

Felix Thürlemann

Im Schlepptau des großen Glücks Die doppelte Mimesis bei Albrecht Dürer

Vorbemerkung: Dürers Manier

Wenn ich mich im Rahmen dieses Sammelbandes zu Ehren von Renate Lachmann mit Albrecht Dürer auseinandersetze, möchte ich nicht behaupten, bei dem 1471 geborenen Nürnberger handle es sich quasi um einen Manieristen vor der Zeit. Eigentlich müßte ich noch weiter gehen und sagen: Was der Manierismus sei, das weiß ich ebenso wenig, wie Dürer wußte, "waß [...] dy schonheit sey". Dürer hat sich in seiner Verzweiflung, eine Definition der Schönheit zu finden, auf die Konvention berufen und als Schönheit pragmatisch das betrachtet, "was zu den menschlichen tzeiten van dem meisten teil schön geacht würt".¹ Einen ähnlich pragmatischen Weg möchte ich im folgenden bei der Definition des Manierismus einschlagen.

Der Manierismus-Begriff hat sich zuerst in der Kunstwissenschaft, dann in den Literaturwissenschaften zu einem anscheinend unentbehrlichen operationellen Konzept entwickelt. Dabei koexistieren seit längerem zwei Auffassungen: eine durch einigermaßen klare Eckdaten bestimmte chronologische Definition - so etwa wenn üblicherweise in der heutigen Kunstgeschichtsschreibung (etwas abweichend von der Literaturwissenschaft) die Epoche zwischen 1530 und 1580 als manieristisch bezeichnet wird - und eine typologische Definition, die mit Bezug auf das zyklische Geschichtsmodell vor allem selbstbewußt-kritische künstlerische Spätformen verschiedenster Kulturen als manieristisch qualifiziert.

Das Nebeneinander der beiden Bestimmungen, der chronologischen und der typologischen, wird vielfach als unbequem betrachtet. Persönlich halte ich die daraus resultierende Spannung für fruchtbar und notwendig. Sie ist einerseits Garant dafür, daß der Epochenbegriff 'Manierismus' nicht zu einem inhaltslosen Gefäß verkommt. Andererseits können die in einem typologischen Verfahren erfaßten stilistischen und rhetorischen Phänomene durch eine zusätzliche zeitliche Bestimmung die Bindung an den gesellschaftlich-kulturellen Kontext nicht verlieren.

Gustav René Hocke hat unter den Manierismus-Forschern, auch wenn sein essayistischer Diskurs bei den Spezialisten manche Kritik hervorgerufen hat, diese beiden Konzeptionen des Manierismus in ein besonders fruchtbares Verhältnis zueinander gebracht. Die Abbildungsseiten in seinem 1957 bei

¹ Albrecht Dürer, *Der Schriftliche Nachlaß*, Bd. 2, hg. v. Hans Rupprich, Berlin 1966, 100.

Rowohl erschienenen Taschenbuch *Die Welt als Labyrinth* sind noch heute, trotz ihrer bescheidenen drucktechnischen Qualität, für einen Kunsthistoriker höchst anregend. So sind etwa auf der gleichen Seite (Abb. 1) eine Gruppe von Werken aus der Nachfolge von Giuseppe Arcimboldo (sie werden mittlerweile nicht mehr dem Hofmaler Rudolfs II. selber zugeschrieben) und eine Arbeit des beinahe 400 Jahre jüngeren Salvador Dalí zusammengestellt, die alle eine doppelte, figurative Lektüre erlauben. Die gezeigten Beispiele führen nach Hocke "Lebloses und Belebtes" zusammen und bringen dadurch das manieristische Prinzip der *discordia concors* zur Anwendung.²

Vor allem die beiden in der unteren Seitenhälfte abgebildeten Beispiele scheinen trotz der großen zeitlichen Distanz eng miteinander verwandt, da der Übergang von einer ersten zu einer zweiten figürlichen Deutung des gleichen visuellen Tatbestandes durch eine Drehung um 90° unterstützt wird. Das Arcimboldo zugeschriebene, mit *Anamorphotische (anthropomorphe) Landschaft* bezeichnete Gemälde – es gilt heute als ein Werk von Matthäus Merian – erscheint im Hochformat als Darstellung eines Männerkopfes. Und das am Seitenende unter dem Titel *Paranoic Faces* reproduzierte Werk von Salvador Dalí mit einer Gruppe von Afrikanern vor ihrer Hütte wird im Hochformat zu einem Frauengesicht. Es geht auf eine Fotografie zurück, die der spanische Maler als einen Kopf im Stil von Pablo Picasso mißverstand, als sein Blick eines Tages zufällig schräg darauf fiel. Das Phänomen wurde von Dalí 1930 in der dritten Nummer der Zeitschrift *Le surréalisme au service de la révolution* publiziert und ausführlich beschrieben.³ Damals begann Dalí auch eine eigene bedeutende Werkfolge, die um das Phänomen der doppelten figürlichen Lesbarkeit eines gleichen visuellen Sachverhalts kreist.

Die Ähnlichkeiten zwischen den figürlich doppelt lesbaren Bildern Arcimboldos (bzw. seiner Nachfolger) und denen Salvador Dalís sind evident. Das Verfahren der 'doppelten Mimesis', das im Schaffen beider Künstler eine bedeutende Rolle einnimmt, scheint dieses aus typologischer Sicht als sichere und wichtige Kennmarke des Manierismus zu qualifizieren. Dennoch sollten die Differenzen, der jeweilige Stellenwert und die Deutungen, die dem Verfahren von einzelnen Künstlern zu unterschiedlichen Epochen, ja in einzelnen Werken zugewiesen werden, nicht übersehen werden. Arcimboldos Kompositfiguren (vor allem die viel kopierten *Vier Jahreszeiten* im Wiener Kunsthistorischen Museum) wurden von den Zeitgenossen primär als bizarre Wunderstücke, Manifestationen des virtuosen Künstlertums gepriesen. Salvador Dalí hingegen interessierte sich in seinem malerischen Schaffen primär für den Prozeß des 'doppelten Sehens', in dem er einen Beleg für den "starken paranoischen Willen" des Menschen sah, "Konfusion zu systemati-

² Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*, Hamburg 1957, 153-155.

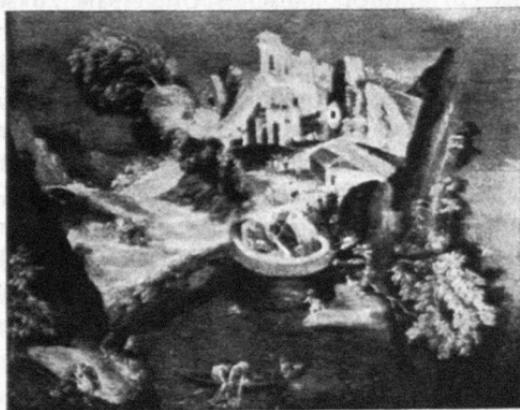
³ Salvador Dalí, "L'âne pourri", in: *Le surréalisme au service de la révolution*, Bd. 1.3 (1930), 9-12.



188. GIUSEPPE ARCIMBOLDI,
«Anthropomorphe Landschaft»



189. A. MICCIOTTA,
«Hicchia»



190. GIUSEPPE ARCIMBOLDI,
«Anamorphotische (anthropomorphe) Landschaft»



191. SALVADOR DALÍ,
«Paranoic Faces»

sieren".⁴ Eine genauere Beschäftigung mit den unterschiedlichen formalen Ausprägungen und semantischen Aufladungen des Prinzips der doppelten Mimesis könnte dazu beitragen, den in meinen Augen in der Manierismus-Forschung notwendigen Übergang vom Singular zum Plural, vom 'Manierismus' zu seinen spezifischen Ausformungen in den einzelnen 'Manierismen', zu bewerkstelligen.

