

URSZULA MAŁGORZATA MAZURCZAK
Lublin

ZUR PROBLEMATIK DES MOTIVS
DES „GELEHRTEN IM ATELIER”
AM BEISPIEL DES PORTRÄTS VON FILIPPO BUONACCORSI
AUF DEM EPITAPHIUM IN DER KRAKAUER DOMINIKANERKIRCHE

Das in seiner Zeichnung perfekt abgegossene Porträt (Ill. 1) von Filippo Buonaccorsi zeigt das Gesicht eines Humanisten, der am 2. Mai 1437 in San Gimignano geboren wurde und am 1. November 1496 in Krakau starb¹. In diesen 59 Jahren ist er zu „einem erfahrenen und vielgelehrten Mann” geworden, zu einem „Muster nachahmenswerter Tugenden – sowohl durch die Zeugnisse des Verstandes als auch der vollbrachten Taten”. So charakterisierten den Verstorbenen seine Freunde und Testamentsvollstrecker: Jan Heydecke, genannt „Mirica”, Giacomo Chosti, Bernardino Gallo von Zadar sowie Maciej Drzewicki². In diesem sowie in den anderen späteren Epitaphen zu Kallimachs Gedächtnis, z.B. dem von Hosius, wurde sein voller Habitus als Renaissancemensch definiert³. Seine Persönlichkeit – um an dieser Stelle Manettis Formulierung⁴ zu benutzen – schufen „agere et intelligere”, die *par excellence* das Ideal des schöpferisch arbeitenden Menschen definierten.

Filippo Buonaccorsi war sich seiner Erfahrung bewußt. In Krakau legte er sich die Beinamen „Experiens” und „Tuscotyta” zu, die zusammen mit dem

¹ J. G a r b a c i k, *Kallimach jako dyplomata i polityk* (Kallimach als Diplomat und Politiker), „Rozprawy Wydziału Historyczno-Filologicznego Polskiej Akademii Umiejętności”, 2. Reihe, Bd. 46, Kraków 1948.

² Zu Kallimachs Freundschaft mit Maciej Drzewicki siehe K. K u m a n i e c k i, *Twórczość poetycka Filipa Kallimacha* (Das dichterische Schaffen von Filippo Kallimach), Warszawa 1953, sowie J. O l k i e w i c z, *Kallimach doświadczony* (Kallimach erföhren), Warszawa 1981, S. 212.

³ O l k i e w i c z, s.o.

⁴ *Filozofia włoskiego odrodzenia*, Wybór tekstów A. Nowicki (Die Philosophie der italienischen Renaissance, Textauswahl von A. Nowicki), Warszawa 1966, S. 109-110.



1. Porträt von Filippo Buonaccorsi, Epitaphium in der Krakauer Dominikanerkirche

bereits in der Akademie von Pomponius Leto in Rom angenommenen Beinamen „Kallimachos“ seine humanistische Persönlichkeit voll und ganz charakterisierten⁵. Er bezeichnete sich selbst als Toskaner, weil er mütterlicherseits mit den Medici verwandt war. Ein kurzer Aufenthalt in Florenz hinterließ bleibende Spuren in seiner Verehrung für den „neuen Plato“ – Marsilio Ficino⁶. Damals kam es auch zu seiner ersten Begegnung mit der griechischen Kunst und Philosophie, die ihn bleibend faszinierte.

Aber der Weg zum Erwerb wirklicher Erfahrung begann für den jungen Kallimach in Venedig, einer Stadt, in der seit langem griechische Traditionen lebendig waren und die in jener Zeit, als Buonacorsi eintraf, auch griechische Intellektuelle aufnahm: Georg von Trapezunt, Demetrios Chalconydas und Johannes Lascaris. Er begann als Lehrer im Haus des reichen Kaufmanns Nicolo de Carbone zu arbeiten und gleichzeitig die griechische und die lateinische Literatur zu studieren⁷.

Sein unwiderstehlicher Erkenntnisdrang führte ihn dann nach Rom in den Kreis der dortigen Humanisten, wo er Georg von Trapezunt und Kardinal Georg Bessarion begegnete. Der tat seine Anerkennung für den jungen Kallimach kund – aus Dankbarkeit widmete dieser seinem Mäzen dafür das Epigramm „In Bessarions Garten“⁸.

In Rom fand er eine Anstellung als Sekretär des Kardinals von Ravenna, Pier Rovelli⁹. Die praktische Arbeit in der Kanzlei fand ihre akademische Ergänzung im Hause des Pomponius Leto, des Nachfolgers auf dem Rhetoriklehrstuhl der „Sapienza“. Bei diesen nach dem Vorbild der Florentiner Akademien gestalteten Begegnungen wurden wahrhaft humanistische literarische Dispute veranstaltet.

Die Verurteilung und Vertreibung der Teilnehmer von Pomponius Letos Akademie bildete den Beginn von Kallimachs Wanderleben, das ihn zuerst über Neapel nach Sizilien führte und dann weiter über das Tyrrhenische Meer nach Griechenland und Konstantinopel. Dieses Flüchtlingsschicksal fand erst

⁵ J. Z a t h e i, *Amici italiani di Filippo Buonaccorsi (Calimaco Esperiente) e di Nicolao Copernico*, „Misure critiche“, 4(1973).

⁶ K u m a n i e c k i, s.o., S. 30.

⁷ O l k i e w i c z, s.o., S. 18.

⁸ A. H o r o s z k i e w i c z, I. S z a r k o w a, *List Kallimacha do Zofii Paleolog?* (Ein Brief von Kallimach an Sophie Palaiologus?), „Odrodzenie i Reformacja w Polsce“, 23(1978), S. 26. I. Zathej (s.o., S. 176) schreibt, Kallimach habe Bessarion zwei poetische Werke gewidmet.

⁹ Zum Contubernium von Kardinal Bessarion siehe W. R o l b i e c k i, *Akademie włoskie w latach 1454-1667* (Die italienische Akademien in dem 1454-1667 Jahren), Warszawa 1977, S. 125-130; O l k i e w i c z, s.o., S. 28.

in Lemberg ein Ende. In dieser Stadt übte damals sein Verwandter aus Florenz, Ajnolf Petrotti Thedaldi, das Amt eines Bevollmächtigten der Medici aus. Dieser kümmerte sich in den Anfangstagen seines Aufenthaltes im Norden besonders um ihn¹⁰.

Das Haus des Lemberger Bischofs Gregor von Sanok in Dunajow, in dem er die Jahre 1470-1477 verbrachte¹¹, ermöglichte Kallimach, sein Wissen und seine diplomatische Erfahrung zu erweitern. Mit einem Wort: hier, unter „sarmatischem Himmel“, wie er es nannte, legte er die Tapferkeit in Geist und Tat an den Tag, die er dann auch bald an seine königlichen Zöglinge in Krakau weitervermitteln konnte. Die literarischen Arbeiten waren seine Leidenschaft, und die Arbeit als Sekretär und Lehrer, die er schon in Italien kennengelernt hatte, seine Bestimmung. Beide zusammen trugen zu seiner Allseitigkeit als Humanist bei.

Am Hof Kasimirs des Jagiellonen konnten sich seine diplomatischen Ambitionen und pädagogischen Fähigkeiten erfüllen und entfalten. Das eifrige frühere Studium der antiken Rhetorik konnte jetzt in der Erziehungsarbeit, der Politik und der Dichtung praktische Anwendung finden. Parallel zu den ausgeübten Funktionen am Königshofe schloß er Freundschaft mit dem Kreis der Krakauer Humanisten. Im Jahre 1489 schrieb er sich an der Jagiellonen-Universität ein, und obwohl er hier keine offizielle Funktion als Erzieher ausübte, wurde er bald zu einer Autorität für die Jugend¹². Ein zweiter geistig wichtiger Ort, wo er seine literarischen Fähigkeiten entfaltete, war die Sodalitas Litteraria Vistulana, die er zusammen mit dem in Nürnberg von Kaiser Friedrich III. mit poetischem Lorbeer ausgezeichneten Konrad Celtis (eigentlich Konrad Pickel) gegründet hatte¹³.

