmerius Leonardienfis
Licentiatu luri, mæilus scribebat.

Abb. 8: Hendrik Goltzius, Gerhard Mercator, 1575

um solch hervorragende Publikationen vorzulegen.⁴⁷ Dies fällt umso mehr ins Gewicht, als immer wieder auch das Alter und die Gicht-Erkrankung De Brys betont wird⁴⁸, die ihn, den »senex plane« aber nicht daran hindern konnten, sich durch »vernantibus ausis« (jugendfrische Entwürfe/Wagnisse) einen unsterblichen Namen zu machen und sich damit dem Schattenreich zu entziehen.⁴⁹

Damit ist natürlich zugleich jener Memento Mori-Aspekt benannt, der in dem Portrait durch den großen Schädel und die Beischrift gegenwärtig ist, nur wird er nun – passend zum Thema der Stich und Verse beherbergenden Publikation – aus dem genuin christlichen Glauben ins Antik-Heidnische gewendet, wenn der Betrachter aufgefordert wird, für den Stecher nicht nur ein »frisches und erfreuliches Greisenalter« zu erbitten, sondern auch, dass »wenn das späte Geschick den letzten Tag festsetzt, / (...) er von den Tischen der Götter und von angenehmem Nektar lebe / und nach dem letzten Begräbnis seinen ewigen Namen trage.«⁵⁰

47 »labor«, »industria«, »studio«, »opera«, »sumptibus«. Vgl. einen solchen Verweis (»industria«) auch in dem oben zitierten »Tetrastichum« sowie ferner die Auslegung des »Nul sans soucy«-Mottos in der deutschen Ausgabe der »America«-Edition (*Das vierde Buch Von der neuen Welt*, Frankfurt am Main 1594), Bd. 4, Symbolum:

»Nichts du erlangst ohn Sorg und Müh
Dort ewig oder zeitlich hie,
So sagt uns Dietrich von Bry.«

48 Vgl. dazu ein Dokument, auf das François Joseph Fuchs (Straßburg) 1999 das Stadtarchiv Frankfurt am Main hingewiesen hat: ein Schriftstück aus Straßburg (Kontrakstube, Band 272, fol. 1 r) hält den »Abschiedt uffgesagter Burgrechten« »Dieterichen von Bry des Goldschmidts« vom 23.1.1591 fest, in dem es von De Bry heißt, er sei so sehr »mitt leybsgebrechen (...) beladen, das jme einen fuß auß seiner wohnung zu setzen, oder für sein thuerschwöll zu treten« unmöglich sei. Ich danke Herrn Volker Harms-Ziegler vom Stadtarchiv Frankfurt am Main, der mir bei meiner Suche nach De Bry betreffenden Dokumenten hilfreiche Unterstützung gewährte. De Bry selbst schreibt 1597 in seiner Vorrede zu Band VII der »America«-Edition, er sei »mit mancherley Leibsschwachheiten / fürnemblich mit dem vnleidigen Podagra vnd anderen Kreuz vnd widerwertigkeit geplagt«.

49 »Iamque senex plane, sibi tot vernantibus ausis
Immortale facit nomen, seque abdicat umbris.«

50 »Tu grates illi pro ex hausto solve labore,
Illius utque opera quoque deinde fruar senectam
Sculptori vegetam laetamque precare benignus.
Tum si fata diem component sera supremum,
Ut mensis Divum & iuccundo Nectare vivat,
Aeternumque ferat post ultima funera Nomen.«

Mein ganz herzlicher Dank geht an P. und C. Barthold (Bonn), beide MA, sowie Prof. Marc Laureys (Seminar für Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit, Universität Bonn), die mir bei der Übersetzung dieser und der folgenden Verse behilflich waren – wo sich Fehler eingeschlichen haben, gehen diese ausschließlich auf mein Konto.

De Brys Selbstportrait wird mit diesen Versen geradezu zu einem Memorialbildnis⁵¹, was auch den Wunsch nach Einfügung der benannten Vanitas-Thematik erklärt.

