



1  
Albrecht Dürer:  
Selbstbildnis,  
1500, Alte  
Pinakothek  
München

## Apelles im Norden

### Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500

Ulrich Pfisterer

Der Ruhm des Apelles, des berühmtesten Malers der Antike, gründete nicht zuletzt darauf, dass er sich der Gunst eines noch berühmteren Herrschers, Alexanders des Großen, erfreute – und zwar in so außerordentlichem Maße, dass er selbst dessen Geliebte Campaspe zum Geschenk erhielt. Trotz dieses spektakulären Frauentauschs überrascht, dass dann 1659 in der ersten Sammlung von Viten berühmter Günstlinge, der »Histoire des plus illustres favoris anciens et modernes« des Pierre Dupuy, ausgerechnet die Biographie des Apelles deren Reihe eröffnen sollte. Kein anderer Künstler fand Erwähnung in dieser Verherrlichung von Fürstenfreunden und Fürstenberatern. Denn ungeachtet allen sozialen Aufstiegs, den die Künstler der Frühen Neuzeit nach dem vermeintlichen Vorbild antiker Meister – voran des Apelles – für sich verbuchen durften, konnten sie doch nicht entfernt mit Einfluss, Rang und Reichtum anderer Schlüsselfiguren an den Höfen mithalten. Warum also Apelles als (höfisches) Modell?

Die Vorstellung vom »Günstling« orientierte sich in der Frühen Neuzeit offenbar nicht allein an dessen tatsächlicher Machtstellung. Ausschlaggebend war zunächst die exzeptionelle Hinwendung des Fürsten an eine Person. Dabei konnten die Gunstbeweise umso generöser ausfallen, je größer die gesellschaftliche Distanz von Geber und Empfänger war: Alexander übergab seinem Maler Apelles – der einen lange Zeit als niederes Handwerk klassifizierten Brotberuf ausübte – nicht nur die Geliebte, sondern pflegte mit diesem engen Umgang, besuchte ihn in seiner Werkstatt, ließ sich von ihm belehren und hob sogar den zu Boden gefallenen Pinsel des Malers auf. Diese Gunstbezeugungen über alle Standesgrenzen hinweg waren dann positiv zu verstehen, wenn sie als Zeichen fürstlicher Wertschätzung von »Ausnahmebegabung« und »Tugend« gedeutet wurden. Der Grundgedanke – ohne dass er in der Frühen Neuzeit umfassend theoretisch reflektiert worden wäre – speiste sich dabei neben antiken Exempla auch aus der Idee, dass Geist und Gnade Gottes, bestimmte Personen mit außergewöhnlichen Fähigkeiten zu beschenken, in der Gnade und dem Geist des Potentaten, diese Fähigkeiten zu erkennen und wertzuschätzen, ihren Widerpart fanden.<sup>1</sup> Ausdruck dieser fiktiven »Geistesgemeinschaft« war es jedenfalls, dass die Mächtigen den Künstlern, Literaten und anderen Gelehrte häufig scheinbar freundschaftlich »auf Augenhöhe«

begegneten und dass sie deren Werke (offiziell) nicht nach den Gesetzen des Marktes bezahlten, sondern als Mäzene allein durch großzügige materielle und immaterielle »Gegengaben« (etwa Goldketten, Adelstitel usw.) honorierten. Beide Seiten profitierten von diesem sozialen Rollenspiel. Deutlich wird, dass nicht eigentlich eine tatsächliche Anstellung am Hof sowie ein festes Gehalt die Ausnahmeposition dieser Künstler begründete, sondern vorrangig ein loses Konstrukt von Ideen, Zeichen und (ritualisieren) Handlungen. Die Rolle und das (Selbst-)Verständnis frühneuzeitlicher »Hofkünstler« lassen sich historisch jedenfalls besser erfassen, wenn diese beiden Aspekte zunächst auseinandergelassen werden: Der ausnahmebegabte Künstler (egal an welchem Ort tätig) als höfischer Gunstempfänger ist abzugrenzen vom regulären Hofangestellten, obgleich die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Hofkultur für beides den Rahmen lieferte und häufig die Übergänge fließend waren.<sup>2</sup>

Dass Apelles als Musterbeispiel für dieses besondere Verhältnis zu den Mächtigen auftreten konnte, resultierte freilich noch aus anderem: Denn Apelles – so die antiken Künstleraneddoten – übertraf nicht allein alle Konkurrenten durch seine Malkunst. Er war zudem von so herausragender Geistesschärfe, dass er seine Feinde durch Schlagfertigkeit und neuartige Bilderfindungen bloßstellen konnte, und er hatte eine eigene (wenngleich verlorene) Theorie seiner Kunst niedergeschrieben. In jedem Fall ist zu vermuten, dass ein neuerliches Interesse an Apelles, dem archetypischen »Hofkünstler« der Antike, in der Renaissance stets auch ein neues Verständnis von Kunst und Künstlern signalisierte. Dem wollen die folgenden Überlegungen für das Auftauchen des Apelles im Kunstdiskurs nördlich der Alpen zwischen 1469/72 und etwa 1510 – also vor der gut untersuchten Omnipräsenz des Apelles bei Erasmus, Camerarius, Eobanus Hessus und anderen<sup>3</sup> – und für das Selbstverständnis der Künstler im Alten Reich nachgehen.

Der Ruhm des Apelles überdauerte zwar – anders etwa als der seines Bildhauer-Kollegen Phidias – das Mittelalter, allein unter der Kruste der (Fehl-)Überlieferungen war der griechische Maler kaum mehr zu erkennen.<sup>4</sup> Erst mit dem Buchdruck wurden die wichtigsten antiken Gewährsmänner zu Apelles auch nördlich der Alpen – zumindest theoretisch – wieder leichter zugänglich: Plinius (die Erstausgabe der »Naturalis Historia« erschien 1469 in Venedig, es sollten noch rund 25

weitere Inkunabel-Ausgaben folgen), Cicero («De Oratore» 1465, gedruckt in Mainz); Statius («Silvae» 1472) und die »Anthologia Graeca« (1494). Eine lateinische Übersetzung von Lukians »Verleumdung des Apelles« brachte um 1475 die Nürnberger Offizin des Friedrich Creussner heraus. Wenig später, 1479/81, sollte Rudolph Agricola als erster nordalpiner Humanist eine eigene lateinische Version erstellen, die er Johann von Werdenberg, Bischof von Augsburg, dedizierte; 1515 erschien ausgehend von Agricolas Text die erste deutsche Fassung der »Verleumdung« durch Dietrich von Plieningen.<sup>5</sup> Vor allem aber auch die Exempla des Valerius Maximus, unter denen sich eine ganze Reihe von Künstleranekdoten fanden, stießen auf großes Publikumsinteresse: In Straßburg erschien (nicht nach 1475) die Erstausgabe der »Facta et Dicta Memorabilia«. Die Handschriften mit der weit verbreiteten französischen Übersetzung des Simon de Hesdin und Nicolas de Gonesse aus dem späten 15. Jahrhundert zeigten teils sogar Illustrationen zu Episoden mit antiken Künstlern.<sup>6</sup> Ab 1489 lagen zudem gedruckte Lexika vor, in denen Basisinformationen zu Apelles bequem abrufbar war.<sup>7</sup>

All dies ist freilich auch zu relativieren: In der 1489 in Augsburg verlegten deutschen Übersetzung des Valerius Maximus, die Heinrich von Mügelen bereits 1369 abgeschlossen hatte, ist an keiner Stelle von Apelles, stattdessen nur unspezifisch von einem »berümpften Maister« die Rede. Und etwa noch der in Groningen geborene, um 1491 aber in Augsburg lebende Humanist und Celtis-Freund Jacobus Canter scheint Apelles mit Zeuxis verwechselt zu haben.<sup>8</sup>

Umso wichtiger dürfte daher die vermutlich früheste nördlich der Alpen gedruckte Erwähnung eines »zweiten Apelles« gewesen sein, also der Vorstellung, ein anderer, zumeist zeitgenössischer Künstler komme durch seine Kunst dem größten antiken Maler Apelles gleich. Die Passage findet sich in einer ab 1472 in mehreren Ausgaben einer Utrechter oder Amsterdamer Offizin vorliegenden Sammlung von Epitaphien berühmter Männer («Liber de epitaphiis virorum illustrium».)<sup>9</sup> Eigentlich handelt es sich bei diesem Lobgedicht um die Grabinschrift für den 1455 im Ruch der Heiligkeit verstorbenen und in S. Maria sopra Minerva zu Rom bestatteten Maler Fra Angelico, auf dessen Grabplatte sich überhaupt zum ersten Mal die Wendung vom »alter Apelles« findet. Die Distichen wurden in dem Druck durch Weglassung des Namens anonymisiert und so zu einem allgemein verwendbaren Mustertext des Künstlerlobes und -nachrufs umgewandelt: »Epitaph auf einen herausragenden Maler in S. Maria Minerva // Mir soll kein Lob zukommen, weil ich [im Leben] gleichsam ein zweiter Apelles war, / sondern weil ich allen Gewinn [meiner Kunst] dir, Christus, gegeben habe. / Denn die einen Werke bestehen [nur] im Irdischen, die anderen [aber] im Himmel. / Die Urbs

