

JÜRGEN MÜLLER

Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten

Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle¹

Martin Warnke zum sechzigsten Geburtstag

Von keinem anderen Renaissancegelehrten besitzen wir derart qualitätvolle Porträts wie von Erasmus von Rotterdam². Neben Albrecht Dürer und Quentin Metsys, die das Bildnis des Humanisten gemalt oder gestochen haben, ist es Hans Holbein d. J., der den Philosophen mehrfach dargestellt hat³. Ihm verdanken wir das vielleicht schönste Bildnis des Erasmus von Rotterdam (Abb. 1), das sich heute in England, im Besitz des Earl of Rodnor befindet⁴. Für sein Bildnis des Erasmus nutzt Holbein das seit van Eyck gängige und nunmehr konventionelle Schema der Halbfigur im Dreiviertelprofil⁵. Die Physiognomie des Gelehrten ist durch die schmalen Lippen und die starken Wangenknochen bestimmt; die leicht geschlossenen Lider scheinen darauf hinzuweisen, daß Erasmus weniger nach außen als nach innen blickt. Das hell erleuchtete Gesicht kontrastiert mit der dunklen Kopfbedeckung und dem Kragen des schwarzen Mantels⁶. Holbein hat die Tafel, die Höhe vor Breite 76 × 51 cm mißt, 1523 gemalt. Sie zeigt den Philosophen annähernd in Lebensgröße. Die technische Brillanz des Basler Künstlers macht das Porträt zu einem Musterbeispiel perfekter Feinmalerei, bei der die Lasuren zu einer spiegelglatten Oberfläche vertrieben sind. So ist die Darstellung des Pelzes an Ärmeln und Kragen dem Maler zu einem wahrhaften Kabinettstück geraten. Ja, der Grad der Wahrhaftigkeit, der bei der Schilderung des Fuchspelzes erreicht wird, scheint geradezu die Authentizität des Bildnisses betonen zu wollen.

Der Pilaster links, dessen Kapitell durch die Gestalt einer Sirene gebildet wird, ist diesem schlichten Raum des Geistes als schmückendes Beiwerk hinzugefügt. Die architektonisch unmotiviert Anbringung des Pilasters läßt bereits den Verdacht zu, daß er

¹ Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um die überarbeitete und erweiterte Version eines Vortrages, den ich im Rahmen des Hamburger Symposions »Bildnis und Image« im Sommer 1995 gehalten habe. Der anschließenden Diskussion verdanke ich wichtige Ergänzungen. Für Hinweise und Korrekturen danke ich Wolfgang Brückle, Luca Giuliani, Antje Gürtler, Clemens Krümmel, Lothar Sichel und Martin Warnke.

² Eine erste Übersicht zu den Erasmusbildnissen gibt Erwin Treu: *Die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam*, Basel 1959.

³ Mit umfangreicher Sekundärliteratur Jos Koldeweij: *Erasmus in der bildenden Kunst*, in: *Erasmus von Rotterdam*. Die Aktualität seines Denkens, hrsg. von Jan Sperna Weiland, Wim Blockmans, Willem Frijhoff, Hamburg 1986 (Amsterdam 1986), S. 137–180. Außerdem Antoine Bodar: *Erasmus en het geleerdenportret*, in: *Nederlandse portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw*, s'Gravenhage 1990 (Leids Kunsthistorisch Jaarboek VIII, 1989), S. 17–69. Einen Beitrag zur Erasmusrezeption des 17. Jahrhunderts liefert Jochen Becker: *Hendrick de Keyser. Standbeeld van Desiderius Erasmus in Rotterdam*, Bloemendaal 1993. Lisa Jardine: *Erasmus, Man of Letters. The Construction of Charisma in Print*, Princeton 1993. Zuletzt: Stefan Gronert: *Bild-Individualität. Die »Erasmus«-Bildnisse von Hans Holbein dem Jüngeren*, Basel 1996, S. 76–92.

⁴ Vgl. William S. Heckscher: *Reflections on Seeing Holbein's Portrait of Erasmus at Longford Castle*, in: *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, S. 128–148. In kunsttheoretischer Hinsicht zuletzt Oskar Bätschmann und Pascal Griener: *Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 626–650.

⁵ Die Schilderung der lebendigen Gegenwart des Porträtierten gelingt dem Maler so überzeugend, daß es sieben »Kopien« gibt, welche die Tafel nicht im Ganzen wiedergeben, sondern sich in ihrer Darstellung zumeist auf die Physiognomie und die Hände des Philosophen beschränken. Heckscher: *Reflections* (wie Anm. 4), S. 128, Anm. 2.

⁶ Eine ausführliche Beschreibung der Kleidung bei Heckscher: *Reflections* (wie Anm. 4), S. 133–134.



1. Hans Holbein: Erasmus von Rotterdam, 1523. Longford Castle

gleich den anderen Gegenständen des Hintergrundes der intellektuellen Inszenierung des Philosophen zu dienen hat. Deutlich wird durch dieses bestimmende Bildelement eine Art formaler Markierung gesetzt: Insgesamt fällt der komposite Charakter der räumlichen Anordnung auf. Hat man es einerseits mit einer besonders realistischen Darstellung der jeweiligen Gegenstände und des Porträtierten zu tun, so will man andererseits kaum glauben, daß Holbein hier einen realen Raum wiedergegeben habe⁷. Immerhin war der Maler darum bemüht, eine gewisse räumliche Plausibilität für den Innenraum herzustellen.

Aufrecht steht Erasmus hinter einer Ballustrade, die Holbein nutzt, um eine ästhetische Grenze zu inszenieren⁸. Vor allem die Hände des Humanisten vermitteln zwischen Bildraum und Betrachter⁹. Welche Bedeutung der authentischen Darstellung der Hände zukommt, bezeugt die im Louvre (Abb. 2) aufbewahrte Vorzeichnung der rechten Hand. Die feingliedrigen, nervösen Finger des Reformators liegen auf einem Buch, auf dessen Schnitt in griechischer Sprache die Inschrift: HERAKLEIOI PONOI, sodann in lateinischer Antiqua der Name des Autors ERASMI ROTERO zu lesen ist: »Die herkulischen Mühen des Erasmus von Rotterdam«. Da das Buch bis unmittelbar an die Bildgrenze reicht, wird die Inschrift anschaulich durch den Maler zur Schau gestellt. Erasmus' Hände scheinen den Folianten, dessen Schlaufen unverschnürt sind, gerade geschlossen zu haben. Nun ruhen seine Hände auf dem in rotem Schweinsleder eingebundenen Band. Die Einheit von Buch und Händen fällt sofort ins Auge. In Holbeins Bildnis verweist alles auf die vorangegangene intellektuelle Arbeit des Reformators. Der leicht zur Seite geschobene grüne Vorhang erlaubt einen Blick in den anschließenden Raum, der durch ein Bücherregal als Studierstube kenntlich gemacht ist. Auf der vom Bildrand beschnittenen Ablage sind eine Karaffe und mehrere Bücher zu erkennen, die eine Art »Gelehrtenstilleben« darstellen. Der Betrachter erhält Einblick in die aktuelle Geistesarbeit des Gelehrten: In einem der Bücher steckt ein Lesezeichen, das anzeigt, wo die Lektüre des Reformators ihre Unterbrechung erfahren hat. Der Maler erlaubt sich sogar einen Spaß, denn am unteren Ende



2. Hans Holbein: Kreide- und Rötzelzeichnung, 1523. Paris, Louvre

⁷ So schrieb Paul Ganz schon 1911: »Die Lösung des Raumproblems ist hier noch nicht gelungen; denn wenn auch die harmonische Farbenstimmung die fehlende Raumvertiefung mildert, so stehen die einzelnen Teile doch zu unvermittelt, störend, nebeneinander.« Paul Ganz: Hans Holbein d. J. Des Meisters Gemälde, Stuttgart und Berlin 1919, XXIV.

⁸ Im Anschluß an Panofsky hat Heckscher darauf hingewiesen, daß die Brüstung zur gängigen Grundausstattung eines Bildnisses gehört und Teil seiner Memorialarchitektur ist. Heckscher: Reflections (wie Anm. 4), S. 144.

⁹ In unserem humanistischen Kontext muß auf Quintilians »Institutio« verwiesen werden, wo es bezogen auf die körperliche Beredsamkeit heißt: »Bei den Händen nun gar, ohne die der Vortrag verstümmelt wirkte und schwächlich, läßt es sich kaum sagen, über welchen Reichtum an Bewegungen sie verfügen, da sie fast die ganze Fülle, die den Worten selbst eigen ist, erreichen.« Marcus Fabius Quintilianus: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn, Darmstadt 1975, Bd. 2, 11, 3, 85.

der Konsole, auf der das Brett aufliegt, sieht man – der schweren Bücherlast wegen – feine Risse in der verputzten Wand. Auffällig ist der starke Schlag Schatten des Karaffenhalses und der Konsole, die für den rückwärtigen Raum eine eigene Lichtquelle vermuten lassen, die sich links oberhalb des Vorhangs befinden müßte. Ist dem Buch im Vordergrund schon durch seine Nähe zum Betrachter eine gewisse Aufmerksamkeit garantiert, so hebt Holbein im rückwärtigen Stilleben ein weiteres Buch besonders hervor. Dieses lehnt – auffällig plaziert – an der gläsernen Karaffe, wodurch wir seinen Schnitt sehen können, auf dem sich eine weitere Inschrift findet: ILLE EGO IOANNES HOLBEIN NON FACILE ULLUS / IAM MICHI MIMUS ERIT, QUAM MICHI / MOMUS ERIT¹⁰. – »Dies bin ich, Hans Holbein, und mir wird niemand so einfach ein Nachahmer wie ein Verleumder sein.« Oder wörtlicher: »Jener bin ich, Johannes Holbein, der nicht so leicht einen Mimus wie einen Momus haben wird«¹¹. Außerdem befindet sich auf dem Deckel des Ledereinbandes in römischen Ziffern die Angabe der Jahreszahl: M * D * XXIII, die Teil dieser ungewöhnlichen Signatur geworden ist.

Holbein hat das Bildnis in Basel ausgeführt, wo der Humanist seit 1521 lebt und mit dem Druckhaus Froben zusammenarbeitet. Bei dem Basler Verleger gibt er nicht nur seine zahlreichen eigenen Schriften, sondern auch Schriften der Kirchenväter heraus. Über lange Zeit hinweg war es dem Niederländer gelungen, den Reformationstreitigkeiten zu entgehen, doch nun ist er zwischen alle Fronten geraten und Lutheranern ebenso suspekt wie orthodoxen Katholiken¹². Im Entstehungsjahr des Bildnisses steht er unmittelbar vor der Veröffentlichung seiner Schrift »Vom freien Willen«, mit der der niederländische Philosoph 1524 seine Kritik an Luther offen aussprechen wird.

William Warham als Adressat

Durch einen Brief, der auf den 4. September 1524 datiert ist, sind wir darüber informiert, daß Erasmus sein Bildnis als Geschenk für den befreundeten Erzbischof von Canterbury, William Warham (1450–

1532), als persönliches Zeichen der Dankbarkeit, aber auch – im Falle seines plötzlichen Todes – als Möglichkeit zur persönlichen Erinnerung gedacht hatte¹³. »Sehr verehrter Vater«, schreibt der niederländische Gelehrte, »ich nehme an, daß Ihr das gemalte Bildnis bekommen habt, das ich geschickt habe, damit Ihr etwas von Erasmus habt, wenn Gott mich von hier rufen sollte«¹⁴. Der englische Mäzen des Erasmus gehörte zu den einflußreichsten Männern seines Landes: Im Jahre 1502 wurde er Bischof von London und ein Jahr später Erzbischof von Canterbury. In den Jahren 1504 bis 1515 war er Lord Chancellor und schließlich von 1506 bis zu seinem Tode Kanzler der Universität von Oxford. Darüber hinaus wurde er von Heinrich VII. und seinem

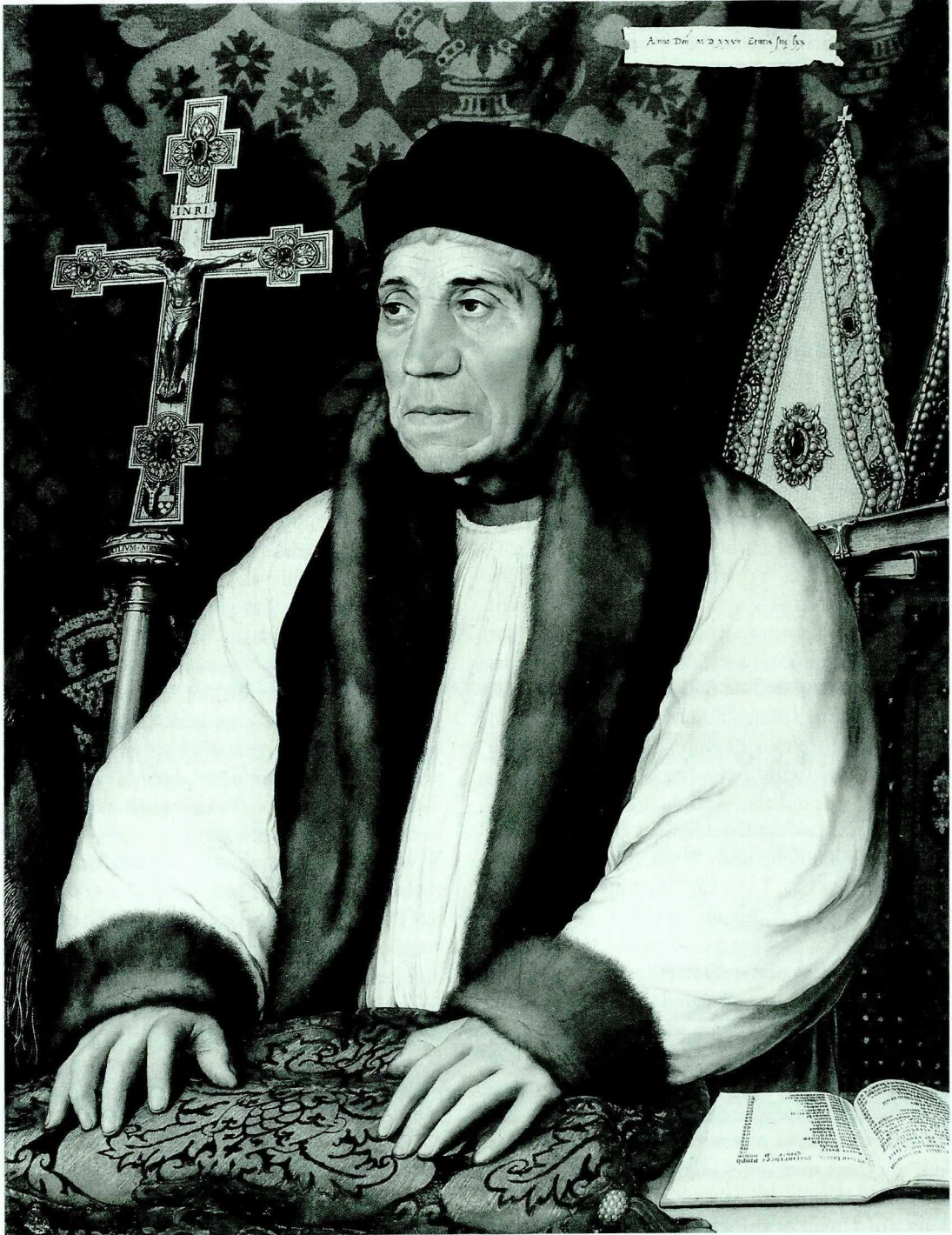
¹⁰ Diese Lesart übernehme ich von Heckscher: Reflections (wie Anm. 4), S. 133.

¹¹ Zur Tradition des Bildepigramms vgl. John Shearman: Portraits and Poets, in: Ders.: Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance, Washington 1992 (The A. W. Mellon lectures in the fine arts, 1988), S. 108–148.

¹² Vgl. hierzu Johan Huizinga: Erasmus. Deutsch von Werner Kaegi, Basel 1936, S. 168–192.

¹³ Sowohl das Porträt des Erasmus als auch dasjenige Warhams werden im »Schilder-Boeck« Karel van Manders erwähnt, der schreibt, daß sich die Tafeln im Besitz des Sammlers Andries de Loo befunden hätten: »ferner auch das hervorragende Bildnis des hochgelehrten weltberühmten Erasmus von Rotterdam, von dem oben berichtet wurde, und das ihm so sehr ähnlich war, und dann noch das Bildnis des Bischofs von Canterbury.« Carel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991, S. 114. Zur Provenienz vgl. John Rowlands: The paintings of Hans Holbein the Younger, Oxford 1985, S. 128, Nr. 13.

¹⁴ »amplissime Praesul, arbitror tibi redditam imaginem pictam, quam misi ut aliquid haberes Erasmi, si me Deus hinc evocarit.« [Erasmus von Rotterdam]: Opus epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami, denuo recogitum et auctum per P. S. Allen & H. S. Allen, Oxford 1906–1958, Bd. 5, Nr. 1488, S. 534.



3. Hans Holbein: William Warham, 1527. Paris, Louvre

Nachfolger Heinrich VIII. mit diplomatischen Missionen betraut¹⁵.

