

Bilder Diskurs

Herausgegeben von Ulrich Pfisterer

Poiesis

Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit

Herausgegeben von

Valeska von Rosen, David Nelting und Jörn Steigerwald

diaphanes

1. Auflage
ISBN 978-3-03734-430-9
© diaphanes Zürich-Berlin 2013
Alle Rechte vorbehalten

www.diaphanes.net
Satz und Layout: 2edit, Zürich
Druck: Pustet, Regensburg

Inhalt

Vorwort	7
Valeska von Rosen	
Einleitung	
Poiesis	
Zum heuristischen Nutzen eines Begriffs für die Künste der Frühen Neuzeit	9
Manuel Baumbach	
Kunstabstraktion als poetologische Reflexion	
Das Zusammenspiel von Ekphrasis, Mimesis und Poiesis in den <i>Andriantopoiika</i> des Poseidippus von Pella	43
Ulrich Rehm	
Durch Imagination zur Kontemplation	
Das Mönchsbild der <i>Lambeth-Apokalypse</i>	59
Jörn Steigerwald	
Erschriebene Bilder	
Giovanni Boccaccios <i>Amorosa Visione</i>	85
Wolf-Dietrich Löhr	
»Autorità del pennello«	
Der Pinsel als Werkzeug und Bedeutungsträger im Tre- und Quattrocento	111
Laurenz Lütteken	
Der handelnde Musiker	
Kompositorische Selbstreflexion bei Guillaume Dufay	155
David Nelting	
Die Produktion poetischer Autorität im Spannungsfeld von Singularisierung und Sodalisation (Pietro Bembo, Pietro Aretino)	173
Jörg Robert	
Medien der Identität	
Imitatio und Poiesis bei Albrecht Dürer	193

- : Pluralisierung von Wahrheit im Individuum: Petrarca's Secretum, in: Francesco Petrarca: Secretum meum – Mein Geheimnis (lateinisch-deutsch). Hg., übers. und mit einem Nachwort von Gerhard Regn und Bernhard Huss. Mainz 2004, S. 493–539.
- (Hg.): Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar. Münster 2004.
- Seigel, Jerrold E.: Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism – The Union of Eloquence and Wisdom (Petrarch to Valla). Princeton 1968.
- Stierle, Karlheinz: Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts. München 2003.
- : Petrarca. Fragmente eines Selbstentwurfs. München 1998.
- Toffanin, Giuseppe: Il Cinquecento. Milano ¹1941.

Jörg Robert

Medien der Identität

Imitatio und Poesis bei Albrecht Dürer¹

»Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen.«² Mit diesem Grund-Satz eröffnet Walter Benjamin seine Studie über Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, um dann sogleich die unterschiedlichen Motivationen solcher Reproduktion zu charakterisieren: »Solche Nachbildung wurde auch ausgeübt von Schülern zur Übung in der Kunst, von Meistern zur Verbreitung der Werke, endlich von gewinnlüsternen Dritten.«³ Alle drei Motive – das didaktische, das ökonomische wie das der Diffusion von Namen und Erfolg – spielen schon um 1500 in der Praxis wie in der Selbstbeschreibung der Künste eine zentrale Rolle. Produktion aus Reproduktion wird seit dem Ende des 15. Jahrhunderts nicht nur zu einem gewichtigen ökonomischen Phänomen und Problem – v.a. auf dem sich konstituierenden Kunstmarkt –, es wird auch in den Diskussionen um Autorschaft und Nachahmung, wie sie in der imitatio-Debatte der Rhetorik und Literatur geführt werden, zu einem bestimmenden Moment.⁴ Die Art und Weise, wie sich dabei alte Semantiken von imitatio, ingenium und novitas neu konfigurieren, verleiht dieser Debatte an der Schwelle zur Neuzeit ihre eigenen Signaturen. Die Zeitgenossen der technischen und geistigen Revolutionen vor und um 1500 agieren gleichsam unter dem Schock der technischen Reproduzierbarkeit ihrer Kunst. »Reden über Originalität konnte im 16. Jahrhundert nichts anderes als Reden über Vervielfältigung sein.«⁵ Der Siegeszug des Buchdrucks stellte das Problem der massenhaften

- 1 Für kritische Durchsicht, Anregungen und Hinweise danke ich Herrn Dr. Daniel Hess und Herrn Dr. Thomas Eser (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg).
- 2 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders.: Medienästhetische Schriften. Auswahl und Nachwort von Detlev Schöttker. Frankfurt/Main 2002, S. 351–383, hier S. 352.
- 3 Ebd.
- 4 An dieser Stelle verweise ich stellvertretend auf die Studien von Nicola Kaminski: Art. Imitatio, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Tübingen 1998, Bd. 4, S. 235–285; Thomas M. Greene: The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry. New Haven, London 1982; Terence Cave: The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance. Oxford 1979. Ich schließe in diesem Beitrag an meine Überlegungen zum Feld der imitatio an. Vgl. J.R., Jan-Dirk Müller (Hgg.), Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Münster u.a. 2007 (Pluralisierung & Autorität 7). Zur Frage des Plagiats Philipp Theisohn: Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte. Stuttgart 2009. Für die Kunstgeschichte Norberto Gramaccini, Hans Jacob Meier: Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600. Berlin 2009; Ernst Rebel: Druckgrafik. Geschichte – Fachbegriffe. Stuttgart 2003.
- 5 Valentin Groebner: Der Schein der Person: Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter. München 2004, S. 135f.

Produktion identischer Exemplare in ganz neuer Weise. Die Materialität des neuen Kommunikationsmediums gab den Impuls zu neuen Reflexionen über den Zusammenhang von Vorbild und Abbild, *exemplar* (Vorbild) und *exemplum* (einzelnes, aber eben nicht einziges Realisat). Dies führte zu scheinbar paradoxen Ergebnissen: das Bewusstsein der vielen identischen Kopien eines Buches schuf eine Sensibilität für den einen Autor und seine Individualität, dem eine gegebene Produktion zugewiesen werden musste.⁶

Denn im Fall der Graphik besteht die Suggestion der Fälschung gerade nicht darin, dass sie – wie etwa das Gemälde – Unikat und damit »Typus seiner selbst«⁷ ist. Singulär ist vielmehr die Verbindung von Autornamen und Bildidee. »Die typographische Datenverarbeitung benutzt die Autorennamen als Ordnungskriterien für die Speicherung von Informationen.«⁸ Das gedruckte Buch wird »als Teil der Autorenpersönlichkeit, als Externalisierung von Strukturen ihres psychischen Apparats«⁹ aufgefasst.⁹ Textuelle Integrität, auktoriale Individualität und Multiplikation des Druckmediums ergeben eine Verbindung, in deren Zentrum zwei zentrale poetische Verfahren um 1500 emergieren, die ich hier versuchsweise in eine engere Beziehung setzen möchte.

1. Nachahmung als Reproduktion – Dürer und Raimondi

Unter den frühen, keineswegs vollständigen Zeugnissen für »Dürer im Schrifttum seiner Zeit«, die Hans Rupprich in seiner Quellensammlung zusammengestellt hat, ragen immer wieder Zeugnisse für die Wertschätzung des fränkischen Künstlers durch die italienischen Zunftgenossen hervor. Christoph Scheurl berichtet etwa, die »maler von Bologna« hätten Dürer persönlich und »offenlich die maisterschafft der malerey in der gantzen welt zugemessen vnd gesagt, sie wollten dest lieber sterben, das sie den so lang begerten Dürer gesehen hetten.«¹⁰ Der wichtigste Indikator für solche »übertref-

6 Diese Einsicht hat schon Adorno formuliert: »Die Entdeckung der Echtheit als letzten Bollwerks der individualistischen Ethik ist ein Reflex der industriellen Massenproduktion. Erst indem ungezählte standardisierte Güter um des Profits willen vorspiegeln, ein Einmaliges zu sein, bildet sich als Antithese dazu, doch nach den gleichen Kriterien, die Idee des nicht zu Vervielfältigenden als des eigentlich Echten. Vorher dürfte geistigen Gebilden gegenüber die Frage nach Echtheit so wenig gestellt worden sein, wie die nach Originalität, welche noch der Ära Bachs unbekannt war. Der Trug der Echtheit geht zurück auf die bürgerliche Verblendung dem Tauschvorgang gegenüber.« Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann. Bd. 4. Frankfurt/Main 2003, S. 177.

7 Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*. München, Wien 1992 (zuerst ital. 1990), S. 224.

8 Michael Giesecke: *Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Frankfurt/Main 1998, S. 455.

9 Giesecke, *Buchdruck*, S. 456.

10 Hans Rupprich (Hg.), *Dürer – schriftlicher Nachlaß*. 3 Bde. Berlin 1956–1969 (im Folgenden Rupprich I – III), hier III, S. 294. Aus der *Vita* des Probstes Anton Kress (*Vita reverendi patris domini*

fenlikeit« (»excellencia«) des deutschen Apelles waren die manifesten Absatzzahlen, die in keiner frühen Würdigung fehlen durften.¹¹ Wenn etwa Johann Cochläus (Löffelholz) 1512 betont, dass Dürers Werke »über weite Distanzen hin vertrieben würden«,¹² so zeigt sich hierin die charakteristische Verbindung von ökonomischem und symbolischem Kapitalaufbau. Zumal die Passionen, so Cochläus weiter, seien so fein und perspektivisch korrekt gefertigt, dass sie Kaufleute aus ganz Europa als Modelle für ihre eigenen Maler aufkauften (»suis exemplaria pictoribus«). Ganz auf die *aemulatio Italarum* ist denn auch Huttners Äußerung in einem Brief an Pirckheimer gestimmt, der auf den notorischen Neid der Italiener und den ebenso notorischen Barbarenvorwurf hinweist. Dürer ist, so Hutten, eine herausragende Persönlichkeit, die die Italiener »so hoch bewundern, daß sie ihm nicht allein freiwillig weichen, sondern daß sogar einige von ihnen, um ihre Werke verkäuflicher zu machen, sie unter seinem Namen vertreiben.«¹³ Neu an solchen Sätzen war die Art, wie sich die rhetorische Semantik künstlerischer Produktion mit ökonomischen Argumenten verband, wie sich Autorschaft in Marktherrschaft,¹⁴ Exemplarität und in der Multiplikation und Diffusion der Exemplare spiegelte.