[Rom] hat mich, den Maler, die Blume Etruriens [der Toskana], aufgenommen [im Tod].«

Trotz dieser zahlreichen Hinweise setzte ein intensives Interesse am Maler Apelles erst mit dem Jahr 1500 ein – und dann offenbar unabhängig voneinander gleich an mehreren Orten. Spätestens gegen Ende des Jahres 1500 notierte Conrad Celtis in Nürnberg vier Epigramme auf Dürer, die den Maler als »zweiten Phidias und zweiten Apelles« rühmen, eine aus Plinius adaptierte Anekdote überliefern, wonach das Hündchen Dürers seine Schnauze an ein Selbstporträt des Malers gestoßen habe, so täuschend echt sei das Konterfei gewesen, und schließlich »Albertus Durer« mit dem »Philosophen« Albertus Magnus vergleichen.<sup>10</sup> Auch diese Aufwertung zum Maler-Philosophen ist ganz außergewöhnlich und kaum nur dadurch zu erklären, dass Dürer für Celtis einen Holzschnitt der personifizierten »Philosophia« liefern sollte. Ob es nur Zufall ist, dass ausgerechnet Fra Angelico, der in einer dem Heiligen Thomas von Aquin geweihten Kapelle bestattet lag, in einer zweiten Grabinschrift seinerseits als »doctor« bezeichnet und so der Vergleich von Fra Angelico und dem Doctor Angelicus Thomas Aquinas aufgerufen wurde? Hatte Celtis womöglich nicht (nur) die gedruckte Ausgabe, sondern eine handschriftliche Epitaphiensammlung mit beiden Fra Angelico-Texten vorliegen, aus der er die Idee sowohl für den »zweiten Apelles« als auch den Philosophen-Vergleich für Dürer schöpfte? Im Dürer- und Celtis-Umkreis wurde der Vergleich mit antiken Künstlern und Dürers Ehrentitel »Zweiter Apelles« jedenfalls sofort aufgegriffen: Belege finden sich bei Jacob Wimpfeling 1502/05; Christoph Scheurl in Texten der Jahre 1507, 1508 und 1509; bei Richard Sbrulius 1508, Lazarus Spengler 1509 und dann nach 1510 vielfach.<sup>11</sup> Und ganz konsequent scheint, dass Hans Baldung, genannt Grien, Dürer-Schüler und in dauerndem Wettstreit mit dem Meister, sich 1515 ebenfalls als »alter Apelles« gerierte (Abb. 2).<sup>12</sup>

Ein weiterer Impuls für das neue Interesse an Apelles dürfte von dem im Jahr 1500/01 verfassten Brief ausgegangen sein, mit dem sich der Venezianer Jacopo de' Barbari, gerade für ein Jahr als »contrafeter und illuminist« des Kaisers Maximilian I. nach Nürnberg berufen, Friedrich III. von Sachsen, genannt der Weise als kunsttheoretisch versierter Maler weiterempfahl (Kat.-Nr. 2.3.06). Auf die privilegierte Stellung eines »Hofkünstlers« spielte Barbari in seinem Schreiben explizit an, indem er die vorbildliche »excellencia come fu di Apele e de li altri nel tempi di Alexandro« pries.<sup>13</sup> Seine Rechnung scheint aufgegangen zu sein – und Barbari wurde in Wittenberg seinerseits mit Apelles verglichen: »Unglaublich ist der Ruhm dieser herausragenden Stadt [gemeint ist Wittenberg] bei den anderen Nationen [...] und wie hoch die Malkunst bei Dir [Friedrich dem Weisen] im Kurs steht. Insbesondere hast Du einen Maler namens Jacopo de' Barbari, ein neuer Apelles unserer Zeit [...].«<sup>14</sup> Andere dortige



2 Hans Baldung, genannt Grien:  
Bildnis eines jungen Mannes, 1515,  
Kunsthistorisches Museum Wien

Humanisten bemühten ebenfalls bereits 1507/08 die Namen antiker Künstler.<sup>15</sup> Das Wissen von diesen lässt sich zu diesem Zeitpunkt nun auch an anderen Orten nachweisen, etwa in Hermann Buschs Lobgedicht auf Leipzig (1504) oder in den Schriften des Jean Lemaire de Belge (ab 1503/04).<sup>16</sup>

Nichts dokumentiert freilich das neue Interesse an den antiken Künstler besser als die ausführliche Zusammenfassung der Künstlernachrichten aus Plinius, die 1505 Johannes Butzbach, Prior des Klosters Maria Laach, für die Nonne und Malerin Gertrud von Nonnenswerth zusammenstellte: Selbst innerhalb von Klostermauern des Alten Reiches war Malerei nun offenbar nur mehr mit Blick auf die antiken Meister und Kategorien denkbar.<sup>17</sup>

### Albrecht Dürer: 1500

Apelles erfand auch das Selbstporträt – zumindest lässt sich ein Vers der »Anthologia Graeca« so verstehen.<sup>18</sup> Auch wenn Dürer über Pirckheimer eine Version dieser Gedichtsammlung in Händen gehalten hatte, dürfte dieses Textfragment um 1500 nicht weithin bekannt gewesen sein. Dennoch: Die neue Gattung der Selbstbildnisse, deren intensives Aufkommen im süddeutschen Raum um 1500 geradezu von einem »Moment der Selbstdarstellung« sprechen lässt<sup>19</sup>, war so eng mit dem neuen Künstlerselbstverständnis verbunden, dass offenbar auch ohne antiken Textbeleg ein Bezug zum Rollenmodell des Ausnahme-künstlers Apelles nahelag.

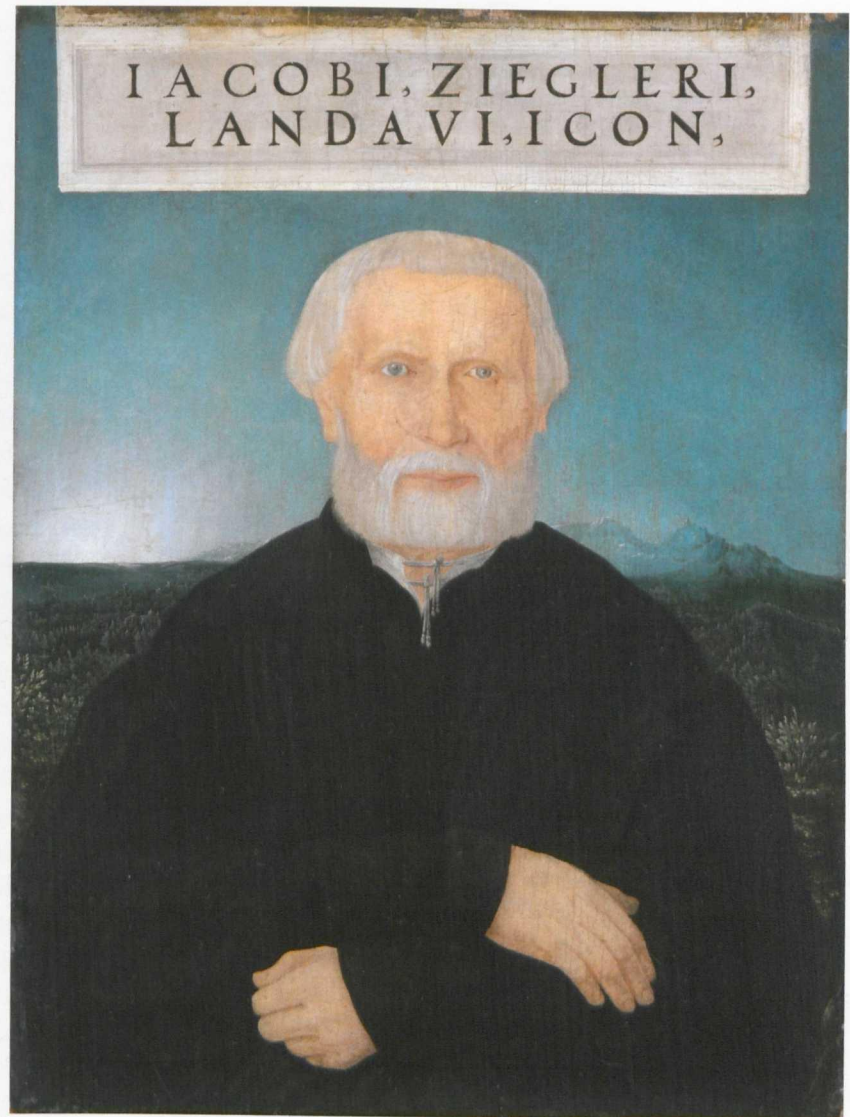
Insbesondere Albrecht Dürers berühmtes Selbstbildnis mit dem Datum 1500 wurde in der Forschung der letzten Jahre als das Paradebeispiel dieser künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Vorbild Apelles erkannt (Abb. 1): ein autonomes, lebensgroßes und damit neuartige Präsenz erzeugendes Selbstbildnis, das für den Künstler – in Anlehnung an Ideen seines Humanistenfreundes Celtis – das Jahr 1500 als programmatischen Auftakt in ein neues Jahrhundert markieren und Dürer als den neuen christlich-tugendhaften und zugleich selbstbewusst-gelehrten, der Antike wieder ebenbürtigen Künstler dieser Ägide vorstellen sollte.<sup>20</sup> Kontrovers diskutiert wurde dabei, in welche Richtung die Christus-Ähnlichkeit des Künstlers, wie sie die frontalen Positionierung, Physiognomie, Haartracht und -farbe, die Altersangabe und die an Ikonen orientierten Platzierung der Inschriften evozierte, zu deuten sei: als Ausdruck der Demut, der nobilitierenden Gottebenbildlichkeit des Menschen allgemein oder spezifisch als Ausdruck des neuen, Gott-ähnlichen Künstlers der Renaissance.<sup>21</sup> Nicht endgültig geklärt scheint auch, wie diese Christoformitas mit den Anspielungen auf Apelles zusammen gehen kann: Denn Dürer malte sein Bildnis ausschließlich mit vier Farben, wie es für Apelles von Plinius überliefert wird. Dürer präsentiert seine Rechte, die Celtis an dem »zweiten Apelles« als die »gelehrte Hand« (*docta manus*) des intellektualisierten Künstlers rühmte. Dürer beginnt sich in diesen Jahren mit dem Konzept für einen Kunsttraktat zu beschäftigen, wobei für Apelles (fälschlich) überliefert ist, dass er als einziger Maler der Antike einen solchen Text verfasst habe. Die Inschrift in für Dürer bis dato ungewöhnlicher humanistischer Schrifttype rechts des Kopfes: »Albertus Durerus Noricus / ipsum me proprijs sic effin- / gebam coloribus aetatis / anno xxviii«, bedient sich zudem erstmals bei Dürer der »Apelles-Formel«: Denn Apelles signierte den Großteil seiner Werke bescheiden im Imperfekt, als ob er noch daran arbeiten wolle – laut Christoph Scheurl hatte Willibald Pirckheimer Dürer davon in Kenntnis gesetzt.<sup>22</sup> Allerdings ist gerade auch das Verständnis dieser Inschrift, ihrer Bedeutung, Herleitung und Übersetzung, umstritten – als erste Annäherung lässt sich übersetzen: »Albrecht Dürer aus Nürnberg – ich selbst habe mich so mit angemessenen/eigenen/beständigen Farben im Alter von 28 Jahren (ab-)gebildet.«<sup>23</sup> Ausgehend von einer neuen Deutung dieser Zeilen können im Folgenden nur einige weniger beachtete Aspekte des Dürer-Porträts angesprochen werden, die den Sinn und Zusammenhang von Apelles und Christus-Ähnlichkeit verdeutlichen helfen.