Daß es sich bei dem Erasmusbildnis wirklich um diejenige Tafel handelt, die für Warham gedacht war und von der im Brief an den Erzbischof die Rede ist, wird deutlich, wenn man sich Holbeins (Abb. 3) Porträt des Kirchenmannes ansieht, das sich heute im Louvre befindet. Am oberen Bildrand erkennt man einen Cartellino, auf dem das Alter des Dargestellten, der zu diesem Zeitpunkt siebzig Jahre alt gewesen sein soll, und die Jahreszahl 1527 wiedergegeben sind. Der formale Aufbau von Holbeins Warhamporträt ist deutlich dem Erasmusbildnis nachempfunden, an dem sich der Maler bis in die Darstellung der Hände und Finger orientiert hat. William S. Heckscher hat treffend von einer Paraphrase gesprochen¹⁶. Es handelt sich mithin um das Gegenstück des zuvor überreichten Bildnisses. Wie schon im Erasmus-Porträt wird auch die Darstellung des Erzbischofs durch die Gegenüberstellung zweier Gegenstände bestimmt: Das Vortragekreuz links, auf dem die Inschrift *AUXILIUM MEUM * A * DNO* angebracht ist, und die Bischofsmitra rechts. Die Kostbarkeit der liturgischen Gegenstände zeigt den hohen kirchlichen Rang des Dargestellten deutlich an: Das Vortragekreuz ist mit Edelsteinen besetzt und die Mitra mit Perlen und Edelsteinen geschmückt. Der Ort, an dem sich der Erzbischof befindet, ist nicht genau zu identifizieren, nur indirekt darf man über die liturgischen Gegenstände darauf schließen, daß es sich um eine Sakristei handelt und Warham soeben eine Messe abgehalten hat. Dem für Erasmus angedeuteten Studiolo stünde somit die Sakristei gegenüber. Doch im Unterschied zum Bildnis des Erasmus verzichtet Holbein bei dieser Darstellung darauf, den Porträtierten in einem nachvollziehbaren Umraum zu zeigen. Statt dessen werden die Gegenstände des Bildes auf engstem Raum präsentiert. Die ganze rückwärtige Wand ist von einem kostbaren Damastvorhang bedeckt, der gleichsam zur Folie für das Bildnis des Kirchenmannes wird. Der Bischof hat das Pallium abgelegt und seine Hände ruhen auf einem Gebetskissen. Doch ist schwer zu beurteilen, ob Warham auf einem Stuhl sitzt oder auf einer Bank kniet. In jedem Fall wird man sagen dürfen, daß der

englische Kirchenfürst seine Amtsinsignien zur Seite gestellt hat, um sich dem Gebet zu widmen. Ja, es fällt auf, daß er den genannten Insignien den »Rücken zuwendet«. Statt der Mitra trägt er eine einfache Kopfbedeckung.

Das ikonographische Programm des Warham-Bildnisses ist relativ konventionell. Der englische Kirchenmann ist dadurch ausgezeichnet, daß seine Stirn hell erleuchtet wird. Darüber hinaus muß darauf hingewiesen werden, wie eindringlich für den Betrachter der Schlagschatten des Kreuzes inszeniert wird, so als wollte der Maler das Diesseits als Welt der Schatten kennzeichnen, um gleichzeitig desto stärker auf das abwesende göttliche Licht zu verweisen, das nur indirekt als Widerschein erlebt werden kann. Jedoch erst dem rechts neben dem Kissen liegenden aufgeschlagenen Brevier läßt sich der eigentliche Deutungsschlüssel entnehmen: Während auf dessen linker Seite die Namen der Apostel und Heiligen sowie die Worte »*Omnes sancti orate pro nobis*« dargestellt sind, erkennt man auf der gegenüberliegenden Buchseite das Kyrie, das Sündenerlösungsgebet des Gottesdienstes. Für den Betrachter kann somit deutlich werden, daß Warham die Fürbitte der Heiligen sucht: Wenn der Mensch Gott gegenübertritt, hilft ihm kein Amt, das der Christ auf seinem letzten Gang zurücklassen muß, sondern nur die Fürbitte der Heiligen. Der Mensch steht – und dies stellt die Tafel eindringlich vor Augen – mit leeren Händen vor Gott.

Wie sehr Erasmus und der englische Erzbischof einander zugetan waren, wird an den den geschenkten Bildnissen vorausgegangenen Freundschaftsbezeugungen deutlich. Im Jahre 1516 widmete der nieder-

¹⁵ Zum Ende seines Lebens wendete er sich jedoch gegen die königliche Politik und protestierte gegen die Maßnahmen, die vom englischen Parlament gegen die katholische Kirche ergriffen wurden. Mit weiterführenden bibliographischen Hinweisen vgl. Elisabeth Foucart-Walter: *Les peintures de Hans Holbein au Louvre*, Paris 1985, S. 27–36, hier S. 27–28.

¹⁶ Heckscher: *Reflections* (wie Anm. 4), S. 128. Dieser Hinweis zuerst bei Hans Diepholder: *Die Erasmusbildnisse von Hans Holbein d. J.*, Berlin 1949, S. 9.

ländische Philosoph dem befreundeten Kleriker seine Edition der Opera omnia des Kirchenvaters Hieronymus. Zuvor hatte Warham die Studien des Reformators durch ein großzügiges Stipendium unterstützt und ihm außerdem ein Pferd geschenkt¹⁷. Im schon erwähnten Brief des Erasmus an Warham werden neben der Ankündigung des Bildes und der für Erasmus obligatorischen Klage über den eigenen Gesundheitszustand auch die Angriffe erwähnt, denen sich der niederländische Reformator zu diesem Zeitpunkt ausgesetzt sieht, der sich gleichermaßen gegen die Lutheraner wie auch die glühenden Cicero-nachahmer des päpstlichen Hofes verteidigen muß:

»Gewisse Römer, die heidnische Schriften lieben, sind mir sehr mißgünstig gesonnen, wie sie (andererseits) seinen (d. i. Erasmus) Schriften gegenüber sich als Freunde bezeichnen. Gewisse Theologen und Mönche erstreben nichts mehr, als mich zu vernichten. Aber keiner tobt so sehr wie jene, die sich Lutheraner nennen, deren Tollheit selbst Luther verabscheut«¹⁸.

Erasmus befindet sich in einer äußerst schwierigen Situation, in den Briefen aus dieser Zeit kommt er unablässig auf die Verleumdungen seiner Gegner zu sprechen¹⁹. In diesen Jahren gehört Warham zu den verlässlichen Freunden, die den solchermaßen Angefeindeten auch weiterhin unterstützen. Es existiert eine Vielzahl von Briefen, in denen sich Erasmus gegenüber Dritten über die Großzügigkeit seines englischen »Maecenas« äußert, ihn in den höchsten Tönen lobt. Exemplarisch für diesen Ausdruck der Dankbarkeit ist der Brief an Anton von Bergen, der auf den 6. Februar 1512 zurückreicht: »Willst Du wissen, wie es mir geht: Erasmus ist fast ganz Engländer geworden, so außerordentlich gütig begegnet man mir von vielen Seiten, ganz besonders mein einziger Mäzen, der Erzbischof von Canterbury, nicht nur mein Mäzen, sondern der aller Gebildeten, unter denen ich an letzter Stelle stehe, wenn ich überhaupt dazu gehöre«²⁰.

Der zitierten Passage folgt eine Aufzählung der Fähigkeiten und Tugenden des befreundeten Erzbischofs, in der sich der Rotterdamer keine Möglichkeit zum Lob entgehen läßt. Daß die Wahrnehmung des Erasmus jedoch keineswegs einseitig ist,

wird durch Urteile seiner englischen Freunde deutlich. So läßt ihn etwa Thomas Morus in einem Brief, der auf den 17. Februar 1516 datiert, wissen: »Es wäre ganz überflüssig, daran zu erinnern, wie sehr alle geistlichen Würdenträger in England und son-

¹⁷ Erasmus von Rotterdam: Briefe. Verdeutscht und herausgegeben von Walter Köhler. Erweiterte Ausgabe von Andreas Flitner, Darmstadt 41995, Nr. 95, S. 162. Soweit möglich, habe ich bei den Schriften des Erasmus auf Übersetzungen ins Deutsche zurückgegriffen.

¹⁸ »Rhomae quidam qui litteras ethnicas adamant, misere mihi invident, quemadmodum litteris suis significant amici. Theologi quidam ac monachi nihil non moliuntur quo me perdat. Sed nulli fremunt insanius quam isti qui se Lutheranos appellant, quum horum intemperias detestetur etiam ipse Lutherus.« Erasmus: Opus epistolarum (wie Anm. 14), Bd. 5, Nr. 1488, S. 534–535.

¹⁹ In einem Brief an Melanchthon aus dem gleichen Jahr, in dem er seine Auseinandersetzung mit Luther rechtfertigt, beschreibt Erasmus die gleiche Frontstellung: »ferner knurren die Lehrer der heidnischen Wissenschaften in Rom – sie sind persönlich schlimmer als die Heiden – sehr gegen mich, offenbar aus Neid gegen die Deutschen. Hätte ich also nichts herausgegeben, so würde ich den Theologen, den Fürsten und jenen römischen Gesellen, deren Führer, irre ich nicht, Colloci [päpstlicher Sekretär und Leiter der römischen Akademie, J. M.] ist, Anlaß gegeben haben, die Päpste und Fürsten leichter für ihre Machenschaften zu gewinnen.« Erasmus: Briefe (wie Anm. 17), S. 333. Ein Jahr später, am 4. 9. 1524, stellt Erasmus dem befreundeten englischen Kleriker John Fisher die rhetorische Frage: »Ihr gratuliert mir zu meinen Triumphen. Welche Triumphfeiern Ihr meint, weiß ich jedoch nicht. Im Gegenteil kämpfe ich an drei Seiten: gegen die heidnischen Römer, die eifersüchtig auf mich sind, gegen bestimmte Theologen und Mönche, die jeden Stein nutzen, um mich zu Fall zu bringen, gegen einige rabiate Lutheraner, die mich anknurren, weil ich – wie sie behaupten – ihren [endgültigen] Triumph aufhalte.« – »Gratularis mihi triumphos. Quomodo triumphem nescio; certe triplex sustineo certamen – cum paganis illis Romanensibus, qui mihi misere invident; cum theologis quibusdam ac monachis, qui nullum non movent lapidem ut me perdat; cum rabiosis quibusdam Lutheranis, qui fremunt in me, quod unus, ut aiunt, remorer ipsorum triumphos.« [Erasmus von Rotterdam]: Opus epistolarum (wie Anm. 14), Bd. 5, Nr. 1489, S. 537.

²⁰ Vgl. Erasmus: Briefe (wie Anm. 17), Nr. 65, S. 94. Zur Preisung des eigenen Mäzenas vgl. außerdem ebd., Nr. 71, S. 103; Nr. 81, S. 120; (an Papst Leo X.) Nr. 82, S. 123; Nr. 95, S. 162; Nr. 100, S. 167.

derlich der Erzbischof von Canterbury Dir gewogen sind; sogar der König schenkt Dir seine ganz besondere Huld«²¹. Mit diesen wenigen Belegen sei angedeutet, daß das Bildnis in Longford Castle am Ende einer langen Reihe von Freundschaftsbeweisen steht, die ebenso sehr durch gegenseitigen Respekt wie innere Anteilnahme für die Belange des anderen geprägt sind.

Der Biographismus der bisherigen Deutungen

Aufschlußreich ist, daß keiner der bisherigen Interpretationen des Erasmusbildnisses die Bildtradition befragt hat, die ihm zugrunde liegen könnte. Bislang ist für das Porträt keine wirklich befriedigende ikonographische Deutung versucht, sondern ausschließlich biographisch argumentiert worden. Dies liegt meines Erachtens daran, daß es Holbein gelingt, die Ikonographie derart zu verdichten, daß der »eigentliche« Gehalt der Tafel übersehen werden konnte. In diesem Zusammenhang muß man sich in Erinnerung rufen, daß es sich bei William Warham nicht nur um einen einflußreichen Kleriker, sondern auch um einen sehr gebildeten Kirchenmann handelt, der unter den bedeutendsten Humanisten seiner Zeit den Ruf eines großen Mäzens genoß. Wenn ich also im folgenden versuche, die christliche Ikonographie der Tafel zu interpretieren, so glaube ich davon ausgehen zu dürfen, daß zumindest für diesen Mann als dem eigentlichen Adressaten keine Schwierigkeit darin bestanden haben dürfte, die Ikonographie auch »entziffern« zu können.

William S. Heckscher hat dem Erasmus-Bildnis eine Studie gewidmet, die für alle weiteren Deutungen das Fundament bildet. Heckscher sieht einen Zusammenhang zur entstehenden Emblemik in jener Zeit und betont die emblematische Struktur der Holbeinschen Tafel: So bestimmt er das gemalte Bildnis des Philosophen als *Pictura*, den Inschriften auf den Büchern im Vorder- und Hintergrund komme die Funktion der *Inscriptio* zu, dem Brief an Warham diejenige der *Subscriptio*²². Eine Schwierigkeit bei Heckschers Deutung besteht darin, daß sie eigentlich verlangen würde, daß die drei Teile des Emblems gleichgeordnet sind. Dies widerspricht

aber vollkommen unserer Anschauung, da nicht nur der abwesende Brief, der als *Subscriptio* zu verstehen wäre, sondern auch die Inschrift auf dem Buchschnitt im Hintergrund dem Betrachter entgehen muß. Wer das Bild im Original gesehen hat, weiß, daß diese Inschrift selbst dann kaum zu erkennen ist, wenn man unmittelbar davorsteht. Die anschauliche Vermittlung der drei Elemente im Sinne einer emblematischen Struktur kann also gar nicht stattfinden.

Desweiteren hat Heckscher, ausgehend von der Inschrift der »Herkulischen Arbeiten«, das gleichnamige Adagium ins Zentrum seiner Interpretation gestellt. Immer wieder kommt Erasmus in diesem Text auf den Neid zu sprechen, dem sich ein tüchtiger Gelehrter notwendig aussetzen müsse. Heckscher bringt dies zu Recht mit den Anfeindungen der Ciceronianer und Lutheraner in Verbindung, die Erasmus im Brief an Warham beschreibt. Entsprechend will er auch für Holbeins Erasmusbildnis das Laster des Neides als bestimmendes Leitmotiv erkennen²³. Doch deutet Heckscher das Adagium allzu

²¹ Thomas Morus: Lebenszeugnis in Briefen, Heidelberg ²1984, S. 57–58. Vgl. außerdem Erasmus' Brief an Warham vom 5. März 1518, der einerseits den freundschaftlichen Ton der brieflichen Konversation verdeutlichen kann, andererseits – wenn Erasmus mit wenigen Worten eine komplexe politische Situation skizziert – zeigt, daß beide Kirchenmänner weitgehend einer Meinung waren. Erasmus schreibt überdies, daß – wenn er die gefährliche Reise nach Italien überstehen sollte – er seinen Altersruhesitz am liebsten in England nehmen würde. Erasmus: Briefe (wie Anm. 17), Nr. 120, S. 186.

²² Eine kritische Auseinandersetzung mit Heckschers Deutung findet sich bei Cornelis Reedijk: Holbeins Erasmus met de pilaster (1523) en de emblematiek, in: Driekwart eeuw historisch leven in Den Haag, s'Gravenhage 1975, S. 132–150.

²³ »I trust that by now the intention of the circulus methodicus of my argument will have become clear: Erasmus sends his portrait to William Warham, and he announces – whether intentionally or not we do not know – the program of Holbein's work, which is keynoted: Envy.« Heckscher: Reflections (wie Anm. 4), S. 139. Desweiteren schreibt Heckscher über das Adagium: »This essay is a surprise. Its keynote is the damage done by professional envy which has to resort to baseless criticism on the part of the jealous imitator who has failed in his imitation.« Ebd., S. 134.

biographisch, wenn er sich in seiner Interpretation lediglich auf den sprichwörtlichen Neid der Gelehrten bezieht. Gerade den »Herkulischen Mühen« lassen sich wichtige Argumente für eine weiterführende Interpretation des Bildes entnehmen.

In seiner Studie »Erasmus En Het Geleerdenportret« hat Antoine Bodar gegen Heckschers Deutung geltend gemacht, daß auch die zweite, definitive Ausgabe der Werke des Kirchenvaters Hieronymus, die Erasmus in seinem Brief erwähnt und von der im Jahre 1524 immerhin drei Bände erschienen waren, Wilhelm Warham gewidmet war. Schon in der ersten Ausgabe von 1516 hatte der Reformator gegenüber dem Erzbischof die »Herkulische Anstrengung« betont, die die Ausgabe des verehrten Kirchenvaters erfordert hätte. Bodar folgert nun, daß die Inschrift »Herkulische Mühen« auf dem Buch im Vordergrund auf diese zweite Hieronymus-Edition verweise²⁴. Das im Porträt abgebildete Buch allein auf Erasmus' Hieronymus-Ausgabe beziehen zu wollen, erscheint mir jedoch wenig sinnvoll. Man kann diesen konkreten biographischen Kontext durchaus mitlesen, ohne aber deshalb nur diese eine Sinn-dimension berücksichtigen zu müssen. Wie kann man alle Deutungen, die nicht die Hieronymusedition ins Zentrum stellen, ablehnen, wenn sich der Hinweis auf die »Herkulischen Mühen« der Edition des Kirchenvaters im gleichnamigen Adagium findet? Bodar übersieht, wie sehr die privat-freund-schaftliche und gelehrt-öffentliche Dimension ineinander übergehen. Wie selbstverständlich Erasmus im Zusammenhang seiner Ausgabe der Briefe des Kirchenvaters die Herkules-Topik zu nutzen weiß und wie wenig dies auf eine einzige Person zu beschränken ist, wird schon im Brief an Leo X. aus dem Jahre 1515 deutlich, wo es anlässlich der ersten Ausgabe der Schriften des Kirchenvaters heißt: »ich betrachte es als die schönste Tat, wenn durch meine Bemühung ein so hervorragender Lehrer [Hieronymus, J.M.] der Welt wiedergeschenkt würde. Doch merkte ich, die Aufgabe sei so schwierig, daß sie mehr als einen Herkules erforderte«²⁵. So kann die Inschrift der »Herkulischen Aufgaben« überzeugender auf das gleichnamige Adagium und allgemein auf die großen philologischen Leistungen des Gelehrten

verweisen: die Bibelübersetzung, die Herausgabe der Schriften des Kirchenvaters Hieronymus, die umfangreiche Sprichwortsammlung²⁶.