Das Prinzip der doppelten Mimesis hat eine Geschichte *vor* dem Zeitalter des Manierismus, vor 1530 also. In dieser Vorgeschichte spielt Albrecht Dürer eine nicht unbedeutende Rolle. Seine Faszination für das Phänomen ist in seiner frühen Schaffenszeit – in der Zeit zwischen 1490 und etwa 1505 – wohl ebenso groß wie bei Arcimboldo und Dalí, obwohl der Nürnberger das Verfahren weniger ausschließlich als diese anwendet. Bevor ich auf Dürer eingehe, möchte ich ein paar Bemerkungen zu dem von mir verwendeten Begriff der 'doppelten Mimesis' vorausschicken. Das entsprechende künstlerische Verfahren setzt das Phänomen des 'projektiven Sehens' voraus, d.h. die in allen Kulturen zu allen Zeiten belegte Tatsache, daß Menschen in Naturgegenständen – besonders beliebt sind Felsen, Wolken und Wurzeln – Figuren, meist Köpfe im Profil, erkennen. In diesem Fall wird ein natürliches Objekt nicht nur als Gegenstand, sondern darüber hinaus auch als visuelles Zeichen, als 'Darstellung' eines anderen Objektes wahrgenommen.⁵

Wenn das projektive Sehen ein anthropologisches Universale zu sein scheint, liegen die Verhältnisse für das bildkünstlerische Verfahren der 'doppelten Mimesis' anders. Es besteht darin, daß ein Künstler in einem Gemälde oder einer Zeichnung einen Gegenstand (oder eine Konfiguration von Gegenständen) absichtlich so gestaltet, daß er vom Bildbetrachter auf einer zweiten Ebene – deshalb spreche ich von 'doppelter' Mimesis – als Darstellung eines anderen Gegenstandes (wiederum meist eines menschlichen Gesichts im Profil) wahrgenommen werden kann. Die doppelte Mimesis setzt die Betrachterkompetenz des projektiven Sehens, die wir als universal betrachten, voraus. Die Anwendung des künstlerischen Verfahrens aber – und offenbar auch die Bereitschaft der Betrachter, Bilder entsprechend doppelt wahrzunehmen – unterliegt dem historischen Wandel.⁶

⁴ Dalí (Anm. 3), 9.

⁵ Diese 'natürlichen Bilder' werden häufig semantisch aufgeladen. Ich verweise, als ein Beispiel aus jüngster Zeit, auf das Gesicht eines *Teufels mit Hörnern*, das ein New Yorker Fotograf nachträglich in einer seiner Aufnahmen der brennenden Twin Towers im aufsteigenden Rauch zu entdecken glaubte. Auf eine besonders interessante Kontextualisierung dieser Aufnahme ("New York wird vom Bösen heimgesucht", in: *Bild*, 15. Nov. 2001, 15) hat mich Gerhard Neumann hingewiesen.

⁶ Zu den Phänomenen des 'projektiven Sehens' und der 'doppelten Mimesis' siehe Gerhart von Graevenitz u.a. (Hgg.), *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen 2001 (Literatur und Anthropologie 7), 115-203, Kapitel *Kulturgeschichte des natürlichen Bildes* mit Aufsätzen von Ulrich Gaier, Philippe Junod, Andreas Hauser, Dario Gamboni und Erhard Schüttelz.

Die doppelte Mimesis in dem so definierten Sinn geht immer auf einen bewußten kreativen Akt zurück und hat – dies ist ebenso wichtig – einen Wahrnehmungsprozeß zur Folge, der sich seiner selbst bewußt wird. Wer eine in einem gemalten Felsen verborgene Figur entdeckt, wechselt von einer ersten figurativen Sehweise in eine zweite und nimmt diesen Wechsel lustvoll als Entdeckungsleistung wahr. Es überrascht deshalb nicht, wenn die doppelte Mimesis gerade im Zeitalter des Manierismus, in einer Zeit, in der sich die Kunst in ihrer ganzen Künstlichkeit exponiert und dabei vom Publikum gerade deshalb besonders geschätzt wird, Konjunktur hatte. Die selbst-reflexive Dimension, die sowohl auf der Produzenten- als auch auf der Rezipientenseite an das Phänomen der doppelten Mimesis gebunden ist, macht diese zu einem privilegierten Ort der Reflexion über Kunst mit den Mitteln der Kunst.

Die ersten Belege für das Phänomen der doppelten Mimesis können im Norden und im Süden fast gleichzeitig nachgewiesen werden und sind wahrscheinlich unabhängig voneinander entstanden. Sie setzen auf jeden Fall eine hohe Entwicklung des mimetischen Darstellungsvermögens in der Malerei voraus. Der bisher früheste allgemein akzeptierte Beleg im Süden findet sich in der heute in Wien aufbewahrten, um 1460 entstandenen Sebastianstafel von Andrea Mantegna, wo in der linken oberen Ecke in der Wolke die Figur eines Reiters ausgemacht werden kann.⁷ Das Phänomen ist im Norden etwas früher nachzuweisen. Zu den ältesten Beispielen gehören wohl die Felsköpfe in einzelnen Tafeln des Marienlebens, die ein anonymer, nach diesem Werk benannter westfälischer Meister um 1450 für die Oberste Stadtkirche in Iserlohn schuf. Die anthropomorphen Landschaftselemente scheinen hier jeweils den allgemeinen Stimmungsgehalt der dargestellten biblischen Episode nachzuzeichnen.⁸

Im Gegensatz zum Süden, wo die doppelte Mimesis sich nicht nur bei ihrem ersten Auftauchen, sondern auch später mit Vorliebe in 'Wolkenbildern' manifestiert, können im Norden lange Zeit nur Figuren in 'Felsen' nachgewiesen werden. Dies ist wohl ein Indiz dafür, daß der Wolkenbilderpionier Mantegna durch die Lektüre der berühmten Wolkenbilderpassage in Philostrats *Leben des Apollonius von Tiana*, auf das ich noch zurückkommen werde, zum malerischen Verfahren der doppelten Mimesis angeregt worden ist.

Martin Schongauer hat das von einzelnen niederländischen Malern (wie Dieric Bouts, Justus van Gent, Hugo van der Goes und Geertgen tot Sint Jans)⁹ angewandte Gestaltungsprinzip in einigen seiner um 1470 entstande-

⁷ Zu Mantegnas *Wolkenreiter* siehe ausführlich Andreas Hauser in: von Graevenitz u.a. (Hgg.) (Anm. 6), 147-172.

⁸ Abb. in: Paul Pieper (Hg.), *Westfälisches Landesmuseum [...] Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530*, Münster 1986, 204-211.

⁹ Vgl. Hans Belting/Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, Abb. 151 (Dieric Bouts, um 1470: mittlerer Felsen, Gesichtsprofil mit Blick auf den stürzenden Mann), Abb. 160/161 (Joos van Wasenhove, um 1470: Köpfe in den beiden Felsen über der Quelle im linken Flügel), Abb.

nen frühen Kupferstichen weit verbreitet, und der junge Dürer hat es vermutlich über ihn kennengelernt.¹⁰ Der älteste mir bekannte Beleg für die doppelte Mimesis bei Dürer sind zwei Felsenköpfe in einer um 1490 entstandenen Federzeichnung mit der Kreuzigung Christi.¹¹ Überhaupt sind Darstellungen mit Elementen der doppelten Mimesis vor allem im frühen Werk Dürers zahlreich, und die Tatsache, daß regelmäßig noch neue entdeckt werden, spricht dafür, daß noch manche in seinem Werk verborgen sein mögen.

Ich möchte mich im folgenden – unter den Stichwörtern 'Kopf-Kissen', 'Felsen-Köpfe' und 'Kopf-Tuch' – auf drei Beispiele beschränken, die meiner Ansicht nach einen dezidiert selbstreflexiven, also bildtheoretischen Status haben. Auf die ersten beiden, die bereits bekannt sind und eingehend untersucht wurden, werde ich nur kurz eingehen, auf das bisher noch nicht beschriebene dritte ausführlicher. Alle drei Beispiele stammen aus einer Zeit, in der von Dürer noch keine kunsttheoretischen Schriften überliefert sind. Ich werde deshalb auch darauf verzichten, die aus den bildnerischen Werken heraus entwickelten kunsttheoretischen Elemente mit den vom Maler nach 1507 redigierten Schriften in Beziehung zu setzen.

1. Kopf-Kissen

Mit "1493" hat der 22-jährige Dürer ein Blatt datiert, auf das er mit virtuosem Strich in drei Reihen sechs Kissen gezeichnet hat (Abb. 2).¹² Genauer: Die obere Reihe zeigt – wie aus dem Schattenwurf und der Tatsache, daß sie sich überschneiden, hervorgeht – zwei unterschiedliche Kissen auf einer gemeinsamen Unterlage. Bei den vier isolierten Darstellungen ohne räumliche Integration in den nächsten beiden Reihen könnte es sich hingegen durchaus um vier Verformungen eines gleichen Kissens handeln. Weshalb Dürer das Blatt, das auf den ersten Blick den Charakter einer bloßen zeichnerischen Etüde

180 (Hugo van der Goes, 1475-79: zwei Profilköpfe nach rechts über den beiden Heiligen im linken Flügel), Abb. 249 (Geertgen tot Sint Jans, um 1484: Profilkopf nach rechts im Felsen über dem Grab in der linken oberen Ecke).