Die Wendung vom »Sich in seinen eigenen Farben Darstellen« hätten die Zeitgenossen Dürers wohl zunächst und unmittelbar als Abwandlung einer sprichwörtlichen Redensart erkannt: »Ich male dich in deinen Farben«. Just im Jahr 1500 erschien etwa die erste Auflage der »Adagia« des Erasmus von Rotterdam,

einer enorm erfolgreichen, ihren Umfang in wenigen Jahren vervielfachenden Sprichwortsammlung, die zum Eintrag »Tuis te [de]pingam coloribus« (1.4.6) die positiven wie negativen Bedeutungsaspekte der Vorstellung, jemanden unverblümt zu charakterisieren, erläuterte.<sup>24</sup> Die Redewendung ließ sich prominent zumindest bis auf den Kirchenvater Hieronymus zurückführen, der auch schon von sich selbst gefordert hatte: »ich muß mich in meinen Farben malen.«<sup>25</sup> Später sollte sie dann etwa Johannes Eck mehrfach bei seinen Angriffen auf Luther gebrauchen und dabei auch antike Künstler zum Vergleich aufrufen: »weder Apelles noch Phidias hätten ihn [Luther] so genau darstellen können, wie Luther sich selbst in diesem Buch »gemalt« hat.«<sup>26</sup> Dürers Selbstbildnis wäre damit jedenfalls kein Einzelfall: Auch andere Maler des frühen 16. Jahrhunderts zitierten Versatzstücke von (antiken) Sprichwörtern auf ihren Werken.<sup>27</sup>

Deutlich wird zunächst, dass Dürer (zusammen mit seinem humanistischen Berater?) das Sprichwort sehr geschickt auf mehreren Deutungsebenen einsetzt: Er hat sich selbst mit den eigenen, angemessenen Farben gemalt – versteckt sich also nicht hinter »falscher Schminke« (oder wie ein anderes Sprichwort besagt: »schmückt sich nicht mit fremden Farben«, *alienis se coloribus adornare*). Wir sehen vielmehr das »wahrhaftige« Abbild Dürers, das so zugleich zum Beleg für Dürers Streben nach tugendhafter Vervollkommnung seines Wesens wird – eine »Selbstverwirklichung«, die nicht nur zur »Epochenwende 1500«, sondern besonders gut auch zu seinem Alter von 28 Jahren als dem vermeintlichen Eintritt ins reife Mannesalter passt.<sup>28</sup> Zugleich sind die Farben aber auch das »eigene« Material des Malers Dürer – ihre Angemessenheit und Naturtreue stellt die Kunst Dürers unter Beweis. Das Selbstbildnis erscheint so noch deutlicher als Demonstrationsstück.<sup>29</sup> Und es lässt sich schließlich als Schmeichelei und verhüllte Herausforderung an einen Betrachter und potentiellen Auftraggeber/Mäzen verstehen, den Wert dieser »eigenen Farben« (will sagen: die *virtus* und überragende Kunstfertigkeit Dürers) auch richtig einzuschätzen – eine Wendung des Gedankens, wie sie sich ähnlich etwa in italienischen Texten aufzeigen lässt: »Ihre Herrschaft möge mich in meinen Farben malen (wie es das Sprichwort besagt) und anhand meiner Farben mit Eurem gesunden und fundierten Urteilsvermögen und scharfen Auge die ihnen eigenen Verdienste untersuchen.«<sup>30</sup>

Dass Dürer dabei nicht behauptet, er habe sich »gemalt« (*pingebam*), sondern in bis dato ungewöhnlicher Wendung er habe sich »geformt« (*effingebam*), bringt weitere Dimensionen ins Spiel: Möglicherweise wurde der Terminus durch Celtis vermittelt, der wohl mit Bezug auf das Selbstbildnis von 1500 dichtete, Dürer habe sich »ficto ore« dargestellt.<sup>31</sup> *Fingere* als das lateinische Äquivalent zum griechischen *poiein* würde auch



3 Wolf Hubert:  
Jacob Ziegler, um 1544/49,  
Kunsthistorisches Museum Wien

erneut den Bezug zu den Signaturen antik-griechischer Künstler betonen und zugleich den Vergleich mit Dichtern (*ut pictura poiesis*) forcieren, deren Tun ebenfalls als *fictio* beschrieben wurde.<sup>32</sup> Andererseits assoziiert das »Formen«, wie insbesondere Rudolf Preimesberger gezeigt hat, den göttlichen Schöpfungsakt und das Bilden der Menschen nach dem göttlichen Vorbild – ein Gedanke, den schon die Patristik mit Verweis auf den Maler und dessen *colores proprios* erläutert hatte.<sup>33</sup>

Diese Verbindung von Selbstdarstellung, Selbstformung und Herausforderung an den Betrachter in Dürers Selbstbildnis verbindet antike Topoi zum Ausnahmekünstler Apelles und zu sprichwörtlicher Tugendbildung mit einem christlichen Überbau der Abbild-, Verähnlichungs- und Spiegelmetaphorik. Gerade dieser doppelte Bezugsrahmen des Selbstbildnisses: »neuer Apelles« und Abbild Gottes, verweist so erneut auf das Grundmuster der anonymisierten Grabinschrift des Fra

Angelico, deren mögliche Bedeutung für Celtis und dessen Dürer-Epigramme schon erwähnt wurde: »Mir soll kein Lob zukommen, weil ich gleichsam ein zweiter Apelles war, / sondern weil ich allen Gewinn [meiner Kunst] dir, Christus, gegeben habe.«

Angesichts der dürftigen Quellenlage lässt sich schließlich nur mehr spekulieren, ob die Selbst-Präsentation Dürers *en face* tatsächlich allein auf Christus-Ikonen und davon abgeleitete *Vera Icon*-Darstellungen rekurrieren sollte. Bemerkenswerterweise wird das allerdings erst um 1544/49 entstandene, ebenfalls streng frontal angelegte Porträt des Jacob Ziegler von der Hand Wolf Hubers inschriftlich als »ICON« bezeichnet – ohne dominant religiöse Konnotationen (Abb. 3).<sup>34</sup> Stellte dieser frontale »Ikonen-Modus« profaner Bildnisse also möglicherweise schon um 1500 den antiquarischen Versuch dar, die antik-griechische Porträtmalerei zu rekonstruieren? Zudem bezeichnet etwa



4 Albrecht Dürer: Entwurf für eine Selbstbildnis-Medaille, Rückseite, 1519, British Museum London, Sloane Collection, Inv.-Nr. 5218/67

