

MICHAEL DIERS

DER AUTOR IST IM BILDE

Idee, Form und Geschichte des Dichter- und Gelehrtenporträts*

»... hängt ihn weiter vorne auf!«
Georg Christoph Lichtenberg
über die Frontispizporträt-Mode seiner Zeit

1

Bei der Arbeit – Im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* konnte man am 24. August 2006 im Rahmen der Serie *Bei der Arbeit* einen ausführlichen Beitrag über die amerikanische Schriftstellerin Donna Leon lesen.¹ Mit ihren in Venedig ange-

* *Vorbemerkung*: Der Text stellt die leicht überarbeitete, knapp kommentierte und im Bildteil gekürzte Fassung des Vortragsmanuskriptes dar. Ich danke Heike Gfrereis und Ulrich Raulff für die Einladung im Rahmen der Ausstellung *In der Geisterfalle. Ein deutsches Pantheon: Photos aus dem Archiv aus drei Jahrhunderten* über ein Thema zu sprechen, das bislang von einigen Spezialuntersuchungen mit unterschiedlichen Epochenschwerpunkten abgesehen wider Erwarten weder von literaturwissenschaftlicher noch von kunsthistorischer Seite gründlich bearbeitet worden ist; auf diesen Umstand hat bereits auch Bruno Weber (Vom Sinn und Charakter der Porträts in Druckschriften, in: Peter Berghaus (Hrsg.), *Graphische Porträts in Büchern des 15.-19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1995 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 63), S. 9-42, hier S. 9) aufmerksam gemacht: »Das Porträt im Buch traktieren heißt noch immer Neuland betreten. Es fehlen eine wissenschaftliche Beschreibung der Materie, ein kunsthistorischer Grundriß und ein bibliographisches Kompendium.« – Zu den wichtigsten hier zu Rate gezogenen Titeln gehören neben der in den Anmerkungen erwähnten Literatur: Joachim Prochno, *Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei, Tl. 1: Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800-1100)*, Leipzig u. Berlin 1929; Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977 (Frankfurter Forschungen, Bd. 6); Susanne Skowronek, *Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock*, Würzburg 2000 (Würzburger Beiträge zur Deutschen Philologie, Bd. 22); Christel Meier, *Ecce autor. Beiträge zur Ikonographie literarischer Urheberschaft im Mittelalter*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 34, 2000, S. 338-392, Abb. 27-111; dies., *Das Autorbild als Kommunikationsmittel zwischen Text und Leser*, in: *Communicare e significare nell'Alto Medioevo* 1, 2005, S. 499-538 (Settimane di Studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 52); Stephanie Altrock und Gerald Kapfhammer, *Hand-Bücher: Die Hand des Autors und sein Buch*, in: Matthias Bickenbach, Annina Klappert u. Hedwig Pompe (Hrsg.), *Manus loquens. Medium der Geste – Geste der Medien*, Köln 2003, S. 66-101 (Mediologie, Bd. 7); Walter Grasskamp, *Das verborgene Gesicht. Über Literatur und Photographie*, in: *Merkur* 59, 2005,

siedelten Kriminalromanen, deren Held Commissario Brunetti ist, hat die Autorin Weltruhm erlangt. Dem Beitrag ist ein großes Photo beigegeben, das von den Textkolumnen symmetrisch eingefasst wird (Abb. 1). Der Farbaufnahme ist dabei fast ebenso viel Platz eingeräumt wie dem Text, der den schwarzweißen Rahmen liefert und wie ein Bildkommentar fungiert. Denn der Artikel enthält zahlreiche Angaben, die sich als Erläuterungen der Photographie verstehen lassen. So erfährt der Leser, daß sich die Wohnung der Schriftstellerin im Sestiere Cannaregio, und zwar im Dachgeschoß eines gründlich renovierten Palastes aus dem 16. Jahrhundert befindet und daß man, um dort hinauf zu gelangen, zunächst einen »üppig begrünten Innenhof« zu durchqueren und anschließend 67 Stufen zu überwinden hat. Einige dieser Daten liefert die Photographie auch auf ihre Weise. Indem der Blick dem Schreibtisch entlang in eine Raumecke fällt, die von zwei großen, weit geöffneten Fenstern, darunter eines mit Segmentbogen, gebildet wird, kommt mit der Fassade des Palazzo vis-à-vis die Außenwelt ins Bild. Einem Venedig-Kenner wird vielleicht sogar der gotische Palast bekannt sein, dessen feingliedrige Schauwand sich im Durchblick abzeichnet. Die Liebe der Autorin zum Orient, von der im Text die Rede ist, spricht aus den beiden Teppichen, die angeschnitten im Vordergrund zu sehen sind. Im übrigen zieren neben einem modernen Schubladenschrank historische Möbel den Raum. Im Zentrum des Bildes ist die Autorin plaziert. Den Kopf in die Linke gestützt, sitzt sie vor dem Notebook und blickt auf dessen Bildschirm – die Schriftstellerin »bei der Arbeit«, ganz so, wie es der Serientitel annonciert. Auf dem Tisch die üblichen Requisiten, darunter zwei Brillenetuis, eine Box mit Compact Discs, ein Krug mit Schreibgeräten und Schere, eine Sammelbox, eine geöffnete Zigarettenschachtel, ein Buch und diverse Papiere. Während der Bildlektüre macht sich der Betrachter klar, daß in eben diesem Raum Bestseller-Romane verfaßt werden und daß dazu offensichtlich kein erheblich großer Aufwand zu treiben ist. Es genügt ein schönes, aber keineswegs prunkendes Domizil sowie die heute übliche technische Grundausstattung eines Autors. Bei offenem Fenster und strahlendem Licht scheint der Schriftstellerin die Arbeit bestens von der Hand zu gehen.

Die Photographie von Andreas Teichmann, bereits im September 2001 im Rahmen einer Serie von Schriftstellerporträts für die Zeitschrift *Geo* entstanden,² liefert ein gelungenes Porträt der Autorin, indem sie deren gefällige Erscheinung ins Bild setzt und über das Ambiente informiert, in dem sie lebt.

Darüber hinaus aber besitzt die Aufnahme eine historisch-typologische Dimension. Dem Sujet, aber vor allem auch der äußeren Anlage nach verweist sie auf die

H. 4, S. 304-317; Andrea Hülsen-Esch, *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 201). – Für Hilfe bei der Literaturrecherche danke ich Caroline Philipp, Berlin, für Hinweise Herbert Molderings, Köln.

¹ Kristina Maidt-Zinke, *Die Geburt des Krimis aus dem Geist der Oper. Autorin und Wahlvenezianerin Donna Leon lässt sich von Handel inspirieren und träumt von einem Interview mit Muammar el Gaddafi* (Serie »Bei der Arbeit«), in: *Süddeutsche Zeitung* vom 24. August 2006, Nr. 194.

² Freundliche Auskunft von Andreas Teichmann, Köln, dem zugleich für die Erlaubnis zur Veröffentlichung seiner Aufnahme gedankt sei.



Abb. 1: *Andreas Teichmann / laif,*
Donna Leon in ihrem Arbeitszimmer in Venedig
 Photographie 2001 (aus: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 194 vom 24. August 2006)

klassische Tradition des Autorenbildes,³ namentlich auf ein ungemein prominentes und paradigmatisches Exemplum. Es sei hier zum Vergleich herangezogen, nicht zuletzt auch, um auf diese Weise den im Titel angekündigten Weg in die Geschichte der Gattung anzutreten (Abb. 2).

³ Im Anschluß an die Definition im *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* wird hier unter Autorenbild in erster Linie »das Bildnis des Autors im Rahmen einer geschriebenen oder gedruckten Ausgabe seines Werkes« verstanden; siehe *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* 1, 1937, Sp. 1309 (Dorothee Klein).

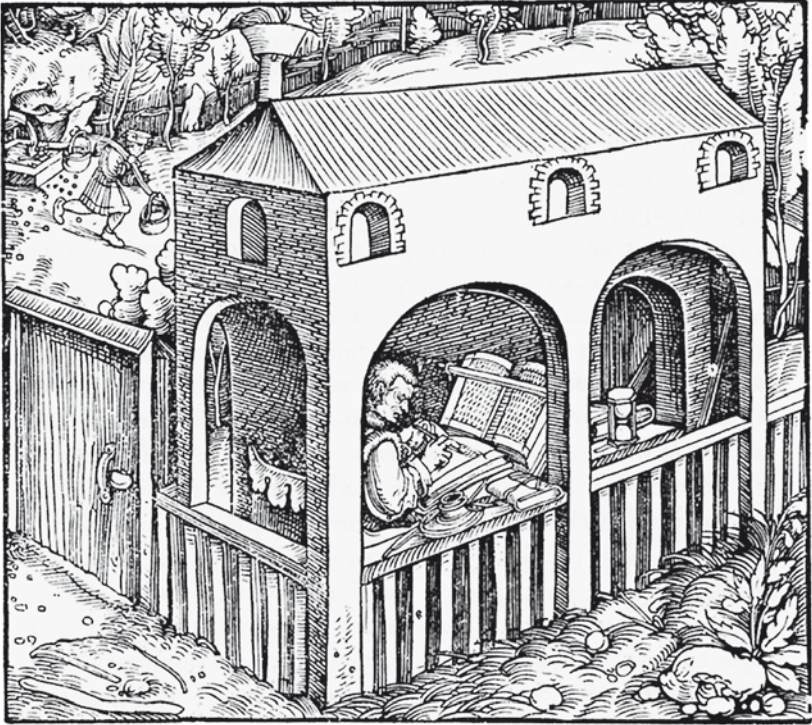


Abb. 2: *Petrarcameister* / Hans Weiditz, *Petrarca in seinem Haus in der Vauclose* Holzschnitt (aus: Francesco Petrarca, *Von der Artzney bayder Glück*, Augsburg, Heinrich Steiner 1532)

Der von einem unbekanntem Meister herrührende Holzschnitt⁴ stammt aus der in Augsburg im Jahr 1532 verlegten, reich illustrierten deutschen Erstausgabe des *Trostspiegels* von Francesco Petrarca.⁵ Von leicht erhöhter Position aus fällt der Blick auf ein über Eck gesehene Gebäude, das linkerhand von einem Garten und Berghang und im Vordergrund von einem Weg und freiem Gelände flankiert wird. Markant, weil in den Proportionen gestreckt, sind die drei Rundbogenöffnungen des Hauses ins Bild gesetzt, die eher einer offenen Loggia oder Veranda zugehören denn als zu verschließende Fenster gedacht sind. Die mittlere Öffnung ist dem

⁴ Zur bis heute ungeklärten Künstlerfrage (Petrarca-Meister, Hans Weiditz) siehe Hans Joachim Raupp, *Die Illustrationen zu Francesco Petrarca, »Von der Artzney bayder Glueck des guten vnd widerwertigen«* (Augsburg 1532), in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 45, 1984, S. 59-112, hier S. 62ff.

⁵ Die Illustrationen gehen dem Entwurf nach bis in die 1520er Jahre zurück; siehe zur Entstehungs- und Editions-geschichte: Raupp (wie Anm. 4), S. 61ff.

