

## STIL UND GESCHICHTE

### ERASMUS VON ROTTERDAMS *CICERONIANUS* AUS DEM JAHRE 1528 – EINE SKIZZE

Der Begriff ›Stil‹ wird in der Regel in zweifacher Hinsicht verwendet.<sup>1</sup> Einerseits meint Stil in einem emphatischen Sinne das Besondere ästhetischer Schöpfung. Wer sagt, etwas sei typisch für Raffael, der meint den Ausdruck eines bestimmten Lebens in einer bestimmten ästhetischen Form, die unverwechselbar ist. Mit dem Stilbegriff feiern wir die Idee der Einzigartigkeit. Stil ist ein Kondensat ästhetischer Schöpfung. Andererseits bedeutet Stil ein Klassifikationssystem, das sich auf Epochen, Nationen oder Regionen mit konstitutiven, wiedererkennbaren Eigenschaften beziehen kann. Entsprechend reden wir davon, dass diese oder jene Eigenart typisch für die deutsche Kunst einer bestimmten Zeit sei oder sich beispielsweise die französische Gotik durch dieses oder jenes Detail auszeichne. Stil meint dann etwas Zeit- und Ortstypisches, etwas Überindividuelles. Seit dem 19. Jahrhundert ist es die Aufgabe der Stilgeschichte, die Welt des Ästhetischen zu ordnen und zu periodisieren, ihre Erscheinungen zum Zwecke der Unterscheidung zu katalogisieren.<sup>2</sup> Mit den Zuschreibungstechniken der Stilgeschichte geht der Glaube an einen produktiven ›Zeitgeist‹ als Voraussetzung ästhetischer Produktion einher. Das moderne Stilverständnis geht demnach von der Realisierung des Subjekts in seiner Zeit aus. Der Stil eines Künstlers ist nicht von seiner Epoche zu trennen; der Einzelne bewegt sich innerhalb eines Spielraums ästhetischer Möglichkeiten: Raffaels Kunst ist ebenso repräsentativ für das Individuum wie für die Hochrenaissance. Aus diesen Alternativen folgt, dass es sich bei ›Stil‹ um einen ambivalenten Begriff handelt, der sowohl die allgemeine Entwicklung als auch die subjektive Äußerung meint. Stil ist ein dialektisches Konstrukt, bei dem sich Kollektives und Individuelles jeweils gegenseitig voraussetzen.

Wenn im Folgenden eine Schrift des Erasmus von Rotterdam und ein Kupferstich von Hendrick Goltzius vorgestellt werden, so geschieht dies in exempla-

rischer Weise, wobei versucht werden soll, dem Ursprung des modernen Stilbegriffs auf die Spur zu kommen. Unter modernem Stilverständnis verstehe ich dabei den soeben skizzierten Zusammenhang zwischen dem schöpferischen Individuum und seiner Zeit. Die Frage nach den theoretischen Ursprüngen eines solchen epochenspezifischen Individualstils stellt einen Verweis ins 16. Jahrhundert dar. Anders als vielleicht vermutet, beginnen solche Überlegungen nicht schon mit Leon Battista Albertis Traktat *De pictura* aus dem Jahre 1435.<sup>3</sup> Der italienische Kunsttheoretiker berichtet zwar en passant von den großen Künstlerindividuen der Vergangenheit, dies geschieht jedoch nicht, um Stil im Sinne von Handschriftlichkeit zu erweisen.<sup>4</sup> Auch wird Stil nicht als Attribut genialer Schöpferpersönlichkeiten verstanden, sondern die Wahrheit des Abbildes, so der Anspruch von *De pictura*, soll aufgezeigt werden. Alberti geht es darum, Platons Generalverdacht gegenüber der Malerei außer Kraft zu setzen. Der Ausarbeitung der Perspektivlehre durch den italienischen Kunsttheoretiker kommt dabei die Aufgabe zu, die Wahrheitsfähigkeit der Malerei nachzuweisen. Platon hatte im *Staat* aus der Relativität der Größenwahrnehmung auf die Unwahrheit bildlicher Darstellungsverfahren geschlossen.<sup>5</sup> Dem widerspricht Alberti, indem er zeigt, dass sich die Zu- oder Abnahme der Größe von Gegenständen in der Wahrnehmung gesetzmäßig vollzieht.<sup>6</sup> Erst vor diesem Hintergrund versteht man ein Kernanliegen des berühmten Traktats. Stil steht perfekter Naturnachahmung entgegen, denn er ist illusionshemmend.<sup>7</sup> Wenn Leonardo da Vinci den Spiegel als besten aller Künstler beschreibt, favorisiert auch er die ungebrochene ›imitatio naturae‹ als eigentliche Aufgabe der Malerei.<sup>8</sup>

## ERASMUS UND DER EXISTENZIELLE STIL

Wenn ich nun auf Erasmus von Rotterdam zu sprechen komme, so geht es mir um den Zusammenhang von Stil und historischem Bewusstsein.<sup>9</sup> Im Dialog *Ciceronianus* aus dem Jahre 1528 fordert er die Freiheit, nicht den bewährten Mustern antiker Vorbilder zu folgen, sondern zu sprechen oder zu bilden wie man sei. Mit diesem Text liegt Erasmus' letztes Werk vor, dessen Thema im engeren Sinne das der Cicero-nachahmung und in einem weiteren Sinne jenes der ›ars bene dicendi‹ ist. Der Theologe hat erkannt, inwieweit die Antikenbegeisterung der römischen Kirche zum Motor der Verbreitung reformatorischer Ideen geworden ist und fordert eine christliche Rhetorik. In seinem Dialog setzt er dem Ideal der ›imitatio artis‹ und dem Vorbild Cicero das Recht und die Pflicht auf den persönlichen Ausdruck ent-



