

Claus Grimm, München

## Die Entdeckung der individuellen Physiognomie in der Malerei der Neuzeit

Als Mediziner sind Sie es gewohnt, Symptome zu betrachten und in geeigneter Weise Rückschlüsse zu ziehen. Die Physiognomie: Mund, Kiefer und Gesicht sind aus bestimmten Anlässen *Gegenstand des Chirurgen* und zu dessen Ausbildung Objekte der medizinischen Abbildung. *Gegenstand der Malerei* als künstlerischer Gestaltung ist sie aus anderen historisch unwiederholbaren Gründen geworden. Dabei kommt Physiognomisches in verschiedener Weise mit ins Bild, wo immer Menschenfiguren abgebildet werden. Doch hier geht es darum, wann und in welchen Schöpfungen der Malkunst Physiognomien zum besonderen *symbolischen* Gegenstand werden, der weit über die bloße Reportage hinaus die Gestalt oder die Landschaft der Gesichtszüge zum Thema macht. Anders gesagt: man beachtet und stellt dar, was mehr ist als der sichtbare Vordergrund.

Die historische Epoche, mit der die intensivste Bemühung um das menschliche Porträt verbunden ist, fällt mit dem Ende des Mittelalters zusammen; sie reicht vom frühen 15. bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts. In die Bildtafeln, Fresken und Miniaturen, die vorher kirchlichen Themen reserviert waren und die sich zu immer weltlicheren Darstellungen von Natur und irdischem Alltag entwickelt hatten, traten die Abbilder gegenwärtiger Personen. Die Bildwelt wechselte von einer Vorstellung überweltlicher Motive zur Augenwelt. Jedermann konnte auf diesem bunten Theater voller gegenwärtiger Statisten nachprüfen, was er sah. Raum- und Farbperspektive, Anatomie und Psychologie wurden zur Überredungskunst von theologisch inspirierten Bildszenen. In der Natur und im gegenwärtigen Menschen wurden die Spuren der Schöpfung gesucht.

Wie vielfach ausgeführt, trafen sich am Ende des Mittelalters Naturentdeckung und humanistische Wiederbelebung antiker Vorstellungen. Man grub die griechischen und römischen Figuren aus und bezog Bildungsgewinn aus den antiken Texten. Die philosophischen und theologischen Interessen führten zur neuen, philologisch-historischen Befassung mit den biblischen Texten und zur Gewissensschärfung und Selbstbewußtheit des Individuums, wie sie in den Reformationsbewegungen zum Ausdruck kommt.

Der Zusammenfall dieser Strömungen ist bei einem Künstler und Autor deutlich zu machen, der mit seinen Werken der erste Theoretiker der physiognomischen Gestalt wurde: Albrecht Dürer (1471–1528). Ich nehme die Gelegenheit, diesen herausragenden Analytiker und Praktiker zu würdigen im Sinne eines Hinweises auf den genius loci: der Nürnberger Meister und in seiner Nachfolge viele andere Künstler aus dem Gebiet des heutigen Bayern sind in ihren Hauptwerken hier in der Alten Pinakothek im Original zu finden. Einige der Bildauschnitte, die hier angesprochen sind, können dort im Gesamtzusammenhang wiederentdeckt werden.

Die besondere Bemühung Dürers galt den Proportionen als naturgegebenen Maßverhältnissen. Proportion sieht in dem gezeichneten Ideal so aus, wie in den zwischen 1506 – nach dem zweiten Venedigaufenthalt – bis 1509 zahlreich geschaffenen geometrisch untergliederten und Maßverhältnissen zugewiesenen Figuren. Dürer hat seine modellhaften Proportionsfiguren aus den Vorbildern des Vitruv entwickelt, dessen Schriften von den italienischen Künstlern zuerst wiederentdeckt worden waren. Nach Dürers eigener Angabe war die erste Anregung für ihn durch Jacopo de Barbari gegeben worden, der sich wahrscheinlich zwischen 1500 und 1504 in Nürnberg aufhielt. Vor der unmittelbaren Berührung mit den geometrischen Aufrissen der Italiener dürfte Dürer mit den spätmittelalterlichen Reißprinzipien (goldener Schnitt u. a.) vertraut gewesen sein. Die „vier Bücher von menschlicher Proportion“ mit allen seinen Kommentierungen, mit Maßangaben und Konstruktionszeichnungen veröffentlichte Dürer 1528. Den Sinn seiner Studien formulierte er im Vorwort