Beatus Rhenanus 1524/26 in seinem Plinius-Kommentar diejenigen antiken und zeitgenössischen Maler (drunter Dürer) als »ikonische Maler«, »die eine Sache in jeder einzelnen Linie nach dem Vorbild genau darstellen« – als zweiter Aspekt des Icon-Begriffs käma also detaillierte Naturwiedergabe hinzu.<sup>35</sup> Die altertümlichen byzantinischen Ikonen, wie man sie um 1500 auch aus Griechenland kannte, wären in diesem Horizont dann als Nachfahren und »Überbleibsel« der ansonsten verlorenen, in jeder Hinsicht täuschend naturnahen Meisterwerke der

griechischen Antike und voran des Apelles verstanden worden, wie sie nun um 1500 mit Dürer »wieder erwachsen«.<sup>36</sup>

Dürers Selbstbildnis von 1500 scheint zeitlebens im eigenen Haus in Nürnberg verblieben zu sein, ehe es vom Maler selbst kurz vor seinem Tod oder aber von den Erben der Stadt Nürnberg übergeben wurde. Die vermuteten Funktionen des Porträts als »wahrhaftiger« Stellvertreter des Künstlers, als Ausweis seiner Apelles-gleichen Ausnahmestellung als »Hofkünstler«, als angemessenes Demonstrationsobjekt seiner Kunst und als beständiger Garant für Dürers Ruhm und »Gedächtnus« lassen sich in diesem Kontext bestens verorten. Umgekehrt dürfte es um 1500 kaum andere Orte geben haben, für die Dürer sein Selbstbildnis hätte schaffen können. Wenn Dürer dann nach 1500 mit einer bezeichnenden Ausnahme keine autonomen Selbstporträts, sondern nur mehr solche in Assistenz malte, darf dies nicht als »Rückschritt« gedeutet werden: Seine Bildnisse in Altarbildern hatten eine wesentlich größere Öffentlichkeit und beweisen insofern seine gehobene Stellung viel besser.<sup>37</sup> Auch für diese in eine Darstellung integrierten Selbstbildnisse gab es im übrigen Quellenbelege aus der Antike – am berühmtesten war wohl das Porträt des Bildhauers (und Malers) Phidias auf dem Schild der Athena Parthenos.<sup>38</sup> Dürer blieb also seinem Wettstreit mit den antiken Meistern treu. Der Meisterstich mit Adam und Eva von 1504, lateinisch signiert durch eine am Baum hinter den Stammeltern aufgehängte *tabula ansata*, greift wiederum explizit auf das Vorbild des Apelles zurück, der seinen Namen ebenfalls in dieser Form den Werken zugefügt hatte.<sup>39</sup> Als Dürer dann 1519 – mit annähernd 49/50 Jahren, einem weiteren gewichtigen Einschnitt im Leben eines Mannes, dem Übergang von *iuventus* zur *gravitas* – das im Geist der Antike neu konzipierte, vervielfältigbare und beständige Medium der Bildnismedaille für seine Selbstdarstellung nutzen wollte, griff er zumindest für die Inschrift – viel mehr lassen seine erhaltenen Entwürfe zu diesem Projekt nicht erkennen (1520 erscheint dann die Dürer-Medaille von Schwarz) – auf die Formulierung seines Selbstbildes von 1500 zurück (Abb. 4): »IMAGO ALBERTI DURER ALEMANI QVAM SVIS MET IPSE EFFINXIT MANIBVS [...]« (Abbild des [Süd-?] Deutschen Albrecht Dürers, das er selbst mit seinen Händen gebildet hat [...]).<sup>40</sup>

#### Hans Burgkmair: 1507/08

Medaillen wurden nördlich der Alpen schnell zu einem beliebten künstlerischen Medium von Höfen und Bürgertum gleichermaßen – ja, die Potentaten des Reiches und die vermögenden Kaufleute, die selbstbewussten Humanisten und Handwerker scheinen im Bestreben, eine neuartige Bildnismedaille ihr eigen zu nennen, geradezu in Wettstreit getreten zu sein. Der

Augsburger Reichstag von 1518 sorgte für eine ideale (und »internationale«) gesellschaftliche Austausch- und Konkurrenzkonstellation, um die neue Bildnisform endgültig zu etablieren und zu verbreiten.<sup>41</sup> Dass in Augsburg zur gleichen Zeit auch um ein adäquates kunsttheoretisches Vokabular gerungen wurde, lässt sich am ersten gedruckten, ausschließlich den Künsten und Handwerken geltenden Buches nördlich der Alpen überhaupt erkennen: dem »Promptuarium vocabulorum« (1516) des Johannes Pinicianus. Der Autor will mit diesem aus mehreren italienischen Vorlagen kompilierten, aber auch eigenständig erweiterten Wörterbuch des Lateinischen und Deutschen – so erläutert er in der Widmung an Konrad Peutinger – der Augsburger Jugend Begriffe und Kategorien zu Architektur, Handwerken, darunter Malerei und Bildhauerei, Werkzeugen und Hauswesen an die Hand geben.<sup>42</sup>

Nicht zufällig jedenfalls dachte Dürer über die erwähnte Selbstporträt-Medaille während seines Aufenthaltes in Augsburg nach, wo in diesen Jahren insbesondere Hans Schwarz mit zahlreichen Schaumünzen die »Medaillen-Manie« im Alten Reiches forcierte (siehe z. B. Kat.-Nr. 1.1.15). Unmittelbarer Anstoß für Dürer dürfte aber die Schaumünze seines Künstlerfreundes Hans Burgkmair von Anfang des Jahres 1518 gewesen sein (Abb. 5). Mit Burgkmair arbeitete Dürer seit 1517 an der Triumphpforte für Kaiser Maximilian zusammen und den Augsburger Kollegen hatte Dürer 1518 in einer aufwendigen Kohlezeichnung festgehalten. Burgkmair wiederum zeichnete 1517 ein ungewöhnliches Selbstbildnis im Profil, das wohl auch als Indiz für sein Interesse an antiken Münzen und modernen Medaillen mit Profilbildnissen gesehen werden darf. Die frühesten Medaillen für Künstler im Alten Reich stammten zwar aus Nürnberg von den Bronzegießern Hermann Vischer (?; 1507, Kat.-Nr. 2.3.10 und 1511) und seinem jüngeren Bruder Peter Vischer d. J. (1509) (Abb. 6). Aber auch die Künstlermedaille gewinnt erst in Augsburg 1518/19 weitere Verbreitung.<sup>43</sup>

Burgkmair hatte schon vor 1518 ein lebhaftes, mit Dürer gut vergleichbares Interesse an seiner eigenen Gestalt und den Möglichkeiten der Selbstformung und Selbstdarstellung im Porträt entwickelt. Und Burgkmair schien sich auch spätestens ab dem Jahr 1505 mit Apelles-Topoi auseinandergesetzt zu haben. In diesem Jahr bediente er sich erstmals der berühmten Signaturformel im Imperfekt: »H. BVRGKMAIR BINGEBAT 1505«.<sup>44</sup> In den um 1514 entstandenen Illustrationen zum »Weißkunig« (Kat.-Nr. 1.3.08, 2.3.01–2.3.03) ist dann Kaiser Maximilian als »neuer Alexander der Große« im Atelier seines »neuen Apelles«, Burgkmair, zu sehen (Abb. 7).<sup>45</sup> Dass der Künstler auch 1518 und 1519 seine beiden Medaillen als Ausweis seines »Hofkünstlertums« im Sinne besonderer Stellung und Gunst des Kaisers verstand, obwohl er sich mehr oder weniger sein Leben lang in der Freien Reichsstadt Augsburg



5 Hans Schwarz: Bildnismedaille auf Hans Burgkmair, 1518, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



6 Peter Vischer d. J.: Selbstbildnis-Medaille, 1509, Bibliothèque Nationale Paris, Cabinet des Médailles

aufhielt und dort in der Malerzunft eine wichtige Rolle spielte, geben die beiden Inschriften klar zu erkennen.<sup>46</sup>

Allein Burgkmair scheint schon Jahre vor diesen in Metall ausgeführten Medaillen ein Selbstbildnis im Holzschnitt als »Papiermedaille« anfertigt zu haben (Abb. 8). Das fünf Zentimeter große Rund mit dem nackten Büstenporträt eines jungen Mannes ist ohne Namensnennung und nur in seiner Zweitverwendung auf dem Titelblatt eines Augsburger Drucks von Hans Schönsperger überliefert, dem »Biechlein [...] von Complexion