gegen. Literatur und Kunst heißen für den Niederländer: Selbstsein. Die Pointe des Buches besteht in der theologischen Zuspitzung des Problems angemessener Rede, woran uns schon der Titel gemahnt, verweist er doch auf einen Brief des Bibelübersetzers Hieronymus, der sich zwischen den Alternativen ›Christianus‹ und ›Ciceronianus‹ zu entscheiden hatte. Am Ende seines Dialogs wird Erasmus geschrieben haben, dass Rechtgläubigkeit mangelnde rhetorische Fähigkeiten zu kompensieren vermag und zu christlichen Inhalten keineswegs das klassische Latein eines Cicero, sondern am besten die schlichte Rede eines Paulus passe. Der niederländische Theologe entwirft die Idee eines historischen Selbst, das, will es sich selbst ausdrücken, immer auch seine Zeit zum Ausdruck bringen muss. Mit der These des »authentischen Sprechens« geht also keine Psychologisierung einher, auch spekuliert der Humanist nicht über Subjektivität. Vielmehr fordert er die Übereinstimmung des Redners und seiner Rede mit der zugehörigen historischen Welt.<sup>10</sup>

Es ist darauf hingewiesen worden, inwiefern Erasmus' Text die Überlegungen von Angelo Poliziano und Gianfrancesco Pico voraussetzt, die sich schon im ausgehenden 15. Jahrhundert skeptisch gegenüber einer allzu unkritischen Ciceronachahmung geäußert hatten. Poliziano wendet sich gegen den befreundeten Humanisten Paolo Cortesi mit den Worten, es ginge nicht darum, wie Cicero zu schreiben, sondern vielmehr darum, sich selbst auszudrücken.<sup>11</sup> Stimmt der Niederländer doch darin mit seinen italienischen Vorgängern grundsätzlich überein, präzisiert er das Argument der Historizität. Er radikalisiert die genannte Antikenskepsis insofern, als er eine theologisch inspirierte Kampfschrift des Antiklassizismus entwirft, die lange vor Charles Perraults Überlegungen zur *Querelle des anciens et des modernes* einen Katalog derjenigen Argumente entwirft, die vom Künstler Modernität fordern.<sup>12</sup> Die erste und folgenreichste Überwindung der Antike ist die des Paganismus durch das Christentum. Die Frage, ob man nur einem oder mehreren Vorbildern folgen soll, ist wichtig für Erasmus, wichtiger aber noch ist hierbei, inwieweit die Werke der Zeitgenossen ihre christliche Überzeugung auszudrücken vermögen.<sup>13</sup> Mit dem grundsätzlichen und im Text immer polemischen Vorwurf des Paganismus geht eine konventionelle rhetorische Argumentation einher. Diese beginnt im Anschluss an Poliziano und Pico mit der Infragestellung des Nachahmungsparadigmas: »Die Natur selbst ist gegen die Nachahmung [fremder Stile]«, so heißt es dort, »die Natur, welche den Stil dazu bestimmt hat, Spiegel der Persönlichkeit zu sein.«<sup>14</sup> Schönheit der Rede sei nur zu erreichen, wenn die Persönlichkeit im Gesagten authentisch vermittelt wird. So ist es nur konsequent, dass der Theologe auf das Bild vom geschminkten Gesicht zurückgreift, um den



an Cicero orientierten Redner zu denunzieren: »Wenn du dich daher ganz genau so ausdrücken willst wie Cicero, dann kann dein Stil nicht mehr Ausdruck deiner Persönlichkeit sein, ist er aber nicht Ausdruck deiner Persönlichkeit, so gibt er ein falsches Bild und wirkt nicht minder grotesk, als du wirken würdest, wenn du dir dein Gesicht mit Schminke bemaltest [...]«. <sup>15</sup> Authentisch kann nur diejenige Aussage sein, die sich im ungeschminkten Gesicht zeigt. Das interessante an der erasmischen Vorgehensweise ist, obgleich keine wirkliche Subjekttheorie geliefert wird, dass die pejorativen Stilmetaphern verdeutlichen, inwiefern sich der Mensch im Sprechen finden oder verlieren kann. So spricht es für sich, wenn der Theologe im Anschluss an den zitierten Passus die Metapher der Maske nutzt. Wer die sich äußernde naturgegebene Form seines Geistes durch einen »aufgesetzten« Stil verleugnet, tritt »maskiert an die Öffentlichkeit«. <sup>16</sup> Und unmittelbar an diesen Textpassus anschließend, heißt es erneut, jene, die Cicero nachahmen, tragen eine »fremde Maske«. <sup>17</sup> Die implizite Forderung nach Stil als authentischem Ausdruck beinhaltet das Bekenntnis zur eigenen Persönlichkeit. Mir scheint die Pointe des *Ciceronianus* darin zu bestehen, dass das Problem des Stils zum ersten Mal existenzialisiert und historisiert wird. Dabei misstraut der Theologe der rhetorischen Instanz des *Decorum*, weil er befürchtet, dieses diene der Schmeichelei:

»[...] eure Lehrer der Rhetorik gestatten dem Redner, gelegentlich die Unwahrheit zu sagen, Unbedeutendes aufzubauschen und Wichtiges zu bagatellisieren, was doch gewiss eine Art Betrug ist, sich die Sympathie des Publikums mit List zu erschleichen und schließlich mit allen Mitteln der Psychagogie, und das ist so etwas wie Gift, das Denken der Zuhörer zu vergewaltigen.« <sup>18</sup>

Erasmus fordert ungeschmückte Wahrheit in Bezug auf die Darstellung der eigenen Person und Realismus bei der Darstellung äußerer Wirklichkeit. Das stärkste Argument für die Notwendigkeit eines eigenen Stils zieht er aus der Geschichtlichkeit der menschlichen Welt und ihrer Hervorbringungen. Hätte Cicero zu einer anderen Zeit als der seinen gelebt, wäre ihm weniger Erfolg beschieden gewesen: »Damals [zur Zeit des Cato, J. M.] hätten die Leute dieser gepflegten und rhythmisch gestalteten Sprache keinen Geschmack abgewinnen können; sie waren an eine gröbere Kost gewöhnt. Denn die Form ihrer Rede entsprach dem Charakter ihrer Zeit«. <sup>19</sup> Die Antike selbst ist historisch und Cicero verkörpert lediglich einen bestimmten Moment dieser Epoche.