Hausherrn vorbehalten. An seinem Arbeitsplatz sitzend, vor sich auf dem Schreibtisch und auf dem Pult ein aufgeschlagenes Buch, die Feder in der Rechten, wird der Dichter Petrarca als Autor in Szene gesetzt. Sein Kopf bildet den kompositorischen Mittelpunkt des Bildes, das Gesicht ist im Profil kräftig, man könnte auch sagen holzschnittartig pointiert. Der Autor schreibt, genauer, er scheint aus der schräg gestellten Handschrift Exzerpte in den darunter postierten Codex zu übertragen. Die fingierte Szene spielt in der Mitte des 14. Jahrhunderts, der genaue Ort ist wie im Fall der Donna Leon auch hier durch Kürzel angedeutet: Ein kleines Haus nebst Garten, abseits der Stadt, umgeben von Bergen und in unmittelbarer Nachbarschaft einer Quelle gelegen. Diese Informationen verweisen auf Petrarcas Anwesen in Vacluse bei Avignon, nahe der Quelle der Sorgue, das sich der Dichter für den Rückzug aus der lärmenden Stadt gewählt hatte. Im zugehörigen Text liest man über diesen Schritt: »Als er sich nu ergeben het, nimmer mer in sein heymet wider zukommen, hat er sich gen Avinion in Franckreich gewendet, Un mit der zeit ein klein heußlein in einem lustigen thal erkaufft, sich darein gesetzt, und daselbst studiert.«⁶

Über zahlreiche formale Entsprechungen und das unmittelbar verwandte Sujet des Studios eines Gelehrten des ausgehenden Mittelalters sowie dasjenige einer Schriftstellerin der Gegenwart hinaus sind die beiden Bilder einander trotz des rund ein halbes Jahrtausend messenden Abstandes auch der Inszenierung und Blickstrategie nach eng verwandt. Beide Darstellungen wollen »Einblick« geben, den Schriftsteller »in actu« zeigen, das heißt bei der Arbeit beobachten, kurz, während der geistigen Schöpfung zugegen sein. Ebenso wenig wie Petrarca von seiner Umgebung Notiz nimmt, scheint sich Donna Leon von dem im Zimmer anwesenden Photographen gestört zu fühlen. Der kreativen Tätigkeit möglichst nahe zu kommen, ist das Ziel beider Darstellungen, das Über-die-Schulter-schauen ihre Maßgabe. Während im Fall Petrarcas die Fensteröffnung derart vergrößert wird, daß man trotz der perspektivisch eigentlich verlangten Distanz sehr nah an die Person und die auf den Brüstungen abgestellten Utensilien – Tintenfaß, Feder, Federmesser, Koperte, Stundenglas – heranrückt, ist die bereits im Holzschnitt weitgehend perforierte Trennwand im Venedig-Bild vollständig gefallen – der Betrachter ist seinem Standpunkt nach im Zimmer der Autorin zugegen. Beide Bilder haben es auf die Schaffung eines Schwebezustandes abgesehen, indem sie durch die bildlich gelockerten Koordinaten der Architektur zugleich den »geistigen« Raum dingfest zu machen suchen.

Beide Darstellungen kehren geradezu klischeehaft das Bild des *tätigen* Autors hervor. Der Zeichner des Holzschnitts hat ins Bild gesetzt, was er aus dem Leben des Petrarca wissen konnte und dabei auf einen Studierstuben-Topos zurückgegriffen, der sich damals bereits einer alten Überlieferung verdankte. Für das Porträt hat er sich die Züge jenes Mannes ausgeliehen, welcher der Edition als gelehrter Ratgeber zur Seite stand, kein geringerer als der Verfasser des *Narrenschiff*, Sebastian Brant.⁷

⁶ Zit.n. dem Faksimile der Seite in: Francesco Petrarca, Heilmittel gegen Glück und Unglück, hrsg. v. Eckhard Keßler, München 1988, S. 57.

⁷ Petrarca (wie Anm. 6), S. 56.

Donna Leon andererseits ist vermutlich der Bitte des Photographen gefolgt, als sie für die Aufnahme am Schreibtisch Platz genommen, die Brille aufgesetzt und dann offenbar unwillkürlich den Kopf in die klassische Handposition gebracht hat. Dabei ist für das Gelingen des Bildes im Sinne des Verwendungszusammenhangs entscheidend, daß die Schriftstellerin »porträtiert«, das heißt mit identifizierbaren Gesichtszügen erscheint, welche die (Wieder-)Erkennbarkeit garantieren und ihre Identität unter visuellen Beweis stellen. Insofern ist zwischen beiden Darstellungen bei aller Verwandtschaft im Blick auf den Status als Autor(inn)enbild der Unterschied zwischen dem (allgemeinen) Autoren**bild** und dem Autoren**porträt** entscheidend. Nur als Porträt im Sinne der Ähnlichkeit kann ein Autorenbild heute Geltung beanspruchen – die mediale Aufmerksamkeit ist auf das Gesicht gerichtet, Identität garantiert Identifikation. Im Donna Leon-Fall ist das Ambiente daher eher eine schmückende Dreingabe, im Petrarca-Fall liegen die Verhältnisse (noch) anders herum: der Ort und seine differenzierte Schilderung stehen im Mittelpunkt, die Gesichtszüge kommen als Pointe hinzu.

Und noch ein entscheidender Unterschied ist festzuhalten. Photos wie das der amerikanischen Schriftstellerin findet man heute nicht mehr, wie dasjenige Petrarcas, in Büchern, sondern wie hier in einer Zeitung oder gängiger als Illustration einer »home story« in einer Zeitschrift. Solche Darstellungen sind abgewandert in der Bereich des Feuilletons und der Unterhaltung, für das »seriöse« Medium Buch scheinen sie nicht mehr zu taugen.

2

Im Gehäus – Petrarca, der mit dem älteren Dante und dem etwa gleichaltrigen Boccaccio zum klassischen Dreigestirn der italienischen Literatur des 14. Jahrhunderts zählt, hat insbesondere als humanistischer Gelehrter die Idee und das Erscheinungsbild des Autors als eines *poeta doctus* und weltläufigen Mannes entscheidend geprägt. Seine ambitionierte Hinwendung zur Antike hat nicht zuletzt in einer großen persönlichen Handschriftensammlung ihren Niederschlag gefunden. Daher verwundert es nicht, daß er immer wieder als Schriftsteller, das heißt als Mann unter Büchern dargestellt worden ist. Petrarca ist der frühneuzeitliche Intellektuelle par excellence. Seine Ikonographie hat wie ein Prägestock gewirkt; vieles von dem, was heute als Topos oder Klischee gilt, leitet sich von jenen Bildern her, welche die Person respektive das Phänomen Petrarca zu fassen gesucht haben.

Das Beispiel Petrarca kann zugleich helfen, den historischen Schritt noch einmal zu vertiefen. Er selbst hat einen aufschlußreichen Beitrag zur Ikonographie des Dichters und zum Typus des Autorenbildes geliefert, indem er für seine eigene kostbare Vergil-Sammelhandschrift, nachdem sie ihm zunächst gestohlen, schließlich aber wieder in seinen Besitz gelangt war, ein Frontispiz als Leit- oder Widmungsbild in Auftrag gegeben hat, das aufgrund seiner künstlerischen Qualität und Erfindungskraft Epoche gemacht hat (Abb. 3). Bei niemand Geringerem als dem befreundeten sienesischen Maler Simone Martini, der in den Jahren um 1340 in Avignon weilte, hat er die Darstellung bestellt. Die damals entstandene Perga-

mentminiatur⁸ führt mit dem Vergil-Porträt zugleich in das Werk des römischen Dichters ein, indem es über den Soldaten, den Bauern und den Hirten die »Aeneis«, die »Bucolica« und die »Georgica« zu vergegenwärtigen sucht. Zugleich aber ist es ein Bild großer Verehrung, und zwar eines, das ein Geheimnis lüftet, indem es nicht nur die Gestalt Vergils vor Augen stellt, sondern den Dichter aktuell bei der poetischen Arbeit zeigt.

Zuständig für dieses Arrangement ist innerbildlich die Gestalt des Philologen Servius, dessen um 400 n. Chr. abgefaßter enzyklopädischer Vergilkommentar in Petrarca's Codex den Text erläutert.⁹ Servius fungiert als Vermittler zwischen dem Dichter, dessen Text und literarischen Personal sowie dem Publikum. Er ist es, der im oberen Register des Bildes den zart gewebten Vorhang lüftet und den Blick auf den unter Lorbeerbäumen und blauem Himmel lagernden römischen Autor freigibt. Vergil, in ein langes Gewand *all'antica* gekleidet und bekrönt mit einem Lorbeerkranz, blickt aufwärts. Seine Rechte, eine Schreibfeder haltend, folgt dem inspirierten Blick, während die Linke den geöffneten Codex im Schoß hält. Der Dichter ist in Gedanken versunken. Seine Gestalt stellt das markante Zentrum des Bildes dar, die neben- und untenstehenden Personen liefern den Rahmen hinzu. Mit elegant ausgreifendem Arm- und Fingerzeig weist Servius den an seiner Seite platzierten Hauptmann auf das Ereignis der Erscheinung des Dichters hin. Schnurgerade quert eine schwarze Eisenstange als Halterung des hauchdünnen Vorhangs das Bild. Es bleibt unklar, wo sie links und rechts Halt findet; sie stellt eher ein poetisch-imaginäres denn ein realistisch-plausibles Requisit dar. Die im unteren Blattdrittel angesiedelten Helden – der Weinbauer, der soeben seine Stöcke mit dem Rebmesser zurückschneidet, und der Hirte, der seine Schafe melkt – halten für einen Augenblick in ihrer Arbeit inne, um aufzublicken. Zwei Schriftbänder, in der Luft ausgespannt von geflügelten körperlosen Händen, künden unter anderem vom Ruhm des Servius. Das untere Distichon lautet: »Servius alto loqui retegens archana maronis | ut pateant ducibus, pastoribus atque colonis« (»Servius enthüllt die Geheimnisse des erhabenen Sprechenden [Publius Vergilius] Maro, auf daß sie den Feldherren, Hirten und Bauern offenbar seien«).¹⁰ Der andere Zweiteiler singt das Loblied Italiens und seiner berühmten Dichter und betont die singuläre Stellung Vergils.¹¹ Die drei in der allegorischen Szene repräsentierten Stände stellen einen ideellen Ausschnitt aus Vergils Publikum dar und entsprechen zugleich den Themenkreisen der genannten Hauptwerke.¹²

Das Bild besticht durch den Realismus der Figurenzeichnung sowie durch das Konzept einer poetisch-allegorischen Idealversammlung. Es feiert den Dichter als

⁸ Vgl. Joel Brink, Simone Martini, Francesco Petrarca and the Humanistic Program of the Virgil Frontispiece, in: *Mediaevalia* 3, 1977, S. 84-117.

⁹ Vergil – 2000 Jahre Rezeption in Literatur, Musik und Kunst, Ausst.-Kat. der Universitätsbibliothek Bamberg und Staatsbibliothek Bamberg 1982/83, S. 24.

¹⁰ Ausführlich dazu: Brink (wie Anm. 8), S. 86f.

¹¹ Dazu: Brink (wie Anm. 8), S. 93f.; zum dritten Distichon am Unterand siehe: ebd., S. 104.

¹² Vgl. Vergil (wie Anm. 9), S. 24.