Beide Stellen verweisen wohl auf ein und dieselbe Plagiatsaffäre, die nicht nur ein Schlaglicht wirft auf die reiche Rezeption des jungen Dürer in Italien,¹⁵ sondern auch auf die neuen diskursiven Regeln von Poiesis und Autorschaft um 1500. In ihrem Zentrum stand Marcantonio Raimondi, und es ist die Raimondi-Vita des Giorgio Vasari, die ausführlich davon berichtet, wie »Dürer für viele von unseren Künstlern ein helles Licht gewesen ist.«¹⁶ Angeregt durch die künstlerische Qualität und Neuheit der Holzschnitt-

Anthonii Kressen. Nürnberg 24.7.1515, fol 4 ab). Lateinisch: »Testes mihi sunt, ut aliquos taceam, Bononienses pictores, qui illi in faciem me audiente publice principatum picturae in universo orbe detulerunt, affirmantes iucundius se morituros viso tam diu desiderato Alberto«.

11 Dazu umfassend mein Beitrag: *Aemulatio und ästhetischer Patriotismus – Dürer-Bilder zwischen Humanismus und Frühromantik*. In: Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna Kathrin Bleuler, Fabian Jonietz (Hgg.), *Aemulatio – Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*. Berlin 2011, S. 135–163.

12 Hierin war Dürer jedoch keineswegs ein Pionier. Schon 1505 schreibt Wimpfeling über Israhel van Meckenem und Schongauer, ihre Werke seien in ganz Europa begehrt. Rupprich I, S. 290.

13 Heinz Lüdecke, Susanne Heiland (Hgg.), *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*. Berlin 1955, S. 25. Brief vom 25.12.1518.

14 Grundsätzlich, für die frühe Zeit allerdings nur cursorisch Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn u.a. 1981.

15 Gunter Schweikhart: *Novità e bellezza. Zur frühen Dürer-Rezeption in Italien*, in: Erich Hubala, Gunter Schweikhart (Hgg.), *Festschrift Herbert Siebenhühner (Würzburg 1978)*, S. 111–136; auch Klaus Irlé: *Der Ruhm der Bienen: Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*. Münster u.a. 1997, S. 162–164.

16 Lüdecke/Heiland, *Dürer und die Nachwelt*, S. 77. Eingehend Lisa Pon: *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven, London 2004; Tobias Burg: *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*. Münster 2007, S. 466f.

serien, kopierte Raimondi die gesamte »kleine Passion« sowie das Marienleben, und »setzte auch das zeichen darauf, das Albrecht auf seine Werke setzte, nämlich AD; und sie gerieten so ähnlich, daß man sie für Arbeiten Albrechts hielt, da niemand wußte, daß sie von Marcantonio gemacht waren; und als seine Werke wurden sie ge- und verkauft.«¹⁷ Dürer habe, so Vasari, umgehend reagiert, sei »aus Flandern« abgereist und habe in Venedig bei der Signoria erwirkt, »daß Marcantonio nicht mehr Namen und Zeichen Albrechts auf seine Arbeiten setzen sollte.«¹⁸ Auch wenn dies sachlich-chronologisch abwegig ist, belegt die Anekdote doch die enge Kopplung von Marktmacht und ästhetischer Reputation, von »Ehre und Nutzen« bei beiden Akteuren. Invention und Innovation – »Produkte ohne Präzedenz«¹⁹ – werden zur regulativen Größe von Autorschaft und Autorität.

Raimondis Nachstiche sind Marksteine und Wendepunkte einer Produktion aus Reproduktion. »Hier arbeitet nicht mehr ein Schüler zur Übung in der Kunst, kein Meister zur Verbreitung der Werke, sondern ein gewinnlüsterner Dritter.«²⁰ Erst um 1500 tritt »mit entwickeltem Vervielfältigungswesen« auch »die Frage nach der Einmaligkeit einer Bildidee, eines Sujets«²¹ gegenüber seinen Reprofakten ins Bewusstsein, wird die Unterscheidung von Idee und Ausführung, Typus und Exemplar bzw. Vervielfältigung (Kopie) virulent. Erst jetzt scheint sich – unter dem doppelten Eindruck von Stildebatte und typographischer Praxis – eine konsistentere Semantik interpikturaler Abhängigkeiten auszubilden, erst jetzt scheinen Grenzen und Übergänge zwischen legitimer und illegitimer Nachahmung klarer konturiert. Zu den als legitim erachteten Verfahren gehörte die »Übersetzung«²² von Graphiken aus dem Holzschnitt ins Kupferstichmedium. Sie kennzeichnete also die Stufe der geringsten intertextuellen Distanz; dies entsprach genau der Terminologie der rhetorischen Nachahmungslehre, die zwischen der *interpretatio* und der *imitatio* (bis hin zu *aemulatio* und *superatio*) streng unterschied. Auch Raimondis Nachstiche waren in dieser Hinsicht durch eine mediale *conversio* oder

17 Lüdecke/Heiland, Dürer und die Nachwelt, S. 79.

18 Ebd.

19 Niklas Luhmann: Die Behandlung von Irritationen: Abweichung oder Neuheit?, in: Ders. (Hg.), Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 4. Frankfurt/Main 1999, S. 55–100, S. 64.

20 Peter Strieder (Hg.), Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts. München 1978, S. 9.

21 Rebel, Druckgrafik, S. 37.

22 Ich finde den Begriff »übersetzen« in diesem Sinne erst in der ästhetischen Debatte der Lessing-Zeit. Ein Beleg in Sulzers »Allgemeiner Theorie der Schönen Künste« zeigt, dass es sich um einen noch nicht etablierten Terminus handelt. »Wenn er [sc. der Kupferstecher] sich in allen diesen Theilen fleißig geübt hat, so wird ihm auch dieses sehr vortheilhaft seyn, daß er Kupferstiche von schönen Gemälden mit ihren Originalen vergleicht; nur dadurch kann er die Kunst ein Gemäld in den Kupferstich gleichsam zu übersetzen, in ihrer höchsten Vollkommenheit fassen.« Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Leipzig. Bd. 1. 1771; Bd. 2. 1774, hier Bd. 2, S. 636.

translatio gekennzeichnet, die in der Literatur der Konversion über die Sprachgrenze entsprach. Von 74 reproduzierten Blättern haben 65 Holzschnitte zur Vorlage. Dennoch überschritt der Umgang mit der Dürerschen Autorschaft die Grenze zwischen *interpretatio* und *furtum*. Der Vorwurf stützte sich auf die Tatsache, dass »niemand wußte, daß sie [die Stiche] von Marcantonio [Raimondi] waren.«²³ Im Sinne einer geläufigen Unterscheidung, wonach »der Fälscher Eigenes als Fremdes ausgibt, der Plagiator dagegen Fremdes als Eigenes«,²⁴ handelt es sich also um eine Fälschung, wenngleich dieser Begriff um 1500 scheinbar noch nicht zur Verfügung steht.

Man erkennt hier den historischen Sinn des Plagiatbegriffs um 1500: Plagiat bedeutet nicht so sehr Wiederholung des Werkes als Verleugnung seiner Autorschaft. In dieser Affäre emergiert »the protection not of the artist's works, but of his name, or better, of his asserted authorship per se.«²⁵ Weniger die Kopie der *invenzione* als deren feste Zuschreibung an eine Autor-»Adresse« (Giesecke) machte die »imitazione di Marcantonio« zum justiziablen Ärgernis. Denn, so Vasari, »als seine [Dürers] Werke wurden sie ge- und verkauft«²⁶. Durch seine Intervention bei der Signoria von Venedig erreicht Dürer denn auch kein Verbot der *imitatio* seiner Werke, sondern nur, »daß Marcantonio nicht mehr Namen und Zeichen Albrechts auf seine Arbeiten setzen sollte.«²⁷ Das feine Distinktionskriterium zwischen illegitimer und illegaler(!) Fälschung und legitimer und legaler(!) *imitatio* bzw. *aemulatio* war mithin die Kopplung von Autornamen und Werk. Wo sie behauptet oder »unterschoben« wurde, begann die Fälschung, wo ihre Entkopplung praktiziert und »ostentativ nicht signiert« wurde,²⁸ da begann die *aemulatio*. Raimondi war also berechtigt, in die *aemulatio* mit Dürers Bilddrucken einzutreten, »as long as they were openly acknowledged to be reproductions.«²⁹ Dazu bedurfte es der Kennzeichnung einer Differenz zwischen Vorbild und Nachbildung, eine Differenz, aus der die Figur der Autorschaft sich erhebt. Denn die Fälschung entsteht nicht, so die Auffassung von Hugh Kenner, durch Unterschieben des fremden, sondern durch Zurücknahme des eigenen Namens.³⁰ Fälschung wäre demnach Auslöschung von

23 Lüdecke/Heiland, Dürer und die Nachwelt, S. 78.

24 Kathrin Ackermann: Art. Plagiat, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 6. Tübingen, Sp. 1223–1230, hier Sp. 1224.