Jetzt lebte die Erinnerung an die römische Akademie des Pomponius Leto wieder auf, um so mehr, als das Krakauer Milieu für alle neuen humanistischen Strömungen offen war. Man traf sich im Haus des aus Pommern stammenden Notars Jan Heydecke, und zu den Besuchern gehörten auch Jan Sommerfeld, Professor der Rhetorik und Herausgeber von Filelfo in Krakau, Jan Ber, Bernardino Gallo aus Zadar, Jan Morsztyn, Maciej Drzewicki und Wojciech aus Brudzewo¹⁴. Im Krakauer Milieu zeichnet sich also das Porträt

¹⁰ G a r b a c i k, s.o., S. 30, Anm. 1.

¹¹ J. G a r b a c i k, *Ze studiów nad polityką zagraniczną na przełomie XV i XVI wieku. W świetle nowo odkrytych źródeł w Zagrzebiu* (Studien zur Außenpolitik an der Wende des 15./16. Jahrhunderts. Im Lichte neuentdeckter Quellen in Zagreb), Kraków 1951; O l k i e w i c z, s. o., S. 31 ff.

¹² O l k i e w i c z, s.o., S. 85.

¹³ Ebd., S. 86 ff.

¹⁴ Ebd.

von Filippo Buonaccorsi als eines polonisierten Toskaners ab, der seine Erfahrungen und sein Wissen in diesen Kreis einbrachte und gleichzeitig dessen eigenes geistiges, intellektuelles und politisches Klima in sich aufnahm. Krakau zeichnete also sein volles, von Veit Stoß verewigtes Image.

*

Die Entwirrung der rätselhaften und selten angetroffenen Form des von Veit Stoß hinterlassenen Epitaphiums hat die Forscher schon zu sehr verschiedenen Zentren der europäischen Kultur im 15. Jahrhundert geführt. Von der im Laufe der Jahrhunderte angewachsenen langen Diskussion zeugt die umfangreiche Literatur zu diesem Thema. Die Ansichten der Forscher können in drei Orientierungen hinsichtlich der stilistischen Provenienz des Werkes eingeteilt werden:

- Süddeutschland und Tirol
- Niederlande
- Italien.

Ihre Fragetellung und Argumentation kreiste prinzipiell um die stilistisch-formalen Probleme, denn mit Hilfe dieser konnte – wegen des Fehlens konkreter schriftlicher Quellen – die Entstehungszeit des Werkes auf die Zeit zwischen 1496 und 1506 datiert werden.

Den Zusammenhang des Epitaphiums von Kallimach mit der süddeutschen Kunst hat als erster Marian Sokołowski erkannt¹⁵. Er begründete die bis heute aktuelle Überzeugung, daß Peter Vischer den Abguß in seiner Werkstatt in Nürnberg geschaffen hat. Józef Muczkowski¹⁶ unterstrich die Rolle beider Autoren des Epitaphs – die von Veit Stoß als Projektlieferant und von Peter Vischer als Gießer des Monuments, was Bertold Daun¹⁷ und Karl Simon¹⁸ bestätigten. Letzterer bemerkte das Vorhandensein italienischer Elemente – der

¹⁵ M. S o k o ł o w s k i, *Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej. Wit Stwosz i marmury naszych pomników w XV i XVI wieku* (Ein rätselhaftes Grabmal im Gnesener Dom. Veit Stoß und unsere Marmorgrabmäler im 15. und 16. Jahrhundert). „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki”, 6(1960), S. 162.

¹⁶ J. M u c z k o w s k i, *Historia rzeźby* (Geschichte der Plastik), in: *Kraków, jego kultura i sztuka* (Krakau – seine Kultur und Kunst), „Rocznik Krakowski”, 6(1904), S. 174 f.

¹⁷ B. D a u n, *Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn*, Leipzig 1903, S. 33 ff.

¹⁸ K. S i m o n, *Die Vischerschen Grabplatten in Krakau*, „Repertorium für Kunstwissenschaft”, 29(1906), S. 19 ff.

Malerei von Andrea Mantegna – auf der Bordüre der Grabplatte, was auch von Meller bestätigt wird, dem Verfasser einer Monografie über Vischers Werkstatt¹⁹. Die szenische Komposition dagegen erinnert – diesem Forscher zufolge – an die nordniederländische Kunst.

Szczęśny Dettloff²⁰ hat sich mit einigen Beispielen von Wandtumben aus dem süddeutschen Gebiet und vor allem aus Trient beschäftigt, die in der allgemeinen Konzeption Analogien zum Krakauer Werk aufweisen. Er verwies auf das Grabmal des Organisten Konrad Pauman in der Liebfrauenkirche in München als nächstliegenden Prototyp für Kallimachs Grabplatte. Letzten Endes mußte er jedoch zugeben, daß „dieses Epitaphium eine Mischung von Einfällen ist, die in Diskrepanz zu dem für die Renaissance charakteristischen sachlichen Herangehen stehen“²¹.

Zahlreiche Forscher meinen, daß das Kompositionsmuster für das Epitaphium aus dem Bereich der niederländischen Kunst stammt, die ja mit der Kunst Italiens auch in osmotischer Verbindung stand, insbesondere was die Dekorationen der Bordüren betrifft – sowohl der Skulpturen als auch der Miniaturen. Darin meinte Max Lossnitzer²² den Prototyp für die Krakauer Grabplatte erkannt zu haben, und diese These wurde von Leonard Lepszy weiterentwickelt, der auf das konkrete Epitaphium des flämischen Dichters Jacques van Maerland aus dem Jahre 1465 verwies, das sich im Rathaus von Damme befindet und von Vouthiers van Inghen geschaffen worden ist²³.

Auf der Suche nach der Genese für das Gesamtschaffen von Veit Stoß hat auch Piotr Skubiszewski²⁴ auf die niederländische Kunst verwiesen. Er fand eine ganze Reihe von Analogien, sowohl formale als auch ikonographische, zwischen der Kunst von Veit Stoß und diesem in der damaligen Zeit bedeutenden Kunstkreis. Das Verdienst dieses Forschers ist die detaillierte Analyse

¹⁹ S. M e l l e r, *Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt*, Leipzig 1925, S. 130.

²⁰ Sz. D e t t l o f f, *U źródeł sztuki Wita Stwosza* (Der Ursprung der Kunst von Veit Stoß), Warszawa 1935, S. 37 ff. Der Verfasser präsentiert die Argumente für und gegen die Analogien mit Grabmälern aus Norditalien, z.B. dem Grabmal des Kardinals Brando Castiglione in Castiglione d'Olona sowie des Bischofs Ulrich von Liechtenstein im Trienter Dom, die Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sind.

²¹ Ebd.

²² M. L o s s n i t z e r, *Veit Stoß. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig 1912, S. 90.

²³ L. L e p s z y, *Pomnik Filipa Kallimacha Buonaccorsi a jego osobisty stosunek do sztuki Wita Stwosza* (Das Grabmal von Filippo Kallimach Buonaccorsi und sein persönliches Verhältnis zur Kunst von Veit Stoß), Kraków 1926, S. 24, Ill. 73.

²⁴ P. S k u b i s z e w s k i, *Styl Wita Stwosza* (Der Stil des Veit Stoß), in: *Wit Stwosz. Studia o sztuce i recepcji* (Veit Stoß. Studien zu Kunst und Rezeption), Hrsg. A. Labuda, Poznań 1986, S. 4-69.

der Bordüre der Krakauer Grabtafel; er konnte eine ganze Reihe formaler und ikonographischer Probleme lösen, machte aber auch deutlich, daß die mit der Gestalt von Filippo Buonaccorsi auf seinem Epitaphium verbundenen Probleme ungelöst bleiben²⁵.