Abb. 3: *Simone Martini, Der Dichter Vergil*
 Miniatur auf Pergament um 1340, 29,2 × 20,4 cm
 (Frontispiz aus: Vergil, *Aeneis* mit Kommentar des Servius, MS.S.P. Arm 10,
 scaf.27., fol.iv, Mailand, Biblioteca Ambrosiana)

einen im schöpferischen Akt der Welt entrückten Genius, der in freier Natur seine Eingebungen empfängt und aufzeichnet. Es ist das Traumbild einer Antike, die fern und nah zugleich zu sein scheint. Durch Verehrung Nähe zu schaffen, etwa durch ein Porträt des Dichters, und im selben Zuge respektvoll (historische) Distanz zu wahren, ist einer der Grundgedanken der Miniatur. In dem nach oben gerichteten Blick und der markant diesem Höhenflug folgenden »gefederten« Schreibhand des Dichters, hat die Darstellung ihr sehr wörtliches Punktum und ihre bildliche Pointe.

Wenn nicht alles täuscht, so hat dieses heroische Dichterideal in Spitzwegs *Der arme Poet* im 19. Jahrhundert ein kleinbürgerliches Gegenbild erhalten (Abb. 4). Wieder lagert der Dichter, diesmal allerdings nicht im Freien sondern im Federbett seiner Dachstube, in welche die Natur nur in Form von Regentropfen »abgeschirmt« hineindringt. Wieder hat der Dichter die Papiere auf den Knien und die Feder bereit, allerdings gerade zwischen die Lippen gepreßt; die Rechte ist markant erhoben und die Finger sind sprechend geformt, um den Rhythmus der Versfüße zu schlagen. Eine Art Vorhang gibt es ebenfalls, auch eine schwarze (Ofen-)Stange, aber alles ist jetzt augenzwinkernd ins ärmlich Behäbige gekehrt, was für die Dichtung, die hier entsteht, nichts Gutes verheißt. Der freie und große Geist ist auf dem Diebenboden einer Dachstube gelandet, der Poet zum Spießler alias deutschen Michel geworden – eine soziale Karikatur des großen Vor-Bildes.

Wie groß (und zeitgebunden) der durch die Miniatur des Petrarca-Codex gegebene Abstand zu älteren Vergil-Darstellungen hinsichtlich der Ausformulierung des Autorenbildes ist, kann der Rückgriff auf die wohl berühmteste Vergil-Darstellung, die aus der Spätantike als Buchillustration überliefert ist, zeigen (Abb. 5). Das Vergil-Porträt der »Vergilius Romanus«-Handschrift aus dem 5. Jahrhundert läßt den Dichter in einem abstrakten Raum als Sitzfigur auftreten, linkerhand von einem in der Höhe verstellbaren hölzernen Lesepult mit Klappbrett, rechterhand von einem verschließbaren Trommelbehälter zur Aufbewahrung von Pergamentrollen begleitet.¹³ Der jugendliche Autor, in eine Toga gekleidet, blickt – elegant einen Codex zwischen den Fingerspitzen balancierend – aus dem Bild heraus in eine unendliche Ferne. Vergil wird in dieser Titelminiatur als jugendlicher Schriftsteller und Gelehrter präsentiert. Die Lese- und Schreibmöbel dienen als Attribute des fiktiven Porträts, das nicht auf Narration sondern auf Repräsentation setzt und ein Rollen- und Standesbild liefert, das sich in scheinbar naiver Manier mit Formeln und berufstypischen Versatzstücken als Attributen begnügt.

Rund neun Jahrhunderte später hat sich das Bild vollständig gewandelt. Wieder kann Petrarca als Leitfigur dienen. Sein Porträt als »Stubengelehrter« hat ein anonymer Künstler in einer Zeichnung entworfen, die ein Manuskript von Petrarcas Schrift *De viris illustribus* eröffnet (Abb. 6). Entstanden gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts liefert sie im Gegensatz zur spätantiken Vergil-Darstellung einen detaillierten, fast minutiös zu nennenden, freilich weiterhin fingierten Einblick in

¹³ Vgl. dazu allgemein R. Forrer, Mittelalterliche Lesepulte, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 6, 1902/03, Bd. II, S. 453-462.

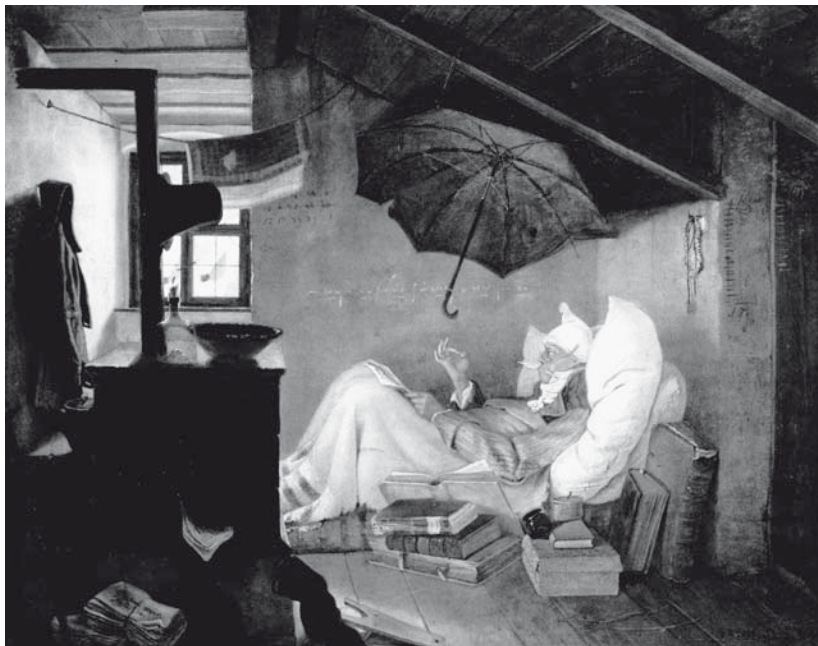


Abb. 4: *Carl Spitzweg, Der Arme Poet 1839,*
 Öl auf Leinwand (ehemals Berlin, Staatliche Sammlungen
 Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie [Verlust])

das Studio des Dichters.¹⁴ Der Darstellung kommt wie im Fall der Vergil-Illustration aus Petrarca's Bibliothek nach Qualität der Erfindung ein vergleichbar hoher Rang in der Geschichte des Autorenbildes zu. Im Rückgriff auf ein Wandbild in Padua schildert die kolorierte, leider stark verderbte Federzeichnung detailreich im Sinne eines Inventars den Arbeitsraum des gefeierten Gelehrten mit der gleichen Aufmerksamkeit wie diesen selber.

Durch eine Rundbogenöffnung sieht man in ein Zimmer hinein, das nach allen Regeln der Perspektivkunst wiedergegeben ist und sich über die drei Bildgründe in die Tiefe erstreckt. Im Vordergrund links sitzt, ja thront der Dichter an seinem Arbeitsplatz – ein kostbares Einbaumöbel mit Katheder, Drehpult und Regalfeldern. Er ist in ein bodenlanges, braunrotes Gewand gehüllt und hat den Kopf durch eine Mütze und eine Kapuze vor der Kälte geschützt. Elegant hält er mit der Linken ein Buch auf der Ablage aufgeschlagen, während er sich mit der Rechten Notizen

¹⁴ Die Miniatur stellt einen Höhepunkt des sogenannten Schreiberbild-Typus dar, vgl. Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte (wie Anm. 3), Sp. 1311f.; zum dargestellten Raumtyp siehe ausführlich: Liebenwein (wie Vorbemerkung), S. 54f.

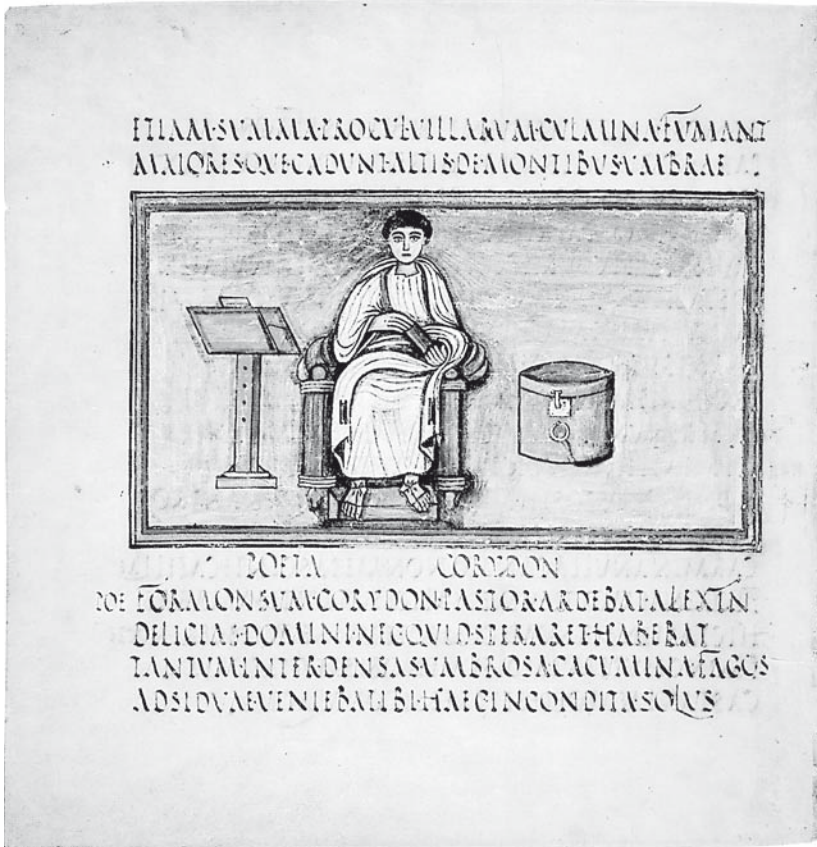


Abb. 5: Vergil (Porträt)

Pergamentminiatur, 33,2 × 32,3 cm

(aus: Vergilius Romanus, vermutl. 5. Jahrh., Rom,
 Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 3867, fol. 3v)

macht. Der Blick geht nicht nach unten, sondern nach vorn, so als hinge er gerade, sanft lächelnd, einem Gedanken nach. In dem fein gezeichneten Gesicht möchte man ein authentisches Porträt vermuten, zumindest fällt es keineswegs schematisch aus. Dem Autor zur Seite gegeben ist ein am Boden schlafender kleiner Hund, der von dieser Darstellung aus seine Karriere als allgemeines Attribut des Gelehrten gestartet zu haben scheint; ein prominentes späteres Beispiel ist Dürers *Hl. Hieronymus im Gehäus*.

Bücher auf einem Drehpult, auf der Truhe im Vordergrund und auf dem Boden, aber auch geordnet im Wandschrank definieren den Raum als Stätte der Gelehr-

samkeit. Die Ausstattung ist reich, wie die verzierten Paneele, Schranktüren und das Gestühl ausweisen. Die Fenster sind mit Butzen gefüllt und die Bücher in kostbares Leder eingeschlagen. Die zahlreichen Utensilien des Schreibens und Kommunizierens, darunter Federmesser, Briefe, Papiere, aber auch ein Standspiegel¹⁵ auf dem Pult, sowie die leichte Unordnung künden vom schöpferischen Arbeitsprozeß und der Lust am Text. Das Zimmer erscheint als ein Idealraum, in dem es an nichts, was dem Geschäft eines Gelehrten dient, mangelt.