25 Joseph Leo Koerner: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art. Chicago 1993, S. 219.

26 Lüdecke/Heiland, Dürer und die Nachwelt, S. 78f.

27 Ebd., S. 79.

28 Burg, Signatur, S. 467.

29 Elizabeth Brown: The portable Raphael, in: Innis H. Shoemaker (Hg.), The engravings of Marcantonio Raimondi. Ausst.-Kat. The Spencer Museum of Art, University of Kansas, Lawrence, 16. November 1981–3. Januar 1982. Kansas 1981, S. 20–46, hier S. 22.

30 Hugh Kenner: Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox (1968). Dresden, Basel 1995, S. 166.



1 Einzug in Jerusalem (aus: Kleine Passion, 1515), Dürer (links) – Raimondi (rechts)

Urheberschaft, während Diebstahl die Exaltation der eigenen Autorschaft und Unterdrückung des fremden Autornamens bedeutet.³¹

Raimondi wählt einen dritten Weg zwischen Selbstermächtigung (= Diebstahl) und Selbstauslöschung (= Plagiat), bei dem sowohl der fremde als auch der eigene Name unterdrückt wird. Das Ergebnis des juristischen Disputs war ein Kompromiss: Dürer gab nach 1515 mit Raimondi zusammen die Holzschnitte der *Kleinen Passion* als Nachstiche heraus. Auch hinsichtlich des Signets wird ein Kompromiss gefunden: Wo im Original Dürers Monogramm erscheint, bleibt in der Reproduktion ein Vakuum (Abb. 1). Die Kopplung von Autor und Werk ist aufgehoben, die Erinnerung an den »Urheber«

31 Zur Semantik Ackermann, Plagiat, Sp. 1224f. Im literarisch-rhetorischen Diskurs der Zeit gewinnt nur der literarische Diebstahl im Sinne eines verschleiernden, »kryptomimetischen« Umgangs mit den Modellen stärkere Beachtung. Erscheint der Diebstahlvorwurf (»furtum«, »sumere«) zu Beginn des 16. Jahrhunderts als problematischer Ausweis serviler Abhängigkeit vom Modell, so wird nach 1600 bei Marino der geistreiche Diebstahl zur wesentlichen Technik eines »scrivere col rampino«. »Dirò con ogni ingenuità non esser punto da dubitare ch'io similmente rubato non abbia più di qualsiasi altro poeta. Sappia tutto il mondo che infin dal primo dì ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio zibaldone e servendome a suo tempo, ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri.« Giambattista Marino: *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del seicento* (= *Scrittori d'Italia* Bd. 20/ 21). Hg. von Angelo Borzelli und Fausto Nicolini. 2 Bde. Bari 1911/12, Bd. 1, 259f. Jörg Robert: *Kryptomnesie und Kleptomimetik – Der Fall des Cavaliere Marino*, in: Ulrich Pfisterer, Gabriele Wimböck (Hgg.), *Novità – Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*. Zürich 2011, S. 359–373.

bleibt jedoch, und sei es als Leerstelle, gegenwärtig. In der Reproduktion bleibt – mit Rilke gesprochen – die »Mitte, die die Zeugung trug«, frei. Der Kopist entleert seine Individualität und präsentiert sich, noch einmal mit Elizabeth Brown, als »tabula rasa«.³² Das leere Signet steht für eine leere Autorschaft, die um ihren intermediären Status – halb Produktion halb Reproduktion – weiß. Damit ist eine Bildformel gefunden, in der Identität und Differenz, fremde und eigene Autorschaft äquilibriert sind. Ihre Aussage ist paradox, bestimmt von einer doppelten Negation, die das Bildprodukt in ein auktoriales Niemandsland verweist: Die Tilgung des fremden Namens wird, mit einer pathetischen Verzichtsgeste, durch die Tilgung des eigenen aufgewogen.³³

2. Siegel und Signet – Praktiken der Identität um 1500

Anhand der Quellen aus Briefwechsel und Umfeld lässt sich ermessen, wie Dürer an und durch die *imitatio* der Italiener seine eigenen Begriffe von Autorschaft, Originalität und Werkintegrität schärfen musste. Dass Dürer aus der Sicht der Italiener die *imitatio veterum*, das Antikische fehlte, war für diese kein Grund, selbst auf Dürer-*imitatio* (»abmachen«) zu verzichten. »Auch sind mir«, schreibt Dürer aus Venedig an Pirckheimer (7.2.1506), »ihr viel feind und machen mein Ding in Kirchen ab und wo sie es mügen bekommen. Noch schelten sie es und sagen, es sei nit antigisch Art, dorum sei es nit gut.«³⁴ Das allgemeine Kopieren, die »Markenpiraterie«³⁵ nahm mit dem Durchbruch der großen Holzschnittserien (*Große und kleine Holzschnittpassion*) 1511 so zu, dass Gegenmaßnahmen angeraten schienen. Im selben Jahr noch erging ein Nürnberger Ratserlass gegen einen »fremdben, so under dem rathaus kunstbrief fayl hat und unnder denselben etlich, so Albrecht Dürers hanndzaichen haben, so im betrüglich nachgemacht sind«. Es ergeht der Beschluß, »dieselben zaichen alle abzethun und der kaine hie fail ze haben.«³⁶

Die Stelle ist begriffsgeschichtlich aufschlussreich, weil sie zeigt, wie die ästhetische Imitation hier in die Nähe der Urkundenfälschung gerückt wird. Dabei wird die Druckgrafik wie ein Brief, ein »chirographum«,³⁷ behandelt, das durch eigenhändige

32 Brown, *Portable Raphael*, S. 22.

33 Im Schlussbild des Marienlebens wird sogar eine noch komplexere Lösung gefunden, indem hier die Zeichen Dürers, Raimondis und der Drucker Niccolò und Domenico Fratelli del Gesù nebeneinander stehen.

34 Rupprieh I, S. 44.

35 Wolfgang Schmid: *Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500*. Trier 2003, S. 186.

36 Rupprieh III, S. 241 (3.1.1512).

37 Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Art. Handzeichen*, in: *Deutsches Wörterbuch*. Bd.10. Hg. von Dies. München 1984 (1877), S. 431: »chirographum: diesen reversbrief mit gemeiner stadt secret besiegelt

»Unterschrift« (»handzeichen«) besiegelt und autorisiert wird. Nachmachen ist nicht nur illegitim, sondern illegal, es stellt einen Akt von Identitätsschwindel dar. Hatte der einzelne Kunstbrief eine Affinität zum eigenhändig signierten Brief, so musste die druckgrafische Serie sich am (gedruckten) Buch ausrichten. Wieder also greift die Selbstbeschreibung der bildenden Kunst auf die etablierte typografische und rhetorische Praxis zurück. Das neuartige Druckerprivileg, mit dem die Holzschnittserien erschienen, war denn auch eine Übertragung aus der Sphäre humanistischer Buch- und Autorisierungspraxis. Dürer lernte es bei seinem »geistigen Ziehvater«³⁸ Konrad Celtis kennen, der sowohl seinen *Amores*-Druck (1502) als auch seine Ausgabe der Werke der Hrotsvith von Gandersheim (1501) mit einem Privileg der »Sodalitas Celtica« erschienen ließ.³⁹ Beide Unternehmungen waren Dürer bestens vertraut: unter Verstoß gegen seinen »Geschäftsgrundsatz«⁴⁰ hatte er jeweils xylographische Illustrationen beigezeichnet. Dürers Privileg schließt in drastischer Weise an die alte Form des apotropäischen Bannfluchs gegen Diebe an (Abb. 2):⁴¹

»Heus, tu insidiator ac alieni laboris et ingenij surreptor, ne manus temerarias his nostris operibus inicias, cave! Scias enim a gloriosissimo Romanorum imperatore Maximiliano nobis concessum esse, ne quis suppositicijs formis has imagines imprimere, seu impressas per imperij limites vendere audeat; quod si per contemptum seu auaricie crimen secus feceris, post bonorum confiscationem tibi maximum periculum subeundum esse certissime scias.«⁴²

und unserm handzeichen befestigt. HALTAUS 815 (von 1602); ich hab .. schrift und handzeichen empfangen. LUTHER br. 4, 532. heute ist das handzeichen der namensunterschrift streng entgegengesetzt; ein handzeichen, gewöhnlich drei kreuze, setzen leute die nicht schreiben können, an stelle ihres namens unter eine urkunde.«

38 Ernst Rebel: Albrecht Dürer. Maler und Humanist. München 1999, S. 125.

39 Heinrich Grimm: Des Conradus Celtis editio princeps der »Opera Hrotsvite« von 1501 und Albrecht Dürers Anteil daran, in: Philobiblon 18, 1974, S. 3–25; Schmid, Dürer als Unternehmer, S. 250f.

40 Ebd., S. 262.

41 Privileg aus Albrecht Dürer / Benedictus Chelidonius: Epitome in Divae Parthenices Mariae historiam (»Marienleben«). Nürnberg: [Hieronymus Höltzel] für Albrecht Dürer, 1511; Abbildung nach dem Faksimile: Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Eine Ausstellung der Bibliothek Otto Schäfer zu einem Buchprojekt des Nürnberger Humanismus. Hg. von Georg Drescher. Schweinfurt 2005, S. 151.