Auch wenn die Ähnlichkeiten mit der Kunst Italiens schon in den Arbeiten der Forscher zur Sprache gekommen sind, war es dennoch erst Adam Bochnak, der das besprochene Epitaphium voll und ganz mit diesem Kunstkreis in Verbindung brachte²⁶. Zur Grundlage seiner Betrachtungen nahm er einen Brief des in Krakau tätigen Octaviano Gucci de Calvini an Kallimachs Freund Lactantius Thedali in Florenz. In diesem Text werden Buonaccorsis Tod, sein Begräbnis und das schon damals vom Verfasser des Briefes in der Dominikanerkirche betrachtete Grabmal beschrieben. Der Brief ist nicht lange nach Kallimachs Tod um das Jahr 1507 geschrieben worden, und er vermittelt wesentliche Beobachtungen zur Gestalt des Verstorbenen: „bronzco con la sua figura al naturale et chon uno epitaffio in prosa, quale sara qui di sotto questa lettera“²⁷. A. Bochnak sieht in der Art, wie die Gestalt des Verstorbenen dargestellt wurde, eine Analogie zu den in der Toskana verbreiteten Bildnissen des „Hieronymus im Gehäuse“. Der Autor erkennt in diesem szenischen Kontext eine Nähe zu Domenico Ghirlandaios Fresko in der Ognisanti-Kirche in Florenz aus dem Jahre 1480 (Ill. 2) sowie zu solchen römischen Grabmälern wie des Pierro da Vincenza in der Kirche Santa Maria degli Arcangeli sowie der Kardinäle Ascanius Sforza und Hieronymus Basso Rovere in der Kirche Santa Maria del Popolo. Zusammenfassend stellt er fest, daß im Werk von Veit Stoß sowohl „progressive Renaissance- als auch traditionelle gotische Elemente“ vorkommen²⁸.

Die italienische Herkunft der Form von Kallimachs Grabplatte bestätigt Z. Kępiński²⁹, der diese These anhand eines konkreten Werkes bekräftigt, und zwar anhand der Titelseite des 1491 in Venedig erschienenen Gedichtbandes „Rimes“ von Bernard Bellincioni. Kępiński vermutet, daß Leonardo da Vinci selbst oder einer seiner Schüler aus dem höfischen Kreis von Giangaleazzo Sforza das Muster dieser Komposition geschaffen hat. Eine „leonardische“ Komposition verwendete auch Konrad Celtis für die Titelseite seines in Nürnberg erschienenen Werkes „Quator libri amorum“ (Ill. 3), und

²⁵ P. S k u b i s z e w s k i, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza* (Grabplastik von Veit Stoß), Warszawa 1957, S. 90-91.

²⁶ A. B o c h n a k, *Pomnik Kallimacha* (Kallimachs Grabmal), „Studia Renesansowe“, 1(1956).

²⁷ Ebd., S. 135.

²⁸ Ebd., S. 137.

²⁹ Z. K ę p i ń s k i, *Wit Stwosz* (Veit Stoß), Warszawa 1981.



2. Domenico Ghirlandaio, „Hieronimus im Gehäuse”, 1480, Ognisanati, Florenz



3. Konrad Celtis, „Quator libri amorum“, Titelseite

gerade dieses Werk sollte Veit Stoß bei der Planung der Komposition von Kallimachs Grabplatte dienen. Diesem Forscher zufolge hat der Bildhauer selbst seiner Invention Ausdruck gegeben, als er seiner Komposition die ihm bekannten Kupferstiche des Meisters „E S“ hinzufügte³⁰. Lebendige italienische Einflüsse sieht auch T. Chrzanowski, der auf die Bordüre der Grabplatte sowie auf Kallimachs Porträt selbst verweist. Der psychologische Individualismus, wie er für die Renaissance typisch war, kollidiert mit einer gewissen Unbeholfenheit bei der Erfassung des Raums für diese Gestalt, schlußfolgert der Autor³¹.

In Kallimachs Epitaphienbild kann man mit Recht zwei Traditionen des künstlerischen Schaffens erkennen: die nördliche und die südliche. Hier überlagern sich zwei Bilder: das Porträt eines als italienisches Modell anerkannten Humanisten und das vom niederländischen Typus übernommene Interieur. Seine faszinierende Detailgenauigkeit der Gegenstände hat die Aufmerksamkeit der Forscher so sehr gefesselt, daß nach der Ursache dieser Tatsache gar nicht mehr gefragt und über das Wesen und zugleich über die Genese des Typus, von dem das Porträt Kallimachs her stammt, auch nicht tiefer nachgedacht wurde. Danach hat erst Jolanta Białostocka in ihrem kurzen polemischen Artikel über die Grabplatte gefragt³². Jan Białostocki verwies auf die Übereinstimmung mit der Serie von Bildern des „Gelehrten im Atelier“, ohne dieses Problem jedoch ausführlicher zu erklären³³. Bisher wurde nicht gefragt, was für eine Semantik das so komponierte Porträt des Künstlers beinhaltet, das aufgrund seines Wesens mit einer neuen außer-plastischen Qualität verbunden ist.

Bilder von Hieronymus „im Gehäuse“ kommen in der gesamten Kunst des Spätmittelalters vor, besonders aber in der Zeit der Renaissance. Damals gewann die Arbeit des Übersetzens und Kommentierens ganz neu an Bedeutung, und der Gelehrte selbst erfuhr eine soziale Aufwertung. Als Vorbild und Patron dieser literarischen Aktivitäten galt der heilige Hieronymus. Keineswegs zweitrangig war auch die Tatsache eines neuen Bibelverständnisses mit lebendigen Disputen über konkrete Interpretationen und mit neuen Bi-

³⁰ Ebd., S. 74-76.

³¹ T. C h r z a n o w s k i, *Oltarz Mariacki Wita Stwosza* (Der Marienaltar von Veit Stoß), Warszawa 1985, S. 15, 16.

³² J. M a u r i n - B i a ł o s t o c k a, *W sprawie wpływów włoskich w płycie Kallimacha* (Zum Thema der italienischen Einflüsse auf Kallimachs Grabplatte), „Biuletyn Historii Sztuki”, 1957.

³³ J. B i a ł o s t o c k i, *Renesansowy portret pisarza* (Das Schriftstellerporträt in der Renaissance), in: *Portret. Funkcja – forma – symbol. Materiały Sesji SHS. Toruń, Grudzień 1986* (Porträt. Funktion – Form – Symbol), Warszawa 1990, S. 93.

belübersetzungen in die Nationalsprachen. Dieses Motiv wurde gleichzeitig zum Vorbild für die Porträts der Humanisten. In diesem Sinne waren die Untersuchungen unserer Forscher berechtigt. Es wurde jedoch – und zwar nicht ohne Grund – auf Bilder verwiesen, die zwei verschiedenen künstlerischen Bereichen entstammten: dem Norden und dem Süden, denn sowohl der eine als auch der andere Bereich übte auf das Europa des 14. und 15. Jahrhunderts und besonders auf Polen großen Einfluß aus. Aber die Beispiele von Werken, die in diesen Kunstkreisen das genannte Thema realisieren, präsentieren jeweils eine völlig andere Form.

Die in Italien entstandenen Bilder, z.B. das Bild des heiligen Hieronymus von Domenico Ghirlandaio, die Miniatur von Francesco Antonio del Cherica aus der Trivulzio-Bibliothek in Mailand sowie die Porträts von Petrarca, z.B. das Miniaturporträt aus dem Darmstädter Codex (ein Werk Pisanellos oder seines Kreises) sowie auf dem Fresko im Sala Virorum in Padua, weisen eine einheitliche Konzeption der Komposition auf³⁴. Die menschliche Gestalt als Subjekt des Bildes sowie die sie umgebenden Gegenstände bilden ein geschlossenes Ganzes, das durch die Raumordnung des Zimmers garantiert wird. Aber in den italienischen Kompositionen dominiert ganz eindeutig das Interesse am Menschen – er ist das übergeordnete Subjekt des Bildes. Den Gelehrten charakterisiert ein Zustand der Nachdenklichkeit, eine Bewegungslosigkeit, wie sie dann eintritt, wenn alles Wirken aufhört. Mit einem Wort: diese Gestalten werden, auch wenn sie von schriftstellerischen Utensilien umgeben sind, nicht im dynamischen Akt des Schreibens gezeigt, sondern sie verharren, über das Schreibpult geneigt, in Nachdenklichkeit.