Denkt man an die verknappte Wiedergabe in dem eingangs herangezogenen Petrarca-Holzschnitt, der rund eineinhalb Jahrhunderte später gefertigt wurde, so überrascht hier neben der Liebe zum Detail die aufs feinste abgestimmte Beziehung zwischen Person und Raum. Als Gelehrtenstube stellt das Zimmer einen Prototyp dar, der sich kaum noch grundsätzlich, sondern nurmehr in Details, überwiegend solchen der Mode (und der Technik) ändern wird. Der Studierraum als Gehäuse ist erfunden und bereitet die Ikonographie des Hl. Hieronymus vor, die insbesondere vom 14. bis 16. Jahrhundert, dem Zeitalter des Humanismus und der Gelehrsamkeit, ausgeprägt wird und zu großer Blüte gelangt.¹⁶

Dürers *Hieronymus*-Stich wurde bereits erwähnt (Abb. 7), zahlreiche andere Darstellungen von Jan van Eyck bis Domenico Ghirlandaio ließen sich anführen. In Hieronymus als äußerst gebildetem Kirchenvater, der als Einsiedler in der Wüste gelebt hat, später zahlreiche dogmatische Streitschriften und Bibelkommentare verfaßte und die lateinische Bibelübersetzung schuf sowie die erste christliche Literaturgeschichte schrieb, entdeckte die Gelehrtenwelt der Renaissance ihren christlichen Patron.¹⁷ Seine Idealgestalt wird bei Dürer vom Löwen, der von dem Heiligen in der Wüste gezähmt wurde, sowie von einem Hund begleitet. Während der Kirchenvater emsig schreibt, ruhen die Tiere in trauriger Zweisamkeit und bewachen den Eintritt in diesen von Tageslicht sowie vom Glanz des Glorienscheins erhellten Raum geistiger Arbeit. Hieronymus als Idealgestalt löst Petrarca als historische Person ab, aber in seiner Darstellung ist das Petrarca-Modell aufgehoben.

Selbst die berühmte Photographie, die Gisèle Freund 1937 von Walter Benjamin bei seiner Arbeit im Katalogsaal der Pariser Bibliothèque Nationale aufgenommen hat, folgt noch dem Hieronymus-Schema (Abb. 8). Wiederum ein über die Bücher gebeugter Autor, in die Schreibeinheit versunken, flankiert von Bücherregalen und Zettelkatalogen. Dem in bescheidenen Exilverhältnissen lebenden Autor boten der Lese- und Katalogsaal der Bibliothèque Nationale Ersatz für die in Berlin zurückgelassenen vier Wände des eigenen Arbeitszimmers – die öffentliche Bibliothek

¹⁵ Zum Spiegel als Lesehilfe siehe ausführlich: Dora Thornton, *The Scholar in His Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven u. London 1997, S. 167ff.

¹⁶ Dazu: Anna Strümpell, *Hieronymus im Gehäuse*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2, 1925/26, S. 173-252, sowie Otto Pächt, *Zur Entstehung des »Hieronymus im Gehäuse«*, in: *Pantheon* 21, 1963, S. 131-142; Pächt diskutiert unter anderem die Frage, ob das *Petrarca*-Bild den *Hieronymus*-Typus oder dieser Bildtypus jenen inspiriert hat.

¹⁷ Pächt (wie Anm. 16), S. 139, Anm. 10; bereits seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird der Heilige in dieser Funktion propagiert.



Abb. 6: *Petrarca im Studio*

Miniatur, spätes 14. Jh., Pergament, 34,1 × 23 cm (aus: Petrarca, *De viris illustribus*, in der ital. Übers. v. Donato degli Albanzani, Padua; Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek MS. ital. 101, fol. 1v)

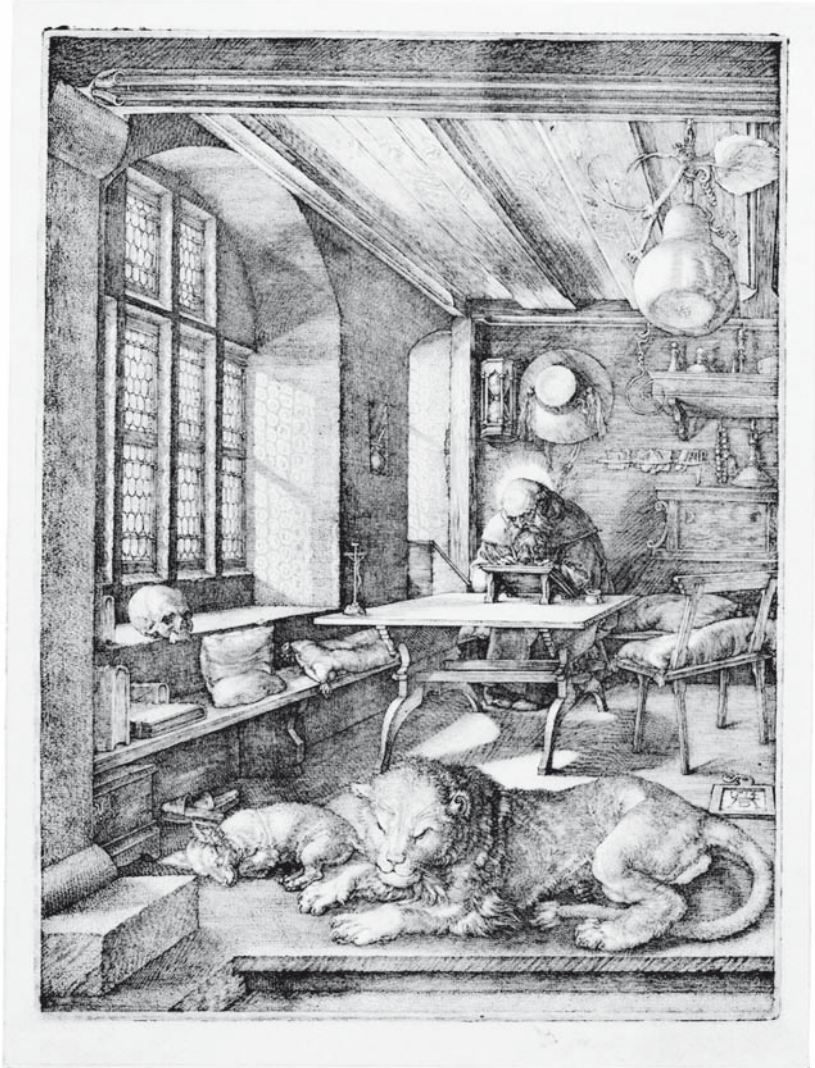


Abb. 7: Albrecht Dürer, *Hl. Hieronymus im Gehäuse*
Kupferstich, 1514, 24,7 × 18,8 cm



Abb. 8: *Gisèle Freund, Walter Benjamin in der Bibliothèque Nationale Photographie, Paris 1937*

nicht nur als Arbeitsinstrument sondern als Zufluchtsort,¹⁸ wo man versucht, sich im genannten Sinne ›(ge-)häuslich‹ einzurichten. Aufschlußreich ist in diesem Fall, daß der Hieronymus-Effekt des Bildes erst durch kluge Ausschnittregie zustande gekommen ist. Zieht man den Kontaktbogen der Photoserie zu Rate (Abb. 9), erkennt man, daß Benjamin in der gezeigten Aufnahme keineswegs separat für sich, sondern mit einem weiteren Leser gemeinsam an einem Tisch sitzt. Und auch die übrigen Bilder zeigen, daß es in diesem Rahmen nicht einfach war, die isolierte Einzelgestalt prägnant ins Bild zu rücken. Nur eine einzige Aufnahme zeigt den Autor schreibend, und eben diese Photographie hat in den siebziger Jahren publizistische Karriere gemacht und bei den Benjamin-Verehrern den Status eines Kultbildes erlangt. Die Nähe zum hieronymianischen Vorbild scheint dafür mit ausschlaggebend gewesen zu sein.

¹⁸ Dazu: Gisèle Freund, *Photographien*, München 1965, S. 61ff. sowie insbesondere: Pierre Missac, *Walter Benjamin in der Bibliothèque Nationale*, in: *Neue Rundschau* 96, 1985, H. 1, S. 174-197, hier S. 177: »In all diesen Jahren [1934-1940] ist die Bibliothèque Nationale für ihn, seine Briefe bezeugen es, ein Zufluchtsort und zugleich ein Arbeitsinstrument gewesen.« Die Pariser Bibliothek und ihre Bestände haben laut Missac darüber hinaus auch entscheidend Einfluß auf Benjamins Themenwahl und Arbeitsweise genommen, ebd., S. 181.



Abb. 9: *Gisèle Freund, Walter Benjamin in der Bibliothèque Nationale*
Photographie, Paris 1937, Kontaktbogen (Montage)

Der Hieronymus-Ikonographie, demnach derjenigen des Schreiberbildtypus, liegen historisch prägend die Autorenbilder der Propheten und Evangelisten sowie des Kirchenvaters Gregors des Großen voraus. Die überaus reiche Tradition umfaßt die Epochen von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter und hat ihren Niederschlag vor allem in den Miniaturen kostbarer Handschriften gefunden. Hier erscheinen die Heiligen als Verfasser und verbürgen im Bild und typisierten Porträt die Authentizität der biblischen Textüberlieferung. Die Schreibstube kann dabei je nach Ausstattung der Codices prunkvoll oder karg eingerichtet sein, als Grundinventar weist sie aber zumindest eine Sitzgelegenheit und ein Lesepult auf.

Das Beispiel des Evangeliers aus Saint-Médard in Soissons, das der Hofschule Karls des Großen entstammt (Abb. 10), zeigt den Heiligen Markus in einem ungeheuer prunkvoll ausgestatteten Interieur, wie er soeben im Blick über die Schulter zurück und hinauf zum Löwen als seinem Symboltier aus der göttlichen Höhe die Inspiration zu seinen Aufzeichnungen erhält. Was der Löwe verliest, schreibt der Heilige in parallelem Akt nieder. Ein zurückgeschlagener Vorhang teilt die Szene in ein Vorn und Hinten sowie Oben und Unten und akzentuiert die besondere Sphäre des sich im Augenblick ereignenden, ebenso schöpferischen wie heiligen Vorgangs. Nimmt man die gegenüberliegende, kompositorisch als Pendant geschaffene Initiale hinzu, so verschränken sich Bild (szenisches Porträt) und Text (Schriftbild) in diesem Diptychon aufs engste. Wie die Vergrößerung einer Seite aus dem Codex, den der Heilige im Bild links gerade mit Zeilen füllt, erscheint der in kalligraphischen Goldlettern und analoger Arkadenrahmung gestaltete Initium-Text auf der rechten Seite. Die Farben Purpur als Fond und die Goldschrift betonen neben dem übrigen Schmuck den königlichen Rang von Bild und Wort gleichermaßen und versehen beide Seiten mit lichtvollem Glanz. Wie eng Autor und Text einander in dieser Miniatur verschwistert sind, zeigt auch das Zusammenspiel der Farben des

Mantels und der Blätter des Codex auf dem Pult an. Die Kombination von Gold und Purpur rückt beide in ein farblich enges, fast mimetisches Verhältnis zueinander – farbig wie das Gewand des Autors erscheint auch der Text und viceversa.