Erasmus' Argument der historischen Bedingtheit ästhetischer Erfahrung findet eine Fortsetzung, wenn es in einer rhetorischen Frage heißt, »[die] Sprache [sei] das Kleid der Wirklichkeit.«<sup>20</sup> Diese für den Stil so wichtige Metapher der Kleidung wird im *Ciceronianus* anschaulich entfaltet.<sup>21</sup> Kleidung, die einem Kind wohl ansteht, gehöre sich nicht für einen alten Mann. Und das Kleid, das die Schönheit der Braut unterstreicht, wäre auf einer Beerdigung unpassend. Schließlich findet die Metaphorik angemessener Kleidung eine Wendung ins Historische, denn so gilt: Hofmode, die vor sechzig Jahren bewundert wurde, wäre für die Gegenwart lächerlich und Erasmus lässt einen der Dialogteilnehmer sogar vermuten, dass Menschen in solchen Trachten von Kindern und Narren mit faulen Äpfeln beworfen würden. Im Dialog werden weitere Beispiele für historisch gewordene und unkeusche Mode angeführt, die dem Leser begreiflich machen sollen, nicht nur der Anlass, sondern auch die Historizität des bloß Modischen bringt eine unpassende Wirkung hervor.

Im Anschluss kommt Erasmus auf die Malerei zu sprechen, und der Leser wird aufgefordert sich vorzustellen, Apelles sei in die Gegenwart versetzt und »würde nun die Deutschen so malen, wie er seinerzeit die Griechen malte«.<sup>22</sup> Die Angemessenheit einer solchen Darstellung bezweifelt selbst der Ciceronachahmer des Dialogs, da sie nicht den »jetzigen Verhältnissen« entspricht. Schon für die malerische Präsentation zeitgenössischer Könige wären Apelles' Darstellungsmethoden für Alexander den Großen unangemessen, um wieviel mehr seien sie es erst für die Wiedergabe christlicher Themen. So heißt es: »Wenn jemand Gottvater in derselben Pose malte wie Apelles seinerzeit den Jupiter, oder Christus in der Gestalt wie er den Apoll: Würdest du so ein Gemälde gut finden?«<sup>23</sup> Diese Argumentation findet ihre Fortsetzung, wenn die Ausschmückung heidnischer Tempel als unpassend für christliche Kirchen beschrieben wird. Hier wird deutlich, wie sehr Erasmus auf die Empörung des christlichen Lesers setzt. Der Passus findet sein apodiktisches Ende in der Behauptung: »Weil die Form der Darstellung nicht zum dargestellten Gegenstand passt. Das gleiche würde ich sagen, wenn jemand einem Esel die Gestalt eines Büffels gäbe oder einem Adler das Aussehen eines Kuckucks, selbst wenn er auf das Gemälde ansonsten viel Kunst und Sorgfalt verwendet hätte.«<sup>24</sup> Die Uneinsichtigkeit der Ciceronachahmer sei die Folge ihres Hasses auf die christliche Wahrheit, die sie blind mache für Eigenschaften wie »Erhabenheit« und »Glaubwürdigkeit«. Dem Ciceronianer – so legt Erasmus nahe – bleibt die Form, dem Christen kommen Wahrheit und Erhabenheit zu. In letzter Konsequenz könne eine Rede nur dann überzeugen, wenn sie ihren Ursprung in »unserem Herzen« habe.<sup>25</sup>



Der Humanist bietet alle Argumente auf, die den Fortschritt der Geschichte belegen, der die Nachahmung und Verabsolutierung von Vergangenen verbietet. Er nutzt ideologische Argumente, indem er auf die ›translatio imperii‹ verweist.<sup>26</sup> Er verweist aber auch auf die ›nova reperta‹, also diejenigen Erfindungen wie etwa den Buchdruck, welche die Überlegenheit der Moderne gegenüber der Antike belegen. Den Maßstab gelungener Kunst kann der Künstler von nun an nur seiner eigenen Zeit entnehmen und in seiner eigenen Persönlichkeit finden. Zweifellos stellt der *Ciceronianus* einen unglaublichen Modernisierungsschub für die Kunst des 16. Jahrhunderts dar, der vor allem im Norden von großer Bedeutung war und die Herausbildung nationaler Stile gefördert hat.

Meines Wissens ist Erasmus einer der ersten Theoretiker, der das Problem von Stil und Geschichte systematisch entfaltet. Systematisch bedeutet, dass erst die Erfahrung der Geschichte als fundamentaler Wandel Stil als Kategorie nötig macht. Mit einem Satz: Stil kann es nur im Plural geben. Die Verschiedenheit und Besonderheit der Epochen und Menschen finden im jeweiligen Stil ihren Ausdruck. Mag dieser auch zunächst mit dem Anspruch absoluter Geltung auftreten, kann er im Verlauf des historischen Prozesses nur von vorübergehender Gültigkeit sein. Stil im Sinne persönlichen Ausdrucks stellt gleichermaßen Recht und Pflicht eines jeden Redners dar. Dies ist ein wichtiges Argument insofern, als Erasmus damit zugleich deutlich macht, warum es keinen absoluten immerwährenden Stil geben kann. Die Stile bezeugen sozusagen das Unterwegssein des Menschen in der voranschreitenden Geschichte, oder besser, in der christlichen Heilsgeschichte.<sup>27</sup>

Nach Erasmus' *Ciceronianus* kann Stil als Qualitätsmerkmal nicht länger Nachahmung vorbildhafter Muster bedeuten, sondern muss sich durch einen erkennbaren Bezug zur Gegenwart definieren. Die Vergangenheit ist nicht mehr als Maßstab der Gegenwart zu akzeptieren, weshalb dem Personalstil eine neue Bedeutung zuwächst. Nur individuelle Schöpfungskraft garantiert Innovation. Redner wie auch Künstler haben das Publikum ihrer Gegenwart und deren Besonderheit in den Blick zu nehmen. Werden die bestehenden Möglichkeiten als unzureichend erkannt, bedarf es der Ausprägung eines neuen Stils. Pointiert formuliert wird aus jedem authentischen Stil irgendwann eine unpassende Mode.