Aber schwieriger noch als die Frage nach den Anspielungen, die die Wendung von den »Herkulischen Mühen« enthält, ist die Frage nach der »Psychologie« des Bildnisses zu beantworten. Wie problematisch es ist, angemessen den Gesichtsausdruck des Erasmus zu charakterisieren, verdeutlichen Beschreibungen aus der Sekundärliteratur. Glaubte Paul Ganz noch ein »wunderbares Gemisch von philosophischer Ruhe und geistiger Erhabenheit«²⁷ zu erkennen, scheint Wilhelm Waetzoldt ein vollkommen anderes Gesicht gesehen zu haben, wenn er schreibt: »Etwas von solchem Hochmut des Individualisten liegt auch in seinen Augen, die an kurze Sicht und an Naharbeit gewöhnt sind. Der schmallippige Mund ist geübt im Lateinischreden, aber in den Mundwinkeln wohnt auch der Spott, für den Erasmus berühmt und gefürchtet gewesen ist«²⁸. An diesen beiden gegensätzlichen Ausdeutungen ist abzulesen, wie schnell man zum Opfer einer physiognomischen Lesart werden kann, die sich dem eigenen Vorwissen verdankt. So entsprechen beide Beschreibungen gängigen Klischees des niederländischen Philosophen, wobei Waetzoldts Charakterisierung des Erasmus wesentlich durch den impliziten

²⁴ »Waarmee associeert Warham dit hem gepresenteerde geschenk? Met inspanningen, waarvan hij door Erasmus deelgenoot is gemaakt. Met het resultaat van die nu definitief voltooidde arbeid. De complete, herziene Hieronymus.« Bodar: Erasmus (wie Anm. 3), S. 57.

²⁵ Erasmus: Briefe (wie Anm. 17), Nr. 82, S. 122.

²⁶ Treffend hat Johan Huizinga davon gesprochen, daß der Geist des Erasmus eigentlich weder philosophisch noch historisch war, sondern »im vollsten Sinne des Wortes philologisch.« Huizinga: Erasmus (wie Anm. 12), S. 128. Zum Philologen Erasmus vgl. Dietrich Harth: Philologie und praktische Philosophie. Untersuchungen zum Sprach- und Traditionsverständnis des Erasmus von Rotterdam, München 1970 (Humanistische Bibliothek Abhandlungen und Texte, Bd. 11).

²⁷ Ganz: Hans Holbein d. J. (wie Anm. 7), XXIV.

²⁸ Wilhelm Waetzoldt: Hans Holbein der Jüngere. Werk und Welt, Berlin 1939, S. 44.

Vergleich mit dem »Tatmenschen« Luther bestimmt wird²⁹.

William S. Heckscher, der grundsätzlich auf die Problematik solcher Deutungen hingewiesen hat, betont statt dessen den »stoischen Gesichtsausdruck« des Philosophen: »In our painting, Holbein recorded a mood that might be described as controlled tranquillity«³⁰. Er macht überdies die heilsrelevante Dimension der »tranquillitas« deutlich, sozusagen die Ikonographie dieses Gesichtsausdrucks, wenn er daran erinnert, daß der »theologischen Psychologie« der Renaissancezeit Temperamente und Leidenschaften eine Konsequenz von Adams Sündenfall bedeuteten³¹. Zugleich betont er den Zusammenhang von Tugend und Erkenntnis in den Lehren der Stoa und ist sichtlich um eine historisierende Beschreibung bemüht³². Gerade vor dem Hintergrund der Tradition des Gelehrtenbildnisses erscheint Heckschers Lesart gerechtfertigt. So ist zu vermuten, daß das Porträt keinesfalls durch eine »moderne« Konzeption von Individualität, sondern vielmehr durch das Ethos des holländischen Humanisten bestimmt wird³³. Die Erscheinung, die der unmittelbare Eindruck des Bildnisses von Erasmus hinterläßt, geht also mit einem ethischen Programm einher. Aber auch hier kann man Zweifel anmelden. Sicherlich erscheint der Philosoph versonnen, ob dies jedoch im Sinne der Tranquillitas gedeutet werden kann, soll zunächst offen bleiben.

Meine Arbeitshypothese besteht darin, daß es Holbein mit seinem Erasmusbildnis nicht nur gelingt, die äußere Erscheinung des Porträtierten wiederzugeben, sondern auch in verdichteter Form das Programm von dessen christlicher Philosophie zu charakterisieren. Ohne daß man hier Belege anführen könnte, ist davon auszugehen, daß Erasmus das ikonographische Programm für sein Bildnis entweder allein oder in Zusammenarbeit mit Holbein entwickelte. Aber trotzdem hat es der Maler verstanden, dem Bild auch seine eigene Stimme zu verleihen. Denn auf ironische Weise setzt er sich gegen die intellektuellen Vorbehalte der Philosophen zur Wehr und widerlegt deren Anschuldigung, eine bloß »scheinbildende Kunst« auszuüben, wie es bei Platon heißt³⁴. Um in der folgenden Interpretation diese

Aspekte anschaulich vor Augen führen zu können, ist es zunächst nötig, sich in aller Kürze Erasmus' Kritik der bildenden Kunst in Erinnerung zu rufen, um sodann eine neue ikonographische Interpretation seines Bildnisses in Longford Castle vorzustellen.

Erasmus als »Maler« oder das verzeichnete Bildnis

Zumindest einmal in seinem Leben hat sich der Renaissancegelehrte – wenngleich nur metaphorisch – selbst als »Bildnismaler« betätigt³⁵. In einem Brief an Ulrich von Hutten, der auf den 23. Juli 1519

²⁹ Neben diese physiognomischen Wahrnehmungen kann man eine poetische stellen, so etwa bei Ulrich Christoffel, wo es heißt: »An dem Gesichte selbst ist es wunderbar, daß Holbein das Leben nicht als eine den Formen innewohnende und den Zügen eingeschriebene, sondern als eine über sie hinwegwuschende Bewegung aufzufassen vermochte und daß ihm in dieser Bewegung kaum eine letzte Linie verborgen blieb.« Ulrich Christoffel: Hans Holbein d. J., Berlin o. J. (Abschluß des Manuskriptes Januar 1924), S. 44.

³⁰ Heckscher: Reflections (wie Anm. 4), S. 130.

³¹ Zum Zusammenhang von Tugend und Temperamenten vgl. Erasmus von Rotterdam: Handbüchlein eines christlichen Streiters, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Werner Welzig, in: Ders.: Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch, hrsg. von Werner Welzig, Darmstadt 1990, Bd. 1, S. 118. Diesen Hinweis entnehme ich Peter-Klaus Schuster: Melencolia I. Dürers Denkbild, Berlin 1991, Bd. 1, S. 334. Hier auch weiterführende Literatur.

³² Heckscher: Reflections (wie Anm. 4), S. 130–132.

³³ Art.: Ethos, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, Basel 1971–1992, Bd. 2, Basel 1972, Sp. 812–815.

³⁴ Platon: Sophistes, in: Ders.: Sämtliche Dialoge, hrsg. und mit Einleitungen, Literaturübersichten, Anmerkungen und Registern versehen von Otto Apelt, Hamburg 1988, Bd. 6, St. 236.

³⁵ Zum Porträt der Reformationszeit allgemein vgl. Ausst.-Kat. Köpfe der Lutherzeit, hrsg. von Werner Hofmann, München 1983. Zur »Geistesgeschichte« des frühneuzeitlichen Bildnisses vgl. Peter-Klaus Schuster: Individuelle Ewigkeit: Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit, in: Biographie und Autobiographie in der Renaissance, hrsg. von August Buck, Wiesbaden 1983 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 4), S. 121–173.

datiert ist, macht er diese Aufgabe mit folgenden Worten für sich geltend: »Wenn Du mich bittest, ich solle Dir den ganzen Morus gleichsam als Gemälde abmalen, wie gerne möchte ich das so vollkommen leisten können, wie Du es wünschest!«³⁶ Daß es hierfür allerdings mindestens eines Apelles bedürfe, dessen Kunstfertigkeit er jedoch nicht besitze, schreibt Erasmus bescheiden, und daß, wenn es schon nicht gelänge, Morus »voll auszumalen«, er ihn doch immerhin zu skizzieren versuche³⁷. Der Rotterdamer bemüht sich aufrichtig, dem deutschen Humanisten ein anschauliches Bild des englischen Staatsmannes zu liefern. Ja, wenn er gar die »groben Hände« von Thomas Morus erwähnt und darauf hinweist, daß bei ihm die rechte Schulter etwas höher als die linke erscheine, wird deutlich, daß es ihm um ein authentisches Bildnis von Morus zu tun ist, das durch keinerlei Schmeichelei verzeichnet werden darf. Im Laufe seiner Beschreibung schreitet Erasmus von den äußeren Eigenschaften zu denjenigen des Charakters und des Geistes fort, so daß sich das »Bildnis« keinesfalls in der Beschreibung von Größe und Haarfarbe erschöpft. Wenn Erasmus in die Rolle eines Bildnismalers schlüpft, benutzt er einen Topos, der seine Grundlage in der vermeintlichen Übereinstimmung zwischen einer sprachlichen Beschreibung und der Herstellung eines gemalten Bildnisses hat. Doch in Wahrheit ist der Philosoph dem Stand der Maler nicht wirklich verpflichtet. Vielmehr zeigt er durch den schnellen Übergang von den äußerlich-sichtbaren zu den innerlich-unsichtbaren Eigenschaften gerade die Begrenztheit eines nur gemalten Bildnisses auf³⁸.

Auch in den immer wieder zitierten Briefen an Pirckheimer bleibt Erasmus gegenüber dem figürlichen Bildnis skeptisch³⁹. Zwar erwähnt er, daß die Medaille (eines unbekanntes Medailleurs) und Dürers Stich des Nürnberger Humanisten aus dem Jahre 1524 eine Wand seines Studierzimmers schmückten, so daß er den Freund immer vor Augen haben könne, um dann jedoch zu versichern, daß dies gar nicht nötig sei: »Mein Willibald hätte mir sicher nicht aus dem Gedächtnis entschwinden können, auch wenn kein Andenken, keine Bilder, keine Briefe die Erinnerung an ihn auffrischten«⁴⁰.

Auch hier ist das »innere« dem äußeren Bildnis überlegen. Ja, es erscheint geradezu ein Beweis für die Qualität der Freundschaft beider Männer zu sein, daß Erasmus keiner Gedächtnisstütze bedarf, da er das Bild des Freundes immer bei sich trägt. Dabei ist es für den Humanisten kein Widerspruch, daß er sich im nächsten Augenblick ein von Dürer gemaltes Porträt seiner selbst wünscht⁴¹.

Die letztlich platonisch motivierten Äußerungen des niederländischen Reformators sind in bezug auf die Bildniskunst wenig originell. Schon immer haben sich Gelehrte mit ihrem Bildnis schwer getan⁴². So schreibt über den spätantiken Philosophen Plotin sein Biograph und Schüler Porphyrios: »[er] glich einem Manne welcher sich dessen schämt daß er im Leibe ist. ... Einen Maler oder aber Bildhauer zu dulden wies er weit von sich, ja er erklärte dem Amelius, der ihn um seine Einwilligung bat, daß ein Bild von ihm verfertigt wurde: Es soll also nicht genug daran sein das Abbild zu tragen mit dem die Natur uns umkleidet hat, nein ihr fordert, ich soll freiwillig zugeben, daß ein Abbild des Abbildes von mir nachbleibe, ein dauerhafteres, als sei dies Abbild

³⁶ Erasmus von Rotterdam: Briefe (wie Anm. 17), Nr. 153, S. 249.

³⁷ Erasmus von Rotterdam: Briefe (wie Anm. 17), Nr. 153, S. 249.

³⁸ So ist im genannten Brief etwa die Rede davon, daß Morus zur Freundschaft geboren sei, und er nicht wenig Mühe darauf verwendet habe, die Kirchenväter zu studieren. Erasmus: Briefe (wie Anm. 17), Nr. 153, S. 252 u. 254.

³⁹ Vgl. Erwin Panofsky: Erasmus and the visual arts, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 38 (1969), S. 200–227, S. 219.

⁴⁰ Erasmus: Briefe (wie Anm. 17), Nr. 225, S. 346. Der Hinweis auf die Briefe des Erasmus an Pirckheimer schon bei Panofsky: Erasmus (wie Anm. 39), S. 218–219.

⁴¹ Erasmus: Briefe (wie Anm. 17), Nr. 225, S. 346. Der Brief an Pirckheimer belegt darüber hinaus, daß Bildnisse im Zusammenhang des humanistischen Freundschaftskults gesehen werden müssen: Bildnis und Brief stellen zwei Seiten einer Medaille dar. Vgl. dazu Bodar: Erasmus (wie Anm. 3), S. 38–39.

⁴² Vgl. mit umfangreichem Abbildungsteil Lucien Braun: Iconographie et Philosophie. Essai de définition d'un champ de recherche, Strasbourg 1994.

etwas Sehenswertes! So sagte er ab und weigerte sich einem Künstler zu sitzen⁴³.

Die Empörung des Philosophen angesichts der Bitte des Schülers, sich für die Nachwelt malen zu lassen, stimmt bis in die wörtliche Formulierung hinein mit der negativen Beurteilung der Malerei in Platons »Staat« überein, in der den bildenden Künsten vorgeworfen wird, bloße Abbilder von Abbildern zu geben⁴⁴. In der zitierten Episode der Biographie Plotins kommt eine Geistmetaphysik zum Ausdruck, die das Verhältnis der Philosophen zum Bildnis oft genug bestimmt hat; seit Platon gehört die Verachtung der Malerei geradezu zum topischen Grundwortschatz des Gelehrten⁴⁵. So konsequent Plotin die Malerei verachtet, so sehr ist sein Schüler um dessen Porträt bemüht, was im Fortgang der Episode deutlich zum Ausdruck kommt: Um doch noch an das Bildnis des Meisters zu gelangen, wird Carterius, der beste Maler seiner Zeit, in die frei zugänglichen Vorlesungen geholt, damit er sodann aus dem Gedächtnis das Porträt des Philosophen herstellen könne. Unter Mithilfe des Schülers Amelius wird das Bildnis des Plotinos verbessert und korrigiert, bis es schließlich »sehr ähnlich war«.

Interessant ist die rhetorische Struktur dieser Anekdote, der verschiedene Funktionen zukommen. Zunächst dient sie dazu, das bloß »äußerliche« Bild abzuwerten. Plotins Urteil fällt diese Aufgabe zu, wenn er vom Abbild eines Abbildes redet. Die Verachtung des Diesseits durch den Philosophen geht so weit, daß er – wie alle guten Melancholiker – keinerlei Wert auf seine äußere Erscheinung legt; ja, er verschweigt sogar seine familiäre Herkunft, die von der göttlichen Abkunft seiner Seele ablenken könnte. Dem vernichtenden Urteil des Philosophen ist allerdings das implizite Argument des Biographen zur Seite zu stellen, daß ein Abbild dann legitim sei, wenn es lediglich dazu dient, den Philosophen als exemplum virtutis vorzustellen. Durch Porphyrios' Erzählung ist Plotin dem Vorwurf persönlicher Eitelkeit enthoben, da er nichts von der Entstehung des Bildnisses weiß. Desweiteren wird in der unscheinbaren Episode der Vita des Philosophen die literarische Gattung der Biographie legitimiert: Ähnlich wie der Maler Carterius überliefert Porphyrios das

»Bild« des tugendhaften Philosophen der Nachwelt. Gerade in ihrer rhetorischen Struktur ist die antike Bildnis-Episode, die äußerste Ablehnung mit einer moderaten Haltung zu verbinden weiß, exemplarisch. Der philosophische Vorbehalt gegenüber dem Bildnis, dem es nicht gelingen kann, Seele und Geist des Dargestellten abzubilden, ist keinesfalls auf die heidnisch-antike Tradition beschränkt, sondern findet unter veränderten Vorzeichen in der christlichen Philosophie eine Fortsetzung⁴⁶.

Die Immaterialität der Seele und des Geistes erzwingt eine Trennung zwischen dem Eigentlichen des Unsichtbaren und dem Uneigentlichen des Sichtbaren. Und doch – so kann man mit Porphyrios gegen Plotin einwenden – gibt es eine Legitimität des Bildes, die dessen didaktischen Möglichkeiten entspricht: Vermag es doch sowohl Vorbilder zu präsen-

⁴³ Porphyrios: Über Plotins Leben und über die Ordnung seiner Schriften, in: Plotin: Schriften. Griechisch/Deutsch, übersetzt von Richard Harder, Leipzig 1937, Bd. 5, S. 167–199, hier S. 167.

⁴⁴ Zur Mimesisdiskussion im 10. Buch des »Staates« und der relevanten Passage aus den »Sophistes« vgl. Erwin Panofsky: *Idea. Beiträge zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960 (1924), S. 1–4.

⁴⁵ Zur spezifisch geistigen Individualität bei Plotin vgl. Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie*, 2. Halbband, Frankfurt am Main 31950, S. 597–599.

⁴⁶ So findet sich in den apokryphen Johannesakten eine ähnliche Bildnis-Episode, wie sie Porphyrios überliefert. Hier wird berichtet, daß Lykomedes einen Maler beauftragt, Johannes ohne dessen Wissen zu malen. Als Johannes, der bis dahin noch nie ein Bildnis seiner selbst gesehen hatte, sein Porträt nun zum ersten Mal bemerkt, tadelt er Lykomedes, daß dieser lediglich »ein totes Bildnis eines Toten« habe malen lassen. Vgl. Dieter Jansen: *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks, Köln u. Wien 1988* (Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 28), S. 172. Interessant ist auch hier die Ambivalenz. Der Maler und sein Werk werden negativ beurteilt, wenn lediglich die äußere Ähnlichkeit dargestellt erscheint; als Aufforderung zur rechten Christusbildung hingegen ist die Metapher vom Maler gleichwohl geeignet, wenn es heißt: »Werde du mir ein rechter Maler«, dann werden die Tugenden zu »Farben der Seele«, die es eigentlich zu erkennen gilt. Es ist also kein Zufall, wenn dieser apokryphe Text zugleich von Gegnern und Befürwortern der Malerei angeführt wurde.

tieren, die der Nachahmung würdig sind, als auch die Erinnerung an einen vorbildlichen Menschen zu erhalten.