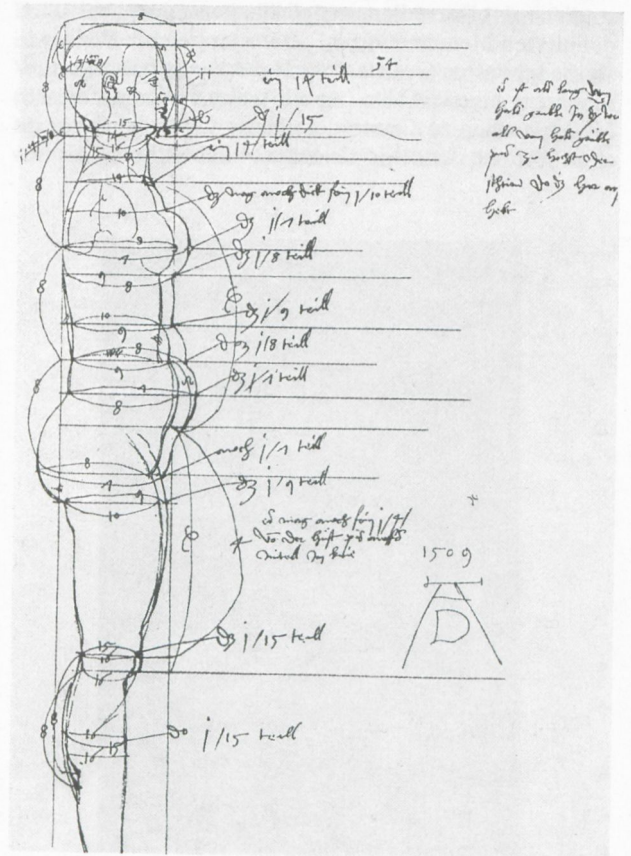


Abb. 1 Dürer, Proportionsschema mit Maßverhältnissen einer „schlanken Frau“, 1509, Dresdner Skizzenbuch S. 156.

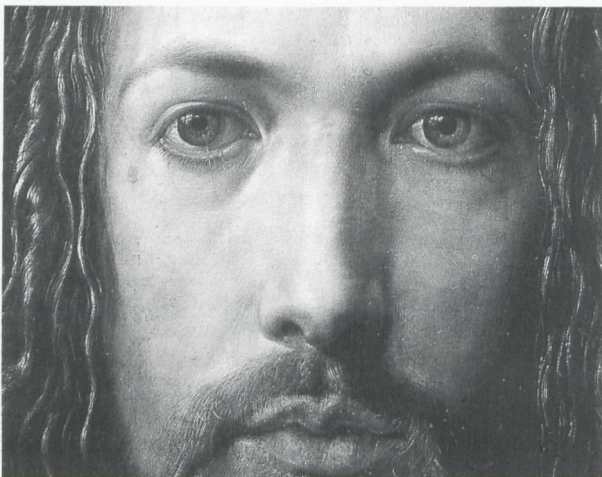


Abb. 2 Dürer, Selbstporträt, 1500, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Detail.

so: „Dorum hab ich ihm nochgedocht und find, daß man die menschlichen Bild auf das genäuest soll messen. Dann aus derselben vielen mag man wohl etlich hübsche Ding zusammen in eins verfügen. Dann durch die Moß, so die recht gebraucht würd, mag ein idlich Ding künstlich (kunstvoll) gemacht werden.“

In der Weise, wie schon die Scholastiker des Mittelalters Antikes mit Christlichem verbunden haben, interpretiert Dürer die humanistischen Maßvorstellungen und Naturstudien als Darstellungsmöglichkeiten eines christlich definierten Menschenideals: „Dann zu gleicher Weis, wie sie die schönsten Gestalt eines Menschen haben zugemessen ihrem Abgott Abblo (Apollo), also wollen wir dieselb Moß brauchen zu Crysto dem Herren, der der Schönste aller Welt ist. Und wie sie braucht haben Fenus als das