Doch scheint es einen Aspekt zu geben, der lediglich in den Worten, nicht jedoch im Bild seinen Appell findet: die Thematik der von De Bry publizierten Bücher. Denn während die Verse auf seine (just im Entstehungsjahr des Stiches 1597 mit den sogenannten »Kleinen Reisen« in eine neue Phase tretende) »America«-Edition sowie – natürlich – auf das Stich und Gedicht aufnehmende Rom-Buch Bezug nehmen, wenn von den unzugänglich jenseits des Nabathäischen Meeres wohnenden Völkern, ihren ungestalteten Sitten, ihrer Kleidung, ihren Göttern, den rohen Kämpfen die Rede ist⁵², deutet nichts in dem Bildnis direkt auf diese »Länder, die unter einer anderen Sonne liegen«⁵³ hin. Dass ein solcher Hinweis auf die »America«-Edition jedoch in ein solches durchaus integrierbar gewesen wäre, zeigt das 1615 entstandene Selbstportrait von De Brys Sohn Johann Theodor (Abb. 9). Zwar fügt auch dieser das Motto »Nul sans soucy De Bry« sowie eine allegorische Vanitas-Komposition ein, doch anstatt des Zirkels hält seine Hand nun einen Grabstichel, und wo im Bildnis seines Vaters der Schädel ruht, liegen bei Johann Theodor Stapel von Exemplaren der »Historia« sowie der »India occidentalis« und »India orientalis«.

Es ist jedoch eben diese Kombination von Zirkel und Schädel (beide werden von De Bry mit seinen Händen berührt), die besonders auffällig ist; als einzelne Motive können sie – wie gesehen – eindeutig bestimmten Bedeutungskonventionen zugewiesen werden: der Schädel, in der Beischrift sogar explizit als Mahnung für ein frommes Leben und Sterben ausgewiesen, der Zirkel als Werkzeug des Stechers, doch zugleich auch als Symbol der von De Bry für sich wiederholt so sehr reklamierten Mühe und Arbeit. Eng damit verbunden ist möglicherweise zugleich der seit Dürers »Melencolia I«-Stich von 1514 geradezu topisch ge-

51 Vgl. dazu auch Weber (wie Anm. 45), der S. 10 bezüglich der Gattung des Portraits in Druckschriften feststellt: »Es gibt keine formal erkennbaren Gedenkporträts, Widmungsporträts oder Autorenporträts eines einzigen, allgemeinverbindlich festgelegten und generationsübergreifenden Typs.« In jedem Fall geht das Selbstportrait De Brys durch diese an den Betrachter gerichtete Bitte über den sonst Selbstbildnisse auch motivierenden Aspekt der »memoria« hinaus – vgl. dazu allgemein u. a. Stefanie Marschek, *Künstlerbildnisse und Selbstporträts*, Weimar 1998, S. 74 f.

52 Ille & inaccessas Nabathaea per aequora gentes,
Atque alio penitus terras sub sole iacentes
Expreßit scalpro, moresque habitus-que Deosque
Informes, nudas gentes & praelia cruda,
Arte nova effinxit, signisque inscripsit aenis.

53 Siehe Anm. 52.



Abb. 9: Johann Theodor De Bry, Selbstportrait, 1615

wordene Verweis des dargestellten Entwurfs- und Messinstrumentes auf die Seelen- und Gemütsverfassung des Portraitierten, der darüber hinaus auch eben jenen auffällig »super-awake (...) fixed stare« aufweist, den Panofsky an Dürers engelsgeflügelter Frau diagnostiziert hatte.⁵⁴ Es muss dahingestellt bleiben, ob die somit angedeutete Melancholie als Bestandteil einer Künstler- und Gelehrtenikonographie oder als von De Bry tatsächlich an sich selbst beobachtete Gemütsverfassung verstanden werden will – dass ihm letztere nicht unbedingt fremd gewesen sein muss, belegt ein auf den 19. September 1595 datierter Brief De Brys (Abb. 10), in dem er von der unablässigen, mühseligen Arbeit an Boissards »Topographia Romae« berichtet und die mangelnde Unterstützung durch seine beiden Söhne beklagt, deren Undankbarkeit er jedoch offenbar als typische Zeiterscheinung betrachtet:

(...) ie ne puis obtenir nul aide des mes deux filz aultrement il seroit plusto faict; il font asteure [= à cette heure] leure⁵⁵ cas a part, Dieu les veuille atvansire il me faut prendre en patience, ces la cottume pour le iourdui, que lingratitut est plus que la reconnoissance (...).⁵⁶

Solche Klagen über die eigenen Nachkommen und den Verfall der Sitten⁵⁷ passen jedoch auch noch in anderer Hinsicht zu dem Selbstportrait, das eine eigentümliche Zwitterstellung einnimmt: sein Ort, die »Topographia Romae«, ist sicherlich (und über den Umstand hinaus, dass De Brys Portrait auf dasjenige Boissards reagiert) kein Zufall, war es doch das Anliegen des Buches, dass »in