7 Hans Burgkmair: Weißkunig, 1516, Holzschnitt, Kupferstich, Staatliche Museen zu Berlin

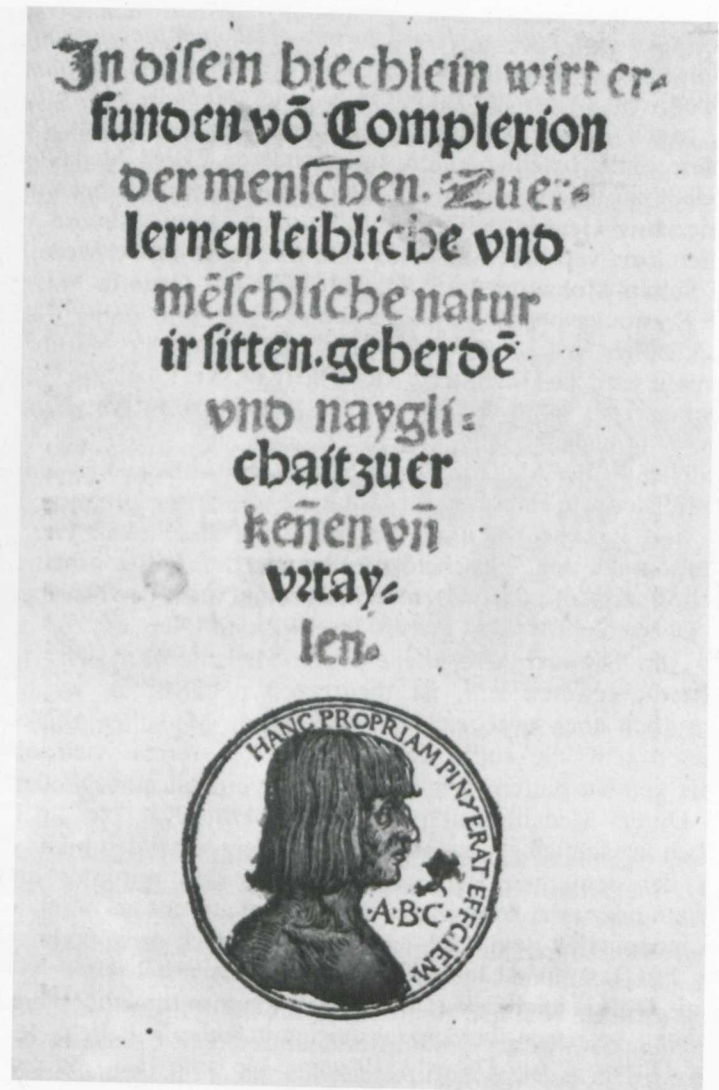
der menschen« (1514). Die fehlerhafte lateinische Inschrift im Plusquamperfekt: »HANC PROPRIAM PINXERAT EFFCIEM« (er hatte sein eigenes Bildnis gemalt) lässt jedoch ein Selbstbildnis vermuten, das Hans Giehlow 1904 – wengleich nicht immer unwidersprochen – als dasjenige Burgkmairs zu identifizieren vorschlug.<sup>47</sup>

Mehreres gilt es, sich bewusst zu machen: Zunächst erscheint die Verteilung der Inschrift, die links eine große freie Stelle ausspart, im Vergleich mit anderen Papiermedaillen Burgkmairs ganz ungewöhnlich. Große Wahrscheinlichkeit für sich hat daher, dass hier ursprünglich der Name des Dargestellten in der für seine Werke des ersten Jahrzehnts geläufigen Form »H. BVRGKMAIR« zu lesen war. Diese Buchstabenfolge dürfte ziemlich exakt den Freiraum füllen. Erst in der Zweitverwendung, als das Bildnis zu einem allgemeingültigen Exemplum menschlicher Komplexionen umzudeuten war, wäre diese Identifikation dann getilgt worden.<sup>48</sup> Entstanden muss der Holzschnitt

deutlich vor 1514 sein, hatte Burgkmair zu diesem Zeitpunkt doch offenbar schon alles Interesse an dem Stück verloren: Zwar finden sich in Italien nackte Porträtbüsten auf Künstlermedaillen etwa bereits bei den Exemplaren des Giovanni Boldù (1458; in Augsburg bestens bekannt).<sup>49</sup> Erinnerung sei aber nochmals, dass nördlich der Alpen die frühesten realisierten Künstlermedaillen der Vischer erst von 1507 und 1509 datieren (Vergleichsbeispiele dafür, dass Büsten auf süddeutschen Medaillen unbedeckt präsentiert werden, finden sich ab 1517/18). Von um 1507 scheint Burgkmairs fiktive Medaille auf Celtis zu datieren, die zwar eine ganz andere Präsentationsform des Dargestellten wählt, jedoch in der Idee eines »Papiermonuments« sehr gut vergleichbar scheint.<sup>50</sup> In den Jahren vor und um 1505 war Burgkmair zudem damit beschäftigt, die Münzbildnisse für Konrad Peutingers projektiertes großes Kaiser-Buch in Holz zu schneiden.<sup>51</sup> Mit dem ganz ungewöhnlichen Plusquamperfekt »hatte gemalt« schließlich könnte Burgkmair zweierlei gemeint

haben: Entweder war die Vorlage für dieses Bildnis zum Zeitpunkt der Umsetzung in Holzschnitt schon längst fertig, der ungefähr dreißig bis fünfunddreißigjährige Burgkmair hätte sich also einer früheren Bildniszeichnung bedient – oder aber, das Tempus soll explizit die sozusagen doppelte Vollendung des Werks signalisieren, die fertige Vorlagenzeichnung und die Umsetzung in das nicht zu korrigierende, technisch anspruchsvolle Reproduktionsmedium des filigranen Holzschnitts. Verführerisch ist, das Selbstbildnis auch im Zusammenhang mit Burgkmairs 1508 ausgetragenen Wettstreit mit Cranach um das neue Verfahren des Farbholzschnitts »in Gold und Silber« zu verstehen: Burgkmairs Papiermedaille würde dann darauf anspielen, dass der Künstler gleich einem Alchemisten und Magier dank seiner Technik Papier und Druckerschwärze quasi in Gold- und Silbermedaillen verwandeln kann.<sup>52</sup>

Zentral für Burgkmairs Selbstdarstellung dürfte zudem das »A.B.C.« vor der nackten Brust gewesen sein. Da diese Buchstabenfolge noch in anderen Werken auftaucht, bei denen Burgkmair auch inschriftlich bezeichnet wird, kann es sich kaum – wie vorgeschlagen – um ein neuerliches Namenskürzel für »Augustae Burgkmair Cives« handeln.<sup>53</sup> Auszugehen ist vielmehr von einem persönlichen, bewusst verrätselten Wahlspruch (einer Devise oder Imprese) des Künstlers, die allein schon seine ambitionierten humanistischen Präentionen demonstriert. Jede Deutung muss mangels zeitgenössischer Quellen spekulativ bleiben – wenngleich sich doch ein einigermaßen plausibler Ideenkreis skizzieren lässt: Zunächst sollten die Buchstaben nicht als Abkürzung, sondern als tatsächlicher Verweis auf den Beginn des Alphabets verstanden werden.<sup>54</sup> Für die Zeitgenossen bildete das ABC, das Erlernen und stete Einüben der Buchstaben, die Grundlage aller weiteren, avancierten (Text-) Künste – oder wie es ein ABC-Täfelchen von 1481 vermutlich aus Augsburg oder Umgebung erläutert: »Öne grosse arbeit vnnnd bitter / hait. So mag kunst nicht / werden süßigkait Darumb / zu lernen bis berait 1481.«<sup>55</sup> Auf den Maler und sein Tun übertragen würde dies bedeuten, dass er die Grundlagen seiner Bildkunst durch Fleiß und Anstrengung immer weiter zu vervollkommen versucht (ein Umstand, der auch gut zur Hypothese passen würde, Burgkmair habe 1507/08 eine Selbstbildniszeichnung wieder aufgegriffen, die ihn in jüngerem Alter zeigt). Damit erweist sich die Devise als fast wörtliche Umsetzung des von Leon Battista Alberti in seinem Malertraktat 1435 entwickelten Vergleichs zwischen dem richtigen Erlernen des Schreibens und des Malens: »Wer sich also auf die Malkunst einlassen will, möge das Verfahren anwenden, nach dem [...] die Schreiblehrer vorzugehen pflegen. Diese nämlich vermitteln in ihrem Unterricht zunächst alle Buchstabenzeichen getrennt; erst dann leiten sie dazu an, Silben und in der Folge ganze Aussagen zusammenzufügen.«<sup>56</sup> Dass sich für Dürer ab



8 Hans Burgkmair: Holzschnitt mit Selbstbildnismedaille, aus: »Biechlein von Complexion der menschen«, Augsburg 1514, Titelblatt

1506 die Kenntnis von Albertis »De pictura« nachweisen lässt, ließe sich als weiteres Indiz für eine Datierung von Burgkmairs Selbstdarstellung um 1507/08 anführen.<sup>57</sup>

Burgkmairs Motto würde demnach den Aspekt des mühsamen Erlernens, Übens und stetigen Voranschreitens betonen, das jugendliche Bildnis dagegen die (frühe) Begabung, die (antik-heroische) Nacktheit die ideale Tugendhaftigkeit dieses Strebens insgesamt. Aufgerufen scheint mit der Papiermedaille einmal mehr das Ideal von *ars et ingenium* – vom Zusammenwirken der Gesetze der Kunst und »freier« Begabung –, wie es Antike und (italienischer) Humanismus, aber etwa auch Dürer propagierten.<sup>58</sup> Burgkmairs »A.B.C.« ließe sich damit zugleich als moderne Variation auf den berühmten Wahlspruch des Apelles verstehen, den wiederum etwa Erasmus in seinen »Adagia« kommentierte: »nulla dies sine linea« (kein Tag ohne Linie), will sagen: kein Tag, an dem ein Künstler sich nicht im



9

Hans Bocksberger d. Ä.: Apelles und Zeuxis, Landshut, Residenz, Italienischer Saal, um 1542/43

Zeichnen/Bilden üben soll.<sup>59</sup> Alle diese Aspekte von Begabung, Gesetzen der Kunst, Übung und den Apelles-Verweis sollte der *poeta laureatus* und Professor an der Wiener Universität Johannes Vadianus 1513 in einer Vorlesung zur Dichtkunst, die 1518 im Druck publiziert wurde, zusammenführen: »Bekannt ist die in der unermüdlichen Geschäftigkeit des Malers Apelles begründete Redensart, »einen Strich zu ziehen«, wodurch die Anhänger aller Künste ermahnt werden, keine noch so beschäftigte Zeit verstreichen zu lassen, ohne wenigstens einen kleinen Augenblick ihrer Kunst zu widmen, nach dem Beispiel des berühmten Malers Apelles, dessen unabänderliche Gewohnheit (nach Plinius im 10. Kapitel des 35. Buches) es war, keinen Tag so ausgefüllt werden zu lassen, daß er nicht mit wenigstens einem Pinselstrich seine Kunst ausgeübt hätte, weil er sich bewußt war, in welchem Maße die vollendete Kunst der Übung verpflichtet ist.«<sup>60</sup>

In dieser Deutungsperspektive wäre das Selbstbildnis des Hans Burgkmair letztlich auch eines der frühestens Zeugnisse dafür, dass ein ehrgeiziger Künstler im Rückblick selbst die eigenen Anfänge nach einem Wunsch- und Leitbild, dem eines modernen, zweiten Apelles, stilisiert und der Nachwelt in einem Medium »aere perennius« überliefert.