Abb. 3 Dürer, Bildniszeichnung von Dürers Mutter, 1514, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Detail.

schönste Weib, also woll wir dieselb zierlich Gestalt kräuschlich darlegen der allerreinsten Jungfrauen Maria, der Mutter Gottes. Und aus dem Erculeß woll wir den Somson machen, desgleichen wöll wir mit den andern allen tan.“

Im Text der Beschreibung – wobei zwischen starkem Mann u. starker Frau, schlanker Frau u. Kind, Herkules, Apollo, stehenden u. kreisenden Figuren unterschieden wird, lauten die Angaben der Proportionslehre z. B. so:

Vom Halsgrüble bis in Nabel sind zween 9 Teil. Vom Halsgrüble über sich ein 30 Teil gew[e]lbt sich das Fleisch der Schultern von Achslen zum halben Hals.

Dem von der Mitt der Weibs Läng über sich ein 7 Teil ist ihr Weichen.

Von der Weichen bis zu End der Hüft ist ein 10 Teil. Von der Weichen bis auf die Bruch der Scham ist ein 9 Teil.

Von der Weichen bis zu End des Ars ist ein 6 Teil. Zwischen End des Ars und Mitteil der Weibs Läng in Mittel der zweier Linien endt [die Scham].

Zwischen der Sohlen und des Rists auf dem Fuß ist ein 20 Teil.

Der 20 Teil würd in 4 gleiche geteilt. Im untersten Viertel ist die groß Zehen begriffen. Aber die klein Zehen ist der großen halbe dick.

Zwischen der Hüft und Rist auf dem Fuß teil in der Mitt voneinander. Dieselb Lini geht mitten durch das Knie.

Die zwei Teil zeichnen mit . . .

Ob der Mitt des Knies ein 40 Teil endt die Kniescheiben.

Und ein 30 Teil unter der Mitt des Knies endt die unter Rundierung des Knies. Von der Mitt des Knies herab ein 11 Teil, do ist es mitten im Waden.

Diese Beschreibungen wurden dringend gebraucht. Es gab bis in Dürers Zeit keine weiblichen Modelle. Sollte jemand Skizzen in Badestuben oder Erinnerungszeichnungen angefertigt haben, so waren diese der Angaben bedürftig, die Dürer gab.

Entsprechend wissenschaftlich ist auch die Physiognomie angegangen. Dürer hat sie in ein System von Zirkelschlägen, Maßverhältnissen, senkrechten und waagrechten Koordinaten und mit Buchstaben bezeichneten Verbindungsachsen eingeteilt. Die nützlichen Maßgaben und Beobachtungsanweisungen sind durchaus praktikabel. Wer jemals nach Modell gezeichnet hat, weiß, wie leicht man sich in Proportionen aufgrund typischer Fehler der Verkürzungsbeobachtung vertun kann:

Die Ohrzipfele beleiben im Halbteil ihrer Vierung bei den Kinnbacken.

Nimm  $\frac{3}{4}$  Teil vam 11 Teil, setz die in die Mitt der Vierung, zeichen ihr Linie mit d e f g.

In dem mittlern 6 Teil würd begriffen die Nasen. Und der Mund übertritt so viel e f als in dem Nebensichtigen von a zum c.

Auch übertritt das Kinn auf den Seiten so viel. Die Nasen ist zwischen den Augen dick ein Drittel von ihrem Inhalt. Aber unten ist sie vornen breit ein Halbteil van ihrem Inhalt. Die Nasbälle rühren e f.

Im Drittel der Läng hat die Nasen ein schöne Zusammenschmiegung und darob ein wenig ausgeladen.

Das Rinnle unter der Nasen hat ein 6 Teil des 6 Teil vom 11 Teil. Und das Grüble im Kinn ein 5 Teil van den vorbschtimten Teilen.

Item die Eck der Augen sind zwischen d e und f g begriffen.

Zwischen b d und g c auf beeden Seiten enden die Aubrauen. Am Dritteil gegen b c setz h i.

Der Hals ist breit ein 16 Teil. Setz k l.