Ganz anders präsentieren sich die Porträts der Gelehrten und Schriftsteller im nördlichen Kunstkreis dieser Zeit. Vor allem werden alle Gestalten bei der Arbeit gezeigt; sie sind beim Schreiben, oder sie sind mit anderen, unmittelbar mit dem Schreiben verbundenen Tätigkeiten beschäftigt. Dies sind dynamische Gestalten, die ihre Persönlichkeit durch die Bewegung sowie durch die sich aus ihrer Tätigkeit ergebenden Gesten nach außen hin manifestieren. Die detaillierte Genauigkeit der schriftstellerischen Utensilien sowie der Inneneinrichtung zeugt davon, daß der Künstler an das Subjekt, den Menschen, genauso herangeht wie an das Objekt, die ihn umgebenden Dinge. Dies ist das Ergebnis einer intensiven Faszination der materiellen Dimension aller dargestellten Gegenstände. Als Beispiele können folgende Illustrationen dienen: Pseudo-Brocardus (Ill. 4 – Brüssel, Königliche Bibliothek, Ms. 9095,

³⁴ A. S t r ü m p e l, *Hieronymus im Gehäuse*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, 2(1925-1926), S. 173-252; O. P ü c h t, *Zur Entstehung des „Hieronymus im Gehäus“*, „Pantheon“, 32(1974), S. 134-140.



4. Pseudo-Brocardus, Brüssel, Königliche Bibliothek, Ms. 9095

fol. 1), der Übersetzer Jean Mielot bei der Arbeit (Ill. 5) sowie Jacques de Guise aus den Chroniques de Mainaut (Ill. – Valenciennes, Stadtbibliothek, Ms. 771-772, fol. 1). Zu den ikonographisch reichhaltigsten Miniaturen gehört das Porträt von Jean de Travernier in seinem Atelier (Ill. – Brüssel, Königliche Bibliothek, Ms. 10308). Zu dieser stilistischen Serie paßt auch das erwähnte Porträt des Dichters aus Damme von Jacques van Merlant³⁵.



5. Jean Mielot bei der Arbeit

³⁵ Diese und eine Reihe anderer Illustrationen für eine vorbereitete größere Veröffentlichung über die Autorenporträts verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Prof. Maurits Smeyers, dem Direktor des Centrum voor de studien van het verluchte handschriften in de Nederlanden an der Katholischen Universität in Leuven.

*

Die Gestalt des „Hieronymus im Gehäuse“ oder des „Gelehrten im Atelier“³⁶ ist jedoch kein neuer Topos, sondern er hat sich zu einem bestimmten Zeitpunkt im Mittelalter als Ergebnis einer langen typologischen Folge herausgebildet, deren Genese bis in die Antike zurückreicht. Als das Christentum die antiken Prototypen übernahm, war es gleichzeitig darum bemüht, den heiligen Schriftsteller mit einzubringen. Nur solch eine Gestalt konnte den Schöpfer der Heiligen Schrift im irdischen Sinne adäquat wiedergeben.

Aber die Aufgabe der ersten Generation christlicher Künstler wurde erschwert durch das Vorhandensein verschiedener Modelle antiker Bildnisse, die sich auf den in der damaligen Zeit streng eingehaltenen Begriffsinhalt eines Pädagogen, Weisen und Philosophen, Redners und schließlich auch Schriftstellers bezogen³⁷. Erkennbar waren sie an solchen äußeren Zeichen wie Haltung, Kleidung, Gestik, an der Art des Sitzplatzes und schließlich auch am Ort der Darstellung. Eine Folge der konsequenten Einhaltung dieses formalen Modells war, daß den Bildern der ihnen am nächsten entsprechende literarisch-philosophische Topos zugrundeliegen mußte – also ein außer-plastischer.

Die streng und konsequent eingehaltenen Distinktionen wurden diesen Begriffen in erster Linie von der griechischen Rhetorik zugeordnet, die von der römischen Literatur neu interpretiert wurde. Als Beispiel dafür kann das Werk „Rhetorica ad Herennium“ aus dem Jahre 85 v.Chr. dienen. Die Bedeutung dieses Traktats bestand darin, daß es als der erste Versuch angesehen wurde, die griechischen rhetorischen Begriffe ins Lateinische zu übertragen und gleichzeitig die griechischen Beispiele durch lateinische zu ersetzen³⁸.

³⁶ D. R u s s o, *Saint Jérôme en Italie. Etude d'iconographie et de spiritualité XIII^e-XVI^e siècles*, Paris-Rome 1987.

³⁷ Die Entstehung und typologische Entwicklung der Evangelistenporträts im Mittelalter wird ausführlicher behandelt in der Arbeit von U. Mazurczak: *Motywy inspiracji w średniowiecznych wizerunkach Ewangelistów* (Motive der Inspiration in den mittelalterlichen Evangelistenbildnissen), Lublin 1992 (Habilitationsschrift).

³⁸ H. L a u s b e r g, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Bd. I-III, Bruges 1946; J. M u r p h y, *Medieval Rhetoric. A Selected Bibliography*, Toronto 1971; F. Z u m t h o r, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972; desselben Verfassers kurze Synthese: *Retoryka średniowieczna* (Mittelalterliche Rhetorik), „Pamiętnik Literacki”, 1977; J. T e z m e n - S i e g e l, *Die Darstellungen der Septem Artes Liberales. Rezeption der Lehrplangeschichte*, München 1985 – Martianus Capella siehe Kap. 4, 1-3, S. 70 ff.; K. T u s z y ń s k a - M a c i e j e w s k a, *Gorgias' Rhetorik und das Bild des Rhetors aus Leontinoi in Platons „Gorgias“*, „Eos”, 76(1988), S. 249-257.

Das umfangreiche Wissen Ciceros auf diesem Gebiet trug dazu bei, daß die Rhetorik im politischen Leben, in der Erziehung und in theoretischen Betrachtungen sowohl theoretisch als auch praktisch zur Anwendung kam. Das Werk von Quintilianus „*Institutio Oratoria*“ wurde zum grundlegenden Kompendium rhetorischen Wissens, in dem der Autor nicht nur dessen komplizierte Distinktionen erklärte, sondern auch seine praktische Anwendung³⁹. Er entfaltete in seiner Darlegung z.B. die Verwandtschaft von Rede und Schrift, die durch die gedankliche Ausarbeitung miteinander verbunden werden. Er wertete den Rang langer schriftlicher Übungen auf, durch die die Herausbildung einer schönen kompositorischen Form bewirkt wird. Die Effektivität der Rede, die überzeugen soll, brachte er mit dem sorgfältigen Aussehen des Redners in Zusammenhang, wobei er einen gepflegten Haarschnitt, entsprechende Kleidung, gute Haltung, die richtige Gesichtsmimik sowie einstudierte und maßvolle Gesten empfahl.

Diese rhetorische Kultur der Antike hatten die Kirchenväter⁴⁰ dem Christentum nähergebracht; ihre plastische Transmission wurde von der Kunst selbst garantiert. Der Zusammenhang der rhetorischen Tradition mit der frühchristlichen Plastik, hauptsächlich mit der Steingrabplastik, ist ein Beweis für die bewußte Suche nach einer plastischen Form der Gestalten, die Träger einer literarischen Botschaft sind, insbesondere was die Schaffung der für diese Zeit grundlegenden Motive wie *paidagogos*, Philosoph, Dichter, Schriftsteller und dann auch Kommentator betrifft⁴¹.

Eine beträchtlich tiefere Reflexion in bezug auf die Gestalt des Schriftstellers und Autors fand dort statt, wo ein heiliger Autor dargestellt werden mußte, der mit einem Text von so enormer Bedeutung, wie sie die Bibel besitzt, unmittelbar verbunden ist. Allmählich wurde eine Gliederung hinsichtlich der Illustrierung der Propheten als Oratoren und Redner, der Evangelisten dagegen als Schriftsteller eingeführt. Die beiden ältesten erhaltenen Kodizes von Rabula (Florenz, Laurentiana-Bibliothek, Mitte des 6. Jhs.) und Rossano

³⁹ M. K o r o l k o, *Sztuka retoryki* (Die Kunst der Rhetorik), Warszawa 1990, S. 179-182.

⁴⁰ Ausführliche Bibliographie in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. I, Tübingen 1992, Sp. 205.