54 Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 3. Aufl., Princeton/New Jersey 1948, 2 Vols., Vol. I, S. 160; zum »Melencolia«-Stich Dürers generell vgl. Hartmut Böhme, *Albrecht Dürer – Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt am Main 1989. Zu diesem Befund an dem De Bry-Selbstportrait vgl. auch den Artikel »Ils étaient graveurs, libraires, éditeurs: les de Bry, de Francfort, honorés à Liège« vom 18.1.1986 in *Le Soir* anlässlich einer in Lüttich veranstalteten, monographischen Ausstellung: »(...) l'auto-portrait de Théodore (...) révèle un homme à la physionomie grave, au regard pénétrant (...)«.

55 Sondheim (wie Anm. 17), der S. 342 Auszüge aus dem Brief transkribiert, liest hier wohl richtig »asteure leure cas«, während Lempertz (siehe folgende Anm.) wenig sinnvoll und auch unsicher »asteuri toujours (?) cas« liest.

56 Brief De Brys vom 19.9.1595, laut Lempertz an den Leidener Buchhändler Franz Raphalengius gerichtet: der Brief befand sich einst in der Sammlung von Heinrich Lempertz, der ihn im 19. Jahrhundert in seiner Publikation (wie Anm. 39), Tafel III (Blatt 14), in einem von J. C. Braun gefertigten Faksimile wiedergibt – der heutige Aufbewahrungsort des Schreibens ist jedoch unbekannt.

57 Vgl. dazu z. B. auch die Vorrede De Brys zum Buch VII der »America«-Edition von 1597: »Aber es verkehrt sich leyder bey dieser vnartigen Welt alles (...) Wir leben in allen Schanden vnnd Lastern dahin / als ob kein Gott im Himmel were / die liebe vnschuldige Jugendt wirdt von den Eltern / weder zur Gottes forcht noch zur Ehrbarkeit auffgezogen / sie gehet dahin wie ein wildes vnwendiges Rindt / man lasset ihnen den Muhtwillen vberhandt nemmen (...)«.

ihm (...) das überaus große Rom seine staunenswerte Gestalt« zeige.⁵⁸ Rom als ein kultureller Höhepunkt der Geschichte soll hier mithin gefeiert werden, kann sich doch »(...) das mit seinen sieben (Hügel)formen sehr schöne Rom (...) brüsten, wie sehr es von allen Seiten an altherwürdigen Denkmälern erstrahle, da es überall durch antike Kolossalstatuen, Thermen, prächtige Stadtviertel und Amphitheater verherrlicht ist.«⁵⁹ Doch zugleich ist all diese einstige Größe nun verfallen, untergegangen und verschüttet, und damit das in Trümmern liegende »Caput mundi« ein zweites Mal in einer neuen Geburt hervor«gehe⁶⁰, bedarf es des Antiquars und des Künstlers, welche die in Ruinen darnieder liegende Stadt beschwören: »üppig blühendes Rom, lebe wieder (zum dritten Mal) mit neuem Los!«⁶¹ Tradition und Fortschritt verschränken sich, wenn eben dies dadurch erreicht wird, dass der Künstler eine »neue Technik«⁶² zur Anwendung bringt und die vergrabenen Schätze so »nun mitten im hellen Licht veröffentlicht«⁶³, weshalb er sich gleichsam als ein zweiter Gründer und Erbauer, als »Au(c)tor«⁶⁴ Roms fühlen darf: ein impliziter Diskurs über Verfall und Verlust einstiger Größe, die Mühen, diese wieder auferstehen zu lassen und den Triumph des schöpferischen Künstlers über das zerstörerische Werk der Zeit wird mithin in Portrait und Gedichtzeilen in Gang gesetzt.

Doch in just der sodann gewählten Zusammenstellung scheinen Zirkel und Schädel auf noch etwas anderes zu verweisen – es ist schwer zu ermessen, inwieweit dies bewusst inszeniert ist, doch vor dem Hintergrund der mit dem Stich zweifelsohne auch aufgerufenen Tradition des Gelehrtenportraits ist es angebracht, der damit gelegten Spur zu folgen. Denn insbesondere bei Darstellungen von Astronomen, Seefahrern und Geographen war es üblich, ihnen neben dem Zirkel als Messinstrument auch einen Globus oder eine Sphäre beizuge-

58 So die lateinischen Verse unter dem Portrait De Brys:

»(...) impensa & sumptibus amplis
Exactum, quo seter maxima Roma stupendam
Exhibet (...)«