Man muß sich vorstellen, daß Dürers Studien eines der am weitesten verbreiteten Lehrbücher für die Künstler bis ins späte 18. Jahrhundert geworden sind. Es wurde tatsächlich nach ihnen gearbeitet, und zwar nicht nur von Malern: So findet sich auch im Nachlaßinventar des Bildhauers Joseph Anton Feuchtmayer, dem Schöpfer der expressiven Putten der Birnau, eine Ausgabe von Dürers Schriften. Bei der Physiognomie ist dieses Schemawissen ein Korrektiv der immer wieder auftretenden Beobachtungsfehler bei Verkürzungen durch die Perspektive.

Das Gesicht studiert Dürer am gründlichsten vor dem eigenen Spiegelbild. Niemand war es bis dahin gewohnt, endlos Modell zu sitzen. In die Betrachtung flossen gleichwohl Bewertungen ein wie die, daß das Auge der Spiegel der Seele sei: Das Fensterkreuz auf dem Augapfel ist somit mehr als nur Reflex, es ist auch Durchblick und Symbol erweiterter Sichtbarkeit.

In die Konturen der Physiognomie geprägt sind jedoch auch eigenwillige Profile und Linien. Zwar ist den Zügen des Auges, der Nase, des Mundes, selbst der Haare, Barthaare, Wimpern und Brauen eine Geometrisierung schwingender Zirkelschläge und Wellenlinien verbunden mit symmetrischen Beziehungen überprägt – was insbesondere in dem im Goldenen Schnitt angelegten Frontalporträt herauskommt. Doch in anderen Porträts, beginnend von den gezeichneten Porträtaufnahmen für Gesichter in Altären wie in Bildnistafeln bis zu der gemalten Ausführung nach diesen Vorlagen, findet man eine Überprofilierung aller Außenkonturen und Binnenlinien der Physiognomie. Charakteristische Proportionen werden verdeutlicht, individuelle Linienverläufe pointiert herausgearbeitet. Zu diesen merkwürdigen Verbindungen von kurz/lang–rund/kantig usw. steht eine andere Erklärung bereit, die bei Paracelsus dargelegt ist, aber breite und durchgängige ältere Traditionen spiegelt: die „Signaturenlehre“.

Zitate aus Schriften des Paracelsus (1493–1541) können diese Auffassung vom Verstehen „sprechender“ Formen belegen: Wir Menschen erfahren alles, was in den Bergen liegt, durch äußere Anzeichen und Entsprechungen, ebenso alle Eigenschaften der Kräuter und alles, was in den Steinen ist. Nichts ist in der Tiefe des Meeres, nichts in der Höhe des Firmamentes, was der Mensch nicht zu erkennen vermag. Kein Berg, kein Fels ist so breit, daß er verbergen oder verheimlichen könnte, was in ihm ist, so daß es dem Menschen nicht offenbar würde; das alles wird möglich durch das entsprechende Zeichen... Denn eine jede Frucht ist ein Zeichen, und durch sie wird erkannt, was in dem ist, von dem sie stammt. So ist auch nichts im Menschen, das nicht an seinem Äußeren bezeichnet wäre, wodurch man nicht zu erkennen vermöchte, was in jenem ist, der das Zeichen trägt... Vier Wege gibt es, durch welche die Natur der Menschen und aller Gewächse zu erkennen sind: ... Erstens die Chiromantia; sie betrifft die äußersten Teile der Äste im Menschen, nämlich Hände und Füße... Zweitens die Physiognomik; sie betrifft das Antlitz und das ganze Haupt...

Drittens die Substantina, die sich auf die ganze Gestalt des Leibes bezieht... Und viertens: die Sitten und Gebräuche, das heißt, Weise und Gebärde, in denen der Mensch sich gibt und zeigt... Diese vier gehören zusammen; sie geben eine vollständige Erkenntnis des verborgenen, inneren Menschen und aller Dinge, die in der Natur wachsen... Die Natur ist die Bildnerin der Gestalt; sie verleiht die Form, die zugleich das Wesen ist, und so zeigt die Form das Wesen an.“

Im Sinne solcher Auffassung können bereits die individuellen Porträtwiedergaben der niederländischen Maler des 15. Jahrhunderts begriffen werden. Diese wurden schließlich – durch die Übernahme der Darstellungsformen jenes von den altniederländischen Meistern entwickelten symbolischen Realismus der Altarbilder – zum Vorbild der übrigen europäischen Malerschulen. Selbst italienische Künstler wie Botticelli zeigen eine Verbindung ihrer schwingenden, geometrisierend betonten Linien mit der Übercharakterisierung von Profilen.