⁴¹ A. Q u a c c u a r e l l i, *Rhetorica e iconologia*, in: *Quaderni di „Vetera Christianorum“*, Bari 1982. Die Beobachtungen und Untersuchungen von Kennern der Spätantike zeigen, daß in der hellenistischen Zeit eine starke Tendenz bestand, das traditionelle, veristisch aufgefaßte römische Porträt zu vergeistigen. Siehe die Arbeit von H. P. L' O r a n g e, *Il ritratto ellenistico-romano nel trapasso dall'antichità al medioevo*, in: *Atti del Convegno internazionale sul tema tardo antico a alto medioevo. La forma artistica nel passaggio all'antichità al medioevo*, Roma 1968, S. 309-313.

(586 – Domschatz) beweisen, wie schwierig diese Wahl zwischen dem bereits erarbeiteten Formenrepertoire für den Redner, Denker und Lehrer, für den die Rede den prinzipiellen Gegenstand der Veranschaulichung bildete, und dem bei der Arbeit dargestellten Schriftsteller war⁴². Letztendlich lag der Grund für die neue Unterscheidung von Rede und Schrift und damit auch des christlichen Bildes des Redners und des Schriftstellers im Verständnis der göttlichen Inspiration⁴³.

Im Bewußtsein der Vereinfachungen, die an dieser Stelle notwendig werden, soll auf die Übereinstimmung der Bilder mit der rhetorischen Tradition verwiesen werden. Denn das Porträt des Schriftstellers hat sich in der christlichen Kunst auf römischem Hintergrund ja zwischen dem 4. und dem 6. Jahrhundert herausgebildet. Dies geschah im bewußtes Bestreben, ein klares bildnerisches Exempel zu statuieren, das in der im Entstehen begriffenen neuen christlichen Kultur verstanden werden konnte. In derselben Zeit wird – gleichsam von neuem, jedoch nach römischen Vorbildern – die didaktische Klassifizierung als schulisches System rekonstruiert, das auf die – nach damaligen Begriffen als wissenschaftlich verstandene – Arbeit vorbereiten sollte. Martianus Capellas „Artes Liberales“ wurden als der höchste Grad wissenschaftlicher und literarischer Pädagogik angesehen. Dieses Werk definierte die Grade des Unterrichts und der schriftstellerischen Kultur. Es umriß eine bestimmte Ordnung der Künste: die Kunst der Sprache, für die die Grammatik und die Rhetorik verantwortlich waren, die Kunst des Denkens, die die Dialektik lehrte, und die Kunst der Zahl, auf die die Arithmetik, die Geometrie, die Musik und die Astronomie ausgerichtet waren⁴⁴.

Es ist kein Zufall, daß das frühchristliche Studien- und Unterrichtsmodell in den orientalischen theologischen Zentren wie z.B. in Antiochien, Ephesus und Alexandrien zuerst in Erscheinung trat. Gleichzeitig entstanden dort auch die wichtigsten Serien typologischer Bildnisse der kanonischen Autoren – aber auch der nichtkanonischen⁴⁵, die jahrhundertlang sowohl in der orientali-

⁴² M a z u r c z a k, s.o., passim.

⁴³ Gründliche vergleichende Studien trieb zu diesen Fragen erstmals A. M. F r i e n d, *The Origin of the Evangelical Portraits in Greek Manuscripts*, „American Journal of Archeology“, 31(1927); siehe auch die zweite Arbeit dieses Verfassers: *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, „Art Studies“, 5(1927) und 7(1929); neuere Arbeiten: G. G a l a v a r i s, *The Illustration of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979; S. N e l s o n, *The Iconography of Prefaces and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980.

⁴⁴ F. O h l y, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, „Zeitschrift für das Denken im Altertum und deutsche Literatur“, 89(1958-1959) sowie in: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Köln 1968, S. 5-7.

⁴⁵ F r i e n d, s.o., passim.

schen als auch in der abendländischen Kunst überlebt hatten. Das Fortbestehen dieser Motive kann an vielen erhaltenen Beispielen aus der mittel- und spätbyzantinischen Epoche aufgezeigt werden, d.h. der langen Zeit zwischen dem 9. und dem 15. Jahrhundert⁴⁶. Hier entstanden die Exempel des Schriftstellers im weiteren Sinne, wie er auf einem niedrigen Hocker oder im Sessel sitzt und auf dem vorgeschobenen Bein den Codex oder die Schriftrolle hält. Die Gestalten sind in Nachdenken versunken und wahren dieselbe einstufige Skala der inneren Sammlung sowohl beim Schreiben als auch beim Denken.

Die Haltung und die Gesten harmonisieren mit der feierlichen Kleidung: z.B. mit einer Tunika, die meist weiß ist, später purpurn und mit goldenen Tallions besetzt, was diesen Autoren eine besondere dignitas verleiht. Als Beispiel können hier die Evangelisten aus solchen für die mittelbyzantinische Epoche als musterhaft anerkannten Kodizes dienen wie: Stauronikita, Mt. Athos, Ms. 43 (Ill. 6-7), Cod. gr. 364 aus der Vatikanischen Bibliothek in Rom oder das Coislin-Evangeliar 195. Weiter korrespondieren mit diesen Serien die Porträts aus dem 11. Jahrhundert aus den Evangelien von Vatopedi Athos, Ms. 949, Escorial, Ms. X, XI, 17 fol. 152, und New Haven, Yale Univ. Rib. cod. 150, vol. II, fol. 87v. Der griechische Künstler des Stauronikita-Evangeliers aus der Mitte des 10. Jahrhunderts schuf für seine Gestalten einen Hintergrund aus theatralischen Elementen in der Art der aus dem Evangeliar von Rossano bekannten „scaenae frons“.

Aufgrund ihrer unveränderten Form wurden die Bildnisse der Evangelisten aus der Miniaturkunst auf die Monumentalkompositionen übertragen. Beispiele dafür sind die Mosaiken aus Nizza im Narthex der Koimesis-Kirche und in der Palastkapelle in Palermo, deren direkten Zusammenhang mit den Porträts des Stauronikita-Evangeliers Ernst Kitzinger aufgezeigt hat⁴⁷.

Die Verwandtschaft der byzantinischen Kunst mit der lateinischen auf dem Gebiet Italiens in der Zeit des Mittelalters stellt ein augenfälliges und in vielen Motiven verbreitetes Phänomen dar, wovon z.B. die Porträts auf den Fresken von Cimabue in der oberen Franziskuskirche in Assisi sowie die viel später entstandenen Porträts in der Mailänder Kirche San Eustorgio aus dem 15. Jahrhundert zeugen.

Den byzantinischen Typen der Evangelienautoren gaben auch einige Skriptorien des lateinischen Kulturkreises den Vorzug, insbesondere die Schulen in

⁴⁶ M a z u r c z a k, s.o., passim.

⁴⁷ E. K i t z i n g e r, *The Portraits of the Evangelists in the Cappella Palatina in Palermo*, in: *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für F. Mutherich zum 70. Geburtstag*, Hrsg. K. Bierbauer, Bonn 1978.



6. Hl. Lukas, Stauronikita, Mt. Athos, Ms 43



7. Hl. Matthäus, Stauronikita, Mt. Athos, Ms 43

Köln, Salzburg, Innsbruck und Krems⁴⁸. Die hier zwischen dem 9. und dem 12. Jahrhundert entstandenen Bilder von Evangelienautoren zeugen von einer Vereinfachung des griechischen Modells und seiner Stilisierung, wodurch sie jedoch nicht die deutlich erkennbare Verwandtschaft mit den Prototypen verlieren, aber auf dem Hintergrund des weit verstandenen lateinischen Bildexempels bilden sie eine Sondergruppe.

Trotz der stilistischen Unterschiede, die in diesen Bildnissen im Verlauf einer so langen Entwicklung sowie infolge der vielen Zentren, in denen sie entstanden, auftreten mußten, kennzeichnet das Fortdauern des byzantinischen Vorbilds für die Porträts der Evangelienautoren und anderer Schriftsteller unverändert ein Klima authentischer intellektueller Arbeit und innerer Sammlung, die sich in ihren Gesichtern abzeichnet. Die Tätigkeit des Schreibens und des aufmerksamen Hinhörens wird vom Denken als der grundlegenden Kondition der dargestellten Personen zu einem Ganzen verschmolzen. Sie bildet eine verständliche Auslegung der aus den Rhetoriktraktaten bekannten Empfehlungen.