59 Ebd.: »(...) sese formis septem pulcherrima Roma
Iactarit, quantum monumentis undique priscis
Fulserit, antiquis passim celebrata Coloßis,
Thermis, magnificis Regionibus, Amphitheatris.«

60 Ebd.: »(...) atque nouis iterum Natalibus exit.«

61 Ebd.: »Viuito sorte noua te florentissima Roma (...)«.

62 Ebd.: »(...) arte noua (...)«.

63 Ebd.: »Omnia quae medios inter nunc publica soles
Edita (...)«.

64 Ebd.: »Ipse manu praescripta notes & praecipis Autor.«

ben⁶⁵; wie das 1548 gestochene Selbstportrait August Hirschvogels zeigt (Abb. 11), griffen jedoch auch Künstler auf eben diese Beigaben zurück, um sich und ihre Tätigkeit durch diesen Verweis auf die Ordnung, den kosmologischen Bezug und die Gelehrtheit ihrer Werke zu nobilitieren. »circulus mensurat omnia« schreibt Hirschvogel seiner Komposition erläuternd bei und formuliert damit zugleich den symbolischen Gehalt der beiden Gegenstände: der Zirkel soll als Vermessungsinstrument des mit Globus und Sphäre bezeichneten Kosmos verstanden werden – und auf dem oben erwähnten Goltzcius-Stich (Abb. 8), bei dem De Bry sich bei der Gestaltung des eigenen Portraits mit einigen Anregungen versorgt zu haben scheint, bringt der Mathematiker, Astronom, Geograph und Kartograph Gerhard Mercator seinen Zirkel auch zur Anwendung, um den von ihm 1541 erarbeiteten und auf dem Stich wohl dargestellten Globus zu vermessen.⁶⁶ Wenn De Bry nun eben dort, wo traditionellerweise eine solche Kosmosdarstellung zu erwarten wäre, einen Schädel platziert: deutet er damit an, dass er den Schädel als den Ort vermessen möchte, wo äußere und innere Welt zusammentreffen? Wird damit zum einen die vom Protestantismus ergangene Aufforderung zu Introspektion und Selbsterforschung illustriert (nicht zufällig wurde das Vanitas- und Memento Mori-Portrait gerade von einer protestantischen Klientel favorisiert und entwickelt⁶⁷), zum anderen jedoch eben auch auf jene eingangs entwickelte Parallele zwischen der Erforschung und Vermessung der äußeren Welt (dokumentiert auch in den »America«-Bänden De Brys) und der Eroberung und Erfassung des inneren Kosmos angespielt?

65 Vgl. hier neben Abb. 8 z. B. auch das anonyme Portrait des Nikolaus Kopernikus aus dem 16. Jahrhundert (Leipzig, Universitätsbibliothek), das anonyme Bildnis des Michael Mästlin von 1610 (Tübingen, Universität) oder die offenbar z. T. aus dem um 1620 zu datierenden Gemälde im Straßburger Thomassstift abgeleiteten Darstellungen von Mästlins Schüler Johannes Kepler. In den »Nuova Reperta« von 1589 findet sich ein Stich Adriaen Collaerts (nach einer Zeichnung des Johannes Stradanus) mit der »Entdeckung des Kreuzes des Südens durch Amerigo Vespucci«, auf welcher der Entdecker Armillarsphäre und Zirkel in den Händen hält. Dem II. Buch der »America«-Edition (1619) ist ein Stich von der Hand Johann Dietrich De Brys vorangestellt, der Fernão Magellan und Wilhelm van Schouten einander gegenüberstellt, zwischen ihnen eine Armillarsphäre, beide je einen Zirkel haltend. Schließlich sei noch auf Theodor De Brys Stich (nach einer Zeichnung des Johannes Stradanus für die »Americae Retectio«) der »Erfindung des Magellanischen Meeres« erinnert, wie sie sich als Tafel 15 in Buch IV der »America«-Edition (1594) findet, wo dem Entdecker gleichfalls Zirkel und Armillarsphäre zum Gebrauch gegeben werden.

66 Zu Mercators Globus vgl. u. a. Peter van der Krogt, »Erdgloben, Wandkarten, Atlanten – Gerhard Mercator kartiert die Erde«, in: Ruth Löffler u. Gernot Tromnau (Hgg.), *Gerhard Mercator – Europa und die Welt*, Begleitband zur Ausstellung anlässlich des 400. Todestages von Gerhard Mercator, Duisburg 1994, S. 81–129, insbes. S. 88–92.