Was für die Gesichter gilt, die deutlich ihre Bildung durch die Natur preisgeben, gilt für die gesamte unbelebte und belebte Natur: „Es sind gewisse äußere, aber auch geistige Eigenschaften, die den Naturgegenständen mitgegeben sind, um dem denkenden Menschen ein Signum, einen Fingerzeig zu geben. Entscheidend war die äußere Form und die Farbe; so half Herzform gegen Herzleiden, gelbe Farbe der Brühe von gelbfüßigen Hühnern gegen Gelbsucht, Fett der gefleckten Leoparden gegen Sommersprossen, Pfauenaugen gegen entzündete Augen. Gekrümmte Tierformen halfen gegen arthritische Verkrümmungen. Das alte Homoionprinzip des Empedokles ist hier wieder wirksam“ (W. Leibbrandt).

Was sich hier äußert, ist nicht Theorie einer Wissenschaft (die es abgesondert noch nicht gab), sondern generelle Naturanschauung. So sah und verstand man die Naturerscheinungen, die für den damaligen Menschen ihre viel-

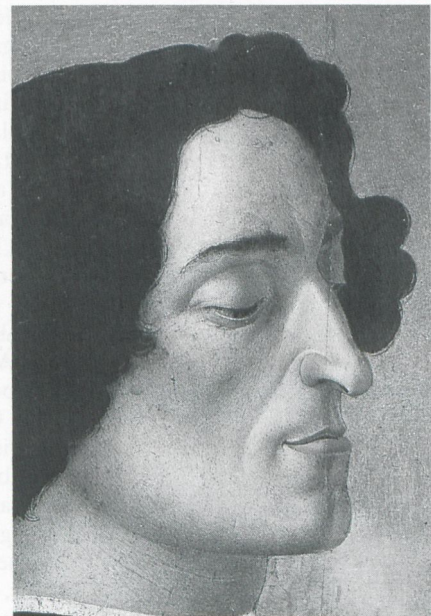


Abb. 4 Botticelli, Bildnis Giuliano de' Medici, 1478, Bergamo, Accademia Carrara, Detail.

deutigen und spekulativ entschlüsselbaren Sinnzusammenhänge enthielten. Der Apotheker konnte aus solchen Beziehungen seine Wundermittel brauen, wie sie in den Versen des „Macbeth“ beschrieben sind:

„Sumpf'ger Schlange Schweif und Kopf  
Brat und koch im Zaubertopf:  
Molchesaug und Unkenzehe,  
Hundemaul und Hirn der Krähe,  
Zäher Saft des Bilsenkrauts,  
Eidechsenbein und Flaum von Kauz,  
Mächt'ger Zauber würzt die Brühe,  
Höllennebein im Kessel glühe!“

Sieht man eine Reihe von altniederländischen und altdeutschen Gesichtern dieser Zeit durch, so mag es sein, daß manche karikaturenhaft wirkende Profilierung gemeint ist als ernsthafte Naturwahrnehmung, als Einsicht in eine deutliche Signatur (wie dies auch die überzeichneten Gesichter um den 12jährigen Jesus in Dürers Gemälde von 1506 nahelegen). Man vergleiche Gesicht und Hände nochmals mit den Aussagen zur Chiromantia oder dem folgenden Zitat: „Je nach dem Bild der Linien und Adern eines Menschen, ist auch sein Gemüt. Dasselbe gilt für das Antlitz, das nach dem Inhalt seines Sinnes und Gemüts geformt und gebildet ist, und ebenso auch für die Proportionen des menschlichen Körpers. Denn der Bildner der Natur ist so kunstreich, daß er nicht das Gemüt nach der Form schmiedet, sondern die Form nach dem Gemüt, daß also die Gestalt des Menschen nach der Art seines Herzens geformt wird... Nicht anders gehen die Künstler vor, die Bildwerke schaffen... Und je vollkommener einer schaffen will, desto notwendiger ist es, daß er die Kunst der Zeichen beherrsche... Kein Künstler kann malen oder schnitzen, keiner kann Gründliches vollbringen ohne solches Wissen... Nur wer davon etwas versteht, der ist ein ganzer Künstler.“

