

EWA CHOJECKA

Theorie und Praxis des Porträts der Frührenaissance Die „Phisionomia“ des Johann von Glogau (1518)

Die Spärlichkeit kunsttheoretischer Quellenschriften im nördlichen Europa in der Zeit um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts im Vergleich mit der Fülle derartigen Materials auf italienischem Boden wurde schon oftmals hervorgehoben¹). Es wäre auch kaum zu erwarten, daß in Ländern nördlich der Alpen, wo künstlerisches Schaffen noch überwiegend in Zünften ausgeübt wurde (mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen), eine Kunstbetrachtung nach der Art der italienischen entstehen könnte. Die neuzeitliche Kunsttheorie datiert hier eigentlich erst seit *Albrecht Dürer*, wobei auch dieser inmitten eines sehr traditionell eingestellten Milieus wirkte, in welchem die Mehrzahl aller theoretischen Erwägungen den Charakter praktischer Handbücher für den Goldschmied, Steinmetz oder Zeichner besaß²).

Daneben bestanden jedoch noch andere Aussagen, die zwar programmäßig nicht auf das Kunstwerk Bezug nehmen, jedoch indirekt einiges mit dem Kunstschaffen gemeinsam haben. Wie uns scheint, verdienen diese Aussagen näher erörtert zu werden, zumal sie die Frage der Interpretation des menschlichen Äußeren betreffen und somit in gewissem Zusammenhang mit dem uns interessierenden Problem der künstlerischen Gestaltung des menschlichen Bildnisses in Verbindung stehen.

Es handelt sich um sogenannte physiognomische Traktate, deren Höhepunkt am Ende des 16. Jahrhunderts *Giambattista della Porta's* „De humana physiognomia“ bildete³). Eine vollständige Geschichte jener Traktate und ihrer Beziehung zur damaligen Kunstpraxis ist bisher nicht erschienen⁴). Auch an dieser Stelle möchten wir uns nicht mit dem ganzen sich daraus ergebenden Fragenkomplex befassen, sondern unser Interesse lediglich einem einzigen Traktat dieser Art widmen.

Sein Verfasser war *Johann von Glogau*, namhafter Philosoph, Mathematiker, Astronom und Geograph, der an der Krakauer Universität um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts tätig war (gest. 1507)⁵). Ein hervorragender Vertreter des spätmittelalterlichen Aristotelismus, wurde *Johann von Glogau* in den letzten Jahren Gegenstand eines besonderen Interesses der Historiker der Philosophie, die insbesondere darauf hinwiesen, daß in den Werken *Glogaus* naturwissenschaftliche und medizinische Fragen, zusammen mit averroistischen Ideen große Bedeutung erlangten⁶). Die „Phisionomia“ war ebenfalls ein Ergebnis dieser naturwissenschaftlich-medizinischen Interessen⁷).

In Druckform ist das Werk mehr als ein Jahrzehnt nach dem Tode des Verfassers, im Jahre 1518, in der Krakauer Druckerwerkstatt des *Hieronimus Vietor*

erschienen. Die Anregung dazu stammte von *Rudolph Agricola jun.*, dem in Wien, Gran und Krakau tätigen humanistischen Schriftsteller⁸). *Agricola* fügte dem Werk eine kurze Einleitung bei und widmete es einigen jungen Italienern vom Hofe der Königin *Bona Sforza*, dessen Unterricht er zu leiten hatte⁹). Das Werk *Glogaus* sollte demnach als ein praktisches Lehrbuch über die Charaktereigenschaften des Menschen dienen, die aus seinen physischen Merkmalen sich ergaben. Eine eigenartige Lage also, wenn ein erklärter Humanist es für zweckmäßig hält, das Werk eines scholastischen Gelehrten zu veröffentlichen und es jenen Hofkreisen zu widmen, in denen wie bekannt zu jener Zeit die ersten neuzeitlichen Porträtformen im Entstehen begriffen waren¹⁰). Nicht ohne Einfluß blieb wohl auch die Person des Druckers, *Hieronimus Vietor*, in dessen Offizin drei Jahre später die ersten graphischen Porträt Darstellungen in der Geschichte der polnischen Kunst erschienen sind¹¹). Aller Wahrscheinlichkeit nach mußte der physiognomische Traktat ein weitläufig diskutiertes Thema berührt haben.