42 Ruppriich I, S. 76. »He du, Wegelagerer, der du heimlich Arbeit und Genie anderer entwendest, hüte dich tollkühn Hand an meine Werke zu legen! Wisse, dass mir vom ruhmreichen römischen Kaiser Maximilian garantiert wurde, dass niemand sich untersteht, mit gefälschten (Druck-)Formen diese (meine) Bilder zu drucken oder, wenn sie denn gedruckt sind, sie in den Grenzen des Reiches zu veräußern; solltest du dies aus Missachtung oder aus verbrecherischer Habgier doch tun, dann sollst du fest und bestimmt wissen, dass deine Güter konfisziert werden und du dich in höchste Gefahr begibst (Übersetzung J.R.)«

Impressum Nurnberge per Albertum Durer pictorem. Anno christiano Millefimo quingentesimo vndecimo.

Heus tu insidiator: ac alieni laboris: & ingenij: surreptor: ne manus temerarias his nostris operibus inicias. cave! Scias enim a gloriosissimo Romano sum imperatore. Maximiliano nobis concessum esse: ne quis suppositicijs formis: has imagines imprimere: seu impressas per imperij limites vendere audeat: quod si per contemptum: seu auaricie crimen: secus feceris: post bonorum confiscationem: tibi maximum periculum subeundum esse certissime scias.

2 Privileg aus Albrecht Dürer / Benedictus Chelidonius: Epitome in Divae Parthenices Mariae historiam (»Marienleben«)

Das Privileg ist ein bemerkenswertes Dokument in der Geschichte des Urheberrechts in der frühen Neuzeit.⁴³ Es zeigt, wie sich in Fragen intertextualer Abhängigkeiten und Filiationen ästhetische und ökonomische Semantiken und Argumente wechselseitig erhellen. Der kopierende Künstler wird dem »Wegelagerer« gleichgestellt, mit dem er das heimliche Vorgehen teilt. Das Buch ist ein Reisender, dessen Integrität durch den im Verborgenen lauenden Räuber bedroht wird. Zugleich ist es ein »Werk« (opus) – im materiellen Sinne von Bucheinheit wie im emphatischen Sinne von Kunstwerk. Echtheit und Autorschaft sind gekoppelt an den Druck- und Vertriebszusammenhang. Dürer tritt im Privileg als Drucker und Maler auf; die Fälschung besteht darin, dass diese Personalunion getrennt, die Verantwortung des Autors für den gesamten Herstellungs- und Distributionsprozess beschnitten wird.

Die Semantik des Unterschleifs ist dabei mit Bedacht gewählt. Sowohl das Nomen »surreptor« als auch das Adjektiv »suppositicius« werden schon in der antiken Literaturkritik einschlägig für den literarischen Diebstahl bzw. die verdeckte imitatio verwendet. Beim jüngeren Seneca heißt es: »Ennius hoc ait [sc. grammaticus] Homero surripuisse, Ennio Vergilium« (»Ennius soll [so der Grammatiker], das dem Homer entrissen haben, Vergil wiederum dem Ennius«).⁴⁴ Zugleich assoziierte der Begriff suppositio das Unterschleiben eines fremden Kindes, zumal das Unterschleiben eines durch »dämonische oder magische Zeugung geschaffen(en)«,⁴⁵ eines sog. »Wechselkindes« oder »Wechselbalgs«.

43 Ludwig Gieseke: Vom Privileg zum Urheberrecht. Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845. Baden-Baden 1995, S. 40–43.

44 Lucius A. Seneca: Epistulae morales. Hg. von L.D. Reynolds. 2 Bde. Oxford 1965, hier Bd. 2, S. 459 (ep. 108, 34).

45 Gisela Piaschewski: Art. Wechselbalg, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. von Hanns Bächtold-Stäubli. Bd. 9. Berlin, Leipzig 1942 (Ndr. 1987), S. 835.

Solche »verworfenen (= untergeworfenen) Kinder« tragen die geläufige Bezeichnung »infantes suppositi«. *Suppositio* war ein assoziationsreicher, juristisch-theologisch besetzter Begriff. Er verweist auf die Sphäre des Volks- und Teufelsglaubens, auf die hysterische Angst vor teuflischen »Wechselbälgern«, »Wechselkindern« oder »Kielekröpfen«. Auch Martin Luther glaubte fest an die Existenz solcher »infantes suppositicii« und empfahl ausdrücklich ihre umstandslose Tötung.⁴⁶ Dürers scharfe Invektive gegen die »untergeschobenen Formen« partizipierte an den sozialen Energien der dämonisierenden Ablehnung und Ausgrenzung. Die unterschobene Kindschaft spiegelt eine Semantik, in der das Druckerzeugnis »zu einem Kind« wird, »der Autor zum Vater – und da ein Kind nicht mehrere Väter haben kann, so muß die Vaterschaft festgelegt werden.«⁴⁷ Diese Festlegung und Besiegelung der Vaterschaft wird durch die Signatur erreicht, die das Signierte »als biologische(n) Abdruck des Originals«,⁴⁸ als legitimes Kind des Autor-Vaters, ausweist. Diese legitime (legale) Filiation kann auf die zwei bekannten Weisen unterlaufen und ausgehöhlt werden. 1. durch die Fälschung, die »Eigenes als Fremdes ausgibt«,⁴⁹ in der Metaphorik: durch ein untergeschobenes Kind, einen »Wechselbalg«, 2. durch »Menschenraub« (»plagium«),⁵⁰ der sich der fremden Abkömmlinge bemächtigt und »Fremdes als Eigenes«⁵¹ ausgibt.

»Der Fetisch des Kunstmarktes ist der Meisternahme«,⁵² schreibt Walter Benjamin im Essay *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (1937) und trifft damit die Suggestion

46 Martin Luther: Werke. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Tischreden. Vierter Band. Weimar 1916 (Ndr. Graz 1967), S. 357f., bes. S. 358: »Denn diese Gewalt hat der Satan, daß er die Kinder auswechselt, und einem für sein Kind einen Teufel in die Wiegen legt, das denn nicht gedeiet, sondern nur frisset und säufet«. Vgl. Tischreden. 5. Band. Weimar 1919 (Ndr. Graz 1967), S. 9: »Lutherus suasit, ut suffocaretur.«

47 Giesecke, Buchdruck, S. 455.

48 Stefan Römer: Zwischen Kunstwissenschaft und Populismus. Die Rede vom Original und seiner Fälschung, in: Anne-Kathrin Reulecke (Hg.), Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. Frankfurt/Main 2006, S. 347–363, hier S. 353.

49 Ackermann, Plagiat, Sp. 1224.

50 Vgl. Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel ausgearbeitet. Unveränderter Nachdruck der achten verbesserten und vermehrten Auflage. 2 Bde. Darmstadt 1998 (Ndr. der Ausgabe Hannover 1913–1918), hier Bd. 2, 1727.

51 Ackermann, Plagiat, Sp. 1224. In anderer Weise war das Bild der »Filiationen« in der rhetorischen Nachahmungsdebatte gegenwärtig, etwa beim Ciceronianer Paolo Cortese, welcher der Mimesis-Skepsis seines Kontrahenten Poliziano entgegen hält: »Similem volo, mi Politiane, non ut simiam hominis, sed ut filium parentis«. Zitiert nach Eugenio Garin (Hg.), *Prosatori latini del Quattrocento*. Mailand, Neapel 1952, S. 906. Vgl. Jörg Robert: Die Ciceronianismus-Debatte, in: Herbert Jaumann (Hg.), *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit*. Ein Handbuch. Berlin, New York 2011, S. 1–54, hier S. 14–17.

52 Walter Benjamin: *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (1937), in: Ders.: *Angelus Novus*. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt/Main 1988, S. 333.

des Namens als Dispositiv der Debatten um Autorschaft und Werkherrschaft um die Wende zum 16. Jahrhundert. Die Signatur spielt in diesem Prozess eine entscheidende Rolle. Als Abkürzung des Meisternamens sichert das »handzeichen« Originalität als Authentizität. Das Signet erfüllt die Funktion des Siegels. »Das ingesiegelte«, so ein Dokument des späten 15. Jahrhunderts (die *Reformatio Sigmundi*), »ist nuo die worheit, wann was verbriefet wurt ist, das es versigelt wurt, so ist es bestetiget mit der worheit [...] worheit sol sich nit endren, noch versetzt werden.«⁵³ Ende des 15. Jahrhunderts weicht das Siegelmonopol mehr und mehr auf; das Siegel, so heißt es in der *Reformatio Sigmundi*, »ist nuo als gemein worden, das yederman will ein ingesiegel han.«⁵⁴ Ein Beleg hierfür ist Dürers Monogramm, in dem sich die Funktionen von Siegel und Unterschrift verbinden.⁵⁵ Diese Funktion, Identität und Präsenz zu bezeichnen und zu besiegeln, teilte die Signatur im Bereich von Sprache und Rhetorik mit Unterschrift, Handschrift und Stil, die gleichermaßen Identität durch Individualität verbürgten. Von hier lässt sich ein Bogen zu Erasmus schlagen, der »seine europäische Karriere als Gelehrter buchstäblich auf der Vervielfältigung seiner Person« durch das Medium des Buchdrucks begründet hatte, durch seine zeichenhafte »Präsenz in Gestalt seiner vervielfältigten Texte.«⁵⁶ Hier zeigt sich das schon genannte Paradox: Die vielen Texte bezeichnen und »besiegeln« immer nur die eine Autor-Individualität – und umgekehrt. Die Vervielfältigung der Exemplare und die Singularisierung des Autors als Urheber und »Patriz« scheinen sich gegenseitig zu bedingen. Nur die eine »Vaterform« kann wie der eine Stempel den biologischen Zusammenhang der Text-Kinder zu einem Typus oder Archetyp sicherstellen.