Mit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts war Apelles endgültig zum Rollenmodell der ambitionierten »(Hof-)Künstler« im Alten Reich und der Ehrentitel eines »alter Apelles« zum Maßstab höchster künstlerischer Qualität aufgestiegen. Neben Dürer, Burgkmair und Jacopo de' Barbari ließ sich etwa auch auf Lucas Cranach d. Ä., Hans Holbein d. J. oder in Frank-

reich Jean Perréal verweisen, wobei die ersten beiden zeitlebens Bürger von Nürnberg beziehungsweise Augsburg blieben, die vier letzteren tatsächlich (wenngleich unterschiedlich lange) an Höfen arbeiteten.<sup>61</sup> Entscheidend war – das haben die Beispiele Dürers und Burgkmairs in unterschiedlichen Facetten gezeigt – der Anspruch, als »bester Maler« bevorzugt (oder gar exklusiv) für den Herrscher zu arbeiten und das daraus begründete Ausnahme-Verhältnis zwischen beiden. Entscheidend war die Kunst, weniger die tatsächliche Stellung am Hof. Umgekehrt scheinen in diesen Jahren fest bestellte (Handwerker-)Maler allmählich zur Regel an den Höfen des Alten Reichs zu werden – ohne dass damit automatisch eine antikische »Überhöhung« von deren Stellung einherging.<sup>62</sup> Bernard Strigels Selbstvergleich mit Apelles auf seinem 1520 datierten Diptychon für den Humanisten Cuspinian bringt diesen – von der tatsächlichen Anstellung losgelöst – »antikischen« Anspruch und die Ambivalenz des Konzeptes »Hofkünstler« im Alten Reich der Jahrzehnte um und nach 1500 auf den Punkt: »Bernard Strigel, Maler, Bürger der Stadt Memmingen, Adliger, dem als einzigem auf Erlaß hin aufgetragen ist, den Kaiser Maximilian – wie einst Apelles den Alexander – zu porträtieren [...].«<sup>63</sup>

Aber auch ein Wandel begann sich nun abzuzeichnen: Galt Apelles bislang den nordalpinen Gelehrten und Literaten als unumstrittener Höhepunkt der Malkunst, mit dem offenbar nur einmal Dürer im Wettstreit gesehen wurde, nämlich in einem Gedicht Christoph Scheurls von 1508, so kann nun gerade auch Dürer ab den 1520er Jahren rundweg zum Bezwingen des Apelles ausgerufen werden.<sup>64</sup> Die »modernen« Künstler des Alten



10 Hans Bocksberger d. Ä.: Landshut, Residenz, Italienischer Saal, nördliche Lünette, um 1542/43

Reiches durften zunehmend selbstbewusst gegen die antiken (und auch die italienischen) Vorbilder antreten und zumindest in einigen Bewertungen den Sieg für sich reklamieren.<sup>65</sup>

Seinen finalen Triumph und Einzug bei Hofe feierte Apelles im Norden freilich nochmals eineinhalb Jahrzehnte später, um 1542/43, bei der Dekoration des Italienischen Saals der Landshuter Residenz. Kurz zuvor, 1531/32, war Apelles überhaupt zum ersten Mal *in persona* im Medium Wandmalerei in Erscheinung getreten: unter den Fresken des Dosso Dossi im Bischofspalast von Trient, wo er allerdings gleich einen ausgezeichneten Platz im Reigen der antiken Götter als »feinsinniger Erfinder der Malerei« erhalten hatte.<sup>66</sup> In Mittelitalien sollte es dagegen noch bis 1548 dauern, bevor Giorgio Vasari Künstler-Anekdoten um Apelles in seinem Künstlerhaus zu Arezzo darstellte. Bereits um 1541/44 dekorierte Primaticco die Chambre de la Duchesse d'Étampes des Schlosses von Fontainebleau mit einer Szene zu »Apelles malt Campaspe«. <sup>67</sup> Praktisch zeitgleich ist in Landshut Apelles mit seinem Malerkollegen Zeuxis an einer der Schmalseiten des großen Saales zu sehen (Abb. 9), die

beide wohl in Abwandlung einer berühmten Plinius-Anekdote darin wetteifern, wer die feinere Linie malen könne.<sup>68</sup> Als ihr Pendant erscheinen Phidias und Praxiteles, zwischen diesen beiden Paaren aus den berühmtesten Malern und Bildhauern der Antike wurden die offenbar noch höher stehenden Vertreter von Architektur und physikalisch-mechanischem Wissen, Vitruv und Archimedes, platziert.<sup>69</sup> Entscheidend ist, dass im Kontext des größten Repräsentationsraums der Residenz, wo in der Bildausstattung zentral Tugend und Ruhm gefeiert wurden und wo an der gegenüberliegenden Schmalseite Athena, Clio und die personifizierte Philosophie aufmarschieren, die Künstler kaum um ihrer selbst willen thematisiert wurden. Malerei, Skulptur und Architektur erscheinen nun vielmehr als unverzichtbare Bestandteile des höfischen Wissens und der Kompetenz des Hofmanns, verkörpern im Rahmen eines umfassenden *speculum virtutis* wohl auch *industria / diligentia*, eine Eigenschaft, die seit der Antike als Ursprung aller Künste und zugleich als Weg zur Vervollkommnung der Natur gesehen wurde.<sup>70</sup> Apelles war hier endgültig zum Vorbild aller Höflinge aufgestiegen.