Vom kunsthistorischen Standpunkt interessiert uns vor allem die Frage, ob zwischen der physiognomischen Lehre *Glogaus* und der damaligen Porträtkunst Berührungspunkte bestehen.

Daß wir in dieser Hinsicht kaum direkte Aussagen erwarten dürfen, steht außer Zweifel. Der Traktat enthält jedoch manche Äußerung, auf Grund deren man gewisse indirekte Schlüsse auf die Vorstellungen des Verfassers über Kunstfragen ziehen kann.

Die „Phisionomia“ des *Johann von Glogau* ist eine Kompilation antiker und mittelalterlicher Autoren, wobei der Verfasser genau seine Quellen anführt: Pseudo-Aristoteles (zitiert als *Aristoteles*)¹²), der griechische Arzt aus dem 2. Jh. u. Z. *Philumenos*¹³), *Plinius der Ältere*¹⁴), Pseudo-Ptolemäus (als *Ptolemäus* angeführt)¹⁵), *Galen*¹⁶), *Isidor von Sevilla*¹⁷), *Avicenna*, „Prinz aller Ärzte“ genannt¹⁸), *Haly-Eben-Rodan* (als *Hali Hagenragel*)¹⁹), *Rhazes* und sein Werk „*Liber Almansoris*“, der Bagdader Arzt und Alchemiker des 9. Jahrhunderts²⁰), *Constantinus Africanus*, einer der Gründer der Salernitanischen medizinischen Schule im 11. Jahrhundert²¹), *Philaretus*²²) und der italienische Anatom aus dem frühen 14. Jahrhundert *Mondino dei Liuzzi*²³).

Die Liste ist lang und zeugt von großer Belesenheit des Verfassers. Die Hauptthese *Glogaus* ist hierbei die traditionelle Annahme, daß physische Merkmale durch angeborene Charakter- und Geistes Eigenschaften des Menschen bedingt sind, so daß der Körper sozusagen einen „Spiegel“ der Seele bildet. Es war eine altbekannte These, und es würde zu weit führen,

auf ihre antiken Ursprünge zurückzugreifen²⁴). Nichtsdestoweniger enthält der Traktat gewisse individuell aufgefaßte Gedanken, die ihm einen besonderen Charakter verleihen.

Als Aristoteliker unterscheidet *Glogau* zwei Elemente, die das physische Äußere des Menschen bestimmen: die Materie und die formende Kraft, wobei beide in ständigem Konflikt bestehend aufgefaßt werden. Um hierbei dem mit philosophischer Terminologie nicht vertrauten Leser das Problem näherzubringen, bedient sich der Verfasser einer Analogie, die bezeichnenderweise aus dem Kunstbereich stammt:

„Daher auch die Zimmermeister, wenn das Holz allzu hart ist, die Form des Hauses nicht in vollkommener Weise zu erfassen und das Holz nicht genau anzupassen und beherrschen vermögen, ebenso wie Steinmetze in allzu hartem Stein die beabsichtigte Form nicht passend darstellen können, ähnlich verhält sich die formende Kraft, die obwohl viel Materie zur Verfügung hat, diese nicht vollständig zu beherrschen vermag“²⁵).

Jene Vergleiche mit dem Zimmerhandwerk und der Steinmetzkunst lassen erkennen, daß der Autor seine Vorstellungen auf einer Kunst von durchaus handwerksmäßigem Charakter stützte.