Handschrift, Stil und Porträt sind für Erasmus Medien der Identität.⁵⁷ Daher auch Erasmus' wiederholte Unruhe und Empfindlichkeit, wo Signaturen und Physiognomien verhüllt oder untergeschoben werden. In einem späten Brief an Erasmus Schets (1535) schreibt Erasmus von Personen, die begonnen hätten, »meine Handschrift so kunstvoll zu imitieren, dass die Fälschungen kaum entdeckt werden«. Dem soll die eigenhändige Unterschrift abhelfen: »Das hier habe ich, Erasmus von Rotterdam, in Rom geschrieben, mit meiner eigenen Hand« (»Affixi signum meum, quod quidam ceperunt imitari manum meam, sic vt discerni vix possit. Id factum es(t) Romae. Erasmus Rot.

53 *Reformatio Sigismundi*; zitiert nach Heinrich Koller (Hg.), *Reformatio Kaiser Siegmunds*. Stuttgart 1964, S. 303.

54 Ebd.

55 Dürer ist keineswegs der erste, der seine Arbeiten monogrammierte. In der frühen Dürer-Graphik ist das Monogramm bereits seit 1460 greifbar (beim »Meister ES, bei Schongauer u.a.).

56 Groebner, *Schein der Person*, S. 135.

57 Jörg Robert: *Macht und Ohnmacht des Bildes: Erasmus und die frühneuzeitliche Theorie des Porträts*, in: Frank Büttner (Hg.), *Die normierende Kraft des Bildes – die normierende Kraft von Bildern*. Münster u.a. 2004, S. 205–226.

mea manu).⁵⁸ Unheimlich und gefährlich war es auch, wenn sich die Individualität des Autors, seine »lineamenta« nicht in der Signatur des Stils wiederfand, sich vielleicht gar – wie der Ciceronianer Nosoponus in Erasmus' Dialog *Ciceronianus* – bewusst hinter der »Larve« des anderen die eigene Individualität versteckte. Im typographischen Zeitalter, das zugleich das bürokratische ist, lässt der Stil des Textes die Züge seines Erzeugers durchscheinen, daher die Rede vom »facies stili«, »lineamenta« u.ä. »Der Körper der Literatur erhält eine Seele.«⁵⁹ Diese Einsicht findet sich bereits bei Erasmus, der fordert: »die Seele findet gleichsam ihr Antlitz im Text, wo sie sich wie in einem Spiegel reflektiert« (»habet animus faciem quamdam suam in oratione velut in speculo relucentem«).⁶⁰ Im Individualstil erfüllt sich Sinn und Bestimmung des Buchdrucks, eine »unmittelbare technologische Ausdehnung der menschlichen Person« zu sein (»immediate technological extension of the human person«).⁶¹ Daher sind um 1500 Stildebatten immer zugleich Reflexionen über Medien und Identität bzw. über die Medialität des Individuums.

Dies zeigt sich im umgekehrten Fall des Ciceronianers Nosoponus, der sich Erasmus' physiognomischer Texttheorie, die Stil als Seele der Rede bezeichnet, widersetzt. Das macht ihn vorderhand verdächtig, rückt ihn im *Ciceronianus* gar in die Nähe jener Fälscher, Betrüger und Identitätsschwindler (*impostores*), von denen angesichts der gewachsenen Mobilität zunehmendes Bedrohungspotential ausgeht. *Imitatio* steht unter Betrugsverdacht und rückt in die Nähe des Verbrechens. Ausdruck der eigenen Individualität wird zur ersten Bürgerpflicht, sofern es, wie Erasmus schreibt, »eine Art von Betrug ist, sich nicht selbst auszudrücken sondern den Augen der Menschen eine fremde Form vorzugaukeln.«⁶² Die Debatten um den Individualstil sind tatsächlich Identitätsdebatten. Autor-Individualität um 1500 entsteht, so folgern wir, am Schnittpunkt typographischer und bürokratischer Träume von der eindeutigen bzw. eindeutig lesbaren Identität, die immer eine physiognomische, also sichtbare und soziale Identität ist. Dies ist der geheime Sinn der apuleianischen Sentenz »Loquere, ut te videam« (»Rede, damit ich dich sehen kann«), die Erasmus in den *Apophtegmata* zitiert. Sie rückt die Nachahmungs- und Autorfrage symptomatologisch in die Nähe der »Aufschreibepraktiken der Kanzleien«, die in einer unübersichtlicher werdenden Welt »die bedroh-

58 Percy S. Allen u.a. (Hgg.), *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*. Bd. 11 (1534–1537). Oxford 1947, S. 145 (ep. 3028). Lisa Jardine: *Erasmus, Man of Letters. The Construction of Charisma in Print*. Princeton, New Jersey 1993, S. 171–174.

59 Philipp Theisohn, *Plagiat*, S. 143.

60 Erasmus von Rotterdam: *Ausgewählte Schriften*. Lat./dt. Hg. von Werner Welzig und übersetzt von Theresia Payr. 8 Bde. Hier Bd. 7: *Dialogus cui titulus Ciceronianus sive de optimo dicendi genere*. Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog []. Darmstadt 1995, S. 1–355, S. 332.

61 Marshall McLuhan: *The Gutenberg galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto 1962, S. 138.

62 Erasmus, *Ciceronianus*, S. 330: »Cum imposturae genus sit te ipsum non exprimere, sed alienae formae praestigium oculis hominum obicere.«

lichen Bewegungen der Bettler, Soldaten, Pilger und wandernden Armen eingrenzen sollten.«⁶³

3. Nachahmung, Arbeit, Gnade

Es scheint also, als habe die bildende Kunst – und allen voran Dürer – jene Verquickung von ökonomischen und ästhetischen Interessen im intertextuellen bzw. interpikturalen Verhältnis begonnen, die für die Geschichte der modernen Autorschaft als »Werkherrschaft« bis heute so zentral ist. So ist es wohl kein Zufall, wenn die zu Beginn des 16. Jahrhunderts virulente *imitatio*- und Ciceronianismus-Kontroverse immer wieder ihre Beispiele aus der bildenden Kunst bezieht, bis hin zur Terminologie (der Zusammenhang von *imitatio* und *imago* bei Erasmus oder Begriffe wie »contraffare« für sklavisches Nachahmung bei Marino). Hier wurde nicht nur die *ut pictura poesis*-Topik mechanisch wiederholt. Es scheint vielmehr, als gelangte die Feinjustierung von Nachahmung (»Abmachen«) und eigener Erfindung, *Agon* und *Epigonalität*, Original und Fälschung zuerst in den bildenden Künsten zu juristisch-ökonomischer Pragmatik.⁶⁴

Umgekehrt ist es kein Zufall, wenn Dürer sich Fragen der *Poiesis* und der Reproduktion gerade in jenen mittleren zwanziger Jahren zuwendet, in denen die Nachahmungsdiskussion mit Erasmus' *Ciceronianus* ihren polemischen Höhe- und Wendepunkt fand. Gingen die Bildkünste in der juristisch-ökonomischen Pragmatik der Nachahmungsfrage voran (Privileg, Urheberrecht, Fälschung), so gerieten sie seit den zwanziger Jahren ins Fahrwasser der rhetorischen Debatten um den *Stylus tullianus*, in denen die alternativen Grundsätze und Impulse der *Poiesis* umfassend erörtert wurden.⁶⁵ Die Tatsache, dass Dürer seiner Lehre von menschlicher Proportion einen sog. »ästhetischen Exkurs« beifügte, der zum Schlussstein für »Dürers Philosophie der Kunst«⁶⁶

63 Groebner, *Schein der Person*, S. 135.

64 Umso bedauerlicher ist es, dass sich Philipp Theisohns Geschichte des Plagiat (Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte. Stuttgart 2009) auf die Literatur beschränkt. In diesem Beitrag werden lediglich die theoretischen und (auto-)biographischen Zeugnisse gewürdigt, also die Theorie der *Poiesis*, nicht deren Praktiken selbst. Eine bildkünstlerische Analyse des Problems würde zu einem differenzierten Ergebnis kommen. Natürlich stellt sich das Problem des »Abmachens« schon früh. Dürers *imitatio* Mantegnas (z.B. Tarocchi-Karten) oder sein Lernen an Schongauer (z.B. Kluge Jungfrau) sind exemplarische Belege. Hinweis Th. Eser.

65 Vgl. zum Überblick meinen Beitrag zur Ciceronianismus-Debatte.

66 Erwin Panofsky: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. München 1977 (zuerst engl., Princeton 1943), S. 362. Zum »Ästhetischen Exkurs« vgl. ferner Fedja Anzelewsky: Dürers »ästhetischer Exkurs« in seiner Proportionslehre, in: Friedrich Mielke (Hg.), *Kaleidoskop. Eine Festschrift für Fritz Baumgart zum 75. Geburtstag*. Berlin 1977, S. 70–78; Berthold Hinz: *Albrecht Dürer: Die Proportionslehre*, in: Reiner Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum (Hgg.), *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk*. Buchillustrationen. Bd. III. München u.a. 2004, S. 441–443.

wurde, scheint – allen Datierungsproblemen zum Trotz – ohne den Horizont der allgemeinen Stil- und Nachahmungsdebatten kaum denkbar. 1528 ist Dürers Todesjahr und gleichzeitig Erscheinungsjahr der Proportionslehre. Es war nicht zufällig auch das Jahr, in das Erasmus' Generalabrechnung mit dem römisch-kurialen Ciceronianismus fiel. Hier bestehen nicht nur chronologische, sondern auch sachliche und intertextuelle Verbindungen, die in der jüngeren Forschung nicht diskutiert wurden.