Nun hat derselbe Erasmus, der im *Ciceronianus* so vehement ein historisch authentisches Sprechen und Bilden fordert, ein Adagium verfasst, das die Fähigkeit zu permanentem Stilwechsel als besondere Qualität hervorhebt. Gelobt wird in diesem Text mit dem Titel *Mach es wie der Polyp* die Fähigkeit zur Verstellung, die gleichermaßen von Paulus wie von Odysseus beherrscht werde.<sup>28</sup> Für den Kenner



erasmischen Denkens ist diese Fähigkeit zur Veränderung ein göttliches Signum, das auch die Heilige Schrift auszeichnet, die sich dem Menschen gemäß seiner Möglichkeiten offenbart, weshalb der Niederländer von der proteischen Qualität des Neuen Testaments spricht.<sup>29</sup> Veränderlichkeit wird positiv bewertet, sie bezeichnet die Bewegung Gottes auf den Menschen zu, wie auch dessen Möglichkeit, sich Gott anzunähern. Immer wieder nutzt Erasmus das Bild der antiken Gottheit Proteus, die sich durch unendliche Wandlungsfähigkeit auszeichnet. Doch wie gehören Geschichtlichkeit und Wandlungsfähigkeit zusammen? Erasmus' Eintreten für die Willensfreiheit ist nicht zu trennen von der Vorstellung, dass der Ausgang der Geschichte unvorhersehbar ist. Gott hat der Geschichte zwar ein Ende gesetzt, aber er greift nicht direkt in sie ein, denn das würde Prädestination bedeuten.

### DER MALENDE PROTEUS

Zumindest ein Künstler hat es unternommen, mit diesen anspruchsvollen Konzepten des Erasmus' zu spielen. Zwar haben Künstler im Laufe des 16. Jahrhunderts nicht selten auf Motive und Stile vorangegangener Epochen angespielt, aber Hendrick Goltzius ist einen Schritt weiter gegangen. In seiner Serie der ›Meisterstiche‹ war es ihm darum zu tun, in immer andere Stilidiome zu schlüpfen, um seine überlegene Technik vorzuführen. Die in die Jahre 1593/94 datierte Kupferstichfolge zeigt sechs Szenen aus dem Marienleben. Die Bilder führen Goltzius' Interesse für die ›maniera‹ anderer Künstler vor, von denen neben Albrecht Dürer lediglich Lucas van Leyden genannt sei. Durch die Entscheidung für eine Serie mit Szenen aus dem Marienleben lädt Goltzius den Betrachter zu einem Vergleich mit Dürers berühmter graphischer Folge aus dem Jahre 1511 ein. Schon die Widmungsinschrift an den bayerischen Herzog Wilhelm V., die der Haarlemer Humanist Cornelis Schonaeus für Goltzius verfasst hat, inszeniert die mythologische Gestalt des Proteus und damit die Wandlungsfähigkeit: »Wie sich der Gott Proteus aus leidenschaftlicher Liebe zur schönen Pomona in Wasser verwandelt, so verwandelt sich nun bewundernswert der Stecher und Erfinder Goltzius für Dich, Fürst, durch seine vielfältige Kunst.«<sup>30</sup>

Das berühmteste Blatt aus den Meisterstichen ist zweifelsohne der Kupferstich *Jesu Beschneidung* (Abb. 1), der in das Jahr 1594 datiert und auf einen Holzschnitt aus Albrecht Dürers *Marienleben* (Abb. 2) zurückgeht. Wie auf Dürers Stich, so ist auch bei Goltzius eine kleine Tafel im Bildvordergrund zu sehen, auf der in ähnlicher Schrifttype die Buchstaben »HG« zu lesen sind. Den übersichtlichen,





**Abb. 1:** Hendrick Goltzius: Die Beschneidung Christi (aus der Folge des Marienlebens, Nr. 4), 1594, Kupferstich, 476 x 352 mm, monogrammiert und datiert



**Abb. 2:** Albrecht Dürer: Die Beschneidung Christi (aus: Das Marienleben), um 1505, Holzschnitt, 295 x 210 mm, monogrammiert

tonnengewölbten Raum aus Dürers Darstellung hat Goltzius durch die komplizierte Architektur eines Kirchenraumes mit spitzbogigen Pfeilerarkaden ersetzt. Dargestellt ist der Innenraum der St. Bavo-Kirche in Haarlem. In einem Spiel mit historischen und fiktiven Versatzstücken wird Dürers Stich erkennbar auf eine Gegenwart hin aktualisiert. Die große Figurengruppe der Beschneidungsszene ist nun in einer Seitenkapelle versammelt. Das zentrale Geschehen ist im Vergleich zu Dürer mehr in den Vordergrund gerückt. Maria und Joseph stehen links im Mittelgrund des Bildes. Im Zentrum des Geschehens sitzt die massige Gestalt des Priesters mit dem Jesusknaben auf dem Schoß, der bei Dürer nach rechts, bei Goltzius nach links gerichtet ist.