Die folgenden 12 Kapitel enthalten eine enzyklopädische Aufzählung der einzelnen Teile des menschlichen Körpers, ihrer Formen und Proportionen und der damit verbundenen charakterologischen Merkmale. Es ist uns nicht darum getan, jene Einzelheiten hier anzuführen. Wichtig ist lediglich, daß diese Systematik eine genaue Grenze zwischen den positiv und negativ bewerteten Formen zieht, weil doch, gemäß der Auffassung *Glogaus* eine Parallele zwischen seelischer und physischer Vollkommenheit besteht: „magis tamen hi ingeniosi iudicantur, qui decenti et pulchra forma a natura sunt exornati“²⁶). Somit entsteht ein System von Eigenschaften und Merkmalen, das zugleich eine ästhetische Bewertung enthält.

In diesem System unterscheidet *Glogau* sechs charakterologisch-physiognomische Typen:

1. Als erstes beschreibt er das Bild des idealen Menschen, den genialen Philosophen: „Eine hohe Gestalt, nicht übermäßig hoch, doch auch nicht allzu niedrig und gebeugt, mit länglichem Gesicht, subtilen Augen, mäßigem Bart, mäßig krausen und grauen Haaren, ... glatten Händen, feinen und langgeformten Fingern, großer Stirn, feingeformter Nase und lächelndem Blick“²⁷).
2. Den guten, sittsamen und aufgeklärten Menschen beschreibt *Glogau* folgendermaßen: „Das Merkmal guter Geistes-eigenschaften sind subtile und glatte Körper, die geschmeidig und feingliedrig sind. Ein schwerfälliger und fetter Körper dagegen bedeutet eine grobe Natur und beschränkten Geist. Ein geistig wohlveranlagter Mensch sollte ein schmales, längliches Gesicht besitzen; seine Bewegungen sollten mäßig schnell sein, denn allzu lebhaft bezeichnen einen eitlen Menschen, dagegen langsame Bewegungen bedeuten einen wenig denkenden, faulen Menschen“²⁸).
3. „Von Natur aus unehrlich ist derjenige, der große, hervorquellende und unruhig sich bewegenden Augen besitzt, dazu ein rundes, großes, rot unterlaufenes Gesicht, kurze Hände und Finger, starke Kiefer, aufgeworfene Lippen, einen großen und prallen Bauch und dicke Arme“²⁹).
4. „Mutig und beständig ist derjenige, dessen Haare stark, gerade und rau sind, sie bedeuten nämlich ein heißes Temperament, das mit Tapferkeit verbunden ist ... das Zeichen der Kraft ist ein starker Knochenbau, große Rippen und Gelenke, breiter Rumpf, dicker Hals, eine Stirn ohne Runzeln ...“³⁰).
5. „Feingeformte Hände und Füße, ein schmaler Körper“ sind Merkmale von Kleinmütigkeit und Furchtsamkeit. „Der

Furchtsame ist meist schwärzlich, weil ihn die Melancholie, das Temperament der Furchtsamkeit regiert“³¹).

6. Die Aufzählung endet mit einer Note „über das grobe Temperament, mit dem eine Gemeinheit der Sitten verbunden ist: derjenige, der übermäßig weiß oder schwärzlich ist, besitzt eine grobe Natur, ebenso wie ein Mensch mit kurzen Fingern, rundem Gesicht und fleischigen Wangen, dickem Hals und Beinen, dicken Armen und großen Füßen, aufgedunsenem und breitem Gesicht und außergewöhnlich großer Nase“³²).