Den einsam sinnenden, auf Eingebung hoffenden schreibbereiten Autor zeigt in schlichterer, wiewohl durch den Goldgrund kaum weniger festlich gestimmten Umgebung die Miniatur des Heiligen Lukas aus einem Konstantinopler Evangeliar des späten 10. Jahrhunderts (Abb. 11). Der schreibende Evangelist, nach byzantinischer Tradition ohne sein Symbol dargestellt, sitzt auf einem gepolsterten Hocker, die Schriftrolle auf den Knien, den Kopf nachdenklich auf die Linke gestützt, während die rechte Hand den Kalamos hält. Ihm zur Seite steht der Schreibtisch mit Arbeitsgeräten und Pult, über das eine weitere leere Rolle gelegt ist. Obwohl der Codex sich seit dem vierten Jahrhundert als Schrifträger durchgesetzt hat,¹⁹ hält das Bild in historisierender Absicht an der Schriftrolle fest, die auf dem Pult eigentlich nichts zu suchen hat, weil es für die jüngere Form des Buches erfunden wurde. Ins Bild gesetzt werden in beinahe abstrakter Manier die Einsamkeit und die schöpferische Konzentration des Autors, der seinen Kopf in Richtung Betrachter gewendet hat, ohne ihn jedoch wahrzunehmen. Der Heilige scheint gerade inne zu halten, um gleich anschließend mit der Niederschrift zu beginnen oder fortzufahren; die zweite Rolle hat er sich bereits zurecht gelegt, so daß alles seine professionelle Ordnung hat. Als ein Bild der Stille wird die Darstellung bereits von jenem melancholischen Zug begleitet, der zum ubiquitären Kennzeichen des geistig schöpferischen Menschen und durch die Geste des in die Hand gestützten Kopfes zum bildlichen Topos geworden ist.

Der Vergleich mit einer Miniatur aus der *Manessischen Liederhandschrift* (Abb. 12), die bald nach 1300 in Zürich entstanden ist, belegt den stark formelhaften Charakter dieser Haltung, die später in Dürers *Melencolia*-Kupferstich ihre zentrale Würdigung als Signum der Epoche erfährt. Auch Heinrich von Veldeke, Verfasser des ersten deutschsprachigen Aeneas-Romans, ist dargestellt in einem Augenblick der Besinnung, und zwar in freier Natur, auf einem blumenbewachsenen Hügel in einer Kulisserie aus Blüten und Vögeln sitzend. Neben den heraldischen Insignien (und dem purpurfarbenen höfischen Kapuzengewand als Standesabzeichen) ist ihm ein leeres Schriftband beigegeben, das schwungvoll gewunden in der Luft schwebt und von einem sprechenden Fingerzeig des Dichters begleitet wird.²⁰ Hier die Natur, die zur Freude, dort, im Inneren, das Minneleid, das zur Klage Anlaß gibt; beides gemeinsam ist Gegenstand der Dichtung.

Mit diesem Aufgebot ist das Repertoire ganzfiguriger Autorenbilder den prägenden Typen nach bereits annähernd vollständig aufgezählt. Eine Sonderstellung nimmt in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts das Bildnis des Tübinger Medizinprofessors und Botanikers Leonhart Fuchs ein, der in der Basler Erstausgabe seines *New Kreutterbuchs* von 1542/43 auf dem Verso des Titels in Ganzfigur nebst

¹⁹ Siehe dazu: Spiegel der Welt. Handschriften und Bücher aus drei Jahrtausenden. Eine Ausstellung der Fondation Martin Bodmer Cologny, Ausst.-Kat. des Schiller-Nationalmuseums Marbach u.a. 2000, Bd. 1, S. 62.

²⁰ Zum Wechselspiel von Natur und Leid, Lied und Leid siehe: Ingo F. Walther (Hrsg.), Codex Manesse. Die Große Manessische Liederhandschrift, Frankfurt/M. 1988, S. 32.

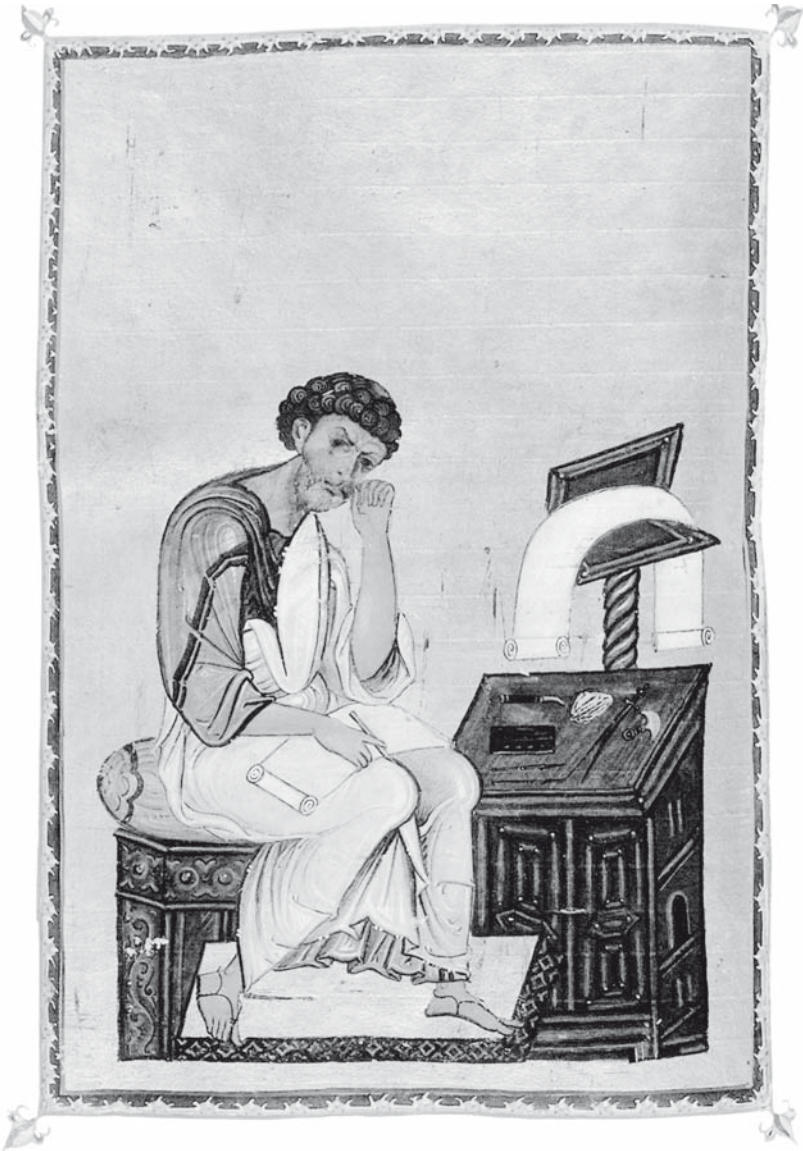


Abb. 11: Bildnis des Hl. Lukas, Griechisches Evangeliar, Konstantinopel (?)
Pergamentminiatur, 31,8 × 24,2 cm, spätes 10. Jahrhundert
(Fondation Martin Bodmer Coligny, CB 25)



Abb. 12: *Bildnis Heinrich von Veldeke*

Miniatur aus der Großen Manessischen Liederhandschrift
 Pergamentminiatur, 25,5 × 35,5 cm, bald nach 1300 (Heidelberg,
 Universitätsbibliothek, Codex Palatinus Germanicus [cpg] 848, fol. 30r)



Abb. 13: Veit Rudolph Speckle nach Heinrich Füllmaur, Bildnis Leonhart Fuchs
Holzschnitt (aus: L. Fuchs, New Kreuterbuch, Basel, Michael Isengrin 1543, fol. 1r)



Abb. 14: *Gisèle Freund, Walter Benjamin in Pontigny*
Photographie 1938

des Zisterzienserklosters von Pontigny, eine Sumpfdotterblume in der Hand haltend (Abb. 14). Vermutlich hat die Photographin den Freund zu dieser anrührend-photogenen Szene ermuntert; denkbar aber auch, daß dem Bücherfreund Benjamin das Fuchs-Porträt mit seiner auffälligen Pose in den Sinn gekommen ist.

Mit der Ganzfigur verbindet sich in der Regel die Idee der szenisch-situativen Einbindung, demnach eine Schilderung der Arbeitsatmosphäre sowie der handwerklichen Seite des Schriftstellerdaseins. Und selbst ausgewählte psychologische Momente werden in diesem Rahmen, soweit es die Mittel erlauben, ins Bild gesetzt, so daß sich auch von einem Ganzheitskonzept sprechen ließe, indem die Person, ihre Umgebung sowie ihr Temperament porträtiert werden, idealisiert oder typisiert im Fall der Evangelisten und Kirchenväter, im Sinne der Ähnlichkeit annähernd individuiert und konkretisiert zum Beispiel im Fall des Dichters Petrarca.

3

In effigie – Welche Differenzen und Akzentverlagerungen sich ergeben, wenn dieses Schema verlassen wird und das Autorenbild auf die Halbfigur und das Brustbild oder schließlich auf das Kopfbild reduziert wird, davon sei nachfolgend die Rede.

Zwar kennt auch die Spätantike bereits das Kopfbild, das im Münzporträt sein eigentliches, eigenes Medium besitzt, aber im Fall des Autorenporträts steht es der Zahl nach weit hinter dem Ganzfigurentypus zurück. Um ein prominentes Beispiel anzuführen, sei auf ein spätantikes *Terenz*-Porträt in Medaillonform verwiesen, wie es ähnlich zahlreiche Textausgaben des Komödiendichters begleitet (Abb. 15). In strenger Frontalansicht gegeben, ist das Bildnis im Rund in einen Rechteckrahmen eingepaßt und wird auf einem Postament denkmalgleich dargeboten. Im Vergleich mit den Masken tragenden Schauspielern, die das Bild vorweisen, wird der Porträtcharakter des Brustbildes behauptet und betont. Unnahbar fern gerückt durch die Mienenstrenge und die Bild im Bild-Inszenierung bleibt dem Betrachter allein die Haltung des Respekts und der Verehrung. Wer sich nicht aufs Lesen von Gesichtern versteht, erfährt über den Autor durch dessen äußere Erscheinung hinaus kaum etwas. Die Maßgabe der Ähnlichkeit, wenn auch nur in groben Zügen eingelöst, scheint die leitende Idee des Bildes zu sein. An dieses Konzept wird in der Frühen Neuzeit angeknüpft, als mit dem Aufschwung der Porträtidee im allgemeinen jetzt auch das Autorenbild nicht mehr auf die Kennzeichen des Standes, der Funktion oder der Rolle, sondern vielmehr auf das individuelle Aussehen geeicht wird. Weniger die üblichen Fragen nach dem Wie, Wo und Was der Tätigkeit eines Schriftstellers, sondern jene konkrete nach dem Wer, demnach der Person des Autors, tritt in den Vordergrund.