## Anmerkungen

- Für zahlreiche Hinweise und kritische Lektüre danke ich Matteo Burioni, Fabian Jonietz, Gabriele Kopp-Schmidt, Matthias Müller und Sebastian Schmidt.
- 1 S. etwa einen Widmungstext des Conrad Celtis an Friedrich III.: »Du machst es wie Kaiser Sigismund, der über den Hofadel diejenigen stellte, die an Begabung und besonderer Kunstfertigkeit die übrigen Menschen übertrafen. Gefragt, warum er dies tue und die von Geburt an Adligen verachte, soll er gesagt haben: Rechtens verehere ich jene und ziehe sie den anderen Menschen vor, die die Mutter Natur und Gott mit einzigartiger Begabung begabt hat, und fügte hinzu, denn sie allein, die Natur und Gott könnten schöpferisch tätig sein, in seine Macht aber sei es gestellt, von Zeit zu Zeit durch Titel und Geschenke zu adeln«, zit. nach WUTTKE 1980, S. 104. – Auch die Kritik des Hoflebens, wie sie etwa Ulrich von Hutten in seinem Dialog »Aula« von 1518 formuliert, wird im Vorwort des Verlegers mit Apelles eröffnet.
  - 2 WARNKE 1985. – Kritisch dazu CAMPBELL 2004. – Zu den unterschiedlichen Anstellungen der Künstler s. auch den Beitrag von Juliane von Fircks im vorliegenden Katalog.
  - 3 Zum Nachruhm des Apelles zusammenfassend etwa BÄTSCHMANN/GRIENER 1994. – GRIENER 1997. – POMMIER 2008. – Vor allem zu Jacopo de' Barbari auch den Aufsatz von Beate Böckem in diesem Band.
  - 4 GÄNZ 1992. – WUNDERLICH 2004. – PREIMESBERGER 1991. – Zum Nachruhm des Phidias etwa PFISTERER 1999. – Phidias als Modell Dürers vermutet THÜRLEMANN 2008, S. 41–47.
  - 5 Bei dem Ceussner-Druck mit der Übersetzung des Francesco Accolti handelt es sich um die Nr. 08395 im Gesamtkatalog der Wiegendrucke; die Geschichte der Rezeption der Verleumdung durch nordalpine Humanisten bei FÖRSTER 1887. – FÖRSTER 1894. – CAST 1981.
  - 6 Etwa Paris, BNF, ms. fr. 289, fol. 395<sup>r</sup>, burgundisch, Ende des 15. Jahrhunderts; Euphranon bemalt eine Statue.
  - 7 Die wichtigsten sind: Niccolò Perottis »Cornucopiae« (Venedig 1489), das »Suidas-Lexikon« (Mailand 1499; GW M44268, Pirckheimers Exemplar dieses Drucks wurde von Dürer mit einem aufwendigen Besitzvermerk in Form einer griechischen Inschriftentafel versehen) und Ambrogio Calepinos »Dictionarium« (Bergamo 1502).
  - 8 CANTER 1995 mit der Erzählung vom Maler, der hinter seinem Gemälde der Kritik lauscht, und der Schuster-Episode.
  - 9 BERTALOT 1975, S. 278: »Epitaphium pictoris cuiusdam egregii in ecclesia s. Marie in Minerva // Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles, / sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam. / Altera nam terris opera extant, altera celo. / Vrbs me pictorem flos tulit Etrurie.« – Das Fra Angelico-Epitaph wird in der Apelles-Literatur erwähnt, allerdings nicht seine Verbreitung durch den Druck; s. etwa BÄTSCHMANN/GRIENER 1994, S. 635 und GOFFRILLER 2008, S. 76.
  - 10 WUTTKE 1967; die Passage zu Apelles lautet: »Ad Pictorem Albertum Durer Nurnbergensem // Alberte, Almanis pictor clarissime terris, / Norica ibi ubi celsum tollit in astra caput, / Alter ades nobis Phidias et alter Apelles / Et quos miratur Grecia docta manu. / [...]«
  - 11 Alle Passagen in RUPPRICH 1956–69, Bd. 1, S. 129–131, 255, 290–293
  - 12 S. die Inschrift auf dem Bildnis eines unbekanntes fünfundzwanzigjährigen Mannes, heute Kunsthistorisches Museum Wien: »[...] / SIC ME BALDVNGVS DEPINXERAT ALTER APELLES / [...]«; dazu von DER OSTEN 1983, S. 123–125, Kat.-Nr. 32. – Die Apelles-Inschrift auf einem Christus-Bild des Albrecht Bouts aus den Jahren vor 1500 in Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, scheint dagegen eine Ergänzung des 19. Jahrhunderts.
  - 13 FERRARI 2006, S. 175f.
  - 14 So der zunächst Greifswalder, dann Wittenberger Professor Vincenzo de Ravenna in einer Rede von 1505 an Friedrich dem Weisen; zit. nach FERRARI 2006, S. 63, Anm. 22.
  - 15 Zu Hermann Trebelius, »De mira arte Jacobi de Barbaris Pictoris Veneti«, Frankfurt/O. 1508, s. FERRARI 2006, S. 64. – Zu Georg Sibutus Daripinus, »Carmen in tribus horis editum de musca Chilianea«, Leipzig 1507, s. RUPPRICH 1956–69, Bd. 3, S. 461. – Andreas Meinhardi in seinem Lob Wittenbergs von 1508 erwähnt dagegen nur Zeuxis und Protogenes.
  - 16 Hermann Buschius, »Pasiphili Lipsica« [Leipzig 1504], zit. nach HESSUS 1896, S. 89, Z. 346–348: »Hic tibi mostrantur, Phidiae quae credere possis / Marmora; si pictas mavis spectare tabellas, / Hic est quae Coum vincat pictura magistrum, / [...]« – Jean Lemaire de Belge, »Le Temple d'Honneur«: »Et si je n'ay Parrhase ou Apelles, / Dont le nom bruit par memoires anciennes, / J'ay des espritz recentz et nouveletz, / Plus ennobilz par leurs beaux pinceletz / [...]«, zit. nach BECKER 1893, S. 32. – Vergleiche 1515 und 1516 am Burgundischen Hof die Apelles-Topik des Gerardus Geldenhouwer, dazu MENSGER 2002, bes. S. 215–217.
  - 17 BERTZBACH 2009.
  - 18 »Anthologia Graeca« 9.595; dazu MARSCHKE 1998. – LAND 2006.
  - 19 KOERNER 1993. – GALLEY 2005. – SUCKALE 2009. Speziell zu Augsburg WINKLER 1948. – MARSCHKE 1998, S. 169–171.
  - 20 WUTTKE 1980. – ROHOWSKI 1994. – Zum materiellen Befund: AUSST.-KAT. ALBRECHT DÜRER 1998, S. 314–353; eine aktuelle Zusammenfassung des Forschungsstandes bei ZITZLSPERGER 2008; dessen neuer Datierungsvorschlag »nach 1509« überzeugend zurückgewiesen in der Rezension von KOPP-SCHMIDT 2009. – Zur Selbststilisierung Dürers als »alter Apelles« insgesamt s. etwa MENDE 1971. – REBEL 2003.
  - 21 S. nur (mit weiterer Literatur) RUPPRICH 1959, S. 6f. (zum Verhältnis Künstler und Gott laut Dürers Schriften). – HESS 1990. – DIDI-HUBERMAN 1993. – KOPP-SCHMIDT 2004. – Frühere Beispiele für die Angleichung des »inneren« Menschen an Christus/Gott bei SCHMIDT 2003, bes. S. 236f.; in diesem Zusammenhang auch von Interesse die Bildnisbüste des Hans von Burghausen in Landshut, dazu zuletzt KURMANN/KURMANN-SCHWARZ 2010.
  - 22 JUŘEN 1974. – Zu Dürer erstmals PREUSS 1928.
  - 23 Die letzten ausführlichen Deutungsvorschläge von PREIMESBERGER 1998. – DITTSCHIED 2002. – FILIPPI 2008. – S. auch BURG 2007 und VÖLLNAGEL 2008.
  - 24 Zit. nach der Ausgabe ERASMUS 1509: »Tuis te pingam coloribus. // Pro eo quod est talem te praedicabo qualis es: idque in malam partem. Hieronymus in Rufinum. Possem & ego te tuis coloribus pingere: & insanire contra insanientem. Idem contra eundem. Et haec in medium prolatum: meisque me coloribus esse pingendum.«
  - 25 Hieronymus, »Apologia adversus libros Rufini«, lib. III; s. die Wendung bei Cassiodor, »Variarum libri XII«, praef. 9: »historico colore depingere.« – Nicht unähnlich auch das italienische Sprichwort »Ogni dipittore dipinge sè«.
  - 26 Eck an Wilhelm von Enkfurt, Bischof von Tortosa, Ingolstadt, 12. Januar 1523; Nr. 147 in Johannes Eck, Briefwechsel, hg. v. Vinzenz Pfnür ([www.ivv7rv15.uni-muenster.de/mnkg/pfnuer/Eck-Briefe.html](http://www.ivv7rv15.uni-muenster.de/mnkg/pfnuer/Eck-Briefe.html)): »Nolo tamen maledicentiae Ludderi muliebri dicacitate respondere, nec eum suis coloribus depingere Olybrium Deo et hominibus molestum, nam nec Apelles aut Phidias tam signate eum exprimere potuissent, velut Ludder hoc libro se depinxit.« – S. bereits Eck an Gervasius Vaim, Ingolstadt 3.12.1519: »Patere [...], ut hunc virum »suis coloribus depingam.«
  - 27 Etwa CARSTENSEN 1982, S. 38–55 zum auf Zeuxis zurückzuführenden Sprichwort: »Tadeln ist leichter als Bessermachen«, das sowohl Holbein d. Ä. als auch Holbein d. J. aufgriffen.
  - 28 Am 21. Mai 1500 wird Dürer 29 Jahre alt; auch Christoph Scheurl's Bildnis von der Hand des Lucas Cranach d. Ä. von 1509 zeigt ihn mit 28 Jahren; zur Alterssymbolik HESS 1990.
  - 29 S. bereits Cusanus, »De visione Dei«, cap. 25 (h VI n. 166, 14): »[...] quasi pictor, qui diversos temperat colores, ut demum se ipsum depingere possit ad finem, ut habeat sui ipsius imaginem, in qua delicietur et quiescat ars sua [...]« – Von »Selbstbekenntnis« und »Programm« spricht in der neueren Forschung zuerst wieder WÖLFFLIN 1905 (1989, S. 163).
  - 30 PELLEGRINO MORATO 1545, s.p. (Vorwort an Alfonso d' Este von Ferrara): »Prego V. Signoria mi depinga ne miei colori (come è Prov.) delli miei colori co'l suo sano & solito giudicio, & occhio affisso esaminando bene li lor meriti.«