Überdies werden noch vier Charaktertypen verzeichnet, die dem Schema der vier Temperamente entsprechen. In der Art, wie hierbei der Melancholiker als äußerst minderwertig bezeichnet wurde, kommt der Traditionalismus des Verfassers am ausdrücklichsten zur Geltung: „invidus, parcus, tenax, suspiciosus, malignus“, und als einzige wärmere Note die Worte: „homo melancholicus mirabilia imaginatur“³³). Von der neuen humanistischen Auslegung des Melancholikers, der als Ebenbild des genialen Denkers aufgefaßt wird nach der Art von *Dürers* „Melancholia I“ ist hier noch nichts zu verspüren³⁴). *Glogau* verbindet auch in traditioneller Weise die vier Farben mit den Temperamenten: die weiße des Phlegmatikers, die rote des Sanguinikers, die gelbe des Cholikers und die graue des Melancholikers³⁵). Dabei fällt auf, daß, obwohl *Glogau* sich oftmals mit astrologischen Ideen befaßte, der Text der „Phisionomia“ keine derartigen Gedanken aufweist³⁶).

Glogau bedient sich einer Reihe ästhetischer Bezeichnungen, die im mittelalterlichen Vokabular weit verbreitet waren: „subtilitas“, „elegantia“, „pulchritudo“ und als deren Gegenbegriff die expressive Formel „effectus monstrosus“.

Der expressive Ausdruck der physiognomischen Systematik wurde zusätzlich durch Analogien aus dem Bereich der Tierphysiognomik erweitert. In dem Vergleich mit Löwenköpfen³⁷), mit Katzens Gesichtern³⁸), physiognomischen Analogien mit Eseln, Wildschweinen, Hirschen, Ochsen, Adlern und Füchsen macht *Glogau* von derselben Tradition einer expressiven Physiognomik Gebrauch, die einige Jahrzehnte später *Giambattista della Porta* in Illustrationsform anwenden sollte. Neben rein physiognomischen Eigenschaften jener Tieranalogien spielten ihre aus der spätmittelalterlichen Ikonographie stammenden symbolischen Werte zweifellos ebenfalls eine bedeutende Rolle (z. B. der negativ aufgefaßte Fuchs, der positiv bewertete Löwe).

Im Fall, jemand gedachte das System *Glogaus* seinem Sachinhalt nach zu billigen, wäre man versucht, jene physiognomische Systematik in ähnlich humorvoller Weise abzutun, wie im 18. Jahrhundert *Georg Christoph Lichtenberg* in seiner Satire unter dem belustigenden Titel „Fragment von Schwänzen“ (1783) die Physiognomik des *Johann Caspar Lavaters* parodierte, eine amüsante Geschichte, an die vor einigen Jahren *Ernst Gombrich* erinnerte³⁹).

Jedoch historisch gesehen, scheinen die physiognomischen Vorstellungen des *Johann von Glogau* mit ihrem Sinn für die karrikaturhafte Erscheinung dem expressiven Formengefühl der Spätgotik nahe verwandt zu sein, jene Formen, von denen nicht zuletzt noch *Dürer* Gebrauch machte, als er in seinem „Christus unter den Schriftgelehrten“ die negativen moralischen Werte durch physisch karrikaturhafte Formen zum Ausdruck brachte⁴⁰). Gemäß der Auffassung

Glogaus erscheint dabei der Mensch als zeitlich unveränderlich, ohne Berücksichtigung der Veränderungen, die das Alter und der mimische Ausdruck hervorrufen.

Nur in einem Fall geriet jenes System ins Schwanken, als *Glogau* die bekannte Anekdote von der physiognomischen Interpretation des sprichwörtlich häßlichen *Sokrates* erwähnt. Danach sollten die Schüler des *Sokrates* dem gelehrigen *Philemon* das Bildnis des Philosophen vorgelegt haben, wobei *Philemon* den Charakter des Porträtierten als eine Summe aller bösen Eigenschaften bezeichnete. Als die entrüsteten Schüler dies nicht zur Kenntnis nehmen wollten, bestätigt *Sokrates* selber das Urteil des *Philemon*, indem er zugibt, von Natur aus zu allem Bösen veranlagt zu sein und lediglich durch einen festen Willen zum Guten jene Veranlagungen zu meistern vermochte⁴¹).