Kaum besser als durch das Beispiel einer Miniatur, die den »Vater der englischen Dichtung« *Geoffrey Chaucer* zeigt, läßt sich dieser Wandel in der Konzeption des Autorenbildes und der ihn begleitende Umschwung in der Wertschätzung veranschaulichen (Abb. 16). In einem Manuskript des Fürstenspiegels (*The Regiment of Princes*) seines Schülers Thomas Occleve, entstanden um 1415/20, tritt der hochverehrte Lehrer in einer Randspalte des Textes *in effigie* in Erscheinung. Das Per-



Abb. 15: *Terenz-Porträt*
Karolingische Terenz-Handschrift nach einer Vorlage des 5. Jahrhunderts
(Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. lat. 3868, fol. 2r)

gamentblatt, so die Illusion der Zeichnung, ist an dieser Stelle fenstergleich zur Außenwelt hin geöffnet, um dem großen Dichter den hoheitsvollen Auftritt zu ermöglichen, der zugleich als Eintritt in die Sphäre des Textes inszeniert ist. Vor grünem (Wiesen-)Grund steht Chaucer in dunkler Kapuzentracht als Dreiviertelfigur gegeben und greift mit dem rechten Arm durch das »Fenster«, das heißt über die Bildgrenze hinaus, um den Leser mit dem Zeigefinger auf einen entscheidenden Vers aufmerksam zu machen. Solche Lesehände finden sich als Textweiser in mittelalterlichen Handschriften zuhauf, hier aber ist sie individuell verkörpert und verantwortet und dadurch eng mit dem Gehalt verknüpft. Denn die Huldigungsverse explizieren an dieser Stelle die Rolle des Bildes und des Porträts:

Al thogh his lyfe be queyut the resemblaunce
 Of him hath in me so fresch lyflynesse
 That to putte othir men in remembraunce
 Of his psone [persone] I have heere his lyknesse
 Do make to his ende in sothfastnesse
 That thei th [that] have of him left thought & mynde
 By this peynture may ageyn him fynde.²³

Der Autor verbindet durch die Begriffspaare *resemblance* / *remembrance* und *lifeliness* / *likeness* den Aspekt der Porträtähnlichkeit mit dem der Memoria und formuliert auf diese Weise das frühneuzeitlich-moderne Konzept des Bildnisses und seiner Funktion. Daß ein Porträt ähnlich zu sein habe, ist eine Forderung, die nachdrücklich erst laut werden kann, wenn Zeitgenossen betroffen sind und Bildnisse nicht erst postum, sondern nach dem Leben, ad vivum verlangt und geschaffen werden. Und selbstverständlich rückt unter dieser Maßgabe vornehmlich die Physiognomie ins Zentrum des Interesses. Ocleve kann für sein *Chaucer*-Porträt Ähnlichkeit aufgrund des Umstandes reklamieren, daß er den Verfasser der *Canterbury Tales* nicht nur bestens gekannt, sondern sein Bildnis auch bald nach seinem Tode »aus der lebendigen Erinnerung« heraus hat zeichnen lassen (oder auch selbst gezeichnet hat). Somit ist die Authentizität der Gesichtszüge durch Augenzeugenschaft verbürgt.

Zu welcher Krise die Ähnlichkeitsforderung im Verbund mit der bei zahlreichen Intellektuellen verbliebenen allgemeinen Bild- oder Bildniskepsis führen kann, mag am Beispiel des im Jahr 1526 entstandenen *Erasmus*-Porträts von Dürer erläutert werden (Abb. 17). Der Kupferstich zeigt den in einen faltenreichen Mantel gekleideten Gelehrten am Tischpult stehend. Die Linke hält das Tintenfaß, die Rechte führt die Feder über einen Bogen Briefpapier. Im Bildvordergrund schrankt eine kleine Barrikade aus Büchern den Betrachter von der Szene ab; das dort aufge-

²³ Zit.n.: <http://medievalwriting.5omegs.com/exercises/hocleve/transcript.htm> (»Wiewohl sein Leben geendet hat, steht mir sein Bild in solcher Lebendigkeit vor Augen, daß ich, um anderen Menschen die Möglichkeit des Andenkens seiner Person zu eröffnen, hier rasch seine Ähnlichkeit darbierte, damit sie durch diese Malerei wieder den Zugang zu seiner Gedankenwelt finden mögen.«)

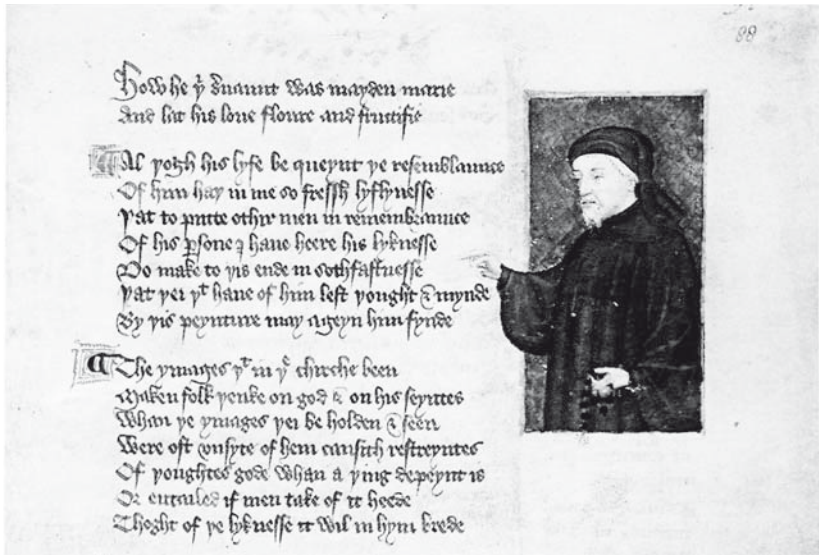


Abb. 16: Porträt Geoffrey Chaucer

Miniatur um 1412, 13 × 18,5 cm

(aus: Thomas Hoccleve, *The Regiment of Princes*, London,
The British Library, Harley MS 4866, fol. 88)

schlagen liegende Buch ist nicht ihm, sondern dem Schreibenden zugewendet. Im übrigen ist der Raum eher karg ausgestattet: neben dem Traggpult ein Tisch, eine Blumenvase und ein Rahmen an der Rückwand, der die Stelle eines Fensters inne hat. Nichts lenkt von der Hauptperson ab, alle versammelten Gegenstände ringsum rahmen die prominente Gestalt, die als Halbfigur und dadurch in einer Naheinstellung erscheint. Die Gesichtszüge sind deutlich gezeichnet, und auch die Hände als Werkzeug der Gedanken markant akzentuiert. Auffällig ist der hohe Schriftanteil. Das Wort und die Schrift stehen nicht nur im Akt des Schreibens im Mittelpunkt der Komposition, sie fassen das Porträt geradezu ein, indem sie es mittels geöffnetem Buch einleiten und durch die rückwärtige Inschrift hinterfangen. Prominent liest man auf der hell leuchtenden Wandtafel, die wider Erwarten kein Bild oder Bildnis sondern einem Schriftbild vorbehalten ist, die folgenden Angaben in lateinischer und griechischer Sprache: »Imago Erasmi Roterodami ab Alberto Durero ad vivam effigiem deliniata. || [griech.] thn kreitto ta sygrammata deixei || MDXXVI || AD« (»Bildnis des Erasmus von Rotterdam gezeichnet von Albrecht Dürer entsprechend einem Bildnis nach dem Leben || Besser zeigen ihn [aber] seine Bücher || 1526 || AD [Monogramm]«).

Während die Beischrift mit der Versicherung, das Porträt sei vermittelt über eine Zeichnung nach dem Leben entworfen, auf Ähnlichkeit und Authentizität und folglich Qualität abhebt, schränkt der Griechisch angefügte Satz diesen Status radikal ein, indem er auf die Erasmus-Schriften verweist, in denen sich der Autor allemal besser wiedergegeben finde. Der äußeren Physiognomie, um deren Wiedergabe der Künstler sich bemüht, steht die geistige Physiognomie, welche in den Schriften niedergelegt ist, gegenüber. Die Konkurrenz von Bild als Abbild des Körpers und Text als Abbild und Niederschlag der Gedanken könnte nicht größer gedacht, die Bildniskunst nicht ärger in die Schranken gewiesen werden. Das Bild, so sehr es auch künstlerisch geformt ist, bleibt im Blick auf die Welt des Geistes weit hinter dem Wort zurück. Dürer selber entfacht in seinem Porträt den Wettstreit zwischen Griffel und Feder, zwischen den Zeilen und den Linien, der Schrift im flächigen (Bilder-)Rahmen und der plastischen Präsenz seiner Figur im Raum und überläßt es dem Betrachter, den Streit um die Konkurrenz der Medien zu schlichten.

Erasmus allerdings sah sich von Dürer, den er im übrigen als Künstler hochschätzte, schlecht »getroffen«: »sehe ich also, so bin ich der größte Bube«, soll er nach Erhalt des Sticks geäußert haben.²⁴ »Erasmus erkannte sich nicht wieder, und auch die reichlich verwendeten Sentenzen, Bücher und Gegenstände, die dem Dargestellten die Aura des Gelehrten geben sollten, vermochten [ihn] nicht zu täuschen.«²⁵ So schränkte das inzwischen geläufige Ähnlichkeitspostulat den Rang von Dürers Bildnis stark ein.

Die Ansprüche an den Status eines Porträts waren nicht zuletzt aufgrund der neuen Möglichkeiten der Verbreitung durch Buchdruck und Druckgraphik enorm gestiegen, genauer, sie hatten sich wesentlich gewandelt, indem der Autor verstärkt und prominent an die Seite seines Werkes trat und das Publikum sich mehr und mehr um Prominenz bemühte. Von diesem ausgeprägten Interesse spricht auch die große Zahl von Porträtwerken, die im 16. Jahrhundert verlegt wurden.²⁶ Dabei handelt es sich um illustrierte Bücher, in denen Biographien und Bildnisse, bildkünstlerische und literarische Porträts von hervorragenden Persönlichkeiten aus Vergangenheit und Gegenwart versammelt wurden. Den Ausgangspunkt bildete die »viri illustres«-Literatur Petrarcas und Boccaccios, die ihrerseits auf den Hl. Hieronymus, aber vor allem auch auf die Antike, unter anderem Sueton und Plutarch, zurück ging. Porträt und Biographie, Bild und Text, ergänzen einander in diesem Kontext aufs beste und sind Ausdruck des Persönlichkeitskults der Epoche.

Im klassischen Buch findet das Autorenbild jetzt entweder unmittelbar auf dem Titelblatt oder diesem vis-à-vis als Frontispiz seinen Platz. Die Formen sind äußerst

²⁴ Zit. n.: Albrecht Dürer, Ausst.-Kat. des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, München 1971, Kat.-Nr. 278, S. 160.

²⁵ Elisabeth Landolt, Erasmus und die Künstler, in: Erasmus von Rotterdam – Vorkämpfer für Frieden und Toleranz, Ausst.-Kat. des Historischen Museums Basel 1986, S. 21.

²⁶ Dazu Andreas Wartmann, Drei Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Peter Berghaus (Hrsg.), Graphische Porträts in Büchern des 15.-19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 43-60, hier S. 43ff.