¹⁰ Eines der schönsten Beispiele für die doppelte Mimesis bei Schongauer sind die Felsen im Stich mit der *Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt* (Lehrs 90). Siehe Hartmut Krohn/Jan Nicolaisen, *Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin 1991, Kat. Nr. 27, Abb. 50. Die drei Felskuppen über der Figurengruppe scheinen die Köpfe der drei Protagonisten – in seitenverkehrter Richtung – zu paraphrasieren. Die Felsgruppe würde demnach die von Schongauer inszenierte Bettler-Parodie über die *Flucht der hl. Familie nach Ägypten* ein zweites Mal parodieren. Es fällt auf, daß Dürer einen der Felsen aus eben diesem Blatt in seinem um 1496 entstandenen Kupferstich *Der heilige Hieronymus in der Wüste* (Meder 1496) kopiert hat.

¹¹ Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins. Abb. 93 in: Peter Strieder, *Dürer, Königstein im Taunus 1981*, 86.

¹² Zum Blatt siehe ausführlich Fritz Koreny in: Egbert Haverkamp-Begemann u.a. (Hgg.), *Fifteenth- to Eighteenth-Century European Drawings: Central Europe, The Netherlands, France, England. Italian Eighteenth Century Drawings*, Bd. 7, New York/Princeton 1999 (The Robert Lehman Collection), 29-38.

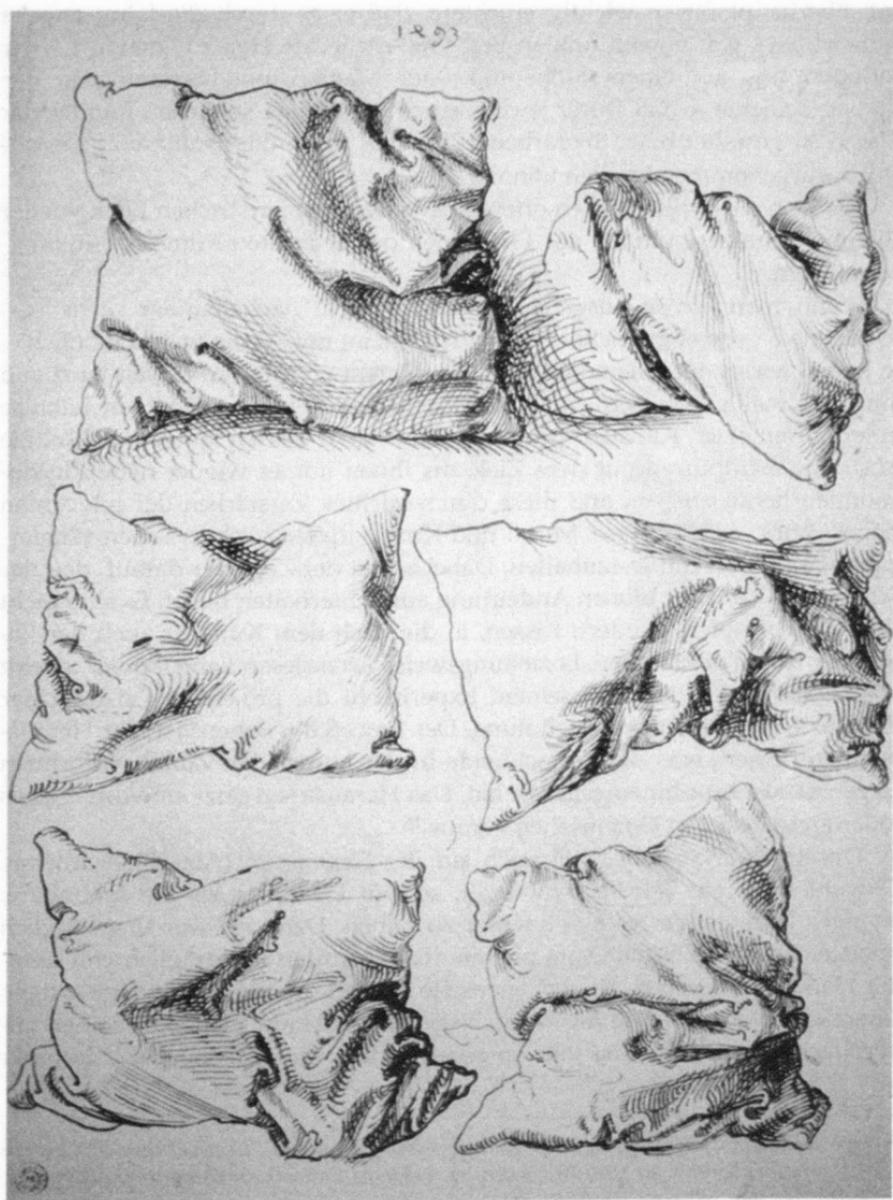


Abb. 2: Albrecht Dürer, *Sechs Kissen*, 1493. Federzeichnung, 27,6 x 20,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Lehman-Collection

hat, überhaupt für so wichtig erachtete, daß er es durch die Jahresangabe auszeichnete, war vorerst unklar. Erst 1960 entdeckte Heinz Ladendorf – wir befinden uns auf einem Höhepunkt der Manierismus-Forschung in der Kunstgeschichte –, daß Dürer jeweils einen oder beide seitlichen Ränder der Kissen so gestaltet bzw. überarbeitet hat, daß darin die Profile von Gesichtern wahrgenommen werden können.¹³

Die Kunsthistoriker hatten offenbar erst den manieristischen Blick wieder gewinnen müssen, um für das Phänomen der doppelten Mimesis empfänglich zu sein.¹⁴

Wenn man davon ausgeht, daß Dürer nicht nacheinander sechs verschiedene Kissen abgezeichnet hat – dies scheint mir wenig wahrscheinlich –, so haben wir es mit einem kuriosen Experiment zu tun: Ein Kissen wird von ihm regelmäßig neu verformt und anschließend einer projektiven Lektüre unterworfen. Der Künstler produziert mit dem Kissen quasi wechselnde 'abstrakte' Skulpturen mit dem Ziel, aus ihnen immer wieder neue Physiognomien herauszulesen und diese durch leichtes Verstärken der relevanten Züge – Stirn, Augen, Nase, Mund und Kinn – in der zeichnerischen Wiedergabe protokollierend festzuhalten. Dabei achtet der Zeichner darauf, daß der Schwebezustand der bloßen Andeutung aufrechterhalten bleibt. Es sind nicht Kissen mit Köpfen, sondern Kissen, in die nach dem Künstler auch der Betrachter Köpfe *hineinsehen*, beziehungsweise *herauslesen* kann. Soviel scheint klar: Dürer untersucht mit seinem Experiment die projektive Leistung der Phantasie im Akt der Wahrnehmung. Der Prozeß des Sehens ist hier Herausnehmen dessen, was der Betrachtende in den durch den Zufall verformten Gegenstand zuvor hineingegeben hat. Das Herauslesen setzt ein vorgängiges (oder gleichzeitiges) Hineinsehen voraus.¹⁵

Dürers Kopfkissenblatt ist auch auf der Gegenseite (Abb. 3) bearbeitet. Obwohl diese ein Selbstporträt zeigt, scheint Dürer sie als die sekundäre, weniger bedeutende Seite betrachtet zu haben. Denn sie war ursprünglich unbezeichnet. Die Initialen am oberen Rand wurden nachträglich von fremder Hand hinzugesetzt. Diese Gegenseite irritiert durch ihren collage-artigen Charakter. Der Kopf und die ebenfalls gespiegelte linke Hand erscheinen unverbunden und im Maßstab gegeneinander verschoben. Das darunter

¹³ Heinz Ladendorf, "Zur Frage der künstlerischen Phantasie", in: *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, hg. v. Heinz Ladendorf/Horst Vey, Köln 1960, 21-35.

¹⁴ Der 'manieristische Blick' scheint jedoch noch nicht Allgemeingut geworden zu sein. So erwähnt Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/London 1993, der sich S. 3-5 intensiv mit dem Blatt auseinandersetzt, die Köpfe mit keinem Wort. Auch Heinz-Werner Lawo, *Kissen in der Kunst. Die Grundlegung der Unterlagenforschung*, Berlin 1988, 11f., geht nicht auf sie ein.

¹⁵ Wie mir Andreas Hauser mündlich mitteilte, könnte die Wahl gerade eines Pfühls als Projektionsgrund für Dürers Experiment auch durch die etymologisierende Lektüre des im Deutschen 'Kopf-Kissen' genannten Gegenstandes angeregt worden sein. Dürer hat, könnte man sagen, die in den Kopf-Kissen eingesteten Köpfe sichtbar gemacht.