In der byzantinischen Rhetorik wurden viele griechische Begriffe bewahrt: z.B. die Idee eines klaren, reinen und vornehmen Stils. In den von Dionysos von Halikarnassos übernommenen Definitionen wird die praktische Fähigkeit des Wortgebrauchs unterstrichen. Um eine klare Darlegung waren die über Rhetorik schreibenden Autoren auch selbst bemüht, wie z.B. der Verfasser der Enzyklopädie Josef Pinar Rakendyt⁴⁹. Seine Charakteristik der weltlichen Wissenschaften und der Theologie beginnt er mit einem Beitrag aus dem Bereich der Rhetorik.

Die Rede wurde in diesem Kulturkreis als besonders gut durchdachte und innerlich geordnete Art und Weise verstanden, die Welt zu sehen. Deshalb war nicht nur die stilistisch korrekte Vermittlung wichtig, selbst wenn diese in den Kategorien der Schönheit verstanden wurde, sondern es ging vor allem um eine zuerst im inneren Dialog geordnete Rede. Das Bemühen um das

⁴⁸ G. S w a r z e n s k i, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils – Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters*, Bd. I-II, Leipzig 1908-1913; P. B l o c h, H. S c h n i t z l e r, *Die ottonische Kölner Malerschule II*, Düsseldorf 1970; *Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg*, Katalogredaktion F. Mütterich, K. Dachs, München 1987.

⁴⁹ H. C i c h o c k a, *Historia i funkcja retoryki w Bizancjum* (Geschichte und Funktion der Rhetorik in Byzanz), in: *Retoryka w XV stuleciu. Studia nad tradycjami, teorią i praktyką retoryki piętnastowiecznej* (Die Rhetorik im 15. Jahrhundert. Studien über die Traditionen, die Theorie und Praxis der Rhetorik im 15. Jahrhundert), hrsg. von M. Frankowska-Terlecka, Warszawa 1988, S. 73-85.

Ethos des Autors, die Tadellosigkeit seiner Rede und Schrift im weiteren Sinne: im öffentlichen, politischen, literarischen Leben, wie sie in den Schulen pietätvoll gelehrt wurde, übte unveränderten Einfluß auf die Kunst aus, insbesondere in der Miniaturmalerei. Deshalb wurde mit außerordentlicher Sorgfalt dargestellt, was zuvor in der sozialen paideia und der geistigen Erziehung entstanden war.

Das so erarbeitete Ethos des Autors stellte ein fertiges Material für die Porträts der Humanisten in ihren Ateliers dar. Es war verständlich und aktualisierte sich nicht allein auf der stilistisch-bildnerischen Ebene, der eine Konzeption zugrundelag, die den Humanisten vor allem als Mensch sah. Die bildnerischen Topoi der Autoren, die im Bereich der lateinischen Skriptorien entstanden, welche ein eigenes, sich vom byzantinischen Prototyp unterscheidendes Modell erarbeitet hatten, legten Nachdruck auf die Aktivität des Schriftstellers – eine spezifische Dynamik, die sich aus anderen Prämissen über den Autor selbst ergibt. Darüber hinaus führte die Scholastik, die das Amt des Kommentators und Schreibers entfaltete, die Rhetorik gleichzeitig auf ein anderes Niveau der Mitteilung als im Falle derjenigen, die Byzanz angenommen hatte. Im Abendland wurde die Rhetorik im Bereich der Grammatik, Dialektik und auch Logik angesiedelt, womit ihr ihre selbständige Wirkkraft im Schulsystem genommen wurde. Hier wurden verschiedenen Techniken des *dictamen* an lateinischen Texten bevorzugt⁵⁰. Seit dem 11. Jahrhundert erhielt die Rhetorik einen neuen Rahmen als *ars dictaminis* oder *dictandi*, die in der Kanzleiarbeit Verwendung fand, wo das Amt der *notari* entwickelt wurde. Die Rhetorik wurde nicht als Selbstzweck betrachtet, sondern sie wurde vielen verschiedenen und sich verändernden Klassifikationen untergeordnet: sei es der Grammatik oder der Dialektik. In der praktischen Bedeutung wurde sie geradezu auf die Stilistik reduziert und erhielt deren abfällige Färbung. In solchen spätmittelalterlichen enzyklopädischen Werken wie „*Speculum maius*“ von Vinzenz von Beauvais nimmt in Buch II und III, wo von den sich aus dem Trivium ableitenden Disziplinen die Rede ist, die Rhetorik kaum drei Seiten ein. Sowohl die Rhetorik als auch die Poetik werden nicht als selbständige Disziplinen behandelt, sondern als Teil der Logik⁵¹. Diesen

⁵⁰ E. G a r i n, *L'educazione in Europa*, Bari 1957. Deutsche Übersetzung: *Geschichte und Dokumente der abendländischen Pädagogik*, Bd. I: *Mittelalter*, Hamburg 1964, Kap. 1, S. 21 ff.; H. J. M a r r o u, *Augustinus und das Ende der antiken Bildung*, Hamburg 1982, passim.

⁵¹ Diese Problematik ist viel zu umfangreich, als daß sie hier ausführlich behandelt werden könnte, um so mehr, als zu diesem Thema schon folgende Arbeiten erschienen sind: F. M ä r z, *Klassiker christlicher Erziehung*, München 1988; F. W e i s s e n g r u b e r, *Cassidors Stellung innerhalb der monastischen Profanbildung des Abendlandes*, „Wiener

theoretischen Voraussetzungen und dem Rang der Rhetorik in bezug auf die anderen Disziplinen des damaligen Wissens entsprechend präsentieren sich auch die Bilder der Autoren prinzipiell anders. Sie sind verstrickt in die ausgebaute Allegorik der ganzen Komposition, wodurch sie ihren Vordergrundcharakter verlieren. Durch diese Verschmelzung mit den umgebenden Gegenständen wurde die symbolische Bedeutung des Gesamtbildes gewahrt. Dies entsprach der allegorischen Interpretation der Heiligen Schrift und ihrer entwickelten scholastischen Hermeneutik. Erst Brunetto Latini stellte den verlorenen Rang der Rhetorik wieder her. Dieser Florentiner Notar verstand die Bedeutung der Rhetorik im öffentlichen Leben und in der Erziehung viel besser als der illustre Kreis der Scholastiker. Er stellte ihre Partnerschaft mit den anderen Wissensdisziplinen wieder her⁵². Italien hat das ganze Mittelalter hindurch dieses antikisierende Modell der menschlichen Gestalt und damit auch des Autors bewahrt; Giotto's Porträts⁵³ bringen dies besonders deutlich zum Ausdruck.

*

Die Krakauer Universität hatte zu Beginn des 15. Jahrhunderts den Rang der Rhetorik innerhalb des Trivium gewahrt, die manchmal als theoretische Wissenschaft klassifiziert und dann wieder dem praktischen Wissen zugeordnet wurde, welches allerdings recht eng verstanden wurde, nämlich ausschließlich auf Kanzleibedürfnisse bezogen. Aber einige Professoren, die sich über die neuen Strömungen im klaren waren, legten Nachdruck auf praktische Fähigkeiten, z.B. Stanisław von Skarbimierz sowie Jan von Kęty, der zum ersten Mal das Wort „rhetor“ verwendete und nicht „dictator“, das im mittelalterlichen Schrifttum oft vorkam⁵⁴.

Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik“, Neue Folge, 1967.

⁵² Wir sind uns an dieser Stelle im klaren über die Vereinfachungen. Detaillierte Arbeiten zum Thema mildern diese Unterscheidungen von lateinischer und byzantinischer Rhetorik ab, wovon die Äußerungen der versammelten Forscher auf der von der Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo Latini in Trento vom 3. bis 5. Oktober 1985 in Rovereto organisierten Konferenz zeugen.

⁵³ K. B a u c h, *Giotto und die Porträtkunst*, in: *Giotto e il suo tempo. Atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII Centenario della nascita di Giotto*, Assisi–Padova–Firenze 1967.