Auch bei Erasmus finden wir ein ähnlich zwiespältiges Verhältnis zur bildenden Kunst⁴⁷. Zum einen hat er sich lobend über Albrecht Dürer als den Apelles seiner Zeit geäußert und damit implizit den Wert der Bildnismalerei bejaht⁴⁸, zum anderen finden sich im Werk des Humanisten viele polemische Urteile über die bildende Kunst im allgemeinen⁴⁹. In seinem Dialog »Ciceronianus« aus dem Jahre 1528 nutzt Erasmus in rhetorischer Absicht die Vorstellung des mißlungenen Bildnisses und vergleicht den schlechten Redner, der sich in seiner Redekunst fälschlicherweise immer nur auf das Ideal Cicero beschränkt, mit einem Bildnismaler, der den zu Porträtierenden so unpassend darstellt, daß er ihn lächerlich macht. In diesem Zusammenhang liefert der Gelehrte eine längere Darlegung der prinzipiellen Grenzen jedweden Bildnisses: Noch die gelungenste Darstellung einer Person, die sogar von der bloßen Ähnlichkeit zu den Affekten und von den Affekten zur physiognomischen Schilderung des Charakters fortzuschreiten vermag, kann doch nicht mehr sein als ein totes Abbild⁵⁰. Erasmus wendet sich entschieden gegen die Möglichkeiten des Porträts, wenn es heißt, daß schon die inneren Organe einer Person im Bildnis nicht mehr sichtbar seien, viel weniger erst »das, was den Menschen ausmacht, Geist, Intelligenz, Gedächtnis und Einsicht«⁵¹. Die Stummheit des Bildes wird zum eigentlichen Indiz für die prinzipiell »tote« Wiedergabe, welche die Malerei leiste.

Schließlich berichtet Erasmus im »Ciceronianus« von einem Maler, dessen Aufmerksamkeit in bezug auf die genaue Nachahmung so groß sei, daß er das Wesentliche nicht mehr vom Unwesentlichen zu unterscheiden vermöge. In jeder Sitzung müsse er sein Gemälde verändern, weil der Porträtierete einen neuen Haarschnitt oder ein neues Gewand trage. Ist dessen Äußeres durch Krankheit entstellt, fährt Erasmus fort, so beginne der Künstler sofort, alle sichtbaren Auswirkungen der Krankheit zu malen. Das Beispiel dieses Bildnismalers, der sein »Unbekanntes Meisterwerk« dauernd korrigieren muß, weil sich der zu Porträtierende sozusagen vor seinen Augen

verändert, soll die unüberbrückbare Kluft zwischen Urbild und Abbild sinnfällig machen. Mit dieser vermeintlich originellen Episode überträgt Erasmus

⁴⁷ In der Tendenz ist Erwin Panofsky zuzustimmen, der schreibt: »Like most northern humanists Erasmus was primarily interested in the written word and only secondarily in the world accessible to the eye«. Panofsky: Erasmus (wie Anm. 39), S. 204.

⁴⁸ Panofsky: Erasmus (wie Anm. 39), S. 224–226.

⁴⁹ An nicht weniger als vier Stellen im »Lob der Torheit« führt Erasmus die Malerei als negatives Exemplum an. Immer wieder kommt er auf die Gefahren zu sprechen, die von der Malerei für den einfachen Gläubigen ausgehen. Es sei der Heiligen- und Reliquienkult, der zur Verwechslung von Abbild und Urbild führe und Christen dazu bringe, einem »törichten, aber dennoch angenehmen Aberglauben anzuhängen«. Die Malerei sei nur ein weiteres Beispiel dafür, daß die Welt betrogen sein wolle; der Schein mehr als das eigentliche Sein gelte. Erasmus von Rotterdam: Das Lob der Torheit. Mit den Randzeichnungen von Hans Holbein d. J. Übersetzt und herausgegeben von Uwe Schultz, Frankfurt am Main 1994 (1979), S. 78–79. Vgl. hierzu Panofsky: Erasmus (wie Anm. 39), S. 207–208.

⁵⁰ »Angenommen, er [der ideale Redner, J. M.] könnte Cicero ebenso vollendet nachahmen, wie Zeuxis den weiblichen Körper darstellen konnte. Es ist ihm gelungen, die Gesichtszüge wiederzugeben, den Teint, das Alter und, wenn er ein Kunstwerk hohen Ranges schuf, auch etwas von den Empfindungen, das heißt Schmerz, Freude, Zorn, Furcht, Spannung oder Müdigkeit. Wenn einer das zustande bringt, hat er nicht alles geleistet, was die Kunst zu leisten vermag? Er hat, soweit dies möglich ist, die lebendige Erscheinung eines Menschen auf ein stummes Bild gebannt. Mehr kann man von einem Maler nicht verlangen. Man erkennt die Frau, die dargestellt ist, man sieht ihr Alter, ihre seelische Verfassung, vielleicht auch ihr körperliches Befinden; von einigen wird sogar berichtet, sie hätten darüber hinaus noch den Effekt erzielt, daß ein Physiognom auf dem Bild Charakter, Wesen und Lebensdauer feststellen konnte. Und dennoch: Wie unendlich viel fehlt auch hier noch vom lebendigen Menschen! Was man an der äußeren Erscheinung ablesen kann, ist dargestellt. Aber der Mensch besteht aus Leib und Seele. Und wie wenig ist selbst von dem einen der beiden Teile erfaßt, der noch dazu der schlechtere ist!« Erasmus von Rotterdam: Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr, in: Ders.: Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch, hrsg. von Werner Welzig, Darmstadt 1990, Bd. 7, S. 2–355, hier S. 107–109.

⁵¹ Erasmus: Ciceronianus (wie Anm. 50), S. 109.

jedoch lediglich einen Gedankengang aus Platons »Theaitet«, der generell die Begrenztheit sinnlicher Wahrnehmung veranschaulicht, auf die Malerei⁵². In diesem platonischen Dialog wird behauptet, daß die sinnliche Wahrnehmung der Welt unter dem Gesetz permanenter Veränderung stehe und deshalb noch nicht als Erkenntnis des Wahren gelten kann. Erasmus weiß dieses Argument im »Ciceronianus« insofern zu nutzen, als er darauf hinweist, daß die bildende Kunst aus sich heraus noch keine Wahrheit garantieren könne. Diese entstehe erst in einer *adaequatio*, deren Richtigkeit durch den Gegenstand und nicht durch dessen Abbild garantiert werde. Der schmeichelnde Porträtist ist ebenso ein Betrüger wie der Redner, der auf die bloße Überredung des Publikums zielt und seine rhetorischen Mittel daraufhin abstimmt. Implizit liefert Erasmus im »Ciceronianus« eine Legitimation realistischer Darstellung. Besteht im rhetorischen Prozeß die Wahrheit des *decorum* in einer Vermittlung von gegenstandsorientierten und adressatenorientierten Ansprüchen, fordert der niederländische Philosoph im Gegensatz dazu die authentische Wiedergabe des Dargestellten. In einem emphatischen Sinne kommt dem Porträt die Aufgabe zu, den Menschen zu zeigen wie er wirklich ist! So wenig sich der Mensch in der bloßen Kopie eines fremden Stils verstellen darf, so wenig darf er fremden Schönheitsidealen angeglichen werden. Weshalb auch der Maler, der einen häßlichen Menschen idealisiert wiedergibt, einen Irrtum begehe⁵³.

Der Gesang der Sirenen oder von der Verführung der Welt

Um sich die ikonographische Besonderheit des Holbeinschen Bildnisses angemessen vor Augen führen zu können, sei nicht ein weiteres Mal auf die beiden anderen Erasmusbildnisse Holbeins in Paris und Basel verwiesen, die den Gelehrten schreibend im Profil zeigen, sondern Raffaels Porträt von Tommaso Inghirami (Abb. 4) in Erinnerung gebracht. Erst durch den Vergleich mit diesem Porträt läßt sich die Alternative in der Konzeption des Holbeinschen Bildnisses feststellen. Inghirami war Leiter der päpstlichen

Bibliothek. Im Jahre 1497 wurde er überdies zum päpstlichen *Poeta laureatus* gekrönt. Doch ist es kein »offizielles« Porträt, das Raffael hier zeichnet; nicht die Ämter des Dargestellten stehen im Vordergrund, sondern »the agnostic act of writing«, wie John Shearman schreibt, »of seeking inspiration, of appealing to a higher, Apollonian power«⁵⁴. Aufmerksam scheint Inghirami zu lauschen, und die Richtung seines Blickes zeigt an, daß er kein »gewöhnliches« Gegenüber haben kann. Durch diesen Vergleich kann deutlich werden, daß Holbein trotz der offensichtlichen Übereinstimmung der Sujets nicht auf den gleichen Inspirationstypus zurückgegriffen hat.

Im Unterschied zum Inghirami-Bildnis wird für Erasmus nicht der poetische Furor, sondern die »schlichte« und dienende Position eines Philologen geltend gemacht⁵⁵. So wird mit der Zweisprachigkeit der Inschrift auf dem Schnitt des Buches *en passant* ein Hinweis auf den Übersetzer Erasmus gegeben, der das Neue Testament aus dem Griechischen ins

⁵² Platon: *Theaitet*, in: Ders.: *Sämtliche Dialoge*, hrsg. und mit Einleitungen, Literaturübersichten, Anmerkungen und Registern versehen von Otto Apelt, Hamburg² 1988, Bd. IV, S. 1–195, St. 151–157.

⁵³ »Ich würde dem Bild nicht die künstlerische Qualität absprechen, sondern die Wirklichkeitstreue. Denn wenn er gewollt hätte, hätte er es auch anders machen können. Aber er hat es vorgezogen, dem, den er porträtierte, zu schmeicheln oder einen Streich zu spielen.« Erasmus: *Ciceronianus* (wie Anm. 50), S. 133. Womit sich der Philosoph diametral zur klassischen Kunsttheorie befindet. Alberti etwa faßt das Problem der Angemessenheit des Porträts mit folgenden Worten zusammen: »Und Plutarch meldet, dass die alten Maler, wenn sie Könige porträtierten, welche ein körperliches Gebrechen besaßen, dieses zwar nicht unangedeutet liessen, jedoch dasselbe, soweit es sich mit der Aehnlichkeit vertrug, verbesserten.« [Leone Battista Alberti:] *Della Pittura di Leon Battista Alberti libri tre*, in: Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, hrsg. von Hubert Janitschek, Wien 1877, S. 45–165, hier S. 118 u. 120.

⁵⁴ Shearman: *Only Connect* (wie Anm. 11), S. 131.

⁵⁵ »Erasmus is presented at the same time as the tireless worker in the vineyard of the word who by serving others suffers irremediable injury, and earns little gratitude and much criticism.« Heckscher: *Reflections* (wie Anm. 4), S. 143.



4. Raffael: Tommaso Inghirami, um 1510/14. Florenz, Galleria palatina



5. Cesare Cesarino: Kapitell einer »Columna Thuscania«, aus: Vitruvius: De Architectura, IV, vii, Como 1521, fol. LXIII

Latinische übertragen hat⁵⁶. Doch um die Ikonographie des Bildes präziser verstehen zu können, ist es nötig, die innerbildliche Argumentation, die topische Dimension der verschiedenen Gegenstände zu erkennen. Schon auf einer ersten anschaulichen Ebene wird für den Betrachter eine Opposition inszeniert, steht doch Erasmus genau zwischen dem Kapitell des Pilasters und dem Regal mit den abgelegten Büchern. So ist es möglich, zwischen der unteren Kante des Kapitells und dem Regalbrett eine durchgehende Linie herzustellen. Mit dieser kompositorischen Maßnahme gibt Holbein dem Betrachter einen »formalen Wink«, eine Anleitung zur Entschlüsselung des Bildes. Um zu klären, in welcher Weise das Kapitell links und das Stilleben rechts zusammengehören, haben wir zunächst auf die Bedeutung der Sirene einzugehen⁵⁷.

In seiner Holbein-Monographie aus dem Jahre 1948 hat Alfred Schmidt nach dem formalen Vorbild für das Sirenenmotiv in Holbeins Erasmusbildnis gefragt und auf eine Vitruv-Edition (Abb. 5) Cesare Cesarinos aus dem Jahre 1521 hingewiesen, in der sich das verwendete Kapitell findet⁵⁸. Doch ist Schmidt nicht weiter auf die Bedeutung dieses Bildelements eingegangen. Erst Heckscher hat Sirene und Pilaster als Metaphern gedeutet, welche die Liebe des

Philosophen zur Antike, geradezu programmatisch »the revival of classical learning« zum Ausdruck brächten⁵⁹. Antoine Bodar widerspricht dieser Deutung und weist darauf hin, daß es sich bei der Sirene um ein Sinnbild der Freundschaft handeln könnte, demzufolge diesem Symbol die Aufgabe zukäme, die innige Verbundenheit von Warham und Erasmus zu betonen⁶⁰. Die Schwierigkeit für die Interpretation besteht darin, daß eine Vielzahl von heterogenen Bedeutungen der Sirene existiert und bisher keine Kriterien für ein angemessenes Verständnis dieses Bildelements gefunden wurden. Deshalb sei die Ikonographie des Motivs – besser: der Motive – in aller Kürze nachvollzogen. Seit dem Frühmittelalter wird die Bezeichnung der Sirene auf Meerweibchen – womit wir es ja im Falle des Erasmusbildnisses zu tun haben – erweitert, so daß zwischen Vogel- und

⁵⁶ Übrigens heißt es auch im Adagium der »Herculei labores« bezogen auf die Aufgabe des Sammelns und Interpretierens von Sprichwörtern: »Hinzu kommt noch die Mühe, alles Griechische zu übersetzen, eine Arbeit, die weiß Gott jeder für äußerst schwierig halten muß, der je versucht hat, aus gutem Griechisch gutes Latein zu machen.« Erasmus von Rotterdam: Adagia. Lateinisch/Deutsch, übersetzt und hrsg. von Anton J. Gail, Stuttgart 1983, S. 139.

⁵⁷ Zum pythagoräischen »Y« vgl. Wolfgang Harms: Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges, München 1970 (Medium Aevum, 21).

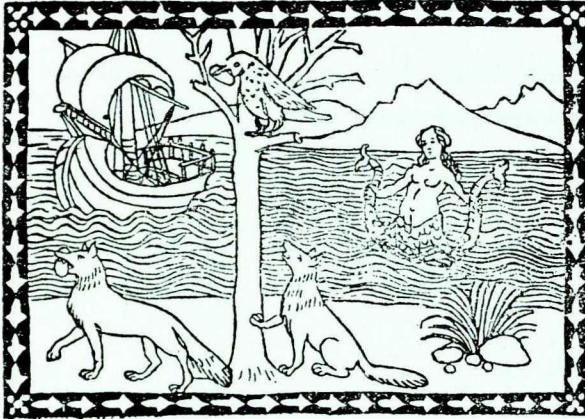
⁵⁸ »Diese 1521 in Como erschienene Ausgabe, die mit zahlreichen instruktiven Holzschnitten versehen und von Cesare Cesarino kommentiert ist, hat Holbein gekannt, benutzt und wohl auch selber besessen. Schon in dem Erasmus-Bilde von 1523, das sich jetzt in London befindet, verwendet er ein Kapitell, das von dieser Ausgabe angeregt sein könnte.« Heinrich Alfred Schmidt: Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil, Textband, erster Halbband, Basel 1948, S. 100–101.

⁵⁹ Heckscher: Reflections (wie Anm. 4), S. 140.

⁶⁰ »de vrouwevogel, die aanvankelijk zowel welluidend zingt als zoet verleidt, nadien enerzijds in de toon harmonie geeft en in de overreding eloquentie, anderzijds oproept tot vriendschap of die ten minste aankondigt.« Bodar: Erasmus (wie Anm. 3), S. 57.



6. »Nikomachische Ethik«, Italien, um 1500. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. phil. gr. 4, fol. 45 v



7. Anonym: »Fior di virtu«, Holzschnitt, Florenz 1471

Fisch-Sirenen unterschieden werden muß⁶¹. Um die Konstanz dieser Bildtradition zu belegen, sei zunächst auf das Relief eines christlichen Sarkophages aus dem 4. Jahrhundert verwiesen, das sich im römischen Thermenmuseum befindet, sowie auf ein Vasenbild aus dem 5. vorchristlichen Jahrhundert im British Museum. Beide Darstellungen zeigen Odysseus am Mastbaum, dem es durch seine List gelingt, den verführerisch-schönen Gesang der Vogel-Sirenen (!) zu hören, ohne ihm jedoch zu erliegen. Hugo Rahner konnte zeigen, wie die Odysseus-Ikonographie von den Kirchenvätern dazu genutzt wurde, eine Allegorie des christlichen Daseins zu entwerfen, wobei den Sirenen die Aufgabe zukam, die vielfältigen Verführungen der Welt darzustellen⁶². Desweiteren sei auf eine italienische Handschrift (Abb. 6) der »Nikomachischen Ethik« (um 1500) verwiesen, die auf Episoden der Odysseus-Ikonographie als Beispiele praktischer Vernunft zurückgreift⁶³. Während im oberen Bildfeld die Vernunft dargestellt ist, sieht man im unteren Bildfeld verschiedene Episoden der Odyssee: Links erkennt man die Blendung des Zyklopen, rechts hält sich Odysseus am Fell des Leithammels fest, um aus dessen Höhle zu gelangen, in der Mitte findet sich die Episode mit den gefährlichen Meerweibchen. Daß die Sirene nicht zwingend einem anspruchsvoll-philosophischen Kontext entstammen muß, belegt der »Fior di virtu« aus dem

Jahre 1471, ein kleiner anonymer Traktat, der in einprägsamen Bildern Tugenden und Laster beschreibt. Die dort abgebildete Fisch-Sirene (Abb. 7) illustriert das Laster der Schmeichelei. Zur Sirene jedenfalls heißt es im genannten Traktat, daß sie einem Tier oder genauer einem Fisch ähnlich sieht, der von der Mitte des Körpers nach unten in der Art der Fische zwei nach oben zeigende Schwänze besitzt und von der Körpermitte nach oben einer jungen Frau gleiche⁶⁴.