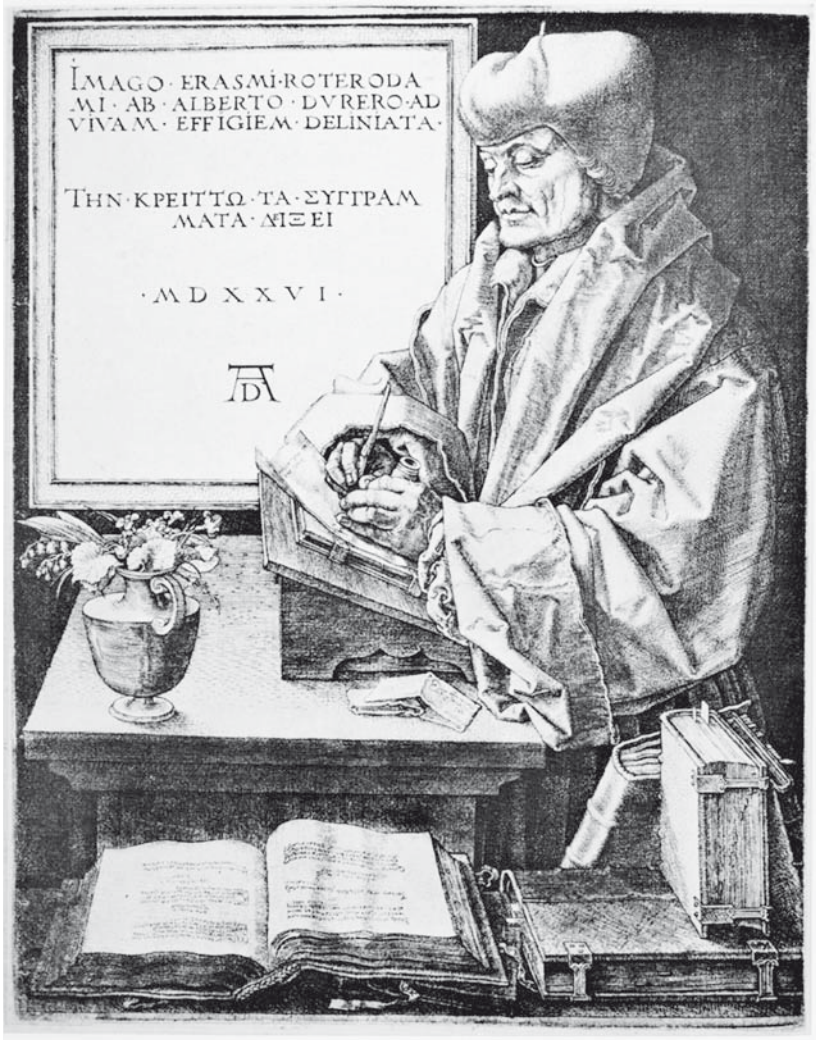


Abb. 17: Albrecht Dürer, *Bildnis des Erasmus von Rotterdam*
Kupferstich, 1526, 24,9 × 19,3 cm

vielfältig, wie es sich ergibt, wenn etwas in Mode kommt.²⁷ Einer der berühmtesten Porträttitel zierte die erste Gesamtausgabe der Shakespeare-Stücke (Abb. 18). Das gestochene Porträt zeigt das Brustbildnis des elegant gekleideten elisabethanischen Autors. Der betont große, in hellem Licht erstrahlende Kopf, der von einem weißen Kragen gerahmt wird, ist nicht streng frontal, sondern in leicht seitlicher Wendung gegeben. Auffällig und in mancher Hinsicht neu ist der unvermittelte Blick aus dem Bild und das sanfte Lächeln des Dichters. Bislang hatten die Autoren kaum Notiz von der Leserschaft genommen, jetzt wird sie mit großen Augen unmittelbar adressiert, so als suche der Autor die Nähe des Publikums und die direkte Ansprache, ein Anspruch, der im vorliegenden Fall auch durch die beeindruckende Größe der Darstellung auf einem Folioblatt gestützt wird. Eindeutig stellt das Bildnis die Attraktion der Seite dar; im Vergleich dazu ist der Schriftanteil geradezu minimiert. Aber um diese Nähe und Unmittelbarkeit gleich wieder zu konterkarieren, wird dem Leser in einer schriftlichen Adresse auf der Gegenseite eine Lektion erteilt:

To the Reader.
 This Figure, that thou here seest put,
 It was for gentle Shakespeare cut;
 Wherein the Graver had a strife
 With Nature, too out-doo the life:
 O, could he but have drawne his wit
 As well in brasse, as he hath hit
 His face, the Print would then surpasse
 All, that was ever writ in brasse.
 But, since he cannot, Reader, looke
 Not on his Picture, but his Booke.²⁸

Wie im *Erasmus*-Porträt Dürers warnen die Verse den Leser davor, sich an das Bild zu verlieren; da der Zeichner es nicht vermocht habe, den »Geisteswitz« des Dichters ebenso treffend darzustellen wie seine Gesichtszüge, wird er gebeten »to looke not on his Picture, but his Booke.« Der Konflikt zwischen Bild und Text, Porträt und Werk ist raffiniert inszeniert, weil das Bildnis ungemein attraktiv ist und die Betrachtung lohnt und überdies als Blickfang des Titels dargeboten wird, so daß man fast das Gefühl haben könnte, hier werde bereits mit einem Topos, der sich überlebt hat, ironisch gespielt. Im Hin und Her zwischen direkter (literarischer) und indirekter (visueller) Ansprache hält sich der Betrachter / Leser vermutlich, vom Schmunzeln des Dichters animiert, zunächst eher ans Bild als an den Text. So nah jedenfalls war bis dato kaum ein Autor seinen Lesern gerückt; möglich, daß dieser Umstand die Grenzwächter der Literatur auf den Plan gerufen hat, die um die Hoheit der Poesie fürchteten.

²⁷ Ruth Mortimer, *The Author's Image: Italian Sixteenth-Century Printed Portraits*, in: *Harvard Library Bulletin*, New Series 7, 1996, N. 2, S. 7-87.

²⁸ Zit. n. dem Faksimile in: *Spiegel der Welt* (Ausst.-Kat., wie Anm. 19), Bd. 1, S. 320.

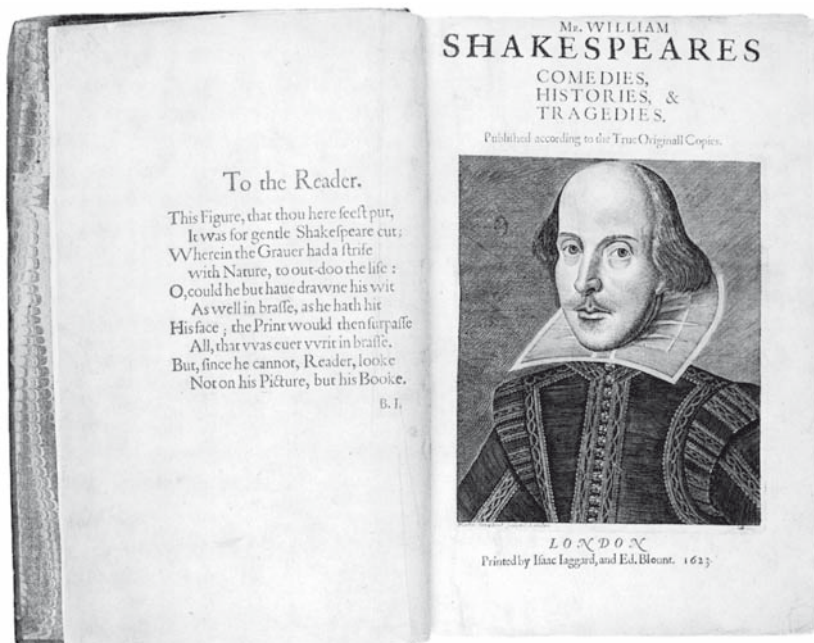


Abb. 18: *Portrait William Shakespeare*
 Titelpuffer (aus: Shakespeare, Comedies, Histories, Tragedies, London,
 Isaac Iaggard und Ed. Blount 1623)

Seit diesem *Shakespeare*-Portrait jedenfalls lächeln die Dichter, zumindest gelegentlich (und heute wiederum vielfach, und zwar zu Werbezwecken). Von nun an begleitet das Autorenbild das Buch kontinuierlich, und zwar in der Regel eng angelehnt an den jeweils vorherrschenden Portraitgeschmack und ohne besonderen Bezug zum Medium Buch. Die Entwicklung des Autorenbildes verläuft nun weitgehend parallel zur allgemeinen Portraitgeschichte, das heißt es werden keine prägnanten eigenen Formen mehr ausgebildet.²⁹

²⁹ Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (wie Anm. 3), Sp. 1312.

Nach getaner Arbeit – Daher kann an dieser Stelle der Sprung ins 20. Jahrhundert und in die Gegenwart erfolgen, um noch einige neuere Phänomene rund um das Autorenbild zur Diskussion zu stellen. Als Überleitung sei eine weitere Photographie von Gisèle Freund herangezogen. Sie führt ins Paris des Jahres 1938 und hinein in die Buchhandlung »Shakespeare and Company« in der Rue de l’Odeon (Abb. 19). Dort sind um einen kleinen Tisch in der Mitte des Raumes Sylvia Beach, die Buchhändlerin, ihr zur Seite die Kollegin Adrienne Monnier, Inhaberin der benachbarten Buchhandlung »La Maison des Amis des Livres« und ihnen gegenüber der Schriftsteller James Joyce versammelt. Während in der linken Bildhälfte schwerpunktmäßig die Bücher aufgeboten werden, weist die Wand rechts überwiegend Porträts auf – Dichter- und Dichterinnenbildnisse, darunter auch dasjenige von Joyce, vor allem aber, das Ensemble bekrönend, über dem Durchgang eine Reproduktion des *Shakespeare*-Porträts der *First Folio-Edition* sowie, links darunter, wesentlich kleiner im Format, eine Wiedergabe des *Chaucer*-Porträts aus dem oben erwähnten *Harley*-Manuskript. Die Tradition, wie sie hier durch die Bilderwand angezeigt ist, hat sich heute weitgehend verloren. Literarische Buchhandlungen, die auf sich hielten, schmückten sich auch in Deutschland bis in die 1960er Jahre hinein mit solchen Ikonostasen, wobei die Photos nicht selten signiert waren. Das Buch im Regal und das Porträt an der Wand gehörten eng zusammen, gemeinsam schufen sie eine Atmosphäre evozierter Anwesenheit, die durch Dichterlesungen regelmäßig neu bestätigt und beglaubigt wurde. Joyce, dessen *Ulysses* Sylvia Beach in Erstausgabe verlegt hat, tritt hier im Bild die Nachfolge Shakespeares an; nicht nur, daß es in der gezeigten Photographie eine kompositorische Korrespondenz zwischen beiden Männern zu geben scheint, sondern auch, weil Joyce, selten genug, auf einem anderen Photo der kleinen Serie, die seinem Besuch in der Buchhandlung gewidmet ist, ebenfalls lächelt.³⁰

Was man auf der Freund-Aufnahme nicht erkennt, ist die Tatsache, daß das Autorenbild unterdessen, von Ausnahmen abgesehen, längst aus dem Buch heraus auf den Umschlag des Buches gewandert ist, um dort seine Werbewirksamkeit zu entfalten. Zuvor mußte – in den 1920er Jahren – der Schutzumschlag populär werden, der als eine Art Bauchbinde des gebundenen Buches diesem mittels attraktiver graphischer Gestaltung den Weg zum Leser ebnen helfen sollte.³¹ Zu den graphischen Bausteinen eines Umschlags gehört bis heute auf der hinteren Einschlagklappe vielfach das Autorenbild. Ohne daß der Leser das Buch selbst aufzuschlagen hat, liefert ihm der Umschlag als Paratext³² bereits wichtige Informationen, die ihm die Kaufentscheidung erleichtern sollen, darunter eine knappe Inhaltsangabe, lobende

³⁰ Siehe Gisèle Freund, *Photographien*, München 1985, Abb. S. 88.

³¹ Vgl. dazu allgemein: Georg Kurt Schauer, *Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert*, Königstein im Taunus 1962; ferner allgemein: Jürgen Holstein, *Blickfang. Bucheinbände und Schutzumschläge* Berliner Verlage, Berlin 2005.

³² Vgl. zu diesem Begriff: Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M. 1989.