⁵⁴ M. M a r k o w s k i, *Tendencje rozwojowe piętnastowiecznej retoryki krakowskiej* (Entwicklungstendenzen der Krakauer Rhetorik im 15. Jahrhundert), in: *Retoryka w XV stuleciu* (Die Rhetorik im 15. Jahrhundert), S. 96-97.

Einen erheblichen Wandel im Verständnis der Rhetorik bewirkten die beiden neu entstandenen Lehrstühle für Philologie, die die Rhetorik in die theoretischen Sprachstudien einführten. Zuerst war vor 1420 ein Lehrstuhl für Grammatik, Rhetorik und Poetik entstanden, und nach 1426 wurde ein zweiter gestiftet. Sie entwickelten das Studium der angewandten Rhetorik, die als selbständig verstanden wurde, nicht mit der Dialektik verbunden. Im Ergebnis dieser Veränderungen entstanden zwei Traktate über Rhetorik, die aus dem Krakauer Milieu erwachsen: „De arte rhetorica“ und „De arte dictaminis cum dictamino“ (gegenwärtig in der Bibliothek in Salzburg). Diese Traktate waren die Werke illustrier Krakauer Geister: ortsansässiger Notare und königlicher Sekretäre wie z.B. Stanislaw Ciołek. Diese Werke zeugen davon, daß es eine theoretische Reflexion über die Rhetorik gab und daß sie im literarischen wie im öffentlichen Leben weitreichend Anwendung fand⁵⁵.

In Krakau entstanden vor der Mitte des 15. Jahrhunderts auch Formularsammlungen, in denen sich die Autoren korrekter rhetorischer Termini bedienten. Es gibt eine lange Liste mit den Namen konkreter Professoren, die mit den Fragen auf dem Gebiet der rhetorischen Theorie und Praxis vertraut waren, wie z.B. Grzymała von Koprzywnica. Die Sekretäre von Zbigniew Oleśnicki, Jan Elgot und Tomasz von Strzepin, waren bereits im humanistischen Sinne mit der rhetorischen Kunst vertraut.

Nach 1476 wurden am Lehrstuhl für Rhetorik die Texte von Cicero und Quintilianus „Rhetorica ad Herennium“ eingeführt, um das System der Prinzipien der antiken Rhetorik wissenschaftlich zu erklären. Als Kallimach in der Stadt eintraf, konnte er von der Prosa eines Jan Długosz sagen, sie sei „vornehm“ und „schmuckvoll“, denn sie war ja das Ergebnis der Nachahmung solcher Autoritäten der Feder wie Enea Silvio Piccolomini⁵⁶. Bekannt waren in Krakau auch die Vorbilder der Epistolographie, die innerhalb der Rhetorik ihre Renaissance erlebte. Zuerst dienten sie als Muster von Petrarca's Schrift, danach wurde in der Krakauer Offizin das erste Lehrbuch zu diesem Thema gedruckt. Auf diesem Gebiet erwarben sich besonders Jan Sommerfeld, Jan Ursyn von Krakau und Johannes Sacranus von Auschwitz große Verdienste. Der Brief erhielt eine neue Funktion: er wurde zu einer Form der poetischen Kommunikation, die nicht immer an einen konkreten Adressaten gerichtet war – er wurde zu einer Gattung der literarischen Äußerung.

Als Kallimach in Krakau eintraf, war dieses Milieu also schon darauf vorbereitet, die neuen Strömungen aufzunehmen, und besaß ein entwickeltes intellektuelles Klima. Dies betraf nicht nur die Universität, sondern auch den

⁵⁵ Ebd., S. 109 und passim.

⁵⁶ Ebd., S. 114.

königlichen Hof, die kirchlichen Kreise und das Bürgertum, wovon die damaligen Stiftungen auf dem Gebiet der Literatur und Kunst zeugen. In diesem Milieu wirkte Veit Stoß. Die Versuche, süddeutsche oder italienische Prototypen in seinem Schaffen zu finden, sind nicht weit von der Wahrheit entfernt. Es scheint jedoch, daß es nicht nur um stilistisch-formale Gründe geht. Die Korrelanz der aus jenen Gebieten stammenden Kunstformen mit seinen Porträts beruhte einerseits auf ihrer Übernahme durch Veit Stoß selbst, andererseits aber wurden sie auch vom Krakauer Milieu überhaupt akzeptiert. Die dort das ganze Mittelalter hindurch beibehaltenen byzantinischen Motive in der Kunst, die ihre Verbindungen zum Geist der Antike niemals aufgekündigt hatten, entsprachen den Bestrebungen Krakaus, das für sein intellektuelles Klima einen vornehmen Stil brauchte, der zwischen der in der Toskana reproduzierten reinen Antike und der gotischen Nobilität angesiedelt war. Dieser Stil beinhaltete gleichzeitig eine ideologische Botschaft, die vom neuen Windhauch des Humanismus erfüllt war und gleichzeitig tief religiöse Implikationen wahrte.

Das Bildnis Kallimachs auf dem Epitaphium besitzt die Ebene eines antiken Autors und Intellektualisten, der von jenen Prototypen eine Pose bewahrte und übernahm, die ohne den breiteren Kontext mit den Autorenporträts griechisch-byzantinischer Provenienz unverständlich ist und die vielleicht deshalb als manieristisch bezeichnet worden ist. Sie wahrte den Topos des Autors, der Denker und zugleich Schriftsteller ist. Deshalb wahrte die Bewegung von Kallimachs vorgeschobenem Bein, die in den Kategorien einer „dekorativen Expression“ erklärt worden ist, dennoch das Muster des früheren Schemas eines antiken byzantinischen Autors. Wahrgenommen wurde auch die vom Gesicht unseres Autors ausstrahlende nachdenkliche Konzentration, so daß ein wahrhaft inneres Porträt entsteht, das sich von der gotischen gespannten Nervosität der adäquaten Form mit ihrer äußeren Evokation unterscheidet. Die Gestalt wurde allerdings durch ihre Kleidung aktualisiert. Denn ein buchstäbliches Kopieren des fertigen byzantinischen Musters wäre allzu anachronistisch gewesen.

Kallimach hält statt eines Buches (oder einer Schriftrolle) einen Brief als Zeichen des neuen, humanistischen Kommunikationsmittels in der Hand, das er in seinem Leben reichlich praktiziert hat und das gleichzeitig für den damaligen Adressaten verständlich war. Es ist jedoch ein ungeschriebener Brief, denn er verweist nicht auf etwas Konkretes, nicht auf einen materiellen Gegenstand, sondern auf die Idee, die der verstorbene Absender durchaus an die lebenden Empfänger weitervermitteln kann. Er symbolisiert aber auch seine Verbindungen zu dem Land, von denen das Staatssiegel mit den sieben Wappen der damaligen Landesteile der Adelsrepublik Aufschluß gibt. Dieses

Land hatte ihn als heimatlosen Flüchtling aufgenommen, ihm hinterließ der Humanist seine Arbeiten, und seine letzte Ruhestätte sollte „unter einem sarmatischen Felsblock“ liegen. Dieser Brief, den Kallimach in Händen hält, hat keine Buchstaben als Zeichen der sinnlichen Bande, denn hier geht es um die geistige Einheit.

Daß er die Grenzen dieser Welt schon überschritten hat und daß wir es mit dem Porträt eines Verstorbenen zu tun haben, davon zeugt auch der Vorhang, der die Gestalt vom realen Interieur des von Veit Stoß so detailgetreu dargestellten Ateliers trennt. In diesem Nebeneinander zweier Welten entdecken wir den Sinn der verworrenen Komposition des Epitaphiums. Wiedergegeben wird der Realismus der materiellen Welt des Ateliers, das die Forscher zu Recht mit dem niederländischen Stils assoziieren. Dieses Atelier ist das Signifikat der irdischen Zeit für den Porträtierten – als einer vergangenen, vom Modell schon entfernten Zeit. Um den Charakter eines monumentum sepulcrum zu unterstreichen, der die Ewigkeit bezeichnet, verwendete er in seinem Werk ein solches Muster, das die Welt der Ideen wiederzugeben vermag. Dieselbe Botschaft vermittelten die Porträts aus dem Kreis der byzantinischen Kunst. Gleichzeitig bildete der Vorhang ein sowohl im Mittelalter als auch auf den antiken Grabstelen häufig verwendetes Zeichen für die Trennung zweier Welten, wie es in den religiösen und sepulkralen Szenen so oft zu finden ist.