⁶¹ Vgl. Art.: Sirene, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum. In Zusammenarbeit mit Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmidt, Hugo Schnell, Freiburg 1990 (1972), Bd. 4, Sp. 168–170, hier Sp. 169 (Im folgenden zitiert: LCI). Luca Giuliani hat mich darauf hingewiesen, daß, auch wenn alle Kunsthistoriker bisher vom Sirenenmotiv gesprochen haben, korrekterweise von einer Rankenfrau zu sprechen wäre. Vgl. hierzu Hans Jäcker: Das Bildnis im Blütenkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform, Lausanne und Freiburg im Breisgau 1961, bes. S. 197–198. Zur Genese und mit vielen Beispielen Ludwig Curtius: Die Rankengöttin, in: Ders.: Torso. Verstreute und nachgelassene Schriften, Stuttgart 1957, S. 192. Außerdem Eugen von Mercklin: Antike Figurenkapitelle, Berlin 1962. Speziell zu den Sirenen, ebd., S. 50–53. Auch die Form der Fischsirene ist antiken Ursprungs. Vgl. ebd. S. 255, Abb. 1184.

⁶² Vgl. Hugo Rahner: Griechische Mythen in christlicher Deutung, Freiburg im Breisgau 1992 (1984), S. 281–328 u. Abb. nach S. 320.

⁶³ Noch Horkheimer und Adorno greifen in der »Dialektik der Aufklärung« auf die Sirenenepisode zurück, um den Zusammenhang von Natur-, Menschen- und Selbstbeherrschung zu erläutern. Vgl. Theodor W. Adorno u. Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. 1985 (1944), S. 42–73.

⁶⁴ »Et puossi appropriare & assomigliare el vitio delle lusinghe alla Serena: la quale e / uno animale / o vero pescie del mare: che dal mezo ingiu e a modo di pescie con(n) dua code rivolte isu: & dal mezo isu e a modo duna do(n)zella.« [Anonym:] Fior di virtu, Florenz 1471 (Reprint), fol. dIII. Auch die Fabel des Äsop, die im Vordergrund dargestellt ist, hat das gleiche Laster zum Thema: Der Fuchs, der dem Raben weismachen will, was für ein großer Sänger er doch sei, und

– Daß das Sirenen-Motiv als ein Versatzstück christlicher Ikonographie betrachtet werden kann, wird anhand eines Kupferstichs (Abb. 8) des Meisters E. S. ersichtlich, der den heiligen Christophorus zeigt. Deutlich steht der Riese zwischen dem Einsiedler, der mit der Laterne den rechten Weg zeigt, und den Verführungen der Welt, die von den Sirenen repräsentiert werden: Zwischen den beiden Fisch-Sirenen mit ihren einladenden Gesten erkennt man einen gefährlichen Felsen, an dem die vorbeifahrenden Schiffe zu zerschellen drohen. Wie bestimmend diese Bildformulierung ist, wird deutlich, wenn man einen Holzschnitt von Jost Amman hinzuzieht, der ebenfalls den heiligen Christophorus darstellt. Auch hier findet sich in der linken unteren Bildecke eine verführerische Fisch-Sirene, die sich eitel spiegelt. Die Aussage beider Blätter ist deutlich: Der Christ muß sich zwischen den Verführungen der Welt und einem Gott gewidmeten Leben entscheiden. Diese Gegenüberstellung läßt sich auf Holbeins Erasmus-Bildnis übertragen, für den ein ähnlicher Scheideweg entworfen wird.

Grundsätzlich reicht die Bedeutung der Sirene vom Todessymbol bis zum Sinnbild der Voluptas, von der Eloquenz bis zur Häresie. Als Beleg für die zuletzt genannte Bedeutung sei auf Brants »Narrenschiff« verwiesen, wo es in bezug auf die Häretiker-Narren im 36. Kapitel des Buches heißt:

»Wer hofft vom Narrenschiff zu weichen,
Muß in die Ohren Wachs sich streichen,
Das tat Ulysses auf dem Meer,
Als er sah der Sirenen Heer
Und ihm durch Weisheit nur entkam,
Womit ihr Stolz ein Ende nahm«⁶⁵.

Die Stimmen der Sirenen symbolisieren bei Brant ketzerische Irrlehren, für die es der Weisheit eines Odysseus bedarf, um ihnen nicht zu erliegen⁶⁶. Als ein solcher Odysseus, der nicht dem Gesang der lutherischen Sirenen folgt, wird Erasmus auf dem von Holbein gemalten Bildnis stilisiert. Die zweite Bedeutung, die meines Erachtens für das Sirenen-Motiv im Erasmusbildnis in Betracht gezogen werden muß, bezieht sich auf Erasmus als spezifisch christlichen Gelehrten, für den die Sirenen den verführerischen Gesang oder Lockruf bedeuten, der von

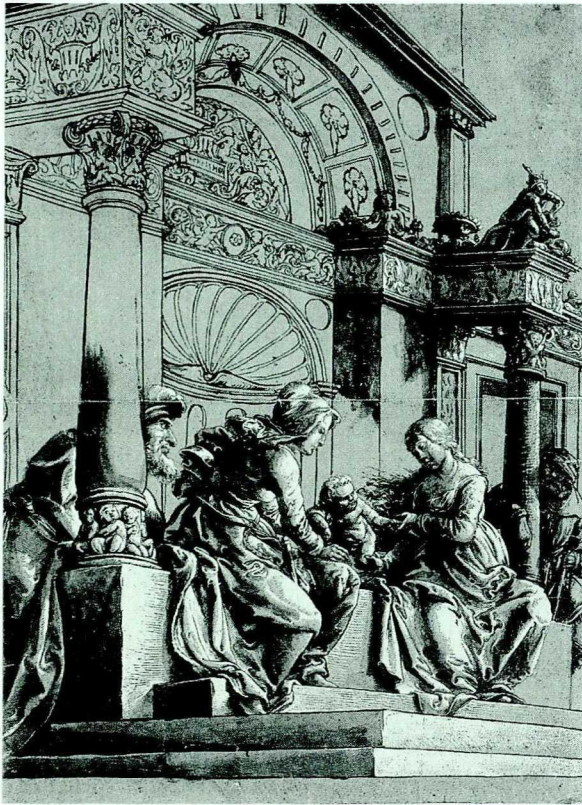


8. Meister E. S.: Hl. Christophorus, Kupferstich

ihn bittet, für ihn zu singen. Daß der eitle Rabe der Schmeichelei erlegen ist, erkennt man am Fuchs – quasi in futuro – links, der den Käse selbstzufrieden davonträgt. Nun folgt im »Fior di virtu« die Beschreibung des süßen Gesangs, mit dem die Sirene die fahrenden Seeleute anlockt, um diese dann zu ermorden.

⁶⁵ Sebastian Brant: Das Narrenschiff. Übertragen von H. A. Junghans, durchgesehen und mit Anmerkungen sowie einem Nachwort neu herausgegeben von Hans-Joachim Mähl, Stuttgart 1988, S. 132.

⁶⁶ Mit dem Bild der häretischen Sirenen führt Brant im »Narrenschiff« eine Tradition fort, die bis auf den »Physiologus« zurückreicht, wo es heißt: »Denn durch ihre süßen Reden und prächtigen Worte verführen sie (gemeint sind die Häretiker, J. M.) wie die Sirenen die unschuldigen Herzen.« Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Deutung. Aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Ursula Treu, Hanau 1987, S. 31.



9. Hans Holbein: Die Heilige Sippe, Federzeichnung auf braunrot getöntem Papier, um 1520. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

der Schönheit der antiken Literatur und Philosophie ausgeht, eine Gefahr, der sich – sozusagen par profession – auch Erasmus ausgesetzt sah.

Daß Holbein mit dem Sirenenmotiv vertraut war, läßt sich mit anderen Arbeiten aus seinem Werk belegen. So ist eine Federzeichnung zu nennen, die sich in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel befindet⁶⁷. Es handelt sich um den Entwurf für den Rahmen eines Tischspiegels, den der Künstler mit der Feder gezeichnet hat. Den Untersatz bildet die Gestalt einer Sirene, deren gespaltener Fischleib in Voluten ausläuft, auf denen der Spiegel stehen könnte. Darüber befinden sich zierliche Kandelabersäulen und Putti⁶⁸. Zweifellos stellt die Sirene auf dieser Entwurfszeichnung eine moralische Ermah-

nung dar und warnt den Betrachter vor den Schmeicheleien der Welt, aber auch vor den Gefahren der eigenen Eitelkeit. Die Anwesenheit der Sirene wie auch der beiden Delphine auf dem Rahmen deutet auf das Element des Wassers, womit auf den Ursprung der eitlen Spiegelung hingewiesen wird.

Ein weiteres Beispiel aus dem Werk Holbeins ist eine Zeichnung der »Heiligen Sippe« (Abb. 9), die in die Jahre 1518/19 datiert wird⁶⁹. Auffallend ist der rahmende Charakter der vorspringenden Säulen der Triumpharchitektur, in deren Tympanon sich die Signatur des Malers findet: HANS HOL. Die architektonische Ordnung dient zur Inszenierung der Ikonographie, links sieht man Joachim und Anna, rechts Maria und Joseph: Alter und Neuer Bund kommen nebeneinander zu stehen. Offensichtlich sind es antikisierende Motive, derer sich Holbein bei der Darstellung der Heiligen Sippe bedient und für die verschiedene altdeutsche Vorbilder angeführt worden sind⁷⁰. Die Gestalt der Sirene erkennt man rechts auf dem Gebälk, wie sie auf den Betrachter hinunterschaut. Es scheint mir kein Zufall zu sein, daß sich das Motiv der Sirene auf derjenigen vertikalen Achse befindet, die zugleich den Betrachterstandpunkt definiert. Denkt man an den Motivkomplex von Altem und Neuem Bund, so könnte man die Sirene als Hinweis auf die heidnische Antike deuten, die durch das Christentum überwunden wird, worauf auch die

⁶⁷ Vgl. Paul Ganz: Handzeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren, Berlin ²1923, S. 74.

⁶⁸ Möglicherweise sollte der Putto, der Abschluß und Bekrönung bildet, Amor darstellen, obwohl, trotz seiner bewegten Haltung, Pfeil und Bogen nur schwer zu erkennen sind.

⁶⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Hans Holbein d. J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Katalog von Christian Müller, Basel 1984, Nr. 24. Die mit Feder und Pinsel auf rotbraunem Papier durchgeführte Arbeit ist grau laviert und weiß gehöht.

⁷⁰ Die nicht axiale Anordnung der Komposition, die starke Untersicht und die Verwendung der Treppenstufen als Repoussoirmotiv erinnern m.E. jedoch an Tizians »Pala Pesaro«. Vgl. zuletzt Hans H. Aurenhammer: Tizian. Die Madonna des Hauses Pesaro. Wie kommt Geschichte in ein venezianisches Altarbild?, Frankfurt a. M. 1994.

unmittelbar daneben befindliche Samsondarstellung verweist.

Daß es sich bei den Meerweibchen um einen festen Bestandteil der Erasmuskonographie handelt, könnte man vermuten, wenn wir uns den Erasmus-Holzschnitt von 1535 (Abb. 10) ansehen, der ursprünglich als Flugblatt gedacht war, später allerdings als Titelblatt zu den bei Froben verlegten Opera omnia des Erasmus von 1540 genutzt wurde: Auch hier zeigt der untere Abschluß der Ädikulakonstruktion zwei Fisch-Sirenen⁷¹.

Hieronymus als Vorbild des christlichen Gelehrten

Zum angemessenen Verständnis der Sirenenikonographie im Erasmusbildnis Holbeins muß man jedoch wissen, daß der Kontext, innerhalb dessen sie hier erscheint, seine Wurzeln in der Hieronymuskonographie hat⁷². Für seine Darstellung des Reformators vermag der Baseler Künstler Elemente zweier ikonographischer Typen zu nutzen. Mit nur wenigen Bildelementen gelingt es Holbein, Erasmus als neuen Hieronymus zu inszenieren⁷³. Zunächst ist es eine Darstellung des büßenden Kirchenvaters von Lukas Cranach (Abb. 11), die in diesem Zusammenhang hinzugezogen werden muß. Auf Cranachs Tafel sieht man neben dem obligatorischen Löwen zwei besondere Vögel: Sirenen nämlich, die sich, der Eitelkeit des Narcissus nicht unähnlich, selbstverliebt im Wasser spiegeln. Sie verweisen auf eine berühmte Episode im Leben des Hieronymus. Dieser berichtet in einem Brief, daß er sich nicht von seiner Bibliothek klassischer Autoren habe trennen können, ja sogar während des Fastens den »Tullius« las, bis er während einer schweren Krankheit träumte, daß man ihn vor den Richterstuhl geschleppt habe, wo er auf seine Behauptung, Christ zu sein, zur Antwort erhielt, daß



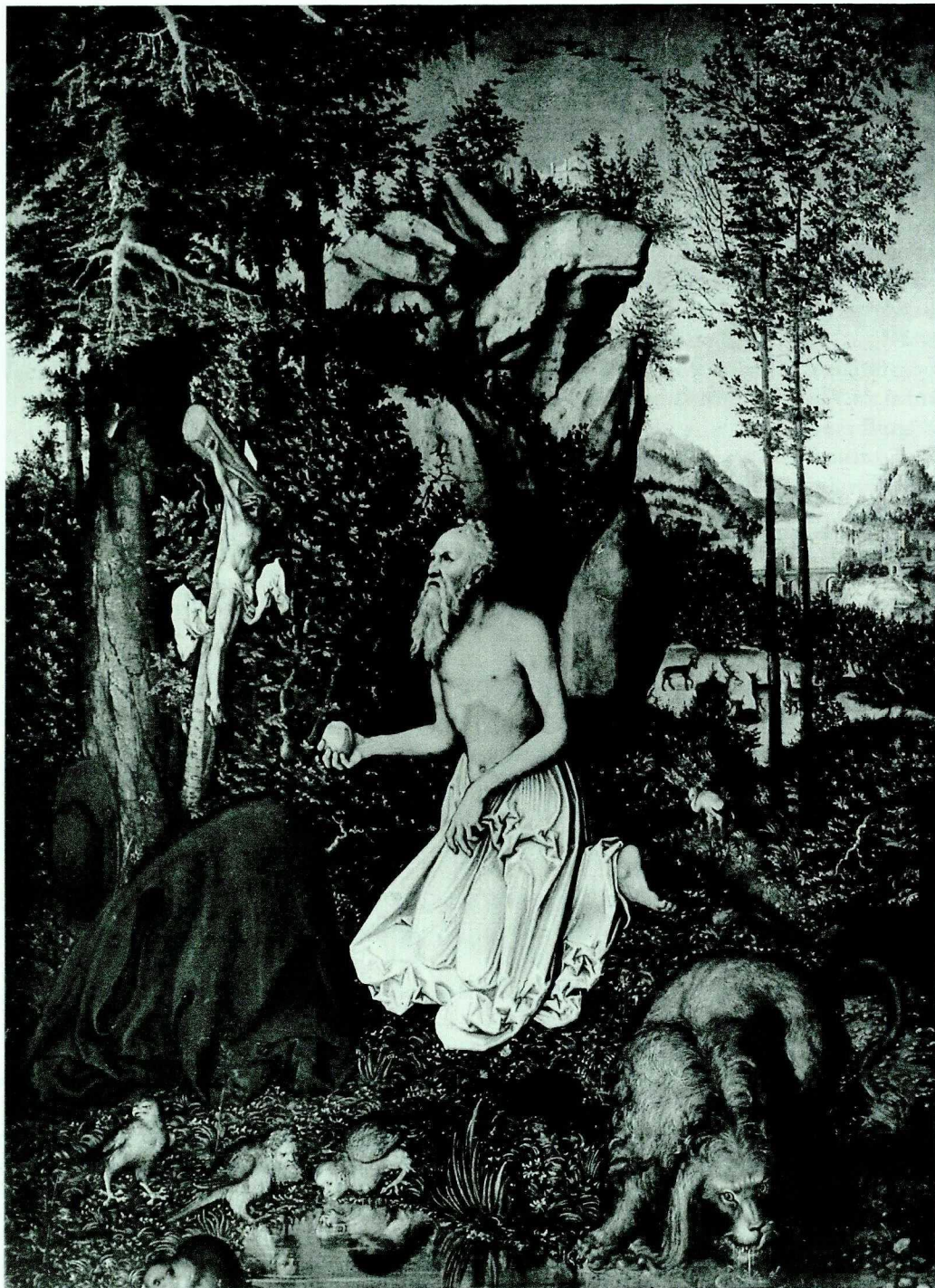
10. Hans Holbein: Erasmus, Holzschnitt, 1535

mit umfangreicher Bibliographie Christiane Wiebel: Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus, Weinheim 1988.

⁷³ Zum Hieronymuskult vgl. Eugene F. Rice: Saint Jerome in the Renaissance, Baltimore und London 1985. Die wichtigste Sekundärliteratur gibt Bodar: Erasmus (wie Anm. 3), S. 25–27.