67 Vgl. z. B. Tárnya Cooper, »Frail flesh, as in a glass: the portrait as an immortal presence in early modern England and Wales«, in: Rogers (wie Anm. 7), S. 197–212, hier S. 206.

Dass der Zeit De Brys eine solche Analogie keineswegs fremd gewesen ist, vermag ein anonym, auf Jean de Guermont zurückgehender Stich (Abb. 12) zu belegen, der gleichfalls vom Ende des 16. Jahrhunderts stammt: oft als »Welt unter der Narrenkappe« betitelt, zeigt die Darstellung tatsächlich den Kopf einer Gestalt im Narrenkostüm, aus dem jedoch anstatt des menschlichen Antlitzes die Weltkarte des Abraham Ortelius von 1587 herauschaut – »Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae« ist diese Figur u. a. bezeichnet, und gemeint ist damit natürlich zum einen die Welt als Schauplatz menschlichen Ehrgeizes und daraus resultierender Taten, zum anderen spielt dies jedoch eben auch auf eben deren Ursprung im Kopf des Menschen an, wo Welt überhaupt erst entsteht⁶⁸, wo sie wahrgenommen und beurteilt wird, und wo daraus Entscheidungen abgeleitet und gefällt werden. Wo der Stich dies konstatiert und zugleich die Konsequenzen in satirischem Gewand vorträgt, führt De Bry die dort schon durch die mahnende Überschrift »Nosce te ipsum« ins Moralische gewendete Parallele geradezu noch einen Schritt weiter, wenn er dem zur Vermessung dienenden Zirkel nicht einen Globus, sondern einen menschlichen Schädel gegenüberstellt, damit gleichsam auch wie auf eine Kritik Sebastian Brants reagierend, der bereits in seinem 1494 erschienenen »Narrenschiff« eben das Bestreben als nährisch tadelte, fremde Dinge zu erkunden, ohne sich selbst erkannt zu haben: »Viel haben erkundet fremdes Land, / Von denen keiner sich selbst erkannt.«⁶⁹

Hierfür wäre eben ein solches geschärftes, klar profiliertes Selbstverständnis die Voraussetzung, wie es – angesichts der beschriebenen Bedingungen und Umstände – bei De Bry tatsächlich erwartet und in seinen Ausläufern auch beobachtet werden kann. Mit seinem Selbstportrait hätte er uns ein Bildnis hinterlassen, das »durch Erweiterungen, Attribute oder Zusätze über die Wiedergabe der jeweiligen Person« hinausgeht »und damit das eigene Individuum in einen weiteren Kontext«⁷⁰ versetzt, der nicht nur vom Äußeren, sondern auch

68 Vgl. dazu wie auch zu dem Stich generell zuletzt Tanja Michalsky, »Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae – Der Blick auf die Landschaft als Komplement kartographischer Eroberung«, in: Gisela Engel, Brita Rang, Klaus Reichert und Heide Wunder (Hgg.), *Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne*, Frankfurt am Main 2002 (= Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit), S. 436–453, hier bes. S. 447 (mit weiterführender Literatur).

69 Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, übertragen von H. A. Junghans, durchgesehen u. mit Anmerkungen sowie einem Nachwort neu hrsg. von Hans-Joachim Mähl, Stuttgart 1988, Kapitel 66, hier S. 241. Auf diesen Zusammenhang zwischen dem »Narren«-Stich und Brants Kritik hat bereits Michalsky (wie Anm. 68), S. 445 hingewiesen.