Doris Krystof stellt in ihrer Interpretation des Stiches fest, dass man den Eindruck gewinnt, Goltzius habe den Blickpunkt auf das Geschehen um 90 Grad verschoben.<sup>31</sup> Dürers nach hinten hin ansteigende Figurengruppe wird nun durch eine starke Untersicht monumentalisiert und mehr auf den Bildraum verteilt. Auch sind die Figuren intensiver auf das Geschehen im Bildmittelpunkt konzentriert. Trotz aller Unterschiede in der Gestaltung der Szene ist der Dürer-Stil unver-



kennbar: Die Gedrängtheit der großen Figurengruppe, das gekräuselte Haar und der ausgeprägte, kantige Faltenwurf sowie die weitgehende Übernahme der Kostümierung erinnern an das Vorbild.

Am vorderen Bildrand rechts steht die monumentale Rückenfigur eines Dieners, der einen langstieligen, hohen Kerzenhalter mit einer brennenden Kerze hält. Der gleiche Gehilfe steht bei Dürer links im Vordergrund und schreitet mit abgewandtem Gesicht auf den Betrachter zu. Goltzius nutzt die brennende Kerze zur christlichen Ausdeutung des Geschehens. Links im Bildhintergrund, genau schräg gegenüber der brennenden Kerze, befindet sich an der Wand ein leerer Kerzenhalter. Unmittelbar daneben fällt das Tageslicht hell durch ein Fenster und beleuchtet die Szene. Beide Kerzenhalter bilden über die Köpfe der Figuren hinweg eine Diagonale und verspannen auf diese Weise den Bildraum. Dadurch wird die Nutzlosigkeit der Flamme offenbar: Von nun an ist Christus das Licht, das die Finsternis vertreibt.

Zu Goltzius' Lebzeiten fanden die Blätter höchste Anerkennung. Ein Jahr nach der Vollendung der Meisterstiche erhielt der Künstler von Kaiser Rudolf II. das Privileg, das seine druckgraphischen Werke vor unerlaubten Nachstichen schützte. Karel van Mander hebt in seiner 1604 erschienenen Biographie des Künstlers hervor, dass die Stiche Goltzius' eigene Erfindung seien. Van Manders Bewunderung für die perfekte Nachahmung eines künstlerischen Stils und die eigenständige Bildfindung (»fähig, sich in jeden Stil hineinzusetzen«<sup>32</sup>) wurde von der späteren Kunstgeschichte nicht geteilt. So wird in Naglers Künstlerlexikon Goltzius der Vorwurf gemacht, durch seine technische Virtuosität den Betrachter täuschen zu wollen und sich überheblich mit den großen Künstlern der Renaissance zu messen.<sup>33</sup> Dabei wurde das Motiv künstlerischer Wandlungsfähigkeit von Anfang an als zentral erachtet.<sup>34</sup> Van Mander stellt Goltzius als eine Art malenden Sokrates vor, der es liebt, seine Umwelt zu täuschen. Der Biograph sieht ihn als Proteus, dem es immer wieder gelinge, andere über seine wahre Identität im Unklaren zu lassen. Dabei ist jene Episode besonders aufschlussreich, in welcher er eine Darstellung aus Dürers *Marienleben* perfekt nachahmt, damit man seinen mit Rauch behandelten Kupferstich für ein authentisches Werk des Nürnberger Meisters halte. Des Weiteren berichtet er darüber, wie der Künstler sein eigenes Monogramm entfernt habe, bevor er das Werk auf die Frankfurter Messe schickte, wo es alle für einen echten Dürer gehalten hätten.

Goltzius' Kabinettstück täuschender Nachahmung des als unerreichbar geltenden Vorbildes stellt einen Topos dar und verweist auf Vasaris Michelangelo-Vita,



in der berichtet wird, dass der italienische Meister einen schlafenden Cupido gestaltet habe, der ohne sein Wissen von Baldassare del Milanese vergraben wurde, um den Eindruck hohen Alters entstehen zu lassen.<sup>35</sup> Als der Cupido wieder ausgegraben wurde, hätten ihn alle Kunstkritiker für eine echte Antike gehalten. Folgerichtig kritisiert Vasari jene Kunstkenner, denen der Name der Antike wichtiger ist als die Kunst selbst. Solche Beispiele und Episoden haben ein- und denselben Gehalt. Sie machen deutlich, dass es eine Entwicklung über die Antike und die als vorbildlich erachtete Kunst der Hochrenaissance hinaus geben kann. Sie plädieren im Anschluss an Erasmus für den Fortschritt in den Künsten und denunzieren diejenigen Kritiker, die eine Fortentwicklung der Kunst als unmöglich erachten.

Im 16. Jahrhundert galt Dürers Stichfolge über das Marienleben als unübertrefflich. So betont etwa Vasari, »dass es unmöglich [ist] in Erfindung, perspektivischer Komposition, Architektur, Gewandung und jungen und alten Köpfen Besseres zu schaffen.«<sup>36</sup> Mit seiner eingreifenden Neugestaltung der Szene tritt Goltzius nicht nur an, Vasaris Vorurteil der Unerreichbarkeit Dürers als Kupferstecher zu widerlegen, vor allem scheint es sein Anspruch zu sein, im Sinne der ›aemulatio‹ neue Lösungsmöglichkeiten für ein künstlerisches Formproblem zu präsentieren. Während die Aufmerksamkeit der meisten Figuren auf die Beschneidungsszene im Vordergrund gerichtet ist (nur zwei Paare sind durch ihre Unterhaltung abgelenkt), lehnt an dem Pfeiler des sich zum Kirchenschiff öffnenden Arkadenbogens ein Mann, der über das Geschehen hinweg in Richtung des Betrachters schaut. Es handelt sich um ein Selbstporträt des Künstlers, der sich in der Menge versteckt hat. Dies lässt an die berühmte Apelles-Anekdote denken, in der es vom Künstler heißt, er habe ein Bild auf der Straße aufgestellt und sich versteckt, um die Kommentare der Vorübergehenden zu belauschen. Der Betrachter wird aufgefordert, sich im Urteil nicht zu überheben und »bei seinen Leisten« zu bleiben.