Auf den ersten Blick scheint die Anekdote die These von der Parallele geistiger und physischer Werte zu bestätigen, doch in einem weiteren Aspekt taucht unzweideutig die Frage nach dem psychisch-expressiven Wert der physischen Häßlichkeit auf. Der traditionell denkende Gelehrte vermochte nicht, hierin einen wichtigen Schritt weiter zu tun und aus der Anekdote den fast natürlich sich ergebenden Schluß zu ziehen, daß das menschliche Gesicht nicht in Kategorien von Schemen und Proportionsregeln, sondern in seiner mimisch-psychologischen Expression lesbar wird, eine Schlußfolgerung, die doch potentiell in der Sokratesanekdote enthalten ist.

Glogau ging nur sehr zaghaft auf die Frage des mimischen Ausdrucks ein, als er über den lächelnden Blick seines idealen Philosophen sprach und an anderer Stelle sagte: „in oculis animi perturbatio et hilaritas apparet“⁴²).

Man möchte fast denken, daß die Idee von der Parallele geistiger und physischer Vollkommenheit zur Herausbildung einer Art „innerer Hemmung“ führte, die eine Barriere für eine neuzeitliche Auffassung des Bildnisses darstellte. *Glogaus* Theorie besteht aus einer großen Anzahl präzise beschriebener und metikulös klassifizierter Einzelheiten, die jedoch kaum ein lebendiges Bild ergeben. Dazu bedurfte es weniger eines scholastischen Gelehrten als vielmehr der Vorstellungskraft eines Künstlers, der in jene „membra disiecta“ Leben einzuflößen verstand, eines Künstlers, der sich dem Gesetz der Unzertrennlichkeit geistiger und physischer Schönheit nach dem gegebenen Schema nicht verpflichtet fühlte und der ohne Belastung durch mittelalterliche Gedankenschemen an das Phänomen des Ausdrucks menschlicher Gestalt herantreten konnte, nach der Auffassung von *Leonardo*:

„Wie der Maler Herr ist über Leute aller Art und über alle Dinge. Will der Maler Schönheiten erblicken, die ihn zur Liebe bewegen, so ist er Herr darüber, sie ins Dasein zu rufen, und will er Dinge sehen, ungeheuerlich, zum Erschrecken, oder drollig und zum Lachen, oder aber zum Erbarmen, so ist er darüber Herr und Gott“⁴³).

Ohne Zweifel sind die Gedanken des *Johann von Glogau* dieser Auffassung weit entlegen. Das Modell des Menschen in der „Physionomia“ entspricht weit aus mehr typisierten Formen als einem individuell aufgefaßten Renaissanceporträt in vollem Sinne des Wortes. Aus diesem Grunde erschien es uns wertvoll, an die Gedanken *Glogaus* zu erinnern, da

hier um so deutlicher die tiefgreifende Umwälzung zutage tritt, die das Entstehen einer Porträtkunst der Renaissance begleitete, eine Umwälzung, die nicht nur im Bereich stilistischer Formgebung, sondern in demselben Maße jene Auffassungen betraf, die dem ersten Anschein nach der Porträtkunst fernlegen zu sein schienen.

Anmerkungen

1) *W. Stechow*, Northern Renaissance Art (Sources and Documents in the History of Art Series, ed. H. W. Janson) Englewood Cliffs N. J. 1966; *E. Gilmore Holt*, A Documentary History of Art, Garden City N. Y. 1957.

2) Vergl. darüber *W. Tatarkiewicz*, O średniowiecznym stosunku do sztuki. Ars sine scientia nihil est (Über mittelalterliche Kunstauffassung) (Przegląd Humanistyczny IV, 1960 Nr. 1), wo folgende Ausgaben angeführt werden: *Geometria* deutsch (1472), *Matthias Roriczer*, Von der Fialen Gerechtigkeit (1486), *Hans Schuttermeyer*, Fialenbüchlein (1490), *Lorenz Lachner*, Unterweisungen und Lehungen (1516). Vergleiche auch die ältere, doch immer noch wertvolle Bearbeitung von *J. Schlosser*, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 242—246.