Abb. 3: Albrecht Dürer, Selbstporträt mit zeichnender Hand und Kissen (Gegenseite von Abb. 2)

gesetzte Kissen wirft seinen Schatten wieder auf eine Trägerfläche. Dennoch scheinen die drei Elemente des Blattes – Kopf/Kissen/Hand – wie die drei für den Prozeß der künstlerischen Mimesis notwendigen Akteure im ausgewogenen kompositorischen Kalkül bewußt nebeneinander gesetzt. Ich vermute, daß hier in expliziterer Form als auf der gegenüberliegenden Seite über das Verhältnis von passiver Mimesis und aktiver Projektionsleistung im Akt der künstlerischen Darstellung reflektiert wird. Denn mir scheint, daß auch dieses Kissen, wenn auch nur äußerst schwach angedeutet, am linken Rand ein menschliches Profil zeigt, und zwar das des Künstlers selber, der sich in der oberen Hälfte des Blatts mit Hilfe des Spiegels dargestellt hat. Leonardos bekannter Ausspruch *Ogni pittore dipinge se* (etwa: "Jeder Maler stellt in seinem Werk zuerst einmal sich selber dar") wäre demnach die zutreffende Legende für die zeichnerische Collage des jungen Dürer.

2. Felsen-Köpfe

Auf der Rückkehr von der ersten Italienreise im Jahre 1495 oder – was mir wahrscheinlicher scheint: auf der Grundlage von Reiseskizzen nach erfolgter Rückkehr – ist das berühmteste aller Landschaftsaquarelle Dürers (Abb. 4) entstanden. Das Blatt hat trotz seiner scheinbaren Naturtreue nichts von einer spontanen Naturaufnahme, und so hat es denn auch ungewöhnlich lange gedauert, bis man den dargestellten Ort, den Dürer nachträglich mit *fenedier klausen* ("Klus der Venezianer") bezeichnet hatte, mit dem Burgberg Arco nördlich des Gardasees identifizieren konnte.¹⁶ Dürer hat den Bergkegel nicht nur deutlich überhöht, sondern auch dadurch, daß er den Bergzug im Hintergrund wegließ, mächtiger als in Wirklichkeit erscheinen lassen. Den vom linken Bildrand angeschnittenen hochragenden Felsen kann man ebenfalls vor Ort nicht erkennen.

Noch überraschender aber scheint uns heute die Tatsache, daß erst 1932 im Felsabriß des Burgbergs das so prominente, leicht vornüber geneigte, nach links ausgerichtete Profil eines griesgrämigen Mannes ausgemacht werden konnte.¹⁷ Dieser Kopf ist keine Erfindung des Malers. Dürer hat ihn an einem bestimmten Ort im Fels entdeckt, aber merkwürdigerweise nicht an der Stelle, an der er ihn später dargestellt hat. Heinrich Leber, der sich in seiner Dissertation von 1988 intensiv mit Dürers frühen Landschaftsaquarel-

¹⁶ Die Identifikation findet sich gleichzeitig bei Kurt Gerstenberg, "Dürer in Arco", in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Heft 3 (1910), 434f., und bei W.M. Conway, *The Art of Albrecht Dürer*, Kat. Walker Art Gallery, Liverpool 1910, No. 352. Zum Aquarell bereits ausführlicher: Vf., "Der Balken im Auge. Dürers Arco-Aquarell als Theorie der Mimesis", in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 227 (30. September/1. Oktober – Fernausgabe: 29. September 1995), 67f.

¹⁷ Durch den in Paris wohnhaften, aus Arco stammenden Maler Silvio Clerico. Vgl. H.E. Pappenheim, "Dürer im Etschland", in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3 (1936), 50.

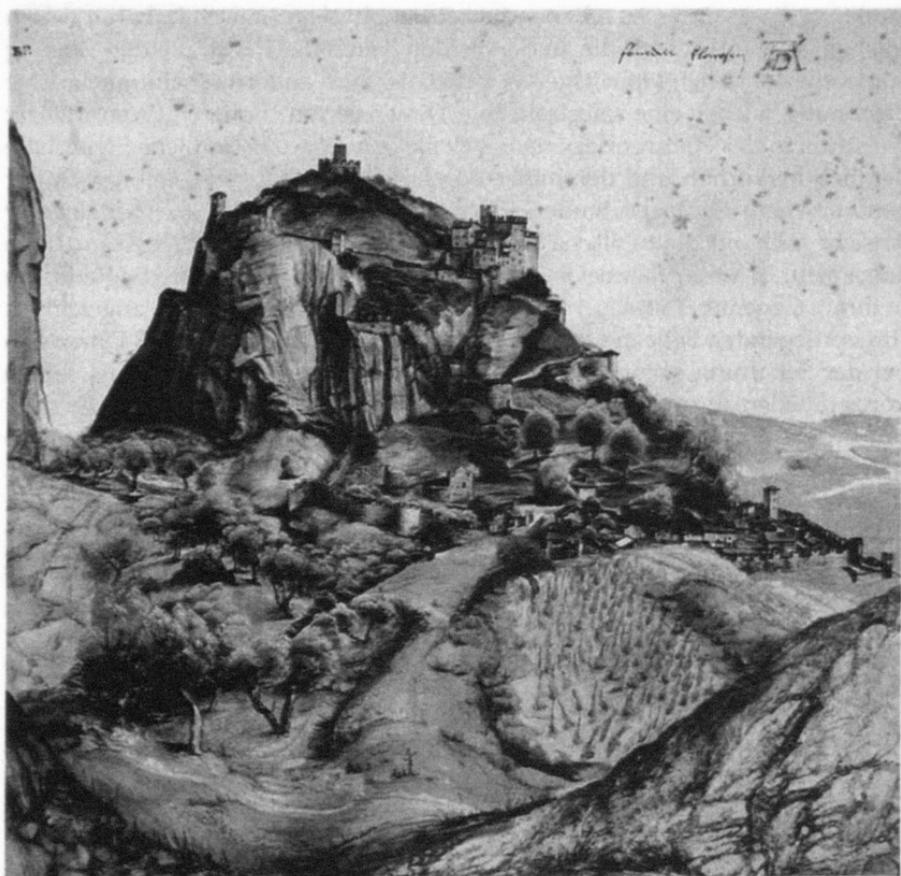


Abb. 4: Albrecht Dürer, „fenedier klawsen“ (Ansicht von Arco), 1495. Aquarell und Deckfarben, 21,3 x 22,2 cm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins

len auseinandergesetzt hat, konnte in einem seltenen Streiflicht eine Fotografie dieses Gesichts aufnehmen, doch überraschenderweise auf der gegenüberliegenden Seite des Burgbergs.¹⁸ In dem vom linken Rand überschrittenen Felsen entdeckte Leber einen zweiten, zum ersten hingewandten Kopf. Auch ihn konnte er vor Ort ausfindig machen. Doch auch für dieses Gesicht befindet sich die Naturvorlage mehrere Kilometer vom Burgberg, den Dürer ins Zentrum des Bildquadrats setzte, entfernt.

Die fotografischen Nachweise Lebers haben es nicht leichter gemacht, Dürers als 'Inkunabel der europäischen Landschaftsmalerei' gerühmtes Aquarell adäquat zu interpretieren. Ich vermute, das Blatt mit der collagierenden Darstellung von Arco ist zum einen als eine Ausdeutung der

¹⁸ Heinrich Leber, *Albrecht Dürers Landschaftsaquarelle. Ihre kunstgeschichtliche Stellung und Eigenart als farbige Landschaftsbilder*, Bern/Frankfurt a.M. 1988.

Funktion dieses Ortes zu sehen – die beiden physiognomisch lesbaren Felsen erscheinen wie Wächter, die an den beiden Seiten der Paßstraße den Zugang zum venezianischen Hoheitsgebiet sichern –; zum andern scheint auch diese Zeichnung wieder eine selbstreflexive Dimension zu besitzen: Wenn Dürer die schon in der Naturvorlage an der Stelle des Auges befindliche Steinplatte deutlich hervorhob und dem einen Kopf noch einen zweiten (von weit her genommenen) dialogisierenden Partner gegenüberstellte, hat er meiner Ansicht nach auf die biblische Parabel vom Mann mit dem Balken im Auge angespielt. In dieser Parabel ist von einer Klasse von Menschen die Rede, die in ihrem Gegenüber im Übermaß das sehen, was in ihnen bereits angelegt ist. (Im vorliegenden Falle die menschlichen Fehler.) Ich vermute, daß Dürer sich bei der Schaffung seiner mimetischen Collage auf diese Parabel als seinen konzeptuellen Bezugsrahmen bezog. Wenn dies der Fall ist, hätte er sie – unter Absehung von ihrer moralischen Dimension – kunsttheoretisch gewendet und selbstreflexiv als eine kleine Theorie des projektiven Sehens, die sich bei der Wahrnehmung des Aquarells selber realisiert, verstanden. Erst die Orientierung an der biblischen Parabel – nicht die bloße Deutung der Köpfe als Wächterfiguren – kann meiner Ansicht den Aufwand für die komplexe malerische Collage Dürers rechtfertigen.