Seit jeher wird Goltzius' Folge der sogenannten ›Meisterstiche‹ als ein Kabinetstück manieristischer Kunsttheorie behandelt. Immer wieder wurde der allgemeine Vergleich zwischen seiner Beschneidungsszene und dem Dürer'schen Vorbild gezogen. Aber bisher ist nie die kuriose Verfahrensweise von Goltzius erkannt worden, die hier in aller Kürze beschrieben sei. Der Künstler hat nämlich seinen Stich – ganz im Sinne Giovanni Morellis – aus lauter nebensächlichen Motiven des graphischen Werkes Dürers aufgebaut, was dazu geführt hat, dass diese Montage-Technik bisher nicht entdeckt wurde. Der Kupferstecher nutzt ein besonderes Verfahren. Er zitiert lediglich ›Nebensächliches‹, um Dürers Stil zu evozieren. So sind Gewandung und Porträt der Gottesmutter bei Dürer vorgegeben (Abb. 3),





Abb. 3: Albrecht Dürer: Maria mit dem Kinde an der Mauer, 1514, Kupferstich, 148 x 100 mm, monogrammiert und datiert



Abb. 4: Albrecht Dürer: Die Darbringung im Tempel (aus: Das Marienleben), um 1503/04, Holzschnitt, 295 x 209 mm, monogrammiert

dessen Kupferstich *Maria mit dem Kinde* aus dem Jahre 1514 seitenverkehrt Kopf-tuch und Gesicht enthält.<sup>37</sup> Auch die Stellung von Maria und Josef ist durch einen Holzschnitt Dürers aus dem Jahre 1503/04 vorformuliert (Abb. 4).<sup>38</sup> Hier findet sich zudem ein Anknüpfungspunkt für den greisen Priester Simeon, der den Christusknaben hält, während ein anderer Priester die Beschneidung vornimmt. Des Weiteren übernimmt Goltzius zwar die Figur des Mannes mit der Kerze direkt aus Dürers *Beschneidung*, doch ist ihre formale Durchbildung eindeutig an einem Diener orientiert, der sich auf einer *Handwaschung des Pilatus* aus dem Jahre 1512 befindet (Abb. 5).<sup>39</sup> Damit nicht genug: Der Mann mit dem zylinderartigen Hut links (Abb. 6) stellt eine Paraphrase einer Nebenfigur aus der *Vermählung Mariens* von 1504 dar.<sup>40</sup> Selbst die am linken oberen Rand sichtbaren Butzenscheiben zitieren ein Motiv aus dem berühmten Hieronymus-Stich Dürers (Abb. 7). Goltzius' Vorgehen wird deutlich. Er nutzt jene Details, die man normalerweise als nebensächlich erachtet und entsprechend nicht in der Erinnerung behält, zumal ihre Herkunft durch Seitenverkehrungen und Überblendungen verschleiert wird. Der paradoxe Befund besteht darin, dass Goltzius aus dem Werk des deutschen Künstlers kompiliert,





Abb. 5: Albrecht Dürer: Die Handwaschung des Pilatus (Kleine Kupferstichpassion Nr. 9), 1512, Kupferstich, 116 x 74 mm, monogrammiert und datiert



Abb. 6: Albrecht Dürer: Verlobung der Jungfrau Maria, (aus: Das Marienleben), um 1504, Holzschnitt, 300 x 210 mm, monogrammiert



Abb. 6a:  
(Detail aus Abb. 6)

dies aber auf eine derart ungewohnte Weise tut, dass es den Anschein hat, er könne ›in der Art‹ Dürers ein Bild erschaffen.<sup>41</sup> Mit den entlehnten Motiven aus Dürers Werken ahmt er dessen Stil nach, sodass vom technischen Verfahren der ›Stilherstellung‹ gesprochen werden kann.

Die gesamte Folge im Blick behaltend, offenbart sich die eigentliche Absicht des Künstlers, wonach sich Schönheit immer neu und anders formulieren kann. Kein Künstler und keine Epoche besitzt ein Monopol für Schönheit. Im Gegenteil entspricht es ihrem Wesen, sich nicht endgültig definieren oder ausschöpfen zu lassen. Sie ist ebenso wenig zu erschöpfen, wie sie sich jemals als vollkommen und absolut zeigen kann. Es handelt sich hier um ein theologisches Argument, das sich wiederum bei Erasmus findet, der von der proteischen Qualität der Bibel spricht, die den Gläubigen mit immer anderen Bildern und Gleichnissen ansprechen würde, damit jeder Zugang zur spirituellen Wahrheit des Neuen Testaments erhalte. Auch vom Apostel Paulus wird berichtet, dass er sich in seiner Sprache immer wieder zu verändern weiß, um alle für Christus zu gewinnen. In ähnlicher Weise verdeutlicht Goltzius mit seiner Serie, warum sich die Schönheit in stets





Abb. 7: Albrecht Dürer:  
Hieronymus im Gehäuse, 1514,  
Kupferstich, 249 x 189 mm,  
monogrammiert und datiert

neuer Schönheit entäußern kann, dabei selbst aber unerkant bleibt.<sup>42</sup> Er fordert den Betrachter auf, nach der notwendigen Einheit der Vielfalt zu fragen – oder, um es ein wenig pathetisch zu sagen, den metaphysischen Grund aller Schönheit zu entdecken.