3) *Joannis Baptistae Porta Neapolitani*, De humana physionomia libri III, ed. princeps: Neapel 1586.

4) Über antike und mittelalterliche physiognomische Traktate vgl. *R. Foerster*, Scriptorum physiognomonici graeci et latini, Leipzig 1893; *J. Baltrusaitis*, Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes, Paris 1957, S. 8—18 (Physiognomie animale); *J. Białostocki*, Charakter. Pojęcie i termin w teorii i historii sztuki (Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii, Prace Komisji Historii Sztuki Pozn. Tow. Przyj. Nauk, VI, H. 3, Poznań 1961, S. 46—80).

5) *M. Zwiercan*, Jan z Głogowa, Polski słownik biograficzny X, S. 450—452; *G. Bauch*, Deutsche Scholaren in Krakau in der Zeit der Renaissance, Breslau 1901, S. 24—25; *H. Barycz*, Studia polskie w Wiedniu w epoce humanizmu, reformacji i kontroreformacji katolickiej (Sprawozdania PAU, 1950, S. 26); *W. Szełwińska*, Biblioteki profesorów uniwersytetu krakowskiego w XV i początkach XVI wieku. Monografie z dziejów nauki i techniki XXXIII, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, S. 176—182.

6) *Z. Kuksewicz*, Szkie poglądów Jana Głogowczyka na podstawie „Komentarza do De Anima“ (Studia filozoficzne I, 28, 1962, S. 157—184); *Z. Kuksewicz*, Głównie źródła „Komentarza do De Anima“ Jana z Głogowa/Studia mediewistyczne 4, 1963, S. 37—125); *W. Senko*, Wstęp do studium nad Janem z Głogowa, I (Materiały i studia Zakładu Historii Filozofii Starożytnej i Średniowiecznej I, 1961); *W. Senko*, Wstęp do studium nad Janem z Głogowa, II (Materiały i studia Zakładu Historii Filozofii Starożytnej i Średniowiecznej, II, 1964); *S. Świeżawski*, Materiały do studiów nad Janem z Głogowa (Studia mediewistyczne 2, 1961, S. 144—170).

7) Der Titel in Originalfassung: Physionomia hinc inde ex illustris scriptoribus per venerabilem virum Magistrum Joannem Glogovensem diligentissime recollecta, Cracoviae, Hieronymus Vietor 1518.

8) *Rudolf Agricola* iun. aus Wasserburg am Bodensee, studierte 1501—05 in Rottwyl, später (1507 und 1508) in Leipzig und Breslau. 1510—1514 an der Krakauer Universität tätig, wo er philosophische Vorträge hielt. *Agricola* zeichnete sich als Herausgeber klassischer und neuerer humanistischer Autoren aus, insbesondere für den Schulunterricht. In späteren Jahren reiste *Agricola* nach Buda, Ofen und Wien, wo er von Kaiser *Maximilian I* den Titel eines „poeta laureatus“ erhielt. 1517 kehrt er nach Krakau zurück, wo er an der Universität den Lehrstuhl für Poetik übernimmt. Er starb in Krakau 1521, vgl. *H. Barycz*, *Agricola* Rudolf (Polski słownik biograficzny I, S. 32).

9) Näheres darüber vgl. *Bauch*, o. c., S. 68—69. Die genannten Hofleute und Schüler von *Agricola* waren die in der Einleitung erwähnten *Andreas Carduccio*, *Alexander von Bari*, *Camillo Lampugnano*, *Vespasian Doctulus*, *Ferdinand Carlinus*, *Ascanius Musitanus*.