3. Kopf-Tuch

Zum Abschluß möchte ich etwas ausführlicher auf den um 1502 zu datierenden Kupferstich eingehen, der lange unter dem Namen *Das große Glück* bekannt war, den Dürer im niederländischen Tagebuch aber selber – wie man nachträglich entdeckte – mit dem Namen einer griechischen Götterfigur, *Nemesis*, bezeichnet hat (Abb. 5).¹⁹ Die mit Flügeln versehene, fast nackte Göttin – eine Personifikation des abstrakten Konzeptes der 'Vergeltung' – ist im Profil dargestellt, wie sie sich auf einer Kugel über einer weiten Landschaft fortbewegt. In ihren Händen hält die überlegen lächelnde, etwas dralle junge Frau die beiden Attribute, mit denen sie ihre ambivalente Macht über die Menschen ausübt: in der Rechten den Pokal, aus dem sie den Beglückten ihre Belohnungen austeilte, in der Linken das Zaumzeug, mit dem sie die Übermütigen zurückbindet. Daß man sich die Figur in rascher Vorwärtsbewegung vorzustellen hat, zeigen das flatternde Haarbüschel auf ihrem Kopf und die beiden auffliegenden Enden der über die linke Schulter gelegten Draperie.

Der um 1502 entstandene *Nemesis*-Stich gilt als das erste Werk Dürers, in dem dieser den ihm aus Vitruvs Architekturtraktat bekannten antiken Figu-

¹⁹ Vgl. Albrecht Dürer, *Der Schriftliche Nachlaß*, Bd. 1, hg. v. Hans Rupprich, Berlin 1956, 154, 160 (Einträge zum 19. und 20. August, 12. und 24. November 1521).



Abb. 5: Albrecht Dürer, *Nemesis (Das große Glück)*, um 1502, Kupferstich, 33,5 x 26 cm. Zürich, Graphische Sammlung der ETH.

renkanon angewandt hat.²⁰ Das Auffallendste an der Darstellung ist die klare Trennung in einen oberen, himmlischen Bereich der räumlichen Leere und einen unteren, irdischen Bereich, der leicht als eine ebenso präzise wie vieltalige Darstellung der Gegend um Klausen in Südtirol erkannt werden konnte.²¹ Für die Trennung von Himmel und Erde verwendet Dürer die konventionelle Chiffre des gekräuselten Wolkenbandes, wie er sie kurz zuvor in den Apokalypse-Holzschnitten angewandt hatte. Die Göttin dominiert die Welt durch ihre schiere Übergröße, was noch dadurch unterstrichen wird, daß das Wolkenband in der Mitte durch die Kugel wie nach unten gedrückt wird. Auch die Wahl der Vogelschauerspektive, wodurch die Welt der Menschen aus der Sicht der Göttin dargestellt scheint, unterstreicht den Einfluß der Nemesis auf die Weltenläufe.

Die Art und Weise, wie die Welt wiedergegeben ist, zeigt, daß Dürer die Allegorie narrativ auffaßte und daß er dabei das durch die beiden Attribute ausgedrückte scheinbare Gleichgewicht zwischen dem positiven und dem negativen Wirken der Gottheit schließlich doch zugunsten einer negativen Lektüre vereindeutigt hat: Die linke Seite der Weltenlandschaft, über die Nemesis bereits hinweggezogen ist, liegt im Dunkeln. In der linken unteren Ecke steht ein abgeschnittener Baumstamm, darüber ein verdorrter Baum; in symmetrischer Position dazu zeigt die hellere, rechte Seite, auf die sich die Göttin zubewegt, das Signatürtäfelchen des Künstlers und darüber eine Kapelle.

Karl Giehlow erkannte im Jahre 1902, daß die Wahl der Attribute in Dürers Darstellung – es handelt sich um die erste bildliche Wiedergabe der *Nemesis* in nachantiker Zeit – auf eine längere Passage in Angelo Polizianos Gedicht *Manto* zurückgeht, das 1482 gedruckt vorlag.²² Was hingegen die

²⁰ Zum *Nemesis*-Stich zusammenfassend vgl. zuletzt: Rainer Schoch u.a. (Hgg.), *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, Bd. 1, München u.a. 2001, Nr. 33, 95-99.

²¹ Vgl. Berthold Haendke, *Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers*, Straßburg 1899, (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 19), 12.

²² Karl Giehlow, "Poliziano und Dürer", in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* 25 (1902), 25f. Die Passage bei Polizian lautet: "Est dea, quae vacuo sublimis in aere pendens / it nimbo succincta latus, sed candida pallam, / sed radiata comam, ac stridentibus insonat alis. / Haec spes immodicas premit, haec infesta superbis / imminet: huic celsas hominum contundere mentes / successusque datum et nimios turbare paratus. / Quam veteres Nemesis, genitam de Nocte silenti / Oceano dixere patri. Stant sidera fronti, / fraena manu, pateramque gerit; semperque verendum / ridet, et insanis obstat contraria coeptis, / improba vota domans; ac summis ima revolvens, miscet et alterna nostros vice temperat actus, / atque huc atque illuc ventorum turbine fertur." (Angelo Poliziano, *Silvae*, hg. v. Francesco Bausi, Florenz 1996, 7f.). ("Es gibt eine Göttin, die erhaben in der freien Luft schwebend sich vorwärts bewegt, seitlich von einem Lichthof umgeben, weiß im Gewand, leuchtend im Haar. Dazu macht sie Töne mit ihren rauschenden Flügeln. Sie ist es, die unbescheidene Hoffnungen dämpft und hochmütigen Ungemach androht. Ihr ist es gegeben, hochfahrende Gedanken der Menschen und ihren Erfolg zunichte zu machen, übertriebenes Auftrumpfen zu stören. Die Alten haben sie Nemesis genannt, von der schweigsamen Nacht geboren, mit dem Ozean als ihrem Er-

generelle kompositorische Form betrifft, orientierte sich Dürer an einer römischen Münze mit der Darstellung der *Victoria Augusta*.²³ Wie Erwin Panofsky überzeugend dargelegt hat, wurde Dürer die Verbindung der durch den Text Polizians vermittelten *Nemesis*-Vorstellung mit der *Victoria*-Vorstellung durch einen zweiten Text nahegelegt, nämlich Pomponius Laetus' *Romanae historiae compendium*, das um 1500 in Venedig gedruckt wurde und dessen Abschnitt zur griechischen Göttin mit der Formel "Virgo et victrix Nemesis numen ..." beginnt.²⁴

Die für Dürers Stich notwendigen textlichen und visuellen Quellen scheinen mit den drei genannten im ausreichenden Umfang bestimmt, und sowohl die beiden lateinisch verfaßten Texte (Polizian und Pomponius Laetus) als auch die viel geprägte römische Münze waren für Dürer in Nürnberg – wahrscheinlich sogar unter einem Dach, in der Bibliothek und in der Münzsammlung von Dürers Humanistenfreund Willibald Pirckheimer – zugänglich. Als Erklärung für Dürers künstlerisches Unterfangen reichen die erwähnten 'Quellen', wie man sie üblicherweise nennt, in meinen Augen aber nicht aus.

Eine Frage nämlich bleibt offen: Was hat den jungen Maler dazu gebracht, sich gerade eine Darstellung der obskuren heidnischen Göttin Nemesis in dem technisch aufwendigen und zur weiten Verbreitung bestimmten Medium des Kupferstichs vorzunehmen, und dies, ohne daß er sich dabei auf ein direktes künstlerisches Vorbild berufen konnte? Die Figur der Nemesis als solche war bestimmt kein Thema, wofür sich damals ein breiteres Publikum interessieren konnte. Wie immer bei solchen ikonographischen 'Premieren' liegt die Vermutung nahe, daß der Künstler auf einen Bericht über ein verlorenes Werk der Antike zurückgegriffen hat, und daß wir es beim Stich mit dem Versuch der visuellen Rekonstruktion einer sprachlich überlieferten antiken Bildvorstellung aus dem Geist der Renaissance zu tun haben.