⁷¹ Die Bildunterschrift lautet in Übersetzung: »Dem, welcher die Erscheinung des Erasmus nicht gesehen, mag dies kunstvoll nach dem Leben gezeichnete Bild sie zeigen.«

⁷² Zur Hieronymuskonographie allgemein vgl. Art.: Hieronymus, in: LCI, Bd. 6, Sp. 519–529, bes. Sp. 524. Zuletzt



11. Lukas Cranach: Der büßende Hieronymus, um 1525. Innsbruck, Ferdinandeum

er lüge und kein »Christianus«, sondern ein »Ciceronianus« sei⁷⁴. Mehr als die nun folgenden Schläge, so versichert der Kirchenvater, peinigten ihn die Gewissensqualen. Schließlich wird der Schuldige jedoch erlöst, weil Umstehende den Richter bitten, dem Verurteilten wegen seines jugendlichen Alters die Möglichkeit zu geben, sich zu bessern. Nun verpflichtet der Richter Hieronymus darauf, sich von den Werken der heidnischen Literatur fernzuhalten, was dieser auch bereitwillig leistet⁷⁵. Nicht nur bei Cranach, sondern auch im Kontext des Erasmusbildnisses verweist das Sinnbild der Sirene auf diese Episode und repräsentiert gleichzeitig Macht und selbstgefällige Schönheit der antiken Literatur, welcher der christliche Gelehrte zu erliegen droht⁷⁶.

Vergleicht man Holbeins Erasmus-Bildnis darüber hinaus mit einem frühen Holzschnitt Albrecht Dürers (Panofsky 32), der ebenfalls den Kirchenvater zeigt, wie er den Löwen von einem Dorn befreit, lassen sich weitere ikonographische Elemente erklären. Bei Dürer sitzt Hieronymus vor mehreren aufgeschlagenen Büchern mitten im Raum. Links sieht man eine Bettstatt, rechts fällt der Blick durch die offene Tür auf Häuser und Straßen einer Stadt. Die Darstellung diene einer Ausgabe seiner Briefe aus dem Jahre 1492 als Titelblatt⁷⁷. Vor dem Hintergrund dieses Blattes wird deutlich, daß Holbein, indem er auf dem Schnitt des Buches im Vordergrund vom Griechischen zum Lateinischen wechselt, um damit den Übersetzer Erasmus kenntlich zu machen, damit lediglich die Dreisprachigkeit des Hieronymus modifiziert, der Altes und Neues Testament aus dem Hebräischen wie dem Griechischen ins Lateinische übersetzt hat, was Dürer durch die drei unterschiedlichen Sprachen auf den geöffneten Buchseiten verdeutlicht.

Desweiteren findet sich im Dürerschen Holzschnitt auch das Stilleben mit Büchern und Glaskaraffe⁷⁸. An der Wand zwischen Bettstatt und Tür sieht man das Regalbrett, auf dem die Gegenstände angeordnet sind. Im Sinne einer Abbrüviatur vermag Holbein im Bildnis des niederländischen Philosophen Elemente der Hieronymus-Ikonographie zu nutzen, die dazu dienen, Erasmus konsequent zu einem »Hieronymus redivivus« zu stilisieren.

Sogar die Anlage von Holbeins Komposition des Erasmusbildnisses ließe sich aus der Hieronymus-Ikonographie herleiten. Vergleicht man Holbeins Werk mit einer Darstellung (Abb. 12) des Kirchenvaters durch Ghirlandajo, so fällt auf, daß der Baseler Künstler lediglich eine Raumsituation verdichtet hat, die schon in der Komposition des Italieners vorgegeben ist. Beide Werke zeigen einen Innenraum, der jeweils links durch einen Pilaster begrenzt wird. Hier wie dort findet sich ein »Gelehrtenstilleben«, wobei Ghirlandajo dies als Teil der Innenraumsituation präsentiert, während es bei Holbein unmittelbar mit dem gegenüberliegenden Sirenenkapitell konfron-

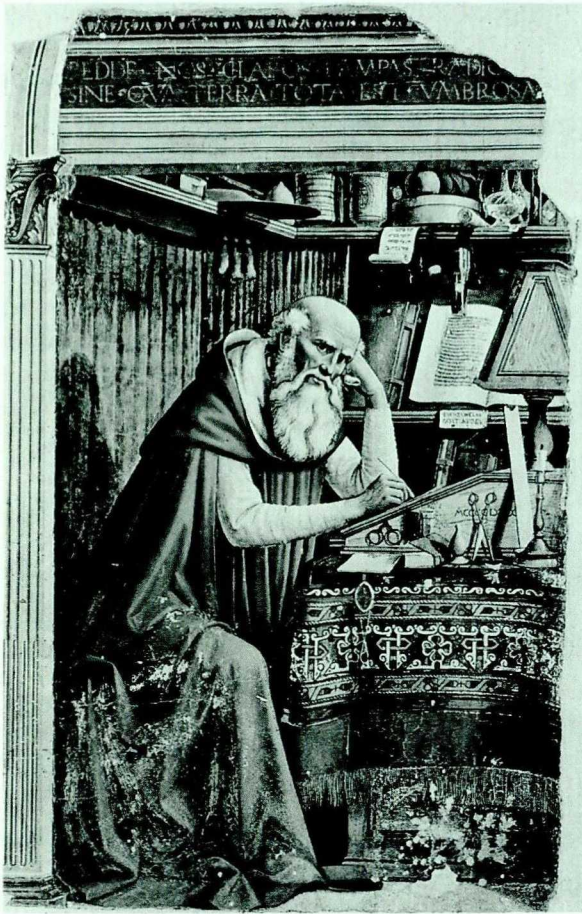
⁷⁴ Zur Beurteilung asketischer Briefliteratur und zum Hieronymusbrief vgl. Misch: Geschichte (wie Anm. 45), S. 586–597. Zum »Ciceronianusproblem« vgl. Wiebel: Askese und Endlichkeitsdemut (wie Anm. 72), S. 65–102.

⁷⁵ Vgl. hierzu David Norton: A history of the Bible as literature, Cambridge 1993, S. 31–33. Übrigens ist Erasmus auf die edierten Briefe des Kirchenvaters, in der sich die Ciceronianus-Episode findet, besonders stolz. »Die Briefbände«, schreibt Erasmus im schon erwähnten Brief an Papst Leo X., »habe ich mir besonders vorgenommen – [und] von den Fehlern (...) gereinigt.« Erasmus: Briefe (wie Anm. 17), Nr. 82, S. 123.

⁷⁶ Zur streitbaren Rhetorik des Hieronymus' allgemein und seiner Auseinandersetzung mit der Antike vgl. Ilona Opelt: Hieronymus' Streitschriften, Heidelberg 1973. Erasmus wird überdies nicht entgangen sein, daß Hieronymus in der Vulgata in einer »interpretatio romana« von Jes 13, 21–22 – der Prophezeiung des Untergangs von Babel (Rom) – von den »sirenes« redet. Vgl. hierzu Friedrich Stummer: Griechisch-römische Bildung und christliche Theologie in der Vulgata des Hieronymus, in: Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, 58 (1940/41), S. 251–269.

⁷⁷ Vgl. hierzu und zu den Vorbildern Dürers Erwin Panofsky: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. Ins Deutsche übersetzt von Lise Lotte Möller, Hamburg 1977 (1942), S. 33–34 u. Abb. 32.

⁷⁸ Allerdings zusammen mit einem Element, das Holbeins Darstellung nicht enthält: Links unterhalb des Bücherregals, auf dem Glaskaraffe und Bücher gruppiert sind, sieht man eine Nische, in der sich ein aufgehängtes Wasserbehältnis und ein Waschbecken befinden. Dieser Symbolkomplex erstellt einen Zusammenhang zwischen äußerer und innerer Reinheit. So wie der Mensch im Äußeren, soll er auch im Inneren rein sein, damit er zum Gefäß des göttlichen Geistes werden kann.



12. Domenico Ghirlandajo: Hl. Hieronymus, Fresko, um 1480. Florenz, Ognissanti

tiert wird. Daß das Bücherstilleben mit gläserner Karaffe im Bildnis des niederländischen Reformators fester Bestandteil der Hieronymusikonographie ist, wird überdies deutlich, wenn man eine Darstellung (Abb. 13) des Heiligen nach van Eyck hinzuzieht. Auch hier finden sich die genannten Gegenstände unter vielen Attributen, die den Gelehrten kennzeichnen. Insgesamt wird deutlich, daß sich die Lesbarkeit der Ikonographie des Erasmusbildnisses proportional zu den kombinatorischen Fähigkeiten des Betrachters verhält. Dieser muß den eigentlichen Kontext der wenigen Attribute kennen, um ihren metonymischen Charakter wissen, muß über die

Elemente in praesentia das Programm in absentia vervollständigen.

Noch ein weiteres Motiv des Erasmusporträts läßt sich aus der Hieronymusikonographie herleiten. Wie schon aus einigen Beispielen deutlich werden konnte, gehört der Vorhang zum festen Bestandteil dieser Ikonographie, wobei ihm die Aufgabe zukommt, den profanen vom sakralen Bereich zu trennen⁷⁹. Als Tempel- oder Altarvorhang hat er die Funktion, das Allerheiligste zu verhüllen, die Berührung des Menschen mit dem Göttlichen zu kennzeichnen⁸⁰. Um dies zu belegen, sei erneut auf einen Holzschnitt Dürers (B 114; Panofsky 334) verwiesen, der in das Jahr 1511 datiert. Schreibend sitzt der Kirchenvater vor einem Pult und ist ganz in seiner Tätigkeit versunken. Zu seinen Füßen ruht der Löwe, der den Schwanz zwischen beide Pfoten genommen hat. Nach links schließt der Vorhang den Bildraum ab, würde er zugezogen, dann blieben das auf dem Kissen liegende Buch und der Löwe davor und markierten damit den Bereich des Weltlichen, der vom

⁷⁹ Zum Vorhangmotiv vgl. Brigitt Andrea Sigel: Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie, Zürich 1977, S. 64–76, bes. S. 74–77. Außerdem Johann Konrad Eberlein: Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982.

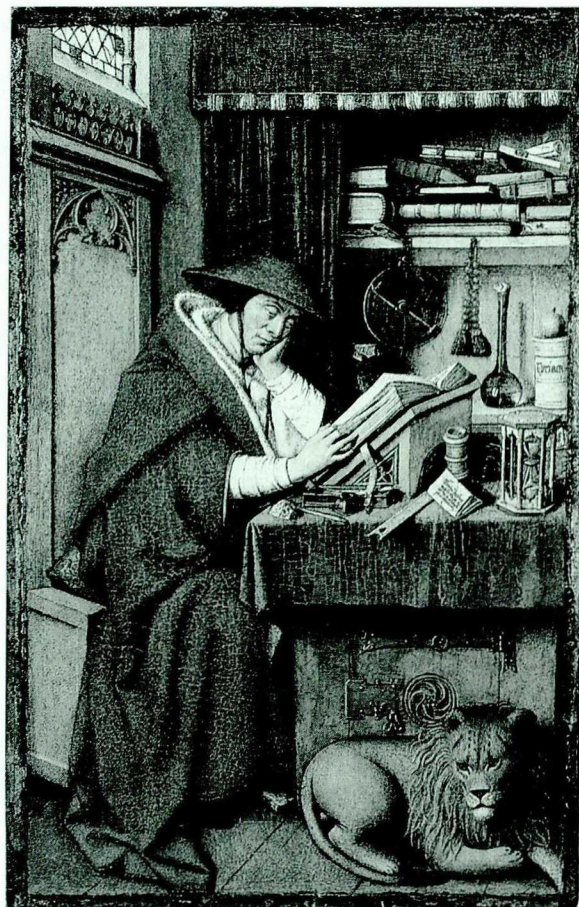
⁸⁰ Auf diese Metaphorik greift Erasmus in seiner »Theologischen Methodenlehre« zurück, wenn er den Leser kritisch zur Demut ermahnt. Dabei inszeniert er den Bibeltext als Raum, den der Leser zu betreten hat, wenn er sich dem Göttlichen nähert: »Wenn Du dich an Orte begibst, die religiöse Ehrfurcht heischen, da küßt du alles, da betest du alles an; du verehrst alles so, als ob die Gottheit überall anwesend sei. Du bedenkst, daß du das hier mit noch tieferem religiösen Schauer tun mußt, wo du dich doch anschickst, das innere Heiligtum des göttlichen Geistes zu betreten. Was zu schauen gegeben ist, das küsse in Demut, was nicht gegeben ist, was vielmehr verhüllt ist, das bete mit einfältigem Glauben an, und verehere aus der Ferne; fern sei frevelhafte Neugier.« Erasmus von Rotterdam: Ratio, in: Vorreden zum Neuen Testament, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gerhard B. Winkler, in: Ders.: Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch, hrsg. von Werner Welzig, Darmstadt 21990, Bd. 3, S. 117–495, hier S. 127.

sakralen Bereich, welcher der Bibel vorbehalten ist, getrennt wird.

»Ciceronianus« – Erasmus und die Frage des christlichen Stils

Erst vor dem Hintergrund der Ciceronianus-Episode des Hieronymus ließ sich die Anwesenheit des Sirenenkapitells angemessen erklären. Keiner der bisherigen Interpreten hat die Ikonographie dieses Zitats bedacht, durch das hier das Janusgesichtige der Antike selbst zum Thema gemacht werden konnte. Wenige Jahre nach der Entstehung des Bildnisses, 1528, wird der niederländische Humanist eine Erwiderung auf die Kritik der Ciceronianer veröffentlichen, über deren wütende Angriffe er sich ja schon im Brief an Warham beschwert hat. In äußerster Schärfe wird Erasmus im »Ciceronianus« den einfachen, christlichen gegen den formvollendeten – an klassischem Latein geschulten – Stil der Ciceronianer verteidigen, den christlichen Inhalt gegen die antike Form ausspielen⁸¹. Aus dieser Einschätzung der Literatur der Antike läßt sich der Vergleich mit den Sirenen herleiten, deren süßer und schöner Gesang den Christen dazu verführt, sich vom wahren Seelenheil zu entfernen⁸². Erinnern wir uns an den Ciceronianus-Brief des Hieronymus, so fällt auf, daß bereits der Titel der erasmischen Schrift programmatisch zu verstehen ist⁸³. Erasmus entwirft für den Leser schon im Titel die Alternative, entweder Christ oder Ciceronianer zu sein.

In diesem Zusammenhang läßt sich das Sirenenkapitell des korinthischen Pilasters als Hinweis auf die antik-rhetorische Ordnung beziehen. Im Gegensatz



13. Van Eyck-Umkreis: Hl. Hieronymus, 1442. Detroit, The Detroit Institute of Arts

⁸¹ Zum »Ciceronianus« legt Huizinga dar: »Der Kernpunkt des Ciceronianus liegt dort, wo Erasmus auf die Gefahr hinweist, die ein allzu eifriger Klassizismus für den christlichen Glauben bedeute. Schon im Titel liegt das ausgedrückt. Erasmus entlehnte ja den Gegensatz Ciceronianus-Christianus seinem geliebten Hieronymus, der sich auch schon vor die Wahl gestellt gesehen hatte.« Huizinga: Erasmus (wie Anm. 12), S. 205–206. Auch von den Verführungen durch

den Stil Ciceros ist hier die Rede. Erasmus: Ciceronianus (wie Anm. 50), S. 173.

⁸² Vgl. Rahner: Christliche Mythen (wie Anm. 62), S. 300–315.

⁸³ Vgl. Hieronymus: Briefe. Über die christliche Lebensführung, deutsche Übersetzung von Ludwig Schade, bearbeitet von Johannes B. Bauer, München 1982 (Schriften der Kirchenväter, Bd. 2), S. 69–70.

dazu steht die Wahrheit eines christlichen Sermo humilis, der äußerliche Schönheit oder übertriebenen Schmuck nicht für wichtig erachtet⁸⁴. Liest man daraufhin das Adagium der »Herculei labores«, so muß man feststellen, daß sich Erasmus auch hier bezüglich einer vermeintlich formvollendeten Rhetorik kritisch geäußert, den christlichen gegen den antiken Stil aufgewertet und sich von den »Affen der Beredsamkeit« distanziert hat, die »ihr Geschreibsel [mit] ... vier Wortfetzen aus Cicero und Sallust besprengt haben, und gleich meinen, sie hätten den Gipfel der lateinischen Redekunst erreicht«⁸⁵. In keinem anderen Adagium spricht Erasmus derart ausführlich von seinen literarisch-editorischen Aufgaben. Auch von der Edition des Kirchenvaters Hieronymus, der für den Humanisten geradezu eine Identifikationsfigur darstellt, ist hier die Rede. Letztlich ist alle philologische Gelehrsamkeit für Erasmus nur in christlichem Sinne zu legitimieren, insofern alle Beredsamkeit in der Bibel ihren Ausgangspunkt und in ihrer Übersetzung gleichzeitig ihr vornehmstes Ziel hat. Im genannten Adagium unterstellt Erasmus den übereifrigen Nachahmern der vermeintlich vorbildlichen antiken Rhetorik außerdem eine unchristliche Haltung, die in der Ablehnung des Lateins der Kirchenväter am deutlichsten zum Ausdruck komme. So heißt es: »Dann mißfällt [den Cicero-nachahmern, J. M.] der Stil des hl. Hieronymus, ..., alles gilt als unbeholfen, wertlos und sprachunkundig, was nicht die vier ciceronischen Wortfetzen enthält«⁸⁶.

Für den Leser wird deutlich, wie sehr sich Erasmus hier mit Hieronymus identifiziert, den Kirchenvater als den Garanten einer eigenen christlich-biblischen Rhetorik darstellt⁸⁷.

Darüber hinaus erhalten wir über den Bezug auf die mythologische Gestalt der Sirene implizit auch einen Hinweis auf Odysseus, dem in diesem Kontext – der Frage nach dem Vorrang christlicher oder antiker Rhetorik – im Werk des Erasmus eine spezifische Bedeutung zukommt. Denn für Erasmus ist dieser antike Heros ein Sinnbild des vorbildlichen Rhetors, der nicht einen – gemeint ist natürlich derjenige Ciceros –, sondern viele Stile auf sich zu vereinen weiß, nicht nur eine, sondern viele Sprachen

sprechen muß und seinen sprachlichen Ausdruck den Umständen entsprechend einzusetzen weiß⁸⁸. So heißt es im Adagium »Polypi mentem obtine«: »Im Griechischen gibt es das Sprichwort (...): »Mach es wie der Polyp!« Es heißt uns je nach Situation immer wieder eine andere Haltung und immer wieder einen anderen Ausdruck anzunehmen. Das lobt anscheinend Homer an Odysseus, wenn er ihn »polytropon«, d. h. beweglich in seinem Verhalten, nennt«⁸⁹.