Hinter den geordneten Proportionen wie auch dem, was aus diesen abweichend herausgeraten ist, stehen für den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Menschen bestimmende Kräfte und Gewalten. Die Signaturen geben auffällige Charaktere wieder, die wie Gebirge und Täler einer Landschaft erlebt werden, aber auch in ihrem Zusammenspiel oft eigenwillige Assoziationen zulassen. Aber es gibt noch eine tiefere Bedeutungsschicht. Unabhängig von den vielen Querbeziehungen mit anderen Naturformen gibt es Ausdruckstypen, die man als Ausfluß der naturbedingten Konstitution sah. Diese Dimension der Begründung individueller Typen in tiefer liegenden Determinationen kommt am Einzelbildnis oder in den Bildnisgruppen in Handlungsszenen normalerweise nicht zur Geltung. Doch ein Hauptwerk von Albrecht Dürer, die „Vier Apostel“ von 1526, gibt einen speziellen Einblick. Die Apostel und Evangelisten sind als Gruppe zusammengestellt, um zentrale Personen christlichen Glaubens und christlicher Lehre vor Augen zu bringen. Die besondere Botschaft war an die politisch verantwortlichen Regenten gerichtet, die in der „oberen Regimentsstube“ im Nürnberger Rathaus zusammen kamen. Der mahnende Inhalt ist ausgeführt in Schriftleisten, die am unteren Ende der Originaltafeln von Dürer freigelassen worden sind. Der Schreiber der Texte, der Nürnberger Johannes Neudörffer, erwähnt 1546 Dürers Bilder: „Dar-

innen man eigentlich einen Sanguinicum, Cholericum, Phlegmaticum und Melancholicum erkennen mag“. In einem Nürnberger Ratsdekret von 1627 wird gesprochen von den „vier Complexionen des Menschen unter dem Bildnis (der) vier Aposteln gemalt“. Weitere Quellen bestätigen diese Interpretation, wobei auf der 1627 angefertigten Kopie die Zuordnung „Sang“ zu Johannes, „Chol“ zu Petrus, „Phleg“ zu Markus und „Melan“ zu Paulus gesetzt ist. Nach der Deutung von Panofsky ist sehr viel überzeugender Markus der Cholericer und Paulus der Melancholiker, während Petrus als Phlegmatiker angesehen wird.

Die Gegenüberstellung in reinen Farben, in überlebensgroßer statuarischer Form unter Heraushebung der gedankenvollen Gesichter läßt die Figuren als deutliche Gegensatztypen erkennen. In unsere Begriffe übersetzt, meint eine Identifikation mit den Temperamenten ein Herausheben der elementaren Qualitäten, die sich in diesen besonders geprägten Geistern zeigen. Es sind sozusagen reine Naturformen, die in ihrem Zusammenkommen Stücke verschiedenen Urgesteins des Menschen vorführen.

Zu einer solchen Auffassung der großen Menschen paßt es, daß man ihre Gesichter nicht nach irgendeinem Modell bilden kann. Vielmehr mußte Dürer in der Gegenwart nach Analogien, wenigstens in der Richtung diesen Erscheinungen entgegenkommender Formen suchen. Diese konnte man nur bei eindrucksvollen und prägenden Zeitgenossen erwarten: so hat Albrecht Dürer seine Zeichnung des Profils von Philipp Melanchthon (seitenverkehrt) für die Johannes-Darstellung eingesetzt. Der Schwung der Stirn, der Verlauf der Nase, die deutlichen Schwünge von Kiefer und Kinn zeigen ein sehr bewegtes, in einem bestimmten Rhythmus auftretendes Konturenmuster. Vergleicht man die Zeichnung Dürers mit dem Gemälde von Hans Holbein, das ca. vier bis fünf Jahre später entstanden sein dürfte, so wird der Grad an Stilisierung deutlich. Holbeins Profilbildnis ist ebenfalls sehr kantig, signaturnhaft durchgezeichnet, aber die Gesichtszüge sind ebenmäßiger, weniger knorpelig. Ins-



Abb. 5 Dürer, Bildniszeichnung Melanchthon, 1526, Florenz Museum Horne (Detail, seitenverkehrt).