Wenn man diese Arbeitshypothese zugrunde legt, ist die Lösung leicht zu finden. Man hat in der bisherigen Dürer-Literatur, soweit ich sehe, noch nicht beachtet, daß die Göttin Nemesis in einem antiken Text mit dem Namen eines der berühmtesten griechischen Künstler verbunden ist: Phidias nämlich

zeuger. Auf ihrer Stirn stehen Sterne, in der Hand trägt sie Zügel und Schale. Über das, was Ehrfurcht einflößen soll, macht sie sich durchweg lustig und unsinnigem Unterfangen steht sie feindlich gegenüber. Ungebührliche Wünsche zähmt sie. Das Oberste kehrt sie zuunterst. Das eine Mal unterstützt, das andere Mal dämpft sie unser Tun. Vom Wirbel der Winde wird sie bald hier-, bald dorthin getrieben." (Diese und alle folgenden Übersetzungen ins Deutsche sind vom Vf.).

²³ Vgl. Abb. 3 bei Erwin Panofsky, "Virgo et Victrix". A Note on Dürer's *Nemesis*", in: *Prints. Thirteen Illustrated Essays on the Art of the Print*, hg. v. Carl Zigrosser, New York u.a. 1962, 13-38.

²⁴ "Virgo et victrix Nemesis numen fuit, quo qui ex malefactis delinquebant puniebantur; unde victores Nemesis non frustra invocabant [...]" (Pomponius Laetus, *Romanae historiae compendium*, Bd. 2, Venedig (Bernardino Veneto) ca. 1500, fol. El. vs. f.). ("Jungfrau und Siegerin war die Göttin Nemesis. Durch sie wurden jene bestraft, die durch ihre Übeltaten fehlten. Deshalb haben die Sieger die Nemesis nicht grundlos angerufen.")

- und mit dem Namen Phidias ist bekanntlich die für den Manierismus wichtige *Idea*-Lehre, wie sie Erwin Panofsky in seiner Schrift von 1924 rekonstruiert hat, eng verbunden.²⁵ Im ersten Buch seiner Beschreibung Griechenlands berichtet Pausanias von einem der Nemesis geweihten Heiligtum in Rhamnous in der Nähe von Marathon, das eine berühmte Götterfigur beherbergte.²⁶ Die von ihm erzählte Entstehungsgeschichte der Figur zeugt selber vom Wirken der dargestellten Göttin. Die Figur sei nämlich, berichtet Pausanias, aus einem Marmorblock gehauen, den die Barbaren bei ihrem Feldzug gegen Athen herangeschafft hätten, um daraus ein Siegesmal zu errichten. Nach dem Sieg der Athener über die übermütigen Feinde habe Phidias daraus ein Standbild der Nemesis, der Göttin der Vergeltung, geschaffen.

Der griechische Originaltext des Pausanias erschien erst 1516 in Venedig gedruckt, doch waren die ersten beiden Bücher bereits um 1500 in einer lateinischen Übersetzung zugänglich. Ob diese Übersetzung in Nürnberg vorhanden war, ist nicht belegt, liegt jedoch im Bereich des Möglichen. Die Nachricht von Phidias als Autor der Nemesisstatue von Rhamnous findet sich aber auch - als Exzerpt aus Pausanias - im sogenannten Suidas-Lexikon, das Willibald Pirckheimer in der Mailänder Ausgabe von 1499 besaß und das er als einen besonders kostbaren Schatz seiner bedeutenden Bibliothek durch Dürer mit einem Besitzvermerk in Form einer griechischen Inschriftentafel versehen ließ.²⁷

Es war vermutlich ebenfalls Dürers Humanistenfreund, der die Verbindung zwischen der ausführlichen Beschreibung der Nemesis-Figur in Angelo Polizianos Gedicht - diese steht, obwohl sie sich nicht als Beschreibung eines antiken Kunstwerkes ausgibt, ganz in der rhetorischen Tradition der Ekphrasis - und der Erwähnung einer von Phidias geschaffenen Nemesis-Figur herstellte und Dürer so zu einer Rekonstruktion der verlorenen Figur anregte.

²⁵ Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1959.

²⁶ Pausanias, *Reisen in Griechenland*, Bd. 1, übers. v. E. Meyer, Zürich 1986 (Buch 1, 33.2), 141f.

²⁷ "*Rhamnusia Nemesis primo in Veneris cultu locata, unde et ramum habebat mali. Eam erexit Erechtheus: nam eius fuit mater Nemesis, quae in Ponto regnavit. Statuam Phidias fecit, cuius inscriptionem donavit Agorarcrito Pario a se amato [...]*" (Suidas, *Lexicon*, J. Bissolus und B. Mangius, Mailand 1499). ("Die Nemesis von Rhamnous befand sich zuerst am Kultort der Venus, weshalb sie einen Apfelzweig trug. Erechtheus hat sie aufgerichtet, weil Nemesis, die in Pontos regierte, seine Mutter war. Die Statue schuf Phidias, der ihre Inschrift dem Agorarkritos überließ, den er liebte [...]"). Zu Pirckheimers Bibliothek siehe Emile Offenbacher, "La Bibliothèque de Willibald Pirckheimer", in: *La Bibliotheca* 40 (1938), 241-263, Hans Rupprich, "Dürer und Pirckheimer", in: *Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers*, Nürnberg 1971 (Nürnberger Forschungen 15), 136-150, Niklas Holzberg, *Willibald Pirckheimer. Griechischer Humanismus in Deutschland*, München 1981. Das Frontispiz zum Suidas-Lexikon ist abgebildet bei Walter L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer. 1500-1509*, Bd. 2, New York 1975, 644 (1502/27 *Two putti supporting a tablet*).

Mit dem Namen Phidias war nun aber eine ganze Anzahl von kunsttheoretischen Topoi aufgerufen, die seit dem 15. Jahrhundert in der Auseinandersetzung mit der antiken Kunst eine wichtige Rolle spielten.²⁸ Meine These lautet, daß sich Dürer in seinem *Nemesis*-Stich mit einigen dieser Topoi auseinandergesetzt hat und daß diese bis zu einem gewissen Grad die spezifische Form, die er der Figur der antiken Göttin gab, erklären können.

Der Name Phidias war, wie ich meine, nicht nur Auslöser für die Idee, einen Kupferstich mit diesem ungewöhnlichen Thema, einer Darstellung der Nemesis, zu schaffen. Dürer gab sich in seinem Stich als 'neuer Phidias', indem er die spezifische Konzeption und die Gestaltung seines Werkes an Theoremen orientierte, die in der antiken Literatur mit dem Namen dieses Künstlers verbunden waren. Dürers Darstellung besäße so, als eine künstlerische Schöpfung aus dem Geist der Antike, gleichzeitig den Charakter einer programmatischen kunsttheoretischen Äußerung. Gerade dies aber hätte ihre Verbreitung im Medium des Kupferstichs gerechtfertigt.

Halten wir nochmals die für den Stich wesentlichen Gestaltungselemente fest: (1) Nemesis wird von Dürer als eine Figur dargestellt, die einer durch das Wolkenband von der Welt scharf getrennten himmlischen Sphäre angehört. (2) Himmlische und irdische Sphären sind in radikal gegensätzlicher Form gestaltet: Die himmlische Figur der Nemesis ist, wie schon früh festgestellt worden ist, die erste Figur, die Dürer nach dem von Vitruv überlieferten antiken Figurenkanon dargestellt hat; der irdische Bereich hingegen ist eines der eindrucklichsten frühen Beispiele eines präzisen Landschaftsporträts.

Die genannten Gestaltungsmerkmale erlauben es mit einiger Sicherheit zu rekonstruieren, welche der zahlreichen in der antiken Literatur überlieferten Angaben zu Phidias für Dürer als Ausgangspunkt für die Gestaltung seines Kupferstiches gedient haben könnten. Meiner Ansicht nach kommen vor allem drei Texte in Frage – in jedem von ihnen wird jeweils ein Kernbegriff der a-mimetischen Kunsttheorie verhandelt: Ciceros *Orator* mit der bekannten *Idea*-Stelle, Philostrats *Leben des Apollonios von Thyana* – und zwar die *Phantasia*-Stelle aus dem 6. Buch –, schließlich eine Passage in der Schrift *Contra gentes* des heiligen Athanasius von Alexandrien zum Begriff der Proportion. Auch Plotins *Enneaden* könnten eine Rolle gespielt haben. All diese Schriften waren in Nürnberg in Humanistenkreisen zugänglich. Die spezifische Gestaltung des Stichs spricht dafür, daß für Dürer vor allem die Stellen bei Philostrat und bei Athanasius entscheidend waren.