Die hier thematische Wandelbarkeit des Polypen und des antiken Heroen Odysseus ist für Erasmus das vornehmste Zeichen des Göttlichen. Um die Wertschätzung der Veränderlichkeit bei Erasmus besser verstehen zu können, müssen wir kurz auf die Theologie des niederländischen Philosophen zu sprechen kommen. Immer wieder weist Erasmus auf die prinzipielle Unerkennbarkeit Gottes hin, erklärt, daß der menschliche Verstand ein denkbar ungeeignetes Instrument sei, um das Wesen Gottes zu begreifen. Wenn wir ihn dennoch erkennen, so deshalb, weil Gott für den Menschen »Bilder« annimmt, um erkennbar zu werden. Ob er nun als brennender Dornbusch erscheint oder den Jüngern unerkannt auf ihrem Weg nach Emmaus begegnet, insgesamt fällt auf, in welcher unterschiedlichen Formen und Gestalten Gott erscheinen, aber deshalb gerade nicht mit diesen Erscheinungen identisch sein kann. Diese »ontologische Differenz« muß dem Christen deutlich werden. Der Ursprung aller Bilder ist bilderlos und bedarf doch zugleich des Bildes als Aisthesis des Göttlichen. In diesem Sinne bleibt auch die theologische Wissenschaft Gleichnisrede von Gott. Auch der Theologe, der um das Problem der Nicht-Darstellbarkeit Gottes und dessen prinzipielle Unerkennbarkeit weiß, muß erkennen, daß er nur immer neue Metaphern für Gott finden kann, weshalb ihm in letzter Konsequenz nur die ironische Gottesrede bleibt. Dem Gleichnis oder der Metapher kommt damit eine immense Bedeutung zu, denn nur diese Formen uneigentlicher Rede ermöglichen es, über Gott zu reden und zugleich die Transitorik der verwendeten Zeichen aufzuzeigen⁹⁰. Wichtig ist, daß Erasmus dieses Sprachideal der Bibel selbst, vor allem der paulinischen Theologie, entnehmen zu dürfen glaubt. Dem klassisch-antiken Gesang der

Sirene wird in Holbeins Erasmusbildnis implizit das Ideal einer christlich-biblischen Rhetorik gegenübergestellt, die sowohl die Verstellungskünste eines Odysseus wie auch eines Paulus für sich geltend machen kann. So heißt es im schon zitierten Adagium: »So machte es Odysseus bei Polyphem mit allerlei Verstellungskünsten oder bei den Freiern, wo er als Bettler auftrat. ... Sogar der Apostel Paulus rühmt sich einer gewissen Großsprecherei, die er mit frommer Schlauheit geübt habe; das alles sei für alle geschehen, damit er alle für Christus gewinne«⁹¹.

Odysseus ist nicht bloß ein Beispiel praktischer Vernunft und irdischer List, sondern sein Verhalten wird bei Erasmus zum Sinnbild christlicher Beredsamkeit, denn er verkörpert das Ideal der Akkomodation, die Fähigkeit sich den Umständen und Adressaten anzupassen⁹². Nur über das Sirenen-Motiv gelingt es, einen impliziten Hinweis auf Odysseus zu geben. Dies erfordert insofern eine Art Übertragung, als der verführerische Gesang dieser Meerweibchen im Medium des Bildes nicht darstellbar ist. Holbein »übersetzt« den Gesang in einen auffällig reich ornamentierten, antikisierenden Renaissance-

Weisheit der Welt und der prunkvolle Wortschwall der Rhetoren. Diese Dinge ziehen alle in angenehmster Weise in ihren Bann. Aber während die Verse, die in süßem Klang dahinfließen, den Ohren schmeicheln, dringen sie auch in die Seele ein und nehmen das Innerste des Menschen gefangen. ... Diese Art von Weisheit schildert auch das Deuteronomium unter dem Bilde des gefangenen Weibes. Will es der Israelit zur Frau nehmen, so muß er nach Anordnung des göttlichen Wortes dessen Kopf kahl scheren, ihm die Nägel beschneiden und die Haare entfernen. Ist sie so rein geworden, dann erst darf sie der Sieger in seine Arme schließen.« [Des heiligen Kirchenvaters Eusebius Hieronymus]: *Ausgewählte Briefe*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Dr. Ludwig Schade, München 1937 (Bibliothek der Kirchenväter, zweite Reihe Bd. XVIII), S. 312. Der Kirchenvater weist darauf hin, wie lächerlich diese Stelle klingt und betont ihren allegorischen Charakter: So wie der Israelit sich zur Sklavin, müsse sich der christliche Gelehrte gegenüber der heidnischen Philosophie und Literatur verhalten. Nur was dem eigenen Glauben diene, dürfe er sich anverwandeln, keinesfalls solle das Studium der antiken Literatur zum Selbstzweck werden. Alles, was dem christlichen Glauben abträglich sei, müsse »abrsiert« werden.

⁸⁸ Hier folgt Erasmus Origenes, der die Fähigkeit der Bibel zur Akkomodation an den Leser hervorhebt. Vgl. Christine Christ von Wedel: *Das Nichtwissen bei Erasmus von Rotterdam*. Zum philosophischen und theologischen Erkennen in der geistigen Entwicklung eines christlichen Humanisten, Basel und Frankfurt am Main 1981, S. 125.

⁸⁹ Erasmus: *Adagia* (wie Anm. 56), S. 33. Dieses Ideal wurde so sehr mit Erasmus identifiziert, daß es später der protestantischen Polemik ausgesetzt war. Vgl. Mathias Holtzart: *Emblematum Tyrocinia* (Straßburg 1581), hrsg. von Peter von Duffel und Klaus Schmidt, Stuttgart 1968, S. 26. Hier wird ausdrücklich vor der Verstellungskunst des Polypen gewarnt.

⁹⁰ In systematischer Hinsicht orientiert sich Erasmus für seinen »sermo humilis« an Origenes und besonders Pseudo-Dionysius Areopagita und dessen Konzeption »nicht ähnlicher Sinnbilder«, deren theologische Bedeutung darin besteht, daß sie erlauben, das Göttliche zu denken, ohne es zu anthropomorphisieren, die Existenz der »Gottheit nicht nach Art eines der bestehenden Dinge« zu denken. [Dionysius Areopagita:] *Des heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien*. Aus dem Griechischen übersetzt von Josef Stiglmayr SJ, Kempten und München 1911, in: *Bibliothek der Kirchenväter*, Bd. 30, S. 1–208, hier S. 11.

⁹¹ Erasmus: *Adagia* (wie Anm. 56), S. 37.

⁹² In diesem Zusammenhang kann man darauf hinweisen, daß die Bezugnahme auf Odysseus den Prozeß der Lektüre des Gelehrten selbst zur Odyssee werden läßt und das äußerlich unscheinbare Leben des Gelehrten als von inneren Gefahren bedroht beschreibt.

⁸⁴ Vgl. Erich Auerbach: *Sermo Humilis*, in: *Ders.: Literaturansprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, S. 25–53.

⁸⁵ »Obwohl ich sie bei anderen Gegenständen nicht verachte, hat mich der Eifer in der Eloquenz nie sonderlich gepackt, und irgendwie hat mich eine herzhaftere Ausdrucksweise mehr angesprochen als eine aufwendig gezielte, nur muß sie von groben Verstößen frei sein und mir den wahren Sinn einprägsam ausdrücken. ... Wenn die Sache selbst auch noch so sehr nach rednerischen Schmuck verlangt hätte, hatte ich doch keine Muße dazu. ... Mich kümmern nämlich nicht im geringsten jene, beinahe hätte ich gesagt: Affen der Beredsamkeit, die das schriftstellerische Können nach leerem, kindischen Wortgeklingel beurteilen, die, wenn sie nach tagelanger Mühe schließlich und endlich die eine oder andere Floskel unter ihr Geschreibsel gemengt haben, die, wenn die es mit vier Wortfetzen aus Cicero und Sallust besprengt haben, gleich meinen sie hätten den Gipfel der lateinischen Redekunst erreicht.« Erasmus: *Adagia* (wie Anm. 56), S. 151.

⁸⁶ Erasmus: *Adagia* (wie Anm. 56), S. 151.

⁸⁷ Hieronymus selbst äußert sich in dieser Hinsicht deutlich, wenn er von den Gefahren der wertlosen Dichtung spricht: »Die Speise der Dämonen sind die Lieder der Dichter, die



14. Registrum Gregorii, Papst Gregor der Große, Einzelblatt, Ende 10. Jahrh. Trier, Stadtbibliothek

pilaster, dessen Kapitell die optische Äquivalenz des betörenden Gesanges ins Bild setzt. Dies hat eine weitere Pointe, denn so wie Odysseus nur dadurch, daß er den Gefährten die Ohren mit Wachs verstopfen läßt und sich selbst an den Mastbaum binden läßt, den Sirenen entgehen kann, so kann Erasmus dem verführerischen Gesang der Welt dadurch entgehen, daß er ans Kreuz und das heißt an Christus gebunden ist⁹³. Der Blick des Erasmus richtet sich nicht auf eine Welt irdischer Schönheit, sondern wendet sich nach innen⁹⁴.

Inspiration als Trunkenheit

Meines Erachtens hat Holbein in seinem Porträt des Erasmus genau den Umkehrpunkt darstellen wollen,

in welchem der Gelehrte seinen Blick vom Außen der Welt ins Innen seines Geistes wendet. Der Philosoph hat das Buch soeben geschlossen und wendet sich nun von der äußeren Erscheinung der Buchstaben dem inneren Bild zu, wobei seine Auslegung der Hilfe des Heiligen Geistes bedarf, mit einem Wort: der Inspiration⁹⁵. Daß Holbein für seine Darstellung eines im christlichen Sinne inspirierten Autors ebenfalls auf eine Bildtradition zurückgreifen konnte, wird im exemplarischen Verweis auf den Meister des Registrum Gregorii (Abb. 14) deutlich, der die Inspiration des heiligen Gregor darstellt und dabei von einem Schreiber beobachtet wird. Wichtig ist, daß Papst Gregor ein Buch hält und auf ein zweites – wie Erasmus – seine Hand gelegt hat. Wenn die den Heiligen Geist repräsentierende Taube auf seiner rechten Schulter Platz genommen hat, wird seine

⁹³ Zum Mastbaum des Kreuzes vgl. Rahner: Christliche Mythen (wie Anm. 62), S. 315–328.

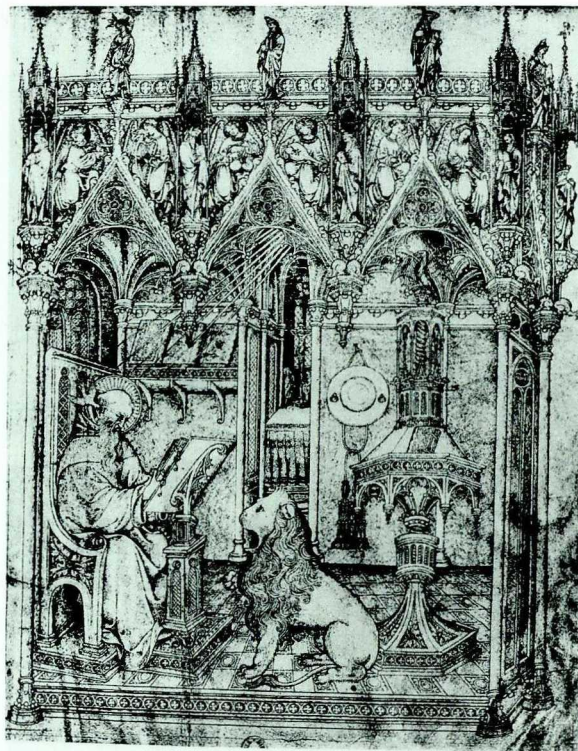
⁹⁴ Aber der Blick des Erasmus nach Innen enthält auch ein theologisches Argument. Im »Handbüchlein des christlichen Streiters« unterscheidet Erasmus einen äußeren und einen inneren Menschen, denen jeweils die Fähigkeit zur körperlichen oder zur geistigen Wahrnehmung zukommt. Erasmus: Handbüchlein (wie Anm. 31), S. 109–110. Diese paulinische Einteilung in inneren und äußeren Menschen verweist grundsätzlich darauf, daß Gott dem Menschen innerlicher ist, als dieser sich selbst. Der im »Handbüchlein« vertretenen Aufforderung zur Selbsterkenntnis folgt die Erkenntnis, daß diese in letzter Instanz nicht möglich sei, da der Mensch als Abbild Gottes sich selbst nicht vollkommen durchsichtig sein könne, sondern zum Gefäß Christi werden müsse. Im Rahmen dieser theologischen Topographie ist Gott nicht außen, sondern im Innersten des Menschen. Auch Nikolaus von Kues beschreitet den gleichen Weg nach innen, wenn er schreibt: »Und du freust dich, Gott gefunden zu haben, wie er dir innerlicher ist als dein innerstes Wesen... In deinem Innern wendest du dich ihm zu; Tag um Tag dringst du tiefer vor; du läßt alles zurück, was außerhalb liegt und nach außen führt...« Nikolaus von Kues: Vom Gottsuchen, in: Ders.: Drei Schriften vom verborgenen Gott, herausgegeben von E. Bohnenstaedt, Hamburg 1958, S. 27. Zum »inneren Sehen« vgl. Shearman: Only connect (wie Anm. 11), S. 136, Fußn. 89.

⁹⁵ Zur inspirierten Lektüre vgl. Erasmus: Ratio (wie Anm. 80), S. 125 u. S. 129.

Auslegung der Texte deutlich als inspiriert gekennzeichnet.

Dieser Typus der Inspirations-Ikonographie läßt sich auch für die Darstellung des heiligen Hieronymus belegen. Eine monumentale Zeichnung (Abb. 15), die einer für den burgundischen Herzog Philipp den Kühnen hergestellten Bibel (1402) als Titelblatt diente und – wie Otto Pächt vermutet hat – als Vorlage für eine Goldschmiedearbeit genutzt worden sein dürfte, zeigt den Kirchenvater erneut in seiner Klausur⁹⁶. Wichtig sind auch hier die Taube und die »greifbaren« Lichtstrahlen, die das Haupt des christlichen Gelehrten erleuchten und den göttlich inspirierten Charakter der Bibelübersetzung unterstreichen. Darüber hinaus sei an Dürers Meisterstich erinnert, der den heiligen Hieronymus darstellt: Deutlich wird der Kopf des Übersetzers durch eine Lichtaureole hinterfangen. Auch Holbein weiß diese Bild-Topik für sein Porträt des Erasmus zu nutzen.

Schon die Tafel aus dem van Eyck-Umkreis (Abb. 13), die den heiligen Hieronymus darstellt, zeigt den »erleuchteten« Kirchenvater. Allerdings werden nicht direkt die Lichtstrahlen dargestellt. Deren Rolle übernimmt das lichtdurchlässige Fenster, dessen »göttliches Licht« direkt auf die Buchseite fällt. Bei Holbein ist das Spiel mit der Lichtsymbolik noch verschlüsselter. Zeigen etwa die Hieronymusdarstellungen von van Eyck und Dürer die Lichtquelle für den Innenraum, so begnügt sich der Baseler Maler damit, durch das schlaglichtartig beleuchtete Gesicht von Erasmus eine solche indirekt zu suggerieren. Die Lichtquelle müßte man außerhalb des Bildes, links über dem Gelehrten annehmen. Das signifikante Spiel mit dieser Ikonographie des Lichtes korreliert bei Holbein mit der Darstellung der Glaskaraffe, deren durchsichtiger Körper einen Schlagschatten wirft. Offenbar parallelisiert Holbein in einer Art visuellen Analogie den Körper des Erasmus und der Glaskaraffe⁹⁷. Um die Aufmerksamkeit auf diesen Sachverhalt zu lenken, hat der Maler im Erasmusporträt ein Buch dergestalt am Körper des Gefäßes angelehnt, als schwebte es in der Luft. Die Parallelisierung von Glas- und Menschenkörper ist alles andere als eine Erfindung Holbeins, sondern ein gängi-



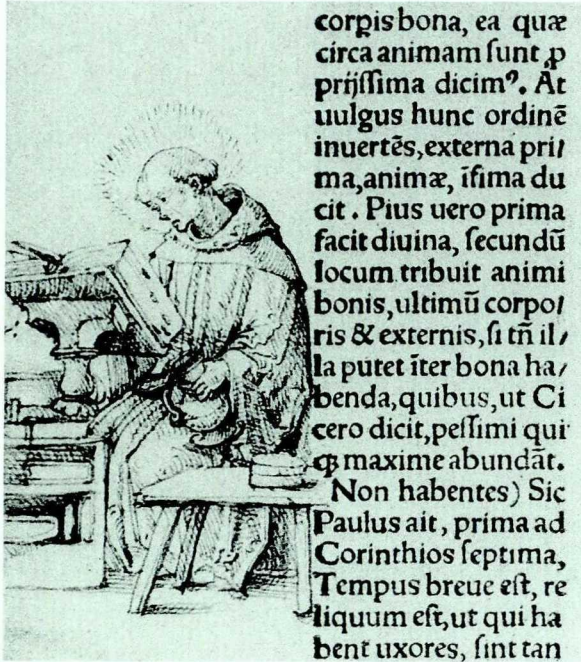
15. Bible moralisée, Hl. Hieronymus. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 166, fol. A

ges Element der Marienikonographie und damit Teil einer längst etablierten Bildsprache. Lichtdurchlässiges Glas gehört seit je zu den beliebten Symbolen der jungfräulichen Gottesmutterchaft in spätmittelalterlichen Marienbildern⁹⁸. In diesem Kontext ist eine Verkündigung Rogiers van der Weyden im Louvre von Interesse, auf der Maria nahe ans Fenster gerückt ist; wie im Erasmusbildnis sieht man das Licht nicht direkt, sondern es wird lediglich indirekt

⁹⁶ Otto Pächt: Van Eyck. Der Begründer der altniederländischen Malerei, hrsg. von Maria Schmidt-Dengler, München 1989, S. 53–54.