Ich komme zum Ende. Meine Absicht war es zu zeigen, dass der Begriff des Stils in einem modernen Sinne die Ausdrucksfähigkeit des Subjekts mit den Möglichkeiten seiner Zeit verbindet. Folgen wir Erasmus, so ist Stil relativ, weil er in Relation auf den Verlauf der Geschichte nicht ewig dauern oder gelten kann. Stil ist aber auch absolut in Bezug auf seine eigene Entstehungszeit. Dieses Problem historischer Wandelbarkeit steht im Zentrum von Erasmus' *Ciceronianus* und ist vielleicht in dieser Klarheit von ihm zum ersten Mal formuliert worden: In der Sprache individuiert oder realisiert sich der Mensch und seine Geschichte. Da die Authentizität poetischen Sprechens aus solch einer notwendigen Aktualität entsteht, gelte es, sich nicht an den überwundenen Vorbildern der heidnischen Antike, sondern an der lebendigen Gegenwart zu orientieren. Der Mensch könne dies deshalb leisten, weil sein Wesen sich durch die Fähigkeit zum Wandel auszeichne, eine Fähigkeit, die er benötige, um nicht in Sünde und Unwissenheit zu verharren, sondern sich Gott anzunähern.



Uns mag die theologische Verbrämung dieser Überlegungen angesichts ihres aufklärerischen Impulses verwundern, nichtsdestoweniger vollzieht Erasmus einen entscheidenden Schritt in Richtung Modernismus. Um heilsfähig zu sein, muss der Mensch erkennen, dass er zur Wandlung, zur Veränderung fähig ist. Anerkennung geschichtlicher Veränderung und Mitgestaltung der Geschichte sind Voraussetzungen der christlichen Heilsgeschichte. Neues lässt sich nicht in überkommenen und erstarrten Formen denken. Die Menschheitsgeschichte als Weg und Wandlung zu denken, wird zur entscheidenden Herausforderung der Moderne. Als augenfälliges Beispiel hierfür verweist Erasmus auf die Moden und ihre Vorläufigkeit. Von nun an hat die Gegenwart nicht nur eine Vergangenheit, sondern sie wird selbst einmal Vergangenheit sein. Ganz in diesem Sinne spielt Hendrick Goltzius mit den Stilidiomen berühmter Künstler, jedoch ohne sich ihrer Ästhetik unterzuordnen. Im Gegenteil demonstriert er dadurch seine eigene Souveränität, indem er implizit Veränderung und Vielgestaltigkeit in den Bildenden Künsten fordert.

1 Zur Einführung vgl. den Beitrag von Hans Ulrich Gumbrecht: *Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs*, in: Ders. / K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurs- elements*, Frankfurt am Main, 1986, S. 726 – 788.

2 Vgl. hierzu zuletzt Henrik Karge: *Zwischen Naturwissenschaft und Kulturgeschichte. Die Entfaltung des Systems der Epochenstile im 19. Jahrhundert*, in: Bruno Klein / Bruno Boerner (Hrsg.): *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 39 – 60.

3 Leon Battista Alberti: *Die Malkunst*, in: *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae*, hrsg. u. übers. von O. Bätschmann und C. Schäublin, Darmstadt 2000, S. 194 – 315.

4 Vgl. Martin Warnke: *Praxisfelder der Kunsttheorie. Über die Geburtswehen des Individualstils*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1 (1982),

S. 54 – 71.

5 Vgl. mit Nennung der relevanten Belege bei Platon Jürgen Müller: *Concordia Pragensis. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler*, München 1993, (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 77), S. 123 – 127.

6 Alberti folgt den Gesetzen der klassischen Rhetorik, die vom Redner fordert, sich einerseits der Würde des Redegegenstandes, andererseits den Möglichkeiten des Publikums anzupassen. Er hält die Wiederholung der Schönheit antiker Kunst für möglich. Alberti: *Die Malkunst* (wie Anm. 3), Buch II, Abs. 25 – 50.

7 Vgl. hierzu Wolfgang Brückle: *Personalstil als Makel der Kunst zu Anfang des Cinquecento*, in: Michael Brunner (Hrsg.): *Stil und Stilpluralismus in den Künsten des 16. Jahrhunderts*, Engen 2004, S. 63 – 82.



8 Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei, hrsg. von M. Herzfeld, Jena 1925, S. 47. Stil ist allenfalls eine Art ›Marotte‹; vgl. Brückle: Personalstil (wie Anm. 7), S. 68–69.

9 Erasmus von Rotterdam: Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog, übersetzt von T. Payr, in: Erasmus von Rotterdam: Ausgewählte Schriften, Bd. 7, hrsg. von Werner Welzig, Darmstadt 1990<sup>2</sup> [1972], S. 2–355. Bekanntlich beginnt man im 16. Jahrhundert sowohl auf Latein als auch in den Volkssprachen über das Problem des Stils nachzudenken. So ist in den Texten vom »stilus« wie auch von der »maniera« die Rede. Erasmus verwendet im *Ciceronianus* viele Ausdrücke und Umschreibungen, um das Phänomen des Stils zu beschreiben und auszufalten. Er kann dieses Phänomen sowohl personalisieren – existenziell bewerten, wenn von »me ipsum exprimere« die Rede ist, aber auch objektivieren, wenn er das notwendige »genus« benennt. Alle diese Varianten werden in T. Payrs Übersetzung mit »Stil« wiedergegeben, auf diese Weise betont sie die Modernität und vorausweisende Qualität des erasmischen Dialogs. Vgl. Ursula Link-Heer: Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil, in: Gumbrecht / Pfeiffer: Stil (wie Anm. 1), S. 93–114.

10 In seinem *Handbüchlein* heißt es sogar, dass Selbsterkenntnis zwar die beste Wissenschaft, aber vollkommene Selbsterkenntnis unmöglich sei. Vgl. Erasmus von Rotterdam: *Handbüchlein eines christlichen Streiters*, in: Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Werner Welzig, Darmstadt 1990<sup>2</sup> [1968], S. 197–205.

11 »Non exprimis, inquit aliquis, Ciceronem. Quid tum? Non enim sum Cicero. Me tamen (ut opinor) exprimo.«, schreibt Angelo Poliziano in einem Brief an Paolo Cortesi. Zitiert nach. Joann Dellaneva (Hrsg.): *Ciceronian controversies*, London 2007, (The I Tatti Renaissance Library 26), S. 2.