²⁸ Zur Figur des Phidias in Kunst und Kunsttheorie der Renaissance vgl. Andreas Thielemann, *Phidias im Quattrocento*, Phil. Diss., Köln 1996, Ulrich Pfisterer, "Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance", in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26 (1999), 61-97, sowie Andreas Thielemann, "Schlachten erschauen – Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht!", in: *Michelangelo – Neue Beiträge. Akten des Michelangelo-Kolloquiums veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln im Italienischen Kulturinstitut Köln*, 7.-8. November 1996, München/Berlin 2000, 17-92.

In der Einleitung zu seinem rhetorischen Traktat *Orator* beruft sich Cicero für die Entscheidung, in seiner Schrift vom Idealbild eines perfekten Redners auszugehen, auf Phidias. Dieser habe, als er die Gestalt des Zeus oder der Athene bildete, nicht irgendein Modell betrachtet, von dem er dann die Ähnlichkeit herleitete. "Ihm schwebte vielmehr im Geiste (*in mente*) ein Musterbild vor, das zurückgeht auf außergewöhnliche Schönheit (*species pulchritudinis eximia*), auf das er schaute und auf das konzentriert er seine Künstlerhand lenkte." Dieses "Vollkommene, an dessen Gedankengebilde sich bei der Nachbildung jene Züge orientierten, die sonst an sich nicht vor Augen kommen", bringt Cicero mit Platons Ideen-Begriff in Verbindung.²⁹ Wichtig an dieser Stelle ist, daß für das künstlerische Schaffen neben dem von der Mimesis-Theorie hochgehaltenen Naturvorbild eine zweite Bezugsgröße postuliert wird, eine innere, die dem Geist des Künstlers angehörende Vorstellung von Perfektion.

Eine vergleichbare Verdoppelung der Bezugsinstanzen für den bildenden Künstler wird – wiederum mit Verweis unter anderem auf Phidias – im Buch 6, Kap. 19 der *Vita Apollonia* des älteren Philostrat vorgenommen. Auf die Behauptung des Apollonius, die griechischen Kultbilder würden die Gottheiten so wiedergeben, "wie es sich gehört", stellt der Ägypter, den Apollonius zuvor wegen der "unpassenden und lächerlichen Bilder" in ihrem Kult angegriffen hatte, folgende spöttische Frage:

Sind denn Leute wie Phidias und Praxiteles [...] in den Himmel hinaufgestiegen und haben die Götter dort nachgebildet und zu Kunstwerken gemacht? [...] Du hast doch nichts anderes als die Nachahmung anzuführen. Apollonius' Antwort auf den Einwurf lautet: Die Phantasie hat dies bewirkt, [...] eine Künstlerin, die weiser ist als die Nachahmung. Diese stellt nur dar, was sie sieht, die Phantasie aber auch, was sie nicht sieht, da sie die Wahrheit als Grundlage ihrer Schöpfung nimmt.³⁰

²⁹ "Itaque et *Phidiae simulacris*, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et eis picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora; nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. [...] Has rerum formas appellat *ideas* ille non intelligendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intellegentia contineri [...]" (Cicero, *Orator* zit. nach d. Ausg. M. Tulli Ciceronis, *Rhetorica*, hg. v. A.S. Wilkins, Oxford 1903).

³⁰ "An igitur inquit ille uestri *Phidiae*: aut Praxiteles coelum ascendentes: atque illic effigies deorum fingentes eas postmodum ad artem retulerunt: aut est aliquid aliud quod eos fingere aut sculperere docuit. Aliud est profecto inquit Apollonius: et quidem sapientia plenum. Quid nam id est inquit ille. (Nihil enim praeter imitationem dicturum te puto.) Phantasia inquit Apollonius haec perfecit: artifex procul dubio sapientior quam imitatio. Haec enim solum quod uidit operatur: phantasia uero etiam quod numquam uidit proponet enim sibi id ipsum [...]" (Philostratus, *De vita Apolloni Tyanei*, 8. Buch (griech. Ausg., lat. übers. v. A. Rinuccio), Venedig (Aldus Manutius) 1501). Zum Phantasie-Begriff beim älteren Philostrat und anderen Autoren vgl. Renate Lachmann, "Phantasia, imaginatio und rhetorische Tradition", in: *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo*

In der kunsttheoretischen Stoßrichtung – mit der Einführung einer neuen Bezugsinstanz für den primär der Mimesis verpflichteten Künstler, die hier *phantasia*, nicht mehr *idea* genannt wird – unterscheidet sich Philostrat nicht grundsätzlich von Cicero. Dennoch vermute ich, daß die Philostrat-Stelle für Dürer die primäre theoretische Bezugsgröße abgab. Denn hier, beim älteren Philostrat, findet sich, obwohl in ironischen Termini eingeführt, die für Dürers Werk grundlegende differentielle Zuordnung der idealen Bildform an den himmlischen Bereich und der direkten, unkorrigierten Mimesis an den irdischen Bereich. Auch die Tatsache, daß in der *Vita des Apollonius* die Phantasie mit dem Konzept der Wahrheit in Verbindung gebracht wird, also ein Bezug zwischen idealem Schaffen und Rationalität postuliert wird, mag für Dürer von Bedeutung gewesen sein. Denn seine Darstellung der Gottheit geht keineswegs auf eine willkürliche, individuelle Phantasieleistung zurück. Es ist eine nach rationalen Prinzipien, dem Kanon der proportionalen Gestaltung, korrigierte Mimesis. Eine solche Ausrichtung der idealen Darstellung an rationalen Verfahren ist – wiederum mit explizitem Bezug zur Figur des Phidias – in Plotins *Enneaden*, die man in Nürnberger Humanistenkreisen sehr schätzte,³¹ und – noch expliziter – in Athanasius' Streitschrift *Contra gentes* postuliert.

Bei Athanasius wird das Konzept der proportionalen Gestaltung von Bildwerken nach "Symmetrien" und "Analogien" als eine Art Signatur bezeichnet, nach der die Werke einzelner Künstler – nochmals wird explizit Phidias erwähnt – identifiziert werden können (genauso wie Gott sich in seinen Werken zu erkennen gibt):

Häufig erkennt man einen Künstler nach seinen Werken, auch wenn man ihn nicht sieht. Dies berichtet man zum Beispiel vom Bildhauer Phidias: Seine Bildwerke gaben sich durch die Symmetrien und durch das Verhältnis der einzelnen Glieder zueinander zu erkennen, auch wenn Phidias selber nicht augenfällig präsent war.³²

Dürer aber hat seine Nemesis – wir erinnern uns – nach dem in Vitruvs Traktat überlieferten antiken Figurenkanon gestaltet, der das Verhältnis der einzelnen Körperteile zueinander in elementaren Zahlen festlegt.

Haben wir mit dem Hinweis auf die genannten vier Stellen aus der antiken Literatur als mögliche kunsttheoretische Bezugsgrößen Dürers Stich

retoricus, hg. v. Josef Kopperschmidt, München 2000, 245-270, bes. 252-254, und Renate Lachmann, "Trugbilder. Poetologische Konzepte des Phantastischen", in: *Etho-Poietik. Ethik und Ästhetik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen*, hg. v. Bernhard Greiner/Maria Moog-Grünewald, Bonn 1998, 179-201.

³¹ Vgl. 'Enneads 5.8.1', in: *Plotinus [...] in seven volumes, Enneads 5.1-9*, 239/241. Die 1492 in Florenz publizierte Ausg. v. Plotins *Enneaden* war in Nürnberg zugänglich. Vgl. Holzberg (Anm. 27), 51.

³² "Saepe enim artifex ex operibus etiam cum non videtur agnoscitur. Sicut autem de sculptore Phidia traditur, quae ipsius opera ex commensione quadam et membrorum adinuicem proportione absente quoque Phidiam cernentibus indicent [...]." (Sanctus Athanasius, *Contra gentes*, Vicenza (Leonardus Balilensis) 1482, ND Paris 1520).

gedeutet? Ich denke nicht. Die angeführten Textpassagen, in denen mit konstantem Bezug auf den Künstlernamen Phidias als Ergänzung und als Korrektur zum dominanten Mimesis-Paradigma eine *Idea*-Lehre der Kunst skizziert wird, können höchstens Dürers intellektuellen Horizont abstecken, den man als Grundlage für seine eigene Auseinandersetzung mit der Mimesis-Problematik mit einiger Sicherheit rekonstruieren kann. Welche Position der Maler selber zu dieser Problematik einnimmt, ist allein seinen künstlerischen Werken und seinen nach 1507 entstandenen kunsttheoretischen Schriften zu entnehmen. Innerhalb dieser Bilder und Texte, die ich hier nicht in ihrer Gesamtheit behandeln kann, stellt der *Nemesis*-Stich eine der prägnantesten Äußerungen dar. Er kann, ja er muß, als eine in sich geschlossene, relativ autonome Aussage, als Bildtext, gelesen werden.