Abb. 6 Holbein, Bildnis Melanchthon, um 1532, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Detail.

besondere die Augenpartie und die Stirn erscheinen nicht so herausgewölbt. Erst recht wirkt das Gesichtsdetail des „Cholericus“ expressiv überzeichnet in den Gesichtsbewegungen und dem Hervortreten aus der Gesichtsfäche. Wenn die Annahme von Saran zutrifft, dann hat Dürer Züge dieses Gesichtes von dem Humanisten-Zeitgenossen Eobanus Hesse entliehen. Eine stärker ins Profil gerückte Zeichnung von Hesse gibt dieser Beobachtung eine gewisse Plausibilität.

Wir sehen, was wir wissen; so ging es auch früheren Generationen. So wurde der Mensch in Dürers Zeit als geprägt von den Elementen und Ausdruck seiner Auseinandersetzung mit ihnen gesehen. Die Nahrung, die er aufnahm, war aus den vier Elementen komponiert. Über den Magen in die Leber gelangt, wurden die aufgenommenen Substanzen in vier Flüssigkeiten zerlegt; die Säfte, die im Körper etwas ähnliches bedeuten und bewirken wie die Elemente in der äußeren Natur. Dabei entspricht der Erde die Melancholie, die als zusammengesetzte Qualität (Complexion) die Eigenschaft kalt und trocken verbindet. Dem Wasser entspricht das Phlegma, das kalt und feucht gedacht wird. Der Luft entspricht der sanguinische (Blut-)Anteil, der heiß und feucht vorgestellt wird, wie dem Feuer der cholerische, der heiß und trocken empfunden wird. Durch die verschiedenen Körperteile steigen die Säfte bis in die Seelenkräfte hinauf auf. Je nach dem, wie sie gegenseitig ausbalanciert sind, gewinnen bestimmte Temperamente über die geistigen und vitalen Antriebe eine gewisse Dominanz. So ist das oben wiedergegebene Zitat zu verstehen, daß die Form nach dem Gemüt, bzw. die Gestalt nach der Art des Herzens geformt sei.

In der zweiten Hälfte des 16. und erst recht im 17. Jahrhundert richtet sich die Aufmerksamkeit der Künstler auf andere Phänomene. Sie schildern – wie die Beispiele von Porträts etwa von Cornelis Jonson oder noch oberflächenbezogener bei Rembrandt und seinen Schülern (hier am Beispiel von Gerard Dou) zeigen – getreu die individuell beobachteten Gesichtszüge. Diese erscheinen als selbstverständlicher Gegenstand und werden weder herausgehoben noch unterdrückt. Das Gesehene

wird vielmehr in seiner Beziehung auf das einfallende Licht, in der Modellierung zwischen Licht und Dunkelheit dramatisch herausgehoben. Das heißt, daß die Wahrnehmung (unter bestimmten äußeren Bedingungen) der Geformtheit, fast der Ausgesetztheit des Individuums bewußt wird.

Interessant ist ein Vergleich mit besonders konsequenten gestalterischen Umsetzungen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts: als Beispiel dienen hier die Altersporträts von Rembrandt. Die späten Selbstporträts oder die beiden Porträts der Margareta de Geer belegen einerseits eine schonungslose Aufnahme der individuellen Gesichtsprägung mit allen Spuren des Verfalls. Andererseits ist der genauen Oberflächenbildung der Haut kein substantielles Interesse geschenkt: sie ist transponiert in Farbmaterie. Es geht um die Verwandlung in Pinselstriche und die Materialität von Pigment und Bindemitteln. Das Malen als Niederschrift des Künstlers wird zunehmend bewußt; die Eindrücke auf das Auge werden als Reflexe von Licht und absorbierender oder reflektierender Materie gleichermaßen betont. Wir haben es somit mit Eindrücken subjektiver Art, mit psychologischer Auseinandersetzung des Beobachters und mit eingeschränkten Perspektiven auf das Modell zu tun.