⁹⁷ Zur Metaphorik des Körpers vgl. allgemein Ute Davitt Asmus: Corpus Quasi Vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance, Berlin 1977.

⁹⁸ Art.: Glas, Glasgefäß, in: LCI, Bd. 2, Sp. 156.



16. Hans Holbein: Randzeichnung zum »Lob der Torheit«, Federzeichnung, um 1515. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

als Glanz auf dem Gesicht der Jungfrau gezeigt. Auf der Ablage des Kamins erkennt man wiederum eine Glaskaraffe, die einen Schlagschatten wirft. Daß es sich hierbei um ein ikonographisch bedeutsames Element handelt, wird deutlich, wenn man van Eycks »Lucca Madonna« (Abb. 17) hinzuzieht, wo sich das Glasgefäß ebenfalls auf einem Regalbrett befindet.

⁹⁹ Ein Zusammenhang, auf den schon Ingvar Bergström hingewiesen hat. Vgl. Ingvar Bergström: *Medicina, Fons et Scrinium. A Study in van Eyckean symbolism and its influence in Italian art*, in: *Konsthistorisk Tidskrift XXVI* (1957), S. 1–20, bes. S. 14.

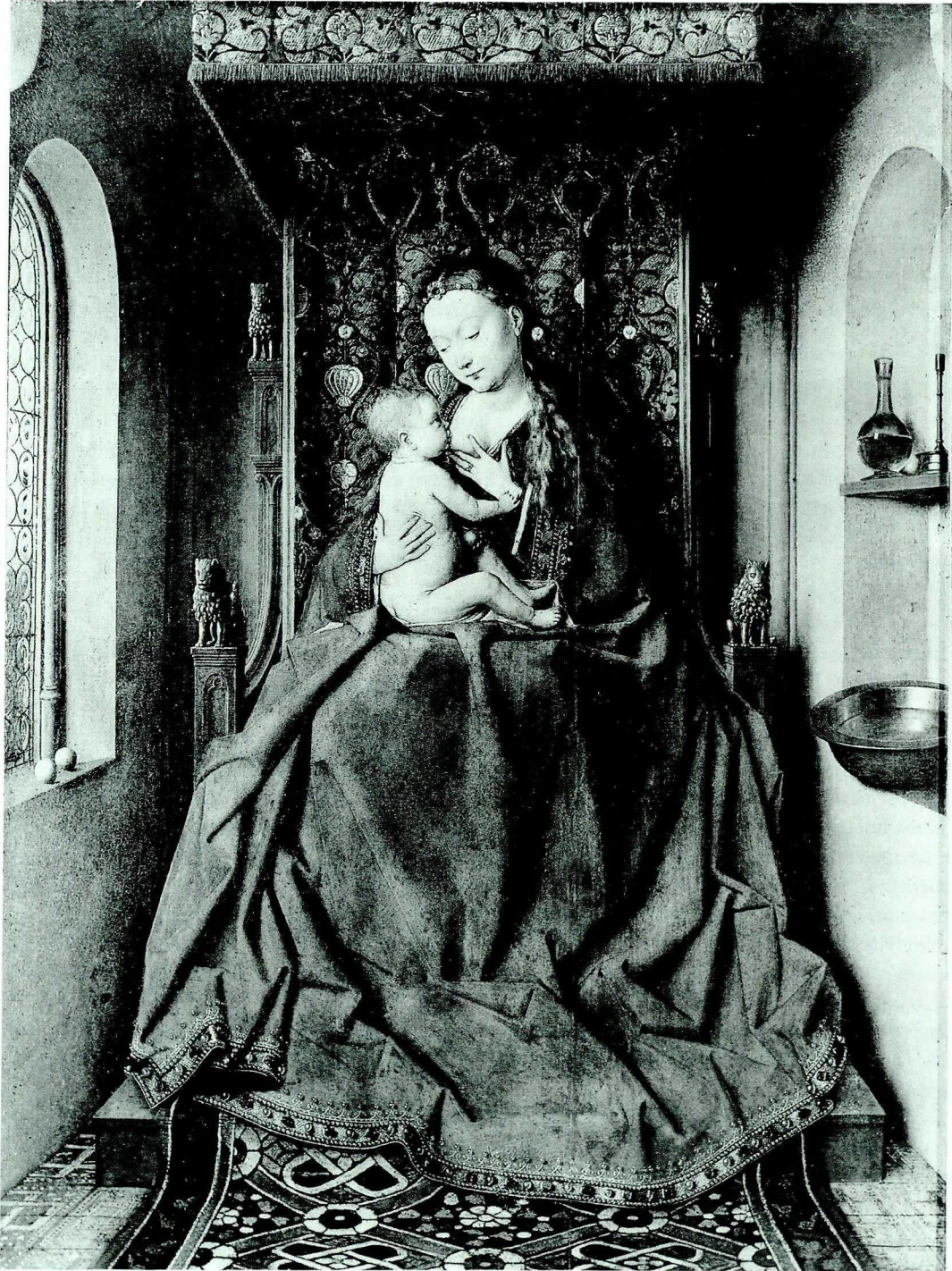
¹⁰⁰ Erasmus: *Lob der Torheit* (wie Anm. 49), S. 147.

¹⁰¹ Im Anschluß an die oben zitierte Textpassage redet Erasmus über alle Zustände, in denen die Seele den Körper verlassen muß. Holbein faßt diesen Gedanken in einer einzigen Szene zusammen, die bezeichnenderweise den hl. Hieronymus zeigt, dem Gottvater erscheint.

Auch in der Hieronymusikonographie ist die Glaskaraffe eine Metapher göttlicher Teilhabe, steht sie doch für eine »unkörperliche Berührung«⁹⁹. Ob es sich um die unbefleckte Empfängnis oder die notwendige Teilhabe des Übersetzers am Heiligen Geist handelt, strukturell sind beide Phänomene Teil ein- und desselben Mysteriums. Im Falle des Erasmusbildnisses hat die Anwesenheit dieses ikonographischen Elements seine Berechtigung in der inspirierten Übersetzungsarbeit des Gelehrten. Die Metapher der durchsichtigen Glaskaraffe verdeutlicht darüber hinaus, daß die Übersetzung bzw. der Übersetzer das Gefäß für den göttlichen Geist darstellt, der sich in die Worte ergießt. Nur das durchsichtige, klare Glasgefäß, Metapher des innerlich reinen Menschen, kann die göttliche Inspiration aufnehmen und wiedergeben, um eine »erleuchtete« Übersetzung zu erstellen.

Erst jetzt kann man, so scheint mir, den Gesichtsausdruck des Erasmus wirklich beurteilen. Inspiration und Trunkenheit des Gelehrten gehen miteinander einher. Besonders die Darstellung der Augen macht dies deutlich. Am Ende vom »Lob der Torheit« beschreibt Erasmus die Ekstase, in der sich die Seele notwendig vom Körper trennen muß: »Wie soll man diesen Zustand anders nennen als nicht bei Sinnen? Um so weniger muß es da verwundern, daß die Apostel den Eindruck hervorriefen, sie wären »voll süßen Weines«, oder daß Paulus dem Richter Festus als ein Wahnsinniger erschien«¹⁰⁰.

Die Inspiration oder Trunkenheit des christlichen Gelehrten stellt Holbein (Abb. 16) in seinen Randzeichnungen zum »Lob der Torheit« dar. Auch hier sitzt ein christlicher Gelehrter am Bücherpult und ist offensichtlich in die Lektüre (der Bibel) vertieft, wobei sein Haupt durch einen Nimbus hinterfangen wird. Dazu will allerdings so gar nicht der geöffnete Krug passen, den der Gelehrte in seiner Linken hält¹⁰¹. Erst wenn man diesen Zusammenhang von Inspiration und Trunkenheit hinzudenkt, wird für das Bildnis des Gelehrten die ironische Konzeption erkennbar, wie wir sie aus dem »Lob der Torheit« kennen. Wenn Erasmus sich von Holbein als »trunkenen Hieronymus« darstellen läßt, dann entspricht dies dem Ideal des *Serio ludere*¹⁰². Aber hier ist eine



17. Jan van Eyck: Lucca-Madonna, um 1435/40. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut

weitere Sinndimension insofern zu ergänzen, als Holbein für den Betrachter ein beredtes Schweigen inszeniert! Denn die Ironie des Erasmus ist nicht mit einer serenem Geisteshaltung zu verwechseln, sondern entsteht aus der Erkenntnis, daß angesichts des Göttlichen jede diskursive Rede versagen muß, da die Sprache notwendig an ihre Grenzen gelangt. Dem vermeintlichen Wohlklang des Sirenengesangs steht das Schweigen gegenüber, das Wissen darum, daß jedes Sprechen angesichts des Göttlichen Geschwätz bleiben muß.

»Ille ego« oder Mimus und Momus

Abschließend möchte ich darauf hinweisen, daß die Frage nach den Möglichkeiten christlicher Beredsamkeit, die im Vordergrund der Tafel entworfen wird, eine Entsprechung in der Frage nach den Möglichkeiten der Malerei hat. Wichtig hierfür ist die Ille-ego-Inschrift des Hintergrunds, die bisher zumeist mit Erasmus in Verbindung gebracht wurde, so als hätte der Gelehrte sich herabgelassen, dem einfachen Maler seine Stimme zu leihen, was mir jedoch wenig überzeugend erscheint. Denn warum sollte Erasmus in seinem eigenen Bildnis für Holbein sprechen? Im Gegenteil, mit der literarischen Gestalt des spott-süchtigen »Momus«, dessen Tadelsucht so groß war, daß er bei einem Fest der Götter die knarrende Sandale der tanzenden Venus tadelte, besäße man einen gelehrten Hinweis auf das populäre Motiv des Künstlerneides. Mehr noch: es muß doch zu denken geben, wie leise die unsichtbare Stimme des Hintergrunds sich im Vergleich zur lauten Stimme der »Herkulischen Mühen« darstellt. Hier spricht nicht Erasmus, sondern der Maler, der seinerseits versucht, sich angesichts des »herkulischen« Gelehrten zu behaupten.

Die Inschrift auf dem Buch im Hintergrund ist durch ihre geringe Größe und ihre Position deutlich der Inschrift auf dem Buch im Vordergrund nachgeordnet. Holbein unterstellt die Aussage über sein eigenes Tun deutlich der primären Aufgabe des Bildnisses. Würde man nicht um die Inschrift, würde man sie, so klein wie sie geschrieben ist, vermutlich gar

nicht oder erst recht spät entdecken. Erst nachdem wir aufmerksam das Bildnis des Erasmus studiert haben, werden wir zur zweiten Inschrift geführt. Wichtig ist Heckschers Hinweis, der daran erinnert, daß die Formel des »Ille ego« den »Tristia«¹⁰³ des Ovid entlehnt sein könnte und ein typisches Incipit römischer Grabinschriften darstelle¹⁰⁴. Die Inschrift des »ILLE EGO« auf dem Buch gibt somit die Worte des abwesenden Malers wieder, der selbstbewußt um die Qualität seiner Kunst weiß und eher mit dem neidischen Momus als mit einem Künstler rechnet, der ihn übertreffen könnte¹⁰⁵. Daß Holbeins Inschrift zusätzlich eine gelehrte Pointe enthält, ist bisher übersehen worden. Denn implizit antwortet der Künstler selbstbewußt auf die üblichen Vorbehalte der Humanisten gegenüber der Malerei und kann sich dafür sogar – kurioserweise – auf die Autorität Platons berufen: Lediglich an einer einzigen Stelle im Werk des griechischen Philosophen wird Momus als Personifikation der Spottsucht erwähnt, und zwar kurz nach derjenigen Passage der »Politeia«, in welcher die idealen Wächter des Staates mit Malern verglichen werden, »... die in stande [sind] ... auf das völlig Wahre hinzuschauen, sich immer nach diesem zu richten und es so scharf wie nur möglich ins Auge zu fassen ...«¹⁰⁶. Diese gelehrte Allusion ist – wie schon die Inschrift selbst – äußerst selbstbewußt, denn auch bei Holbein wird der bildende Künstler – gegen alle erasmischen Vorbehalte – damit zu einem Sinnbild desjenigen Menschen, der durch die Kontingenz der Erscheinungen hindurch das Wahre erblicken kann.

Nur wer es vermag, sei es als Philosoph oder als Maler, dorthin zu blicken, wird die Sirenen hören und doch widerstehen, um das Schiff (des Lebens) durch die unsicheren Gewässer (der Welt) steuern zu können¹⁰⁷. Demjenigen Betrachter allerdings, der weder die Inschrift Holbeins gesehen, noch seine Stimme gehört hat, ergeht es wie den Gefährten des Odysseus, deren Ohren mit Wachs verstopft wurden, da sie dem verführerischen Gesang der Sirenen nicht standgehalten hätten. Womit sich Holbein wiederum eine Pointe erlaubt, die sein eigenes Tun betrifft, denn auf ironische Weise ermöglicht dieser Bildwitz, den spezifischen Mangel des Porträts zu

kompensieren, ihm eine »Stimme« zu verleihen, die den Kritikastern allerdings auf ewig unhörbar bleiben wird. Womit es dem Maler gelungen wäre, eine kunstvolle Inversion, einen Chiasmus, herzustellen: Denn man sieht jenen Maler dort reden, und man hört diesen Philosophen hier schweigen!

¹⁰² Daß Erasmus einen solchen Spaß sehr ernst genommen hätte, belegt eine Passage aus seinem »Lob der Torheit«, wo es nach einer ausführlichen Darlegung der christlichen Ekstase heißt: »Und diese Art Torheit geht mit der Verwandlung des Lebens nicht zugrunde, sondern entfaltet sich erst danach zu voller Vollkommenheit.« Erasmus: Lob der Torheit (wie Anm. 49), S. 153.

¹⁰³ »Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum, quem legis, ut noris, accipe posteritas.« P. Ovidius Naso: *Tristia*, herausgegeben, übersetzt und erklärt von Georg Luck, Heidelberg 1967, IV, 10. »The ›Ille ego‹ (...), quasi hailing the passer-by in order to inform him as to identity and state in life of the deceased.« Heckscher: *Reflections* (wie Anm. 4), S. 139, Fußn. 31. Diese Deutung übernimmt auch Bodar: Erasmus (wie Anm. 3), S. 57–58. Die Frage ist, ob man das »Ille ego« auf diesen Memorialaspekt beschränken sollte. Denn nimmt man diese Formel als konkreten Hinweis auf die »*Tristia*« des Ovid, so muß man feststellen, daß hier das kunsttheoretische Leitmotiv in der Selbstthematization des Dichters und Dichtung besteht. Ovid leistet dies jeweils zu Beginn seiner fünf Bücher. Im ersten und zweiten Buch wird darauf hingewiesen, daß die Anwesenheit des Textes mit der notwendigen Abwesenheit des Autors, der sich im Exil befindet, zusammenfällt. Dieses Motiv erfährt noch eine Steigerung, wenn im dritten Buch der Leser direkt angesprochen wird. Mit den »*Tristia*« jedenfalls liegt eines der berühmtesten antiken Werke vor, das durch den Topos der künstlerischen Selbstaussage bestimmt ist. Wichtig ist dieser Hinweis insofern, als er eine kunsttheoretische Deutung zu legitimieren vermag, wobei dem ovidischen »Ille ego« die Funktion zukommt, eine solche Deutungsebene zu markieren.

¹⁰⁴ Übrigens ist Holbein weder der einzige noch der erste Künstler der Renaissance, der im Zusammenhang der bildenden Kunst auf diese Formel zurückgreift, insofern der »divino messer Angelo Poliziano« die Formel des »Ille ego« schon für Giotto verwandt hatte. Das Grabmal für Giotto von Benedetto da Maiano, das im Jahre 1490 aufgestellt wurde, beginnt mit den folgenden Disticha: »ille ego sum quem pictura extincta revixit / cui quam recta manus tam fuit et facilis / naturae deerat nostrae quod defuit arti / plus licuit nulli pingere nec melius.« Giorgio Vasari: *Le vite de' piú eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a'*

tempi nostri. Nell' edizioni per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Presentazione di Giovanni Previtali, 2 Bde., Turin 1991, Bd. 1, S. 129. Nicht nur das »Ille ego«, auch das Konkurrenzmotiv, der Hinweis darauf, daß niemand besser zu malen vermag, ist hier präfiguriert.

¹⁰⁵ Interessant ist in diesem Zusammenhang die doppelte Verwendung des Futur, insofern Holbein eine Überwindung auch für die Zukunft ausschließt und damit die »Grenzen dieser Kunst« für erreicht hält.

¹⁰⁶ Platon: *Der Staat*, übersetzt und erläutert von Otto Apelt, durchgesehen und mit ausführlicher Literaturübersicht, Anmerkungen und Register versehen von Karl Bormann, Hamburg ¹¹1989, St. 484 d. Zu Momus ebd., St. 487–488.

¹⁰⁷ Es existiert ein Brief des Hieronymus an den befreundeten Mönch Heliodor, in dem all diese Bilder der Seefahrt benutzt werden. Vgl. Hieronymus: *Briefe* (wie Anm. 87), S. 19.

Abbildungsnachweise:

London, National Gallery: 1. – Marburg, Bildarchiv Foto Marburg: 4,11,14–17. – Paris, Louvre: 3. – Wien, Österr. Nationalbibliothek: 6. – Reproduktionen nach der angegebenen Literatur.