- 31 WUTTKE 1980, S. 110f.
- 32 Die hier auftretende Spannung zwischen Fiktion und Dürers »proprijs coloribus« wäre wohl im Sinne der poetischen »Wahrscheinlichkeit« zu lösen; s. insgesamt LECOQ 1975.
- 33 PREIMESBERGER 1998, bes. S. 295f.
- 34 Wolf Huber: »IACOBI . ZIEGLERI . LANDAVI . ICON.« um 1544/49; Kunsthistorisches Museum Wien; eine ähnliche Frontalität findet sich schon in Hubers Zeichnungen von Männer-Köpfen aus den frühen 1520er Jahren; s. WINZINGER 1979, S. 184, Kat.-Nr. 303. – Auch früher »Steckbriefe« zeigen die Dargestellten frontal, s. GROEBNER 2004, S. 64–67.
- 35 Beatus Rhenanus, in: Plinius, Basel 1526, S. 29f., zit. nach BÄTSCHMANN/GRIENER 1997, S. 226: »Hinc Iconici pictores appellatur, qui omnibus lineamentis ad exemplar expressis rem representant.«
- 36 Zur Vorstellung einer kontinuierlichen Verbindung mit der Antike und ihren Objekten bei den nordalpinen Humanisten und Künstlern s. WOOD 2008. – Auch in Florenz wurden etwa byzantinische Mosaikikonen des 12. Jahrhunderts im Inventar des Lorenzo il Magnifico, eine davon mit ähnlicher Handhaltung wie bei Dürer, als »tavole greche di musaico« bezeichnet. Eine im Druck verfügbare Bezeichnung eines Porträts als *icon* im Vergleich zu Apelles etwa bei Bosso 1502, epist. LXXXVIII (13. Dezember 1495): »Meos Franciam et Costam magnos inter pictores, insignes opto foelices, quos in pingendis mea procuracione duabus iconiis vellem Appellem, a quo uno delegit Alexander magnus potissimum pingi, et Prothogenem illum aequo mirabilem superare.«
- 37 KOERNER 1993, S. 91–99; zu Dürers verlorenem Selbstbildnis auf einem »Tüchlein«, das er an Raffael schickte, auch WINNER 1998, S. 314.
- 38 Dazu etwa STOICHITA 2001.
- 39 Plin. nat. hist. 1, praef.
- 40 Dazu unterschiedlich MENDE 1983, S. 37–46 und KASTENHOLZ 2006, S. 206f. – Zur Alterseinteilung nach Isidor, »Etymologiae«, 11, 2, s. HESS 1990, S. 80f. (mit Druckfehler »40« statt »50«).
- 41 KRANZ 2004. – KASTENHOLZ 2006. – HANSMANN 2009.
- 42 Ein Beispiel, das Lemma zu Pictor, lautet: »Pictor, qui formam alicuius rei ductis lineis representat (Maler).« – Der Text basiert in den Grundzügen auf drei italienischen Werken, dem sehr erfolgreichen Lexikon des Francesco Maria Grapaldi, »De partibus aedium« (1494); dem »Speculum Lapidum« des Camillo Leonardi (1502) und Roberto Valturios »De re militari« (1472). – Dazu SMET 1995.
- 43 Medaillen existieren etwa von: dem »Platner« Kolman Helmschmid (Hans Schwarz, 1518); Hans Burgkmair (Hans Schwarz und Nachahmer, 1518 und 1519); Albrecht Dürer (Entwurf für eine Selbstbildnismedaille 1518; Hans Schwarz, um 1520; Martin Gebel, 1528); Hans Schwarz (häufig als Selbstbildnis verstanden, um 1520); Martin Schaffner (Selbstbildnis, 1522); Jan Gossaert genannt Mabuse (Hans Schwarz, um 1526; Meister EB, um 1530); Barthel Beham (Ludwig Neufahrer 1531); Bartholomäus Bruyn (Friedrich Hagenauer 1539). – Dazu GROTEMEYER 1957. – MENDE 1983. – Zur Zuschreibung aller Vischer-Medaillen an Peter Vischer d. J. s. FIGGE 2000 und den Beitrag von Sven Hauschke in Kat.-Nr. 2.3.10 in diesem Katalog.
- 44 Dazu KRAUSE 1999, S. 119.
- 45 ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 204.
- 46 Die frühere bezeichnet ihn als kaiserlichen Maler, die spätere commemoriert die Verleihung eines Wappens an Burgkmair durch den Kaiser »aufgrund seiner Kunst«; s. HABICH 1929, S. 26, Nr. 127: »S. CAES. MAIESTAT. A. PICTVRIS. IOANN BVRGKMAIRAVGVSTANI [...]«, und Nr. 128: »MVNVSCAES MAXIMIL OBARTEMIVS«. – ZEITLER 1951, S. 87f. – KASTENHOLZ 2006, S. 141, Kat.-Nr. 16.
- 47 HOLLSTEIN 1957, S. 100, Kat.-Nr. 306; s. dazu und insgesamt zum Rundbildnis REBEL 1990.
- 48 Noch auf dem Titelblatt des Complexions-Büchleins würden Apelles-Allusionen greifen, überliefert Plinius, nat. hist. 35, 88 doch, dass man anhand der von Apelles gemalten Porträts Leben und Tod eines Dargestellten bestimmen konnte. Dazu etwa ROBERT 2004.
- 49 S. zuletzt MAUÉ 2004 und SMITH 2004.
- 50 AUSST.-KAT. HANS BURGKMAIR 1973, S. 19, Kat.-Nr. 18. – Eine Frühdatierung bei LUH 2001.
- 51 HELMRATH 2007.
- 52 FALK 1968, S. 70f. – GREBE 2009.
- 53 AUSST.-KAT. HANS BURGKMAIR 1973, S. 67, Kat.-Nr. 72. und Kat.-Nr. 99 zum Wappenexlibris Burkmairs von 1518.
- 54 Insofern stellt auch das weit verbreitete persönliche Signum Kaiser Friedrichs III. aus den Vokalen der deutschen Sprache: »AEIOV«, das ab 1456/57 zudem auf Münzen verwendet wurde, nur bedingt ein Vergleichsbeispiel dar – wobei offenbar bereits die Zeitgenossen mehrere Varianten der Auflösung dieses »Denkzeichens« vorschlugen; s. LHOTSKY 1971; der früheste Nachweis für das AEIOU datiert von 1437; ein frühes Beispiel für unterschiedliche Deutungsoptionen der Devise erwähnt WUTTKE 2004. – Eine weitere, bislang offenbar noch nicht aufgelöste Buchstaben-Devise auch auf Cranachs Bildnis des Christoph Scheurl von 1509: »A.A.A.«.
- 55 Zit. nach ERICH 1937, Sp. 409.
- 56 ALBERTI 2000, S. 296–299, § 55.
- 57 PANOFKY 1948, S. 118, 252f., 268, 273–277.
- 58 BIAŁOSTOCKI 1971.
- 59 ERASMUS 1509.
- 60 VADIANUS 1973–77, Bd. 1, S. 94 (lat. Text), Bd. 2, S. 109 (Übersetzung), Bd. 3, S. 81 (Kommentar).
- 61 Zu Cranach etwa STIEVERSMAH 1994. – Zu Holbein BÄTSCHMANN/GRIENER 1994. – Zu Perréal das zeitgenössische Lob als »alter Apelles« und Hofkünstler bei LEMAIRE DE BELGE 1999, S. 39.
- 62 Beispiele bei STATNIK 2009 und CANTE 2009.
- 63 »[...] Bernardi- / nus Strigil pictor civis Memmingen[sis] nobilis, qui solu[s] / edicto caesare[m] Maximilianu[m] ut olim Apelles Alexan- / drum pingere iussus, [...]«. S. THÜMMEL 1980 und MÜLLER 2009c.
- 64 Möglicherweise stellt ein Relief Hans Dauchers von 1522 sogar den Zweikampf Dürers mit Apelles dar, so der allerdings umstrittene Vorschlag von ESER 1996, S. 124–132, Kat.-Nr. 8. – Dagegen hier im Katalog (Kat.-Nr. 2.3.11; Thomas Schauerte) als Kampf gegen den Neid gedeutet.
- 65 S. ESER 2000; nicht immer überzeugend BIERENDE 2002. – S. in den Niederlanden die Hochschätzung etwa des Giotto und Michelangelo über Apelles und Zeuxis; dazu BECKER 2002.
- 66 Weniger die heute schlecht erhaltene Lünette im Andito della Cappella selbst als die 1539 publizierte Beschreibung der Ausmalung stellt Apelles als alten Mann mit Kappe vor, so dass hierin der unmittelbare Ausgangspunkt für den Landshuter Apelles mit weißem, langem Bart und Kopfbedeckung zu sehen ist. Pietro A. Mattioli, »Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento«, Venedig 1539, fol. G\*\*: »Vedesi anchora in un'altro drappello, / Della pittura il sublime inventore, / Che per virtu del suo divin pennello / Quivi tien tra gli Dei non poco honore, / Coperto d'un cucullo è il vecchiarello / Per moderare all'occhio lo splendore, / E tanto all'opra sua attento posa, / Che par c'habbia posposto ogn'altra cosa.« Zit. nach dem kommentierten Wiederabdruck in CASTELNUOVO 1995, S. 114f. [152].
- 67 Zu Italien s. etwa IRLE 1996 und LÜDEMANN 2007. In Sigismondo Fantis »Trionfo della Fortuna« von 1527 mit zahlreichen Darstellungen antiker und zeitgenössischer Künstler erscheint Apelles dagegen nicht; zu Fontainebleau s. ARASSE 1997.
- 68 S. etwa BÄTSCHMANN/GRIENER 1994.
- 69 Die wenig beachteten Wandmalereien in Landshut stammen von Hans Bocksberger d. Ä.; die Darstellungen des Vitruv und Archimedes gehen auf Holzschnitte in der Vitruv-Ausgabe Venedig 1511 zurück. S. BULST 1975, S. 148–152. – KAEPELE 2003, S. 74–77, 267f.
- 70 So etwa Plutarch nach Cicero, »De oratore« 1, 260; dazu BECKER 2002.