Zum Schluß stellt sich die Frage, inwieweit Veit Stoß imstande war, in die von den Humanisten behandelten schwierigen und verworrenen Probleme einzudringen, und ob er sich über die rhetorische Geste und den gesamten literarischen Kontext im klaren war, den er zum Ausdruck brachte. Dies kann positiv beantwortet werden, auch wenn es gewiß noch weiterer Untersuchungen über die Verzahnung der Rhetorik als Disziplin mit dem Ensemble der Verbildlichung des Rhetorischen bedarf. Heute wissen wir bereits, wie Veit Stoß von Jan Heydecke selbst beurteilt wurde, der seinen Verstand und seine Werkstattfertigkeit („Verstand und Arbeit“) lobte⁵⁷.

Kallimachs Epitaphium zeigt, daß der Künstler bei der kompositionellen Auswahl mit den aktuellen intellektuellen Problemen vertraut war. Er kannte sowohl die Persönlichkeit des Verstorbenen als auch das Klima der Stadt gut, in der dieser tätig war. Es wäre schwierig, ein konkretes Werk aufzuzeigen, das die formale Grundlage für das Epitaphium dargestellt hat, aber in seiner Kompilation unterschiedlicher Formen enthüllt es viel mehr Inhalte, als ein konkreter Prototyp es hätte tun können.

⁵⁷ C h r z a n o w s k i, s.o., S. 21.

Um zum Abschluß den Umkreis der Verwandtschaft der polnischen Kunst, insbesondere was Krakau betrifft, mit der byzantinischen Tradition einzuschränken, sei auf das Triptychon von Mikuszowice verwiesen, das vier Kirchenväter zeigt. Die Gestalten der Päpste ähneln in ihrer Komposition der Gestalt Kallimachs auf seinem Epitaphium. Dieses Triptychon besitzt auch Analogien zum süddeutschen und norditalienischen Kunstkreis. K. Estreicher glaubt in diesen Porträts eine Art „Konservatismus“ zu erkennen – und zwar wegen der Nachahmung orientalischer Miniaturkunstwerke⁵⁸. Das Triptychon von Mikuszowice (il. 8) hat viel gemeinsam mit anderen Bildern, z.B. mit dem Dreifaltigkeitstriptychon auf der Krakauer Wawelburg und dem Bilderzyklus aus dem Leben und der Passion Jesu in der Krakauer Katharinenkirche. Diese Werke sind in den sechziger und siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts in demselben Krakauer Werkstattkreis entstanden. Deshalb ist es möglich, daß Veit Stoß sie gesehen hat. Außerdem gab es in Krakau umfangreiche Büchersammlungen mit Bildnissen der Evangelisten im byzantinischen Stil, wie sie seit Jahrhunderten in den Bibliotheken der Klöster und des Königshofes gesammelt wurden. Griechische Kodizes besaß auch Kallimach selbst in seiner reichhaltigen Bibliothek. In seinem Testament übereignete er seine ganze Bibliothek an den Kardinal Friedrich den Jagiellonen.

Kallimachs Porträt auf dem Epitaphium in Krakau besitzt mehrere semantische Ebenen, die durch die Form dieses Werkes bestimmt wurden. Erstens zeigt es das Motiv des „Gelehrten im Atelier“, wodurch wir in einen Fragenkreis eingeführt werden, der mit diesem für die Kunst sowohl des Nordens als auch des Südens aktuellen Motiv im Zusammenhang steht. Die Entscheidung über das konkrete Einflußgebiet führte uns zur Genese dieses Motivs, das sich schon in seinen Anfängen als dichotom und uneinheitlich erweist. Diese Unterschiedlichkeit ist darin begründet, daß der Status des Autors selbst auf zweifache Art verstanden wird: er steht unter dem Einfluß der Inspiration, plazierte sich auf der Ebene der Wissenschaft jedoch im Bereich der Rhetorik. Die Serie spätgotischer und Frührenaissance-Porträts von Humanisten im Atelier ist also nicht einheitlich und bedarf weiterführender Arbeiten im Kontext dieses Wissensgebietes.

Aus dem Polnischen übersetzt von Herbert Ulrich

⁵⁸ K. E s t r e i c h e r, *Tryptyk w Mikuszowicach. Ze studiów nad malarstwem krakowskim 2 poł. XV wieku* (Das Triptychon in Mikuszowice. Studien zur Krakauer Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts), „Rocznik Krakowski“, 27(1936), S. 27 und passim.



oder sich dazu mit ständiger Folgendes Wort äußerte: „Ihre künstlerische Qualität ist allgemein nicht...“
8. Das Tryptichon von Mikuszowice – hl. Gregor
...zur deutsche...
...von der...
...1948...

ILLUSTRATIONEN

1. Porträt von Filippo Buonaccorsi, Epitaphium in der Krakauer Dominikanerkirche.
2. Domenico Ghirlandaio, „Hieronymus im Gehäuse“, 1480, Ognisanati, Florenz.
3. Konrad Celtis, „Quator libri amorum“, Titelseite.
4. Pseudo-Brocardus, Brüssel, Königliche Bibliothek, Ms. 9095.
5. Jean Mielot bei der Arbeit.
6. Hl. Lukas, Stauronikita, Mt. Athos, Ms 43.
7. Hl. Matthäus, Stauronikita, Mt. Athos, Ms 43.
8. Das Tryptichon von Mikuszowice – hl. Gregor.

Z KRĘGU PROBLEMATYKI MOTYWU „UCZONY W PRACOWNI”
NA PRZYKŁADZIE PORTRETU FILIPPO BUONACCORSIEGO
Z EPITAFIUM W KRAKOWSKIM KOŚCIELE DOMINIKANÓW

S t r e s z c z e n i e

Portret Filippo Buonaccorsiego (Kallimacha) zamyka w sobie osobowość humanisty i uczonego urodzonego w 1437 r. w San Gimignano i zmarłego w Krakowie w 1496 r. Jego krakowscy przyjaciele, tacy jak Jan Heydecke, Maciej Drzewicki, uwiecznili cechy osobowości w wersecie epitafrjnym, mistrz Wit Stwosż zaś wyraził je w charakterze portretu. Praca wskazuje na to, w jaki sposób wiąże się humanistyczna postawa i wykształcenie Kallimacha z charakterem jego portretu grobowego, którego styl badano już wielokrotnie w polskiej literaturze. Kallimach zasymilował się z atmosferą dworu królewskiego Kazimierza Jagiellończyka oraz z intelektualnym środowiskiem uniwersyteckim Krakowa, które w pełni przygotowane były na przyjęcie prądów humanistycznych Italii. Jednocześnie tam też dokonało się formowanie nowożytnego etosu autora-humanisty oraz intelektualisty, dzięki odrodzeniu greckich i łacińskich wzorów retoryki. O tym, że były one znane również w Krakowie, świadczą zachowane z owej epoki dzieła powstałe w Uniwersytecie krakowskim.

W poszukiwaniu wzoru portretu Kallimacha dla płyty grobowej uczestniczyli jego przyjaciele-humaniści, stąd nasuwa się przypuszczenie o świadomym przyjęciu wzoru z bizantyńskich wizerunków ewangelistów, które typ retora antycznego w pełni ujawniają. Modele postaci uczonych w pracowni rozpowszechnione były w sztuce Italii, Niemiec i w Niderlandach, stwarzając znany w literaturze topos „uczonego w pracowni”. Nie wykazywano do tej pory związku stylistycznego i treściowego wizerunku pisarza świętego-kanonicznego z pisarzem niekanonicznym, który dokonał się we wczesnym średniowieczu, a rozwinął w późnej jego fazie. Mamy zatem do czynienia z portretem humanisty – retorem stworzonym na antycznym pierwowzorze na sposób podobny, jaki dokonał się w samej retoryce nowożytnej.