Zunächst einmal spielt die Nachahmung (*imitatio*) auch bei Dürer eine Rolle. »Wer ein Moler will werden, der [...] muß von guter Werkeleut kunst erstlich vill ab machen, bis daß er ein freie Hand erlangt«, schreibt Dürer in einem Entwurf zu seinem Lehrbuch der Malerei (nach Rupprich ca. 1508/09).⁶⁷ Der Stufengang von *imitatio* zu *inventio* durch eigenes *ingenium*, wie ihn die Nachahmungsdiskussion um 1500 theoretisch reflektierte, entsprach dem Ausbildungs- und Lernprozess des Handwerkers und Künstlers, der von Mustern bzw. Musterbüchern, die gleichsam die Funktion von Exzerptheften erfüllten, über die eklektische Nachahmung und Komposition bis zur »freien« Invention aufstieg. Nachahmung kommt als praktisches und didaktisches Prinzip in den Blick, als poetisches Lernen. Das »abmachen« in den Künsten wie die *imitatio* in der Rhetorik haben eine stark poetische Qualität, indem beide Performanz und Didaxe in der konkreten Poiesis verbinden. Die beschriebene Stufenleiter und überhaupt die Dürersche Theorie der Poiesis findet sich zusammenhängend formuliert in §§ 56 ff. des ästhetischen Exkurses der Proportionslehre, wo sie einen eigenen Exkurs im Exkurs bilden. Gleich zu Beginn dieses Abschnitts (§ 56) liest man die These, »das kein mensch auß eygen sinnen nymer mer kein schön bildnuß kün machen, es sey dan sach, das er solchs auß vil abmachen sein gemüt vol gefast«. In dieser Nachahmung, die sowohl die Mimesis als auch die *imitatio* umfasst, liege nichts »eygens« (d.h. eigene Erfindung, der Aspekt der *natura*), sondern »vberkumen vnd gelernte kunst« (*ars*). Die Schönheit liegt nicht a priori in der Imagination des Künstlers, sie wird empirisch-ästhetisch erworben. Dies entspricht der alten aristotelischen Formel: *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensibus*, die in der Nachahmungsdebatte von den Ciceronianern gebraucht wird, um die Notwendigkeit von vorgängiger Lektüre und Texterfahrung zu begründen. »Jeden Lehrinhalt«, so der schon erwähnte Paolo Cortese, »erwirbt man aus einem vorausgehenden Wissen, und nichts ist im Intellekt, was nicht zuvor von den Sinnen rezipiert wurde.«⁶⁸ Wer für die Berechtigung der *imitatio* im Produktionsprozess eintrat (und damit für die Seite der *ars / techné*), der tendierte epistemologisch zu einer sensualistischen Position.⁶⁹

67 Rupprich II, S. 99.

68 Garin, Prosatori, S. 908: »nam et omnis doctrina ex antecedenti cognitione paratur, et nihil est in mente quin fuerit prius in sensibus perceptum.«

69 Vgl. dazu meinen Aufsatz Norm, Kritik, Autorität. Der Briefwechsel De imitatione zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo und der Nachahmungsdiskurs in der Frühen Neuzeit, in: *Daphnis* 30 (2001), S. 597–644, bes. S. 630–634.

Auch bei Dürer gibt es ähnliche Hinweise. In Absatz 70 etwa heißt es: »Des halb ist fast nütz dem, der mit solchem vmget, das er ma[n]cherley guter bild sech, vnd offt die von den berühmten guten meystern gemacht sind worden, [ab mach,] vnd daß man auch die selbigen daruon hör reden.« Zugleich ergeht jedoch die Mahnung zur *aemulatio*, die vorhandene Fehler (»jrer fel«) aufmerksam korrigiert.⁷⁰ Die Kunst ist zukunfts offen und perfektibel: »Darumb wie gut wir ein werck machen, noch möchte es allweg besser gemacht werden.«⁷¹ Vollendung durch »besserung« heißt das Ziel; auf der anderen Seite liegt in der Nachahmung ungeeigneter Modelle die Gefahr der »Verführung« (»in errorem laberis«): »Denn wenn du jn folgest, so verführen sie dich, des bezeugt jr werck vnd jr vnkunst« (§ 73).

Diesem Ziel dient ein Begriff von gottgefälliger künstlerischer Arbeit:⁷² »Ein gut bild kann aüßerhalb fleis vnd müe nit gemacht werden«, heißt es in einem Entwurf zum ästhetischen Exkurs.⁷³ »Dann wol gethane arbeyt ist Got erlich.«⁷⁴ Solche Mahnungen zu *ars*, *exercitatio* und *labor* (»fleiß«, »erbet«) durchziehen den gesamten Exkurs.⁷⁵ Sie belegen, dass wir es nicht nur mit einem ästhetischen, sondern auch mit einem ethischen, ja theologischen Text zu tun haben. Dürers Reflexionen über künstlerische Poiesis, sein »Denken der Arbeit« (Valeska von Rosen), sind nicht nur im Zusammenhang eines ausdifferenzierten Kunstdiskurses zu sehen, in dem der Maler die Nobilitierung seiner Kunst durch Anschluss an die ästhetischen Systeme der Poetik und Rhetorik sucht. Sie ruhen vielmehr auf einer skeptischen Anthropologie, die um die konstitutive Schwäche, Gefährdung und Verführbarkeit des Menschen in der Welt weiß. Schönheit und Wahrheit, so liest man an verschiedenen Stellen, sind der Einsicht des Menschen entzogen; jedes Urteil über die »hübscheyt« ist relativ, unsicher, »zweyffelhaftig« (§ 63), denn – so fügt er hinzu – »so blind ist vnser erkantnus.«⁷⁶ Solche Sätze gehen atmosphärisch über den bekannten Satz: »Was die Schönheit sei, weiß ich nit« hinaus. Im ästhetischen Exkurs von 1528 ist jede Emphase künstlerischer Kreativität und Poiesis zurückgenommen. Der Künstler ist alles andere als »divino artista«, alles andere als ein »alter deus«:

70 Rupprich III, S. 296f. Dazu Ilse Hammerschmied: Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften. Egelsbach 1997, S. 184f. Vgl. die Widmungsvorrede derselben Schrift: »Es muß ein gar spröder Verstand sein, der ihm nit trauet, auch etwas weiters zu erfinden, sonder liegt allwegen auf der alten Bahn, folgt allein anderen nach und untersteht sich nichten, weiter nachzudenken.«

71 § 72, Rupprich III, S. 297.

72 Vgl. dazu Conrad Wiedemann: Arbeit und Bürgertum. Die Entwicklung des Arbeitsbegriffs in der Literatur Deutschlands an der Wende zur Neuzeit. Heidelberg 1979.

73 Datiert 1512/13; Rupprich III, S. 271.

74 § 7, Rupprich III, S. 291.

75 Sie gehören zur Topik handwerklicher Lebenstätigkeit. Vgl. Vita und Laudatio des Vaters (Rupprich I, S. 30): »Item dieser obgemelt Albrecht Dürer der Elter hat sein leben mit großer mühe und schwerer harter arbeit zugebracht und von nichten anders nahrung gehabt, dann was er vor sich, sein weib und kind mit seiner hand gewonnen hat.«

76 § 63, Rupprich III, S. 296.

»Dann dein vermügen ist krafftlos gegen Gottes geschöff.«⁷⁷ Er ist stets auf der Suche nach einer *pulchritudo abscondita*, die ihm nur in Bruchstücken in der Natur kenntlich wird. Ihm ist die Welt »etwas unendlich Rätselhaftes, das eine Art von Geheimnis enthielt, das »herausgerissen« werden mußte.«⁷⁸ Stets ist der Künstler gefährdet durch Verführung und Irrtum (»falscheit«), von den dämonischen Mächten einer Phantasie, die »seltzame ding« und »ungestalt«⁷⁹ produziert. Solcher »unkunst« wehrt einzig das Bollwerk der »kunst« (d.h. der kodifizierten Theorie, *ars*): »Dann so vertreybt der gwalt der kunst den yrthumb von deinem werck vnnd weret dir die falscheit zu machen.«⁸⁰ Geometrie und Proportion werden – analog zu Bibel und Katechismus – zum Schutzwall gegen falsche Lehren und Propheten, gegen die existentielle Verirrung des Christenmenschen im Dunkel der Gottesferne. Die Geometrie ist das neue Testament des Schönen: »Welcher aber durch die Geometria sein ding beweyst vnd die gründlichen warheynt anzeygt, dem sol alle welt glauben.«⁸¹

Erwin Panofsky hat in seinem Dürer-Buch wie in seinem *Idea-Projekt Dürers* Bezüge zur »italienischen Kunsttheorie« und zur neuplatonischen Ideenlehre eingehend herausgearbeitet.⁸² Dürer habe das »Streben nach rationaler Vergesetzlichung der Kunst mit einer beinahe romantisch zu nennenden Überzeugung von der individuellen, nur als eine besondere Gabe begreiflichen Bedeutung des künstlerischen »Ingenium« verbunden.«⁸³ Dies näherte ihn einerseits der italienischen *Idea*-Theorie, andererseits – *avant la lettre* – der »romantischen Genieauffassung«. Diese Auffassung kann sich berufen auf ein bekanntes Zitat aus dem Jahr 1512: »Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs müglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, dovan Plato schreibt, allweg etwas Neus durch die Werk auszuzugießen.«⁸⁴ Auch 1528 finden sich noch ähnliche Sätze, etwa in Abschnitt 11: »Dann solch zufel [Einfälle] sind bey den künstnern vnzelich vil vnd jr gemüt voller bildnuß, das jn müglich zu machen wer.«⁸⁵ Verändert hat sich weniger der Wortlaut als Kontext und ideengeschichtliche Referenz: Dem späten Dürer sind die italienischen und neuplatonischen Bezüge durchaus ferner

77 § 55, Rupprich III, S. 304: »Quare aberit a te opinionis falsitas, melius te facturum quicquam, quam fabricato a se deus operi suo largitus sit. Ad haec enim comparati conatus tui sine viribus inveniuntur.«

78 Panofsky, Dürer, S. 365.

79 § 2, Rupprich III, S. 290 und 291.