70 Schweikhart (wie Anm. 37), S. 18.



Abb. 11: August Hirschvogel, Selbstportrait, 1548

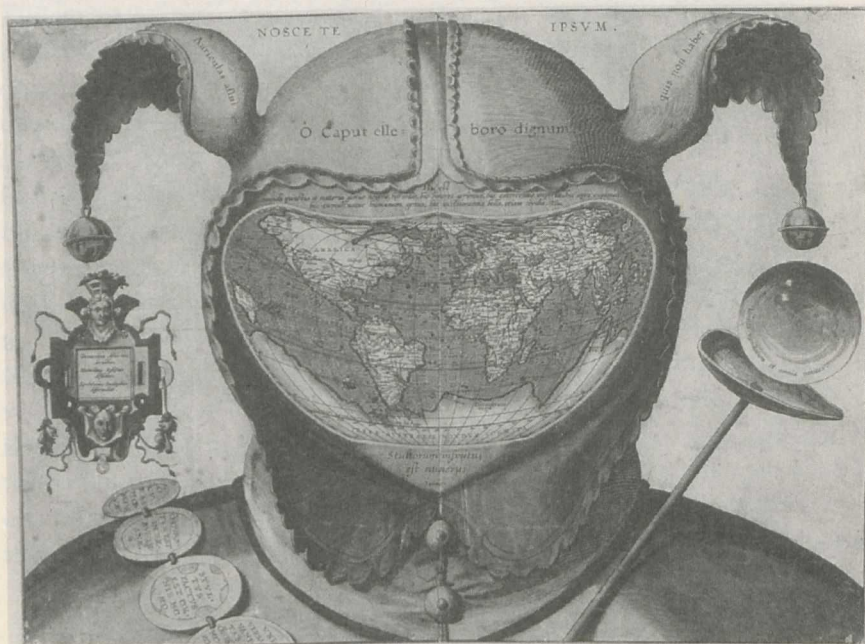


Abb. 12: Anonym, Welt unter der Narrenkappe, Ende des 16. Jahrhunderts, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

von der Innenwelt des Dargestellten kündigt: »the true portrait is the inner portrait«. ⁷¹

Abstract

Taking the title »Translating Seen into Scene« as a starting point, the paper recalls the frequently stressed parallels between the discovery, description and occupation of the outer as well as the inner world. The relationship between these two aspects of reality is further developed by taking into account that the conquest and exploration of a new environment always has also consequences for the self-conception of the hereby interested individual while this self-conception in its turn shapes the way in which the new phenomena encountered in a new world are perceived and described. In order to check the reliability of these notions, the person of Theodor De Bry is used as a touchstone since he not only collected, edited and illustrated early reports on the discovery of new worlds but also shows all the premises usually considered to be crucial for developing a sense of self-awareness. Focussing on his self-portrait (a genre, traditionally perceived as an artistical mean of self-presentation) from 1597 as well as the accompanying verses in De Bry's »Topographia Romae«, the iconographical context of this effigy is established in order to understand its meaning. By means of this, it becomes clear that word and text are closely linked here, explaining and

71 So die Quintessenz der von Antoine Bodar anhand der Gelehrtenportraits des 16. Jahrhunderts angestellten Beobachtungen in »Erasmus en het geleerdenportret«, in: *Nederlandse Portretten (Leids kunsthistorisch jaarboek)* 8 (1989), S. 17-68, hier S. 67. Ohne diesen Zusammenhang zwischen der Erforschung der äußeren und der inneren Welt vielleicht bewusst nachzuvollziehen, haben ihm jedoch De Brys Sohn, Johann Theodor, sowie all diejenigen Folge geleistet, die De Brys Selbstbildnis just mit den veröffentlichten und illustrierten Entdeckungsreisen in einen direkten Bezug gestellt haben: auf dem 1609 veröffentlichten Verlagsplakat (Abb. 13) wird sogar die empfindliche Störung von dessen Typographie als Preis dafür in Kauf genommen, dem Portrait einen zentralen Platz innerhalb der insbesondere die »America«-Bände verzeichnenden Kolumnen zu verschaffen: ursprünglich sollten wohl alle Spalten nur unter dem Portrait erscheinen – weil jedoch der Platz nicht ausreichte, setzte man den Schluss von Spalte 1 oben links neben das Portrait. Unter das Bild sowie rechts daneben schrieb man sodann die Titel der zweiten Spalte – vgl. diese Beobachtung auch bei Richter (wie Anm. 31), S. 39. Ferner stößt man unter den »America«-Bänden immer wieder auf Exemplare, in die das aus dem Verlagsplakat ausgeschnittene Selbstbild De Brys als Frontispiz eingebunden wurde: vgl. z. B. das Exemplar des »Brief and true report of the new found land of Virginia 1585« (America, Part I), Frankfurt am Main 1590, in der British Library zu London (G. 6837, Vol. I), wo das Portrait als Frontispiz nachträglich eingebunden wurde.

deepening each other's meaning. But there is one aspect, hinted at only in the self-portrait alone: referring to the tradition of the scholar-portrait where the sitter frequently was shown handling compass and globe, De Bry presents himself also holding a compass, but he replaces the sphere by a skull, thus perhaps alluding to the implications of the outer world (normally represented by the globe) and inner world (here symbolized by the skull which at the same time is also identified as the typical »memento mori« object).