Die von van Eyck bis Dürer gehende Darstellung des Individuums ist etwas anderes als alle Porträtmalerei danach. Sie geht mit einem Forschungsinteresse an die individuellen Formen der Physiognomie und der Hautoberfläche heran und versucht diese als Ausdruck besonderer Konstellationen zu erfassen. Verglichen mit den Malern späterer Zeit beobachtet ein Albrecht Dürer Phänomene der Physiognomie mit wissenschaftlichem Interesse. Er interessiert sich für das Skelett, die Muskulatur, die Haut. Er beobachtet die Funktionsweise von Augen, Augenbrauen und Wimpern und versucht sie auf dahinterliegende Naturbedingungen und einwirkende Kräfte

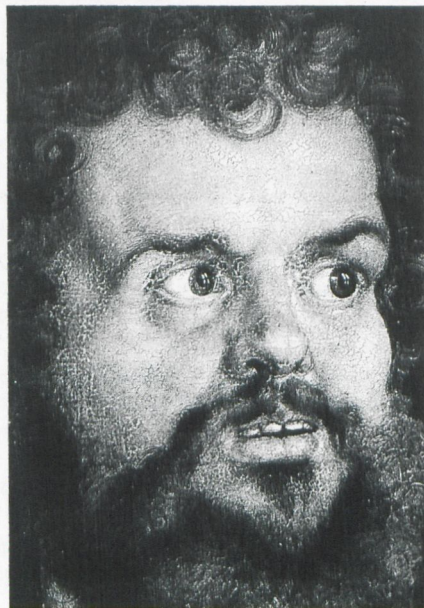


Abb. 7 Dürer, Vier Apostel, Kopfdetail des Markus, 1526, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

zu erfassen. Der Künstler agiert als Wissenschaftler: von niemandem gibt es genauere und systematischer angelegte Naturstudien. Was allzu global mit „Universalgenie“ für die Verbindung von Wissenschaftler, Techniker und Künstler gemeint ist, hängt mit dem geschichtlichen Umstand zusammen, daß die „imitatio naturae“ allen diesen später getrennten Tätigkeiten gemeinsam war. Kunst und Technik waren beide Naturnachahmung; Beobachtung, Gesetzeserkenntnis und Projektion ins Bild waren gleichermaßen wissenschaftliche wie künstlerische Leistungen. Es ist nicht auszumachen, ob nach heutigen Begriffen die Fähigkeit der naturwissenschaftlichen Beobachtung, die sich in Dürers Bildern manifestiert, eine stärker analytisch-naturwissenschaftliche oder eine expressiv-gestalterische war, die Visionäres im Sichtbaren festhalten konnte. Es waren nicht die Künstler, sondern die kulturelle Konstellation, die das Gesicht des Menschen zum Entdeckungsort machte.

### Zusammenfassung

Im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert gab es eine Reihe von Künstlern, in deren Darstellung sich naturwissenschaftliche Erkundung und Interessen künstlerischer Herausarbeitung überschneiden. Gleichzeitig mit der Erfassung der Vielfalt der Tier- und Pflanzenwelt beginnt

die Suche nach einem Formenkanon und nach Maßverhältnissen für die menschliche Anatomie und Physiognomie. Die geometrisch-mathematischen Spekulationen müssen vor dem Hintergrund des zeittypischen Naturverständnisses gesehen werden: danach bestimmen Komplexionen, Temperamente und die von diesen bestimmten humores (Säfte) die Ausdruckshaltung des Menschen.

### Literatur

- Giesen, J.: Dürers Proportionsstudien im Rahmen der allgemeinen Proportionsentwicklung. Bonn 1930  
 Jakobi, J.: Theophrastus Paracelsus. Lebendiges Erbe. Zürich 1942  
 Leibbrand, W.: Heilkunde. Eine Problemgeschichte der Medizin. Freiburg 1953  
 Panofsky, E.: Zwei Dürer-Probleme. In: Münchner Jahrb. d. bild. Kunst 1931, S. 18 ff.  
 Saran, B.: Eobanus Hess, Melanchthon und Dürer. In: Oberbayer. Archiv 1980, S. 183 ff.  
 Tillyard, E. M. W.: The Elizabethan World Picture. London 1943  
 Ullmann, E.: Albrecht Dürer. Schriften und Briefe. Leipzig 1973

### Kontaktadresse:

Claus Grimm  
 Haus der Bayerischen Geschichte  
 Liebigstr. 22  
 8 München 22