80 § 80, Rupprich III, S. 297.

81 § 36, Rupprich III, S. 293.

82 Erwin Panofsky: *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. 6. unveränderte Auflage. Berlin 1989. S. 68–71.

83 Panofsky, *Idea*, S. 68.

84 Es handelt sich um eine Reminiszenz aus Senecas *Epistulae morales* 65, 7 (ed. Reynolds, Bd. 1, S. 177): »plenus his figuris est quas Plato ideam appellat, immortales, inmutabiles, infatigabiles.« Dazu Panofsky, Dürer, S. 372.

85 § 11, Rupprich III, S. 291.

gerückt. Ein Vergleich der Fassungen der Widmungsvorrede zur Proportionslehre zeigt, »daß Dürer den Anteil seiner Anreger [de' Barbari, Alberti, Leonardo; J.R.] schließlich streicht.«⁸⁶ Auch Panofsky notiert einen Wandel, nämlich von einer »Theorie selektiver innerer Synthese« zugunsten einer »Theorie spontaner innerer Schöpfung.«⁸⁷ Doch dies ist nur ein Teil der Wahrheit. Der ästhetische Exkurs vollzieht einen Schwenk von der neuplatonischen zu einer christlich-protestantischen Ästhetik, von der *Idea*-Theorie zu einer »Gnadenlehre« der *Poiesis* in lutherischer Phraseologie und »Klimatisierung«.⁸⁸ Denn der Ursprung der Bilder und der Kunst insgesamt ist nun nicht mehr nur der geheimnisvolle Bildgenerator der *imaginatio*. Gewiss muss der Künstler »darzu genaturt« sein, er bedarf jedoch entscheidend einer »krafft, die Gott dem menschen geben hat, alle tag newer gestalt der menschen vnd anderer creaturen auß zu giessen.«⁸⁹ Jede Kunst ist unmittelbar von Gott, eine Gnadengabe (»divino beneficio«, S. 300; »dei donum«), die Dürer »wunderlich« nennt: »Darumb«, so heißt es weiter, »gibt Gott den künstreichen menschen in solchen vnnd andern vil gewalt.«⁹⁰ Die neuplatonische Lehre von den inneren Bildern wird nun zugunsten einer streng theozentrischen Inspirationslehre zurückgedrängt, deren Quellen, so Panofsky richtig, »in den Axiomen der deutschen Mystik«⁹¹ und *devotio moderna* liegen: »Darauß wirdet der versamlet heymlich schatz des hertzen offenbar durch das werck vnnd die neue creatur, die einer in seinem hertzen schöpfft inn der gestalt eines dings.«⁹² Dies berührt sich mit Formulierungen in Erasmus' *Ciceronianus*, der unter Anspielung auf die biblische »abundantia cordis« (nach Mt 12,23; Luc 6,45) seine Auffassung von Produktion und Inspiration betont: »Deine Rede sei kein Flickwerk (cento) oder Mosaik, sondern ein lebensvolles Abbild deiner Brust oder Strom, der aus der Quelle des Herzens hervorströmt.«⁹³

Dürers Schwenk von der neuplatonischen zur protestantischen Ästhetik mit ihren Schlagworten »Arbeit« und »Gnade« stand um die Mitte der 1520er Jahre unter

86 Heike Sahn: *Dürers kleinere Texte. Konventionen als Spielraum für Individualität*. Tübingen 2002, S. 126.

87 Panofsky, Dürer, S. 373.

88 Dürer und der Protestantismus: Franz Machilek: *Klosterhumanismus um 1500*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 64 (1977), S. 10–45; Gottfried Seebaß: *Dürers Stellung in der reformatorischen Bewegung*, in: *Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers am 21. Mai 1971*. Hg. vom Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg und von der Senatskommission für Humanismusforschung der DFG. Nürnberg 1971, S. 101–131; Moritz Thausing: *Dürer und die Reformation*, in: *Ders. (Hg.), Wiener Kunstbriefe*. Leipzig 1884, S. 99–117; Markus Zucker: *Dürers Stellung zur Reformation*. Erlangen 1886.

89 § 11, Rupprich III, S. 291.

90 § 12, Rupprich III, S. 291.

91 Panofsky, Dürer, S. 374.

92 § 57, Rupprich III, S. 296.

93 Erasmus, *Ciceronianus*, S. 334: »nec oratio tua cento quispiam videatur aut opus musaicum, sed spirans imago tui pectoris aut amnis e fonte cordis tui promanans.«

apologetischen Vorzeichen. Es ist bekanntlich eine Zeit der innerprotestantischen Entzweiungen und Parteiungen, die im ästhetischen Exkurs und seinen Klagen über die verwirrenden, »verführenden« Meinungen und Irrtümer widerhallen. Vor allem aber ist es die Zeit der großen Bilderdebatten und Bilderstürme. 1522 hatte Andreas Bodenstein, gen. Karlstadt, mit dem Dürer im Briefwechsel stand,⁹⁴ einen ikonoklastischen Traktat mit dem Titel »Von Abtuhung der Bylder«⁹⁵ publiziert, der zur Entfernung der Bilder in den Kirchen aufrief. In einer verworfenen Fassung der Widmungsvorrede⁹⁶ zur Proportionslehre reagierte Dürer unmittelbar auf die ikonoklastische Bedrohung: »Dann so itz etlich bilderstürmer solche künst undt gaben gottes ferdilgen wöllen, wollte ich, daß alle künstler ein itlicher etwas, so uiel jm möglich, beschrib«.⁹⁷ Bestritten wird, dass in dieser Kunst »abgötterey« liege. »Ich glaub auch, dos nymand so unsinnig sey, der holtz, stein, metall oder farben anbette«.⁹⁸ Kunst, »gemel« bringe »mehr besserung dann ergernuß«.⁹⁹ Entscheidend gegenüber den Einwänden Karlstadts und seiner Gesinnungsgenossen war es daher, die Kunst als Gnadengabe Gottes dem Vorwurf der Idolatrie zu entziehen und gleichzeitig in der wahren Kunstlehre ein ästhetisches Analogon zur wahren – d.h. lutherischen – Formulierung des neuen Glaubens bereitzustellen. Auch die Kunst trat dabei unter das Zeichen des »sola gratia«-Prinzips. Die Geometrie ist wie die Luthersche Lehre ein Ausweg aus der existentiellen Verblendung des Menschen, seiner Verführbarkeit durch »meynung« und seiner konstitutiven Entfernung von einem verborgenen Schönen – *pulchritudo abscondita*. Im Ausbau der Theorie zeigt sich ein Bedürfnis nach »normativer Zentrierung«,¹⁰⁰ das bereits vor 1500 einer zunehmend »pluralen« Wirklich-

94 Brief vom 1.11.1521, Reclam S. 131.

95 Andreas Bodenstein: Von Abtuhung der Bilder, in: Thomas Cramer, Christian Klemm (Hgg.), Renaissance und Barock. Frankfurt/Main 1995, S. 9–35.

96 Zu den verschiedenen Fassungen und zum Gehalt vgl. Sahn, Dürers kleinere Texte, S. 123–128.

97 Rupprich III, S. 438; sie entspricht teils wörtlich Rupprich I, S. 115 (Widmung der Unterweisung der Messung): »unangesehen das itzt bey vns vnd in vnseren zeyten die künst der malerey durch etliche seer veracht vnd gesagt will werden, die diene zu abgötterey« und Rebel, Dürer, S. 424.

98 Rupprich III, S. 438.

99 Rupprich I, S. 115. Sahn, Dürers kleinere Texte, S. 128: »Indem er den Buchdruck als Garantie gegen Wissensverlust in unsicheren Zeiten eingesetzt sehen will, zieht Dürer die Lehre aus den Folgen des antiken Bildersturms.«

100 Berndt Hamm: Normative Zentrierung – eine gemeinsame Vision von Malern und Literaten im Zeitalter der Renaissance, in: Bodo Guthmüller, Berndt Hamm, Andreas Tönnemann (Hgg.), Künstler und Literat. Schrift- und Bildkultur in der europäischen Renaissance. Wiesbaden 2006, S. 47–74, hier bes. S. 52f.: »Und es war genau dieses Verlangen nach klärender Theorie, dieses auf normierende Ordnung zielende Reflektieren und prinzipienorientierte Konzipieren, das die beiden Intellektuellen Dürer und Spengler nahe zusammenführte.« Dieser Befund deckt sich im Wesentlichen mit meinen Überlegungen zum Antagonismus von Pluralisierung und Autorität in diesem Zeitraum. Programmatisch in J.R., Jan-Dirk Müller: Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – eine Skizze, in: Dies. (Hgg.), Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Münster u.a. 2007, S. 7–46.

keitserfahrung kompensatorisch antwortet. »Denn die lügen ist in vnser erkantnus, vnd steckt die finsternus so hart in vns, das auch vnser nach dappen felt«.¹⁰¹

Literaturverzeichnis:

- Ackermann, Kathrin: Art. Plagiat, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 6. Tübingen, Sp. 1223–1230.
- Allen, Percy S. u.a. (Hgg.), Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami. Bd. 11 (1534–1537). Oxford 1947.
- Anzelewsky, Fedja: Dürers »ästhetischer Exkurs« in seiner Proportionslehre, in: Friedrich Mielke (Hgg.), Kaleidoskop. Eine Festschrift für Fritz Baumgart zum 75. Geburtstag. Berlin 1977, S. 70–78.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders.: Medien-ästhetische Schriften. Auswahl und Nachwort von Detlev Schöttker. Frankfurt/Main 2002, S. 351–383.
- Benjamin, Walter: Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker (1937), in: Ders.: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt/Main 1988.
- Bodenstein, Andreas: Von Abtuhung der Bilder. In: Thomas Cramer, Christian Klemm (Hgg.), Renaissance und Barock. Frankfurt/Main 1995, S. 9–35.
- Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn u.a. 1981.
- Brown, Elizabeth: The portable Raphael, in: Innis H. Shoemaker (Hg.), The engravings of Marcantonio Raimondi. Ausst.-Kat. The Spencer Museum of Art, University of Kansas, Lawrence, 16. November 1981–3. Januar 1982. Kansas 1981, S. 20–46.
- Burg, Tobias: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert. Münster 2007.
- Cave, Terence: The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance. Oxford 1979.
- Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. München, Wien 1992 (zuerst ital. 1990).
- Garin, Eugenio (Hg.), Prosatori latini del Quattrocento. Mailand, Neapel 1952.
- Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel ausgearbeitet. Unveränderter Nachdruck der achten verbesserten und vermehrten Auflage. 2 Bde. Darmstadt 1998 (Ndr. der Ausgabe Hannover 1913–1918).
- Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt/Main 1998.
- Giesecke, Ludwig: Vom Privileg zum Urheberrecht. Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845. Baden-Baden 1995.
- Gramaccini, Norberto, Hans Jacob Meier (Hgg.), Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600. Berlin 2009.
- Greene, Thomas M.: The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry. New Haven, London 1982.
- Grimm, Heinrich: Des Conradus Celtis editio princeps der »Opera Hrosvite« von 1501 und Albrecht Dürers Anteil daran, in: Philobiblon 18, 1974, S. 3–25.
- Grimm, Jacob, Wilhelm Grimm: Art. Handzeichen, in: Deutsches Wörterbuch. Bd. 10. Hg. von Dies. München 1984 (1877). S. 431.
- Groebner, Valentin: Der Schein der Person: Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Mittelalter. München 2004.

101 Rupprich III, S. 293.

- Hamm, Berndt: Normative Zentrierung – eine gemeinsame Vision von Malern und Literaten im Zeitalter der Renaissance, in: Bodo Guthmüller, Berndt Hamm, Andreas Tönnemann (Hgg.), *Künstler und Literat. Schrift- und Bildkultur in der europäischen Renaissance*. Wiesbaden 2006, S. 47–74.
- Hammerschmied, Ilse: *Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften*. Egelsbach 1997.
- Hinz, Berthold: Albrecht Dürer: Die Proportionslehre, in: Reiner Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum (Hgg.), *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk*. Buchillustrationen. Bd. III. München u.a. (2004), S. 441–443.
- Irlé, Klaus: Der Ruhm der Bienen: Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens. Münster u.a. 1997.
- Jardine, Lisa: *Erasmus, Man of Letters. The Construction of Charisma in Print*. Princeton, New Jersey 1993.
- Kaminski, Nicola: Art. *Imitatio*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Tübingen 1998, Bd. 4, S. 235–285.
- Kenner, Hugh: *Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox* (1968). Dresden, Basel 1995.
- Koerner, Joseph Leo: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago 1993.
- Koller, Heinrich (Hgg.), *Reformation Kaiser Sigmunds*. Stuttgart 1964.
- Lüdecke, Heinz, Susanne Heiland (Hgg.), *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*. Berlin 1955.
- Luhmann, Niklas: Die Behandlung von Irritationen: Abweichung oder Neuheit?, in: Ders. (Hgg.), *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 4. Frankfurt/Main 1999, S. 55–100.
- Luther, Martin: *Werke. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Tischreden. Vierter Band*. Weimar 1916 (Ndr. Graz 1967). *Tischreden. 5. Band* 1919 (Ndr. 1967).
- Machilek, Franz: *Klosterhumanismus um 1500*. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 64 (1977), S. 10–45.
- Marino, Giambattista: *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del seicento (= Scrittori d'Italia Bd. 20/21)*. Hg. von Angelo Borzelli und Fausto Nicolini. 2 Bde. Bari 1911/12.
- McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto 1962.
- Panofsky, Erwin: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. München 1977 (zuerst engl., Princeton 1943).
- Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. 6. unveränderte Auflage. Berlin 1989.
- Piaschewski, Gisela: Art. *Wechselbalg*, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hg. von Hanns Bächtold-Stäubli. Bd. 9. Berlin, Leipzig 1942 (Ndr. 1987).
- Piccolomini, Aeneas Silvius de: *Historia Australis. Österreichische Geschichte*. Hg. von Jürgen Sarnowsky. Darmstadt 2005. (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters 44).
- Pon, Lisa: *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven, London 2004.
- Rebel, Ernst: *Albrecht Dürer. Maler und Humanist*. München 1999.
- Rebel, Ernst: *Druckgrafik. Geschichte – Fachbegriffe*. Stuttgart 2003.
- Robert, Jörg, Jan-Dirk Müller (Hgg.), *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Münster u.a. 2007 (Pluralisierung & Autorität 7).
- Robert, Jörg, Jan-Dirk Müller: *Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – eine Skizze*, in: Dies. (Hgg.), *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Münster u.a. 2007, S. 7–46.
- Robert, Jörg: *Macht und Ohnmacht des Bildes: Erasmus und die frühneuzeitliche Theorie des Porträts*, in: Frank Büttner (Hgg.), *Die normierende Kraft des Bildes – die normierende Kraft von Bildern*. Münster u.a. 2004, S. 205–226.
- Robert, Jörg: *Aemulatio und ästhetischer Patriotismus – Dürer-Bilder zwischen Humanismus und Frühromantik*, in: Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna Kathrin Bleuler, Fabian Jonietz (Hgg.), *Aemulatio – Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*. Berlin 2011, S. 135–163.
- Robert, Jörg: *Norm, Kritik, Autorität. Der Briefwechsel De imitatione zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo und der Nachahmungsdiskurs in der Frühen Neuzeit*. In: *Daphnis* 30 (2001), S. 597–644.

- Robert, Jörg: *Die Ciceronianismus-Debatte*, in: Herbert Jaumann (Hgg.), *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*. Berlin, New York 2011, S. 1–54.
- Robert, Jörg: *Kryptomnesie und Kleptomimetik – Der Fall des Cavaliere Marino*, in: Ulrich Pfisterer, Gabriele Wimböck (Hgg.), *Novità – Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*. Zürich 2011, S. 359–373.
- Römer, Stefan: *Zwischen Kunstwissenschaft und Populismus. Die Rede vom Original und seiner Fälschung*, in: Anne-Kathrin Reulecke (Hgg.), *Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*. Frankfurt/Main 2006, S. 347–363.
- Rotterdam, Erasmus von: *Ausgewählte Schriften*. Lat./dt. Hg. von Werner Welzig und übersetzt von Theresia Payr. 8 Bde. Darmstadt 1995.
- Rupprich, Hans: *Dürer – schriftlicher Nachlaß*. 3 Bde. Berlin 1956–1969.
- Sahm, Heike: *Dürers kleinere Texte. Konventionen als Spielraum für Individualität*. Tübingen 2002.
- Schmid, Wolfgang: *Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500*. Trier 2003.
- Schweikhart, Gunter: *Novità e bellezza. Zur frühen Dürer-Rezeption in Italien*, in: Erich Hubala, Gunter Schweikhart (Hgg.), *Festschrift Herbert Siebenhühner*. Würzburg 1978, S. 111–136.
- Seebaß, Gottfried: *Dürers Stellung in der reformatorischen Bewegung*, in: *Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers am 21. Mai 1971*. Hg. vom Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg und von der Senatskommission für Humanismusforschung der DFG. Nürnberg 1971, S. 101–131.
- Strieder, Peter (Hgg.), *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*. München 1978.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig. Bd. 1. 1771; Bd. 2. 1774.
- Thausing, Moritz: *Dürer und die Reformation*, in: Ders. (Hgg.), *Wiener Kunstbriefe*. Leipzig 1884, S. 99–117.
- Theisohn, Philipp: *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*. Stuttgart 2009.
- Wiedemann, Conrad: *Arbeit und Bürgertum. Die Entwicklung des Arbeitsbegriffs in der Literatur Deutschlands an der Wende zur Neuzeit*. Heidelberg 1979.
- Zucker, Markus: *Dürers Stellung zur Reformation*. Erlangen 1886.

Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1: *Einzug in Jerusalem* (aus: *Kleine Passion*, 1515), Dürer (links) – Raimondi (rechts); aus: Tobias Burg: *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*. Münster 2007, S. 241 (Abb. Nr. 287 und 288).
- Abb. 2: *Privileg aus Albrecht Dürer / Benedictus Chelidonius: Epitome in Divae Parthenices Mariae historiam (Marienleben)*. Nürnberg: [Hieronymus Höltzel] für Albrecht Dürer, 1511; Abbildung nach dem Faksimile in: *Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Eine Ausstellung der Bibliothek Otto Schäfer zu einem Buchprojekt des Nürnberger Humanismus*. Hg. von Georg Drescher. Schweinfurt 2005, S. 151.