12 Vgl. Hans Kortum: Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur, Berlin 1966, S. 6; Christine Renz: »Querelle«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 7, hrsg. von Günther Ueding, Tübingen 2005, S. 503–523, hier S. 505–508. Unter dem Begriff der ›Querelle des

Anciens et des Modernes« verstehen wir heute mehr als die literaturästhetische Diskussion des siebzehnten Jahrhunderts. Die ›Querelle‹ bezeichnet das konstante Phänomen einer Kontroverse zwischen Altem und Neuem. Vgl. Hans Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern / München 1963<sup>4</sup>, S. 256; vgl. Hans Gerd Rötzer: *Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur. Ein Überblick vom Attizismus-Asianismus-Streit bis zur ›Querelle des Anciens et des Modernes«*, Darmstadt 1979, S. IX. 13 Vgl. L. D'Ascia: *Erasmus e l'Umanesimo romano*, Florenz 1991, S. 29–38.

14 »[...] quod ipsa quoque natura repugnat isti affectationi, quae voluit orationem esse speculum animi.« Erasmus, in: *Ausgewählte Schriften* (wie Anm. 9), S. 328.

15 »Quodsi totum vis exprimere Ciceronem, te ipsum non potes exprimere. Si te ipsum non exprimis, mendax speculum tua fuerit oratio nihiloque minus absurdum videbitur, quam si coloribus oblita facie [...]« Ebd., S. 186.

16 »quam in publicum venire personatum?« Ebd., S. 332.

17 »faciem alienam assumunt«; Ebd.

18 »Nam vestri rhetores permittunt oratori mentiri nonnunquam, res humiles verbis attollere, magnificas deicere, quod sane praestigii genus est, obrepere insidiis in animum auditoris, postremo movendis affectibus, quod veneficii genus est, vim adferre mentibus.« Ebd., S. 132.

19 »Non tulissent aures comptum illud et numerosum dictionis genus, nimirum horridioribus assuetae. Nam istorum oratio moribus illorum temporum congruebat.« Ebd., S. 128.

20 »Dicis igitur orationem [...] vestem esse rerum?« Ebd.

21 Sie findet sich schon in *Ciceros Orator* und wird regelmäßig im Rahmen der *Ciceronianus*-Debatte genutzt. Vgl. Marcus Tullius Cicero: *De Oratore*. Über den Redner, hrsg. von H. Merklin, Stuttgart 2001 [1976], 2,91.

22 »et tales pingeret Germanos, quales olim pinxit Graecos«, Erasmus: *Ausgewählte Schriften*, (wie Anm. 9), S. 130.

23 »Si tali habitu pingeret quis Deum patrem,



quali pinxit olim lovem, tali specie Christum, qualis tum pingebat Apollinem, num probares tabulam?» Ebd.

24 »Quia signa rebus non congruerent. Idem dicerem, si quis asinum pingeret specie bubali aut accipitrem figura cuculi, etiamsi ad eam tabulam summam alioqui curam et artem adhiberet.« Ebd.

25 Ebd., S. 335.

26 Ebd., S. 135.

27 Ein gewisser Widerspruch entsteht indessen dadurch, dass Erasmus das Problem nationaler oder volkssprachlicher Literatur außen vor lässt. Hätte man doch vermuten können, dass sich die Wahrheit persönlichen Stils auch hinter der lateinischen Sprache verbergen würde. Die Position des Humanisten geht aus einem seiner Vorwörter zum Neuen Testament hervor, wo es tatsächlich heißt, er wende sich leidenschaftlich gegen jene, die nicht wollen, dass das Neue Testament in die Volkssprachen übersetzt würde.

28 Hier heißt es: »Quin et divus Paulus Apostolus, sancta quadam jactantia gloriatur, hac pia vafricie sese usum esse, atque omnia factum omnibus, ut omnes Christo lucrifaceret. – Sogar der Apostel Paulus rühmt sich einer gewissen Großsprecherei, die er mit frommer Schlauheit geübt habe; das alles sei für alle geschehen, damit er alle für Christus gewinne.«, Erasmus von Rotterdam: *Adagia*. Lat.-dt., hrsg. u. übers. von Anton J. Gail, Stuttgart, 1983, S. 36.

29 Erasmus von Rotterdam: *Theologische Methodenlehre*, übers. von Gerhard B. Winkler, in: Erasmus von Rotterdam: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 3, hrsg. von Werner Welzig, 1990<sup>2</sup> [1967], S. 231–233.

30 Zitiert nach D. Krystof: *Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius*, in: *Studien zur Kunstgeschichte*, 107 (1997), S. 146.

31 Vgl. zu den »Meisterstichen« insgesamt ebd., S. 129–176.

32 Karel van Mander: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615)*, hrsg. von H. Floerke, Worms 1991<sup>2</sup> [1906], S. 337–339.

33 G. K. Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 6, Leipzig 1838, S. 4.

34 Müller: *Concordia Pragensis* (wie Anm. 5), S. 60–61.

35 Vgl. ebd., S. 56–58.

36 Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. von Rosanna Bettarini / Paolo Barocchi, 9 Bde. Florenz 1966–1987, Bd. 6, 1987, S. 12.

37 Albrecht Dürer: *Das gesamte graphische Werk*, Bd. 2, hrsg. von W. Hütt, München, o. J., S. 1890.

38 Ebd., S. 1574.

39 Ebd., S. 1857.

40 Ebd., S. 1562.

41 Vgl. auch die *Pietà* aus dem Jahre 1596, in der Goltzius Dürer und Michelangelo in ähnlicher Weise zur Synthese bringt; siehe Hendrick Goltzius (1558–1617). *Drawings, prints and paintings*, *Ausst.Kat.*, hrsg. v. H. Leeftland und G. Luijten, Amsterdam, Rijksmuseum, Zwolle, 2003, Kat. Nr. 81, S. 226–227.

42 Müller: *Concordia Pragensis* (wie Anm. 5) S. 63.