Abb. 19: *Gisèle Freund, James Joyce
mit Adrienne Monnier und Sylvia Beach*
Photographie, Paris 1938

Kritikerstimmen, einige biographische Angaben sowie damit verbunden das Porträt, häufig in der Größe eines Paßfotos.

Die vielen bescheidenen oder mißlungenen Exempla dieser Mode kann man schweigend übergehen. Angeführt sei vielmehr ein herausragendes Beispiel (Abb. 20), das von Hermann Zapf gestaltet wurde. Es handelt sich um den 1959 publizierten Band der gesammelten *Dichtungen* von René Char, einem späten Nachfahren Petrarcas, der wie dieser in der Vaucluse nahe der Quelle der Sorgue gelebt und den Ort ebenfalls besungen hat. Zapf hat dem rein typographisch gestalteten Umschlag das Autorenporträt auf der *vorderen* Umschlagklappe beigegeben, und zwar als schmales, die ganze Höhe einnehmendes Bild. Damit knüpft er an die Tradition des Frontispizporträts an, lagert es aber aus, so daß es beim Aufschlagen und Durchblättern des Buches sowie beim Lesen präsent bleibt und der Autor den Leser fortwährend mit ernstem Blick mißt.³³

Die Praxis des Umschlagporträts dauert bis heute an³⁴ und auch die Taschenbuchproduktion hat sie modifiziert übernommen. Die Ähnlichkeitsfrage kann seit

³³ Der Photograph der Aufnahme ist im Buch leider nicht nachgewiesen.

³⁴ Eine der jüngsten Varianten liefert die *Süddeutsche Zeitung Bibliothek* (München 2004ff.), indem sie das Autorenbild *en miniature* auf dem Buchrücken plaziert (Einbandgestaltung Eberhard Wolf).

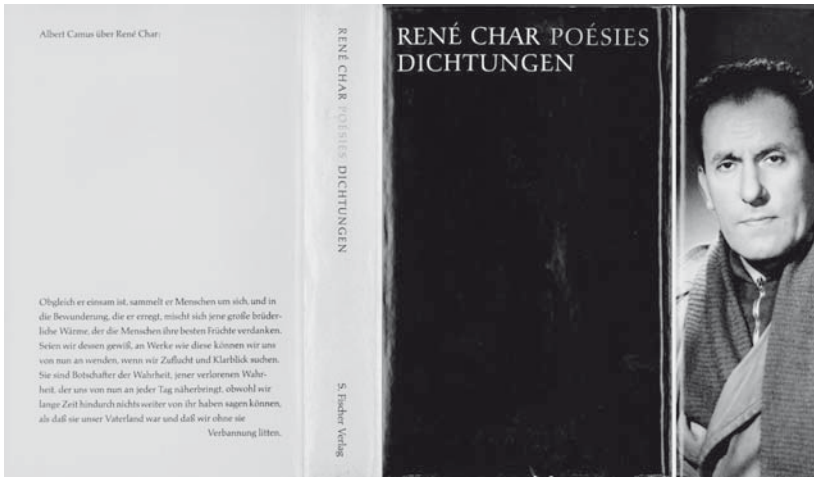


Abb. 20: Hermann Zapf, Schutzumschlag zu René Char, *Poésies/Dichtungen* Frankfurt/M., S. Fischer Verlag 1959

Erfindung der Photographie als gelöst betrachtet werden, inzwischen geht es eher um das beste Bild im Sinne der Werbeattraktivität. Das Beispiel einer Taschenbuchausgabe der *Erzählungen* von Judith Hermann kann dies veranschaulichen (Abb. 21). Wie in den Verlagsanzeigen dominiert ein bestimmtes Porträtphoto der Autorin die Buchgraphik. Es zeigt die junge Schriftstellerin mit verträumtem Blick und zartem Lächeln – ein, mit Gilles Deleuze zu sprechen, »Affektbild«. Während der vordere Umschlag ein Allerwelts-Verandaphoto zeigt, bietet die Rückseite das favorisierte Autorinnenporträt auf, das durch den beige-sellten Kritikertext, der von Traumverlorenheit, Liebesuche und glücklichem Neubeginn spricht, unmittelbar – dies die Suggestion des Nebeneinanders – gedeutet wird. Die Autorin erscheint als Heldin ihres Buches, die literarischen Erzählungen als Autobiographie und das Buch als Ausdeutung der Photographie. Damit hat sich das Autorenbild von seiner dienenden Funktion scheinbar emanzipiert und ist selber zum Agenten geworden. Name, Gesicht und Geschichten fallen zusammen, das Autorenporträt hat dem Text beinahe den Rang abgelaufen. Jetzt möchte man kulturkritisch an die Warnungen der Renaissance erinnern und »Hüte dich vor dem Bild!« rufen, aber der Verlag wird einwenden, die Umschlaggraphik stelle nur jenen Tribut dar, der im Zeitalter der Visualität gezollt werden müsse, um die Leserschaft mittels Bild zum Text zu führen.

Am Ende möge wie zu Beginn der Ausführungen ein Pressephoto stehen (Abb. 22). Es stammt von Jesco Denzel und ist am 16. Oktober 2006 in der *Frankfur-*



Abb. 21: Judith Hermann, *Nichts als Gespenster*
Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch Verlag 2004 (Umschlaggestaltung +malsy,
Bremen; Photo: Getty Images [Jürgen Bauer])

ter Allgemeinen Zeitung erschienen. Es zeigt rechts auf der Bühne Judith Hermann bei einer Lesung im Rahmen der Berliner Gedenkveranstaltung für die wenige Tage zuvor ermordete russische Journalistin Anna Politkowskaja, deren Schwarzweiß-Porträt auf der Staffelei links im Bild zu sehen ist. In den Sitzreihen haben Schriftstellerinnen und Schriftsteller sowie Journalisten Platz genommen; eine Kamera auf dem Podium dokumentiert die Veranstaltung und filmt das Publikum.

Die Aufnahme faßt den vorliegenden Beitrag im Sinne eines Resümees zusammen, indem sie in der rechten Bildhälfte eine Schriftstellerin als Ganzfigur und *in actu* (am Pult stehend, bei einer öffentlichen Lesung) zeigt und auf der anderen Seite in Plakatform die Großaufnahme des Gesichts der russischen Journalistin präsentiert. Im Zentrum steht der Kopf und das »öffentliche Gesicht« (Ulrich Raulff), dem in einer »facialen Gesellschaft« (Thomas Macho) alle Aufmerksamkeit der Medien gilt, sei es im Werbe- oder Wahlplakat, auf einem Zeitschriftentitel oder in einer Zeitungsanzeige. Ein gewaltiger technisch-ästhetischer und physiognomischer Zoom hat die Gesellschaft ergriffen, die das Gesicht zu einem ihrer Leitmedien erkoren hat. Die Geschichte des Autorenbildes, die vom allegorischen und anekdotischen Schreiberbild bis zur berufsspezifisch uncharakteristischen photographischen Großaufnahme führt, hat an dieser Entwicklung großen Anteil. Das allgemeine Interesse an der Person des Autors, seiner Arbeit und Lebenswelt sowie die Lust am Bildnis sind durch die Buchgeschichte entscheidend befördert worden. Das jüngere Autorenbild als Format und Instanz ist Ergebnis der Konjunktion von Telepräsenz und exponierter Prominenz: »Die Telegesellschaft fetisch-



Abb. 22: Jesco Denzel, Judith Hermann liest
aus dem Werk von Anna Politkowskaja
Photographie (aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 240
vom 6. Oktober 2006, S. 37)

siert die Nähe in der Gestalt des Gesichts.«³⁵ Durch diese Kappung, zunächst der situativen und performativen Aspekte und Bezüge und schließlich auch der inzwischen bloß noch in Ruhestellung gezeigten Schriftstellerhände, rückt das Autorenbild in den allgemeinen Reigen der »Leute von heute«-Kategorie ein.³⁶ Die Autoren kommen mit ihren Blicken dem Leser sehr nah, haben aber auf dem Weg über die Großaufnahme (oder mittels Ausschnittvergrößerung) ihre Gesamtgestalt verloren.

Ein Beispiel aus der Marbacher Sammlung photographischer Autorenporträts kann jedoch belegen, daß es auch anders geht (Abb. 23). Die Aufnahme zeigt *Siegfried Kracauer* auf seiner Stamfordmer Veranda am Schreibtisch sitzend, in ganzer Gestalt, aber in fast verlorenem Profil, demnach »ohne Gesicht« gegeben, aber dennoch erkennbar »porträtiert«. Der Zufall will es, daß diese Aufnahme den Modus des *Petrarca*-Bildes von 1532 (siehe Abb. 2) variiert.³⁷ Damit schließt sich der histo-

³⁵ Thomas Macho, Das prominente Gesicht. Notizen zur Politisierung der Sichtbarkeit, in: Sabine R. Arnold, Christian Fuhrmeister u. Dietmar Schiller (Hrsg.), Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert: Zur Sinnlichkeit der Macht, Wien, Köln, Weimar 1998, S. 171-184, hier S. 171.

³⁶ Dazu ausführlich: Matthias Bickenbach, Photographierte Autorschaft: Die entzogene Hand, in: Bickenbach, Klappert, Pompe (wie Vorbemerkung), S. 188-209.

³⁷ Bildnachweise: *Abb. 1*: Andreas Teichmann, Köln; *Abb. 2*: F. Petrarca, Heilmittel gegen Glück und Unglück, hrsg. von E. Keßler, München 1988, S. 57; *Abb. 3*: Ausst.-Kat. Vergil – 2000 Jahre Rezeption in Literatur, Musik und Kunst, Universitätsbibliothek Bamberg und



Abb. 23: Siegfried Kracauer auf seiner Veranda in Stamford, N.Y.
 Photograph unbekannt, um 1950 (Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N.)

rische und typologische Kreis, ein Kurzschluß, der eine Epoche und damit ein Ende besiegelt.

Staatsbibliothek Bamberg, 1982/83, Katnr. 5, S. 24; *Abb. 5*: Ausst.-Kat Bibliotheca Apostolica Vaticana – Spiegelbild des Geistes abendländischer Kultur, Zürich 1985, S. 13; *Abb. 6*: Hessische Landes- und Staatsbibliothek; *Abb. 8, 14, 19*: G. Freund, Photographien, München 1985, Abbildungen 62, 63, 89; *Abb. 9*: Ausst.-Kat. Gisèle Freund, hrsg. v. Hans-Joachim Neyer, Berlin 1991, o.S.; *Abb. 10*: F. Mütterich u. J.E. Gaehde, Karolingische Buchamlerei, München 1979, S. 42f.; *Abb. 11, 16*: Ausst.-Kat. Spiegel der Welt. Handschriften und Bücher aus drei Jahrtausenden. Eine Ausstellung der Fondation Martin Bodmer Coligny, Schiller-Nationalmuseum, Marbach a. N. 2000, Bd. 1, S. 60 (Katnr. 2) u. S. 320 (Katnr. 61); *Abb. 12*: Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift, hrsg. v. I. F. Walther, Frankfurt/M. 1988, S. 33; *Abb. 15*: K. Weitzmann, Spätantike und frühchristliche Buchmalerei, München 1977, S. 12; *Abb. 16*: Postkarte British Library o.J.; *Abb. 23*: Deutsches Literaturarchiv Marbach/Postkarte Verlag Neue Kritik, Frankfurt/M.; *übrige Abb.*: Archiv d. Vf.