10) Über die Anfänge des neuzeitlichen Porträts in der Geschichte der polnischen Kunst vgl. *T. Dobrowolski*, Polskie

malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu, Kraków 1948, S. 57—73.

11) *H. Blumówna*, O pierwszych portretach świeckich w krakowskich drukach renesansowych (Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie, II, 1952).

- 12) *Phisionomia*, passim; *Świeżawski*, o. c.
- 13) *Phisionomia*, fol. A₂ recto; *Świeżawski*, o. c., S. 155.
- 14) *Phisionomia*, fol. A₄ verso; *Świeżawski*, o. c., S. 157.
- 15) *Phisionomia*, fol. A₂ recto; *Świeżawski*, o. c., S. 158 bis 159.
- 16) *Phisionomia*, fol. A₂ rect, C₃ verso! *Świeżawski*, o. c., S. 147.
- 17) *Phisionomia*, fol. A₄ recto; *Świeżawski*, o. c., S. 151.
- 18) *Phisionomia*, fol. A₃ recto; *Świeżawski*, o. c., S. 144.
- 19) *Phisionomia*, fol. C₁ verso; *Świeżawski*, o. c., S. 148.
- 20) *Phisionomia*, fol. A₂ recto, C₁ recto, C₂ verso, D₂ verso, D₃ recto, E₂ recto; *Świeżawski*, o. c., S. 160.
- 21) *Phisionomia*, fol. A₂ recto, B₄ recto, C₂ recto, C₃ recto, A₂ recto, B₃ verso; *Świeżawski*, o. c., S. 152—153.
- 22) *Phisionomia*, fol. A₂ recto, C₁ verso; *Świeżawski*, o. c., S. 154.
- 23) *Phisionomia*, fol. A₃ recto, B₂ verso; *Świeżawski*, o. c., S. 153—154.
- 24) Näheres darüber vergl. *J. Schmidt*, Physiognomik, (Paulys Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft XXXIX Halbbd., Stuttgart 1941, S. 1064—1074).
- 25) *Phisionomia*, fol. B₄ recto.
- 26) *Phisionomia*, fol. A₃ recto.
- 27) *Phisionomia*, fol. C₂ recto.
- 28) *Phisionomia*, fol. C₂ recto und verso.
- 29) *Phisionomia*, fol. C₂ verso.

30) *Phisionomia*, fol. C₂ verso.

31) *Phisionomia*, fol. C₂ verso.

32) *Phisionomia*, fol. C₃ recto.

33) *Phisionomia*, fol. E₃ verso.

34) Über die mittelalterliche und humanistische Interpretation des Homo melancholicus vergl. die ausführlichen Aufzeichnungen von *R. Klíbensky*, *E. Panofsky*, *F. Saxl*, Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London 1964, S. 82—123, 217—274.

35) *Phisionomia*, fol. C₁ recto—C₁ verso.

36) *Zwiercan*, o. c., S. 450—452.

37) *Phisionomia*, fol. B₄ verso.

38) *Phisionomia*, fol. B₄ verso.

39) *E. H. Gombrich*, On Physiognomic Perception (Meditations on a Hobby Horse, London 1963, S. 45—47).

40) *J. Białostocki*, Opus quinque dierum: Dürer's Christ among the Doctors and its Sources (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXII, 1959, S. 17—34).

41) *Phisionomia*, fol. A₂ verso und A₃ recto.

42) *Phisionomia*, fol. A₄ recto und E₂ recto.

43) Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei, hg. M. Herzfeld, Jena 1909, S. 15/I Teil, fasc. 19). Zum Thema des Porträts der Renaissance und der physiognomischen Theorie vergl. *P. Meller*, Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits (Studies in Western Art, II, Princeton 1963, S. 53 bis 69). *H. Keller*, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters (Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte III, 1939, S. 227—356).

Eingegangen am 3. Juli 1968

Verfasser: Dr. *Ewa Chojecka*, Kunsthistorisches Institut der Universität Kraków.