Dürers Stich stellt auf den ersten Blick in der größtmöglichen Schärfe zwei Weltbereiche und mit ihnen zwei Modi der künstlerischen Darstellung einander gegenüber: Das untere Drittel des Blattes ist dem irdischen Bereich vorbehalten, in dem die Sachverhalte der sichtbaren Welt in einer vor Dürer nicht erreichten Treue mit einem immensen darstellerischen Aufwand in jedem Detail und in der für jedes Ding charakteristischen Textur wiedergegeben wird. Kunst macht hier im kleinen Format das sichtbar, was die Welt im Ganzen ausmacht. Selbstgestellte Aufgabe des Künstlers ist es, durch eine geschickte Auswahl des Ausschnitts und durch den überlegenen Einsatz der flächigen Darstellungsmittel einen möglichst vollständigen und repräsentativen Überblick über die Totalität der Welt zu geben. Diese gleichzeitig umfassende und detailgetreue Schau aus Distanz, die sich im Bildschema der 'Weltenlandschaft' realisiert, weist dem Menschen ein ambivalentes Verhältnis zu seiner Umwelt zu: Sie macht ihn als dargestellte Figur unscheinbar klein, als Wahrnehmenden hingegen überlegen groß.

Die Position der Überlegenheit, auf die das synoptische Sehen verweist, wird in Dürers Stich aber primär der Figur der Nemesis und nur indirekt dem Bildbetrachter zugeordnet. *Sie* ist es, die den Überblick über die irdischen Verhältnisse hat und diese als moralische Instanz lenkt. Die vor der perfekten Leere des überirdischen Himmels dargestellte Figur ist nun aber das Ergebnis einer zweiten Form der künstlerischen Darstellung. Man kann sie, aufgrund der bestimmenden Rolle, die der vitruvianische Kanon bei ihrer Realisierung spielte, als eine durch Idealität und Rationalität korrigierte Mimesis bezeichnen. Die Göttin ist eine lebensecht wirkende Frauenfigur, zu deren Darstellung Dürer die gleiche 'kläubelnde' Detailarbeit aufgewendet hat wie im unteren Bilddrittel bei der Darstellung der Welt. Gleichzeitig aber ist die Figur eine rational geregelte Konstruktion. In den vier Attributen der Göttin ist die ganze Bandbreite zwischen den mimetisch-abbildenden und kalkulierend-entwerfenden Verfahren ausgebreitet, die in der Figur selber synthetisiert sind: In den Flügeln zeigt sich das Extrem der unkorrigierten mimetischen Treue; beim Zaumzeug und noch deutlicher beim künstlerisch gestalteten Pokal kommt menschliche Rationalität ins Spiel, die Kugel schließlich manifestiert den Pol reiner platonischer Idealität. Überlegen ist

die Göttin ihrem Wesen nach gegenüber der Welt, überlegen ist sie aber auch durch die von Dürer gewählte Darstellungsform, indem sie als korrigierte Mimesis am Reich der Idealität teilhat.

Übersehen hat man bisher eine dritte Position, die Dürer in diesem selbst-reflexiven Metadiskurs über die grundsätzlichen künstlerischen Ausdrucksformen in ihrem gegenseitigen Verhältnis formuliert. Sie ist in der Übergangszone zwischen Himmel und Erde, zwischen dem Bereich der reinen Mimesis und der durch das Ideal korrigierten Mimesis angesiedelt: Hinter den Füßen der Nemesis gibt es einen Bereich, in dem wie beim Seiler-Handwerk drei Stränge – das Ende eines langen Riemens vom Zaumzeug, das untere Ende der Draperie und das trennende Wolkenband – zu einem unauflöslichen Geflecht zusammengedreht werden. In dieser Zone des gestalterischen Überschusses kann der Betrachter ein fratzenhaftes Frauengesicht unter einer Haube erkennen, das ihm entgegen grinst (Abb. 6). Der Kopf – man erkennt deutlich die beiden Augen, eine spitze Nase im Profil, eine hochgezogene Mundhälfte – ist der linken, der negativen Bildseite zugeordnet, und es scheint, wie wenn er es wäre, der den dunklen Schatten über die Erde wirft. Diese aus dem Bild heraus grinsende Fratze – sie ist durch die Draperie, aus der sie hauptsächlich geformt ist, der Figur der Nemesis zugeordnet – erscheint wie das wahre Gesicht der Göttin, von deren Wirken sich der Betrachter – aufgrund ihrer Profilstellung und der Bewegungsrichtung nach rechts – vorerst nicht betroffen fühlen mußte.

Durch das vom Künstler angewandte Verfahren der doppelten Mimesis ist die Fratze das Resultat einer bewußten gestalterischen Leistung. Noch deutlicher als die übrigen Bildzonen ist sie gleichzeitig Darstellung und Reflexion über die Mittel der Darstellung. Sie hat einen ähnlichen Stellenwert wie die Wolkenbilder, die Philostrat im 2. Buch, Kapitel 22, seiner *Vita des Apollonius von Tyana* anführt, um über den Prozeß der künstlerischen Mimesis zu reflektieren. Und mir scheint, daß Dürer mit Hilfe des von ihm simulierten Trugbildes zu einer ganz ähnlichen Analyse der im Prozeß der Produktion und Rezeption mimetischer Bilder zusammenwirkenden Kräfte gelangt wie der spätantike Autor.

Das fratzenhafte Gesicht wird von Dürer als Resultat einer zufälligen Verformung durch den Wind dargestellt, und es hat zudem einen kompositen Charakter: Es ist zusammengesetzt aus dem wirbelnden Draperienende und dem gekräuselten Wolkenband, das den Mund und die rechte Wange des Gesichtes bildet. Die Figur ist wiederum (wie im Fall der Kopfkissen) das Resultat des Zusammenwirkens zweier Kräfte: jener des Zufalls und jener des projektiven Blicks. Denn erst der Betrachter ist es, der das Gesicht im Prozeß des Sehens aus Tuch und Wolke zusammensetzt. Das im Modus der doppelten Mimesis produzierte Bild hat keine objektive Begründung in der Welt; es ist eine flüchtige Chimäre. Die Fratze, die dem Betrachter entgegenguckt, ist aber auch sein Spiegelbild. Denn wiederum gilt: Wer das Gesicht wahrnimmt, hat es selber zuvor in das Werk hineingegeben.



Abb. 6: Detail aus Abb. 5

In der analysierten Bildzone reflektiert Dürer über die Rolle der Phantasie im künstlerischen Kommunikationsprozeß. Obwohl der im Modus der doppelten Mimesis produzierte grinsende Frauenkopf selbstverständlich der imaginativen Leistung und der raffinierten Radierungskunst des Malers entspringt, wird er durch die Art der Inszenierung als ausschließliches Werk des Betrachters und seines Verbündeten, des unkontrollierbaren Zufalls, dargestellt. Zudem ist er dem linken, dem negativen Bildbereich zugeordnet. Wenn man diese Beobachtungen in einen Zusammenhang mit den beiden übrigen im Kupferstich realisierten Darstellungsformen stellt, scheint die Aussage klar: Die imaginative Tätigkeit des Menschen ist nur dann positiv zu werten, wenn sie – wie bei der Darstellung der Göttin – als eine korrigierende Instanz in den Prozeß der Mimesis eingebunden ist; ohne objektive Bezugsgröße in der Welt bringt die menschliche Phantasie nur Monster und Chimären hervor.

Dürer schreibt sich mit seinem *Nemesis*-Stich in die kunsttheoretische Debatte um die Revision der klassischen Mimesistheorie ein, eine Debatte, die als wesentliche Grundlage des Manierismus betrachtet werden kann. Das künstlerische Verfahren der doppelten Mimesis, dies hat die Analyse gezeigt, scheint nicht als solches ein ausreichendes definitorisches Element des Manierismus zu sein. Entscheidend ist die Wertigkeit, die der einzelne Maler diesem Kunstgriff in seinem Schaffen oder in einzelnen seiner Werke zuschreibt. Zweifellos ist die doppelte Mimesis immer ein Element selbstbewußter Kunstproduktion und demonstriert dadurch die Künstlichkeit der Kunst, wie sie für jedes manieristische Werk zentral ist. Doch es gilt zu unterscheiden: Bei Arcimboldo etwa ist das Gestaltungsverfahren Selbstzweck, rhetorisches Mittel zur Produktion des *stupore*, in den besprochenen Werken Dürers hingegen ein besonders wirksames Instrument der Reflexion über das Wesen der Kunst mit den Mitteln der Kunst.